معرفت شعر نو

شمس الرحمٰن فاروقی

معرفت شعر نو

(تنقیدی مضامین)

معرفت شعر نو

تنقیدی مضامین

شمس الرحمٰن فاروقی

مرتب

سید ارشاد حیدر

الانصار پبلیکیشنز
Al-Ansar Publications
Riyasat Nagar, Hyderabad-59

Urdu Monthly Shabkhoon
313, Rani Mandi,
ALLAHABAD – 211003

MA'RIFAT-E SHER-E NAU

Critical Essays
by **Shamsurrahman Faruqi**

Published by
Al-Ansar Publications
18-8-223/12/A, Riyasat Nagar, Hyderabad -500059 (A.P.) India.
Cell: **+91-9391301192, +91-9032873592**

ISBN : 978-93-80124-19-3

معرفت شعر نو (تنقیدی مضامین)
مصنف: شمس الرحمٰن فاروقی (پیدائش، ۳۰ ستمبر ۱۹۳۵)
مرتب: سید ارشاد حیدر
کاپی رائٹ: شمس الرحمٰن فاروقی

The right of Shamsurrahman Faruqi as the author has been asserted.

اول اشاعت : حیدرآباد، ستمبر ۲۰۱۰
قیمت : ۴۰۰ روپے
سرورق : مشہور تجریدی مصور پیٹ موندریَن (Piet Mondrian) کی بنائی ہوئی تصویر "بیضاوی کمپوزیشن نمبر ۴ (مورخہ ۱۹۱۴)" (Oval Composition 11) پر مبنی۔ اصل تصویر ایمسٹرڈیم کے Stedeike Museum میں دیکھی جا سکتی ہے۔
کتابت : عاصم بن سلام خوشنویس
صفحہ سازی : محمد ذکی الدین لیاقت، محمد عزیز الدین اختر
مطبع : ایس کے گرافکس، حیدرآباد
ناشر : الانصار پبلیکیشنز، حیدرآباد

شفیع جاوید اور شفیع مشہدی

دو سیدوں کے نام، کہ وہ شافع محشرؐ کے حضور میں شاید
میری شفاعت کر دیں

آرام نیست قافلۂ ممکنات را
از ذرہ ذرہ بانگ درا می تواں شنید

(مرزا صائب تبریزی)

فہرست

عرض مرتب	۹
اردو غزل کی روایت اور فراق	۳۱
اردو غزل کی روایت اور فراق: پس نوشت	۱۳
غزل کی شعریات: فراق اور احمد مشتاق کا محاکمہ	۳۹
ن۔م۔راشد: صوت و معنی کی کشاکش، ''لا = انسان'' کے آئینے میں	۵۷
ن۔م۔راشد اور غزال شب	۷۱
فیض اور کلاسیکی غزل	۸۱
کچھ نشور واحدی اور مسعود اختر جمال کے بارے میں	۸۷
جاں نثار اختر اور نیا استعارہ	۹۳
پانچ ہم عصر شاعر	۹۹
مجروح سلطان پوری، ترقی پسند غزل گو؟	۱۱۱
اریب: جدید نظم کا شاعر	۱۱۵
منیب الرحمٰن کی شاعری	۱۲۱
ناصر کاظمی، ''برگ نے'' کے بعد	۱۲۷
شاخ اظہار کا نیا پھول: زیب غوری کی غزل	۱۴۳
خانۂ دل سے بام فلک تک، زیب غوری	۱۴۹
خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل: گذشتگاں سے آئندگاں تک	۱۵۷
قاضی سلیم: کہ دل بہ کاوو دو درد سخنوری داند	۱۶۳
محمد علوی، دوسرا ورق اور تیسری کتاب	۱۷۵
عزیز قیسی: گرد باد کی نشو نما	۱۸۵
بانی: نئے انوکھے موڑ بدلنے والا میں	۱۹۱
نئی راہوں میں ایک مختصر سا سفر، مصور سبزواری	۲۰۵

سید امین اشرف کی غزل: کنج احساس میں کھو جاؤں تو کیا کیا نہ ملے	۲۰۹
اوم پربھاکر، ہوا سرگوشیاں کرتی ہے	۲۱۵
ظفر اقبال: طبع رواں، منظر معنی اور بے شمار امکان	۲۱۹
شکیب جلالی: مشعل درداب بھی روشن ہے	۲۳۷
ظفر گورکھپوری: ہلکی، ٹھنڈی، تازہ ہوا	۲۴۳
مضطر مجاز: تلاش و تسلسل	۲۴۷
بیرون ملک میں اپنا شاعر، ساقی فاروقی	۲۵۹
سکوت سنگ اور صدائے درد: شہریار	۲۶۳
شہریار، ''نیند کی کرچیں''	۲۶۹
زبان کے فریم کو توڑتا ہوا پیکر: عادل منصوری کی غزل	۲۷۵
قمر جمیل، شعری تہذیب کا بنایا ہوا وجود	۲۸۱
پریم کمار نظر کی ''لوح بدن''	۲۸۹
آزاد گلاٹی، نور کا بوسہ اور برہمن رات کے رخسار	۲۹۵
سلطان اختر کی غزلیں	۲۹۹
انتسللہ	۳۰۳
تہ دار شعروں والا، مدحت الاختر	۳۰۵
پرتپال سنگھ بیتاب کا ''پیش خیمہ''	۳۱۱
پرتپال سنگھ بیتاب، کچھ نئی حسیت کی باتیں	۳۱۷
راہی فدائی کی ''تصنیف''	۳۲۵
راہی فدائی: ٹیڑھی زمینیں، اجنبی لہجہ	۳۲۹
جمیل الرحمٰن کی غزل	۳۳۳
شارق کیفی کی کچھ نظمیں	۳۳۷
خواجہ جاوید اختر، الہ آباد کا ایک نیا غزل گو	۳۴۳
مہماں سرائے غزل میں نیا مسافر، انعام ندیم	۳۴۷
اشاریہ	۳۵۳

عرض مرتب

حالی نے تنقید کو تذکروں سے نکال کر ایک نیا موڑ دیا، لیکن پھر ہماری تنقید ان کے دور سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی تک کم و بیش انھیں اصولوں کے گرد گھومتی رہی جو حالی نے بنائے تھے، یا جن کی طرف حالی نے اشارے کئے تھے۔ آہستہ آہستہ مشرقی شعریات پر مغربی شعریات حاوی ہوتی چلی گئی۔ رہی سہی کسر مارکس کے نظریات کے غلغلے نے پوری کر دی اور ۱۹۳۶ کے بعد کوئی پچیس سال تک ہمارے ادب میں مارکسی فکر اور تنقید کا دور دورہ رہا۔ ۱۹۶۰ کے بعد ''شب خون'' میں فاروقی کے تنقیدی مضامین نے اردو دنیا کو چونکا دیا اور ان کی کتاب ''شعر غیر شعر اور نثر'' کی اشاعت کے بعد اردو دنیا (خاص کر محمد حسن عسکری) کو حالی کا زمانہ یاد آ گیا۔ وقت کے گذرنے کے ساتھ ساتھ فاروقی نے تنقید کے علاوہ دوسری اصناف سخن میں بھی ہلچل پیدا کر دی۔ تخلیقی سرگرمی کے میدان میں آئے تو ان کے ناول ''کئی چاند تھے سر آسماں'' کی اشاعت کے بعد بحث مباحثہ اور گفتگو کا وہ جوش پیدا ہوا جس نے قارئین کو بقول انتظار حسین، مرزا ہادی رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' کا زمانہ یاد دلا دیا۔ دوسری طرف، اسلم فرخی نے لکھا کہ ''کئی چاند تھے سر آسماں'' بیسویں صدی ہی نہیں بلکہ تمام اردو ادب کی تاریخ میں عظیم ترین ناول ہے۔ شمیم حنفی نے بھی یہی کہا کہ ہم آج شمس الرحمٰن فاروقی کے عہد میں جی رہے ہیں۔ فضیل جعفری نے ہزار اختلاف کے باوجود فاروقی کی تنقید نگاری پر یہاں تک کہہ دیا کہ ''...انھوں [شمس الرحمٰن فاروقی] نے جو کچھ لکھا ہے، اس کو پڑھے اور اس پر غور کئے بغیر اردو ادب خصوصاً اردو شاعری پر بات (ہی) نہیں کی جا سکتی۔''

شمس الرحمٰن فاروقی نے نہ صرف یہ کہ نئے تنقیدی نظریات قائم کئے، بلکہ یہ بھی کہ انھوں نے اپنی بات کو درست ثابت کرنے کے لئے جو منطقی اور استدلالی طریقۂ کار استعمال کیا، اس کا جواب یا اس کا مثیل اب تک اردو کے کسی نقاد کے یہاں نہیں ملتا۔ شاید اسی لئے دیگر ناقدین کی باتیں فاروقی کے تنقیدی بیانات کی طرح موثر ثابت نہیں ہوئیں۔ ہر چند کہ ان کی بہت سی باتوں کو گمراہ کن بھی کہا گیا اور خاص کر افسانے کے بارے میں ان کے نظریات پر بہت لے دے ہوئی، لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ فاروقی کی کوئی بھی بات نظر انداز نہیں کی گئی اور ہمیشہ بحث کا موضوع بنی رہی۔

فاروقی کے تنقیدی مجموعے ''تعبیر کی شرح'' (مکتبۂ بازیافت، کراچی، ۲۰۰۴ اور مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۲۰۰۶) پر تبصرہ کرتے ہوئے راقم الحروف نے تحریر کیا تھا:

> شمس الرحمٰن فاروقی اپنی بات کو واضح کرنے کے لئے طرح طرح سے سوالات اٹھاتے ہیں، پھر ان سوالات سے ضمنی سوالات، اور وہ بھی اس طرح کہ برآمد شدہ نتیجے پر پھر کوئی سوال نہ اٹھ سکے۔ اس بات کا امکان ضرور ہے کہ زمان و مکان کی تبدیلی سے کچھ نئے سوالات کھڑے ہو جائیں، لیکن جو بنیادی سوالات شمس الرحمٰن فاروقی اٹھا چکے ہیں، وہ اپنی جگہ ہمیشہ قائم رہیں گے۔ اردو تنقید میں شمس الرحمٰن فاروقی اب تک پہلے اور آخری شخص ہیں،

جنھوں نے اپنے اظہار خیال کے لئے یہ طریقہ اپنایا ہے۔ ان کے اس طرز کی بنا پر ان کی تنقید پر آج تک کوئی منطقی اعتراض نہیں اٹھ سکا ہے اور ان کی یہ خصوصیت انھیں اردو کے تمام ناقدین سے ممتاز کرتی ہے۔

(''شب خون'' شمارہ ۲۹۳، ص ۵۶۱)

''لفظ و معنی'' (۱۹۶۸) سے لے کر ''صورت معنی وسخن'' (۲۰۱۰) تک شمس الرحمٰن فاروقی کی کئی تنقیدی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ کچھ تنقیدی مجموعے مختلف موضوعات پر مشتمل ہیں مثلاً ''شعر، غیر شعر اور نثر'' وغیرہ، اور کچھ مجموعے ایک ہی موضوع پر ہیں، جیسے ''افسانے کی حمایت میں''۔ علاوہ بریں، ''شعر شور انگیز''، ''ساحری، شاہی، صاحب قرانی'' جیسی کثیر جلدوں والی مستقل تصنیفات الگ ہیں۔ زیر ترتیب مجموعہ ''معرفت شعر نو'' مندرجہ بالا کتابوں سے بہت مختلف ہے۔ اس میں الگ الگ مضامین تو ہیں، لیکن تمام مضامین کا موضوع جدید شاعری ہے اور اس میں پینتالیس جدید شعرا کی شاعری یا ان کے کسی مجموعے یا انتخاب کلام پر تجزیاتی نقد اور محاکمہ کے انداز میں کلام کیا گیا ہے۔

اس مجموعے میں فراق گورکھپوری، ن۔م۔ راشد اور فیض احمد فیض جیسے بزرگ جدید شعرا سے لے کر انعام ندیم جیسے نو آمدہ شاعر پر سیر حاصل گفتگو ہے اور ان کی تحسین اور تنقید میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا گیا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ان میں سے بعض مضامین یا بعض شعرا پر فاروقی کی رائیں بحث اور اختلاف کو بھی راہ دیتی ہیں۔ یہ مضامین محض تفریحی یا تعارفی نہیں ہیں، بلکہ صحیح معنوں میں جدید شاعری کا علم مہیا کرتے ہیں، حالانکہ اس کتاب میں تمام اہم جدید شعرا پر گفتگو نہیں ہے اور بعض شاعر، جن کا مطالعہ میں جدید شاعری کے کسی بھی محاکمے کے لئے ناگزیر سمجھتا ہوں، ان پر کوئی مضمون یہاں نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ یہ مضامین کسی منصوبے کے تحت نہیں لکھے گئے تھے۔ لیکن اس کمی کے باوجود اس کتاب میں اتنا کچھ ہے کہ اس کے قاری کو اردو کے شعر نو سے واقفیت ہو جائے گی۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ دیگر ناقدین جدید شعرا پر ناقدانہ نقطۂ نظر سے کچھ لکھنے سے عموماً گریز کرتے رہے ہیں۔ معاصر ادب پر اظہار خیال، نقاد کے لئے جرأت (اخلاقی وتنقیدی) کا معاملہ بن جاتا ہے۔ لہٰذا معاصر شاعروں اور ادیبوں پر مضامین اکثر و بیشتر مدلل مداحی معلوم ہوتے ہیں۔ اب تک اردو میں ایسی کوئی کتاب نہیں جس میں اتنی تعداد میں جدید شعرا یا ان کے اشعار پر اس قدر کھل کر گفتگو کی گئی ہو۔ ان شعرا پر تو کچھ لکھنا آسان ہے جن پر پہلے کچھ لکھا جا چکا ہو، کیوں کہ ان کے بارے میں کچھ رائیں موجود ہیں۔ ان رایوں سے اتفاق، اختلاف یا اضافے کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن یہاں بھی ایک مشکل مرحلہ یہ ہوتا ہے کہ ایسی کسی رائے سے اختلاف کرنا پڑے جو مقبول عام ہو یا جسے اکثر لوگ تسلیم کرتے ہوں۔ فاروقی نے نہ صرف یہ کہ بالکل نو آمدہ شعرا پر لکھا ہے، بلکہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے بہت سے بزرگ شعرا کے بارے میں مقبول رایوں سے اختلاف کرنے سے گریز نہیں کیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ کسی بالکل نئے شاعر پر اس طرح اظہار خیال کرنا کہ اس کی خوبیاں یا کمزوریاں اپنی جگہ پر واضح ہو جائیں، صحیح شعری ذوق اور کثیر مطالعے اور وافر قوت تجزیہ کا تقاضا کرتا ہے۔ فاروقی کی اس کتاب میں صفحہ صفحہ پر ان صفات کا اظہار نظر آتا ہے۔

فاروقی کے بارے میں ان کے مخالفین کا کہنا ہے کہ ان کی تنقید کا منفی اثر زیادہ پھیلا، مثبت کم۔ یہ بات درست نہیں، لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ فاروقی نے ہر بات ایسی کہی ہو کہ سب اس سے متفق ہوں۔ خود مجھے ان کی بعض باتیں متاثر نہیں کرتیں۔ لیکن اس سے ان باتوں کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

زیر نظر مجموعے میں مضامین کی ترتیب شعرا کے سنہ ولادت کے اعتبار سے رکھی گئی ہے۔ جہاں ایک سے زیادہ شاعروں کی تاریخ ایک ہی ہے انھیں حروف تہجی کے اعتبار سے جگہ دی گئی ہے مثلاً پریم کمار نظر کو شہریار کے بعد رکھا گیا ہے، وغیرہ۔ کچھ مضامین ایسے ہیں جو فاروقی کی کسی کتاب میں موجود ہیں۔ بہت سے ایسے ہیں جو کسی کتاب میں نہیں ہیں بلکہ کسی شاعر کے مجموعے کے دیباچے یا پیش لفظ کے طور پر لکھے گئے تھے اور وہ ان کتابوں میں ہی مل سکتے ہیں۔ کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جو ابھی کہیں نہیں شائع ہوئے ہیں یا کسی پرچے میں چھپے تھے اور فاروقی کے کسی مجموعے میں شامل نہ ہو سکے۔ اس طرح ان تمام مضامین کو یکجا کرنے میں مجھے خاصی مدت صرف کرنی پڑی۔ اکا دکا تحریروں کے سوا فاروقی کے پاس کسی فائل میں ان مضامین کی نہ مطبوعہ شکل تھی اور نہ مسودہ۔ بہت سے مضامین تو ان کے حافظے سے اتر بھی گئے تھے اور میں نے انھیں یاد دلا کر اور ان کے ہمکاروں خاص کر جناب امین اختر سے پوچھ پوچھ کر ''شب خون'' اور دیگر رسالوں کی ورق گردانی کر کے یکجا کیے۔ ان مضامین کی تاریخ تحریر بھی بہت جستجو سے فراہم ہوئی لیکن اکثر ایسا بھی ہے کہ تاریخ تحریر نہ مل سکی اور تاریخ طباعت درج کی گئی۔ کئی مضامین کے آخر میں ضروری معلوماتی نوٹ بھی میں نے لگا دیے ہیں۔ ان کے آخر میں لفظ ''مرتب'' لکھ دیا ہے۔ ایک دو حاشیے خود فاروقی کے ہیں اور ان کے آگے ''حاشیہ از فاروقی'' درج کر دیا گیا ہے۔

ملحوظ رہے کہ اس مجموعے میں شامل مضامین اس نظریے سے نہیں لکھے گئے تھے کہ جدید شعرا پر کبھی کوئی کتاب ان مضامین کے مجموعے کے طور پر شائع کی جائے گی۔ لیکن اب جب یہ یکجا شائع ہو رہے ہیں تو فاروقی نے ان پر حسب ضرورت نظر ثانی کی ہے اور بعض جگہ معتد بہ اضافے بھی کیے ہیں۔ سب مضامین کو ایک ساتھ نظر میں لائیے تو فاروقی کی تنقید کی ایک ایسی صفت سامنے آتی ہے جس میں کوئی ان کا ثانی نہیں۔ اور وہ صفت ہے، نام نہاد ''تھیوری'' کے بجائے اصل فن پاروں کے مطالعے پر زور۔ ہر مضمون میں مشرق و مغرب کے اعلیٰ ادب کے حوالے برمحل اور مفید مطلب ہیں۔ میرا خیال ہے اس وقت تنقیدی مضامین کا کوئی ایسا مجموعہ اردو میں نہ ملے گا جس میں دور نزدیک کے تخلیقی ادب کا اتنا وسیع علم بکار لایا گیا ہو، اور اس طرح، کہ ہر حوالے اور اقتباس کو نفس مضمون میں ضم کر دیا گیا ہو۔

ان مضامین کو یکجا کرنے کا خیال سب سے پہلے (بقول شمس الرحمٰن فاروقی) آصف فرخی کو آیا اور وہ اس کتاب کو اپنے ادارے سے شائع بھی کرنا چاہتے تھے لیکن ان کو یکجا کرنے میں جو تاخیر ہوئی اس کی بنا پر مجموعے کی ضخامت میں اضافہ ہو گیا کیوں کہ نئے مضامین تحریر ہوتے رہے اور پرانے مضامین بھی دستیاب ہوتے رہے۔ مکتبہ ''الانصار'' حیدر آباد کے جواں سال اور فعال مالک جناب اسد ثنائی جو خود بھی نعت کے عمدہ شاعر ہیں، اور ''الانصار'' کے نام سے سالانہ کتاب شائع کرتے ہیں ان کی محبت اور اصرار کے نتیجے میں یہ کتاب ان کے ادارے سے شائع ہو رہی ہے۔ دریں اثنا آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، کراچی میں مشہور انگریزی ناول نگار اور مترجم جناب مشرف فاروقی بطور اردو پبلشر مقرر ہوئے۔ انھوں نے فاروقی سے اصرار کیا کہ ان کی یہ کتاب جو اب بہت ضخیم ہو چکی ہے اسے آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، کراچی ہی شائع کرے۔ لہٰذا امید ہے کہ کچھ عرصہ بعد یہ کتاب وہاں سے بھی شائع ہو گی۔ میں ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس کراچی کے توسط سے یہ کتاب پاکستان میں ہر جگہ پہنچ سکے گی۔

اس مجموعے کا پہلا مضمون ۱۹۶۹ اور آخری مضمون ۲۰۱۰ میں لکھا گیا تھا۔ چار دہائیوں سے کچھ زیادہ مدت کے دوران لکھے گئے ان مضامین کی ایک نمایاں خوبی ان کی ہم آہنگی اور ہمواری ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ کہیں کچھ کہا گیا ہو اور کہیں اس کے خلاف کچھ اور کہا گیا ہو۔ نظریۂ نقد میں یہ حیرت انگیز یکسانیت کسی اور ناقد کے یہاں نظر نہیں آتی۔ ہاں فاروقی کے مطالعے اور فکر کے ارتقا کا پتہ ضرور ملتا ہے۔ لیکن

ایسا کہیں نظر نہیں آتا کہ وہ اپنے کسی گذشتہ موقف سے ہٹ گئے ہوں۔

اتمام کلام سے پہلے مشرف فاروقی کے شکریے کے علاوہ بعض اور شکریے ضروری ہیں۔ میں شمس الرحمٰن فاروقی کا بے حد شکرگذار ہوں کہ انھوں نے مجھے جدید شعرا پر اپنی کتاب ''معرفت شعر نو'' مرتب کرنے کا شرف بخشا۔ میں جناب اسد ثنائی کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے اس کتاب کو شائع کرنے کی خواہش ظاہر کی، بلکہ بار بار فاروقی سے اصرار کیا کہ کتاب انھیں بغرض اشاعت جلد از جلد بھیج دی جائے۔ جناب امین اختر کا بھی شکریہ واجب ہے کہ انھوں نے مضامین کی جمع آوری میں بہت مدد دی۔ خدا ان تمام کرم فرماؤں کو جزائے خیر دے۔ کتاب کے آخری مراحل میں عزیزی نوشاد کامران نے پروف خوانی، اشاریہ سازی اور صفحہ سازی میں بھی بہت ہاتھ بٹایا۔ میں ان کا ممنون رہوں گا۔ فجزاہم اللہ۔

الہ آباد

اگست، ۲۰۱۰

سید ارشاد حیدر

اردو غزل کی روایت اور فراق

(رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری: ۱۸۹۶ تا ۱۹۸۲)

فراق صاحب کی موجودہ عزت وشہرت کے پیش نظر ان کے بارے میں کوئی اختلافی بات کہنا بھڑوں کا چھتہ چھیڑنا ہے۔ میں اپنے دفاع میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ میں یہ کام فراق صاحب کی زندگی میں بھی تھوڑا بہت کر چکا ہوں۔ بہت عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ ''ہندوستان میں نئی غزل کی تاریخ یگانہ، فراق اور شاد عارفی سے شروع ہوتی ہے لیکن ان شعرا کا مزاج نیا نہ تھا، کیونکہ مسلسل استفسار اور تجسس، جو نئے مزاج کا خاصہ ہے، ان کے یہاں بہت کم ملتا ہے''۔ یہ الفاظ اس وقت کے ہیں جب ایک حد تک میں فراق صاحب کی شاعری کا مداح تھا۔ اس کے باوجود میں نے یہ بھی لکھا کہ فراق صاحب کا اسلوب میر کے وجدانی اور جدلیاتی اسلوب کے بجائے سودا کے اسلوب سے قریب تر ہے، یعنی اس اسلوب سے جسے میں لفظی توازن اور الفاظ کی جامد منطق کا اسلوب کہتا ہوں۔ میں نے لکھا تھا کہ ''فراق اصلاً ذاتی دنیا کے نہیں بلکہ عامۃ الناس کی دنیا کے شاعر ہیں، جہاں شاعری الٹ پھیر، بات میں بات پیدا کرنے، اعلیٰ درجہ کی حاضر جوابی، تناسب لفظی اور کتابی مشاہدے کا نام ہے''۔ اس وقت میرا خیال یہ تھا کہ اپنی ''اس افتادِ مزاج کے برخلاف فراق صاحب نے اپنی شاعری کا بڑا حصہ معنی آفرینی اور پیکر تراشی کی نذر کیا''۔ ان کی غزل کے ''نئے آہنگ، ان کی تکنیکی صلاحیت، ہوش مندی اور تفکر'' نے نئی شاعری کے لیے راہ ہموار کی۔ فراق نہ ہوتے تو ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا کا وجود نہ ہوتا۔

یہ باتیں میں نے کوئی پندرہ سال پہلے کہی تھیں۔ ان کے بعد میں نے دو اور تحریروں میں فراق صاحب کا نسبتاً مفصل ذکر کیا ہے اور ان کی شاعری کے کئی ناگوار پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے۔ ان پندرہ برسوں میں میں نے کچھ سیکھا ہے اور کچھ کھویا ہے۔ مثلاً یہ درست ہے کہ فراق نہ ہوتے تو ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا کا وجود نہ ہوتا۔ لیکن اب میں یہ بھی کہتا ہوں کہ ناصر کاظمی اور احمد مشتاق، فراق صاحب سے بہتر شاعر ہیں۔ کم تر درجے کے شعرا بھی بعض اوقات اپنے سے بہتر شعرا کے لیے راہ ہموار کرتے ہیں، یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ دنیا کے ادب کی تاریخ ایسی مثالوں سے بھری ہوئی ہے۔ اب میں اس بات کو نہیں مانتا کہ فراق صاحب کا اسلوب لفظی توازن کا اسلوب ہے، یا یہ کہ لفظی توازن وتناسب صرف اس اسلوب کا خاصہ ہے جو غیر استعاراتی اور سطحی ہوتا ہے۔ اب میرا خیال یہ ہے کہ لفظی توازن وتناسب اردو شاعری کی روایت کا اہم حصہ ہے اور یہ ہمارے تمام بہترین شعرا میں موجود ہے۔ اب میرا خیال یہ ہے کہ فراق صاحب کا کلام لفظی توازن وتناسب کے حسن سے بڑی حد تک خالی ہے۔

میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ فراق صاحب ذاتی دنیا سے زیادہ عامۃ الناس کی دنیا کے شاعر ہیں لیکن اب میں اس بات کو نہیں مانتا کہ فراق صاحب کے یہاں اعلیٰ درجے کی حاضر جوابی اور بات میں بات پیدا کرنے کی صفت پائی جاتی ہے۔ میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ فراق صاحب کا عام اسلوب لفظوں کی جامد منطق کا اسلوب ہے۔ لیکن اب میں اس بات کو نہیں مانتا کہ فراق صاحب نے اپنی شاعری کا بڑا حصہ معنی آفرینی اور پیکر تراشی کی نذر کیا ہے۔ اب مجھے فراق صاحب میں تکنیکی صلاحیت بھی کوئی بہت زیادہ نظر نہیں آتی۔ اب میں اس بات کو تسلیم کرتا ہوں کہ فراق صاحب نے جذبۂ عشق کے بعض ایسے پہلوؤں اور عشق کے تجربے کی بعض ایسی کیفیتوں کو اپنی گرفت میں

لینے کی کوشش ضرور کی ہے جو بہت کم شعرا کی گرفت میں آسکے ہیں۔ لیکن وہ بڑے شاعر نہ تھے۔ ان کے ہم عصر (فانی، یگانہ، جوش، حسرت وغیرہ) اوسط درجے کے شاعر تھے اور فراق صاحب ان ہم عصروں میں ممتاز ترین بھی نہیں ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح بہرہ مند نہ تھے۔

ایک ایسے شاعر کے بارے میں جس نے میر، مصحفی، ناسخ، مومن اور ذوق وغیرہ پر مضمون لکھے ہوں اور ان شعرا کی قدر شناسی میں ہماری مدد کی ہو اور جس نے اردو کی عشقیہ شاعری پر پوری کتاب لکھی ہو، یہ کہنا کہ وہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح بہرہ مند نہ تھا، حیرت انگیز معلوم ہوگا۔ لیکن حقیقت حال یہی ہے۔ ان شعرا (اور ان سے کم تر درجے کے بعض شعرا) پر اظہار خیال کر کے فراق صاحب نے انھیں اعتبار ضرور بخشا، اہم اور ''عزت دار'' ضرور بنایا۔ کیونکہ جب لوگوں نے دیکھا کہ فراق جیسا مشہور شاعر اور انگریزی کا پروفیسر ان کو قابل اعتنا سمجھتا ہے تو ضرور ان لوگوں میں کوئی بات ہوگی۔ لیکن فراق کی یہ تحریریں تاثراتی زیادہ تھیں، تنقیدی کم، ان میں فراق صاحب کا اسلوب اور انداز زیادہ نظر آتا ہے، اس شاعر کا کم، جس پر وہ اظہار خیال کرتے ہیں۔ فراق صاحب کی تنقید کو تاثراتی کہا گیا ہے، لیکن اس بات کو واضح نہیں کیا گیا ہے کہ فراق صاحب کی تنقید خود ان کے بارے میں تو ہمیں بہت کچھ بتاتی ہے لیکن اس شاعر کے بارے میں بہت کم، جو ان کا موضوع سخن ہے۔ مثلاً میر شناسی میں فراق صاحب کا بڑا مرتبہ ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> میر کے بکھرے ہوئے آنسوؤں میں ہمیں بحر حیات کی وسعتوں اور گہرائیوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ میر کی آہ وفغاں میں شش جہت کی ہواؤں کی سنسناہٹ ہے۔

> زبان کے اغلاط سے قطع نظر، ان جملوں میں صرف سطحی گہرائی اور خالی ہوا کی سنسناہٹ ہے۔ میر کے بارے میں جو تاثر ان الفاظ سے قائم ہوتا ہے وہ گمراہ کن بھی ہے۔

ہماری شاعری کی روایت سے بے خبری کے باعث فراق صاحب کا کلام عیوب واسقام سے بھرا ہوا ہے اور ان میں سے اکثر عیوب ایسے ہیں جن سے ہر وہ شاعر بچ سکتا ہے جسے روایت میں تھوڑا بہت بھی دخل ہو۔ واضح رہے کہ میں ''غلطی'' کو ''عیب'' سے مختلف شے سمجھتا ہوں۔ غلطی اور عیب پر بحث کرتے ہوئے میں نے ایک جگہ فراق صاحب کے معائب شاعری پر مختصراً اظہار خیال کیا ہے۔ فراق صاحب کے یہاں حشو وزوائد، عجز نظم، الفاظ میں عدم مناسبت، دوسرے شعرا سے مستعار مضامین کو پست کر کے بیان کرنا، اس قسم کے عیب عام ہیں۔ اگر فراق صاحب کو میر کا واقعی عرفان ہوتا تو ان کی وہ غزلیں جن پر انھوں نے ''طرز میر'' کا عنوان قائم کیا ہے، اس قدر افسوسناک حد تک ناکام نہ ہوتیں۔ جیسا کہ میں نے ایک جگہ لکھا ہے، فراق صاحب کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ان کا کوئی اسلوب نہیں ہے، وہ کبھی کسی رنگ میں جا نکلتے ہیں، کبھی کسی طرز کو اختیار کرتے ہیں۔ ان میں وہ پختگی تا حیات نہ آئی جس کے بعد شاعر اپنا انفرادی اسلوب مستحکم کر پاتا ہے۔ آل احمد سرور نے اس حقیقت کی طرف بہت عرصہ ہوا اشارہ کیا تھا:

> اس زمانے کا اثر فراق کی غزلوں میں بہت کچھ نمایاں ہے۔ یہ شخص فانی کا سا المیہ احساس رکھتا ہے، مگر جدید ذہن ہر سلسلے میں جو الجھن دیکھتا ہے اور اجتماع ضدین پاتا ہے، وہ انھیں فانی کے رنگ سے بچا کر ایک اور وادی میں لے گیا۔ فراق ہمارے ان شعرا میں سے ہیں جو مغربی سانچوں سے پوری طرح واقف ہیں، مگر ان سے ان کی مشرقیت اور گہری ہوگئی ہے۔ ان کے خیال میں آپ کو بڑی گہرائی ملے گی۔ اتنی گہرائی کہ ان کی زبان اکھڑی اکھڑی اور الجھی الجھی سی معلوم ہوتی ہے۔ نیاز فتح پوری کو ان کی پختگی سے ڈر معلوم ہوتا ہے۔ میں ان کی پختگی کا منتظر ہوں۔

یہ الفاظ ۱۹۴۳ کے ہیں۔ میں ان پر اتنا ہی اضافہ کر سکتا ہوں کہ فراق صاحب کے خیال میں گہرائی اب بھی خال خال ہی نظر آتی ہے اور اسلوب کی جس پختگی کا سرور صاحب کو ۱۹۴۳ میں انتظار تھا، وہ فراق صاحب کو تا عمر نصیب نہ ہوئی۔

فراق صاحب کے بارے میں اپنی گذشتہ تین تحریروں کا حوالہ میں نے دو وجہوں سے دیا ہے۔ ایک تو یہ کہ فراق صاحب کے

بارے میں اپنی موجودہ رائے سے ان رایوں کا ربط قائم کرنا تھا، تاکہ سلسلہ برقرار رہے اور دوسری یہ کہ آپ کو یہ خیال نہ گذرے کہ فراق صاحب کی زندگی میں تو یہ شخص چپ تھا، اور اب جب وہ ہم میں نہیں ہیں تو بڑھ بڑھ کر باتیں بناتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ فراق صاحب کی شاعری پر نسبتاً مفصل اظہار خیال کا یہ پہلا موقع ہے، اور میں اسے شمیم حنفی صاحب کی خاطر زرہ امتثال امر اور بادل ناخواستہ استعمال کر رہا ہوں کیونکہ غیر ضروری بت شکنی میرا شیوہ نہیں۔ فراق صاحب کی وقعت ان دنوں بہت ہے لیکن اب وہ کسی شاعر کے لیے نمونے کا کام نہیں دے رہے ہیں، لہٰذا فی الحال اس کا امکان کم ہے کہ ان کا کلام پڑھ کر کوئی گمراہ ہوگا۔

لیکن یہ بات حیرت انگیز ہے کہ فراق صاحب کا اسطور یعنی Myth جو بہت دیر میں قائم ہوئی، بہت جلد عالم گیر ہوگئی۔ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے، فراق صاحب پر پہلا مضمون نیاز فتح پوری کا تھا جو ۱۹۳۷ء میں ''یوپی کے ایک نوجوان ہندو شاعر، رگھوپتی سہائے فراق'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ نیاز فتح پوری نے فراق کی شاعری میں ''معنی آفرینی''، ''کیفیت اور حلاوت'' کی صفات دریافت کیں۔ اسطور سازی میں پہلا قدم اسی عنوان ہی نے اٹھایا، جس میں فراق صاحب کو ''نوجوان'' شاعر کہا گیا تھا، حالانکہ اس وقت ان کی عمر چالیس سے تجاوز کر چکی تھی۔ اور مصنف تھے نیاز فتح پوری، جنھیں معلوم تھا کہ میر کے دیوان اول میں جو چالیس سال سے کم عمر میں تیار ہو چکا تھا، پختگی کا رنگ تقریباً تمام وکمال وہی ہے جو دیوان ششم میں ہے۔ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ غالب ۵۲ برس کی عمر تک اپنی بعض بہترین غزلیں کہہ چکے تھے۔ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ ۱۹ سالہ آتش کے بارے میں مصحفی نے کیا لکھا تھا۔ معاصرین میں اقبال کی مثال آنکھوں دیکھی تھی۔ پھر بھی انھوں نے اکتالیس سالہ فراق کو ''نوجوان'' کے لقب سے نوازا۔ عسکری صاحب کو اس بات کا دھندلا سا احساس تھا کہ اس میں کچھ گڑبڑ ہے:

> فراق کی شاعری کی یہ اٹھان ۱۹۳۸ سے شروع ہوئی ہے... مگر لوگ یہ سمجھ بیٹھے ہیں کہ ۹۳۸ سے پہلے فراق کی شاعری محض نو مشقی کی شاعری یا تجرباتی چیز تھی... فراق صاحب کے یہاں اس دور میں وہ رفعت، وہ گھلاوٹ اور رسیلاپن، وہ پہلو دار شعر تو نہیں ہیں مگر پھر بھی... بیسیوں شعر ایسے ملیں گے جو بہت سے ''استادوں'' کے دیوانوں پر بھاری ہیں... بات یہ ہے کہ بڑی شاعری دفعتاً ظہور میں نہیں آجاتی۔ بڑی شاعری مدتوں شاعر کی شخصیت میں پکتی رہتی ہے تب کہیں جا کے سامنے آتی ہے۔

عسکری صاحب یہ نہیں سوچتے کہ اگر ۱۹۳۸ کے پہلے فراق صاحب کے کلام میں ''رفعت''، گھلاوٹ''، ''رسیلاپن'' اور ''پہلوداری'' نہیں ہے تو کس بنا پر وہ کلام استادوں کے دیوانوں پر بھاری ہے؟ یہ وہی عسکری صاحب ہیں جو بودلیئر اور شیکسپیئر کے ابتدائے عمر کے کلام سے واقف تھے، جنھیں معلوم تھا کہ ریں بو (Rimbaud) نے جو کچھ لکھا، سولہ سے انیس سال کی عمر کے درمیان لکھا۔ اور شیکسپیئر نے جب اپنے سانیٹ لکھے تو اس کی عمر تیس سے کم تھی اور اس نے ۴۶ سال کی عمر میں لکھنا بند کر دیا تھا۔ عسکری صاحب کو یہ بھی معلوم تھا کہ غالب کی بعض بہترین غزلیں نسخۂ حمیدیہ میں شامل ہیں جو غالب نے ۲۴ سال کی عمر میں مرتب کیا تھا۔ آپ کو یاد نہ ہو تو بتادوں کہ نسخۂ حمیدیہ میں شامل بعض غزلیں حسب ذیل ہیں (ردیف الف):

(۱) نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا (۲) کہتے ہو نہ دیں گے دل ہم نے گر پڑا پایا (۳) شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا (۴) دہر میں نقش وفا وجہ تسلی نہ ہوا (۵) دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا (۶) پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا (۷) یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا (۸) دردمنت کش دوا نہ ہوا (۹) عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا (۱۰) ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا۔

ظاہر ہے کہ یہ سب غزلیں صرف اردو شاعری نہیں، بلکہ تمام شاعری کا طرۂ امتیاز ہیں اور پھر بھی عسکری صاحب کہتے ہیں کہ بڑی شاعری مدتوں شاعر کی شخصیت میں پکتی رہتی ہے، لیکن مشکل یہ تھی کہ یہ نہ کہتے تو اپنے زمانے کے قریب تر زمانے میں فراق صاحب کی اچانک شہرت اور ترقی کی توجیہہ کس طرح کرتے؟ یہ شہرت اور ترقی فراق صاحب کو (خود عسکری صاحب کے بقول) ۳۸ سال کی عمر سے حاصل ہونا شروع ہوئی)۔ فراق صاحب کے ممدوح انگریز شاعروں میں کیٹس (Keats) کی موت پچیس سال کی عمر میں اور شیلی (Shelley) کی موت انتیس سال کی عمر میں ہو چکی تھی۔ اب اسطور کا پھیلاؤ دیکھیے۔ عسکری صاحب مزید فرماتے ہیں:

اس صدی کی تیسری دہائی میں ہماری شاعری میں نئی نظم نے اپنا ڈنکا بجایا...فراق صاحب غزل گوئی تو پچھلی دہائی سے کرتے چلے آرہے تھے مگر اس دہائی میں آکران کی غزل نے ایک عجیب سی کروٹ لی۔ بات یہ ہے بڑا شاعر پیدا ہوتے ہی بڑا شاعر نہیں بن جاتا...فراق صاحب کا ۱۹۳۸ تک کا زمانہ شاعری ریاضت کا زمانہ ہے...فراق صاحب اکیلی اردو غزل کی روایت سے استفادے پر قانع نہیں تھے۔ مختلف ادبی روایتوں اور مختلف تہذیبی سرچشموں سے اپنے آپ کو سیراب کررہے تھے۔

لہٰذا اب فراق صاحب اردو شاعری اور تہذیبوں کی روایت کے علاوہ دوسری شاعریوں اور تہذیبوں سے مستفید دکھائی دیتے ہیں، اور ۱۹۳۸ کے پہلے وہ استفادے اور مطالعے کے عمل سے گذر رہے تھے۔ یہ کسی نے نہ دیکھا کہ اس استفادے کے اثرات فراق صاحب کی شاعری میں کہاں اور کس طرح ہیں؟ وہ کون سی ''ادبی روایتیں اور مختلف تہذیبی سرچشمے'' ہیں جن سے وہ خود کو سیراب کررہے تھے؟ اور اس ''سیرابی'' کے عمل سے پہلے ان کی شاعری کس طرح کی تھی؟ یہاں سب سے پہلی فکر تو یہ تھی کہ ۴۲ برس میں سرگرم عمل فراق صاحب کو یا تو نوجوان ثابت کیا جائے، یا یہ دکھایا جائے کہ چالیس سے پہلے کی عمر کا زمانہ انھوں نے اولیاء اللہ کی طرح ذہنی مجاہدے میں گذارا۔ کوئی شاعر جوانی ہی میں پختگی کی منزل تک پہنچتا ہے، کوئی بڑھاپے میں، مجھے اس میں کوئی شکایت نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ فراق صاحب کے دیر میں مشہور ہونے کو بھی ادبی تاریخ کا ایک غیر معمولی مظہر یعنی (Phenomenon) ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ اب دیکھیے، سید محمد عقیل کہتے ہیں:

فراق صاحب کے ایک بڑے اور عہد آفریں شاعر ہونے میں کسی طرح کا شک کرنا، غزل اور اردو شاعری کی صحیح پرکھ سے دور ہو جانا ہے۔ فراق صاحب نے اپنا لہجہ اور اپنا انداز بیان یقیناً الگ کرلیا تھا...فراق نے غزل کو اس فرسودگی اور روایت پرستی سے بچا کر اس میں نہ صرف یہ کہ جمالیات کی ایک جہت پیدا کی بلکہ اس میں فکر اور سوچ کی وہ روایت زندہ کرنے کی کوشش کی جو غالب کی روایت تھی۔ پھر یہی نہیں، انھوں نے اپنے لیے الفاظ کی وہ دنیا بھی پیدا کی جو ان کے محسوسات اور ان کی فکر کو انگیز کرسکیں اور یہ ہر بڑا شاعر کرتا ہے۔

زبان کی خامیوں سے قطع نظر عقیل صاحب کا یہ ارشاد محمد حسن عسکری کے مندرجہ ذیل الفاظ کی صدائے بازگشت ہے۔ فرق یہ ہے کہ دونوں میں کوئی تیس سال کا فصل ہے، یعنی عسکری صاحب بہت پہلے ہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ عقیل صاحب کا فتویٰ یہ ہے کہ جو فراق صاحب کو بڑا شاعر نہ مانے وہ ''دائرہ اسلام سے خارج'' ہے۔ عسکری صاحب نے لکھا (اور عقیل صاحب نے ان کی بات دہرائی):

فراق صاحب اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیا لب ولہجہ، نیا طرز احساس، ایک نئی قوت، بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے کیونکہ اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ فراق نے بہت سے نئے لفظ ہماری شعری زبان میں داخل کیے ہیں اور معمولی لفظوں کو ایک نئی معنویت اور نئی فضا دی ہے۔

فراق صاحب کا اسطور کس طرح اور کیوں قائم ہوا، اس پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ لیکن اس اسطور کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ فراق صاحب کے بارے میں یہ خیال عام ہوگیا کہ انھوں نے اردو غزل کی روایت میں اضافہ کیا، یعنی انھوں نے اس روایت کو پوری طرح سمجھا اور پھر اس میں نئے مضامین یا نئے طرز ادا، یا دونوں کا اضافہ کیا۔ لیکن اس شور غل میں یہ سوال نظر انداز ہوگیا کہ اردو غزل کی روایت ہے کیا؟ پھر یہ مشکل بھی آپڑی کہ اگر کوئی شعر اس مفروضہ روایت کے خلاف جاتا نظر آیا تو فوراً کہہ دیا گیا کہ اسی طرح کے اشعار کی بنا پر تو ہم دعویٰ کرتے ہیں کہ فراق صاحب نے نئی روایت ڈ بناڈالی ہے۔ اور اگر کسی شعر میں مفروضہ روایت کی پابندی نظر آئی تو کہا گیا کہ یہی تو فراق صاحب کا طرۂ امتیاز ہے کہ وہ قدیم روایت کا لحاظ رکھتے ہوئے بھی نئی غزل کہہ رہے ہیں۔ دونوں صورتوں میں جیت فراق صاحب کے حامیوں کی رہی۔

لہٰذا یہ ضروری ہے کہ اردو غزل کی روایت کے خدوخال بیان کیے جائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوع ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا

ہے، ایک چھوٹے سے مضمون میں اتنی گنجائش نہیں۔ پھر بھی بعض بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔

لیکن اس کے پہلے کہ میں اردو غزل کی روایت کی وضاحت کرنے کی کوشش کروں، یہ بات واضح کردینا چاہتا ہوں کہ کسی بھی روایت میں توسیع یا تبدیلی یا اضافہ اسی وقت ممکن ہے جب شاعر خود اس روایت پر پوری طرح حاوی ہو۔ پھر دوسری بات یہ ہے کہ روایت میں توسیع یا تبدیلی، یا اضافے سے مراد یہ نہیں کہ کوئی بھی اینڈ اینڈ اشعر کہہ دیا جائے اور دعویٰ کیا جائے کہ صاحب ہم نے روایت میں تبدیلی، یا توسیع، یا اضافے کیے ہیں۔ تبدیلی ہو یا توسیع ہو یا اضافہ، اس کی شرط یہ ہے کہ وہ کسی نہ کسی نہج سے روایت کے ساتھ ہم آہنگ ہو، اس میں کھپ سکے۔ یعنی جو بھی تبدیلی ہو وہ روایت کی روح سے متغائر اور متحارب نہ ہو۔ اس سلسلے میں تبدیلی سے زیادہ تبدیلی کو برتنے اور داخل کرنے کا طریقہ (یعنی شاعر کا اسلوب) اہم ہوتا ہے۔ مثلاً حسرت موہانی اور محمد علی جوہر نے سیاسی موضوعات اپنی غزل میں داخل کیے، وہ کہیں کامیاب ہوئے، کہیں ناکام۔ معلوم ہوا کہ سیاسی موضوعات میں بذات کوئی عیب نہیں، بلکہ معاملہ طرز ادا کا ہے۔ مجروح صاحب نے سیاسی رنگ میں یہ شعر کہا تو کامیاب ٹھہرے۔

جست کرتا ہوں تو لڑ جاتی ہے منزل سے نظر حائل راہ مرے کوئی بھی دیوار سہی

اور انھیں مجروح صاحب نے سیاسی رنگ میں جب یہ شعر کہا تو وہ غزل کیا، شاعری سے ہی خارج قرار پایا۔

آنکل کے میداں میں دورخی کے خانے سے کام چل نہیں سکتا اب کسی بہانے سے

اگر فیض اور جذبی کے یہاں سیاسی موضوعات زیادہ کامیابی سے برتے گئے ہیں، ظہیر کاشمیری اور ساحر لدھیانوی کے یہاں نہیں، تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ فیض اور جذبی کے سیاسی موضوعات بہتر ہیں۔ لہٰذا اصل معاملہ یہ ہے کہ تبدیلی یا اضافے کو شعر میں اس طرح داخل کیا جائے کہ وہ کسی نہ کسی سطح پر روایت سے ہم آہنگ ضرور ہو۔ اگر ایسا نہیں ہے تو وہ تبدیلی یا توسیع یا اضافہ، روایت کا حصہ نہ بن سکے گا اور بانجھ ٹھہرے گا۔ واضح رہے کہ میں تجربے کی اہمیت کی نفی نہیں کر رہا ہوں۔ میں تجربے کو فی نفسہٖ ایک مثبت قدر مانتا ہوں۔ لیکن تجربہ کامیاب نہ ہو تو بڑی شاعری نہیں بن سکتا۔ یہاں جو بات معرض بحث میں ہے وہ یہ ہے کہ کیا فراق صاحب نے اردو غزل کی روایت سے پوری طرح استفادہ کیا تھا، اور کیا انھوں نے اس میں کوئی ایسا اضافہ کیا (یعنی کوئی ایسا تجربہ کیا) جو اس روایت کی روح سے ہم آہنگ تھا اور کامیاب تھا، اور کیا اس کی بنا پر ہم ان کو بڑا شاعر کہہ سکتے ہیں؟ میں یہ بات بھی واضح کردینا چاہتا ہوں کہ محض اکا دکا اضافے سے کوئی شخص بڑا شاعر نہیں بن جاتا (ورنہ حسرت موہانی بڑے شاعر ہوتے)۔ اضافے کو مستقل، مسلسل اور وسیع ہونا چاہئے اور شاعر میں بڑی شاعری کی دوسری صفات بھی ہونا چاہئے۔ اگر شاعر میں بڑی شاعری کے دوسرے صفات نہیں ہیں تو محض اضافہ یا توسیع کی بنا پر اسے بڑا شاعر تو نہیں، لیکن اہم شاعر ضرور قرار دیا جائے گا۔ نظیر اکبر آبادی کی مثال سامنے کی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ روایت میں تبدیلی یا اضافہ یا توسیع اکثر انھیں شاعروں کے ذریعہ عمل میں آتی ہے جو بڑے شاعر بھی ہیں لیکن یہ کوئی منطقی مفروضہ نہیں، محض تاریخی حقیقت ہے۔ آئندہ اس کے برعکس بھی ہوسکتا ہے۔ فراق صاحب نے ۱۹۵۰ کے آس پاس نمایاں ہونے والی نسل کو متاثر ضرور کیا اور اس کے لیے وہ اہم شاعر یقیناً ہیں، لیکن یہ ان کی شاید واحد اہمیت اور عظمت ہے۔

اردو غزل کی روایت پر مفصل اظہار خیال محمد حسین آزاد، حالی اور مسعود حسین رضوی ادیب کے یہاں ملتا ہے۔ حالی نے براہ راست موضوع کو مخاطب کرکے باتیں کہی ہیں اور محمد حسین آزاد، مسعود حسن رضوی ادیب نے ''آب حیات'' اور ''ہماری شاعری'' میں مختلف موقعوں پر ایسی باتیں کہی ہیں جن سے اس روایت کا استنباط ممکن ہے۔ ان کے سوا امداد امام اثر، عبدالسلام ندوی، یوسف حسین، نورالحسن ہاشمی، ابواللیث صدیقی وغیرہ کی کاوشیں قابل اعتنا نہیں۔ افسوس یہ ہے کہ حالی کا لہجہ مجموعی طور پر مخالفانہ ہے اور انھوں نے غزل کی فنی روایت پر براہ راست کوئی بحث نہیں کی ہے۔ محمد حسین آزاد جب اصولی اظہار خیال کرتے ہیں تو وہ بھی کم و بیش مخالف ہی نظر آتے ہیں۔ لیکن انفرادی شعرا پر انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے کچھ اندازہ ہوسکتا ہے کہ غزل کی روایت میں کیا کیا داخل ہے؟ مسعود حسن رضوی ادیب کے یہاں فکر کی کمی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی بیشتر توجہ حالی کے رد میں صرف ہوئی ہے۔

بقیہ لوگوں کے بارے میں کچھ نہ کہا جائے تو بہتر ہے۔ان لوگوں سے اتنا بھی نہ ہوا کہ پرانے تذکرہ نگاروں نے جو اصطلاحیں استعمال کی ہیں (مثلاً ''کیفیت''، ''رنگینی''، ''معنی آفرینی''، ''شورش''، ''ادابندی''، ''خیال بندی''، ''مناسبت''، ''شیوابیانی''، ''تازہ خیالی'' وغیرہ) انھیں کی فہرست بناڈالتے اور ان کے معنی متعین کرنے کی کوشش کرتے۔غزل کا فن کیا چاہتا ہے، وہ اصلاً کس معنی میں قصیدے کے فن سے مختلف ہے؟ اس سے انھیں کوئی سروکار نہیں۔ان لوگوں کی سطحیت کا یہ عالم ہے کہ یہ لوگ یہ کہتے نہیں تھکتے کہ غزل میں رعایت لفظی اچھی نہیں۔ان لوگوں کی دیکھادیکھی یہ خیال اب تک عام ہے کہ چونکہ میر نے کہیں یہ کہہ دیا تھا کہ میرے شعروں میں ایہام نہیں ہے، اس لیے میر ایہام سے تو بھاگتے ہی تھے، وہ تمام رعایت لفظی سے نفور تھے۔ان صاحبان نے میر کے کلیات کا اگر ایک بھی صفحہ غور سے پڑھا ہوتا تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ میر رعایت لفظی کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتے۔لہٰذا ان حضرات کی تحریریں اور غزل کی روایت کا تعین کرنے میں ہماری معاون نہیں ہو سکتیں۔ان لوگوں کو کچھ معلوم ہی نہیں، اور جن کو معلوم ہے (یعنی حالی اور آزاد، اور ایک حد تک مسعود حسن رضوی ادیب) انھوں نے باضابطہ طور پر کچھ لکھا نہیں۔

لیکن اردو غزل کی روایت کوئی ایسی خفیہ یا پراسرار چیز تو ہے نہیں جس کا علم ہم کو نہ ہو سکے۔پچھلے لوگوں نے جو کچھ منتشر اور غیر مربوط طور پر لکھا ہے اور جو کچھ غزل ہم نے پڑھی ہے اس کی روشنی میں ہم ایک ہلکا سا نقشہ تو ترتیب دے ہی سکتے ہیں۔اردو غزل کے بارے میں بہت سی باتیں تو ہم آپ کو بھی معلوم ہیں اور بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کا تفاعل ہم دن رات دیکھتے رہتے ہیں، لیکن ان کے پیچھے روایت کیا ہے اور اس روایت کے پیچھے نظریہ یا فکر کیا ہے، وہ ہم نہیں جانتے۔پھر ہم یہ بھی کر سکتے ہیں کہ کسی مانے ہوئے بڑے شاعر مثلاً میر کا کلام دیکھیں کہ اس نے فن غزل کے بارے میں اپنے اشعار میں کیا کہا ہے۔کوئی ضروری نہیں کہ جو صفات غزل کی میر نے بیان کی ہیں وہ سب خود میر کے کلام میں موجود ہوں، لیکن اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کے خیال میں غزل میں وہ صفات ہونا چاہئے۔ظاہر ہے کہ میر، جو ہمارے انتہائی معتبر غزل گو ہیں، ان کا قول غزل کی صفات کے بارے میں معتبر ہوگا۔

پہلی بات تو یہ کہ غزل کی روایت کی نشان دہی کے لیے دو طرح کی باتیں کہنا ضروری ہیں۔ایک وہ جن کا تعلق ان باتوں سے ہے جو غزل میں کہی جاتی ہیں (یعنی غزل کے موضوع سے) اور دوسری وہ جن کا تعلق ان طریقوں سے ہے جو ان باتوں کو کہنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں (یعنی غزل کے فن سے)۔پہلی طرح کی زیادہ تر باتیں زیادہ تر لوگوں کو معلوم ہیں۔دوسری طرح کی وہ باتیں جن کا تعلق غزل کی ظاہری ہیئت سے ہے، وہ بھی اکثر لوگوں کو معلوم ہیں۔میر کے اشعار میں غزل کے موضوع اور فن دونوں طرح کی باتیں ہے۔ وہ اکثر ملی جلی ہوں گی۔میں پہلے تو اصولی نکات پیش کروں گا جو نہایت مختصر ہیں۔پھر میر کے اشعار نقل کر کے ان پر مختصر بحث کروں گا۔

(ا) غزل کا موضوع

۱/۱ غزل میں تقریباً ہر طرح کا موضوع بیان ہو سکتا ہے، لیکن عام طور پر اس میں عشقیہ مضامین نظم ہوتے ہیں۔عشق کی کوئی تخصیص نہیں، یہ مجازی بھی ہو سکتا ہے، حقیقی بھی، اور ایک ساتھ دونوں بھی۔

۱/۲ غزل کا عاشق، سچے عاشق کا آدرش ہوتا ہے۔اسی طرح، غزل کا معشوق اپنے حسن وخوبی کے اعتبار سے آدرش معشوق ہوتا ہے۔

۱/۳ غزل کا عاشق بہت دکھ اٹھاتا ہے اور اکثر ناکام رہتا ہے۔

۱/۴ غزل کا معشوق اکثر ظالم یا سرد مہر یا بے وفا ہوتا ہے۔عاشق اس کا شکوہ کرتا ہے لیکن اکا دکا موقعوں کے سوا وہ معشوق سے بیزار نہیں ہوتا۔

۱/۵ تمام زمانہ عام طور پر عاشق کے خلاف ہوتا ہے۔

۱/۶ غزل کا متکلم (جو عاشق بھی ہو سکتا ہے، لیکن یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ خود شاعر ہی ہو) زمانے کے حالات پر کبھی کبھی

اختلافی یا تنقیدی رائے زنی بھی کرتا ہے۔

۱/۷ غزل کے عاشق کی معراج یہ ہے کہ وہ معشوق کے واسطے مر مٹے۔ معشوق کا معمولی کرشمہ یہ ہے کہ وہ عاشق کو مار ڈالتا ہے۔

۱/۸ غزل کا متکلم (جو عاشق بھی ہو سکتا ہے، لیکن یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ خود شاعر ہی ہو) دنیاداروں، ریاکاروں، جھوٹے عاشقوں، دنیا کے ظاہری رسم و رواج اور اس کی حمایت کرنے والوں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔

۱/۹ غزل کا متکلم (جو عاشق بھی ہو سکتا ہے، لیکن یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ خود شاعر ہی ہو) نالہ و فغاں بہت کرتا ہے اور اس نالہ و فغاں کی وجہ آزار جسمانی یا آزار روحانی یا دونوں ہو سکتے ہیں۔

۱/۱۰ غزل کے عاشق کو (جو متکلم بھی ہو سکتا ہے، لیکن یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ خود شاعر ہی ہو) آزار میں لطف آتا ہے اور غزل کا معشوق آزار پہنچانے میں لطف اٹھاتا ہے۔

۱/۱۱ غزل کی عام فضا محزونی یا مایوسی یا تفکر یا تحیر سے عبارت ہوتی ہے۔

۱/۱۲ غزل کے عاشق اور بقیہ تمام دنیا، حتیٰ کہ اس کے معشوق کے درمیان عام طور پر ایک فاصلہ رہتا ہے۔ یہ فاصلہ روحانی بھی ہو سکتا ہے اور جسمانی بھی، یا دونوں طرح کے فاصلے بہ یک وقت کارفرما ہو سکتے ہیں۔

(۲) غزل کا فن

۲/۱ غزل ایک پابند نظم ہوتی ہے جس میں قافیہ اور اکثر ردیف کا التزام ہوتا ہے۔ اس کا ہر شعر عام طور پر الگ مفہوم کا ہوتا ہے لہٰذا اس میں عام طور پر کوئی تسلسل نہیں ہوتا۔ غزل میں عام طور پر مطلع اور مقطع ہوتا ہے۔

۲/۲ غزل میں بہت سی تشبیہیں، استعارے، فقرے اور الفاظ مخصوص مفاہیم میں ایک مدت دراز سے رائج ہیں۔

۲/۴ مخصوص مفاہیم والے الفاظ کی کثرت کے باعث غزل کا رجحان استعاراتی اور بالواسطہ ہو گیا ہے۔ لہٰذا وہ مخصوص الفاظ نہ بھی استعمال ہوں تو بھی غزل کا عام طرز اظہار بالواسطہ ہوتا ہے۔

۲/۵ غزل کے شعر میں عام طور پر پیچیدگی اور تہ داری ہوتی ہے۔

۲/۶ قافیہ اور ردیف کو خوبی سے برتنا اور دونوں مصرعوں میں مکمل ربط ہونا غزل کے ہر شعر کا لازمہ ہے۔

۲/۷ غزل کے شعر میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان میں ربط معنوی یا ربط لفظی یا دونوں (یعنی مناسبت) ہونا چاہئے۔

۲/۸ غزل میں ایسے الفاظ کم لائے جاتے ہیں جن سے خطابت یا رسومیاتی شکوہ کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

۲/۹ غزل میں کثرت معنی، کیفیت، اور جذباتی شورش (یا ان میں سے کوئی ایک چیز) ضروری ہے۔

۲/۱۰ غزل میں بات کچھ بھی کہی جائے، اسلوب کا حسن شرط ہے۔

۲/۱۱ غزل کے لیے متانت شرط نہیں، لیکن عام طور پر غزل متین ہوتی ہے۔ غزل میں طنزیہ، مزاحیہ، خوش طبعی کے شعر ناممکن نہیں ہیں۔

۲/۱۲ غزل کے آہنگ میں وہ صفت ہوتی ہے جسے روانی کہتے ہیں۔

ان سب کے علاوہ ایک بات، جو غزل کے طرز کلام کی بنیاد ہے، یہ ہے کہ غزل کے شعر کا متکلم اور شے ہے اور غزل کا شاعر اور شے۔ یہ بات اوپر کئی بار مذکور ہو چکی ہے، لیکن پھر بھی اس کا اعادہ ضروری ہے کہ غزل کے شعر میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اسے شاعر کے ذاتی تجربے، عقیدے، یا باطنی واردات کا اظہار نہیں کہہ سکتے۔ یعنی غزل کا شعر شاعر کے ذاتی تجربے، عقیدے، یا باطنی واردات پر لازماً مبنی نہیں ہوتا۔

ظاہر ہے کہ موضوع اور فن کے بارے میں اوپر درج کردہ باتوں میں چند چیزیں ایسی ہیں جو جدید غزل (یا پچھلے پچاس ساٹھ برس کی غزل) میں کم نظر آتی ہیں۔ کچھ کی جگہ بعض اور چیزوں نے لے لی ہے اور بعض کی جگہ خالی ہے۔ لیکن عام طور پر یہ نقشہ اس غزل کا

ہے جوفراق صاحب کے اوائل عمری میں رائج تھی۔ جو چیزیں اب بدل گئی ہیں یا غائب ہوگئی ہیں، ان میں سے کوئی ایسی نہیں ہے، جس پر غزل کی ساری ہستی کا دارومدار ہو۔ آج کی غزل بھی کم وبیش مندرجہ بالا انھیں چیزوں کو محیط ہے، اس معنی میں کہ مندرجہ بالا عناصر یا خطوط میں کوئی ایسا نہیں ہے، جس کو آج بھی عملاً استعمال نہ کیا جا سکے۔ یہ بات بھی ہے کہ تبدیلیاں زیادہ تر موضوع میں ہوئی ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ فن سے متعلق جو اشارے اوپر پیش کیے گئے ہیں ان میں سے اکثر کا تعلق پورے فن شاعری سے ہے، محض فن غزل سے نہیں۔ لہٰذا ان میں تبدیلی کا امکان کم ہی رہا۔

جہاں تک غزل کے موضوع کی تبدیلی کا معاملہ ہے، وہاں بھی صورت یہ ہے کہ ان تبدیلیوں کو اگر تجزیے کی روشنی میں پرکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کی اساس اوپر بیان کیے ہوئے ہی کسی اصول پر ہے۔ مثلاً آج کا غزل گو اگر زاہد، یا شیخ، یا محتسب سے نبرد آزما نہیں ہے تو بھی وہ ابنائے زمانہ کی عام ریاکاری اور ان میں خلوص کی کمی کا شاکی ضرور ہے۔ اگر آج کی غزل میں معشوق کے ہاتھ میں تلوار یا خنجر نہیں ہے تو بھی وہ سرد مہر یا کم آمیز تو ہے ہی۔ آج کا عاشق اگر اپنے لیے مرغ اسیر کا استعارہ نہیں استعمال کرتا تو تنہائی اور دوری اور مجبوری اور رہائی کوشش کی بات پھر بھی کرتا ہے۔ اس طرح، اکثر موضوعات وہی ہیں، صرف اسالیب کچھ اور ہیں۔ اور بنیادی بات یہ ہے کہ ان میں سے کوئی موضوع ایسا نہیں ہے، جس کو آج بھی بجنسہٖ برتنا ممکن نہ ہو۔ بہت سے بہت یہ کہا جائے گا کہ ایسی غزل میں موضوعات کو ظاہر کرنے کے لیے جو اسالیب اختیار کیے گئے ہوں گے وہ آج کے نہ ہوں گے۔ (اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میں ایسے اسالیب یا موضوعات کو اختیار کرنے کی سفارش کر رہا ہوں۔)

اب میر کے کچھ شعر دیکھیے۔ ان کی روشنی میں اوپر درج کیے ہوئے کئی نکات برآمد ہو سکتے ہیں ؎

۱۔ درہمی حال کی ساری ہے مرے دیواں میں — سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا (دیوان اول)

۲۔ نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی — گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ (دیوان اول)

۳۔ میر شاعر بھی زور کوئی تھا — دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب (دیوان اول)

۴۔ عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں (دیوان اول)

۵۔ دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر — در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب (دیوان دوم)

۶۔ کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے — کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں (دیوان دوم)

۷۔ سہل ہے میر کا سمجھنا کیا — ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے (دیوان دوم)

۸۔ مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے — درد وغم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا (دیوان سوم)

۹۔ طرفیں رکھے ہیں ایک سخن چار چار میر — کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم (دیوان سوم)

۱۰۔ زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر — ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا (دیوان چہارم)

۱۱۔ شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو (دیوان پنجم)

میں نے مشہور شعر بھی جان بوجھ کر نقل کر دیے ہیں تاکہ آپ کو یہ خیال نہ ہو کہ جان بوجھ کر فاروقی صاحب نے وہ شعر ترک کر دیے جو شاید ان کے نظریے کے خلاف جاتے۔ کیونکہ شعر ۶ میں میر نے شاعری کی دو خوبیاں بتائی ہیں: ''طرز'' اور ''ایہام''۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے از راہ مکر خود کو ان دونوں چیزوں سے بے بہرہ قرار دیا ہے۔ جو لوگ اس شعر کو اس بات کی دلیل میں لاتے ہیں کہ میر کے اشعار میں ایہام نہیں تھا، اور ایہام ان کو پسند بھی نہ تھا، وہ اس شعر کو اس بات کی بھی دلیل میں کیوں نہیں لاتے کہ میر کے شعر میں کوئی ''طرز'' نہیں؟ ظاہر ہے کہ اپنی شاعری پر رائے کی حد تک میر کا یہ شعر محض مکر ہے۔ دوسری بات یہ اگر ہم یہ مان بھی لیں کہ یہاں میر نے ایہام سے

انکار کیا ہے، تو یہ بھی تو کہا ہے کہ ایہام ایسی چیز ہے جو دل کو کھینچتی ہے۔ جہاں تک شعر ۸ کا سوال ہے، یہ ہمارے کئی نکات کو محیط ہے، مثلاً ۱/ ۳،۱/ ۵،۱/ ۱۱،۱/ ۱۴، اور ۲/ ۷۔ شعر نمبر ۱ سے ۱/ ۶ اور ۱/ ۱۱ مستنبط ہو سکتے ہیں۔ شعر نمبر ۴ سے ۱/ ۱ واضح ہوتا ہے۔ شعر نمبر ۳، نمبر ۷، شعر نمبر ۹ اور شعر نمبر ۱۰ سے بہت سے فنی نکات برآمد ہوتے ہیں، مثلاً ۲/ ۳،۲/ ۴،۲/ ۲،۲/ ۶،۲/ ۱۰۔ شعر نمبر ۲ سے ۲/ ۹ برآمد ہوتا ہے۔ شعر نمبر ۵ سے ۲/ ۱۴ اور ۲/ ۵ برآمد ہوتے ہیں۔ شعر نمبر ۱۱ سے ۲/ ۱۱ نکلتا ہے۔

موضوع والے بعض نکات ان شعروں سے نہیں نکلتے، کیوں کہ یہ موضوعات تو غزل کے اشعار میں بکھرے پڑے ہیں۔ یہ بات ثابت کرنے کے لیے کہ غزل کا عاشق آزار میں لطف حاصل کرتا ہے، غزل کا کوئی شعر نقل کرنا ضروری نہیں۔ میں نے صرف انھیں نکات کو روشن کرنے کے لیے اشعار لیے ہیں جو از خود پوری طرح واضح نہیں ہیں۔

مندرجہ بالا مختصر (مگر مجھے امید ہے کہ جامع) نقشے کی روشنی میں فراق صاحب کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فراق صاحب میر کے بہت معتقد تھے اور میر سے بہت متاثر بھی ہوئے۔ لیکن میر پر ان کا فیصلہ ملاحظہ ہو۔

میر کے یہاں قدر اول کے اشعار کی تعداد غالباً ڈھائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ تک پہنچتی ہے۔ لیکن میر کے نہایت اچھے اشعار کی تعداد تین ہزار اشعار سے کم نہیں ہے۔

یعنی ایسے شخص کی کم از کم ستر برس کی مشق سخن، جس کو اکثر لوگ اردو کا سب سے بڑا شاعر کہتے ہیں، اس کا سرمایہ بس ڈھائی تین سو اشعار! فراق صاحب نے اپنے بارے میں ایک بار مجھ سے بیان کیا تھا کہ ان کا کلام ''ہومر اور ڈانٹے اور بالمیکی سے کم نہیں۔ اور اگر کسی کو خیال ہو کہ وہ لوگ تو رزمیہ نگار ہیں اور میں غزل گو، تو مصرعے ملا کر دیکھ لے، آواز سے آواز ملتی ہے''۔ اول تو متفرق مصرعوں کو معیار بنا کر شاعر کا مرتبہ طے کرنے کا طریقہ ہی مہمل ہے (اور یہ طریقہ بھی فراق صاحب کا اپنا نہیں، بلکہ میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold) سے مستعار ہے)، لیکن رزمیہ شعرا کے مصرعوں سے غزل کے مصرعوں کا تقابل کرنے کا مطالبہ ہی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ غزل کی روایت سے فراق صاحب کی آگاہی کس قدر قلیل تھی۔ وہ زبان کے کیسے نباض تھے، اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ ایک بار رشید احمد صدیقی نے کہیں بھولے سے یہ لکھ دیا تھا کہ فراق صاحب کو فارسیت کا ذوق کم ہے، تو فراق صاحب نے رشید صاحب کو اپنے مضمون میں برا بھلا کہا۔ لیکن اس پر بھی ان کو اطمینان نہ ہوا تو عرصے تک محفلوں میں اپنے وہ شعر سنایا کیے جن میں فارسی عربی کے چھوٹے موٹے الفاظ ہوتے تھے۔ پھر وہ کہتے کہ دیکھو ایسے ایسے الفاظ استعمال کرتا ہوں پھر بھی ایک صاحب فرماتے ہیں کہ مجھے فارسی سے مس نہیں۔ چنانچہ میرے سامنے انھوں نے اپنے مندرجہ ذیل مصرعے میں ع

دار السلطنتوں کو بنایا دولت مند انسانوں نے

بڑے فخر سے لفظ ''دار السلطنتوں'' کی ''فارسیت'' کی داد طلب کی تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ ان کے مداحوں کی اس خوش فہمی کے باوجود کہ انھوں نے غزل کو نئے الفاظ دیے، یا اپنے اظہار کے لیے نئی زبان خلق کی، سرور صاحب کی وہ بات سچ ہی رہی کہ ان کی زبان اکھڑی اکھڑی اور الجھی الجھی سی معلوم ہوتی ہے۔

خیر، میر کے یہاں فراق صاحب کو قدر اول کا ڈھائی تین سو شعر مل گیا، لیکن مجھے فراق صاحب کے یہاں قدر اول کا دس بیس شعر بھی نہیں ملتا۔ ان کے کلام کا بڑا حصہ انھیں روایتی مضامین پر مشتمل ہے جو فراق صاحب کے اوائل عمری میں رائج تھے۔ ایک چھوٹا حصہ سیاسی اور انقلابی رومانی قسم کے مضامین پر مشتمل ہے لیکن سیاسی مضامین حسرت موہانی اور محمد علی جوہر کے ذریعہ غزل میں پہلے ہی داخل ہو چکے تھے۔

فراق کے کلام کا ایک قلیل حصہ ایسا ضرور ہے جس میں عشق کے تجربے اور کیفیات کے ان رنگوں اور پہلوؤں کا اظہار ہے جو اس سے پہلے ہماری شاعری میں خال خال بیان ہوئے تھے۔ لیکن زبان کے ساتھ عدم مناسبت اور عجز نظم اور غزل کے مزاج سے بے خبری یہاں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ ان کے تینوں طرح کے کلام میں زبان کے ساتھ ایک طرح کی زبردستی تو ہے لیکن یہ زبردستی بھونڈی اور بے

ڈھنگی ہے، خلاقانہ نہیں۔ کیوں کہ جو الفاظ استعمال کرتے ہیں وہ بعض اوقات نئے تو ہوتے ہیں لیکن وہ شعر سے یا آپس میں مناسبت نہیں رکھتے اور انمل بے جوڑ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کثرت الفاظ، الفاظ کے صحیح تاثر اور استعمال سے ناواقفیت، اور معمولی بات کو کہنے کے لیے بڑے دھوم دھڑا کے والے الفاظ کا استعمال، یہ عیوب ان کے یہاں کثرت سے نظر آتے ہیں۔

یہ بات قابل لحاظ ہے کہ فراق صاحب کی شہرت اسی زمانے میں بڑھی جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر شعر کی فنی حیثیت کم اہم رہ گئی اور خیال ہی خیال سب کچھ رہ گیا۔ خیال کا کیا ہے، خراب شعر میں بھی اچھا خیال بیان ہو سکتا ہے اور اچھے شعر میں بھی خراب خیال بیان ہو سکتا ہے۔ اقبال کے یہاں دونوں طرح کی مثالیں موجود ہیں۔ بہر حال چونکہ فیشن ایسی شاعری کا چل گیا جس میں خیال کی اہمیت زیادہ تھی، اس لیے فراق صاحب کے فنی اسقام پر لوگوں نے چنداں توجہ نہ کی۔

اثر لکھنوی غالباً وہ واحد نقاد ہیں جنھوں نے فراق کی عظمت کا کلمہ نہ پڑھا (نیاز فتحپوری تو اپنا مضمون لکھ کر الگ ہو گئے۔ بعد میں انھوں نے فراق صاحب کے بہت سے اشعار کو ناموزوں وغیرہ کہا، لیکن نیاز صاحب اس وقت تک اپنی اہمیت کھو چکے تھے)۔ اثر لکھنوی سے گڑ بڑ یہ ہوئی کہ وہ فراق صاحب کے یہاں زبان و بیان اور محاورے، مذکر، مونث کی غلطیاں روایتی استادوں والے انداز میں نکالنے لگے۔ زبان و بیان کی اوقات اس زمانے تک یوں ہی زبوں ہو چکی تھی۔ پھر اثر کا قدامت پرستانہ نقطۂ نظر اور غیر منطقی فکر۔ انھوں نے اصول کی رو سے یہ ثابت کرنے کی کوشش ہی نہ کی کہ زبان کی خوبی کے بغیر شعر کی خوبی ممکن نہیں۔ مزید ستم یہ ہوا کہ انھوں نے اسی انداز میں فیض پر بھی نکتہ چینی کی۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ فیض کے ''اغلاط'' اور طرح کے ہیں، فراق صاحب کے اور طرح کے۔ چونکہ یہ بات ظاہر تھی کہ ان ''اغلاط'' کے باوجود فیض کا اکثر کلام خوبصورت ہے اس لیے فراق صاحب پر بھی اثر لکھنوی کے اعتراضات درخور اعتنا ٹھہرے (حالانکہ خود فراق صاحب نے اثر لکھنوی کے بعض اعتراضات کو مان لیا تھا)۔

فراق صاحب کے تمام مداحوں کو یہ بات تسلیم ہے کہ ان کے یہاں حکیمانہ میلان نہیں ہے، لیکن وہ بات ضرور ہے جسے احتشام صاحب نے اپنے مخصوص مبہم انداز میں وہ ''ریاض نفس'' کہا تھا جو ''علم اور وقوف'' سے حاصل ہوتا ہے۔ احتشام صاحب کی اصطلاحات مجھ پر واضح نہیں ہوئیں لیکن اندازہ یہ لگتا ہے کہ ان کے خیال میں فراق صاحب اپنے محسوس کیے ہوئے تجربے کو فکر کا رنگ دے دیتے ہیں۔ عسکری صاحب نے اس بات کو اپنے انداز میں بڑے پرزور طریقے سے کہا ہے۔ مثال کے طور پر عسکری نے فراق کا یہ شعر نقل کیا ہے ؎

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے
پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

اگر چہ اس شعر کا خیال کوئی ایسا نیا نہیں کیونکہ اس طرح کے تمام اشعار کا سلسلہ کم سے کم غالب تک پہنچتا ہے ؎

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

قابل غور بات یہ ہے کہ دوسرے مصرعے کے ڈرامائی تاثر نے عسکری صاحب کو ایسا گم کیا کہ انھوں نے یہ نہ دیکھا کہ رات کے پچھلے پہر کو تارے تو بیدار ہی رہتے ہیں، زمین البتہ سوئی رہتی ہے۔ اس لیے ''تارے'' کے بعد ''بھی'' کا محل نہ تھا، بلکہ ''زمین'' کے بعد تھا۔ پھر زمین کے جاگتے رہنے کا کوئی ثبوت کسی استعارے یا داخلی کیفیت کے ذریعے دینا تھا۔ اس وقت یہ محض ایک بیان ہے کہ زمین جاگ رہی ہے۔ پھر ''کہیں جاگ رہی ہے'' میں ''کہیں'' محض قافیے کی خاطر ہے، کیونکہ اس کے بغیر مفہوم پورا تھا۔ کہاں غالب کے یہاں تمام کائنات میں حرکت اور ذرے کی چمک اور جگمگاہٹ کو (جس کے گھٹنے بڑھنے کی بنا پر اسے دل سے تشبیہ دیتے ہیں) اس کی زندگی کا ثبوت قرار دینا اور کہاں ایک محض دعویٰ، وہ بھی ایسا کہ جس پر زور پہنچنے کے لیے جس لفظ (یعنی ''بھی'') کی ضرورت تھی، وہ کہیں اور۔ ذرے کی چمک پر یاد آیا کہ عسکری صاحب نے ایک اور شعر کے بارے میں ایسا ہی دعویٰ کیا ہے۔ فراق صاحب کے مندرجہ ذیل شعر پر ؎

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

عسکری صاحب یوں رقم طراز ہیں:

فراق کا عشق وقتی لگن اور طلب سے بہت بلند ہو کر پوری کائنات کے متعلق ایک رویہ، ایک انداز نظر بلکہ ایک

مفصل فلسفۂ حیات بن جاتا ہے جس میں زندگی کے سارے تضاد، سارا جبر واختیار، سارے جدلیاتی عناصر آ کے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوجاتے ہیں۔

مجھے نہیں معلوم کہ مندرج بالا شعر سے اتنے بڑے معنی کیونکر نکل سکتے ہیں، لیکن میں اتنا جانتا ہوں کہ فراق صاحب کا شعر میر سے مستعار ہے ۔

ہر ذرہ خاک تیری گلی کی ہے بے قرار　　　یاں کون سا ستم زدہ مائی میں رل گیا

میر نے ذرے کی گھٹتی بڑھتی چمک کے ذریعے اس کی بے قراری بھی دکھادی اور عاشق کی بے قراری کا خاک کے دامن میں منتقل ہونا بھی دکھایا۔ عاشق کی بے کسی پر خاک کو ماتم کناں بھی دکھایا اور خاک کی چمک کا پھر بھی اشارہ قائم کردیا۔ فراق صاحب کے شعر میں صرف ایک پہلو ہے اور انداز بھی خبریہ ہے، جب کہ میر کے دوسرے مصرعے میں استفہام نے حسن کا ایک اور پہلو پیدا کردیا ہے۔

مغربی ادب سے واقفیت فراق صاحب کے اسطور کا قدیمی حصہ ہے۔ کلیم الدین صاحب بھی اس کے سحر میں گرفتار ہوئے۔ انھوں نے ۱۹۲۴ کے ایک مضمون میں اس بات پر خوشی کا اظہار کیا کہ:

فراق صاحب مغربی ادب سے بھی واقف ہیں۔ یہ صرف شاعر ہی نہیں نقاد بھی ہیں اور اپنی شاعری پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں اور فن شاعری پر غور وفکر بھی کرتے ہیں اور اس غور وفکر میں مغربی خیالات سے استفادہ کرتے ہیں۔

لہٰذا کلیم الدین صاحب کے خیال میں غزل سے فراق صاحب کا شغف ''باعث استعجاب وتاسف ہے''۔ لیکن انگریزی یا مغربی ادب سے فراق صاحب نے کیا حاصل کیا اور اسے کس طرح اپنی غزل میں داخل کیا، اس کے بارے میں کلیم الدین احمد بالکل خاموش ہیں۔ وہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ فراق صاحب آرنلڈ سے متاثر ہو کر اس خیال پر عمل پیرا نظر آتے ہیں کہ شاعری زندگی کی تنقید ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ فراق صاحب کی تنقید حیات میں ''شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن'' کی کمی ہے۔ اس کے علاوہ انھیں ''فراق کے خیالات میں اکثر خامی نظر آتی ہے''۔

یہ سب باتیں صحیح ہوں یا غلط، لیکن ان میں ایسے شاعر کا نشان نہیں ملتا جس نے اردو غزل کی روایت میں کوئی اضافہ کیا ہو۔ کلیم الدین صاحب فراق کی تعریف تو بہت کرتے ہیں لیکن ان کا سلسلہ زیادہ سے زیادہ امیر مینائی سے ملاتے ہیں۔ وہ فراق کے اپنے قول کی تائید کرتے ہیں کہ ان کے یہاں ''اتحاد ضدین'' اکثر نظر آتا ہے اور ''یہ صفت انھیں موجودہ شعرا میں امتیاز کی حیثیت عطا کرتی ہے''۔ یہ دونوں صاحبان بھول گئے کہ ''اتحاد ضدین'' (اگرچہ میں اس اصطلاح کو ناکافی سمجھتا ہوں) غالب کے یہاں جس درجے کا اور جس کثرت سے ملتا ہے، کسی اور شاعر کو اس کی ہوا بھی نہیں لگی۔ بہر حال ''اتحاد ضدین'' کی مثال میں کلیم الدین صاحب نے مندرجہ ذیل شعر بھی پیش کیا ہے ۔

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو　　　وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرادیا

اس شعر کو محمد حسن عسکری نے بھی فراق کے تصور ہجر کی مثال میں پیش کیا ہے۔ یہ سب لوگ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ مصرع اولیٰ میں بہ یک وقت ''شام'' اور ''پچھلی رات'' کا ذکر ہے۔ یعنی جو واقعہ بیان کیا جا رہا ہے وہ ہے تو شام ہجر کا، لیکن اسی شام کو مصرعے میں ''پچھلی رات'' بتایا گیا ہے۔ مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''یوں تو وہ شام ہجر تھی، مگر پچھلی رات کو وہ درد اٹھا...'' وقت کا ایک ہی منطقہ شام اور پچھلی رات کس طرح ہوسکتا ہے اس کے بارے میں شعر بالکل خاموش ہے۔ فراق صاحب کے مداحان بھی خاموش ہیں۔ بہر حال، اسی ہجر کے موضوع پر ایک شعر کے بارے میں عسکری صاحب کہتے ہیں ''یاد نہیں پڑتا کہ کسی شاعر نے فراق کی کیفیت کو اتنا وسیع، باعظمت اور ہمہ گیر بنایا ہو'' ۔

وہ بے قراری دل وہ فضائے تنہائی　　　وہ سرزمین محبت وہ آسمان فراق

شعر یقیناً اچھا ہے، دوسرے مصرعے میں کیفیت خوب ہے، لیکن پہلے مصرعے کی کیا ضرورت تھی؟ اگر مصرع لگانا ہی تھا تو ''بے قراری دل'' جیسا رسمی اور بے جوڑ فقرہ کیوں رکھا؟ ''فضا''، ''سرزمین''، ''آسمان'' یہ سب غیر وجود سے تعلق رکھتے ہیں اور عناصر فطرت بھی ہیں۔ ان تین ٹکڑوں کے ساتھ وجود سے متعلق ایسا پھس پھسا فقرہ (''بے قراری دل'') رکھنا فراق صاحب ہی کے بس کا روگ تھا۔ روایت سے ذرا بھی مس ہوتا تو ایسی سرسری بات نہ کہتے اور مناسبت کا اس طرح خون نہ کرتے اور اگر کرتے بھی تو کسی معنوی پہلو کی خاطر، جیسا کہ میر کے اس

شعر میں ہے ۔

اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے　　جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے

''جگر'' کی مناسبت سے پہلے مصرعے میں ''خون'' کا تلازمہ درکار تھا، یا پھر ''چشم'' کی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں ''تری'' یا ''سیلاب'' کا تلازمہ چاہئے تھا۔ لیکن چونکہ کثرت گریہ کے بعد ہی آنسو کی جگہ خون بہتا ہے اس لیے ''جب نام ترا لیجیے'' کے ساتھ ''خون'' کی معنویت چنداں خوب نہ تھی اور ''جگر آنا'' جیسے برجستہ محاورے کی معنویت کے سامنے ''سیلاب'' وغیرہ کا تلازمہ پرزور نہ تھا۔ مزید یہ کہ جب آنکھوں سے لہو آنے کی نوبت آئے گی، اور وہ آئے گی، کیوں کہ معشوق کا نام بار بار لیتے ہیں اور ہر بار آنکھ بھر آتی ہے۔ اس لئے رفتہ رفتہ خون تو آئے گا ہی۔ اور خون چونکہ جگر میں بنتا ہے اس لئے ''جگر آنا'' میں ایک اور معنی حاصل ہو گئے۔ فراق صاحب کے شعر میں ''آسمان فراق'' کی داد نہ دینا ظلم ہے (اگر چہ اس میں ایک حد تک ردیف کی بھی کارفرمائی ہے) لیکن فراق کے سامنے میر کا شعر تھا ۔

مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی　　یک بیاباں برنگ صوت جرس

میر کے شعر میں ''یک بیاباں'' کی ترکیب، اس کی مناسبت سے ''تنہائی'' اور ''صوت جرس'' کا استعارہ، یہ سب مل کر ایک کائنات ہیں جس میں انسان واقعی اور مکمل طور پر تنہا ہے۔ تنہائی کے موضوع پر فراق صاحب کا ایک شعر کلیم الدین صاحب نے فراق کے اس قول کے ثبوت میں نقل کیا ہے کہ ان کے یہاں ''اجتماع ضدین'' پایا جاتا ہے ۔

اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے　　اک فسوں ساماں نگاہ آشنا کی دیر تھی

بھری دنیا میں تنہا نظر آنا اگر ''اجتماع ضدین'' ہے (یا جو کچھ بھی ہے) تو یہ بھی اس کا فیض ہے جس کے یہاں فراق صاحب کے خیال میں ڈھائی تین سو سے زیادہ شعر قدر اول کا مرتبہ پانے کے حق دار نہیں ہیں۔ میر کے دیوان چہارم میں ہے ۔

یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں　　کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر

(دوسرے مصرعے میں ''سے'' ''بمعنی'' ''کی طرح'' ہے) ''شور جرس'' کی استعاراتی معنویت اور معشوق کا تمام عالم میں موجود ہونا، یہ پہلو میر کے شعر میں مستزاد ہیں۔ لیکن کلیم الدین صاحب نے یہ غور نہیں کیا کہ فراق کے پہلے مصرعے میں ''فسوں ساماں'' اور ''آشنا'' دو میں سے ایک صفت غیر ضروری ہے بلکہ اس سے تاکید الذم بمایشبہ المدح کی صورت پیدا ہو رہی ہے۔ نگاہ یا تو ''فسوں ساماں'' ہوتی، یا ''آشنا'' ہوتی۔ ان میں سے ایک ہی صفت نگاہ کے لیے کافی تھی کہ اس کے ذریعے ہم بھری دنیا میں تنہا نظر آنے لگیں۔ اس وقت تو کیفیت یہ ہے کہ معشوق کی نگاہ آشنا کافی نہیں، اسے ''فسوں ساماں'' بھی ہونا چاہئے تاکہ کارگر ہو۔ یا محض فسوں سامانی کافی نہیں، اس میں صفت آشنائی بھی ضروری ہے۔ ''فسوں ساماں'' اور ''آشنا'' میں کوئی مناسبت یا رعایت بھی نہیں جس کا سہارا لیا جائے۔ مصرع دراصل یوں مکمل تھا ''اک نگاہ آشنا کی دیر تھی''۔ لیکن بحر کچھ اور ہوئی جاتی تھی۔ فراق صاحب کو مصرع پورا کرنا تھا، سو ''نگاہ'' کا خیال کر کے ''فسوں ساماں'' رکھ دیا اور مطمئن ہو گئے۔ اس افراط و تفریط سے معنوی عیب کیا پیدا ہو گیا، اس کی ان کو خبر نہ ہوئی۔ پھر اگر ہم اپنے آپ کو تنہا نظر آنے لگے تو شعر سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی جب تک اس میں ''خود کو'' یا ''اپنے آپ کو'' جیسا کوئی فقرہ مذکور نہ ہو۔ اور اگر ہم دنیا والوں کو تنہا دکھائی دینے لگے تو اس بھری دنیا میں ''ہم'' کی جگہ ''اس بھری دنیا کو ہم'' کا محل تھا۔ میر نے ''ہم تنہا ہوں'' کہہ کر دونوں معنوی امکانات رکھ دیے ہیں۔ فراق کے یہاں ایک ہی معنوی امکان ہے اور وہ بھی سقیم ہے۔ فراق صاحب کے اس مشہور شعر ۔

بیمار کی رات ہو گئی ہے　　اس دور میں زندگی بشر کی

کے بارے میں، میں نے فراق صاحب کی زندگی ہی میں لکھا تھا کہ جب مصرع ثانی میں ''ہے'' کے ذریعہ یہ اشارہ واضح ہے کہ بات عہد حاضر کی ہو رہی ہے، تو مصرع اولیٰ میں ''اس دور'' کی تخصیص غیر ضروری ہے۔ فراق صاحب اس پر ناراض بھی ہوئے تھے لیکن ظاہر ہے کہ ''اس دور'' برائے بیت ہے (برائے بیت تو ''بشر کی'' بھی ہے، لیکن اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں)۔ اس موقع پر ''اس دور'' کی بحث کا اعادہ اس لیے کر رہا ہوں کہ میر کے ایک شعر میں اسی ''برائے بیت'' فقرے کا استعمال دکھانا منظور ہے۔ دیوان اول کا شعر ہے ۔

یک قطرہ آب میں نے اس دور میں پیا ہے　　　نکلا ہے چشم تر سے وہ خون ناب ہوکر

ظاہر ہے کہ ''اس دور'' یہاں بھی بہ ظاہر برائے بیت ہی ہے، لیکن پینے کا ذکر کر کے میر نے ''دور'' کو ''دور شراب'' فرض کرنے کا جواز پیدا کر دیا، کہ اور لوگوں نے تو شراب پی اور میں نے اس دور میں صرف ایک بوند پانی پیا (ممکن ہے وہ صرف آنسو کی بوند رہی ہو) اور وہ بھی خون ہوکر بہ نکلا۔ فراق صاحب اگر اس نکتے سے آگاہ ہوتے کہ غزل کا شعر اس بات کا شدت سے تقاضا کرتا ہے کہ اس میں ہر لفظ ایک دوسرے سے لفظی یا معنوی، یا دونوں طرح کا ربط رکھتا ہو اور ہر لفظ پوری طرح کارگر ہو، تو وہ بھی میر کی طرح کی کوئی ترکیب کرتے۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ قلیل تعداد میں سہی، لیکن فراق صاحب کے یہاں ایسے شعر ضرور ہیں جن میں عشق کے ایسے تجربات و کیفیات کا بیان ہے جو ان سے پہلے شاذ تھے، لیکن مشکل یہ ہے کہ زبان کے ساتھ عدم مناسبت اور غزل کے مزاج سے بے خبری یہاں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ چونکہ میر کے کلام سے بعض مثالیں میں نقل کر چکا ہوں، اس لیے اب یہ بات بھی کہنا چاہتا ہوں کہ فراق صاحب کے بہت سے اچھے شعروں پر کسی نہ کسی پیش روکی چھاپ نظر آتی ہے۔ میر کی بعض مثالیں اوپر گذریں۔ اب بعض اور شعرا سے مثالیں ملاحظہ ہوں۔

عشق کی آزمائشیں اور فضاؤں میں ہوئیں　　　پاؤں تلے زمیں نہ تھی سر پہ یہ آسماں نہ تھا

ایک آدھ خرابی کے باوجود میں اسے فراق صاحب کے اچھے شعروں میں گنتا تھا، کیونکہ دوسرے مصرعے کے پیکر میں غضب کی کیفیت ہے اور استعارہ اور پیکر دونوں بہت خوب دست و گریباں ہیں۔ لیکن ایک دن ''طلسم ہوشربا'' (جلد دوم صفحہ ۱۸۳) میں کسی گم نام شاعر کا یہ شعر دیکھا تو رنج ہوا کہ فراق صاحب کے گنے چنے مولک Original شعروں میں ایک کم کرنا پڑا۔

خرام ناز تمھارا بھی ایک آفت ہے　　　زمین پاؤں تلے سر پہ آسماں نہ رہا

فراق صاحب کے شعر میں چھوٹی سی خرابی کا ذکر میں نے کیا تھا۔ وہ یہ ہے کہ دوسرے مصرعے میں ''آسماں'' کے پہلے ''یہ'' بے محل اور غیر ضروری ہے کیونکہ اس سے گمان گذرتا ہے کہ پاؤں تلے زمین تو بالکل نہ تھی لیکن سر پر آسمان تھا، مگر وہ آسمان نہ تھا جو ہمارے آپ کے سر پر ہوتا ہے۔ اگر یہی کہنا تھا کہ کوئی اور آسمان تھا اور کوئی دیگر زمین تھی تو ''زمین'' کے پہلے بھی ''یہ'' لگاتا تھا۔ ویسے بہتر تو یہ ہے کہ زمین اور آسمان دونوں کے پہلے ''یہ'' نہ ہوتا، جیسا کہ ''طلسم ہوشربا'' والے شعر میں ہے، کیونکہ برجستگی اور معنویت دونوں کا تقاضا یہی تھا۔

چھوٹے چھوٹے الفاظ کے استعمال میں بدسلیقگی فراق صاحب کے یہاں اکثر نظر آتی ہے۔ مثلاً ان کا اچھا اور مشہور شعر ہے، اس پر خود فراق صاحب نے حاشیہ آرائی بھی کی ہے۔

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس　　　دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے لیکن پہلے مصرعے میں ''شام'' اور ''حسن'' دونوں کے ساتھ ''بھی'' کی قید لگنے سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ دل کو کہانیاں یاد آنے کے لیے شرط یہ ہے کہ شام بھی دھواں دھواں ہو اور حسن بھی اداس اداس ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ مہمل ہے، کیونکہ اصل مقصد تو منظر نگاری ہے کہ ایسا منظر تھا اور اس وقت دل کو کئی کہانیاں یاد آئیں۔ مصرع یوں کر دیجیے ''شام تھی دھواں دھواں حسن تھا اداس اداس''، بحر بدل جائے گی لیکن مقصود پورا ہو جائے گا۔ پھر دوسرے مصرعے میں ''سی'' غیر ضروری ہے۔ کیونکہ ''یاد آکے رہ گئیں'' کا مفہوم ہی یہ ہے کہ پوری طرح یاد نہ آئیں۔ اس پر ''سی'' لگانا محض تصنع اور طالب علمانہ انداز ہے۔ درد، میر اور مومن کے مشہور شعر ہیں، ان سے موازنہ کر کے دیکھیے۔

درد:　　میرے تغیر حال پر مت جا　　　یوں بھی اے مہربان ہوتا ہے

میر:　　میرے تغیر حال پر مت جا　　　اتفاقات ہیں زمانے کے

مومن:　　میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ　　　تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

مومن نے بالکل نئی بات نکالی تھی۔ ان تین بڑے شعروں کے سامنے فراق صاحب نے اپنا چراغ روشن کیا، اور حق یہ ہے کہ خوب کہا۔

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے　　　اتفاقات ہیں زمانے کے

یعنی تقلیب حال کا اثر دونوں پر مرتب کر کے بظاہر ایک نئی بات پیدا کی۔ لیکن دراصل یہ خیال ناسخ کا ہے۔

وہی میں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے　　نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب

ممکن ہے فراق صاحب کے ذہن میں ناسخ کا شعر نہ رہا ہو، لیکن اولیت کا شرف بہرحال ناسخ کو ہے۔

میر کے بعض اشعار جواب تک زیر بحث آئے ہیں وہ اس بات کو بھی واضح کرتے ہیں کہ فراق نے میر سے کوئی گہرا اور باطنی فیض نہیں حاصل کیا تھا۔ پھر بھی ان کے چند وہ اشعار بھی ایک نظر دیکھتے چلیں جن پر انھوں نے ''طرز میر'' کا عنوان قائم کیا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ فراق صاحب نے میر کا محض اتباع کیا ہے یا میر سے آگے بڑھ گئے ہیں یا وہ میر سے کمتر درجے پر نظر آتے ہیں؟ سب سے پہلی بات تو یہ کہ فراق صاحب کے یہاں میر کی تہ داری اور استعاراتی شدت اور پیکر کی رنگارنگی مفقود ہے۔ کثرت الفاظ اور چھوٹی بات کو دھوم دھڑ کے سے کہنے کی عادت یہاں بھی ان کی دامن گیر ہے۔ فراق صاحب کے انتقال کے بعد ان کا یہ شعر بعض حلقوں میں بڑے درد کے ساتھ پڑھا گیا تھا۔

ایک شخص کے مر جائے سے کیا ہو جائے ہے لیکن　　ہم جیسے کم ہووے ہیں پیدا پچھتاؤ گے دیکھو ہو

لیکن یہ شعر میر کے اس لاجواب شعر کا ناکام چربہ ہے۔

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے　　پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

ناکام میں نے اس لیے کہا کہ فراق نے مضمون کو پست کر دیا ہے۔ میر نے دل کی بربادی پر اپنے کسی طرح کے رنج کا اظہار نہیں کیا ہے، صرف یہ کہا ہے کہ یہ شہر پھر آباد نہ ہوگا، تم اس کو اجاڑ کر پچھتاؤ گے۔ یعنی انھیں زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ معشوق کو پچھتاوا نصیب ہوگا۔ اس کے برخلاف فراق صاحب پہلے مصرعے میں تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں۔ یہ صاف ظاہر ہے کہ انھیں اپنے مارے جانے کا غم ہے، وہ خود کو یگانۂ روزگار بھی کہنے سے گریز نہیں کرتے۔ میر تو صرف شہر دل کا تذکرہ کرتے ہیں، یہ نہیں کہتے کہ یہ دل میرا ہے اور ایسا ہے۔ لیکن فراق صاحب اپنی انا کو ترک نہیں کرتے (محمد حسن عسکری نے میر پر اپنے ایک مضمون میں اس بات پر کئی صفحے صرف کیے ہیں کہ غالب کے برعکس، میر اپنی خودی کو عام انسانوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں، اور اس لیے میر کو غالب پر فوقیت ہے۔ سلیم احمد نے اپنی کتاب ''غالب کون'' میں ایک پورا باب اس پر لکھا۔) بہرحال، میر کو دل کے اجڑنے کا رنج نہیں، معشوق کے شرمندہ ہونے کا خوف ہے اور فراق صاحب کو اپنے اجڑنے کا غم ہے۔ پھر فراق صاحب کی لفظی لغزشیں دیکھیے۔ محل ''سنو ہو'' کا تھا، لیکن قافیہ حارج تھا۔ اس لیے ''دیکھو'' کا نامناسب لفظ رکھ دیا جس میں دھمکی کا پہلو مزید بے لطفی پیدا کر رہا ہے مصرع اولیٰ میں ''مرجانے'' یا ''مرنے'' کا محل تھا، لیکن میر کی زبان سے ناواقفیت کی بنا پر ''مرجائے'' لکھ دیا۔

جس بحر میں فراق صاحب کی یہ غزل ہے اسے میر نے کثرت سے برتا ہے اور انھیں کے حوالے سے یہ مقبول بھی ہوئی ہے۔ عام طور پر اس کی تقطیع بحر متقارب میں کی جاتی ہے، لیکن چونکہ اس کے بعض لوازم ایسے ہیں جو بحر متقارب کی روایتی شکلوں میں نہیں ملتے، اس لیے میں نے ایک جگہ سفارش کی ہے کہ اس کا نام ''بحر میر'' رکھ دیا جائے۔ نام جو بھی رکھا جائے، لیکن اس بحر کے بعض لوازم میر نے اپنے تمام دیوانوں میں تقریباً ہمیشہ برتے ہیں۔ لہٰذا یہ حکم لگانا غلط نہ ہوگا کہ میر نے یہ لوازم یا تو خود مقرر کیے تھے، یا کسی قدیمی نمونے کو دیکھ کر دریافت کیے تھے۔ ان میں سے بعض لوازم حسب ذیل ہیں۔ اگر ان کو نہ برتا جائے تو مصرعے پر خارج از بحر ہونے کا حکم لگ سکتا ہے۔

۱۔ ہر مصرعے میں آٹھ رکن ہیں اور تیس حرف، یعنی ماترائیں ہیں۔

۲۔ کسی بھی مصرعے کا پہلا رکن فعولن نہیں ہو سکتا، نہ ہی کسی مصرعے کے دو رکن یکے بعد دیگرے فعل (بہ سکون عین) یا فعل (بہ تحریک عین) ہو سکتے ہیں۔ یعنی کسی مصرعے میں فعل بسکون عین ایک کے بعد ایک نہیں آ سکتا۔ اسی طرح، کسی مصرعے میں فعل بتحریک عین بھی ایک کے بعد ایک نہیں آ سکتا۔

۳۔ کسی بھی مصرعے میں کہیں بھی فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آ سکتا۔

فراق صاحب کی وہ غزل جس کا شعر اوپر نقل ہوا، اور جس کا مطلع ہے۔

ہم سے فراق اکثر چھپ چھپ کر پہروں پہروں روؤ ہو   وہ بھی کوئی ہمیں جیسا ہے کیا تم اس میں دیکھو ہو

اس میں جملہ اکیس شعر یعنی ۴۲ مصرعے ہیں۔ تفصیل میں جانا طول طلب ہے، اس لیے مختصراً عرض کرتا ہوں کہ ان میں سے حسب ذیل مصرعے مندرجہ بالا لوازم کو پورا نہیں کرتے، اس لیے بحر سے خارج ہیں، یا کسی اور وجہ سے بحر سے خارج ہیں (مثلاً کوئی حرف تقطیع میں نہیں آتا وغیرہ):

۱۔ تیس سے زیادہ ماترائیں: مصرع نمبر ۷

۲۔ تین مصرعوں میں فعلن (بہ تحریک عین) نظم ہوا ہے: مصرع نمبر ۱۲، نمبر ۶۲

۳۔ جو مصرعے کسی اور وجہ سے خارج الوزن ہیں: مصرع نمبر، ۱۱، ۵۳، ۹۳

۴۔ مصرعے جن میں فعل (بہ سکون عین) یکے بعد دیگرے آیا ہے: مصرع نمبر ۱۰، ۵۱، ۱۲، ۸۲

اس تجزیے سے معلوم ہوا کہ ۴۲ میں سے دس مصرعے کسی نہ کسی مہلک عروضی عیب کا شکار ہیں، یعنی چوتھائی سے کچھ کم۔ اس کے بعد آپ خود فیصلہ کریں کہ فراق صاحب پیروی میر میں کہاں تک کامیاب ہیں۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان اکیس میں سے بعض شعر بڑی کیفیت کے حامل ہیں لیکن مکمل طور پر بے عیب شعر، جس پر کسی اور کے شعر کا پرتو بھی نہ ہو، مشکل سے ملے گا۔ میر کی سی استعاراتی بلندی اور معنی کی تہ داری تو بعد کی بات ہے، میر کی سی روانی اور بحر کی پابندی بھی فراق صاحب کے یہاں نہیں۔ خیر یہ کمی تو فانی کے یہاں بھی ہے لیکن فراق صاحب کے مداح تو ان کو فانی سے بہت بڑا شاعر بنا کر پیش کرتے ہیں۔

میر کی روانی کا راز دریافت کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن اس کی یہ ایک وجہ واضح کرنا ضروری ہے کہ وہ ہر طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر قادر ہیں، اور جس مصرعے کا صوتی ماحول جیسے لفظ کا تقاضا کرتا ہے ویسا لفظ لے آتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں محاورہ اور استعارہ یا پیکر ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ وہ صوتی آہنگ بھی جلد جلد بدلتے رہتے ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسیں نے لطف کیا   پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دنداں مزد دیا

جلنے کو آتی ہیں ستیاں میر سنبھل کر جلتی ہیں   کیا بے صرفہ رات جلی بے بہرہ اپنے شعور سے شمع

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے   یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

میر کا حال نہ پوچھو کچھ کہنہ رباط سے پیری میں   رقص کناں بازار تک آئے عالم میں رسوائی ہوئی

صبر کہاں جو تم کو کہیے لگ کے گلے سے سو جاؤ   بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج   وحشی دشت و طیر اس کے سر تیزی ہی میں شکار ہے آج

ان تمام اشعار کا صوتی آہنگ اس قدر متنوع ہے کہ اکثر ایسا ہوا کہ میں نے مذکورہ بالا میں سے ایک آدھ شعر لوگوں کو سنائے تو سننے والے نے پوچھا کہ یہ بحر کون سی ہے؟

فراق صاحب پراکرت الفاظ تو دو چار ایسے حاصل کر لیتے ہیں جو میر کی طرح کے ہیں لیکن یہاں بھی ''ستیاں''، ''سنبھل کر جلتی ہیں''، ''لگ کے گلے سے سو جاؤ''، ''بولو نہ بولو''، ''بیٹھو نہ بیٹھو'' جیسے الفاظ اور فقرے ان کی دست رس سے باہر ہیں۔ ''خوش پرکار''، ''دنداں مزد''، ''بے صرفہ''، ''بے بہرہ اپنے شعور سے شمع''، ''موجب تلخی کشیدن''، ''کہنہ رباط''، ''سر تیزی'' جیسے فقروں کی تو ان کو ہوا بھی نہیں لگی ہے۔ فراق صاحب نے ایک بار بڑے جوش سے کہا تھا اور کوئی شک نہیں کہ بہت خوب کہا تھا ؎

وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکر غزل میں کرتا ہوں   خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں

کاش کہ اس طرح کے خوبصورت شعر انھوں نے کثرت سے کہے ہوتے۔ ان کے کلام کا مجموعی عالم تو یہ ہے کہ وہ مناسب لفظوں کو ہاتھ لگاتے ہوئے ڈرتے اور جھجکتے معلوم ہوتے ہیں۔

ابھی میں نے میر کی معنوی تہ داری اور استعارات یا اسلوب کا ذکر کیا تھا۔ اسی مضمون میں پہلے بھی میر کی ان صفات کا تذکرہ آچکا ہے۔ ممکن ہے کہ آپ پوچھیں یہ معنوی تہ داری اور استعارات یا اسلوب ہے کیا، اور میں یہ کیوں کہتا ہوں کہ یہ خواص فراق صاحب کے یہاں بہت کم ہیں؟ ان سوالوں کا جواب تو میر اور فراق کے اشعار پر ان بحثوں میں موجود ہے جو اس مضمون کا ایک بڑا حصہ ہیں، لیکن اگر مزید تفصیل درکار ہو تو جہاں تک استعاراتی اسلوب کا مسئلہ ہے، اس کی وضاحت کے لیے اتنا کہنا کافی ہے کہ ایک بار جی کڑا کر کے آپ میر کے کلیات غزل کے کوئی چھ صفحے پڑھ لیجیے اور دیکھیے کہ ایک ہی تجربے، یا ایک ہی طرح کے تجربے (مثلاً معشوق کی سردمہری، عاشق کی نارسائی، کائنات کا غیر ہمدرد اور اجنبی ہونا) کے لیے کتنے استعارے میر نے استعمال کیے ہیں۔ پھر فراق صاحب کے کلیات پر یہی تجربہ کیجیے۔ حقیقت خود ہی کھل جائے گی۔ (استعارے سے میری مراد محض استعارہ نہیں کہ معشوق کو گل کہہ دیا، بلکہ انکشافی استعارہ ہے۔)

جہاں تک معنوی تہ داری اور پہلوداری کا سوال ہے، تو یہ غور کیجیے کہ فراق صاحب کے کتنے شعر اس طرح کی تفہیم و تشریح و تبصرہ و تجزیے کے متحمل ہو سکتے ہیں جو غالب کے تقریباً ہر شعر اور میر کے ہزاروں شعروں کے لیے ممکن ہے؟ یا اگر فراق صاحب، اقبال کی طرح کے بڑے شاعر ہیں تو ان کے کلام کے کتنے حصے کی روشنی میں ہم انسان، کائنات، خدا، بزرگی نفس، روح انسانی وغیرہ کے بارے میں اس طرح کی بحثیں اٹھا سکتے ہیں جیسی اقبال کے بیشتر کلام نہیں تو اس کے ایک معتد بہ حصے کے بارے میں ممکن ہیں؟ یہ اور بات ہے کہ اقبال بھی محض خیالات کی وجہ سے بڑے شاعر نہیں ہوئے، انھوں نے بھی زبان کو غیر معمولی خلاقانہ طرح سے برتا ہے۔

اوپر میں نے فراق صاحب کی فارسیت کے بارے میں رشید احمد صدیقی کا قول نقل کیا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ رشید صاحب نے فراق صاحب کی ایک بڑی بنیادی کمزوری پر انگلی رکھ دی تھی۔ اردو کا کوئی شاعر فارسیت کے بغیر مکمل اسلوب پر قادر نہیں ہو سکتا۔ اور فارسیت سے مراد یہ نہیں کہ وہ عربی فارسی الفاظ کے درمیان کسرۂ اضافت لگانا جانتا ہو۔ میر، میر درد، میر انیس، غالب اور اقبال کی فارسیت اور ہمارے زمانے میں راشد اور ایک حد تک فیض اور ظفر اقبال کی فارسیت کو چھوڑ یئے کہ وہ خلاقانہ فارسیت ہے۔ لیکن اتنا ضروری ہے کہ شاعر فارسی، اور عربی کے ذریعہ فارسی میں دخیل ان الفاظ کے مزاج اور ذائقے اور خوشبو سے واقف ہو جو اردو کا حصہ بن گئے ہیں۔ صرف یہ جان لینا کافی نہیں کہ ''جام'' اور ''پیمانہ'' اور ''پیالہ'' تینوں فارسی ہیں۔ یہ بھی جاننا ضروری ہے کہ یہ الفاظ کس قسم کا پیکر خلق کرتے ہیں، ان کے پیچھے تصورات کیا ہیں؟ ''جام خوں'' کہنا کیوں درست ہے اور ''پیمانۂ خوں'' میں کیا قباحت ہے، اور ''پیالۂ شراب'' اور ''پیالۂ آتش'' میں کیا فرق ہے؟ اس طرح کے سوالات کا شعور اور ان کے جوابات، شاعر کی تخلیقی شخصیت کا حصہ ہونا چاہیے۔ ایک لفظ ''جلوہ'' کو ہی لیجیے: دیکھیے اسے میر، درد اور غالب نے کس کس طرح استعمال کیا ہے۔ ''جلوہ'' کثیر المعنی لفظ ہے، اس معنی میں کہ اس کے کئی پہلو ہیں: تابندگی، مستعجل ہونا، کسی چیز کا پرتو ہونا، یعنی Reality کے برخلاف Appearance ہونا۔ ''جلوہ'' اگر ان معنوں یا ان میں سے ایک یا چند معنوں کے ساتھ نہ استعمال ہو تو یہ لفظ ضائع ہی سمجھئے۔ اچھا شاعر الفاظ میں نئے معنوی پہلو ضرور ڈالتا ہے، لیکن اس طرح نہیں کہ لفظ کی اصل معنویت ہی خطرے میں پڑ جائے۔

درد: آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر ہے موج زن تمام یہ دریا سراب میں

میر: دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

غالب: وصال جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں کہ دیجے آئینۂ انتظار کو پرداز

''جلوہ'' کے ان تینوں استعمالات میں فرق ہے لیکن اس سے ''جلوہ'' کے معنی کے مختلف پہلو روشن ہوتے ہیں، مسخ نہیں ہوتے۔ اس فرق کا شعور شاعر کو ضروری ہے۔ فراق صاحب کا معاملہ یہ تھا کہ وہ الفاظ اور ان کے سرسری لغوی معنی تو اکثر جانتے تھے لیکن ان کی روح اور مزاج سے بے خبر تھے۔ اسی لیے انھوں نے فارسی عربی الفاظ کو اس طرح برتا ہے کہ وہ شعر میں اپنا پورا فائدہ نہیں دیتے اور کبھی کبھی تو اس طرح برتا ہے کہ زبان کا مزاج داں اس کو کبھی قبول نہیں کر سکتا۔ ''جلوہ'' کا استعمال ان کے یہاں ''دیکھو ہو'' والی غزل کے ایک شعر میں ہے۔ یہاں یہ لفظ شعر کا حسن بڑھانے کے بجائے مفہوم کو خبط کر رہا ہے۔

کبھی بنا دو ہو سپنے کو جلوؤں سے رشک گلزار ‏ کبھی رنگ رخ بن کر تم یاد آتے ہی اڑ جاؤ ہو

''مفہوم کو خبط کرنے سے میری مراد یہ ہے کہ ''جلوہ'' کی صفت رنگین ہونا نہیں، روشن ہونا ہے۔ اور ''گلزار'' کی صفت روشن ہونا نہیں، رنگین ہونا ہے۔ فراق صاحب نے جلوؤں کو ''رشک گلزار'' کہہ کر دونوں الفاظ کا مفہوم بگاڑ دیا۔ پھر، انھوں نے یہ بھی نہ خیال کیا کہ 'جلوؤں'' کے بجائے ''جلوے'' کافی تھا۔ معشوق کا ''اڑ جانا'' بھی خوب رہا، گویا معشوق نہ ہوا کوئی پرندہ ہوا۔ اب ایک اور غزل کے چند شعر دیکھیے۔ میں نے جان بوجھ کر ایسی غزل اٹھائی ہے جس میں فارسیت نمایاں ہے ۔

زہے آب و گل کی یہ کیمیا ہے چمن کہ معجزۂ نمو ‏ نہ خزاں ہے کچھ نہ بہار کچھ وہی خاروخس وہی رنگ و بو

مری شاعری کا یہ آئینہ کرے ایسے کو ترے روبرو ‏ جو تری ہی طرح ہو سر بسر جو تجھی سے ملتا ہو مو بہ مو

اسی سوزوساز کی منتظر تھی بہار گلشن آرزو ‏ ترے رنگ رنگ نشاط سے میرے غم کی آنے لگی ہے بو

وہ چمن پرست بھی ہیں جنھیں یہ خبر ہوئی ہی نہ آج تک ‏ کہ گلوں کی جس سے ہے پرورش رگ خار میں ہے وہی لہو

ان اشعار میں ''کیمیا''، ''رنگ و بو''، ''سر بسر''، ''سوز و ساز''، ''رنگ رنگ نشاط''، ''پرورش''، ایسے الفاظ اور فقرے ہیں جو یا تو پوری طرح کارگر نہیں ہیں (مثلاً ''رنگ و بو''، کیونکہ اس میں اور ''خاروخس'' میں مناسبت نہیں اور ''سر بسر'' کیونکہ ''مو بہ مو'' جیسے خوبصورت فقرے کے سامنے یہ سر بلند نہیں ہو سکتا۔ ویسے بھی، جس مصرعے میں یہ فقرہ استعمال ہوا ہے اس کا ایک ٹکڑا محض بھرتی کا ہے) یا نامناسب ہیں (مثلاً ''کیمیا'' جس کا تعلق ''نمود'' سے تو ہو سکتا ہے لیکن ''نمو'' سے نہیں۔ پھر جب ''آب و گل کی کیمیا'' کہہ ہی دیا تو ''معجزۂ نمو'' یا ضرورت تھی؟ یہی کیمیا تو معجزۂ نمو ہے۔ اور ''سوز و ساز'' جس کا بہار سے اور غم کی بو آنے سے کوئی تعلق نہیں۔ غم کی بو آنا بھی بہت بھونڈا ہے)۔ یا غلط ہیں (مثلاً ''پرورش'' کیونکہ خون سے پرورش نہیں ہوتی۔ صرف بعض طرح کی چمگادڑوں کی پرورش خون سے ہوتی ہے) اقبال نے کیا عمدہ کہا ہے ؏

ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

فراق صاحب اس کا چربہ بھی نہ اتار سکے اور ''رنگ رنگ نشاط'' اس کو ''رنگ'' اور ''نشاط'' کے درمیان اضافت دے کر پڑھیں یا یوں ہی پڑھیں، معنی کچھ نہیں بنتے (صرف ''رنگ نشاط'' ہوتا تو بات بنتی)۔ جگر صاحب کچھ بڑے شاعر نہ تھے، لیکن فراق صاحب کے ''چمن پرست'' کی عدم موزونیت سمجھنی ہو تو جگر کو سنئے ۔

گلشن پرست ہوں مجھے گل ہی نہیں عزیز ‏ کانٹوں سے بھی نباہ کئے جا رہا ہوں میں

''چمن'' کے معنی ''نور اللغات'' میں حسب ذیل درج ہیں:

وہ جگہ جہاں سبزہ یا پھول یا کچھ اور بوئے جائیں۔ چھوٹا کھیت۔ بیشتر باغ کے قطعات گلزار کو، یا جہاں پھول بوئے جائیں، چمن کہتے ہیں، اگرچہ باغ نہ ہو۔

اب ''فرہنگ معین'' بھی دیکھ لیجیے:

زمین سبز و خرم، مرغزار۔

ان تعریفات کی روشنی میں آپ خود فیصلہ کر لیجیے کہ جگر کے شعر میں ''گلشن پرست'' کس قدر مناسب اور فراق صاحب کے شعر میں ''چمن پرست'' کس قدر نامناسب ہے۔ فراق صاحب قدم قدم پر اس طرح کے اناڑی پن کے مرتکب ہوتے ہیں۔

اب رہی یہ بات کہ فراق صاحب نے ہندو تہذیب اور فلسفہ کے عناصر کو اردو غزل میں حل کیا، تو اردو کا کون سا شاعر ہے جس نے ہندو تہذیب اور فکر سے کچھ نہ کچھ حاصل نہ کیا ہو؟ اردو کا خمیر ہی ہند اسلامی ہے اور فراق صاحب اردو کے نہ پہلے ہندو شاعر تھے اور نہ آخری اردو شاعر ہوں گے۔ ہندو نظریۂ حیات، طرز فکر اور ادبی احساس ہم سب کے یہاں کم و بیش موجود ہے۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ اکثر یہ براہ راست نہیں ہے، تو براہ راست تو فراق صاحب کی بھی غزل میں نہیں ہے۔ رباعیوں اور نظموں میں ہوگا، دیومالا وغیرہ بھی ہوگی۔ لیکن

رباعیاں اور نظمیں اس وقت ہمارے دائرہ بحث میں نہیں ہیں۔ جہاں تک غزل کا معاملہ ہے، غالب کی غزل میں ہندو عناصر، فراق صاحب کی غزل سے کچھ ہی کم ہوں گے۔ یہ ساری حیات بعد موت سے عدم دلچسپی، دنیا سے کنارہ کشی، دنیا کے خارجی وجود سے مسلسل انکار، رعایت لفظی سے شغف، خیال کو پیچیدہ بنانا اور تجزیہ کار فکر کا استعمال، جو غالب کی خصوصیات ہیں، ہندو تہذیب کا عطیہ نہیں تو کیا انگریزوں سے حاصل ہوئی تھیں؟ بجنوری نے وید مقدس اور دیوان غالب کو ہندوستان کی دوامی کتابیں کہا تھا۔ میں کہتا ہوں کہ وید مقدس نہ ہوتے تو غالب بھی نہ ہوتے۔

آڈن (W. H. Auden) نے کارل کراوس Karl Krauss کا قول نقل کیا ہے کہ ''میری زبان وہ آفاقی قحبہ ہے جس کو مجھے دوبارہ باکرہ بنانا ہے''۔ اس کے بعد آڈن کہتا ہے:

> یہ شاعری کا ننگ بھی ہے اور اس کی شان بھی کہ اس کا ذریعۂ اظہار (یعنی زبان) اس کی ذاتی اور نجی ملکیت نہیں ہے، اور یہ کہ شاعر اپنے لیے لفظ ایجاد نہیں کر سکتا، اور یہ کہ الفاظ فطرت کی تخلیق نہیں ہیں، بلکہ ایک انسانی سماج کی جو انھیں ہزاروں مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔

آڈن مزید کہتا ہے کہ ایسی حالت میں شاعر کے لیے خطرہ یہ ہے کہ اس کے کان گندے یا ماؤف ہو جائیں اور وہ الفاظ کے آہنگ اور داخلی معنی کو نہ سن سکے۔ شاید کچھ ایسی ہی حالت فراق صاحب کی تھی۔ ان کے مداحوں نے دعویٰ ضرور کیا ہے کہ انھوں نے اپنے تجربات کے اظہار کے لیے نئی زبان دریافت کر لی لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ پرانی زبان کو اور پرانے وسائل کو بھی ٹھیک سے برت نہ پائے۔ آڈن اسی مقام پر یہ بھی کہتا ہے کہ قافیہ، بحر، بند کی ہیئت وغیرہ نوکروں کی طرح ہیں۔ اگر مالک ان کی محبت اور احترام حاصل کر لے تو ایسا گھر وجود میں آتا ہے جو منظم اور خوش وخرم رہتا ہے۔ اگر مالک بہت زیادہ سختی کرے تو نوکر بھاگ لیتے ہیں۔ اور اگر مالک اقتدار کم رکھتا ہو تو نوکر گندے گستاخ، شرابی اور بے ایمان ہو جاتے ہیں۔

فراق صاحب کے ساتھ کیا معاملہ گذرا، اس کا فیصلہ ہم آپ سے زیادہ تاریخ کے ہاتھ میں ہے۔ کلینتھ بروکس نے لکھا ہے کہ ہر وہ شاعر جسے ہم پڑھتے ہیں، شاعری کے بارے میں ہمارے کلی تصور کو کسی نہ کسی حد تک بدل ضرور دیتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اکثر شعرا ہمارے اس کلی تصور کو اتنا تھوڑا بدلتے ہیں کہ ہم مستقل یہی سمجھ کر گفتگو کرتے رہتے ہیں کہ ہمارا تصور بالکل ہی نہیں بدلا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ فراق صاحب نے اچھے شعر تو بہت سے کہے لیکن ان کو پڑھ کر شاعری کے بارے میں میرے کلی تصور میں کوئی خاص تبدیلی نہیں پیدا ہوئی۔ ممکن ہے کہ یہ میری فہم کا قصور ہو۔ فراق صاحب کہہ ہی گئے ہیں ؎

وہ جھوٹ ہی سہی کتنا حسین جھوٹ تھا وہ
جو مجھ سے چھین لیا عمر کے تقاضے نے

(۱۹۸۲، نظر ثانی اور اضافے، ۲۰۱۰)

☆☆☆

نوٹ: یہ مضمون جناب شمیم حنفی کی مرتب کردہ کتاب ''فراق، شخص اور شاعر'' (مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۳) کے لئے لکھا گیا تھا اور سب سے پہلے وہیں چھپا (مرتب)۔

اردو غزل کی روایت اور فراق: پس نوشت

کوئی ڈھائی تین سال ہوئے جب میں نے اپنا مضمون ''اردو غزل کی روایت اور فراق'' کراچی کے ''نیا دور'' میں اشاعت کے لیے بھیجا تو جمیل جالبی نے مجھ سے کہا کہ مضمون چھپ تو جائے گا لیکن اس کی اشاعت کے بعد جو غلغلہ اٹھے گا اور مضمون کے رد میں جو کچھ لکھا جائے گا، اس کا سامنا کرنے کے لیے اور جواب دینے کے لیے تمھیں ابھی سے تیار ہو جانا چاہیے۔ میں نے عرض کیا کہ میں تو اس بات کا شائق اور مشتاق رہتا ہوں کہ میری تحریریں درخور مباحثہ سمجھی جائیں۔ لہٰذا اگر کوئی مدلل تحریر نظر آئے گی تو میں حتی المقدور اس کا جواب لکھوں گا۔ بعض لوگوں کا خیال تھا کہ اس مضمون کی اشاعت جب ہندوستان میں ہوگی تو یہاں بھی اس پر اعتراضات ہوں گے۔ دونوں ملکوں میں اس کی اشاعت کو دو سال ہو رہے ہیں۔ اس اثنا میں دو پاکستانی اور تین ہندوستانی تبصرے میری نظر سے گذرے ہیں جو اس مضمون سے متعلق ہیں۔ ان میں ایک ہندوستانی شاعر کی نظم بھی شامل ہے جس میں میرا نام تو نہیں ہے، لیکن روئے سخن میری طرف ہے۔ ان میں سے ایک کے سوا تمام تحریروں کا لب لباب یہ ہے کہ فاروقی صاحب سستی شہرت کے جویا ہیں، یا وہ فراق صاحب کے عظیم کارناموں کو حسد کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا کہ فاروقی صاحب اردو غزل کی روایت سے بے خبر ہیں۔ ایک بات یہ بھی کہی گئی کہ فاروقی صاحب دوبغلی سے کام لیتے ہیں، جن معیاروں پر وہ فراق صاحب کو پرکھتے ہیں ان کا اطلاق وہ دوسرے شعرا مثلاً میر، یا جدید شاعروں پر نہیں کرتے۔

یہ اعتراضات ایسے نہیں ہیں کہ ان پر وقت صرف کیا جائے۔ ان میں جذباتیت زیادہ ہے اور استدلال کم، بلکہ استدلال اتنا کم ہے کہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ لہٰذا بات وہیں رہتی ہے کہ ہماری شاعری میں فراق صاحب کا مرتبہ و مقام کیا ہے؟

اپنا مضمون ''اردو غزل کی روایت اور فراق'' لکھنے کے پہلے اور اس کے بعد بھی، میں اس مسئلے پر غور کرتا رہا ہوں کہ ایک شخص جس کی عظمت و وقعت کا ایک زمانہ معترف ہے اور جس کی شاعری نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا اس کی شہرت کے اسباب کیا ہو سکتے ہیں اور اس کی عظمت کن بنیادوں پر قائم ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں نے اپنے طور پر تلاش کر لیے ہیں۔ لیکن یہاں سب جوابات کا تذکرہ مجھے مقصود نہیں ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فراق صاحب کی غزل میں دو خصوصیات ایسی ہیں جو ان کے کلام کی مقبولیت کی ضامن ہیں۔ اگر وہ بہتر اور محتاط شاعر ہوتے تو ان خصوصیات کی بنا پر واقعی ایسا کارنامہ انجام دے جاتے جو اس قدر و منزلت کا مستحق ہوتا جو انھیں نصیب نہیں ہوئی، کیونکہ اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ اپنی زندگی ہی میں فراق صاحب کو جو مرتبہ ملا، اس کی نظیر میر، میر انیس، اقبال، اور ایک حد تک فیض کے علاوہ نہیں ملتی۔ خود فراق صاحب اس مرتبے کے مستحق کس حد تک تھے، اس کا فیصلہ وقت کرے گا۔

فراق صاحب کی ان دو خصوصیات کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ بعض پس منظری باتیں عرض کرنا ضروری ہے۔ پہلی کا تعلق غزل کی روایت سے ہے اور دوسری کا مغربی تعلیم کے اثرات سے۔

غزل ہماری شاعری میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہے۔ طرز بیان اور اسلوب اظہار کے تجربے اور تبدیلیاں اس میں روز اول سے ہوتی رہی ہیں۔ چنانچہ آج بھی آزاد غزل اور نثری غزل جیسے تجربے ہو رہے ہیں۔ قدیم اردو میں جب غزل کیا، خود اردو زبان ہی

نوعمر تھی، ہاشمی بیجاپوری نے ایسی غزلیں لکھیں جن میں متکلم یعنی Protagonist عورت ہے۔ شاہ سعد اللہ گلشن کے ولی کو مشورہ دینے کی روایت غلط ہو یا صحیح، لیکن ولی کی غزل میں ایسے مضامین اور اسالیب کثرت سے نظر آتے ہیں جن کا وجود قدیم اردو غزل میں نہیں۔ بعد میں غزل ہی کے حوالے سے مختلف اصطلاحات وجود میں آئیں اور ایہام گوئی، خیال بندی، مضمون آفرینی، شورانگیزی، کیفیت، تہ داری، وغیرہ تصورات کا چلن ہوا۔ غزل کی شعریات باقاعدہ مرتب نہیں ہوئی، لیکن لوگوں کو اس بات کا دھندلا سا احساس تھا کہ کم سے کم دو طرح کی غزل ممکن ہے۔ ایک تو وہ جس میں معنی یا مضمون یا خیال کی ندرت یا پیچیدگی ہو، اور دوسری وہ جس میں ایسی ندرت یا پیچیدگی تو نہ ہو، لیکن کیفیت یا شورانگیزی ہو۔ یعنی ایک شق تو وہ ہوئی جس میں معنی آفرینی، مضمون آفرینی، خیال بندی ایک طرح کی چیزیں قرار پائیں اور دوسری شق وہ جس میں کیفیت اور شورانگیزی ایک طرح کی چیزیں قرار پائیں۔ میر نے اپنے ایک شعر میں تین بنیادی اصطلاحیں استعمال کر کے اردو غزل کی شعریات کے مورخ کی راہ آسان کر دی ہے ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

غالب کا مشہور قول بھی ہمارے سامنے ہے: ''بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔'' حقیقت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے اواخر تک کے شعرا کے یہاں ہماری غزل کی شعریات کے بارے میں اشارے مل جاتے ہیں۔ تذکروں کی بھی ورق گردانی سے اصطلاحات ہاتھ لگتی ہیں لیکن ان کی تعریف اور ان اصطلاحوں کے پیچھے جو تصورات ہیں، ان کی وضاحت اکثر نہیں ہوتی۔ بہر حال شعرا کا عمل ہمارے سامنے ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے فارسی کے عشقیہ شعرا مثلاً فغانی اور نظیری کے کلام کو ''شورانگیز'' کہا ہے، یا وہ ''لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی'' کی بات کرتے ہیں۔ لیکن داغ کے سوانح نگار احسن مارہروی، داغ کے حوالے سے شعر کی خوبی یہ بیان کرتے ہیں کہ وہ فوراً سمجھ میں آجائے۔ اس کی بازگشت حسرت موہانی کے مشہور شعر میں ملتی ہے ؎

شعر دراصل ہیں وہی حسرت سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

انیسویں صدی کے اواخر میں مغربی تعلیم کے غلط اثر اور حالی کی تحریروں کے ذریعہ یہ خیال عام ہوا کہ غزل میں جذبات کو سیدھے اور آسان انداز میں بیان کیا جائے۔ معنی آفرینی، پیچیدگی، خیال بندی اور مضمون آفرینی کو بے جا تصنع لفظی اور بے جان صنائع بدائع کا ہم رنگ سمجھ لیا گیا اور کیفیت اور شورش کو ''نیچرل شاعری'' کا ہم وزن قرار دیا گیا۔ یہ خیالات کسی نہ کسی شکل میں انیسویں صدی کی آخری چوتھائی میں ہی عام ہونا شروع ہو گئے تھے، کیونکہ اس وقت تک انگریزی تعلیم تھوڑی بہت پھیل چکی تھی اور انگریزی علوم کا دبدبہ قائم ہو چکا تھا۔ چنانچہ ''مقدمہ شعر و شاعری'' (۱۸۹۳) کے ایک ہی سال بعد امداد امام نے ''کاشف الحقائق'' میں لکھا کہ غزل کو استعارے سے کوئی علاقہ نہیں اور غزل میں کسی قسم کی پیچیدگی نہ ہونا چاہیے بلکہ بات جتنے سیدھے سادھے ڈھنگ سے کہی جائے اتنا ہی اچھا ہے۔

غزل کی شعریات میں خلط مبحث اس وجہ سے بھی پیدا ہوا کہ لوگ اس کی بنیادی اصطلاحوں کے معنی بھولنے لگے تھے۔ پھر چند ہی دنوں میں یہ اصطلاحیں بھی بڑی حد تک بھلا دی گئیں۔ امداد امام اثر نے تو غالب کی گردن پر چھری ہی پھیر دی تھی، لیکن حالی نے کمال دانش مندی و ذہانت سے شعر کی تعریف اس طرح کی کہ غالب کا نام مکتب شعر سے خارج ہونے سے رہ گیا۔ ''یادگار غالب'' (۱۸۹۷) میں انھوں نے مزید عملی تنقید اس طرح کی کہ غالب پر ''سادگی، اصلیت اور جوش'' والے نظریے کی ضرب نہ پڑی۔ اس طرح غالب کی عظمت و شہرت تو بڑھتی گئی لیکن ہماری قدیم اصطلاحوں کے حوالے سے نہیں، مولانا حالی اور مغربی ادب کے حوالے سے۔ ایسی صورت میں یہ بات چنداں حیرت انگیز نہیں کہ بہت کم لوگوں نے اس بات کا ادراک کیا کہ غالب رعایت لفظی کے بادشاہ ہیں، اور ان کی مضمون آفرینی اکثر رعایت و مناسبت کی مرہون منت ہے۔ بہت ہی کم لوگوں نے اس بات کا ادراک کیا کہ غالب سے بڑھ کر رعایت لفظی کا دلدادہ اگر کوئی غزل گو ہے تو وہ خدائے سخن میر تقی میر ہیں۔ اور اس بات کا احساس تو شاید ہی کسی کو ہوا ہو کہ میر اور غالب دونوں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی پر یکساں دست رس رکھتے ہیں۔ ہوا صرف یہ کہ میر کا جو پیکر ہماری تنقید میں بنا وہ ایک جذبات انگیز، ''دانش اور عقلیت'' سے کم و بیش عاری، لیکن ''سچے'' شاعر کا تھا، ایسا شاعر جو ''لفظی بازی گری، صنائع بدائع'' وغیرہ تو جانتا ہی نہ تھا۔ لوگوں نے کہا کہ ظاہر ہے کہ جو شاعر اپنے دل کا حال رو

رو کر سنا رہا ہو اس کو عقلی اور لفظی باریکیوں سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے؟ اور غالب کا جو پیکر ہمارے یہاں بنا وہ ایک دانش مند، مفکر، سر بلند اور حساس شخص کا تھا، ایسا شخص جو میر کی طرح روتا گاتا نہیں بلکہ بڑے حاکمانہ اور تحکمانہ لہجے میں زندگی اور کائنات کے بارے میں بڑے بڑے فیصلے صادر کرتا ہے۔ مغربی ادبی معیاروں کی کچی پکی تقلید کی اس ریل پیل میں لوگ یہ بھی بھول گئے کہ میر کے یہاں زبردست حس مزاح ہے (کیونکہ مزاح کا غزل سے کیا تعلق؟) لوگ یہ بھی بھول گئے کہ غالب کے یہاں بے حد رعایت لفظی ہے (کیونکہ رعایت لفظی کے دانش مندانہ ذہن کو کیا لینا دینا؟) اور یہ بھی بھول گئے کہ غالب کے یہاں صدہا اشعار ایسے ہیں جن پر میر کا پرتو ہے (کیونکہ میر کے یہاں تو ''آہ'' ہے اور غالب کے یہاں ''مشکل پسندی''۔ لوگ یہ بھی بھول گئے کہ ذوق کا بہت سا کلام ایسا ہے کہ اگر اسے ناسخ کے دیوان میں ڈال دیا جائے تو کوئی فرق نہ کر سکے گا، اور غالب نے ناسخ کی زمینوں میں کئی غزلیں کہی ہیں۔ لہٰذا غالب اور میر کو الگ الگ طرح کا شاعر فرض کیا گیا۔ ذوق کو محاورہ، سلاست اور روانی کا بادشاہ کہا گیا۔ لیکن ناسخ کڈھب، بے کیف اور ناشاعر ٹھہرے۔

اصطلاحات کے گم ہونے کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ داستان امیر حمزہ کی ایک داستان ''گلستان باختر'' (۱۹۰۹) جو اس زمانے کی تہذیب کی زندہ تصویر ہے، اس میں راوی ضامن علی جلال کے کلام کو کیفیت سے پر بناتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جلال کی تمام تر کوشش مضمون آفرینی پر مرکوز تھی۔ وہ غالب کی طرح پیچیدہ گو اور فارسیت پرست نہ تھے، لیکن نئے نئے مضامین کی تلاش کو اصل شاعری قرار دیتے تھے۔ مثال کے طور پر جلال کے چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

میں نے اٹھا کے جور ترے منہ سے اف نہ کی
خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

اپنے گلے کا ہار جو وہ گل اتار دے
تربت پہ اپنی چڑھ کے یہ بیلا بہار دے

کہتا ہے دل کہ ذکر تو ہوتا ہے پیش یار
اک دن ملو گے ہاتھ کہ غماز کیا ہوئے

کیا طرف داروں میں یہ درد جگر کے ہو گیا
دل کو پاتے تھے جدھر پہلے ادھر پاتے نہیں

نہ بھٹکے پھر دل سودا زدہ کبھی اپنا
کرے جو کوچۂ کاکل کی رہبری چوٹی

طرفہ دکھلاتے ہیں سیر اس کی گلی میں دونوں پاؤں
سوتو جاتے ہیں ہم لیکن ہم اٹھتے نہیں

دل کو تعزیر نہ دو قتل کرو تم مجھ کو
حال دشمن پہ بھی آتا ہے ترحم مجھ کو

مستعد نیش زنی پر رگ جاں ہجر میں ہے
سانس کہتی ہے کہ سمجھے رہو کژدم مجھ کو

زال دنیا سے جو ہیں طالب زر مرد نہیں
مال عورت کا نہ لیتے جو حمیت ہوتی

بھونا جو مرغ دل کو حرارت نے عشق کی
سوز حسد سے جل کے سمندر ہوا کباب

کیسی بہار میں ہے یہ مست عندلیب
بوتل کا میکشوں کی مگر کاگ ہو گئی

یارب اس سے عدو ہے ہم بستر
ڈال دے جان شیر قالی میں

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ جلال کے یہاں غالب کی سی فارسیت نہیں ہے۔ لیکن ان کا کلام بھی مضمون آفرینی ہی پر مبنی ہے۔ آخری شعر پر تو غالب بھی وجد کرتے۔ اسے ''میٹھی سچی سادہ اردو غزل گوئی'' نہیں کہہ سکتے۔ غالب اور ناسخ کی اغزلوں پر جلال نے متعدد غزلیں کہی ہیں، میر کی زمینوں میں کم کم۔ لیکن چونکہ ان کے کلام میں اصغر علی خاں نسیم جیسی عقلیت کوشی نہیں تھی اور غالب جیسی فارسیت بھی نہ تھی، اس لیے ضامن علی جلال کو کیفیت کا شاعر سمجھ لیا گیا۔ مزید ثبوت درکار ہو تو جلال کے شاگرد امید امیٹھوی کا بیان پڑھیے جہاں وہ لکھتے ہیں کہ میں تو فارسیت کی بنا پر نئی ترکیبیں استعمال کرنے کا خوگر تھا اور حضرت جلال ''وہی میٹھی پھیکی سیدھی سادی اردو غزل گوئی کے دلدادہ تھے''۔ لہٰذا جلال نے امید صاحب کو متنبہ کیا کہ وہ مرزا نوشہ کی طرح ''جھاڑ جھنکاڑ'' میں نہ چلیں۔ اس کے چند ہی دنوں بعد حسرت موہانی نے اپنے رسالے ''اردوئے معلیٰ'' کے ذریعہ اس رنگ سخن کو عام کرنے کی کوشش کی جو ان کے خیال میں صحیح اردو غزل کا رنگ تھا۔ انھوں نے حالی پر بھی شدید اعتراضات کیے۔ لہٰذا سب لوگوں کو یہ خیال ہوا کہ یہ شخص انگریزی یا بدیسی خیالات کا آدمی نہیں ہے، بلکہ پکا کلاسیکی ہے۔ لیکن حسرت

بھی مغربی خیالات کے افسوں میں گرفتار تھے، اگرچہ اس کی انھیں خود خبر نہ تھی۔ چنانچہ انھوں نے خوش طبعی، ظرافت، رعایت لفظی، مضمون آفرینی، معنی آفرینی ان سب کو شاعری کی محفل سے نکال باہر کیا۔ حسرت کے اعتبار سے جو چیز شاعری کی جان ہے، اسے قدیم اصطلاح میں شورش اور کیفیت کا کچھ ہلکا درجہ کہہ سکتے ہیں لیکن حسرت شاید ان اصطلاحوں سے بے خبر تھے۔ یا انھیں قابل اعتنا نہ سمجھتے تھے۔ اب جو اصطلاحیں مرغوب و مقبول ٹھہریں وہ تھیں "جذبے کی صداقت"، "گہرائی"، "تڑپ"، "سوز و گداز"، "خیال کی بلندی"، "نزاکت"، "لہجے کی نرمی"، "گھلاوٹ"، "علوے تخیل" وغیرہ۔ کیا بہ لحاظ تصور، اور کیا بہ لحاظ نوع، یہ اصطلاحات واضح نہیں تھیں، بلکہ اکثر تو بے معنی تھیں۔ لیکن اس زمانے میں یہی مقبول ٹھہریں۔ پرانی اصطلاحیں تو فیشن سے باہر تھیں اور بھلائی بھی جا چکی تھیں۔ نئی اصطلاحوں کے بارے میں گمان تھا کہ یہ مغربی مفکروں اور مشرقی تصورات دونوں سے مستفید ہیں۔ لہٰذا ان کا دور دورہ دور تک پھیلا، اور اب بھی بڑی حد تک باقی ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی "ہماری شاعری" (اول طباعت ۱۹۲۶) اس صورت حال کو پوری طرح واضح کرتی ہے۔

بیسویں صدی کی چوتھائی کا زمانہ وہ زمانہ تھا جب فراق صاحب کی شاعری لوگوں کی نظروں میں آنے لگی تھی۔ اس وقت غزل کے جتنے شاعر اہم تھے، ان سب کو کسی نہ کسی نوع میں ڈال دینا آسان تھا۔ ناموں سے آپ خود واقف ہیں۔ شاد، ریاض، جگر، حسرت، فانی، اصغر، یگانہ، عزیز لکھنوی، ان سب کو اس زمانے کے مروج خانوں میں ڈال دیا گیا۔ لیکن فراق صاحب کے کلام میں جو بات تھی، اس کے لیے وہ اصطلاحیں جو حالی، امداد امام اثر، حسرت اور مسعود حسن رضوی ادیب کے زیر اثر واضح ہوئی تھیں، ناکافی تھیں۔ لوگ غزل کی بعض بنیادی صفات کو اس حد تک بھول چکے تھے کہ حسرت موہانی کو غزل کے احیا کا امام فرض کر لیا گیا اور جگر کے کلام میں سرمستی اور سرشاری اور رنگینی وغیرہ دریافت کر لی گئیں۔ فراق صاحب اور جو کچھ رہے ہوں یا نہ رہے ہوں، لیکن وہ کلاسیکی غزل کے ہی دائرے میں تھے۔ یگانہ اس سے کچھ باہر تھے، لیکن ان کی شاعری کو بیان کرنا آسان تھا۔ کلاسیکی غزل کی اصطلاحیں ہم بھول چکے تھے، اس لیے فراق صاحب کی شاعری اس زمانے کے نقادوں کے سامنے ایک چنوتی بن کر سامنے آئی۔ اس چنوتی کو نیاز فتح پوری نے قبول کیا۔ لیکن فراق صاحب کے بارے میں ان کے مضمون مطبوعہ ۱۹۳۷ میں جس طرح کے مغالطے ہیں اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ بنیادی تصورات اور اصطلاحات سے بے خبری اور کلاسیکی شاعری کی وسعتوں سے ناواقفیت، کلاسیکی اصناف کے نمونوں کی کامیاب تنقید میں کس طرح حارج ہوتی ہے۔ یہ اور بات تھی کہ فراق جیسا معمولی شاعر ہمارے نقادوں کے لیے چنوتی بن گیا۔ لیکن یہ ہمارا المیہ ہے، فراق صاحب کا نہیں۔

فراق کے کلام کی وہ صفت جس کی بنا پر میں اسے اس زمانے کے نقادوں کے لیے چنوتی سمجھتا ہوں، وہی "کیفیت" ہے، جس کا ذکر میں نے کیا ہے۔ نیاز فتح پوری نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا۔ انھیں اس بات کا بھی احساس تھا کہ معاصر شعرا کے یہاں "کیفیت" شاذ ہے۔ لیکن کلاسیکی تصورات سے پوری طرح آگاہ نہ ہونے کی وجہ سے (یا کسی اور وجہ سے) وہ اس نکتے کو نظر انداز کر گئے کہ "کیفیت" کا تعلق اسلوب سے نہیں۔ مختلف اسلوب رکھنے والے شاعروں کے یہاں کیفیت کا عنصر مشترک ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر کا اسلوب شاہ حاتم کے اسلوب سے مختلف ہے لیکن کیفیت کے شعر دونوں کے یہاں مل جاتے ہیں۔ کیفیت شعر کی وہ قوت ہے جو آپ کو جذبات کی سطح پر متاثر کرتی ہے اور جو اکثر و بیشتر آپ کو شعر کے معنی کی تفتیش سے کم از کم فوری طور پر باز رکھتی ہے۔ دوسری گڑبڑ نیاز صاحب سے یہ ہوئی کہ انھوں نے فراق صاحب کے یہاں معنی آفرینی بھی فرض کر لی۔ "کیفیت" اور "معنی آفرینی" ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں۔ لیکن "کیفیت" اور "معنی آفرینی" مشکل ہی سے یکجا ہوتی ہیں۔ ان کا امتزاج فراق کے کن شعروں میں ہے اور کس طرح سے ہے، نیاز صاحب نے یہ سوال چھیڑا ہی نہیں۔

اردو کے سب سے بڑے معنی آفریں شاعر یعنی غالب کے یہاں کیفیت بہت کم ہے۔ مومن کو بھی معنی آفریں یا کم سے کم نازک خیال کہہ سکتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی کیفیت کے شعر خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ لیکن نیاز صاحب نے فراق کو "بہ لحاظ انداز بیان" مومن اسکول کا شاعر قرار دیا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ نیاز صاحب یہ بھول گئے کہ کیفیت کا تعلق اسلوب سے نہیں ہے، اس لیے وہ اس نکتے کو بھی نظر انداز کر گئے کہ اگر فراق کا اپنا رنگ نہیں ہے تو اس وجہ سے کہ فراق صاحب کیفیت کے دلدادہ ہیں، اور کیفیت کا کوئی رنگ نہیں ہوتا۔ نیاز

فتح پوری نے یہ تو لکھا کہ ''اگر ہم اس وقت معلوم کرنا چاہیں کہ فراق کا اصل رنگ کیا ہے تو ہم کسی صحیح نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے''۔ لیکن اس کی وجہ یہ بیان کی کہ ''ذہین اور بے قرار طبیعت رکھنے والے شاعروں کو اکثر و بیشتر اسی نیرنگی میں مبتلا پایا گیا ہے''۔ اب اس عارفانہ بیان اور خاص کر ''اکثر و بیشتر'' ''اس نیرنگی'' ''میں مبتلا پایا جانا'' (گویا یہ ''نیرنگی'' کوئی علت یا بیماری ہے جس میں لوگ مبتلا ہوتے ہیں) اردو کے تمام صاحب اسلوب غزل گویوں کو غبی اور غیر ذہین ثابت کردے تو نیاز صاحب کی بلا سے۔ ان کو تو اپنے ممدوح کی ثنا کرنی تھی، سو انھوں نے اپنا فرض ادا کر دیا۔ یہ ضرور ہے کہ نیاز صاحب اگر ''کیفیت'' اور ''معنی آفرینی'' کے نکات سے پوری طرح آگاہ ہوتے تو ایسا نہ کرتے کہ اپنے ممدوح کو بہ یک وقت اسلوب سے عاری لیکن مومن کے رنگ کی کیفیت کا حامل، لیکن معنی آفریں شاعر بتاتے۔

اوپر میں نے نیاز صاحب کے حوالے ان کے ۱۹۳۷ والے مضمون سے دیے ہیں۔ ۱۹۴۱ میں انھوں نے ''نگار'' کا جدید غزل گو نمبر نکالا اور اس میں فراق صاحب کے بارے میں معنی آفرینی کا حکم حذف کرتے ہوئے انھوں نے لکھا کہ ''فراق کی شاعری پختگی سے قبل ہی ایک ایسی حلاوت اپنے اندر رکھتی ہے کہ ہمیں اس کی پختگی کی طرف سے ذرا معلوم ہوتا ہے''۔ گذشتہ مضمون میں تو انھوں نے فرمایا تھا کہ ''فراق کے یہاں معنی آفرینی کے ساتھ کیفیت و حلاوت کی بھی کمی نہیں''۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوا تھا کہ وہ ''کیفیت'' اور ''حلاوت'' کو ایک ہی شے سمجھتے ہیں۔ یہ اپنی جگہ پر خود ایک غلط فہمی ہے لیکن مندرجہ بالا اقتباس میں زبان کی لغزشوں کے علاوہ جو چیز لائق توجہ ہے وہ یہ کہ اب نیاز صاحب ''معنی آفرینی'' کا ذکر نہیں کرتے۔ اب بھی موقعہ تھا کہ وہ فراق صاحب کی بنیادی خصوصیت (یعنی ''کیفیت'') کا مفصل ذکر کرتے لیکن کلاسیکی غزل کی اصطلاحوں کے معنیے عدم واقفیت کا برا ہو کہ نیاز صاحب ایسا نہ کر سکے۔

بہر حال، فراق صاحب کی غزل میں ''کیفیت'' کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ ان دو عناصر میں سے ایک ہے جو فراق کی غزل کو معاصر غزل گویوں سے الگ کرتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جس کی بنا پر فراق صاحب کے بہت سے شعر زبان و بیان کے اغلاط، بلکہ بھونڈے پن کے باوجود اس قدر مقبول ہوئے۔ اغلاط اور بھونڈے پن سے صرف نظر بھی کر لیجیے تو فراق صاحب کے یہاں اس چیز کی کثرت ہے جسے ن۔م۔ راشد نے فراق صاحب کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے Cliche کہا ہے: گھسے پٹے الفاظ، ایسے الفاظ جن کی استعاراتی قوت ختم ہو چکی ہے، فراق صاحب کے یہاں بکثرت ہیں۔ نگاہ ناز، بزم ناز، رنگ و بو، اہل غم، سود و زیاں، کاروبار الفت، جمال، جلوہ حسن، جلوہ گاہ ناز، شام غم، منزل عشق، سکوت، یاس، افسانہ، بہار، کائنات، اے دوست، تمنا، ترک محبت، رات، کوے جاناں، لب جاناں، حسن جاناں، زمان و مکاں، درد نہاں، درد ہجر، وغیرہ قسم کے الفاظ تراکیب کی ان کے یہاں بھرمار ہے۔ اس سب کے باوجود یہ کیفیت ہی ہے جو فراق صاحب کے شعروں کو الفاظ کی اس تنگ آب جو میں غرق ہونے سے کبھی کبھی محفوظ رکھتی ہے۔

اب میں کیفیت کی کار فرمائی کے نمونے کے طور پر فراق صاحب کے چند نسبتاً غیر معروف اشعار پیش کرتا ہوں ۔

جو تیرے گیسوے پرخم سے کھیل بھی نہ سکیں ۔۔۔ ان انگلیوں سے ستاروں کو چھیڑ سکتا ہوں

میں آسمان محبت پہ رخصت شب ہوں ۔۔۔ ترا خیال کوئی ڈوبتا ستارہ ہے

گلوں کی جلوہ گاہ ناز میں نہ ڈھونڈ اب مجھے ۔۔۔ میں نقش تھا مٹا دیا چراغ تھا بجھا دیا

ہمیں ہیں غنچۂ و گل بھی ہمیں ہوائے چمن ۔۔۔ فراق خواب یہ دیکھا ہے قید خانے میں

جام دل کی تہ میں موج خوں سی آ کر رہ گئی ۔۔۔ اپنی قسمت میں کوئی چھلکا ہوا ساغر کہاں

نثار دیدۂ بے خواب جاگنے کی طرح ۔۔۔ جو جاگ بھی نہ سکے اس کو نیند کیا آئے

ان سب اشعار میں زبان و بیان کی غلطیاں اور اسلوب کی خامیاں ہیں لیکن کیفیت کا جادو ایسا ہے کہ سر چڑھ کے بولتا ہے۔ افسوس ہے کہ مشاعروں کے سامعین کی طرح ہمارے نقادوں نے بھی یہ بات بھلا دی کہ خالی خولی کیفیت بڑی شاعری کی ضامن نہیں ہو سکتی۔ خیر، پھر بھی یہ اشعار ایک نظر میں متاثر تو کرتے ہیں۔ جب کیفیت مفقود ہو تو فراق صاحب کا انداز اور خام کارانہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

سچ ہے ٹھنڈا کون کرے تیرے سوا گرمائے کون ۔۔۔ جلتے جلتے اشکوں کو بھیگی بھیگی راتوں کو

شورش کائنات ہے خاموش ‏ موت ہے زندگی کے دوش بدوش
آنہ گئی آنہ گئی تیری یاد ‏ چھا نہ گئیں چھا نہ گئیں بدلیاں
پار کیا پار کیا بحر عشق ‏ ڈوب چلیں ڈوب چلیں کشتیاں
لب جاناں ہیں پھر تبسم ریز ‏ ہوگئی نبض کائنات بھی تیز
ہوگئی کائنات رنگارنگ ‏ وہ گلابی نظر نے چھلکائی
جاتی بہاریں آتی بہاریں ‏ دونوں کا حاصل دیدۂ پرنم
محبت میں مری تنہائیوں کے ہیں کئی عنواں ‏ ترا آنا ترا ملنا ترا اٹھنا ترا جانا

ان میں سے بعض اشعار کی بندش تو تک بندی سے ہم آہنگ ہوگئی ہے۔ لیکن فراق کی غزل کی دوسری صفت، جس نے ہمارے دانشوروں کو متاثر کیا، اور صحیح متاثر کیا، اس کے عاشق کا انفرادیت پرست کردار ہے۔ اس حقیقت کو سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے محسوس کیا تھا۔ عسکری صاحب نے ''فراق کی شاعری میں عاشق کا کردار'' کے عنوان سے ایک پورا مضمون لکھا (ساقی دہلی، مارچ ۱۹۴۶)۔ اس میں انھوں نے کہا ''فراق صاحب نے اردو شاعری کو ایک بالکل نیا عاشق دیا ہے، اور اسی طرح بالکل نیا معشوق بھی۔ اس نئے عاشق کی ایک بڑی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اندر ایک ایسا وقار پایا جاتا ہے جو اردو شاعری میں پہلے نظر نہیں آتا''۔ عسکری کی یہ بات بالکل صحیح تھی کہ فراق صاحب کی غزل میں عاشق کا کردار، کلاسیکی رسومیاتی عاشق کے کردار سے مختلف ہے، لیکن ان کا یہ کہنا صحیح نہیں تھا کہ اس عاشق میں ایک ایسا وقار ہے جو اردو شاعری میں پہلے نظر نہیں آتا۔ فراق صاحب کی غزل میں عاشق کا جو پیکر ہے اس کے پیش رو میر ہیں۔ اور وقار اس کی بنیادی صفت نہیں بلکہ وقار اس میں بہت کم ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ میر اور کہیں کہیں قائم چاند پوری کے علاوہ فراق کے تمام پیش روؤں میں عاشق کا کردار اس رسومیاتی چوکھٹے میں محدود ہے جس کا خاکہ حالی نے ''مقدمہ'' میں بڑے لطف سے اڑایا ہے۔ میر اور غالب دو تنہا شاعر ہیں جن کے یہاں عاشق کے کردار میں انفرادیت پرستی نظر آتی ہے۔ میر نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو اس طرح بیان کیا ہے گویا عاشق محض لفظی رسومیات کا مجموعہ نہ ہو بلکہ واقعی کوئی شخص ہو۔ اس نکتے کو میں اپنے دیباچۂ شرح میر میں تفصیل سے بیان کر چکا ہوں۔ میر کے عاشق کی انفرادیت پرستی کا نتیجہ یہ ہے کہ اگر چہ اس میں وہ سب صفات ہیں جو رسومیاتی عاشق میں ہوتی ہیں لیکن ہم اس سے انسان کی سطح پر دو چار ہوتے ہیں۔ تصور اور رسوم کی سطح پر نہیں۔ گریہ وزاری ہو یا وحشت و آوارگی، جسم و جان کا ضیاع ہو یا وفاداری اور ثابت قدمی، میر کے عاشق میں وہ تمام باتیں ہیں جو غزل کے روایتی عاشق کا خاصہ ہیں۔ لیکن وہ عاشق کبھی براہ راست ہم سے مخاطب ہوتا ہے، کبھی ہم اس کے بارے میں اوروں سے سنتے ہیں، کبھی ہم دو یا دو سے زیادہ لوگوں کو اس کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے سنتے ہیں۔ کبھی وہ معشوق سے مخاطب ہو کر ہم لوگوں پر اپنے کردار کو واضح کرتا ہے۔ کبھی کوئی اور شخص اس کے بارے میں معشوق سے گفتگو کرتا ہے۔ وہ پس ماندہ اور پیش پا افتادہ ہے لیکن موقع پڑنے پر معشوق کو گالی بھی دے دیتا ہے، یا اس سے اکڑ بھی جاتا ہے۔ وہ باوفا بھی ہے اور ہوس پرست بھی۔ وہ انتہائی پیچیدہ شخصیت کا حامل ہے۔

اس طرح کی سیکڑوں باتیں ہیں جن کی بنا پر میر کا عاشق غزل کا رسومیاتی عاشق نہیں بلکہ ہماری آپ کی دنیا کا کوئی انسان معلوم ہوتا ہے۔ میر نے اپنے عاشق کے کردار کے ذریعہ خود اپنی انفرادیت پرستی ظاہر کی ہے۔ یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر ‏ نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے ‏ کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے
کہتا تھا کسی سے کچھ تکتا تھا کسی کا منہ ‏ کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانا تھا

وصل میں رنگ اڑگیا میرا — کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا
جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے — رومال دو دو دن تک جوں ابرتر رہے ہے
کشتے کے اس کے خاک ملے جسم زار کا — خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں
خوش نہ آئی تمھاری چال ہمیں — یوں نہ کرنا تھا پائمال ہمیں
دل میں رہ دل میں کہ معمار قضا سے اب تک — ایسا مطبوع مکاں کوئی بنایا نہ گیا
آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں — الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں
اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ — کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

میر کے بعد غالب ہمارے دوسرے بڑے انفرادیت پرست تھے۔لیکن انھوں نے اپنی انفرادیت پرستی اس طرح ظاہر کی کہ ان کا عاشق غزل کے رسومیاتی عاشق کی منتہائے کمال پر ہے۔روایتی عاشق کے کردار کی ہر وہ چیز جس کا حالی نے ذکر کیا ہے،اس کی اعلیٰ ترین یا شدید ترین شکل اولین یعنی Archetype غالب کے یہاں موجود ہے۔ عاشق کی ذلت ہو یا علو ہمتی، اس کی دیوانگی ہو یا خودداری، اس کی رندی ہو یا درویشی، رشک ہو یا وفاداری، ان سب کا شدید ترین بیان غالب کے یہاں ہے۔لیکن غالب کا عاشق میر کے عاشق کی طرح اصلی انسان یعنی کوئی شخصیت نہیں معلوم ہوتا۔وہ تصور اور رسوم کی حدود سے بہت کم باہر نکلتا ہے۔فراق صاحب کے یہاں عاشق کی ایک شخصیت ہے۔وہ رسومیاتی عاشق تو ہے ہی،لیکن وہ اپنی بھی ایک حیثیت رکھتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ نیاز سے لے کر اسلوب احمد انصاری تک سب نے فراق کی اس صفت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فراق کے یہاں زندگی اور محبت کے نئے نئے نکات کا بیان ملتا ہے۔یہ بزرگان علم و ادب اگر غزل کی رسومیات سے کماحقہ واقف ہوتے تو انھیں یہ سمجھنے میں دشواری نہ ہوتی کہ وہ چیز جسے وہ زندگی اور آگاہی کے نئے نئے نکات کہہ رہے ہیں، دراصل فراق کی غزل میں عاشق کی انفرادیت پرستی کی بنا پر ہے۔

فراق نے یہ انفرادیت پرستی میر سے نہیں حاصل کی،کم سے کم براہ راست نہیں حاصل کی۔اگر ایسا ہوتا تو میر کی نمایاں ترین صفت،یعنی شاعر (متکلم) کے علاوہ دوسرے لوگوں کی گفتگو کے ذریعہ عاشق کا کردار واضح کرنا، یہ صفت فراق کے یہاں بھی ہوتی۔کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور نے فراق کی علمیت اور مغربی ادب سے ان کی واقفیت کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ مغربی ادب کے اس مطالعہ کے پرتو فراق کے کلام میں ملتے ہیں۔لیکن مغربی ادب سے فراق نے سب سے اہم چیز جو حاصل کی وہ یہی انفرادیت پرستی تھی۔فراق نے انگریزی تعلیم اس زمانے میں حاصل کی جب ہمارے ملک کی انگریزی تعلیم اور ہمارے مغربی حکمرانوں کے طرز فکر میں پروٹسٹنٹ اخلاقیات Protestant Ethic کی کارفرمائی تھی۔پروٹسٹنٹ Protestant نظریے کا بنیادی اصول انفرادیت پرستی ہے۔یعنی کوئی بھی شخص اتنا کمتر نہیں کہ وہ انجیل مقدس اور حقائق حیات کا مطالعہ از خود نہ کر سکے اور کوئی حقیقت ایسی نہیں جس تک فرد کی رسائی نہ ہو سکے،اور ہر شخص کو حق ہے کہ وہ عرفان حق کو اپنے طور پر حاصل کرے۔پھر فراق صاحب نے جن انگریزی شاعروں کا اثر سب سے زیادہ قبول کیا ان میں رومانی شاعر سرفہرست ہیں اور رومانی شاعروں میں بھی ورڈزورتھ، جس کا قول تھا:

My Theme is
No other than the Heart of Man

اسی طرح،فراق صاحب نے دوسرے مشہور اور انفرادیت پرست شاعر ولیم بلیک (William Blake) کی ایک مشہور نظم کا تقریباً ترجمہ ہی اپنی نظم ’’جگنو‘‘ میں کر دیا ہے۔ جہاں بلیک کہتا ہے کہ تم ازل و ابد کو اپنی ہتھیلی میں اٹھا سکتے ہو۔ پروٹسٹنٹ اخلاقیات پر رومانی بلند کوشی کی چھوٹ پڑے تو لامحالہ شدید انفرادیت پرستی پیدا ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ فراق صاحب کی غزل میں عاشق کا کردار رسومیاتی اور روایتی عاشق سے مختلف ہے۔یہ چند مشہور اشعار ملاحظہ ہوں ؎

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں — تو نے تو خیر بے وفائی کی

آج تو درد ہجر بھی کم ہے
آج تو کوئی آیا ہوتا

میں گریباں پکڑ کے یوں روؤں
اے جنوں تیرا اعتبار نہیں

لے حسن و محبت کے وہ ایام بھی آئے
کچھ کم ہے ترا لطف بھی کچھ درد نہاں بھی

اہل غم کو تیرا پیمان وفا
یاد تو کیا ہے. مگر بھولا نہیں

تجھ کو پاکر بھی نہ کم ہو سکی بے تابی دل
اتنا آسان ترے عشق کا غم تھا بھی کہاں

یاد ہے چشم کرم کا وہ بدلنا یاد ہے
حسن افسردہ سا تھا اور عشق کو حیرت نہ تھی

زندگی کو بھی منہ دکھانا ہے
رو چکے تیرے اشکبار بہت

وہ نہ آئیں گے تو فراق ہمیں
کام ہی کیا ہے انتظار کریں

بتائیں کیا دل مضطر اداس کتنا تھا
کہ آج تو نگہ ناز نے بھی سمجھایا

ان اشعار میں بعض باتیں میر سے مستعار ہیں اور اکثر اشعار میں زبان و اظہار کی خامیاں تکلیف دہ حد تک نمایاں ہیں، لیکن اس میں شک نہیں کہ ان اشعار کا متکلم اپنی شخصیت رکھتا ہے۔

اب ان دو چھوٹی موٹی باتوں کے بل بوتے پر آپ چاہیں تو فراق صاحب کو غزل کا شہنشاہ اعظم مان لیں۔ جو پنچوں کی رائے وہ میری بھی۔

(۱۹۸۵)

☆☆☆

نوٹ: زیر نظر مضمون کی اشاعت کے بعد ''نیا دور'' کراچی میں شمیم احمد مرحوم (برادر سلیم احمد مرحوم) کا ایک گالیوں بھرا مضمون بھی شائع ہوا۔ اس کا لب لباب یہ تھا کہ فاروقی کو نثر لکھنا نہیں آتی۔ ان کی تنقیدی نظر غیر معتبر اور ان کا ذہن کند ہے۔ کچھ دن بعد احمد ندیم قاسمی مرحوم نے اپنے کالم میں لکھا کہ فاروقی صاحب نے فراق کی حیات میں تو خاموشی اختیار کر رکھی تھی، اور اب جب فراق صاحب نہیں ہیں تو ان میں عیب نکال رہے ہیں۔ فاروقی نے اس کا جواب تو نہ لکھا لیکن بعد میں قاسمی صاحب کی خدمت میں عرض ضرور کر دیا کہ میں نے فراق صاحب کی زندگی میں بھی ان پر سخت اعتراضات کئے تھے۔ شمیم احمد (وہ بھی مدت ہوئی مرحوم ہو گئے) کو انھوں نے ذاتی جواب کے بھی لائق نہ گردانا تھا۔

یہ مضمون الہ آباد میں انجمن تہذیب نو کے زیر اہتمام فراق صاحب کی یاد میں منعقد ایک سیمینار میں پڑھا گیا تھا۔ یہ جلسہ ۱۹۸۵ میں منعقد ہوا تھا۔ علی احمد فاطمی اس سیمینار کے مہتمم تھے۔ فراق صاحب کے مداح اور پرستار بڑی تعداد میں موجود تھے۔ یہاں اس کی اشاعت کے پہلے فاروقی صاحب نے اس پر کچھ واجبی نظر ثانی کی ہے (مرتب)۔

غزل کی شعریات: فراق اور احمد مشتاق کا محاکمہ

میزبان: حمید قیصر، سہیل احمد زیدی   رپورٹ: احمد محفوظ

(احمد مشتاق: پیدائش، ۱۹۳۳؛ حمید قیصر: ۱۹۲۴ تا ۱۹۹۶؛ سہیل احمد زیدی: ۱۹۲۸ تا ۲۰۰۷ ؛ احمد محفوظ: پیدائش، ۱۹۶۱)

غالباً ۱۹۸۶ کی بات ہے کہ جناب حمید قیصر (جن کا چند ہفتے ہوئے انتقال ہو گیا، انا للہ وانا الیہ راجعون) کے دولت کدے پر ادارۂ فن وادب، الہ آباد کی ایک مخصوص نشست منعقد ہوئی۔ اس کے انعقاد کی ایک خاص وجہ تھی۔ فراق صاحب کا انتقال ۱۹۸۲ میں ہو چکا تھا اور ان کی یاد میں جگہ جگہ سمینار اور جلسے منعقد ہو رہے تھے۔ ۱۹۸۵ میں ایک سمینار فراق صاحب پر الہ آباد میں بھی ہوا تھا جس میں شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک مضمون پڑھا تھا جو ان کے متنازعہ فیہ مضمون ''اردو غزل کی روایت اور فراق'' (۱۹۸۲) کے تسلسل میں تھا۔ ۱۹۸۲ والے مضمون میں فاروقی صاحب نے کہا تھا کہ احمد مشتاق، فراق سے بہتر شاعر ہیں۔ اس بات پر اردو کے تمام ادبی حلقوں میں لعن طعن اور بحثیں ہو رہی تھیں۔ بعض لوگوں نے فاروقی کی بات کا سخت جواب بھی دیا (مثلاً کراچی کے شمیم احمد نے)۔ اس لیے راقم الحروف اور کچھ احباب نے طے کیا کہ ایک نشست رکھی جائے جس میں پندرہ شعر فراق صاحب کے اور پندرہ ہی شعر احمد مشتاق کے پڑھے جائیں اور فاروقی صاحب سے کہا جائے کہ وہ ان اشعار کے حسن وقبح پر گفتگو کریں۔ فاروقی بخوشی راضی ہو گئے۔

طے یہ ہوا تھا کہ فاروقی صاحب کو یہ اشعار جلسے سے دس پندرہ دن پہلے دے دیے جائیں گے، لیکن بعض وجوہ سے ایسا نہ ہو سکا۔ جب فاروقی نشست میں آئے تو جلسے سے قبل ہمارے یہاں آدھے گھنٹے کا وقت جو چائے نوشی کے لیے ہوتا ہے، اسی میں انھیں یہ اشعار دیکھنے کے لیے دیے گئے۔ اشعار کا انتخاب میں نے فرخ جعفری، عبدالحمید اور ڈاکٹر ابواللیث کے ساتھ مل کر کیا تھا۔ ساری گفتگو ریکارڈ کر لی گئی تھی۔

کم وبیش دس برس سے یہ گفتگو کیسٹ میں بند تھی۔ ہم احمد محفوظ کے شکر گزار ہیں کہ انھوں نے اسے قلم بند کر دیا۔ ایک بات قابل ذکر اور ہے کہ فاروقی صاحب کی تقریر کے بعد لوگوں نے کچھ سوالات بھی کیے اور فاروقی صاحب نے ان کے مفصل جواب دیے تھے۔ افسوس کہ یہ سوال جواب ریکارڈ نہ ہو سکا کیوں کہ ٹیپ ریکارڈر اسٹیج پر تھا، محفل بڑی تھی اور لوگ محفل کے مختلف گوشوں سے سوال کر رہے تھے۔

سہیل احمد زیدی: صدر ادارۂ فن وادب، الہ آباد

فراق صاحب کے درج ذیل اشعار عبدالحمید نے پڑھے ۔

کچھ آدمی کی بھی مجبوریاں ہیں دنیا میں
ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں

کیا کیفیت حسن بھی اک بار ہے یا رب
سرتا بہ قدم وہ ہیں کہ بل کھائے ہوئے ہیں

مرے دل کے سوا کیا رزم گہ تھی ہی نہیں کوئی
یہ جنگ خیر وشر یارب یہیں کیوں ہو یہیں کیوں ہو

تیرہ بختی نہیں جاتی دل سوزاں کی فراق
آج بھی شمع کے سر پر وہ دھواں ہے کہ جو تھا

مہربانی کو محبت نہیں کہتے اے دوست
آہ اب مجھ سے تری رنجش بے جا بھی نہیں

وہ مخاطب بھی ہیں قریب بھی ہیں
ان کو دیکھیں کہ ان سے بات کریں

حاصل حسن و عشق بس ہے یہی
آدمی آدمی کو پہچانے

اکا دکا صدائے زنجیر
زنداں میں رات ہوگئی ہے

نگاہ یار کچھ ایسی پھری ہجراں نصیبوں سے
کہ اب تو جس کا جی چاہے وہی غم خوار ہوجائے

جسم اس کا نہ پوچھئے کیا ہے
ایسی نرمی تو روح میں بھی نہیں

چپ ہوگئے تیرے رونے والے
دنیا کا خیال آگیا ہے

ہم سے کیا ہوسکا محبت میں
خیر تم نے تو بے وفائی کی

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

شکوہ کیا الم کا تو نم دیدہ ہوگئے
تم تو ذرا سی بات پہ رنجیدہ ہوگئے

ہمارا جی بہت ڈرتا ہے جب سنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

شمس الرحمٰن فاروقی:

جناب حمید قیصر صاحب، سہیل زیدی صاحب، بزرگو، اور دوستو۔ سب سے پہلے تو اس بات کا شکریہ ادا کرنا ہے کہ مجھ ہیچ مداں کو جو الہ آباد شہر میں خود کو سب سے زیادہ حقیر سمجھتا ہے، آپ نے عزت بخشی، یہاں بلایا اور مجھے اس قابل سمجھا کہ میں آپ سے گفتگو کر سکوں۔ سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ آج کے لیے جو موضوع رکھا گیا ہے، کہ فراق صاحب اور احمد مشتاق کے کچھ اشعار پر تبصرہ پیش کروں۔ یہ خود بڑی خیال انگیز بات ہے، کیونکہ جو کچھ میں کہوں گا اس میں سے شاید اکثر باتوں سے آپ کو اتفاق نہ ہو۔ لیکن اظہار کی آزادی تو ہے ہی۔ ہاں مجھے یہ امید ضرور ہے کہ میری باتوں سے آپ لوگوں کو کچھ فکر و خیال کی راہیں نظر آئیں گی۔

میں فراق صاحب کی شاعری کا بہت قائل نہیں ہوں۔ ایک دفعہ میں نے کہیں لکھا بھی تھا، اگر چہ وہ بات کچھ اوچھی سی تھی لیکن قلم سے نکل گئی تھی، کہ احمد مشتاق غزل کی شاعری میں فراق سے بہتر شاعر ہے۔ شاید اسی کی بازگشت میرے عزیز بھائی سہیل کے ذہن میں تھی جس کے سبب احمد مشتاق کے اشعار کا موازنہ فراق کے اشعار سے رکھا ہے۔ خیر، وہ بات تو میں نے یوں ہی کہی تھی، لیکن اس میں ایک بات ضرور تھی، اور وہ یہ غزل کا فن ایک الگ شے ہے اور غزل کے مضامین الگ شے۔ میں نے غزل کے فن کے لحاظ سے کہا تھا کہ ناصر کاظمی اور احمد مشتاق دونوں ہی غزل کے فن کے معاملے میں فراق صاحب سے بہتر ہیں۔ اس بات کی وضاحت بروقت نہ ہو سکی، اس لئے میں نے اسے ایک ''اوچھی سی بات'' کہا۔ بہرحال بنیادی معاملہ یہ ہے کہ میں فراق صاحب کی شاعری کا کچھ بہت قائل نہیں ہوں۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میں اپنے بزرگوں اور ہم عمروں کی طرح شروع میں فراق صاحب کے بارے میں بہت خوش گوار اور بڑا اچھا تاثر رکھتا تھا۔ یعنی ہم لوگوں کے لڑکپن میں یہ خیال عام تھا کہ فراق صاحب گویا آسمان شاعری کے آفتاب ماہتاب کی طرح سے تھے، اور میں بھی یہی سمجھتا تھا کہ وہ بہت بڑے شاعر ہیں۔ میرے سامنے ان کا جو بھی کلام تھا وہ بہت اچھا معلوم ہوتا تھا۔ مجھے یہی معلوم ہوتا تھا کہ اردو شاعری میں فراق صاحب کی شاعری بہت بڑا اضافہ ہے۔ پھر اس کے بعد جب میں نے کچھ اور پڑھا اور سیکھا، خاص طور سے اردو شاعری کی کلاسیکی اور فارسی شاعری کی کلاسیکی روایت پر غور کیا اور اس کو کھنگالا تو فراق صاحب کے بارے میں میری جو غلط فہمیاں تھیں وہ کم ہوئیں۔ ۱۹۷۰ میں یعنی آج سے بیس سال پہلے میں نے ایک مضمون لکھا تھا جس میں میری کوشش تھی کہ فراق صاحب کے بارے میں میری پہلے کی رائے جو اچھی تھی، اور اس وقت کی رائے جو اچھی نہیں تھی، انھیں کسی طرح سے Reconcile یعنی ہم آہنگ کیا جائے۔ وہ میں بہت حد تک تو نہیں کر پایا۔ میں نے کہا تھا کہ نئی غزل کے پیش رووں میں فراق صاحب کا نام بہت نمایاں ہے یہ میں اب بھی کہتا ہوں اور تب بھی میں نے کہا تھا۔ مگر اس وقت میں نے یہ کہا کہ بڑی حد تک فراق صاحب کی شاعری مجلسی قسم کی شاعری ہے۔ جس میں کہنا چاہیے کہ Cleverness زیادہ تھی، گہرائی نہیں

تھی۔اور انھوں نے اپنے مزاج کے برخلاف اپنی شاعری کے دھارے کو معنی آفرینی اور استعارے کی طرف موڑا۔گویا میں نے تسلیم کیا کہ ان کے یہاں معنی آفرینی اور استعارہ ہے۔لیکن میں نے یہ بھی کہا کہ یہ ان کے مزاج میں نہیں تھا، بلکہ انھوں نے اپنے مزاج کو اس طرف زبردستی موڑا تھا۔اور یہ کہ ان کا بنیادی مزاج ایک سطحی قسم کا مزاج تھا۔

بعد میں فراق صاحب کی زندگی میں ہی میں نے ایک مضمون اور لکھا، ناصر کاظمی پر۔چونکہ ناصر کاظمی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ فراق سے بہت متاثر تھے اور فراق سے اور میر سے انھوں نے بہت سیکھا تھا، تو لامحالہ جب ناصر کاظمی کا ذکر آئے گا تو فراق اور میر کا ذکر ضرور آنا چاہئے۔اس مضمون کے ایک بڑے حصے میں میں نے یہ دکھانے کی کوشش کی کہ میر، ناصر کاظمی اور فراق میں کیا فرق ہے؟ اور فراق کے یہاں کیا کمزوریاں ہیں، جن کی بنا پر وہ کلاسیکی شاعروں کی بڑی صف میں شامل نہیں ہو سکے۔

اس کے بعد میں نے ایک کتاب لکھی "عروض، آہنگ اور بیان" (مطبوعہ ۱۹۷۷) جس میں ایک باب رکھا: "غلطی عیب نہیں ہے"۔اس میں یہ ظاہر کیا تھا کہ شعر میں غلطی کا واقع ہونا، جیسے مذکر مونث کا غلط ہو جانا، یا اس طرح کی اور کوئی غلطی ہونا، کوئی بہت بڑی بات نہیں ہے۔یہ بڑے شاعروں کے یہاں بھی ہے۔میر کے یہاں تو خیر بے حد ہے، غالب کے یہاں ہے، میر انیس کے یہاں ہے، سب کے یہاں ہے۔تو غلطی مذکر مونث کی ہو جائے یا محاورے کو غلط باندھ دیجیے تو یہ کوئی بڑا عیب نہیں ہے۔اصل عیب شعر کا یہ ہوتا ہے کہ شعر میں الفاظ کا استعمال غیر ضروری ہو یا پھر یہ کہ جسے میں نے عجز نظم کہا تھا، کہ خیال پوری طرح سے ادا نہ ہو سکے یا الفاظ پوری طرح کارگر نہ ہوں۔ پھر میں نے کہا کہ فراق صاحب کے یہاں عجز نظم والی برائیاں بہت نظر آتی ہیں۔یہ سب باتیں میں فراق صاحب کی زندگی میں ہی کہہ چکا تھا۔(حالانکہ بعد میں لوگوں نے کہا کہ دیکھئے صاحب فراق صاحب مر گئے تو فاروقی صاحب نے ان کے خلاف لکھنا شروع کیا)۔سچ یہ ہے کہ میں فراق صاحب سے گالی بھی کھا چکا ہوں۔جب ناصر کاظمی والا مضمون چھپا تو یہیں الہ آباد کے ایک جلسے میں، جس میں میں موجود تھا، فراق صاحب نے میرا نام لیے بغیر مجھے بہت برا بھلا کہا تھا۔یعنی یہ کہ یہ کل کے لونڈے ہیں، گدھے ہیں، یہ کیا جانیں کہ شاعری کیا ہوتی ہے وغیرہ وغیرہ۔مطلب یہ کہ ایسا نہیں ہے کہ میں نے ان کی زندگی میں یہ بات نہیں کہی تھی، جب کہ بعض لوگ اور ہیں جنھوں نے فراق صاحب کے مرنے کے بعد ان کے خلاف لکھا، جیسے جگن ناتھ آزاد وغیرہ۔تو میں نے ان کی زندگی میں ہی یہ باتیں کہیں اور ان کی گالیاں بھی کھائیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فراق صاحب کی شاعری سے میرا جو معاملہ ہے وہ تقریباً تیس بتیس برس پرانا ہے اور تب سے لے کر اب تک جو تبدیلی مجھ میں آئی وہ یہی تھی کہ شروع شروع میں نو عمروں کی طرح میں بھی فراق صاحب کو بہت بڑا شاعر سمجھتا تھا۔پھر میں نے یہ گمان کیا کہ وہ بہت بڑے شاعر نہ سہی لیکن اچھے شاعر ضرور ہیں۔افسوس کہ پھر میں یہاں تک پہنچا کہ وہ اچھے شاعر بھی نہیں ہیں۔اچھا اس کی وضاحت کرنے کے لیے میں تین چار باتیں جو پہلے کہہ چکا ہوں انہیں دہراتا ہوں، پھر اشعار کی طرف آتا ہوں۔

پہلی بات یہ کہ فراق صاحب کلاسیکی غزل اور نئی غزل کے درمیان پل کا حکم رکھتے ہیں اور کلاسیکی غزل کے مزاج سے واقف ہونے کا دعویٰ بھی کرتے ہیں۔اور انھوں نے کام بھی بہت سے کیے، مثلاً کئی کلاسیکی شاعروں کے بارے میں لکھا جس سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ کلاسیکی غزل کے مزاج شناس ہیں۔کلاسیکی غزل کے جو تقاضے ہیں ان کو پورا کرنے کا دعویٰ بھی وہ کرتے ہیں جیسا کہ انھوں نے خود ہی لکھا ہے کہ میں شاگرد تھا وسیم خیر آبادی کا اور ان کے واسطے سے شاگرد تھا امیر مینائی کا، اور ان سے میں نے بہت کچھ حاصل بھی کیا لیکن جلد ہی ان کے راستے چھوڑ کر میں نے اپنی الگ راہ نکالنے کی کوشش کی۔لیکن ان لوگوں سے میں نے فن بہت سیکھا۔

فراق صاحب کے بارے میں مجھے بنیادی شکایت یہ ہے کہ ان کا کلام اس تقاضے کو ہی پورا نہیں کرتا جسے غزل کی شعریات کا اولین اور سب سے اہم تقاضا کہا جاتا ہے، اور وہ یہ ہے کہ شعر میں کوئی حشو نہیں ہونا چاہئے۔شعر میں جتنے بھی الفاظ ہوں وہ بے انتہا کارآمد ہوں۔الفاظ کم ہونا چاہئے، کہ الفاظ کا کم ہونا ہمیشہ شعر کی خوبی مانی جاتی رہی ہے۔الفاظ معنی کے مرتبے کے اعتبار سے لائے جائیں۔اگر معنی کا مرتبہ کچھ ہے اور الفاظ کچھ ہیں تو ظاہر ہے کہ شعر کی خرابی ہے۔دوسری بات یہ کہ فراق صاحب کے اکثر اچھے اشعار کسی نہ کسی استاد

کے شعر سے مستفاد ہیں۔ اچھا یہ معاملہ تو ایسا ہے کہ ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند۔ غالب کے یہاں بے انتہا ملتا ہے، آتش کے یہاں بے انتہا ملتا ہے۔ تو بات دراصل یہ ہے کہ آتش نے میر کے اشعار کو مسخ کر کے لکھا ہے۔ جن حضرات نے تھوڑا بہت دیکھا ہوگا، جیسا کہ میں میر پر لکھ رہا ہوں، اس میں میں نے جگہ جگہ یہ دکھایا ہے کہ کس طرح میر کے اشعار کو آتش نے براہ راست اختیار کیا ہے اور خراب کر کے اختیار کیا ہے۔ غالب نے بھی میر کے اشعار کو اور الفاظ کو اختیار کیا ہے اور تقریباً ہر جگہ برابر برابر لکھا ہے یا بڑھا کر لکھا ہے۔ تو اگر کسی پرانے اور بڑے شاعر کے مضمون سے آپ کا شعر مستفاد ہے تو یہ کوئی بری بات نہیں ہے، بشرطیکہ اس استفادے کے ذریعہ آپ اس مضمون میں کوئی اضافہ کر سکیں، کوئی نئی بات، کوئی نیا پہلو نکال سکیں۔ یا کم از کم اس کے برابر کے ہی مرتبے کا مضمون اس میں رکھ سکیں۔

تیسرا عیب فراق صاحب کے یہاں یہ ہے کہ وہ عجز نظم کے بہت شکار ہو جاتے ہیں، یعنی وہ پوری بات نہیں کہہ سکتے۔ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے لیکن وہ اسے کہہ نہیں پاتے۔ اور یہ دراصل اس زمانے کی خرابی ہے جس زمانے میں فراق صاحب شعر کہہ رہے تھے۔ اس زمانے میں یہ ہوا کہ اچانک لوگوں کو خیال آیا کہ شعر میں مضمون ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ شعر میں اسلوب کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ نئی بات کہنا ضروری ہے۔ ایسی بات کہنا چاہئے جو لوگوں نے پہلے نہ کہی ہو۔ وہ بات جیسے بھی ادا ہو جائے، اس کی پروا نہیں کرنا چاہئے۔ چنانچہ فراق صاحب کے سب سے پہلے مداح نیاز فتح پوری نے ان کی جو تعریف وغیرہ کی وہ تو کی لیکن پھر بھی یہ لکھا کہ ابھی ان کے یہاں لغزشیں بہت نظر آتی ہیں، پختگی کم ہے۔ وہ پوری طرح اپنی بات ادا نہیں کر پاتے۔ میں تمنا کرتا ہوں کہ ایک دن وہ آئے جب فراق اپنے لہجے اور اظہار پر پوری طرح قابض ہو جائیں گے۔ یہ بات ۱۹۳۷ کی ہے۔ اس کے چار پانچ سال بعد آل احمد سرور نے ایک کتاب (جو ''نیا ادب'' کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس کے مرتب عزیز احمد اور سرور صاحب تھے) کے دیباچے میں جہاں اور بحثیں کیں کہ آج کل شاعری کیسی ہو رہی ہے، کون کون سے شاعر اہم ہیں اور کیوں؟ تو اس میں فراق صاحب کا بھی ذکر کیا اور یہ لکھا کہ ''مجھ کو ان کی پختگی کا انتظار ہے۔ اگرچہ نیاز کو ان کی پختگی سے ڈر معلوم ہوتا ہے''۔ یہ اندیشہ اس معنی میں تھا کہ نیاز صاحب کا خیال تھا کہ جب پختگی آ جائے گی تو مضمون کی تازگی ختم ہو جائے گی۔ تو گویا نیاز صاحب کا خیال اس زمانے کی فیشن ایبل شعریات سے ہم آہنگ تھا کہ اظہار اگر لڑکھڑا بھی گیا تو کوئی ہرج نہیں، لیکن اگر بات نئی کہہ رہے ہو تو بہت بڑا کارنامہ کر رہے ہو۔

فراق صاحب نے اس بات کی بہت کوشش کی کہ جہاں تک ہو سکے نئے مضمون لائیں۔ مضمون کی اس تلاش میں انھوں نے اظہار کی پروا نہیں کی، حالانکہ اظہار کی خوبی ہی غزل کا خاصہ ہے۔ غزل کے جو بڑے کمالات ہیں، مثلاً مضمون آفرینی، معنی آفرینی، کیفیت، شورانگیزی ان سب میں ایک شرط یہ ہوتی ہے کہ اظہار پر آپ کو پورا پورا کمال ہونا چاہئے۔ ناسخ کے یہاں مضمون آفرینی اور خیال بندی بہت ملتی ہے۔ ناسخ نے ذوق اور غالب کو متاثر بھی کیا اور ناسخ بڑے شاعر تھے۔ لیکن وہ جتنے بڑے شاعر ہو سکتے تھے، اتنے بڑے شاعر نہیں ہو سکے۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ ان کے یہاں جتنی تلاش مضمون کی ہے اتنی تلاش اظہار کی نہیں ہے۔

یہ چند باتیں میں نے فراق صاحب کے بارے میں آپ سے عرض کیں۔ اب اگر آپ چاہیں تو میں ان اشعار میں سے کچھ کا، یا سب کا تجزیہ کر کے آپ سے عرض کروں کہ کون سے اشعار ان میں واقعی اچھے ہیں اور کیوں اچھے ہیں؟ اور کون سے اشعار اچھے نہیں ہیں اور کیوں اچھے نہیں ہیں؟

(یہاں سامعین کی طرف سے اصرار ہوا کہ ہر شعر پر گفتگو ہو۔)

شمس الرحمٰن فاروقی: ملاحظہ ہو ـــ

کچھ آدمی کی بھی مجبوریاں ہیں دنیا میں ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں

یہ اردو کے لیے نیا مضمون ہے۔ انگریزی میں یہ مضمون نیا نہیں ہے۔ فراق صاحب کے بہت سے اس قبیل کے مضامین ۱۸۹۰ سے لے کر ۱۹۰۵ تک انگریزی شاعروں میں بہت ملتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ان پر وہ کیفیت طاری تھی جسے ان کی اصطلاح میں ''صدی کا آخر'' Fin de ciecle کہتے ہیں۔ تو اس زمانے میں ایک طرح کی تلخی، ایک طرح کی بے اعتباری عشق سے، معشوق سے اور اس کے بارے میں

اور ایک طرح سے اپنے دفاع میں، یعنی اپنے بے راہ روی ہوس نا کی کے دفاع میں یہ کہنا کہ عشق ہوتا ہی کیا ہے؟ اور عشق میں کیا رکھا ہے، تم سے نہ سہی، کسی اور سے سہی، یہ چیزیں اس وقت بڑی عام تھیں اور فراق صاحب جب انگریزی پڑھ رہے تھے تو یہ چیزیں بہت مشہور تھیں۔ تو اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ مضمون اردو میں بالکل نیا ہے۔ اس لیے یہ شعر بڑا قابل قدر ہے کہ یہ مضمون اردو میں فراق صاحب سے پہلے کسی نے نہیں باندھا ہے (کم از کم میرے علم کی حد تک) تو مضمون کے اعتبار سے تو آپ اس شعر کو سو میں سو نمبر دے دیجیے۔

اب پہلے مصرعے پر آیئے '' کچھ آدمی کی بھی مجبوریاں ہیں دنیا میں''۔ ظاہر ہے کہ ''بھی'' اس میں غلط جگہ آ گیا ہے۔ ''بھی'' کو ''مجبوریاں'' کے بعد ہونا چاہئے تھا۔ جیسا کہ ہم کہتے ہیں کہ '' کچھ مجبوریاں بھی ہیں''۔ ''آدمی کی بھی'' سے مراد تو یہ ہوئی کہ مجبوریاں تو اور لوگوں کی بھی مثلاً جنات کی یا پرندوں کی ہوتی ہوں گی تو آدمی کی مجبوریاں کیوں نہ ہوں؟ آدمی کی بھی مجبوریاں ہیں۔ ظاہر ہے کہ بالکل غلط بات ہے۔ بالکل مہمل بات ہے۔ شعر کی خوبصورتی کو اس مہمل بات نے خراب کر دیا ہے۔ اگر آپ ''بھی'' کو صحیح جگہ پر رکھتے تو ایک بہت بڑا عیب کم ہو جاتا۔ کیونکہ آپ نے جو کلیہ قائم کیا ہے وہ کلیہ اس میں بنتا ہی نہیں ہے۔ یا پھر پوری بات یوں کہتے کہ جنات، دیو، چرند، پرند، (یا تمام غیر انسانی مخلوق) کو مجبوریاں لاحق ہیں، پھر آدمی کو بھی کیوں نہ ہوں؟ لیکن چار ارکان کے مصرعے میں اتنی باتیں بھرنا غیر ممکن تھا (اگر شاعر میر یا غالب نہ ہو) لہٰذا کلیہ، یا ادعائے شاعر، قائم ہی نہیں ہوا۔ پھر یہ کہ ''مجبوریاں ہیں دنیا میں''۔ اس میں ''دنیا میں'' کی ضرورت بالکل نہیں تھی۔ یہ اور بات ہے کہ ہم لوگ زور بیان کے لیے ''دنیا میں''، ''آسمان میں''، ''زمانے میں'' وغیرہ کہہ دیتے ہیں۔ لیکن جب ہم شعر کہتے ہیں تو زور بیان کا خیال نہیں رکھتے، بلکہ یہ خیال رکھتے ہیں کہ لفظ پوری طرح کارگر ہے کہ نہیں۔ زور بیان کا سوال اس کے بعد کا ہے۔ بلکہ زور بیان تو خود ہی پیدا ہو جائے گا اگر لفظ کارگر ہیں۔ اس مصرعے کو اگر چہ ناموزوں ہے، آپ اس طرح سے پڑھ لیجیے کہ '' کچھ آدمی کی مجبوریاں بھی ہیں'' تو بات پوری ہو جاتی ہے۔ ''بھی'' صحیح جگہ لگا دیجیے اور ''دنیا میں'' کاٹ دیجیے تو کم از کم معنی کے اعتبار سے مصرع پورا ہے۔ اب وزن پورا نہیں ہوتا تو مجبوراً آپ کچھ نہ کچھ اور رکھیں گے۔ لہٰذا دنیا میں، الٰہ آباد میں، دلی میں، کچھ بھی لگا دیجیے۔ لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کیونکہ یہ دو لفظ شعر کے معنی میں اضافہ نہیں کر رہے ہیں۔ انسان تو دنیا میں ہے ہی، اس کی مجبوریاں اللہ میاں کے یہاں کیا ہیں، وہ اللہ ہی جانے۔ ہم کو کیا معلوم، ہم تو یہیں کی بات کر سکتے ہیں۔ تو اس سارے شعر کی خوبصورتی کو پہلے مصرع نے تباہ کر دیا۔ کیوں کہ ''بھی'' اس میں صحیح جگہ پر نہیں ہے اور دو لفظ اس میں فالتو ہیں۔

دوسرے مصرعے میں ''ارے'' کا لفظ رکھ کر زیادتی کر دی ہے۔ ''ارے'' کو بھی نکال دیجیے۔ اب اس شعر کی نثر ہوگی '' کچھ آدمی کی مجبوریاں بھی ہیں۔ وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں''۔ بات مکمل ہو گئی۔ اب صرف وزن پورا کرنے کے لیے آپ نے غیر ضروری الفاظ کو اس میں ٹھونس دیا ہے۔ اس سے شعر بنا نہیں۔ ہاں مضمون یقیناً بہت بڑا ہے، بہت اہم ہے۔ اردو کے لیے بالکل نیا مضمون ہے۔ لیکن وہ مضمون پر زیادہ زور دے رہے ہیں اور غزل کی پہلی صفت یہ ہے کہ وہ ارتکاز سے کام لیتی ہے اور ہر لفظ اپنی جگہ پر اتنا کارگر ہوتا ہے کہ جسے نثر یا عام زبان کے مقابلے میں چھ گنا یا آٹھ گنا سمجھئے۔ رلکے (Rilke) نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ نظم میں جو کاما Full Stop کام میں لائے جاتے ہیں وہ عام زبان سے بڑھ کر کارگر ہوتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کوئی لفظ بھی مصرعے میں بے کار نہ ہو۔ کوئی لفظ ایسا نہ رکھا جائے جو معنی کی تعمیر میں یا معنی کی ترقی میں اضافہ نہ کرتا ہو۔ تین چیزیں ہیں، معنی کی تعمیر، معنی کی توسیع اور معنی کی ترقی۔ سب سے بڑی منزل ترقی کی ہوتی ہے۔ توسیع اور ترقی کو تو خیر چھوڑ دیجیے۔ چلیے معنی کی تعمیر ہی کر لیجیے ہم اسی کو بہت سمجھ لیں گے۔ میرے خیال میں اس شعر میں یہ الفاظ معنی کی تعمیر میں حصہ نہیں لے رہے ہیں۔ اگلا شعر ہے ۔

کیا کیفیت حسن بھی اک بار ہے یارب   سر تا بہ قدم وہ ہیں کہ بل کھائے ہوئے ہیں

میں اس کو کوئی بہت اچھا شعر نہیں سمجھتا۔ لیکن چلیے مان لیتے ہیں کہ اچھا شعر ہے۔ اس طرح کے شعر تو سراپے میں بہت سے کہے گئے ہیں بلکہ اس سے بہت اچھے شعر لوگوں نے کہے ہیں۔ خیر میں اس کو بھی اچھا شعر کہے لیتا ہوں اور اس بحث میں نہیں پڑتا کہ سراپے میں اور بھی اچھے شعر کہے گئے ہیں۔ آپ نے غور فرمایا ہوگا کہ ''کیفیت'' کا لفظ یہاں کوئی کام نہیں کر رہا ہے۔ حسن کا بار ہو سکتا ہے کہ حسن ایک بار ہے، لہٰذا بل کھائے ہوئے ہیں۔ یہ تو ٹھیک ہے۔ لیکن ''کیفیت'' کا یہاں کیا مطلب ہے؟ اس سے مراد یہ ہوئی کہ معشوق میں حسن نہیں ہے۔ صرف

کیفیت حسن ہے۔ پھر تاکید الذم بما یشبہ المدح والا معاملہ ہوگیا کہ تعریف کرنے کے بجائے آپ برائی کرنے لگے۔ آپ یہ کہہ رہے ہیں کہ معشوق میں کیفیت حسن تو ہے مگر حسن نہیں ہے اور اسی بنا پر وہ بل کھا رہا ہے۔ تو معلوم یہ ہوا کہ لفظ ''کیفیت'' بے کار ہو گیا۔ ''سرتابقدم بل کھانا'' بھی بہت غیر مناسب ہے۔ خیر، اب اگلے شعر کو دیکھیں ۔

مرے دل کے سوا کیا رزم گہ تھی ہی نہیں کوئی　　　یہ جنگ خیر و شر یارب یہیں کیوں ہو یہیں کیوں ہو

یہ مضمون تو بہت سامنے کا ہے۔ قرآن شریف میں اللہ میاں نے تو کہہ ہی دیا ہے اور بھلا اس سے اچھا کوئی کیا کہے گا؟ (یعنی ہم نے انسان کو اچھی تقویم پر بنایا اور پھر اس کو گرادیا) تو یہ صفت تو انسان میں ہے ہی۔ یہ کم بخت تو بنایا ہی ایسا گیا ہے کہ آسمان سے لے کر زمین تک خیر و شر میں مبتلا ہے۔

غالب کا مصرع ہے ''کیوں نہ ہو چشم بتاں محو تغافل کیوں نہ ہو'' اس پر طباطبائی نے کتنے پتے کی بات لکھی ہے جو غور کرنے کے قابل ہے۔ طباطبائی کہتے ہیں کہ عام طور پر تکرار ناروا اور فضول ہوتی ہے، لیکن بڑے شاعر کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ جب تکرار کرتا ہے تو اس میں کوئی نہ کوئی مضمون یا معنی کا پہلو رکھ دیتا ہے، جیسے کہ یہاں رکھا ہے۔ ''محو تغافل'' کے بعد سوالیہ نشان لگا دیجیے اور دوسرے ''کیوں نہ ہو'' کے بعد سوالیہ نشان رکھئے یا استعجابیہ نشان لگا دیجیے۔ اب اس میں تکرار دو معنی پیدا کر رہی ہے۔ ایک تو یہ کہ آپ زور دے کر کہہ رہے ہیں اور دوسرا یہ کہ پہلے حصے میں تو آپ نے سوال پوچھا کہ ''کیوں نہ ہو؟'' اور دوسرے حصے میں استفہام انکاری سے جواب دیا کہ کیوں نہ ہو، یعنی ہونا چاہئے۔ لہٰذا تکرار جب تک معنی یا مضمون میں اضافہ نہ کرے وہ بالکل فضول ہے۔ ہاں اس سے آپ شعر کا پیٹ بھر لیجیے جیسا کہ فراق صاحب کے اس شعر میں ہے۔ یہ جنگ خیر و شر یارب یہیں کیوں ہو پر بات پوری ہوگئی۔ اب چونکہ مصرع پورا نہیں ہو رہا ہے اس لیے چوتھا رکن بڑھانے کے لیے ''یہیں کیوں ہو'' ایک بار اور لکھ دیا۔ غالب کے مصرعے میں یہ صورت نہیں ہے۔ اسے تین طرح سے پڑھا جا سکتا ہے اور ہر بار معنی کا نیا پہلو برآمد ہوتا ہے لہٰذا وہاں تکرار نے بہت بڑا کام کیا ہے۔ آگے چلیں ۔

تیرہ بختی نہیں جاتی دل سوزاں کی فراق　　　آج بھی شمع کے سر پر وہ دھواں ہے کہ جو تھا

اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ شعر بہت اچھا ہے۔ یہ شعر اردو کے بہت اچھے شعروں میں شامل کئے جانے کے قابل ہے۔ ہر طرح سے شعر مکمل ہے۔ اگر چہ اس پر بہت دور سے غالب کے اس شعر ۔

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے　　　شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

کی پرچھائیں پڑگئی ہے۔ لیکن جانے دیجیے کوئی ایسی بات نہیں۔ پرچھائیں بہت دور سے آرہی ہے۔ دھواں ہلکا آگیا ہے۔ بہر حال اس شعر کو میں بہت ہی عمدہ شعر سمجھتا ہوں۔ بہت ہی کامیاب شعر ہے۔ یقیناً اسے اردو کے اچھے شعروں میں شمار کرنا چاہئے۔ اگلا شعر ہے ۔

مہربانی کو محبت نہیں کہتے اے دوست　　　آہ اب مجھ سے تری رنجش بے جا بھی نہیں

ایک تو فراق صاحب میں یہ بہت ہی بری عادت ہے کہ وہ ہر جگہ ''اے دوست''، ''اے یار'' وغیرہ بہت لکھتے رہتے ہیں۔ ''اے دوست'' کا یہ فقرہ بہت ہی فضول ہے۔ فراق صاحب کے بعد اور ہمارے پہلے کے ترقی پسندوں میں یہ روش بہت عام تھی کہ جہاں مصرع پورا نہیں ہو رہا ہے وہاں ''اے دوست'' یا ''اے یار''، ''یارو'' وغیرہ لگا کر اسے پورا کر دیا۔ اب دیکھئے ''مہربانی کو محبت نہیں کہتے'' اسی پر بات پوری ہوگئی۔ ''اے دوست'' کی کیا ضرورت ہے؟ ''آہ اب مجھ سے تری رنجش بے جا بھی نہیں'' دوست ہی سے تو کہا جا رہا ہے اور کسی سے تو نہیں؟ لفظ ''آہ'' بھی یہاں فضول ہے۔ معاملے کا شعر ہے، شکوے شکایت کا شعر ہے، اس میں ''آہ'' کی کیا ضرورت؟ پورا بیان ہی آہ پر مبنی ہے۔

اس شعر کی باریکی ''رنجش بے جا'' کی ترکیب میں ہے۔ اگر یہ ترکیب نہ ہوتی تو شعر دو کوڑی کا تو چاہے نہ ہوتا لیکن بہت اچھا شعر بھی نہ ہوتا۔ اس شعر کی ساری بڑائی ''رنجش بے جا'' کی وجہ سے ہے۔ یہ معشوق سے معاملے کی بات ہے۔ مگر اس کو نظیری بہت پہلے کہہ چکے ہیں ۔

تا منفعل ز رنجش بے جا نہ بینمش　　　می آرم اعتراف گناہ نہ بودہ را

گستاخی ہوتی ہے، معاف کیجئے گا اس شعر کا جواب فراق صاحب تو کیا بڑے بڑے صاحب بھی نہیں دے سکتے۔ تو جب نظیری نے اس طرح باندھ دیا تو اب کیوں باندھتے ہو؟ جب ''رنجش بے جا'' کو چار سو برس پہلے ایک آدمی گجرات میں بیٹھ کر باندھ چکا ہے تو ہمیں کیا تکلیف ہے کہ اسے پھر باندھیں؟ اور اگر باندھتے تو کم از کم پوری طرح باندھتے۔ پہلے مصرع میں تو ''اے دوست'' لکھ کر آپ نے مصرع تباہ کر دیا۔ پھر دوسرے مصرع میں ''آہ'' بھی لگا دیا۔ ''آہ'' کی کیا ضرورت تھی؟ آہ، ہائے، وائے کی کوئی ضرورت یہاں نہیں ہے۔ بات اس طرح ہی پوری ہے کہ ''مہربانی کو محبت نہیں کہتے۔ اب مجھ سے تری رنجش بے جا بھی نہیں۔'' لیکن مصرع پورا کرنے کے لئے ''اے دوست'' اور ''آہ'' لکھنا پڑا۔ نظیری کے یہاں سے بات لے آئے پھر بھی بات نہیں بنی۔ بہر حال شعر اچھا ہے لیکن ان وجوہ کی بنا پر اس میں کمزوری بھی پیدا ہو گئی ہے۔ آگے چلیں۔

وہ مخاطب بھی ہیں قریب بھی ہیں ان کو دیکھیں کہ ان سے بات کریں

یہ تو مہمل شعر ہے بھائی۔ ہاں ٹیلی فون پر مخاطب ہو رہے ہیں تو اور بات ہے، ورنہ مخاطب ہیں تو سامنے تو ہوں گے ہی۔ پھر ''قریب بھی ہیں'' کہنے کی کیا ضرورت ہے؟ جب آپ مجھ سے مخاطب ہو رہے ہیں تو ظاہر ہے میرے سامنے ہی تو ہوں گے۔ یہ تو ہے نہیں کہ ٹیلی فون پر بیٹھے بات کر رہے ہیں یا ٹی وی پر ہیں۔ اس زمانے میں تو ٹیلی ویژن تھا بھی نہیں۔ تو ''وہ مخاطب بھی ہیں'' کافی ہے، ''قریب بھی ہیں'' کہنا بے معنی ہے۔ ہاں دوسرا مصرع بہت اچھا لائے ہیں ''ان کو دیکھیں کہ ان سے بات کریں'' یا ''تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں'' لیکن اب پہلے مصرعے کو پورا کرنے کی پریشانی ہے تو کیا کرتے۔ بڑے شاعر ہوتے تو بات بنا لیتے۔ میر کے یہاں اس کی سیکڑوں مثالیں مل جائیں گی کہ ایک مصرعے میں بات مکمل ہو گئی ہے تو دوسرے مصرعے میں کوئی اور مضمون پیدا کر دیا ہے۔ یہاں مضمون پیدا کرنے کے چکر میں یہ نہیں دیکھا کہ مصرع میں اہمال پیدا ہو گیا ہے۔ یہ نہیں غور کیا کہ جب مخاطب ہے تو قریب تو ہوگا ہی۔ ورنہ ایسا تو ہے نہیں کہ دور سے پکار رہا ہوگا۔ ہاں اگر جلسۂ عام میں لکچر دے رہا ہے تو اور بات ہے لیکن اس صورت میں دیکھنا ہی دیکھنا ہوگا، بات تو نہیں ہو سکتی۔ اگلا شعر ہے۔

حاصل حسن و عشق بس ہے یہی آدمی آدمی کو پہچانے

اس سے بدرجہا بہتر طریقے سے تو ہمارے پنجابی اقبال ہی کہہ گئے ہیں ''جاوید نامہ'' میں۔

آدمیت احترام آدمی باخبر شو از مقام آدمی

اب کیا ضرورت تھی آپ کو جھک مارنے کی؟ لیکن اگر جھک مارنا ہی تھا تو ذرا سوچتے کہ حسن کا حاصل کیا ہوتا ہے بھائی؟ حسن کوئی عمل تھوڑا ہی ہے۔ ہاں عشق عمل ہے۔ لہٰذا عشق کا حاصل تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن ''حسن کے حاصل'' سے کیا مراد ہے؟ حسن تو ایک کیفیت ہے۔ حاصل حسن نہیں ہو سکتا۔ حاصل عشق ہو سکتا ہے، حاصل ہجر ہو سکتا ہے وغیرہ۔ یعنی جہاں کوئی عمل ہو وہاں ''حاصل'' ہو سکتا ہے۔ حسن تو عمل نہیں ہے۔ عشق تو عمل کے لئے آپ کو مجبور کرتا ہے کہ آپ عمل فرمائیں (ہنسی) اس لیے حسن کا حاصل غلط ہے۔ اگر ہم یہ کہتے کہ حسن و عشق کے معاملات کا حاصل یہ ہے تو سبحان اللہ، حسن و عشق کے مجادلے کا حاصل یہ ہے، تو بھی بہت خوب۔ حسن کا حاصل کچھ نہیں ہو سکتا۔ اقبال کی برائی کرتے کرتے فراق صاحب مر گئے لیکن جہاں ضرورت سمجھی وہاں وہ اقبال کے یہاں سے مضمون لے بھی آئے، جیسے یہاں۔ اتنا زبردست اور مکمل شعر ایک آدمی کہہ کے مر گیا ہے تو اب ہم کو کیا ضرورت پڑی ہے کہ اس کی نقل کریں۔

آدمیت احترام آدمی باخبر شو از مقام آدمی

دوسرا مصرع آپ دیکھئے۔ اس پر بھلا کیا کوئی مصرع لگائے گا؟ تو اب کیوں کہہ رہے ہو؟ لیکن اگر کہہ رہے ہو تو ٹھیک سے کہو۔ اب اگلا شعر دیکھیں۔

اکا دکا صدائے زنجیر زنداں میں رات ہو گئی ہے

کیا غضب کا شعر کہا ہے۔ لیکن درد کا یہ شعر بھی سن لیجئے۔

اٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے

یہ درد کا شعر ہے۔ درد کے برابر کا تو نہیں، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق صاحب نے یہ بہت اچھا شعر کہا ہے۔ لیکن اگر کہا جائے کہ یہ اردو کے بڑے اور شاہ کار شعروں میں شمار ہو سکتا ہے تو اس سے میں اختلاف کرتا ہوں۔ درد کا شعر یقیناً اس سے بہتر ہے اور کم از کم بہت پہلے کا کہا ہوا ہے۔ اس طرح درد کو تقدم تو حاصل ہی ہے۔ آگے بڑھتے ہیں ؎

نگاہ یار کچھ ایسی پھری ہجراں نصیبوں سے — کہ اب تو جس کا جی چاہے وہی غم خوار ہو جائے

دوسرا مصرع بہت ہی اچھا کہا ہے۔ اگر چہ اس طرح کے مضمون اس سے بہت اچھی طرح میر کہہ چکے ہیں۔ ان کا ایک شعر یاد آ گیا ؎

ایک بیمار جدائی ہوں میں آپ ہی تس پر — پوچھنے والے جدا جان کو آ جاتے ہیں

بھئی جب یہ شعر کہا جا چکا ہے تو... اچھا چلیے، میں نے پھر بھی مان لیا کہ ڈھائی سو برس پہلے کہا تھا۔ بے چارہ بڈھا میر... اس شعر کو لوگ بھول بھال گئے۔ کسی نے شاید پورا کلیات پڑھا بھی نہیں ہوگا۔ لیکن یہاں یہ غور فرمائیے ''نگاہ یار کچھ ایسی پھری'' اس پر بات پوری ہوگئی۔ جس سے نگاہ یار پھر گئی وہ ہجراں نصیب تو ہو ہی گیا بلکہ اس سے بھی بدتر ہو گیا۔ لہٰذا یہاں ''ہجراں نصیبوں سے'' کا فقرہ مصرع پورا کرنے کے لیے رکھا گیا ہے اور بس۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ معنی کا مرتبہ کیا ہے، اس کے اعتبار سے الفاظ لائے جائیں اور الفاظ کے اعتبار سے معنی لائے جائیں، جیسے میر انیس کے یہاں تھا۔ میر انیس کا جو بڑا کمال ہے وہ یہی ہے کہ وہ ہمیشہ معنی کے مرتبے کے لحاظ سے لفظ لاتے ہیں اور لفظ کے اعتبار سے معنی رکھتے ہیں۔ یہاں تو یہ ہے کہ جس سے نگاہ یار پھر گئی وہ بے انتہا منحوس آدمی ہوا۔ اس حساب سے ہجراں نصیبی تو بہت معمولی بات ہے۔ ہجراں نصیبی میں تو یہ ہے کہ معشوق آج نہیں ہے، ممکن ہے کل مل جائے۔ ابھی دلی چلا گیا ہے، کلکتے چلا گیا ہے یا کہیں اور چلا گیا ہے لیکن کل آ جائے گا۔ ہجراں نصیب جو آدمی ہے اس کے بارے میں ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ معشوق اس سے پھر گیا ہے۔ بھئی دنیا والوں نے الگ کر دیا ہوگا، طلاق دلوادی ہوگی، جھگڑا ہو گیا ہوگا، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی یہ کہ ہجراں نصیبی میں نگاہ یار کے پھرنے کا مفہوم شامل نہیں ہے۔ نگاہ یار کا پھرنا، ہجراں نصیبی کے مقابلے میں بڑے معنی رکھتا ہے۔ ہجراں نصیب ہونا عاشق کی صفت ہے اور نگاہ پھیر لینا معشوق کی صفت ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق کی صفت کا درجہ عاشق کی صفت کے درجے سے بلند تر ہوگا۔ اس طرح یہاں دونوں معنی برابر نہیں ہیں۔ لہٰذا پہلی بات تو یہ کہ ''ہجراں نصیبوں سے'' کی کوئی ضرورت نہیں تھی، ''نگاہ یار کچھ ایسی پھری'' ہی کافی تھا۔ دوسری بات یہ کہ اگر ضرورت تھی بھی تو یہ دونوں برابر کے ٹکڑے نہیں ہیں۔ اور تیسری بات یہ کہ اس سے بہت ہی اچھا شعر میر کا میں ابھی سنا ہی چکا ہوں۔ اب آپ کے انتخاب میں حسب ذیل شعر ہے ؎

جسم اس کا نہ پوچھئے کیا ہے — ایسی نرمی تو روح میں بھی نہیں

ارے بھائی! اس کو تو سات سو برس پہلے امیر خسرو کہہ گئے تھے اور ایسا کہہ گئے کہ ہمارے میر صاحب کو ستر برس مشق کرنی پڑی اور انھوں نے پانچ بار اس مضمون کو باندھا۔ بہر حال پہلے خسرو کا شعر سن لیجیے ؎

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامدست — ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن چہ بود

یعنی اگر یوسف کی روح عدم سے واپس نہیں آ گئی ہے تو وہ بدن جو اس کے تہ پیرہن میں نے دیکھا وہ کیا تھا؟ تو وہ شخص جو سات سو برس پہلے اس مضمون کی انتہا تک پہنچ چکا ہو، کہ جان ہی نہیں کہا، جان یوسف کہا اور یہ بھی کہا کہ جان یوسف عدم سے لوٹ کر آ گئی ہے تو میں نے اس کو عریاں دیکھ لیا ہے۔ ''ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن'' یعنی پیرہن کے ساتھ بھی عریاں دیکھا اور بغیر پیرہن کے بھی عریاں دیکھا۔ اس کے ایسے شعر پر منہ چڑھانے کیوں بیٹھے ہیں؟ اب کچھ شعر میر کے دیکھئے ؎

کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے — کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے

لطف اس کے بدن کا کیا کہوں میر — کیا جانئے جان ہے کہ تن ہے

لطف بدن کو اس کے ہرگز پہنچ سکے نہ — جا پڑتی تھی ہمیشہ اپنی نگاہ جاں پر

کوئی لائے ان اشعار کا جواب۔ میر کو ستر برس لگے اس مضمون کو طرح طرح سے باندھنے میں، اور اسے میر نے چھ دیوانوں میں باندھا ہے۔ ستر برس تک میر نے اس مضمون کی مشق کی کہ شاید کہیں امیر خسرو کے شعر کا جواب بن جائے۔ تو جس اکھاڑے میں گاماپہلوان لڑ رہے ہیں وہاں آپ اپنے پدی کو لڑوا رہے ہیں اور یہ بھی خیال رکھئے کہ اس مضمون کو آبرو بھی باندھ چکے ہیں، دو تین بار(۱)۔ بہر حال، اگلا شعر ملاحظہ ہو ۔

چپ ہوگئے تیرے رونے والے　　　دنیا کا خیال آگیا ہے

بہت عمدہ شعر کہا ہے۔ اگر چہ، جیسا کہ میں نے کہا، یہ مضمون بھی انگریزی کے شاعروں سے مستعار ہے لیکن پھر بھی بہت ہی عمدہ ہی کہا ہے۔ لیکن ذرا ٹھہریے، میر کا شعر ہے ۔

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر　　　نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

اب اس شعر کا جواب لائیے۔ اس کے آگے ''چپ ہوگئے تیرے رونے والے'' کہنا کتنا برا معلوم ہوتا ہے۔ کہنا چاہئے تھا، ''تیرے باعث رونے والے''، یا ''تیری بنا پر رونے والے'' یعنی وہ لوگ جن کو تو نے رلایا، چپ ہو گئے۔ یہاں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ تو مر چکا ہے اور تیرے رونے والے اب چپ ہو گئے ہیں۔ تو بالکل دوسری بات ہو گئی۔ اسی کو ''عجز نظم'' کہتے ہیں۔ اگلا شعر آپ کے انتخاب کا ہے ۔

ہم سے کیا ہوسکا محبت میں　　　خیر تم نے تو بے وفائی کی

یہ بھی اسی انداز کا شعر ہے اور اچھا شعر ہے۔ اسی انداز سے مراد یہ کہ عشق اور معشوق کو اپنی سطح پر لا کر دیکھنا۔ اس طرح کا مضمون مومن اس سے پہلے باندھ چکے ہیں۔ آپ نے وہ شعر ضرور سنا ہوگا ۔

ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے　　　تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

فراق کا شعر اس شعر سے براہ راست مستعار ہے۔ یہ ضرور ہے کہ فراق کے یہاں خود پر ایک نفرت کا اظہار کیا جا رہا ہے جو مومن کے یہاں نہیں ہے۔ مومن کے یہاں محض ایک شکست اور ایک طرح کا حرمان ہے۔ فراق صاحب کا یہ خاص انداز ہے۔ جیسا میں نے عرض کیا فراق صاحب کے دو مضمون بہت خاص ہیں۔ ایک مضمون تو وہ جس میں تلخی بہت ہوتی ہے۔ یعنی اپنے بارے میں، معشوق کے بارے میں اور دنیا کے بارے میں، خاص کر اپنے بارے میں یہ کہنا کہ ان میں وہ سچائیاں نہیں ہیں جو کہ وہ سمجھتے آرہے ہیں، جیسا کہ ان کے شعر ''ارے وہ درد محبت سہی...'' یا ''دنیا کا خیال آگیا...'' میں کہا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ عشق و محبت وغیرہ ہی سب کچھ نہیں ہیں بلکہ ان کے علاوہ دنیا میں اور چیزیں بھی ہیں۔

فراق صاحب کا دوسرا خاص مضمون یہ ہے کہ معشوق کی وہ ادائیں جو بظاہر ستم معلوم ہوتی ہیں، فی الواقع وہ ستم نہیں ہوتیں۔ یہ مضمون میر اور غالب کے یہاں بھی بہت ملتا ہے۔ زیر بحث شعر کے بارے میں یہ ضرور ہے کہ شاید فراق صاحب کے علاوہ اور کوئی یہ شعر نہ کہہ سکتا کیوں کہ یہ فراق صاحب کے مزاج کا مضمون ہے۔ لیکن چونکہ اس مضمون کو مومن بڑی حد تک باندھ چکے ہیں، اولیت انھیں کو ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ دو الگ الگ لائنیں ہوگئی ہیں۔ اگلا شعر ملاحظہ ہو ۔

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست　　　خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

پہلے مصرع کے ''اے کوے دوست'' میں ''اے'' کی کیا ضرورت تھی؟ دوسرا مصرع ظاہر ہے، بہت عمدہ اور صاف کہا ہے۔ ''دل دکھے'' کا فقرہ مجھے ذرا دکھتا ہے لیکن چلئے آپ معاف کر دیں تو مجھے بھی کوئی اعتراض نہیں ہے۔ کیوں کہ 'دل دکھے' اور 'دل جلے' برابر کے لفظ نہیں ہیں۔ ''دل جلے'' تو محاورے میں شامل ہے لیکن ''دل دکھے'' محاورے میں شامل نہیں ہے اور ''دکھنا'' اور ''جلنا'' دونوں افعال میں فرق ہے۔ لیکن چلئے میں کوئی اتنا برا نہیں سمجھتا اس لئے کہ شاعر کو حق ہے، خاص کر اچھے شاعر کو، کہ وہ الفاظ کے ساتھ تھوڑا بہت کھیل کرے۔ مگر یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ ''اے کوے دوست'' میں ''اے'' کا لفظ بالکل ہی غیر ضروری ہے۔ یوں تو ''کوے دوست'' بھی غیر ضروری ہے لیکن چلئے ہم اسے چھوڑ دیتے ہیں۔ اس مضمون کو میر نے بھی استعمال کیا ہے اور غالب نے تو ایسا استعمال کیا ہے کہ اب اس سے اچھا کوئی کیا کہے گا ۔

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا ‏ تپش شوق نے ہر ذرے پہ اک دل باندھا

لیکن فراق صاحب نے یہ بہت اچھا شعر کہا ہے۔ بس یہ ہے کہ اس میں ''اے کوے دوست'' کی بھرتی بھی ہے۔ آگے دیکھتے ہیں ؂

شکوہ کیا الم کا تو نم دیدہ ہوگئے ‏ تم تو ذرا سی بات پہ رنجیدہ ہوگئے

ٹھیک ہے، اچھا شعر ہے، دوسرا مصرع بہت صاف کہا ہے۔ پہلے مصرعے میں پھر وہی بات کہ معنی کے مرتبے کے اعتبار سے الفاظ نہیں آئے۔ اول تو انسان الم کا شکوہ نہیں کرتا۔ شکوہ ستم کا ہوتا ہے، ہجر کا ہوتا ہے۔ اگر زیادہ جوش میں آجائیں تو شکوہ بے وفائی کا بھی کر لیجیے۔ آپ الم کا شکوہ نہیں کرتے۔ لیکن اگر آپ شکوہ کرتے بھی تو ''الم'' کا لفظ کمزور ہے۔ یعنی ''الم'' کی قبیل کے اور الفاظ میں یہ لفظ کمزور سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے یہ ٹکڑا ''شکوہ کیا الم کا'' بڑا عجیب سا لگتا ہے۔ دوسرا مصرع جتنا اچھا بنا ہے اتنا اچھا پہلا مصرع نہیں بن پایا ہے۔ لیکن خیر چلیے یہ شعر ٹھیک ہے، اگرچہ ''رنجیدہ'' کا لفظ ''نم دیدہ'' کے پہلے آتا تو بہتر تھا کہ ''نم دیدہ'' قوی تر ہے۔ اگلا شعر ہے ؂

ہمارا جی بہت ڈرتا ہے جب سنسان راتوں میں ‏ ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

میر کا شعر اس مضمون پر بہت اچھا موجود ہے ؂

افسانے ما و من کے سنیں میر کب تلک ‏ چل اب کہ سوویں منھ پہ ڈوپٹے کو تان کر

فراق کے شعر کا سارا مزہ ''چادر تان لینے'' میں ہی ہے۔ یہ میر کے یہاں کئی بار آچکا ہے۔ ایک شعر ابھی سنا چکا ہوں۔ پھر بھی میں اس شعر کو اچھا مان لیتا ہوں۔ مگر ایک بات یہ ہے کہ آپ نے پہلے مصرعے میں ''جب'' کہہ دیا ہے تو دوسرے مصرع میں ''ایسے میں'' کہنے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ کیوں کہ ''جب'' کے معنی میں ''ایسے میں'' کا مفہوم شامل ہے۔ لہٰذا ان دونوں میں سے صرف ایک ہی کو استعمال کرنا چاہیے تھا۔ موجودہ صورت میں دو میں سے ایک لفظ یقیناً حشو ہے۔ دوسرے مصرعے میں چادر تان لینے کا ایسا زبردست پیکر استعمال ہوا ہے کہ اس کو سننے کے بعد یہ ہوش نہیں رہتا کہ شعر میں کوئی نقص بھی ہے۔ ورنہ غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس شعر میں ایک بڑی خامی موجود ہے۔ پھر فراق صاحب کے لہجے میں جو اٹھلاہٹ Cutesiness ہے وہ شعر کے مضمون سے مناسبت نہیں رکھتی۔

اصل میں فراق صاحب کی کامیابی کے جہاں اور بہت سے راز تھے، جن سے آپ واقف ہوں گے، ایک بہت بڑا راز یہ تھا کہ ان کے شعروں میں کیفیت بہت پائی جاتی ہے۔ مشکل یہ بھی آپڑی ہے کہ ہمارے یہاں پرانے استادوں نے غزل کی تعریف میں جو اصطلاحیں استعمال کی تھیں انھیں ہم بھول گئے ہیں۔ مثلاً میر نے خود ''کیفیت'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ کیفیت، معنی آفرینی، مضمون آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی، اس طرح کی بارہ پندرہ اصطلاحیں ہیں۔ جب تک ان کے مفاہیم پورے واضح نہ ہوں، آپ غزل کی تنقید نہیں کر سکتے۔ اور خاص کر وہ غزل جو کلاسیکی غزل کہلاتی ہے یا جو اس کے رنگ میں ہے، تو اس میں کیفیت کی بڑی اہمیت ہے۔ پرانے لوگوں نے جہاں شعر کے بہت سے محاسن بتائے ہیں، وہیں انھوں نے ''کیفیت'' کو شعر کا ایک حسن کہا ہے۔ ''کیفیت'' سے مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ شعر جو فوری طور پر آپ کو Emotional Response کے لئے تیار کردے لیکن جس میں معنی کی کمی ہو۔ صرف میر کے یہاں ایسا ہے، اور اسی بنا پر میں میر کو غالب سے بڑا شاعر سمجھتا ہوں، کہ میر کے یہاں کیفیت اور معنی برابر آتے ہیں۔ میر اس معنی میں غیر معمولی شاعر ہے کہ اس کے یہاں معنی آفرینی بھی کثرت سے ہے اور کیفیت بھی کثرت سے ہے۔ غالب کے یہاں کیفیت بہت کم ہے۔ غالب کے شعر ہمیشہ آپ کو معنی کے لحاظ سے متاثر کرتے ہیں۔ کیفیت کے اشعار میں معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ جو شعر فوری طور پر آپ کو متاثر کرتے ہیں کہ واہ کیا بات کہی ہے وہ کیفیت کے شعر کہلاتے ہیں۔ مثلاً مصحفی کا مشہور شعر ہے، وہ کیفیت کا شعر مانا جاتا ہے ؂

چلے بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم ‏ کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

اس شعر میں معنی کچھ بھی نہیں ہیں۔ میں آپ حضرات سے درخواست کرتا ہوں کہ اس شعر پر غور کریں۔ آپ کو معلوم ہوگا کہ اس میں معنی کچھ بھی نہیں ہیں۔ لیکن اس میں کیفیت ہے، اس کی بنا پر یہ شعر فوراً متاثر کرتا ہے۔ چنانچہ اسی بنا پر پرانے زمانے میں کہا جاتا تھا کہ ''شعر خوب معنی ندارد''۔ یعنی اچھے شعر میں معنی نہیں ہوتے۔ تو کیفیت وہ چیز ہے جس میں معنی کم ہوتے ہیں۔ معنی آفرینی اور طرح کی چیز

ہے، اور جیسا کہ میں نے عرض کیا میر کے یہاں معنی آفرینی اور کیفیت دونوں کی فراوانی ہے۔ فراق صاحب کے اچھے یا کامیاب اشعار میں کیفیت بہت ملتی ہے اور اسی وجہ سے ان کے اشعار کا سقم ہم سے نظر انداز ہو جاتا ہے اور ہم سمجھتے ہیں کہ بہت عمدہ شعر ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک بات پیدا ہوتی ہے اور فوراً لگتا ہے کہ اس شعر نے ہمارے جذبات و احساسات کو بہت برانگیختہ کر دیا۔ ورنہ غزل کے جو لوازم ہیں یا فنی شرائط ہیں ان پر فراق صاحب کے بہت کم شعر پورے اترتے ہیں اور جو اچھے شعر ان پر پورے اترتے بھی ہیں ان میں سے اکثر پر کسی پہلے کے اچھے یا بڑے شاعر کی چھاپ نظر آتی ہے۔ ان کا عام عیب یہ ہے کہ وہ الفاظ کے مرتبے سے واقف نہیں ہیں۔ لہٰذا ان کے یہاں الفاظ غیر ضروری ہوتے ہیں۔ یا ان کے یہاں معنی کا مرتبہ کچھ ہوتا ہے اور لفظ کا کچھ ہوتا ہے۔

(اس کے بعد فاروقی صاحب احمد مشتاق کے بارے میں پہلے عمومی اظہار خیال کرتے ہیں جو حسب ذیل ہے۔)

شمس الرحمن فاروقی:

احمد مشتاق پنجاب پاکستان کے رہنے والے ہیں۔ ان کی عمر پچاس باون کے قریب ہے۔ سنہ پچاس اکیاون کے قریب یعنی آزادی کے بعد غزل کی نئی رو جو پاکستان میں آئی اس میں تین چار لوگوں کے نام پاکستان میں اس زمانے میں بہت اہم تھے۔ عسکری صاحب نے خاص کر جن لوگوں کا ذکر کیا ان میں ناصر کاظمی، احمد مشتاق اور جمیل الدین عالی تھے۔ ایک آدھ لوگ اور بھی تھے لیکن یہ تین نام انھوں نے خاص طور پر لئے۔ ناصر کاظمی کو تو آپ جانتے ہی ہیں کہ ان کا انتقال ۱۹۷۲ میں ہو گیا۔ جتنا انھوں نے کہا، بہت ہی اچھا کہا۔ بہت اہم شاعر تھے۔ نئی غزل کے اکثر شاعر اب بھی ناصر کاظمی کو اپنا امام یا پیش رو سمجھتے ہیں۔

احمد مشتاق اس زمانے میں بھی خاصے معروف ہو چکے تھے۔ ان کا پہلا مجموعہ بہ عنوان ''مجموعہ'' ۱۹۶۲ میں چھپا۔ وہ اس وقت بہت کم کہتے تھے اور اب بھی بہت کم کہتے ہیں۔ لیکن اس مجموعے کی بنا پر لوگوں نے حکم لگایا کہ یہ ناصر کاظمی وغیرہ کے برابر کا شاعر ہے لیکن ان سے مختلف ہے، اپنی زبان اور اپنے لہجے کے اعتبار سے۔ اس کے یہاں وہ محزونی نہیں ہے جو ناصر کاظمی کے یہاں ہے بلکہ اس کے یہاں ایک طرح کا کھرا پن پایا جاتا ہے۔ لیکن غزل کے جو لوازم ہیں جنھیں ہم میر سے لے کر بعد کے شاعروں تک دیکھتے ہیں، ان پر یہ شخص پورا اترتا ہے۔ ناصر کاظمی کے مرنے کے بعد وہ کچھ دن تو بالکل خاموش رہے۔ اس وقت وہ چارٹرڈ بینک میں ملازم تھے۔ بعد میں اسی بینک کی ملازمت پر امریکہ آ گئے اور اب مستقلاً وہیں رہتے ہیں۔

احمد مشتاق بہت ہی کم گو، کم سخن اور کم آمیز شخص ہیں۔ ان سے میری دو تین ملاقاتیں ہوئی ہیں۔ یہ شخص بہت کم گفتگو کرتا ہے بلکہ جو کچھ کہتا ہے گویا شعر ہی کی زبان میں کہتا ہے۔ جیسا کہ ابھی آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ بالکل نئے ذائقے کا شعر کہنے والا آدمی ہے۔ جس چیز نے ناصر کاظمی کو ممتاز کیا تھا اور جیسا کہ ناصر کاظمی کا مشہور مقولہ بھی ہے کہ ''ہمارے عہد کی رات میر کے عہد کی رات سے جا ملی ہے''، تو ان کے ذہن میں یہ تصور تھا کہ میر بڑے محزوں اور مایوس وغیرہ وغیرہ قسم کے شاعر تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے، لیکن ناصر کاظمی کا یہ اپنا تصور تھا۔ ان کے یہاں بچھڑنے کا، گھر کے خالی ہو جانے اور شہر کے خالی ہو جانے کا اور شہر میں آوارہ پھرنے کا، گویا گھر نہ ہونے کا بیان، اور اس طرح کے مضامین خاص طور پر ملتے ہیں۔ ان کے برخلاف احمد مشتاق کے یہاں مضامین کا زیادہ تنوع ہے۔ ایک طرح کا کھرا پن، ایک طرح کی سختی اور صلابت ہے۔ اس وقت تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ احمد مشتاق کی نسل کے اور ان کے ہم عمر شاعروں میں پاکستان میں ان سے اچھا کوئی شاعر نہیں ہے۔

(اس کے بعد احمد مشتاق کے حسب ذیل اشعار ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے پڑھ کر سنائے۔)

دل کو بے وجہ سکوں ملنے لگا ہے مشتاق
کوئی شے ٹوٹ رہی ہے مرے اندر دیکھو

دل پریشاں ہو گیا رنگ زوال حسن سے
آگ دیکھی تھی دھواں پہلے کبھی دیکھا نہ تھا

روشنی رہتی تھی دل میں زخم جب تک تازہ تھا
اب جہاں دیوار ہے پہلے یہاں دروازہ تھا

چھپ ابھی پنہاں ہے خدوخال کے پیچھے
قائم ترے چہرے کی صباحت ہے ابھی تک

جاتے ہوئے ہر چیز یہیں چھوڑ گیا تھا
لوٹا ہوں تو اک دھوپ کا ٹکڑا نہیں ملتا

اب بتائیں بھی تو کیسے دل کے بجھنے کا سبب
ہم کہ اپنے آپ سے پہلوتہی کرتے رہے

یہ کہنا تو نہیں کافی کہ بس پیارے لگے ہم کو
انھیں کیسے بتائیں ہم کہ وہ کیسے لگے ہم کو

میں کبھی یہ حرف نہ بولتا میں کبھی یہ راز نہ کھولتا
تری آنکھ نے دیا حوصلہ تو یہ بوجھ ادھر سے ادھر کیا

ہم نے اپنے آپ سے دھوکا کیا
تم نے اپنی خواہشوں کا کیا کیا

کس قدر گونج ہے اس رات کے سناٹے میں
نہ یقیں آئے تو آواز لگا کر دیکھو

یہ پانی خامشی سے بہ رہا ہے
اسے دیکھیں کہ اس میں ڈوب جائیں

اجنبی لوگ ہیں اور ایک سے گھر ہیں سارے
کس سے پوچھیں کہ یہاں کون سا گھر اس کا ہے

اہل ہوس تو خیر ہوس میں ہوئے ذلیل
وہ بھی ہوئے خراب محبت جنھوں نے کی

ان کہی بات نے اک حشر اٹھا رکھا تھا
شور اتنا تھا کوئی بات نہ ہونے پائی

نئے دیوانوں کو دیکھیں تو خوشی ہوتی ہے
ہم بھی ایسے ہی تھے جب آئے تھے ویرانے سے

شمس الرحمٰن فاروقی:

حضرات، میرے خیال میں تو ان اشعار پر اظہار خیال کرنے کی زیادہ ضرورت نہیں ہے۔ ایک دو باتیں ضرور آپ نے نوٹ کی ہوں گی۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا، ناصر کاظمی کے یہاں تو ایک طرح کی محزونی اور یاس انگیزی ہے۔ اس کے برخلاف اس شخص کے یہاں ایک طرح کا کھرا پن، صلابت اور تھوڑی سی تختی نظر آتی ہے جو کہ کہیں کہیں پر کلبیت کی حد تک پہنچتی دکھائی دیتی ہے۔ ان اشعار میں بھی پرانے لوگوں کے اشعار کی بازگشت ہے لیکن بہت کم ہے، جیسا کہ میں ابھی عرض کروں گا۔ سطحی طور پر آپ اگر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ شاید یگانہ کو اس آدمی نے بہت پڑھا ہوگا اور شاید فراق صاحب سے بھی کچھ سیکھا ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق صاحب نے بہت لوگوں کو متاثر کیا ہے اور یہ کوئی حیرت انگیز بات بھی نہیں ہے۔ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ کوئی شاعر تاریخ کے کسی خاص موڑ پر ایسا آجاتا ہے اور جو وقت کی کسی ضرورت کو ایسی پوری کرتا ہے کہ وہ اپنے بعد کے آنے والوں پر کچھ نہ کچھ چھینٹ ضرور ڈال دیتا ہے۔ یا کوئی چھوٹا شاعر کبھی کبھی بڑے شاعر سے ٹکرا جاتا ہے۔ جیسا کہ بہت مشہور مثال ہے کہ ایڈگر ایلین پو (Edgar Allen Poe) جو کہ چھوٹا سا انگریزی کا شاعر تھا، اس نے فرانس کے بہت ہی بڑے شاعر بودلیئر (Charles Baudelaire) کو متاثر کیا۔ جب فرانس میں بیٹھے ہوئے بودلیئر نے پو کو پڑھا تو اس نے لکھا کہ "میری آنکھیں کھل گئیں اور میرے لیے تو دنیا بدل گئی۔" آپ تو جانتے ہی ہیں کہ بودلیئر کو فرانس کے سب سے بڑے شاعروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ بہت سے لوگ تو اس کو سب سے بڑا نقاد بھی کہتے ہیں، حالانکہ میری یہ رائے نہیں ہے۔ لیکن شاعر تو وہ بہت بڑا تھا ہی۔ ایڈگر ایلین پو اور بودلیئر کا کوئی مقابلہ ہی نہیں۔ اب پہلے شعر کو لیتے ہیں ؎

دل کو بے وجہ سکوں ملنے لگا ہے مشتاق
کوئی شے ٹوٹ رہی ہے مرے اندر دیکھو

فانی کا شعر ہے ؎

فانی جس میں آنسو کیا دل کے لہو کا کال نہ تھا
ہائے وہ آنکھ اب پانی کی دو بوندوں کو ترستی ہے

ظاہر ہے یہ شعر میر سے لیا ہے اور میر کا شعر تو طوفان کا شعر ہے ؎

وے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دو آبا

بنیادی خیال یہ ہے کہ ایک منزل وہ آتی ہے کہ جب ہم غم کو بھی انگیز کرنے کے قابل نہیں رہتے اور اس کی جگہ ایک ٹھہراؤ سا آجاتا ہے۔ جونئی بات احمد مشتاق کے اس شعر میں ہے وہ یہ ہے کہ اس کو وہ تعبیر کرتا ہے کسی اندرونی انہدام سے۔ جب وہ کہتا ہے کہ "دل کو بے وجہ سکون ملنے لگا ہے مشتاق" تو یہ مصرع معمولی ہے، کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔ لیکن دوسرے مصرع میں کہا ہے "کوئی شے ٹوٹ رہی ہے

مرے اندر...'' یعنی یہ داخلی یا باطنی انہدام ہے اور یہ ہماری غزل کی شاعری کی بنیادی پہچان ہے۔ دردمندی اور سوز دروں کو ہماری روایت میں بہت اہم مقام دیا گیا ہے۔ فراق صاحب نے اس سے الٹی بات کہی ہے اگر چہ اس کو میں فراق کا اچھا شعر کہتا ہوں ۔

تیرہ بختی نہیں جاتی دل سوزاں کی فراق آج بھی شمع کے سر پر وہ دھواں ہے کہ جو تھا

یہ تیرہ بختی نہیں، یہ تو تقدیر کا چمک جانا ہے کہ دل ہمیشہ جلتا رہے۔ یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر ایک واقعہ سنانا چاہتا ہوں۔ شاید اس سے بات مزید واضح ہو جائے، یعنی دردمندی کی اہمیت کے تعلق سے۔ میر کے زمانے سے ذرا پہلے دلی میں ایک بزرگ تھے۔ ان کا نام سید حسن رسول نما تھا۔ ان کی کرامت یہ تھی کہ کسی سے بھی دو ہزار روپے لے کر اس کو رسول اللہ کی زیارت کرا دیا کرتے تھے۔ ایک دفعہ ان کی بیوی نے ان سے کہا کہ آپ تمام لوگوں کو زیارت کراتے ہیں لیکن ہم کو کبھی یہ موقع نہ دیا۔ انھوں نے کہا کہ دو ہزار روپے لاؤ۔ بیوی نے کہا کہ گھر میں تو پھوٹی کوڑی نہیں ہے، دو ہزار روپے میں کہاں سے لاؤں؟ تو انھوں نے کہا کہ اچھا ایسا کرو کہ رسول اللہ کی زیارت کا معاملہ ہے۔ اچھے کپڑے پہن کر آؤ، وہ کپڑے جو چوتھی کے جوڑے کے بطور تمھارے گھر سے آئے تھے۔ پھر بیوی نے نہایا دھویا، غازہ وغیرہ ملا۔ غرض یہ کہ خوب بن ٹھن کر بیٹھیں۔ میاں باہر سے آئے اور خوب ہنسے اور کہا کہ اچھا، بڈھی گھوڑی لال لگام، یہ عمر اور یہ سجاوٹ! لال سرخ کپڑے پہن کر بیٹھی ہیں آپ! غرض کہ وہ ان پر اتنا ہنسے اور ان کا اتنا مذاق اڑایا کہ وہ رونے لگیں اور روتے روتے بے ہوش ہو گئیں۔ اسی بے ہوشی میں ان کو رسول اللہ کی زیارت نصیب ہو گئی۔ اب وہ اٹھیں تو ہنستی ہوئی اٹھیں۔ بزرگ نے پوچھا کہ ہنستی کیوں ہو؟ تو وہ کہنے لگیں کہ ہم نے خود ہی دیکھ لیا۔ آپ بلا وجہ ہم سے مذاق کر رہے تھے۔ تو انھوں نے کہا کہ بیوی بات یہ ہے کہ جب تک دل میں درد نہ ہو، زیارت نصیب نہیں ہوتی۔ اچھا ایرے غیرے سے دو ہزار روپے لے لیتا ہوں۔ اتنی بڑی رقم دینے والے کا دل دکھتا ہے کہ پتہ نہیں کیا ہو، کیا نہ ہو، اتنی بڑی رقم تو چلی گئی۔ اس لیے اس کے دل کو دکھانے کے لیے میں اس سے دو ہزار روپے لیتا ہوں۔ تمھارے پاس تو روپے تھے نہیں اس لیے میں نے تمھیں رلایا۔

تو مطلب کہنے کا یہ ہے کہ دردمندی ہماری روایت کی بہت بنیادی صفت ہے۔ اسی لیے ہمارے یہاں جو یہ کہا جاتا ہے کہ غم بہت اچھی چیز ہے، غم کو ہم قبول کرتے ہیں اور اسے گلے سے لگائے پھرتے ہیں، تو یہ اسی روایت کی بنا پر کہتے ہیں۔ اب اس بات کو آپ ذہن میں رکھتے ہوئے اس مصرع کو پڑھئے: کوئی شے ٹوٹ رہی ہے مرے اندر دیکھو۔ یعنی بظاہر تو سکون ہے اور ٹھیک ٹھاک معاملہ ہے لیکن دراصل باطنی اور داخلی سطح پر میرا زوال ہو رہا ہے۔ دردمندی کا مضمون تو پرانا تھا، لیکن اس شعر میں مضمون نیا پیدا ہو گیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہاں ڈرامائی انداز بھی ہے۔ کیونکہ پہلے مصرعے میں بہت ہی سپاٹ اور سیدھی سی بات کہہ کر دوسرے مصرعے میں شاعر ہمیں چونکا دیتا ہے کہ کوئی شے ٹوٹ رہی ہے مرے اندر دیکھو۔ اب یہاں یہ بھی دیکھئے کہ معنی کے مرتبے کس طرح الفاظ کے ساتھ اٹھتے ہیں۔ پہلے مصرع میں جان بوجھ کر شاعر سستے طریقے سے بات کہتا ہے تاکہ آپ کو دھوکا ہو جائے کہ ایسی ہی کوئی معمولی بات دوسرے مصرعے میں بھی ہوگی۔ یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ یہ غزل کا خاصہ ہے۔ قصیدہ، مثنوی وغیرہ میں یہ صفت نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مثلاً مثنوی میں کوئی شعر پڑھا جائے تو اس کے پہلے مصرعے کو سن کر ذہن فوراً ان الفاظ کی طرف جاتا ہے جن میں سے کوئی لفظ دوسرے مصرعے کا قافیہ ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ہمیں پہلے سے کم از کم اتنا تو معلوم ہی ہو جاتا ہے کہ اگلے مصرع میں بات کس انداز کی ہو سکتی ہے؟ اسی طرح قصیدے میں اگر تشبیب کا کوئی شعر پڑھا گیا تو وہاں بھی ہمیں یہ معلوم رہتا ہے کہ بات کس پس منظر میں کہی جا رہی ہے اور اگلے مصرع یا اگلے شعر میں کس طرح کی بات کہی جا سکتی ہے۔ ان اصناف کے برخلاف، غزل میں ایسا قطعی نہیں ہوتا کیوں کہ قصیدہ یا مثنوی میں معاملہ مربوط ہوتا ہے۔ لیکن غزل کے اشعار میں آپسی ربط کا کوئی چکر نہیں ہوتا۔ اسی لیے غزل کے شعر کے پہلے مصرعے کو سن کر ہم کچھ بھی اندازہ نہیں لگا سکتے کہ اگلے مصرعے میں بات کیا ہوگی۔ جیسا کہ مذکورہ شعر میں احمد مشتاق نے کہا ہے۔ اگلا شعر ہے ۔

دل پریشاں ہو گیا رنگ زوال حسن سے آگ دیکھی تھی دھواں پہلے کبھی دیکھا نہ تھا

مضمون نیا ہے لیکن بالکل نیا نہیں ہے۔ غالب نے بھی کہا ہے۔ میر بھی کہہ چکے ہیں۔ غالب نے تو اس مضمون پر بہت بڑا شعر کہہ دیا ہے ۔

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن　　　دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا

غزل کی ایک صفت یہ ہوتی ہے کہ شعر میں جتنے لفظ ہوتے ہیں وہ اگلے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان سے آپس میں دست و گریباں ہوتے ہیں۔اب یہاں دیکھئے لفظ ''پریشاں'' کو لیتے ہیں۔ پھر آتا ہے ''رنگ'' کا لفظ (اس کے بارے میں تو آپ جانتے ہی ہیں کہ رنگ کی صفت پریشان ہونا بھی ہوتی ہے)، غالب کا مشہور شعر ہے ؎

سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم　　　رنگ شو اے خون گرم تا بہ پریدن دہیم

تو اڑنا اور پریشان ہونا رنگ کی صفت میں شامل ہے۔اس لیے اب جو آپ نے لفظ ''پریشاں'' کہا تو یہ اتنا کمزور نہیں رہا جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔اس طرح پہلے مصرعے میں ''رنگ'' کا ''پریشاں'' سے تعلق پیدا ہوگیا۔اب اس رنگ کو آگے لائیے۔دوسرے مصرعے کا پہلا لفظ ''آگ'' ہے۔اس میں بھی رنگ ہوتا ہے (میر کا کیا عمدہ مصرع ہے، ''ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کا ہی'')۔تو یہاں رنگ زوال حسن کے بعد شاعر آگ کا استعارہ لاتا ہے۔ظاہر ہے کہ آگ میں دونوں صفات شامل ہیں یعنی ''رنگ'' کی اور ''پریشانی'' کی۔رنگ پریشاں ہوتا ہے اور دھواں پریشان ہوتا ہے۔ یہ پورا شعر ایسا گتھا ہوا ہے کہ اس میں آپ ایک حرف ادھر سے ادھر نہیں کرسکتے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ مضمون کے اعتبار سے یہ بہت بڑا شعر ہے کیوں کہ یہ مضمون تو عام ہے،کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔لیکن مضمون کو شعر میں جس طرح باندھا گیا ہے اور الفاظ کو جس طرح در و بست میں رکھا گیا ہے وہ قابل داد ہے۔ سچ پوچھئے تو اسی کو ہمارے یہاں موتی پرونا کہا گیا ہے کیوں کہ اس شعر میں ''پریشاں'' کی جگہ حزیں یا غمگیں وغیرہ کہہ دیجئے اور ''رنگ'' نہ کہہ کر اس کی جگہ اس طرح کا کوئی اور لفظ رکھ دیجیے تو یہ بات ہی پیدا نہیں ہوگی۔اب شعر حسب ذیل ہے ؎

روشنی رہتی تھی دل میں زخم جب تک تازہ تھا　　　اب جہاں دیوار ہے پہلے یہاں دروازہ تھا

اس میں غضب کا استعارہ تو ہے ہی۔ ایک بات اور غور کر لیجیے کہ زخم کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اگر آپ اس سے قطع نظر کر کے دیکھیں تو کوئی خاص بات نظر نہیں آئے گی، بلکہ زخم اور روشنی کے تعلق کو بھی کھینچ تان کر ثابت کرنا پڑے گا۔لیکن ایسا نہیں ہے۔ بنیادی بات وہی ہے کہ زخم کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں۔زخم کی دو تشبیہیں ہوتی ہیں،ایک چراغ کی اور ایک غنچے کی۔ غنچے کی اس لئے کہ غنچہ بھی کھلتا ہے اور زخم بھی کھلتا ہے۔ چراغ کی تشبیہ زخم کی سرخی کی بنا پر ہوتی ہے اور چونکہ زخم سے دل کی زینت ہوتی ہے اس لیے بھی اس کو چراغ کہتے ہیں۔اب آپ کو روشنی کا ثبوت مل گیا۔ پھر پہلے مصرع کو شاعر آگے بڑھاتا ہے اور ''دیوار'' اور ''دروازہ'' لاتا ہے۔یعنی پورا زخم بھر گیا تو دیوار ہوگئی۔ دیوار کا کام فصل پیدا کرنا ہے اور دروازے کا کام وصل پیدا کرنا ہے۔تو زخم جب کھلا ہوا تھا تو اس کو دروازہ کہا۔اب آپ یہ غور فرمائیے کہ زخم ایک طرف تو چراغ ہے اور دوسری طرف وہ دروازہ ہے جو کھلتا ہے غالباً معشوق کی طرف یا دنیا کی طرف یا کامیابی کی طرف یا اور کسی طرف۔اب جو وہ بھر گیا تو گویا دیوار بن گئی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ مضمون نیا نہیں ہے لیکن نہایت ہی عمدگی اور بڑی خوبصورتی کے ساتھ اس شعر میں ادا کیا گیا ہے۔ اگلا شعر ہے ؎

پتھر ابھی پنہاں ہے خدوخال کے پیچھے　　　قائم ترے چہرے کی صباحت ہے ابھی تک

اس کو ہم کئی طرح پڑھ سکتے ہیں۔ایک یہ کہ گورے چہرے کو سنگ مرمر سے تشبیہ دی جاتی ہے اور ایک یہ کہ پتھر سے معشوق یا انسان کا پتھر دل ہونا بھی مراد لیا جاسکتا ہے۔لیکن اس شعر کو اگر آپ سوالیہ انداز میں پڑھئے یعنی قائم ترے چہرے کی صباحت ہے ابھی تک؟ یعنی یہ کہ تم یہ تو غور کرو کیا اب بھی تمھارے اندر وہی ظلم و ستم اور بے اعتنائی کی کیفیت ہے جو پہلے تھی۔ لیکن تمھارے چہرے پر اب وہ گوراپن کہاں رہ گیا جو پہلے تھا؟ ایک معنی یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ جب تک تمھارا گوراپن باقی رہے گا تب تک تمھارا غرور حسن، یعنی تمھارا پتھر سے بنا ہوا ہونا، بھی باقی رہے گا۔ یعنی حسن کی صفت ہی سنگ دلی ہے۔ اگلا شعر ملاحظہ ہو ؎

جاتے ہوئے ہر چیز یہیں چھوڑ گیا تھا　　　لوٹا ہوں تو اک دھوپ کا ٹکڑا نہیں ملتا

بظاہر تو یہ لگتا ہے کہ یہاں دھوپ وقت کا استعارہ ہے۔لیکن اس شعر میں کئی منزلیں ہیں۔دھوپ علامت بن جاتی ہے کسی محبوب چیز

کی، مثلاً بچے کی، معشوق کی، یا اپنی یادوں کی جو میں یہاں چھوڑ گیا تھا۔ یا ان ملاقاتوں کی جو اس گھر میں مجھے لوگوں سے ہوا کرتی تھیں۔ اچھا ایک سوال یہ بھی ہے کہ میں گھر سے کیوں نکلا تھا اور کہاں گیا تھا؟ اب اسے آپ فراق کہیں، ہجرت کہیں یا اور کچھ کہہ لیں مگر یہ کیوں ہوا؟ پورے شعر میں جو پس منظر ہے وہ شعر کے منظر نامے سے بہت بڑا ہے۔ خود شعر اپنی جگہ پر متاثر کرتا ہے لیکن غور کریں تو باتیں زیادہ گہری نظر آتی ہیں۔

اس شاعر کی ایک صفت یہ ہے کہ اس کے یہاں ایک لطیف سا ابہام ہوتا ہے۔ آپ طرح طرح کے سوال قائم کرتے ہیں اور ان کا جواب تلاش کرتے ہیں لیکن اوپر سے شعر بالکل صاف نظر آتا ہے۔ غالب اور میر کے ابہام میں یہی فرق ہے کہ غالب کے یہاں شعر اوپر سے شفاف نہیں ہوتا، یعنی اوپری سطح پر ہی سوال قائم ہونے لگتا ہے، جب کہ میر کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ ان سے یہاں اوپر سے شعر بالکل صاف اور شفاف رہتا ہے اور ہم یہ سمجھتے ہیں کہ بات بالکل صاف طور پر کہہ دی گئی۔ لیکن جب غور کرتے ہیں تو طرح طرح کے سوال اٹھنے لگتے ہیں۔ مثال کے طور پر میر کا ایک شعر پڑھتا ہوں (ہنستے ہوئے) سنئے صاف مزے دار شعر ہے۔ ہم لوگوں کے لیے خاص طور سے ۔

تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

دیکھئے فوراً محسوس ہوتا ہے کہ کیا صاف شعر نکالا ہے۔ لیکن جب معنی پر غور کیجئے تو سوال پیدا ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کی جوانی باقی، اپنی جوانی ختم ہوگئی؟ یا یہ کہ وہ کیوں کر اب بھی جوان ہے؟ یہ سوال پھر آ کھڑا ہوتا ہے۔ ایک اور شعر سن لیجئے۔ یہ ولی کا شعر ہے ۔

ہے حسن ترا ہمیشہ یکساں جنت سوں بہار کیوں کے جاوے

دیکھئے یوں بنتا ہے شعر۔ جو دعویٰ کیا اس کی کیا دلیل رکھ دی۔ کیا شعر کہا ہے۔ اب میر کا شعر پھر پڑھئے کہ تھی جب تلک جوانی، اس میں اور بھی بہت سی باریکیاں ہیں۔ تو یہ میر کی سب سے نمایاں صفت ہے۔ پہلے تو ہم سمجھتے ہیں کہ میر صاف اور سادہ شعر کہتا ہے، لیکن جب رک کر اور غور کر کے پڑھیں تو شعر سے طرح طرح کی کرید پیدا ہونے لگتی ہے کہ یہ کیوں کہا؟ ایسا کیوں کہا؟ وغیرہ وغیرہ۔ یہ صفت احمد مشتاق میں بھی ہے، میر کے اتنی تو نہیں لیکن یہ بھی اسی خاندان کے شاعر ہیں۔ جیسے کہ اس شعر میں ہے کہ تمام باتیں مبہم ہیں مثلاً کیوں گئے تھے؟ کہاں گئے تھے؟ اور گھر میں تھا کیا کیا، جس کے بارے میں کہتا ہے کہ سب کچھ چھوڑ گیا تھا۔ پھر یہ کہ واپس لوٹنے پر وہ کیا چیز ہے جو نہیں ملتی؟ یعنی دھوپ کو جس کی علامت بنایا ہے۔ تو اس طرح بہت سے سوال اٹھتے ہیں اور ان کے جواب بھی طرح طرح سے بنتے ہیں۔ پھر واپسی کا عمل بھی پراسرار ہے کہ واپسی کیوں ہوئی؟ سفر کی غرض اور واپسی کی غایت دونوں میں استعارہ در استعارہ پنہاں ہے۔ ''اک دھوپ کا ٹکڑا نہیں ملتا'' کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ہر طرف اندھیرا ہی اندھیرا ہے، روشنی کا نام نہیں۔ ظاہر ہے کہ بہت مکمل شعر کہا ہے۔ اگلا شعر ملاحظہ ہو ۔

اب بتائیں بھی تو کیسے دل کے بجھنے کا سبب ہم کہ اپنے آپ سے پہلو تہی کرتے رہے

اس شعر میں زیادہ کچھ وضاحت کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف ایک بات عرض کرنے کی ہے۔ وہ یہ کہ شعر میں ربط اس طرح پیدا کرتے ہیں۔ دیکھئے اس میں وجہ بیان نہیں کی۔ پہلے مصرعے کو پڑھئے تو ایمان کی بات یہ ہے کہ جو کچھ کہنا تھا وہ مکمل طور پر کہہ دیا گیا ہے۔ اب بظاہر مزید کچھ کہنے کو باقی نہیں بچتا۔ لیکن جو مشاق شاعر ہوتا ہے وہ اس میں بھی کوئی پہلو نکال لیتا ہے۔ یہاں دوسرا مصرع اس طرح لایا گیا ہے کہ اس کے تین معنی ہو سکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم وجہ کیا بیان کر سکتے ہیں؟ ہم تو وہ ہیں جو آپ اپنا ہی پہلو تہی کرتے رہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ جب ہم نے خود ہی اپنے آپ سے پہلو تہی کر لیا ہے تو دل تو بجھ ہی گیا ہوگا۔ جب ہم نے اتنا بڑا کام کر لیا کہ خود اپنے کو ہی بھلا بیٹھے تو ہم کو اس سے کیا مطلب کہ دل بجھا تو کیوں بجھا؟ تیسرے یہ کہ دل کے بجھنے کا سبب تم نہیں سمجھ سکتے۔ ہم نے اپنے آپ سے پہلو تہی کی ہے اور ہم ہی دل کے بجھنے کا سبب سمجھ سکتے ہیں۔ تمھیں یہ سبب بتانے سے کوئی فائدہ نہ ہوگا کہ یہ تمھارے سمجھنے کی چیز ہی نہیں ہے۔ دیکھئے پہلے مصرعے میں جو سوال رکھا ہے اسی سے معنی کے یہ سب امکانات روشن ہوئے ہیں۔ اسی لئے پرانے لوگوں نے کہا ہے کہ سوالیہ یا انشائیہ انداز خبریہ انداز سے بہتر ہوتا ہے۔ خبریہ انداز سے مراد وہ انداز ہے جس میں کوئی بیان ہو اور جس کے بارے میں ہم یہ کہہ سکیں کہ سچ ہے یا جھوٹ ہے، مثلاً ہم کہیں کہ ''تیرا نام فاروقی ہے''تو یہ خبریہ بیان ہے۔ اس کے بارے میں آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سچ ہے، یا کوئی کہہ سکتا ہے کہ یہ جھوٹ ہے۔ انشائیہ بیان وہ بیان ہے جس کے بارے میں سچ اور جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے۔ اس کی پہلی پہچان یہ ہے کہ وہ بیان استفہامیہ ہو سکتا ہے، جیسا کہ اس

شعر میں آپ نے دیکھا ''اب بتائیں بھی تو کیسے دل کے بجھنے کا سبب''۔ اس میں سوال ہے۔ لہٰذا اس پر نہ سچ ہونے کا حکم لگ سکتا ہے اور نہ جھوٹ ہونے کا۔ میر اور غالب کے یہاں اس طرح کے انشائیہ انداز، خاص کر سوالیہ انداز کے مصرعے کثرت سے ہیں۔ اب حسب ذیل شعر ہے۔

یہ کہنا تو نہیں کافی کہ بس پیارے لگے ہم کو　　انھیں کیسے بتائیں ہم کہ وہ کیسے لگے ہم کو

ظاہر ہے کہ یہ شعر میر سے مستعار ہے اور میر نے سعدی سے لیا ہے۔ سعدی کا شعر ہے۔

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم　　باید اول بہ تو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

پھر میر نے کہا۔

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ　　ان سے بھی تو پوچھئے کیوں اتنے تم پیارے ہوئے

دیکھئے میر پھر استفہام لے آئے اور وہ بھی بیک وقت دو استفہام ہیں۔ یعنی خود پوچھ رہے ہیں اور ان سے بھی کہہ رہے ہیں کہ پوچھو۔ لیکن بنیادی طور پر ''پیارا'' لفظ رکھ کر اس کے ذریعہ پورے معنی بیان کر دئے گئے ہیں، جیسا کہ حالی نے کہا ہے۔ احمد مشتاق نے یہ مضمون تو اٹھایا میر کے یہاں سے اور اس میں ایک نیا پہلو نکالنے کی کوشش کی۔ اگرچہ کوئی بڑا پہلو تو نہیں نکل سکا ہے لیکن پھر بھی... جب وہ کہتا ہے کہ ''یہ کہنا تو نہیں کافی کہ بس پیارے لگے ہم کو'' تو گویا یہ وہی بات ہے جو میر نے کہی ہے۔ پھر دوسرے مصرع میں سوالیہ انداز کے ساتھ یہ کہنا کہ ''انھیں کیسے بتائیں ہم کہ وہ کیسے لگے ہم کو'' اس بات کی کوشش ہے کہ مضمون آگے بڑھ جائے۔ حالانکہ ایسا واضح طور پر نہیں ہوسکا۔ کیوں کہ پیارا لگنے کے علاوہ معشوق کیا لگ رہا تھا اس کا کوئی خفیف سا اشارہ بھی شعر میں نہیں ہے۔ یہ بڑا شعر نہیں ہے لیکن یہ ہے کہ احمد مشتاق نے میر کے شعر کو مسخ کر کے نہیں کہا ہے بلکہ اپنی حیثیت برقرار رکھی ہے۔ معنی کا پہلو اس ابہام میں ہے کہ شاید کوئی موقع ایسا ہے جب معشوق کے سامنے اس کے حسن اور معشوقیت کی ثنا کرنی ہے یا شاید خط لکھنا ہے، یا بالمشافہ اظہار محبت کرنا ہے، وغیرہ۔ سعدی کے شعر کو میر نے مسخ نہیں کیا، بلکہ بڑھا کر کہا ہے۔ یہاں مجھے اپنے انگریزی کے استاد جناب غلام مصطفیٰ خاں رشیدی گورکھپوری کا شعر یاد آیا۔ اسے سامنے رکھیں تو احمد مشتاق کا شعر اور بھی کھل اٹھے گا۔

ہے ملاحتوں کا وہ حال ان پہ صباحتیں بھی نثار ہیں　　میں تجھے بھی اپنی نگاہوں سے ترا حسن کاش دکھا سکوں

اب آپ کی فہرست میں یہ شعر آتا ہے۔

میں کبھی یہ حرف نہ بولتا میں کبھی یہ راز نہ کھولتا　　تری آنکھ نے دیا حوصلہ تو یہ بوجھ ادھر سے ادھر کیا

اس شعر کے پہلے ڈیڑھ ٹکڑے تک تو کوئی ایسی بات نہیں تھی۔ لیکن آخری ٹکڑا ''تو یہ بوجھ ادھر سے ادھر کیا'' ایسا کہا ہے کہ اب حرف اور راز دونوں بوجھ ہو جاتے ہیں۔ یہ ''حرف'' میرا کلام، میرا شعر بھی ہے جیسا کہ میر نے کہا ہے۔

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا　　سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

اور یہ ''حرف'' اپنا راز عشق بھی ہے۔ زیر بحث شعر میں شاعر یہ کہہ رہا ہے کہ اگر میں اپنا کلام، اپنا شعر نہ کہتا تو میرے دل پر ایک بوجھ تھا اور راز تو تھا ہی۔ اب تیری آنکھ سے حوصلہ ملا تب میں نے یہ بوجھ ادھر سے ادھر کیا ہے۔ یعنی یہ بوجھ تجھے دے دیا، یا دنیا کو دے دیا۔ دیکھئے کتنی آہستگی سے بات کو کہہ گیا ہے۔ یہ شعر بھی میر سے لیا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح چھوٹے شاعر پر بڑے شاعر کی چھوٹ پڑتی ہے۔ میر کا شعر یوں ہے۔

منظور ہے کب سے دل شوریدہ کا دینا　　چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

احمد مشتاق کا اگلا شعر ہے۔

ہم نے اپنے آپ سے دھوکا کیا　　تم نے اپنی خواہشوں کا کیا کیا

بھئی اس شعر کی میں کیا وضاحت کرسکتا ہوں؟ اس میں اس قدر معنی ہیں کہ ان سب کو بیان کرنا بڑا مشکل ہے۔ اس میں بے شمار

پہلو نکلتے ہیں، جیسے تلخی کے، کھردرے پن کے اور ایک طرح کی غمناکی کے بھی۔ ایک طرح کی خودترحمی کے بھی۔ اس میں صرف ایک بات کہنے کی ہے وہ یہ کہ اس شعر میں "تم" جو مخاطب ہے وہ معشوق بھی ہوسکتا ہے اور ہم آپ میں سے بھی کوئی ہوسکتا ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ خود شاعر کی دو شخصیتیں ہوں جیسا کہ میر کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ یعنی ایک تو متکلم جو شاعر ہے دوسرا جو شخص ہے یعنی میر۔ تو اس طرح کا رنگ اس شعر میں نظر آتا ہے۔ اگلا شعر ملاحظہ ہو۔

کس قدر گونج ہے اس رات کے سناٹے میں　　　　نہ یقیں آئے تو آواز لگا کر دیکھو

یہاں معنی کو تو چھوڑ دیجئے، کیفیت بھی بہت ہے۔ اس شعر کے ایک خاص لفظ پر آپ کو توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ اس طرح کے Construction میں عام طور پر "اس" کا لفظ بے کار ہو جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پہلے مصرع میں "اس" غیر ضروری ہے۔ اسے نکال دینے پر بھی مصرع مکمل ہے۔ لیکن ذرا غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ یہ "اس" کسی خاص رات کے لیے کہا جارہا ہے۔ یعنی یہ ہر رات نہیں ہے بلکہ کوئی خاص رات ہے۔ جس میں اس قدر گونج پائی جاتی ہے۔ چاہے وہ ہجر کی رات ہو، موت کی رات ہو، مکاشفے کی رات ہو یا اور کوئی خاص رات ہو۔ اب شعر ہے۔

یہ پانی خامشی سے بہہ رہا ہے　　　　اسے دیکھیں کہ اس میں ڈوب جائیں

ظاہر ہے کہ یہ شعر تعریف سے ماورا اور بے نیاز ہے۔ اس میں دو باتیں عرض کرنے کی ہیں۔ ایک تو یوں دیکھئے کہ پانی عام طور پر زندگی کی علامت قرار دیا جاتا ہے، خاص کر بہتے ہوئے پانی کو۔ یعنی عام طور پر پانی زندگی کی علامت ہے۔ سمندر، دریا، جھیل، اور اس طرح کے الفاظ بھی عام طور پر ہمارے یہاں زندگی کی علامت کے طور پر استعمال کئے جاتے ہیں۔ اب دوسرے مصرعے کو لیجئے: اسے دیکھیں کہ اس میں ڈوب جائیں۔ اب ایک طرف اگر ہم یہ کہتے ہیں کہ دریا زندگی کی علامت ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ زندگی کا دریا بالکل خاموش بہہ رہا ہے۔ پھر اس میں یہ بھی اشارہ ہے کہ اس کے نیچے کچھ اور ہوگا۔ کچھ تلاطم ہوں گے۔ شاید وہاں تک ہم پہنچتے تو ہمیں طوفان نظر آتا۔ اوپر سے تو بڑا پرسکون اور خوبصورت منظر ہے جس سے دل میں غالباً ایک خواہش مرگ جاگتی ہے کہ دیکھیں اس کے نیچے کیا ہے؟ یا پھر یہ کہ اور کہیں تو سکون ہے نہیں، یہ دریا جو بہت ہی خاموش اور پرسکون ہے، میں اس میں ڈوب جاؤں تو شاید وہ سکون مجھے مل جائے جو میرے دل میں نہیں ہے۔ اب لفظ "خامشی" پر غور کیجئے جو میر کے یہاں بہت آتا ہے۔ وہاں یہ خاموشی اظہار کی حد کے طور پر بھی ہے۔ بیدل کے یہاں تو یہ بہت ہے کہ خاموشی اظہار کی آخری منزل بن جاتی ہے۔ غالباً یہ اس طرح کی خاموشی کا ذکر ہو رہا ہے۔ یعنی میں اتنا کچھ کہتا ہوں، شعر کہتا ہوں، کلام کہتا ہوں، لیکن وہ بات کہاں جس کو بیدل نے یوں کہا ہے کہ "عبارتیست خموشی کہ انتخاب ندارد۔" مطلب یہ کہ میں شاید وہاں تک ابھی نہیں پہنچا ہوں گا۔ اگلا شعر ملاحظہ ہو۔

اجنبی لوگ ہیں اور ایک سے گھر ہیں سارے　　　　کس سے پوچھیں کہ یہاں کون سا گھر اس کا ہے

ظاہر ہے کہ یہ شعر تو بالکل ہمارے آپ کے زمانے کا شعر ہے۔ اب کسی بھی بڑے شہر کا منظر نظر میں رکھ لیجئے جہاں کی عمارتیں ایک طرح کی ہیں۔ پھر اس شعر پر غور کیجئے۔ اس میں ایک تو معاصر انسان کی صورت حال ہے اور کھو جانے اور خود کو اکیلا محسوس کرنے کا بیان ہے۔ اگر اس شعر میں بات یہیں تک ہوتی تو بھی شعر اچھا ہوتا لیکن یہاں بات اور آگے بھی ہے اور وہ بات یہ ہے کہ وہ شخص جو اجنبی لوگوں اور اجنبی شہر میں بیٹھا ہے، اسے یہ وہم بھی ہے کہ یہاں معشوق کا، یا دوست کا، یا شاید دشمن کا گھر ہوگا۔ مگر وہ کہتا ہے کہ کس سے پوچھوں کہ وہ گھر کہاں ہے؟ اب اسے آپ اس کی معصومیت کہیں، جنون کہیں، یا استغراق فی المعشوق کہیں کہ اگرچہ وہ بالکل اجنبی جگہ پر ہے پھر بھی دعویٰ کر رہا ہے کہ یہاں اس کا گھر یقیناً ہوگا۔ اب یہ شعر ملاحظہ ہو۔

اہل ہوس تو خیر ہوس میں ہوئے ذلیل　　　　وہ بھی ہوئے خراب محبت جنھوں نے کی

یہ شعر بھی تعریف سے مستغنی ہے سوائے اس کے کہ لفظ "ذلیل" اور "خراب" کو نظر میں رکھئے۔ عام طور پر ذلیل کے برابر "خوار" کا لفظ لایا جاتا ہے جیسے "ذلیل وخوار"۔ لیکن یہاں "خراب" کا لفظ رکھا ہے کیونکہ "خراب" میں ایک معنی اور بھی ہے۔ آپ تو

واقف ہی ہیں کہ نشے کی چار منزلیں ہوتی ہیں، پہلی منزل سرخوش، دوسری منزل تر دماغ، تیسری سیہ مست اور چوتھی خراب۔ ''وہ بھی ہوئے خراب'' میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ ذلیل تو ہیں ہی کیوں کہ شراب نوشی میں ذلت تو ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ ''خراب'' سے ''خرابہ'' اور ''تباہی'' بھی ہے۔ اگر ''خراب'' کے بجائے ''خوار'' کہتے تو یہ بات پیدا نہ ہوتی۔ ''خراب'' کے لفظ میں ایک خوبی یہ ہے کہ کہنے کو تو بات برابر کی کہہ رہا ہے پھر اس میں ایک امتیاز رکھ دیا ہے۔ اگلا شعر ہے ؎

ان کہی بات نے اک حشر اٹھا رکھا تھا شور اتنا تھا کوئی بات نہ ہونے پائی

فیض کا وہ مشہور شعر تو آپ کے ذہن میں ہوگا ہی ؎

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

اس میں کوئی شک نہیں کہ فیض صاحب کا یہ شعر ہمارے زمانے کا بڑا شعر ہے۔ لیکن اس میں اضافہ احمد مشتاق کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ اس قدر شور تھا کہ ہم کوئی بات بھی نہیں کر سکے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ وہ شور کہاں تھا اور کیوں تھا۔ وہ شور میرے دل میں ہی تو نہیں تھا جس کی بنا پر میں کچھ نہیں کہہ سکتا، جیسا کہ میر نے کہا ہے۔ یا میں نے فرض کر لیا ہے کہ معشوق، یا میرے سننے والوں کے ذہن میں غصہ اور خلفشار ہوگا، تلاطم کی کیفیت ہوگی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فیض کا شعر اتنا مکمل ہے کہ گمان گذرتا ہے کہ اب اس مضمون کو مزید آگے نہیں لے جایا جا سکتا۔ لیکن یہاں آپ دیکھ رہے ہیں کہ بات آگے بڑھائی گئی ہے۔ اب شعر یہ آتا ہے ؎

ہم بھی ایسے ہی تھے جب آئے تھے ویرانے میں نئے دیوانوں کو دیکھیں تو خوشی ہوتی ہے

ایک مشہور لطیفہ ہے، آپ لوگوں نے سنا ہوگا۔ ایک صاحب جو بہت بڑے افسر تھے وہ پاگل خانے تشریف لے گئے کچھ معائنہ کرنے کے لئے۔ وہاں ان سے ایک پاگل نے پوچھا کہ آپ کون ہیں؟ تو انھوں نے کہا کہ میں فلاں محکمے کا حاکم ہوں۔ اس پر اس پاگل نے کہا کہ ہاں جب ہم یہاں آئے تھے تو ہم بھی سمجھتے تھے کہ ہم اس ملک کے حاکم ہیں۔ اس لطیفے سے اپنے اوپر ہنسنے کی بات ظاہر ہوتی ہے، اور یہ انداز عام طور پر نئے شاعروں میں کم پایا جاتا ہے۔ ظفر اقبال کے علاوہ اور لوگوں میں بہت کم ہے۔ ناصر کاظمی کے یہاں بالکل نہیں ہے۔ احمد مشتاق کے یہاں بھی کم ہے لیکن اس شعر میں نظر آتی ہے۔ یہ بھی ایک ادا ہے۔

میں نے ان اشعار کی جو تھوڑی بہت وضاحت کی ہے غالباً وہ آپ کے لیے دلچسپی کا باعث رہی ہوگی اور اگر نہ بھی رہی ہو تو یہ تو ہے کہ ایک نئے شاعر سے آج آپ کی ملاقات ہوئی۔ میرے خیال میں یہ بھی بڑی بات ہے کہ آپ کو اس گفتگو کے ذریعہ ایک نئے شاعر سے کچھ قریب ہونے کا موقع ہاتھ آیا۔ شکریہ۔

(۱۹۸۶، اشاعت، ۱۹۹۶)

☆☆☆

نوٹ از مرتب: محفل ختم ہونے کے پہلے سہیل احمد زیدی نے احمد مشتاق کا یہ شعر اپنا پسندیدہ شعر کہہ کر سنایا ؎

جمع و تفریق سے تھا دشت تمنا خالی حاصل عمر یہی ہے جو ہوا کھائی ہے

---

(۱) حاشیہ از فاروقی: گفتگو چونکہ فی البدیہہ تھی، اس وقت آبرو کے اشعار یاد نہ آئے۔ اب حاضر کرتا ہوں ؎

لگا سر سوں قدم لگ عاشق بے دل کو دل جانو قدم سوں سر تلک معشوق نازک تن کو جاں سمجھو

بر میں خیال کے بھی کیوں کر کے آسکے دل نازک ہے جان سیتی تیرا بدن ممولا

ن۔م۔راشد: صوت و معنی کی کشاکش

"لا= انسان" کے آئینے میں

(ن۔م۔راشد: ۱۹۱۰ تا ۱۹۷۵)

ابنائے وطن کی نظروں میں مطعون تو بے چارہ اردو کا نقاد ہے کہ جس شاعر پر قلم اٹھاتا ہے توصیفی کلمات کا انبار لگا دیتا ہے۔ یا دشنام طرازیوں کا وہ رنگ دکھاتا ہے کہ ملاح پانی مانگنے لگیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ توصیفی کلمات کے انبار لگانے یا غیر متعین معنی رکھنے والے تعمیمی الفاظ کے دریا بہانے کا فن اس وقت مغربی تنقید نگاروں نے بھی اپنا رکھا ہے۔ Poetry Review کے ایک حالیہ پرچے میں ایک صاحب نے یہ اطلاع بہم پہنچائی کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (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 ژاں 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 بغور مطالعہ کر کے اور صرف اس تخلیق کے دائرے میں رہ کر اس کے الفاظ کے مفاہیم و نکات سے بحث کی جاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس 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 وٹگنشٹائن (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 افکار 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 وتفریط 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 نارسی کا باعث دراصل یہی ہے کہ وہ شاعرانہ اظہار کی صداقتوں کو ڈھونڈنے کے بجاے 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 جرأت 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 کرسکتا کہ اس نے جنسی موضوعات پر جو کچھ لکھا ہے بلا رورعایت لکھا ہے۔ مغرب میں موجود تنقیدی فیشن (جس کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں) کے مطابق دُ 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 انہیں بنیادوں پر قائم کی گئی ہے۔ حالانکہ اگر یہی سب باتیں کسی تحریر کی عظمت پر دال ہیں تو پھر کنسی رپورٹ Kinsey Report کیا بری ہے۔

ورڈز ورتھ (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 ورڈز ورتھ 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 جاسکتا 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، یہاں تک کہ 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 شبے 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 بلومز بری (Bloomsbury) کی زیرزمین کوٹھریوں میں رہنے والوں کے زیرجاموں 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 وغصہ 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 نا قابل 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 جزا 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۔ میراجی 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 ومفاہیم 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 آ سکتی ہے۔ مثلاً میں اگر یہ کہوں کہ ''لا = انسان'' میں جنسی موضوعات کے بجائے سیاسی موضوعات کی کثرت ہے اور ذاتی یا عشقیہ نظمیں بھی ایک بے نام رکاوٹ سے بوجھل ہیں اور مجموعی حیثیت سے شاعر کا لہجہ ایک پرزور لیکن پر تفکر احتجاج کا ہے، تو کہا جا سکتا ہے یہ عناصر تو راشد کے ہم عصر دوسرے شعرا مثلاً فیض اور سردار جعفری کے یہاں بھی بہ آسانی تلاش کیے جا سکتے 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 گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے۔

راشد پر ''ابہام'' کا الزام اکثر لگایا گیا ہے۔ ایک صاحب کا تذکرہ میں اوپر کر چکا ہوں۔ کچھ نئے نقادوں نے اس مبینہ ابہام کو بہ 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 انھیں یاد نہیں رہ پاتے وہ ان کی نظر میں حافظے کی قید سے آزاد ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ کسی عبارت کا یاد نہ رہ جانا اس کے نامفہوم ہونے کی دلیل نہیں ہے، بلکہ یہ عین ممکن ہے کہ اس کا نامفہوم ہونا حافظے کے لیے مدد 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 مرہون 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 انسلاکی عمل ملزوم سے لازم کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً استعارہ:

زید شیر ہے

یہاں شیر کی بہادری (شیر کے) ملزوم کا حکم رکھتی ہے۔ بہادری (ملزوم) کا ذکر نہ کر کے لازم، یعنی شیر کا رشتہ مستعارلہٗ 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 از راہ 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 ڈھانچا 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۔

اگر چہ 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 کیے 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

پرخلق 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 یا تسمیہ تقلیدی 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 رد عمل 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، گو 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 قرأت کی جائے۔ راشد کی تمام نظموں اور خاص کر ''لا = انسان'' کی نظموں پر تنقید اس وقت ہی ہو سکتی ہے جب یہ نکتہ ذہن میں رکھا جائے۔ یہاں پر 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 ہتھکنڈے 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 ایلیٹ 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 ایلیٹ 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۔ ایلیٹ 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 ایلیٹ اپنے خیالات میں ذرا زیادہ ادعائی ہے لیکن کچھ ترمیمات کے باوجود ایلیٹ 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 محاکمے کے بعد میں راشد (یعنی ''لا = انسان'' کے راشد) کی شاعری کے بارے میں ان نتائج کا اعادہ کرتا ہوں جو میں نے شروع میں پیش کئے تھے: راشد کا کلام مبہم نہیں ہے (یعنی مستعمل معنوں میں مبہم نہیں ہے) وہ اس 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 مرہون 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 آ جاتی 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 انگلی 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 جا سکتی 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 جا رہا 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 اسے 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 ہو سکتا تھا جب ان کا اختتام تمنائی یا دعائیہ یا پر تفکر 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 سر مو 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 مردف ہیں۔ صرف ایک اور بند مردف 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 ہنر مندیاں اپنائی گئی ہیں جو اتنی آسانی سے نظر نہیں آتیں۔ مثلاً منقولہ بالا چار مصرعوں کو پھر دیکھئے: پہلے مصرعے میں اجداد، دوسرے میں اوہام، تیسرے میں تنک جام، چوتھے میں آلام، مصرعوں کے بیچ میں لائے گئے ہیں۔ اصل قافیہ تو ''اسمار'' ہے اور ردیف ''کے نیچے'' ہے۔ لیکن اوہام، تنک جام، آلام، مزید قافیے کا حکم رکھتے ہیں۔ ''مذہب''، ''شیراز''، ''مجذوب'' میں ز کی آواز دہرائی گئی ہے۔ ''مدفون'' کے جواب میں ''مجذوب'' ہے اور ''نگوں 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 ہنر مندی کے ظاہری اظہار میں دونوں نظمیں برابر ہیں۔

تو پھر ایسا کیوں ہے کہ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' شعر الصوت کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اور ''آنکھیں کالے غم کی'' ناکام رہتی ہے؟ اس سوال کا حل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی زبان میں یوں ہے کہ یہ نظم ایک مخصوص کیفیت خلق کرتی ہے: نارسی، تمنا، امید، بے چارگی، پکار، احتجاج، ان سب کو ملا کر ایک ہفت رنگ سی لکیر بنتی ہے جو نظم سے زیادہ خود قاری کو منور کرتی ہے۔ ''عشق ازل گیر و ابد تاب'' کون ہے؟ ہمیں اس کی زیادہ فکر نہیں ہوتی۔ ''کالا غم'' کون ہے؟ یہ ہم فوراً پوچھ بیٹھتے ہیں۔ کالے غم کی 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 ابد تاب'' 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 ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!
اس دور سے، اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے، اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اداس!
اے عشق ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب

ایک طرح سے دیکھئے تو نظم یہیں ختم ہو جاتی ہے، اس کے بعد جو کچھ ہے وہ آہنگ کا مد Crescendo اور جزر Diminuendo ہے جو ایک دوسرے میں مدغم ہوتا رہتا ہے۔ اولین 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 و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب کہ اسرار نہیں جن کے ہمیں آج بھی معلوم
وہ خواب جو آسودگی مرتبۂ وجاہ سے
آلودگی گرد سرراہ 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 سرراہ) 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 و ابد 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 و ابد تاب کہہ دینے کے بعد کاہن اور دانشور اور خواب کی تعبیر بتانے والا وغیرہ کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ لیکن یہ سب کہے بغیر ازل گیر و ابد تاب کا آفاقی آہنگ وہ پراسرار 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 ''ملا زادہ 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 درپردہ 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 ساتویں حصے کا عالم دوسرا ہے:

رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندستان
تو بھی اے فرزند کہستان 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 دو نظموں 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 بتلا 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 آگئی 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 کرسکتا 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''، '' اوچ''، '' 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 ہوسکتا۔ 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 بندو 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، میراجی 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 بوے آدم زادنہ ہو۔ خواب دیکھنے کا عمل صرف ذاتی پیچیدگیوں، الجھاووں اور فریب شکستگی کے تجربات کو پیکروں کی شکل میں دیکھنے کا نام ہے۔ پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعری میں شبیہ سازی کی عیاشی نہ ہو؟ حقیقت دراصل یہ ہے کہ راشد کی فکر یہاں بھی 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 علحدہ 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۔ درحصل یہ ساری ریگ وہوا اور سمت وصدا کی آویزش اور بہم پیچیدگی محبت کی جلوہ گری ہے۔ محبت تغیر ہے، تغیر تسلسل ہے، تسلسل وقت ہے۔

وہ سمت وصدا جو سفر کا نشاں تھیں\
وہی منتہائے سفر بن گئیں!\
تسلسل کے صحرا میں ریگ وہوا، پاؤں کی چاپ سمت وصدا\
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 کرکے 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 ذہن 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 بادنسیم\
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 وہوا، پاؤں کی چاپ، سمت وصدا، 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۔

☆☆☆

(۱۹۷۰، نظر ثانی، ۲۰۱۰)

حواشی از فاروقی:

(۱) میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ ایمپسن، بروکس اور ایلیٹ ایک ہی اسکول کے نقاد ہیں۔ خود ایلیٹ کو ایمپسن کے ساتھ اپنا نام دیکھنا شاید ناگوار ہوتا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے اخلاق اور کلاسیکی رجحان کے باوجود ایلیٹ کا طریقۂ کار منطقی اثبات پرستوں کی یاد دلاتا ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ پچھلے تقریباً پچاس برس کی ساری تنقید 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 آغشتہ بخوں زیر زباں ہوں

ایسے شعروں کی میر کے یہاں کمی نہیں۔

ن۔م۔راشداورغزال شب

مجھے بڑی 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 کیااور 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 دیکھا نہیں 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 کررہے 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 براہ راست مغرب کے زیرنگیں نہ رہا تھا،لیکن نوآبادیاتی استعمار کے اثرات سے وہ قطعاً آزاد نہ تھا۔لہٰذا جدید ادب کے مسائل دراصل تیسری دنیا کے مسائل تھے، یا اس دنیا کے مسائل تھے جسے اقبال نے ''کالی دنیا'' کا نام دیا تھا۔

جدید شاعری کے بارے میں ن۔م۔راشد کی دو تحریریں خاص اہمیت کی حامل ہیں اور دونوں ہی ''ماورا'' کے دیباچے ہیں۔پہلی تحریر کا ذکر میں نے ابھی کیا۔دوسرا دیباچہ راشد صاحب نے ''ماورا'' کے چوتھے ایڈیشن (۹۶۹۱) میں لکھا اور اسے سرفہرست جگہ دی۔اول ایڈیشن کے دونوں دیباچے انھوں نے آخر کتاب میں شامل کئے۔اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ راشد صاحب کی نظر میں اس دوسرے دیباچے کی اہمیت کس قدر تھی۔لیکن مجھے لگتا ہے کہ اس دیباچے میں راشد صاحب کے بیانات پر زیادہ توجہ نہ دی گئی۔فی الوقت اسی

دیباچے کے حوالے بعض باتیں کہنا مقصود ہے۔لیکن یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اپنی شاعری کے بارے میں شاعر کے اپنے 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 عذرداری'' کے معنی میں نہیں استعمال 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۔''نوراللغات'' جلد چہارم میں ''معذرت'' کے صرف ایک معنی ''عذر'' دیئے ہیں۔ترقی اردو بورڈ کے ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' جلد ۱۸ میں اور بھی برا حال ہے۔ وہاں ''معذرت'' کے معنی درج ہیں:

عذر، حیلہ، بہانہ؛ معافی، درگزر

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 دوردست عشق کے عادی چلے آتے تھے۔'' ممکن ہے کہ ۱۹۴۱ میں ''ماورا'' کے مصنف کو اپنی ''فحاشی'' یا ''جنسیت'' کا دفاع یا اس کی وضاحت ضروری معلوم ہوئی ہو، لیکن ۱۹۶۹ کے قاری کے لئے یہ وضاحت نہ صرف یہ کہ غیر ضروری تھی، بلکہ ۱۹۶۹ کے قاری کو شاید احساس بھی نہ ہوا 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 ــ لیکن بدلتے ہوئے اجتماع ــ کا جزو ہیں، لیکن منفرد۔ ''ماورا'' میں قدیم تکنیک سے انحراف کا یہی سب سے بڑا جواز ہے۔

مندرجہ بالا عبارت میں حسب ذیل باتیں غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں:

(۱) 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 ہے کہ یہ شعر غالب نامی شاعر نے تصنیف کیا ہے۔ 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 بہانے میں مصروف رہے تھے۔

غزل کی دنیا اور غزل کی شعریات کے بارے میں راشد صاحب کی یہ بصیرت عام ہونی چاہئے 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 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 اسی وجہ سے نئی نظم کے کامیاب بنیاد گذاروں میں شامل ہوئے کہ انھیں معلوم تھا کہ جب 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 کے 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 حد تک) نظم کو انفرادی اور ذاتی احساس اور تجربے کا اظہار قرار دیا جائے۔

(۴) راشد صاحب کا یہ خیال بڑی حد میرا جی کے طریقۂ کار سے برآمد ہو سکتا ہے۔ جس کی رو سے نظم اگر حقیقی واقعہ نہیں بھی تو کوئی ''وقوعہ'' یعنی Event یا Happening ضرور ہے۔ میرا جی نے اپنے معاصر شعرا کی نظموں کے جو تجزیے لکھے ہیں ان کی انفرادیت اسی بات میں ہے کہ میرا جی 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 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) ہوسکتا ہے کہ ''ماورا'' کی نظموں کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ ہر نظم کو کسی مختلف کردار کا آئینہ دار سمجھا جائے، رابرٹ براؤننگ (Robert Browning) کی ان نظموں پر مبنی ہو جنھیں ''ڈرامائی خود کلامی'' Dramatic Monolgue 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۔

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

(۳)

راشد صاحب کو اس بات کا خیال شاید ہر دم رہا کہ ان کی نظموں کو ذاتی محسوسات و تجربات کا بیان یا شاعرانہ اظہار نہ سمجھا جائے۔ ''لا = انسان'' (۱۹۶۹) میں ان کی ایک طویل گفتگو شامل ہے جس کے شرکا تین مغربی نوجوان طالب علم تھے۔ میرا خیال ہے اس گفتگو کو راشد صاحب ہی کی شاعری کے بارے میں نہیں، بلکہ تمام جدید شاعری، اور عام طور پر شاعری کے مسائل پر انتہائی اہم اظہار خیال سمجھنا چاہئے۔ 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۔ اسی 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 (ا)'' 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 ''گمان 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 بتائیے کہ آپ نے تخلیقی عمل کے لئے شاعر کی بجائے کوزہ گر کا سمبل کیوں انتخاب کیا اور پھر یہ کہ اس نظم کی جہاں زاد ایک علامت کے ماورا کون شخصیت ہے؟'' اس کے جواب میں راشد صاحب نے ایک طویل اور دلچسپ ذاتی داستان سنائی۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو شاید میں یہ داستان قلمبند کر ڈالتا، لیکن اب نہیں۔ ان کی زندگی میں ان کے ناراض ہو جانے کی صورت میں معافی مانگی جاسکتی تھی، مگر اب نہیں۔

ادبی تاریخ اور تنقید کا یہ عام اصول ہے (یا اگر نہیں ہے تو اسے ہونا چاہیئے) کہ خود شاعر اپنے بارے میں جو کچھ بتاتا ہے اسے کسی مزید خارجی شہادت کے بغیر قبول نہ کرنا چاہیئے۔ 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 کا ناپردہ 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 وعن 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 کہ 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 کے 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 کے 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 ٹالا نہیں 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 غزال شب'' اور ''سفر نامہ'' کا ذکر کافی ہوگا۔

اے غزال شب!

اے غزال شب،
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے؟
وہ سراب ساحر خوف ہے
جو سحر سے شام کے رہگذر
میں فریب رہرو سادہ ہے
وہ سراب زادہ، سراب گر، کہ ہزار صورت نو بہ نو
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
وہ جو غالب و ہمہ گیر دشت 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 وزود بھی خواب میں
مرے نزد و دور حجاب میں
وہ حجاب کیسے اٹھاؤں میں جو کشیدہ قالب دل میں ہے
کہ میں دیکھ پاؤں درونِ جاں
جہاں خوف و غم کا نشاں نہیں
جہاں یہ سراب رواں نہیں
اے غزالِ شب!

(''لا=انسان''، ۱۹۶۹، صفحات ۱۰۴ تا ۱۰۵)

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۔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 ضعف جسم یا ضعف جاں کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا۔

''اے غزالِ شب'' چھوٹی سی نظم ہے،لیکن نظم پڑھتے یا سنتے ہی، یا شاید 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 غزال شب خود ہی متکلم سے کسی چیز کا طالب ہے، یا 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 ''درون جاں'' دیکھ پائے گا تو یا تو اس کا یہ دیکھنا ہی غزال 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 ''غزال 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 ''غزال 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 و غم کا نشاں نہیں'' سے ہمارا ذہن لا خوفٌ علیهم و لا هم یحزنون کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ روح انسانی اپنی طینت میں خوف و غم سے ماورا ہے۔ وہاں سکون ہی سکون، علم ہی علم اور عرفان ہی عرفان ہے۔ متکلم جب اس روحانی منطقے سے اپنا رابطہ بنالے 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 تو ہماتی وجود نے حقیقت اور تیقن کا روپ بھر لیا ہے۔ اور اسی کے باعث متکلم اپنے کاروبار وجود اور کاروبار سعی و جستجو 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 جانتا نہیں۔ 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 آجاتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ خوف زندگی کا سامنا کرنے کا خوف ہو۔ راشد کی ایک اور نظم میں ہے:

زندگی سے ڈرتے ہو؟

زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں!

(''لا = انسان''، نظم ''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 جرائتی 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 که یک ترانهٔ ما را ہزار آہنگ است

اس نظم میں ''غزال شب'' کو تخلیقی کارنامے کی علامت سمجھ کر نہ پڑھا جائے تو دوسرے معنی بھی نہیں پیدا ہو سکتے۔ مثلاً ذرا دور جا کر ''غزال 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 درون جاں میں 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 منھ 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 میر نے ''غم مضموں'' کی ترکیب استعمال کی ہے۔

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل
ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

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

زباں ز نکتہ فرو ماند و راز من باقیست
بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست

منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہل 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 ز خانہ

نہ پرسید از کسے تدبیر ایں کار
از و برگشت کاغذ ہم چو پرکار

قلمداں شد نہاں زیر پردہ
قلم را دستگیری کس نہ کردہ

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

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
با ہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

اور نزدیک آئیں تو ہمارے غالب نے خاموشی کو اپنی قادر الکلامی کا ثبوت ٹھہرایا ہے ۔

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں ز رم 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 سراب خوف کہا ہے وہ دراصل شاعر کے اپنے اوہام ہیں جو اسے حقیقی دنیا تک پہنچنے سے روکتے رہتے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ 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 دور کی بات ہے۔

بات کو ختم کرنے کے 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 اور 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 آرزو مندی 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
آپ ہی گفتگو میں لگا رہا
بڑی بھاگ دوڑ میں
ہم جہاز پکڑ سکے
اسی انتشار میں کئی چیزیں
ہماری عرش پہ رہ گئیں
وہ تمام عشق — وہ حوصلے
وہ مسرتیں — وہ تمام خواب
جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

اس طرح انسان، یا شاعر، جو ''اے غزال شب'' میں خود ہی ایک عام مجرم یا تقصیر عمل کے مجرم کے روپ میں تھا، ''سفر نامہ'' کی رو سے اب

زمین کے مشن میں اپنی ناکامی کا سبب کسی کائناتی نقص میں ڈھونڈتا ہے اور اس نقص کا مصنف وہ خود نہیں، کوئی اور ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں نظموں میں جو تجربہ یا احساس 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۔ یہ انتہائی ذاتی نظمیں ہیں، اور ن۔م۔راشد کے یہاں ایسی نظموں کی تعداد کم نہیں۔ انھیں محض خود نوشت کے انداز کی چیزیں بھی کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ خود نوشت 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 ہوئی اور بیان کی ہوئی نظمیں ہیں۔

☆☆☆

(۲۰۱۰)

فیض اور کلاسیکی غزل

(فیض احمد فیض: ۱۹۱۱ تا ۱۹۸۴)

فیض کی غزل کا تذکرہ کرتے وقت عام طور پر جو بات سب سے پہلے کہی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ فیض نے کلاسیکی علامات کو نئے معنی اور نئی معنویت عطا کی۔ یہ بھی کہا گیا کہ فیض کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ ان کے طریق کار میں ہے، جس کے باعث ان کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوط جمے رہے، لیکن انھوں نے اس بنیاد پر جو عمارت قائم کی اس کی دیواریں نئے ذہن کے نئے مسائل سے مستفیض تھیں۔

میں فی الحال اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ دار، رسن، قاتل، واعظ، کوے یار، وغیرہ قسم کے الفاظ علامت ہیں بھی کہ نہیں؟ ہماری کلاسیکی غزل علامت کے تصور سے نا آشنا تھی۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس نہیں کہ جس چیز کا تصور بھی ہماری شعریات میں نہ رہا ہو، اس کا نہ صرف وجود ہو، بلکہ ہمارے شعرا اس سے واقف بھی ہوں۔ مغربی اصطلاحات وتصورات پر مبنی کچی پکی معلومات کی روشنی میں اردو اسلوب کی تفہیم وتحسین کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئیں، وہ اکثر نامشکور ہی رہی ہیں۔ اردو غزل میں علامات کا وجود ثابت کرنے کی سعی انھیں ناکام کوششوں کی فہرست میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ خیر، اس مسئلے پر مزید گفتگو نہ کر کے میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فیض کی غزل بے شک ان رسومیاتی الفاظ اور تلازمات سے مزین ہے جو ہماری کلاسیکی شاعری کا نمایاں وصف ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا فیض کی کلاسیکیت اور ان کا اجتہاد صرف اسی بات میں ہے کہ انھوں نے کوے یار میں رقیب اور شیخ شہر سے نبرد آزمائی کو عار نہ جانا؟ اس سوال کی چھان بین صرف اس لیے ضروری نہیں ہے کہ فیض کی شاعری یوں بھی خاصے محدود دائرے اور مقصود کی شاعری ہے اور ان کے مداحوں کا ارشاد کہ فیض کی کلاسیکیت محض ان چند الفاظ وتلازمات کو نئے معنی دینے تک محدود ہے، تعریف کے پردے میں ان کی مذمت ہی ہے۔

اس سوال کی چھان بین اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کے ذریعہ کلاسیکی غزل کے بعض بنیادی پہلوؤں پر بھی روشنی پڑ سکتی ہے۔ اور ایک بات یہ بھی ہے کہ فیض کی موت کے بعد پاکستان میں بعض لوگوں نے فیض کو سچا مسلمان، عاشق رسولؐ اور اہل دل صوفی بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے لہٰذا عجب نہیں کہ کچھ دنوں میں فیض کو کلاسیکی صوفی شاعر بھی تسلیم کر لیا جائے اور اس طرح ان کا اصلی ادبی کارنامہ صرف دار ورسن اور قیس وفرہاد کی صوفیانہ یاد تازہ رکھنے تک محدود قرار دیا جائے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ اگر کوئی شاعر قدیم الایام سے چلے آنے والے رسومیاتی الفاظ استعمال کرتا ہے لیکن وہ خود جدید زمانے کا شاعر ہے، تو ہم کس بنا پر یہ فیصلہ کریں گے کہ اس نے ان الفاظ کو نئے معنی دیے ہیں؟ مثال کے طور پر یہ دو شعر ہیں ؎

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

پہلا شعر ظاہر ہے کہ فیض کا ہے اور دوسرا درد کا۔ آپ کس بنا پر فیصلہ کریں گے کہ پہلے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے شعر میں معشوق کے جور کی طرف؟ اگر آپ یہ کہیں کہ دونوں اشعار میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے تو فیض کی انفرادیت پر ضرب پڑتی ہے، کیونکہ اس سے تو یہ معلوم ہوا کہ غزل کے رسومیاتی مضامین و الفاظ کو سیاسی معنی میں برتنا فیض کا کوئی اختصاص نہیں۔ اور اگر آپ یہ کہیں کہ فیض کے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ اس لیے ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ وہ ترقی پسند تھے، انقلابی تھے، وغیرہ۔ تو پھر اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ ان رسومیاتی الفاظ کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، ان کے معنی شاعر کے لحاظ سے بدلتے رہتے ہیں۔ اگر شاعر شیعہ ہے تو ان کے معنی شیعی ہیں۔ اگر شاعر سنی ہے لیکن اہل حدیث ہے تو ان کے معنی سنی اہل حدیثی ہیں، وغیرہ۔ ظاہر ہے اس طرح فیض کی انفرادیت پھر خطرے میں پڑ جاتی ہے۔

ممکن ہے کہ یہ کہا جائے کہ فیض چونکہ ترقی پسند تھے اس لیے جب وہ کسی کے عہد میں دل زار کے سبھی اختیارات کے چلے جانے کی بات کرتے ہیں تو اس میں وزن ہی اور ہوتا ہے، اس میں حسن ہی اور ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو ہیں کہ ہر شعر کی خوبی خرابی کے بارے میں فیصلہ کرنے کے پہلے ہم شاعر کے سیاسی عقائد معلوم کریں۔ ظاہر ہے کہ شعر کے وہ معنی جو شاعر کے عقائد کے بارے میں معلومات حاصل کیے بغیر برآمد ہی نہ ہو سکیں، بالآخر باطل ہی ٹھہریں گے۔ کیونکہ اول تو تمام شاعروں کے سیاسی عقائد کے بارے میں معلومات نہیں، بلکہ بعض اوقات تو شاعر کا نام بھی معلوم نہیں۔ اور دوسری بات یہ کہ اگر شعر کا حسن یا معنی ان اطلاعات پر منحصر و مبنی ٹھہرائے جائیں جو شعر کے باہر ہیں، تو پھر ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ خود شعر میں کوئی معنی نہیں ہوتے۔ ایسی صورت کو تسلیم کرنے کے بعد تنقید و تفہیم کے سب دروازے بند ہو جائیں گے اور خود فیض کی تمام شاعری معرض خطر میں آجائے گی۔ کیونکہ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ فیض کے کلام میں فی نفسہٖ کوئی خوبی نہیں۔ اصل بات تو یہ ہے کہ چونکہ وہ انقلابی اور ترقی پسند وغیرہ تھے، اس لیے ان کے کلام کو سیاسی معنی پہنانے میں ایک طرح کا لطف ہے۔ ورنہ یہی شعر انھوں نے اگر درد کے زمانے میں، یا غالب کے زمانے میں کہے ہوتے تو انھیں کوئی گھاس نہ ڈالتا۔

لیکن یہاں ایک خطرہ یہ بھی ہے کہ فیض کو انقلابی اور ترقی پسند کہا بھی جائے کہ نہیں؟ یقین ہے، یا اگر یقین نہیں تو مضبوط امکان اس بات کا ہے کہ مارکسی فکر کے کچھ پیرو، یا ماؤ سی تنگ کے مقلد، فیض کو انقلابی اور ترقی پسند ماننے سے ہی انکار کر دیں۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ فیض کا بڑا کارنامہ دراصل یہ ہے کہ انھوں نے کلاسیکی اصطلاحاتی الفاظ کو دوبارہ زندہ کیا اور انھیں غزل میں مقبول کیا۔ ورنہ فیض کے زمانے میں یہ سب خوبصورت الفاظ یا تو ترک ہو چکے تھے، یا اپنے معنی کھو چکے تھے۔ اس جواب میں دو مشکلیں ہیں۔ یہ بیان مخدوش ہے کہ دار و رسن، قفس و نشیمن وغیرہ الفاظ کسی بھی وقت اپنے معنی کھو سکتے ہیں۔ یہ الفاظ دراصل ایک پورے رسومیاتی نظام کا حصہ ہیں اور ان پر غزل کی دنیا کے تمام مفروضوں کا دارومدار ہے۔ جب تک وہ رسومیاتی نظام اور وہ مفروضات باقی ہیں، یہ الفاظ اپنے معنی نہیں کھو سکتے۔ یہ ناممکن ہے کہ کوئی رسومیاتی لفظ مثلاً ''جور و ستم'' ۲۹ کے شعر میں بامعنی ہو اور آج کے زمانے کے شعر میں بے معنی ہو۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''جور و ستم'' قسم کے رسومیاتی الفاظ اپنی دل کشی اور تازگی کھو سکتے ہیں۔ لیکن ہمارا دعویٰ دراصل یہ ہے کہ دراصل یہ الفاظ اپنی دلکشی اور تازگی کھو ہی چکے تھے۔ فیض نے انھیں دوبارہ دلکشی اور تازگی عطا کی۔ پھر سوال اٹھے گا کہ فیض نے یہ کارنامہ کیونکر انجام دیا؟ آپ جواب دیں گے کہ فیض نے انھیں سیاسی معنی عطا کیے۔ لیکن وہی مشکل پھر آن کھڑی ہوگی کہ فیض کے شعر میں سیاسی معنی کی دریافت اس معلومات پر مبنی ہے کہ فیض سیاسی اور انقلابی شخص تھے۔ یعنی اگر ہم ع

پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

والا شعر فیض کے کلیات میں پڑھتے تو اس میں سیاسی اور انقلابی معنی دریافت کرتے اور اگر اسے درد کے دیوان میں پڑھتے تو اسے محض عشقیہ شعر سمجھتے۔ لہٰذا کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ میں جو دلکشی اور تازگی ہم فیض کے شعر میں دیکھتے ہیں وہ اس وجہ سے کہ ہم جانتے ہیں کہ فیض کے کچھ سیاسی عقائد تھے۔ یعنی فیض نے ان میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں پیدا کی، یہ تو محض ان کی سیاست کا کرشمہ تھا۔

ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ مجھے قبول نہیں۔ اس وجہ سے قبول نہیں کہ میں اسے غلط سمجھتا ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ ہمارے زمانے میں فیض کے علاوہ دوسرے بہت سے شاعروں نے استعمال کیے ہیں اور وہ فیض کے ہم خیال و ہم عقیدہ بھی تھے۔ لیکن ان کے یہاں ان الفاظ میں وہ حسن نظر نہیں آتا جو فیض کے یہاں ہے۔ لہٰذا فیض کی عظمت اس بنیاد پر نہیں قائم ہو سکتی کہ انھوں نے غزل کے کلاسیکی عشقیہ رسومیاتی الفاظ کو سیاسی معنی دیے۔ یہ صفت تو مخدوم، مجروح، ساحر، غلام ربانی تاباں، بہتوں کے یہاں ہے۔ لیکن شاعرانہ مرتبے کے اعتبار سے ان میں سے کوئی بھی فیض کا مدمقابل نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ نئے معنی کی دریابی کے اس عمل میں فیض کو اولیت حاصل ہے، تو یہ بھی درست نہیں۔ ترقی پسندوں میں سب سے پہلے مخدوم نے غزل کو باقاعدہ طور پر اختیار کیا اور سیاسی موضوعات کو غزل میں برتنے کی رسم حسرت موہانی، محمد علی جوہر اور اقبال نے قائم کی۔ ''دست تہ سنگ'' کے دیباچے میں خود فیض نے حسرت موہانی کا ذکر کیا ہے۔ اس دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ میری شاعری کا آغاز ۱۹۲۸ کے آس پاس ہوا۔ اس وقت محمد علی جوہر زندہ تھے اور ان کی سیاسی غزل ایوان ادب میں گونج رہی تھی۔ حسرت کا دبدبہ بطور غزل گو پوری طرح قائم ہو چکا تھا اور اقبال، نئے شعرا (بشمول جوش) کے لیے آئیڈیل کی حیثیت رکھتے تھے۔ خود فیض نے اقبال کا جو مرثیہ لکھا ہے وہ ترقی پسند شعرا کی ممتاز نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا فیض کے سامنے غزل کی ایسی مثالیں وافر تھیں جن میں سیاسی موضوعات کو برتا گیا تھا۔

اس تجزیے کی روشنی میں کہنا پڑتا ہے کہ فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ کے حسن و خوبی کا سراغ اس بات سے نہیں لگ سکتا کہ انھوں نے بعض رسومیاتی الفاظ کو بڑی کثرت سے برتا اور ان میں سیاسی معنی داخل کیے۔ تنقید کی دنیا میں یہ مشکل اکثر پیش آتی ہے کہ ہم کسی متن کی خوبی کا پتہ تو لگا لیتے ہیں، لیکن اس کی وجہ دریافت کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ مرے کریگر Murray Krieger نے اپنی کتاب Theory of Criticism میں اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> اگر ہمیں کوئی ایسا تجربہ حاصل ہو جسے ہم ''جمالیاتی'' کے لفظ کے ذریعہ بیان کریں، تو یہ قرین قیاس ہے کہ ہم اس تجربے کی علت اس شے میں تلاش کرنے کی کوشش کریں گے جس سے ہمیں یہ تجربہ حاصل ہوا ہے، اور پھر اس طرح ہم اس شے کو جمالیاتی قدر کا حامل بتائیں گے۔ لیکن بطور نقاد کے ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ وہ جمالیاتی علت ہم میں ہے یا واقعی اس شے میں ہے؟ قطعی لغوی طور پر تو یقیناً یہی کہا جائے گا کہ اس جمالیاتی تاثر کا سرچشمہ ہمارے ہی اندر ہوگا کیونکہ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس شے کا سامنا کرنے پر وہ تاثر حاصل نہیں کرتے... کیا کسی شے میں کوئی ایسی جمالیاتی خاصیت ہوتی ہے، جسے ہم محسوس کرتے ہیں (یا ہم کو جسے محسوس کرنا چاہیے؟) اگر ہم نے وہ جمالیاتی خاصیت دریافت کر لی ہے اس طرح کہ ہمارا تجربہ (جس حد تک وہ جمالیاتی ہے) اس خاصیت کے تعلق سے مناسب اور صحیح تاثر ہے، تو پھر ہمیں اس خاصیت کی وضاحت کرنے اور اس کو بیان کرنے پر اپنے جمالیاتی تجربے سے مشابہ تجربے کو دوسرے قارئین تک پہنچانے پر قادر ہونا چاہیے۔

ہمارے یہاں سنسکرت شعریات میں بھی یہ سوال بہت شروع میں اٹھایا گیا کہ کسی ڈرامے، یا کسی شعری متن کے ذریعہ ہمیں جس ''رس'' کا

احساس ہوتا ہے، اس کی اصل (جسے اصطلاح میں ''استھائی'' کہتے ہیں) کس میں ہے؟ ڈرامے کے تماشائی میں یا اس اداکار میں، جو ڈرامے کو ادا کر رہا ہے؟ بہر حال، آگے چل کر کریگر کہتا ہے کہ نقاد کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ تجربے کے اندر شے Object in experience اور شے کا تجربہ Experience of object میں فرق کر سکے۔ یعنی وہ یہ بتا سکے کہ شعر میں جو خوبی وہ دیکھ رہا ہے، وہ اس کے دماغ کی اختراع نہیں ہے اور اس خوبی کے بیان کے ذریعہ یہ حکم لگایا جا سکے کہ جن شعروں میں یہ خوبی ہوگی ان سے فلاں قسم کا تجربہ حاصل ہو سکے گا۔ اگر کسی نظم کے تجربے کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے مختلف اجزا اپنی شخصیت کو برقرار رکھیں تو پھر ان اجزا کی یہ خصوصیت مشکوک ہو جاتی ہے کہ ان کے ذریعہ ایک متحد اور خود مکتفی Unified اور Self -enclosing تجربہ حاصل ہو سکتا ہے۔ فیض کی کلاسیکیت کی تحسین کرنے والوں کی یہی مشکل ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ فیض کی غزل میں الفاظ الگ ہیں اور ان کے سیاسی معنی جو فیض کے عقائد نے ان میں داخل کئے ہیں، وہ الگ ہیں۔ کیونکہ انھیں الفاظ میں اور وہی سیاسی معنی تو غلام ربانی تاباں اور دوسروں کے یہاں بھی ہیں۔ لیکن فیض کے علاوہ کسی میں وہ بات نہیں۔ لہٰذا وہ اس بات کو واضح کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ وہی نسخہ جو فیض کے یہاں کارگر ہے، دوسروں کے یہاں بے فیض کیوں رہ جاتا ہے؟

اس سوال کو حل کرنے کے لیے مزید دو شعروں کی روشنی میں بعض نکات کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرتا ہوں۔ پہلا شعر حافظ کا ہے اور دوسرا، ظاہر ہے فیض کا ہے ؎

عقاب جو رکشا داست بال برہمہ شہر
کمان گوشہ نشینے و تیر آہے نیست

بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

اس بات سے قطع نظر کہ حافظ کا شعر بہت اعلیٰ درجے کا ہے، اور فیض کا شعر ان کے اچھے اشعار میں نہیں، پوچھنے کا سوال یہ ہے کہ ہم یہ فیصلہ کس طرح کر سکتے ہیں کہ حافظ کا سیاسی نہیں ہے اور فیض کا شعر سیاسی ہے؟ پھر کیا ہم یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ فیض کا شعر اگرچہ حافظ کے شعر سے بہت پست ہے، لیکن اس لیے قابل تعریف ہے کہ اس میں سیاسی پہلو ہے یا سیاسی پہلو بھی ہے (یعنی اور کسی پہلو کے علاوہ سیاسی پہلو بھی ہے؟) کیا سیاسی شاعری کے لیے ایسے اصول مقرر ہو سکتے ہیں جن کی روشنی میں ہم سیاسی کو غیر سیاسی شاعری سے الگ کر سکیں؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ ہم دکھا سکیں کہ غیر سیاسی شاعری پر مبنی رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی سیاسی شاعری ہو سکتی ہے، کیونکہ وہ رسومیات اپنے سیاق وسباق سے منفک Context Neutral ہے، یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کسی رسومیاتی نظام کو ہم پوری طرح برتیں، لیکن اس کے جو معنی نکلیں وہ غیر رسومیاتی ہوں؟

ان تمام سوالوں کے جواب مہیا کرنے کے لیے ایک دفتر چاہئے۔ میں اس وقت صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ حافظ کا شعر سیاسی معنی کا متحمل ہو سکتا ہے، لیکن ہم اس کو سیاسی نہیں کہہ سکتے، کیونکہ اس میں سے سیاسی معنی جو ہم برآمد کریں گے ان کا تعلق شعر کی معنویت سے ہوگا، اس کے اصل معنی سے نہیں۔ اور یہ استعارے کی خوبی ہے کہ وہ معنویت کے لیے دروازے کھول دیتا ہے۔ ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ بھی نہیں جس کے اعتبار سے ہم اس شعر کو غیر سیاسی قرار دیں۔ لیکن کیا ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ بھی ہے جس کے اعتبار سے ہم اس کو محض سیاسی قرار دیں؟ شعر کی معنویت اس کے معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن اس کے معنی کا دائرہ اس کی معنویت سے چھوٹا بھی ہو سکتا ہے۔ فیض کا شعر حافظ کے شعر کے مقابلے میں کم کارگر ہے، اگرچہ اس میں بھی سیاسی معنویت ہے۔ کم کارگر ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اس کی معنویت جس معنی پر

قائم ہے وہ حافظ کے شعر کے معنی سے کم ہے۔ معنی کے کم ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ حافظ کے شعر میں چار استعارے اور چار پیکر ہیں۔ یعنی جو استعارے ہیں، وہی پیکر بھی ہیں۔ عقاب، جور، بال کشادست بر ہمہ شہر، کمان گوشہ نشینے، تیر آہ ہے۔ پھر دو چیزوں کا ہونا (جو پہلے مصرعے میں بیان ہوئی ہیں) دو چیزوں کے نہ ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ فیض کا شعر ان نزاکتوں سے خالی ہے۔ فیض نے جہاں کلاسیکی اسلوب کو کامیابی سے برتا ہے وہاں کیفیت یا مضمون آفرینی کی کارفرمائی ہے۔ ورنہ سیاسی پہلو یا فلسفیانہ پہلو یا عشقیہ پہلو کسی میں کوئی ایسی خوبی فی نفسہ نہیں جو شاعرانہ خوبی سے ضامن ہو سکے۔

بات فیض کی غزل کی ہو رہی تھی، لیکن انھوں نے اکثر نظموں میں بھی غزل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس لیے میں ''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' کے پہلے دو مصرعے پیش کرتا ہوں۔ پھر فارسی کا ایک شعر جو مخلص کاشی کا ہے۔

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

مخلص کاشی کہتا ہے۔

در روزگار عشق تو ماہم فدا شدیم
افسوس کز قبیلۂ مجنوں کسے نہ ماند

مضمون آفرینی اور کنایاتی انداز بیان کی تمکنت نے فارسی کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فیض کے یہاں رعایت تضاد موجود ہے، لیکن مضمون کی پیش پا افتادگی نے فیض کے یہاں تمکنت کے بجائے خود ترحمی پیدا کر دی ہے۔ جہاں مضمون آفرینی ہوتی ہے وہاں خود ترحمی نہیں ہوتی۔ جہاں کیفیت ہوتی ہے وہاں خود ترحمی کا خطرہ ہوتا ہے۔ فیض ہمارے ان جدید شعرا میں ہیں جنھیں کلاسیکی اصطلاحوں اور تصورات کی اہمیت کا احساس تھا۔ ان میں سے بعض پر انھوں نے ایک مضمون بھی لکھا ہے۔ ہم لوگوں نے مغربی تعلیم کے زیر اثر ان اصطلاحوں سے بیگانگی اختیار کر لی تھی۔ جب ہمارے ذوق سلیم نے فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ محسوس کیا تو اس کی وجہ دریافت کرنے کی مہم میں ہم ان اصطلاحوں اور تصورات سے مدد نہ لے سکے۔ لہٰذا ہم صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ فیض نے شیخ، برہمن، واعظ، کوے یار، رقیب، منزل، دار، رسن وغیرہ کلاسیکی رسومیاتی الفاظ کو نئے معنی میں استعمال کیا ہے۔ فیض کے بہت سے عمدہ اشعار میں رسومیاتی الفاظ نہیں ہیں، پھر ان کی کامیابی کا راز کیا ہو سکتا ہے؟ اس فہرست میں فیض کے بعض مشہور ترین اشعار بھی ہیں۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے
جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کتنی
ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد
وہی چشمہ بقا تھا جسے سب سراب سمجھے
وہی خواب معتبر تھے جو خیال تک نہ پہنچے
اگر شرر ہے تو بھڑکے جو پھول ہے تو کھلے
طرح طرح کی طلب تیرے رنگ لب سے ہے

ہر سمت پریشاں تری آمد کے قرینے
دھوکے دیئے کیا کیا ہمیں بادِ سحری نے

ان اشعار میں کیفیت اس قدر اور معنی اس قدر کم ہیں کہ اگر تجزیہ کرنے بیٹھیں تو معنی کی تنگی کا احساس ہمیں حیرت میں ڈال دے۔

فیض نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے۔ ان کی غزل میں اردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیت کا عمل دخل تھا۔ فیض کے یہاں کیفیت کا جادو نظموں میں بھی بڑھ چڑھ کر بولتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ غزل کی تہذیب کے پس منظر میں فیض کا مطالعہ از سرِ نو کیا جائے۔

☆☆☆

(۱۹۸۴)

کچھ نشور واحدی اور مسعود اختر جمال کے بارے میں

(نشور واحدی: ۱۹۱۲ تا ۱۹۸۳ : مسعود اختر جمال: ۱۹۱۵ تا ۱۹۹۱)

آج ہم جن بزرگانِ ادب کی یاد منانے یہاں جمع ہوئے ہیں ان میں کئی باتیں مشترک تھیں، حالانکہ اگر سرسری نظر سے دیکھیں تو دونوں بظاہر ایک دوسرے سے بہت مختلف معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ان کی زندگی اور کارناموں پر تھوڑا سا بھی غور ان باتوں کو واضح کردے گا جن کی بنا پر ان دونوں صاحبان کا ذکر ایک ساتھ کرنا ٹھیک معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو دونوں کا الہ آباد سے قریبی تعلق ہے۔ نشور واحدی نے زمانۂ نوجوانی تک تعلیم الہ آباد میں حاصل کی اور قرآن، حدیث، فقہ کے بارے میں جو کچھ انھوں نے یہاں سیکھا وہ آخری عمر تک ان پر اثر انداز رہا۔ مسعود اختر جمال نے اپنی زندگی کے آخری چھ سات سال الہ آباد میں گذارے اور وہ یہیں سپرد خاک ہیں۔ ان کی بیگم بھی الہ آباد کی ہیں۔ دوسری وجہ اشتراک یہ کہ اپنے اپنے رنگ میں دونوں قومی شاعر تھے۔ مسعود اختر جمال نے جنگ آزادی میں باقاعدہ حصہ لیا اور ترقی پسند تحریک کے نمایاں فرد کی حیثیت سے قبل آزادی کے دنوں میں انھوں نے انقلاب کے گیت گائے۔ آزادی کے بعد ان کی توجہ قومی وملکی مسائل اور اردو زبان کے معاملات کی طرف مرکوز رہی۔ نشور واحدی عملی دنیا کے آدمی نہ تھے، لیکن انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعہ قومی آزادی کی جدوجہد اور پھر قومی یکجہتی کی قوتوں کا ساتھ دیا۔ مسعود اختر جمال کے پہلے تین مجموعے ''نورس''، ''اردو زباں ہماری'' اور ''جشن آزادی'' بیش تر قومی اور ملی نظموں پر مشتمل ہیں۔ نشور واحدی کا بھی پہلا مجموعہ ''صہبائے ہند'' حب الوطنی اور قوم پرستی کے جذبات سے رنگین ہے۔ تیسری بات یہ کہ جس طرح نشور واحدی عمر کے آخری دنوں میں تصوف اور مذہب کی طرف شدت سے مائل ہو گئے تھے اور انھوں نے ''تاریخ فلسفۂ خودی'' کے نام سے ایک کتاب مرتب کی تھی جس میں صوفیانہ افکار تھے، اسی طرح مسعود اختر جمال بھی اپنے آخری زمانے میں پیغمبر اسلام کی محبت میں سرشار تھے۔ ان کی طویل خوب صورت نظم ''پیغمبر اسلام'' اسی محبت کی یادگار اور ایک ایسے شاعر کا خراج عقیدت ہے جو تشکیک اور تجسس کی کئی کٹھن منزلیں جھیل کر رسول مقبول صلی اللہ علیہ وسلم کے آستانے تک پہنچا تھا۔

لہٰذا اشتراک کی ان متعدد وجوہ کی بنا پر یہ مناسب ہے کہ ہم آج الہ آباد میں نشور واحدی اور مسعود اختر جمال کی یاد منائیں، ان کی شاعری پر اظہار خیال کریں، ان کو خراج محبت وعقیدت پیش کریں اور ان کے ادبی مرتبے کا تعین کریں۔ مجھے دونوں صاحبان کی خدمت میں تھوڑا بہت نیاز حاصل تھا۔ نشور واحدی سے میرے مراسم زیادہ تھے، کیوں کہ وہ میرے دور کے عزیز ہوتے تھے اور اس کے علاوہ میں کوئی دو سال کانپور میں رہا بھی ہوں۔ مسعود اختر جمال کے ساتھ اٹھنے بیٹھنے کا زیادہ اتفاق نہیں ہوا۔ اس کی وجہ کچھ تو ان کی گوشہ نشینی اور کچھ یہ کہ جب وہ رائے بریلی یا الہ آباد میں قیام پذیر تھے، ان دنوں میں الہ آباد سے بہت دور تھا۔ پھر بھی ان دونوں کے کلام سے میں اس وقت سے واقف ہوں جب سے میں نے ہوش سنبھالا، بلکہ نشور واحدی کے بہت سے اشعار میرے کانوں میں اس وقت پڑے تھے جب میں بہت ہی کم عمر تھا۔ مجھے یاد ہے کہ اعظم گڈھ میں، جہاں میرا بچپن گذرا، ہمارے پڑوس میں ایک صاحب نشور صاحب کا کلام راتوں کو ترنم سے پڑھا کرتے تھے۔ یہ بات ۱۹۴۴ کی یا ۱۹۴۵ کی ہے۔ اس وقت کا ایک شعر اب بھی مجھے یاد ہے ؎

کرے زمانہ وفا اس سے یا کرے خاموش
ہم ایک چراغ محبت جلائے جاتے ہیں

تقریباً اسی زمانے کا یہ شعر بھی اب تک حافظے میں محفوظ ہے ۔

دیا خاموش ہے لیکن کسی کا دل تو جلتا ہے
چلے آؤ جہاں تک روشنی معلوم ہوتی ہے

مسعود اختر جمال کا نام میں نے اس زمانے میں سنا جب وہ بنارس سے ''اضطراب'' نکالتے تھے۔ افسوس کہ یہ رسالہ بہت دن نہ چلا۔ اس میں ایک انفرادیت تھی اور طباعت و کتابت کا ایک حسن تھا جو اس کے مدیر کی نفاست طبع کا غماز تھا۔ اس کا ایک شمارہ مجھے بخوبی یاد ہے جس میں مسعود اختر جمال کی طویل نظم ''صبح بنارس'' شائع ہوئی تھی۔ میرا خیال ہے اس موضوع پر اس سے بہتر نظم اردو میں مشکل سے ملے گی۔ اس کا ایک بند مجھے یاد آتا ہے ۔

دلکش منظر حد نظر تک
حد نظر تک دلکش منظر
لرزش لہروں میں ہلکی سی
جیسے فسوں برلب ہو فسوں گر

''اضطراب'' ہی کے کسی شمارے میں مسعود اختر جمال کا قطعہ تھا جو اس زمانے کے رومانی رنگ میں تھا، لیکن اس میں ایک ایسی دبی دبی حزنیہ کیفیت تھی جو اس طرح کے شاعروں، مثلاً مجاز کے یہاں نہیں ملتی ۔

کچھ تو ہوتا ان آنسوؤں میں اثر
داغ ہی میرے دل کے دھو دیتے
یا ترے گیسوے پریشاں میں
موتیوں کی لڑی پرو دیتے
اور کچھ بھی نہیں تو پھر اے کاش
غم کے سیلاب میں مجھے ڈبو دیتے

افسوس ہے کہ ۱۹۴۷ کے بعد جب زمانے کی بساط الٹی تو مسعود اختر جمال ان لوگوں میں شامل نہ ہو سکے جو بدلے ہوئے موسم میں بہار کا لطف لے رہے تھے۔ وہ ترقی پسند تحریک کے اولین اور سربرآوردہ شاعروں میں تھے، لیکن جب ترقی پسند ادیبوں کو انعام واعزاز تقسیم ہونے لگے تو مسعود اختر جمال نے ان سے کنارہ کشی کر لی۔ میں نے ابھی مجاز کا ذکر کیا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ مجاز نے جمال کو متاثر کیا یا جمال نے مجاز کو۔ لیکن ان دونوں کی شاعری میں ایک دوسرے کی جھلک نظر آتی ہے۔ جمال کی نظمیں ''باغی کا ترانہ'' (۱۹۳۶) اور ''نئی دنیا'' (۱۹۳۷) اس بات کا ثبوت ہیں کہ وہ رنگ جسے ہم مجاز کے ساتھ مخصوص سمجھتے ہیں، جمال کے یہاں شاید کچھ پہلے سے موجود تھا اور اسی آب و تاب کے ساتھ۔ مسعود اختر جمال کے کلام میں استادانہ زور اور نو جوانی کی بے ساختگی کی جو آمیزش ہے وہ آخری عمر تک ان کے ساتھ رہی۔ ان کے شروع کے زمانے کے بعض اشعار بجا طور پر مشہور ہوئے ۔

دوری منزل سے میرا شوق کم ہوتا نہیں
کارواں سو جائے لیکن میں کبھی سوتا نہیں (باغی کا ترانہ)

چشم خورشید مگر باز یہاں رہتی ہے
زندگی مائل پرواز یہاں رہتی ہے (آسمان)

مسعود اختر جمال کی وہ قدر نہ ہوئی جس کے وہ مستحق تھے۔ ان کی حق گوئی اور بے باکی بھی شاید ان کے حق میں مفید نہ ثابت ہوئی۔ لیکن انھوں نے حالات سے مصالحت نہ کی اور نہ اپنے خیالات کے برملا اظہار میں انھیں کسی قسم کی جھجک محسوس ہوئی۔ مارکس پر طویل نظم لکھ لینے کے بعد

ان کا دل پیغمبر آخرالزماں کی طرف مائل ہوا تو انھیں اس بات میں کوئی تکلف نہ ہوا کہ وہ دنیا کے سب سے بڑے انسان کی خدمت میں نذرانہ عقیدت پیش کریں۔ مارکس پر ان کی نظم سیاسی اور سماجی افکار کو شعری پیرایہ بخشنے کی کوشش ہے، اور میرا خیال ہے، بہت کامیاب نہیں ہے۔ لیکن رسول اللہ کی خدمت میں ان کی نظم اور ہی عالم رکھتی ہے۔

مسعود اختر جمال کی غزلیں بھی اس استادانہ صفائی اور اظہار کی مضبوطی کی آئینہ دار ہیں جو ان کی نظم کا خاصہ تھا۔ بیش تر ترقی پسند شاعروں کی طرح وہ بھی اصلاً قصیدے کی روایت کے شاعر تھے۔ لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی نے صحیح لکھا ہے کہ مسعود اختر جمال کو ''اظہار پر پوری قدرت ہے اور قدیم سانچوں میں بھی ایک نوع کی تازگی اور شادابی کا حساس ہوتا ہے۔'' ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ اپنے زمانۂ نوجوانی کے دوسرے شاعروں کے برخلاف مسعود اختر جمال نے اپنی شاعری کو بے جا لفاظی اور نعرے کی گھن گرج سے پاک رکھا۔ عام ترقی پسند شاعری جس طرح فارمولے اور نعرے سے ترتیب دی گئی تھی اس کا تقاضا یہی تھا کہ چند دنوں بعد یہ شاعری فرسودہ ہو جائے۔ مسعود اختر جمال نے فن کارانہ احتیاط سے کام لیتے ہوئے اپنے کلام کو کم و بیش کلاسیکی رنگ پر رہنے دیا۔

مسعود اختر جمال کے برخلاف نشور واحدی کی غزل پڑھیے تو کلاسیکی غزل کے سانچے ٹوٹتے نظر آتے ہیں۔ میں جب بھی نشور واحدی کا کلام پڑھتا ہوں تو ان کے معنوی حسن سے زیادہ ان کا ترنم اور نغمگی مجھے اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ محمد حسن نے ان کی شاعری کو معنی آفرینی کا حامل بتایا ہے اور کہا ہے کہ معنی آفرینی کی جان نغز گوئی ہے۔ مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ محمد حسن ''معنی آفرینی'' کی اصطلاح کو غلط سمجھے ہیں۔ نشور واحدی کی شاعری کا معنی آفرینی سے کوئی تعلق نہیں اور نہ ہی نغز گوئی معنی آفرینی کی کوئی صفت ہے۔ ''نغز گوئی'' محض ایک فقرہ ہے، اس کا تعلق غزل یا کسی مخصوص صنف سے نہیں۔ اور ''معنی آفرینی'' سے مراد ہے ایسا کلام کہنا جس میں ایسے معنی ہوں جو عام طور پر اس کلام سے متوقع نہ ہوں، یا پھر جس میں ایک سے زیادہ معنی کے امکانات ہوں۔ یعنی تہ دار بات کہنا اور ایسا شعر کہنا جو معنی کثیر کا حامل ہو، معنی آفرینی کہلاتا ہے۔ نشور واحدی کی صفت معنی آفرینی نہیں، بلکہ کیفیت آفرینی تھی۔ اکثر و بیش تر ان کے شعر میں کوئی خاص بات نہیں ہوتی، لیکن وہ اس معمولی بات کو اس طرح کہتے ہیں کہ ہمارے دل میں جذبات و تاثر کی لہر اٹھنے لگتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ نشور واحدی کا کلام بآواز بلند پڑھنے کے لئے بہت مناسب ہے، کیوں کہ اس میں روانی بہت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بہت سے اشعار زبان زد خاص و عام ہو گئے ہیں ~

ہر ذرۂ خاکی کو کرن ہم نے بنایا
مٹی کو لہو دے کے چمن ہم نے بنایا

ہزار شمع فروزاں ہو روشنی کے لئے
نظر نہ ہو تو اندھیرا ہے آدمی کے لئے

نقاد سے دلبر سے احباب سے دنیا سے
شاعر کو نشور آخر کس کس سے شکایت ہے

یہ آخری شعر بہت دلچسپ ہے۔ خود نشور صاحب کو تو نقاد سے کوئی شکایت نہ ہوگی، کیوں کہ وہ بے نیاز قسم کے انسان تھے۔ انھیں اپنی شاعری کے سوا کسی سے کوئی مطلب نہ تھا، اور نہ وہ اس احساس کمتری میں مبتلا تھے جس کے ازالے کے لئے آج کل کے شعرا نقادوں کے پیچھے مارے مارے پھرتے ہیں کہ ہمارے بارے میں کچھ کلمۂ خیر لکھ دیجئے۔ نشور صاحب نے اس شعر میں ایک اصولی بات کہی ہے کہ شاعر کو عام طور پر اس بات کا احساس ہوتا رہتا ہے کہ نقادوں نے میرے ساتھ انصاف نہیں کیا، یا مجھے نظر انداز کیا۔ ایک زمانے میں شاعر کو شکایت تھی کہ میں اپنی بات پوری طرح نہیں کہہ سکتا۔ ملاحظہ ہو، یہ مصرع نظیری جیسے زبردست قادر الکلام کا ہے ع

حکایت بود بے پایاں بخاموشی ادا کردم

لیکن بعد کے زمانے میں شاعر کو یہ شکایت بھی ہونے لگی کہ جو کچھ میں نے کہہ دیا ہے اس کے سمجھنے والے نہیں ہیں۔ نقاد سے عام طور پر توقع

ہوتی ہے کہ وہ شاعر اور اس کے قاری یا سامع کو یکجا کر دیتا ہے۔ نقاد سے جو شکایت نشور صاحب کے اس شعر میں ہے وہ یقیناً اسی بنا پر ہے کہ شاعر اور قاری کے درمیان مفاہمت اور تفہیم کا عمل نہیں کرتا، بلکہ اپنے مخصوص لوگوں ہی کی مدح وثنا کرتا رہتا ہے۔ اور بہر حال نشور واحدی کی قدر کرنے والوں میں محمد حسن جیسا سخت ترقی پسند بھی تھا تو محبوب خزاں جیسا جدید شاعر بھی تھا۔ محبوب خزاں نے مدتوں پہلے شکایت کی تھی کہ آج کل کے لوگ نشور واحدی کے رنگ تغزل سے بیگانہ ہوئے جاتے ہیں۔

''اشک چکاں سے عصر رواں تک'' نام کا مجموعہ جو نشور واحدی کے انتقال کے بیس برس بعد شائع ہوا، اس میں ان کی مشہور غزلوں کے علاوہ بعض غیر مطبوعہ کلام بھی ہے۔ یقین ہے کہ یہ غزلیں ان کے آخری زمانے کی ہوں گی۔ ان میں ایک شعر حسب ذیل ہے۔

فکر میں وسعت ہو اور گہرا ہو کچھ رنگ غزل
جانتے ہیں سب نشور اس طرز کا بانی مجھے

اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر ''گہرا ہو کچھ رنگ غزل'' سے مراد یہ ہے کہ شعر کے آہنگ کی روانی اور شاعر کے لہجے میں ایک طرح کی سرشاری ہو (جگر صاحب کا بھی یہی انداز تھا) تو نشور واحدی کا یہ بیان اپنے بارے میں بالکل درست ہے۔ ان کا شعر تقریباً ہمیشہ بے حد رواں، اور ان کی شعری کیفیت عام طور پر محویت اور اپنے آپ میں سرشار رہنے کے ساتھ ساتھ کاروبار حیات سے غیر متعلق نہ رہنے سے عبارت ہے۔ اسی کو غالباً نشور واحدی نے ''فکر میں وسعت'' کا نام دیا ہے۔ غیر مطبوعہ کلام کے یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

کوئی دھوم دھام یہاں نہیں غم و درد عام یہاں نہیں
کسی شہر علم و کمال میں یہ برات ہو تو بتایئے
وہ دلوں کے گوشے نہیں رہے جہاں تھی نشور کی اک جگہ
کسی اور شہر نکل چلیں ابھی رات ہو تو بتایئے
کسی کو نیند آسکتی ہے کیا بزم تہتک میں
جسے کہیئے زمانہ درد نا خوابیدہ ہے وہ بھی

پہلی بات تو یہ کہ ان شعروں کی زبان اور لہجے میں ایک بے تکلفی اور ساتھ ساتھ تھوڑی سی تلخی بھی ہے۔ یہ صفات شروع کے کلام میں بہت کم ہیں۔ آخر کے کلام میں ان کا وارد ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر نے اپنی گذشتہ حدود کو توڑ دیا ہے۔ اب یہاں زمین پہلے سے بہت کشادہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ عام طور پر نشور واحدی کو ''ترنم کا شاعر'' کہہ کر قصہ تمام کر دیا جاتا ہے۔ اور اس میں کوئی شک بھی نہیں کہ نشور واحدی کی شہرت اور مقبولیت کو قائم کرنے میں ان کے ترنم کا بڑا حصہ تھا۔ لیکن تیسرے شعر کو دیکھئے اور سوچئے کہ کیا کوئی ترنم باز شاعر ''تہتک'' جیسا لفظ استعمال کر سکتا ہے؟ استعمال کرنا تو دور رہا، اسے ایسا لفظ سوجھے ہی گا نہیں۔ بجا کہ دوسرا مصرع اتنا اچھا نہیں جتنا کہ مصرع اولی ہے، لیکن نئے لفظ کی توقیر تو بہر حال ہونی چاہیئے۔ چند شعر اور دیکھئے۔

ہمیں تم ہیں رموز بزم ہستی
زمانہ ایک انداز بیاں ہے
دانائی کے پردے میں روپوش ہے نادانی
ہم کو ہے خبر لیکن ہم کو بھی خبر کیا ہے
کچھ اور مانگ خدا سے کہ زندگی ہے وبال
حیات کی تری دنیا میں کچھ کمی بھی نہیں
کبھی قید مغرب کبھی قید مشرق
جو آزاد ہوتے قفس کیوں بدلتے

ہواؤں کی رفتار ہے تیز اتنی
چمن بچ گیا ہے کچلتے کچلتے

ان اشعار میں طنز کی تھوڑی سی تلخی اور ہلکا سا تصوف کا بھی رنگ ہے۔ ہر چند کہ استعارہ بہت تازہ اور توجہ طلب نہیں ہے، لیکن ابہام و اسرار کی ہلکی سی کیفیت ضرور ہے۔ ہمیں تم ہیں رموز بزم ہستی کہنا کچھ زیادہ مشکل نہیں، اور لفظ ''بزم'' یہاں بے مصرف بھی ہے، لیکن زمانے کو ایک انداز بیاں کہنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ وہی بات اس مصرعے میں بھی ہے کہ ہم کو ہے خبر لیکن ہم کو بھی خبر کیا ہے۔ اسی طرح کی بے تکلفی حسب ذیل اشعار کو عمومیت سے بچا کر غزل کی بے ساختگی عطا کر دیتی ہے ۔

تم آؤ تو پورا افسانہ سمجھ لیں
یہ شاعر ادھوری کہانی کہیں گے

میرے آنسو دل شکن ان کے تبسم دلفریب
یہ بھی کام آتے نہیں اور وہ بھی کام آتے نہیں

دل کی یہ شکستگی بہت ہے
اک لمحۂ آگہی بہت ہے

یاد ان کو کیا کہ آ گئے وہ
ان اشکوں کی زندگی بہت ہے

دونوں جانب ہیں تکلف کے گھروندے آباد
دور تک عشق ومحبت کی گلی جاتی ہے

آخری شعر میں لہجہ بے تکلفی کا ہے، لیکن مضمون خاصا پیچیدہ ہے۔ ''تکلف کے گھروندے'' کس قدر خوبصورت پیکر اور کس قدر چونکا دینے والا استعارہ ہے۔ دوسرا مصرع سر بسر استعارہ ہے۔ بات پھر بھی پوری طرح کھلتی نہیں کہ تکلف کے دو رویہ گھروندے جو دور دور تک چلے گئے ہیں وہ عشق ومحبت کی شان اور صفت کے طور پر لائے گئے ہیں، یا عشق ومحبت کے عیب بیان کرنے کے لئے۔

''آتش ونم'' (۱۹۴۶) کے دیباچے میں فراق صاحب نے لکھا تھا کہ ''نشور کی شاعری کہیں سے بے رنگ ہے نہ بد رنگ۔ وہ چھوٹی باتیں یا اوچھی باتیں نہیں کہتے۔ وہ زندگی کا دامن مضبوطی سے اپنی مٹھی میں پکڑے ہوئے ہیں۔'' فراق صاحب کی آخری دو باتیں تو ٹھیک ہیں، لیکن پہلی بات پوری طرح صحیح نہیں۔ غالباً مشاعرے کی مجبوری نے نشور واحدی کو آمادہ کیا کہ ہر غزل میں ایک ہی دو شعر غیر معمولی ہوں (کیونکہ ایسے شعر عموماً سامعین کے سر کے اوپر گذر جاتے ہیں) اور باقی شعروں میں سرسری، عمومی باتیں ہوں۔ مندرجہ ذیل کو دیکھئے۔ ردیف نہایت کھنکتی ہوئی، قافیہ خود بھی مترنم، لہٰذا نشور واحدی کے لئے یہی کافی تھا کہ وہ ایک غیر معمولی شعر کہہ دیں اور باقی اشعار میں سامنے کی بات کہہ کر نکل جائیں۔ وہ غیر معمولی شعر یہ ہے ۔

پھر حقیقت کی اسی جنت کی جانب لوٹ کر
بندگی کو لغزش آدم بنا سکتا ہوں میں

اس شعر میں تاریخ، اسطور، تصوف، کئی چیزیں گھل مل گئی ہیں اور یہ ایک شعر بقیہ تمام غزل پر بھاری ہے۔ اسی طرح، ایک بہت عمدہ زمین میں سرسری شعر کہتے کہتے نشور واحدی نے ایک شعر میں حافظ اور اقبال کی سرحدوں کو چھولیا ۔

مدرسۂ تصورات غرق شراب شوق کر
مجھ کو کہ میں ہوں مرد علم کچھ نہ کتاب سے ملا

نشور واحدی نے فکر اور خیال کی دنیا میں کئی منزلیں طے کیں۔ ان کا کلام اب بھی جگہ جگہ دامن دل کو کھینچتا ہے۔ ان کا ہر شعر ان کے ترنم میں

بھی اس طرح ڈوبا ہوا ہے کہ جس نے بھی انھیں پڑھتے ہوئے سنا ہوگا، اس نے ان کی غزل کو پڑھتے ہوئے اس ترنم کا جادو بھی ضرور محسوس کیا ہوگا۔

☆☆☆

(۱۹۸۵،نظر ثانی واضافہ،۲۰۱۰)

نوٹ: یہ مضمون اپنی اصل شکل میں نسبتاً مختصر تھا اور الہ آباد کی مشہور ادبی انجمن ''بزم جمال'' کے منعقد کردہ جشن نشور و جمال میں اس کے صدر جناب شاہ آفتاب احمد کی فرمائش پر پڑھا گیا تھا۔ اب فاروقی نے اس پر نظر ثانی کے علاوہ بکثرت اضافے بھی کئے ہیں (مرتب)۔

جاں نثار اختر اور نیا استعارہ

(جاں نثار اختر: ۱۹۱۴ تا ۱۹۷۶)

محمد حسین آزاد نے ذوق کے بیان میں لکھا ہے کہ جب وہ اپنا مشہور قصیدہ ع

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر

نظم کر رہے تھے تو ان کا طریقہ یہ تھا کہ شعر کہہ کہہ کر کسی کو لکھواتے جاتے تھے جب وہ اس شعر پر پہنچے ۔

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابر سیاہ　　　　کہ جیسے جائے کوئی فیل مست بے زنجیر

تمام سننے والوں نے بے ساختہ داد دی۔ ذوق آب دیدہ ہو کر بولے: ہاں میاں میرا بڑھاپا ہے اور اس کی جوانی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ برساتی ہوا میں تیزی سے اڑنے والے بادلوں کے لیے فیل مست بے زنجیر سے بہتر تشبیہ یا پیکر مشکل سے دستیاب ہوگا۔ یہ مناسبت بھی ذہن میں رکھیے کہ ہاتھیوں کی گنتی ''زنجیر'' میں کی جاتی ہے۔ جس طرح گھوڑوں کی گنتی ''راس'' میں کی جاتی ہے۔ مثلاً ''پنج زنجیر فیل، شش راس اسپ'' کے معنی ہیں ''پانچ عدد ہاتھی، چھ عدد گھوڑے۔'' بیدل نے ہاتھی کی تعریف میں کیا خوب کہا ہے ۔

قلم تا کند نقش تصویر فیل　　　　گسستہ است از نال زنجیر فیل

نال=توپ کا اگلا حصہ، توپ

غالباً انھیں سب باتوں کی وجہ سے جواں سال اقبال نے بھی یہی پیکر شعوری یا غیر شعوری طور پر اڑا لیا ۔

ہائے کیا فرط طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر　　　　فیل بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر

لیکن مشاقی اور نو مشقی کا فرق واضح ہے اگر ابر جھومتا جا رہا ہے تو فیل بے زنجیر کی صورت اڑ نہیں سکتا۔ جھومنے کی رفتار اور ہے، بے زنجیر دوڑنے کی رفتار اور۔ پھر ہائے کا لفظ یہاں فضول اور محض برائے بیت ہے۔

ان باتوں کا تذکرہ میں یوں ہی نہیں کر رہا ہوں۔ مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ شاعر کی مشاقی میں اضافہ تو ہوتا ہی ہے، اس کے داخلی ارتقا کی منزلیں طے ہوتی رہتی ہیں۔ اب یہ شاعر کی تقدیر یا اس کی صلاحیت اور قوت پر منحصر ہے کہ اس کا ارتقا عرصے تک قائم رہے۔ دیر میں شروع ہو، یا کچھ برسوں ہی میں تمام ہو جائے۔ غالب کو دیکھیے کہ وہ بیس اکیس برس ہی کی عمر کو پہنچتے پہنچتے اپنا بہترین اسلوب دریافت کر چکے تھے اور ان کے بقیہ پچاس سال اسی کو مزید سنوارنے سجانے میں گذرے۔ ان کی صلاحیت اس قدر غیر معمولی تھی کہ دماغی، ذہنی اور تخلیقی ترقی کے وہ مدارج جو دوسرے شعرا سے برسوں میں طے نہیں ہوتے، انھوں نے ایک مختصر عرصے میں تمام کر لیے، اور اس کے باوجود ان کے یہاں آخر عمر تک کسی انحطاط کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف مجاز نے اپنی چھوٹی موٹی شخصیت کے پورے امکانات بہت جلد ظاہر کر دیے اور اس کے بعد ان کی شاعری کا سرچشمہ ہی خشک ہو گیا۔ راشد آخر عمر تک ترقی کرتے رہے اور اگرچہ ان کی شروع کی نظموں میں بھی حیرت انگیز فن کارانہ بلوغت ملتی ہے لیکن آخر کی نظموں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ''خودکشی'' اور ''انتقام'' جیسی نظموں کا شاعر ہی ''اے غزال شب'' اور ''آرزو راہبہ ہے'' جیسی شاہ کار نظموں کا شاعر بن سکتا تھا۔

ترقی پسند شعرا کے ارتقا کی داستان بیشتر الم ناک ہے۔ ان کے سامنے کوئی واضح فن کارانہ معیار نہ تھا، بلکہ وہ سماجی اور سیاسی

تقاضوں کے بیان کو فن کارانہ معیاروں کا بدل سمجھتے تھے۔ لہٰذا ان کی شاعری میں جو تبدیلیاں آئیں وہ اکثر خارجی ضرورتوں کے تحت آئیں۔ فن کارانہ ارتقا کا حوالہ ان میں نہ تھا۔ شروع شروع میں ترقی پسند شعرا کو سستی رومانی نظمیں لکھنے سے عار نہ تھا۔ مجاز، ساحر، سردار، مخدوم، کیفی، جاں نثار اختر اور خود فیض جوان تمام شعرا کے مقابلے میں جذبات کا بے محابا اظہار بہت کم کرتے ہیں، کوئی اس عیب سے یکسر خالی نہیں۔ عشق میں انقلاب کی آمیزش ذہنی رویے میں کسی تبدیلی کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے ہوئی کہ خالی خولی عشقیہ شاعری سے کوئی سیاسی کام نہیں لیا جاسکتا۔ غزل سے ترقی پسندوں کا احتراز بلکہ اس کی تحقیر، اس بنا پر نہیں تھی کہ اس میں عشقیہ جذبات کا اظہار ہوتا ہے، بلکہ اس بنا پر کہ اختر حسین رائے پوری وغیرہ نے یہ دریافت کرلیا تھا کہ غزل کا مزاج جاگیردارانہ ہے اس لیے اس کے ساتھ میل جول اچھا نہیں ہے۔ اسی طرح ترقی پسندوں نے آزاد نظم کو اردو شاعری کے چہرے پر بدنما داغ اس لیے نہیں کہا کہ اس میں فن کارانہ اظہار کی قوت نہیں، بلکہ اس لیے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ وغیرہ جیسے رجعت پسند آزاد نظم کے داعی اور مبلغ تھے۔ ترقی پسند بوطیقا آزاد نظم اور غزل کو قبول کرنے پر بڑی مشکل سے راضی ہوئی اور وہ بھی اس وجہ سے کہ جب آزاد نظم بڑے سے بڑے مغربی ترقی پسند شاعروں نے کھلے بندوں برتنا شروع کردی اور جب غزل کی کثیر الجہت شاعری کے ذریعہ سیاسی مفاہیم کے اظہار کی آسانیاں نظر آئیں تو ترقی پسند بوطیقا کے پاس کوئی چارہ نہ رہا۔ ورنہ اس بات کی، کہ ترقی پسند نظریۂ شعر کسی واضح فن کارانہ معیار سے علاقہ نہیں رکھتا، ایک دلیل اختر حسن کا کیفی اعظمی کی کتاب 'آوارہ سجدے' پر تبصرہ ہے جو ''گفتگو'' (شمارہ ۹، ۱۰) میں شائع ہوا ہے۔ اختر حسن نے کیفی کی خالص سیاسی اور ہنگامی نظموں کے بارے میں دبی زبان سے کہا کہ ان کے جوش اور خلوص میں کوئی شک نہیں، لیکن مستقل شعری قدر نہ رکھنے اور موضوعات کی محدود حیثیت کے باعث ان کی شاعرانہ قیمت مشتبہ ہے۔ تو اس پر سردار جعفری نے یہ مختصر لیکن تحکمانہ نوٹ دیا ہے کہ ادارہ اس رائے سے متفق نہیں ہے۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی بڑا حصہ بے جان اور شاعری کے دائرے سے خارج ہے اور ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی ایک مختصر حصہ نہایت خوبصورت اور اچھی شاعری کے زمرے میں داخل ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی اچھی شاعری ان کے نظریے کی وجہ سے نہیں، بلکہ نظریے کے باوجود ہے۔ ورنہ نظریاتی حیثیت سے تو اختر حسین رائے پوری کا خیال بالکل درست تھا کہ غزل کا مزاج جاگیردارانہ اور اس کی فکر مائل انحطاط ہے (یعنی ترقی پسند نظریے کی روشنی میں یہی نتیجہ نکلتا ہے)۔ یہ ترقی پسند شعرا کی سلامت طبع تھی جو انھیں کھینچ کھانچ کر کسی طرح غزل کی طرف لے آئی۔ آئے وہ جس راستے سے ہوں، لیکن پہنچے ٹھیک جگہ پر، کیوں کہ غزل نے ان کی شعری کائنات کو اپنی مخصوص وسعت و وقار سے روشناس کرایا۔

کہنا مجھے یہ تھا کہ ترقی پسند شاعروں کے یہاں شعری ارتقا یا انحطاط کی ان منزلوں کو تلاش نہیں کیا جاسکتا جو عام طور پر شعرا کے یہاں نظر آتی ہیں۔ ان کے یہاں خارجی دباؤ داخلی اپج پر اکثر حاوی رہا ہے۔ لہٰذا ان کا میلان کبھی کسی طرف رہا ہے تو کبھی کسی اور طرف۔ ایسی صورت حال میں ان کے بہترین شعرا کے یہاں اچانک شگفتگی کے منظر اکثر دکھائی دیتے ہیں (شگفتگی یہاں افسردگی کی ضد نہیں بلکہ کھل اٹھنے کے معنی میں ہے)۔ جاں نثار اختر کی تازہ غزلیں اسی کی بین مثال ہیں۔

جاں نثار اختر کے بارے میں ایک حالیہ انگریزی مضمون میں کہا گیا ہے کہ وہ مارکسی نظریۂ ادب کے پابند ضرور ہیں لیکن اس پابندی کے باوجود وہ سکہ بند اور مشروط طرز احساس و اظہار کے قائل نہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ اگر یہ مضمون اردو میں لکھا گیا ہوتا تو اس میں یہ بات کس طرح کہی جاتی۔ کیوں کہ ہماری زبان میں ترقی پسند نظریۂ شعر کی جس صورت کو سرکاری ترقی پسندوں نے قبول اور رائج کیا ہے اس کی رو سے انفرادیت بہت بڑا گناہ ہے کیوں کہ انفرادیت بندھی ٹکی باتوں میں خلل پیدا کرتی ہے اور انفرادی سچائیاں جھوٹی ہوتی ہیں۔ اسی وجہ سے سردار جعفری کا خیال ہے کہ Conformity یعنی یکسانیت کوئی بری چیز نہیں۔ لہٰذا جب انفرادی سچائیوں کو فروغ ہوگا تو تھوڑی بہت افراتفری بھی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ افراتفری نظم وضبط کے منافی ہے۔ سیاسی اعتبار سے تو نظم وضبط بڑی عمدہ چیز ہے۔ لیکن ادب کا میدان سیاسی اکھاڑا تو ہے نہیں، یہاں تو طرح طرح کی بولیاں رائج ہونا لازمی ہے۔

مشکل یہ ہے کہ سکہ بند ترقی پسندی کا عقیدہ یہ ہے کہ انفرادی سچائیاں ادب سے گذر کر سیاست میں بھی در آتی ہیں، حالانکہ یہ خیال درست نہیں، کم سے کم اس حد تک کہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے کسی مخصوص عقیدے پر کاربند ہونا ضروری نہیں۔ اگر میں صوفی نہ ہوتے ہوئے بھی رومی کو، کرشن بھگتی والا ہندو نہ ہوتے ہوئے بھی جے دیو کی طویل نظم ''گیت گووند'' کو، روسی کیتھولک نہ ہوتے ہوئے بھی دستہ ئفسکی (Dostoevsky) کو پڑھ اور پسند کر سکتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میری انفرادی سچائیاں کچھ بھی ہوں، وہ دوسروں کی سچائیوں سے اس طرح متحارب نہیں ہوتیں کہ ایک سچائی دوسری کو منسوخ یا مجروح کر دے۔ جاں نثار اختر کا بھی یہی معاملہ ہے۔ ذاتی طور پر وہ مارکسی ہیں۔ میرا معاملہ یہ ہے کہ اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ سیاست کی سطح پر میرے کیا عقائد ہیں؟ تو میں بلا تکلف دائیں پر بائیں بازو کو ترجیح دوں گا۔ میں خود کو برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) کی طرح لبرل سوشلسٹ (Liberal Socialist) سمجھتا ہوں۔ (یہ اور بات ہے کہ بائیں سیاسی نقطہ نظر والے برٹرنڈ رسل کے نام سے بھی اسی طرح بدکیں گے جس طرح وہ سارتر (Jean-Paul Sartre) پر لاحول بھیجتے ہیں۔ لیکن اس بات کی پروا کیے بغیر کہ بعض لوگوں کی نظر میں اظہار ذات یا فردی فردیت کا احساس ایک خلل اندازانہ رجحان ہے، میں اپنے اس حق کا اعلان کروں گا کہ اظہار ذات اور احساس فردیت پر تمام چیزوں کو موخر کردوں۔ میں جاں نثار اختر سے اس بات کی توقع نہیں رکھتا کہ وہ ساٹھ سال کی عمر میں افتراق النسلین (Generation Gap) کو پار کر لیں گے، اور نہ میں یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنے سیاسی عقائد ترک کر دیں۔ بلکہ میں تو یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنی فردیت کا اظہار اپنے عقائد کے ساتھ ساتھ کریں تاکہ گراں گوش اور گراں خواب نقادوں کی بے خبری کم ہو۔

نئی غزل کے جاں نثار اختر اور ''گھر آنگن'' کے جاں نثار اختر کو اس خیال سے ایک نہ سمجھنا چاہئے کہ دونوں میں روایتی جذبے کی جگہ ذاتی جذبے کا اظہار ہے۔ ''گھر آنگن'' کی شاعری اپنی تمام سادگی اور معصومیت اور بالغ گھریلوپن کے باوجود محدود اور اکہری شاعری ہے۔ اس میں مقامی استعارے کے آگے کوئی وسیع استعارہ یا زندگی کا کوئی پیچیدہ تجربہ نہیں ہے۔ اس کے برخلاف، جاں نثار اختر کی تازہ غزلوں میں مقامی استعارہ بہت کم ہے۔ اور اس کی جگہ وسیع تر استعارہ تلاش کرنے کی ایک مسلسل کوشش ہے۔ وسیع تر استعارے کی ایک شکل یہ ہے کہ وہ پورے شعر پر محیط ہوتا ہے، یعنی پورا شعر ہی استعارہ بن جاتا ہے۔ ایسے شعر میں جو واردات بیان کی جاتی ہے وہ مقامی مفہوم کے ساتھ ایک نسبتاً غیر قطعی مبہم لیکن معنی خیز مفہوم بھی رکھتی ہے۔ اس کی انتہائی صورت (یہ بات ذرا دلچسپ بھی ہے) کافکا (Franz Kafka) کے افسانوں اور ناولوں میں نظر آتی ہے۔ انتہائی اس لیے کہ کافکا کے یہاں معنی کی کثرت اور معنویت کی شدت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے، لیکن مقامی مفہوم تقریباً عنقا ہونے کی وجہ سے وہ صورت پیدا ہو جاتی ہے جس کو ایرک ہیلر (Erich Heller) ''شفاف ابہام'' کہتا ہے۔ جاں نثار اختر کے یہاں مقامی مفہوم سے ہی وسیع تر مفہوم بھی حاصل ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل غزل میں مرد کی تنہائی یا اس کی افسردگی (جس میں شکست خوردگی کا شائبہ نہیں بلکہ جو ایک فطری احساس کا حکم رکھتی ہے) مقامی مفہوم میں ہے لیکن اس تنہائی یا افسردگی کی معنویت وسیع تر ہے۔

آئے کیا کیا یاد نظر جب پڑتی ان دالانوں پر
اس کا کاغذ چپکا دینا گھر کے روشن دانوں پر

آج بھی جیسے شانے پر تم ہاتھ مرے رکھ دیتی ہو
چلتے چلتے رک جاتا ہوں ساری کی دکانوں پر

سستے داموں لے تو آتے لیکن دل تھا بھر آیا
جانے کس کا نام کھدا تھا پیتل کے گلدانوں پر

شہر کے تپتے فٹ پاتھوں پر گاؤں کے موسم ساتھ چلیں
بوڑھے برگد ہاتھ سا رکھ دیں میرے جلتے شانوں پر

اس کا کیا من بھید بتائیں اس کا کیا انداز کہیں
بات بھی میری سننا چاہے ہاتھ بھی رکھے کانوں پر

اب ان اشعار پر فرداً فرداً غور کیجیے۔ جن دالانوں پر نظر پڑتی ہے وہ کسی گھر کے ہیں، ایسے گھر کے جن میں شاعر کسی کے ساتھ رہتا تھا۔ منظر بچپن کا معلوم ہوتا ہے لیکن روشن دانوں پر کاغذ چپکانے کا کھیل واضح نہیں ہے۔ ممکن ہے یہ گڑیا گھر کے روشن دان ہوں۔ ممکن ہے ذکر بچپن کا نہ ہو بلکہ جوانی کا ہو اور روشن دانوں کے شکستہ شیشوں پر کاغذ چپکانا محبت اور مفلسی کی طرف اشارہ کرتا ہو۔ ممکن ہے روشن دانوں سے چھنتی ہوئی

روشنی کو روکنے سے گھریلو اور مانوس فضا میں نیم روشن خلوت اور دوستی سے بھری ہوئی تنہائی کا احساس زیادہ کرنا مقصود ہو۔ بہرحال ان یادوں میں کسی محبوب شخصیت کے کھو جانے کا تاثر ظاہر ہے اور اس محبوب شخصیت میں معصومیت اور اپنائیت کی بھی ایک ادا ہے جس کی کمی شاعر کو عصر حاضر میں محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں ایسا لگتا ہے کہ وہی معصوم اور محبوب ہستی بچپن یا لڑکپن یا نوجوانی کی منزل سے گذر کر وسط عمر کی بھرپور اپنائیت تک پہنچ کر الگ ہوگئی۔ ساری کی دو کانوں پر ٹھٹک کر رک جانا اور یہ محسوس ہونا کہ کسی نے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا، اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ گم شدہ ہستی کو حسین ساریوں میں ملبوس دیکھنے کی تمنا تھی جو شاید کبھی پوری نہ ہو سکی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خوبصورت نازک ساریوں کو شوکیس میں سجا ہوا دیکھ کر شاعر کی چشم تخیل حرکت میں آجاتی ہے اور وہ گم شدہ ہستی کو ان میں ملبوس دیکھ لیتا ہے۔ اب شانے پر رکھا ہوا ہاتھ ایک اور مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔ شوکیس میں لگی ہوئی ساری پہلے محبوب ہستی کے بدن پر سجتی ہے، پھر وہ ہستی دوکان سے چل کر خود بخود شاعر کے پہلو میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ گڑیا گھر کے روشن دانوں سے جھانکتی ہوئی گڑیاں زندہ ہو جاتی ہیں اور سچ مچ کی لڑکی بن کر آنکھیں کھول دیتی ہیں۔ تیسرے شعر میں پیتل کے گلدانوں پر کھدا ہوا اجنبی نام اسی گمشدہ ہستی کی علامت بن جاتا ہے۔ جس طرح اپنے مالک سے الگ ہو کر گلدان گلی گلی آوارہ ہیں اور ہر اس خریدار کے رحم و کرم پر ہیں جو چند پیسوں کے عوض انھیں خریدنا چاہے (لیکن پھر بھی ان پر مالک کا نام منقش ہے) اس طرح محبوب ہستی سے جدا ہو کر شاعر کی شخصیت ادھوری اور کم قیمت ہوگئی ہے۔ بقول احسن الدین بیان ؎

ہم سرگذشت کیا کہیں اپنی کہ مثل خار — پامال ہوگئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن اس کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ ممکن ہے گلدانوں پر اس گم شدہ ہستی کا نام منقش ہو اور گلدانوں کا بازار میں آنا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہو کہ ان کی مالکہ کا سارا اثاثہ تتر بتر ہوگیا اور خود اس کا نام صفحۂ ہستی سے مٹ گیا۔ تیسرا پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے گل دان کسی نے کسی کو تحفتاً دیے ہوں اور اب تحفہ پانے والی یا والے کے اجڑ جانے یا تقلیب حال کی بنا پر وہ کباڑی کی دکان پر آگئے ہوں۔ بہرحال سستے داموں ملنے والے یہ گلدان ہر صورت میں گم شدگی، علیحدگی اور تبدیلی حال کی علامت ہیں، اور گم شدگی یا تبدیلی حال، شاعر کی تنہائی اور محزونی کا ایک حصہ ہے یا اس میں اضافہ کرتی ہے۔ چوتھے شعر میں جدید تہذیب کے اس بحران کا ذکر ہے جس کی وجہ سے ہمارے ملک کی آبادی کا ایک معتد بہ حصہ دیہات سے شہر کی طرف کشاں کشاں گامزن ہے۔ بوڑھے برگد گاؤں کی سادگی اور قوت کے علاوہ اس کی عارفانہ عقل مندی کی بھی علامت ہیں۔ برگد کا درخت صرف دھوپ سے امان نہیں دیتا بلکہ اپنی تنومندی مضبوطی اور طویل العمری کی بنا پر ایک طرح کا پدری پیکر Father Image بھی ہے اور شہر کی تپتی سڑکوں پر صرف پاؤں ہی نہیں جلتے، بلکہ شہری آب و ہوا کی بے مہری اور خود غرضی سارے جسم کو جلا ڈالتی ہے۔ آخری شعر میں پہلے شعر کی لڑکی پھر نظر آتی ہے، لیکن اب شاعر کی شخصیت تھوڑی بہت شوخ معلوم ہوتی ہے۔ وہ اسے محبت کا تجربہ کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ لڑکی ملتفت بھی ہے لیکن معصومیت یا شوخی کی بنا پر وہ ہر بار کانوں پر ہاتھ رکھ لیتی ہے۔ جو بھی ہو، لیکن شاعر تبادلۂ خیال، یا اظہار مدعا میں ناکام رہتا ہے۔ میر ؎

شوخی تو دیکھئے آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر — پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان پر

اس طرح غزل کا مرکزی تاثر جسے تنہائی اور افسردگی کا نام دے سکتے ہیں، تجزیے کی روشنی میں کئی اور طرح کے تاثرات میں بکھر کر غزل کی معنویت میں اضافہ، اور اس کے مرکزی تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔ غزل کے لیے مرکزی تاثر کوئی ضروری نہیں ہے لیکن اس کا ہونا کوئی عیب بھی نہیں۔ اور اگر مرکزی تاثر مختلف تجربات سے مل کر بنا ہو یا مختلف استعاروں کے ذریعہ ظاہر ہو (جیسا کہ غالب کی غزل "مدت ہوئی یار کو مہماں کیے ہوئے" میں ہے) تو یہ اس کا بہت بڑا حسن ہے۔ غزل میں جذبے کا اظہار کوئی بڑی بات نہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ جذبہ سطحی نہ ہو۔ سطحی سے مراد یہ ہے کہ جذبہ ایسا نہ ہو جس تک دست رس پیش پا افتادہ یا عامیانہ الفاظ کے ذریعہ ہی ہو جائے۔ اپنی اوائلی شکل میں اکثر جذبات سطحی ہوتے ہیں لیکن اچھا شاعر ان میں جاں نثار اختر کی طرح مختلف تجربات شامل کر کے اور ان کے لیے طرح طرح کے استعارے تراش یا تلاش کر کے انھیں گہرائی بخشتا ہے۔ نام نہاد اخلاقی یا انقلابی شاعری کا بڑا عیب یہ نہیں کہ اس کا جذبہ سطحی ہوتا ہے، بلکہ یہ کہ اس میں بیان کردہ جذبہ مختلف اللون تجربات کے ساتھ گھل مل نہیں سکتا۔ وجودی ادب کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ اگرچہ وہ اخلاق کا

پر چار نہیں کرتا لیکن چونکہ وہ انسان کے ذاتی تجربات واحساسات اور اس کے داخلی مسائل کی گہری چھان بین کرتا ہے اس لیے اس میں بنیادی اخلاق اور انقلابی اقدار نام نہاد اخلاقی یا انقلابی ادب سے زیادہ ہی ہوتی ہیں۔ ایوتوشنکو (Evgeni Evtushenko) کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ لوگ نہیں مرتے بلکہ ان کے ساتھ دنیائیں مرجاتی ہیں۔ ہر ایک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ ہے، غالب بہت پہلے کہہ گئے ہیں۔

کارل پاپر (Karl Popper) مادّی دنیا کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو ذات، دوسرا طبیعی دنیا (شہر، درخت، پہاڑ، دریا وغیرہ) اور تیسرا حصہ وہ تمام ادارے اور سماجی ماحول جو انسان کے ہی خلق کردہ ہیں لیکن جو اپنے خالق کے تابع نہیں ہیں (حکومت، سماجی، تہذیبی اور تمدنی تحریکات وغیرہ)۔ شاعر ذات کا اظہار کرتا ہے لیکن باقی دو دنیاؤں سے غیر متعلق نہیں ہوتا۔ نکتہ صرف یہ ہے کہ باقی دونوں دنیائیں شاعر سے اپنا وجود زبردستی نہیں منوا سکتیں، بلکہ وہ ان کو برتنے میں آزاد ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ صرف ظواہر اور سطحیات کا غلام ہو کر رہ جائے۔ جاں نثار اختر اس نکتے سے اچھی طرح واقف ہیں۔ وہ انسان کی بے چارگی اور قوت دونوں کا احساس رکھتے ہیں، لیکن اس حقیقت حال سے بے خبر نہیں ہے کہ روحانی سطح پر شکست کھانے کے بعد انسان اپنی تمام تر قوت کے باوجود نطشہ (Friederich Nietzsche) کے اس قول کی تصدیق کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ :

> بدنصیب انسان، تمھارا خدا بے حافظ پارہ پارہ ہو کر خاک میں لتھڑا پڑا ہے۔ اس کے چاروں طرف سانپوں نے گھر بنا لیا ہے اور تم اس کی خاطر ان سانپوں سے بھی محبت کرنے پر مجبور ہو۔

وہ لوگ جو تمام دنیا کی عظیم الشان پیچیدگی کو انقلاب اور رجعت پسندی کے سفید و سیاہ آئینوں میں دیکھنا پسند کرتے ہیں، نطشہ (Friederich Nietzsche) یا بودلیئر (Charles Baudelaire) کی سی کربناک روحانیت کو کیا پہنچیں گے؟ ان کے لیے سودا اور مومن کا روایتی اظہار بھی بند کتاب کی مانند ہے ؎

سودا: دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں — کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

مومن: درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری — چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

جاں نثار اختر اس کرب سے بھی واقف ہیں اور اس وجد آمیز مسرت سے بھی، جو مختلف لمحوں میں انسان کا حصہ ہوتی ہے۔ انسانی وجود اگر کیر کے گارد (Soren Kierkegaard) کے الفاظ میں بیماری مرگ (Sickness unto death) میں گرفتار ہے تو اس میں شاعر کا قصور کیا ہے؟ اپنے کیے کی ذمہ داری اپنے ہی اوپر ہے اور اندرون ذات کی کرید میں جو بھی ہاتھ آئے اسے قبول کرنا ہی پڑتا ہے ؎

کیا ہوئے رات کے راہی — راہ سنسان پڑی ہے
اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں — جھٹک کے پھینک دو پلکوں پہ خواب جتنے ہیں
ہم کو گذری ہوئی صدیاں تو نہ پہچانیں گی — آنے والے کسی لمحے کو صدا دی جائے
میں سو بھی جاؤں تو کیا میری بند آنکھوں میں — تمام رات کوئی جھانکتا لگے ہے مجھے
گذر گیا ہے کوئی لمحۂ شرر کی طرح — ابھی تو میں اسے پہچان بھی نہ پایا تھا
ہم سب سے پہلے قتل ہوئے تم گواہ ہو — مرنے پہ دوسروں کو ابھار آئے یہ نہیں
حال کہنا ہے کسی سے تو مخاطب ہے کوئی — کتنی دلچسپ ہوا کرتی ہیں باتیں اکثر
چاند کی پتلی نوک پہ جیسے کوئی بادل ٹک جائے — ایسے اس کا گرتا آنچل اٹکے آڑی ہیکل میں
معاف کر نہ سکی میری زندگی مجھ کو — وہ ایک لمحہ کہ میں تجھ سے تنگ آیا تھا
ہمیں کو فرصت نظارگی نہیں ورنہ — اشارے آج بھی کرتی ہیں کھڑکیاں ہم سے
دن کے ہنگاموں میں کیا کوئی کسک ہو محسوس — دل کی ہر چوٹ کا چلتا ہے پتہ رات گئے

ان اشعار میں جو شخصیت جھلکتی ہے وہ نہ مریضانہ ہے نہ صحت مند، بلکہ شخصیت اس قسم کی لایعنی تفریقات کی سطحیت اور لغویت کو اچھی طرح

واضح کرتی ہے۔ صحت مند ہونا لیکن شاعر نہ ہونا اتنا ہی برا ہے جتنا مریض ہونا لیکن شاعر نہ ہونا۔ شاعر کو شاعر اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ زندگی سے واقف ہوتا ہے، اپنی شخصیت کے حوالے سے۔ وہ اسی شخصیت کے حوالے سے دوسروں کو بھی ان کی اصلیت سے متعارف کراتا ہے۔ وہ شاعری کیا جسے پڑھ کر ہم شاعر کے بارے میں تو کچھ سیکھ لیں لیکن اپنے بارے میں کچھ نہ جان سکیں۔ ان معنوں میں جاں نثار اختر کی غزل اردو کی بہترین غزل کی روایات سے وابستہ و پیوستہ ہے۔ ان کی غزل میں مندرجہ بالا اشعار کی حیثیت استثنائی نہیں، عمومی ہے۔ یہ عمومیت اس بات کی خوشگوار دلیل ہے کہ ان کی شاعری آج بھی روز روشن کی طرح چمک رہی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ ہمارے عہد کی شاعری میں جاں نثار اختر کی غزل اپنی مضبوط انفرادیت، شائستگی اور دروں بینی، اور سکہ بند تصورات سے بے خوف شاعرانہ اظہار پر اصرار کی وجہ سے نمایاں ہے۔

☆☆☆

(۱۹۷۶)

نوٹ: یہ مضمون جاں نثار اختر کی زندگی میں لکھا گیا تھا اور مجلّہ ''فن اور شخصیت'' کے جاں نثار اختر نمبر (مطبوعہ مارچ ۱۹۷۶) میں شائع ہوا تھا (مرتب)۔

پانچ ہم عصر شاعر

بنت لمحات: اختر الایمان ☆ مکتبہ جامعہ، پرنس بلڈنگ، ابراہیم رحمت اللہ روڈ بمبئی ۳ ☆ پانچ روپے
سفر مدام سفر: بلراج کومل ☆ شب خون کتاب گھر، ۳۱۳ رانی منڈی، الہ آباد ۳ ☆ پانچ روپے
شب گشت: عمیق حنفی ☆ شب خون کتاب گھر، ۳۱۳ رانی منڈی، الہ آباد ۳ ☆ پانچ روپے
لفظوں کا پل: ندا فاضلی ☆ (مکتبہ جامعہ، پرنس بلڈنگ، بمبئی ۳ ☆ تین روپے پچاس پیسے
دن کا زرد پہاڑ: وزیر آغا ☆ جدید ناشرین، چوک، اردو بازار لاہور ☆ تین روپے

[ناموں کی ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے ہے۔]

(اختر الایمان: ۱۹۱۵ تا ۱۹۹۵ ؛ وزیر آغا: پیدائش، ۱۹۲۲ ؛ بلراج کومل: پیدائش، ۱۹۲۸ ؛ عمیق حنفی: ۱۹۲۸ تا ۱۹۸۸؛ ندا فاضلی: پیدائش، ۱۹۳۸)

ہر طرف ایک شور ہے، سارے بیگانے تو کہتے ہی ہیں، کچھ اپنے بھی کہتے ہیں کہ نئی شاعری میں بڑی یکسانیت ہے۔ سب لوگ ہر پھر کے وہی بات کہتے ہیں، اس کا کچھ تدارک ہونا چاہئے۔ بیگانے تو یوں کہتے ہیں کہ انھوں نے نئی شاعری کا مطالعہ ہی نہیں کیا، سنی سنائی پر یقین کرتے ہیں۔ اور اپنے اس درجہ شدید خود احتسابی میں مبتلا ہیں کہ دوسروں کو کیا، اپنی شاعری کو بھی سخت سے سخت معیار سے پرکھتے ہیں اور جب ننھے منے نو آمدہ شاعروں کو فیشن فارمولا شاعری کرتے دیکھتے ہیں تو مایوس ہونے لگتے ہیں۔ ایک بات قابل غور ہے۔ آئزکس (J. Isaacs) نے جدید شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے بڑی پتے کی بات کہی تھی کہ بیسویں صدی جس حد تک اپنے مطالعے چھان بین، تجزیہ و تفہیم میں مصروف ہے، دنیا میں کوئی صدی کبھی نہیں رہی۔ لیکن بیسویں صدی کی ساتویں دہائی تک آتے آتے اس خود تجزیاتی مہم میں خود تنقید کا عنصر بھی شامل ہو گیا ہے۔ میرا تو کہنا ہے کہ جدید لوگ جس سختی سے اپنے اور اپنے ساتھیوں کے ادب پر احتساب کرتے ہیں، اس کی مثال کم سے کم اردو کی تاریخ میں تو ملتی نہیں۔ اب ترقی پسندوں والا معاملہ نہیں ہے کہ جو شخص اچھا کمیونسٹ ہے وہ اچھا ادیب بھی ہے چاہے وہ خاک ہی چھانتا ہو۔ اور استادوں والی بات تو ہرگز نہیں ہے کہ استاد کا شعر ہے اس لیے اچھا ہے، یا استاد بھائی کا ہے، اس لیے اچھا ہی ہوگا۔ اس طرح نیا ادیب بے چارہ دونوں طرف سے اردب میں ہے۔

لیکن یکسانیت اور یک رنگی کے اس عام الزام کو رد کرنے کے لیے ان پانچ کتابوں کا ہی مطالعہ کافی ہے، جن کے نام اس مضمون کے سرفہرست ہیں۔ ہندوستان میں نئی شاعری کے باوا آدم اختر الایمان سے لے کر آٹھ دس سال سے شاعری کرنے والے ندا فاضلی تک شعر کے وجود کے کتنے ہی رنگ نظر آتے ہیں! میں تعمیم اور ایک دو جملوں میں کسی شاعری کا ''رس نچوڑ کر رکھ دینے والی'' تنقید کا قائل نہیں ہوں، لیکن اس وقت محض اپنی بات کی مثال دینے کے لئے اگر مجھے ان شاعروں کو مختصراً بیان کرنا ہو تو میں یوں کہوں گا:

اختر الایمان: تقریباً نثری اور روزمرہ کی زبان سے نزدیک ڈرامائی اظہار، استعارے سے مبرا لیکن علامت سازی کی کوشش، دروں بینی اور خود کلامی، عصر حاضر پر سخت تنقیدی اور طنزیہ نگاہ، آواز میں اعتماد۔

وزیر آغا: رنگین پیکروں سے بھرا ہوا اظہار، اختر الایمان کی بالکل ضد، علامت سے زیادہ استعارہ سازی کی کوشش، فضا خلق کرنے، اور نظم میں منطقی تعمیر کا سا تاثر۔

بلراج کومل: علامت سازی، روزمرہ کی دنیا سے دلچسپی، لیکن اس دلچسپی کا اظہار ایسی زبان میں جس میں ذاتی آمیزش و آویزش کی جگہ مابعد الطبیعیاتی علیحدگی پسندی ہے، لہجہ میں انتہائی شائستگی۔

عمیق حنفی: وسیع کینوس، عصری دنیا اور گردوپیش کے ماحول کا شدید تجربہ، فرد کے متصادم ہوتے رہنے کا احساس، روزمرہ کی زبان لیکن خطابیہ لہجہ، جس میں خفگی اور الجھن نمایاں ہے، عصریت کا مکمل اظہار۔

ندا فاضلی: زبان میں نسائی لچکیلا پن، عصری حقیقت کو روبرو پا کر احتجاج کے بجائے تھکن اور بے سودگی کا احساس، گھریلو زندگی سے مستعار لئے ہوئے پیکر۔

ظاہر ہے کہ یہ سب شاعر ایک طرح کے نہیں ہیں، ایک درجے کے بھی نہیں ہیں۔ ان کا ذکر ساتھ ساتھ کرنے کا مطلب یہ بالکل نہیں ہے کہ میں ایک کو دوسرے کے مقابل لا رہا ہوں۔ مطلب صرف اتنا ہے کہ جدید شاعروں کے تنوع کو سامنے لایا جائے کہ ظاہر ہے کہ سب کے الہام کے سوتے ایک ہی ہیں۔ سب انسان کی موجودہ صورت حال کے مطالعے میں مصروف ہیں اور انسان کو ہندوستان، پاکستان، بمبئی، لاہور، عرب، عجم، روس، امریکہ، کسی اور جگہ محدود نہیں دیکھتے۔ بشریت کے غیر محدود ہونے کا یہ علم جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔

ان میں سے کسی شاعر نے (ماسوا عمیق حنفی، اور وہ بھی بہت محدود دائرے میں) شعری اظہار کے ساتھ کوئی ایسی زیادتی نہیں کی ہے جسے عام قاری قبول نہ کر سکے۔ اس طرح یہ سارے شاعر اس تجربہ کوش اور زبان کے ساتھ مروت نہ کرنے والے گروہ سے الگ ہیں جن میں ظفر اقبال، افتخار جالب، عادل منصوری، احمد ہمیش، عباس اطہر، انیس ناگی وغیرہ کے نام کچھ لوگ آج کل لاحول کی جگہ استعمال کرتے ہیں۔ یہ شاعر ان سے الگ ہیں لیکن مختلف نہیں ہیں۔ مجھے معلوم ہے کہ میری اس بات پر زیر بحث شعرا میں سے اگر سب نہیں تو کچھ یقیناً ناخوش ہوں گے۔ لیکن حقیقت بعینہ یہی ہے۔ اختر الایمان جس طرح ''شاعرانہ اسلوب'' کی جگہ منتشر، کھردرا اور نثری اسلوب استعمال کرتے ہیں، وزیر آغا جس سلسلے کی آخری کڑی تک پہنچ کر اپنی نظم میں بعض کلیدی الفاظ کو غیر معمولی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، بلراج کومل جس نظریے کے تحت خطابیہ اور پر زور آہنگ کی نفی کرتے ہیں اور غلیظ بدنما جانوروں کا ذکر کرتے ہیں، عمیق حنفی جس اصول کے ماتحت اوباش لڑکیوں کا نام لیتے ہیں، ندا فاضلی جس مفہوم کا اظہار کرنے کے لئے فٹ پاتھ پر سونے والوں اور چال میں رہنے والوں کی بولی میں شاعری کرتے ہیں، ان سب کا اصل الاصول ایک ہے اور وہ یہ ہے کہ شاعری زبان کے انفرادی اظہار کا نام ہے، اسے بنے بنائے، منظور شدہ، مقبول اور مانوس اسالیب سے نفرت ہے۔

میں اکثر سوچتا رہا ہوں کہ اختر الایمان کی شاعری میں کیا خوبی ہے؟ میں موضوع کو شاعری کے حسن کا بنیادی حصہ نہیں سمجھتا، کیوں کہ موضوع کو شاعری سے الگ کر کے دیکھنا میرے لیے ناممکن ہے۔ جب ییٹس (W. B. Yeats)، لیڈا (Leda) اور ہنس جیسے فضول موضوع پر لافانی نظم لکھ سکتا ہے تو اس میں یقیناً مجرد موضوع کی کوئی خوبی نہیں ہے۔ اگر آپ اسلوب کی خوبی کو پکڑ لیں تو باقی سب مسائل آپ سے آپ طے ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے میری تحریروں میں آپ کو یہ بحث کم ملے گی کہ شاعر نے کن موضوعات کو برتا ہے، اور فلاں نظم میں کیا کہا گیا ہے؟ نظم کی ہیئت سے جو تاثر ابھرتا ہے میں اسی کو موضوع کہتا ہوں۔ مجرد موضوع پر زیادہ توجہ نہ دینے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کسی خاص طرز ومزاج کے تمام شاعروں میں موضوعات کی مماثلت لازمی ہے، فرق صرف تفصیل میں ہوگا۔ میں سمجھتا ہوں آج کا ہر قابل ذکر شاعر کسی نہ کسی طرح سے وجودی نقطۂ نظر سے سوچتا ہے، کیوں کہ اسی نقطۂ نظر کے حدود میں رہ کر آج کی زندگی کے ان مخصوص مسائل کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے جن پر سوچنے کی ابتدا آرنلڈ (Matthew Arnold) نے یہ کہہ کر کی تھی کہ ''میں جو یہاں ہوں، کیوں ہوں؟''
بہر حال سوال یہ تھا کہ اختر الایمان کی شاعری میں استعارہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ صرف ایک بنیادی علامت ہے، وقت کی، جو اکثر علامت بھی نہیں بن پاتی۔ ان کی نظموں کی آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے۔ ان کا لہجہ زیادہ تر عوامی یعنی Plebeian، ترقی پسند معنوں میں نہیں

بلکہ مثلاً فیض کی ضد کے طور پر ہے۔ لیکن پھر بھی نظم پڑھتے ہی ایک عجیب وغریب وجود کا احساس ہوتا ہے جو ہم سے اپنے شرائط پر ملتا ہے۔ ہم اس سے اپنے مطالبات پورے نہیں کرا سکتے۔ ایسا کیوں ہے؟

ممکن ہے کہ اختر الایمان کو اس سے اتفاق نہ ہو اور شاید بہتوں کو نہ ہو۔ لیکن ''بنت لمحات'' کو کئی بار پڑھنے کے بعد کم سے کم مجھ پر یہ حقیقت آشکار ہوئی کہ اختر الایمان (کم سے کم اس وقت تک) اردو کے پہلے اور آخری ڈراما نگار ہیں۔ ان کی نظموں میں ڈراما، تھیئٹر کے معنی میں نہیں، بلکہ ڈرامائی شعری زبان کے معنی میں جلوہ گر ہے۔ شعر کو یا تو گایا جا سکتا ہے (غزل)، یا اس کی قرأت ہو سکتی ہے (نظم)، یا اسے بولا جا سکتا ہے (ڈراما)۔ اختر الایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جا سکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے پورے ٹکڑے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ بولی جانے والی شاعری ایک ایسی نعمت غیر مترقبہ ہے جو آج دنیا میں تقریباً مفقود ہے۔ شیکسپیئر کے بعد سوائے الیٹ کے (اور وہ بھی خال خال) کوئی ایسا نہ پیدا ہوا جو شعر کو بولنے کے قابل بنا سکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اختر الایمان شیکسپیئر کے برابر ہیں، اور یہ بھی نہیں کہ ان کی شاعری میں جگہ جگہ ''میں/تم/سنو/دیکھو'' وغیرہ جو لفظ آتے ہیں، ان کی وجہ سے یہ حکم لگا رہا ہوں۔ یہ بات نہیں۔ ان نظموں کا آہنگ ہی ایسا ہے۔

آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی (کل کی بات)

تیسرے مصرعے میں ''اماں'' جس طرح دب کر ''امہ'' رہ گیا ہے۔ یہ شاعری میں ممکن ہی نہیں ہے۔

کس کا ہے؟ میں نے کسی سے پوچھا
یہ حبیبہ کا ہے، رمضانی قصائی بولا (بازآمد)

ممکن ہے رمضانی قصائی وقت کی علامت ہو لیکن ''کس کا ہے'' اور ''یہ حبیبہ کا ہے'' شاعرانہ شاعری میں استعمال نہیں ہو سکتے، کیوں کہ روزمرہ کی ان باتوں کو شاعری کی گرفت میں لانے کا موقع نہیں ملتا۔ ڈراما ان موضوعات کو بھی گھیرے میں لے آتا ہے جو شاعری سے دور ہوتے ہیں۔

تو کیا تم نے فیصلہ کر لیا، میں گنہ گار ہوں
چلو میں نے گردن جھکا دی، اٹھو میری مشکیں کسو
چوب خشک اور پر خار سے باندھ کر تم مجھے ٹانگ دو (احتساب)

''مشکیں''، ''چوب خشک'' اور ''پرخار''، ''ٹانگ دو'' کی ''شاعرانہ'' قرأت کر کے دیکھئے پسینہ آجائے گا۔ وسطی فقرے میں زبان بھی بے عیب نہیں ہے، کیوں کہ ایک اضافت کے بعد ''اور'' استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جو صفت استعمال کی گئی ہے وہ بھی مضاف کی ہی ہے لہٰذا ''اور'' کی جگہ واؤ عطف ہونا تھا۔ مگر ہوگا، ان مصرعوں کو بولئے، دیکھئے کیا گل کھلاتے ہیں۔

تم کو معلوم ہے اس دور میں میرے دن رات
صرف اس واسطے بامعنی ہیں تم سامنے ہو (اذیت پرست)

یہ ساری نظم ڈرامائی یک کلامی Dramatic Monologue کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ یہی عالم ان دونوں نظموں کا ہے:

میں اب سوچتا ہوں کسی نے مری راہ روکی نہ دامن ہی پکڑا نہ بانہوں میں جکڑا (بزدل)

☆

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگریٹ کی بو نتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمبا کو نوشی کو اک عیب سمجھتا آیا ہوں

لیکن اب میں عادی ہوں یہ میری ذات کا حصہ ہے
وہ بھی میرے دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے ان کی عادی ہے (مفاہمت)

میں ''مفاہمت'' کو ہمارے عہد کی بہترین نظموں میں سمجھتا ہوں، نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلیٰ درجے کی ڈرامائی یک کلامی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ روحانی کشاکش اور پھر ضمیر کی مردنی اور ایک بے آرام صلح کی سی کیفیت جو ہمارے زمانے کا پہلا اور آخری نشانہ ہے، اس نظم میں پوری طرح سمٹ آئی ہے۔ ''مفاہمت''، ''شیشے کا آدمی''، ''کل کی بات''، ''بزدل''، ''نیند کی پریاں'' ایسی نظمیں ہیں جن پر ہم فخر کر سکتے ہیں۔ ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ جذباتیت جو ''یادیں'' میں نمایاں تھی اور جس کا شبہ ''باز آمد'' میں بھی ہوتا ہے، بقیہ نظموں میں مفقود ہے۔ جذباتیت کی جگہ ایک مفکرانہ طنز اور تحکم آ گیا ہے جو ان نظموں کو غیر معمولی وقار بخش دیتا ہے۔

معنوی اعتبار سے اختر الایمان کے یہاں بہت زیادہ پیچیدگی نہیں ہے، لیکن وسعت ہے اور اس وسعت میں طنز کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسی طنزیہ اور خشک طرز اظہار کی وجہ سے اختر الایمان کی شاعری ایک تحکم آمیز ذہن کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف وزیر آغا کی کتاب ''دن کا زرد پہاڑ'' میں شامل بیالیس نظمیں، ایک طویل نظم یا ایک ہی نظم کے بیالیس روپ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی ان کی قوت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ قوت اس وجہ سے کہ ان کی شاعری اپنی اس دائرہ نما حرکت کی وجہ سے ایک شدید مرکزی تاثر چھوڑ جاتی ہے اور قاری ایک ایسی شعری کائنات سے دوچار ہوتا ہے جہاں ہر چیز بہ یک وقت پر اسرار طور پر ایک بھی ہے اور مختلف بھی۔ کمزوری اس معنی میں کہ جہاں جہاں ان کے کلیدی الفاظ یک سطحی پیکر یا محض عادت کے غیر شعوری انتخاب کے طور پر استعمال ہوئے ہیں، نظم کی سطح پست ہو جاتی ہے۔ مثلاً ان کے یہاں سرخ اور زرد کا استعمال بار بار ہوا ہے۔ جہاں یہ الفاظ علامت یا کم سے کم استعارہ بن گئے ہیں (مثلاً ''ہتھیلی'' میں) وہاں انھیں لفظوں نے نظم کو سنبھال لیا ہے اور جہاں ایسا نہیں ہوا ہے، وہاں نظم اکہری اور نامکمل معلوم ہوتی ہے۔

''عادت کے غیر شعوری انتخاب'' کا فقرہ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے۔ وزیر آغا کی نظم کے قاری کی حیثیت سے میں نے اکثر یہ محسوس کیا ہے کہ ان کی نظم ایک مخصوص اور بار بار دہرائی جانے والی شطرنجی چال Gambit سے شروع ہوتی ہے۔ وہ اس طرح کہ ان کی بہت سی نظموں کے شروع میں کہیں نہ کہیں رات، اندھیرا، کالا، صبح، دھوپ، دن یا اس طرح کا کوئی لفظ ضرور آتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھئے۔

(۱)	صبح سویرے	(''کوہ ندا'' کا پہلا مصرع)
(۲)	یہ دن اک شجر ہے	(''یاترا'' کا پہلا مصرع)
(۳)	ڈھلتی دھوپ کے اجلے کپڑے سوکھ رہے تھے	(''بانجھ'' کا دوسرا مصرع)
(۴)	تو میں صبح کے جھٹ پٹے میں	(''ترغیب'' کا دوسرا مصرع)
(۵)	پھر کالی کلوٹی رات ہنسی	(''ادھڑ تا لمحہ'' کا دوسرا مصرع)
(۶)	وہ۔ اک ریشمیں کالے برقعے میں لپٹی	(''روایت'' کا پہلا مصرع)
(۷)	سلونی سی اک شام	(''ڈولتی ساعت'' کا پہلا مصرع)
(۸)	عجب تیرگی ہے	(''اندھا کنواں'' کا چوتھا مصرع)
(۹)	رات سیہ چادر میں تن کے بھید چھپائے	(''فشار'' کا پہلا مصرع)
(۱۰)	رات ڈھلتی ہے تو چاند	(''جنگ کی ایک رات'' کا پہلا مصرع)
(۱۱)	چاند ہنسا	(''کالک'' کا پہلا مصرع)
(۱۲)	رات بھر اک صدا	(''مراجعت'' کا پہلا مصرع)
(۱۳)	اور پھر اک دن ظالم سورج	(''سگ زرد'' کا پہلا مصرع)

(۱۴) آج میرے تن کے اس اندھے نگر میں ("درماندہ" کا تیسرا مصرع)

(۱۵) گہری میلی آنکھ تھی اس کی ("نفرت" کا پہلا مصرع)

(۱۶) اک پاگل سا جھکڑ شب بھر گلیوں میں غرایا ("ریاکار" کا پہلا مصرع)

(۱۷) تیرگی کھل کھلا کر ہنسی ("سیز فائر" کا تیسرا مصرع)

(۱۸) پو پھٹتی ہے ("لمس" کا پہلا مصرع)

(۱۹) زمیں تیرگی کا سمندر ("ایک تصویر" کا پہلا مصرع)

(۲۰) عجب دکھ بھری رات تھی ("رت جگا" کا پہلا مصرع)

ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔ اس کے علاوہ نظموں کے عنوانات میں بھی دن رات کا ذکر بہت ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر جگہ ان میں علامتی مفہوم ڈھونڈنا ممکن نہیں ہے اور اگر ممکن ہو بھی تو اشعار کے اتنے مختصر ڈھیر میں ایک ہی دو علامتوں کا بار بار استعمال شاعر کی خلاقانہ شان کے منافی ہے۔ اس مجموعے کی بہترین نظمیں تقریباً سب وہی ہیں جن میں یہ الفاظ شروع میں نہیں لائے گئے ہیں ("المیہ"، "ڈھلوان"، "پیش گوئی"، "ایک شام"، "ہتھیلی"، وغیرہ) وزیر آغا کی دنیا کا مرکز ارضیت کے فنا ہو جانے کا خوف ہے، کیوں کہ یہ ارضیت ہی اس کی پہچان ہے۔ وہ ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل سے نہیں الجھتے، بلکہ ان کو رنگ دیو، پھول پتوں، چڑیوں، درختوں، پگڈنڈی، راستہ، دن، رات کے پیکروں میں ڈھال کر ان کو ہم پر ظاہر کرتے ہیں۔ انھیں بیان نہیں کرتے۔ عام، روزانہ زندگی گذارتے ہوئے چلتے پھرتے انسان کی جگہ ان کے یہاں انسان کی علامت ہے جو کبھی "میں" اور کبھی "تو" کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ "المیہ" کا میں اور "ہتھیلی" کا تو، دونوں ایک ہی ہیں۔ "پیش گوئی" کا بوڑھا جو ایک مہیب خبر دیتا ہے اور "میں" جو اسے سنتا ہے، وہ بھی ایک ہی ہیں۔ وزیر آغا کا خوف ان کے اپنے اندر کا خوف ہے۔ ان کا "میں" نظم میں بار بار ابھرتا ہے، لیکن ہر جگہ اس کی پہچان یہی ہے کہ اس کی کوئی پہچان نہیں ہے۔ "میں" کے پھیلاؤ کے اس حد درجہ بامعنی ابہام کی بہترین مثال "ایک شام" ہے جس میں شام کے تارے کے اچانک نمودار ہونے اور اس کے بعد بہت سے تاروں کے اگنے کا منظر وجود اور موت کے سامنے وجود کو برقرار رکھنے کی کوشش اور دردمندی کا علامتی منظر بن گیا ہے۔ پہلا تارا ایسی بہن ہے جو چلنے سے معذور ہونے کی وجہ سے ٹھوکر کھا کر گر پڑتا ہے، پھر بہت سے تارے بھاگتے ہوئے آتے ہیں۔

دکھ سے بوجھل کرب میں گوندھی ہوئی آواز میں
کہنے لگے ہم تجھے مرنے نہ دیں گے
ہم تجھے زندہ رکھیں گے
ہائے تو کیسے گر پڑی
باجی تو کیسے گر پڑی

بحر کے چابک دست تغیر سے قطع نظر، جس نے تاروں کی بے چینی کو زندہ کر دیا ہے، پہلا گرا ہوا تارا "میں" ہے۔ اور اسے اٹھانے کے لیے آنے والے تارے جو اسے باجی کہہ کر اپنے قلبی اور صلبی تعلق کا اظہار کرتے ہیں، "میں" کی دوسری شکل ہیں۔ خوف کے اظہار کے لیے وزیر آغا نے جو پیکر تراشے ہیں ان میں بھی بھیانک شکلوں کا اظہار ہے۔ تصورات کا نہیں۔ یہ بھی ان کی بنیادی ارضیت کی دلیل ہے۔ میں اسے مستحسن ارضیت کہوں تو بے جا نہ ہوگا۔

بھاری تیز مڑے ہوئے سینگ
نتھنوں سے نخوت کی بھاپ کے مرغولے
کالا اسم، صدیوں کی دھول لئے (سال کا پہلا دن)

☆

گہری میلی آنکھ تھی اس کی
سبزی مائل رنگ
ٹیڑھی ترچھی ناک کے نیچے
کھلے ہوئے جبڑے سے نکلے
بھیڑیے ایسے لانبے دانت
اور دانتوں کا گہرا خم (نفرت)

ایک بھینگا مڑے ناخنوں والا عفریت (پیش گوئی)

مگر اس کی ابلی ہوئی زرد آنکھوں
کھلے اور اکڑے ہوئے منھ پر اب بھی
کسی خوف کا بھوت نوحہ کناں ہے (شب خون کے بعد)

بھیانک اور کراہت آمیز خوف سے یہ پیکر وزیر آغا کی شاعری میں اہم مقام رکھتے ہیں اور ہمارے زمانے کی شاعری میں منفرد ہیں۔ خوف کا طبعی اظہار اور تشخص وزیر آغا کی بنیادی انسانیت کا مظہر ہے۔ وزیر آغا کی ایک انوکھی خصوصیت، جس کی طرف غالباً کسی نقاد نے اشارہ نہیں کیا ہے، ان کے یہاں فارسی الاصل الفاظ کی کمی ہے، جس کے ساتھ ساتھ وہ زیادہ تر الفاظ ایسے استعمال کرتے ہیں جن میں دو یا تین ہی سالمے رکن ہوتے ہیں، اور جو الفاظ ایسے نہیں بھی ہیں وہ سامنے کے ہیں، مثلاً ''مسکرانا'' وغیرہ۔ لیکن ایسے الفاظ کم بہت ہی کم ہیں، غزلوں میں بھی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے شعر کا آہنگ انتہائی مانوس اور آسانی سے اثر انداز ہو جانے والا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ خصوصیت وزیر آغا کی منفرد ملکیت ہے۔ اس کے برخلاف اختر الایمان کے یہاں چہار رکنی الفاظ قدم قدم پر ملتے ہیں۔ وزیر آغا کے سہ رکنی الفاظ بھی دو رکنی لفظوں سے گھرے رہتے ہیں لیکن اختر الایمان مسلسل سہ رکنی لفظ رکھتے جاتے ہیں۔ یہ ان دونوں کے اسلوب کا بنیادی فرق ہے۔

بلراج کومل کے اسلوب کی امتیازی صفت بیان کرنا آسان نہیں ہے کیوں کہ ان کے یہاں کوئی اس قسم کی غیر شعوری عادت نہیں پائی جاتی جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے۔ لیکن پھر بھی انھیں نئی شاعری کا فیض کہنا غلط نہ ہوگا۔ اگر چہ کومل کے یہاں فیض کا سا نرم، انفعالی لہجہ نہیں ہے اور نہ ان کا اسلوب فیض کی طرح غیر معمولی استعاروں سے بھرا ہوا ہے، لیکن ان کے یہاں وہی شائستگی اور تہذیب یافتگی ہے جو فیض کا خاصہ ہے۔ تاثر اور رویہ کے اعتبار سے دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے، لیکن جس طرح فیض اکثر غیر درست لفظ کو درست لفظ پر اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ غیر درست لفظ اپنے گرد و پیش کے غنائی ماحول سے ہم آہنگ ہے، اسی طرح بلراج کومل ''غیر نفیس'' کھردری زبان سے پرہیز کرتے ہیں۔ ''میری نظمیں'' سے ''رشتۂ دل'' اور ''رشتۂ دل'' سے ''سفر مدام سفر'' میں بالترتیب دس اور پانچ برسوں کا فصل ہے۔ لیکن نرم و نفیس زبان بہ مقابلہ زور آور اور بلند آہنگ زبان کا استعمال تینوں مجموعوں میں مشترک ہے، جیسا کہ ''سفر مدام سفر'' کی ان نظموں سے معلوم ہوتا ہے جو ان مجموعوں سے منتخب کی گئی ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ بلراج کومل کے اسلوب میں تفصیلات کی جگہ نہیں ہے۔ تفصیلات اکثر غیر نفیس طرز اظہار کو راہ دیتی ہیں جیسا کہ عمیق حنفی کے مطالعہ سے واضح ہوگا۔ لیکن بلراج کومل تفصیلات کے ان ہی پہلوؤں کو اٹھاتے ہیں جو نظم کی داخلی فضا کے لیے ضروری ہوں۔ چونکہ وہ خارجی تفصیل پر اعتماد نہیں کرتے اس لیے ان کے بیانیہ فقرے (جن کی تعداد عام شاعروں کے بہ نسبت ان کے یہاں زیادہ ہے) موضوع کے ظاہری خد و خال کو واضح کرنے کے بجائے اس کے باطنی تناؤ کا اظہار کرتے ہیں۔

☆

ابر آلودہ ہے سارا آسماں
جھینگروں کا شور و غل
یوں نہ سو جاؤ، گھڑی بھر کے لیے باتیں کرو (لذت قرب)

جو ہڑوں کی تیز بد بو، مچھلیوں، جسموں سے اتری سیل پر
پل رہی ہے زندگی کی داستاں (ناریل کے پیڑ)

کنستروں، غلیظ خالی بوتلوں کے درمیاں
سحر ہوئی تو ہم نحیف دھوپ سر پہ اوڑھ کر
کثیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے (سائے کے ناخن)

وہ ایک تھی
سپید، صرف ایک، اس کے پہلوؤں، جبین اور پشت پر
صلیب کے نشان تھے (ایمبولنس)

اس کو فلم، اخبار، ریڈیو، پوسٹر، ہدایت کی
ذہن کو نوچتی ہوئی انگلیوں نے
فردا کے خون میں تیرتے مصائب سے باخبر کر دیا تھا (بچے اور دشمن)

تعفن تیرگی امراض قتل و خوں کھنڈر چیخیں (گذرتے لوگ)

ان اور ان کی طرح کے اور مصرعوں میں جس لینڈ اسکیپ کا بیان کیا گیا ہے وہ فرضی نہیں ہے، لیکن اس کی اصل جگہ شاعر کے ذہن اور قاری کے ذہن میں ہے۔ ان کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کے مرکزی تصور کو کوئی پس منظر یا پیش منظر دیا جائے بلکہ یہ تفصیلات خود موضوع میں اس طرح ضم ہیں کہ موضوع انھیں منور کرتا ہے۔

بنیادی حیثیت سے بلراج کومل تنہائی یا ہجر یا وصل کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ احتجاج کے شاعر بھی نہیں ہیں۔ احتجاج، اختر الایمان اور عمیق حنفی کے یہاں (اول الذکر کے ہاں نسبتاً کم اور موخر الذکر کے یہاں نسبتاً زیادہ) ملتا ہے۔ بلراج کومل سوالیہ نشان کے شاعر ہیں۔ ان کی طرح یہ نظمیں بھی ایک سوال چھوڑ جاتی ہیں:

مگر اک حسیں قہقہہ کھل گیا صبح دم جب چمن میں
نہ جانے میں کس سمت سے
تیرے آنگن میں پھر لوٹ آیا (ایک نظم)

وہ ایک تھی
ہزار صورتوں میں میرے سامنے
طلوع جب ہوئی تو میرا آسمان بن گئی (ایک عورت)

وہ ایک عورت کیوں اور کس طرح ہزار صورتوں میں طلوع ہوکر آسمان بن گئی؟ نظم کے مثبت بیان میں جو ہزاروں سوال پوشیدہ ہیں، ان کو ڈھونڈے بغیر نظم کی معنویت پوری نہیں ہوتی۔ کومل کی کمزور نظمیں وہی ہیں جو کسی مستقل بیان پر ختم ہوتی ہیں۔ کم زور اس معنی میں کہ اپنے تمام ارتکاز کے باوجود ان میں وہ ماورائی کرید نہیں رہتی جو سوالیہ نظموں کے ساتھ ساتھ ذہن میں در آتی ہے۔ مستقل بیان والی نظمیں اسی لیے کم بھی ہیں کہ ان کا مزاج کومل کے شاعرانہ مزاج سے متناقض ہے۔ مثلاً:

ہمیں ہر فاصلے کی سرحدوں کے پار جانا ہے
ہمیں ہر انتہا کا ساتھ آخر تک نبھانا ہے (ایک نظم، ص ۱۲۰)

حادثہ دوسرا نہیں ہوگا (حادثہ)

تمھارے زخم ہوں گے مندمل تو موت سے ہوں گے (پردۂ تصویر)

ان کے مقابلے میں یہ ٹکڑے رکھیے:

ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں
قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکاں
مگر ہمارے سر پہ چیختا رہا تمام شب مہیب آسماں (سائے کے ناخن)

زمیں میری کون ہے؟
چمکتا، نیلگوں، حسین آسمان کون ہے؟
جو برگ گل میں دھیرے دھیرے جذب ہو رہی ہے دھوپ زرد دھوپ کیوں مجھے عزیز ہے؟ (ڈرگ اسٹور)

دسمبر چیختا ہے اب
کہاں منزل؟ کہاں منزل؟ (دسمبر کی آواز)

آخر شب وہ کون آیا تھا؟
سرخ سورج کا زہر ہاتھوں سے
کس نے آکر مجھے پلایا تھا؟ (سرخ سورج کا شہر)

شجر کے سائے کے پاس کیسی صدائیں گونجیں
کہ میری آنکھیں بھی کھل گئیں (بیداری تک)

سنو، اے قافلے والو... زباں کھولو
کہاں ہوگی سحر... بولو (سفر)

اس بنیادی سوالیہ نشان کی علامتی حیثیت دوہری ہے۔ ایک طرف تو یہ سوال خود اپنے وجود کے بارے میں ہے اور دوسری طرف کائنات کے

ان مظاہر کے بارے میں جنھیں کیر کے گارد (Soren Kierkegaard) کی زبان میں Absurd یعنی معنویت سے عاری کہا جاسکتا ہے۔ بلراج کومل اسے قبول نہیں کرتے، بلکہ اس کے بارے میں سوال کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت مستفسر اور متلاشی کی ہے، لیکن یہ تفتیش وہ آؤٹ سائڈر کی طرح نہیں انجام دیتے۔ ان کا شعری نظام کسی دور سے آنے والے اجنبی کا نہیں، بلکہ ایک مانوس انسان کا نظام ہے اور اس کی خاص پہچان ان کی وہ نظمیں ہیں جو بچوں پر یا بچوں کے بارے میں ہیں، یا جن میں بچوں کا ذکر آیا ہے۔ ان میں ''ریڈیو'' اور ''کاغذ کی ناؤ'' اتنی بار پڑھی اور سنی جا چکی ہیں کہ ان کا اعادہ ضروری نہیں۔ بعد کی نظموں میں ''جزیرے''، اور ''بچے اور دشمن'' خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ ان کے علاوہ ''دل کشی اس بزم کی''، ''یہ زرد بچے''، ''اس روز''، ''بچوں کا جلوس''، اور ''سرکس کا گھوڑا'' (جو اگر چہ بظاہر بچوں کے بارے میں نہیں ہے) ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر مانوس فضا میں مسرت یا درد یا رنج کا اظہار کرنے کے لیے بچوں کی بات کرتا ہے اور اس طرح زندگی سے اپنے بنیادی اشتغال کو مستحکم کرتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بچوں نے جس جس طرح بلراج کومل کو شعری طور پر انگیخت کیا ہے شاید ہمارے عہد کے کسی شاعر کو نہیں کیا۔

بلراج کومل کی سب سے بڑی کمزوری ان کے آہنگ کی یک رنگی ہے۔ اگر چہ انھوں نے داخلی اور خارجی قافیے کا استعمال بکثرت اور چابک دستی سے کیا ہے۔ لیکن انھوں نے بہت ہی کم بحریں استعمال کی ہیں اور بعض بحریں تو بالکل استعمال نہیں کیں۔ اس طرح ان کی بہت سی نظمیں ایک ساتھ پڑھنے میں آہنگ کا ایک رخا پن ناگوار ہونے لگتا ہے۔ اگر چہ ہر نظم اپنا آہنگ ساتھ لاتی ہے لیکن اس آہنگ میں رنگارنگی اور اتار چڑھاؤ پیدا کرنے کے لیے شاعر کو لازم ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی غنائی چالاکی کو کام میں لائے۔ ایک ہی آہنگ کی بحریں استعمال کرنے سے بہر حال متنوع آہنگ کی بحروں سے ہاتھ دھولینا پڑتا ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں ایک کھڑکھڑاتے ہوئے تنوع کا احساس فوراً ہوتا ہے۔ انھوں نے تنوع پیدا کرنے کے لیے تقریباً ناموزوں مصرعے بھی کہے ہیں:

... یاد آتا ہے یہاں تشبیہ کا سمراٹ کالی داس
... پھولنے پھلنے سنورنے کرگذرنے کا کھلا امکان
... تب تھکا ماندا انیندا مضمحل سورج
... کارخانوں کا سیاہ گاڑھا اور بدبودار پانی

لیکن انھوں نے اس روش کو عام طور پر اپنانے کے بجائے مصرعوں کی طوالت، بحروں کے تنوع اور مصرعوں میں وقفے یا اختتام کی جگہ بدل بدل کر اس غنائی چالاکی کو استعمال کیا ہے، بلراج کومل کے یہاں جس کی کمی کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ عمیق حنفی کی تقریباً سب نظمیں باآواز بلند پڑھی جانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ایسے بہت سے مصرعے جو چپ چاپ پڑھتے وقت سپاٹ اور نثری معلوم ہوتے ہیں، قرأت کے وقت اتار کے زور و شور میں سرکش دریا کے لائے ہوئے پتھروں کی آواز کی طرح آہنگ کی کلیت میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ لیکن آہنگ سے زیادہ جو چیز عمیق حنفی کی شاعری میں مجھے متوجہ کرتی ہے وہ ان کا احتجاج ہے، جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔

عمیق حنفی کا شاعرانہ سفر چونکہ خارج کی سمت میں اور خاص کر مادی ماحول کو گرفت میں لانے کے لیے خارجی سمت میں ہوتا ہے، اس لیے ان کی شاعری کی حرکت کی قوت مرکز گریز، یا Centrifugal ہے، جس طرح بلراج کومل یا وزیر آغا یا (زیادہ تر) اختر الایمان کی قوت حرکت مرکز جو، یعنی Centripetal ہے۔ لیکن جہاں وزیر آغا کے یہاں Centripetal قوت بہت نرم رفتار، مدھم اور تقریباً نظر نہ آنے والی، اختر الایمان کے یہاں پرشور بے باک، اور بلراج کومل کے یہاں پروقار اور تہ نشین ہے، وہاں عمیق حنفی کا Centrifugal force اس درجہ بلا خیز ہے کہ ان کے سارے باطن کو ذرہ ذرہ کر کے باہر بکھیر دیتا ہے۔ اس لئے ان کی نظم میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ جن لوگوں نے ''سندباد'' پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی The Waste Land یا اس طرح کی کسی اور نظم کا اثر ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے، انھیں عمیق حنفی کا مزاج پہچاننے میں سہو ہوا ہے۔ ایلیٹ کی نظم آئس برگ کی طرح ہے، جو جتنا دکھائی دیتا ہے اس سے بہت زیادہ تہ آب ہوتا ہے۔

''سند باد''، یا''شب گشت''، یا''شہرزاد'' چٹانوں کی طرح ہیں۔ان کی ماہیت معلوم کرنے کے لیے زیر زمین جانے کی ضرورت نہیں۔

خارجی ماحول کو گرفت میں لے کر اسے دوبارہ خلق کرنے کے لیے عمیق حنفی کی ہوش مندی کو جس طرح ریزہ ریزہ ہونا پڑتا ہے، اس کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں۔لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ موجودہ سماج کا کوئی ایسا گوشہ نہیں ہے جوان تین نظموں میں خاص کر کے، اور دوسری نظموں میں عمومی طور پر برتا نہ گیا ہو۔اس انتشار صفت ہوش مندی کی وجہ سے عمیق حنفی کی عشقیہ نظمیں ناکام ہیں، کیوں کہ وہاں بھی شاعر کی شخصیت کا زور محبوب کی شخصیت کے تابع نہیں ہو پاتا۔لیکن احتجاج کی دستاویزوں اور جدید طرز حیات کے استعاراتی لیکن دردمند اظہار کی حیثیت سے عمیق حنفی کی شاعری کا بدل ملنا مشکل ہے۔اس صورت حال کی سب سے بہتر مثال''شب گشت''میں ملتی ہے جسے اردو کی بہترین طویل نظموں میں رکھا جاسکتا ہے:

ڈھونڈتا پھرتا ہوں وہ زنجیر جس میں
میرے اندر بھونکتا کتا بندھے

جاتا نہیں ہے کناروں سے آگے کسی کا دھیان
کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

بستی کی بدنام لڑکیاں
جن کی شب باشی کے قصوں کی تم نے
ایک الف لیلہ تالیف کبھی کی تھی
وہ خوش باش چڑیلیں بھی دیویاں بن گئیں

کر رہی ہیں یہ ہوائیں سائیں سائیں
سائرن جیسے خرابی کی وجہ سے چیختے رہ جائیں
تیرگی یوں پھیلتی جاتی ہے جیسے
کارخانوں کا سیاہ گاڑھا اور بدبودار پانی

رول نمبر ہاؤس نمبر فائل نمبر میرا نام

اپنے ماتھے کی شکنوں کا جال
کالے کال سمندر پر پھیلا کر
بیٹھا رہتا ہوں یہ آس لگائے
شاید وہ اس جال کے پھندوں میں پھنس جائے
جو میرا بچھڑا ہوا''میں''ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں اخلاقی اشتغال، یعنی گناہ ثواب، خیر شر یا فلسفیانہ مسائل کا تذکرہ بہت ہے۔کبھی کبھی یہ مسائل اس طرح معرض شعر میں آئے ہیں کہ نظم صرف بیانیہ بن گئی ہے:

میں ہی بزم ذات میں رونق افروز
جلوہ ہائے ذات کو دیتا ہوں داد (آئینہ خانے کے قیدی سے)

لیکن جب کبھی استعارے نے باگ سنبھالی تو ''کھیتی'' جیسی المیہ نظم خلق ہوئی ہے:

جھومنے دیتا ہے سورج کی کرن کی ہمدمی میں
چاندنی پی کر ہمیں بدمست ہوتا پا کے خوش ہوتا ہے وقت
ہاں مگر انجام کار
کاٹ لیتا ہے ہمیں
ہم بالآخر اس کے لقمے
ہم بالآخر اس کی فصل (کھیتی)

اسی طرح ٹھوس مشہود پیکر کی ایک اور مثال:

سیم گوں، وہ سبک سیدھی کرن
ٹین کی چادر کے ننھے چھید سے
تنگ کمرے کے غبار آلود بدرنگے ادھڑتے فرش پر
روشنی کا ایک چھینٹا ڈالتی ہے (انکشاف)

عمیق حنفی نے دو طرح کے پیکر استعمال کئے ہیں۔ ایک تو بے رنگ یا بدرنگ یعنی Drab اور دوسرے بوقلموں۔ دونوں کی اساس مشاہدہ اور بصری تجربہ پر ہے۔ یہ ان کے کلام کی ایک انوکھی خوبی ہے کہ وہ بیک وقت دونوں طرح کے پیکروں پر قادر ہیں۔ Drab پیکر کی مثالیں اوپر آپ دیکھ چکے ہیں۔ رنگوں کا خلاقانہ استعمال دیکھئے:

سورج کو خود اس کی پیلی لال بجھتی لپٹیں چاٹ رہی ہیں (بسنت: ایک لینڈ اسکیپ)
ان سیانی آنکھوں میں ہنستی ہے
موسم کی سرخ دھول (بسنت: ایک ہسپتال کی کھڑکی سے)
سبز پیلا، سبز بھورا، سبز کالا، سبز زریں، سبز نیلا
سبز سبز سبز سبز (جنگل، ایک ہشت پہلو تصویر)
کڑوے پیلے نیل لوہت گیروا پربت کے اوپر (زوال کا وقت)
بھوری ریت
اجلا جھاگ
کالا کہرا (سندباد)

پیکروں کے اس متنوع استعمال نے عمیق حنفی کے موضوعات کو انوکھی وسعت اور معنویت بخش دی ہے۔ وہی منظر جو ان رنگوں یا منفرد، مشہود پیکروں کے بغیر ایک ہی سطح کا حامل ہوتا ہے، اب انسلاکات کی دنیا کھینچ لاتا ہے۔ ندا فاضلی کے یہاں شعری منظر عورت اور گھریلو مشاہدے سے کبھی خالی نہیں ہوتا۔ وہ مناظر یا اشیا کو بیان کرنے کے لیے ایسے جزئیات دریافت کرتے ہیں جن کو عام مشاہدہ نظر انداز کردیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک انتہائی مانوس، سرگوشی سی کرنے والی شاعری جنم لیتی ہے۔ احتجاج ہو یا اہتزاز، یہ رویہ برقرار رہتا ہے:

یہ دائیں بازو پہ
ننھی سی اک تِل سا نشاں
جواب کی بارڈو پہ اڑے
تو سہلا دوں

کھلی کتاب کو ہاتھوں سے چھین کر رکھ دوں
یہ فاختاؤں سے دو پاؤں
گود میں بھر لوں (بس کا سفر)

کانچ کی پیالی کو چکنا چور کر دوں
سب کتابوں پہ نئے کاغذ چڑھا دوں
نیم کی ڈالی سے چڑیا کو اڑا دوں
دوڑتے بچے کو گود میں اٹھا کر
راستے سے اک نئی گڑیا لا دوں
ریشمیں تلوؤں کو منھ سے گدگدا دوں (اظہار)

نہ جانے وقت ہے کیا دور تک ہے سناٹا
فقط منڈیر کے پنجرے میں اونگھتا پنچھی (سرحد پار کا ایک خط پڑھ کر)

گودی میں اک بھیڑ کا بچہ
آنچل میں کچھ جوار
دھوپ سکھی کی انگلی پکڑے
ادھر ادھر منڈلائے (سردی)

ندا فاضلی کا احتجاج یا ان کی کشمکش اتنی بامعنی یا معنی خیز نہیں ہے جتنی ان کی بے بسی یا معصوم مسرت ہے۔ ممکن ہے کہ ندا فاضلی کا کینوس متذکرہ بالا تمام شاعروں سے چھوٹا ہو (کیوں کہ ان کے پیکروں کی مشاہدت کا دائرہ چھوٹا ہے، ارادتاً یا مجبوراً)۔ لیکن ان کے جیسی پیاری اور فوراً ایک لطیف گھنٹیوں کے سے بج اٹھنے کا ردعمل پیدا کرنے والی شاعری کسی کی نہیں ہے۔ یہ لطیف ردعمل نئے گیتوں کو بھی پڑھ کر ہوتا ہے، جن میں حزن، مسرت پر چھا گیا ہے بلکہ کہیں کہیں خفگی اور حزن دونوں نے مسرت کا اخراج کر دیا ہے۔ اس کے باوجود پیکر کا گھریلو پن نظم کو بوجھل یا گمبھیر ہونے نہیں دیتا۔ بلکہ کہیں کہیں تو چترائی Tongue in the cheek کا احساس ہوتا ہے:

لمبی سی رسی پر کپڑے ہی کپڑے
کپڑوں کے کونوں میں نام
جھکے ہوئے کندھوں پہ سانسوں کی گٹھری
رستوں میں نوکیلی گھام
بیلوں کی شیشہ آنکھوں میں
پتھر پتھر بادل
کٹی پھٹی دھرتی کی چھاتی
دور دور تک جنگل

اپنے زیادہ تر نئے گیتوں کے لیے ندا فاضلی نے لوک گیتوں (خاص کر گالی) کی دھن اختیار کی ہے جو بہت خوشگوار معلوم ہوتی ہے۔

گٹ اپ کے اعتبار سے "دن کا زرد پہاڑ" سب سے بہتر ہے اور سب بین بین ہیں۔ ندا فاضلی کا سرورق معمولی ہے۔

اس مطالعے کے بعد نئی شاعری کے نکتہ چیں حضرات لب کشائی کریں، ہم تو داد سخن دے چکے۔

☆☆☆

(۹۶۹۱)

مجروح سلطان پوری، ترقی پسند غزل گو؟

(مجروح سلطان پوری: ۱۹۲۰ تا ۲۰۰۰)

مجروح سلطان پوری اس بات سے متفق نہ ہوں گے، لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ ترقی پسند تحریک سے منسلک ہونے کی وجہ سے انھیں جو شہرت اور عزت ملی، اس کی قیمت سے زیادہ قدر و قیمت کے حامل شعر کہہ کر انھوں نے خود ترقی پسند غزل کی توقیر بڑھائی۔ بہ الفاظ دیگر، مجروح سلطان پوری کی عزت ترقی پسند تحریک کے باعث نہیں، بلکہ ترقی پسند تحریک کا اعتبار مجروح جیسے شعرا کے باعث تھا۔ دوسری بات یہ بھی ہے ترقی پسند نظریے پر ان کے عقیدۂ راسخ اور اس کے رہنماؤں سے ان کی عقیدت شدید نے ایسے اشعار بھی ان سے کہلائے جو ترقی پسند غزل کی بدنامی اور خود ان کے شاعرانہ رتبے میں تخفیف کا سبب بنے۔ یعنی ترقی پسند تحریک سے وفاداری کی بنا پر ان کا نقصان دونوں طرف سے ہوا۔ جیل جانا، نوکری سے برطرفی، یہ بھی نقصانات ہیں (اور مجروح جیل گئے بھی) لیکن یہ نقصانات شعر کی زندگی کے مقابلے میں چندروزہ ہیں۔

ترقی پسند صاحبان فیض کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے جیل جانے کی بات ضرور کرتے ہیں، کہ فیض صاحب نے اپنے آدرشوں اور اصولوں کی خاطر قید کی صعوبت بھی اٹھائی۔ حالانکہ سچی بات تو یہ ہے کہ قید ہونا فیض صاحب کے لئے خوش نصیبی کا باعث ہوا، کیونکہ اس سے فیض صاحب کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا۔ اچھے شاعر تو وہ بہر حال تھے، لیکن جیل نے ان کو، اور اس طرح ان کی شاعری کو ترقی پسندی کا اسطور بنا دیا۔ اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی تھی کہ فیض صاحب چاہے جتنے بڑے انقلاب پسند رہے ہوں لیکن شاعری کے معاملے میں خاصے محتاط تھے۔ انھوں نے برہنہ حرف نہ گفتن کے اصول پر بیش از بیش عمل کیا۔

مجروح صاحب تو ہٹلر کے چیلوں کو دوڑا کر مار لینے اور حسن کو کارخانے میں ڈھال کر اسے موٹر سائیکل (یا شاید سائیکل) قسم کی سی چیز قرار دینے کے لئے بدنامی بٹورتے رہے اور ان کے اچھے اشعار دوسروں کے لئے شہرت کے شہپر بنتے رہے۔ غنی کاشمیری نے کیا خوب کہا ہے ؎

یاراں برند شعر مارا
افسوس کہ نام ما نہ برند

میں اپنے بارے میں کہہ سکتا ہوں کہ مجروح کے حسب ذیل دو اشعار میں نے لڑکپن میں شکیل بدایونی کے نام سے منسوب سنے تھے۔ عرصۂ دراز بعد جب میں نے مجروح صاحب کا مجموعہ (یا انتخاب) دیکھا تو حقیقت آشکارا ہوئی ؎

یہ رکے رکے سے آنسو یہ دبی دبی سی آہیں
یوں ہی کب تلک خدایا غم زندگی نباہیں
کبھی جادۂ طلب سے جو پھرا ہوں دل شکستہ
تری آرزو نے ہنس کر وہیں ڈال دی ہیں باہیں

یہ شعر بہت اعلیٰ پائے کے نہیں۔ البتہ ان دنوں بہت اچھے لگتے تھے اور آج پینتالیس برس بعد بھی یاد ہیں۔ اور یہ بات بھی ہے کہ ان اشعار کا لہجہ بہر حال جگر، فراق، اور حسرت موہانی کے لہجوں سے بہت مختلف ہے۔ یہ لوگ ان دنوں سکۂ رائج الوقت تھے اور اکثر شعرا ان ہی کا اتباع

کرتے تھے۔ان دنوں ہم لوگ کچھ بہت پڑھے لکھے نہ تھے لیکن افسوس تو ان ''پڑھے لکھے'' لوگوں پر ہوتا ہے جنھوں نے مجروح سلطان پوری کے کے ان لاجواب اشعار کا سہرا فیض کے سر باندھ دیا ۔

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

لوگوں نے یہ بھی نہ دیکھا کہ ان شعروں کا آہنگ اور رنگ فیض صاحب سے کچھ مماثلت نہیں رکھتا۔ بس نقادان سخن نے یہ بات طے کر دی تھی کہ کلاسیکی استعاروں کے پردے میں سیاسی بات کہنے کا ہنر صرف فیض صاحب کو آتا ہے، لہٰذا جو شعر بھی دور سے اس انداز کا معلوم ہو، وہ فیض ہی کا ہوگا۔ اس پر طرہ یہ کہ مجروح کی طرف سے احتجاج ہوا تو لوگ خفا ہوئے کہ بھلا یہ کیا بات ہوئی؟ شعر تو مشہور ہو گئے، کسی بھی نام سے سہی۔ اسی لئے مجروح صاحب نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ ''چپ رہوں تو مغضوب، اور کچھ بولوں تو مغضوب۔''

اسی طرح، میں اس بات کا بھی گواہ ہوں کہ میری عمر کے لوگوں نے مجروح سلطان پوری کا نام ترقی پسند تحریک کے حوالے سے نہیں، ''گائے جا پپیہے گائے جا'' کے حوالے سے سنا۔ ''گائے جا پپیہے گائے جا'' بڑی شاعری نہ سہی لیکن ہم نوسیر کنندگان ونو آمدگان حدیقۂ شعر کو اس میں جو لطف آتا تھا وہ جوش کے گاڑھے شربت (''جامن والی''؛ ''گرمی اور دیہاتی بازار'') اور احسان دانش (ان دنوں احسان بن دانش) کے مزدور کی بیٹی میں بھی نہ ملتا تھا۔ اور جب فیض کا نام میرے کانوں میں پڑا (فیض کی نظم ''اقبال'') اور احتشام حسین کا تعریفی ذکر میں نے اپنے والد مرحوم سے سنا (یہ بات ۱۹۴۸ کی ہے) تو اس سے مجروح کی عزت میرے دل میں کم نہ ہوئی۔ لیکن مجروح اس قدر کم گو تھے اور فیض اور سردار جعفری اور جذبی اور دوسرے ترقی پسند شعرا کے حصار میں اس طرح گھرے ہوئے تھے کہ وہ ہم نوجوانوں کو کم نظر آتے تھے۔ میر کا شعر یاد آیا۔

وہ کم نما و دل ہے شائق کمال اس کا
جو کوئی اس کو چاہے ظاہر ہے حال اس کا

یہاں یہ بات بھی عرض کر دوں کہ ترقی پسند شعرا میں سردار جعفری میر شناسی کے لئے مشہور ہیں اور بجا طور پر مشہور ہیں۔ لیکن مجروح سلطان پوری کو بھی میر سے شغف ہے، اور سچا شغف ہے۔ اور وہ میر کا کلام سمجھتے بھی خوب ہیں۔ بعض لوگوں نے ان کا رشتہ غالب، آتش اور یگانہ سے ملایا ہے۔ اس بات میں محض جزوی صداقت ہے۔ میر کے شعر کو جذب کئے بغیر مجروح صاحب اس طرح کے شعر نہیں کہہ سکتے تھے ۔

وہ تو گیا پہ دیدۂ خونبار دیکھئے — دامن پہ رنگ پیرہن یار دیکھئے
اسیر بند زمانہ ہوں صاحبان چمن — مری طرف سے گلوں کو بہت دعا کہئے
خنجر کی طرح بوئے سخن تیز بہت ہے — موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے
اپنی اپنی ہمت ہے اپنا اپنا دل مجروح — زندگی بھی ارزاں ہے موت بھی فراواں ہے

مجروح کی بہترین غزلوں میں کلاسیکی تمکنت اور آہنگ کی بلندی ہے۔ آہنگ کی بلندی سے میری مراد خطیبانہ یا واعظانہ انداز نہیں، بلکہ زبان کی وہ موسیقیاتی صفت ہے، تجریدی سطح پر جس کی مثال روی شنکر کے ستار اور فیاض خاں کی آواز کے جوار بھاٹے میں سنی جا سکتی ہے ۔

آ ہی جائے گی سحر مطلع امکاں تو کھلا — نہ سہی باب قفس روزن زنداں تو کھلا
سیل رنگ آ ہی رہے گا مگر اے کشت چمن — ضرب موسم تو پڑی بند بہاراں تو کھلا
واں تلک پہنچے نہ پہنچے مگر اے چشم حیات — بعد مدت کے ترا پنجۂ مژگاں تو کھلا
پھر آئے فصل کے مانند برگ آوارہ — ہمارے نام گلوں کے مراسلات چلے

اس آخری شعر پر باقر ہروی کا شعر یاد آ گیا ۔

برگ گل را بکف باد صبا می بینم — باغ ہم جانب او نامہ برے پیدا کرد

فرق یہ ہے کہ باقر ہروی کے شعر میں معشوق کے نام دنیا کے نامہ و پیام کا ذکر ہے او مجروح خود بہار باغ کے مکتوب الیہ ہیں۔ ایک اگر خیالی معشوق میں گم ہے تو دوسرا نصب العین کو اپنا عشق گردانتا ہے اور اس کا مقصود اسے خود آواز دیتا ہے۔ مجروح کی اسی غزل کا شعر ہے ۔

ہمارے لب نہ سہی وہ دہان زخم سہی — وہیں پہنچتی ہے یارو جہاں سے بات چلے

کلاسیکی آہنگ کی مثال میں چند شعر اور دیکھئے۔ ان اشعار میں موسیقی کا دریا موجزن ہے، اور موسیقی بھی جو ولولہ انگیز ہے، جس میں فارسی کے عرفی اور اردو کے میر کی آوازیں سنائی دیتی ہیں ۔

بے تیشۂ نظر نہ چلو راہ رفتگاں — ہر نقش پا بلند ہے دیوار کی طرح
ہوئے ہیں قافلے ظلمت کی آندھیوں میں رواں — چراغ راہ کئے خونچکاں جبینوں کو
نہ دیکھیں دیر و حرم تیرے رہروان حیات — یہ قافلے تو نہ جانے کہاں قیام کریں
پارۂ دل ہے وطن کی سرزمیں مشکل یہ ہے — شہر کو ویراں کہیں یا دل کو ویرانہ کہیں

یہ کہنا مشکل ہے کہ مجروح نے خود کو بعض مضامین و افکار کا پابند نہ کر لیا ہوتا تو ان کی غزل کن وادیوں اور کن وادیوں میں گامزن ہوتی۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند فکر سے وابستگی نے ان کی شاعری میں کاروبار حیات اور معاملات جہد و عمل کے بارے میں ایک شدت شعور، ایک فوری پن، اور اور خارج کی زندگی کے بارے میں سریع التاثیری ضرور پیدا کی۔ ان کے یہاں ایک ولولہ، کچھ کر جانے کی تیاری اور جوش، اور زندگی کی خاطر موت سے لطف اندوز ہونے کا تاثر نظر آتا ہے اور وہ انھیں تمام معاصر غزل گویوں میں ممتاز کرتا ہے ۔

جگائیں ہم سفروں کو اٹھائیں پرچم شوق — نہ جانے کب ہو سحر کون انتظار کرے
سیر ساحل کر چکے اے موج ساحل سر نہ مار — تجھ سے کیا بہلیں گے طوفانوں کے بہلائے ہوئے
کچھ زخم ہی کھائیں چلو کچھ گل ہی کھلائیں — ہر چند بہاراں کا یہ موسم تو نہیں ہے
اکتا کے ہم نے توڑی تھی زنجیر نام و ننگ — اب تک فضا میں ہے وہی جھنکار دیکھئے

یہ سب اشعار نک سک سے درست ہیں۔ ان میں ''پیغام'' کا عنصر الگ سے لایا نہیں گیا بلکہ شعر میں حل ہو گیا ہے۔ مجروح کی یہ بہت بڑی خوبی ہے جس پر کوئی لیبل نہیں لگ سکتا۔ مجروح کے مندرجہ بالا اشعار میں عدم غفلت اور ماحول سے لوہا لینے کی ادا ایک حد تک یگانہ کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن ان اشعار میں غزل کی رواں، بے ساختہ زبان از خود بول رہی ہے، اس میں یگانہ کی طرح تکلف کا احساس نہیں ہوتا۔ اور یہ بھی ہے کہ ان اشعار کو (یا ان کی طرح کے اور اشعار کو) معنی سے آزاد کر کے صرف کیفیت کے بل بوتے پر نہیں پڑھا اور قبول کیا جا سکتا۔ یہ اشعار کسی نہ کسی طرح کی دعوت فکر ضرور دیتے ہیں۔

مجروح کا کلام بہت تھوڑا ہے، لیکن پھر بھی اس کے بارے میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی قائم رہتا ہے کہ مجروح نے اتنا کم کیوں کہا؟ ان کا پہلا مجموعہ ''غزل'' مشکل سے پچھتر اسی صفحات کا تھا۔ نیا مجموعہ، جس میں ''غزل'' کا خاصا حصہ شامل ہے، اس سے کچھ ہی بڑا ہے۔ ایک اردو اور ایک فارسی نظم کی مشمولیت نے ''مشعل جاں'' کو ''غزل'' کے مقابلے میں کچھ زیادہ تنوع عطا کر دیا ہے۔ دونوں نظمیں بہت عمدہ اور مجروح کے عام کلاسیکی رنگ میں رچی ہوئی ہیں۔ لیکن پچاس پچپن برس کی مشق سخن کے سامنے یہ مجموعہ کچھ ضخیم نہیں معلوم ہوتا۔

مجروح کی کم سخنی ادب کا لاینحل معما ہے۔ توقع تھی کہ زیر نظر مجموعے میں اس معمے کا حل نہیں تو اس کے حل کی طرف کچھ اشارے ضرور ہوں گے۔ لیکن یہ توقع پوری نہیں ہوتی۔ مجروح اور ان کے چاہنے والوں کو ابنائے وطن، خاص کر نقادان فن سے سرد مہری کا شکوہ ہے، اور یہ شکوہ کچھ ایسا بیجا بھی نہیں۔ لیکن یہ بات بھی خیال میں رہنی چاہیئے کہ مجروح کے کلام کی کمیت کس قدر ہے؟ اب ایسی کثرت بھی نہ چاہیئے جیسی ہم ان دنوں بعض لوگوں میں دیکھ رہے ہیں، اور جس کا نقصان مصحفی نے اٹھایا۔ (میرے تو کثرت سے زیادہ کثرت کی شہرت سے نقصان اٹھایا، ورنہ ان کا کلیات مع مثنویات و مراثی مصحفی کے اول تین دواوین سے زیادہ نہیں۔) لیکن کثرت کلام سے زیادہ نقصان شاعر کو قلت کلام سے ہوتا ہے۔ مجروح نے تو گذشتہ تیس برسوں میں سال میں دو غزلوں کا بھی اوسط نہ

رکھا۔ غالب کوتو جنت کے خیال سے وحشت ہوتی تھی کہ تا ابد وہی ایک حور ساتھ رہے گی تو زندگی اجیرن ہو جائے گی۔ اردو غزل کا قاری ہزار صابر سہی، لیکن وہ ان دس پندرہ غزلوں میں کیا کھائے، کیا پس انداز کرے؟

مولانا روم نے مثنوی کے چھ ضخیم دفتر لکھ لینے کے بعد ساتواں مجوزہ دفتر نہ لکھا اور دفتر ششم کے خاتمے پر مولانا کے صاحب زادے سلطان ولد نے مولانا کا حسب ذیل ارشاد نقل کیا۔

گفت نطقم چوں شتر زیں پس بخفت — نیستش با ہیچ کس تا حشر گفت
ہست باقی شرح دیں لیکن درو — بستہ شد دیگر نمی آید بروں
ہم چو اشتر ناطقہ ایں جا بخفت — او بگوید من دہاں بستم ز گفت
وقت رحلت آمد و جستن زجو — کلُّ شیٍ ھالکٌ الا وجہہٗ
باقی ایں گفتہ آید بے زباں — درد دل آں کس کہ دارد زندہ جاں
گفتگو آخر رسید و عمر ہم — مژدہ آمد وقت آں کز تن رہم

[مولانا نے] فرمایا: اس کے بعد میری بولی [تھکے ہوئے] اونٹ کی طرح سوگئی ہے۔ اور اب کسی سے تا حشر ہمکلام نہ ہوگی۔ [رموز] دین کی شرح تو ابھی باقی ہے لیکن اب وہ سب جم کر رہ گیا ہے، باہر نہیں آتا۔ [تھکے ہوئے] اونٹ کی طرح میری بولی اب بالکل سوگئی ہے۔ [بلکہ] میری قوت گویائی کہتی ہے کہ میں نے گفتگو سے منھ ہی بند کرلیا۔ کوچ کا وقت اور [زندگی کی] نہر کو اچھل کر پار کر جانے کا وقت آ گیا۔ بجز اس کی ذات کے، ہر شے ہلاک ہونے والی ہے۔ جو کچھ کہنے سے باقی رہ گیا ہے، وہ ایسے شخص کے دل میں خود بخود آ جائے گا جو جان زندہ رکھتا ہو۔ بات ختم ہوگئی اور عمر بھی۔ اس گھڑی کی خوشخبری آ گئی جب میں تن سے چھوٹوں گا۔

لیکن مولانا اس وقت تک چھبیس ہزار شعر کی عارفانہ مثنوی اور کم سے کم تیس ہزار کا دیوان غزلیات اور سینکڑوں رباعیاں کہہ چکے تھے، اور یہ سب اس پائے کا، کہ وہ آج تک دنیا کی شاعری میں ممتاز ہے۔ مجروح صاحب کی عمر اس وقت پچھتر سے متجاوز ہے لیکن ان کی تندرستی ماشاء اللہ اچھی ہے۔ ''مشعل جاں'' میں شامل فارسی مثنوی میں قوت کلام سے صاف ظاہر ہے کہ یہاں ابھی ع

بستہ شد دیگر نمی آید بروں

کا معاملہ نہیں ہے اور ابھی ان کے لئے جوئے زندگانی کو پھاند کر سیر آنسوئے تماشا کا وقت نہیں آیا ہے۔

کارلائل (Carlyle) کے بارے میں سنا ہے کہ جب اس نے اپنی تاریخ انقلاب فرانس مکمل کی تو آبدیدہ ہو گیا اور کہا کہ اس کے آگے میں کیا لکھوں گا؟ اور چارلس ڈکنس (Charles Dickens) نے انقلاب فرانس کے بارے میں اپنے ناول A Tale of Two Cities کے بارے میں مبالغہ آمیز لیکن مبنی بر حقیقت دعویٰ کیا کہ ناول لکھنے کے پہلے میں نے کارلائل کی کتاب پانچ سو بار پڑھی۔ مگر مجروح کی غزل میں اتنی کمیت نہیں کہ وہ اتنے مسلسل اور مکرر مطالعے کی متحمل ہو سکے۔ مجروح صاحب پر زمانے کا یہ حق بہر حال ہے کہ ان کے گنج ہائے رنگارنگ سے مزید متمتع ہو۔ مولانا روم کا بیان پڑھ کر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں اور طبیعت کو جھرجھری آ جاتی ہے۔ امید اور دعا ہے کہ مجروح صاحب کے لئے من دہاں بستم زگفت کی منزل ابھی نہ آئے۔

اس اعتبار سے جناب قمر گونڈوی کی کتاب ''مجروح سلطانپوری، فن اور شخصیت'' لائق خیر مقدم ہے۔ مجروح صاحب کے بہت سے خطوں کے اقتباسات نے کتاب اور دلچسپ بنا دیا ہے۔ جناب قمر گونڈوی کا خلوص نیت اس کتاب کی کامیابی کا ضامن ہوگا۔ مجھے یقین ہے کہ ان کی سعی نامشکور نہ رہے گی۔

☆☆☆

(۱۹۹۶، نظر ثانی، ۲۰۱۰)

نوٹ: قمر گونڈوی کی کتاب ۱۹۹۸ میں شائع ہوئی تھی۔ یہ مضمون اس کا دیباچہ تھا۔ اس کتاب کے سوا یہ مضمون اور کہیں شائع نہیں ہوا (مرتب)۔

اریب: جدید نظم کا شاعر

(سلیمان اریب: ۱۹۲۲ تا ۱۹۷۰)

میں اپنی عادت کے خلاف یہ مضمون ایک مغربی نقاد کے قول سے شروع کرنا چاہتا ہوں، اس لیے کہ اس میں کچھ ایسی باتوں کا تذکرہ ہے جن پر اردو کے نقادوں نے پچھلے دنوں نسبتاً کم توجہ دی ہے:

> بڑی چھان بین یا عمل کا ہر خطہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہم ان تنقیدی مسائل کی طرف واپس جائیں جو وہ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ آخری تجزیے میں وہ مسائل مابعد الطبیعیاتی ثابت ہوتے ہیں اور مابعد الطبیعیاتی انتخابات اور تفتیش کو ہمارے روبرو کردیتے ہیں، چاہے ہم انھیں مابعد الطبیعیاتی مانیں یا نہ مانیں، مابعد الطبیعیات کو پسند کریں یا نہ کریں۔ انسان کس طرح کا ذی وجود ہے، وہ کس طرح کی دنیا میں اپنا وجود رکھتا ہے، انسانی زندگی اگر کوئی معنی رکھتی ہے تو وہ کیا ہے؟ یہ سب مانے ہوئے مابعد الطبیعیاتی سوالات ہیں۔ ادب کا مطالعہ دراصل اس کے ''کافی'' ہونے کا مطالعہ ہے۔ کافی ہونے کی اس حیثیت کو آسانی کے لیے اس طرح واضح کیا جاسکتا ہے (۱) اظہار کا کافی ہونا (۲) (ادیب اور ادب کا) اپنے پورے (آفاقی) تناظر میں کافی ہونا۔
>
> (والٹر اسٹائن (Walter Stein)، تنقید بطور مکالمہ Criticism as Dialogue)

مجھے اس بات سے فی الحال کوئی بحث نہیں ہے کہ منقولہ بالا بنیادوں پر جو تنقیدی عمارت والٹر اسٹائن نے کھڑی کی ہے وہ کس حد تک مضبوط ہے۔ ممکن ہے مجھے اس سے پوری طرح اتفاق ہی نہ ہو۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت ان بڑے مسائل کو نظرانداز کردینا، جن کا وجود یا عدم وجود اس ادب پارے کا خلاصہ ہے، کبھی کبھی غلط فہمی کا بھی باعث بن سکتا ہے۔ ادب فہمی کے سلسلے میں معنی کی جس اہمیت پر میں اکثر اظہار خیال کرتا رہا ہوں، اس میں ایک بڑا حصہ اس معنوی اہمیت کا بھی ہے جو ادب پارے میں اٹھائے ہوئے سوالوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ اظہار کا کافی ہونا دراصل خود بھی اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ جس چیز کا اظہار کیا گیا ہے (جسے اسٹائن نے ٹکراؤ یا آمنا سامنا ہونے کی کیفیت کا نام دیا ہے) وہ زندگی کے بارے میں ہمارے تجربے کو وسیع تر کرے، پہلے سے زیادہ توانگر بنائے اور زیست فہمی کی ایک اہم منزل ہو۔ کسی ادب پارے میں صرف تنہائی، یا بیزاری، یا انسان دوستی، یا علوہمتی، یا شہری زندگی کی کشمکش، یا صنعتی انقلاب کی حشر سامانیوں کا ذکر کافی نہیں۔ ان چیزوں کے نہ ہونے پر بھی ادب کی تخلیق ممکن ہے، لیکن شرط یہی ہے کہ ٹکراؤ Encounter اور آمنا سامنا Exposure اصلی ہو۔ ادب پارے کا اپنے آبائی تناظر میں کافی ہونا ایک مابعد الطبیعیاتی صورت حال ہے جس کے اظہار کے لیے کسی بھی بڑے شاعر، مثلاً غالب یا اقبال کا حوالہ کافی ہوگا۔ اگر کسی تحریر یا تحریروں کے کسی مجموعے کو پڑھ کر یہ محسوس ہو کہ شاعر نے کچھ تجربات کا اظہار کیا ہے لیکن ان کے تضادات، کشاکشوں اور ناممکن اشاروں کو پوری طرح حل نہیں کرسکا ہے تو گویا وہ اپنے آفاقی تناظر میں کافی نہیں ہے۔ وہ ادب پارہ جس میں کسی نہ کسی طرح تمام تجربات کی تطبیق نہ ہو، غیر اطمینان بخش اور ناکافی ہے۔

میرے خیال میں اس بات کی وضاحت غیر ضروری ہے کہ ہماری تنقید عام طور پر ان مسائل سے گریز کرتی رہی ہے جو میں نے اوپر مختصراً پیش کیے ہیں۔ کسی بھی شخص کے کارنامے کی تعین قدر کرتے وقت ان سوالوں سے گریز ممکن نہیں ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہمارے

یہاں فرداً فرداً ادیبوں کے مطالعے نہایت ناکافی اور غیر مربوط رہے ہیں۔ یا تو ہم نے ان سماجی اور سیاسی حالات سے بحث کی ہے جن کا ہمارے خیال میں شاعر یا افسانہ نگار نے اثر قبول کیا ہے، یا پھر ہم نے اس کے موضوعات و اندازِ بیان پر عمومی باتیں کہہ دی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک ہی عہد میں رہنے والے لیکن مختلف المزاج شعرا پر ایک ہی طرح کی تنقید لکھی گئی ہے۔ اس سے زیادہ مشکل اس وقت پیش آئی ہے جب کسی ایسے شاعر کا مطالعہ کرنا پڑا ہے، جس کے یہاں ارتقا کی ایک واضح لکیر نظر آتی ہے۔

مثلاً، اریب کے بارے میں سب جانتے اور کہتے ہیں کہ وہ ترقی پسند ادب کے نعرہ باز اور خارجی اسلوب سے گریز کر کے اس اسلوب کی طرف آئے جسے جدید کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اس گریز نے ان کی شاعری میں کون سے اقداری تغیرات پیدا کیے؟ ان تغیرات کی روشنی میں پرکھا جائے تو کس قسم کے انسان کی تصویر بنتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب نہیں ملتا۔ صرف یہ کہہ دینے سے کام نہیں چل سکتا کہ اریب کے دورِ دوم کی شاعری میں اظہارِ ذات اور حیات و کائنات کے حامل دونوں سے الجھنے کے آثار ملتے ہیں۔ صرف یہ کہنا بھی کافی نہیں کہ دورِ دوم کی نظموں میں جدید حسیت لفظیات اور طرزِ فکر ملتا ہے۔ یہ کہہ لینا بھی کافی نہیں کہ ان کی جدید شاعری میں احساس کی شدت اور جذبے کی نزاکت کی وہ فضا ملتی ہے جو روایتی ترقی پسند شاعری میں مفقود ہے۔ یہ باتیں تو ہم ذرا الٹ پھیر کے ساتھ سب ہی کے بارے میں کہہ سکتے ہیں (یا آج کل کے تنقیدی معیاروں کو دیکھتے ہوئے کم سے کم ان لوگوں کے بارے میں، جن سے ہم ناراض نہیں ہیں۔) بڑا سوال یہی رہتا ہے کہ ۱۹۶۵ کے بعد اریب کی شاعری کن مابعد الطبیعیاتی سوالوں سے الجھتی ہے، کن تجربات کا اظہار کرتی ہے اور وہ ان تجربات کو پوری طرح انگیز کرنے کی ہمت رکھتے ہیں کہ نہیں؟

اریب کے مزاج کو رومانی کہا گیا ہے، اور اس خیال میں خاصی صداقت بھی ہے۔ ''رسوائی'' اور ''آشفتگی'' سے انھیں جس قدر شغف تھا، اس کی روشنی میں یہ نتیجہ یقیناً نکالا جا سکتا ہے کہ ان کے مزاج میں ایک روایتی قسم کی رومانیت تھی۔ اپنے اور دوسروں کے بارے میں اس قسم کے الفاظ لکھ کر وہ شاید خود کو رومانی ہیرو یا کم سے کم رومانی داستانوں کے ہیرو سے مشابہ سمجھتے تھے۔

بے گھری مجھ سے پتہ پوچھ رہی ہے میرا
در بدر پوچھتا پھرتا ہوں کہاں جاؤں میں

تری خدائی کو رسوائے عام کردوں گا
پیمبری نہیں خود آگہی تو دے مجھ کو

میں کہ دنیائے ہوس میں بھی سرفراز رہا
کام آ ہی گئی آخرمری آشفتہ سری

یہ تو میں خود ہوں وہ احمق جس کی
اپنی رسوائی میں تسکینِ انا ہوتی ہے

☆

نہ جانے کتنی دفعہ اور قتل ہونا ہے
مجھے بہ پاسِ دگر

☆

چلو کہ تھوڑی رسوائی مول لے آئیں
کہ ہم ہیں سودائی

لیکن یہ رومانی مزاج اگر صرف اس طرح کی خودفریبی آمیز جرأت مندی تک محدود ہوتا تو اریب کی شاعری مجاز کی طرح جھوٹے گوٹے کی شاعری ہوتی جس کا جادو آج چلنا مشکل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اریب کے رومانی مزاج ہی نے ان کو حیات و کائنات کے ان مسائل کی طرف متوجہ کیا جن کا ذکر ہمارے نقاد گول مول الفاظ میں کرتے آئے ہیں۔ رومانی مزاج کا خاصہ یہ ہے کہ وہ ایک طرف تو خودترحمی کی طرف مائل ہوتا ہے، لیکن دوسری طرف اس میں اخلاقی جرأت بھی ہوتی ہے جو اسے نہ صرف سوالوں کی طرف اکساتی ہے، پوچھنے اور چھیڑنے پر مجبور کرتی ہے بلکہ خودترحمی کو دبائے بھی رہتی ہے۔ رومانی شاعروں پر گوئٹے (Goethe) کا مشہور طنز کہ وہ اس طرح لکھتے تھے گویا ساری دنیا ایک ہسپتال ہو اور وہ سب مریض ہوں، مغرب سے زیادہ اردو کے ان ہیچ پوچ شاعروں پر صادق آتا ہے جن پر سطحی تنقیدیں لکھ کر ڈاکٹر محمد

حسن جیسے لوگوں نے ''اردو ادب میں رومانوی تحریک'' جیسی کوئی چیز دریافت کرلی ہے۔ اریب کی رومانیت کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ وہ خود ترحمی سے محفوظ ہے، کیوں کہ ان کی اخلاقی جرأت اور ان کا مستفسر ذہن انہیں یا تو طنز کی طرف لے جاتا ہے یا ایک ایسی واقعیت کی طرف جس سے خود ترحمی کے علاوہ خود کو Dramatize کرنے کی جبلت ہی کا اخراج ہو چکا ہے۔ خود کو Dramatize کرنے کی جبلت تو پھر بھی کہیں کہیں اوپر آجاتی ہے (جیسا کہ ''رسوا'' والی مثالوں سے واضح ہوا ہوگا) لیکن خود ترحمی کا اظہار شاذ و نادر ہی ہوا ہے۔

کسی شاعر کی اخلاقی جرأت کیا ہے؟ ہم میں اور شاعر میں کیا فرق ہے؟ اگر میں اپنی کمزوریوں کو سمجھ لوں یا انھیں بیان کردوں، یا اگر میرے بارے میں کوئی ایسی خوش فہمی رکھے جس کا میں اہل نہیں ہوں اور میں اس کا دھوکا فرو کردوں، تو میں اخلاقی جرأت کا حامل ٹھہروں گا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس جرأت کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرأت کا فقدان ہو لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر ہوں۔ ممکن ہے مجھے میں اس طرح کی جرأت کوٹ کوٹ کر بھری ہو۔ لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر کیا، شاعر ہی نہ ہوں۔ شاعرانہ اخلاقی جرأت سے مراد یہ ہے کہ شاعر زندگی کے ان مسائل سے آنکھ ملانا سیکھے جو اس نے خود چھیڑے ہیں کیوں کہ شاعر کو یہ حق ہے کہ وہ صرف ان ہی مسائل کو اٹھائے جن کے ذریعہ اس کے ذہن میں کوئی تخلیقی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ ہر شاعر ہر مسئلے پر اظہار خیال ہی کرے۔ مسائل کے امکانات کو کھنگالنے کی جرأت والے مسئلے کو چند مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔

رتن ناتھ سرشار ''فسانۂ آزاد'' میں ہندوستان (یعنی اودھ) کی مائل انحطاط تہذیب کا مسئلہ اٹھاتے ہیں۔ وہ اس کی تمام کمزوریوں سے واقف ہیں۔ اس کے کونے کونے میں جمی ہوئی گرد کے ذروں پر ان کی نظر ہے۔ نوابوں، چوراچکوں، مولویوں، مرغ بازوں، افیون بازوں، پیری مریدی کا دھندا کرنے والوں، ان سب کی اصلیت سے وہ خوب واقف ہیں۔ نوجوان نسل کی اخلاقی پستی، ان میں عمل اور ہمت کی کمی، یہ سب انھیں بخوبی معلوم ہیں۔ لیکن وہ ان کی تصویر کشی نیم دلی سے کرتے ہیں، اشخاص کا تجزیہ نہیں کرتے (سوائے آغاز داستان کے رنگے سیار کا، اور وہ بھی بہت عمومی ہے)۔ وہ صرف اقسام (Types) کا بیان کرتے ہیں۔ افراد و واقعات کی کشاکش اور ان کی پیچیدگیوں کو وہ نظر انداز کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایک بہت جان دار، چلتی پھرتی بولتی تصویر تو ہمارے سامنے آجاتی ہے، لیکن باتیں صرف سطحی ہاتھ آتی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک مزاح نگار تھے، وہ دراصل ایک دلچسپ قصہ کہہ رہے تھے۔ ان کے سامنے کوئی اعلیٰ مقصد نہ تھا۔ اول تو یہ دلیل بالکل بے معنی ہے، کیوں کہ جب آپ کسی تحریر کو اہم ادبی تحریر سمجھ کر پڑھتے ہیں تو یہ کہنے کے مجاز نہیں رہ جاتے کہ یہ تحریر اہم تو ہے، لیکن ہم اس کا مطالعہ صرف اس طرح کریں گے کہ یہ محض تفریحی افسانہ معلوم ہو، کیونکہ اس کی اہمیت اور وجہوں سے ہے۔ اس معیار سے پرکھئے تو دنیا کے کسی ادب کا سنجیدہ مطالعہ نہیں ہوسکتا۔ بہر حال سرشار نے اپنے کرداروں کے ذریعہ جن مسائل کو ہمارے سامنے اٹھایا ہے ان کا تقاضا یہ تھا کہ وہ نفسیاتی حقائق کی طرح ہمارے سامنے آئیں، محض ایک سطحی روداد کی طرح نہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ سرشار کا اصل مقصد تو تفریح مہیا کرنا تھا۔ تفریح مہیا کرنا تو ڈکنس (Charles Dickens) کا بھی اصل مقصد تھا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ڈکنس کی دنیا صرف کاغذ ہی پر زندہ ہوتی ہے، ذہنوں میں نہیں۔ سرشار میں اخلاقی جرأت کی کمی تھی۔ ان کا ذہن صرف ایک طرف متوجہ ہوتا تھا، وہ یہ کہ میاں آزاد پر زیادہ سے زیادہ عورتوں کو عاشق ہونے کے مواقع فراہم کریں۔

اخلاقی جرأت کی اس کمی کی دوسری مثال برنارڈ شا (Bernard Shaw) کے یہاں ملتی ہے جب وہ بار بار پہلے سے طے شدہ مفروضوں کی خاطر المیاتی امکانات کو قربان کردیتا ہے۔ المیاتی امکان سے مراد یہ نہیں ہے کہ برنارڈ شا اپنے کرداروں کو مرنے کا موقع نہیں دیتا۔ (اگر مرنے کے مواقع کی تلاش ہے تو عبدالحلیم شرر کی ''خوف ناک محبت'' پڑھیے، جس میں ہر قابل ذکر کردار کسی نہ کسی بھیانک موت کا شکار ہوتا ہے۔) برنارڈ شا کی اصل کمزوری یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کا انجام اپنے غیر ادبی عقائد کی روشنی میں ترتیب دیتا ہے۔

اریب کا رومانی مزاج انھیں احتساب پر آمادہ کرتا ہے۔ لیکن یہ احتساب صرف اس حد تک نہیں رہ جاتا کہ شاعر اپنے کو لعنت ملامت کرے۔ اریب شاعرانہ اخلاقی جرأت کو کام میں لاکر اپنے المیے کو محض ایک حادثہ نہیں بلکہ ایک مابعد الطبیعیاتی حقیقت بنادیتے ہیں۔ والٹر اسٹائن نے کیا عمدہ بات کہی ہے:

جہاں کوئی آفاقی تطبیق Reconciliation نہیں ہوتی اور نہ کسی قسم کا المیاتی ماورائی عمل ہوتا ہے، وہاں صرف المیاتی مسئلہ رہ جاتا ہے... جو دراصل (شاعر کی) المیاتی قوت کی ناکامی کی دلیل ہے۔

یہ المیاتی ماورائی عمل دیکھنا ہو تو اریب کی نظم ''ڈیپ فریز'' پڑھیے، جس میں المیہ نہ صرف اریب کی ناکامی ہے، نہ صرف ''جدید انسان'' کی (جس کا ذکر بعض لوگوں نے اس قدر کیا ہے کہ وحشت ہونے لگی ہے) بلکہ صرف انسان کی ناکامی ہے، جو مسائل کے سامنے پنپ نہیں پاتا، جس کی زندگی پرائی ہے، اس قدر پرائی کہ جھوٹی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے ہاتھ پاؤں ایک معطل حیاتیاتی کیفیت Suspended animation میں گرفتار ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی جنسی بھوک اپنی ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ جنسی بھوک بھی مراجعت کی علامت ہے. اب اس میں یہ بھوک ہے نہ جنس، بلکہ صرف پناہ گزینی اور شکست خوردگی ہے۔ ''ڈیپ فریز'' کا ''میں'' سلیمان اریب نہیں ہے، شمس الرحمٰن فاروقی نہیں ہے، اکبر اور اشوک بھی نہیں ہے۔ وہ صرف ایک معمولی روح ہے جو قبل التاریخ کے آدم میں بھی تھی، جب وہ غاروں میں رہتا تھا اور آج کے انسان میں بھی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آج وہ روح ناطق ہو گئی ہے اور اپنا تجزیہ کر سکتی ہے اور اس طرح جدید انسان کی علامت بن گئی ہے:

رات گئے جب گھر آتا ہوں
کانچ کی آنکھیں
پتھر کے دانتوں کا چوکا
بندر کا دل
عضو تناسل لیکن اپنا
سارے اعضا ایک اک کر کے ڈیپ فریز میں رکھ دیتا ہوں
اور بیوی کی گود میں چھپ کر سو جاتا ہوں

''ڈیپ فریز'' جیسی سچی اور تلخ نظمیں اردو میں کم لکھی گئی ہیں اور ان کے پڑھنے والے اور بھی کم ہیں۔ مجھے اس پر حیرت نہیں ہے کہ ماہ نامہ ''کتاب'' لکھنو کے گوشۂ اریب میں ''ڈیپ فریز'' کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ اگر وحید اختر نے اپنے مضمون میں اس نظم کا تفصیلی حوالہ اور مختصر تجزیہ نہ کیا ہوتا تو شاید آج بھی بہت سے پڑھنے والے اس سے بے خبر رہتے۔ گوشۂ اریب میں ''ڈیپ فریز'' کو نہ پا کر مجھے حیرت نہیں ہوئی۔ المیاتی امکانات کے ماورائی عمل اور ان کے مابعد الطبیعیاتی تطبیق سے خوف کھانے والے برنارڈ شا کے علاوہ اور لوگ بھی ہیں۔

''کڑوی خوشبو'' اریب کی آخری نظم ہے۔ یہاں بھی اس اخلاقی جرأت کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کے بغیر بہت ساری شاعری خود ترحمی اور Claustrophobia یعنی بند جگہوں کے خوف کا شکار ہو جاتی ہے۔ نظم سے آخری دو مصرعے کم کر دیے جائیں تو یہ ایک عام قسم کی محرومی آمیز اور شکست خوردہ نظم ہو جاتی ہے، یعنی ایسی نظم جس پر ہمارے قاری اور نقاد اب تک سر دھن سکتے ہیں۔ نظم میں طنزیا ہمت کا کوئی بھی بعد (Dimension) نہ رہ جاتا، خوف آگیں امکانات کی طرف کوئی اشارہ نہ ملتا۔ سب لوگ خوش ہوتے کہ ہائے کیا درد بھری نظم ہے۔ جب کوئی جرأت مندانہ بات ہی نہیں کہی گئی تو خوف کا ہے کا؟ لیکن چھپکلی اور اس کی کٹی دم کے تذکرے نے نظم کی سطح کو خود ترحمی اور شکست خوردگی سے اٹھا کر اس کا مقام وہاں متعین کر دیا ہے جہاں شاعری زخم جگر اور سوہان روح نہیں بلکہ محض ایک خاموش تاثر ہو جاتی ہے جس میں گھبراہٹ، اعصابی اضمحلال اور ہسٹریا کا کوئی ذکر نہیں ہوتا:

اب بھی ہنگامہ بپا ہے ہر سو
شام سے صبح مگر کیسے ہو
رات کی صبح نہیں ہوتی ہے

زہر کی لہر ہے یا موت کی کڑوی خوشبو
لمحہ لمحہ مرے جی جاں سے گذر جاتی ہے
پتھیڈن لینے سے کچھ دیر کو نیند آتی ہے

''موت کی کڑوی خوشبو'' کا ہنگامہ خیز پیکر بھی آخری مصرعے کے سپاٹ پن اور غیر شاعرانہ خودترحمی کے احساس کو نہیں کم کرسکتا۔ غیر شاعرانہ اس وجہ سے کہ یہ مصرع بالکل نثری بیان ہے، اس میں شاعری کچھ نہیں۔ اگر نظم کامیاب ہوتی بھی ہوتو ایسے مصرعے اسے لے ڈوبیں۔ لیکن آگے چلیے:

زندگی
آج یہ معلوم ہوا
کچھ بھی نہیں

یہ اور بھی نثری بیان ہے، اگرچہ اس میں Pethedine جیسی دوا کا غیر اردو نام نہیں ہے جو نظم کی فضا کو (بظاہر) تہ و بالا کر دیتا ہے، لیکن یہ تین مصرعے صرف ایک گھسی پٹی بات ہیں۔ جو چیز ان میں زندگی کی رمق ڈالتی ہے وہ ان کا تین ٹکڑے ہونا ہے جس کی وجہ سے تھکن کا آہنگ بنتا ہے۔ اب آخری دو مصرعے یوں ہیں:

چھپکلی بھی نہیں
ہاں اس کی کٹی دم ہوگی

چھپکلی اور اس کی کٹی دم کا تذکرہ ممکن ہے نفاست پسند نقادوں کو برا لگے لیکن ایسے جانور کا نام لینا اور اس سے ایک پیکر خلق کرنا (کریہہ، گھناؤنا، بے چارہ، مجبور، مسلسل پھڑ پھڑاتی ہوئی ایک چیز جو صرف اضطراری حرکت میں گرفتار ہے ورنہ دراصل اس میں جان ہی نہیں) خود بھی انتہائی اخلاقی جرأت کی دلیل ہے۔ مگر اصل نکتہ یہ ہے کہ زندگی چھپکلی کی طرح کریہہ اور بدنما بھی نہیں ہے، اس کی کٹی دم بھی نہیں ہے جو بدرنگ، گندی اور تڑپنے پھڑکنے پر مجبور ہے۔ زندگی چھپکلی کی کٹی دم ہوگی۔ نکتہ ''ہوگی'' کے اشتباہ میں ہے۔ زندگی واقعی کیا ہے، یہ فیصلہ نہیں ہوسکا ہے۔ شاید کبھی نہ ہو سکے گا۔ ''ہاں'' کہہ کر بطور ایک Afterthought کے کہا گیا ہے کہ شاید یوں ہو...دم کٹ جانے کے بعد چھپکلی برقرار رہتی ہے۔ کچھ دنوں بعد نئی دم بھی اگا لیتی ہے۔ لیکن دم خود اپنا وجود نہیں رکھتی۔ اس کا ہونا نہ ہونا بے معنی ہے۔ چھپکلی ایک بدقوارہ، گندی چیز ہے، اس کی دم پھر بھی اس کی تکمیل کرتی ہے۔ چھپکلی دم کی تکمیل نہیں کرتی، بلکہ اس سے کٹ کر بھی زندہ رہ سکتی ہے۔ زندگی کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ وہ ایک قبیح اور غلیظ سی چیز ہے جو بے کار تگ و دو میں گرفتار رہتی ہے بلکہ یہ ہے کہ وہ جس چیز سے وابستہ ہے (انسان، خدا، کائنات) اسے اس کی ضرورت نہیں۔

اریب کا شعری ارتقا جس ماحول میں ہوا تھا اس میں استعارے کی قدر نہیں تھی۔ اس لیے ان کا کلام استعاروں سے نسبتاً خالی ہے۔ اس کے باوجود شخصی اظہار کی بہترین منزلوں (''ڈیپ فریز''، ''کڑوی خوشبو''، ''مفسٹو''، ''قاتل''، ''بے چہرہ'' وغیرہ) میں انھوں نے استعارے کا استعمال بھی کیا۔ لیکن ان کی اصل قوت یہی تھی کہ وہ اپنے کو اندر سے کھنگال کر جس ''میں'' کے روپ میں پیش کرتے تھے وہ ایک شخص سے زیادہ ایک علامت بن گیا تھا۔ ان کی بیشتر نظموں میں متکلم ''میں'' ہے۔ ''ڈیپ فریز'' اور ''کڑوی خوشبو'' کے علاوہ یہ مثالیں دیکھیے:

... چلا تھا گھر سے کہ بچے کی فیس دینی تھی (خودفراموشی)
... میں یہی دیکھ کے خوش ہوں کہ یہاں (بڑائی)
... میں اسے دیکھ کے چپکے سے گذر جاتا ہوں (تسکین انا)
.. شراب پی کے یہ احساس مجھ کو ہوتا ہے (قاتل بے چہرہ)

.. کن حرفوں میں جان ہے میری (آخری لفظ، پہلی آواز)
.. مجھے نہ دیکھو مرے ہاتھ پر نظر رکھو (یہ ہاتھ)
.. میں ہر لمحے میں سو سو بار جیتا اور مرتا ہوں (تمھیں کیا)
.. میرے باپ نے مرتے دم بھی
.. مجھ سے بس یہ بات کہی تھی (عرفان)

ظاہر ہے کہ صیغہ واحد اور متکلم کی یہ کثرت محض رسمی یا برائے اظہار نہیں ہے۔ ترقی پسند بوطیقا اور جدید بوطیقا میں بنیادی فرق یہی ہے کہ ترقی پسند بوطیقا کی رو سے شاعر ہجوم کا فرد ہے، اور جدید بوطیقا کی رو سے شاعر صرف ایک فرد ہے جو کبھی کبھی خود ہجوم بن جاتا ہے۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے   مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

جدید شاعر اپنی کائنات خود ہے۔ وہ صرف اپنی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ اریب کے یہاں ابہام اور استعارے کے وہ منازل نہیں تھے جو شعر کو ایک پراسرار کائنات کے درجے پر پہنچا دیتے ہیں۔ لیکن ان کی درون بینی اور انفرادی علامت کا اظہار اریب کی نظموں کو جدید شاعری میں ایک منفرد مقام عطا کرتا ہے۔

☆☆☆

(۱۹۷۳)

منیب الرحمٰن کی شاعری

(منیب الرحمٰن: پیدائش، ۱۹۲۴)

منیب الرحمٰن کی شاعری کسی نرم رو دریا کی سی ہے جو دو تین ملکوں سے ہو کر گذرتا ہے، اور جس میں دو تین دھارے ملے ہوئے ہیں۔ نرم روی کی بنا پر یہ دھارے تھوڑے بہت الگ الگ بہتے نظر آتے ہیں۔ پر زور شورش اور نشیب و فراز کے پیچ و خم سے گذرنے کا عمل جس کے ذریعے مختلف دھارے ایک ہو جائیں یا ایک دھارا دوسرے پر حاوی ہونے کی کوشش کرے، یا سب رنگ اس طرح مل جائیں کہ کوئی تخصیص نہ باقی رہے، یہ باتیں منیب الرحمٰن کی نشان امتیاز نہیں۔ ان کی شاعری میں وہ چیز تو بہت ہے جسے ہم احساس کی شدت اور جذبے کا ارتکاز یعنی Passion کہہ سکتے ہیں، لیکن شاعر کا زیادہ تر زور اس Passion کو کھل کر بیان کرنے میں نہیں بلکہ اس کی طرف اشارہ کرنے میں صرف ہوا ہے۔ کوئی تعجب نہیں کہ انھوں نے حافظ کے جس شعر کو کتاب کا سرنامہ بنایا ہے، اس میں ''نفس بادیمانی'' کا ذکر ہے۔ ''بادیمانی'' بہار کی نرم، ٹھنڈی ہوا کو بھی کہتے ہیں۔ اسے صوفی کے لیے استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور مرد کامل کی روح کو بھی ''بادیمانی'' کہا جاتا ہے۔ منیب الرحمٰن کی شاعری اور بادیمانی میں وہی رشتہ ہے جو منیب الرحمٰن اور ان کی شاعری میں ہے۔ وہ برہمی کی بات بھی آہستہ لہجے میں کہتے ہیں۔ شاعری ان کے لیے بائرن کی طرح تخیل کا ابلتا ہوا لاوا نہیں بلکہ وہ لطیف لہر ہے جو طوفان کے فرو ہونے کا پتا دیتی ہے۔

منیب الرحمٰن نے شاعری اس وقت شروع کی جب ترقی پسند ادب کا بول بالا ہونے لگا تھا اور حلقۂ ارباب ذوق والوں کے بھی افکار منظر عام پر آنے والے تھے۔ خود منیب الرحمٰن کی تعلیم اور تربیت میں فارسی اور کلاسیکی اردو ادب کی تعلیم و تحسین کو نمایاں مقام حاصل تھا۔ شاعری کے ابتدائی دنوں میں ہی جب شاعر عام طور پر مختلف اسالیب اور طرز ہائے فکر کو برتنے کی شعوری کوششیں کرتا ہے، منیب الرحمٰن کو لندن میں طویل قیام کا موقعہ ملا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزی کے تقریباً تمام جدید شاعر اس صدی کی چوتھی دہائی کے بعد پیدا کردہ نئے سیاسی ولولے اور انقلابی جوش کو ترک کر چکے تھے اور انھیں محسوس ہونے لگا تھا کہ براہ راست اور مبلغانہ خشم و جوش کے اظہار کو شاعری سے کوئی خاص علاقہ نہیں۔ آڈن (W. H. Auden) نے ییٹس (W. B. Yeats) کا جو مرثیہ لکھا تھا (ستمبر ۱۹۳۹) اس میں انگریزی کے نئے شعرا کے بدلتے ہوئے تصورات اور نئے زمانے کے ساتھ شاعرانہ معاملہ کرنے کی مشکلوں کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ سیسل ڈے لوئس (Cecil Day Lewis) کے علاوہ انگریزی کے یہ نئے شعرا باقاعدہ طور پر بائیں بازو سے منسلک نہ تھے لیکن چوتھی دہائی کے انقلابی نعروں کی دلکشی نے انھیں بھی متاثر کیا تھا۔ جنگ کے ختم ہوتے ہوتے سارے انقلابی خواب بھی اگر پوری طرح شکستہ نہیں تو جگہ جگہ سے چٹک ضرور گئے تھے اور خود ڈے لوئس کی شاعری میں براہ راست بیان سے گریز کا اندازہ آ گیا تھا۔ اردو کے ترقی پسند شعرا میں البتہ ادب میں سیاسی نظریات کے اظہار پر اصرار اور بڑھ گیا تھا اور ترقی پسند فکر میں ادعائیت اور تنگ نظری پہلے سے بھی زیادہ ہو گئی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب منیب الرحمٰن سات سال کے قیام کے لیے لندن میں وارد ہوئے۔ اردو فارسی کے کلاسیکی ادب سے گہرے شغف اور محبت کی بنا پر انھوں نے ترقی پسند نظریۂ ادب (اگر ترقی پسندوں کے پراگندہ اور ماخوذ خیالات کو ''نظریۂ ادب'' کا نام دیا جا سکتا ہے) کو پوری طرح قبول نہیں کیا تھا۔ ان کی افتاد مزاج حلقۂ ارباب ذوق والوں کی افتاد مزاج سے قریب تر تھی۔ لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں جو نئی ہوا

ہمارے ادب میں شدت سے بہی تھی اس کے اثرات سب نے قبول کیے تھے اور وہ ہوا ترقی پسند ادب کے لیے خاصی سازگار بھی تھی۔ اس لیے، اور اس لیے بھی کہ اس ہوا کو ہوائے مغرب ہونے کے باعث اعتبار حاصل تھا، ادب کی ماہیت اور نوعیت کے بارے میں اور اس کے تفاعل (Function) کے بارے میں بہت سی باتیں اس طرح مقبول خاص و عام ہوگئی تھیں گویا وہ بنیادی سچائیاں ہوں۔

لہٰذا چوتھی دہائی کا کوئی اردو ادیب ایسا نہیں تھا جو ادب کے بارے میں ان مفروضات اور تصورات سے متاثر نہ ہوا ہو جن کی درآمد مغرب سے ہوئی تھی (یا جن کے بارے میں لوگوں کا خیال تھا کہ ان کی درآمد مغرب سے ہوئی ہے)۔ حلقۂ ارباب ذوق والے بھی اس اثر سے خالی نہ تھے۔ یہ صحیح ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق والوں نے مغربی افکار اور ہندوستانی تصورات کو اپنی حد تک یکساں قبول کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ہندوستانی (اور خاص کر کلاسیکی اردو) شعریات کے نقوش اس وقت تک خاصے محو ہو چکے تھے اور ان کی بازیافت آسان نہ تھی۔ منیب الرحمٰن اپنی شاعری کے ابتدائی دس برسوں میں ان چار مختلف اثرات کے محاذ میں آئے۔ یعنی کلاسیکی اردو فارسی ادب، ترقی پسند تحریک، حلقۂ ارباب ذوق اور دوسری جنگ عظیم کے بعد کی جدیدیت جو انگریزی ادب میں نمایاں ہوئی۔

منیب الرحمٰن ہمارے واحد شاعر ہیں جن کے یہاں چار مختلف النوع اثرات کا پیدا کردہ تناؤ اور آویزش، ان کی آپسی مقاومت و مفاہمت اور ان کو یک جان کرنے کے بجائے ان کو یک جا کرنے یعنی ان سے بہ یک وقت معاملہ کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اور کچھ نہ بھی ہو تو اس صفت کے باعث منیب الرحمٰن کی شاعری بالکل فقید المثال ٹھہرتی ہے۔ لہجے کی نرمی اور انداز کی شائستگی اور غزل نہ لکھنے کے باوجود ہیئت کا شدید احساس، یہ صفات منیب الرحمٰن کے تمام کلام کو تسلسل کے رشتے میں پرو دیتی ہیں۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ جس شاعر نے ''اظہار'' جیسی نظم کہی ہے ؎

حقیقت ہے فقط دو دوراں
تو بھی خاموش ہے، میں بھی چپ ہوں
اور ہم دونوں یہی سوچ رہے ہیں دل میں
کاش منت کش اظہار نہ ہونا پڑتا

اسی شاعر نے فیض اور سجاد ظہیر کی راولپنڈی سازش کے الزام میں گرفتاری پر ''شہر آشوب جدید'' بھی لکھا ہے ؎

کبھی دیکھے ہیں اہل علم رسوا
دکھاؤں آ تجھے یہ تلخ منظر
اسے کہتے ہیں قدر فضل و دانش
ظہیر و فیض ہیں زنداں کے اندر
پڑا روتا ہے پابستہ تخیل
لگے ہیں آج بھی پہرے زباں پر
اڑایا جائے گا سر اس ادب کا
نہیں جو حاکموں کا مدح گستر
یہ منصوبے ہیں جلاد سخن کے

پڑھے لکھوں پہ ہیں کیا کیا مصائب
نہیں یہ راز تجھ پر آشکارا
ہر اک کو ہے یہاں فکر معیشت

ہزاروں کا نہیں ہوتا گذارہ
خوش آں روزے کہ جب ہنگام مشکل
کلرکی یا خدا پر تھا سہارا
پر اب کہتے ہیں ارباب حکومت
خدا تیرا ہے باقی سب ہمارا
عجب نقشے ہیں اس دار المحن کے

انداز کی صفائی اور مصرعوں کا سڈول پن دونوں جگہ ایک سے ہیں۔ اگر ''شہر آشوب جدید'' آج پرانی اور موّرخ Dated معلوم ہوتی ہے اور ''شہر آشوب'' ہونے کی وجہ سے اس میں ہر لفظ اتنا گٹھا ہوا نہیں جتنا ''اظہار'' کے مصرعوں میں ہے، تو یہ منیب الرحمٰن سے زیادہ اس اصول فن کا قصور ہے جس کی رو سے ہنگامی معاملات پر براہ راست نظم لکھنا مستحسن ہے۔ ہنگامی مسائل پر فوری نظموں کا تعلق اس دنیا سے کم کم ہی ہوتا ہے جسے ورڈز ورتھ (Wordsworth) نے ''آنکھ اور کان کی عظیم الشان دنیا'' کہا ہے، اور نہ اس درد سے جس کو ورڈز ورتھ ہی نے ''تاریک، اور سیاہ، اور مستقل'' کہا ہے۔ ہمارے کلاسیکی شعرا جب ہنگامی معاملات پر نظم کہتے تھے تو وہ ان جذبات کا اظہار کرتے تھے جن کا تعلق ذاتی محسوسات Private Feeling سے زیادہ نہیں ہوتا تھا۔ وہ مشترک محسوسات یعنی Shared Feeling پر زیادہ زور دیتے تھے۔ ان کی شعریات میں ایسی شاعری کا الگ مقام تھا اور ہر شاعر کو اس مقام پر متمکن ہونے کی ضرورت بھی نہ تھی۔ نئے زمانے میں لوگوں نے جب اول الذکر طرح کے محسوسات کو بھی موخر الذکر کی طرح محسوسات کی سطح پر رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی تو وہ قدیم توازن بگڑ گیا۔ منیب الرحمٰن نے اس توازن کو دوبارہ دریافت کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ان کے معاصر یہ بھی نہ کر سکے۔

منیب الرحمٰن نے کلاسیکی فارسی آمیز لفظیات کو فیض کے بجائے راشد کی طرح برتا ہے۔ یہ بات بھی ان کی شاعری کے اس عام رجحان کی آئینہ دار ہے کہ وہ تسلسل کا رشتہ اس طرح نہیں برقرار رکھنا چاہتے کہ قدیم لفظیات کے اسیر نظر آئیں اور نہ وہ کلاسیکی لفظیات کو اس خوف سے مسترد کرنا چاہتے ہیں کہ اگر وہ ایسا نہ کریں گے تو قدامت پرست ٹھہریں گے۔ راشد ہی کی طرح منیب الرحمٰن کے یہاں پرانے اردو فارسی شعرا کی بازگشت بھی ملتی ہے۔ یعنی وہ ان کے مصرعوں یا فقروں کو بے تکلفی سے برت لیتے ہیں۔ راشد کے علاوہ منیب الرحمٰن ہمارے واحد شاعر ہیں جن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ بہ یک وقت اردو، فارسی اور انگریزی میں سوچتے ہیں۔ اس طرح ان کی لفظیات اور ان کی نظم کا مجموعی تاثر جدید ہوتے ہوئے بھی اجنبی نہیں معلوم ہوتا۔ راشد کے یہاں آخری زمانے کی نظموں میں گفتگو کا لہجہ، یعنی تکلم کا آہنگ زیادہ نمایاں ہو گیا تھا۔ راشد نے شروع سے ہی اپنی نظموں کو گفتگو کے انداز پر بنایا تھا، لیکن شروع شروع میں نظم کے متکلم اور نظم کے اندر مخاطب شخص کے درمیان ایک ہلکا سا پردہ، یا تکلف نظر آتا تھا۔ بعد کی نظموں میں یہ تکلف بالکل غائب ہو گیا اور یہ نظمیں جدید نظم میں ایک بالکل نئی طرح کے توازن کی مثال ہیں۔

اردو کا عروض اور اس پر ہماری شاعری کی سخت بے لچک ہیئتیں، یہ دونوں چیزیں آزاد نظم کی روح کے منافی ہیں۔ عروض سے تو چھٹکارا کبھی نہیں ہو سکتا، لیکن ہیئت کو ایک حد تک شاعر کا پابند بنایا جا سکتا ہے۔ راشد نے شروع سے ہی اس مسئلے کو دریافت کر لیا تھا اور اس کو طرح طرح سے حل کرنے کی کوشش کی تھی۔ بعد کی نظموں میں انھوں نے ہیئت کو اس درجہ لچک دار بنا لیا اور لفظیات میں اتنا تنوع پیدا کر لیا کہ عروض کی عائد کردہ پابندیوں کا اثر ایک حد تک کم ہو گیا۔ منیب الرحمٰن اس معاملے میں بھی راشد کے ہمنوا اور ہم قدم ہیں۔ اگر چہ وہ پابند نظم بھی نہایت کامیابی سے کہہ لیتے ہیں اور معرا نظم بھی، لیکن اس کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ جو چیز آزاد نظم کو دوسری طرح کی نظموں سے واقعی الگ کرتی ہے، وہ محض مصرعوں کی طوالت اور ارکان کی تعداد میں کمی بیشی کرنا نہیں ہے بلکہ آزاد نظم کا آہنگ ہے، جو گفتگو کے آہنگ سے قریب تر ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کوشش میں منیب الرحمٰن کو اپنے معاصروں اور بعد میں آنے والوں کے مقابلے میں زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

اگر زبان عام فہم یا فارسیت سے بیش از بیش خالی ہو، اور دو چار الفاظ ہندی کے بھی ڈال دیے جائیں تو گفتگو کے لہجے کا التباس تو پیدا ہو جاتا ہے لیکن بات بے اصل رہتی ہے، کیونکہ جدید شاعر کے بہت سے معاملات ایسے ہیں جو عام فہم زبان میں ادا نہیں ہو سکتے۔ دوسری طرف مشکل یہ کہ فارسی آمیز لہجہ بظاہر گفتگو کے لہجے سے متحارب معلوم ہوتا ہے۔ لہٰذا معاملہ یہاں بھی توازن کا ہے۔ منیب الرحمٰن کی نظم ''مراجعت'' میں مکمل توازن والے مصرعے دیکھئے:

(۱) حسین خوابوں کی جلوہ سامانیاں حقیقت کی تلخیوں میں بدل گئی ہیں

(۲) مری نگاہوں کو تاب نظارگی نہیں ہے

(۳) میں جی رہا ہوں کہ میرے جینے میں کوئی سود و زیاں نہیں ہے

ان مصرعوں میں وقفہ بالکل نہیں استعمال ہوا ہے، اس بنا پر بھی یہ زیادہ کامیاب ہیں۔ وقفہ اس وقت آہنگ میں مخل ہوتا ہے جب وہ معنی کی وضاحت کے لیے لایا جائے۔ وقفہ جب آہنگ کے تقاضوں کی خاطر یا آہنگ کی تبدیلی کے اشارے کے لیے ہوتا ہے تو وہ گفتگو کے آہنگ کی پشت پناہی کرتا ہے۔ (راشد کے یہاں ''حسن کوزہ گر۔ ۱'' میں وقفے کی کارگزاری دیکھیے۔) منیب الرحمٰن کی اسی نظم ''مراجعت'' میں جہاں وقفہ گفتگو کے آہنگ میں مخل ہو رہا ہے، وہاں توازن بگڑ جاتا ہے:

(۱) میں سوچتا ہوں کہ دست ہستی اجل کی شیرازہ بندیوں کو بکھیرنے پر تلے ہوئے ہیں

(۲) مری سماعت پہ بار ہوتا ہے بزم ہستی کا شور و غوغا

اپنی بہترین نظموں میں منیب الرحمٰن نے کلاسیکی زبان اور گفتگو کے آہنگ کا جو امتزاج حاصل کیا ہے، وہ ان کا خاص کارنامہ ہے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں:

وہ شوخی قلم کہاں؟
وہ حسن پیچ و خم کہاں؟
ہزاروں نقش تو نے اس سے خوب تر بنائے ہیں
یہ تیرا شاہ کار ہے؟ (انکار)

یہی وہ توشہ ہے جس کو لائے تھے وہ ازل سے
یہی وہ دولت ہے جس کو وہ اپنے ساتھ لے جائیں گے ابد تک
یہ وسعت بے کنار صحرا (یہ وسعت بے کنار صحرا)

تجلیات سحر کے ہم لوگ نوحہ گر ہیں
تجلیات سحر جو تاریکیوں میں تحلیل ہو چکی ہیں
ہماری ویران سرزمیں میں سکوت شب ہے نہ دن کی شورش
فقط یہ تاریکیاں ہیں جیسے کسی کی بیتی ہوئی جوانی
دیار ظلمت میں رہتے رہتے ہماری آنکھوں کا نور جاتا رہا ہے لیکن
تجلیات سحر کے ہم لوگ نوحہ گر ہیں (نوحہ گر)

منیب الرحمٰن کی عشقیہ نظمیں (اگر انھیں باقاعدہ عشقیہ نظمیں کہا جائے) بعض اوقات فیض کا سا آہنگ رکھتی ہیں۔ لیکن فیض کے یہاں عشق کا تجربہ پیچیدہ نہیں ہے، اس کا اظہار پیچیدہ ہے۔ اس کے برخلاف منیب الرحمٰن کے یہاں عشق کا تجربہ، بلکہ ہر کامیابی یا مسرت کا تجربہ بہت

پیچیدہ اور کئی کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ ''مکانات'' کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

انبوہ گرد باد میں رقص شرر کریں
افتادگی میں آرزوے بال و پر کریں
بیٹھیں شفق کے سائے میں خون جگر پئیں
آؤ کہ رسم اہل خرابات ہے یہی
ہر عشق سخت جاں کی مکافات ہے یہی

''رسم اہل خرابات'' کے فقرے کے باوجود یہ صاف ظاہر ہے کہ ''عشق سخت جاں'' کا کوئی سیاسی حوالہ نہیں ہے۔ یہ خالص ذاتی تجربہ ہے۔ اس میں کبھی کامیابی ہوئی تھی، لیکن اب انبوہ گرد باد میں رقص شرر کرنے کی تمنا، یا ارادے کے علاوہ اور کوئی مثبت عمل باقی نہیں۔ عشق ضرور باقی ہے۔ اس کی سخت جانی اس کی سزا ہے۔ لیکن ایسا کیوں ہوا، یہ کھلتا نہیں۔ اگر عشق محض بوالہوسی پر مبنی تھا تو سخت جان نہ ہوتا۔ اور اگر اس میں میر کی طرح ع

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا

کا رنگ تھا، تو اب افتادگی میں آرزوے بال و پر کیوں ہے؟ کیا عشق دراصل عشق نہ تھا، محض ہوس یا سراب تھا؟ لیکن پھر وہ سخت جان کیوں ہے؟ تجربہ کئی تہوں میں بند ہے اور کئی پہلوؤں کا حامل ہے۔ اس کی وجہ سے نظم میں اسرار کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

''ہم سفر''، ''غم کی منزل'' اور ''یہ لمحہ'' بظاہر فیض سے متاثر نظر آتی ہیں۔ لیکن یہ نظمیں کئی سال پہلے کی ہیں، ممکن ہے فیض کی ان نظموں کے بھی پہلے کی ہوں، جن کی پرچھائیں ان نظموں پر بظاہر معلوم ہوتی ہے۔ بنیادی بات مگر یہ ہے کہ سطحی تاثر سے نیچے اتریں تو ان نظموں کا متکلم فیض کی نظموں کے متکلم سے بالکل مختلف نظر آتا ہے، کیونکہ منیب الرحمٰن کا متکلم زیادہ پیچیدہ شخصیت کا حامل ہے اور ڈلن ٹامس (Dylan Thomas) کی یاد دلاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہاں ڈلن ٹامس کی طرح کی حاکمانہ صلابت نہیں ہے، بلکہ وہی نرم روی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں:

تم نہ جاؤ کہ نگاہوں کی ہوس باقی ہے
گرمی دیدہ و دل سوز نفس باقی ہے
لڑکھڑائیں نہ وفاؤں کے قدم
آرزوؤں کو سنبھل جانے دو
جسم جلتا ہے تو جل جانے دو (یہ لمحہ)

نور ظلمت میں یہ دہلیز ہی بس حائل ہے
ایک ہی لمحہ دل وجاں کے لیے مشکل ہے
توڑ دیں حد نظر وقت کا در باز کریں (ہم سفر)

وہ کون سی دہلیز ہے، وہ کون سا لمحہ ہے، حد نظر کہاں تک ہے، یہ چیزیں کیا ہیں، جو متکلم کو اس کے ہم سفر کے ساتھ پوری طرح ضم نہیں ہونے دیتیں؟ جو بھی ہو، لیکن دو اکائیاں وحدت میں تبدیل نہیں ہونے پاتیں۔ نظم بظاہر بڑے مستحکم آغاز کی طرف اشارہ کرتی ہے لیکن دراصل اس میں ایک طرح کی تمنا پذیری ہے، کہ کاش ایسا ہو سکتا۔

اس مجموعے میں نئی پرانی نظمیں ہیں۔ لیکن سب سے نئی نظم بھی بیس سال سے زیادہ پرانی ہے۔ ایسی صورت میں منیب الرحمٰن کی شاعری پر کوئی مجموعی حکم لگانا خطرے سے خالی نہیں۔ فی الحال یہی کہا جا سکتا ہے کہ اس مجموعے کی اکثر نظمیں اپنے وقت سے بہت آگے کی

معلوم ہوتی ہیں۔ غور کیجیے کہ ''ستارہ'' ۱۹۳۹ کی ہے اور ''سمندر'' ۱۹۴۵ کی۔ ممکن ہے کہ جو نظمیں منیب الرحمٰن آج ۱۹۸۸ میں کہہ رہے ہیں وہ بھی اپنے وقت کے آگے کی چیز ٹھہریں۔ لیکن یہ بات ضرور ہے کہ منیب الرحمٰن کی دلچسپیاں خارج کی دنیا اور باطن کی دنیا دونوں کا احاطہ تب بھی کرتی تھیں اور اب بھی ایسا ہی کرتی ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ جو کچھ خارج میں ہم کو نظر آتا ہے وہ شاید باطن کا ہی انعکاس ہوتا ہے، یعنی ہم وہی دیکھتے ہیں جو ہمارا باطن ہمیں دکھاتا ہے اور ہم اسی طرح دیکھ سکتے ہیں جس طرح ہمارا باطن ہمیں دکھاتا ہے۔ نطشہ (Friederich Nietzsche) نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا تھا اور بعض صوفیوں نے بھی اس طرح کی بات کہی ہے۔ لیکن عام ادراک خارج اور باطن میں فرق کرتا ہے اور اس حد تک منیب الرحمٰن کی نظمیں بھی خارج اور باطن دونوں کے معاملات سے سروکار رکھتی ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ خارج کی بنیادیں بار بار ان کی نظموں میں در آتی ہیں۔ کبھی یہ مداخلت نظم کو کامیاب بنا دیتی ہے اور کبھی مداخلت بیجا کا احساس پیدا کرتی ہے۔ منیب الرحمٰن کے تفکرات کی سچائی سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور اس بات سے بھی انکار نہیں کہ ان کے تفکرات ہم سے ہماری انسانی ہی سطح پر ملتے ہیں، پیغمبرانہ، خطیبانہ یا مصلحانہ سطح پر نہیں۔ لیکن شاعر کی سچائیاں شاید خارجی حوالوں کی محتاج نہیں ہوتیں۔ مغربی فکر کے اثر میں آکر ہم لوگ یہ بھول گئے ہیں کہ ہماری روایت میں شعر کو اس کی Truth Value کے اعتبار سے نہیں پرکھتے۔

وکٹر اشکلاوسکی (Victor Shklovsky) نے کہا ہے کہ جب کوئی نیا ادبی مکتب کسی پرانے ادبی مکتب کا قلع قمع کرتا ہے تو وراثت باپ سے بیٹے کو نہیں بلکہ چچا سے بھتیجے کو ملتی ہے۔ اس کی مراد یہ تھی کہ نیا اسلوب براہ راست طور پر قدیم اسلوب کا وارث نہیں ہوتا بلکہ نئے اور پرانے میں کچھ تسلسل کم ہوتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ نئے کا تعلق اس اسلوب سے نہیں ہوتا جو اس کا فوری پیش رو ہوتا ہے، بلکہ اس کا تعلق فوری پیش رووں سے پہلے والوں سے ہوتا ہے۔ حلقۂ ارباب ذوق، اور پھر جدیدیت نے ترقی پسند مکتب کو منسوخ کیا۔ منیب الرحمٰن نے ترقی پسندی اور حلقۂ ارباب ذوق دونوں کے زمانے دیکھے ہیں۔ ان کو دونوں کی وراثت پہنچی ہے، لیکن براہ راست نہیں، بلکہ کلاسیکی دھوپ چھاؤں سے ہوکر۔ ان کی شاعری نئے ادب کے سفر کی ایک اہم منزل ہے۔ یہ منزل وہ ہے جہاں سے جدیدیت کی راہیں کلاسیکی نوآبادیوں کی طرف مڑسکتی ہیں۔

☆☆☆

(۱۹۸۸)

نوٹ: جس کتاب کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا ہے، وہ ''بازدید'' کے نام سے شائع ہوئی ہے (۱۹۸۸)۔ اس میں ''بازدید'' اول ایڈیشن (۱۹۶۵) کی تمام نظمیں اور ۱۹۳۹ سے ۱۹۶۵ تک کی وہ نظمیں شامل ہیں جو ''بازدید'' اول میں شامل نہیں تھیں۔ حافظ کا شعر حسب ذیل ہے

ہر کہ قدر نفس باد یمانی دانست ‍ ‍ ‍ ‍ سنگ وگل را کند از یمن نظر لعل وعقیق

یہ شعر مطبوعہ کتاب میں شامل نہیں ہے۔ فاروقی نے جب یہ مضمون اس کتاب کے دیباچے کے طور پر لکھا تھا اس وقت کتاب کا نام ''سنگ وگل'' تھا اور اسی مناسبت سے حافظ کا شعر بھی زینت کتاب تھا۔ بعد میں جب منیب الرحمٰن نے کتاب کا نام بدل کر وہی ۱۹۶۵ والا نام ''بازدید'' اختیار کیا تو حافظ کا شعر بھی حذف کردیا (مرتب)۔

ناصر کاظمی، ''برگ نے'' کے بعد

(ناصر کاظمی: ۱۹۲۵ تا ۱۹۷۲)

ناصر کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے مجھے دو بڑی مشکلوں کا سامنا ہے اور یہ مشکلیں اس مسئلے کے علاوہ ہیں کہ مجھے ان کے بارے میں اپنی ایک قدیم رائے کی تردید بھی کرنی ہے۔ بہت دن ہوئے میں نے لکھا تھا کہ ''برگ نے'' کی اشاعت کے بعد ناصر کاظمی کا ارتقا رک سا گیا ہے۔ میری مراد یہ تھی کہ وہ شاید ''برگ نے'' کے ذریعہ مقبوضہ علاقے پر ہی قناعت کر چکے ہیں اور اب ان سے کسی نئی تسخیر کی امید نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی برس کے جمود کے بعد ناصر کاظمی کی شاعری نے نہ صرف ارتقا کے نئے منازل طے کیے بلکہ ان کے شعری مزاج میں بھی ایسی تبدیلیاں آئیں جو اقداری اور مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ''برگ نے'' کی اشاعت کے کچھ ہی دنوں بعد جدید شاعری میں تجربہ اور انحراف کی ہوا کچھ اس شدت سے بہنے لگی کہ ناصر کاظمی (جو اس وقت تک خاصے عزت دار ہو چکے تھے) نئے شعرا کی آزادہ روی سے ناخوشی اور ان کے شعری نظریات سے برأت کا اظہار کرنے، اور اس طرح خود کو ٹھوس کلاسیکی روایت کا ایک جز ثابت کرنے میں حق بجانب سمجھنے لگے تھے۔ مندرجۂ ذیل اشعار کا لہجہ صاف بتاتا ہے کہ وہ شعریات میں معاصر تاخت وتاراج سے دور ہی نہیں بلکہ اس کے مخالف بھی تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ ناصر کاظمی نہ ہوتے تو جدید غزل کو ظہور میں آنے کے لیے ان کا منتظر رہنا پڑتا لیکن بیش تر کامیاب شعرا کی طرح وہ بھی خود کو اس منظر سے الگ رکھنے کے لیے کوشاں تھے جس کا پس منظر ان ہی کی شاعری تھی۔

زباں سخن کو سخن بانکپن کو ترسے گا ۔۔۔ سخن کدہ مری طرز سخن کو ترسے گا
نئے پیالے سہی تیرے دور میں ساقی ۔۔۔ یہ دور میری شراب کہن کو ترسے گا
یہ خاص و عام کی بے کار گفتگو کب تک ۔۔۔ قبول کیجیے جو فیصلہ عوام کریں
نئی دنیا کے ہنگاموں میں ناصر ۔۔۔ دبی جاتی ہیں آوازیں پرانی

یہ اشعار ان بہت سے شعروں کے علاوہ ہیں جن میں پرانی چیزوں کے گذرنے کا ماتم کیا گیا ہے اور شاید ان کی تہ میں گذرتے وقت کی سرد مہری کے علاوہ نئے اسالیب سخن کی یلغار اور پرانے اسالیب کی نسبتاً کم قدری کا احساس بھی کار فرما ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تجربہ کی بھیڑ بھاڑ میں ناصر کاظمی کی شاعری (جس کا تعلق پرانی شاعری سے بظاہر بہت مضبوط تھا) خود کو تنہا اور پس ماندہ محسوس کرنے لگی تھی اور اس احساس پس ماندگی سے آزاد ہوتے ہوئے ناصر کاظمی کو کچھ عرصہ لگ گیا۔ میری بات صرف اسی حد تک صحیح تھی، کیوں کہ جمود کے حمام بادگرد سے نکلنے کے بعد ناصر کاظمی ''برگ نے'' کے نیم رومانی، نیم حزینہ شاعر نہ رہے۔ مزاج کی انفعالیت اور چھوٹی سی ذات کے چھوٹے موٹے المیہ میں ہی گم رہنے کا رجحان جو ''برگ نے'' کی امتیازی خصوصیات ہیں، اب بھی باقی تھے، لیکن یہ عناصر اب شریک غالب نہیں تھے۔ شعری کردار کے بلوغ کے ساتھ ساتھ نئی کمزوریاں مثلاً معلمانہ طرز گفتگو، مربیانہ انداز بیان اور نام نہاد ''فکری شاعری'' کی جھلک بھی آئی۔ لیکن نئی کمزوریاں اور پرانی کمزوریاں دونوں نئی مضبوطیوں کے آگے سپر انداز ہونے لگیں۔ اسی لیے میں ''دیوان'' اور ''دیوان'' کے بعد والے ناصر کاظمی کو ''برگ نے'' کے ناصر کاظمی سے بہتر ہی نہیں بلکہ مختلف شاعر بھی سمجھتا ہوں اور اس حد تک میری پچھلی رائے کہ ناصر کاظمی کا ارتقا رک گیا ہے، غلط تھی۔

لیکن میں نے ابھی تک ان دو اہم مشکلوں کا ذکر نہیں کیا ہے جن کا سامنا مجھے ناصر کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے کرنا پڑ رہا ہے۔ پہلی مشکل تو دوسرے نقادوں اور مبصروں کی پیدا کردہ ہے، اور دوسری مشکل خود میری مرہون منت ہے۔ نقادوں اور مبصروں کی پیدا کردہ مشکل یہ ہے کہ ہر مشہور اور بااثر شاعر کی طرح ناصر کاظمی کے بارے میں بھی بعض ایسی باتیں مروج ہوگئی ہیں جن کی گواہی ان کے کلام سے نہیں ملتی۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ ناصر کاظمی میر کے اسلوب کا اتباع کرتے ہیں۔ اور چونکہ فراق بھی میر کے ہی اسلوب کے پیرو ہیں، اس لیے ناصر کاظمی اور فراق کا بھی رشتہ بہت قریبی اور مستحکم ہے۔ میر سے استفادہ کرنا اور چیز ہے اور میر کا اتباع (یعنی ان کے رنگ میں غزل کہنا) اور چیز۔ یہ بات تو تسلیم کی جاسکتی ہے کہ ناصر کاظمی نے میر سے استفادہ کیا ہے (فراق کے بارے میں تو اتنا بھی نہیں کہا جاسکتا)، لیکن انھوں نے میر کے رنگ میں غزل کہی ہے اسے وہی تسلیم کرسکتا ہے جس نے میر یا ناصر کاظمی یا دونوں ہی کا کلام نہ پڑھا ہو۔

غالب کی ذہنی بلند کوشی اور تعقل پرستانہ پیچیدہ خیالی جو روایتی جذبات انگیز شاعری سے مختلف ردعمل پیدا کرتی ہے۔ سودا کی اکثر دنیادارانہ غزل میں لفظی ٹھونک ٹھانک، یا ناسخ کی بعض اوقات بے روح مگر بال کی کھال نکالنے والی خیال بندی، مومن کی سطحی پیچیدگی، یگانہ کی زوردار مگر شعری تخئیلیت سے بیگانہ اکڑفوں، ان سب کے مقابلے میں میر کی عاشقانہ شاعری اگر سطحی نظر سے دیکھی جائے تو وہ یقیناً نرمی، تڑپ، چبھن، ارتعاش، گھلاوٹ، خستگی، برشتگی وغیرہ قسم کی مہمل اور غیر تنقیدی اچھائیوں سے مملو نظر آئے گی۔ اور چونکہ ناصر کاظمی کا کلام (چاہے وہ ''برگ نے'' کے دور کا میٹھا سیٹھا رومانی طرز کا ہو، یا بعد کے صلابت آمیز اسلوب کا) سودا، مومن، ناسخ، غالب، یگانہ وغیرہ کے کلام سے مماثلت نہیں رکھتا، لہٰذا اسے میر سے مماثل کہنا ہی چاہئے۔ اس قسم کی تنقیدی ٹامک ٹوئیاں نے ناصر کاظمی کو نقصان زیادہ پہنچایا، فائدہ کم۔ وہ خود میر کو پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ وہ میر کے متبع یا نقال بھی کہے جاتے۔ لیکن ان کی میر پسندی اس درجہ مشہور کردی گئی کہ انھیں بھی یقین آگیا کہ وہ پیرو میر بلکہ محی طرز میر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو بالغ ہونے میں دیر لگی، بلکہ وہ آخر عمر تک بھی پوری طرح بالغ نہ ہونے پائے۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ ناصر کاظمی کا اسلوب ایک انتہائی اچھوتا اسلوب تھا۔ اگر اس پر میر کا پرتو ہے تو اس پر غالب کا بھی انعکاس ہے۔ میر اور غالب اور ان کے واسطے سے فانی کی جھلک ان کے کلام میں نظر آتی ہے، لیکن یہ محض جھلک ہے، اس سے زیادہ نہیں۔ مجموعی طور پر اپنے بہترین لمحات میں ناصر کاظمی ہماری غزل کے گنے چنے مولک شاعروں میں سے ایک ہیں۔ میر اور فراق کے تازیانے ان کی شاعری پر اس بے دردی سے لگائے گئے کہ ان کا اپنا رنگ پہچان ہی میں نہ آسکا۔ یہ درست ہے کہ اردو غزل کے قطبین یعنی میر اور غالب کے سامنے چونکہ ناصر کاظمی اور غالب ایک دوسرے سے بہت دور نظر آتے ہیں اس لیے لامحالہ ہماری آسان پرست تنقید نے انہیں میر کے نزدیک سمجھ لینے میں عافیت سمجھی۔ اور چونکہ سطحی مطالعہ کرنے والوں کو میر صاحب عشقیہ جذبات انگیزی کے بادشاہ نظر آئے اور ناصر کاظمی بھی عشقیہ شاعر ہیں، اس لیے ان کے یہاں اسی قسم کی جذبات انگیزی ڈھونڈ لینا مشکل نہ تھا جیسی کہ سطحی مطالعہ کرنے والوں کو میر کے کلام میں نظر آتی ہے۔

اب رہے فراق، تو یہی مفروضہ بالکل غلط ہے کہ وہ میر کی طرز کے شاعر ہیں۔ ''آؤ ہو، جاؤ ہو'' اور میر کی ''ہندی'' بحر کا استعمال اگر میر کا رنگ پیدا کرسکتا ہے تو ہمارے عہد کے اور بھی چھوٹے موٹے شاعر اس شرف سے مشرف ہو جاتے ہیں۔ فراق کے یہاں نہ میر کی سی بصیرت ہے، نہ وسعت نگاہ، نہ سیرت نہ تجربے کی رنگارنگی۔ اور وہ مرکزی علامت سازی تو فراق کی دسترس سے کوسوں دور ہے جو میر کا حقیقی طرۂ امتیاز ہے۔ فراق کو زبان پر اتنا اختیار بھی نہیں جتنا ناصر کاظمی کو تھا، میر کی سی حاکمانہ شان کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ ان تمام باتوں کی مختصر تفصیل آگے عرض کروں گا۔ اس وقت تو اس غلط فہمی کے ازالے کا صرف اشارہ مقصود ہے کہ میر، فراق اور ناصر کاظمی ایک رنگ کے شاعر ہیں۔ فراق کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے وہ اصلاً مومن اور حسرت کی طرح کے سطحی اور بہ ظاہر عشقیہ لیکن بہ باطن رسمی شاعر ہیں۔ مومن نے تو اپنا رنگ قائم کرلیا۔ اس کی بنیاد ایک طرح کی مختصر گوئی، یعنی بات کو کم سے کم لفظوں میں، بلکہ معما جیسے اشاروں میں بیان کرنے پر تھی۔ حسرت موہانی نے مومن کے اس طرز کے اتباع کی کوشش کی جو ع

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

جیسے طرز پر مبنی تھا۔ لیکن فراق کی ایک ہی دور کی غزلیں اتنے بہت سے اسالیب کی حامل ہیں کہ ان لوگوں پر تعجب ہوتا ہے جو کہتے ہیں کہ فراق نے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیا۔ ان کا اور میر کا رشتہ اتنا ہی فرضی ہے، جتنا میر اور آسی سکندر پوری کا، جن کے بارے میں مجنوں گورکھپوری نے کہا تھا کہ عصری غزل میں میر کے رنگ کا صحیح ترین اتباع انہیں کے کلام میں ملتا ہے۔ آسی سکندر پوری کے عمدہ شاعر ہونے میں کوئی کلام نہیں لیکن وہ طرز میر کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جنھوں نے تصوف کو خیال بندی کے رنگ میں نبھایا ہے۔ مجنوں صاحب یہ بھول گئے کہ ناسخ تو آسی کے دادا استاد تھے۔ ان کے استاد شاہ غلام اعظم افضل الہ آبادی کو ناسخ کے ممتاز شاگردوں میں گنا جاتا ہے۔

ناصر کاظمی، جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے، ان گنتی کے غزل گو شعرا میں ہیں جن کا اسلوب مولک ہے۔ ''برگ نے'' کی کچھ غزلیں فراق کی زمینوں میں ضرور ہیں لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ان پر فراق کا پرتو ہے۔ اس لیے کہ خود فراق کا کوئی رنگ ہی نہیں ہے جس کا اثر دوسروں پر پڑے۔ یہ اور بات ہے کہ ناصر کاظمی نے فراق کے توسط سے کچھ دوسرے کلاسیکی شعرا کو پہچانا۔

دوسری مشکل جو میری اپنی پیدا کردہ ہے اس کا حل اتنا آسان نہیں ہے۔ ناصر کاظمی کے کلام میں دماغ کی کارفرمائی مجھے بہت کم نظر آتی ہے۔ وہ میر کی طرح پراسرار اور شاہانہ استغنا کے بھی حامل نہیں ہیں کہ جو جس طرح کہہ دیا، وہی ٹھیک سمجھا جائے۔ وہ عمومی طور پر ایک سطحی دماغ کے شاعر ہیں۔ میر کے یہاں عالی دماغی ہے، لیکن اس سے زیادہ پیچیدہ دماغی ہے۔ جو پراسرار شعر خلق کرتی ہے۔ غالب میر سے زیادہ عالی دماغ ہیں اور پراسرار بھی۔ اگر اردو غزل کے قطبین میں یہ خواص مشترک ہیں اور اگر ناصر کاظمی میں یہ خواص بالکل نہیں یا بہت کم ہیں تو وہ اچھے شاعر کیوں کر ہوئے؟

اس سوال کے کئی حل ممکن ہیں اور شاید سب کے سب صحیح بھی ہیں، سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ناصر کاظمی اپنے اسلوب کی تازگی کے باوجود بہر حال غالب اور میر کے درجہ کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ یک سطح دماغ شاعری کے لیے اتنا نقصان دہ نہیں جتنا سفیہہ یا سخیف دماغ ہوتا ہے۔ سفاہت اور سخافت کا شاعری سے کوئی رشتہ نہیں۔ جارج ہربرٹ (George Herbert) یقیناً ڈن (John Donne) کے مقابلے میں چھوٹے دماغ کا شاعر ہے لیکن اس کے اچھے اور اصلی شاعر ہونے میں کوئی شک نہیں۔ بلکہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کوئی شخص عالی دماغ ہو (جیسے یگانہ) لیکن تخیلی فکر نہ رکھنے کی وجہ سے بڑا شاعر نہ بن سکے۔ اچھا شاعر بننے کی اولین شرط یہ ہے کہ محصل تجربہ (علم، احساس، خبر، وجدان) اجتماعی لاشعور وغیرہ ان سب عناصر کو تخیلی فکر کی روشنی سے منور کیا جاسکے۔ اس کی ایک نہایت سادہ مثال دیکھیے۔ یہ سب شعر ہجر کی کیفیت کے تقریباً ایک ہی پہلو کا ذکر کرتے ہیں۔

مصحفی: شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

حسرت: مہینے وصل کے گھڑیوں کی صورت اڑتے جاتے ہیں مگر گھڑیاں جدائی کی گذرتی ہیں مہینوں میں

ذوق: کہوں کیا ذوق احوال شب ہجر کہ تھی اک اک گھڑی سو سو مہینے کی

فراق: اب دور آسماں ہے نہ دور حیات ہے اے درد ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

چاروں شعر ہجر کی طوالت کا اظہار کرنے کے لیے معروضی وقت کو موضوعی وقت میں بدلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ذوق اور حسرت کی کوشش زمین سے اوپر نہیں اٹھ پاتی، کیوں کہ گھڑیوں کی طوالت کا پیمانہ مہینوں کی طوالت کے ذریعہ ظاہر کردیا گیا ہے۔ موضوعی وقت بھی اگر معروضی پیمانے میں مقید کردیا جائے تو وہ محض مبالغہ ہو کر رہ جاتا ہے، جو استعارے کی پست شکل ہے۔ جدائی کی گھڑی چاہے ایک مہینے میں گذر جائے چاہے سو مہینوں میں، لیکن جب مختتم ٹھہری تو اس کی وقعت بہر حال زمان میں قید ہو کر رہ جائے گی۔ استعارے کے باب میں مڈلٹن مری (Middleton Murry) نے کیا خوب بات کہی ہے کہ اس کی چھان بین کی آخری حدیں جنون سے ملتی ہیں، اس لیے کہ جنون کسی قاعدے یا نظم کا پابند نہیں ہوتا اور استعارہ اپنی انتہائی شکل میں لامتناہی ہو جاتا ہے۔ بودلیئر (Baudelaire) جب جنون کے غار کے دہانے پر لڑکھڑا رہا ہوتا ہے تو اس کیفیت کا اظہار کرنے کے لیے یہ غیر فانی مصرع کہتا ہے:

میری کھڑکیوں کے باہر کچھ نہیں ہے، صرف لامتناہیت ہے

یہاں معروضی وقت موضوعی وقت میں ضم نہیں ہو جاتا بلکہ زمان اور مکان بھی ایک ہو جاتے ہیں۔فراق کے یہاں زبان و بیان کی لڑکھڑاہٹ سے قطع نظر (جب دور آسمان ہی نہ رہ گیا تو دور حیات کہاں سے ہوگا؟) دو میں سے ایک فقرہ غیر ضروری ہے۔ درد ہجر تو ہی بتا میں ''ہی'' کی تاکید سے شبہ سا ہو جاتا ہے کہ اگر دور آسمان یا دور حیات ہوتے تو وہ بتا دیتے رات کتنی باقی ہے، حالانکہ اس بات کو ثابت کرنے کا کوئی قرینہ شعر میں نہیں ہے۔ فراق نے بھی معروضی وقت کو لامتناہی کرنے کی کوشش میں کامیابی حاصل نہیں کی، وہ صرف قرب قیامت کا منظر پیش کر کے رہ گئے ہیں۔ دور آسمان ختم ہو گیا، دور حیات بھی ختم ہو گیا یعنی زمانی وقت Temporal time کی مدت پوری ہو گئی۔ مگر مطلق وقت Absolute time تو پھر بھی باقی رہا، اس لیے فراق کا شعر حسرت اور ذوق کی کوششوں کی محض انتہائی منزل ہے اور لامتناہی وقت کو ظاہر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ دور آسمان اور دور حیات ختم ہو گئے ہیں لیکن پھر بھی کچھ باقی ہے جس کے حوالے سے ہجر کی رات کو ناپنا ممکن ہے۔

مصحفی نے شب ہجر کو صحرائے ظلمات کہہ کر بودلیئر کی طرح زمان و مکان کو ایک کردار قرار دیا ہے اور جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی کا استعارہ خلق کر کے شب ہجر کو ایک ایسا Continuum بنا دیا ہے جس کی ابتدا انتہا کچھ نہیں۔ پہلی بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات تھی اور آخری بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات تھی۔ معروض پوری طرح موضوع میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہی تخیلی فکر کا کمال ہے۔ ہجر کی رات کاٹے نہیں کٹتی، یہ ایک محصل تجربہ ہے جو تمام شاعروں میں مشترک ہے۔ اب اس کو جس طرح بیان کیا جائے، بنیادی حقیقت وہی رہتی ہے، لیکن تخیلی فکر اس کو ہر بار نیا رنگ دے دیتی ہے۔ یہ فکر اگر ناکام ہو تو حسرت یا ذوق کی طرح کا شعر وجود میں آتا ہے۔ اور اگر محض ایک حد تک کامیاب ہو تو فراق کا شعر ہوتا ہے۔

بہر حال، بات ہو رہی تھی ناصر کاظمی کے دماغ کی۔ ان کے دماغ کی یک سطحی اس بات میں ہے کہ وہ اپنے غم کی تصویر کشی اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان کا اپنا غم معلوم ہوتا ہے۔ پیشہ ور نقادوں کی زبان میں یہ بات یوں کہی جائے گی کہ ناصر کاظمی کا غم جاناں، غم جاناں ہی رہتا ہے۔ غم دوراں نہیں بنتا۔ یہی ان کی مضبوطی بھی ہے اور میرے اس سوال کا جواب بھی کہ جب یہ بات بالکل ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کی دماغی پرواز بہت رسا نہیں تو وہ عمدہ شاعر کیوں ہیں؟ ناصر کاظمی اور بودلیئر میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کرب کی انتہائی منزلوں کے زاویہ شناس ہیں۔ لیکن ان کے کرب میں نہ وہ نام نہاد آفاقیت ہے اور نہ وہ غم جاناں برابر غم دوراں والا فارمولا جنھیں اردو کے نقاد انتہائی فرض شناسی کے ساتھ مختلف شعرا میں تلاش کرتے رہتے ہیں۔ دونوں اپنے درد کا اظہار محض اپنے حوالے سے کرتے ہیں۔ دونوں اس بات کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں کہ وہ ''میں'' جو ان کے اشعار میں بول رہا ہے بودلیئر ہی ہے، ناصر کاظمی ہی ہیں، کوئی فرضی یا اجتماعی انسان نہیں ہے۔ ناصر کاظمی جو کچھ کہتے ہیں اور جو کچھ سہتے ہیں وہ سب اپنی طرف سے اور اپنے اوپر کہتے سہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بودلیئر کا کرب روحانی، اور اس کی تلاش مابعد الطبیعیاتی ہونے کی وجہ سے وہ اس کے اپنے چھوٹے موٹے معاملات سے بہت ماورا ہے۔ اس کی تخئیل بھی ناصر کاظمی کے بہ نسبت بے حد بے لگام، جرأت مند اور علامت آمیز ہے۔ اس لیے بودلیئر بیک وقت غالب، میر، جان ڈن John) (Donne اور مولانا روم کا امتزاج معلوم ہوتا ہے۔

ناصر کاظمی ذاتی غم کے ذاتی رنگ میں اظہار کی حد تک بودلیئر کے ہم نوا ہیں۔ ناصر کاظمی کا کٹر سے کٹر ترقی پسند دوست بھی ان کے کلام میں ''روح عصر'' یا ''سماجی شعور'' تلاش نہیں کر سکتا۔ اجتماعی سماجی زندگی کے خفیف ترین پرتو کو ڈھونڈنے کے لیے ''برگ نے'' اور ''دیوان'' (اور بعد کی غزلوں) کو بڑے غور و تفحص سے پڑھنا پڑتا ہے لیکن یہ شیش محل یا منار عاج والی محفوظ شاعری بھی نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ ناصر کاظمی نے اپنے عشق اور اس عشق کی لائی ہوئی درد کی دولت کے علاوہ ہر چیز پر آنکھ بند کر لی تھی۔ وہ فراق اور فیض وغیرہ سے بہت مختلف آدمی ہیں۔ اس کی دلیل ان کا عشقیہ رویہ ہے جو زمانے کے اور غموں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ نکتہ یہ ہے کہ عشقیہ شاعری ہونے کے باوجود ان کی شاعری متروک Archaic نہیں ہے، کیوں کہ انھوں نے طرح طرح سے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ وہ صرف اپنی طرف سے بول رہے ہیں۔

فرصت ہے اور شام بھی گہری ہے کس قدر   اس وقت کچھ کلام نہیں آپ سے مجھے
دل ہے مرا لہو لہو تاب نہ لاسکے گا تو   اے مرے تازہ ہم نشیں تو مرا ہم سبو نہ بن
تجھے تو گھیرے ہی رہتے ہیں رنگ رنگ کے لوگ   ترے حضور مرا حرف سادہ کیا کرتا
کیا کہوں تجھ سے میں اے جوئے کم آب   میں ہی دریا تھا اتر کر رہ گیا

اس طرح کے بیسیوں اشعار ہیں جن میں رومانی یکتائی کی صورت حال صاف نظر آتی ہے۔ اسے جدید ادب کے روایتی Alienation سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ ان اشعار میں جو شخص جلوہ گر ہے اسے دوسروں کے وجود کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ اپنے وجود کے اظہار (یا اپنے وجود کے پارہ پارہ ہونے کی کیفیت کے اظہار) میں اس قدر منہمک ہے کہ اسے فرصت ہی نہیں کہ alienation کا احساس کر سکے۔ یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ alienation آپ سے آپ نہیں پیدا ہوتا۔ اس کے لیے وجود غیر انا کے شدید تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ alienation کا مفہوم تنہائی نہیں، بلکہ پہچاننے کی مشکل ہے، یعنی وہ کیفیت جب جانی پہچانی صورتیں، اشیا اور صورت حالات، نامانوس اور اجنبی محسوس ہوتی ہیں، یا پھر نئے محسوسات انسان پر اس طرح طاری ہوتے ہیں گویا یہ کیفیات پہلے بھی گذر چکی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کے یہاں غیر انا کا وجود ہی نہیں، لہٰذا alienation ان کے یہاں مفقود ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب تمام ہی شاعر اپنی بپتی سناتے ہیں اور اپنے غم کا اظہار کرتے ہیں تو پھر ناصر کاظمی کی کیا تخصیص ہے؟ لیکن یہ سوال غلط فہمی پر مبنی ہے۔ کیوں کہ اول تو یہ کہ تمام شاعر نہیں، بلکہ صرف اچھے شاعر اپنی بپتی سنانے اور غم کا اظہار کرنے پر قدرت رکھتے ہیں کہ ان کی بات جھوٹی، فرضی اور مصنوعی نہ معلوم ہو۔ اپنا دکھڑا سنانے والے کا مقدر جماہیاں ہوتی ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار کرنے والی شاعری اگر اعلیٰ درجہ کی نہ ہو تو وہ بھی آپ کو اتنا غیر متاثر چھوڑ جائے گی جتنا کسی بھی اجنبی کے دلی احوال جن کو سن کر آپ بور ہوتے ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار اچھی شاعری میں آسان نہیں ہے لیکن یہ دوسری بات ہے کہ ناصر کاظمی کا اختصاص یہ ہے کہ وہ ذاتی کرب کا اظہار اس سطح پر کرتے ہیں جہاں اس میں حصہ نہیں لگایا جا سکتا، نہ اسے پھیلا کر دوسروں پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ آپ اس سے متاثر تو ہوتے ہیں لیکن اس احساس کے ساتھ کہ آپ کو صرف متاثر ہونے کا حق ہے، شریک ہونے کی اجازت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناصر کاظمی ایسے اشعار میں بھی جان سلامت نکال لے جاتے ہیں جنھیں دوسرے کہیں تو رومانی پلپلے پن اور شوں شاں کرنے والے آنسوؤں کے علاوہ کچھ ہاتھ نہ آئے۔

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے   وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا میں باہر جاؤں کس کے لیے
بلاؤں گا نہ ملوں گا نہ خط لکھوں گا تجھے   تری خوشی کے لیے خود کو یہ سزا دوں گا
ہچکی تھمتی ہی نہیں ناصر   آج کسی نے یاد کیا ہے
میں تو آج بہت رویا ہوں   تو بھی شاید رویا ہوگا
آج تو میرا دل کہتا ہے   تو اس وقت اکیلا ہوگا
میرے چومے ہوئے ہاتھوں سے   اوروں کو خط لکھتا ہوگا

یہ ناصر کاظمی کے بہترین شعر نہیں ہیں۔ لیکن یہ شعر ایسے ہیں کہ ہمارے زمانے میں کسی سے بھی ایسے بن نہیں سکتے تھے۔ ان کو پڑھ کر ہنسی نہیں آتی، جب کہ عام طور پر اس طرح کی شاعری پڑھ کر شاعر کی عقل پر رونا اور اپنے اوپر ہنسی آتی ہے۔ ندا فاضلی نے کہیں کہیں اس طرح کے عشقیہ آہنگ کو بہت احتیاط سے بلکہ اور زیادہ دھیما کر کے برتا ہے لیکن ان کے یہاں خود شاعر اتنا صاف نظر نہیں آتا جتنا ناصر کاظمی کے شعروں میں ہے۔ اسی لیے دوسروں کے مقابلے میں ندا فاضلی اس آہنگ کو نسبتاً کامیابی سے برت پائے ہیں ورنہ کم تر درجہ کے شاعر اس لہجہ میں گفتگو کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو حسب ذیل قسم کا نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔

ترا ملنا بہت ضروری تھا   ورنہ میرا وجود کھو جاتا

دل تھام لوگے جب بھی مرانام لوگے تم　　　اک آہ بن کر آؤں گا لب پر جب آؤں گا
یہ ہوکر بے زباں کرتی ہے باتیں　　　تری تصویر کا کہنا ہی کیا ہے
اس طرح ہوتی رہی ہے تکمیل جذبات وفا　　　ہم ادھر روتے رہے اور وہ ادھر روتے رہے

آخری شعر کے ساتھ ناصر کاظمی کا یہ شعر رکھئے، اگر اب بھی دلیل وتجزیہ ضروری ہوتو تنقید واقعی کار بیکاراں ہے ؎

میں تو آج بہت رویا ہوں　　　تو بھی شاید رویا ہوگا

لیکن پھر بھی اتمام حجت کے لیے اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم ادھر روتے رہے...والے شعر کا پہلا مصرع بالکل بیکار ہے اور تکمیل جذبات وفا کے ساتھ ادھر اور ادھر کے تذکرے نے باقاعدہ باجماعت اور جو''نیت امام کی وہ میری'' والی صورت پیدا کردی ہے۔ یہ اور بات کہ جذبات وفا کیا بلا ہیں اور ان کی تکمیل کیسے ہوتی ہے، اس کے بارے میں شاعر ہمیں کچھ بتا سکتا۔''ہم'' اور''وہ'' نے یگانگت کے بجائے ثنویت اور افتراق کا احساس پیدا کیا ہے۔ اگر اس میں کوئی شک ہوتو مصرع یوں کردیجیے اور دیکھیے کہ مکالمے یا خود کلامی کے رنگ نے یگانگت کا تاثر پیدا کیا کہ نہیں ع

میں ادھر روتا رہا اور تو ادھر روتا رہا

ظفر اقبال اس نکتے سے آشنا ہیں اسی لیے ان کے مطلع میں محبوب کی شخصیت دوئی کا استحکام کرنے کے بجائے اس کی نفی کرتی ہے ؎

یہاں کسی کو بھی کچھ حسب آرزو نہ ملا　　　کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

ناظر کاظمی کے شعر میں معنی کی ایک اور تہ بھی ہے جو شعر زیر بحث (ہم ادھر روتے رہے...) میں مفقود ہے۔ میں تو آج بہت رویا ہوں، لیکن تو شاید رویا ہوگا۔ یعنی میرے بہت رونے کے مقابلے میں تیرے کچھ ہی آنسو ہوں گے، اگر تو رویا بھی ہو۔ ناصر کاظمی کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اپنے درد میں اس درجہ گم ہیں کہ محبوب کا درد بھی اس کا ایک چھوٹا سا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ یہ خیال کہ ناصر کاظمی میر کے پیرو ہیں، ان کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ یہ بات کچھ اور نقادوں نے بھی کہی ہے لیکن وہ نکتہ متخالف کے طور پر ناصر کاظمی کو غالب اور اقبال کے شعور حیات و کائنات رکھنے والا بتاتے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ غالب یا اقبال کے کلام میں شعور حیات کا وجود کیا معنی رکھتا ہے۔ اگر اس کا مفہوم یہ ہے کہ غالب اور اقبال کے کلام میں خارج کے مظاہر یا اجتماعی زندگی اور اس کے مسائل کا پرتو ملتا ہے تو بات صحیح ہے۔ لیکن میرے خیال میں ناصر کاظمی کے یہاں تو خارج کے مظاہر اور اجتماعی زندگی شاید سب سے کم اہم مرتبہ رکھتی ہے۔ ان کے کلام میں موسموں کا ذکر ضرور ملتا ہے لیکن وہ سارے موسم روح اور دل کے موسم ہیں جن کو شاعر نے وقتاً فوقتاً خارج میں کارفرما دیکھ لیا ہے۔ انھوں نے رنگ، پانی اور آواز کا زیادہ ذکر کیا ہے لیکن منیر نیازی کی طرح نہیں۔ منیر نیازی پہلے خارج میں موسم کی تبدیلی محسوس کرتے ہیں، پھر ان کی داخلی واردات اس کے اندر ہی اندر تلازمے خلق کرتی ہے۔ ان کی نظم''آغاز زمستاں میں دوبارہ'' کا مطالعہ اس نکتہ کی وضاحت بخوبی کردے گا:

آغاز زمستاں میں دوبارہ
غروب مہر کا منظر گھڑی ہوئی گذرا
بس ایک پل کو نیستاں اسی طرح لرزا
گیاہ سبز کی خوشبو اسی زمانے کی
اسی طرح کی مسرت بہار آنے کی
وہی جمال در وسقف و بام ہے میں ہوں
کنار رود سیہ فام شام ہے میں ہوں

سفید، سرخ، سیاہ، سنہرا، آبی ہر طرح کے رنگ ہیں۔ روشنی کے طیف کی طرح ہر رنگ اپنی اپنی جگہ روشن ہے اور آخری دو

مصرعے داخلی منظرنامے کو خارجی منظرنامے میں اس طرح مدغم کر دیتے ہیں کہ پورا پیش منظر داخلی واردات کا تلازمہ بن جاتا ہے۔ ناصر کاظمی کے موسم اور فطری مظاہر خارج میں کم سے کم وجود رکھتے ہیں۔ اگر ناصر کاظمی واردات سے مغلوب نہ ہوتے تو یہ منظر انھیں دکھائی بھی نہ دیتے ۔

ہم جس پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھا کرتے تھے
اب اس پیڑ کے پتے جھڑتے جاتے ہیں

پہلی بارش میں اور تو
زرد پہاڑوں کا دامن

لال کھجوروں نے پہنے
زرد بگولوں کے کنگن

کیسے کیسے بوٹے نکلے
لال ہوئی جب ساری مٹی

اڑتا پھرتا ہے پھلواریوں سے جدا
برگ آوارہ جیسے پون پھول ہے

آج تو شہر کی روش روش پر
پتوں کا میلا سا لگا ہے

مینھ جو برسا تو برگ ریزوں نے
چھیڑدی بانسری درختوں میں

یہ ہوا تھی کہ دھیان کا جھونکا
کس نے آواز دی درختوں میں

لوگ سو رہے ہیں
رت بدل رہی ہے

رفتگاں کا نشاں نہیں ملتا
اگ رہی ہے زمیں پہ گھاس بہت

میر نے موسموں کا ذکر بہت کم کیا ہے کیوں کہ ان کے زمانے میں موسم صرف دو تھے۔ موسم گل اور موسم خزاں۔ لیکن اگر ان کو اپنی شاعری میں موسم برتنا ہوتے تو وہ انھیں علامتی رنگ دیتے، کیوں کہ خارج کا شعور انھیں بہت تھا۔ اس خارجی شعور کی بنا پر ان کی عشقیہ شاعری اپنے کمزور لمحوں میں بھی ایک وسیع، تجربہ کار، عاقل اور بصیرت مند ذہن کا اظہار ہوتی ہے اور بہترین لمحوں میں یہ تمام عناصر اس طرح دو مصرعوں میں مرکوز ہو جاتے ہیں کہ اسرار کی سی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ میر کی عشقیہ شاعری ایک ایسے ذہن کی نشاندہی کرتی ہے جو کرب اور فرحت، امید اور خوف، شکست اور فریب آرزو کی تمام منزلوں سے گذر چکا ہے۔ ایسا ذہن جو سب کچھ دیکھ چکا ہے جس پر سب کچھ اور جس میں سب کچھ واقع ہو چکا ہے۔ بصیرت یعنی Wisdom کی گہرائی اور تجربے کی یہ وسعت اس کے علاوہ کسی طرح ان کی شاعری میں آ ہی نہیں سکتی تھی اور میر کو خدائے سخن اسی لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ عشق اور اس کے حوالے سے زمانہ کے سب سرد و گرم چشیدہ ہیں۔ اردو کے کسی شاعر کے کلام میں میر کی سی یہ تجربے کی وسعت اور اس کی پیدا کردہ سرد و گرم چشیدگی نہیں ملتی۔ میر کے مقابلے میں ناصر کاظمی بالکل ناتجربہ کار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق نے ان کو جھنجوڑ کر اور توڑ کر رکھ دیا ہے۔ لیکن اس منزل سے آگے پہنچنا جہاں ہر چیز ہو چکی ہوئی نظر آتی ہے، ان کے بس کی بات نہیں۔ میر کے یہاں دونوں طرح کے شعر یعنی وہ جن میں اس کا کردار ایک زخم رسیدہ لیکن دراک و حساس اور فیصلہ کن ذہن رکھنے والے مرد پیر کا کردار ہے اور وہ جن میں تجربے کو اپنے اندر جذب کر لینے کے باعث ارتکاز اور اس کے نتیجہ میں اسرار کی فضا ملتی ہے، کثرت سے ملتے ہیں۔ تعجب ہوتا ہے کہ نقادوں نے پھر بھی انھیں ایک روایتی قسم کا حرماں نصیب، ایذا رسیدہ اور انفعالی بڈھا سمجھا اور اس بنا پر واہ واہ کرتے رہے، ورنہ یہ شعر دیکھیے ۔

دل ہے داغ جگر ہے ٹکڑے آنسو سارے خون ہوئے
لوہو پانی ایک کرے یہ عشق لالہ عذاراں ہے

عشق کے میداں داروں میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت
یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کار کارگزاراں ہے

ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں
نے عشق کو ہے صرفہ نے حسن کو محابا

چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے
عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دس دن کے اس جینے میں

بلا شور ہے سر میں ہم کب تلک
قیامت کا ہنگامہ برپا کریں

یکساں ہوئے ہیں خاک سے پامال ہونے ہم
کیا اور اس کی راہ میں ہموار ہو کوئی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

کرتے ہیں دل بھلا خوں اس رنگ سے کسو کا   ہم دل شدوں کی ان نے کیا خوب دلبری کی
گو خاک سی اڑتی ہے مرے منہ پہ جنوں میں   ٹپکے ہے لہو دیدۂ نم ناک سے اب تک
جہاں پر ہے فسانے سے ہمارے   دماغ عشق ہم کو بھی کبھو تھا
نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن   غبار اِک ناتواں سا کوبہ کو تھا
کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی   شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

ان سب اشعار میں Apocalypse یا مکاشفۂ موت کی کیفیت ہے۔ ہر شعر میں متکلم کا لہجہ کچھ نہ کچھ مختلف ہے۔ اپنے ہی اوپر ہنس لینے سے لے کر اسرارِ حیات اور المیۂ زیست کے سامنے تحیر (ان صحبتوں میں ...اور، نہ دیکھا میر آوارہ کو...) کے سب رنگ موجود ہیں۔ ناصر کاظمی لہجے کے رنگوں کی اس وسعت پر قادر نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کا کلام میر کے مقابلے میں محدود اور یک سُرا معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا ہی نہیں ہے، خارج سے بے خبری میں بھی روحانی بصیرت اور داخلی اسرار کے منازل طے ہو سکتے ہیں۔ میر کا کلام اس پر دال ہے کہ وہ صرف اپنے عشق اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والے تجربہ کے ذکر تک محدود نہیں ہیں بلکہ مابعد الطبیعیاتی فکر و مشاہدہ انھیں بیدل کی دنیاؤں کی بھی سیر کرا لاتا ہے۔

عالم میں آب و گل کے کیونکر نباہ ہوگا   اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر   منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ
گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر   بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے
عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل   ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں
اٹھیو سمجھ کے جا سے کہ مانند گردباد   آوارگی سے تیری زمانے کو عشق ہے
رنگ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں   کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے
رہتے تو تھے مکاں میں و لے آپ میں نہ تھے   اس بن ہمیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا
کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی   مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

ان اشعار کی خوبی یہ نہیں ہے کہ ان میں کہیں کہیں صوفیانہ فکر نظر آتی ہے (بلکہ بعض شعروں میں تو اس کا محض شائبہ ہی ہے) ان کی اصل خوبی یہ ہے کہ خارجی مظاہر سے غیر معمولی نتائج نکالے گئے ہیں۔ جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) اس کو اعجازیت Miraculism سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اعجازیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر مشابہت کے ذریعہ دو اشیا میں ایک طرح کی واحدیت (جو نیم وحدت ہوتی ہے) ڈھونڈ لیتا ہے اور پھر اس نیم وحدت کو خود ہی مکمل کر ڈالتا ہے۔ خالی خولی فطرت نگار شاعر فطرت سے محبت نہیں کرتے، بلکہ اسے استعمال کرنا چاہتے ہیں، اور ادراک عملی کے ذریعہ اس تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اعجازیت نگار شعرا فطری مشابہتوں کو سچائی کا رنگ دے دیتے ہیں (شاید اسی لیے بلیک (William Blake) نے کہا تھا کہ ہر وہ چیز جس پر ممکن کا اطلاق ہو سکے، سچائی کا پیکر ہوگی)۔ رینسم کہتا ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی اعجازیت تاریخ کی طرح سچی نہیں ہوتی لیکن یہ اشیا کا بیان اس طرح کرتی ہے کہ جس طرح وہ کرنا چاہتی ہے۔ اور اس بیان کے ذریعہ ہم پر واضح کرتی ہے کہ اشیا طبیعیاتی یا تصوراتی طور پر قابل غور و لحاظ ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں اسی وقت ممکن ہیں جب شاعر اشیا کو برتنے اور تصورات کو خود سے الگ کر کے دیکھنے پر قادر ہو۔ اس کی مختصر تفصیل کے لیے آخری شعر کو مندرجہ ذیل اشعار کے سامنے رکھیے۔

میر: کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی   مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا
درد: ہوا سینہ داغوں سے سرو چراغاں   کبھو تو نے آکر تماشا نہ دیکھا
مومن: کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں   کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

تینوں شعروں میں لفظ ''تماشا'' کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور تینوں ہی میں تماشا کسی نہ کسی طرح موت سے متعلق کر دیا گیا ہے۔ درد کے شعر میں موت واضح نہیں ہے۔لیکن سینے میں داغوں کا روشن ہونا عشق میں موت حاصل ہونے ہی کی منزل ہے۔کیوں کہ داغوں کی کثرت نے دل کو مغلوب کرلیا ہے۔اصطلاحی معنی میں ''سرو چراغاں'' ایک طرح کا جھاڑ ہوتا ہے جس میں کئی شاخیں ہوتی ہیں اور ہر شاخ میں فانوس آویزاں ہوتے ہیں۔بعض جگہ یہ بھی مذکور ہے کہ کسی کو سخت سزا دینی منظور ہوتی تھی تو اس کے سر میں سوراخ کر کے ہر سوراخ میں ایک شمع ٹھونس دیتے تھے اور اسے ''سرو چراغاں'' کہتے تھے۔لہٰذا ایک معنی میں ''سرو چراغاں'' تماشا ہے،اور ایک معنی میں تماشائے موت ہے۔ بیک وقت خود کو تماشا قرار دینا،اور خود کو سنگین سزائے موت کی تصویر بھی بتانا ناز اجازیت کا اچھا نمونہ ہے،کہ شاعر نے خود کو الگ کر کے اپنی صورت حال کو نئے معنی دے دیئے ہیں۔

مومن نے ایک طرح کی نازک خیالی ضرور برتی ہے لیکن ان کے شعر کی اساس معشوق کے روایتی قاتلانہ کردار پر ہے۔اس تصویر میں کوئی اور نقش مزید نہیں ہے جو روایتی قتل عام کو کسی قسم کی داخلی یا روحانی اہمیت کا حامل کر دے۔معشوق نے ایک ہی نظر میں تمام عالم کو ختم کر ڈالا۔سب لوگ ایک ساتھ مر گئے،اس لیے کوئی بھی شخص کسی دوسرے کی موت کا تماشا نہ دیکھ سکا۔مراد شاید یہ ہے کہ عاشق کو مرنے کا لطف نہیں آیا۔اگر چہ معشوق نے اپنے قتال عالم ہونے کا مکمل ثبوت بہم پہنچا دیا۔اس شعر میں موت کے تماشے کا لفظ محض ایک سطحی اور سرسری مفہوم رکھتا ہے۔درد کی طرح طنز کا پہلو بھی نہیں ہے جو اسے کسی قسم کی ماورائیت بخش دے۔حقیقت تو یہ ہے کہ موت اس شعر میں آخری اور حتمی اصلیت کے طور پر نظر ہی نہیں آتی جو اس کا خاصہ ہے بلکہ جس طرح قتال عالم معشوق محض ایک رسومیاتی کردار ہے،ویسے ہی مرگ انبوہ بھی محض ایک رسومیاتی واقعے کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔

میر کے دونوں مصرعوں کے درمیان ایک لطیف خلا ہے۔یہ نہیں کہا گیا ہے کہ کوئی شخص مر گیا۔صرف یہ کہا گیا ہے کہ کل تک تو ہم اور وہ ہنس بول رہے تھے۔یہ ضروری نہیں کہ جس شخص سے ہنس بول رہے تھے وہ میر ہی تھا۔''ہم وے'' یعنی ''ہم لوگ''، یا ''ہم لوگ اور میر''، یا ''میں اور میر''۔اس کے بعد ایک بظاہر غیر متعلق رائے زنی ہے کہ اس شخص کا مرنا بھی ایک تماشا سا ہو گیا ہے۔تماشا شاید اس لیے کہ اس نے موت بھی اتنی آسانی سے اور ہنسی خوشی قبول کی جس طرح وہ ہم سے ہنستا بولتا تھا۔یا شاید اسی لیے کہ اس کی موت اتنی غیر سنجیدہ بلکہ کم وقعت معلوم ہوتی ہے جتنی اس کی زندگی تھی۔دونوں ہی برابر کا حکم رکھتی ہیں یا شاید اس لیے کہ اس کی زندگی تو دوسروں کے لیے تماشا تھی ہی، موت بھی تماشے کی طرح دلچسپ،حیرت انگیز یا بے پرواخرامی سے مملو ہے یا شاید اس لیے کہ وہ کس قدر اچانک اور جلد مر گیا کہ یقین ہی نہیں آتا،جیسے تماشے پر مکمل یقین کبھی نہیں آتا بلکہ مصنوعیت کا احساس ہمیشہ کہیں نہ کہیں باقی رہتا ہے۔''ہم'' اور ''وے'' کی ثنویت اور ''یوں ہی'' کا ابہام شعر کو کسی ایک فرد واحد کی موت کے زمرے سے اٹھا کر عالم انسانی کے بنیادی مظاہر کے درمیان رکھ دیتا ہے۔

ناصر کاظمی ان کوچوں سے نا آشنا ہیں۔ممکن ہے سطحی طور پر انھیں میر کی طرح کا حزینہ شاعر کہہ کر جھگڑا مٹایا جا سکے۔لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا مزاج میر سے بہت مختلف تھا۔ان میں میر کی سی وسعت اور ارضیت نہیں ہے۔شیکسپیئر کی طرح میر بھی جگہ جگہ ایک عظیم الشان گنوار پن سے کام لیتے ہیں۔ان دونوں کی مثال اس بظاہر بے وقوف لونڈے کی سی ہے جو ایک گدھے کو سر پر اٹھائے لیے جا رہا تھا۔اس کو دیکھ کر علاقے کے رئیس کی لڑکی جو سات سال سے نہ ہنسی تھی،ہنس پڑی اور رئیس نے خوش ہو کر اس لونڈے کو اپنی فرزندی میں لے لیا۔

لوگ عام طور پر میر کی ارضیت سے مراد ان کا جنسی اشتغال لیتے ہیں۔لیکن ان کی اصل ارضیت یہی عظیم الشان گنوار پن ہے جس کے دام میں شاعری کی حسینہ بے کھٹکے چلی آتی ہے۔ورنہ کیا وجہ ہے کہ وہ ''قشعریرہ'' جیسا لفظ غزل میں دھڑلے سے لکھ جائیں (اور ایک بار نہیں،دو بار) اور پھر بھی شعر کامیاب ہو جائے ؎

کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی | شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ | (دیوان دوم)
کانپتا ہوں میں تو تیرے ابروؤں کے خم ہوئے | قشعریرہ کیا مجھے تلوار کے ڈر سے ہے | (ایضاً)

میر کی طینت میں کنایہ اور استعارہ کچھ اس طرح جا گزیں ہیں کہ دیہاتوں کی خلقی چھٹی حس کی طرح ان کو سیدھی راہ چلائے ہی جاتا ہے۔

معقول گر سمجھتے تو میر بھی نہ کرتے   لونڈوں سے عشق بازی ہنگام کہنہ سالی
دم ناک میں بقول زناں عاشقوں کے ہیں   ہلنا بلا ہے موتی کا اس کے بلاق میں
اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ   آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ
گریۂ خونیں سے ہیں رخسار میرے لعل تر   دیدۂ خونباریوں ہے جیسے منہ پر گھاؤ ہو
ٹکڑے جگر کے میرے مت چشم کم سے دیکھو   کاڑھے ہیں یہ جواہر دریا کو میں بلو کر
میر بلانا ساز طبیعت لڑکے ہیں خوش ظاہر بھی   ساتھ ہمارے راہ میں ہیں پھر ہم سے لڑتے جاتے ہیں

منہ پر گھاؤ والے شعر کو طالب آملی کے شہرۂ آفاق شعر کے سامنے رکھیے تو گنوار پن کا مفہوم آسانی سے سمجھ میں آجائے گا۔

لب ازگفتن چناں بستم کہ گوئی   دہن برچہرہ زخمے بود بہ شُد

طالب کی نفاست پسند طبیعت بند ہونٹوں کو مندمل زخم کی طرح دیکھتی ہے، میر کا دیسی دیہاتی پن خون بہاتی آنکھوں کو چہرے پر زخموں سے تعبیر کرتا ہے اور وہ بھی ایسے زخم جو مسلسل جاری ہیں، بہتے ہوئے، کھلے اور خونی زخموں میں آنکھیں دیکھ لینا ایرانی مذاق پر (اور شاید ہمارے مذاق پر بھی جو میر کے مقابلے میں خاصے ''مہذب'' ہو چکے ہیں) کس قدر بار گذرے گا۔ لیکن میر نے رخسار کو لعل تر کہہ کر (یعنی صرف لعل نہ کہہ کر بلکہ لعل تر کا ابہامی فقرہ استعمال کر کے) ایک اور استعارہ بنا ہی ڈالا ہے۔ ناصر کاظمی ایسی جرأت نہیں کر سکتے۔ ان کا لفظی خزانہ ایسے لفظوں سے پر ہے جو اردو شاعری کی روایت کا حصہ ہیں مثلاً۔

یوں ترے راستے میں بیٹھا ہوں   جیسے ایک شمع رہ گذر خاموش
گل کدوں کے طلسم بھول گئے   وہ تماشا نقاب میں دیکھا
اے دیدہ ورو دیدۂ نم کی طرف بھی   مشتاق ہو لعل و زر و گوہر کے تو دیکھو
غیرت عشق کو قبول نہیں   کہ تجھے بے وفا کہے کوئی

لیکن وہ دیدۂ پرنم کو لعل وزر و گوہر سے زیادہ نہیں کہہ سکتے۔ دیدۂ پرنم کو زخم نمایاں اور رخ خوں آلودہ کو لعل تر کہنے کے لیے زمین پر پاؤں مضبوط جمائے رکھنا ضروری ہے۔

اسی طرح، ناصر کاظمی کے کلام میں غالب کے اسلوب کی تلاش کرنے والے نقاد بھی کم کوش اور سطح بیں ہیں۔ یہ درست ہے کہ ناصر کاظمی اردو غزل کے اس اسلوب سے بیگانہ نہیں ہیں، فارسیت جس کا طرۂ امتیاز ہے۔ انھوں نے بعض بہت خوبصورت یا برمحل فارسی تراکیب استعمال کی ہیں۔ تراکیب سے قطع نظر بھی کیجیے تو ان کے یہاں فارسی مزاج کی شائستگی اور ترتیبی پیچیدگی موجود ہے۔ معاصروں میں صرف ظفر اقبال ہی ان سے زیادہ فارسیت کی صفت سے متصف نظر آتے ہیں۔ ناصر کاظمی کے یہ شعر دیکھیے۔

ہر سحر بارگاہ شبنم میں   پھول ملتے ہیں باوضو ہم سے
ہم سے روشن ہے کارگاہ سخن   نفس گل ہے مشک بو ہم سے
ہم سے پہلے زمین شہر وفا   خاک تھی کیمیا ہمیں سے ہوئی
ذرے ہیں ہوس کے بھی زرناب وفا میں   ہاں جنس وفا کو بھی ذرا چھان پھٹک کے
دم مہتاب فشاں سے ناصر   آج تو رات جگادی ہم نے
ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے   جن پہ تحریر پائے ناقہ نہیں
صدائے رفتگاں پھر دل سے گذری   نگاہ شوق کس منزل سے گذری
بھری برسات خالی جارہی ہے   سر ابر رواں دیکھا نہ جائے
یہ ٹھٹھری ہوئی لمبی راتیں کچھ پوچھتی ہیں   یہ خامشی آواز نما کچھ کہتی ہے

یہ فارسیت ان کے مزاج کا خاصہ ہے لیکن ظاہر ہے کہ صرف اس بنا پر ناصر کاظمی کو غالب کا دست نگر تو کیا ان سے متاثر بھی نہیں کہہ سکتے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں غالب کی عالی دماغی صرف اقبال کے یہاں جھلکتی ہے۔ ناصر کاظمی نسبتاً چھوٹے دماغ کے شاعر ہیں۔ ہزار سچے اور پکے سہی، لیکن وہ تجربۂ حیات وکائنات کی بھول بھلیوں میں داخل ہی نہیں ہوئے۔ غالب اور میر کی طرح اس کے گوشے گوشے سے واقف ہونے کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ناصر کاظمی اپنے ذاتی کرب کی شدت کے باعث بار بار بودلیئر کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اس وجہ سے بھی ہے کہ بودلیئر ہی کی طرح شہر کا تذکرہ ان کے یہاں بہت ملتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شہر کی رات میں آوارہ گردی ناصر کاظمی کی شعری دنیا میں کلیدی علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ چونکہ خارج کا عمل دخل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے، اس لیے ناصر کاظمی کا شہر ایک موہوم بلکہ فرضی شہر ہے، جس کی حیثیت صرف یہ ہے کہ وہ ناصر کاظمی کی داخلی واردات کا تلازمہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس شہر کے نہ صرف خدوخال غیر واضح ہیں اور سوائے رات کے اس کی کوئی پہچان نہیں ہے، بلکہ یہ بھی کہ اس کا کردار کبھی بدلتا نہیں۔ رات میں غرق خاموش شہر کا منظر شعر کے بعد شعر میں ایک ہی آہنگ اور تاثر کے ساتھ گذرتا چلا جاتا ہے ۔

میں ہوں رات کا ایک بجا ہے
خالی رستہ بول رہا ہے

یہ زمیں کس کے انتظار میں ہے
کیا خبر کیوں ہے یہ نگر خاموش

شہر سوتا ہے رات جاگتی ہے
کوئی طوفاں ہے پردہ درخاموش

تو ہے اور بے خواب دریچے
میں ہوں اور سنسان گلی ہے

شب کی تنہائیوں میں پچھلے پہر
چاند کرتا ہے گفتگو ہم سے

بازار بند راستے سنسان بے چراغ
وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتا نہیں کوئی

شہر سنسان ہے کدھر جائیں
خاک ہوکر کہیں بکھر جائیں

رات کتنی گذرگئی لیکن
اتنی ہمت نہیں کہ گھر جائیں

یہ ٹھٹھری ہوئی لمبی راتیں کچھ پوچھتی ہیں
یہ خامشی آواز نما کچھ کہتی ہے

میں کیوں پھرتا ہوں تنہا مارا مارا
یہ بستی چین سے کیوں سو رہی ہے

ان اشعار میں شہر متشکل ہوتا ہے، لیکن صرف رات کے حوالے سے۔ اور رات بھی اپنا ایک ہی کردار رکھتی ہے۔ خاموش، تھوڑی بہت خوف زدہ، شاعر کا درد تھوڑا بہت سمجھنے والی، لیکن خود شہر ہمدردی سے عاری ہے۔ بعض بعض شعروں میں رات اور شہر کی تشکیل انھیں خطوط پر لیکن ذرا زیادہ انفرادیت آمیز ہوگئی ہے ۔

کس سے کہوں کوئی نہیں سوگئے شہر کے مکیں
کب سے پڑی ہے راہ میں میت شہر بے کفن

رات بھر ہم یوں ہی رقص کرتے رہیں
نیند تنہا کھڑی ہاتھ ملتی رہے

کیا لگے آنکھ کہ پھر دل میں سمایا کوئی
رات بھر پھرتا ہے اس شہر میں سایہ کوئی

مری رات کا چراغ
مری نیند بھی ہے تو

اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

شہر کی بے چراغ گلیوں میں
زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی

رات اور شہر کے کردار میں انفرادیت کا یہ پہلو بھی ناصر کاظمی کے عشق کا مرہون منت ہے۔ وہ رات میں ان چیزوں کو تلاش کرتے ہیں جنھیں دن نے ان سے چھین لیا ہے یا جو روشنی میں ان سے کھوگئیں۔ گم شدہ چیزیں انہیں ملتی نہیں ہیں، بلکہ شاید وہ خود کھوجاتے ہیں۔ لیکن رات کا شہر کم سے کم گم شدہ چیزوں کی بازیابی کا امکان تو رکھتا ہے ۔

بس ایک موتی سی چھب دکھا کر بس ایک میٹھی سی دھن سنا کر
ستارۂ شام بن کر آیا برنگ خواب سحر گیا وہ

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

دوسرے شعر کے مقابلے میں میر کا مشہور شعر رکھیے تو نکتہ اور واضح ہو جائے گا۔

تری گلی میں گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکارا رہا

میر نے وقت کا تعین نہیں کیا ہے اور ''سو گیا'' کی ذو مفہومی، موت، سکون اور سکوتِ بے خودی وغیرہ کی کیفیات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ناصر کاظمی کا سفر رات میں شروع ہو کر شاید کبھی تمام نہیں ہوتا۔ ''نہ جانے کدھر گیا وہ'' میں کنایہ اس بات ہے کہ رات کا بے نوا مسافر گلی میں محو خواب یا غرق مرگ نہیں ہے۔ اس کی بے نوائی سکوت یعنی بے لفظی کی طرف بھی لے جاتی ہے اور بے سروسامانی کی طرف بھی۔ ناصر کاظمی کا شعر تلاش مسلسل کا مضمون رکھتا ہے۔ میر کے یہاں ایک مبہم اختتام ہے۔ رات ناصر کاظمی کی تلاش کا استعارہ ہے جب کہ میر کا شعر اس مخصوص معنویت سے خالی ہے۔

ناصر کاظمی کی طرح بودلیئر کا تصور بھی شہر کے بغیر ممکن نہیں ہے لیکن بودلیئر کا پیرس مختلف نظموں میں مختلف رنگ بدلتا رہتا ہے۔ کہیں وہ شاعر کا دشمن ہے۔ کہیں وہ ریاکار اور سطحی تماش بین ہے جو حقیقی فن کا مذاق اڑاتا ہے۔ کہیں وہ قید خانہ ہے جس میں حسن یا فن محبوس ہے۔ پیرس کا ظاہری نقشہ بھی بدلتا رہتا ہے۔ عمارات، سڑکیں، نشانات راہ، یہ سب مرور ایام کے ساتھ ساتھ غائب یا نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ قحبہ خانہ ہو یا جنگی جھونپڑی نگر کی گندی اور تنگ آبادیاں، بازار ہوں یا محل، بودلیئر کا پیرس خود اسی کے الفاظ میں بھوت کی طرح اس کے ساتھ ساتھ چمٹا ہوا ہے۔

۱۔ کھردرے فرش پر سونے کی کوشش کرتی ہوئی میری بلی
اپنے سوکھے، ہڈیوں کے ہار جیسے خارش زدہ بدن کو جھٹک رہی ہے
چھتوں کی کھپریل پر کسی بڈھے شاعر کی روح
کسی لرزہ براندام بھوت کی سی دردناک آواز بلند کرتی ہوئی بھٹک رہی ہے۔

☆

۲۔ اکثر سڑک کے چراغ کی سرخ روشنی میں
جس کی لو اور جس کی چمنی کو ہوا طرح طرح اذیت دیتی اور مارتی ہے
کسی قدیم مضافاتی بستی میں جو کیچڑ آلودہ بھول بھلیاں کی مانند ہے
اور جہاں لوگ اس طرح سڑتے اور پکتے ہیں جیسے برتنوں میں شراب...

☆

۳۔ پالش ادھڑی آرام کرسیوں پر دراز بوڑھی رنڈیاں
زرد رو نقلی ابروؤں والی، دعوت دیتی ہوئی اور
مہلک آنکھوں والی...
غلیظ چھتوں کے زیر سایہ پیلی چمکیلی ایک قطار
اور بڑے بڑے لٹکتے ہوئے چراغ جو اپنی روشنیاں
مشہور شعرا کی سایہ آلود جبینوں پر ضائع کرتے ہیں
وہ شعرا جو یہاں اپنا خونیں پسینہ ضائع کرنے چلے آئے ہیں

☆

۴۔ جب پست بھاری آسمان
طویل اکتاہٹوں کی شکار کرتی ہوئی زمین پر کسی ڈھکن کی طرح جھکا پڑتا ہے اور جب افق کے پورے حلقے کو اپنی گرفت میں لے کر
وہ ہم پر راتوں سے بھی زیادہ غم انگیز ایک سیاہ دن
انڈیلنے لگتا ہے،
جب زمین ایک نم اور چپچپی کال کوٹھری میں بدل جاتی ہے...

☆

۵۔ اے ان گنت چیونٹیوں کی طرح بھلبھلاتے ہوئے شہر
خوابوں سے بھرے ہوئے شہر
جس کا بھوت گذرنے والوں کو دن دہاڑے چمٹ جاتا ہے...

☆

۶۔ قدیم دارالخلافتوں کی پیچدار گلیوں میں
جہاں ہر چیز، حتیٰ کہ گھناونا خوف بھی، مسحور کن بن جاتا ہے...

☆

۷۔ باغات عامہ میں کچھ ایسی گلیاں ہیں جن میں فریب شکستہ بلند کوشیاں،
بدنصیب موجد، ساقط الحمل شان وشوکت، ٹوٹے ہوئے دل، اور وہ سب طوفانی، طوفان زدہ لب ودر وابستہ روحیں
منڈلاتی پھرتی ہیں جن میں آندھی کی آخری سانسیں اب بھی اترتی چڑھتی نظر آتی ہیں اور جو کاہل خوش باش لوگوں کی توہین آمیز نگاہوں سے
دور یہاں آکر چھپ رہتی ہیں۔

☆

۸۔ اب وہ پرانا پیرس کہاں؟ (افسوس صد افسوس
کہ شہروں کی شکل انسانوں کے دلوں سے بھی زیادہ جلد بدل جاتی ہے۔)
اب یہاں تو صرف اپنی چشم تصور ہی وہ
گمٹیاں اور موٹے موٹے نقوش سے منقش
کھمبوں اور لاٹھوں کے انبوہ، گھاس پھوس، پتھروں کے بھاری بھاری ٹکڑے جو کائی کے اور نم سے ہرے ہو رہے تھے اور
دکانوں کی کھڑکیوں میں سجی ہوئی
طرح طرح کی چمکیلی الم غلم چیزیں دیکھ سکوں گا۔

☆

۹۔ اس طرح یہ اندھے
بے کراں تاریکی سے گذرتے جاتے ہیں، وہ تاریکی
جو ابدی خاموشی کی بہن ہے۔ اے شہر!
اس اثنا میں، جب کہ تو ہمارے گرد نغمہ زن ہے، ہنستا ہے، ٹھٹھے مارتا ہے
اور نفرت انگیز ظلم کی حد تک لطف اندوزی پر کمربستہ ہے
دیکھ میں بھی انھیں کی طرح گھسٹتا پھرتا ہوں

بلکہ ان سے بھی بے ہوش و بے خبر — میں کہتا ہوں:

یہ سب اندھیرے آسمان میں کیا ڈھونڈ رہے ہیں؟

ظاہر ہے کہ شہر کی یہ بوقلموں منظر کشی، جس میں غیر معمولی استعاراتی، طنزیہ اور جذباتی زور صرف ہوا ہے اور پیکروں کی وہ فراوانی ہے کہ ہمارے پانچوں حواس ہر وقت متوجہ رہتے ہیں، اس محدود کینویس سے بہت دور اور بہت آگے ہے جس پر ناصر کاظمی نے ایک ہی دو مبہم لکیریں کھینچی ہیں۔ ان لکیروں میں ہزار درماندگی اور حرمان کی کیفیت کیوں نہ ہو، لیکن یہ گہرائی اور دور رس معنی خیزی سے عاری ہیں۔ بودلیئر کا پیرس خود اسی کی طرح غلیظ، پیچیدہ، جگمگاتا ہوا، ناقابل فہم حد تک گہرا اور درد آمیز ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس طرح پیرس کے بغیر بودلیئر کا تصور تک محال ہے اور جس طرح پیرس کے زمین آسمان، موسم اور منظر، سب بودلیئر کے شاعرانہ تجربہ کا جزوِلاینفک ہیں، اسی طرح سنسان شہر میں آوارہ گرد کو قبول کیے بغیر ناصر کاظمی بھی ہاتھ نہیں آسکتے۔ دونوں ہی نے اپنے ذاتی کرب کے اظہار کے لیے شہر کو استعارہ کیا ہے۔ ناصر کاظمی کے یہاں اس استعارے کی پشت پناہی خالی گھر، اور خاص کر ایسے خالی گھر کی علامت کے ذریعہ ہوئی ہے جس میں پہلے کوئی رہا کرتا یا آیا کرتا تھا۔ یہ خالی گھر گویا اس رات کے شہر کا استعارہ ہے جس میں ناصر کاظمی کی کوئی محبوب چیز گم ہوگئی تھی (کسے ڈھونڈو گے ان گلیوں میں ناصر، چلو اب گھر چلیں دن جا رہا ہے)۔

استعارہ در استعارہ کا یہ منظم اظہار ناصر کاظمی کے محدود تجربے کو غیر معمولی قوت بخش دیتا ہے۔ اس کی وجہ سے اس کی دنیا کی تنگی میں قاری کا دم نہیں گھٹتا۔ رات کا سنسان شہر یا شہر کی سنسان رات اور وہ خالی گھر جو اپنے مکینوں کو ترستا اور ان کے لیے تڑپتا ہے، ایک شدید ذاتی المیے کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی ناصر کاظمی کا اہم ترین کارنامہ ہے ؎

میرا دیا جلائے کون — میں ترا خالی کمرہ ہوں
تو جہاں چند روز ٹھہرا تھا — یاد کرتا ہے تجھ کو آج وہ گھر
تیرے ساتھ گئی وہ رونق — اب اس شہر میں کیا رکھا ہے
چیخ رہے ہیں خالی کمرے — شام سے کتنی تیز ہوا ہے
دروازے سر پھوڑ رہے ہیں — کون اس گھر کو چھوڑ گیا ہے
تو جہاں ایک بار آیا تھا — ایک مدت سے ہے وہ گھر خاموش
اٹھ گئے کیسے پیارے پیارے لوگ — ہوگئے کیسے کیسے گھر خاموش
جہاں تنہائیاں سر پھوڑ کے سو جاتی ہیں — ان مکانوں میں عجب لوگ رہا کرتے تھے
اکیلے گھر سے پوچھتی ہے بے کسی — ترا دیا جلانے والے کیا ہوئے

اس بات کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو کہ اکیلا گھر، سنسان راستہ، رات، شہر، یہ سب بالآخر خود ناصر کاظمی کا استعارہ ہیں اور میرے مرکزی خیال کی پشت پناہی کرتے ہیں کہ ناصر کاظمی کے اسلوب کا اچھوتا پن دراصل یہ ہے کہ انھوں نے اپنی اور صرف اپنی بات کہی ہے۔ وہ خارج سے اتنے بے خبر نہیں ہیں جتنے بے نیاز ہیں۔ ان کی آواز میں وہ عمومیت، یا دوسرے الفاظ میں آفاقیت نہیں ہے جو عام طور پر اچھی عشقیہ شاعری کا خاصہ ہے۔ ان کی آپ بیتی کا جگ بیتی سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہی اس کی بنیادی قوت ہے۔ یہ ناصر کاظمی کی اچھوتی بڑائی ہے کہ انھوں نے اپنی حدیں بخوبی پہچان لیں اور ان کو پار کرنے کی کوشش میں زیادہ وقت ضائع نہیں کیا۔ اجتماعی زندگی، رائے زنی، یا تفکراتی انداز سخن انھوں نے بہت کم اختیار کیا اور جب بھی اختیار کیا، ناکام ہی رہے۔ مندرجہ اشعار کی نثریت اپنی دلیل آپ ہے ؎

کسی کا درد ہو دل بے قرار اپنا ہے — ہوا کہیں کی ہو سینہ فگار اپنا ہے
ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف — کس کو درد آشنا کہے کوئی
کون اچھا ہے اس زمانے میں — کیوں کسی کو برا کہے کوئی

پیارے دیس کی پیاری مٹی سونے پر ہے بھاری مٹی
پریشان چیزوں کی ہستی کو تنہا نہ سمجھو یہاں سنگ ریزہ بھی اپنی جگہ اک جہاں ہے

اگر ''برگ نے'' میں سپاٹ جذباتیت والے شعر نمایاں ہیں (''جذباتیت'' سے مراد یہ ہے کہ جذبہ معمولی یا کم پیچیدہ ہو لیکن الفاظ اس کے لیے ایسے استعمال ہوں جو ضرورت سے زیادہ ہوں، گویا مچھر مارنے کے لیے پچاس من کا ہتھوڑا استعمال کیا جائے۔ کلینیتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے اس موضوع پر اچھی بحث کی ہے۔ کاش ہمارے نام نہاد نرم لہجہ اور جذبے کی تھرتھراہٹ سے بھرپور پوپلی شاعری کرنے والے شعرا نے اس بحث کا مطالعہ کیا ہوتا۔) ''دیوان'' میں پھیکے سیٹھے فلسفیانہ حکیمانہ تفکراتی بہروپ دھارے ہوئے نثری بیانات دکھائی دیتے ہیں۔ اور ''برگ نے'' کے یہ اشعار جذباتیت کی مثال ہیں ؂

آتشِ غم کے سیلِ رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو
کرم اے صرصرِ آلامِ دوراں دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے
سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بیکار راتوں راتوں اٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ

دوسرے شعر کے مقابلے میں میر اور بیدل کو رکھیے تو معلوم ہوگا کہ چھوٹی بحر کے باوجود ناصر کاظمی کا شعر کثرت الفاظ کا شکار ہے۔ صرصرِ آلامِ دوراں سے کرم کی فرمائش کرنا محض سستی جذباتیت ہے کیوں کہ جو کہنا تھا وہ تو دوسرے مصرعے میں کہہ دیا ہے۔ اس کے علاوہ آگ بجھنے اور صرصر میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ صرصر سے چراغ بجھ سکتا ہے لیکن آگ تو بھڑک اٹھتی ہے۔ بیدل اور میر نے اسی لیے جنبش داماں کا مناسب حال پیکر رکھا ہے ؂

بیدل: آتش دل شد بلند از کف خاکسترم بازمسیحائے شوق جنبش دامان کیست
میر: افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

خیال اور الفاظ کی واضح بازگشت کے باوجود افسردگیِ سوختہ جاناں، جنبش، داماں، کفِ خاکستر، آتشِ دل اور مسیحائے شوق جیسے علامتی اور استعاراتی الفاظ کے فقدان نے ناصر کاظمی کو محض سستی دردانگیزی تک محدود کر دیا۔ ''دیوان'' کی بڑی خوبی اور ناصر کاظمی کا کمال یہ ہے کہ اس میں جذباتیت کا دور دورہ بہت کم ہے (کیوں کہ ذاتی المنا کی کا تشخص شدید ترین ہو گیا ہے) اور نام نہاد فلسفہ طرازی کی کوشش برائے نام ہی کی گئی ہے۔ جارج ہربرٹ (George Herbert) کی طرح ناصر کاظمی نے بھی اکثر و بیشتر محدود علاقے کی کاشت اعلیٰ ترین طریقوں سے کی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ہربرٹ کا جذبہ اور تجربہ مذہبی اور راہبانہ اور ناانسانی (non-human) ہیں اور وہ اس کے باوجود نئی ہیئتوں سے بھی کھیلنا جانتا ہے، اور ناصر کاظمی نے غزل ہی کی ہیئت میں نئے گل بوٹے کھلائے ہیں اور ان کا تجربہ ذاتی اور انسانی ہے۔

''پہلی بارش'' کی جو غزلیں اورینٹل کالج میگزین میں شامل ہیں (اور جو بعد میں ناصر کاظمی کے آخری مجموعے ''پہلی بارش'' کی بنیاد بنیں) ان میں بھی اجتماعی زندگی کے نقوش حسبِ معمول دھندلے ہیں لیکن ایک نئے طور کی خفیف سی جھلک نظر آتی ہے۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ناصر کاظمی کی دنیا میں، جو ابھی تک صرف ان سے آباد تھی، اب اس میں ان کے محبوب کے خد و خال نمایاں ہونے لگے ہیں۔ یہ درست ہے کہ محبوب کو اب بھی ناصر کاظمی کی ہی آنکھوں سے دیکھا جا رہا ہے۔ لیکن جو شخصیت پچھلے سارے کلام میں بس کہیں کہیں اپنا طبیعی اظہار کر سکتی تھی، اب کچھ کچھ بے نقاب ہو چلی ہے ؂

دھوپ کے لال ہرے ہونٹوں نے تیرے بالوں کو چوما تھا
تیرے عکس کی حیرانی سے بہتا چشمہ ٹھہر گیا تھا
اک رخسار پہ زلف گری تھی اک رخسار پہ چاند کھلا تھا
ٹھوڑی کے جگمگ شیشے میں ہونٹوں کا سایہ پڑتا تھا
چندر کرن سی انگلی انگلی ناخن ناخن ہیرا سا تھا

ایک پاؤں میں پھول سی جوتی   ایک پاؤں سارا ننگا تھا

روشنی کے پیکر اس کثرت اور ندرت سے شاید ہی کبھی صورت تراشی کے لیے کام میں لائے گئے ہوں۔ ان غزلوں میں پیکر علامت کے شانہ بشانہ چلتا نظر آتا ہے۔ مثلاً آخری غزل کے کچھ شعر ہیں:-

پیاسی کونجوں کے جنگل میں   میں پانی پینے اترا تھا
ہاتھ ابھی تک کانپ رہے ہیں   وہ پانی کتنا ٹھنڈا تھا
آنکھیں اب بھی جھانک رہی ہیں   وہ پانی کتنا گہرا تھا
گہری گہری تیز آنکھوں سے   وہ پانی مجھے دیکھ رہا تھا
کتنا چپ چپ کتنا گم صم   وہ پانی باتیں کرتا تھا

اس غزل کا منظر نامہ کسی غیر سیارہ سے آنے والے ایسٹروناٹ (Astronaut) کی اچانک زمین تک رسائی سے شروع ہو کر انسان کے کشف ذات اور خواب کی طلسماتی فضا کو اپنے گھیرے میں لے لیتا ہے۔ مرکزی علامت تو پانی ہے، لیکن اپنے مخصوص طریقۂ کار کے مطابق ناصر کاظمی کا ''میں'' جو جنگل میں (جہاں پرند پیاسے ہیں) پانی پینے اترا ہے۔ وہ ٹھنڈے گہرے چپ چاپ لیکن لفاظ پانی کو کئی جہتیں عطا کر دیتا ہے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس ''میں'' کے بغیر پانی شاید محض پانی رہ جاتا ہے۔ تجربات، کشف، خوف، غیر مرئی شے میں مرئی زندگی، بے جان میں روح، چشمۂ حیات (جس سے پیاسی چڑیاں احتراز کرتی ہیں کیوں کہ وہ تا ابد زندہ رہنے کے خطرات و عواقب سے آشنا ہیں)، کسی غیر انسانی ذہن کا انسانی اور دنیاوی حقائق سے تعارف، یہ سب اشارے جو پانی کے تسلسل نے خلق کیے ہیں ''میں'' کی معنویت کے بغیر دھندلے یا ادھورے رہ جاتے ہیں۔

ناصر کاظمی کی شاعری کا جو رجحان ماضی میں تھا اس کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا مشکل تھا کہ وہ علامتی ذہن کی طرف بھی گامزن ہو سکیں گے۔ لیکن ہمیشہ کی طرح انھوں نے یہاں بھی اپنے شاعرانہ ارتقا میں ایک غیر متوقع منزل سر کر کے ہم سب کو متحیر کر دیا ہے۔ ان غزلوں کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ناصر کاظمی کی بے وقت موت اس سے کہیں بڑا حادثہ تھی جتنا کہ ہم لوگ سمجھتے تھے۔ انھوں نے ٹھیک ہی کہا تھا:-

میری نوائیں الگ میری دعائیں الگ
میرے لیے آشیاں سب سے جدا چاہیے

☆☆☆

(۱۹۷۴)

شاخ اظہار کا نیا پھول، زیب غوری کی غزل

(زیب غوری: ۱۹۲۶ تا ۱۹۸۵)

''زردزرخیز'' سے لے کر ''چاک'' تک تخلیقی توانائی کا ایک سیلاب ہے جو اپنی پرشورتندی ہی کا محکوم ہے۔ اس سیلاب میں اگر تازہ روی اور نئی نئی زمینوں کو سیراب، بلکہ غرقاب کرنے کی امنگ ہے تو ایک بے صبری اور ایک بے چین عجلت بھی ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ زیب غوری کو اگر چہ اپنی صلاحیت پر پورا اعتماد تھا، لیکن اپنی زندگی پر اعتبار نہ تھا اور وہ چاہتے تھے کہ وہ سب کچھ جو غزل میں ہوسکتا ہے اور وہ بھی جو غزل میں اب تک نہ ہوسکا ہے، سارے کا سارا ان کے سخن کی قلم رو میں آجائے۔ اس میں وہ بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔

شروع شروع میں ان کا خیال تھا کہ وہ کلاسیکی روایت جوان تک پہنچی تھی، اسی کے نقش و خد و خال میں تھوڑی بہت تبدیلی کر کے غزل کے نئے مزاج کا حق ادا ہوسکتا ہے۔ چند ہی برسوں میں ان کو محسوس ہوا کہ روایت جس لہجے اور جس انداز سے ان کے زمانے میں دستیاب تھی وہ ناکافی تھی۔ بلکہ شاید وہ اصل روایت تھی ہی نہیں، کیونکہ اصل روایت اور ان کے درمیان کئی طرح کے پردے حائل تھے، مثلاً فانی، یگانہ اور حسرت۔ لہٰذا اصل روایت کے لیے اصل سرچشمے تک جانا ضروری ٹھہرا۔ پھر وہ ظفر اقبال کے حوالے سے دوبارہ غالب تک پہنچے لیکن اس وقت تک خود ان کی انفرادیت اس قدر واضح ہو چکی تھی اور اپنے تجربے اور شعری رویے کے ابعاد ان پر اس درجہ منکشف ہو چکے تھے کہ بہت جلد ہی انھیں ان حوالوں کی ضرورت نہ رہی۔ چنانچہ آج ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''چاک'' کی شاعری کا ایک حصہ ایسا ہے جس کا اسلوب کسی سے نہیں ملتا اور جس کی پہچان براہ راست ہی ممکن ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، خود زیب غوری کو اپنے شعری وجود کے بارے میں احساس تھا کہ اس کی وضع اوروں سے نہیں ملتی ''چاک'' کے دیباچے میں انھوں نے اس کو بغاوت سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن یہ ان کی سادہ مزاجی تھی۔ کیونکہ بغاوت تو ایک سیدھا، براہ راست اور محدود قسم کا عمل ہوتی ہے۔ بغاوت کے نتیجے میں کامیاب انفرادیت ہمیشہ نہیں پیدا ہوتی۔ زیب غوری کو اپنے مختلف ہونے کا احساس وجودی سطح پر تھا۔ شاعری ان کے لیے جہد للبقا کا معاملہ تھی۔ یعنی وہ شعر میں زندگی کے تجربات کے اظہار کو بالکل نئی آنکھ سے دیکھتے تھے اور خود شاعری بھی ان کے لیے زندگی کا ایک تجربہ تھی۔ انھیں اس بات کا شدید احساس تھا کہ اشیا کی حقیقت دیکھنے والی آنکھ میں ہے۔ خود اشیا میں نہیں۔ ان کے اشعار میں واحد متکلم اور واحد متکلم سے صیغوں کی کثرت ہی صاف ظاہر کرتی ہے کہ وہ مشاہدہ اور تخلیق دونوں مقامات میں خود کو تنہا ہی نہیں بلکہ منظر و ماحول سے بالکل مختلف دیکھتے ہیں۔ ذات اور غیر ذات کا محاربہ جس طرح زیب غوری کے یہاں بیان ہوا ہے اس کی مثال جدید شاعری میں نہیں ملتی۔ ان کا واحد متکلم عام انسان نہیں ہے۔ عاشق یا انقلابی بھی نہیں ہے۔ ان کا واحد متکلم وہی ہے جو زیب غوری ہے۔ شاعر اور متکلم شخصیتوں کا مکمل نظام وادغام زیب غوری کا ایسا کارنامہ ہے جو بہت کم لوگوں پر آسانی سے واضح ہوسکا۔ غزل میں واحد متکلم کا پیش پیش رہنا کوئی نئی بات نہیں۔ نئی بات یہ تھی کہ واحد متکلم اور شاعر دونوں میں کوئی افتراق نہ ہو۔ شخصیتوں کی اس وحدت کا عام طور پر نظر انداز ہو جانا غیر متوقع نہ تھا، کیوں کہ زیب غوری کی غزل کی تہیں آسانی سے نہیں کھلتیں۔

واضح رہے کہ میں یہ باتیں فی الحال ''زردزرخیز'' کے حوالے سے کہہ رہا ہوں۔ ''زردزرخیز'' کی غزلوں میں ایک زیب غوری تو شاعر ہے، یعنی وہ ان تجربات کو بیان کر رہا ہے جن سے وہ بطور شاعر دوچار ہوتا ہے۔ یہ تجربات عام طور پر اظہار کی نارسائی کے ہیں۔ لیکن ایک دوسرا زیب غوری بھی ہے، جو شاعر نہیں ہے، بلکہ اشعار کا متکلم ہے۔ یہ متکلم وہ ہے جو بقول پکاسو (Pablo Picasso) ان چیزوں کو نہیں بیان

کرتا جن کی اسے تلاش ہے۔ بلکہ وہ ان چیزوں کو بیان کرتا ہے جو اس نے پائی یا دیکھی ہیں۔ زیب غوری کے اکثر اشعار، جن میں واحد متکلم استعمال ہوا ہے، اسی صیغے میں آتے ہیں۔ ان اشعار میں واحد متکلم وہی شخص ہے جو شاعر ہے، یعنی زیب غوری متکلم اور زیب غوری شخص دونوں ایک ہیں۔ انفرادی شخصیت کے قیام واستحکام کی یہ شکل کلاسیکی غزل میں نہیں نظر آتی۔ بلکہ غزل عام طور پر ہی انفرادی شخصیت کے ایسے اظہار کی نفی کرتی ہے جس میں شاعر کی شخصیت اور متکلم کی شخصیت ایک ہو جائیں۔ کلاسیکی غزل کو سمجھنے اور اس کی تحسین وتعین قدر میں جو غلطیاں ہم لوگوں سے ہوئی ہیں ان میں سے ایک بڑی غلطی یہ ہے کہ ہم متکلم کے بیان کو شاعر کا بیان سمجھ لیتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے ؂

ناسخ: مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا — طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا

غالب: دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے — مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

ان اشعار کے بارے میں یہ گمان کرنا غلط ہوگا کہ ان میں ناسخ اور غالب نے اپنے ذاتی حالات بیان کیے ہیں۔ کلاسیکی غزل کی شعریات میں یہ سوال شامل ہی نہیں کہ شاعر جو کچھ بیان کر رہا ہے وہ اس کے ذاتی سوانح ہیں یا کچھ اور۔ میر کے بارے میں بعض لوگ یہ رائے رکھتے ہیں کہ میر نے ''آپ بیتی'' کو ''جگ بیتی'' بنا دیا۔ اگر ان حضرات نے میر کے دیوان کا واقعی مطالعہ کیا ہو تو فرمائیں کہ میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں کس شخص کی ''آپ بیتی'' ہے اور کس جگ کے لیے ''جگ بیتی'' کا حکم رکھتی ہے ؂

سنا جاتا ہے اے گھتیے یہ تیرے ہم نشینوں سے — کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

شہرہ رکھے ہے تیری خریت جہاں میں شیخ — مسجد ہو یا کہ دشت اچھل کود ہر جگہ

کیا کروں سودائی اس کی زلف کی تدبیر میں — ظل ممدود چمن میں ہوں مگر زنجیر میں

صورت اس کی مری کھینچتی تھی گلے لگتے ہوئے — سو جفا کار نے نقاش کو گردن مارا

صحبت سے اس جہاں کی کوئی خلاص ہوگا — اس فاحشہ پہ سب کو امساک ہو گیا ہے

ظاہر ہے کہ کلاسیکی غزل میں مضمون کی جدت اہم ہے، مضمون کی اصلیت اور ذاتی واقعیت نہیں۔ جدید غزل نے مختلف اثرات اور مختلف وجوہ کی بنا پر مضمون میں ذاتی واقعیت کو دخل دیا، اس معنی میں کہ یہ خیال عام طور پر رائج ہوگیا ہے کہ غزل میں شاعر کو اپنے ذاتی محسوسات بیان کرنا چاہئے۔ لیکن شاعر اور متکلم کی وحدت جدید غزل میں محسوسات کے حوالے سے قائم ہوئی تھی، شخصیت کے حوالے سے نہیں۔ زیب غوری پہلے غزل گو ہیں جن کے یہاں متکلم اور شاعر دونوں کی شخصیتیں ایک ہیں۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، ایک طرح کے اشعار تو وہ ہیں جن میں زیب غوری نے اپنے تجربات بطور شاعر بیان کیے ہیں اور یہ تجربات زیادہ تر اظہار کی نارسائی سے متعلق ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر ملاحظہ ہوں ؂

چہار سمت اک حصار جان سخت سنگ تھا — مری صدائے دل صدائے بازگشت ہوگئی

نقوش پردۂ و رنگ حجاب میرے تھے — جو کھل سکے نہ صدا سے وہ باب میرے تھے

کوئی بھی در نہ ملا نارسی کے مرقد میں — میں گھٹ کے مرگیا اپنی صدا کے گنبد میں

غبار فکر چھٹا جب تو دیکھتا کیا ہوں — ابھی کھڑا ہوں میں حرف ونوا کی سرحد میں

آنکھ پس منظروں میں تھی کھوئی ہوئی انگلیوں میں قلم تھامے بیٹھا تھا میں
اور مرے سامنے زیب بے رنگ و بو بے نمو سرد لفظوں کا انبار تھا

دوسری طرح کے اشعار، اور وہ زیادہ کثیر تعداد میں ہیں۔ وہ ہیں جن میں شاعر زیب اور متکلم زیب دونوں ایک ہوگئے ہیں۔ جس غزل کا شعر میں نے اوپر سب سے آخر میں نقل کیا ہے، اسی میں یہ شعر بھی ہے ؂

نقش تصویر سے مشق تحریر تک خونچکاں انگلیوں نے گذارا مجھے
طائروں کے صدا ساز میں گونجتا میں کسی حرف مطلب کی تکرار تھا

ظاہر ہے کہ مقطع کا شعر اظہار کی نارسائی اور بے اثری کے بارے میں ہے، اور ''حرف مطلب کی تکرار تھا'' والا شعر تخلیقی عمل اور اس کی وحدت، بلکہ تمام فن کی وحدت کے بارے میں ہے۔ یہ شعر اگر ایک طرف زیب غوری کا فنی منشور ہے تو دوسری طرف فنکار کی پوری شخصیت کا اظہار ہے، کسی محدود یا مخصوص کیفیت یا مشاہدے کا اظہار نہیں۔ پکاسو (Picasso) نے اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ہم سب جانتے ہیں کہ فن حقیقت نہیں ہوتا۔ فن ایک جھوٹ ہوتا ہے جو ہمیں سچائی کا احساس دلاتا ہے، کم سے کم اس سچائی کا احساس، جس کی فہم ہمارے بس میں ہے۔۔۔لوگ جدید مصوری کے متقابل واقعیت کو رکھتے ہیں [یعنی وہ کہتے ہیں کہ جدید مصوری واقعیت کی ضد ہے]۔ کوئی مجھے بتائے کہ نیچرل فن پارہ کس نے دیکھا ہے؟ فن اور فطرت چونکہ الگ الگ چیزیں مختلف اشیا ہیں، اس لیے فن اور فطرت میں وحدت نہیں ہو سکتی۔ فن کے ذریعہ ہم اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ فطرت کیا نہیں ہے؟ فن اپنے آپ سے ارتقا نہیں کرتا ہے۔ لوگوں کے خیالات بدل جاتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ان کا طرز اظہار بھی بدل جاتا ہے۔

اسی تحریر میں پکاسو یہ بھی کہتا ہے کہ اگر کوئی فن پارہ ہمیشہ زمانۂ حال میں زندہ نہیں رہ سکتا تو وہ فن پارہ کہلانے کے لائق ہی نہیں ہے اور یونانیوں اور مصریوں اور تمام گذشتہ عظیم فنکاروں کا آرٹ ماضی کا آرٹ نہیں ہے۔ بلکہ شاید وہ آج پہلے سے بھی زیادہ زندہ ہے۔

پکاسو کے ان خیالات کا اثر زیب غوری پر بہت گہرا تھا۔ انھوں نے ان تصورات کو مصوری سے زیادہ اپنی شاعری میں اور اپنی شاعری کے لیے استعمال کیا، کیونکہ (جیسا کہ منقولہ بالا شعر سے ظاہر ہے) وہ مصوری اور شاعری میں ایک طرح کی نامیاتی وحدت محسوس کرتے تھے۔ پکاسو ہی کی طرح زیب غوری بھی اپنی شاعری کے ذریعہ یہ دکھانا چاہتے تھے کہ وہ فطرت کے بارے میں کیا سوچتے ہیں کہ وہ کیا نہیں ہے۔ شاعری میں وہ ان چیزوں کا اظہار کرنا چاہتے تھے جو انھوں نے پائی تھیں، نہ کہ ان چیزوں کا جن کی انھیں یا کسی اور کو تلاش تھی۔ وہ اپنی آنکھ کو آزاد چھوڑ دیتے تھے اور جو بھی نقش اس پر منعکس ہوتے تھے ان کے ہی ذریعہ وہ حقیقت کا ادراک کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے میں نے یہ کہا کہ زیب غوری کے یہاں کثیر تعداد اس طرح کے اشعار کی ہے جن میں شاعر اور متکلم دونوں ایک ہی شخص ہیں، اور یہی وجہ اس بات کی ہے کہ ان کے یہاں واحد متکلم کا عمل دخل عام شعرا کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے۔

جا رہے تھے سر جھکائے سب کہیں	میں بھی ان میں تھا عجب اسرار تھا
خلا میں بس مری انا کا ارتعاش رہ گیا	فلک دو نیم ہو گیا زمیں دولخت ہو گئی
اس آسمان تلے ہست و بود رکھتے ہوئے	میں بے نشاں ہوا اپنا وجود رکھتے ہوئے
ایسا لگا ہے جیسے خموشی میں شام کی	میں ہی کھڑا ہوا ہوں سمندر کے پار بھی
اک باد تیز گشت اڑا لے گئی مجھے	جاں دادۂ ہلاکت رفتار میں ہی تھا
میں اپنے خون میں ڈوبا کھڑا تھا زیب اور ادھر	تمام برگ و شجر کو سحر نے لال کیا

یہ اشعار ''زرد زرخیز'' کے شروع کی غزلوں میں ہیں۔ اور جتنے میں نے اوپر نقل کیے ہیں، ان سے چار یا پانچ گنا بخوف طوالت ترک کیے ہیں۔ ان چند مثالوں سے تھوڑا بہت اندازہ ہو سکتا ہے کہ غوری کے یہاں مرکزیت اس واحد متکلم کو تھی جو خود شاعر کی شخصیت کا دوسرا نام تھا۔ یہ اسی وحدت کی بنا پر تھا کہ زیب کا کلام مبہم استعاروں اور نادر پیکروں سے مالا مال تھا، اور یہ بات بھی اسی وحدت کی بنا پر تھی کہ بہت سے اشعار میں صرف کوندے نظر آتے تھے۔ غزل کی ہیئت جس ضبط و نظم کا تقاضا کرتی ہے، اس کا دامن ان کوندوں سے جھلس جاتا تھا۔ اور پھر خود غوری کو نارسائی اظہار کا شکوہ ہوتا تھا۔

> طلب کا مایہ تہ خاک سرد میرا تھا — خزانہ ہائے ہوس زیر آب میرے تھے

کبھی کبھی تہ خاک سرد یا زیر آب تک ہاتھ پہنچ جاتا تو وہ خزانے دامن تک آ جاتے تھے۔

> کچھ لکھ رہا تھا ہاتھ ہوا کا چٹان پر — دیکھوں تو کیا فسانہ قلم بند ہو گیا

اب تک تو پار اتر چکا ہوتا میں ڈوب کر　　　لیکن لہو کی موج اچھالے گئی مجھے

''زردزرخیز'' کی غزلوں کے حوالے سے میں نے مصوری اور پکاسو کا ذکر خاص طور پر کیا ہے۔ اپنی انفرادی پہچان کی تلاش میں غوری کی نظر مصوری پر بار بار پڑتی تھی اور اس انفرادیت کا سراغ انھیں اس بات میں ملتا تھا کہ وہ ایسے الفاظ اور پیکر دریافت کریں جو شاعر کو نہیں، بلکہ مصور کو سوجھیں۔ دریافت کے اس عمل بلکہ اس کش مکش کی وجہ سے ''زردزرخیز'' کا بیشتر کلام ایسا سانچا نظر آتا ہے، جس کی شکل بار بار بنتی اور بگڑتی ہے، لہٰذا اس کا مجموعی تاثر ایک زبردست سعی اور ایک غیر معمولی خاکے کا ہے، ایسا خاکہ جس کی بنیاد پر کوئی بہت وسیع کینوس تیار ہو سکتا ہے، لیکن اس کینوس پر تصویر کیسی ہوگی، اس کے بارے میں حکم لگانا خطرے سے خالی نہ تھا۔

غزل کی سخت تنظیم اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ دونوں مصرعے انتہا کے مربوط ہوں، اور ہر ہر لفظ آپس میں اس طرح گتھا ہوا ہو کہ ایک کا جواز دوسرے سے ملے اور اس سے معنی اس طرح پیدا ہوں جس طرح شاخ پر پھول کھلتا ہے۔ تمام بڑے غزل گویوں میں یہ صفت مشترک ہے کہ ان کا شعر نامیاتی کل Organic whole کا حکم رکھتا ہے۔ ان کے یہاں الفاظ میں ناگزیریت ہوتی ہے، اور بات کہنے کے لیے الفاظ کی تنگی نہیں ہوتی، بلکہ الفاظ کا وفور ہوتا ہے۔ میر اور غالب میں یہ بات آپ خاص کر کے محسوس کریں گے کہ اگر چہ ان کے یہاں فالتو لفظ مشکل ہی سے ملتا ہے، لیکن وہ بات اتنی پوری اور اتنے مکمل طور پر کہہ دیتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے کہ چھوٹے سے مصرعے میں اتنے بہت سے لفظ سمائے کس طرح؟ غوری کے یہاں معاملہ اکثر اس کے برعکس تھا۔ دونوں مصرعوں میں ہمیشہ ربط کی وہ شدت اور وہ فطری وحدت نہ تھی جو بڑے غزل گو کا خاصہ ہے۔ محسوس ہوتا تھا کہ الفاظ ان کے یہاں ضرورت سے کم ہیں۔ دریافت اور تفتیش کے جس عمل سے وہ گذر رہے تھے اس میں شاید یہ ناگزیر بھی تھا۔

زیب غوری کو جس تجریدی وحدت کی تلاش تھی اس کا ایک سراغ تو پکاسو کے پاس تھا، جس کا میں نے اوپر ذکر کیا، کہ فنکار کا منصب یہ ہے کہ وہ ان چیزوں کو بیان کرے جو اس نے پائی ہیں، نہ کہ ان چیزوں کو، جنھیں وہ تلاش کرتا ہے۔ اس نظریے پر ایک حد تک نطشہ (Friederich Nietzsche) کا اثر ہے۔ لیکن تجریدی وحدت کا سراغ لگانے کے لیے غوری نے نطشہ کے بجائے پھر ایک اور مصور یعنی پال کلے (Paul Klee) سے رجوع کیا۔ یہاں ایک ذاتی بات کہہ دوں کہ ذاتی ملاقات کے شروع شروع میں ایک بار جب غوری نے مجھ سے کہا کہ میں (یعنی زیب غوری) پال کلے کو بہت بڑا مصور ہی نہیں سمجھتا، بلکہ وہ میرا محبوب مصور ہے، تو مجھے ایک لمحے کے لیے یقین نہ آیا۔ کیوں کہ اردو کے غزل گو تو کجا، نقادان نظریہ باز بھی اس وقت تک پال کلے کے روشناس نہ تھے۔ بہر حال، کلے جب ۱۹۱۴ میں پہلی بار شمالی افریقہ گیا اور اس نے وہاں کے لینڈ اسکیپ کی نئی نئی شکلوں پر افریقی سورج کی اجنبی روشنیاں دیکھیں تو اس نے لکھا:

> رنگ مجھ پر حاوی اور قابض ہو گئے ہیں، آسیب کی طرح۔ اور یہ ہمیشہ مجھ پر حاوی اور قابض رہیں گے۔ اس مبارک گھڑی کا مفہوم یہی ہے۔ رنگ اور میں اب ایک ہیں۔ میں ایک مصور ہوں۔

کلے نے مزید لکھا کہ میری تمنا ہے کہ میں اندرونی Internal کو بیرونی External میں ضم کردوں، خود یعنی Ego، اور فطرت یعنی Nature، کو ایک کردوں۔ ان خیالات کی روشنی میں زیب غوری کے شعر پڑھیے ؎

میرا عدم وجود بھی کیا زر نگار تھا　　　چاروں طرف خلا میں چمکتا غبار تھا
موجوں میں ڈوبتی ہوئی سرخی تھی شام کی　　　اور آسماں حصار سیہ بے کنار تھا
زردزرخیز سے پھوٹا ہے وہ زہراب کہ جو　　　شاخ سے پھول تو ہاتھوں سے حنا لے جائے
دھند ہے اور سرمئی کہسار کی چوٹی سے زیب　　　زرد شہپر دھوپ اڑنے کے لیے تیار ہے
زوال عصر ہے سورج غبار شام میں ہے　　　چمک شکستہ پروں کی سیاہ دام میں ہے
پھول کی پتی پتی خاک پہ بکھری ہے　　　رنگ اڑا اڑتے اڑتے افلاک ہوا
سفید پھول روشنی تھی راہ میں　　　مگر بچا ہی کون تھا سیاہ میں

پال کلے کہا کرتا تھا کہ مصور کو چاہیے کہ وہ رنگوں میں اسی طرح کا Improvisation کرے، یعنی ایک رنگ کو دوسرے سے اسی طرح ٹکرائے اور ملائے جس طرح پیانو بجانے والا تختۂ مضراب Keyboard پر مختلف شرتیوں Notes کو ملاتا اور ٹکراتا ہے (Improvise freely on the chromatic keyboard)۔ وہ کہتا تھا کہ تصویر کا بنیادی عمل لینڈ اسکیپ میں بھی ہو سکتا ہے اور مصور کے باطن میں بھی۔ غوری کی بھی تلاش یہی تھی کہ وہ الفاظ کو Chromatic keyboard کی طرح استعمال کر سکیں۔ اس کوشش میں انھیں کبھی کامیابی ہوئی اور کبھی نہیں بھی ہوئی۔ لیکن غزل میں ان کی یہ کوشش تنہا اور بے نظیر تھی، اور شاید بہت دیر تک رہے۔

اب تک میں نے غوری کی فارسیت، ان کے پیچیدہ آہنگ اور غزل کے سینکڑوں مروج الفاظ سے اجتناب کا ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ باتیں تو ''زردزرخیز'' کے سرسری طالب علم کو بھی فوراً دکھائی دے جائیں گی۔ جو بات قابل ذکر ہے وہ یہ ہے کہ ''زردزرخیز'' میں وہ سب کچھ موجود ہے جو ''چاک'' میں ترقی یافتہ شکل میں سامنے آتا ہے: نئی نئی ردیفیں، میر کی بحر کو انتہائی آزادی سے برتنا، غزلوں میں مسلسل داخلی یا خارجی لینڈ اسکیپ کی کیفیت، دیکھنے اور سننے کی قوت کا غیر معمولی اظہار، یہ سب باتیں ''زردزرخیز'' میں موجود ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ غوری نے جو راہ اختیار کی تھی وہ سچے تخلیقی تقاضے کی بنا پر تھی۔ لیکن ''چاک'' اگلا قدم بھی ہے، اس معنی میں کہ ''چاک'' میں استعارے پر اصرار ذاتی مشاہدے کے حوالے سے ہے، ذہنی اور تعقلاتی کارگزاری کے طور پر نہیں۔ مصرعوں میں ربط اور شعر میں نامیاتی کیفیت بھی اب پورے شباب پر ہے۔ ''چاک'' میں ''زردزرخیز'' کی کئی غزلیں شامل ہیں اور بہت سا ایسا کلام بھی ہے جو ''زردزرخیز'' میں شامل نہیں کیا گیا تھا یا جو ۱۹۷۰ کے پہلے کا ہے۔ اوائل عمر اور فطری رجحان کے واضح ہونے کی منزل سے پہلے کا کلام جو ''چاک'' میں شامل ہے، وہ میرے خیال میں غیر ضروری ہے۔ غوری نے شاید اس بنا پر اسے شامل کیا کہ بقول خود اب وہ ''پڑھے لکھے قاری'' کے وجود کو تسلیم کرنے لگے تھے۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ لوگ جو زیب غوری کی انفرادیت کے راز سے آشنا نہیں ہیں، ان کے کلام کے اچھے قاری ثابت ہو سکیں گے۔ لیکن ۱۹۷۰ کے پہلے کے اس کلام کو پس منظر کے طور پر ضرور کام میں لایا جا سکتا ہے۔ ''چاک'' کے اس حصے سے قطع نظر کیا جائے تو جو کلام بچ رہتا ہے وہ بیشتر ایسا ہے جو نئی اردو غزل کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھے گا۔ یہ ''زردزرخیز'' کا نقش ثانی سہی، لیکن اس میں شاعر اور متکلم کی وحدت نے ایک تیسرا رنگ اختیار کر لیا ہے۔ اگر ''زردزرخیز'' میں انکشاف تھا تو ''چاک'' میں مکاشفہ ہے، ایسا مکاشفہ جس میں ماضی اور حال دونوں بیک وقت موجود ہیں اور الفاظ نے رنگ کے ساتھ ساتھ موسیقی کا بھی اظہار کرنا سیکھ لیا ہے۔ یہاں زمان اور مکان، اور زمان و مکان کا مشاہدہ کرنے والا، سب ایک قالب میں ڈھل گئے ہیں۔ پہلی ہی غزل کے شعر ہیں ؎

ہو چکے گم سارے خدوخال منظر اور میں — پھر ہوئے ایک آسماں ساحل سمندر اور میں
ایک حرف راز دل پر آئینہ ہوتا ہوا — اک کہر چھائی ہوئی، منظر بہ منظر اور میں
چھیڑ کر جیسے گذر جاتی ہے دوشیزہ ہوا — دیر سے خاموش ہے گہرا سمندر اور میں
کس قدر اک دوسرے سے لگتے ہیں مانوس زیب — ناریل کے پیڑ یہ ساحل کے پتھر اور میں

اس مکاشفے کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ مابعد الطبیعیاتی سطح پر اس میں وحدت ہے اور زمانی سطح پر اس میں یک زمانی ہے، یعنی اس میں ہر چیز بہ یک وقت ہوتی رہتی ہے، تجربے میں Simultaneity ہے اور مشاہدہ شش جہت ہے ؎

میری اس بے مایہ نوا کو بے پایاں کرنے والے — دشت کا یہ گہرا سناٹا اس پر حاشیۂ ہو یہ
خانۂ دل سے بام فلک تک کوئی روک نہ ٹوک — پاٹوں پاٹ کھلے دروازے آتی جاتی خوشبو یہ

ردیف کا کمال ایک لمحے کے لیے ایسا چکا چوند کر دیتا ہے کہ ان اشعار کے مابعد الطبیعیاتی ابعاد فوراً نظر نہیں آتے، لہٰذا ایک نسبۃً کم نمایاں ردیف کے دو شعر ملاحظہ ہوں ؎

بہتا ہوا دریا کہرے میں ڈوبا ہے — پانی کا بس شور سنائی دیتا ہے

اس شعر کو استعارے کی سطح پر دیکھیے تو کچھ معنی ہیں، تاثر کی سطح پر سمجھیے تو کچھ اور معنی ہیں، اور مشاہدہ جانیے تو پھر کچھ اور ہی معنی ہیں۔ اگلا شعر ؎

ننھے فرشتے کھیل رہے ہیں موجوں سے — کوئی دھوپ میں آئینہ چمکاتا ہے

اس شعر میں بھی تجربہ اور معنی بہ یک کئی سطحوں پر کارفرما ہیں۔ معنی پیدا کرنے کی وہ ان تھک سعی جو ''زردزرخیز'' میں پیچیدہ اور نادر فارسی تراکیب کی شکل میں ظاہر ہوتی تھی، اب اس منزل پر آگئی ہے جہاں شاعر لفظوں کو نہیں کھینچتا بلکہ لفظ شاعر کو کھینچتے ہیں۔ ''چاک'' ہی کی ایک غزل میں ہے۔

لفظوں سے مٹ چکے تھے معانی کے خدوخال — بگڑی ہوئی زبان کی صورت ملی مجھے

یہاں ظفر اقبال یاد آتے ہیں۔

ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم — بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

''زردزرخیز'' میں زبان کی صورت بنانے کی کوشش غالب اور بیدل کے حوالے سے تھی۔ ''چاک'' کی غزلوں میں ایک نئے توازن کی طرف سفر شروع ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

آئینہ و منظر میں کوئی عکس مبہم ہوتو ہو — تیرا عالم کیسا کچھ تیرا سا عالم ہوتو ہو
رنگ فلک کی شوخی اس کے روشن آنگن سے دیکھو — اتنا نیلا اس کے آویزوں کا نیلم ہوتو ہو
موج ریگ سراب صحرا کیسے بنتی ہے — بہتا ہوا آئینہ دریا کیسے بنتی ہے
کھل کے کلی چپ کیوں رہتی ہے شاخ زرافشاں پر — پھر یہ چہکتی کوکتی چڑیا کیسے بنتی ہے

''چاک'' کے بہترین اشعار میں واحد متکلم کا وہ دباؤ نہیں ہے جس سے ہم پہلے دوچار ہوئے تھے، کیونکہ اب وہ واحد متکلم زمان ومکان کی وحدت کا حصہ بن گیا ہے۔

دل تو خاکستر ہوا کب کا گل افشاں میں ہی ہوں — اپنی ان تاریک راہوں میں چراغاں میں ہی ہوں
کوئی گھٹا بالائے بام سی لگتی ہے — شام نہیں ہے لیکن شام سی لگتی ہے
تیرے نام کی روشن ہے میرے اندھیرے میں — چار طرف بکھرا منظر تو اور پس منظر میں

نطشہ نے زبان کو ''زنداں خانہ'' سے تعبیر کیا تھا کہ ہم زبان کے زندان خانے کے باہر نہیں سوچ سکتے، کیونکہ ہم اس شک کے آگے نہیں جاسکتے جو یہ پوچھتا ہے کہ جو انتہا ہم دیکھ رہے ہیں کیا وہ واقعی انتہا ہے؟ زیب غوری کی شاعری کا بڑا حصہ زبان کے زندان خانے کی سرحدوں تک پہنچنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ اور شاید وہ بھی نطشہ ہی کے زرتشت کی طرح اس نتیجے پر پہنچ رہے تھے کہ ''ہر چیز ٹوٹتی ہے۔ ہر چیز نئے سرے سے جوڑ دی جاتی ہے۔ وجود کا وہی ایک مان ہے جو ہمیشہ ہمیشہ خود کو تعمیر کیا کرتا ہے''۔ غوری نے خود کو باغی سے تعبیر کیا، اور اپنی ذات کو اپنا شعر بنانا چاہا۔ وہ جدید شاعری کے اس بنیادی مسئلے کی علامت تھے کہ روایت کو انفرادیت سے کس طرح ہم آہنگ کیا جائے۔ شاعری بھی وجود کا وہی ایک مکان ہے جو ہمیشہ ہمیشہ خود کو تعمیر کیا کرتا ہے۔ اس قول محال کو جس طرح زیب غوری نے حل کیا اس کی مثال ہمارے یہاں نہیں ملتی۔

عجب رنگ چمکا ہے اس پھول کا
مگر جب کھلا شاخ اظہار میں

☆☆☆

(۱۹۷۸)

خانۂ دل سے بام فلک تک، زیب غوری

زیب غوری پر میں نے پہلی بار اظہار خیال ۱۹۷۶ میں کیا تھا۔ اور ''شب خون'' کے جس شمارے (۹۸) میں میرا مختصر نوٹ غوری کے بارے میں چھپا تھا اس شمارے میں سلیم احمد، حسن نعیم، زیب غوری، پریم کمار نظر، افتخار جالب اور مخمور سعیدی کا بھی کلام پرچے کے نصف اول یعنی صفحہ ۴۰ تک شائع ہوا تھا۔ شمارے کے نصف دوم یعنی صفحہ ۴۳ تا صفحہ ۹۱ میں جن لوگوں کا کلام چھپا ان کے نام ہیں: وہاب دانش، مصور سبزواری، خالد اقبال یاسر، محمد احمد رمز، طلعت عرفانی، تاج ہاشمی، نصیر پرواز، اقبال طاہر، ابرار اعظمی، علی الدین نوید، حسن بشیر، رضا اشک، عقیل جامد اور ساغر۔ شاعری کا آخری اندراج (صفحہ ۶۷) بنگالی شاعر زملیند وواس کی تین نظموں کا ہے جن کے مترجم فیروز عابد ہیں۔

اس فہرست پر غور کیجئے تو پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ بیس شعرا اور ایک مترجم میں سے کم سے کم سات، ورنہ شاید نو، اب ہمارے درمیان نہیں ہیں۔ ہم سے جدا ہونے والوں میں چار ایسے ہیں جو شمارے کے نصف اول میں چھپے تھے۔ اور اگر انھیں اس وقت کے سر برآوردہ شعرا میں شمار کیا جائے (اور ایسا نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں) تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس وقت کے سر برآوردہ شعرا میں سے چار (سلیم احمد، زیب غوری، حسن نعیم، افتخار جالب) کا انتقال ہو چکا ہے اور ''شب خون'' شمارہ ۹۸ کی حد تک جو چھ ممتاز شعرا اس میں شامل تھے ان میں سے چار ہمیں داغ مفارقت دے چکے ہیں۔

دوسری بات یہ قابل غور ہے کہ پرچے کے نصف دوم میں چھپنے والے شعرا میں کم سے کم دو شاعر یعنی مصور سبزواری اور خالد اقبال یاسر، ایسے ہیں جنھیں رفتہ رفتہ ممتاز شعرا میں گنا جانے لگا۔ وہاب دانش غالباً مصور سبزواری سے بہتر تھے۔ لیکن اپنی زندگی کے آخری بیس پچیس سال میں انھوں نے بہت کم لکھا اور جو لکھا بھی اس کا بہت کم حصہ شائع ہوا۔ محمد احمد رمز بھی بعد میں بہت کم گو ہو گئے اور اس لئے ان کا نام بھی نمایاں شعرا کی فہرست میں نہ آسکا۔ عقیل جامد اور ساغر آہستہ آہستہ مزید نمایاں ہوئے لیکن ان دونوں نے بھی کہنا تقریباً ترک کر دیا۔

اب ایک اور بات قابل غور ہے: ہم سے جدا ہو جانے والوں میں سلیم احمد، حسن نعیم اور زیب غوری تین ایسے ہیں جن کا ذکر اب بھی کسی نہ کسی نہج سے ہوتا رہتا ہے اور اگر جدید شعرا کی کوئی فہرست آج مرتب کی جائے تو اس میں ان تینوں میں سے ایک یا دو یا شاید تینوں ہی کو جگہ ضرور ملے گی۔ اور اگر نئی راہ نکالنے والے شعرا کی فہرست بنائی جائے تو غزل میں زیب غوری اور نظم میں افتخار جالب کا نام یقیناً شامل ہوگا، حالانکہ افتخار جالب نے بھی اپنی زندگی کے آخری دو ڈھائی دہائیوں میں تقریباً کچھ بھی نہ لکھا تھا۔ تیس بتیس برس کی دھند اور گرد اور ہمارے ادیبوں کی آپسی چیخ پکار نے ان ناموں کی چمک پر کوئی اثر نہیں ڈالا ہے۔ ہم شاید یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اگر موت نے ہمیں ان سے محروم نہ کر دیا ہوتا تو اب تک ان شعرا نے اردو ادب کو اور بھی مالا مال کر دیا ہوتا۔

رفتگاں کے ذکر سے یہ مضمون بالکل اتفاقیہ شروع ہوا۔ لیکن اب جب ذکر شروع ہوا تو یہ کہے بغیر بھی نہیں رہا جاتا کہ آج کسی بھی رسالے، یا معاصر شاعری کے کسی بھی مجموعے میں زیب غوری کی غزلوں جیسا تنوع، تازہ کاری، تجربے کی بلند کوشی، عدم انفعالیت اور بلند آہنگی نہ ملے گی اور اب نہ سلیم احمد اور حسن نعیم جیسے غزل گو ہیں اور افتخار جالب جیسے جرأت مند اور دانشورانہ تفکر رکھنے والے شاعر۔ اس وقت چونکہ بات زیب غوری ہو رہی ہے اس لئے ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ غوری کی شاعری میں وہ کون سی صفات ہیں جن کی بنا پر ان کا نام نمایاں اور قابل ذکر اور قابل مطالعہ جدید شعرا کی فہرست میں آج بھی موجود ہے؟ اس سوال کے جواب کا آغاز ہم زیب غوری کی ان

غزلوں کے مطالعے سے کرسکتے ہیں جو''شب خون'' کے اسی شمارے (نمبر ۹۸) میں چھپی تھی، جس میں میرا نوٹ بھی تھا۔ میں نے لکھا تھا:

> غوری کا اسلوب ہماری شاعری کے اس روشن دھاگے میں پرویا ہوا ہے جس کو رشتۂ غالب کہہ سکتے ہیں۔ فارسی ترکیب اور گرم رنگوں سے مملو پیکروں کے علاوہ زیب غوری نے غالب کی عدم انفعالیت بھی قبول کی ہے۔ چنانچہ وہ انسانی انفرادیتوں کی شکست پر نوحہ خواں تو ہوتے ہیں لیکن ان کے یہاں نہ احتجاج ہے اور نہ وہ اشک بیانی ہے جسے ہمارے نقاد دردانگیزی سے تعبیر کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ وہ شاعر جو انھیں بار بار رومال کی طرف ہاتھ بڑھانے پر مجبور کرتا ہے یقیناً اچھا شاعر ہوگا۔ حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔

اب اس خیال کی روشنی میں غوری کے چند شعر دیکھتے ہیں جو اسی شمارے ۹۸ میں شائع ہوئے تھے ؎

دل کے شرر کو تازہ ہوا آرزو کی دے — پانی میں ہاتھ ڈال کے پتھر نکال لے
میرا عدم وجود بھی کیا زرنگار تھا — چاروں طرف خلا میں چمکتا غبار تھا
خورشید و ماہ میرے لئے اک فسانہ تھے — تاریک جنگلوں کا میں لیل ونہار تھا

ان اشعار میں دو شخصیتیں سامنے آتی ہیں: ایک تو خود شاعر یا متکلم کی شخصیت جو ان شعروں کے ذریعے کوئی افسانہ بیان کر رہا ہے۔ اور دوسری اس شخص کی یا ذات کی شخصیت جس کو مخاطب کیا جارہا ہے۔ پہلے شعر میں جس شخص کو مخاطب کیا ہے وہ شاید معشوق ہے، ممکن ہے کہ وہ معشوق حقیقی بھی ہو۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہے۔ جو بات واضح ہے وہ اس شخصیت کا اسرار ہے۔ خود متکلم کی شخصیت کچھ کم پیچیدہ نہیں کیونکہ وہ دل کے شرر کے لئے آرزو کی تازہ ہوا مانگ رہا ہے۔ لیکن پھر اسی دل کو پتھر بھی کہہ رہا ہے، جو کہیں پانی میں غرق ہے۔ لہٰذا دل کسی پر اسرار عمل کے ذریعہ پتھر بنا اور اگر چہ عام طور پر پتھر میں شرر ہوتا ہے لیکن وہ پتھر کسی وجہ سے پانی میں غرق ہوا اور اس طرح اس کا شرر بھی بجھ گیا۔ یہ سب تو ٹھیک ہے لیکن پھر بھی شاید کوئی اور شخص ہے جو شعر میں کسی کو مخاطب کر کے کہہ رہا ہے کہ دل کے اس شرر کو دوبارہ روشن کرو، اور پہلے تو دل کو پانی کی گہرائیوں سے باہر نکالو۔ جس سے یہ بات کہی جارہی ہے اس کے بارے میں یہ توقع ہے کہ وہ درخواست کو قبول ضرور کرلے گا۔ کیونکہ دوسرے مصرعے کے امر میں تھوڑا سا تحکم یا تیقن بھی ہے۔ تعبیر کی اس منزل پر پہنچ کر یہ کہنا مشکل ہوجاتا ہے کہ شعر میں جن تین شخصیتوں کو شامل کر کے شعر بنایا گیا ہے ان میں سے مضبوط تر شخصیت کون ہے؟ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ تینوں ہی میں انفعال کی کوئی کیفیت نہیں ہے۔ عام طور پر غزل کے شعر میں اور خاص کر آج کل کی غزل کے شعر میں ایسی ذہنی توانائی کا اظہار نہیں ہوتا۔ آج کل کے شعرا اگر بہت زیادہ اونچے اٹھتے ہیں تو طنز، اور کبھی کبھی خود پر طنز کے پہلو اختیار کر لیتے ہیں۔ غوری کے شعر میں جو عدم انفعال ہے وہ اسے کسی اور ہی عالم سے متعلق کر دیتا ہے۔ اور یہ بات بھی توجہ کے قابل ہے کہ عدم انفعال کی توانائی کے باوجود شعر میں المیہ امکانات موجود ہیں۔

المیہ امکان کی یہ زیریں لہر زیب غوری کے ان شعروں میں بھی موجود ہے جن کے بارے میں قاری یا سامع کو اول وہلہ میں گمان ہوتا ہے کہ شعر کا ابتدائی اور شاید واحد مقصد تصویر کشی ہے۔ دو مزید شعر جو میں نے نقل کئے ہیں ان پر غور کیجئے۔ پہلے شعر میں دو طرح کے المیے ہیں جو فوری طور پر سمجھ میں نہیں آتے کیونکہ شعر کا مصورانہ پہلو اور ڈرامائی انداز ہم پر فوراً اثر کرتا ہے۔ پہلا المیہ تو یہ ہے کہ متکلم اگر چہ زرنگار وجود کا مالک تھا یعنی سر سے پاؤں تک خالص زر ہی تھا لیکن اسے بھی حالات نے یا شاید اس کی اپنی طبیعت کی افتاد نے پارہ پارہ بلکہ ذرہ ذرہ ہونے پر مجبور کر دیا اور اب وہ پورے خلا میں سنہرے غبار کی طرح پھیل گیا ہے، بلکہ ضائع ہوگیا ہے۔ المیہ کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ شاید متکلم کو خود بھی نہیں معلوم تھا کہ اس کا وجود کس درجہ زریں تھا۔ جب وہ ٹوٹ کر پارہ پارہ ہوا، یعنی مٹ کر خاک ہوا تب اسے خبر لگی کہ میں کیا تھا۔ یعنی وجود کی کیفیت میں کیا تھا۔ یہ متکلم کو نہیں معلوم۔ اب جب وہ ٹوٹ کر بکھرا یعنی وجود سے عدم میں گیا تب اس کی اصل حقیقت خود اس پر اور شاید دوسروں پر بھی واضح ہوئی۔

دوسرے شعر میں بظاہر تو بڑا طنطنہ ہے کہ میں وجود کی کسی ایسی منزل پر ہوں جہاں خورشید اور ماہ دونوں میرے لئے افسانے سے زیادہ کچھ نہ تھے۔ لیکن اس میں بھی المیہ ہے، کیونکہ خورشید اور ماہ کو افسانے کی طرح بے حقیقت سمجھنے والا خود کیا ثابت ہوتا ہے؟ کچھ نہیں،

سوائے اس کے کہ وہ لیل ونہار (یعنی گذرتا ہوا وقت) تھا، لیکن ایسی دنیا میں جس کی تعبیر صرف ''تاریک جنگل'' کہہ کر ہو سکتی ہے، یعنی ایسا جنگل جس کے لئے مرورِ وقت کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ کوئی وجود کتنا ہی عظیم الشان اور پائیدار کیوں نہ ہو، اگر کوئی اس سے واقف نہیں ہے تو اس کا عدم اور وجود برابر ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ان دونوں شعروں میں وجود اور عدم، یعنی ہونا اور نہ ہونا، ایک طرف تو عام زندگی کی سطح پر ہیں اور ایک طرف ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی سطح پر بھی ہیں۔ یعنی یہ دونوں شعر انسانی وجود اور شاید خود وجود مطلق پر سوالیہ نشان لگاتے یا کم سے کم انہیں کسی تحیر انگیز کیفیت کا حامل دیکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا تین شعروں کو اگر آج کسی رسالے میں چھاپا جائے تو وہ اجنبی ضرور معلوم ہوں گے۔ لیکن اجنبیت کی وجہ یہ نہ ہوگی کہ آج انھیں غزل کے شعر کے طور پر پہچاننا مشکل ہوگا۔ اجنبیت کی وجہ یہ ہوگی کہ ان اشعار میں روزمرہ کے عام مسائل کے بجائے وجود کے مسائل کو چھیڑا گیا ہے اور جیسا کہ میں نے اوپر کہا، ان اشعار میں کئی متکلم ہو سکتے ہیں لیکن کوئی متکلم ایسا نہیں ہے جو صورت حال سے مغلوب ہو۔ پھر یہ بھی ہے کہ متکلم اور مخاطب سب میں ایک طرح کا اسرار یا ہم آپ جیسے عام انسانوں سے فاصلہ بھی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اپنی متکلم اپنے گرد پھیلی ہوئی دنیا اور اس کے باسیوں کو یہ باور کرا کے خوش نہیں کرنا چاہتا کہ ہم اور آپ ایک ہی طرح کے لوگ ہیں اور ایک ہی تجربے میں شریک ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ان اشعار میں رنگوں اور پیکروں کا وفور ہی اشعار کو ممتاز کرنے کے لئے کافی ہے۔

زیب غوری نے اپنے دوسرے اور آخری مجموعے ''چاک'' کے دیباچے میں لکھا تھا:

> اب میں نے لغت کی ہر قید اٹھا دی ہے اور زبان کو اس کی پوری کلیت کے ساتھ استعمال کیا ہے...
>
> دوسری تبدیلی یہ کہ میں نے ابہام کے پردے بدل دیئے ہیں۔ اب وہ پہلے سے بھاری نہیں رہے۔ میں نے اب ایک پڑھے لکھے قاری کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے۔

ان باتوں کو بعض لوگوں نے تمام وکمال تسلیم کر لیا اور ان کی روشنی میں غوری کی شاعری پر اظہار خیال یا اس کی تعبیر کی سعی کی۔ لیکن ہمیں یہ بات نہ بھولنا چاہئے کہ شاعری کے بارے میں کسی شاعر کا اصولی بیان، کہ شاعری کو ایسا ایسا ہونا چاہئے، ہمیں اس بات کی طرف تو رہنمائی کرتا ہے کہ اس شاعر کی نظر میں شاعری کی صفات کیا ہیں، لیکن وہ اس بات کو ثابت نہیں کرتا کہ خود شاعر کے کلام میں وہ باتیں موجود ہیں۔ اور اگر شاعر نے اپنی شاعری کے بارے میں کچھ کہا کہ یہ ایسی ہے اور ایسی ہے تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس کی شاعری میں وہ صفات واقعی موجود ہیں۔

لہٰذا غوری کا یہ کہنا کہ میں نے لغت کی ہر قید اٹھا دی ہے اور یہ بھی کہ میں نے ابہام کے پردے بدل دیئے ہیں، ہمیں محض یہ بتاتا ہے کہ وہ اپنی اس شاعری کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے جو انھوں نے ''زرد زرخیز'' کے بعد لکھی۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان کی یہ رائے درست بھی ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ غوری شروع سے آخر تک ایک ہی طرح کے شاعر تھے۔ ابہام، پیچیدگی، نئی لفظیات، رنگوں کا احساس اور رنگ یا حرکت پر مبنی پیکروں کی فراوانی، یہ ان کے کلام کی صفات ہمیشہ رہیں۔ مختلف مراحل حیات میں یہ عناصر کچھ کم اور کچھ زیادہ ہوتے رہے ہوں گے، لیکن شاعر کی افتادِ مزاج میں وہی آزادہ روی، وہی تجربہ کوشی، دیکھنے اور دکھانے کے عمل سے وہی شغف باقی رہا جو اول سے نمایاں تھا۔

شاید ایک بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ ''زرد زرخیز'' کے کلام میں کبھی کبھی محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے نئی بات تو کہی لیکن وہ پوری طرح ادا نہیں ہوئی۔ کبھی کبھی محسوس یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے مضمون کی تلاش میں لفظوں کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ ''چاک'' کے اشعار میں یہ کیفیت بہت کم نظر آتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اب اس شاعر کے یہاں نئی بات اور نئے مضمون کا سنجوگ زبان کے ساتھ مکمل ہو گیا ہے۔ اس مکمل سنجوگ کے باعث کلام میں روانی کا عنصر زیادہ ہو گیا ہے اور ہر شعر میں الفاظ باہم دگر پیوست نظر آتے ہیں۔

اب یہاں تھوڑی دیر رک کر ''زرد زرخیز'' اور ''چاک'' کے کچھ اشعار پر غور کرتے ہیں ؂

غبار فکر چھٹا جب تو دیکھتا کیا ہوں ابھی کھڑا ہوں میں حرف ونوا کی سرحد میں

کوئی خبر ہی نہ تھی مرگ جستجو کی مجھے زمیں پھلانگ گیا اپنے شوق بے حد میں

یہ دونوں شعر ''زردزرخیز'' کے ہیں۔ دونوں میں اسرار اور حرکیت یکجا ہیں۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ اسرار کو منہا کرنے کے بعد (اگر منہا کرنا ممکن ہو بھی) ان اشعار کی حرکی کیفیت پر کیا اثر پڑے گا۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اسرار اور حرکیت ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ اگر ان شعروں میں ابہام ہے یا پڑھے لکھے قاری کے وجود کا اعتراف نہیں ہے، تو پڑھے لکھے قاری سے کوئی بیر بھی نہیں ہے۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پہلے شعر میں تو اس بات کی تصدیق کی گئی ہے کہ فکر کا غبار کتنا ہی گاڑھا کیوں نہ ہو لیکن جب غبار کو چاک کریں یعنی شعر کی تہ میں اتریں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کوئی بات ایسی نہیں جو حرف ونوا سے ماورا ہو یا حرف ونوا سے محروم ہو۔ ہوسکتا ہے کہ متکلم نے اس شعر میں اپنی شکست کا اعلان کیا ہو کہ میں شعر میں فکر کی ہزار جلوہ گریوں کی باوجود لفظ اور آواز کو ترک نہ کرسکا۔ یعنی ایسا شعر نہ بنا سکا جس میں فکر ہی فکر ہو۔ یا تجرید ہی تجرید ہو، لفظ کوئی نہ ہو۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، فرانسیسی علامت نگاروں اور خالص فن کے انگریز پرستاروں کا بھی خیال تھا کہ تمام فن موسیقی کی کیفیت کو حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے، کیونکہ موسیقی میں تجرید کی معراج ہے (یہاں استاد عبدالکریم خان بھی یاد آتے ہیں جو بندش گاتے وقت الفاظ کی ادائیگی کی صحت کو راگ کی ادائیگی کی صحت پر قربان کردیتے تھے۔) لہٰذا موسیقی کو لفظ کی ضرورت ہو یا نہ ہو، شعر ہمیشہ لفظ کا قیدی ہے۔ اب ''زردزرخیز'' کے دو شعروں پر مختصر اظہار خیال کے بعد ''چاک'' کے دو شعر دیکھتے ہیں ؎

ان گنت آنکھیں پڑھا کرتی ہیں مجھ کو روز و شب　　　اس ورق پر خاک کے حرف نمایاں میں ہی ہوں

اس لاحاصل سرمائے میں کیا ہے زیاں تیرا　　　جو صحرا سے خاک اٹھا بھی لوں مٹھی بھر میں

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ان دو اشعار میں اسرار کی کیفیت پہلے ہی جیسی ہے۔ دونوں شعروں میں متکلم کی حیثیت واضح نہیں ہوتی اور دوسرے شعر میں یہ بات صاف نہیں ہوتی کہ مخاطب کون ہے۔ اگر ''زردزرخیز'' میں شوق بے حد کے زور میں زمین پھلانگ جانے کا ذکر ہے تو ''چاک'' میں صفحۂ زمین پر نمایاں ترین حرف متکلم کے الفاظ ہیں۔ لیکن یہ ظاہر نہیں کیا ہے کہ ان الفاظ کو پڑھنے والی آنکھیں کون ہیں؟ یہ بات تو صاف ہے کہ دونوں شعروں میں لاانتہائی اور تخلیقی وفور کے بے حد وحساب ہوجانے کا مضمون ہے۔ دونوں شعروں میں ڈراما ہے اور پیکر بھی۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ''زردزرخیز'' کے شعر میں مصرع اولیٰ کے زور کا جواب ممکن نہیں ہوسکا ہے۔ تجرید کی کیفیت اور الیے کا رنگ دوسرے شعر میں ''زردزرخیز'' سے کم نہیں ہے۔ لیکن ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ ''چاک'' کے شعروں میں تھوڑی سی انانیت ہے جس سے سب کم وبیش آشنا ہیں اور جس سے ہم سب کم وبیش متصف بھی ہیں۔ یہ چار شعر یکجا پڑھیے تو کہیں بھی احساس بہرحال نہیں ہوتا کہ شاعر کا لہجہ بدل گیا ہے۔

دورنگی میں یک رنگی کی اسی کیفیت کو کچھ اور شعروں کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ ''زردزرخیز'' میں ہے ؎

ایسا لگا ہے جیسے خموشی میں شام کی　　　میں ہی کھڑا ہوا ہوں سمندر کے پار بھی

اس شعر میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ افسانے کے ختم ہونے کا تاثر ہے۔ لیکن یہ بات کھلتی نہیں کہ متکلم جو خود کو بیک وقت دو جگہوں پر دیکھ رہا ہے، یہ تجربہ اسے ماورائی کامیابی سے ہم آہنگ کرتا ہے یا خوف سے بھر دیتا ہے؟ یہ سوال بھی رہتا ہے کہ اگر واقعی کوئی شخص سمندر کے پار ہے اور وہ شخص متکلم نہیں ہے تو پھر کون ہوسکتا ہے؟ اپنے وجود کے بارے میں خوف اور شک دونوں کا بیک وقت احساس زیب غوری کی ایسی خصوصیت ہے جس میں کوئی ان کا شریک نہیں۔ ''زردزرخیز'' ہی میں ایک اور شعر ہے ؎

جارہے تھے سر جھکائے سب کہیں　　　میں بھی ان میں تھا عجب اسرار تھا

اب یہاں ''چاک'' کی ایک غزل کے کچھ شعر دیکھتے ہیں ؎

سنتا ہوں میں جل پریوں کی سحر بھری آوازوں کو　　　کشتی کے مستول سے جکڑا کھول رہا ہوں رازوں کو

دیکھتی رہتی ہیں دو آنکھیں دھندلی دھندلی دوری میں　　　موسموں کے انداز لئے سب آتے جاتے جہازوں کو

یہاں بھی کچھ مانوس اور کچھ کم مانوس ڈرامائی منظروں اور مختلف طرح کے پیکروں کی یکجائی ہمیں احساس دلاتی ہے کہ ہم ''زردزرخیز'' ہی کے شاعر سے دوچار ہیں۔ ممکن ہے یہ شاعر بعض خوبیوں میں (مثلاً روانی میں) ''زردزرخیز'' سے بڑھ گیا ہو، لیکن شاعر دونوں ہی ایک ہیں۔ ابہام کے پردے اگر پہلے مجموعے میں بھاری تھے تو یہاں بھی کچھ کم نہیں ہیں۔ جو شخص کشتی کے مستول سے جکڑا ہوا ہے وہ ہومر کے رزمیے اوڈیسی

(Odyssey) میں یونانی دیومالا کے مشہور کردار اوڈیسیوس (Odysseus) کے سفر کی یاد دلاتا ہے جب اسے اور اس کے جہازیوں کو سائرن (Siren) نامی ساحرہ دیویوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ سائرنوں کی آواز میں کوہ ندا کی صدا (یا اخی! یا اخی!) جیسا اثر تھا، کہ جو اسے سنتا وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر ان تک پہنچ جانے کے لئے سمندر میں کود پڑتا تھا۔ سائرنوں کے ساحل سے گذرنے کے پہلے اوڈیسیوس اور اس کے جہازیوں نے خود کو جہاز کے مستولوں وغیرہ سے جکڑ لیا تھا تا کہ اگر وہ سائرنوں کا نغمہ سن کر بے قابو ہو بھی جائیں تو جہاز چھوڑ کر ان کی طرف بھاگ نکلنے اور تا حیات ان کے قیدی بننے سے محفوظ رہیں۔ لیکن یہاں معاملہ کچھ مختلف اور کچھ زیادہ پر اسرار ہے۔ متکلم پر سحر کا اثر ہے، اور اس اثر کے ہاتھوں خود کو بالکل برباد ہونے سے بچانے کے لئے اس نے اپنے جسم کو جہاز کے مستول سے جکڑ بھی رکھا ہے، لیکن متکلم کی اگلی بات جو ہم سنتے ہیں اس میں انفعالیت یا خوف نہیں، بلکہ انکشاف اور اعتماد ہے۔ جہاز راں متکلم کے لئے وہ سحر بھری آوازیں قید یا تباہی نہیں بلکہ اسرار کی حامل ہیں اور وہ ان اسرار کو کسی تخلیقی فن کار، یا کسی عالم و عارف کی طرح کھول رہا ہے تا کہ وہ ان رازوں کا مفہوم دوسروں تک بھی پہنچا سکے، یا ان رازوں کو حل کر کے دوسروں کو بھی ان میں شریک کرے۔ شاید وہ پہلا جہازی ہے جس نے سائرنوں کے نغمے کے معنی سمجھ لئے ہیں اور وہ اس انکشاف کی مسرت سے بیتاب ہو کر انجام سے بے خبر ایک وجد کے عالم میں اپنے اس امتیاز کا اعلان کر رہا ہے۔

اگر پہلے شعر میں راز اور افشائے راز اور تخلیقی عمل کی سربلندی اور فوقیت کا راگ ہے تو دوسرے شعر میں انسانی نارسی اور اسرار کے لاینحل ہونے کی تصویر ہے جس کے رنگ دھندلے اور پراسرار ہیں۔ ان سے زیادہ پراسرار ہیں وہ دو آنکھیں جو آتے جاتے، گذرتے اور آنکھوں سے پنہاں ہوتے جہازوں کو دیکھتی ہیں اور دیکھتی ہی رہتی ہیں۔ جہازوں کے انداز موسموں جیسے ہیں، یعنی ان کے رنگ، ان کی آمدورفت، ان کی رفتار، سب چیزوں میں معمولہ پن ہے، کہ ایک کے بعد دوسرا موسم آئے گا ہی، اور سردی کے بعد گرمی اور پھر برسات تو ہوگی ہی۔ لیکن یہ معمولیت فریب نظر یا فریب فکر بھی ہے، کیونکہ ہر برسات ایک طرح کی نہیں ہوتی۔ ہر گرمی کا موسم دوسری گرمیوں سے مختلف ہوتا ہے، ہر سردی کے موسم میں پچھلے موسم سے کچھ بدلی ہوئی چیزیں نظر آتی ہیں۔ لہٰذا دنیا ایک ہی ہے، پیشین گوئی پذیر ہے، لیکن اس کے بارے میں کوئی حکم پھر بھی نہیں لگ سکتا۔ پھر وہ دو آنکھیں کس کی ہیں؟ کیا یہ خدا کی آنکھیں ہیں جو زمانے اور تاریخ کا محض مشاہد ہے، **فعال لما یرید** نہیں؟ یا پھر وہ کسی مجبور اور بے چارہ تخلیقی فن کار کی آنکھیں ہیں جو تعلقات اور محبتوں کو بنتے بگڑتے، چاہنے والوں اور چاہے جانے والوں کو قریب کی جگہ دوری اختیار کرتے دیکھتی ہیں؟ رشتوں کے نااستوار ہونے کے افسانے حقیقی دنیا میں پیش آتے ہیں۔ رشتے پوری طرح بنتے بھی نہیں کہ بگڑ جاتے ہیں، جیسے دور سے آتے ہوئے جہاز جو قریب آتے آتے غائب ہو جاتے ہیں، اس کے پہلے کہ ان کے خدوخال نمایاں ہوں۔ ہر چیز سامنے ہے لیکن ہر چیز دور ہے۔ تخلیقی فن کار اس دوری کو دیکھتا ہے اور اس سے متاثر ہوتا ہے لیکن شاید وہ اس کا ماتم بھی نہیں کرتا۔ معمولی ملاقاتوں کے لئے یا ایسی جان پہچان کے لئے جو شروع ہوتے ہی لامحالہ ختم ہو جائے، انگریزی میں کہاوت ہے:

Ships that pass in the night.

یہ کہاوت امریکی شاعر لانگ فیلو (H.W. Longfellow) سے اخذ کی گئی ہے۔ لانگ فیلو کی ایک نظم Aftermath کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

Ship that pass in the night and speak each other in passing
So on the ocean of life we pass and speak one another:
Only a look and a voice, then darkness again.

کچھ عجب نہیں کہ انگریزی کا محاورہ، یا لانگ فیلو کے یہ مصرعے، زیب غوری کے ذہن میں رہے ہوں۔ لیکن اگر نہ بھی رہے ہوں تو اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ بنیادی بات یہ ہے کہ غوری کے زیر بحث شعر میں معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس دنیا میں ہماری دوستیاں اور دشمنیاں چندروزہ ہی نہیں، لامحالہ طور پر سرسری بھی ہیں، جیسے دو جہاز رات کے اندھیرے میں ایک دوسرے کے پاس پاس گذر جائیں۔ وہ ایک دوسرے کو دیکھتے اور پہچانتے ہیں لیکن ایک دوسرے کے لئے ٹھہرتے نہیں۔ گذشتہ دو شعروں کی طرح، لیکن ان سے مختلف ''چاک'' کے یہ دو شعر دیکھئے۔

اڑتے ہوئے پتوں کی چمک ہے گرد آلود ہواؤں میں
کس نے دیئے جلا رکھے ہیں ان تاریک فضاؤں میں

مثل حباب بہے جاتے ہیں گردش کرتے سیارے — حیرانی سے دیکھ رہا ہوں لامحدود خلاؤں میں

دوسرے شعر میں ''دیکھنے'' کا مضمون بار دگر نظر آتا ہے غوری کے شعروں کی یہ خصوصیت ابھی سب کی نظر تک نہیں پہنچی ہے کہ ان کے یہاں ''دیکھنے'' کے منظر یا دیکھنے کے عمل پر مبنی استعارے بہت ہیں۔ یہ بات تو اکثر لوگ جانتے ہیں کہ زیب غوری کے شعروں میں مصوری کا سا انداز ہے۔ وہ خود مصور تھے اور شعر کو زندہ، متحرک تصویر بنا دینے کا عمل ان کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ لیکن اتنی ہی اہم بات یہ بھی ہے کہ غوری کے اشعار میں اس بات کا ذکر یا تاثر بہت ملتا ہے کہ متکلم کچھ دیکھ رہا ہے، یا ہمیں کچھ دکھا رہا ہے۔ یہ تاثر ''چاک'' کی غزلوں میں زیادہ ہے، لیکن ''زردزرخیز'' میں بھی خاصا نمایاں ہے۔ یہ اشعار دیکھئے ؎

چلتے چلتے چلتے چلتے دور دھواں سا دکھائی دیا — پہنچا نڈھال تو جلتی ہوئی بستی کا نشاں سا دکھائی دیا

یہ غزل ''''زردزرخیز'' میں ہے اور ظاہر ہے کہ پانچ شعر کی غزل کے ہر شعر میں دیکھنے اور دکھانے کے عمل کی فراوانی ہے۔ مندرجہ ذیل غزل بھی ''زردزرخیز'' میں ہے ؎

کب تلک یہ شعلۂ بے رنگ منظر دیکھئے — کیوں نہ حرف سبز ہی لکھ کر زمیں پر دیکھئے

''زردزرخیز'' سے کچھ اور شعر حسب ذیل ہیں ؎

سورج نے اک نظر مرے زخموں پہ ڈال کے — دیکھا ہے مجھ کو کھڑکی سے پھر سر نکال کے
آنکھ مشکل ہی سے کر پاتی ہے دونوں کو الگ — رنگ طوطوں کا ہرے پتوں میں ملتا جا رہا
جگمگاہٹ سے پروں کی کچھ چمک اٹھی تھی شام — پھر گھنا پیپل اسی ظلمت میں ڈوبا جا رہا

ان اشعار کی خوبصورتی میں کوئی کلام نہیں ہو سکتا، اور نہ اس بات میں کوئی کلام ہو سکتا ہے کہ ان کے حسن کا ایک حصہ اس بات میں بھی ہے کہ ان شعروں کو بطور شعر قائم کرنے میں ''دیکھنا'' کے عمل اور ''دیکھنا'' کے تصور کا بھی ہاتھ ہے۔ لیکن ''چاک'' کے ان اشعار میں، جن میں دیکھنے یا دکھانے کا عمل نمایاں ہے، ایک مزید بات یہ آگئی ہے کہ پہلے تو غوری کے یہاں سارا زور، یا زیادہ تر زور، تماشا اور نظارہ پر تھا، یعنی متکلم کچھ چیزوں کو مشاہدہ کر رہا ہے یا ہمیں کچھ چیزیں دکھا رہا ہے۔ ''چاک'' کے اشعار میں ''نظارہ'' کے ساتھ ساتھ ''تفکر'' کا رنگ جھلکنے لگا ہے۔ یعنی اب شاعر/متکلم کو بعض باتوں کے بارے میں اطمینان نہیں ہے، یا بعض باتیں اسے پریشانی میں ڈالتی ہیں یا شک میں ڈالتی ہیں کہ جو دیکھ رہا ہوں وہی ہو رہا ہے کہ نہیں، اور جو ہو رہا ہے وہ ٹھیک ہے بھی کہ نہیں۔ مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں ''چاک'' کا یہ شعر پھر دیکھئے ؎

مثل حباب بہے جاتے ہیں گردش کرتے سیارے — حیرانی سے دیکھ رہا ہوں لامحدود خلاؤں میں

یہاں متکلم مکان اور شاید زمان کی قید سے آزاد ہے اور وہ غیر معمولی تیز رفتاری کے ساتھ کسی کرشمہ جاتی خلا باز کی طرح آفاق کے دوسرے سرے کے قریب پہنچ گیا ہے۔ یہاں خلا ایک لامحدود سمندر کی طرح پرشور، متلاطم اور پراسرار ہے۔ یہاں سیارے گردش میں ہیں، یعنی ان میں توانائی (Energy) ابھی باقی ہے۔ توانائی نہ ہوتی تو وہ گردش نہ کرتے ہوتے، بلکہ قوت کشش کے باعث اپنے مرکز کی طرف سمٹ کر ایک نقطہ بن جاتے۔ لیکن یہاں خلا کی وہ منزل ہے جہاں کوئی اور ہی قوت ان سیاروں کو بہائے لئے جا رہی ہے۔ خلائی سمندر یا خلا سمندر کی قوت اس قدر ہے کہ سیاروں کی قوت اس کے سامنے بلبلے کی طرح بے حیثیت ہے۔ کہاں تو انسان پانی کا بلبلہ کہا جاتا تھا اور کہاں سیارے، یعنی کائنات میں وہ جگہیں جنھیں انسان کا مولد و مسکن سمجھا جاتا ہے، اب بلبلہ بن گئی ہیں اور دیکھنے والا اس منظر کو حیرانی سے دیکھ رہا ہے۔ یہ خوف یا بے یقینی یا سراسیمگی کی منزل نہیں۔ یہاں حیرانی ہے کہ کیا یوں بھی ہو سکتا ہے؟ کیا خلا اس قدر وسیع ہے اور یہ سیارے درحقیقت اس قدر ضعیف البنیان ہیں؟ کیا اتنی وسعت ممکن بھی ہے؟ پھر کائنات کا سرا کہاں ہے؟ ان سوالات کو بقول اقبال، گوشۂ دل میں ایک جہان اضطراب کی جگہ چھپائے متکلم خاموش کھڑا ہے۔ اب وہ صرف دیکھ نہیں رہا ہے، سوچ بھی رہا ہے۔

مشاہدے میں تفکر کی آمیزش زیب غوری کے اشعار کو تصویر کشی، پیکر کی تخلیق، محسوس اور منظور کو ایک کر دینے کی سعی، ان سب سے آگے لے جا کر تفکر اور مراقبے کی دنیا میں لے جاتی ہے ؎

اڑا کے خاک بہت میں نے دیکھ لی زیب — وہاں تلک تو کوئی راستہ نہیں جاتا
جرعۂ آخر مے ہے کہ گراں خوابی شب — چاند سا ڈوب رہا ہے مرے اندر کوئی

چڑھتے دریا سا وہ پیکر وہ گھٹا سے گیسو
راستہ دیکھ رہا ہے مرا منظر کوئی

کھو گیا پھر کہیں افلاک کی پہنائی میں
دیر تک چمکا کیا ٹوٹا ہوا پر کوئی

اس آخری شعر کے سامنے بانی کا شعر رکھیے تو دونوں شاعروں کا طریق کار واضح ہو جائے گا۔

میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سفر ہے کوئی طائر
جب رکی آندھی تو اک گرتا ہوا پر سامنے تھا

بانی کے شعر میں پہلے ایک وہم ہے، یا دھوکا ہے۔ اور اس کی بنیاد متکلم کی اس تمنا پر ہے کہ کاش ہم ایسے ہوتے کہ حوادث کی آندھیوں کا مقابلہ بے جگری سے کر سکتے، یا کرتے۔ لیکن یہ فریب اس وقت شکست ہو گیا جب آندھی کے تھمنے پر دیکھا گیا کہ جس شے کو مقاومت اور مدافعت کے رنگ میں دیکھا گیا تھا وہ دراصل مقاومت اور مدافعت کی داستان کا آخری منظر تھا۔ غوری کے شعر میں آندھی، یا متکلم کی خود فریبی، یا مقاومت کی داستان کے اختتام کا المیہ نہیں۔ یہاں منظر کے پیچھے کسی منظر کے ہونے کا اشارہ ہے۔ غوری کا تخیل بانی کے تخیل سے زیادہ ہمہ گیر ہے، اگرچہ اس کی بنائی ہوئی تصویر میں وہ فوری انسانی دلچسپی نہیں جو بانی کے شعر میں تھی۔ غوری کے شعر میں متکلم نے کچھ دیکھا ہے، بلکہ اس نے کئی چیزیں دیکھی ہیں: افلاک کی پہنائی (جہاں شاید سیارے بھی بلبلوں کی طرح بے طاقت بہ جاتے ہیں)، روشنی (ٹوٹے ہوئے پر کی) اور پھر خود وہ ٹوٹا ہوا پر جو شاید کسی روشن وجود کے بال و پر کا ایک جز تھا، یا شاید ٹوٹنے پر چمک اٹھا تھا، کہ مدافعت ہو تو ایسی ہو، پرواز ہو تو ایسی ہو۔ ان چیزوں کو متکلم نے شاید بار بار دیکھا ہے اور اس طرح وہ اس کے شعور کا حصہ بن کر انسانی جدوجہد کے المیے کا افسانہ بن گئی ہیں۔ دیکھنے اور تفکر کرنے، یاد دیکھنے کے ساتھ تفکر کرنے کی مثال میں ''چاک'' سے کچھ اور شعر دیکھئے ۔

میں ہر لو کو دیکھ رہا ہوں چھو کر زیب
ایک چراغ اور آئینہ ہے چار طرف

کھلے ہوئے گھنگھور گھٹا کو دیر ہوئی لیکن
منظر کا آئینہ دھندلا دھندلا لگتا ہے

میں بھی کیا گرداب بلا کے پیچ و تاب میں ہوں
خود سے الگ ہٹ کر دیکھوں تو تماشا لگتا ہوں

کس قدر اک دوسرے سے لگتے ہیں مانوس زیب
ناریل کے پیڑ یہ ساحل کے پتھر اور میں

وہ ہنس رہا ہے پس پردہ دیکھ کر مجھ کو
اب ایسے اپنا تماشا بھی کیا دکھاؤں تجھے

اس آخری شعر کی تعریف اور اس کے تجزیے میں صفحے کے صفحے سیاہ کئے جا سکتے ہیں۔ فی الحال اتنی بات پر غور کیجئے کہ ہنسنے والا پس پردہ ہے، یا میں پس پردہ ہوں اور جو ہنس رہا ہے وہ میرے پس پردہ ہونے کے باوجود مجھے دیکھ رہا ہے، یا وہ صرف اس بات پر تمسخر کر رہا ہے کہ میں پس پردہ ہو گیا ہوں؟ مجھے پس پردہ دیکھ کر ہنسنے والا کون ہے اور اس میں ہنسی کی کیا بات ہے کہ میں پس پردہ چلا گیا ہوں؟ اور متکلم کے پس پردہ ہونے، یا پس پردہ ہو جانے سے کیا مراد ہے؟ یا اگر ہنسنے والا پس پردہ ہے تو وہ پس پردہ کیوں ہے؟ کیا اس لئے کہ وہ خدائے خالق و مطلق ہے جس کی ذات ہمیشہ پردے میں رہتی ہے؟ لیکن اگر ایسا ہے تو خالق مطلق مجھ پر ہنس کیوں رہا ہے؟ یہ ہنسی استہزا کی ہے یا مسرت کی، کہ میں نے بھی کیا خوب چیز بنائی! ابھی اس مصرعے میں اور بھی سوال پوشیدہ ہیں۔ لیکن میں اب دوسرے مصرعے کے بارے میں کہتا ہوں کہ تماشا دکھانے سے یہ گریز کیا بے اعتنائی کے سبب سے ہے، یا بے نیازی کے سبب سے؟

ایک اور بات جو غوری کے کلام کو اوروں میں ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے بحر میر کو بہت تنوع اور کثرت سے برتا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، بحر میر کے مصرعے میں بنیادی طور پر آٹھ رکن اور تیس ماترائیں یا تیس حروف ہوتے ہیں (مصرعے کے آخر میں ساکن حرف اگر بچ رہتا ہے تو اسے حرف یا ماترا نہیں شمار کرتے) میر نے اس بحر کو انتہائی لچک دار بنا کر استعمال کیا لیکن انھوں نے مصرعے میں ارکان کی تعداد آٹھ ہی رکھی۔ اس بحر کی فطری لچک کو مزید بروئے کار لاتے ہوئے جدید شعرا نے آٹھ کی جگہ سات، یا چھ ارکان والے مصرعوں پر بھی غزل کی بنا رکھی ہے۔ غوری کے یہاں یہ عمل بیش از بیش نظر آتا ہے ''زرد زرخیز'' میں زیب غوری کی غزل ع

چلتے چلتے چلتے چلتے دور دھواں سا دکھائی دیا

فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعول فعول فعل = ۴ + ۴ + ۴ + ۴ + ۳ + ۴ + ۴ + ۳ = ۳۰ ماترائیں یا ۳۰ حرف۔ آٹھ ارکان پر مبنی بحر میر کی ایک خوبصورت شکل کا اچھا نمونہ ہے۔ اسی بحر میں ''چاک'' کی پہلی غزل بھی آٹھ ارکان پر مبنی بحر میر میں ہے اور اس کے زیادہ تر مصرعے بحر میر کی مانوس ترین شکل میں ہیں ع

چاند نہ کوئی تارا روشن رات کا خالی پہلو یہ

فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فع = ۳+۵+۴+۴+۳+۵+۴+۲=۳۰ماترائیں یا۳۰حرف

اس کے بعد کی غزل بھی اسی طرز پر ہے، لیکن ہر مصرع میں ارکان کی تعداد سات ہے۔ یہ شکل انتہائی مشکل ہے لیکن غوری نے اسے بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ روانی میں کہیں بھی کمی نہیں آئی۔ ارکان کی ترتیب میں تنوع بھی بہت ہے ؏

مجھ ایسے واماندۂ جاں کو بستر و ستر کیا

فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فع ۴+۴+۳+۵+۴+۴+۲=۲۶ماترائیں یا۲۶حرف

میں بھی سر ٹکراتا پھرا ہوں دیواروں سے بہت

فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعل ۴+۴+۳+۵+۴+۳+۳ = ۲۶ماترائیں یا ۲۶حرف

بحر کے آہنگ پر یہ قابو ظفر اقبال کے سوا جدید شاعری میں کہیں نہ ملے گا۔ آج کل کے لکھنے والے تو ایسی بحر کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔ اس بحر میں سات ارکان فی مصرع پر مبنی حسب ذیل غزل بھی ہے اور انتہائی کامیاب ہے ؏

میرا نشاں بھی ڈھونڈ غبار ماہ واختر میں

فعل فعولن فعل فعولن فعلن فعلن فع

اس کے بعد ایک غزل اسی بحر میں، لیکن فی مصرع چھ ارکان پر مبنی ہے ؏

اور گلوں کا کام نہیں ہوتا کوئی

فعل فعولن فعل فعولن فعلن فع ۳+۵+۳+۵+۴+۲ = ۲۲ماترائیں یا ۲۲حرف

تھک گیا ایک کہانی سنتے سنتے میں

فعل فعول فعولن فعلن فعلن فع ۳+۴+۵+۴+۴+۲ = ۲۲ماترائیں یا ۲۲حرف

اسی وزن اور انھیں ارکان میں یہ غزل بھی ہے ؏

رات دمکتی ہے رہ رہ کر مدھم سی

فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فع ۳+۵+۴+۴+۴+۲ = ۲۲ماترائیں یا ۲۲حرف

مندرجہ ذیل غزل میں ارکان تو ہر مصرعے میں چھ ہیں، لیکن ماترائیں یا حرف چوبیس کر دئے گئے ہیں۔

بہتے ہوئے پتے پر بچھو گھوم رہا ہے

فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن ۳+۵+۴+۴+۳+۵= ۲۴ماترائیں یا ۲۴حرف

اپنی طرف بڑھتے اک ہاتھ کو چوم رہا ہے

فعل فعولن فعلن فعل فعول فعولن ۳+۵+۴+۳+۴+۵= ۲۴ماترائیں یا ۲۴حرف

ایسی غزلیں اور بھی ہیں۔ بحر میر میں تنوع کا یہ وفور غوری کی تجربہ کوشی کا ایک اور ثبوت ہے، اگر ثبوت کی ضرورت ہو۔ مضمون، پیکر، استعارہ، بصارت، آہنگ، جس طرح بھی دیکھیں، غوری کی غزل انہیں کے لفظوں میں خانۂ دل سے بام فلک تک جاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کو گئے ہوئے عرصہ ہو گیا۔ دنیا کے فیشن بدل گئے، لیکن غوری کی غزل پڑھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ اچھی شاعری کبھی بدلتی نہیں، ہمیشہ تازہ اور نئی معلوم ہوتی ہے۔ سونے کے سکے پر کبھی زنگ نہیں لگتا۔

☆☆☆

(۲۰۰۹)

نوٹ: یہ مضمون زیب غوری پر جناب خان فاروق کی مجوزہ کتاب کے لئے لکھا گیا تھا۔ کتاب ہنوز شائع نہیں ہوئی ہے۔ اس مضمون کی تحریر کے کوئی ایک سال بعد مخمور سعیدی کا بھی انتقال ہو گیا، خدا مغفرت کرے (مرتب)۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل، گذشتگاں سے آئندگاں تک

(خلیل الرحمٰن اعظمی: ۱۹۲۷ تا ۱۹۷۸)

خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور ناصر کاظمی جدید شعرا کے ان پیش رووں میں سے ہیں جنھوں نے نئی شاعری کے لئے فضا تیار کی اور پھر وہ خود بھی اس منظر کا حصہ بنے جس کو انھوں نے ادب کے افق پر بے نقاب کیا تھا۔ آج وہ تینوں ہم میں نہیں ہیں اور ان کو ہمارے درمیان سے اٹھے ہوئے اتنا عرصہ گذر چکا ہے کہ ان کے کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام شروع کیا جا سکتا ہے لیکن جو وقت گذرا ہے وہ اتنا طویل بھی نہیں کہ یہ شعرا اپنے مکمل صحیح تناظر میں نظر آنا شروع ہو جائیں۔ اس لیے میں نے یہ کہا کہ ان کے کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام محض شروع ہی ہو سکتا ہے، اس کی تکمیل میں ابھی کئی سال لگیں گے۔ ہم عصروں اور ماضی قریب کے ادیبوں کا مطالعہ کرنے میں سب سے بڑی مشکل یہ پیش آتی ہے کہ ہمارے ذہن میں ان کی شخصیت کا پرتو ان کے کلام کے نقوش کو متاثر کر دیتا ہے۔ لہٰذا ہم ان کے کلام کا مطالعہ اس تاثر کی روشنی میں کرنے لگتے ہیں جو ان کی شخصیت نے ہمارے ذہن پر چھوڑا ہے۔ بعض اوقات شخصیت کا تاثر، خود اپنے بارے میں شاعر کے فیصلے، شاعری کے بارے میں اس کے رویے، یہ چیزیں اس درجہ حاوی ہو جاتی ہیں کہ کلام کا مطالعہ مفروضات کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ مفروضات شخصیت کے حوالے سے درست، لیکن خود کلام کے حوالے سے غلط ہو سکتے ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے ایک بار مجھ سے کہا تھا کہ میں اصلاً اور اولاً شاعر ہوں، تنقید میرا ثانوی مشغلہ ہے۔ اگر ہم ان کے اس قول کو صحیح تسلیم کر لیں تو ان کے ساتھ زیادتی کے مرتکب ہوں گے۔ کیونکہ خلیل الرحمٰن اعظمی ان چند لوگوں میں سے تھے جن کی شاعری اور تنقید یکساں وقعت کی حامل تھی۔ یوں تو بہت سے شاعروں نے تنقید لکھی ہے اور بہت سے نقادوں نے شاعری کی ہے لیکن ایسے لوگ کم ہوئے ہیں جنھوں نے دونوں میدانوں میں یکساں یا تقریباً یکساں اہمیت کا سرمایہ چھوڑا ہو۔ ان چند لوگوں میں بھی خلیل الرحمٰن اعظمی نمایاں مقام کے مالک ہیں۔ لیکن چونکہ شاعری میں طور طریقے اور اسالیب جلد جلد بدلتے ہیں، اس لیے خلیل الرحمٰن اعظمی کی بہت سی شاعری آج پرانی معلوم ہونے لگی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کے زندہ اور نمائندہ عناصر کا مطالعہ کیا جائے تا کہ تاریخی اہمیت اور ادبی اہمیت کے عناصر الگ الگ نمایاں ہو سکیں۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نئی شاعری میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی تاریخی اور ادبی اہمیت برابر کا وزن رکھتی ہیں۔ تاریخی اہمیت سے انھیں ابن انشا پر تقدم بھی حاصل ہے، کیونکہ جس زمانے میں ابن انشا ابھی اپنی راہ تلاش کر رہے تھے اور نوجوانی کے سادہ جذبات کے اظہار میں گم تھے، خلیل الرحمٰن اعظمی نے ذاتی اظہار کی کئی پیچیدہ راہیں طے کر لی تھیں۔ اجتماعی اظہار سے گریز، بلکہ فرار کی کوشش میں ان شعرا کو جن لوگوں سے مدد مل سکتی تھی وہ حسرت، فراق، جگر اور یگانہ تھے۔ حسرت اور جگر کی دنیا اتنی محدود اور جگر کا اسلوب اتنا سطحی (اگرچہ مقبول) تھا کہ ان لوگوں سے کشادِ خاطر کی توقع نہ تھی۔ غزل میں سیاسی موضوعات کو برتنے کی کوشش کے باوجود حسرت کی جذباتی رسائی بہت دور تک نہ تھی۔ فراق کے یہاں رسائی کا التباس تھا۔ اور ان کی غیر معمولی شہرت اور اثر بھی ان کے مقلد کے لئے مہمیز کا کام کر سکتے تھے۔ یگانہ کے یہاں بقول آل احمد سرور، اکڑ تو تھی لیکن فرحت انگیزی نہ تھی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ان کے ساتھیوں کو یگانہ کی طرح خم ٹھونک کر ہر کس و ناکس سے نبرد آزما ہونے کا

شوق بھی نہ تھا۔ اس صورت حال کو دیکھتے ہوئے اس بات پر تعجب نہ ہونا چاہئے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا اور ناصر کاظمی نے الگ الگ اپنے طور پر میر کو منتخب کیا اور میر کے حوالے سے خود سے خود کو سمجھنے کی کوشش کی اور اس کوشش میں فراق سے بھی اکتساب کیا۔

اس وقت ابن انشا اور ناصر کاظمی سے بحث نہیں، لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اسلوب اور فکر کی سطح پر میر سے کوئی خاص یا براہ راست فائدہ نہ حاصل کیا۔ یہ اور بات ہے کہ خود انھوں نے اپنی شاعری پر میر کے فیضان کا ذکر بہت کھل کر اور بڑے تیقن کے ساتھ کیا ہے۔ ''نیا عہد نامہ'' کے دیباچے میں، جو ان کی داخلی زندگی اور شاعرانہ ارتقا کی داستان ہے، خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے:

> میر کی آواز کو اپنی آواز سمجھنا میرے لئے محض غزل گوئی یا شاعری کا راستہ نہیں تھا بلکہ یہ میری پوری زندگی کا مسئلہ تھا۔ اس آواز کا سراغ مجھے نہ ملتا تو میری روح کا غم جو اندر سے مجھے کھائے جا رہا تھا نہ جانے مجھے کن اندھی وادیوں کی طرف لے جاتا۔

اس دیباچے میں انھوں نے میر کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''مجھے ایسا لگتا ہے، جیسے ان کو بھی اپنے زمانے میں اس نوع کی تنہائی سے واسطہ پڑا تھا''۔ ناصر کاظمی نے بھی کچھ ایسی ہی بات کہی تھی کہ ''میر کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔'' میر سے متاثر ہونے کے بارے میں اتنے واضح بیان اور اس اثر پذیری کی اتنی واضح وجہ (یعنی دونوں کے تجربات میں بظاہر داخلی اشتراک) کے ہوتے ہوئے یہ نتیجہ فطری تھا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کو طرز میر کا شاعر سمجھ لیا گیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کو طرزِ میر کا شاعر کہنا ان کی انفرادیت کے ساتھ ناانصافی اور خود میر کے ساتھ ناانصافی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری میں میر کا حصہ ہے، لیکن بہت چھوٹا سا۔ ان کی بہترین غزلوں کو کسی دوسرے شاعر کے سیاق وسباق میں رکھ کر پڑھنا مناسب نہیں۔

میر کی نمایاں ترین صفات حسب ذیل ہیں۔ ڈرامائی اور افسانوی اظہار، جنس اور عشق کے معاملات میں بے تکلفی، زبان کے سلسلے میں تحکمانہ اور بے پروا انانیت، رعایت لفظی سے شغف، استعارہ اور پیکر کی کثرت معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کا التزام، حس مزاح اور طنز یعنی Irony اور Satire کی فراوانی، کائناتی احساس جو بہ یک وقت مقامی بھی ہے اور مقام سے ماورا بھی، تصوف سے واقعی اور اصلی دلچسپی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ناصر کاظمی کے یہاں یہ صفات یا تو مفقود ہیں یا بہت کم ہیں۔ خود فراق صاحب کے یہاں ان میں سے اکثر کا دور دور تک پتہ نہیں، بلکہ ان میں بعض چیزیں جو خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور ناصر کاظمی کی دسترس سے باہر نہ تھیں، فراق کی رسائی ان تک بھی نہ تھی۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر خلیل الرحمٰن اعظمی نے میر سے کوئی قابل ذکر براہ راست استفادہ نہیں کیا تو یہ کہا کیوں کہ میں نے میر کی آواز کو اپنی آواز سمجھا؟ اور خود خلیل الرحمٰن اعظمی کا اپنا رنگ کیا ہے؟

پہلے سوال کا جواب تو ان باتوں میں ہے جو میں نے کچھ دیر پہلے عرض کیں۔ پنچایتی اور اجتماعی اظہار کو مسترد کر کے اور جگر اور حسرت، یگانہ کو نامنظور کر کے (کیونکہ ان کا ذاتی اظہار یا تو رسومیاتی تھا یا نارسائی تھا یا مفید مطلب نہ تھا) خلیل الرحمٰن اعظمی کو ایسے نمونے کی تلاش تھی جو اس قسم کی شاعری کا جواز بن سکتا جو ان کی شخصیت میں وہ تلاطم پیدا کر رہی تھی جس کے لئے غالب نے ''زلف خیال نازک و اظہار بے قرار'' کا استعارہ وضع کیا ہے۔ میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو یہ سکھایا کہ باجماعت اظہار بیان کے بجائے یہ بھی ممکن ہے کہ آدمی اپنی شاعری میں ویسا ہی نظر آئے جیسا وہ ہے۔ شاعر کو ہر راہ چلتے سے جھگڑا کرنے اور اپنی شخصیت کو منوانے کی ضرورت نہیں (جو یگانہ کا ڈھنگ تھا)۔ اسے سادہ لوح جذبات کو روایتی شیرینی اور سرمستی کے ساتھ بیان کرنا ضروری نہیں (جیسا کہ جگر صاحب کا رنگ تھا)۔ اس کو عشق اور ظاہری زندگی کی سطح پر تیرتے ہوئے خوش رنگ لیکن ہلکے برگ وغنچہ کو چننے کی ضرورت نہیں (جیسا کہ حسرت موہانی کا انداز تھا)۔

میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو یہ سکھایا کہ شاعر کو تو وہ سب کچھ کہنا چاہئے جو اس کے اندر ہے۔ اسے اپنے داخلی واردات سے شرمانا نہیں چاہئے۔ تلخی ہو، غصہ ہو، مایوسی، فریب شکستگی ہو، جھنجھلاہٹ ہو، کام ودہن کی لذت ہو یا جسم کے ولولے ہوں۔ اللہ میاں سے ناچاقی

ہو،اپنے آپ سے نفرت ہو،اپنے آپ سے محبت،ہو پڑوسیوں سے جنگ ہو،روح کی بلند کوشی ہو،لازوال بے پایاں وسعت جو بھی ہو،وہ سب بیان کر دینا چاہئے۔گذری ہوئی چیزوں کو یاد کرنا اوران کو قیمتی سمجھنا کوئی عیب نہیں۔جو چیزیں ہاتھ نہ آسکیں ان کوان چیزوں سے بہتر سمجھنا جو ہاتھ لگ گئیں گھاٹے کا سودا ہو لیکن نادانی نہیں۔غمگین ہونا بھی اتنی ہی بڑی حقیقت ہے جتنی عظیم الشان حقیقت فتح کے شادیانے گانا۔تنہائی بھی انسان کا مقدر ہے اور عیش وصال اور سماجی لین دین بھی۔انسان کہیں بند نہیں،کہیں آزاد نہیں۔خلیل الرحمٰن اعظمی کو شعر گوئی کے فن یا اسلوب کی تلاش نہ تھی۔انھیں حوصلے کی تلاش تھی اور یہ حوصلہ انھیں میر نے دیا۔وہ طرز میر کے شاعر نہیں ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو ترقی پسندوں کے ہاتھ سے خرید کر آزاد کر دیا۔پھر انھوں نے اپنی شخصیت خود دریافت کر لی۔

میں یہ نہیں کہتا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کوئی بڑے شاعر ہیں۔ہم عصروں کے بارے میں بڑے چھوٹے کا حکم لگانا نہ ممکن ہے نہ مناسب۔انھوں نے عمر بھی بہت کم پائی۔ان کے آخری زمانے کی نظمیں جو''زندگی اے زندگی''میں شامل ہیں اظہار کی ایسی بے باکی اور تخیل اور زبان کے ایسے تلاطم خیز انتشار کی حامل ہیں کہ جان کلیئر John Claire کے زمانۂ جنون کے کلام کی یاد دلاتی ہیں۔ممکن ہے کہ ان راہوں سے گذر کر ان کو کوئی ایسی شاہراہ مل جاتی جو ارض ابد کو جاتی ہے۔ممکن ہے''تانڈوناچ''جیسی نظم لکھتے وقت انھیں خیال رہا ہو کہ اب انھیں بہت دن نہیں جینا ہے اور اس وقت انھیں وہ سب کر گذرنا چاہئے جو ایک عمر کی کلاسیکی تربیت اور شخصیت کے حزم واحتیاط اور اپنی شہرت اور حیثیت اور مرتبے کے لحاظ کے باعث وہ اب تک نہ کر سکے تھے۔ایسی نظم جس میں الفاظ کا سیلاب بامعنی اور بے معنی کی حدود توڑتا ہوا نکل جاتا ہے،جس میں Surrealism کی خود کار تحریر سے لے کر جرمن موسیقار واگنر Wagner کی تمنا،کہ لفظ کو موسیقی بنا دیا جائے،اور آرتھر سائمنز (Arthur Symons) کے اس خیال کا شائبہ موجود ہو کہ علامت نگار شاعر دراصل مرئی موسیقی (Visible Music) خلق کرتا ہے،اس خلیل الرحمٰن اعظمی کے لئے شاید ممکن نہ تھی جو علی گڑھ کی''متین اور سنجیدہ''روایت کا پاسدار تھا۔جو رشید احمد صدیقی کا شاگرد تھا اور جس نے اپنی حس طنز ومزاح کے اظہار کے لئے ہجویں تو لکھیں،لیکن جس نے غزل کو ایک فن لطیف وشریف کی طرح برتا۔میر کی طرح شاہانہ لفنگے پن سے نہیں،بلکہ میر اثر کی طرح روک روک کر اور سوچ سوچ کر بات کی۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل کی بنیادی صفت ایک آہستہ رو خود کلامی ہے۔ایسی خود کلامی جس میں حیات،کائنات اور ذات میں واقع ہوتی واردات پر رائے زنی ہے۔جانب داری،شکایت یا خود ترحمی نہیں۔اسے خود کلامی سے زیادہ مراقبے میں گذرنے والی واردات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔اس کو جو نام چاہیں دیں،لیکن شخصیت کے اظہار کا یہ طرز خلیل الرحمٰن اعظمی کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔اپنے آپ سے بات کرنا تو غزل کے لئے عام شیوہ ہے۔اس لئے آپ پوچھ سکتے ہیں کہ اس میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی تخصیص کیا ہے؟اس کا جواب یہ ہے کہ عام خود کلامی میں ذات پر گذرنے والی واردات یا ذات کے سوالات اور جوابات ہوتے ہیں۔خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس کو حیات،کائنات اور ذات تینوں کے اظہار اور تینوں پر رائے زنی کے لیے استعمال کیا۔عام خود کلامی میں رائے زنی اسی حد تک ہوتی ہے جس حد تک شاعر اسے خود کو قائم کرنے یعنی Establish کرنے کے لئے ضروری سمجھے۔خود کلامی کبھی کبھی صلاح مشورے اور طنز وتعریف کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے۔لیکن دھیمی آواز میں یعنی کسی ظاہری احتجاج کسی سنائی دینے والی Stridence اور کسی بے محابا تنقید کے بغیر تمام پیچیدگیوں پر رائے زنی کرنے کا فن خلیل الرحمٰن اعظمی کا اپنا فن تھا۔ان کی غزل ہم سے بات کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔یا یہ محسوس ہوتا ہے کہ جو باتیں وہ اپنے سے کرتے رہے ہیں وہ ہمارے لیے بھی معنی خیز ہیں اور ہم نے کہیں سے ان کو سن لیا ہے۔ان کا آخری مجموعہ''زندگی اے زندگی''جو ابھی شائع ہوا ہے۔اسی کا زیادہ تر حصہ ان کی چھوٹی سی زندگی کے بحرانی اور تغیر پذیر دور کی یادگار ہے۔ اس سے کوئی ایسا نتیجہ نکالنا جو ان کے پورے کلام پر منطبق ہو سکے،شاید بہت صحیح نہ ہو۔لیکن خود کلامی اور دھیمے لہجے میں رائے زنی کی یہ صفت اس کلام میں بھی پوری طرح جلوہ گر ہے۔

دنیا داری تو کیا آئی دامن سینا سیکھ لیا
مرنے کے تھے لاکھ بہانے پھر بھی جینا سیکھ لیا

گھر میں بیٹھے سوچا کرتے ہم سے بڑھ کر کون دکھی ہے
اک دن گھر کی چھت پہ چڑھے تو دیکھا گھر گھر آگ لگی ہے

کس راستے پہ جاؤں چلوں کس کے ہم رکاب جمتے نہیں ہیں پاؤں کہ لغزش بہت ہے یاں
گھر کی ویرانی یہ کہتی ہے کہیں اور چلوں میں کہاں جاؤں کہاں کے لئے بستر باندھوں
سگ دیوانہ سے بدتر یہ سگ دنیا ہے ورنہ سوچا تھا کہ دونوں کو برابر باندھوں
پھرمری راہ میں کھڑی ہوگی وہی اک شے جو اجنبی ہوگی
نہ دیکھا چشم تر نے کوئی موسم وہی بس ایک ساون کا مہینہ
مرے وجود کی سب کو خبر اسی سے ملی جو غرق خوں ہے اسی تیغ آبدار میں ہوں
ہمیں تو راس نہ آئی کسی کی محفل بھی کوئی خدا تو کوئی ہمسایۂ خدا نکلا

اس آخری شعر پر میر کا طنطنہ یاد آتا ہے۔ میر کے شعر کے بغیر خلیل الرحمن اعظمی کا شعر ممکن نہ تھا۔ لیکن یہ بھی دیکھئے کہ میر اور خلیل الرحمن اعظمی دونوں کے یہاں وہ بے مزہ اور شے لطیف سے عاری ڈینگ نہیں جسے بعض لوگ ''شاعرانہ طنطنہ'' سمجھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ خلیل الرحمن اعظمی کے شعر میں میر جیسی تہ داری نہیں ہے، لیکن مزاج اسی طرح کا ہے۔ میر کا شعر سنئے ؎

الہٰی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

خلیل الرحمن اعظمی کی دوسری صفت، جس میں کوئی ان کا ہمسر نہیں، ان کی تفتیش ذات ہے۔ اظہار ذات کی ایک شکل تو یہ ہے کہ شاعر اپنے اوپر گذرنے والے تجربات کو بیان کرے اور اس کے ذریعہ، یا براہ راست، اپنی شخصیت کے اچھے برے گوشوں کو بے نقاب کرے۔ دوسری اور زیادہ پیچیدہ شکل یہ ہے کہ شاعر اپنے تجربات اور شخصیت کے گوشوں، مزاج کی افتاد، عمل اور ردعمل کے طریقوں کے بارے میں سوال پوچھے۔ ایسا کیوں ہے؟ میں ایسا کیوں ہوں؟ مجھ کو یہ بات ایسی کیوں لگی؟ یہ محض تجسس نہیں بلکہ ایک بیدار، بے چین، باضمیر اور مفکر ذہن کا تفاعل ہے ؎

میں ڈھونڈنے چلا ہوں جو خود اپنے آپ کو تہمت یہ مجھ پہ ہے کہ بہت خود نما ہوں میں
کوئی تو بات ہوگی جو کرنے پڑے ہمیں اپنے ہی خواب اپنے ہی قدموں سے پائمال
ہیں تو سوال اب بھی ایسے جن کا کوئی جواب نہیں پوچھنے والا پوچھ کے ان کو اپنا دل بہلاتا ہے
زیب دیتے نہیں یہ طرہ و دستار مجھے میری شوریدہ سری سنگ ملامت مانگے
قرض سب باقی پڑا ہے لمحہ موجود کا کیوں سراپا انتظار لمحہ آئندہ ہوں
خوش آگیا ہے مجھے کیوں خرابۂ ہستی خیال مرگ بتا تو ہی کس دیار میں ہوں

ان اشعار کا تفکر رسمی تفکر نہیں بلکہ ذہن اور ضمیر کے مسائل سے الجھا ہوا ہے۔ ان میں وہ حزن آلود اضطراب ہے جس کی حدیں علم ویقین، عقیدہ اور توہم، سب کچھ ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی کی غزل نے آہستہ آہستہ ترقی کی، لیکن اس کا ہر قدم مستحکم اور ہر سفر نتیجہ خیز تھا۔

خلیل الرحمن اعظمی نادر روزگار شخص تھے۔ انھوں نے اپنے بزرگوں سے خراج تحسین وصول کیا، معاصروں کو بغاوت اور انحراف کی راہیں دکھائیں، اور اپنے بعد والوں کے لئے ہمت افزائی کے سرچشمے اور نمونے کا کام کیا۔ اس سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کی خلاقانہ قوتیں، ان کا علم، اور سب سے بڑھ کر ادب سے ان کی غیر مشروط وابستگی، یہ سب ادبی دنیا میں اظہر من الشمس تھا۔ لہٰذا جب انھوں نے دین بزرگاں کو ناپسند کرنے یا بعض کھوئے ہوؤں کی جستجو، یا کچھ نئی دنیائیں آباد کرنے کی مہمیں سر کرنا شروع کیں تو کسی کو یہ مجال گفتار نہ تھی کہ خلیل الرحمن اعظمی کسی مصلحت، کسی ذاتی منفعت، یا کسی تنگ نظر ردعمل سے مجبور ہو کر یہ کام کر رہے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اگر چہ وہ یونیورسٹی کے ماحول میں تھے جہاں پھونک پھونک کر نقش پائے رفتگاں پر قدم رکھنے کو عقل مندی کی معراج سمجھا جاتا ہے، لیکن خود ان کا جذبۂ بے باکی و حق گوئی کا اس قدر قوی تھا کہ انھوں نے اپنے ادبی سروکاروں اور ترجیحات میں انھیں چیزوں کو رکھا جنھیں وہ صحیح سمجھتے تھے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ جیتے جی انھیں یونیورسٹی سے وہ کچھ نہ مل سکا جس کے وہ مستحق تھے۔

بہت سے لوگ اچھے شاعر اور نقاد ہوتے ہیں، لیکن تعلیم وتدریس ان کے بس کی نہیں ہوتی۔ بہت سے لوگ اچھے استاد ہوتے ہیں لیکن تحریر وتصنیف کا روگ نہیں پالتے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے بہت کم عمری میں ادب کی دنیا میں نام پیدا کرلیا تھا۔ عنفوان شباب میں جب وہ یونیورسٹی میں استاد مقرر ہوئے تو معلوم ہوا کہ وہ جتنا اچھا لکھتے ہیں، اتنا ہی اچھا پڑھاتے بھی ہیں۔ بے مثال حافظہ، غیر معمولی طور پر وسیع علم، اور کئی علومیوں پر پھیلے ہوئے طالب علموں اور نو آمدہ فن کاروں کی ہمت افزائی، ان صفات نے انھیں مقبول خلائق بنادیا تھا۔ تحریر کے میدان میں تنقید اور شاعری دونوں پر انھیں اس قدر تسلط تھا کہ یہ فیصلہ اکثر مشکل ہو جاتا کہ ان کی اصل، داخلی شخصیت میں شاعر مقدم ہے کہ نقاد۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا، وہ خود کو اصلاً شاعر قرار دیتے تھے۔ لیکن ان کی تنقیدی کتابیں، مثلاً ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' اور مضامین مثلاً ''مقدمۂ کلام آتش'' اور ''نوائے ظفر'' آج بھی معنی خیز ہیں۔ ان کے کئی شعر ان کے دیکھتے ہی دیکھتے ضرب المثل ہو گئے اور آج وہ جدید شاعری کا بیش بہا سرمایہ ہیں ۔

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں — سایہ سایہ پکارتا ہوں
ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں — تیرے پہلو میں تیری یاد آئی
کہیں زخم بھر نہ جائے کہیں تو نہ بھول جائے — یہی سوچ کر فسردہ ہیں ترے جگر فگاراں
وادی غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے — وادی غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں
بار ہستی تو اٹھا نہ اٹھا دست سوال — مرتے مرتے نہ کبھی کوئی دعا ہم سے ہوئی
دل پہ اک بوجھ سا رکھا ہے کسی طور بٹے — ورق سادہ میسر ہو تو ہم بھی لکھیں

دریہ شعر، جوان کی ایک بہت پرانی نظم ''آپ بیتی'' کا ہے، لیکن غزل کے شعر کی طرح مشہور ہوا ۔

یوں تو مرنے کے لئے سبھی زہر پیتے ہیں — زندگی تیرے لئے زہر پیا ہے میں نے

مندرجہ بالا اشعار ثبوت ہیں اس بات کا کہ خلیل الرحمن اعظمی نے غزل کو ان ''روایتی'' روایات سے آزاد کرایا جو حالی اور آزاد کے زیر اثر، یا ان کے رد عمل کے طور پر ہمارے یہاں قائم ہو گئی تھیں۔ خلیل الرحمن اعظمی کی غزل میں خود کلامی، خلاقانہ فکر، کائنات کی وسعت، بے معنویت، لیکن اس میں گہری تنظیم کا احساس، یہ سب اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ وہ غزل جوان کے پہلے سادہ بیانی کی ماری ہوئی تھی، دور دور تک سرایت کرتی ہوئی ایک نئی پیچیدگی سے ہم کنار نظر آنے لگی۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اپنی نظم کو بھی بہت حد تک براہ راست بیان اور سطح کے ابال سے محفوظ رکھا۔ عمر کے ساتھ ساتھ ان کی خود کلامی درون بینی میں بدلتی گئی اور اس نے ان کی نظم کو اظہار ذات کا سچا نمونہ بنادیا۔

ورڈزورتھ (William Wordsworth) نے ملٹن (John Milton) کو مخاطب کرتے ہوئے ایک سانیٹ میں لکھا تھا کہ ملٹن، تجھے اس گھڑی زندہ اور ہمارے درمیان موجود ہونا چاہئے تھا۔ انگلستان کو تیری ضرورت ہے:

Milton! thou should'st be living at this hour:
England hath need of thee: she is a fen
Of stagnant waters:

ورڈزورتھ نے اپنے زمانے کے انگلستان کو ''ٹھہرے اور سڑتے ہوئے پانی کا جوہڑ'' کہا تھا۔ اسی سانیٹ میں آگے وہ کہتا ہے:

We are selfish men;
Oh! raise us up, return to us again;
And give us manners, virtue, freedom, power.

ورڈزورتھ اپنے درد کے درماں کے لئے ملٹن کو پکارتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہم لوگ ''خود غرض'' لوگ ہیں۔ اے ملٹن، تو ''دوبارہ ہم میں آ

جا۔ ہماری سطح کو بلند کر دے اور ہمیں خوش خلقی، نیک خصلتی، آزادی، اور قوت عطا کر۔‘‘معلوم نہیں ورڈز ورتھ آج ہم لوگوں کو کیا کہتا، کہ آج تو ہمارا حال قابل بیان بھی نہیں رہا۔ ملٹن نہ سہی، لیکن ہمارے زمانے کے ادب میں جس قسم کی دوڑ بھاگ، ذاتی مفاد اور چند لمحوں کی کامیابی کے لئے جوڑ توڑ، نااہلی کی ہمت افزائی، اور اہلیت کی کم ارزی کا جو طوفان برپا ہے، اس میں ٹھہراؤ اور ہمارے مزاجوں میں اعتدال لانے کے لئے خلیل الرحمن اعظمی کا ادب، اور خود ان کی شخصیت ہمارے لئے مشعل راہ کا کام کر سکتے ہیں۔ خلیل صاحب، آپ کو آج زندہ اور ہمارے درمیان موجود ہونا چاہئے تھا۔

☆☆☆

(۱۹۸۳، نظر ثانی، ۲۰۰۰، ۲۰۱۰)

قاضی سلیم: کہ دل بہ کاو دو درد سخنوری داند

(قاضی سلیم: ۱۹۲۷ تا ۲۰۰۵)

کوئی ایک صدی پہلے ایپالیت تین (Hippolyte Taine, 1828-1893) نے یہ بات دریافت یا یوں کہیں کہ ایجاد کی تھی کہ کسی شاعر کی ادبی شخصیت یا اس کے کلام کی روح ایک دو فقروں میں بیان ہو سکتی ہے، بس ضرورت ہے کہ ہم کسی طرح اس کلید کو حاصل کر لیں جس سے اس شاعر کے تخلیقی نہاں خانوں کے دروازے کھل سکتے ہیں۔ بات ظاہر ہے کہ مہمل تھی اور مہمل ہے۔ لیکن تین نے اسے ثابت اور قائم کرنے کے لیے بڑی محنت کی اور کئی شرطیں بھی لگائیں۔ مثلاً اس نے کہا کہ شاعر کی تخلیقی شخصیت کو دریافت کرنے کے لئے ہمیں کم سے کم تین چیزوں کو جاننا ضروری ہے۔ ان تین چیزوں، یا تخلیقی شخصیت کو پیدا کرنے اور متشکل کرنے والے بنیادی عناصر کو اس نے ''نسل'' (The Race)، ''ماحول'' (The Milieu) اور ''لمحہ'' (The Moment) کا نام دیا۔ اب یہ الگ بات ہے کہ ''نسل'' ایک بے معنی اصطلاح ہے اور ''ماحول'' کا تعین تقریباً ناممکن ہے اور ایک لمحہ بہ یک وقت کئی طرح کے لوگوں کو جنم دیتا ہے۔ بچارے موسیو تین کی بات میں وزن چاہے نہ رہا ہو لیکن مختلف شعرا کے حوالے سے ان عناصر سہ گانہ کو دریافت کرنے میں انھوں نے محنت بہت صرف کی اور اچھی خاصی تنقیدی تحریریں وہ ہمارے لئے چھوڑ گئے۔

ایپولیت تین کا بزرگ معاصر لیکن ایک طرح سے اس کا مقلد سینت بو (Augustus Saint- Beuve, 1804-1869) اپنے زمانے کا سب سے بڑا فرانسیسی نقاد قرار پایا۔ سینت بو نے ادبی نظریہ سازی سے اپنی برأت، بلکہ تنفر کا اظہار کرتے ہوئے تین کے اصولوں کو ذرا زیادہ باریک کر کے برتا اور کہا کہ ادبی نقاد ایک طرح سے ادبی مورخ کا کام کرتا ہے۔ اس کا سب سے اہم فریضہ یہ ہے کہ کسی ''ادبی عہد کی حرکت (Movement)، اس کی وحدت (Unity) اور اس کی کلیت (Totality) کو اپنی تحریر میں دوبارہ پیدا کرے''۔

سینت بو نے اپنے آخری زمانے میں فرانسیسی شاعر شاتوبریاں (Francois-Auguste-Rene Chateaubriand, 1768-1848) پر جو کتاب لکھی اس میں شاتوبریاں کی طویل ادبی زندگی کا ماحصل بہ زعم خود اس فقرے میں بیان کر دیا کہ وہ ''اپیقوری ہے لیکن اس کا تخیل رومن کیتھولک'' (An Epicurean with a catholic imagination) ہے۔ یہ فقرہ بہت مشہور ہوا اور فرانسیسی نقاد اور معلم حضرات اسے مدتوں دہراتے رہے۔ اب تو خیر شاتوبریاں کو پڑھنے والے فرانس میں بھی دو چار ہی ہوں گے اور ہمارے یہاں عسکری صاحب کے بعد کسی نے اس کا نام بھی نہیں سنا ہوگا اور نہ ہی اس کی ضرورت ہے۔ لیکن مندرجہ بالا فقرے اور طریق کار نے آپ کے حافظے میں ایک مانوس لہر ضرور دوڑا دی ہوگی۔ کیوں کہ ہمارے یہاں بھی سینت بو کی قسم کے جملے بہت قلم بند کئے گئے، عام اس سے کہ ان کے مصنفین میں ادب اور تاریخ کے تئیں تین یا سینت بو جیسی سوجھ بوجھ تھی کہ نہیں۔ جیسا کہ میں نے ابھی کہا تین اور سینت بو دونوں میں فکر کی صلابت کم تھی، لیکن وہ اپنے ادب اور یورپی ادب کے بارے میں غور و خوض بہت کرتے تھے۔ وہ سنجیدہ لوگ تھے۔ ہم ان سے اتفاق نہ کریں یہ اور بات ہے۔ لیکن آپ ذرا حسب ذیل عبارتوں پر غور کیجئے:

(۱) ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ ایک تو مقدس وید اور دوسری دیوان غالب۔''

(۲) ''شعر اور نغمے کے زیر اثر شعور انسانی کی تھرتھراہٹ اتنی تیز ہو جاتی ہے کہ اس کا ایک پل دوام کا حکم رکھتا ہے۔''

(۳) ''عشق جنسی اور شہوانی محرکات سے شروع ہو کر انسانی نفسیات پر حاوی ہو جاتا ہے۔''

(۴) ''شبلی پہلے یونانی ہیں جو مسلمانوں میں پیدا ہوئے۔''

(۵) ''کلام ناسخ پر سب سے اچھی تنقید دیوان آتش ہے۔''

(۶) ''اردو شعرا میں اب تک ہمیں صرف دو ایسے ملے ہیں جن کے بارے میں قطعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ رباعی کا مزاج لے کر پیدا ہوئے اور ان کا فکری جوہر رباعی ہے... جگت موہن لعل رواں اور امجد حیدر آبادی۔''

ان جملوں کے مصنفوں کو آپ پہچان گئے ہوں گے۔ لیکن پھر بھی عرض کیے دیتا ہوں کہ ان جواہر پاروں کے مصنفین بالترتیب عبدالرحمٰن بجنوری (۱)، فراق گورکھپوری (۲، اور ۳)، خورشید الاسلام (۴، اور ۵) اور مجنوں گورکھپوری (۶) ہیں۔ مجنوں صاحب نے لکھا ہے کہ انگریزی کے مشہور پروفیسر امرناتھ جھا مجھے (یعنی مجنوں کو) اور فراق گورکھپوری کو ''فقرہ تراش'' یعنی Phrase Maker کہا کرتے تھے۔ ضرور ایسا ہوگا، لیکن یہ فقرہ یا جملہ تراشی ہمارے یہاں کچھ نئی چیز نہیں ہے۔ ممکن ہے خورشید الاسلام اور بجنوری دونوں نے ایک ہی جگہ سے سیکھی ہو۔ کچھ تعجب کی بات نہیں جو مولانا ابوالکلام آزاد کو خورشید الاسلام صاحب کے مضمون میں ''ایک فرنچ اسکول کا اتباع'' نظر آیا۔

جب ہمارے یہاں جدید شاعری کا بول بالا ہوا تو بھی تنقید کے ''جملہ تراش'' شعبے میں چہل پہل باقی رہی۔ چنانچہ قاضی سلیم کے بارے میں لکھا گیا کہ ''قاضی سلیم کا اپنا ایک علیحدہ روپ ہے جس کا استدلال اس کی ظاہری ہیئت نہیں بلکہ وہ داخلی سفر ہے جو انسانی کرب سے عبارت ہے''۔ اس جملے میں معنی کتنے ہیں، اس سوال کو نظر انداز کر کے فی الحال یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ جدید شاعری، جو ہر قسم کے فارمولے کو مسترد کرنے کے لیے وجود میں آئی تھی، اردو تنقید کے فارمولا تراش یا فقرہ تراش حضرات سے نہ بچ سکی۔ اس میں سب کا تھوڑا بہت نقصان ہوا لیکن قاضی سلیم جیسے شعرا کا نقصان زیادہ ہوا۔ کیوں کہ ان کی شاعری چند جملوں میں بیان نہیں ہو سکتی اور اس کی وجہ اس شاعری کا ابہام نہیں، کیوں کہ قاضی سلیم کی شاعری بہت سے جدید شعرا کے مقابلے میں کم مبہم ہے۔ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ قاضی سلیم نے جدید انسان کے تجربے اور احساس کے تمام پہلوؤں اور تمام مدارج کو مختلف نظموں میں مختلف رنگوں میں بیان کیا ہے اور دوسری وجہ ان کی نظم کا آہنگ ہے کہ اگرچہ ان کی نظم بہ ظاہر بحر کی پابند ہوتی ہے۔ لیکن جہاں تہاں وہ اس پابندی سے چھٹکارا بھی پا لیتی ہے اور اس طرح ایسا خوش گوار لیکن تازہ آہنگ وجود میں آتا ہے جس سے لطف اندوزی کے لیے نظم کو کاغذ پر پڑھنا کافی نہیں ہوتا۔ یہ بات اپنی جگہ پر الگ ہے کہ قاضی سلیم نے نظم پڑھنے کا بھی اپنا خاص طرز ایجاد کیا اور ان کی شاعری کو پوری طرح روح میں اتارنے کے لیے اسے ان ہی کی زبان سے سننا بھی شاید ضروری ہے۔ لیکن وہ بات تنقید کے زمرے سے خارج ہے لہٰذا اس پر گفتگو یہاں نہ ہوگی۔

تیس سے زیادہ برس ہوئے، قاضی سلیم نے ''نئے کلاسیک'' میں شامل نئی شاعری کے حصے پر ایک چھوٹا سا مضمون لکھا تھا۔ اس مضمون میں جدید شاعری کی تنقید سے متعلق بہت سی بنیادی اور نظری باتیں آ گئی تھیں۔ اس مضمون کی دوسری اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے خود قاضی سلیم کی شاعری کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً قاضی سلیم نے لکھا:

> آج جدید شاعر تنہا ہے... گردوپیش کے تلخ تجربے لیے اپنی ذات میں ڈوب کر زندگی کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کے سوا (اس کے لیے) کوئی چارہ نہیں... اس کی سوچ اور بے محابا مسلسل سوچ وہ جہاد ہے جس کا محرم کوئی ماورائی تصور نہیں بلکہ خود اس کی موضوعیت ہے۔ وہ انسان اور محض انسان کے ہر دکھ پر احتجاج کرتا ہے۔ یہ احتجاج کتنا ہی بے اثر کیوں نہ ہو ایک طرح سے زندگی کی مہملیت کو معنی و مفہوم عطا کرتا ہے۔ اس کا یہ احتجاج مبہم اور غیر واضح بھی نہیں البتہ پچھلوں کے احتجاج سے مختلف ضرور ہے۔ اس کا رویہ سماجی کارکن کا نہیں، آرٹسٹ کا رویہ ہے۔
>
> ہم یہ سمجھتے ہیں کہ آرٹ بجائے خود انقلابی ذہن ہی سے پھوٹتا ہے۔ خارجی زندگی کا عدم توازن اس کی بدصورتی، کھردراپن، سماجی بدعنوانیاں اور بے انصافیاں جب تخلیقی فن کار کی بصیرت اور جمالیاتی حس سے ٹکراتی ہیں تو ایک چیخ کی صورت میں آرٹ کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ وہ باہر سے لائی ہوئی کسی ادعائیت کا محتاج نہیں۔

مندرجہ بالا اقتباس اپنی جگہ پر بالکل واضح اور منطقی اعتبار سے بامعنی یا فلسفے کی اصطلاح میں Coherent ہے۔ اس میں فقرہ تراشی نہیں

بلکہ سنجیدہ بیانات ہیں اور ہر بیان کے پیچھے شعریات کے اصول ہیں۔ یہاں نہ عمومی بیانات ہیں اور نہ تصنع یا ریاکاری پر مبنی جھوٹے دعوے۔ ہر بات بالکل صاف ہے۔ پھر بھی مزید وضاحت کے لیے مندرجہ ذیل نکات پر غور فرمائیے:

(۱) جدید شاعری کو کسی روایتی فلسفے یا نظام افکار کی پشت پناہی حاصل نہیں ہے۔

(۲) جدید شاعر کا بنیادی ردعمل احتجاج، اور اظہار، نا آسودگی ہے۔

(۳) اس کا احتجاج کسی ایک جبر، کسی ایک استحصال کے خلاف نہیں۔ یعنی ایسا نہیں کہ استحصال اگر روس کی طرف سے ہو تو ہم چپ رہیں اور اگر امریکہ کی طرف سے ہو تو واویلا کریں۔ ہم ہر مظلوم کے ساتھ اور ہر ظلم کے خلاف ہیں۔

(۴) لیکن یہ احتجاج اپنے ادبی اور فنی تقاضے رکھتا ہے، محض رسمی اور برائے احتجاج نہیں ہے۔ جدید شاعر کا بنیادی رویہ فن کے احترام سے عبارت ہے۔

(۵) فن اور انقلاب میں کوئی بیر نہیں۔ انقلاب ہی کی آرزو احتجاج پیدا کرتی ہے۔

(۶) فن کار کی داخلی دنیا اس کے گرد و پیش کی دنیا سے متحارب اور متصادم ہے۔ اس محاربے اور تصادم کا نتیجہ فنی اظہار کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔

ہمارے کچھ دوست یہ کہتے نہیں تھکتے کہ جدید شاعری سماجی ذمہ داری کی منکر تھی اور اب بھی ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ جدید شاعری صرف ہیئت کی پرستار تھی۔ ان کو شکوہ ہے کہ جدید شاعری نے کسی آئیڈیالوجی کا دامن نہیں تھاما۔ ان کا یہ شکوہ تو بجا ہے کہ قاضی سلیم اور ان کے ساتھیوں نے آئیڈیالوجی کو زنجیر کی طرح اپنے اشہبِ فکر کے پاؤں میں نہیں باندھا۔ لیکن ظلم کے خلاف احتجاج جبر سے آزادی کا اعلان نامہ ہے۔ کامیو (Albert Camus) نے یہی تو کہا تھا کہ میں سیاست تو جانتا نہیں، لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ جب سچ اور جھوٹ، ظلم اور انصاف کے مابین انتخاب کا معاملہ ہوگا تو میں ہمیشہ سچ اور انصاف کی جانب ہوں گا۔ ظاہر ہے کہ کامیو نے یہ نہیں کہا کہ سچ اور انصاف کے تعین کے لیے میں کسی نظریے کی رو سے پروانہ یا تصدیق نامہ طلب کروں گا۔ اس نے صرف یہ کہا کہ میں خود اپنی جبلت اور روحانی بصیرت کی روشنی میں جان سکوں گا کہ حق کہاں ہے اور انصاف کہاں ہے؟ اور ممکن ہے کہ مجھے حق و انصاف کہیں نظر نہ آئے۔ لہٰذا I rebel, therefore I am کا نعرہ کامیو ہی کا دیا ہوا ہے۔

اور یہی وجہ ہے کہ ٹاڈارف (Todorov) نے دریدا (Derrida) سے پوچھا کہ اگر معنی کہیں نہیں ہے، صرف دال اور مدلول کا بے انت کھیل ہے تو تم کس طرح یہ فیصلہ کرو گے کہ ظلم کہاں ہو رہا ہے، اور سچائی کہاں نہیں ہے؟ اور میری وابستگی اگر صرف اس بات سے ہے کہ معنی کا مرکز کہیں نہیں، تو پھر میں انسانیت اور بشر دوستی (Humanism) کے تصورات کو کیوں کر انگیز کر سکتا ہوں؟ اسی لیے ٹاڈاراف نے کہا (۱۹۸۴) کہ ''آج کی امریکی تنقید میں جس چیز کا دور دورہ ہے، بہتر ہے کہ ہم اسے اس کے صحیح نام سے پکاریں اور اس کا صحیح نام ہے: ''بشر نادوستی'' (Antihumanism)... میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ ان دونوں باتوں میں تضاد ہے، کہ ایک طرف تو ہم انسانی حقوق کے دفاع کا دعویٰ کریں اور دوسری طرف انسانیت کے تصور کی لاتشکیل (Deconstruction) کر دیں۔''

عراق اور افغانستان اور فلسطین اور چیچنیا اور کشمیر جیسی کتنی زندہ مثالیں موجود ہیں کہ اگر بنیادی اقدار کی لاتشکیل کر دی جائے تو کسی نہ کسی وقت اقدار کا خون بھی بہایا جا سکتا ہے، خواہ وہ کتنی ہی بنیادی ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ دریدا نے اپنے استاد فوکو (Michel Foucault) کے تصورِ انصاف کو بالآخر جھٹلانے ہی میں عافیت جانی۔ فوکو نے لکھا ہے:

> انصاف کا تصور خود ہی ایک ایسا تصور ہے جو مختلف معاشروں میں مختلف مفادات کے حصول کی خاطر ایجاد ہوا اور اسے کسی سیاسی اور اقتصادی قوت نے اپنے آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا، یا پھر اسے کسی سیاسی یا اقتصادی قوت کے خلاف ہتھیار کے طور پر استعمال کیا گیا۔

چند سال ہوئے جب انصاف اور قانون کے موضوع پر ایک بین الاقوامی کانفرنس نیویارک میں ہوئی تو وہاں دریدا کو قبول کرنا پڑا کہ ''انصاف

کا تصور' تو بہر حال ہے، لیکن وہ ''ناممکن کا تجربہ'' حاصل کرنے کی طرح کی شے ہے۔ انصاف ہے تو سہی، لیکن وہ قانون سے باہر اور قانون سے ماورا ہے۔ دنیا میں انصاف ہے تو کہیں نہیں۔ لیکن ''انصاف کا ایک لامتناہی تصور'' (an infinite idea of justice) ضرور اپنا وجود رکھتا ہے۔ اس پر ایک فلسفہ داں صاحب زادے کا لطیفہ یاد آیا کہ ناشتے کی میز پر انھوں نے اپنے باپ سے کہا کہ ابا، آپ کے سامنے جو ابلا ہوا انڈا ہے، اس کی دو وجودی حیثیتیں ہیں۔ ایک تو وہ انڈا، اور دوسری اس کی ماہیت۔ باپ نے انڈا اٹھا کر منھ میں رکھتے ہوئے کہا کہ بیٹا، ٹھیک ہے۔ انڈا میں کھائے لیتا ہوں، اس کی ماہیت تم کھا لو۔ بال کی کھال کے بال نکالنے والے فلسفے کا یہی انجام ہوتا ہے کہ بقول موسیو دریدا، دنیا میں انصاف تو کہیں ہے نہیں، لیکن اس کی ایک لامتناہی ماہیئت ضرور ہے۔

جدید شاعری نے اس قسم کی عدمیت اور بادلِ ناخواستہ قسم کی بشر دوستی کو اپنا مقصود موضوع کبھی نہیں بنایا۔ سماج اور سیاست اور ادب کو ایک دوسرے کا بار بردار جانور بنائے بغیر بھی ادب لکھا جا سکتا ہے۔ انسان کے بنیادی اقدار کو منطق اور تاریخ کی بھول بھلیوں میں دھکیل کر ہم کوئی دانشورانہ آسودگی خواہ حاصل کر لیں، لیکن اس طرح انسانیت یا شاعری، دونوں کی خدمت سے ہم محروم رہ جائیں گے۔ اس موقع پر قاضی سلیم کے الفاظ پھر یاد آتے ہیں:

> لفظ و معنی کی خلیج کو پاٹتے رہنے کا کام شاعر کا ہے۔ ورنہ ہم سب، ہماری پوری تہذیب، دوغلے پن کا شکار ہو جاتی ہے (چنانچہ پچھلا ادب پڑھ پڑھ کر ہمیں اپنے دوہرے پن کا احساس ہونے لگا تھا)۔ منطقی استدلال خاموش تبدیلی کی تصدیق اس وقت تک نہیں کر سکتا جب تک یہ تبدیلی گھس پٹ کر فرسودہ ہو کر اپنی خرابیاں پھیلا نہیں دیتی۔ شاعر کی حسیت ہی حقیقتوں کو بروقت پروجکٹ کر سکتی ہے۔ عمومی سطح پر ابھرنے اور تسلیم کیے جانے کے پہلے ہی ادب اور آرٹ میں اس کا اظہار ہو جاتا ہے۔ آسانی کے لیے کبھی کبھی ہم اسے شاعر کی پیش گوئی کا نام دیتے ہیں۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ شاعر کے منصب، انسانی دنیا، طاقت اور دولت کے معاشرے میں شاعر کے کردار کے بارے میں قاضی سلیم نے جو تصورات پیش کئے ہیں وہ مثبت ہیں، یعنی عمل کی دعوت دیتے ہیں، شاعر کو اور اس کے قاری کو سر پر ہاتھ دھر کر آنسو بہانے کی تلقین نہیں کرتے۔ لیکن ان کی تلقین یہ ضرور ہے کہ ہم تفحصِ کائنات کریں، آفاقی سچائیوں اور بدلتی ہوئی سچائیوں کا احساس کریں اور تخلیق شعر کو سنجیدہ انسانی مشغلہ قرار دے کر شاعری کے ساتھ وہی معاملہ کریں جو تمام سچی اور کھری تخلیقی سرگرمیوں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ شاعری کسی کے دربار کی لونڈی نہیں ہے، کسی کی داشتہ یا خدمت گذار نہیں ہے کہ جب چاہیں طلب کریں اور جب چاہیں مسترد کر دیں۔

شاعری کے تئیں ہر سچے شاعر کا رویہ وہی ہوتا ہے جو قاضی سلیم نے اختیار کیا۔ فرق صرف یہ ہے کہ اور شعرا نے اپنے خیالات کو اس قدر وضاحت اور قوت سے بیان نہیں کیا۔ جیسا کہ انھوں نے خود کہا ہے، ایک زمانے میں انھوں نے اپنے دوستوں کے ساتھ مل کر ایک تحریر لکھی تھی جسے وہ جدید شاعری کے منشور کا نام دینا چاہتے تھے۔ اس کا دیباچہ قاضی سلیم نے لکھا تھا۔ رشید انصاری کے ساتھ اپنی گفتگو میں انھوں نے اس ''منشور'' کے بعض نکات کی نشان دہی کی ہے۔ لیکن سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ منشور شائع نہیں کیا گیا۔ انھوں نے رشید انصاری سے کہا:

> عمیق حنفی، عادل منصوری، باقر مہدی اور گریش چندر نے جدید شاعروں کے لیے چند اصول وضع کئے تھے۔ ان اصولوں پر مبنی ایک منشور کا بھی اعلان ہوا تھا۔ اس منشور کا مقدمہ میں نے لکھا تھا۔ لیکن بعد میں اس بات پر اتفاق رائے ہوا تھا کہ چونکہ متعدد بے حد ذہین شعرا میدان میں آ رہے تھے، نت نئے تجربات اس کثرت سے ہو رہے تھے کہ لگتا تھا تجربات کا سیلاب آ گیا ہے اس لیے اس منشور پر اصرار نہ کیا جانا ہی بہتر ہے...
>
> ...ہم روایت کا احترام کرتے ہیں بلکہ جس منشور کا میں نے ذکر کیا ہے اس میں بھی اس تعلق سے ایک دفعہ رکھی گئی تھی۔ ہم صرف اپنی ہی روایات کے قائل تھے، باہر سے عائد کی گئی روایات کے نہیں۔

یہاں کئی باتیں توجہ طلب ہیں: منشور جاری کرنے کا خیال ترک کر دیا کیوں کہ تخلیقی تجربات اور جدتوں کے سیلاب پر کسی قسم کی پابندی کا شائبہ بھی نئے ادب کے حق میں مضر ہوگا۔ اچھا یہی ہے کہ تمام فن کار اپنی اپنی صوابدید کی روشنی میں اپنا اظہار کریں۔ یہ رویہ آج کے بعض بااثر حلقوں کے رویے سے کس قدر مختلف اور اس کے مقابلے میں کس قدر خوش گوار ہے یہ کہنا شاید ضروری نہ ہوگا۔ آج کہا تو یہ جارہا ہے کہ کسی قسم کی بندش نہیں اور عملاً یہ ہورہا ہے کہ گذشتہ چار دہائیوں کے ادب کو طرح طرح سے مطعون کر کے اس سے برأت کا اظہار کیا جارہا ہے اور گذشتہ چار دہائیوں کی تابناک مدت کو طرح طرح کی سیاہیوں کے مترادف قرار دیا جارہا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر کوئی جبر نہیں ہے، ہر طرف آزادی ہی آزادی ہے تو کسی مخصوص طرز فکر و تخلیق کو "بورژوا"، "ہیئت زدہ"، "آئیڈیالوجی دشمن" وغیرہ کہہ کر ادبی معاشرے کو اس سے بدظن کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ یہ تو کچھ ہیملٹ کی اماں والا حال معلوم ہوتا ہے، جیسا اس نے ہیملٹ سے کہا کہ:

The Lady doth protest too much, methinks.

خیر، اس معاملے سے مجھے غرض نہیں۔ آپ صرف یہ ملاحظہ فرمائیں کہ قاضی سلیم اور ان کے تمام ساتھیوں نے جدید شاعری کا منشور، یا ہدایات نامہ/شعر جدید وغیرہ قسم کی چیز شائع کرنے سے اجتناب کیا۔ دوسرا نکتہ توجہ طلب یہ ہے کہ جدید شاعر کو روایت کا منکر نہیں کہا گیا، بلکہ یہ کہا گیا کہ ہم باہر سے لائی ہوئی روایت کو روایت نہیں مانتے۔ ہم صرف اپنی روایات کو دریافت اور انگیز کرنے کے قابل ہیں۔ یہ خیالات تمام جدید شاعری اور جدید شعرا میں مشترک ہیں اور مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ جدید شعرا میں ان خیالات کو استحکام بخشنے کے عمل میں قاضی سلیم کے قول و فعل کو بھی دخل رہا ہے۔

قاضی سلیم نے شاعری میں وابستگی رکھی تو اپنی فنی بصیرت سے اور فن کے بارے میں اپنے نظریات سے۔ نظم سے ان کی وابستگی مثالی حیثیت رکھتی ہے کہ ولی اور سراج کے شہر میں پیدا ہونے اور تربیت حاصل کرنے کے باوجود انھوں نے غزل کبھی نہیں لکھی۔ بلکہ شروع میں تو انھوں نے کسی بھی روایتی صنف کو اختیار نہ کیا۔ بعد میں انھوں نے دو دلچسپ مثنویاں لکھیں، ایک نسبتاً طویل پابند نظم بھی لکھی، لیکن غزل سے وہ پھر بھی دامن کشاں رہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ غزل کے بارے میں ان کے خیالات اختر الایمان جیسے ہیں کہ غزل میں جو کچھ کارنامہ ممکن تھا وہ وقوع پذیر ہو چکا، اب یہاں آگے کچھ کرنے کو نہیں ہے۔ نہ ہی ان کا رویہ ظ۔ انصاری کے جیسا تھا کہ غزل میں بڑی شاعری یا اچھی بھی شاعری کا امکان فی نفسہ ہے ہی نہیں۔ نظم سے قاضی سلیم کی وابستگی شاعر کی آزادی کا استعارہ ہے۔ عام طور پر یہی خیال تھا اور آج بھی ہے کہ غزل ہماری سب سے زیادہ قوت مند صنف سخن ہے، ہمارے ادب کی آبرو ہے، وغیرہ۔ قاضی سلیم نے غزل کو قبول کرنے سے انکار کر کے خود کو اردو ادب کے اس روایتی بیانیے سے آزاد قرار دیا جس کی رو سے شاعر وہی ہے جو غزل میں کچھ کر کے دکھائے۔ آپ کو خیال ہوگا کہ اٹھارویں صدی کے دلی والے تو صرف فارسی غزل کو غزل سمجھتے تھے۔ ریختہ کی غزل تو "اک بات لچر سی" تھی۔ لہٰذا شاعر پہلے فارسی کو اپنائے، پھر ریختہ کی غزل کو فارسی نما بنائے، تب شاعر ہونے کا دعویٰ کرے۔ میر نے بھی یہی کہا تھا کہ ریختہ کی شاعری وہ شاعری ہے جو شاہ جہاں آباد کی زبان میں اور فارسی کی طرز میں ہو۔ یہ اصول تو اب پوری طرح عمل میں نہیں ہے لیکن غزل کی غیر معمولی مقبولیت اور اہمیت میں اب بھی کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ اسی صورت حال میں قاضی سلیم نے غزل کو قبول نہ کر کے اپنی ممکن مقبولیت میں کمی کا جوکھم بھی مول لیا۔

یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ قاضی سلیم کو ان کے معاصرین نے پہچانا نہیں۔ میرا خیال ہے اس زمانے میں کم ہی شعرا ایسے ہوں گے جو گذشتہ تقریباً چالیس سال سے ادب کے منظر نامے میں اپنی ایک جگہ بنائے ہوئے ہیں۔ اگر انھیں بے مثال مقبولیت نہیں حاصل ہوئی (اور خالص نظم گو کے لیے ایسی مقبولیت ممکن بھی نہیں) تو ان کی مقبولیت اور اہمیت کو کبھی معرض شک میں بھی نہیں لایا گیا۔ یہ بات کچھ معمولی نہیں ہے، خاص کر جب ہم اس نکتے کو دھیان میں رکھیں کہ قاضی سلیم کے یہاں کبھی کبھی، اور شروع کی نظموں میں زیادہ تر، یہ احساس نمایاں رہتا ہے کہ ان نظموں کا قاری، یا سامع کوئی شخص ہے ضرور لیکن وہ کون ہو سکتا ہے، یہ بات صاف نہیں ہوتی۔ شاعر کا تخیل زمین اور ماورائے زمین کو یکجا کر لیتا ہے اور نظم کا متکلم کسی کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

ہزاروں کائناتیں ٹوٹتی بنتی ہیں ہر لحظہ

تناور پیڑ گرتے ہیں
چٹانیں ریزہ ریزہ ہو کے نس نس میں کھٹکتی ہیں
دریچے پے بہ پے برسات کے حملوں میں اندھے ہیں
فضا گونگی ہے، بہری ہے
چلو یہ زندگی اور موت دونوں آج سے میرے نہیں ہیں (مکتی)

یہ مصرع کئی طرح کے پیکروں پر مشتمل ہے۔ بصری، سمعی، لمسی اور ایک کے بعد ایک پیکر ہمارے حواس پر جس تیزی سے اثر انداز ہوتا ہے وہ میراجی کی یاد دلاتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ میراجی کے یہاں پیکر اکثر مقصود بالذات ہیں اور ان کی نظموں کا سامع رقاری اپنی جگہ پر کسی شک میں مبتلا نہیں ہوتا، کیوں کہ میراجی کی اکثر نظموں میں متکلم اور سامع رقاری ایک ہی ہیں اور ان کے پیکروں کی شدت اور رنگارنگی کسی نہ کسی سطح پر اس بات کو ظاہر کر دیتی ہے کہ ہمارا بنانے والا اور ہمیں دیکھنے والا دونوں ایک ہیں۔ اس طرح میراجی کی نظم میں تکمیل، دائرے کی طرح بند اور مکمل ہیئت کا احساس دلاتی ہے۔ ان کی نظم کے معنی فوراً واضح ہوں یا نہ ہوں لیکن سامع / قاری نظم کے اندر فوراً داخل ہو جاتا ہے، یعنی میراجی کا ہر سامع / قاری کسی نہ کسی حد تک خود میراجی بن بیٹھتا ہے۔ یہ صفت فیض میں بھی ہے، لیکن اس حد تک نہیں۔ قاری کے اس التباس کے باعث کہ ہم شاعر کے شعور کا حصہ بن گئے ہیں، میراجی کے قاری / سامع کو ان کی ہر نظم بالکل مکمل لگتی ہے، کیوں کہ جو کچھ کمی بھی ہے اسے قاری خود پورا کر لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کی نظموں کا نام نہاد ابہام کچھ الجھن نہیں پیدا کرتا۔ میراجی سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

اوپر آکاش کے جنگل میں
تاروں کا جادو چھایا ہے
اور چاند نے رنگ جمایا ہے
اور چاند ہے جانے والوں کا
یہ تارے آنے والوں کے
اس اونچے نیلے منڈل میں
سب دور ہیں، دور ہیں، دور بہت
کوئی بھی نہیں جو پاس آئے
کوئی بھی نہیں جو میرا ہو،
کوئی بھی نہیں، کوئی بھی نہیں

(''نادار''، ماخوذ از ''باقیات میراجی'' مرتبہ شیما مجید)

دونوں نظموں میں مماثلت ہے۔ لیکن جو بات زیادہ اہم ہے وہ یہ کہ اگرچہ میراجی کی نظم میں تھوڑا بہت اسرار ہے، لیکن اس کے باوجود ہمیں یہ نظم الجھن میں نہیں ڈالتی، رنجیدہ ضرور کرتی ہے۔ اس کے برخلاف قاضی سلیم کی نظم ہمیں الجھن میں ڈالتی ہے۔ ان کا متکلم زیادہ پیچیدہ صفات رکھتا ہے اور آسانی سے ہم پر منکشف نہیں ہوتا۔ پہلی بات تو یہ کہ میراجی کا متکلم یقیناً ایک فرد واحد نہیں، کسی طبقے یا گروہ کی علامت بھی نہیں، صرف صورت حال ہے۔ یہ چیز اردو شاعری میں پہلی بار اس قوت اور وضاحت کے ساتھ نظر آتی ہے کہ نظم کا متکلم کسی مقام یا ماحول یا تاریخ کے ساتھ پابند نہ کیا جا سکے۔ اختر الایمان کی نظموں کا متکلم اکثر شاعر خود ہے۔ فیض کی نظموں کا متکلم ایک رسومیاتی کردار ہے جو اردو شاعری کے عاشق کے کردار سے کچھ ملتا جلتا ہے، لیکن وہ خود فیض نہیں ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کی مختلف نظموں میں مختلف متکلم ہیں، لیکن ہر ایک کا تعین بڑی حد تک کیا جا سکتا ہے کہ وہ خود راشد ہیں، جو نئی نقاب اوڑھ کر ہمارے سامنے ہیں۔ راشد نے کہا تھا اور ان کی بات کو تسلیم نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں کہ یہ نظمیں ''اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں'' بے شک نہیں ہیں۔ لیکن ہر نظم میں جو ذات ہم سے مخاطب ہے وہ کسی نہ

کسی رنگ میں خود راشد ہیں۔ ان کی آخری نظموں میں مثلاً ''سفرنامہ'' میں بھی یہ بات اتنی ہی نمایاں ہے جتنی ان کی شروع کی نظموں، مثلاً ''انتقام'' میں۔

لیکن قاضی سلیم کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ انھوں نے اپنے لہجے میں ذاتی احساس کا رنگ باقی رکھا ہے۔ لیکن اس کے آگے کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ نظم میں کوئی ڈرامائی کردار، یعنی ایسا کردار ہے جیسا کہ بیانیہ، یا ڈرامے میں ہوتا ہے کہ کردار خیالات، تجربات، ظاہر، باطن وغیرہ صفات سے متصف ہوتا ہے۔ قاضی سلیم ایک عہد کی روداد لکھ رہے ہیں، کسی فرد یا طبقے کی نہیں۔ اسی نظم ''مکتی'' کے آخری مصرعے ہیں:

مری دنیا تماشا ہے
میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹکتا دیکھ سکتا ہوں
اور ایسا مطمئن ہوں آج جیسے یہ جنم مجھ کو
ابھی کچھ دیر پہلے ہی ملا ہے
...اور کسی انجانی دنیا سے
برستے بادلوں کے ساتھ آیا ہوں

ایسی نظم یہ تاثر بھی پیدا کر سکتی ہے کہ نظم ایک حد تک نامکمل رہ گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ نظم ہر طرح مکمل ہے، لیکن اس کا متکلم ہمارے ہاتھ نہیں لگتا اور یہ شاید اس نظم کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

گوئٹے نے رومانیوں کی شاعری کے حوالے سے لکھا تھا کہ وہ یوں لکھتے تھے گویا وہ بیمار ہوں اور ساری دنیا اسپتال ہو۔ بات غلط ہو یا صحیح، لیکن یہی بات جدید شاعری کے مخالفین نے جدید شاعری کے بارے میں بھی کہی کہ یہ لوگ مریضانہ ذہنیت رکھتے ہیں۔ ان کے سر پر ہر وقت موت اور تنہائی سوار رہتی ہے، وغیرہ۔ یہ بات بھی غلط ہے، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ غلط الزام بھی قاضی سلیم کی شاعری پر عائد نہیں ہوتا کیوں کہ انھوں نے اپنے وجود کو اپنی نظموں کی سطح سے دور رکھا۔ ان کے لہجے میں المیاتی شان اسی وجہ سے ہے کہ ان کے یہاں تنہائی میں چھپ کر یا بستر غم پر لیٹ کر اپنے زخموں کو گننے کی ادا نہیں ملتی۔ اپنے تمام تر حزنیہ لہجے کے باوجود قاضی سلیم کا کلام ترحم انگیز نہیں بلکہ فکر انگیز ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

یہ مٹی...
پسِ کارواں گرد بن جائے بن بن بھٹکتی رہے
ترے ایک ایک نقشِ قدم کے لیے سر پٹکتی رہے
مگر یہ نہ ہو
درد ہی سے خمیر اس کا کل بھی اٹھے
وہ اسی طرح پتھر بنے
اور ترے نرم قدموں کو ٹھوکر لگے (ایک کتبہ)

ظاہر ہے کہ اولین سطح پر یہ نظم کسی بچے کی لوحِ مزار کے لیے ہے۔ لیکن نظم یہاں رکتی نہیں۔ اس کے ساتھ ایک طویل اور پیچیدہ افسانہ ہے جو کائناتی آلام اور انسانی رنج اور قوانین قدرت کے پچھتاوے سے عبارت ہے۔ قانون قدرت ہے کہ جو یہاں آئے گا وہ یہاں سے جائے گا بھی۔ ضرور جائے گا، اور یہ بات خارج از بحث ہے کہ اس کا جانا بروقت ہوگا یا بے وقت یا قبل از وقت، ضروری ہوگا یا غیر ضروری؟ بچے کا جانا تو بے وقت اور قبل از وقت ہی ہوتا ہے۔ نظم ہم سے یہ کہتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن نظم کے متکلم کے لہجے میں آنسو نہیں ہیں، صرف تحیر ہے اور یہ احساس ہے کہ وہ مٹی جو گذرے ہوئے بچے کے لئے روئے گی وہ خود وہی بچہ ہے۔ شکار اور شکاری اس نظام کائنات میں متحد ہیں۔ وہی مٹی دوبارہ پتھر بن سکتی ہے، وہی بچہ دوبارہ پیدا ہو سکتا ہے۔ وہی پتھر ننھے بچے کے قدموں کو پھر مجروح کر سکتے ہیں۔ اور جب اس کے تلوے

فگار ہو جائیں گے تو وہ چلنے کے لائق نہ رہ جائے گا اور اس کے نتیجے میں اسے اپنا آخری اور طویل ترین سفر بھی کرنا ہوگا۔

یہ سب کوائف نظم میں مذکور ہیں، لیکن ہمیں ان تک پہنچنے کے لیے تھوڑا رکنا اور سوچنا پڑتا ہے۔ ہم یہ بھول ہی جاتے ہیں کہ نظم کا متکلم نہ رو رہا ہے نہ ماتم کر رہا ہے، نہ کسی سے بات ہی کر رہا ہے۔ بہت دیر میں یہ حقیقت ہم پر منکشف ہوتی ہے کہ نظم اپنے انتہائی ذاتی بلکہ تقریباً نجی لہجے کے باوجود ہمیں کسی متکلم کا احساس نہیں دلاتی۔ بظاہر تو ایک متکلم ہے جو مردہ بچے سے ہم کلام ہے۔ مگر کیا واقعی ایسا ہے؟ مردہ بچے کے حالات ہم پر واضح نہیں کیے گئے۔ یہ بھی نہیں بتایا گیا کہ یہ کتبہ واقعی کسی مرنے والے پر ہے۔ موتی کے حالات ہمیں نظم میں پوشیدہ بیانیے سے مستنبط کرنے پڑتے ہیں۔ لیکن متکلم اور بچے میں (اگر واقعی کوئی بچہ تھا) کیا تعلق تھا یا کیا تعلق ہے، یہ ہم نہیں جان سکتے۔ نظم کا متکلم محدود انسانی چوکھٹے سے نکل کر غیر محدود صورت حال بن گیا ہے۔ اب ایسا نہیں رہ جاتا کہ یہ نظم کسی ایک شخص نے کسی ایک شخص کے لیے کہی ہو۔ اسی طرح مندرجہ ذیل مصرعوں کا ''میں'' پورے عالم انسانی کی علامت بن گیا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو نظم محض کسی ناسمجھ، یا فکر کی قوت سے عاری عام انسان کا رد عمل بن کر رہ جاتی:

یہ جسم
...یہ زخمی چھلنی جسم
سلگتی رات کی تاریکی کا بوجھ
ہزاروں لاکھوں من کا بوجھ اٹھائے...زندہ ہے؟
یا موت کی ناگن
میرے جسم سے خون میں لہرانے والی موت کی ناگن
اپنی کینچلی ویرانوں میں چھوڑ گئی ہے
کیا میں عمر کی یہ بوسیدہ اترن ہوں
یا وہ اڑتے سارے رنگ
...وہ سارے اجڑے خواب ملا کر ''میں'' بنتا ہوں
جو پل پل ارمانوں کی گرمی سے
پگھل پگھل کر عرش بریں تک پھیل گئے ہیں
ان میں سے آخر کس کو سزا ملنی ہے
...کون ہدف ہے (وادی ویل)

اس نظم کی شدت تاثر، اس کے کرب، احساس گم کردہ راہی، ان عناصر کو فی الحال نظر انداز کیجیے۔ اس کے بنیادی الفاظ و علامات کو نظر میں لائیے:

زخمی جسم (بنی نوع انسان، انسانیت کا مادی وجود جس کو احساس اور فکر کی قوت بھی ودیعت ہوئی ہے)۔

سلگتی رات (دنیا میں زیست اور آزمائشیں، بے یقینی اور خوف)۔

موت کی ناگن جو جسم سے خون میں لہرا رہی ہے (گناہ آدم، جنت سے اخراج کا غم اور اس کی سزا)۔

عمر کی بوسیدہ اترن (تمام انسانوں کا خلاصہ، نمائندہ سب کی طرف سے سزا کا حق دار قرار دیا گیا ہوا اکیلا گنہگار انسان)۔

اڑتے رنگ اور اجڑے خواب (زندگی کرنے ہو دنیا کو زندگی کے موافق بنانے، اپنی جبلت کے مطابق عمل کرنے کے منصوبے اور سعی پیہم)۔

ارمانوں کی گرمی (سعی پیہم لیکن سعی ناتمام و نامشکور)۔

ہدف (کائنات اور نظم کائنات کو شوق شکار ہے اور زخمی جسم ان کا ہدف)۔

یہاں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ نظم کے ''میں'' اور اس کے متکلم یا قاضی سلیم، یا کوئی بھی متکلم، ان کے درمیان اتحاد کا رشتہ نہیں ہے۔ سب الگ ہیں اور اپنی اپنی تقدیر کے ساتھ جدا جدا معاملوں کے ہدف ہیں۔ ''میں'' وہ انسان ہے جس کا وجود صبح ازل سے محنت کشی، خوں ریزی اور کم آزادی کے ساتھ نالہ وزاری اور غم نصیبی سے بھی عبارت ہے۔ پوری نظم میں غزل کے شعر جیسی شور انگیزی ہے، غزل کے شعر یاد بھی آتے ہیں (۱) غالب (۲) اقبال ؎

اندراں روز کہ پرسش رودواز ہر چہ کہ رفت　　　کاش باما سخن از حسرت مانیز کنند

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل　　　آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

غالب کے یہاں طنز اور شوخی اور اقبال کے یہاں چھوٹے چھپتے بچے کی ڈھٹائی کے نیچے وہ المیہ حزن ہے جو قاضی سلیم کی نظم میں آفاقی سوال بن کر ہماری روح میں گونجتا ہے:

...میرے خدا

میں کیوں؟

آخر میں کیوں اقبال کروں؟

اس سوال میں یہ سوال بھی پوشیدہ ہے کہ شاعر تو ہر چیز کو ذاتی تجربے کے طور پر سہ جاتا ہے۔ پھر ان لوگوں سے بھی کیوں نہ پرسش ہو، ان لوگوں سے بھی اقبال جرم کے لئے اصرار کیوں نہ ہو جن کے دامن اور ہاتھ بے گناہ انسانیت اور معصومیت کے خون سے رنگین ہیں اور پھر اس نظم ونسق حیات کا کیا ہو جس میں یہ باتیں روز ہی ہوتی رہتی ہیں، جہاں بچوں کا خون ظالم کے چہرے کے لیے غازہ بن جاتا ہے؟ خاقانی ؎

از خون دل طفلاں گلگون رخ آمیزد　　　ایں زال سفید ابرو ایں مام سیہ پستاں

اس نقطۂ نگاہ سے دیکھیے تو قاضی سلیم کی اکثر نظمیں رائیگانی کے احساس اور اس رائیگانی پر رنج کے رشتوں میں بندھی ہوئی ایک طویل نظم معلوم ہوتی ہیں۔ ''دردمندی'' کے آغازی مصرعے پڑھ کر رونگٹے کھڑے ہونے لگتے ہیں:

دیکھتے دیکھتے

چیونٹیاں کتنی روندی گئیں

آخری سانس تک

پلٹ کر جھپٹنے کی امید میں

سر اٹھاتی رہیں

''پلٹ کر جھپٹنے'' کو اقبال کے تیقن اور پیغمبرانہ خود اعتمادی پر طنز کہیں یا اس کا انکار اور تردید تصور کریں، بات ایک ہی ہے ؎

جھپٹنا پلٹنا پلٹ کر جھپٹنا　　　لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ

اب پلٹ کر جھپٹنے سے لہو گرم نہیں ہوتا، صرف بہتا ہے اور جسم کو خالی چھوڑ جاتا ہے۔ قاضی سلیم کی نظم یوں ختم ہوتی ہے:

میں اکیلا مگر

کل بڑی دیر تک خود پہ ہنستا رہا

آئینے سے یہ کہتا رہا

...یا تو ہر درد کے کوئی معنی ہیں

یا پھر کسی درد کے کوئی معنی نہیں...

ہر عمدہ شاعر کی طرح قاضی سلیم بھی کوئی نتیجہ نہیں نکالتے۔ بلکہ یوں کہیں کہ ان کا نتیجہ نہ نکالنا ہی ان کی نظم کا نتیجہ ہے۔

پرانے زمانے کی ادبی تہذیبوں میں شاعر کی ہستی اعتماد سے عبارت تھی۔ شاعر کو اپنی قوت اظہار پر اعتماد تھا کہ وہ جو مضمون چاہے نظم کر سکتا ہے، جو بات چاہے کہہ سکتا ہے۔ اسپنسر (Edmund Spenser) کو اس بات میں کوئی تکلف نہ تھا اور نہ غالب ذوق کو کہ وہ شادیانے یا سہرے لکھیں۔ اسپنسر نے اپنی نظم Epithalamion میں اپنی ہی شادی کا ترانہ لکھا اور اس کے لیے اس قدر پیچیدہ ہیئت اختیار کی اور اس میں اتنی علمیت بھر دی کہ چار صدیوں سے زیادہ کے بعد بھی اس نظم کی چمک دمک پہلے ہی جیسی ہے۔ پھر اگلے سال اس نے Earl of Worcestor کی دو بیٹیوں کی منگنی پر Prothalamion لکھی جس میں اس نے لاطینی اور یونانی طرزوں کی آمیزش سے نیا رنگ ایجاد کیا۔ اس کے کچھ ہی برس بعد دور دکن کے دیس میں بیٹھا ہوا ظہوری اپنا ساقی نامہ لکھتا ہے جس میں وہ احمد نگر شہر کے مے کدوں اور مجالس عیش کا حال لکھنے کے بعد شہر کے بازاروں اور ان کے خوبصورت دکان داروں کی ثنا کرتا ہے ؎

چہ گویم ز آئین بازارہا نہ بازارہا تازہ گلزارہا
سیہ چشم سبزان رنگیں نگاہ بہ شور نمک از شکرباج خواہ
خرد در خم طرہ ہا مبتلا دل از ساعد و ساق بے دست و پا

پھر چند سال بعد اسی مضمون کو اپناتے ہوئے کلیم کاشانی اکبرآباد کے بازاروں اور دکان داروں کی تعریف میں گوہر افشانیاں کرتا ہے ؎

خیابان ہائے بازارش دل افروز بہ کسب عیش اہل حرفہ ہر روز
فتادہ در دکان یک مہاجن ہمہ سرمایۂ دریا و معدن
بت صراف باصد عشوہ وناز بہ نقد قلب ما کے بنگر دباز

یہ نری خیال آرائیاں نہیں۔ نہ اسپنسر "خیالی مضامین کے طوطا مینا" باندھ رہا تھا، نہ ظہوری نہ کلیم، نہ ذوق نہ غالب۔ یہ سب اظہار قدرت کے طریقے اور روزمرہ کی دنیا کو شعر کی دنیا سے ملا دینے کے وسیلے تھے۔ یہ شاعر ہم کو بتا رہے ہیں کہ الفاظ ہمارا سرمایہ ہیں۔ ہم الفاظ کے سرمایہ دار ہیں۔ انھیں مناسب طرح سے صرف کر کے ہم اپنا منصب ادا کرتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر، وہ دنیا شعر گوئی کے لطف اور سخنوری کی سرمستی کی دنیا تھی۔ تخلیق کے کرب اور اظہار کی نارسائی کے مسائل ان کے مسائل نہ تھے۔ لیکن دنیا کو شعر میں بند کرنے کی قیمت بھی انھیں شاید کبھی کبھی ادا کرنی پڑتی ہوگی۔ یا شاعر ہونے کے احساس، یا شعر کہنے کا تجربہ، شاعر کو کبھی کبھی کسی آزمائش وقت سے بھی دوچار کرتا ہوگا۔ عرفی نے شاید اسی لیے اپنے بارے میں کہا کہ وہ "دل بہ کاو دو در سخن وری داند۔" عرفی یقیناً اپنے وقت سے آگے کی بات کہہ رہا ہے۔ اس کے زمانے تک تو کم از کم شاعر اور ادبی معاشرے میں ایکا تھا، کوئی بیر نہ تھا۔ قاضی سلیم کا زمانہ آتے آتے وہ سارے پرانے رشتے ٹوٹ چکے ہیں۔ وہ ہم آہنگیاں ختم ہو چکی ہیں۔ اب شاعر اور اس کا معاشرہ دونوں ایک دوسرے کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ ورلین (Paul Verlaine) نے تو اتنا ہی کہا تھا کہ دنیا، جسے شعرا کی عمیق اور دقیق باتوں نے مضطرب کیا ہے، شعرا کو جلاوطن کر دیتی ہے اور شاعر اپنی جگہ پر دنیا کو جلاوطن کر دیتے ہیں:

The world, whom the poets' profound words have troubled, banishes the poets. They, in their turn, banish the world.

ہارڈی (Thomas Hardy) نے بھی کچھ ایسی ہی بات کہی تھی۔ اس نے ایک نظم میں کہا کہ میں نے دنیا کی کبھی پروا نہیں کی۔ دنیا نے میری فکر کی:

I never cared for life, life cared for me.

آڈن کو شاعری کی سماجی ذمہ داری کا احساس معمول سے کچھ زیادہ ہی تھا اور اس نے اپنے موقعے پر ہارڈی کو طنزیہ مخاطب کیا کہ آپ نے دنیا کی کبھی پروا نہ کی؟ واہ، کمال ہے جناب ہارڈی صاحب:

Never cared for life?-- Well, really, Mr. Hardy!

لیکن سچ بات یہی ہے کہ دنیا سے شاعرانہ رشتہ قائم کرنا ایک زمانے میں شاعر کا منصب تھا اور مرور ایام کے ساتھ یہ منصب شاعر کو بہت بھاری لگنے لگا۔ پھر دنیا سے اس کے رشتے دوستی اور آپسی فہم و تفہیم کی جگہ شک اور لاپروائی میں بدل گئے۔ اس کی وجہ تو آڈن بھی خوب جانتا

تھا، جبھی تو اس نے کہا کہ:

جنون بھرے آئر لینڈ نے تمھیں دکھ دے دے کر شاعر بنا دیا۔
لیکن آئر لینڈ کا جنون، اور اس کا موسم، اب بھی ویسے ہی ہیں،
کیونکہ شاعری سے کچھ ہوتا ہواتا نہیں: یہ زندہ بچ نکلتی ہے
اپنی ہی تخلیق کی وادی میں، جہاں بڑے بڑے افسران
کبھی مداخلت کرنا نہ چاہیں گے۔ یہ بہتی چلتی ہے، دور دراز جنوب تک،
تنہائیوں کی لمبی چوڑی کھیتیوں سے اور مصروف دکھوں سے ہو کر
غیر مہذب، وحشت والے شہروں سے گذرتی ہوئی، وہ شہر
جن میں ہمارا ایمان ہے اور جن میں ہم مرتے رہتے ہیں۔ یہ زندہ بچ نکلتی ہے،
ہونے کا ایک طرز، ایک دہن۔

Mad Ireland hurt you into poetry.
Now Ireland has her madness and her weather still,
For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its own making where executives
Would never want to tamper, flows on south
From ranches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in; it survives,
A way of happening, a mouth.

(In Memory of W. B. Yeats, died January, 1939)

لیکن پھر بھی دل میں خلش تو رہتی ہے کہ ہم کچھ کر کے چلیں، میر کا شعر ہے ۔

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو — ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

قاضی سلیم نے بھی یہ خواب دیکھے ہوں گے، یا دردسخنوری نے انھیں خواب دیکھنے پر مجبور کیا ہوگا:

آزمادیکھیں
وہ باتیں جو کتابوں میں ملیں
جوڑتے جائیں نئے رنگ جو خوابوں سے ملیں
یوں ہی خلاقی کا خاموش سلیقہ دکھلائیں
کیسے ارماں تھے... یکا یک یہ صدا آئی
...چلو ختم کرو
آنے والوں کے لیے
کچھ تو چھوڑو کہ بے سود تماشایوں ہی
...دیر تلک چلتا رہے (ایک نظم)

یہ تماشا بے سود سہی لیکن اسے دوسروں کے لیے چھوڑ جانے کا مطلب یہی ہے کہ یہ وظیفۂ حیات کا ایک حصہ ہے۔ مگر میں یہ بھی امید کرتا ہوں کہ قاضی سلیم شعر کے سنگھاسن کو ابھی خالی نہ کریں گے۔ انھوں نے کئی دہائیوں تک اردو شاعری کی رونق اور قوت میں اضافہ کیا ہے، میں دعا کرتا ہوں کہ ابھی وہ مزید کچھ لازوال نظمیں لکھیں گے۔ ان کی مثنویوں میں طنز، ظرافت، سیاسی اور سماجی مسائل کا براہ راست

ذکر ثابت کرتا ہے کہ روایتی اسالیب بھی ان کی دسترس سے دور نہیں ہیں۔ لیکن جس طرح کی نئی نظم انھوں نے لکھی ہے وہ دردمندی، متانت، نفاست، پیچیدگی اور خوش آہنگی کے باعث اردو شاعری میں اپنی مثال آپ ہے۔

☆

حافظ کی زمین میں ایک لاجواب غزل کہہ کر عرفی نے مقطع لکھا۔

ازاں تتبع حافظ رواست بر عرفی — کہ دل بہ کاود و درد سخنوری داند

عرفی نے اس شعر میں دو باتیں ایسی کہہ دی ہیں جن پر تنقید کے سینکڑوں صفحے نثار کئے جاسکتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ شاعر وہ شخص ہے جو اپنے دل کو کریدتا اور دل کو زخمی کرتا ہے کہ اس کی ذات، یعنی نفس انسانی کے گہرے راز قلم کی زبان پر آجائیں۔ عرفی کا ایک دور افتادہ معاصر، سر فلپ سڈنی (Sir Philip Sidney, 1554-1586) جو عرفی سے بھی کم عمر میں خدا کو پیارا ہوا تھا، تقریباً اسی وقت کچھ ایسی ہی بات کہہ رہا تھا کہ میں اپنے دل کو ٹٹولتا ہوں اور لکھتا ہوں:

"Fool," said my Muse to me, "look in thy heart and write."

اپنے عشقیہ سلسلۂ سانیٹ کے پہلے ہی سانیٹ میں سڈنی نے لکھا کہ میرا قلم ادھر ادھر بھٹک رہا تھا جب میری شاعری کی دیوی (ممکن ہے اس سے اس کی مراد اپنی [خیالی یا حقیقی] معشوقہ ہو) نے مجھے ایک ٹہوکا دیا اور کہا کہ ''بے وقوف، تو اپنے دل میں جھانک اور لکھ۔''

یہاں تک تو انگریزی اور فارسی شاعر بڑی حد تک ہم نوا معلوم ہوتے ہیں، لیکن عرفی کی دوسری بات زیادہ گہری ہے۔ ''درد سخنوری'' کے کئی معنی ذہن میں آتے ہیں: شاعری کرنا کوئی کھیل یا تفریح کی بات نہیں، اس کے لئے خون جگر کھپانا پڑتا ہے۔ لیکن یہ تو ایک عام سی بات ہوئی۔ اسے بعد کے لوگوں نے بھی بیان کیا ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ سخنوری کے لئے دردمندی ضروری ہے۔ شاعر ہونا اسی وقت ممکن ہے جب انسان غیر معمولی طور پر حساس ہو۔ لیکن ذرا آگے دیکھیں تو یہ معنی بھی ہاتھ آتے ہیں کہ شاعر کا دل دردمندی سے بھرا ہوا، اور زخموں کا خزانہ ہوتا ہے، کیونکہ وہ صرف اپنے درد کو نہیں، بلکہ دوسروں کے بھی درد کو بیان کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب شاعر میں دوسروں کی آنکھ سے دیکھنے اور دوسروں کے کان سے سننے اور دوسروں کے دل سے محسوس کرنے کی قوت ہو۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ درد سخنوری سے مراد یہ تلخ احساس ہو کہ ہم کتنے ہی بڑے صاحب قدرت کیوں نہ ہوں، ہم سب ہی اپنی بات پوری طرح کہنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ خود عرفی ہی کا مصرع ہے ع

یک سخن نیست کہ خاموشی ازاں بہتر نیست

لیکن بات ابھی ختم نہیں ہوئی۔ درد سخنوری سے یہ بھی مراد ہے کہ سچا سخنور خود کو دنیا میں تنہا دیکھتا ہے، کیونکہ وہ دیکھتا ہے کہ جس طرح میں سوچتا اور محسوس کرتا ہوں، وہ صلاحیت دوسروں میں نہیں، اگرچہ وہ خود کو سخنور سمجھتے ہیں۔ آخری بات یہ کہ درد سخنوری سے مراد یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اگرچہ سخنوری سے کچھ ہوتا نہیں (کھلا کہ فائدہ عرض ہنر میں خاک نہیں)، لیکن سخنوری کے بغیر بنتی بھی نہیں ہے۔ شاعر وہی سچا جو اپنی بات کہتا جائے، دوسرا اسے سنے یا نہ سنے، (نہیں ہے داد کا طالب یہ بندۂ آزاد)۔

قاضی سلیم مجھے ان تمام معنوں میں درد سخنوری کے حامل نظر آتے ہیں۔ اسی لئے اس مضمون کے عنوان کے لئے میں نے عرفی کا مصرع مستعار لیا۔ قاضی سلیم کا کلام اور ان کی شخصیت، دونوں درد سخنوری کی صفت سے متصف تھے۔ مجھے خوشی ہے کہ یہ مضمون میں قاضی سلیم کی زندگی میں لکھا تھا اور وہ اسے ''شعر و حکمت'' کے اس خاص نمبر میں مطبوعہ دیکھ سکے تھے جس میں ان کے بارے میں ایک مفصل گوشہ تھا۔ اب جب کہ میں نے اس کتاب میں شمولیت کے پہلے اس مضمون پر نظر ثانی کی تو عرفی اور فلپ سڈنی اور درد سخنوری کے حوالے سے یہ چند جملے اور لکھ دیئے۔ خدا رحمت کند ایں عاشقان پاک طینت را۔

☆☆☆

(۲۰۰۴، اضافہ، ۲۰۱۰)

محمد علوی: دوسرا ورق اور تیسری کتاب

(محمد علوی: پیدائش ۱۹۲۷)

کوئی شاعر کس حد تک نمو کر سکتا ہے؟ مجرد نظریاتی نقطۂ نظر سے تو کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی صلاحیت کی سرحد آسمان سے ملتی ہے۔ لیکن واقعی دنیا میں صورت حال افسوس ناک بلکہ المیاتی نظر آتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر بڑی دھوم دھام سے ادبی منظر پر نمودار ہوتا ہے۔ لیکن دو ہی چار برس میں اس کی شدت اظہار کم ہونے لگتی ہے، پھر ہوتے ہوتے یا تو وہ بالکل خاموش ہو جاتا ہے یا پھر اس درجہ انحطاط کا شکار ہو جاتا ہے کہ لوگ اس کا پچھلا کہا ہوا بھی بھولنے لگتے ہیں۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ فلاں صاحب اپنے کو دہرا رہے ہیں، اب وہ ختم ہو گئے۔ حالانکہ اگر کوئی شاعر اپنے کو دہراتا ہے تو یہ اس کی موت نہیں بلکہ زندگی کی دلیل ہے، کیوں کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی تخلیقی صلاحیت دھندلی نہیں پڑی۔ افسوس کا مقام تو وہ ہوتا ہے جب شاعر کے کلام میں انحطاط نمایاں ہونے لگے۔ جو شاعر اپنے آپ کو دہراتا ہے اس کے بارے میں یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ اس کی قوت ختم ہو گئی یا بالکل گھٹ گئی، لیکن کم سے کم وہ زندہ تو ہے۔ زیادہ تر تخلیقی صلاحیتیں ایسی ہوتی ہیں کہ قوت اظہار کی پہلی سرخی قائم رہتی ہے، نہ زوال ہوتا ہے نہ ترقی ہوتی ہے۔ بعض بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ایک دو چار برس تک ترقی کرتے ہیں پھر ٹھہر جاتے ہیں۔ یعنی ان کے ارتقا میں وہ منزل آ جاتی ہے جسے ''پٹھار'' Plateau کہا جاتا ہے۔ لیکن پلیٹو کے تصور میں جمود کا شائبہ نہیں بلکہ عمودی ارتقا کے بجائے افقی ارتقا کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر اسلوب کے لحاظ سے نہیں بلکہ تجربے کی وسعت اور ہمہ گیری اور اس پختگی یا معتبریت Credibility کے لحاظ سے ترقی کرتا ہے جو زندہ تخلیقی صلاحیت میں عمر کے گذران کے ساتھ ساتھ آتی رہتی ہے۔ زیادہ تر بڑے شاعروں کا یہی حال رہا ہے۔ بعض شاعروں کا ارتقا عمودی ہوتا ہے اور مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ بہت کم شاعر ایسے ہیں جن کا ارتقا عمودی اور افقی دونوں سمتوں میں ہو۔ ظاہر ہے کہ شاعرانہ صلاحیت کے نمو کی بہترین مثال وہی نمو ہے جو فطرت کے دوسرے نامیاتی مظاہر کی طرح عمودی اور افقی دونوں ہو اور یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ مرتبہ دو چار سو برس میں شاید ایک بار کسی کو نصیب ہو تو ہو۔ ورنہ پہلے عمودی اور پھر افقی ارتقا کو ہی عام طور پر تخلیقی صلاحیت کی بہترین پہچان کہا جا سکتا ہے۔

گذشتہ بیس بائیس برس میں اردو شاعری کا منظر نامہ طرح طرح کی سنسنی اور اس تو قعاتی فضا سے بھرپور رہا ہے جو تخلیقی امکانات والے بہت سارے فن کاروں کے بیک وقت نمودار ہو جانے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی قوتوں کے روشن ہونے اور نمو کرنے کا جو عمومی نقشہ میں نے اوپر پیش کیا ہے اس کی پوری مثال ہماری نئی شاعری کے منظر نامے میں ملتی ہے۔ شروع کی ہماہمی میں بہت سی آوازیں سنائی دیں، بہت سی راہیں دکھائی دیں۔ لیکن بہت کم لوگ ایسے تھے جن کی معتبریت میں اضافہ ہوا۔ ایسوں میں محمد علوی کا نام بہت نمایاں ہے۔

میرے اس جملے کا، کہ بہت کم لوگوں کی معتبریت میں اضافہ ہوا، یہ مطلب نہیں کہ زیادہ تر جدید شاعری کمزور یا جھوٹی ثابت ہوئی۔ یہ تو تخلیقی منظر کا عام خاصہ ہے کہ اس کے بہت سے رنگوں میں دو ہی چار رنگ نمودار رہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ہوتا آیا ہے۔ کسی تخلیقی منظر کی

بحیثیت منظر یہ خوبی نہیں ہوتی کہ اس میں چند ہی لوگ حاوی ہوں اور حاوی رہیں۔ اس کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس میں ایک طرح کا تخلیقی ابال اور انتشار ہوتا ہے۔ ہماری ادبی تاریخ میں ایسے دور بہت کم آئے ہیں جن میں تخلیقی ابال اور انتشار کی وہ کیفیت تھی جو نئی شاعری کے وجود میں آنے کی وجہ سے پیدا ہوئی، بلکہ نئی شاعری نے جو پانچ سات افقی پھیلاؤ والے شاعر پیدا کیے تو اسی وجہ سے کہ تخلیقی آتش فشاں کا دائرۂ کار عام سے زیادہ وسیع اور پرزور تھا۔

تصور کیجیے کہ ۱۹۰۰ کے لگ بھگ جب اقبال نے شاعری شروع کی اس وقت ہمارے ادبی منظر کا نقشہ کیا تھا؟ روایتی شاعری (جس کے نامور نمائندے داغ اور امیر تھے) اپنی قوتیں، یا اپنا اعتبار کھو چکی تھی۔ غالب اور انیس کے سائے میں جوان ہونے والوں کے لیے عافیت کی راہ یہی تھی کہ ان کے کوہ پیکر دباؤ سے دور رہا جائے۔ حالی اور آزاد نے نئی شاعری کے جو بیج بوئے تھے ان کے لیے زمین ابھی پوری طرح تیار نہ تھی۔ حالی اور آزاد کے نظریاتی حملوں نے روایتی طرز اظہار کے قلعے میں جگہ جگہ شگاف ڈال دیے تھے۔ لیکن نئے لکھنے والوں کا جم غفیر جو ۱۹۳۶ کے بعد، اور پھر ۱۹۶۰ کے بعد ہمارے سامنے آیا اس کے یقین کی جگہ ایک طرح کی بے یقینی تھی کہ اب کیا کیا جائے۔ ایسے میں اقبال کود پڑے اور ہزاروں لکھنے والوں کو راہ مل گئی۔ اقبال کسی تخلیقی انفجار (Explosion) کی پیداوار نہیں تھے۔ انھوں نے خود ایک تخلیقی انفجار پیدا کیا۔ نئی شاعری اقبال کو تو نہ پیدا کر سکی لیکن تخلیقی قوت کو آزادی اور روانی کے جس زبردست دھارے کا افتتاح اس کے ذریعہ ہوا وہ ہماری شاعری میں تقریباً فقید المثال ہے۔

نئی شاعری کی امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ انسانی صورت حال کے بارے میں مسلسل سوالات اٹھاتی رہتی ہے۔ فرانسیسی علامت پرستوں کا یہ نظریہ کہ شاعری ایک طرح کی ساحرانہ قوت ہوتی ہے جس کے ذریعہ شاعر کا درجہ انسان سے بڑھ کر خلاق یا خدا کے برابر ہو جاتا ہے، بیسویں صدی کی بہیمانہ مادیت کے سامنے ناکام ہوا تو شاعروں کے لیے کوئی چارہ نہ رہا کہ وہ روح کے انکشافات بتانے کے بجائے سوال پوچھنے پر اکتفا کریں۔ بودلیئر (Charles Baudelaire) کے بارے میں سارتر (Jean-Paul Sartre) جسے بودلیئر کے نظریات سے کوئی خاص دل بستگی نہیں، یوں لکھتا ہے:

> بودلیئر خود تسلیم کرتا تھا کہ صرف تین طرح کے لوگ قابل احترام ہیں: پادری، جنگجو اور شاعر، یعنی علم، ہلاکت اور تخلیق۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس بیان میں تخریب اور تخلیق کی حیثیت ایک جوڑے کی سی ہے۔ دونوں صورتوں میں مطلق واقعات عمل میں آتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں انسان کے ذریعہ کائنات میں ایک شدید اور واضح تبدیلی پیدا ہوتی ہے... بودلیئر انسان کی تعریف اس کی قوت تخلیق، نہ کہ قوت عمل کے ذریعہ کرتا تھا... بودلیئر کی نظر میں تخلیق خالص آزادی ہے۔ اس کے قبل کچھ نہیں، اس کا آغاز کار اپنے اصول کو خود خلق کرنے سے ہوتا ہے۔

بودلیئر کے ان خیالات شاعری کو مطلق علم اور اس طرح شاعر کو مطلق عظمت عطا کرنے کی آخری کوشش کہا جا سکتا ہے۔ جدید مادہ پرست تہذیب نے ان کوششوں کو کس طرح چکنا چور کر دیا اس کا اظہار نطشہ (Friederich Nietzsche) کے اس دعوے میں ہوتا ہے کہ:

> ''سچائی نے آج تک کبھی مطلق کے بازوؤں کا سہارا نہیں لیا''۔ اور یہ کہ ''ہر وہ چیز جس کو تخیل میں لایا جا سکتا ہے، اس کا سچ ہونا لازمی ہے۔''

نطشہ کا یہ قول بھی قابل لحاظ ہے کہ:

> ''اعتراض، گریز پر مسرت، عدم اعتبار اور طنز کی محبت، یہ سچ کی علامتیں ہیں۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہے مریضانہ ہے۔''

دور جدید نے علامت پرستوں کی اس سعی کو، کہ شاعر کو مطلق علم کا خالق سمجھا جائے، ناکام ثابت تو کر دیا لیکن معاند دنیا کے احساس، اس کے

تلاطم اور تباہی کے ذریعہ انسانی روح میں پیدا ہونے والے تگ و تاز کا شعور علامت پرست شعرانے جس کا اظہار شدت سے کیا، وہ باقی رہا۔ بودلیئر کہتا تھا کہ وہ ''شخص جو زندگی کے شرائط کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے، اپنی روح فروخت کرتا ہے''۔ چنانچہ تمام دنیا کی نئی شاعری میں معاصر ماحول کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا گیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہ شاعری ان سوالات کے جنگل میں سرگرداں ہے جو معاصر ماحول سے پیدا ہوتے ہیں، وہ جوابوں کی تلاش میں فلسفہ کے بجائے خوابوں کا سہارا لیتی ہے۔ ارونگ ہاؤ (Irving Howe) کہتا ہے کہ اگر ماضی جوابات میں منہمک تھا تو حال خود کو سوالات تک محدود کرتا ہے۔ حتیٰ کہ کامیو (Albert Camus)، جس نے ڈیکارٹ (Rene Descartes) کے مشہور قول ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' کو یوں بدل دیا تھا کہ ''میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں''، بالآخر بغاوت (جو عمل کی علامت ہے) کے خارجی اور جارحانہ عملی پہلو کو ترک کر کے اس کے داخلی پہلو تک آ گیا کہ ''جدید ہوش مندی کو جو چیز کلاسیکی ہوش مندی سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ کلاسیکی ہوش مندی اخلاقی مسائل پر پھلتی پھولتی اور جدید ہوش مندی مابعد الطبیعیاتی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے''۔ یعنی جدید ہوشمندی کا اصل عمل تو روح کے اندر برپا ہوتا ہے۔ انسان بغاوت کیوں کرتا ہے؟ اس لیے کہ وہ محسوس کرتا ہے کہ ماحول سازگار نہیں ہے یعنی محسوس کرنا بنیادی عمل ہے، خارجی عمل بنیادی حیثیت نہیں رکھتا۔ سارتر کی کامیو سے ناراضگی اسی بات پر تھی۔ لیکن حقیقت کا دباؤ فلسفے کے دباؤ سے زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لیے نئے شاعر نے کامیو کے استدلال وجود کو یوں بدل دیا: ''میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔''

(۱) میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

(۲) میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

(۳) میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

ان تین جملوں میں اس تخلیقی شعور کی پوری تاریخ بند ہے جو پچھلے تین سو برسوں سے مغرب کی انسانی روح میں طوفان اٹھاتا رہا ہے اور نئی شاعری اس طوفان کے ساتھ اس شعور کی وارث ہے جو سوچنے پر محسوس کرنے کو مقدم سمجھتا ہے۔ جو لوگ شاعر کو ایک کاریگر سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور جو شاعری کو ضروریات زندگی پوری کرنے کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں (''صحیح معنوں میں تخلیق کار صرف دو ہیں، شاعر اور مزدور''، سردار جعفری) ان کی ناراضگی حق بجانب ہے، کیوں کہ وہ زندگی کے خارجی مظاہر کو اس کے داخلی مظاہر پر ترجیح دیتے ہیں۔ لوکاچ (Georg Lukacs) ہمارے ادبی رہ نماؤں کی طرح بھونڈا نہیں ہے اس لیے وہ انھیں خیالات کو فلسفیانہ رنگ میں بیان کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ وہ ادب جو عمل کے خارجی مظاہر کو اہمیت دیتا ہے ''حرکی اور ترقیاتی'' (لفظ ''ترقیاتی'' لائق توجہ ہے) تصور جہاں world view کا حامل ہے اور وہ ادب جو ایسا نہیں ہے، اس کا تصور جہاں ''جمودی اور سنسنی خیز احساساتی'' static and sensational ہے۔ ممکن ہے سنسنی خیز اور احساساتی کا خیال اسے وکٹر ہیوگو (Victor Hugo) کے خط سے ملا ہو جو اس نے بودلیئر کا مجموعہ پڑھ کر اس کو لکھا تھا کہ تم نے شعر کے آسمان پر ایک نئی تھرتھری اور سنسنی (frisson) پیدا کر دی ہے۔

بہر حال، ہیوگو اور لوکاچ ہم زبان ہونے کے باوجود ہم خیال نہیں ہیں، کیوں کہ ہیوگو کی مراد یہ تھی کہ بودلیئر کے جرأت مندانہ طرز فکر اظہار نے معاصر شاعری کو جھنجھوڑ ڈالا تھا۔ لوکاچ چونکہ بنیادی طور پر عقلیت پرست ہے اس لیے وہ احساس اور سنسنی میں کوئی خاص فرق کرنے پر قادر نہیں ہے۔ وہ کافکا (Franz Kafka) اور جرمن ناول نگار رابرٹ مسل (Robert Musil) کی مثال دے کر کہتا ہے کہ جدید فن کار نے خارجی حقیقتوں کو پتلا Attenuate کر دیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی شخصیت بکھری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ جدید فن کار کی اس تمنا کو، کہ دنیا پھر پہلے کی طرح سادہ اور معصوم ہو جائے، لوکاچ Primitivism یعنی ''غیر ترقی یافتہ آدی باسیت'' کہہ کر جرمن شاعر گاٹفریڈ بن (Gottfried Benn)، جس نے ایلیٹ (Eliot) کو متاثر کیا تھا، اس کی نظم نقل کرتا ہے:

اے کاش کہ ہم لوگ اپنے اوائلی اجداد ہوتے
گرم، حابس دلدلوں میں چمکتے لس لسے مادے کے چھوٹے چھوٹے لوندے
جن کے عرق سے زندگی، موت، حمل کا ٹھہرنا، سڑ کر
ٹکڑے ٹکڑے ہونا، بے آواز برآمد ہونا۔

لیکن یہ Primitivism نہیں ہے۔ یہ مادہ پرست زندگی کے نفع ونقصان کے معیار پر تلنے والے مقاصد اور اعمال کے خلاف احتجاج ہے، انسانی زندگی سے معصومیت اور خلوص اور نئے پن کے اٹھ جانے کا ماتم ہے۔ بورہس (Jorge Luis Borges) نے آٹھویں صدی کے مراقشی عرب شاعر ابوالقاسم حضرمی کی ایک نظم اپنے دیوان میں شامل کی ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ میرے اشعار موتیوں میں تلتے ہیں، لیکن کاش کہ میں پیدا نہ ہوا ہوتا۔ محمد علوی کی نظم ''اب جدھر بھی جاتے ہیں'' یوں ختم ہوتی ہے:

گائے بھینس کا ریوڑ
اب ادھر نہیں آتا
اونٹ ٹیڑھا میڑھا سا
اب نظر نہیں آتا
اب نہ گھوڑے ہاتھی ہیں
اور نہ وہ براتی ہیں
اب گلی میں کتوں کا
بھونکنا نہیں ہوتا
رات چھت پہ سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا
اب جدھر بھی جاتے ہیں
آدمی کو پاتے ہیں

لوکاچ کے پیرو اسے آدم بیزاری کہہ کر پیچھا چھڑا لیں گے۔ لیکن یہ آدم بیزاری نہیں ہے، بلکہ زندگی سے معصومیت اور سچائی ختم ہو جانے کا نوحہ ہے، وہ معصومیت جو ہر نئی چیز کو دلچسپ جانتی ہے اور ہر چیز کو پر مسرت تحیر کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ یہ محض بچپن کی معصومیت کے ڈھل جانے کا نوحہ نہیں ہے بلکہ تمام بنی نوع انسان کی معصومیت مسخ ہو جانے کا ماتم ہے۔ اپنی Immortality Ode میں ورڈز ورتھ (Wordsworth) انسانوں میں اس معصومیت اور خدائی تقدس کی کمی کا رنج کرتا ہے جو بچپن میں ان کا حصہ ہوتی ہے اور مکروہات زمانہ انہیں اس سے جدا کر دیتے ہیں۔ وہ یہ تلقین کرتا ہے کہ فطرت کے حسن کی طرف راغب ہو جاؤ تا کہ دوبارہ اس کیفیت عصمت (قبل ہبوط Prelapsarian state) تک پہنچ سکو جو بچوں کا حصہ ہوتی ہے۔ محمد علوی کی نظم کا ڈھانچا اتنا پیچیدہ نہیں۔ لیکن ان کی نظم میں بیان کردہ تجربہ اس سے زیادہ پیچیدہ ہے، کیوں کہ معصومیت اور خدائی تقدس سے محرومی جو محمد علوی کی نظم کا مضمون ہے، اس کا اظہار کرنے کے لیے بچوں کے روزمرہ کے تجربے استعمال کیے گئے ہیں۔ بایں ہمہ مجموعی تاثر صرف ایک بچے، یا محمد علوی، یا صرف قاری، کی معصومیت کا زوال نہیں بلکہ ہم سب کی معصومیت اور پھر تمام ابن آدم کی معصومیت کے زوال کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

ایسی ہی نظمیں محمد علوی کے فن میں ارتقا کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔یعنی ممکن ہے ان کا عمودی ارتقاب رک گیا ہو لیکن اس کی جگہ افقی ارتقا نے لے لی ہے۔یہ نظم جو بظاہر محمد علوی کے اس مانوس اسلوب میں معلوم ہوتی ہے جس کے بارے میں محمود ایاز نے کہا تھا کہ محمد علوی بچوں کی طرح شاعری کرتے ہیں، بہ باطن پیچیدہ اور کئی حیثیتوں کی مالک ہے۔ان چیزوں کا انتخاب قابل غور ہے جن کا نہ ہونا معصومیت اور تحیر انگیز مسرت کے زوال کی علامت ٹھرایا گیا ہے۔ورڈز ورتھ مرغزار، کنج اور چشمے کا ذکر کرکے کہتا ہے کہ زمین اور اس کا ہر ہر معمولہ منظر بچپن میں ایک الوہی روشنی میں تر اور کسی خواب کے خدم حشم اور اس کی تازگی سے بھرپور معلوم ہوتا تھا:

There was a time when meadow, grove and stream,
The earth and every common sight,
To me did seem
Apparelled in a celestial light,
The glory and freshness of a dream.

غالباً اپنے اخلاقی اور فلسفیانہ مقصد کو واضح کرنے کی مشغولیت نے ورڈز ورتھ کو فرصت نہ دی کہ وہ مخصوص یا منفرد چیزوں، منظروں، یا تجربات کے نام گنائے۔اس کے برخلاف محمد علوی کی آنکھ ہر جگہ رکتی ہے اور ہر صورت حال کا جوہر نکال لاتی ہے۔بھانت بھانت کے بندر جو بچوں کے ہاتھ سے روٹی چھین لے جاتے تھے اور اب غائب ہیں، اس بات کی بھی علامت ہیں کہ شہری زندگی کے دباؤ نے لوگوں کو فطرت کی آزادگی اور اس کے ارتعاش انگیز، دلچسپ اور تھراتے ہوئے منظروں سے دور کردیا ہے۔نظم بندروں سے شروع ہوتی ہے اور فوراً ہی مداریوں کا ذکر ہوتا ہے جو شہر میں آکر بندروں اور بھالوؤں، سانپوں اور طرح طرح کے جانوروں کا تماشا دکھاتے ہیں اور اس طرح فطرت کے حیران کن ماحول سے ہمیں ہم آہنگ کرتے ہیں۔وہ جادو، شعبدہ بازی اور ہاتھ کی صفائی دکھا کر ہمارے ذہنوں کو تحیر کے لیے آمادہ رکھتے ہیں۔لیکن اب وہ تو محض بھکاری ہوگئے ہیں۔یا شاید وہ اب بھی موجود ہیں، لیکن عاقل و بالغ، دانا و بینا شخص کو ان کا کھیل اب محض بھیک مانگنے کا بہانہ معلوم ہوتا ہے۔

ساری نظم میں انسان اور جانور (جو تہذیب اور فطرت کے نمائندے ہیں) نئے نئے روپ میں سامنے آتے ہیں، یعنی ایسے روپ میں، جو کسی وقت نیا تھا لیکن اب وہ یا تو پرانا اور غیر دلچسپ معلوم ہوتا ہے یا پھر باقی ہی نہیں رہ گیا۔اور آخری بات یہ کہ اب ہر چیز کی جگہ ''آدمی'' نے لے لی ہے جو ایک غیر دلچسپ اور ''ترقی یافتہ'' مخلوق ہے۔

اس طرح محمد علوی کی بظاہر یک رنگ اور غیر پیچیدہ نظموں میں ایک دھوکا دینے والی کیفیت ہے۔ان کی مثال خوابوں کی سی ہے۔جب تک ہم خواب دیکھتے رہتے ہیں ہر چیز بالکل فطری اور مناسب معلوم ہوتی ہے، یہاں تک کہ ڈراؤنے خواب میں بھی ہمیں یہ خیال نہیں آتا کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ غیر فطری اور واقعیت سے عاری ہے۔لیکن جب آنکھ کھل جاتی ہے اور خواب ہمیں یاد آتا ہے تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہم تو بڑی عجیب عجیب باتیں دیکھ رہے تھے۔دو چار نظموں کو چھوڑ کر محمد علوی کی نظموں میں کوئی خواب ناک فضا بھی نہیں ہے۔اگر ایسا ہوتا تو کوئی خاص بات نہ تھی کیوں کہ خواب کا ذکر یا بیان کیے بغیر وہ کیفیت پیدا کرنا جو خواب میں ہوتی ہے، ایک تخلیقی کارنامہ ہے۔ممکن ہے محمد علوی کو غیر شعوری طور پر خواب کی اس خصلت کا احساس ہو کہ آنکھ کھلنے کے بعد اس کا اثر اور معنویت اصل دوران خواب سے زیادہ پیچیدہ ہوتی ہے۔ان کے یہاں خواب کا ذکر اکثر ہوا ہے۔خود یہی نظم (''اب جدھر بھی جاتے ہیں'') خواب کے ذکر پر ختم ہوتی ہے:

رات چھت پہ سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا

بعض مثالیں اور دیکھیے۔

دن میں کس کو دیکھا تھا
چاند رات بھر چمکے
چھپاکر نہ آنکھوں میں رکھ پاؤ گے
کوئی خواب نیندیں چرا جائے گا
تھوہڑ کی شاخوں پر پھول کھلے گلابوں کے
دیکھے ہم نے رات کرشمے خوابوں کے
دن کا سورج تو مری آنکھیں ہی اندھی کرگیا
کچھ نہیں تو رات نے اک خواب دکھلایا تو تھا

☆

رات پڑے تو
آنکھیں دونوں
خواب وہی دکھلائیں
اب کے ڈوب ہی جائیں

☆

آگے کیا ہوگا ہمیں معلوم ہے
دیکھتے ہیں خواب پھر دیکھا ہوا

''ڈراکیولا''،''فرینکسٹائن'' اور ''وولف مین'' نامی نظمیں براہ راست خواب سے متعلق ہیں لیکن یہ ڈراؤنے خواب ہیں جن میں ایک طرح کی نفرت بھی شامل ہے۔ عام طور پر علوی کے یہاں خواب دیکھنے کا عمل کسی روحانی یا فلسفیانہ مقصد کو چھپانے یا اس کی علامت بنانے کا وسیلہ نہیں، بلکہ ایک خالص اور مثبت عمل ہوتا ہے۔ یعنی وہ خواب دیکھتے ہیں اور بس۔ اسی لیے میں ان کی نظموں کی سطحی سادگی کو ان کے تخلیقی عمل سے براہ راست متعلق کرتا ہوں کہ خوابوں سے ان کا شغف خالص فن کارانہ اور تخلیقی ہے۔ خواب، محض خواب ہیں۔

وہ ڈراؤنے ہوں یا دلکش، روحانی ہوں یا جنسی، یا محض روزمرہ کے خواب، ان کی قوت یہ ہے کہ جب ہم بیدار ہوتے ہیں تو ان کی معنویتیں (اگر ان میں کوئی معنویتیں ہیں) ہم پر واضح ہوتی ہیں۔ بعض لوگ علوی کی سطحی سادگی کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ ان کو اس پر سہل ممتنع کا دھوکا ہوتا ہے۔ یا وہ یہ گمان کرتے ہیں کہ فارسیت اور پیچیدہ استعارہ و پیکر سے جگمگاتی ہوئی شاعری ''غیر فطری'' ہوتی ہے اور اس کے مقابلے میں علوی کی شاعری ''فطری'' ہے۔ یہ اسی قسم کا دھوکا ہے جو حالی اور ان کے متبعین کو ''نیچرل'' شاعری کے بارے میں ہوا تھا۔ یہ تمام شاعری کا خاصہ ہے کہ وہ ''ہیں کو اب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ'' کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ فارسی سے متاثر اسلوب بھی اسی وقت روا ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو اور سادہ اسلوب بھی اس وقت غیر سادہ ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو۔ بلکہ علوی کی ایک کمزوری ہے کہ بعض اوقات ان کی سادگی محض اکہراپن ہوتی ہے۔ علوی میں سبق آموزی کا رجحان شروع سے رہا ہے۔ اس رجحان کا بتدریج کم ہونا ان کے منزل بہ منزل آگے بڑھنے کی دلیل ہے۔ لیکن ابھی وہ اس رجحان سے پوری طرح نجات نہیں حاصل کر پائے ہیں۔ چنانچہ نظم اور غزل دونوں میں انھوں نے بعض اوقات یہ فرض کرلیا ہے کہ سادہ یا برجستہ انداز میں بات کہہ دی جائے تو چاہے اس کی تہ میں کچھ ہو یا نہ ہو، کام چل جائے گا۔

صبح، دوپہر، شام، رات والی نظمیں اس کمزوری کا نمونہ ہیں۔ مثلاً ''شام'' عنوان کی نظم:

جیسے کوئی
جوان عورت
بیمار شوہر کے
سرہانے بیٹھی
اندر ہی اندر
رو رہی ہو

ظاہر ہے کہ یہ محض نثر ہے۔ کسی صورت حال کے بیان کرنے کے لیے نثر عام طور پر کافی ہوتی ہے، اس لیے جب شاعر کو کچھ بیان کرنا پڑتا ہے تو وہ بہت محتاط ہونے کے باوجود اکثر نثر سے قریب ہو جانے سے بچ نہیں سکتا۔ تشبیہ اگر چہ تخلیقی زبان کا ایک جوہر ہے لیکن تشبیہ کی خوبی (جیسا کہ میں نے کہیں اور واضح کیا ہے) یہ ہے کہ جن دو چیزوں میں مماثلت ڈھونڈی جا رہی ہو، ان کا تعلق بہت سامنے کا نہ ہو۔ ''دودھ کی طرح سفید'' کہنے میں کوئی مزا نہیں لیکن ''اتنا سفید کہ بچہ سمجھے ایک قطرہ روشنائی سے اس کا خون ہو سکتا ہے'' کہنے میں مزا ہے، یعنی ییٹس (W. B. Yeats) کہتا ہے:

So, arrogantly pure, that a child might think
It can be murdered with a spot of ink.

محمد علوی کی جوان عورت اور شام میں وہی رشتہ ہے جو شہزادہ رومان کے پیلے ماہتاب اور مفلس کی جوانی میں ہے۔ ایسے موقعے پر لامحالہ الیٹ کا کلوروفارم زدہ مریض یاد آتا ہے۔ محمد علوی کو الیٹ سے ٹکرانا زیادتی سہی، لیکن اصولی بات اپنی جگہ پر ثابت ہے کہ تشبیہ اگر سامنے سے لائی جائے تو فضول ہو جاتی ہے۔ نئی شاعری میں تشبیہوں کا جلال اور جمال دیکھنا ہو تو سلویا پلاتھ (Sylvia Plath) کا کلام پڑھیے۔ الیٹ نے تشبیہ کی سادگی سے ہی بھاگنے کے لیے معروضی حوالے کا سہارا ڈھونڈا تھا، حالانکہ بات اس سے بنتی نہیں۔ کوئی اور چیز تشبیہ کی تازگی کی جگہ نہیں لے سکتی۔

اس کے برخلاف، اسی سلسلے کی ان نظموں میں جن میں محمد علوی نے تشبیہ کو پیکر کے بھیس میں چھپا دیا ہے، بات بالکل مختلف ہو جاتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ محض سادہ، بیانیہ شاعری اور منظر نگاری کر کے ہم اساتذہ کے برابر ہو سکتے ہیں یا اردو شاعری میں چینی شاعری کا مزا لے سکتے ہیں، بہت بڑی بھول ہے۔ شاعری میں سادگی اکثر سادہ لوحی نہیں تو سادہ مزاجی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مثلاً اوپر اوپر سادگی کے باوجود اس نظم کو سادہ کہنا اور اس کے حوالے سے بظاہر پیچیدہ یا فارسیت آمیز شاعری کو مطعون کرنا تنقیدی نظر کو عینک کی ضرورت ہونے کا ثبوت ہے۔ نظم کا عنوان ہے، ''صبح'':

کسی اونچی چھت سے
کوئی کالی بلی
زمیں پر گری
دبائے ہوئے
منہ میں
اجلا کبوتر

یہ ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ بیانیہ پر پیکر اور استعارہ اس طرح حاوی ہیں کہ بیانیہ کی اہمیت تقریباً زائل ہو گئی ہے۔ اگر

''شام'' والی نظم محض ایک معمولی شام پر معمولی نظم تھی تو یہ نظم ایک معمولی صبح پر غیر معمولی نظم ہے کیونکہ اس کا عنوان صرف ایک بہانہ ہے ان معنویتوں کا جو اس کے دروازے سے نظم میں داخل ہوتی ہیں۔ کالی بلی اور اجلا کبوتر کو سطحی طور پر رات اور دن کا حوالہ فرض کر لیجیے تو نظم ایک خوشگوار لیکن تھوڑی سی پہیلی نما تصویر کے علاوہ کچھ نہیں لیکن کالی بلی اور اجلا کبوتر اصلی بھی ہو سکتے ہیں۔ صبح ہوتے ہی بلی نے شکار کی تلاش شروع کر دی ہے اور صبح ہوتے ہی زندگی کا پنجہ مجبور انسانوں کی گردن دبوچنے لگا ہے۔ دونوں اشارے موجود ہیں۔ بلی کتنی ہی بلندی سے کیوں نہ گرے لیکن وہ ہمیشہ محفوظ گرتی ہے۔ کبوتر اگر زمین پر گرتا ہے تو اس لیے کہ اس کی قوت پرواز ختم یا مجروح ہو گئی ہے۔ بلی کا اونچی چھت سے گرنا اس کی زندگی کی دلیل ہے اور کبوتر کا نیچے آنا اس کی موت۔ بلی کے منہ میں دبا ہوا کبوتر خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جو رات کو تو فعال اور پر جوش رہتا ہے، لیکن صبح کے وقت اس کی قوت ختم ہو جاتی ہے۔ علوی ہی کا شعر ہے ؎

رات ملی ، تنہائی ملی اور جام ملا
گھر سے نکلے تو کیا کیا آرام ملا

اور یہ شعر بھی محمد علوی کا ہے ؎

رات پڑے گھر جانا ہے
صبح تلک مرجانا ہے

علوی ان چند شعرا میں ہیں جن کے کلام کی تنقید کسی ایک نظم یا دو چار نظموں، غزلوں کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔ ان کا سارا کلام آپس میں اسی طرح مربوط ہے جس طرح کسی شہر کی شاہراہیں اور گلیاں ایک دوسرے سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ ان کے کلام میں تنوع بھی اسی طرح کا ہے جیسا کسی بڑے شہر میں ہوتا ہے۔ لیکن محض تنوع بھی ایک طرح کی بے رنگی کی دلیل ہو سکتا ہے۔ اس معنی میں کہ جس کا اپنا کوئی رنگ نہیں وہ ہر رنگ میں شعر کہہ لیتا ہے۔ تنوع کی صفت یہ ہے کہ اس کی کثرت میں بھی وحدت جلوہ گر ہوتی ہے۔ گینسبرا (Gainsborough) نے جوشوا رینالڈس (Joshua Reynolds) کی بنائی ہوئی ایک تصویر دیکھ کر بے ساختہ کہا: ''لعنت ہو، یہ شخص کس قدر (Thomas متنوع ہے''۔ گینسبرا کی بھی مراد یہی تھی کہ اگرچہ ہر تصویر پر رینالڈس کی شخصیت کی مہر تھی لیکن ہر تصویر میں کیفیت، پیش کش کا انداز، تصویر کے موضوع (یعنی جس شخص کی تصویر تھی) کے چہرے کا تاثر، اس کا ماحول، سب مختلف تھے۔ محمد علوی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بھی سنجیدہ، غیر سنجیدہ، طنزیہ، افسردہ، خوش طبع، نکتہ چیں، خشمگیں، گزشتہ یادوں میں گم، آئندہ کی توقع میں سرشار، دن رات کی زندگی میں مصروف، دنیا سے الگ تھلگ، ہر طرح کی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں لیکن ہر جگہ ان کی شخصیت مرکزی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کی سنجیدگی یا ظرافت کسی اور ہم عصر کی سنجیدگی یا ظرافت سے مماثل نہیں۔ انسانی مزاج کے جتنے مختلف پہلوؤں کا اظہار محمد علوی کی شاعری میں ہوا ہے، اس کی مثال شاید کسی کے یہاں نہ ملے۔

لیکن یہ تنوع ایک اور وصف سے متصف ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کی شخصیت کے خود اتنے پہلو نہ ہوں لیکن وہ اپنے مزاج اور طبیعت کی لچک کے باعث مختلف کیفیات کا اظہار کر سکتا ہو۔ مثلاً ہم بہ آسانی تصور کر سکتے ہیں کہ اقبال اگر چاہتے تو کسی بھی طرح کی نظم کہہ سکتے تھے۔ یعنی ان کے لیے ممکن تھا کہ وہ عشقیہ یا واقعاتی نظم کہہ دیتے۔ اس طرح کی شاعری ان کے تخلیقی جوہر کا خاصہ نہ تھی، لیکن ان کی تخلیقی قوت سے بعید نہ تھی۔ محمد علوی کا غیر معمولی وصف یہ ہے کہ ان کا تنوع فطری اور ان کی ذات سے مختص ہے۔ یہ ان کی شاعرانہ شخصیت کے اس افقی پھیلاؤ کی دلیل ہے جو کامیاب ترین تخلیقی ذہنوں کا خاصہ کہی جا سکتی ہے۔ ایک لمحہ وہ شکستہ مسجد کا ماتم کرتے ہیں تو دوسرے لمحے میں وہ خدا سے پوچھتے ہیں کہ اس نے ایسی دنیا بنائی ہی کیوں جس میں مسجدیں شکستہ ہوں؟ ابھی وہ ریل کے سفر سے خوش ہو رہے ہیں یا کھلونوں کو اپنے بچے فرض کر رہے ہیں تو فوراً ہی وہ ان لوگوں کا ماتم کرتے ہیں جو دنیا سے یوں چلے گئے گویا کسی کو ان کی ضرورت نہ تھی۔ جدید شاعری

کی نمائندگی کے لیے جب ناموں کا خیال آتا ہے تو تقریباً سب سے پہلے محمد علوی اسی لیے ذہن میں آتے ہیں کہ ہماری زندگی کا ان سے زیادہ مکمل اور متنوع اظہار کسی سے نہ ہوسکا ہے۔ اس طرح، نئی شاعری کے تجرباتی، غیر رسمی، نئے الفاظ کی تلاش میں سرگرداں اور روایتی شاعرانہ اسلوب سے گریزاں اسالیب کے بھی تمام رنگ ان کے یہاں اس طرح غلطاں و پیچاں ہوئے ہیں کہ اس پہلو سے ہی ان کا کلام نمائندگی کا درجہ رکھتا ہے۔

میں نے اوپر بیانیہ شاعری کے خطرات کا ذکر کیا ہے۔ آور باخ (Erich Auerbach) نے اپنی مشہور زمانہ کتاب ''نقل'' (Mimesis) میں اسی بات سے بحث کی ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ بیانیہ کا ایک اسلوب تو ہومر (Homer) کے یہاں ملتا ہے، جہاں ہر بات تفصیل سے مذکور ہوتی ہے تو ایک اسلوب اور ہے جس میں صرف اہم یا مرکزی باتیں کہی جاتی ہیں۔ باقی سب اس صفت سے متصف ہوتا ہے جسے وہ پس منظریت Backgroundness کہتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں سنئے:

> اپنے اختلاف کی وجہ سے یہ دونوں اسالیب بنیادی ٹائپ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ بیان ہے جو پوری طرح خارج کر دیا گیا ہے، جس میں روشنی ہر طرف برابر ہے، ربط کہیں سے منقطع نہیں ہے، اظہار آزاد ہے۔ تمام واقعات پیش منظر میں ہیں اور ایسے معانی کا اظہار کرتے ہیں جن میں غلط فہمی کا امکان نہیں اور جن میں تاریخ، ارتقا اور نفسیاتی تناظر کے کوئی عناصر نہیں۔ دوسری طرف وہ بیان ہے جس میں بعض حصوں کو ابھار کر زیادہ سامنے لایا گیا ہے، باقی سب مبہم ہیں۔ اس میں ایک طرح کا اچانک پن اور غیر اظہار کردہ کے اثر کا اشارہ ہے، پس منظری، خصوصیت، معانی کی تکثیر اور تشریح کی ضرورت ہے۔ اس میں ایسے اشارے ہیں جو آفاقی اور کائناتی ہونے کا دعویٰ رکھتے ہیں، اس میں تاریخی اعتبار سے ہوتے جانے کے تصور کا ارتقا اور مسائلی معاملات سے اشتغال ملتا ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ ہومر کے روشن بیان میں جو چیز اسے شاعری کی سطح پر قائم رکھتی ہے وہ ایک طرح کا تعمیری ربط اور تخلیقی الفاظ کی وہ کثرت ہے جو بیان کو ایک داخلی تسلسل بخشتی ہے۔ اس کے برخلاف، دوسری طرح کے بیانیہ میں ڈرامائیت کا ابہام اور اچانک پن ہوتا ہے جو واقعے کو داخلی حیثیت سے مشکل کر دیتا ہے اور اس طرح کثیر المعنویت کی راہ آسان کرتا ہے۔ محمد علوی نے غیر شعوری طور پر اپنی بہترین نظموں میں دوسری راہ اختیار کی ہے۔ ان کے یہاں ڈرامائیت کا احساس اس قدر حیرت انگیز اور شدید ہے کہ مجھے ہر وقت توقع رہتی ہے کہ محمد علوی اب کوئی ڈراما لکھیں۔

''گھوڑے پر ایک لاش'' کو میں علوی کی بہترین نظم سمجھتا ہوں اور جب میں نے آور باخ کا مندرجہ بالا تجزیہ پڑھا تو مجھے محسوس ہوا کہ یہ نظم آور باخ کی بیان کردہ ان تمام خصوصیات کا مکمل نمونہ ہے جو ''پس منظری'' بیانیہ کا خاصہ ہوتی ہیں:

گونج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے
ٹاپوں کی آواز پہاڑوں سے ٹکرائی بکھری
دھوپ کسی اونچی چوٹی سے گرتے پڑتے اتری
پڑے پڑے پتھروں کے نیچے سایوں نے حرکت کی
اڑتے گدھ کی آنکھوں میں تصویر بنی حیرت کی
ریت، چمکتی ریت، ریت اور پتھر اور اک گھوڑا
گھوڑے پر اک لاش، لاش کو لے کر گھوڑا دوڑا
حیرت کی تصویر گری چکراتے گدھ کی آنکھوں سے
گونج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے

اس نظم کا تجزیہ کرنے کا موقع نہیں ہے لیکن سامنے کی باتیں کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ حرکت کے پیکروں پر آواز کے پیکر اور آواز کے پیکروں پر جمود کے پیکر کس طرح حاوی ہیں۔ آخری دو مصرعے بہ یک وقت انتشار اور سکوت و جمود کا منظر بناتے ہیں۔ پورے واقعے کی معنویت نظم کے باہر ہے لیکن نظم کے بغیر اس تک پہنچنا ممکن نہیں۔ نظم کی داستانی فضا میں شجاعت، بے خوفی، خوف انگیز فرار، موت کی بھیانک حیرت لیکن اس کے ہونے کا یقین، گھوڑے کی بے زبانی اور اس کے سوار کی بے زبانی، یہ سب اس صلابت اور قوت سے بیان ہوئے ہیں کہ اس کے سامنے ہمارے زیادہ تر شاعروں کی زیادہ تر نظمیں کھانستے ہوئے چڑچڑے بوڑھے لوگ معلوم ہوتی ہیں۔ یہ نظم محمد علوی ہی کی شاعری نہیں بلکہ تمام جدید شاعری میں ایک بلند و تنومند سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نظم کے بعد بھی اگر شاعری وہی رہی جو پہلے تھی تو شعر گوئی کار بے کاراں ہے۔

☆☆☆

(۱۹۸۷، نظر ثانی، ۲۰۱۰)

عزیز قیسی: گرد باد کی نشو نما

(عزیز قیسی : ۱۹۳۱ تا ۱۹۹۲)

عزیز قیسی کی شاعری کی عمر تقریباً چالیس برس ہے۔ یعنی انھوں نے اس وقت شعر کہنا شروع کیا جب ہمارے یہاں ترقی پسندوں کا، اوران کے حیدرآباد میں خاص کر مخدوم کا بول بالا تھا۔ ترقی پسندوں کے پروگرام میں سب سے زیادہ دلکش چیز ان کے نعرے اور ان کے لگے بندھے فقرے تھے، جن کی چمک دمک اترنے میں ابھی چند برس باقی تھے۔ عوام، انقلاب، جمہوریت، امن عالم، طبقاتی کشمکش، استبداد کے خلاف جدو جہد، یہ نعرے اور فقرے چونکہ قومیت اور مقامی تعصب سے بالاتر تھے، اس لیے ان میں ان لوگوں کے لیے خاص دلکشی تھی جو عزیز قیسی کی نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ یعنی وہ لوگ جنھوں نے قومیت کے نام پر انسانیت کو قربان ہوتے دیکھا تھا۔ ترقی پسند خیالات کا اثر عزیز قیسی پر بہت گہرا پڑا۔ اتنا گہرا کہ اب بھی جب خود ترقی پسندوں کو مشرقی یورپ اور خود روس میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں کے باعث کہیں بھی نظریاتی پناہ نہیں مل رہی ہے، عزیز قیسی یہ کہہ سکتے ہیں (جیسا کہ انھوں نے ابھی ایک رسالے میں لکھا ہے) کہ مشرقی جرمنی اور رومانیہ وغیرہ میں جو ہو رہا ہے اور ہوا ہے وہ سب مارکسزم ہی تو ہے۔ کیونکہ (بقول عزیز قیسی) مارکسزم نے ہی وہاں کے لوگوں کو جمہوریت اور عوامی انقلاب کا سبق دیا تھا۔

یہاں میں نے عزیز قیسی کے سیاسی خیالات کی بحث صرف اس لیے اٹھائی کہ ان خیالات کے حامل شخص سے جس طرح کی شاعری متوقع ہے، عزیز قیسی کی شاعری اس طرح کی ہے نہیں۔ ان خیالات کے حامل شخص سے کس طرح کی شاعری متوقع ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اتنا کہنا کافی ہے کہ ایسے شخص کی نظر میں شاعری وہ عمل ہے جس کے ذریعہ لوگوں کے عقائد کی اصلاح کی جاتی ہے۔ عزیز قیسی کے سیاسی عقائد اور ان کی شاعری میں جو تفاوت ہے، اس کو تضاد کہہ سکتے ہیں اور اس تضاد کی جڑیں ان کے تصور شعر میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ یا پھر اس تفاوت کو ترقی پسند فکر کی ناکامی اور اس کے کھوکھلے پن سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ لیکن فی الحال مجھے ان باتوں سے بھی غرض نہیں۔

میرا خیال یہ ہے کہ کسی شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے یہ جاننا ضروری نہیں کہ اس شاعر کے سیاسی عقائد کیا ہیں؟ اگر وہ سیاسی عقائد اس کے کلام میں منعکس ہیں تو بھی کوئی ہرج نہیں، اور اگر منعکس نہیں ہیں تو اس پر خوش یا ناخوش ہونے کا بھی کوئی محل نہیں۔ ویسے بھی، میں ترقی پسند طرز فکر اور طرز شعر دونوں سے اس درجہ مایوس اور نامطمئن ہوں کہ اگر مجھے عزیز قیسی کا کلام سکہ بند ترقی پسندی سے مختلف اور بہت دور نظر آتا ہے تو مجھے اس پر کوئی تعجب بھی نہیں۔ عزیز قیسی کو میں پچیس تیس برس سے پڑھ رہا ہوں۔ میں نے ہمیشہ ان کو جدید شاعر سمجھا اور مجھے اس میں کوئی تضاد نہ محسوس ہوا کہ عزیز قیسی خوش عقیدہ مارکسی بھی ہیں اور جدید شاعر بھی ہیں۔ میں تو خود ہی برسوں سے یہ کہتا آرہا ہوں کہ جدیدیت کی پہلی شرط یہ ہے کہ شاعر کو کسی بھی سیاسی مسلک کا پابند ہونے پر مجبور نہ کیا جائے اور نہ اسے اس بات پر مجبور کیا جائے کہ اس کی شاعری کسی بھی سیاسی یا سماجی پروگرام کے اصولوں پر پوری اترے۔ بعض لوگوں نے عزیز قیسی کے لہجے کی بنیادی صفت ''بلند آہنگی'' قرار دی ہے۔ خود عزیز قیسی کو غالباً اس سے اتفاق نہیں، کیونکہ ''گرد باد'' کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں:

میرا لہجہ بلند آہنگ ہے (نقاد یہ فتویٰ دے چکے ہیں۔) میں اس لہجے کو بدلنے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔

چاہے نقاد میری شاعری کو راحت بیانی کی شاعری کہیں یا نو کلاسکیت کا لیبل اس پر لگائیں، یا قدامت پرستی کا۔
میں اسی آواز میں اپنے آپ کو ظاہر کروں گا جو میری آواز ہے۔

اس بیان سے اور کچھ ثابت ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، لیکن اتنا ضرور ظاہر ہے کہ عزیز قیسی روایتی قسم کے ترقی پسند نہیں ہیں اور روایتی قسم کے جدید بھی نہیں۔ یہ بات البتہ ہے کہ بعض اوقات عزیز قیسی خود کو ''جدیدیوں'' سے الگ کرنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں، اور وہی ان کے سب سے کمزور لمحات ہیں۔ ''گرد باد'' کی سب سے زیادہ غیر تشفی بخش نظم ''آوازیں'' ہے۔ جس میں ''جدیدیے'' ذات اور وجود کے ''بے معنی'' سوالوں میں گم ہیں اور عوام کا ہجوم پانی اور روٹی وغیرہ کی تکرار کر رہا ہے۔ اس پر مجھے ڈاکٹر محمد حسن کی بات یاد آئی کہ انھوں نے ۱۹۶۷ کے علی گڑھ سمینار میں کہا کہ بنگال میں قحط پڑ رہا ہے اور آپ لوگ جدیدیت کے مسائل پر بحث کر رہے ہیں۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ خود ڈاکٹر محمد حسن بھی وہاں جدیدیت ہی پر گفتگو کرنے آئے تھے، قحط زدوں کے لیے چندہ مانگنے نہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ اگر جدیدیت پر گفتگو نہ بھی ہوتی، ''بھوکا ہے بنگال'' جیسی نظم پر بحث ہوتی، تو بھی غلے کا بھاؤ تو گرنا نہیں تھا۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا منصب اور اپنا کار منصبی ہوتا ہے۔ ادیب کا منصب یہ ہے کہ وہ ادب پر بحث کرے، نہ کہ اقتصادیات اور علم زراعت میں ٹانگ اڑائے۔ چوتھا جواب یہ ہے کہ مشہور فرانسیسی مارکسی ناول نگار کلود سیموں (Claude Simon) کا قول ہے کہ ادب سے پیٹ نہ بھرتا ہو لیکن روحانی تسکین تو ہوتی ہے۔ پانچواں جواب یہ ہے کہ ادب پیدا کرنا اور غلہ پیدا کرنا دو الگ الگ منطقوں کی چیزیں ہیں۔ ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں ہے۔ مارکسی مفکر اور نقاد والٹر بنجمن (Walter Benjamin) نے پتے کی بات کہی تھی کہ جدید پیداواری رشتوں کی روشنی میں مصنف کا Role یعنی کردار بدل گیا ہے۔ اب ادب بھی ایک طرح کا پروڈکشن اور مصنف بھی ایک طرح کا پروڈیوسر ہے۔ بنجمن کی مراد یہ تھی کہ ادب کوئی روحانی یا نفسیاتی مرض یا طاقت نہیں، بلکہ پیداواری قوانین کا تابع ہے۔ یعنی ادب کی تخلیق جن اصولوں پر ہوتی ہے انھیں بھی اقتصادی اصولوں کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

بہر حال ''گرد باد'' میں عزیز قیسی نے اپنی ناکام ترین نظم ''آوازیں'' شامل کر کے شاید یہ کہنا چاہا ہے کہ وہ ان لوگوں میں سے نہیں ہیں جو ذات، وجود، کائنات میں انسان کی تنہائی وغیرہ چالو تصورات کے بل بوتے پر شاعری کریں اور عوام کی ضروریات (روٹی کپڑا اور مکان) کو نظر انداز کر دیں۔ یہ تو میں مانتا ہوں کہ ان کی شاعری میں جدیدیت کے چالو تصورات سطحی انداز میں نہیں ملتے۔ لیکن ان کی شاعری میں ترقی پسند کے چالو تصورات بھی نہیں ملتے۔ یہ بات تو عزیز قیسی بھی مانیں گے کہ ترقی پسندوں کے یہاں چالو تصورات جدیدیوں سے کچھ زیادہ ہی تھے۔

لہٰذا بات عزیز قیسی کی ہی درست نکلی کہ وہ اپنی آواز میں کلام کرتے ہیں، کسی اور کے راگ پر نہیں گاتے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ انھوں نے اقبال، جوش، اختر شیرانی اور مجاز سے متاثر ہونے کی بھی بات کی ہے۔ (ان کی فہرست میں اور بھی نام ہیں، لیکن نمونے کے لیے یہ کافی ہوں گے) اب اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کے تھوڑے، بہت نشانات کے سوا مجھے عزیز قیسی پر ان شاعروں کا پرتو بالکل نظر نہ آیا جن کے نام انھوں نے درج فہرست کیے ہیں، تو ممکن ہے وہ ناراض ہوں اور مجھ پر سخن نافہم ہونے کا الزام رکھیں۔ یہ بات تو یقینی ہے کہ عزیز قیسی ان تمام شعرا کو اپنے روحانی پیش روؤں میں شمار کرتے ہیں، جن کے نام انھوں نے گنائے ہیں، لیکن اپنی شاعری کو ان لوگوں کے اثر سے دور رکھنے کی کوشش انھوں نے غالباً غیر شعوری طور پر کی ہے۔

ہمارے زمانے میں انفرادیت کو مثبت قدر کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ چنانچہ ہم کلاسیکی شعرا کے یہاں بھی انفرادیت تلاش کر لیتے ہیں، حالانکہ ان کے یہاں اس قدر کا (مثبت یا منفی) وجود ہی نہ تھا۔ اور تو اور خود مغرب میں بھی اٹھارویں صدی کی روشن فکری (Enlightenment) کے پہلے، جب فرد اور سماج کے رشتے متعین اور مستحکم تھے انفرادیت کی کوئی خاص اہمیت نہ تھی۔ ہیرلڈ بلوم (Harold Bloom) نے اپنی کتاب The Anxiety of Influence میں دکھایا ہے کہ Enlightenment کے پہلے مغربی شعرا کے یہاں ''اثر'' بمعنی Influence کا کوئی قضیہ نہ تھا۔ یعنی ان دنوں میں وہاں یہ سوال ہی نہ تھا کہ کون کس سے متاثر ہے۔ اٹھارویں صدی

کے بعد البتہ یہ صورت حال پیدا ہوئی اور آج تک باقی ہے کہ شعرا اور ان کے پیش روؤں کے درمیان ایڈیپس (Oedipus) اور اس کے باپ والی آویزش پیدا ہونے لگی۔ یعنی بعد کے شعرا اپنے پیش روؤں کے اثر کو محسوس کرتے اور اس سے آزاد ہو کر اپنی انفرادیت قائم کرنے کی کوشش کرتے تھے، لیکن پیش روؤں کی سانس ان کی آواز میں بہر حال سنائی دیتی تھی۔ بلوم کے خیالات کا نتیجہ یہ ہے کہ جدید اور قدیم کے درمیان یہ کشمکش مخالفانہ اور معاندانہ ہے اور شعرا کو اپنے پیش روؤں سے ایک طرح کی تخلیقی جدوجہد میں مبتلا رکھتی ہے۔ لہٰذا کسی شاعر کے یہاں انفرادیت کی نشان دہی کرنا دراصل اس کے ساتھ دشمنی کرنا ہے، کیونکہ کوئی بھی شاعر دراصل منفرد نہیں۔

اس کے باوجود ہمارے زمانے میں لوگ انفرادیت کو بہت اہم قدر مانتے ہیں اور اس کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ لیکن میں تو یہ کہوں گا کہ اچھا ہونا ہمیشہ ضروری ہے، منفرد ہونا ہمیشہ ضروری نہیں۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ جو اچھا ہوگا وہ کسی نہ کسی طرح منفرد بھی ہوگا۔ کیونکہ اچھائی کے ظاہر ہونے کا ذریعہ فن پارے کی ہیئت ہے اور ہیئت اس معنی میں فن پارے کی اصلی حقیقت ہوتی ہے، کیونکہ اگر وہ ہیئت نہ ہو تو وہ فن پارہ بھی نہ ہو۔ عزیز قیسی کا یہ کہنا تو ٹھیک ہے کہ لہجہ یا اسلوب قائم بالذات نہیں، بلکہ تجربہ، احساس (وغیرہ) لہجے اور اسلوب کا تعین کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی اتنی ہی ٹھیک ہے کہ تجربہ، احساس، موضوع (وغیرہ) بھی قائم بالذات نہیں۔ اسلوب نہ ہو (یعنی ہیئت نہ ہو) تو وہ بھی وجود میں نہ آئیں۔

میرا خیال ہے کہ عزیز قیسی نے ''گرد باد'' کے دیباچے میں انفرادیت، اسلوب، موضوع، اثر وغیرہ کی بات جو اس کثرت سے کی ہے تو شاید اس وجہ سے کہ انھیں خوف ہے زمانہ انھیں پیچھے نہ چھوڑ گیا ہو، جس طرح وہ خود ترقی پسندی کو پیچھے چھوڑ گئے ہیں لیکن ''جوانان نو خاستہ'' کی بھیڑ میں شامل بھی نہیں ہونا چاہتے۔ لہٰذا وہ خوش ہوں یا ناخوش، لیکن میں ان سے کہہ دینا چاہتا ہوں کہ اچھی شاعری زمانے کی تابع اور پابند نہیں ہوتی اور یہ بھی کہہ دینا چاہتا ہوں کہ ان کے داخلی مسائل (یعنی وہ مسائل جن سے وہ اپنے وظیفۂ شاعری کی ادائگی کے دوران دوچار ہوتے ہیں) ان کے قاری کے لیے چنداں اہم نہیں۔ ان کی آواز میں جو توانائی ہے اس کے سرچشمے انھیں افکار و تصورات میں ہیں جو ''جدیدیوں'' نے عام کیے۔ عزیز قیسی اپنے بزرگوں کی فہرست میں جوش کو لکھیں یا اختر شیرانی کو، لیکن حقیقت نفس الامری یہ ہے کہ ان کے اصل پیشوا، ن۔م۔ راشد اور اختر الایمان ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جہاں راشد سیاسی کاروبار حیلہ گری پر برہم اور انسان کے مستقبل کے بارے میں تشویش میں مبتلا ہیں اور جہاں اختر الایمان زمانہ کائنات اور سماج کو مصالحتوں اور مفاہمتوں کی زنجیر میں گرفتار دیکھتے ہیں، عزیز قیسی کو انسان کے مرتبے کے بارے میں خوش فہمی ہے کہ وہ تاریخ کا بار گراں اٹھا سکے گا جیسا کہ ان کی نظم ''تاریخ'' میں ہے:

یہ آج کی رات لیلۃ المنتہیٰ تو نہیں کہ سویرے کے پہلے پہر میں سرافیل کا صور گونجے گا ٥ یہ کانپتا زرد
شعلہ بھی اس رات کا وہ آخری ستارہ نہیں جو ہتھیلی کے چھالوں کا بار ندامت تمھیں دے کے مرجائے گا ٥ اک
تمھیں تو نہیں اپنے ہاتھوں کا حلقہ سنبھالے ہوئے ٥ بادگرداں سے پوچھو کہ ہر رات وہ جن ستاروں کو ہاتھوں کے
جلتے صحیفوں میں پڑھتی ہے کیا وہ نہیں جانتی ہے۔ یہ تاریخ ہے ٥

اس نظم کی سب سے بڑی قوت اس کا پیغمبرانہ لہجہ اور اس کی کفایت الفاظ ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ نظم کے مصرعوں کو الگ کرنے کے لیے آیت کا گول نشان ٥ اختیار کیا گیا ہے۔ اس نظم کے ماحول میں یہ نشان لاف زنی نہیں، بلکہ استعارے کا کام کرتا ہے۔ یہ نشان اس بات کا استعارہ ہے کہ نظم کو فلسفہ تاریخ کے طور پر نہیں، بلکہ انکشاف تاریخ کی سطح پر پڑھا جائے۔ نظم کا پیغام مبہم ہے۔ لیکن اتنا ضرور ظاہر ہے کہ نظم کا متکلم وہ انتظام و انصرام ہے جو تاریخ میں جاری و ساری ہے۔ اور اگر انسان تاریخ کا بوجھ اٹھانا چاہے تو خود تاریخ اس کو سہارا دے گی۔ وہ بادگرداں جو تاروں کو اپنے ہاتھوں کے جلتے صحیفوں میں پڑھتی ہے، وقت کا اصول ہے جو تاریخ کا راز ہے اور بظاہر بدلتے ہوئے شب و روز میں بھی تاریخ کو اپنی راہ چلنے دیتا ہے۔

یہ سب کچھ ہے، لیکن اس کے باوجود نظم کا انکشاف (یا نظم میں جو انکشاف جلوہ گر ہے) قاری کو اپنی گرفت میں نہیں لیتا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اب انکشاف کا دور ختم ہو گیا ہے۔ راشد کی بھی وہ نظمیں جن میں وہ کم ہمت انسانوں پر طنز کرتے ہیں کہ وہ اجل رسیدہ ہیں،

اپنے مربیانہ لہجے کے باعث آج کے زخم خوردہ ذہن کو جھنجھلاہٹ میں مبتلا کرتی ہیں، شرمندہ نہیں کرتیں۔ کرشن چندر نے اس بات کی تحسین کی تھی کہ راشد ایسی کائنات کے طالب ہیں جس میں اہرمن اور یزداں کے جھگڑے ہمیشہ کے لئے چکادیے جائیں، جہاں مشرق اور مغرب کے درمیان مابہ الامتیاز اٹھ جائے، جہاں زندگی کے تحت خواب کے نیچے ''بوے مے میں بوے خوں الجھی ہوئی'' نہ ہو۔ یہ بات ۱۹۴۱ کی ہے۔ ۱۹۶۰ آتے آتے راشد کو'' آئینہ حس وخبر سے عاری'' نظر آنے لگا تھا۔ اسی لیے جب وہ کہتے ہیں:

اجل ان سے مل،
نہ اہل صلوٰۃ اور نہ اہل شراب،
کہ یہ سادہ دل۔
نہ اہل ادب اور نہ اہل حساب،
نہ اہل کتاب۔
نہ اہل کتاب اور نہ اہل مشین
نہ اہل خلا اور نہ اہل زمین
فقط بے یقین (تعارف)

...شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہوگیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہوگیا آخر، خاک ہوگیا آخر
ازدحام انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
راہ شوق میں جیسے راہرو کا خوں لپکے،
اک نیا جنوں لپکے (زندگی سے ڈرتے ہو)

تو ہمیں ایک عجیب سے کھوکھلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ راشد کے یہاں آہنگ کی جو روانی اور کیفیت سے بھرپور شورش ہے، اس کی بنا پر یہ نظمیں تباہ ہونے سے بچ تو نکلتی ہیں، لیکن ان کا زور بیان خالی ازمغز معلوم ہوتا ہے۔ اب انھیں راشد کو ان نظموں میں دیکھئے جہاں تشکیک، یا حزن یا خواب زندگی کا ولولہ، یا برہمی (جسے پطرس نے'' درشتی'' کہا تھا) کا دور دورہ ہے۔ ایسی نظمیں ہمارے زمانے کی آواز ہیں، کیونکہ آج تمام انکشافات کا پردہ فاش ہوگیا ہے۔ اب ہم انکشاف سے زیادہ دلدوزی اور دل سوزی کے تمنائی ہیں۔

درختوں کی شاخوں کو اتنی خبر ہے
کہ ان کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں
مگر ان میں ہر شاخ بزدل ہے
یا مبتلا خود فریبی میں شاید
کہ ان کرم خوردہ جڑوں میں
وہ اپنے لیے تازہ نم ڈھونڈتی ہے! (نارسائی)

نہیں ہم جانتے ہیں
ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں
جانتے ہیں کہ خلا ہے وہ جسے موت نہیں
کس لئے نور سے، یا نغمے سے
یا حرف تسلی سے اسے ''جسم'' بنائیں
اور پھر موت کی وارفتہ پذیرائی کریں (یہ خلا پر نہ ہوا)

انگریزی پڑھنے والے اگر یہ نظم پڑھ لیں تو معلوم ہو کہ الیٹ کی Gerontion (مرد پیر) کا سا تاثر اور زور الیٹ کے کھردرے پن کے بغیر اور غیر ضروری ابہام کے بغیر بھی حاصل ہوسکتا ہے۔ لیکن ٹھہریے، عزیز قیسی کی نظم میرے دل کو لگتی نہیں اور راشد کی نظمیں (''نارسائی'' اور'' یہ خلا پر نہ ہوا'') میرے دل کو لگتی ہیں۔ یہ تو ایک بات ہوئی، تنقیدی بات نہیں۔ تنقیدی بات یہ ہے کہ نظم'' تاریخ'' میں عزیز قیسی نے آہنگ کی ڈرامائیت اور اسلوب میں کفایت الفاظ کے ساتھ شدت حاصل کرلی ہے۔ یہ نظم آج کے انسان سے کچھ نہیں کہتی، لیکن اس کے استعارے اور پیکر مجھ سے یہ ضرور کہتے ہیں کہ اگر پیغمبرانہ لہجہ اختیار کرنا ہی ہے تو ہم جیسے پیکروں اور استعاروں کو اختیار کیے بغیر چارہ نہیں۔ ''بادگرداں'' استعارہ بھی ہے اور پیکر بھی اور نظم کا اصول حرکت بھی۔ ''ہتھیلی کے چھالوں کی خاکستری شعلگی'' جیسا پیکر جس میں حرکت لمس، بصارت اور ذائقہ سب موجود ہیں، اپنی جگہ پر خود ہی نہایت مکمل ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ پوری نظم میں'' ہاتھ'' اور'' ہتھیلی'' کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔'' ہاتھ'' انسانی سعی کا استعارہ بھی ہے اور انسانی سہارے کا بھی۔ ہاتھ کا چھالا بھی چراغ ہے اور چراغ خود ہاتھ کا چھالا ہے۔ چراغ کی لو کو ہاتھ کی اوٹ دے کر محفوظ رکھتے ہیں، لیکن اس عمل میں ہاتھ جلتا بھی ہے اور اسی عمل میں پھر ہاتھ کی لکیریں روشن ہو کر کتاب بھی بن جاتی ہیں۔ یہ نظم ہاتھوں کا ترانہ نہیں، بلکہ انسانی قوت اور جہد وعمل اور یقین کے بارے میں ہے اور ہاتھ اس کی علامت ہیں۔

اختر الایمان نے وقت کو زوال اور تبدیل حال کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور پھر خود وقت کے لیے کئی اور علامتیں اور استعارے بھی برتے ہیں۔ اختر الایمان کی نظموں میں ہم ایسے انسان سے دوچار ہوتے ہیں جو زوال اور تبدیل حال کے سامنے بے دست و پا ہے۔ وہ طنز اور خود شناسی کے ذریعہ اپنی حالت کا مداوا (بلکہ اس کے سامنے مقاومت) کرنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کی نظموں میں ہمیں اکثر اپنی شبیہ نظر آتی ہے۔ یہ شبیہ ہمیں خوش نہیں کرتی، لیکن ہم خود کو دھوکا دینے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ ہم نہیں ہیں۔ اختر الایمان کی دو نظموں کے یہ اقتباس دیکھیے:

''جب تو میرے پیٹ میں تھا، میں نے اک سپنا دیکھا تھا
گود میں اپنی سانپ لیے بیٹھی ہوں۔ تیری عمر بڑی لمبی ہے
لوگ محبت کر کے بھی تجھ سے ڈرتے رہیں گے۔''
میری ماں اب ڈھیروں من مٹی کے نیچے سوتی ہے
سانپ سے میں بے حد خائف ہوں
ماں کی باتوں سے گھبرا کر میں نے اپنا سارا زہر اگل ڈالا ہے
لیکن جب سے سب کو معلوم ہوا ہے میرے اندر کوئی زہر نہیں اکثر لوگ مجھے احمق کہتے ہیں
(تحلیل)

☆

لیکن کب سے لب ساکت ہیں دل کی ہنگامہ آرائی کی
برسوں سے آواز نہیں آئی اور اس مرگ مسلسل پر
ان کم مایہ آنکھوں سے اک قطرہ آنسو بھی تو نہیں ٹپکا (تفاوت)

عزیز قیسی کے یہاں وقت سے زیادہ دنیا کا احساس ہے۔ ان کی دو نہایت عمدہ نظموں ''پچھل پائی'' اور ''ڈائن'' میں دنیا اور دنیاداری کو فوق البشر، بھیانک، مردہ مگر زندہ، ہستیوں کی علامت کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ دونوں نظمیں ڈرامائی اظہار اور خوف آگیں پیکر نگاری کی زبردست مثالیں ہیں۔ عزیز قیسی خود کو دنیا اور ریاکاری سے الگ دیکھتے ہیں لیکن انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ اگر خود وہ نہیں تو ان کی نظموں کا متکلم یقیناً دنیا، ہوس دنیا اور ریاکاری میں اس طرح ملوث ہے کہ نہ یہ چیزیں اس سے الگ ہیں اور نہ وہ ان سے الگ ہے۔ اس باعث یہ نظمیں انسانی سطح پر قاری کی آواز معلوم ہوتی ہیں اور ان کا اخلاقی رنگ ان کی انسانی کشش کو کم نہیں کرتا۔ چونکہ ان کے عینی انسان کا ہاتھ تاریخ کے ہاتھ میں ہے، اس لیے انھیں اختر الایمان کی طرح کے المیے کا احساس نہیں۔ زمین، یا دنیا ایک روپ میں شفیق ماں کی طرح ہے:

اس کی گودی میں ایک بچہ ہمک رہا ہے وہ اپنی چھاتی کو کھولتی ہے اور اپنے بچے کے سوکھے ہونٹوں کو اپنے لہو کے رس سے بھگو رہی ہے۔ (ڈائن)

لیکن اس کا دوسرا روپ بھی اسی وقت نمایاں ہے، فرق صرف زاویہ نظر کا ہے۔ اس کے ناخنوں میں نکیلے نشتر لگے ہوئے ہیں اور وہ اپنے بچے کے پیٹ کو چیرتی ہے۔ یہاں خاقانی کا شعر یاد آتا ہے ؎

از خون دل طفلاں گلگون رخ آمیزد | ایں زال سفید ابرو ایں مام سیہ پستاں

عزیز قیسی کے یہاں (بلکہ شاید کسی کے یہاں بھی) ''مام سیہ پستاں'' کے بھیانک پن کا جواب نہیں مل سکتا۔ لیکن عزیز قیسی کی دو رخی بصارت اپنی جگہ پر الگ چیز ہے۔ جس جگہ سے وہ دو رخی بصارت نمایاں ہے وہ شاعری کا مقام ہے:

میں چیختا ہوں۔ یہاں سے دیکھو تو اس کے چہرے کے دونوں رخ دیکھ پاؤ گے۔ (ڈائن)

نظم میں بات کو کچھ ذرا بڑھانے Overstatement کے انداز ہیں۔ لیکن شاید نظم اس کی متقاضی بھی تھی۔ ''جشن میلا د امروز'' میں یہ انداز زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن ''شہر خدا ترساں'' میں چونکہ طنز کی جہت پیدا ہوگئی ہے، اس لیے یہی Overstatement یہاں نظم کی قوت بن گیا ہے:

پھر جس طرح بن پڑے
دوسروں کے ٹھکانوں کے تالوں کو سب کھول لیتے ہیں
اور جس قدر بن پڑے
اپنی جیبوں کو بھر کر
ٹھکانوں پہ اپنے پلٹ آتے ہیں اور جب دیکھتے ہیں
مال و اسباب محفوظ و مقبوض ہے
آل اولاد مامون و مکفول ہے
عورتیں پاک و مستور ہیں
شکر کرتے ہیں اپنے خداؤں کا اور یہ دعا مانگتے ہیں
کہ یوں ہی سدا ساتھ ایمان و آبرو کے سلامت رہیں (شہر خدا ترساں)

اختر الایمان کی نظم ''شیشے کا آدمی'' کا اس نظم سے تقابل خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ''شہر خدا ترساں'' اس مجموعے (''گرد باد'') کی کامیاب ترین نظم ہے۔ اور آج (۲۰۱۰) کے تناظر میں اس کی معنویت شاید اور زیادہ ہوگئی ہے۔

بات لمبی ہوئی جارہی ہے اور ابھی عزیز قیسی کی غزلوں پر اظہار خیال باقی ہے۔ تفصیل کا موقع اب نہیں رہا، صرف چند باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ غزل کی قدیم شعریات کا بڑا حصہ اگرچہ منہدم ہو چکا ہے لیکن اس کے آثار باقی ہیں۔ اور اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو اب بھی باقی ہے۔ یعنی غزل آج بھی بنیادی طور پر نارسائی کی شاعری ہے اور اس کا متکلم ایسا شخص ہے جو عام حالات میں سبزۂ بیگانہ کی طرح Outsider ہی رہتا ہے۔ عزیز قیسی کی غزل میں متکلم روحانی طور پر بھی بیگانہ ہے اور جسمانی طور پر بھی۔ ان کے یہاں اس بات کا شدید احساس ہے کہ شہری زندگی میں گرفتار بہت سے لوگ ایسے ہیں جو شہر والے نہیں ہیں، باہر کے لوگ ہیں۔ اور ان لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ انھیں موت بھی اپنے گھر میں نصیب نہیں ہوتی ہے ؎

فٹ پاتھ پر جو لاش پڑی ہے اسی کی ہے — جس گاؤں کو یقین تھا روزی رساں ہے شہر
جنگل کی رات ہوگئی آبادیوں کی رات — ہیں کنج کنج خوف زدہ جاگتے ہوئے
عجیب شہر ہے گھر بھی ہے راستوں کی طرح — کسے نصیب ہے راتوں کو چھپ کے سونا بھی

غزل کی دنیا میں زندگی تو بدلتی نہیں ہے لیکن زندگی کو دیکھنے والا کبھی کبھی بدل جاتا ہے۔ رہتا بہر حال وہ ایسا شخص ہے جسے زندگی قبول کرنے سے انکار کردیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کے قوانین خود وضع کرتا ہے اور اس کی زندگی کا فیصلہ عام معیاروں سے نہیں ہوتا۔ عزیز قیسی نے اپنی کتاب کا سرنامہ خواجۂ شیراز کے شعر کو بنایا ہے ؎

دریں صحرائے غم چوں گرد بادم — ہمیشہ بے قرارے خاکسارے

میں میر کا شعر سنا کر آپ سے رخصت ہوتا ہوں ؎

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی — بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

میرا خیال ہے حافظ کے گرد باد سے زیادہ میر کا گرد باد عزیز قیسی کو پکارتا ہے ؎

بندھا ہے رخت سفر بجھ رہا ہے دل کا الاؤ — عزیز قیسی کو پھر سے پیام لیلیٰ دے

☆☆☆

(۱۹۹۰)

نئے انوکھے موڑ بدلنے والا میں

(بانی: ۱۹۳۲ تا ۱۹۸۱)

بانی کی شاعری تین ادوار میں تقسیم کی جاسکتی ہے۔ پہلا دور تو وہ ہے جب وہ اپنا محاورہ تلاش کر رہے تھے۔ اس وقت انھیں نئے کی جستجو تھی لیکن نئے کی پہچان نہ تھی۔ یا یوں کہیے کہ انھیں نئے تک پہنچنے کا راستہ صاف نظر نہ آتا تھا۔ پرانی غزل سے نامطمئن ان کے بعض معاصر جوان سے کچھ برس بڑے تھے، یا ان سے کچھ سال پہلے سے شاعری کر رہے تھے (ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا) ان کے بارے میں عام طور پر یہ خیال ہے کہ وہ میر سے متاثر تھے۔ ان کے ساتھ کے کچھ اور لوگوں مثلاً احمد مشتاق اور سلیم احمد نے سودا، انشا، اور یگانہ کے حوالے سے خود کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ان لوگوں سے عمر میں کچھ ہی بڑے شعرا میں عزیز حامد مدنی، غالب کے دامن کش رہے تو مصطفیٰ زیدی نے جوش کی نثری منطق پر تخیل کا رنگ پھیرنے کی ناکام کوشش کی۔ مجید امجد نے غزل کی طرف سب سے کم توجہ دی۔ بانی کے ہندوستانی معاصروں یا ہم عمروں میں خلیل الرحمن اعظمی کے سوا کسی کے یہاں غزل کی دریافت کی کوشش نہیں ملتی۔ بانی کی شاعری کے اوائل دنوں میں یگانہ کا نام پڑھے لکھے حلقوں میں مقبول ضرور تھا، اور نئے شاعروں میں من موہن تلخ ان کے خاص مقلدوں میں تھے، لیکن غزل گویوں کی امامت جگر مرادآبادی کے ہاتھ میں تھی، اور ظاہر ہے کہ جگر کی غزل کے توسل سے نئی غزل یا نئے رجحان تک پہنچنے کا راستہ ملنے کا کوئی سوال نہ تھا۔ چنانچہ ایک طرف تو حسن نعیم جیسے نوجوان جگر کے اثر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے تھے تو دوسری طرف مجبوب خزاں اپنے ''مگر سچ کون بولے گا'' والے مضمون میں نئے شاعروں کو اس بات پر لعنت ملامت کر رہے تھے کہ وہ فراق یا نشور واحدی کی طرح کا شعر کیوں نہیں کہتے۔

خود فراق کا یہ عالم تھا کہ پاکستان میں ان کی غیر معمولی قدر و منزلت کے باوجود (ایک طرف تو محمد حسن عسکری اور سلیم احمد اور دوسری طرف ناصر کاظمی، یعنی پورا کراچی اور پورا لاہور فراق صاحب کے ہاتھ میں تھا)، ہندوستان کے سنجیدہ شعرا فراق صاحب سے مایوس ہو چلے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ جو باتیں وہ کہنا چاہتے ہیں ان کے لئے فراق صاحب کے یہاں نمونے نہیں ملتے، اور نہ ایسے امکانات ملتے ہیں جو کہ ان نمونوں کو بنانے میں معاون ہوں۔ فراق کے انتخاب کلام پر خلیل الرحمن اعظمی کا دیباچہ (غالباً ۱۹۶۴) اس بات کو واضح کرتا ہے۔

بانی پیروی میر اور پیروی انشا سے اتنے ہی نامطمئن تھے جتنے پیروی فراق یا پیروی جگر یا تتبع یگانہ سے۔ ان کی سرشت میں ایک بے چین لاابالی پن تھا جو پس پردہ سنجیدہ اور پیچیدہ تھا۔ انسان کی عام زندگی اور خاص کر معاصر دنیا میں ناآسودگی، ناکامی اور نارسائی کا احساس انھیں بھی تھا، یہ احساس تو اس تمام نسل کا خاصہ ہے جسے ہم جدید (یا اگر ہم اس سے ناراض ہیں تو جدیدیت زدہ) نسل کہتے ہیں، لیکن انھیں عشق کا بھی احساس تھا، اس ذاتی سطح پر نہیں جو ناصر کاظمی یا خلیل الرحمن اعظمی کا خاصہ ہے اور اس نوجوان، رومانی، خوش گوار اور نیم محزوں سطح پر بھی نہیں جو ابن انشا نے دریافت کی تھی۔ خلیل الرحمن اعظمی اور ناصر کاظمی کا عشق ذاتی سطح پر ناکام رہ کر کئی آفاقی المیوں کا اشارہ بن جاتا ہے۔ ان المیوں کا حصار صرف سماجی دنیا یا کسی ایک ماحول کے گرد نہیں ہے۔ سلیم احمد نے عشق کے روایتی تجربے کو معاصر محاورہ میں بیان کرنے اور اس کے روایتی رومانی رنگ کو الٹنے کی کوشش کی۔ اس طرح ان کا عشق اوپر اوپر پنچایتی لیکن اندر اندر ذاتی اور روحانی (نہ کہ رومانی جیسا کہ ابن انشا کا

عشق تھا) نظر آتا ہے۔ احمد مشتاق کسی کسی وقت شہری ماحول میں عشق کے زوال کی بات کرتے تھے اور کبھی کبھی اس ماحول کے باوجود عشق کو ایسا تجربہ بھی بنتا ہوا دیکھتے تھے جو پوری شخصیت کو پامال کر دیتا ہے، یا پھر بدل ڈالتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ یہ باتیں اس وقت کی ہیں جب یہ سب شاعر جوان تھے۔ یعنی یہ آج سے پچیس تیس برس پہلے کی باتیں ہے۔ اس وقت سے لے کر اب تک بعض کے یہاں (مثلاً احمد مشتاق کے یہاں) مزید ارتقا ہوا ہے تو بعض اپنے ارتقا کے مقررہ منازل پورے کر کے ہم سے جدا ہو چکے ہیں۔ بلکہ افسوس یہ ہے کہ اکثریت جدا ہی ہونے والوں کی ہے: مصطفیٰ زیدی، ناصر کاظمی، مجید امجد، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور اب بانی خود ہم سے جدا ہو گئے۔

ان تمام شاعروں کے یہاں عشق کا مرکز ومحور کوئی ایسی شخصیت نہیں جسے ہم گوشت پوست کی لڑکی کہہ سکیں۔ جن لوگوں کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ میر سے متاثر ہوئے، یعنی ناصر کاظمی، ابن انشا اور خلیل الرحمٰن اعظمی، ان کے پڑھنے والوں کو اس بات پر غور کرنا چاہئے کہ اگر وہ واقعی میر کے اتنے اچھے اور سچے معنوی شاگرد تھے تو ان کے کلام میں اس عورت کا ذکر کیوں نہیں جس کے ''سونے سے بدن'' پر کبریتی رنگ کا لباس کس قدر چسپاں ہو جاتا تھا اور جس کا ''بدن تمام'' اس کے جامے سے ''اگلا پڑے'' تھا، یا جس کی زبان اپنے منہ میں لے کر چوسنے کی تمنا ہوتی تھی یا جس کو ننگا دیکھنے کی خاطر ''اک جان و مال'' ہی نہیں ''سو جی'' صدقے کرنے کو دل راضی تھا؟ میر کے جن اشعار کا حوالہ میں نے یہاں دیا ہے وہ حسب ذیل ہیں ؎

اس کے سونے سے بدن پر کس قدر چسپاں ہے ہائے — جامہ کبریتی کسو کا جی جلاتا ہے بہت
کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا — اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام
کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا — اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے بیچ
وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف بدن پر اس کے — سو جی گئے تھے صدقے اک جان و مال کیا ہے

میر کے یہاں اور بہت سے شعر اس طرح کے ہیں، لیکن میری بات کی مثال کے لئے اتنے ہی کافی ہوں گے۔ ان میں سے ہر شعر ہمارے آج کے ''عشقیہ'' شعرا کے پورے کلام پر بھاری ہے۔ سلیم احمد کے یہاں عورت کے ذکر سے زیادہ اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ وہ عورت سے واقف ہیں۔ اب پورے پورے دیوان کھنگالنے کے لئے آپ سے کیا کہوں، ''فنون'' کے جدید غزل نمبر سے ایک ایک دو شعر ان لوگوں کے اٹھاتا ہوں۔ یہ شعر کم وبیش اسی زمانے میں کہے گئے ہیں جس کا میں ذکر کر رہا ہوں ؎

اک موج خون خلق تھی کس کی جبیں پہ تھی — اک طوق فرد جرم تھا کس کے گلے میں تھا
صہبائے تند وتیز کی حدت کو کیا خبر — شیشے سے پوچھئے جو مزہ ٹوٹنے میں تھا

(مصطفیٰ زیدی)

اگر جوش صاحب کو مصطفیٰ زیدی بہت عزیز تھے تو کیا حیرت ہے؟ ان اشعار میں جوش ہی بول رہے ہیں، بس لہجہ ذرا شریفانہ ہے ؎

دیکھ ہمارے ماتھے پر یہ دشت طلب کی دھول میاں — ہم سے ہے تیرا درد کا ناطہ دیکھ ہمیں مت بھول میاں
خار وخس وخاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے — اے گل خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے بیچ

(ابن انشا)

ان اشعار کی روانی اور شگفتگی میں کلام نہیں۔ لیکن ان میں متکلم اور جس سے بات کی جا رہی ہے دونوں کی شخصیت پر چھائیں جیسی دھندلی ہے۔ فرق محسوس کرنا ہو تو ان سے ملتے جلتے مضامین کے یہ دو شعر میر کے دیکھئے ؎

چاہ کا دعویٰ سب کرتے ہیں مانیے کیوں کر بے آثار — اشک کی سرخی زردی منہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

آپ خود دیکھ سکتے ہیں کہ ''اشک کی سرخی'' اور ''منہ کی زردی'' کس قدر فوری اور ٹھوس پیکر ہیں اور ان کے مقابلے میں ''دشت طلب کی دھول'' خیالی اور رسومیاتی ہے۔ میر کے شعر میں متکلم کی شخصیت فوراً مجسم ہو جاتی ہے اور ابن انشا محض ایک خیالی خاکہ ہیں۔ اب میر کا دوسرا شعر سنئے ؎

پتا پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے — اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

ابن انشا کا پہلا مصرع میر کے پہلے مصرعے کا ترجمہ ہے، لیکن ابن انشا کے یہاں ''ایک تجھی کو خبر نہ ملے'' ایک کیفیت کا حامل تو ہے، لیکن غیر ضروری ہے۔ میر اپنی بے برگی کا اظہار کرنے کے لیے اب بھی آمادہ ہیں۔ ہمیں اور کسی کے سامنے رسوا کرنا ہو تو وہ بھی سہی، ہمیں بدنام ہونے کا ڈر نہیں۔ پھر دیکھئے کہ ''پتا پتا''، ''گلشن''، ''گل'' کے ساتھ ''بے برگی'' کس قدر مناسب ہے۔

''فنون'' کے جدید غزل نمبر میں ناصر کاظمی کی کوئی غزل اس زمانے کی نہیں جو زیر بحث ہے، اس لئے ''برگ نے'' کے یہ دو شعر دیکھئے۔

آتش غم کے سیل رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں
پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

تجھ کو ہر پھول میں عریاں سوتے
چاندنی رات نے دیکھا ہوگا

پہلا شعر معمولی ہے (کیوں کہ اس میں تصنع اور لفاظی بہت ہے)۔ دوسرا شعر لاجواب ہے، لیکن ان کا متکلم میر کی طرح کا نہیں ہے، کیوں کہ ناصر کاظمی اپنے معشوق کو صرف چاندنی کی آنکھ سے پھول میں عریاں سوتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اب میر کو سنیے۔

رات کو جس میں چین سے سوئیں سو تو اس کی جدائی میں
شمع نمط جلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات

راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہو کر ہے یہ عجب
دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

مزید تشریح کی ضرورت نہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔

وادی غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے
وادی غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں

لاجواب شعر ہے، لیکن میر کی بنیادی صفت کہ ان کا معشوق اصلی اور وہ خود روزمرہ کی دنیا میں رہنے بسنے والے عاشق ہیں، اس شعر میں نہیں ملتی۔ میر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بیش تر تجربات کو فوری سطح پر برتتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار محض رسومیاتی Conventional نہیں بلکہ ڈرامائی اور انسانی ابعاد کے حامل ہیں۔ مندرجہ ذیل شعر دیکھئے۔

اس دشت سے ہو میر ترا کیوں کے گذارا
تازانو ترے گل ہے تری تا بہ کمر آب

وادی غم میں گم ہونے یا نہ ہونے کی بات تو بعد کی ہے، تازانو گل اور تا کمر آب میں غرق شخص محض روایتی آوارہ گرد عاشق کی تمثیل نہیں بلکہ ایک جیتا جاگتا انسان ہے۔ سلیم احمد۔

انتظام ایسا کہ کھلتی ہی نہیں رونق بزم
ہم سے کتنے ہیں کہ وعدے پہ لگا رکھا ہے

بہت خوب شعر ہے۔ اسی قافیے میں تقریباً اتنا ہی عمدہ شعر ایک اور بھی ہے۔

حال دل کون سنائے اسے فرصت کس کو
سب کو اس آنکھ نے باتوں میں لگا رکھا ہے

لیکن دونوں شعروں میں بات صرف بات ہی تک رہتی ہے۔ اپنی ''غیر رومانی'' اور مردانہ بے تکلفی کے باوجود، جو زبان حال سے یہ کہتی ہوئی معلوم ہوتی ہے کہ سلیم احمد عشق کے تجربے کو روایتی رومانیت سے آزاد کرانا چاہتے ہیں۔ یہ اشعار عشق کی بات اور اس کے تذکرے کو تو ''غیر رومانی'' تو کر دیتے ہیں (ایسا اوروں نے بھی کیا ہے، سلیم احمد سے بہت پہلے،) لیکن سلیم احمد بھی معشوق کے بدن کے ساتھ کھلنڈرا رویہ اپنانے سے گریز کرتے ہیں۔ رہی بات کہ سلیم احمد سے پہلے بھی لوگوں نے غزل میں روایتی رومانیت سے ہٹ کر شعر کہے ہیں، تو انشا کو الگ رکھئے، یہ چند شعر سودا سے سن لیجئے۔

عشق اپنے کی جہاں میں فلک نے پنائی بات
اس پیٹ میں نہ اتنی سی یارو سمائی بات

پنانا (اول مضموم): برا بھلا کہلوانا، گالیاں کھلوانا

صورت ملی دلی کی زباں کو کرو گے کیا
گو ہم سے تم نے صحبت شب کی چھپائی بات

فرماؤ گے جو تم تو اٹھا لوں گا میں پہاڑ
پر غیر کی نہ جائے گی ہم سے اٹھائی بات

جدید شعرا کی ان مثالوں اور ان پر اس قسم کے اظہار رائے سے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ یہ شعرا اہم نہیں ہیں، یا نئی غزل کی تعمیر میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہے۔ مصطفیٰ زیدی کے علاوہ ان سب شعرا نے، جن کا میں نے حوالہ دیا ہے، یا صرف نام لکھے ہیں، نئی غزل کی

تشکیل اور ترتیب میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ بانی جس نئے اظہار کی تلاش کر رہے تھے اس کو حاصل کرنے کے لیے ان کے نسبتاً زیادہ عمر والے ہم عصروں سے انھیں کوئی مدد نہ مل سکتی تھی۔ غالب کی پیروی پہلے ہی سے ہو رہی تھی، اب میر اور سودا اور انشا کی دریافت نو اور یگانہ کی مقبولیت کا بھی حال ان کے سامنے تھا۔ یہ سب نیا تھا لیکن ان کے لیے کافی نہ تھا۔ عشق اور حسن سے جو چوکھا رشتہ وہ قائم کرنا چاہتے تھے اس کے لیے بھی انھیں نہ ناصر کاظمی سے مدد مل سکتی تھی، نہ ابن انشا سے، نہ خلیل الرحمٰن اعظمی یا سلیم احمد سے۔ ان کے یہاں حسن کا احساس جسمانی اور پیچیدہ تھا، مشہور مفہوم والا رومانی یا اینٹی رومانی نہ تھا۔ ہمارے یہاں حسن کے بارے میں ''رومانی'' احساس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کے جسمانی پہلوؤں کا تذکرہ بالکل نہ ہو، یا محض رسمی ہو، تاکہ معشوق عام انسانی سطح سے بلند نظر آئے۔ اور اگر اس کے جسمانی پہلوؤں کا ذکر ہو بھی تو اس قدر شدت اور اتنے مبالغے سے ہو کہ معشوق کی جگہ دیوی دکھائی دے (جیسا کہ فراق کے یہاں ہے)۔ ''غیر رومانی'' احساس سے مراد یہ ہے کہ بقدر ہمت باتیں کھل کر کہی جائیں اور معشوق کو کم و بیش گوشت پوست والا انسان دکھایا جائے۔ یہ بھی ایک طرح کی رومانیت ہی ہے لیکن ''رومانی'' اور ''غیر رومانی'' کے یہ دونوں تصور بڑی حد تک فرضی ہیں اور محمد حسن ہی جیسے معصوم نقادوں نے انھیں صحیح قرار دیا ہے۔ بہر حال بانی کو ان دونوں تصورات سے سروکار نہ تھا اور معاصر دنیا میں خوبی، خوبصورتی اور زندگی کا حوصلہ دینے والی اقدار کے پامال یا شکستہ ہونے کے جس احساس کا وہ اظہار کرنا چاہتے تھے اس کے لیے موجودہ نمونے کافی نہ تھے۔

معمولی درجے کا شاعر اس صورت حال، یا اپنی تخلیقی زندگی میں ایسے بحران سے دوچار ہو تو وہ یا تو بے لگام تجربے کے لالچ میں آکر اپنے تخلیقی منصب کو کھو بیٹھتا ہے یا پھر چند برسوں کی داخلی کشمکش کے بعد کوئی جانی پہچانی راہ اختیار کر کے صبر کر لیتا ہے۔ بانی نے ان دونوں انجاموں سے خود کو محفوظ رکھا۔ ان کی اس کامیابی میں دو عناصر کارگر ہوئے۔ ایک تو خود ان کا تخلیقی شعور، جو ہماری پوری شعری روایت سے آگاہ تھا اور جسے معلوم تھا کہ امکانات صرف اتنے نہیں ہیں جتنے کہ سامنے دکھائی دے رہے ہیں۔ دوسرا عنصر بلا شبہ ظفر اقبال کا اثر تھا۔ ظفر اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی شاعری کو بلکہ بہت سے دوسرے شاعروں کو، حتیٰ کہ پوری جدید شاعری کو گمراہ کیا۔ اگر یہ صحیح ہے تو یہ بہت بڑا اعزاز ہے کیوں کہ ایک پوری شاعری کو گمراہ کرنے کا مطلب ہے، شاعری کا پورا رخ بدل دینا۔ آپ کسی جگہ کھڑے ہوں اور اچانک اندھیرا کر کے آپ کو دو چار چکر دے دیے جائیں اور انجانے مقام پر لا کر آپ کو اس طرح کھڑا کر دیا جائے کہ آپ کا رخ بدل دیا گیا ہو تو اغلب یہ ہے کہ آپ کو یہ معلوم ہی نہ ہوگا کہ آپ کا رخ بدل دیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر تمام شاعری گم راہ ہو گئی تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ اب وہی گم راہی اس کی راہ ٹھہری، گویا نئی راہ مل گئی۔ اتنا بڑا کارنامہ غالب اور اقبال سے بھی نہ ہوا تو ظفر اقبال سے کیا ہوگا؟ لیکن ظفر اقبال نے بانی کو فارسیت کا تخلیقی استعمال سکھایا۔ وہ سطحی، ٹھٹھرتی ہوئی رسمی فارسیت نہیں جو مصطفیٰ زیدی نے جوش سے سیکھی تھی۔ یہ وہ دانش مندانہ فارسیت بھی نہیں جو ملا صدرا ئے شیرازی یا شاہ ولی اللہ کی نثر اور راشد کی نظم میں ہے (یعنی جس میں فارسیت سے آگے دانش وعلم کا کام لیا گیا ہے۔ راشد اس میں بے نظیر ہیں اور جو لوگ ان پر ''ناسخیت'' کا ''الزام'' رکھتے ہیں انھوں نے ناسخ کو پڑھا اور سمجھا نہیں ہے۔ ''ناسخیت'' کوئی بری چیز نہیں۔)

ظفر اقبال نے بانی کو عشق کی تمام پیچیدگیاں اور اس کے تمام مراحل و منازل، جو رومانی ہم آہنگی سے لے کر دل کی دردمندی اور جسم کی تمجید اور جنسی تجربے میں روحانی بلندی سے لے کر نامردی کی ناکامی تک پھیلے ہوئے ہیں، سب سکھائیں۔ ظفر اقبال نے بانی کو لفظوں کا احترام لیکن ان کی پرستش سے گریز کا فن سکھایا۔ الفاظ کے ساتھ ایک حاکمانہ برتاؤ، قواعد اور صرف ونحو کی جگہ جگہ شکست وریخت، لیکن اس طرح کہ اس سے کوئی تخلیقی فائدہ حاصل ہو اور یہ بھی ظاہر ہو جائے کہ ''بے ماعتیاں'' یا ''بے اعتدالیاں'' لاعلمی یا بے پروائی کی وجہ سے نہیں ہیں۔ یہ فن بھی بانی کو ظفر اقبال سے ملا۔

ان عناصر میں بانی نے اپنی شخصیت اور اپنی شاعرانہ بصیرت کے وہ عناصر شامل کیے جو ظفر اقبال اور ان میں مشترک نہیں تھے۔ ہمارے یہاں غزل کا شاعر یا تو اپنے آپ پر روتا ہے، یا ہنستا ہے (رونے والے شاعر زیادہ ہیں، ہنسنے والے کم)۔ جو شاعر روتا ہے وہ سوچتا ہوا اور رنجیدہ بھی دکھائی دیتا ہے، اس لیے اس کی آؤ بھگت جلدی اور زیادہ ہوتی ہے۔ جو اپنے آپ پر ہنستا ہے لوگ اس سے خوف کھاتے

ہیں۔ غالب اور میر صرف یہ دو غزل گو ایسے ہیں جو نہ ٹھیک سے ہنسنے والوں میں شامل ہو سکتے ہیں اور نہ ٹھیک سے رونے والوں میں۔ طے شدہ طبقہ (Stereotype) میں شامل ہونے سے انکاری ہونے کے باعث یہ دونوں ہمارے سب سے بڑے شاعر اور سب سے مشکل شاعر ہیں۔ ظفر اقبال بھی ہنسنے والوں کے طے شدہ طبقے (Stereotype) میں شامل ہوتے ہوتے رہ گئے ہیں کیوں کہ ان کے یہاں ہنسی کے پیچھے، اور اکثر ہنسی کے ساتھ ساتھ، سنجیدگی اور غصہ اور خوف بھی ہے۔ بانی نے ظفر اقبال کی شخصیت کے ان پہلوؤں کو جو طے شدہ طبقہ والے پہلو ہیں، بالکل قبول نہ کیا۔ خود ان کا مزاج انھیں ہنسنے والوں سے الگ رکھتا ہے، لیکن وہ رونے والے طے شدہ طبقے میں بھی شامل نہیں ہوتے۔ بانی نے اپنے تمام احساس کو محزونی اور انبساط دونوں انتہاؤں سے الگ رکھ کر ظاہر کیا ہے۔ ان کے کم شعر ایسے ہیں جن کو طنز، خوش طبعی، غمگینی، محزونی، خوف، غصہ وغیرہ قسم کے موضوعاتی لیبل کے تحت رکھا جا سکے۔ ان کی شخصیت کی نمایاں صفت ایک طرح کی پراسرار خواب نا کی ہے، ایسی خوابنا کی جس میں بعض وقت کئی منظر ایک ساتھ بنتے بگڑتے نظر آتے ہیں اور بعض وقت پورے ماحول میں ایک تناؤ، ایک بے چین توازن مستولی رہتا ہے۔ یہی چیز ان کو ظفر اقبال سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔ اپنے اس واحد ہم عصر سے جو ان کی سی تخلیقی مشکل سے گذر رہا تھا، انھوں نے اپنے تخلیقی سفر کے لیے استعارے طلب کیے۔ لیکن جو شخص اس سفر پر نکلا وہ بانی تھا، ظفر اقبال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گہری مشابہت کے باوجود دونوں الگ الگ شاعر نظر آتے ہیں۔

انبساط اور محزونی، ان دونوں انتہاؤں سے خود کو الگ رکھ کر بانی نے اپنے شعر میں جس طرح کا توازن پیدا کیا اور جسے میں نے ایک بے چین تناؤ اور توازن سے تعبیر کیا ہے، اس کی پہچان یہ ہے کہ ان کے اس دور کے اکثر اشعار میں براہ راست سوال، یا سوالیہ انداز، یا سوالیہ لہجے سے کام لیا گیا ہے۔ سوال میں بے چینی اور تناؤ ہوتا ہے، جواب میں اس بے چینی اور تناؤ کا حل ہوتا ہے۔ لیکن شعر اگر صرف سوال اور جواب پر قائم ہو تو اس کے نتیجے میں جو توازن حاصل ہوتا ہے وہ میکانیکی اور بڑی حد تک غیر تخلیقی ہوتا ہے، جیسا کہ چکبست اور اقبال کے ان اشعار میں ہے۔

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب
موت کیا ہے انھیں اجزا کا پریشاں ہونا
میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیر امم کیا ہے
شمشیر و سناں اول طاؤس ورباب آخر

براہ راست سوال و جواب کی میکانکیت اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے حل (Resolution) کی مزید مثال دیکھنا ہو تو شیفتہ کے اس مشہور شعر کو۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

یوں کر دیجیے۔

اس شے کا نام درد محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہو سینے کے اندر لگی ہوئی

ظاہر ہے کہ تحریف شدہ شعر بامعنی ہے لیکن اس کا اصل معنوی لطف، جو بیان کے بے چین تناؤ میں ہے، زائل ہو گیا ہے۔ علم بیان کی اصطلاح میں اصل شعر انشائیہ ہے اور اس کی تحریف شدہ شکل خبریہ۔ علم بیان کے ماہرین اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھے کہ خبر کے مقابلے میں انشا لطیف تر ہے۔ سوال و جواب کی خوبی تب ہوتی ہے جب جواب ہو، لیکن براہ راست نہ ہو۔ مثلاً میر کے اس مشہور شعر میں بالواسطہ جواب دیکھیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

جب تک سوال باقی رہتا ہے، تناؤ باقی رہتا ہے۔ لیکن مسلسل تناؤ باقی رکھنا بھی بالآخر اپنے ہی کونا کام بنانے کا مرادف ہو جاتا ہے، کیوں کہ شعر کیسا ہی گہرا یا جذبہ کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو، سوالوں کا جواب اگر نہ ملے تو تخلیق کا تقاضا پورا نہیں ہوتا۔ بانی کے سوالیہ یا سوالیہ نشان والے اشعار چونکہ استعارے پر قائم ہیں اس لیے سوال یا سوالیہ لہجے کا جواز اور جواب دونوں ان کے اندر ہی موجود ہیں۔ یعنی جوبات استعارے کے بغیر کہی جاتی اور محض خبریہ ہوتی، اب استعارے کی بنا پر اپنے جواب آپ تلاش اور حاصل کرتی ہے۔

غزل کی شاعری میں سوال سے کئی طرح کے کام لیے جاسکتے ہیں اور یہ کام بیک وقت بھی ہو سکتے ہیں، یا الگ الگ موقعوں پر الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں۔ شاعر جب سوال پوچھتا ہے یا سوالیہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے تو اس کا مقصد کسی چیز کو معلوم کرنا نہیں ہوتا۔ (اور یوں بھی، شعر اس لیے نہیں کہا جاتا کہ اس سے کسی کی معلومات میں اضافہ ہونے کی توقع ہو۔) شعر میں سوالیہ انداز یا ایسا انداز جس میں سوالیہ عنصر شامل ہو، دراصل مشاہدے کو بیان کرنے، کسی چیز کی طرف توجہ دلانے، کسی ایسی بات کو کہنے جس کو براہ راست نہ کہہ سکیں، کسی پیچیدہ تاثر یا تجربے کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ بانی کسی Stereotype میں شامل نہیں کیے جاسکتے، ان پر کسی قسم کا لیبل نہیں لگ سکتا اور نہ ان کے اکثر اشعار کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ غم، غصہ، خوشی، طنز وغیرہ کے اشعار ہیں۔

قدیم سنسکرت شعریات کی رو سے ہر شعر کسی نہ کسی جذبہ یا کیفیت کو بیدار کرتا ہے، یہاں تک تو ٹھیک ہے۔ لیکن بہت سے شعر ایسے جذبات کو بیدار کرتے ہیں یا ایسا تاثر پیدا کرتے ہیں جس کو آپ سنسکرت نظریے کے تحت قائم کردہ ''رس'' کے کسی طبقے میں براہ راست نہیں رکھ سکتے اور بعض شعر ایسے بھی ہوتے ہیں جو بہ یک وقت کئی جذبات کو متحرک کرتے ہیں۔ ہمارے قدیم شعرا اسی لیے شعر میں کیفیت'' کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ یعنی شعر ایسا تاثر پیدا کرے جس کو ہم محسوس تو کریں لیکن کسی طبقے یا شق کے ماتحت نہ رکھ سکیں۔ دراصل یہ نظریہ بھی اسی اصول کا براہ راست نتیجہ ہے کہ شعر ''معلوم کرنے'' یعنی اشیا کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کا کام نہیں کرتا۔ بانی کے سوالیہ استعاراتی اشعار بھی معلومات مہیا کرنے کے بجائے ظاہر کرنے کا عمل کرتے ہیں۔ لیکن ظاہر کرنے کا عمل بھی دراصل ہمارے اندر ہوتا ہے، شعر اس کے لیے محض نقطۂ آغاز کا کام کرتا ہے۔ بانی کے بہت کم شعر ایسے ہیں جن کا مفہوم ان کا لفظی ترجمہ کرکے بیان کیا جاسکے۔ ہر شعر میں بہت کچھ مقدر رہتا ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ شاعر نے جان بوجھ کر بات ادھوری چھوڑ دی ہے بلکہ اس وجہ سے کہ سوال کا استعاراتی انداز کئی طرح کے تاثرات کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً ان اشعار میں تجسس اور تاسف دونوں کی کارفرمائی ہے ؎

دکھا کے لمحۂ خالی کا عکس لاتفسیر — یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فرار کرتے ہوئے
مری صدا نہ سہی ہاں مرا لہو نہ سہی — یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے
نہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سراب — مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے

تیسرے شعر میں تحیر کا بھی رنگ جھلکتا ہے۔ اس ساری غزل میں ''ہوا سا کچھ تو ہے'' ردیف کے باعث سوال کا لہجہ قائم ہو گیا ہے اور ''سا'' اور ''تو'' جیسے بظاہر ننھے منے الفاظ نے کثرت تاثر کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ اس طرح، مندرجۂ ذیل مطلع کی پوری غزل میں بھی ردیف کا استفہامی انداز تجسس، تاسف، تحیر، خوف، اطمینان، طرح طرح کے تاثرات کے لیے خود کار عمل کرتا ہے ؎

مجھ سے اک اک قدم پر بچھڑتا ہوا کون تھا — ساتھ میرے مجھے کیا خبر دوسرا کون تھا

مندرجۂ ذیل اشعار میں استفہام کے باوجود قطعیت کا دھوکا ہوتا ہے، لیکن قطعیت استفہام کی وجہ سے نہیں ہے، کیوں کہ اگر سوالیہ انداز کی جگہ بیانیہ رکھ دیا جائے تو خبر ہی خبر رہ جائے۔ انشا کی پہچان یہ ہے کہ اس کے جواب میں ''ہاں'' یا ''نہیں'' کا کلمہ قطعیت کے ساتھ نہ کہا جاسکے۔ مثلاً ''کل بارش ہوگی'' کے جواب میں آپ قطعیت کے ساتھ 'ہاں' یا 'نہیں' کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا آپ کے جواب پر جھوٹ یا سچ کا احتمال ہوسکتا ہے۔ لیکن اگر آپ یہ بیان دیں کہ ''کاش بارش ہو'' یا 'بارش کا کیا ہے، ہوتی ہی رہتی ہے'' تو اس پر جھوٹ یا سچ

کا گمان نہیں ہوسکتا۔اب یہ اشعار دیکھئے ۔

عجیب رونا سسکنا نواح جاں میں ہے
یہ اور کون مرے ساتھ امتحان میں ہے
تمام شہر کو مسمار کررہی ہے ہو
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکان میں ہے

بانی کی شاعری کے دور دوم میں چند غزلوں کے سوا ''حرف معتبر'' اور ''حساب رنگ'' کا پورا کلام شامل ہے۔شروع کی غزلوں میں الفاظ پر قابو اتنا برجستہ نہیں ہے جتنا بعد میں نظر آتا ہے۔ نئے الفاظ، یا الفاظ کو نئے میل کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش میں خفیف سی لڑکھڑاہٹ ملتی ہے۔ چنانچہ ''عکس لاتفسیر''،''قرب تہی لمس''،''عکس پیکر صدلمس''،''تشریح زائل'' اور ''نظارۂ لاسمتیت'' جیسی تراکیب، جن میں ایک آنچ کی کسر ہے، یعنی جو زبان کے جوہر سے برآمد نہیں ہوئیں اور اپنے تمام وزن و وقار کے باوجود معنی کو پوری طرح ادا نہیں کرتیں، نظر آجاتی ہیں۔لیکن یہ کیفیت بہت دیر تک نہیں رہتی۔''حساب رنگ'' میں ایک آدھ جگہ کے علاوہ کہیں محسوس نہیں ہوتا کہ زبان نے شاعر کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔شروع کی ہی غزلوں میں فعل کے حذف کی ایسی مثالیں ملتی ہیں جو زبان پر پورے قابو کی دلیل ہیں ۔

ایک مدھم آنچ سی آواز سرگم سے الگ کچھ
رنگ اک دبتا ہوا سا پورے منظر میں اکیلا

اگر منظر تراشی کی بات کیجئے تو بھی یہ شعر رنگ، سنگ، ڈھنگ، تینوں میں شاہوار نظر آتا ہے۔''مدھم آنچ سی آواز'' پر مومن کی بہت لطیف چھوٹ پڑرہی ہے۔لیکن ''سرگم سے الگ کچھ'' بالکل نازہ بات ہے۔پھر، پورا منظر سامنے ہے اور اس میں ایک دبتا ہوا سا رنگ ہے۔کیا یہ رنگ اسی آواز کا ہے؟ یا یہ میری آواز ہے جو اس مدھم آنچ سے بھی دبی ہوئی سی ہے؟ معشوق (اگر کوئی معشوق واقعی ہے) اور متکلم کے مابین رشتوں کے تناؤ میں عجب توازن ہے، لیکن یہ تناؤ کچھ پرلطف بھی ہے۔اس طرح کے شعر صرف بانی کی ملکیت ہیں۔اور یہ بحر، رمل مثمن سالم (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، جو فارسی میں بھی کمیاب ہے، اس بحر کو بھی بانی نے اس طرح اپنایا کہ یہ ان کے شناخت نامے میں شامل ہوگئی۔ان کے کئی مشہور شعر اس بحر میں ہیں ۔

اے گل آوارگی تیری مہک تاروں سے کھیلے
اے ندی دائم رہے بہتا ترا بیدار پانی
میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سفر ہے کوئی طائر
جب رکی آندھی تو اک ٹوٹا ہوا پر سامنے تھا

دور دوم کی تمام اچھی غزلوں میں موضوعی تجربے کا اظہار بانی کی مخصوص انفرادیت بناتا ہے۔''میں اکیلا'' ردیف کی غزل کے یہ دو شعر معروض سے بہت دور ہیں، اگرچہ ان کی بنیاد معروض ہی پر رکھی گئی ہے۔اسی بنا پر ان کا موضوعی رنگ اجنبی یا نامانوس نہیں معلوم ہوتا ۔

بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ مٹا سا
ایک حرف معتبر لفظوں کے لشکر میں اکیلا
ہو بہو میری طرح چپ چاپ مجھ کو دیکھتا ہے
اک لرزتا خوبصورت عکس ساغر میں اکیلا

آخری شعر میں متکلم اپنے عکس کو معشوق کا عکس سمجھ لیتا ہے، وہ اسے اپنے عکس کی طرح پہچانتا بھی ہے اور اس سے انکار بھی کرتا ہے۔معروض میں موضوع کے داخل ہوجانے سے جو تیسری سمت مشاہدے میں پیدا ہوجاتی ہے اس کی یہ مثالیں دیکھئے ۔

کٹے گا سر بھی اسی کا کہ یہ عجب کردار
کبھی الگ بھی ہے شامل بھی داستاں میں ہے

''یہ عجب کردار'' متکلم بھی ہوسکتا ہے اور متکلم کی شاعرانہ شخصیت بھی، جو اسے کبھی زندہ کرتی ہے اور کبھی مردہ چھوڑ جاتی ہے۔شعر کی پراسرار

فضا کافکا کے افسانوں کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ کردار داستان میں پورا شامل ہو جاتا تو شاید بچ نکلتا ۔

کسی کے لوٹنے کی جب صدا سنی تو کھلا
کہ میرے ساتھ کوئی اور بھی سفر میں تھا

اس شعر میں بھی اسرار کی کیفیت نمایاں ہے۔ بانی کی شاعری کو لیبل اور ''مختصر طریقے سے بیان کیے ہوئے'' عنوانات سے محفوظ رکھنے میں اسراری رنگ کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ اسرار نہ خوف پیدا کرتا ہے نہ سراسیمگی لاتا ہے۔ اس کا تاثر ایک خوشگوار استعجاب، یا کسی غیر متوقع بصیرت سے حاصل ہونے والی خوشی کا تاثر ہے ۔

کون تھا میرے پر تولنے پر نظر جس کی تھی
جس نے سر پر مرے آسماں رکھ دیا کون تھا

بس ایک چیخ گری تھی پہاڑ سے یک لخت
عجب نظارہ تھا پھر دھند کے بکھرنے کا

اے صف ابر رواں تیرے بعد
اک گھنا سا یہ شجر سے نکلا

سبز نیلی دھند میں ڈوبے پہاڑوں سے اترتی
کیا عجب منظر یہ منظر روشنی ہے داستانی

سیر شب لامکاں اور میں
ایک ہوئے رفتگاں اور میں

دونوں طرف جنگلوں کا سکوت
شور بہت درمیاں اور میں

''حرف معتبر'' اور ''حساب رنگ'' دونوں میں استعارہ بے ساختہ در آتا ہے۔ کبھی کبھی پورا شعر ایک پر اسرار استعارے کا رنگ اختیار کر لیتا ہے، تو کبھی ایک روزمرہ سا لفظ کسی نئی جگہ استعمال ہو کر معنی کی نئی جہت لاتا ہے۔ نظم میں اگر کئی بند ایک کے بعد ایک کھلتے ہیں تو ان کا تسلسل ہی قاری یا سامع کو اس کیفیت سے دوچار کر دیتا ہے جس کو نارتھ تھراپ فرائی نے ''تسلسل کے ذریعہ پیدا ہونے والا اعتبار'' (Persuasion of continuity) کہا ہے۔ لیکن غزل کے واحد شعر میں استعارے کے ذریعہ بھی یہ ممکن ہے کہ آئندہ یا گذشتہ باتوں کی خبر دی جائے لیکن شعر موجودہ حقیقت کے مشاہدے پر مبنی ہو ۔

عجب نظارہ تھا بستی کے اس کنارے پر
سبھی بچھڑ گئے دریا سے پار اترتے ہوئے

نہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سراب
مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے

جو چاٹتا چلا جاتا ہے مجھ کو اے بانی
یہ آستین میں پلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اک خواب تھا کہ ٹوٹ گیا خوں کے حبس میں
اب تند دھڑکنوں کے بھنور چن رہا ہوں میں

اے گل آوارگی تیری مہک تاروں سے کھیلے
اے ندی دائم رہے بہتا ترا بیدار پانی

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقامات گم شدہ کے ہیں

مٹھی بھر اُون نہ تھی بھیڑوں پر
لقمہ بھر گوشت کبوتر میں نہ تھا

کہاں کی سیر ہفت افلاک اوپر دیکھ لیتے تھے
حسیں اجلی کپاسی برف بال و پر پہ رکھی تھی

اوپر میں نے اس عہد کے اہم غزل گوشعرا کے یہاں محبوب کے وجود کا تذکرہ کیا ہے اور کہا ہے کہ بانی کو محبوب کا ایسا وجود قبول کرنے میں تامل تھا جو انسانی شخصیت نہ رکھتا ہو، جو محض رومانی یا محض جسمانی ہو۔ بانی کے یہاں جسم کے تذکرے میں ایک مہذب بے باکی ہے جو ہمارے زمانے میں کم شاعروں کے حصے میں آئی ہے۔ بے باکی جذبے کی ہے اور تہذیب استعارے کی ۔

عجیب تجربہ تھا بھیڑ سے گذرنے کا
اسے بہانہ ملا مجھ سے بات کرنے کا

اک گھنے سرشار حاصل کی فضا ہے اور دونوں
اب نہیں ہے درمیاں کوئی بھی منزل امتحانی

اوس سے پیاس کہاں بجھتی ہے
موسلا دھار برس میری جان

جسم اور اک نیم پوشیدہ ہوس آمادگی
آنکھ اور سیر لباس مختصر کرتی ہوئی

اس شعر میں فعل کے چابک دست حذف اور ''نیم پوشیدہ ہوس آمادگی'' اور ''سیر لباس مختصر'' جیسی تازہ کار تراکیب پر ایک لمحہ ٹھٹھک کر لطف اٹھائیے، پھر آگے بڑھیے۔

دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا　　ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا
مری نظر میں ہے محفوظ آج بھی بانی　　بدن کسا ہوا ملبوس بے شکن اس کا
لباس اس کا علامت کی طرح تھا　　بدن روشن عبارت کی طرح تھا
کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھولوں　　ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی
میرے بستر تک ابھی آئی ہے وہ خوشبوئے خواب
رفتہ رفتہ بازوؤں میں بھی بدن بھر آئے گی

''حرف معتبر'' میں کہیں کہیں شدت تاثر کی کمی ہے، کیوں کہ شے کو بھرپور گرفت میں لینے کا ہنر بانی نے اسوقت تک نہ سیکھا تھا۔ ان کے انداز میں ایک طرح کی ''آورد'' تھی، جیسا کہ بعض گانے والوں میں ہوتا ہے کہ وہ گاتے تو بہت اچھا ہیں لیکن آواز کا ہر زیر و بم کوشش کے بعد ادا ہوتا ہے۔ ''کلاسیکی'' اسکول کے لوگ اسی لیے شاعروں سے تقاضا کرتے تھے کہ وہ اپنی بات میں ''روانی'' پیدا کریں۔ بعد کے لوگوں نے اسی روانی کو ''آسانی'' اور ''سلاست'' کا نام دے دیا، حالانکہ روانی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب شاعر نے تجربے کو الفاظ کی گرفت سے نکل بھاگنے سے روکنا سیکھ لیا ہو۔ ''حساب رنگ'' میں غزلوں پر غزلیں مشکل زمینوں یا نامانوس بحروں میں ہیں، لیکن ان میں ''استادی'' کی جگہ الفاظ کا وہ خلاقانہ استعمال ملتا ہے جو خود بہ خود استعارہ یا پیکر دریافت کر لیتا ہے، قواعد اور صرف و نحو منہ تکتی رہ جاتی ہیں اور تخیل موجزن ہو جاتا ہے۔

پیہم موج امکانی میں　　اگلا پاؤں نئے پانی میں
یاد تری جیسے کہ سر شام　　دھند اتر جائے پانی میں
وہ کیا بدن بھر خفا تھا مجھ سے　　کہ آنکھ بھی چپ گمان بھر تھی
ولولہ مصرع اول میں نہ تھا　　حرکت مصرع ثانی میں نہ تھی
جی سلگنے کا دھواں خط میں نہ تھا　　روشنی حرف زبانی میں نہ تھی
شاہ کردار تھا غائب یعنی　　ذکر دل شوق کے دفتر میں نہ تھا
بساط رنگ تھی مٹھی میں اس کی　　قدم اس کا بشارت کی طرح تھا

اس طرح کے کتنے ہی اشعار ہیں (اور یہ اتفاق نہیں ہے کہ مندرجہ بالا سب شعر چھوٹی بحر کے ہیں) جن میں لسانی بیبا کی استعارے کے بغیر آتی تو محض خوش طبعی، یا بہت سے بہت ایک خوش گوار تجربے کا حکم رکھتی۔ آزادی کو برتنا ایک فن ہے۔ قدیم ''کلاسیکی'' (کلاسیکی کو میں نے ہر جگہ واوین میں رکھا ہے، کیوں کہ اس میں میری مراد وہ نظریۂ ادب ہے جسے لوگ ''رومانی'' کی ضد سمجھتے ہیں) نقادوں کا تو خیال تھا کہ آزادی کا وجود قانون کے باہر ہے ہی نہیں۔ چنانچہ گوئٹے (Goethe) نے اپنے ایک سانیٹ میں اس تصور کو بڑی قوت اور وضاحت سے ادا کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

جو لوگ بڑے فائدوں کے متلاشی ہوتے ہیں وہ آسان فائدوں کو ترک کر دیتے ہیں۔
جب تک پابندیاں نہ ہوں کوئی شخص استادی کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔
اور محض قانون ہی ہمیں آزادیاں عطا کر سکتا ہے۔

گوئٹے کی مراد یہ تھی کہ بنے بنائے ضابطوں کو توڑنا آسان ہے اور ان ضابطوں کی حد میں رہ کر ہی بڑے فائدے، یعنی بڑے کارنامے حاصل ہو سکتے ہیں۔ بنے بنائے ضابطوں میں ہی اتنی جگہ پیدا کرنا کہ وہ نئے انداز کی بات کے متحمل ہو سکیں، یہی اصل استادی ہے۔ اگر

پابندیاں نہ ہوں تو اناڑی اور استاد کا فرق مٹ جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ اناڑی پن سے قاعدوں کو توڑنا اور چیز ہے اور انھیں اس طرح توڑنا کہ نئے قاعدے بن جائیں، یا کم سے کم اتنا ہو جائے کہ توڑنے والا اپنے قانون خود بنا لے، اور چیز۔ دوسرے دور کے ختم ہوتے ہوتے بانی کی قاعدہ شکنی اس منزل کے درجے کو پہنچ گئی تھی جہاں قاعدے ادھورے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ زندگی کا شعور بھی اسی اعتبار سے بظاہر منتشر اور بے ربط لیکن بباطن ہمہ جہت ہو گیا تھا۔ ان غزلوں میں موجود حقیقت کو موہوم کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے، یعنی ان کی واقعیت، واہمے کی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ اس طرح زبان کا بے باک استعمال اور دنیا کے تجربے کا احساس، دونوں ہم آہنگ ہو گئے ہیں ؎

کیا دود منظری سا دکھائی دیا کہ پھر | خوش آسکا نہ لمحۂ خندہ حواس بھی
فضا صیقل ساعت کی طرح تھی | سکوت اس کا امانت کی طرح تھا
اس طرح نارسائی بھی کب تھی یہ کیا امتحاں ہے | گاہ بنجر صدا گاہ پامال چپ درمیاں ہے
دیکھ اک بوند خوں کے بکھرنے کا نایاب منظر | رت بدلتی ہے گلنار ہوتا ہوا آسماں ہے
شک ایک لمحہ کہ پہلے بھی تھا | آئندہ کیا ہو یہ ڈر ایک لمحہ
وہی ورد مسلسل وہی صرف دعا میں | بسر ہوتی ہوئی شب بسر ہوتا ہوا میں
بگولے اس کے سر پر چیختے تھے | مگر وہ آدمی چپ ذات کا تھا

زبان کے استعمال میں تنوع کے ساتھ ساتھ بانی کے یہاں بحروں کا تنوع بھی بڑھتا گیا۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئی بحروں کا تناسب ''حساب رنگ'' میں جتنا اونچا ہے، اردو کے کم ہی مجموعوں میں ہوگا۔ نامانوس بحروں سے یہ شغف بانی کے مزاج کا ایک تخلیقی پہلو ہے، کیوں کہ غزل میں نیا لہجہ حاصل کرنے کی سعی میں بانی نے محض اتفاق یا وجدان پر بھروسا نہیں کیا بلکہ نئی ہیئت کو خارجی سطح پر ظاہر کرنے کے لیے انھوں نے ان وسائل کو بھی استعمال کیا جو شعر کے آہنگ میں فوری تنوع لا سکتے ہیں۔ غزل کی زبان اور اس کے مزاج میں تبدیلی لانے کی مہم اکثر بحر کی سطح پر بھی طے ہوتی ہے، کیوں کہ ہر بحر میں ہر لفظ نہیں موزوں ہو سکتا۔ اس لیے بحروں کا تنوع، الفاظ کے تنوع اور اس طرح مضمون کے تنوع کو راہ دیتا ہے۔ اقبال کا کلام اس کی بین مثال ہے۔

یہاں یہ ذکر ضروری ہے کہ رمل مثمن سالم (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن دوبار) کا استعمال ''حرف معتبر'' میں بھی ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، میرے علم و دانست کے اعتبار سے یہ بحر مثمن سالم اردو میں کبھی استعمال نہیں ہوئی۔ بحر ہزج مثمن سالم محذوف (مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن، دوبار) میرے خیال میں فارسی میں بھی کبھی نہیں برتی گئی۔ اسے عربی سے مختص کہا جاتا ہے۔ لیکن بانی نے اسے اس روانی سے استعمال کیا ہے کہ یقین نہیں آتا کہ یہ ہزج مثمن سالم محذوف ہے ؎

وہی ورد مسلسل وہی صرف دعا میں | بسر ہوتی ہوئی شب بسر ہوتا ہوا میں
اکیلا اپنا محرم کہ اپنا دوسرا میں | نظر میں آئینہ میں سماعت صدا میں
میان محشرستاں عجب بے واسطہ میں | نہیں اس کی خبر میں نہیں اپنا پتہ میں

اس غزل میں ابھی چار شعر اور بھی ہیں۔ ایک دو شعر کی بات ہوتی تو ہم گمان کرتے کہ ارتجالاً موزوں ہو گئے ہوں گے۔ لیکن سات شعر، ایک سے ایک بے ساختہ اور نئی لفظیات سے معمور، یہ فنی کارنامہ ہے، اتفاق نہیں۔ غزل کا آخری شعر سنئے اور ''وفا قائم'' اور ''طے شدہ میں'' پر سر دھنئے ؎

تمھیں جب لوٹنا ہو خوشی سے لوٹ آنا
وفا قائم ملوں گا یہی میں طے شدہ میں

جن ردیفوں کے آخر میں ''میں'' آتا ہے، انھیں برتنے میں بانی کو خاص مہارت بھی تھی۔ اس آخری شعر میں تنہائی اور محرومی اور وفا کوشی کی پوری دوسری داستان سمو دی گئی ہے۔ ایک غزل میں بانی نے بحر میں ایسے کرشمہ ساز تصرف کیے ہیں کہ اسے موزوں پڑھنا بہت مشکل ہو گیا

ہے، لیکن سرسری پڑھنے پر بھی ہر شعر موزوں معلوم ہوتا ہے۔ عروضی قاعدے بارے سے یہ غزل ''وزن سے خارج'' کہلائے گی، کیوں کہ اس میں بانی فعلن بتحریک عین اور فعولن کو یکجا کیا ہے۔ عروضی اسے جائز نہ قرار دیں گے کیونکہ نہ تو فاعلاتن کی کوئی فرع فعولن ہے، کہ بحر کو رمل قرار دیا جاسکتا، اور نہ فعولن کی ایک فرع فعلن بتحریک عین ہے کہ بحر کو متقارب قرار دیا جاسکتا ۔

یہ ذرا سا کچھ اور ایک دم بے حساب سا کچھ
سر شام سینے میں ہانپتا ہے سراب سا کچھ

اس غزل کے ہر مصرعے کے موازین ہیں: فَعِلن فعولن فعول فعلن فعول فعلن ۔ میں نہیں جانتا کہ بحر کیا متعین ہوسکتی ہے۔ بانی نے اور غزلیں اس بحر میں کہی ہوتیں تو میں اسے ''بحر بانی'' کا نام دیتا۔ فی الوقت تو غزل کا مقطع سن لیجیے ۔

کبھی ایک پل بھی نہ سانس لی کھل کے ہم نے بانی
رہا عمر بھر بسکہ جسم و جاں میں عذاب سا کچھ

ایک اور غزل کا ذکر کرنا ضروری ہے جس میں بانی نے بحر میں تغیر کا کمال دکھایا ہے۔ بحر متقارب مثمن اخرم (فعلن فعولن فعلن فعولن، دوبار) کو ہم سن جانتے ہیں۔ میر، اقبال، اور ہمارے عہد میں عرفان صدیقی نے اس بحر میں نہایت عمدہ شعر کہے ہیں۔ یہاں بانی نے اپنی راہ الگ نکالی کہ صدر و ابتدا کو تو اخرم رکھا، لیکن باقی تینوں رکن سالم چھوڑ دیئے (فعلن فعولن فعولن فعولن) ۔ یہ وزن بھی میری نظر سے کہیں نہیں گذرا، اور یہاں بھی ایک دو شعر کی بات نہیں، سات شعر کی غزل ہے، اور سب شعر ایک سے ایک رواں اور برجستہ ۔

خود چاک باطن خبر ایک لمحہ
عالم بہ عالم سفر ایک لمحہ
شک ایک لمحہ کہ پہلے بھی تھا
آئندہ کیا ہو یہ ڈر ایک لمحہ

بانی نے بحروں میں اور بھی تجربے کئے ہیں، لیکن اتنی تفصیل کافی ہوگی، اور یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ ظفر اقبال کے یہاں بانی کی طرح کا تنوع بحور آج بھی نظر نہیں آتا۔ صرف چند غزلیں انھوں نے رمل مثمن سالم دہ رکنی (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، دوبار) میں کہی ہیں۔ یہ غزلیں بانی کے انتقال کے بعد شائع ہوئیں۔

بانی کی شاعری کا تیسرا دور ''حساب رنگ'' کے بعد کا ہے۔ افسوس کہ انھیں یہ دور بہت مختصر ملا۔ موت نے مہلت نہ دی کہ وہ اپنے تمام امکانات کا اظہار کرسکتے۔ ''حساب رنگ'' کے بعد کا کلام بھی اگر چہ بہت کم ہے لیکن نئی نئی منزلوں کا پتہ دیتا ہے۔ آخری زمانے کی سب سے نمایاں تبدیلی اسلوب کی نہیں، بلکہ جہت کی ہے۔ اب تک کی غزلوں میں شاعر اور دنیا ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے تھے۔ شاعر کا سفر اپنی ذات کے اندر تھا تو دنیا کے حوالے سے تھا۔ آخری غزلوں میں شاعر کسی اور ہستی کے حوالے سے، بلکہ اکثر تو براہ راست کسی اور ہستی سے گفتگو کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسانی کے لیے اس ہستی کو خدا بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن وہ خدا جو زندگی سے زیادہ موت کا خدا ہے۔ زندگی اور موت کی اس ثنویت کو ہمارے شاعروں، خاص کر نئے زمانے کے شاعروں نے اکثر محسوس کیا ہے۔ اس احساس کی کئی شکلیں یا کئی منزلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی اور موت ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ زندگی کی توثیق کرنے کی سعی ہے، لیکن موت کا تجربہ توثیق کی سعی کو ناکام بنا دیتا ہے، بلکہ شروع ہی ہونے نہیں دیتا۔ ایک منزل یہ بھی ہے کہ زندگی اور موت ایک ہی منظر ہوں، یعنی ایک حقیقت کے دو پہلو نہ ہوں۔ بلکہ دونوں میں اس طرح کا ادغام ہو جس طرح پانی میں رنگ کا ہوتا ہے۔ لہٰذا جو چیز ایک وقت میں موت دکھائی دے، وہی دوسرے وقت میں زندگی دکھائی دے۔ بانی کے آخری دور کے کلام میں موت کے تجربے کی یہ سب پیچیدگی موجود ہے۔

اس منزل پر پہنچ کر بانی کی زبان کی تخلیقی شدت میں تین عناصر کارفرما ہیں: استعارہ، اس کی پشت پناہی کرنے کے لیے پیکر اور قواعد اور صرف ونحو سے ایک بانکی بے نیازی، جو بسا اوقات بالکل نئے روزمرہ کی تخلیق میں مصروف نظر آتی ہے۔ ذیل کی غزل میں یہ سب چیزیں بہ یک

وقت نظر آتی ہیں ۔

شفق شجر موسموں کے زیور نئے نئے سے
دعاؤں کی اوس چنتے منظر نئے نئے سے

پہلے مصرع میں ''شفق شجر'' موسم جو نئے نئے سے زیور پہنے ہوئے ہیں، بظاہر زندگی کی علامت ہیں۔ لیکن شفق، چاہے وہ صبح کی ہو چاہے شام کی، رات کی، یا دن کی موت کا بھی اشارہ ہے۔ موسموں کے زیور نئے نئے سے ہیں، یعنی پرانے ہیں، لیکن نئے لگ رہے ہیں۔ ''شفق'' اور ''شجر'' کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں، یعنی شفق، شجر اور موسم، ان تینوں کے زیور نئے نئے سے ہیں۔ ''شفق شجر'' کو ایک ترکیب فرض کریں تو ایک صورت یہ بنتی ہے کہ موسم اپنی سرخی اور شادابی میں شفق کے شجر کی طرح ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ''شفق'' کی صفت ''شجر'' فرض کی جائے یعنی نہ صرف یہ کہ ''شجر'' مثال شفق پھول رہے ہیں (شفق پھولنا محاورہ ہے) بلکہ یہ بھی کہ ''شفق'' مثال شجر بلند و بالا اور توانا ہے۔ لیکن یہ سارا منظر نامہ دوسرے مصرعے میں ایک اور جہت کی طرف لے جاتا ہے، کیوں کہ نئے نئے زیوروں کے باوجود ''دعاؤں کی اوس'' بھی منظروں پر ہے۔ ''اوس'' اگر شادابی کا استعارہ ہے تو موت کی ٹھنڈک کا بھی (امیدوں پر اوس پڑ جانا بھی محاورہ ہے)۔ منظروں کو دعا کی اوس چنتے ہوئے دیکھنا اگر ایک طرف اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ دل جنھیں دعا کرنے کی بھی تاب نہ تھی، اب کم سے کم دعا تو کرنے لگے ہیں (خاموشی سے اظہار کی طرف گذران)، تو دوسری طرف اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ عمل کی دھوپ کے بجائے دعا کی ٹھنڈک ہی ہاتھ لگی ہے۔ ذومعنی اشاروں کے باعث شعر میں بے مثال خوبصورتی پیدا ہوگئی ہے۔ اس پوری غزل کی تفہیم کی کوشش ایک طرح کی زیادتی ہی ہوگی، کیوں کہ اس غزل کا بیش تر عمل ایسے احساسات کی سطح پر ہے جو آسانی سے تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے۔ لیکن اس کا آخری شعر نقل کیے بغیر چارہ بھی نہیں ۔

خنک ہوا شام کی کہانی نئی نئی سی
پرانے غم پھر محبتوں بھر نئے نئے سے

''محبتوں بھر'' غم میں ''محبتوں'' کو ظرف یا صلاحیت فرض کیا گیا ہے، یعنی غیر مرئی کو مرئی بنایا گیا ہے۔ اس لسانی عمل کی مثال ہمارے محاوروں اور روزمرہ میں موجود ہے (''مقدور بھر''، ''خیال بھر''، ''ضرورت بھر'' وغیرہ) لیکن روزمرہ بے لچک ہوتا ہے۔ ماہرین لسانیات و قواعد کہہ سکتے ہیں کہ روزمرہ میں تبدیلی یا اضافہ مناسب نہیں، اور یہ بات درست بھی ہے۔ لیکن تخلیقی فن کار کو اس کے سوا چارہ بھی نہیں کہ اظہار میں وسعت لانے کے لیے روزمرہ اور محاورہ میں وسعت لانے کی کوشش کرے۔ یہ کوشش اس وقت کامیاب ہوسکتی ہے، جب وسعت کے انھیں امکانات کو دریافت کیا جائے اور بروئے کار لایا جائے جو زبان کے جوہر میں پیوست ہوں۔ بہت سے غیر ملکی لوگوں کی زبان میں غیر شعوری طور پر ایسے فقرے اور تراکیب در آتے ہیں جو ان کی مادری زبان سے مناسبت رکھتے ہیں مگر ہماری زبان میں وہ اجنبی، بلکہ غلط معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن غلطی کہاں ہے، اس کی نشان دہی مشکل ہوتی ہے۔ تخلیقی فن کار سے اس قسم کے مسامحے سرزد نہیں ہوتے۔ ایک غیر ملکی طالب علم نے اپنی کتاب مجھے بھیجی اور سرنامے پر یہ لکھا: ''فاروقی صاحب کے نام، جس نے میری بڑی مدد کی ہے۔'' اس فقرے میں ''جس'' کی غلطی تو نمایاں ہے، اگرچہ انگریزی محاورہ اسی ''غلطی'' کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن ''بڑی مدد کی ہے'' میں کوئی غلطی نہیں۔ پھر بھی یہ اردو میں ''صحیح'' نہیں معلوم ہوتا۔ تخلیقی فن کار کے تصرفات بڑی حد تک ''صحیح'' ہوتے ہیں اور آئندہ کا روزمرہ بن جاتے ہیں۔

بانی اپنی ایک گذشتہ غزل میں (جو ''حساب رنگ'' میں شامل ہے) ''بھر'' کا ایسا ہی استعمال کر چکے تھے (گمان بھر تھی، اڑان بھر تھی، وغیرہ)۔ لیکن اس غزل میں ''بھر'' ہر جگہ اتنا برجستہ نہیں، جتنا ''محبتوں بھر'' پرانے غموں میں ہے۔ آئندہ غزلیں بھی ''بھر'' اور اس قبیل کے دوسرے روزمروں کے کامیاب تصرفات سے آراستہ ہیں ۔

جانے کس کا کیا چھپا ہے اس دھوئیں کی صف کے پار
ایک لمحے کا افق امید بھر میرا بھی ہے

اس شعر میں ''افق'' کے استعارے کے لیے ''ایک لمحے'' کا استعمال کرنے سے زبان میں ایک نئی کیفیت کے علاوہ استعارے کی ایک بنیادی خوبی آ گئی ہے کہ استعارہ مکان کے لیے زمان اور زمان کے لیے مکان، یا مرئی کے لئے غیر مرئی اور غیر مرئی کے لیے مرئی تقابلات دریافت کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔

اے پیہم پرواز پرندے دم لے لے
نہیں اترنا آنگن میں تو چھت پر آ

یہاں ''پیہم پرواز'' کو صفت کے طور پر استعمال کر کے پرندے کی زمانی اور مکانی دونوں حیثیتیں واضح کر دی ہیں۔

بانی کی وہ غزلیں جن میں ''تیرا''، ''میرا''، ''تیری'' والا میں ردیفیں برتی گئی ہیں، موت اور حیات، زماں و مکان، خدا بطور زندگی اور خدا بطور موت کی باہم پیوست ثنویتوں کا مسلسل استعارہ ہیں۔ ان تمام غزلوں میں متکلم خود کو ان حقیقتوں کے سامنے دریافت کرتا ہے اور گم بھی کرتا ہے جو کسی مبہم مراقبے کے ذریعہ اس کے ذہن پر منکشف ہوتی ہیں۔

جنگل میں گم فصل مری ندی میں گم پتھر میرا
کبھی کبھی سب کچھ غائب نام کہ گم اکثر میرا
تنہا دیکھنے والا میں ایک ادائے دیگر تیری
شفق تحریر اس کی ہوا اظہار اس کا
باہر بھیتر فصل اگانے والا تو ترے خزانے سدا لٹانے والا میں
چھتوں پہ بارش دور پہاڑی ہلکی دھوپ بھیگنے والا پنکھ سکھانے والا میں
دائم ابدی وقت گذرنے والا تو منظر سایہ دیکھ ٹھہرنے والا میں
لہر تھی کیسی مجھے بھنور میں لے آئی ندی کنارے ہاتھ بھگونے والا میں
کیا دن بیتا سب کچھ آنکھ میں پھرتا ہے جاگ رہا ہوں مزے میں سونے والا میں
جو کچھ ہے اس پار وہی اس پار بھی ہے ناؤ اب اپنی آپ ڈبونے والا میں

ان غزلوں کی نمایاں صفات میں ایک یہ بھی ہے کہ متکلم کی شخصیت بظاہر بدلتی رہتی ہے لیکن دراصل ایک ہی ہے۔ اس کی پہچان ہمیشہ اس بات میں ہے کہ وہ دونوں دنیاؤں میں سفر کرتا ہے لیکن کوئی دنیا اس کی اپنی نہیں ہے۔ وہ کبھی دور، کبھی نزدیک، لیکن ہمیشہ ''باہر کا آدمی'' نظر آتا ہے۔ صرف ''ایک ادائے دیگر'' دیکھنے والا شخص باہر کا آدمی نہیں ہے۔ شعر کو پھر پڑھئے۔

تنہا دیکھنے والا میں
ایک ادائے دیگر تیری

بظاہر یہ شعر عشقیہ ہے، اور متکلم ایسا شخص ہے جو معشوق کی ان اداؤں کو جانتا ہے جو ہر کسی کی نگاہ سے اوجھل ہیں۔ لیکن یہ ''ادائے دیگر'' وہ شے بھی ہو سکتی ہے جسے تانڈو ناچ کا ایک بھاؤ، یا کائناتی معشوق کی ایک لیلا بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ لیلا دراصل کھیل ہے، ادا نہیں ہے۔

''والا میں'' کی ردیف میں غزلوں کا سلسلہ جس شعر سے شروع ہوتا ہے وہ اس کی پہچان کا شعر ہے اور وہ یہ مطلع ہے۔

ہری سنہری خاک اڑانے والا میں
شفق شجر تصویر بنانے والا میں

یعنی وہ آوارہ بھی ہے، رنگین خاک کی ہولی کھیلتا ہے (یعنی اپنی زندگی کو ضائع کرتا ہے) اور شفق شجر (جس کی تشریح اوپر گذر چکی ہے) تصویریں بھی بناتا ہے، یا شاید وہ خود ہی شفق شجر ہے اور اپنی ذات کا اظہار شفق شجر سی تصویر کے ذریعہ کرتا ہے۔ پرانی غزلوں میں شاعر کی شخصیت کے تمام رخ متعین تھے۔ آخری غزلوں میں سرحدیں دھندلی نظر آتی ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ طبیعی تجربات کو پیچھے چھوڑ کر اب شاعر

مابعدالطبیعیاتی تجربات سے گذر رہا ہے۔

شامل ہوں قافلے میں مگر سر میں دھند ہے
شاید ہے کوئی راہ جدا بھی مرے لیے

☆

کہاں تلاش کروں اب افق کہانی کا
نظر کے سامنے منظر ہے بے کرانی کا

اس مطلع کے آگے بیدل کی دنیا آباد ہے، بانی اگر زندہ رہتے تو اس دنیا کی تسخیر بھی انھیں کی تقدیر ہوتی۔

ہر طرف نظر کردیم ہم بہ خود سفر کردیم
اے محیط حیرانی ایں چہ بے کرانی ہاست

بانی نے کہا بھی بہت کم اور عمر بھی کم پائی۔ ان کی غزل میں جس قدر تنوع اور توانائی ہے اس کو دیکھ کر مجھے لگتا ہے کہ اگر وہ اور جیتے رہتے تو وہ (بشمول ظفر اقبال) اپنے تمام معاصروں کو بہت پیچھے چھوڑ جاتے۔ ظفر اقبال کے یہاں مابعدالطبیعیاتی ابعاد کم ہوتے جاتے ہیں۔ بانی کے یہاں یہ ابعاد اور ان کے اسرار بڑھتے جا رہے تھے۔ تو قع تھی کہ ابھی انھیں کئی مقامات اور ملیں گے جب انھیں موت نے لے لیا، جسے ڈاکٹر جانسن (Samuel Johnson) جیسے غیر جذباتی شخص نے ''آخری قطعۂ زمین اور آخری تفویض'' (The Last Allottment) کہا ہے۔ رہے نام اللہ کا۔

☆☆☆

(۱۹۸۴، اضافہ ۲۰۱۰)

نئی راہوں میں ایک مختصر سا سفر

(مصور سبزواری: ۱۹۳۲ تا ۲۰۰۲)

مصور سبزواری کی شاعری کے بارے میں لکھنا آسان نہیں۔ یہ شاعری دماغ سے زیادہ جذبات کو اور فکر سے زیادہ احساس کو متاثر کرتی ہے۔ یعنی اس میں وہ صفت نمایاں ہے جسے پرانے زمانے میں ''کیفیت'' کہتے تھے۔ میر نے لکھا ہے ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

مصور سبزواری کا ایک شعر ہے ؎

بستیاں ہو تو چکیں کب کی سپر دصحرا
کیا انھیں صورت صحرا بھی نہ رہنے دے گا

اس شعر میں معنی کی کئی تہیں ہیں۔ لیکن ان کی طرف فوری طور پر دھیان نہیں جاتا۔ فوری طور پر دھیان اس بات پر جاتا ہے کہ بستیاں سپر دصحرا ہو چکی ہیں اور اب انھیں اس صورت پر بھی قائم رہنا مشکل ہو رہا ہے۔ لہٰذا پہلا تاثر ایک ایسے جبر کا ہے جو ہر طرف پھیل رہا ہے، جو بستیوں کو وابستہ صحرا کرنے کے بعد بھی مطمئن نہیں۔ یہ شعر فوری طور پر ایک عظیم الشان ویرانی اور ایک بے حس قوت کا احساس پیدا کرتا ہے۔ بے حس قوت اس تردد سے بے نیاز ہے کہ اس کا عمل کیا اثر کر رہا ہے۔ یا شاید اسے معلوم ہے، لیکن اسے پروا نہیں کہ اس کے ہاتھوں ویرانی کو وسعت مل رہی ہے۔ بستیاں نہ صرف صحرا میں تبدیل ہو رہی ہیں، بلکہ اب صحرا بھی مزید تباہ ہوئے جاتے ہیں اور شاید ان کا بھی نشان صفحۂ ہستی پر باقی نہ رہے گا۔ دوسری طرف بستیاں ہیں جو ویرانی میں تبدیل ہو چکی ہیں۔ اب ان کا تشخص یہی ہے کہ وہ ویران ہیں اور وہ اسی تشخص کو قائم رکھنے کے لیے بے چین ہیں۔ لیکن یہ بھی ممکن نہیں معلوم ہوتا۔

اس طرح، فوری طور پر یہ شعر ہمارے احساس کو متاثر کرتا ہے۔ پہلے مصرعے میں سادہ سا پیکر ہے، لیکن ''سپر دصحرا'' کی ترکیب متوجہ کرتی ہے اور بستیوں کو بے چارہ، بے سہارا مظلوم کی شکل میں پیش کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں معنی خیز استفہام ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اب ان بستیوں کا صحرا کی صورت میں بھی قائم رہنا مشکل معلوم ہوتا ہے اور ہم پھر جذبات کے ایک دھچکے سے دوچار ہوتے ہیں۔ پورا شعر فوری طور پر اثر کرتا ہے۔ بظاہر اس میں کوئی خاص معنی نہیں نظر آتے۔ اسی صفت کو کیفیت کہتے ہیں۔

لیکن اگر شعر کے معنی پر غور کیا جائے تو کئی تہیں نظر آتی ہیں۔ کیفیت کا تفاعل عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ وہ معنی کو نگاہوں سے اوجھل کر دیتی ہے۔ اکثر تو کیفیت والے شعر میں معنی ہی بہت کم ہوتے ہیں۔ بعض بعض شاعروں میں البتہ یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ کیفیت کے ساتھ معنی کی بھی کثرت کا التزام رکھتے ہیں۔ اگر جان ڈن (John Donne) اور عہد وکٹوریہ کے شاعر جیرڈ مینلی ہاپکنز (Gerard Manley Hopkins) کی شاعری پر غور کیا جائے تو بات صاف ہو جاتی ہے۔ ہاپکنز کے یہاں کیفیت کی فراوانی ہے، لیکن معنی کم ہیں۔ بلکہ اس کے یہاں کیفیت ہی معنی کا کام کرتی ہے۔ اس کے برخلاف جان ڈن کے یہاں کیفیت کے ساتھ معنی بھی ہیں۔ ڈن کی اکثر نظمیں

بہت مشکل ہیں، لیکن کچھ ایسی ہیں جو دل پر فوراً اثر بھی کرتی ہیں۔ مصور سبزواری کے شعر زیر بحث میں صورت حال کچھ مختلف ہے۔ شعر بظاہر آسان ہے، لیکن غور کیجیے تو مندرجہ ذیل باتیں نظر آتی ہیں:

(۱) متکلم کسی کو مخاطب کر کے کہہ رہا ہے کہ تمھارے حکم یا مرضی کے مطابق بستیاں سپرد صحرا ہو چکیں۔ ان کی اپنی شخصیت مسخ ہو چکی، لیکن انھیں ایک دوسری شخصیت مل گئی تھی۔ کیا تم اب ان کو اس صورت پر بھی قائم نہ رہنے دو گے؟ کیا تم ان کی مکمل تباہی کے درپے ہو؟

(۲) متکلم کا مخاطب جو بھی ہے وہ استبداد کی علامت ہے، چاہے وہ سماجی استبداد ہو یا سیاسی استبداد، یا محض ایک بے نام کائناتی استبداد جو ہر شے پر جاری ہے۔

(۳) متکلم کسی سے مخاطب نہیں ہے، اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے۔

(۴) متکلم کسی دوست یا ساتھی سے مخاطب ہے اور رنج یا غصے کے لہجے میں کہہ رہا ہے کہ کیا وہ قوت جس کے باعث بستیوں کو سپرد صحرا کرنا پڑا یا ہونا پڑا، وہ اس قدر جابر ہے کہ اب وہ انھیں صحرا کی صورت پر بھی قائم نہ رہنے دے گی؟

(۵) ایک معنی کی رو سے دوسرا مصرع کسی ''وہ'' کے بارے میں ہے (کیا وہ ان بستیوں کو...) ایک معنی کی رو سے مصرع ثانی کا مخاطب ''تو'' ہے (کیا تو ان بستیوں کو...)

(۶) ''بستیاں کب کی سپرد صحرا ہو تو چکیں'' کے مفہوم حسب ذیل ہیں: (۱) بستیوں کو کسی نے مجبوراً سپرد صحرا کیا ہے (۲) بستیاں کسی غیر شخصی، اندھے قانون کی پابند ہیں اور خود بہ خود سپرد صحرا ہوتی جاتی ہیں (۳) بستیاں سپرد صحرا اس لیے کی گئی تھیں کہ امید تھی اب اس کے بعد صحرا کچھ اور مطالبہ نہ کرے گا اور یہ عمل بہت پہلے ہو چکا تھا۔

(۷) آخری معنی کی روشنی میں مصرع ثانی کا مخاطب خود صحرا ہو سکتا ہے۔

(۸) اگر شعر کو سماجی تمثیل فرض کیجیے تو کئی امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً ''بستیاں'' سے مراد معصوم لڑکیاں ہیں اور صحرا کے سپرد ہونے سے مراد ان کی معصومیت کا استحصال ہے۔ یعنی معصوم جانوں کی معصومیت کا استحصال کیا گیا تو گویا وہ بستیوں سے صحرا بن گئیں۔ ان کے صورت صحرا پر بھی قائم نہ رہنے کا مفہوم ہوا، ان کی مزید تذلیل یا ان کی موت۔ سیاسی تمثیل فرض کیجیے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ دنیا اور معاشرہ اپنی تہذیب اور شائستگی کھو چکے ہیں۔ لیکن وہ قوتیں جو ان کا استحصال کر رہی ہیں، وہ اب بھی مطمئن نہیں ہیں اور دنیا اور معاشرے کو پوری طرح صفحۂ ہستی سے مٹانا چاہتی ہیں۔

مندرجہ بالا تجزیے کی روشنی میں یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ اگر استعاراتی اور مبہم انداز بیان اختیار کیا جائے تو شعر کی معنوی سرحدیں بہت وسیع ہو جاتی ہیں۔ اور اگر شعر میں کیفیت اور معنی دونوں کا التزام ہو تو شعر دل اور دماغ دونوں کو متاثر کرتا ہے۔

مصور سبزواری کی دنیا میں انسان تنہا ہے۔ یعنی یا تو اس کا کوئی ساتھی نہیں یا اس کا ساتھی اس کا ساتھ چھوڑ چکا ہے۔ یا محض خوف اور تو ہم اس کے ساتھی ہیں۔ اس خیالی انسان کی یہ صورت حال بہ وجہ مجانست ہم پر فوراً اثر کرتی ہے۔ طباطبائی نے عمدہ بات کہی ہے کہ شعر میں اثر بہ وجہ استدلال نہیں، بلکہ بر بنائے مجانست ہے۔ تنہائی اور خوف و تو ہم کا موضوع (یا مضمون) غزل کے بنیادی روایاتی مضامین کی ایک شاخ بن کر نئی غزل میں قائم ہو گیا ہے۔ اب یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ اس مضمون کو کس حد تک معنویت اور ندرت سے بھر سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مصور سبزواری ہر جگہ پوری طرح کامیاب ہی ہوں۔ اور غزل کا شعر جب ناکام ہوتا ہے تو اکثر بہت ناکام ٹھہرتا ہے۔ لیکن جہاں مضمون کا نیا پہلو سامنے آ جاتا ہے، یعنی وہ احساس یا فکر کے کسی داخلی تجربے کو بیان کرنے کے لیے کام میں آتا ہے تو مصور سبزواری نئی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں ؎

چلے جو گھر سے تو بچوں نے پاؤں پکڑے تھے
سفر میں قدموں سے رستے لپٹتے جاتے ہیں
ہم ایک دوسرے کے مدتوں رہے مہماں
بچھڑنے پر یہ کھلا ہے مکاں کسی کا نہ تھا
کل جانے کس کی گود میں گرجائے ٹوٹ کر
اس رت کا پچھلا پھول تو موسم اخیر میں
چلا جاؤں گا میں تو پھول کھلنے ہی سے پہلے
مری خاطر تو کیوں پودے اگاتا جارہا ہے

مصور سبزواری کے بارے میں ایک عام خیال یہ ظاہر کیا گیا تھا کہ ان کے یہاں دہشت، خوف آسیب، اسرار وغیرہ کی فراوانی ہے۔ یہ بات کسی حد تک صحیح ہے۔ لیکن مصور سبزواری کا تازہ کلام اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ وہ تجربے اور احساس کی نئی منزلوں کی طرف گامزن ہیں۔ کسی شاعر پر اوائل زندگی ہی میں کوئی لیبل لگ جائے تو یا تو شاعر کی ترقی رک جاتی ہے اور وہ اسی لیبل کے مطابق شعر کہنے پر مجبور ہوتا ہے۔ یا پھر اس کا وہ کلام اور کام جو اس لیبل کے تحت نہیں آتا، نظر انداز ہو جاتا ہے۔ اختر شیرانی کو ''شاعر رومان'' کہہ دیا گیا پھر سب لوگ یہ بات بھول گئے کہ اختر شیرانی کی شاعری کے اور رنگ بھی ہیں (خاص کر غزل میں) اور انھوں نے علمی کام بھی کیے ہیں۔ مجھے خوشی ہے کہ مصور سبزواری خود ہی اپنے لیبل کے سحر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں ؎

میں ایک سیاہ کنول اس کے بخت کی مانند
وہ مجھ کو جھیل کے اس پار ڈھونڈتا ہوگا
نقطۂ ختم سفر پر تھا سفر پھر سے شروع
پاؤں جب دہلیز پر رکھا تو گھر چلنے لگا
میں تو سیلاب سے کٹتا ہوا رستہ ہوں فقط
تیری مٹی ابھی دیوار تو کہلاتی ہے
ہجوم شہر کے سناٹے میں گم سم وہ ٹیلہ سا
اسی کو آتے جاتے بے ضرورت دیکھتے رہنا

مصور سبزواری کے یہ نئے امکانات ابھی پوری طرح روشن ہونا ہیں۔ ان کے یہاں ندرت احساس روشن نقطوں کی طرح جگہ جگہ نظر آتی ہے، گویا وہ چیز جسے گالزوردی (John Galsworthy) نے ''معنی کے منارے'' یعنی Spires of Meaning کہا تھا ابھی ان مناروں کو پوری فصیل میں تبدیل ہونا ہے۔ عنوان چشتی نے کچھ دن ہوئے مصور سبزواری کے یہاں ''زبان و بیان'' کے اغلاط کی ایک لمبی فہرست بنائی

تھی۔ اب یہ الگ بات ہے کہ ان میں سے اکثر ''اغلاط'' خود جناب عنوان چشتی کی سخن فہمی اور دسترس فن کے عجز پر خاموش تبصرہ ہیں۔ لیکن ایسا نہیں کہ مصور سبزواری کا کلام عیب وسقم سے سراسر پاک ہے۔ غیر ضروری الفاظ سے گریز کرنا ابھی انھوں نے پوری طرح نہیں سیکھا ہے۔ وزن پورا کرنے کی خاطر مانوس اور خلاف محاورہ استعمالات کو بھی وہ انگیز کر لیتے ہیں۔ بعض بعض غزلوں میں روانی کی کمی نظر آتی ہے۔ بعض اشعار میں ربط بین المصر عتین پوری طرح قائم نہیں ہوا۔ یقین ہے کہ مصور سبزواری ان کوتاہیوں کو جلد از جلد دور کر لیں گے کیونکہ وہ خود اپنے کلام کے اچھے نقاد ہیں، اس وقت ان کی غزل عصر حاضر کی شاعری میں توجہ انگیز مقام رکھتی ہے۔ ابھی اس مقام کو بلند تر ہونا ہے۔

☆☆☆

(۱۹۸۷، نظر ثانی، ۲۰۱۰)

سید امین اشرف کی غزل: کنج احساس میں کھو جاؤں تو کیا کیا نہ ملے

(سید امین اشرف: پیدائش ۱۹۳۲)

سید امین اشرف کا یہ مصرع خود ان سے زیادہ شاید ان کے قاری پر صادق آتا ہے۔ یوں تو ان کی شاعری میں فکر کا عنصر بھی ہے اور کہیں کہیں تصوف کا رنگ بھی، لیکن امین اشرف کی ایک ہی دو غزلیں پڑھ لینے کے بعد قاری کو (اگر وہ صحیح معنی میں شعر شناس ہو) محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ شعر امین اشرف نے نہیں، خود اس نے کہے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ سید امین اشرف کی شاعری پر ''از دل خیزد بر دل ریزد'' یا ''آپ بیتی میں جگ بیتی'' جیسے مصنوعی اور تقریباً بے معنی فقرے صادق لائے جا سکتے ہیں۔ مجھے تو اب تک یہی سمجھ میں نہیں آیا کہ ''دل'' بھی کوئی چیز ہے جس کو شاعری کا سرچشمہ یا مخاطب کہہ سکتے ہیں، یا کسی کی بھی ''آپ بیتی''، خواہ وہ دنیا کا سب سے بڑا شاعر کیوں نہ ہو، شاعری کے لئے مجرد طور پر کام آسکتی ہے اور اس حد تک کام آسکتی ہے کہ وہ تمام دنیا (یا اس شاعر کے تمام پڑھنے والوں) کے لئے کوئی مثبت قدر رکھے۔ خیر، یہ باتیں فی الحال اتنی اہم نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ امین اشرف کی غزل کے بارے میں یہ کس معنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ان کی چند غزلیں پڑھنے کے بعد ان کا قاری خود کو امین اشرف کا قائم مقام ہی نہیں، بلکہ امین اشرف کا ہمزاد سمجھنے لگتا ہے؟

یہاں اس بات کو معرض بحث میں لانا غیر ضروری ہے کہ بہت سی عمدہ شاعری کو پڑھ کر ہمارے دل میں ہوک اٹھتی ہے کہ کاش یہ شعر میں نے کہے ہوتے۔ لہٰذا امین اشرف کا بھی قاری کبھی کبھی، یا اکثر یہ محسوس کرتا ہوگا اور اسی کو امین اشرف اور ان کے قاری کے مابین اتحاد کی دلیل یا مثال قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ مثلاً اقبال یا غالب یا میر کا اکثر کلام پڑھ کر ہمارے چھکے چھوٹنے لگتے ہیں۔ ہمارے دل میں ہوک اٹھتی ہے کہ کاش یہ شعر میں نے کہے ہوتے، اور اسی وقت دماغ ہمیں متنبہ کرتا ہے کہ میاں ایسی شاعری تک پہنچنا تمھارے کیا، تمھارے اچھے اچھوں کے بس میں نہیں کہ عنقا را بلند است آشیانہ۔ یہ کیفیت تو عام کیفیت ہے اور جو اس کا لذت شناس نہیں وہ شاعری کی گوں کا آدمی بھی نہیں۔

سید امین اشرف کا بنیادی معاملہ یہ ہے کہ عدم انفعالیت کے باوجود، یا شاید عدم انفعالیت کے باعث ان کا شعر صفحہ قرطاس پر جامد الفاظ کا مجموعہ نہیں معلوم ہوتا کہ جسے روبہ عمل لانے کے لیے ہماری مسیحانفسی درکار ہو (جیسا کہ نقد شعر کے بعض ماہر کہتے ہیں) بلکہ وہ الفاظ کسی فعال اور متحرک قوت کی طرح ہمارے رگ و پے میں اتر جاتے ہیں۔ انھیں سمجھنے سے پہلے ہم ان سے لطف اندوز ہونے لگتے ہیں اور ان معنی میں وہ شعر ہمارے شعر بن جاتے ہیں۔ شعری تخلیق کے عمل کا عام اصول ہے کہ شاعر اول و آخر یہ دیکھتا ہے کہ نظم، یا شعر، ایک نامیاتی اکائی کی طرح اس کے سامنے شکل پذیر ہوتا ہے کہ نہیں۔ کیا کہا جا رہا ہے، اس کی اسے چنداں فکر اس وقت نہیں ہوتی۔ اسی لئے الیٹ (Eliot) نے کہا تھا کہ جب تک نظم مکمل نہ ہو جائے میں کیسے بتا سکتا ہوں کہ میں نے اس میں کیا کہا ہے؟ اسی لئے رچرڈس (Richards) کا بھی قول تھا کہ نظم کو سمجھنا، نظم سے الگ کوئی عمل نہیں، بلکہ نظم کو سمجھنا خود نظم ہی ہے، کچھ اور نہیں۔ یعنی نظم کی فہم اس کے وجود سے الگ کوئی چیز نہیں۔

زمانۂ حال کے کم شعرا کے ساتھ میرا تجربہ ایسا رہا ہے کہ کوئی شعر ہم پر اس طرح طاری ہو جائے کہ ہم اسے اپنے وجود کا حصہ بنا لیں، یعنی اس شعر یا ان اشعار کی حد تک ہم میں اور شاعر میں مکمل اتحاد روحانی پیدا ہو جائے۔ یہ ضروری نہیں کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہو،

غور وفکر کے بعد ہم خود کو اس بات سے متفق نہ دیکھیں۔ شعر کے موضوع یا مضمون سے عدم اتفاق کے باوجود شعر ہمیں اپنا لگتا ہے کیونکہ وہ ہم کو کسی داخلی یا باطنی دنیا کی خبر دیتا ہے، ایسی دنیا جس کے بارے میں ہمیں گمان تھا کہ اس کے باسی اکیلے ہم ہی تھے۔

دوسرے کے شعر کو اپنا سمجھنے کی ایک نمایاں مثال وہ شعر ہیں جو زبان زد خلائق ہیں لیکن ہمیں ان کے خالق کا نام نہیں معلوم ہے اور نہ ہمیں اس بات میں کوئی دلچسپی ہی ہے کہ وہ شعر دراصل ہیں کس کے؟ یوں تو فہم شعر، یا شعر کی پسندیدگی میں شاعر کے نام کا بھی کچھ دخل ہوتا ہے (مثلاً ہم غالب یا ناسخ کے شعر کے بارے میں اپنے اندر سے وہ استجاب (Response) نہیں پیدا کر سکتے جو میر کے کسی شعر یا میر انیس کی کسی بیت یا کسی بند سے ہمارے اندر پیدا ہوتا ہے) لیکن گمنام اشعار کے بارے میں ہمیں شاعر کے بارے میں ایسی کوئی اطلاع نہیں ہوتی جو شعر کے بارے میں ہمارے فیصلے یا استجاب پر اثر انداز ہو۔ لہٰذا ایسے اشعار کو ہم فطری طور پر اپنا لیتے ہیں اور ان کی لفظی یا معنوی خوبیوں کے بارے میں ہمارا استجاب بالکل ذاتی اور غیر مصنوعی ہوتا ہے۔ ایک دوسری مثال میرے اپنے تجربے سے ہے کہ میں نے کسی داستان میں حسب ذیل شعر دیکھا ؎

وہ رخسار نازک کہ ہو جائیں لال
اگر ان پہ بوسے کا گذرے خیال

اگرچہ شاعر کا نام درج نہ تھا، لیکن مجھے شعر بہت ہی پسند آیا اور وہ مجھے فوراً یاد ہو گیا۔ میں نے یوں ہی قیاس لگایا، اگرچہ اس کی ضرورت نہ تھی (کیونکہ شعر تو اب میرا ہو چکا تھا) کہ اٹھارویں صدی کے کسی دہلوی شاعر کا شعر ہوگا۔ کئی مہینے بعد اتفاق سے مثنوی میر حسن کی ورق گردانی کے دوران مجھے وہ شعر نظر پڑا تو خوشی ہوئی کہ میرا قیاس درست نکلا۔ لیکن اگر قیاس غلط بھی نکلتا تو مجھے اپنے تنقیدی شعور کی ناکامی پر افسوس تو ہوتا لیکن اس بات کا کوئی رنج نہ ہوتا کہ ارے، یہ شعر تو (مثلاً) طوطا رام شایاں یا نواب مرزا شوق کا تھا۔ شعر عمدہ تھا۔ شاعر کا نام نہیں معلوم تھا۔ لہٰذا میں نے اسے اپنا لیا، قصہ ختم۔

ممکن ہے دوسرے کا شعر اپنا لینے کے پیچھے تخلیقی عمل کی نفسیات کا کوئی نکتہ ہو، مثلاً یہ کہ عینی حالات میں، میں بھی اس طرح کا شعر کہہ سکتا ہوں۔ لیکن بنیادی بات کچھ اور ہے۔ ایک بار پروفیسر احتشام حسین صاحب مرحوم و مغفور نے مجھ سے بیان کیا کہ بھئی فاروقی صاحب:

> ''کل رات میں نے خواب میں دیکھا کہ ایک غزل کہہ رہا ہوں۔ پھر میں نے خواب ہی خواب میں وہ غزل پورے ولولے اور انہماک کے ساتھ مکمل کی، آٹھ یا نو شعر رہے ہوں گے۔ لطف کی بات یہ ہوئی کہ جب صبح اٹھا تو مجھے وہ غزل پوری کی پوری یاد تھی، ورنہ عام طور پر خواب میں کہا ہوا شعر یاد رہتا نہیں ہے۔ بہر حال، میں نے نیت کی کہ غزل کو جلد از جلد کاغذ پر اتار لوں گا تا کہ فروگذاشت یا نسیاں کا امکان نہ رہے۔ لیکن اسی صبح ڈاک میں پاکستانی رسالہ ''نقوش'' [یا شاید انھوں نے ''فنون'' کہا تھا، شمس الرحمٰن فاروقی] آیا اور میں نے اسے کھولا تو جو صفحہ کھلا اس پر میری وہی غزل پوری کی پوری عابد علی عابد کے نام سے چھپی ہوئی تھی۔ ردیف و قافیہ، الفاظ و تراکیب تو ایک طرف، اشعار کی ترتیب بھی وہی تھی جس ترتیب سے میں نے وہ شعر خواب میں کہے تھے۔ میں دنگ رہ گیا اور اب بھی الجھن میں ہوں کہ یہ کیا اور کیسے ہوا۔ خدا کا شکر ہے کہ کسی محفل میں اس غزل کو سنانے کا موقع نہ مل سکا تھا اور نہ میں مفت میں خفیف ہوتا۔''

میں نے احتشام صاحب مرحوم سے عرض کیا کہ بات واقعی استعجاب انگیز ہے، لیکن ایک دو باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ غزل اگرچہ آپ نے آج ہی رسالے میں مطبوعہ دیکھی، لیکن ممکن ہے آپ نے کبھی ریڈیو پر سنی ہو (ان دنوں ریڈیو پاکستان، لاہور بہ آسانی میڈیم ویو پر سنا جا سکتا تھا اور زیادہ تر لوگ وہاں کے مشاعرے سنتے تھے) ورنہ ممکن ہے عابد علی عابد نے یہ غزل آپ کے مطالعے اور لطف کے لیے کبھی بھیجی ہو۔ دونوں صورتوں میں یہ بعید از قیاس نہیں کہ وہ غزل آپ کو پسند آئی اور آپ کے لاشعور میں جاگزیں ہو گئی۔ احتشام صاحب مبرور نے

فرمایا کہ تمھارا قیاس تو منطقی ہے، لیکن حسب واقعہ نہیں، کیونکہ میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ یہ غزل میں نے آج سے پہلے کبھی سنی نہ پڑھی۔

ہم لوگ دیر تک تعجب کرتے رہے لیکن کوئی نتیجہ خیز بات نہ حاصل ہوئی۔ افسوس کہ اس وقت مجھے اس معاملے کے سب سے اہم نتیجے کا دھیان بالکل نہ آیا کہ احتشام صاحب تو اور طرح کے شاعر تھے۔ ان کے ادبی نظریات عابد علی عابد مرحوم سے مختلف، ان کا طرز شعر گوئی عابد علی عابد سے بالکل الگ، لیکن پھر بھی یہ ممکن ہو سکا کہ احتشام صاحب نے عابد علی عابد صاحب کی غزل کو اس قدر پسند کیا اور اس شدت تک اسے اپنے شعور میں ایسا رچا بسا یا کہ وہ ان کے لاشعور میں اتر کر ان کی اپنی غزل بن گئی، عابد علی صاحب کی غزل نہ رہی۔ لہٰذا آج میں یہ کہنے میں کوئی قباحت نہیں دیکھتا کہ سید امین اشرف کی غزل میں بھی یہ صفت ممکن ہے کہ تھوڑی سی مناسبت اور مزاولت کے بعد قاری کو یہ محسوس ہو کہ یہ شعر میرے کہے ہوئے سے لگتے ہیں۔

اب اس معاملے کا دوسرا پہلو بھی دیکھتے چلیں۔ پہلے زمانے کی عرب وعجم ادبی تہذیب میں یہ بات عام تھی کہ کم مشہور شاعر، یا گمنام شاعر اپنے کلام کی مقبولیت کی خاطر اسے کسی بڑے یا اپنے سے زیادہ مشہور شاعر سے منسوب کر دیتا تھا۔ جاحظ نے اس پر مدہ بحث کی ہے۔ آج کون نہیں جانتا کہ عمر خیام کے نام سے جو صد ہا رباعیاں منسوب ہیں ان میں سے بمشکل چھ یا سات ہی عمر خیام کی ہوں گی، لیکن تمام رباعیوں کا رنگ، لہجہ، مضمون اور خود مضمون کو برتنے کے طور، سب بالکل عمر خیام کے لگتے ہیں۔ خواجہ حافظ کی مثال بھی اسی طرح کی ہے۔ یہ بات اب پوری طرح ثابت ہے کہ حافظ سے منسوب بعض مشہور ترین غزلیں دراصل حافظ کی نہیں ہیں۔ عبید زاکانی کی ایک غزل مدت تک امیر خسرو سے منسوب رہی۔ عبید نے اس پر جل کر امیر خسرو کو ان کے تمسے کی بنا پر نظامی کا نقلچی بنا دیا۔

غلط افتاد خسرو راز خامی
کہ سکبا پخت در دیگ نظامی

بعض طرح کے اچھے شعروں میں یہ خاصیت ہی ہوتی ہے کہ صاحب ذوق قاری (یعنی وہ قاری جو بقول امیر خسرو ''طبع وقاد'' رکھتا ہو) انھیں اپنا لیتا ہے۔ ایسے شعر زیادہ تر ان خوش نصیب شعرا کی جھولی سے نکلتے ہیں جن کا رنگ کسی بھی معاصر کے رنگ سے نہیں ملتا پھر بھی وہ اچھے لگتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ بات تقریباً قول محال کا درجہ رکھتی ہے کہ کسی کا انداز سخن اپنے معاصرین سے بالکل مختلف ہو اور پھر بھی وہ سخن مرغوب ومقبول ٹھہرے۔

جدید غزل کی تنقید لکھنا شاید کسی بھی اور طرح کی تنقید کے مقابلے میں آسان ہے۔ مثلاً یہ تو کہہ ہی سکتے ہیں کہ شاعر کو کلاسیکی غزل اور روایت کا احساس ہے لیکن وہ اپنی راہ الگ نکال رہا ہے۔ یا تھوڑی اور باریکی دکھانا منظور ہوا تو کہہ دیا کہ شاعر کا اسلوب جدید اور منفرد ہے لیکن اسے کلاسیکی غزل کا بھی گہرا شعور ہے، لہٰذا اس کے یہاں روایت اور جدت کا خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ یا اگر شاعر کی لفظیات ذرا فارسی آمیز ہے تو پھر چند فارسی تراکیب کی مثال دے کر یہ کہہ دینا تو بالکل ہی واجب ہوگا کہ شاعر کو غالب (یا اقبال، یا دونوں) نے متاثر کیا ہے لیکن اس کی فارسیت اکتسابی اور تقلیدی نہیں، وہبی ہے۔ اور اگر کچھ مزید لیاقت کا اظہار مقصود ہوا تو کہہ دیا کہ شاعر کا لہجہ ''عام گفتگو'' کے لہجے سے قریب ہے، اس کے کلام میں ''بات چیت کا آہنگ'' (Speech Rhythm) جھلکتا ہے۔ اسی طرح موضوعات اور مضمون کے بارے میں جدید انسان کی ذہنی کشمکش، سماج کی تنگ جبینی، عالم کاری کے لائے ہوئے مسائل وغیرہ کا ذکر کر کے چند شعر حسب حال نقل کر دیجئے، مضمون تیار ہو گیا۔

مشکل اس وقت آتی ہے جب سید امین اشرف جیسے شاعر سے سابقہ پڑے۔ ان کے لیے کوئی نمونہ (Paradigm) دریافت کرنا محال ہے۔ ان کی غزل کو کسی ایک چوکھٹے، یا دو چار چوکھٹوں میں ڈال کر دیکھنا یا دکھانا اپنا ہی منہ چڑانا ہے۔ بجا کہ وہ عشقیہ شاعر ہیں، یا عشق کے معاملات کی پیچیدگیاں، زندگی میں عشق کے لائے ہوئے تضادات، نفرت یا اکتاہٹ اور کشش کے درمیان آویزش کا کرب، یہ سب ان کے یہاں بہت خوبی سے بیان ہوا ہے، اتنی خوبی سے کہ اس کی مثال عہد حاضر کی اردو غزل میں نہیں مل سکتی۔ لیکن افسوس کہ یہ عمومی بیانات ہیں، کسی بھی اچھے شاعر پر تھوڑے بہت رد و بدل کے بعد چسپاں کیے جا سکتے ہیں۔ ہمیں تو امین اشرف کے وہ صفات بیان کرنے

ہیں جنھیں ثابت کیا جا سکے۔

فوری طور پر اور حافظے پر کچھ زور دیئے بغیر سید امین اشرف کا یہ شعر مجھے یاد آیا ہے ؂

اک چاند ہے آوارہ و بیتاب و فلک تاب
اک چاند ہے آسودگی ہجر کا مارا

پورے شعر میں آہنگ کی روانی قابل داد ہے۔ اس سے بڑھ کر مصرع اولیٰ میں ''آوارہ و بے تاب و فلک تاب'' کا اسرار اور اس سے بڑھ کر ''آسودگی ہجر'' کی انوکھی ترکیب۔ یہ سب مل کر ہمارے ذہن میں بجلی کی طرح کوند جاتا ہے۔ لیکن کیا ''آوارہ و بے تاب و فلک تاب'' میں صرف اتنا ہی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ اگر چاند کو معشوق کا استعارہ قرار دیں، تو معشوق آوارہ اور بیتاب کیوں ہے؟ اور چاند کی روشنی تو ٹھنڈی ہوتی ہے، جب کہ بیتابی حدت کی علامت ہے اور آوارگی حرکت کا حکم رکھتی ہے اور حرکت تفاعل ہے حدت کا۔ لیکن لطف یہ بھی ہے کہ وہ چاند فلک تاب بھی ہے، یعنی وہ فلک کو روشن تو کر رہا ہے لیکن اس میں کچھ تاب وتب کا بھی عنصر ہے۔ ''بے تاب'' اور فلک تاب'' کا توازن اور تخالف بھی کیا خوب ہے۔ لہٰذا پہلا مصرع شاید کسی معشوق کے بارے میں ہے، لیکن وہ معشوق عاشق صفت ہے، عاشق فریب نہیں (عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام۔) مگر وہ ہمیں ضرور کسی فریب میں مبتلا کر رہا ہے کہ وہ آوارہ اور بے تاب بھی ہے اور افلاک کو روشن، بلکہ گرم بھی کر رہا ہے۔ شاید اس کی بیتابی اس کے حسن کا تفاعل ہے؟ یا اس کی آوارگی، اس کی بیتابی، اس کا تب وتاب ہم سے کہہ رہا ہے کہ میں چاند (معشوق) تو ہوں لیکن خورشید (عاشق) صفت ہوں۔ خورشید کا التہاب، اس کی تنہائی، اس کی سرگردانی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس کا صبح کو طلوع ہونا، جب معشوق صفت لوگ منھ دھوتے اور سنگار کرتے ہیں یہ سب خورشید اور عاشق کے کردار میں مطابقت کے دلائل ہیں۔ میر کہتے ہیں (دیوان پنجم) ؂

منھ دھوتے اس کے آتا تو ہے اکثر آفتاب
کھاوے گا آفتابہ کوئی خودسر آفتاب

(آفتابہ کھانا = کسی مشکل میں مبتلا ہونا)

سر صدقے تیرے ہونے کی خاطر بہت ہے گرم
مارا کرے ہے شام و سحر چکر آفتاب
ہر خانہ کیوں نہ صبح جہاں میں ہو پر فروغ
پھرتا ہے جھانکتا اسی کو گھر گھر آفتاب

لہٰذا کچھ عجب نہیں کہ یہ چاند، چاند (معشوق) بھی ہو اور سورج (عاشق) بھی ہو۔ یا شاید متکلم خود ہی کو چاند قرار دے رہا ہو، کہ عشق نے مجھے وہ روشنی عطا کی ہے کہ چاند جیسا چمک رہا ہوں لیکن ہجر کی بنا پر آوارہ و بیتاب ہوں۔ اب دوسرے مصرعے میں ''آسودگی ہجر'' کا اسرار کچھ بڑھ جاتا ہے۔ یہ کون سا چاند ہے جسے ہجر میں آسودگی ملتی ہے؟ یا شاید ''آسودگی'' یہاں ''سو جانے'' کے معنی میں ہو، اور لفظ ''مارا'' کے معنی میں استعاراتی موت کے علاوہ حقیقی موت کا بھی پہلو، کہ ہجر کے تعب نے اس چاند کو آسودہ کر دیا، یعنی موت کی نیند سلا دیا۔ یعنی شعر میں دو عاشقوں کا چرچا ہے، ایک تو جسے نار عشق بے قرار و بے تاب رکھتی ہے اور ایک وہ جسے ہجر نے موت کی نیند سلا دیا۔ لیکن مصرع ثانی کا چاند معشوق بھی ہو سکتا ہے، ایسا معشوق جس کے دل میں عاشق نے گھر تو کر لیا، لیکن پھر بھی کسی باعث معشوق نے وصل کے اوپر ہجر کو ترجیح دی۔ اس نے ہجر ہی میں آسودگی ڈھونڈ لی، لیکن اس آسودگی نے اسے مار بھی رکھا ہے کیونکہ اس نے اپنا مرتبۂ محبوبی گنوا دیا ہے۔ وہ آسودہ ہے بھی اور نہیں بھی۔

سید امین اشرف کا ہر شعر اس قدر پیچیدہ، اس قدر کروی شکل (Spherical Shape) نہیں رکھتا۔ فلاسفہ کہتے ہیں کہ (Sphere) کامل و اکمل ہیئت ہے۔ اور یہ شعر بھی ہر معنی میں کامل و اکمل ہے۔ اگر امین اشرف کے سب شعر ایسے ہوتے تو اردو ادب کی دنیا

جنت نشان ہوتی۔ لیکن امین اشرف کے یہاں جتنے رنگ ہیں سب چوکھے ہیں۔ ابھی ابھی میں نے امین اشرف کے شعروں کی کروی ہیئت کا ذکر کیا ہے۔ حکما یہ بھی کہتے ہیں کہ اقلیدس شریف ترین علم ہے۔ امین اشرف کے مصرعوں میں مجھے اقلیدس کی لکیروں جیسا ربط اور کہیں تہ میں تسلسل کا احساس ملتا ہے۔

عجب نہیں کہ ہو دیوار نقطۂ موہوم
مکاں ہو کہ مکیں دو دلوں کا ملنا دیکھ
ہے ارتباط شکن دائروں میں بٹ جانا
چمن کا موجۂ بادِ صبا سے کٹ جانا
کہیں بھی طائر آوارہ ہو مگر طے ہے
جدھر کماں ہے ادھر جائے گا کبھی نہ کبھی
حلقۂ شام و سحر سے نہیں جانے والا
درد اس دیدۂ تر سے نہیں جانے والا
لذت دید خدا جانے کہاں لے جائے
آنکھ ہوتی ہے تو ہوتا نہیں قابو دل پر

غزل میں کلام مربوط کی شرط بہت بڑی شرط ہے۔ بڑے بڑے نامور شعرا کے یہاں دیکھا گیا کہ ایک مصرع تو اچھا، بلکہ بہت اچھا ہے، لیکن بات اسی مصرعے میں تمام ہو چکی ہے، اب دوسرا مصرع اس سے مربوط ہو کر نہیں دیتا۔ یا پھر یہ کہ خیال وسیع ہے لیکن مصرعوں کا دامن تنگ، لہٰذا پوری بات بیان نہیں ہوتی۔ ایسے بہت سے جوکھم ہیں جو غزل کے شاعر کو درپیش رہتے ہیں۔ اوپر جو شعر نقل کئے گئے ان کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ ہر مصرع اپنی جگہ مکمل بات کہتا ہوا نظر آتا ہے اور سننے والے کو تجسس، بلکہ پریشانی ہوتی ہے کہ اب دوسرے مصرعے کو مربوط کیونکر کیا گیا ہوگا؟ لیکن ہر بار شاعر کوئی نیا مضمون، یا الگ سے کوئی بات ڈال کر مربوط مصرعے بنالیتا ہے۔ اور یہ ربط، جیسا کہ میں نے اوپر کہا، اقلیدسی لکیروں کے ربط باہم کا احساس دلاتا ہے، گویا ایک لکیر سے کوئی اور پھوٹ کر ایک نئی شکل بنا گئی ہو۔

میں ایک اور شعر پر کلام کرنا چاہتا تھا، لیکن شعر (یا شعور؟) کی رو مجھے کہیں اور لے گئی۔ شعر سنئے۔

یہ واقعہ ہے کہ خوشبوے مشک آتی ہے
بلاے جاں سربازار مجھ کو رسوا دیکھ

اکثر کہا گیا ہے کہ علم کے بغیر شعر نہیں اور ذوق کے بغیر شعر فہمی نہیں۔ منقولہ بالا شعر کی بنیاد اس کہاوت پر ہے کہ عشق اور مشک چھپتے نہیں۔ لیکن باکمال شاعر نے اس فرسودہ کہاوت سے نیا مضمون بنالیا، بلکہ اتحاد روحانی کی ایک نئی صورت دریافت کرلی۔ عشق اور مشک چھپائے نہیں چھپتے، لہٰذا عشق بھی ایک طرح کا مشک ہے، یا عشق کی خوشبو میرے بدن میں مشک کی طرح سما گئی ہے۔ اب میں جہاں جاتا ہوں لوگوں کو میرے بدن سے مشک کی خوشبو پھوٹتی محسوس ہوتی ہے اور میرا راز کھل جاتا ہے۔ عشق کے بڑے مرتبے اور بڑی شانیں ہیں۔ میر (دیوان چہارم)۔

عشق کی شان ہے ارفع اکثر لیکن شانیں عجائب ہیں
گہ ساری ہے دماغ و دل میں گاہے سب سے جدا ہے عشق

عشق کی ایسی شانیں اور ایسے مراتب دیکھنا ہمارے عہد میں سید امین اشرف کو دیکھنا نصیب ہوا یا ان کے ہمزاد عرفان صدیقی کو، جنھوں نے کہا تھا کہ امین اشرف کے کلام سے بوے دل انگیزی آتی ہے۔ سید امین اشرف۔

چمن روح سے خوشبوے بدن آتی ہے
جان پر موجۂ لب نفخۂ گیسو دل پر

جان وتن کے یہ اتحاد اور زبان و دل کی یہ ولولہ انگیزیاں خدا کرے بہت دیر تک قائم رہیں تا کہ امین اشرف ہمارے شعر کہتے رہیں اور ہم امین اشرف کے شعر کہتے رہیں۔

☆☆☆

(۲۰۰۷)

اوم پربھاکر: ہوا سرگوشیاں کرتی ہے

(اوم پربھاکر: پیدائش ۱۹۴۳)

اوم پربھاکر کی خوبی یہ ہے کہ وہ غزل میں نئی بات کہتے ہیں۔ نظم تو نئی بات کے لیے ہی ہوتی ہے۔ لیکن غزل میں اتنی بہت ساری باتیں کہی جا چکی ہیں اور وہ سب باتیں عموماً ایک خاص طرح کی ہوتی ہیں، کہ نئی بات کہنا غزل کے شاعر کے لیے بڑے جوکھم کا کام ہے۔ نئی بات کہنے کی کوشش میں غزل گو عام طور پر بھونڈی یا بے لطف بات کہہ جاتا ہے۔ اس کی بہت سی وجہیں ہیں، لیکن بنیادی وجہ وہی ہے جو میں نے اوپر بیان کی ہے: غزل میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے اور کہا جا سکتا ہے، لیکن اسے ایک خاص ڈھرے کا ہونا چاہئے۔ اس ڈھرے کے باہر نکلنے نہیں کہ جان کا خطرہ مول لیا نہیں۔ یعنی غزل کی شعریات یہ کہتی ہے کہ تم نئی بات نہیں کہہ سکتے، لیکن تمھیں نئی بات کہنا چاہئے۔ اسی چکر میں پڑ کر کوئی شاعر سیاست کا راگ الاپتا ہے، کوئی سماج سدھارکا۔ کوئی فلسفہ بگھارتا ہے، کوئی اپنی تعریف کرنے لگتا ہے کہ دیکھو ہم کتنے اچھے آدمی ہیں، کتنے باوفا ہیں، کتنے صابر اور سچے عاشق ہیں، وغیرہ۔ ان جھمیلوں میں پھنسا ہوا شاعر اچھی شاعری بھی نہیں لکھ سکتا، اچھی غزل لکھنا تو بعد کی بات ہے۔

اوم پربھاکر کی غزلیں جب پہلے میرے پاس آئیں تو مجھے یہ دیکھ کر تعجب ہوا کہ نیا نیا اردو سیکھنے والا اور ٹیڑھے میڑھے حروف میں اردو لکھنے والا یہ شاعر نہ صرف یہ کہ بحر، قافیہ اور ردیف کے لحاظ سے صحیح شعر کہتا ہے، بلکہ یہ کہ زبان اور محاورے کے اعتبار سے بھی اس کی غزل کم وبیش درست ہوتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ خوبیاں نہیں، بنیادی ضرورتیں ہیں۔ بجا کہ آج بہت سے شاعر یہ بنیادی ضرورتیں بھی نہیں پوری کر سکتے، لیکن ہیں یہ ضرورتیں ہی۔ ان کا ہونا شعر کے صحیح ہونے کی ضمانت تو دے سکتا ہے، لیکن شعر کے اچھے ہونے کی ضمانت نہیں دے سکتا۔ آپ کے پاس اینٹ، گارا، چونا، سمنٹ، لوہا، لکڑی، وغیرہ نہ ہو تو آپ عمارت نہیں بنا سکتے۔ لیکن آپ کے پاس یہ اشیا بافراط ہوں تو بھی آپ یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ ہم نے مکان بنالیا اور اچھا مکان بنالیا۔ یعنی مکان بنانا اور شے ہے، اچھا مکان بنانا اور شے ہے، اور مکان بنانے کا سامان مہیا رکھنا اور شے ہے۔ آج کے زیادہ تر شاعروں کے پاس تھوڑا بہت سامان ہے اور تھوڑا بہت سلیقہ ہے جس کے بل بوتے پر وہ مکان کی طرح کی کوئی چیز بنا لیتے ہیں، بس۔ بہتیرے بچارے اس سے بھی عاری ہیں۔

لہٰذا پہلی بات جس نے مجھے متاثر کیا وہ یہ تھی کہ اوم پربھاکر کے پاس ضروری سامان تو تھا ہی، وہ اس سامان کو بخوبی برتنے کا سلیقہ بھی رکھتے تھے۔ یعنی اس معمولی اینٹ گارے چونے لکڑی لوہے سے جو کمرے، دالان اور گلیارے انھوں نے بنائے تھے ان میں کچھ نئی طرح کی روشنی جھلکتی ہوئی اور کچھ نئی طرح کی ہوا بہتی ہوئی محسوس ہوتی تھی۔

میں نے سوچا کہ کچھ تو اس بات کی وجہ یہ ہے کہ اوم پربھاکر ہندی کے وسیع المطالعہ ادیب اور نقاد ہیں، لیکن پھر مزید سوچا تو ایسا لگا کہ یہ خیال پوری طرح صحیح نہیں۔ اوم پربھاکر کی غزل میں نئی روشنی اور نئی ہوا محسوس ہونے کی بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ اصلاً ہندی کے پختہ اور کہنہ مشق شاعر ہیں اور اس لیے وہ اردو کی غزل میں ہندی کی لطافت اور تازگی داخل کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ لیکن میں نے مزید غور کیا

تو معلوم ہوا کہ میرا یہ خیال بھی پوری طرح درست نہیں۔ ہر زبان کی اپنی تہذیب ہوتی ہے، اور اس سے بڑھ کر یہ کہ ہر صنف سخن کی اپنی روایت اور شعریات ہوتی ہیں۔ دوسری زبان کا اثر اور فائدہ اسی وقت عمل میں آئے گا جب دونوں زبانوں، یا دونوں اصناف میں کچھ بڑی بڑی باتیں مشترک ہوں۔ ہندی کا معاملہ یہ ہے کہ کھڑی بولی میں ابھی کوئی غزل کی روایت نہیں ہے اور کھڑی بولی ہندی کی لسانی تہذیب میں تھوڑی بہت سنسکرت تو ہے، لیکن وہ لسانی رنگ ڈھنگ نہیں ہے جس نے اردو کی غزل کو چمک دمک بخشی ہے اور جس میں سنسکرت کے ساتھ عربی فارسی بھی شامل ہے۔

لہٰذا اوم پر بھاکر کی غزل میں جو بے تکلفی کا لہجہ اور ایک طرح کی صاف گوئی کا انداز ہے، اسے تو وہ شاید ہندی سے لے کر آئے ہیں، لیکن اس کے علاوہ جو بھی ہے وہ ان کا اپنا ہے۔ اور اس کی پہلی صفت یہ ہے کہ وہ غزل کے لہجے میں شعر کہتے ہیں لیکن مضمون وہ لاتے ہیں جو عام طور پر غزل میں نہیں برتا جاتا۔ یہ بہت بڑی بات ہے اور یہ ایسا امتحان ہے جس میں اکثر غزل گو شاعر ناکام رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اوم پر بھاکر کی یہ غزل دیکھئے ؂

ہماری خلوتوں کی دھن در و دیوار سنتے ہیں
چمن کے رنگ و بو کی بندشوں کو خار سنتے ہیں

ہوا سرگوشیاں کرتی ہے جو پیڑوں کے کانوں میں
اسے اڑتے ہوئے رنگیں گل پردار سنتے ہیں

ہوائیں حادثوں کے جو اشارے لے کے آتی ہیں
انھیں ہم ان سنا کردیں مگر اشجار سنتے ہیں

کبھی سنتے ہیں گھر میں صرف اپنی اپنی دلچسپی
دھسکتے بام و در کی سسکیاں معمار سنتے ہیں

زباں جو دل میں رہتی ہے کبھی لب پر نہیں آتی
اسے کوئی نہیں سنتا مگر فنکار سنتے ہیں

اس بات سے قطع نظر کہ آخری دو شعروں پر مشاعرے میں بہت داد مل سکتی ہے، لیکن یہی دو شعر ایسے ہیں جن سے غزل کی زبان اور غزل کی نزاکت پوری طرح جلوہ گر نہیں ہوئی، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ چوتھے شعر کا مضمون نیا ہے لیکن ٹھیک سے شعر میں آیا نہیں، اس غزل کے بقیہ تین شعروں میں وہ دونوں خوبیاں موجود ہیں جن کا میں نے اوپر ذکر کیا تھا: اوم پر بھاکر نے غزل کی نزاکت اور نفاست کو قائم رکھتے ہوئے غزل کے لہجے میں اپنی بات کہی ہے، اور ان کی بات میں ایک خوشگوار نیا پن ہے۔ اس کا اندازہ اس غزل کے مختصر تجزیے سے بھی بخوبی ہو سکتا ہے۔

خلوتوں میں خاموشیاں ہیں اور ان خاموشیوں میں بھی ایک لے ہے، یا وہ لے ہی خاموش ہے۔ اور چمن میں رنگ و بو نے موسیقی کی ''بندش'' (یعنی وہ چھوٹی سی نظم یا گیت جسے کلاسیکی موسیقار ''خیال'' میں گاتا ہے) چھیڑ رکھی ہے۔ خلوتوں کی لے کو سننے والا کوئی نہیں، صرف در و دیوار ہیں۔ اور چمن میں رنگ و بو نے جو بندش چھیڑ رکھی ہے اسے صرف خار سنتے ہیں۔ نہ گھر کی خاموش لے کا کوئی سننے والا ہے اور نہ گلشن کی بھینی بھینی بندشوں کا قدرداں کوئی ہے۔ گھر میں صرف دیواریں سنتی ہیں جن کے کان تو ہوتے ہیں لیکن وہ بات کو سمجھتی نہیں

ہیں، یوں ہی چغل خوری کرتی ہیں۔ اور گلشن میں کانٹے ہیں جن کے کان ہی نہیں جو کچھ سن سکیں۔ کان تو گل کے فرض کئے جاتے ہیں، لیکن گل، جو کان والا ہے، وہ کچھ سنتا بھی نہیں ہے۔ لہذا کانٹے ہی کانٹے ہیں جو سنتے ہیں۔ اس شعر میں المنا کی بھی ہے کہ اچھی چیزیں، یا اچھی شاعری، یا اچھی موسیقی قدر دانی سے محروم ہیں۔ شعر میں اس بات پر غرور بھی ہے کہ اچھی چیزوں، یا اچھی شاعری یا اچھی موسیقی کو سمجھنا اور پسند کرنا ہر ایک کا کام نہیں۔ پھر اس شعر میں سماجی طور پر طنز بھی ہے کہ یہاں اچھی چیزیں جنھیں ملتی ہیں وہ ان کے اہل نہیں ہوتے۔

دوسرے شعر میں ''رنگیں گل پردار'' کا لطف داد سے مستغنی ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ ''پردار'' کے معنی ''پرندہ'' ہیں اور یہ لفظ بہت کم مستعمل ہے اور مضمون میں بھی ایک طرح کا اسرار ہے کہ ہوا آخر چیڑ کے درختوں کے کانوں میں کیا کہتی رہتی ہے۔ اور کیا چیڑ کے درخت بھی ان باتوں کو سنتے ہیں، یا اگلے شعر کے لوگوں کی طرح وہ بھی ہوا کی سرگوشیوں کو ان سنی کر دیتے ہیں؟ ''اڑتے ہوئے'' سے مراد ''اڑنے والے'' نہیں بلکہ ''اڑان کے دوران'' ہے۔ یعنی وہ اڑتے رہتے ہیں اور سنتے رہتے ہیں۔ اگر چیڑ کے درختوں کو ہم انسانوں کا استعارہ قرار دیا جائے تو دوسرے اور تیسرے شعر میں نیا ربط پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہ بات بھی خوب ہے کہ ہوا تو عام طور پر پیغامبری یا خوش خبری لانے کا کام کرتی تھی، لیکن اس زمانے میں وہ حادثوں کے اشارے لے کے آتی ہے جنھیں انسان نظر انداز کر دیں تو کر دیں لیکن مظاہر فطرت فطرت کی تنبیہوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ شاید یہ ماحولیاتی انحطاط اور زوال پر مبنی حادثے ہوں جن کا اثر درختوں پر سب سے پہلے پڑتا ہے۔ دوسری غزلوں کے کچھ اشعار بھی دیکھئے ؎

معجزہ قسمت کا ہے یا ہے یہ ہاتھوں کا ہنر
آگرا میرا جگر ہی آج نشتر پر مرے

بوقت صبح لگتا تھا کہ کچھ کچھ دسترس میں ہے
جو آئی شام ہاتھوں سے مرے لے لی گئی دنیا

کچھ نظارے ہیں کچھ نظر باقی
اور کچھ کوس کا سفر باقی

کل رات یاد جاناں یا چاندنی کے باعث
بےحد چمک رہا تھا سیماب تن ہوا کا

اوپر کے شعروں میں سے اول دو کا مضمون نیا ہے، اور پہلے شعر میں مضمون اس قدر آسانی لیکن اتنے لطیف طنز کے ساتھ بیان کیا گیا ہے کہ سرسری پڑھئے تو بات کچھ بنتی ہوئی معلوم نہیں ہوتی۔ ذرا ٹھہر کر دیکھئے تو ذاتی المیے پر اس سے بہتر شعر کم کہا گیا ہوگا۔ اگلے شعر میں فعل مجہول ''لے لی گئی دنیا'' کا کمال بہت مشکل سے ہاتھ لگتا ہے، خاص کر جب یہ دیکھیں کہ مصرع اولی میں فعل معروف بھی ہے اور کچھ فاعلی اکڑ بھی ہے۔ تیسرے شعر کے سامنے منیر نیازی کا شعر رکھئے اور دیکھئے کہ اوم پر بھاکر نے لفظ ''نظر'' سے کیا خوب کام لیا ہے اور اس کے ساتھ لفظ ''کوس'' کیا اچھا رکھ دیا ہے۔ منیر نیازی ؎

اور ہیں کتنی منزلیں باقی
جان کتنی ہے جسم میں باقی

چوتھے شعر کی تشکیک، یا غیر یقینی، بھی جدید عشق کی عطا کردہ ہے۔ آج سے پچاس برس پہلے ایسا شعر ممکن نہ تھا۔

اوم پر بھاکر کی زبان میں ابھی وہ سجل روانی نہیں ہے جو اردو کا خاصہ ہے لیکن روانی اور پختگی کی منزلیں ان سے بہت دور نہیں ہیں۔ اوم پر بھاکر نے زندگی کا بہت بڑا حصہ ہندی ادب کی خدمت میں گذارا اور نام پیدا کیا۔ اب جب ان کی عمر ستر برس کی ہو رہی ہے، اردو نے انھیں اپنی طرف کھینچا ہے۔ ان کا اردو کی طرف آنا ان کے شاعرانہ مزاج کی وسعت اور اردو زبان کی قوت اور دلکشی اور شیرینی کا ثبوت ہے۔ امید ہے کہ وہ بہت دن تک باغ اردو کو گلزار کرتے رہیں گے۔

☆☆☆

(۲۰۰۶)

ظفر اقبال: طبع رواں، منظر معنی، اور بے شمار امکان

(ظفر اقبال: پیدائش ۱۹۳۳)

ظفر اقبال کو ہمارے زمانے کا سب سے زیادہ متنازع فیہ شاعر کہا جاسکتا ہے۔ ایک زمانہ وہ تھا جب متنازع فیہ ہونا زندگی کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ یعنی وہی شخص تو معرض بحث اور معرض سوال میں آئے گا، جو لوگوں کو تشویش، تفکر یا مسرت سے دوچار کرے۔ مکمل اتفاق تو موت ہی سے ہوسکتا ہے۔ لیکن آج کے ماحول میں لوگ بوجوہ زیادہ محتاط یا زیادہ عافیت پسند ہوگئے ہیں۔ یہی نہیں کہ وہ خود اپنے لیے عافیت طلب کرتے ہیں، بلکہ یہ بھی کہ ان لوگوں کے بارے میں ان کی رائے فوراً خراب ہوجاتی ہے، جو عافیت طلب نہ ہوں، یا عافیت میں نہ ہوں (اگر وہ اچھا آدمی ہوتا تو سنکٹ میں کیوں پڑتا؟) آج کا فلسفہ یہ ہے کہ جو شخص معرض بحث میں ہے، وہ کسی حد تک نامعتبر اور کسی حد تک خطرناک آدمی ضرور ہوگا۔

ظفر اقبال بہت دن سے موضوع بحث (زیادہ تر مخالفانہ بحث) رہے ہیں۔ لیکن ان کا پہلا کمال تو یہی ہے کہ چالیس بیالیس برس کی مدت شعر گوئی نے بھی ان کی اس صلاحیت کو کند نہیں کیا ہے۔ وہ نہ ایک کل بیٹھتے ہیں اور نہ اپنے پڑھنے والے کو ایک کل بیٹھنے دیتے ہیں۔ بعض لوگ اسے غیر سنجیدگی سمجھتے ہیں (اور غیر سنجیدہ آدمی معتبر کیسے ہوسکتا ہے؟) بعض لوگ اسے غزل کے خلاف دہشت گردی سمجھتے ہیں (خدا ہم سب کو حفظ وامان میں رکھے)۔ بعض لوگ خیال کرتے ہیں کہ ظفر اقبال ایک عرصے سے غزل گوئی ترک کر کے ہزل گوئی، یاوہ گوئی، مہمل گوئی کی مشق کر رہے ہیں۔ (غزل کو بہو بیٹیوں والی چیز ہمارے بزرگوں حالی، حسرت، وغیرہ نے ہزار مشکل سے بنایا تھا، اس کی بری عادتیں چھڑائی تھیں۔ اب ظفر اقبال اس کا کردار پھر بگاڑ رہے ہیں۔) لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ: (۱) ظفر اقبال کی ہزل گوئی وغیرہ بھی انتہائی سنجیدہ چیز ہے۔ (۲) ان کے یہاں ہزل (اگر اسے ہزل کہا جائے) کے سوا اور بھی بہت کچھ ہے اور (۳) ظفر اقبال جو کچھ کر رہے ہیں، یا جو کچھ انھوں نے کیا ہے، وہ کسی نہ کسی شکل میں ولی، سراج، میر، سودا، انشا، ناسخ، غالب نے بھی کیا ہے۔ اس فہرست میں اور بھی نام آسکتے ہیں، میں نے صرف بالکل سامنے کے ناموں پر اکتفا کیا ہے۔

ایک مشکل یہ ہے کہ خود ظفر اقبال غزل میں اپنے انقلابی اور احیائی کردار کو پوری طرح نہیں سمجھتے۔ کبھی وہ غزل کو نظم کے منطقے کی چیز منوانے کی بات کرتے ہیں اور کبھی کہتے ہیں کہ وہ خود غزل کو پسند ہی نہیں کرتے۔ شاعر کے کلام سے گواہی لانے کے بجائے اس کے بیانات اور دعاوی سے گواہی لانے کی رسم ہمارے یہاں بہت پرانی ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ ہم شعر سے استدلال لاتے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ ظفر اقبال نے غزل کے بارے میں ادھر ادھر جو باتیں کہی ہیں، لوگ انھیں ہی ظفر اقبال کا کلام سمجھ لیتے ہیں۔

دوسری مشکل، جو بڑی مشکل ہے، یہ ہے کہ لوگ ظفر اقبال کا مطالعہ حالی، حسرت، اور فانی کی غزل اور شعریات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ یہ غزل اور یہ شعریات ظفر اقبال کو سمجھنے کے لیے نہ صرف ناکافی ہے، بلکہ مضر بھی ہے۔ حسرت موہانی نے غزل کے لیے جن باتوں کو لازم قرار دیا ہے (اور جن کا اتباع اندھا دھند کیا گیا اور جو آج بھی بڑی حد تک جاری ہے) ان میں سے اکثر باتیں کلاسیکی غزل کی شعریات سے بے خبری، اس کے اکثر تصورات کی ناقدری، اواخر انیسویں صدی کے بعض تنگ خیال اساتذہ اور حالی کی رائج کردہ شعریات پر مبنی تھیں۔ ان کے برخلاف، ظفر اقبال کی غزل ''روایتی غزل'' سے باغی ہے اور غزل کی اصل روایت سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے اور ساتھ

ہی ساتھ معاصر ذہن اور فکر کا اظہار کرتی ہے۔ زبان کے بارے میں اس کا رویہ ہمیں بعض جگہ جارحانہ اور ''غیر شاعرانہ'' محسوس ہوتا ہو تو اس کی وجہ یہ ہرگز نہیں کہ ظفر اقبال کی غزل پٹری سے اتری ہوئی ہے، اور نہ یہ کہ یہ ہماری تنقید اور غزل کے بارے میں ہماری فکر کی ''کلاسیکی'' صراط مستقیم سے ہٹ کر ''شاعرانہ زبان''؛ ''غزل کی زبان''؛ اور ''تغزل'' کی بے معنی وادیوں میں گم کردہ راہی کی منزلیں طے کر رہی ہے۔ کم لوگوں کو اس بات کا یقین آئے گا کہ ''تغزل''؛ ''شاعرانہ زبان''؛ ''غزل کی زبان''؛ ''غزلیت''؛ ''جذبات و احساسات کی ترجمانی''؛ ''داخلیت'' جیسی اصطلاحیں ہمارے تذکروں میں نہیں ملتیں۔ اور تذکرے تو تذکرے ہیں، اردو شاعری کے سب سے پہلے اور موثر جدید کار محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' میں بھی ان اصطلاحوں کا وجود نہیں۔ یہ اصطلاحیں (اگر انھیں ''اصطلاح'' جیسے موقر نام سے پکارا جائے) بیسویں صدی کے شروع کی دہائیوں میں انگریزی Lyric کے تتبع اور نقل اور جواب میں ایجاد کی گئیں۔

جب ہماری غزل کے بارے میں اعتراض ہوئے کہ اس میں ''از دل خیز دو بر دل ریزد'' والی بات نہیں ہے، بلکہ ''خیالی طوطا مینا ؤں'' کی اڑانیں ہیں، تو کہا گیا کہ نہیں، اصل میں ایسا نہیں ہے۔ میر و سودا و غالب و مومن کے کلام کا ''بیشتر حصہ''، بقول سیماب اکبر آبادی: ''روح کو چھونے والے جذبات اور فطرت وحقیقت کو بے حجاب کرنے والے خیالات سے لبریز نظر آتا ہے'' اور ہمیں اسی کی تقلید کرنی چاہیے۔ لیکن ''اردو شاعری کا بیشتر حصہ ایسے پست خیلات و جذبات کا حامل ہوتا ہے کہ ایک شاعر بیٹا ایک بزرگ باپ اور اپنی محترم ماں کے سامنے اپنے اشعار آزادی سے نہیں سنا سکتا۔'' ہمیں چاہیے کہ غزل کو دراصل ''ذاتی واردات اور داخلی تاثرات'' کا اظہار بنائیں، جیسا کہ ''کلاسیکی'' زمانے میں بڑی حد تک تھا۔ انگریزی میں Lyric سے مراد لیتے تھے، ایسی نظم یا کلام منظوم جس میں شاعر اپنے واردات بیان کرے اور اس کا مخاطب وہ خود ہو، کوئی اور شخص واحد اور یا کوئی مجمع نہ ہو۔ بیسویں صدی کے شروع میں ہمارے نقادوں نے مفروضہ قائم کیا کہ غزل بھی ایسی ہی شاعری ہے اور جس طرح Lyric کی صفت Lyricism ہے، اسی طرح غزل کی صفت ''تغزل'' ہے۔ غزل اور قصیدے کا فرق بھی اسی مفروضے کے تحت یوں بیان کیا گیا ہے کہ قصیدے میں ''شکوہ الفاظ'' ہوتا ہے، اس کا کوئی مخاطب ہوتا ہے۔ غزل کا کوئی مخاطب اصلاً نہیں ہوتا ہے اور غزل میں ''نرم و نازک، سبک، شیریں'' الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان لوگوں نے مومن کے ''یاد ایام عشرت فانی'' اور غالب کے ''ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام'' اور سودا کے ''منکر خلا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں''، مصحفی کے ''دلی نہیں دیکھی ہے زباں داں یہ کہاں ہیں''، جیسے قصیدے نہیں پڑھے ہوں گے۔ ورنہ وہ اس بات پر اصرار نہ کرتے کہ قصیدے میں لازماً گھن گرج والے پرشکوہ، ڈھول تاشے کے مزاج سے ہم آہنگ الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ غالب کے قصیدے کے بارے میں طباطبائی جیسے سخت گیر اور عموماً غالب کے خلاف تعصب رکھنے والے نقاد نے لکھا ہے کہ ''اس سارے قصیدے میں عموماً... مصنف نے اردو کی زبان اور حسن بیان کی عجب شان دکھائی ہے۔'' پھر لکھتے ہیں کہ ''میری نظر میں یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب، ایک کارنامہ ہے منصف مرحوم کے کمال کا، اور زیور ہے اردو کی شاعری کے لیے۔ اس زبان میں جب سے قصیدہ گوئی شروع ہوئی ہے، اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی''۔ (ملحوظ رہے کہ طباطبائی نے اردو زبان اور حسن بیان کی شان کی بات کی ہے اور تشبیب کی تازگی مضمون واسلوب کا ذکر کیا ہے، شکوہ الفاظ اور بانگ دہل کی بات نہیں کی ہے۔) یہ بھی نہ بھولیے کہ اکثر قصیدوں کی طرح اس قصیدے کے اندر بھی ایک غزل موجود ہے۔

اب رہی غزل، تو جن لوگوں نے ''نرم و نازک، سبک، شیریں الفاظ'' کی شرط اس کے لیے لگائی تھی، وہ لسانیات کے اس اصول سے تو ناواقف تھے ہی، کہ کوئی لفظ اصلاً نرم و نازک، سبک، شیریں وغیرہ نہیں ہوتا، بلکہ اس کا محل استعمال اسے ان صفات سے متصف کرتا ہے۔ انھیں غزل اور قصیدے کی تاریخ سے بھی کچھ زیادہ لگاؤ نہ تھا۔ ورنہ وہ فارسی میں منوچہر اور قاآنی جیسے قصیدے نگاروں سے واقف ہوتے اور اردو میں آبرو، ناسخ، غالب، انشا، سودا، میر جیسے شعرا کی زبان کے بارے میں اس خوش فہمی میں مبتلا نہ ہوتے کہ ان کی زبان ہر جگہ بہت ''نازک'' اور ''سبک'' ہے۔ عربی کی تراکیب اور الفاظ کے بارے میں ہمارے یہاں یہ خیال عام ہے کہ ان کا آہنگ ہماری زبان کے آہنگ سے مطابقت نہیں رکھتا۔ کہا جاتا ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم لوگوں نے فارسی کا کسرۂ اضافت تو قبول کر لیا، لیکن عربی کا الف لام نہ ہضم کر

پائے۔اس کے باوجود سودا، میر، مصحفی وغیرہ کو الف لام والی اضافتوں کو برتنے اور عربی الفاظ اور فقرے غزل میں نظم کرنے سے کوئی عار نہ تھا۔عربی کو اردو میں حل کرنے کی روایت (میں محض نظم کرنے کی نہیں، بلکہ حل کرنے کی بات کہتا ہوں) ہمارے یہاں اقبال کی غزلوں تک آئی ہے۔

نئے اور انو کھے یا نامانوس الفاظ، یا پڑوسی زبانوں کے الفاظ بقدر ضرورت یا بقدر شوق استعمال کرنے کی رسم ہمارے یہاں چھ سو برس سے رائج تھی۔ گجری اور دکنی (یعنی قدیم اردو) کے چند صفحات کا مطالعہ اس بات کو واضح کر دے گا۔ پھر ولی اور سراج تک آتے آتے زبان کم پیچیدہ اور موجودہ طرز کے مطابق ہو چلی تو غیر زبانوں اور عربی کی آمیزش کا چلن کم نہ ہوا، بلکہ اس کے طرز میں ذرا زیادہ نفاست آگئی۔ولی اور سراج اور جعفر زٹلی کو پڑھنا ہمیں غواصی اور نصرتی اور محمد قلی قطب شاہ کے مقابلے میں سہل معلوم ہوتا ہے، لیکن اس لیے نہیں کہ اول الذکر کی زبان میں وہ حرکی طباعی (Dynamic creativity) اور خلاقانہ طور طریق نہیں ہیں، جو موخر الذکر کی زبان میں نظر آتے ہیں۔اس کی اصل وجہ صرف یہ ہے کہ جعفر زٹلی، ولی، سراج، آبرو وغیرہ کی زبان میں الفاظ کی وہ شکلیں زیادہ ہیں جو آج مروج ہیں۔ ورنہ الفاظ تازہ کی درآمد کے سلسلے میں یہ لوگ بھی کم وبیش گجری اور دکنی والوں کی طرح باہمت اور مہم جو ہیں۔ شاہ حاتم نے ایک حد تک اس تازہ کاری کو بند کرنے کی کوشش کی، لیکن یہ کسی نہ کسی شکل میں ناسخ بلکہ غالب تک باقی رہی۔ نیا زمانہ آتے ہی شاعر پر یہ پابندی لگ گئی کہ وہ اپنی زبان کو اس منزل سے آگے نہ بڑھنے دے، جہاں غالب اسے چھوڑ گئے تھے اور غالب خود اس بات پر اصرار کرنے لگے تھے کہ فارسی الفاظ و تراکیب وہی استعمال ہوں، جن کی سند ایرانی اہل زبان سے مل سکے۔ انگریزی وغیرہ کے نئے الفاظ لائے تو جائیں (انھوں نے لکھا ہے کہ ایسے الفاظ کا استعمال مجھ کو پسند ہے اور مزہ دیتا ہے) لیکن دوسری طرف یہ بھی ضروری ہے کہ محاورۂ شاہ جہان آباد کا تتبع کیا جائے۔

بیسویں صدی کے آغاز تک نوبت بہ ایں جا رسید کہ جدید عہد کے سب سے بڑے شاعر اقبال کی زبان پر اعتراضات ہونے لگے۔ فلاں ترکیب غلط ہے، فلاں استعمال خلاف محاورہ ہے، فلاں فقرہ غیر فصیح ہے، وغیرہ۔ پھر کیا تعجب کہ ''گلافتاب'' (۱۹۶۶) میں ظفر اقبال کو لکھنا پڑا کہ ''اصولاً یہ پنجابی، انگریزی، بنگلہ وغیرہ اور اردو کا درمیانی فاصلہ کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ یہ تازہ خون اردو زبان کی موجودہ تھکن اور پژمردگی دور کرنے کے لیے ضروری تھا...اب میں سانس لے سکتا ہوں''۔ اپنے پہلے مجموعے ''آب رواں'' (۱۹۶۲) کو ظفر اقبال نے ''ڈیڑھ اینٹ کی مسجد'' اپنے لیے الگ بنانے سے تعبیر کیا تھا۔ لیکن وہاں بات کا پہلو لسانی تشکیلات کی طرف اتنا زیادہ نہیں، جتنا دنیا کو دریافت کرنے اور بیان کرنے کے سفر کی صعوبتوں کی طرف تھا۔ ''گلافتاب'' میں شاعر نے خود کو دریافت کرنے اور بیان کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا اور اس مہم میں اس نے سب سے زیادہ کام زبان سے لیا۔ زنگ آلودہ زبان اور محتاط اسالیب کی حابس فضا سے نفرت اس کتاب میں قدم قدم پر نمایاں ہے۔

''گلافتاب'' کے اول ایڈیشن میں سرنامے کے طور پر کوئی شعر نہ تھا۔ اس کے دوسرے ایڈیشن (۱۹۹۵) میں مندرجۂ ذیل شعر کو سرنامہ بنایا گیا ہے۔

ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

یہ شعر ''رطب و یابس'' (اولین اشاعت الہ آباد، ۱۹۷۰) سے لیا گیا ہے، یعنی ''گلافتاب'' کی تصنیف کے وقت اس کا وجود نہ تھا۔ یہ شعر ہے تو بالکل حسب حال اور میرا خیال ہے، وقت کا فیصلہ یہی ہوگا کہ ظفر اقبال نے زبان کے ساتھ وہی سلوک کیا تھا جو مومن سے منسوب اس مشہور مطلع میں بادِ صبا نے زلف یار کے ساتھ کیا تھا (بگڑنے میں بھی زلف اس کی بنا کی)۔ لیکن اس شعر کو، جو کتاب کی تصنیف کے وقت موجود نہ تھا، اس کتاب کے دوسرے ایڈیشن کا سرنامہ بنانے میں تھوڑی بہت معذرت تھوڑے بہت دفاعی انداز کی جھلک تو نہیں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ اپنے تمام مجاہدانہ سرفروشانہ عزائم اور کارناموں کے باوجود ظفر اقبال محسوس کرتے ہیں، کہ ''گلافتاب'' جیسی غیر معمولی کتاب کو اشاعت کے تقریباً تیس سال بعد بھی ایسی کسی توجیہہ، کسی جواز کی ضرورت ہے؟ اگر ایسا ہے تو اس میں ظفر اقبال کی تھوڑی بہت شکست اور جدید غزل کے نام لیواؤں کی بہت بڑی شکست ہے۔ ظفر اقبال کی تھوڑی بہت شکست میں نے اس لیے کہا کہ کام تو انھوں نے اپنا کر ہی

دیا۔ انھوں نے غزل کے تقریباً تمام امکانات کو چھولیا یا ان کی طرف اشارہ کر دیا کہ دیکھو اس طرح سے کہتے ہیں۔ اب اگر ان کا اثر خاطر خواہ قبول نہ کیا گیا تو اس میں ان کا قصور اور ان کی شکست نہیں، بلکہ ہمارے محتاط، چلبلے، کم کوش، مغربی شاعری کے بارے میں غلط نظریہ رکھنے والے نقادوں، غزل گویوں اور پڑھنے والوں کا المیہ ہے۔ بلراج کومل نے بہت پہلے لکھا تھا کہ محفوظ، نام نہاد شائستہ زبان کا ذائقہ ہمارا پیچھا نہیں چھوڑتا اور افتخار جالب نے ان سے بھی پہلے اپنے رہنے کی خاطر تھوڑی سی جگہ کے لیے دہائی دی تھی۔ سلیم احمد نے ان دونوں سے بھی پہلے سودا اور انشا کو دوبارہ دریافت کر کے جدید غزل میں ان کا نام بلند کیا تھا۔ بلراج کومل کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود نہایت محتاط اور ''مہذب'' زبان میں نظم کہتے تھے اور کہتے ہیں اور اس کے باوجود ''غیر محتاط اور غیر محفوظ'' زبان میں لکھنے والوں کے حق کے لیے نبرد آزما تھے۔

سلیم احمد نے تجربے اور دلاوری کی منزلیں اپنے طور پر طے کیں، پھر وہ ذاتی محزونی، اور تیسری دنیا کے المیے اور تاریخ پر مبنی شاعری کی طرف چل پڑے۔ عادل منصوری اور محمد علوی اصولاً اور اصلاً توڑ پھوڑ اور تعمیر نو پر عمل پیرا رہے اور ہندوستان میں انھیں قبولیت بھی ملی۔ زیب غوری، بانی، شکیب جلالی، بعد میں انور شعور، جمال احسانی اور ان کے بھی بعد میں افضال احمد سید نے تجربے کو مثبت قدر کے طور پر قبول کیا، لیکن ان میں سے کسی کو بھی (بانی کے ممکن استثنیٰ کے سوا) غزل کے مثالی نظریہ ساز اور عمل طراز کی شیطانی حیثیت حاصل ہوئی، ایمانی نہیں۔

مثال کے طور پر میرے پاس ایسی غزلیں بغرض اشاعت بہت آتی ہیں، جن کے مصنف کہتے ہیں کہ ''یہ ظفر اقبال کے رنگ میں'' ہیں۔ دوسرے رسالوں میں بھی ایسی غزلیں نظر آتی ہیں جن کے بارے میں مصنف کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ ہم نے ظفر اقبال کو اپنا نمونہ قرار دیا ہے۔ لیکن ایسی بیش از بیش غزلیں ظفر اقبال کے اس انداز کی ہوتی ہیں جن میں زبان اور مضمون دونوں کا انداز ''لفنگے پن'' پر مبنی ہوتا ہے اور اس میں تھوڑی سی بھونڈی جنس کی ''چاشنی'' ہوتی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ زبان، مضمون، لہجہ، ان سب میں ظفر اقبال جب بے تکلفی، یا ملنگ پن، یا لفنگے پن یا بلند کوشی اور مہم جوئی کا اظہار کرتے ہیں تو اس کے پیچھے بڑا گہرا ریاض اور اردو غزل کی روایت کا بڑا گہرا عرفان ہوتا ہے۔ آہنگ کی بے ساختہ بوقلمونی، عروض پر کامل دسترس، دوسری زبانوں، خاص کر پنجابی کے شعری آہنگ کا پورا پورا رچاؤ، زبان اردو کے تخلیقی امکانات کو بروے کار لانے کی بھرپور صلاحیت، یہ سب چیزیں موجود ہوتی ہیں۔ ان کے بغیر ملنگ پن نہیں بلکہ بھونڈا پن، بہادری اور بانکپن کی جگہ تصنع اور بے لطف سہل پسندی، آہنگ کی رنگا رنگی کی جگہ سپاٹ پن اور زبان پر حاکمانہ تسلط کے بجائے کورانہ تقلید اور امکانات سے لاعلمی کا دور دورہ نظر آتا ہے۔ پھر ظفر اقبال کا مزاج ہے جو مزاج المومنین کی طرح محتاط اور شرمایا ہوا سا نہیں، بلکہ بے جھجھک، بے جھجک ہے۔ اس میں شدید طنز سے لے کر ''اپنا مقصد آپ ہی'' کا معصومانہ رنگ رکھنے والے ظرافت تک کے انداز موجود ہیں اور ذاتی مایوسی یا شکست یا فریب شکستگی کے عالم میں بھی خود پر ہنس لینے اور اپنا مذاق اڑانے کی ادا بھی پائی جاتی ہے۔ افتخار جالب نے ظفر اقبال کی ظرافت طبع کا ذکر تحسینی انداز میں کیا تھا۔ میں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ یہ ظرافت دراصل نامنفعل اور ایک طرح کے ''مردانہ'' مزاج کی پیداوار ہے۔ اس کوچے میں قدم رکھنے والے کو انفعالیت سے سروکار نہیں ہوتا اور اس کی سب سے اچھی مثالیں میر اور غالب اور ناسخ کے یہاں نظر آتی ہیں (ناسخ کے نام پر چونکیے نہیں، انھیں پڑھ کر دیکھیے اور یہ نہ بھولیے کہ ناسخ ''بے بہرہ'' نہیں، بلکہ ''معتقد میر'' بھی تھے۔)

دوسری اور شاید زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ظفر اقبال کے مقلدوں اور معاندوں نے ان کی صرف اینٹی غزل (اگر ہم اس اصطلاح کو آج بھی قائم رکھیں) کو نظر میں رکھا اور ظفر اقبال نے جو اور دسیوں طرح کی شاعری کی ہے، اسے پلٹ کر دیکھا تک نہیں۔ یہ بات صحیح ہے کہ طرح طرح کی زبان اور طرح طرح کے تجرباتی رنگوں پر مشتمل غزل لکھنے والا ظفر اقبال ہر جگہ ایک ہی ہے (جس طرح میر کے ''خراب/پست'' شعر بھی میر ہی کے رنگ کے ہیں، ہماشا کی سطح کے نہیں) لیکن کوئی بھی شاعر ہو، وہ اقبال ہی کیوں نہ ہوں، میر انیس ہی کیوں نہ ہوں، اس کی جلوہ گری مکمل قبولیت اور مکمل مطالعے کا تقاضا کرتی ہے۔ ''مسجد قرطبہ'' کو قبول کرنا اور ''رام'' کو رد کرنا یا ''ذوق

وشوق'' کو قبول کرنا اور ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' کو ترک کرنا، اقبال اور اردو شاعری دونوں کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اقبال کے یہاں مابعد الطبیعیات بھی ہے اور عالمی وقومی حالات حاضرہ بھی۔ اقبال نہ اس کے بغیر مکمل ہیں اور نہ اس کے بغیر مکمل ہیں۔ اسی طرح ظفر اقبال کے یہاں فلسفیانہ محزونی بھی ہے، فارسی کی نفاست اور لطافت اور کثیر المعنویت بھی ہے۔ ٹھیٹ اردو کی بے تکلفی اور پنجابی کا جارحانہ انداز بھی ہے۔ ذاتی المیہ اور کائناتی احساس بھی ہے اور ''ٹکسالی، معیاری اردو'' بھی ہے، بلکہ فارسی اور ''معیاری'' اردو کو ظفر اقبال نے جس طرح کامیابی سے برتا ہے، اس کی مثال آج ۱۹۹۷ کے زمانے میں بمشکل ہی ملے گی۔ اس کو بیان کرنے کے لیے صرف اتنا کہنا کافی نہیں ہے کہ ظفر اقبال کو کلاسیکی محاورے پر مکمل قدرت حاصل ہے۔ یہ بات تو بہت سے اچھے شاعروں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ پھر ظفر اقبال کی تخصیص کیا ہے؟

دیکھنے کی بات دراصل یہ ہے کہ کلاسیکی یا معیاری زبان سے شاعر نے کام کیا لیا ہے؟ یعنی اس کے ذریعے کیا اور کس طرح کے مضمون بیان کیے گئے ہیں؟ سب جانتے ہیں کہ غزل میں نئے مضامین کا قحط ہے اور نئے مضامین ہی کی تلاش نے خیال بندی کو رواج دیا، جس کے باعث ہمیں شاہ نصیر، ناسخ، ذوق، اور غالب جیسے شاعر ملے جو ''مضامین نو'' کی تلاش میں آشیان وگلشن سے بہت دور نکل جانے، حتیٰ کہ واپس نہ آنے کا بھی جوکھم مول لینے کو تیار رہتے تھے۔ نئے زمانے میں بہت سے پرانے مضامین ترک ہوئے، بہت سے قائم رہے۔ بہت سے ترک ہونے کے بعد دوبارہ اختیار کیے گئے اور بہت سے بالکل نئے تو نہیں، لیکن نسبتاً تازہ مضامین دریافت یا ایجاد ہوئے۔ کلاسیکی محاورے سے رشتہ استوار رکھنے کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ شاعر نے پچھلوں کے خیالات یا استعاروں یا تاثرات کو کس طرح برتا ہے۔ ان باتوں کی روشنی میں ''رطب ویابس'' کی وہ غزل تمام وکمال دیکھیں جس کا ایک شعر ظفر اقبال نے ''گلافتاب'' کے دوسرے ایڈیشن کا سرنامہ قرار دیا ہے ؎

یقین کی خاک اڑاتے گماں بناتے ہیں — مگر یہ طرفہ عمارت کہاں بناتے ہیں
لگا رہے ہیں نئے ذائقوں کے زخم ابھی — اساس فکر نہ طرز بیاں بناتے ہیں
قریب و دور سے بے جوڑ عکس اشیا کے — تلاش کرتے ہیں اور داستاں بناتے ہیں
کہ مل سکے نہ ہمارا سراغ ہم کو بھی — بنائے ابر وہواپر مکاں بناتے ہیں
پرانے ظلم میں لذت نہیں ہمارے لیے — ہم اپنے سر پہ نیا آسماں بناتے ہیں
نہیں نصیب میں مرنا سواد ساحل پر — جو ڈوبنے کے لئے کشتیاں بناتے ہیں
فلک پہ ڈھونڈتے ہیں گرد رنگ رفتۂ دل — زمیں پہ شام طلب کا نشاں بناتے ہیں
وہ جس کی لے پہ لرزتا ہے برگ برگ بدن — اس ایک رنگ سے نقش خزاں بناتے ہیں
ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم — بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

نوشعروں کی اس غزل کا مفصل تجزیہ مختصر مضمون کے حدود میں نہیں سما سکتا۔ لیکن بعض بنیادی باتیں حسب ذیل ہیں:

(۱) اس غزل میں ایک محزونی، نظم کائنات کے سامنے ایک طرح کی بے چارگی اور ساتھ ہی ایک طرح کا طنطنہ اور نخوت بھی ہے، یعنی اس بے چارگی میں رحم طلبی نہیں ہے۔ یہ انداز میر وغالب دونوں کے یہاں ہے۔ غالب کے کلام میں بالکل نمایاں اور میر کے یہاں ان کی معمولہ چابکدستی اور قاری فریبی کی اداؤں کے باعث ذرا زیر زمیں ہے۔ کلاسیکی شعرا میں سے اکثر کے یہاں یہ صفت کم وبیش مل جائے گی۔ غالب اور میر کی مثالیں سامنے کی ہیں، ورنہ یہ فن ان سے مخصوص نہیں ہے۔

(۲) اس غزل کا لہجہ کسی معاصر شاعر سے نہیں ملتا۔ ذرا دور جا کر غالب اور ناسخ کو اس لہجے کا اصل نمونہ (Paradigm) کہہ سکتے ہیں۔

(۳) اس غزل میں وہ صفت بہت کم ہے جسے ''کیفیت'' کہتے ہیں۔ یعنی ان اشعار کا حسن براہ راست جذبہ انگیزی اور دل پر اثر کرنے میں نہیں، بلکہ ایسے مضامین میں ہے جن کی خوبی ذرا غور کرنے پر سمجھ میں آتی ہے۔ ناصر کاظمی، منیر نیازی، محمد علوی، شہر یار، شکیب جلالی، آخری دور کے سلیم احمد، یہ کیفیت کے شعرا ہیں۔ ظفر اقبال، بانی، زیب غوری، بمل کرشن اشک، عادل منصوری، مضمون کے شعرا ہیں۔ ان کے ڈانڈے نسیم دہلوی، غالب، ذوق وغیرہ سے ملتے ہیں۔ غالب کے یہاں کیفیت بہت کم ہے، مضمون پر زور زیادہ ہے۔ کیفیت والے شعر عموماً عاشقانہ ہوتے ہیں:

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں — کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض (نسیم دہلوی)

(۴) اس غزل میں بعض باتیں نمایاں ہیں۔ مثلاً شگفتہ فارسیت، ردیف کا ابہام، اس بات کا احساس (یا دعویٰ) کہ غزل کی شعریات میں کچھ بدل رہا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ متکلم کبھی خود پر ہنستا ہے، کبھی رنجیدہ ہوتا ہے۔ یعنی غزل کے متکلم کا تعین دشوار ہے۔ ملاحظہ ہو:

شگفتہ فارسیت (۱) بنائے ابرو ہوا (بنائے ابرو ہوا پر مکان بنانے میں مزید لطف ہے) ''بنا'' کے ایک معنی ''عمارت'' بھی ہوتے ہیں۔ یہ مزید علیہ ہے (۲) سواد ساحل (دریا/سمندر کی موج کی گہرائی، یا ان کے پانی کے گہرے رنگ کے لئے لیے بھی ''سواد'' لاتے ہیں۔ بیدل کا مصرع ہے ع

چشم ماہی از سواد موج دریا روشن است

یہ مزید لطف ہے، یعنی دوسرے مصرعے میں ڈوبنے کا ذکر ہے کہ سواد ساحل پر مرنا نصیب میں نہیں۔ لیکن مصرع اولیٰ کے لفظ میں ''سواد'' میں ڈوبنے کا اشارہ پھر بھی ہے۔ (۳) گرد رنگ رفتۂ دل (یعنی رنگ دل تو ضائع ہو ہی گیا۔ اب اس کی خاک ڈھونڈ رہے ہیں کہ شاید اڑ کر آسمان کو گئی ہو۔ یہ ترکیب تعریف سے مستغنی ہے۔ غنی کاشمیری نے چہرے کے رنگ شکستہ (اڑے ہوئے رنگ) کو اپنے گھر کی بنیاد قرار دیا ہے ؂

شکست از ہر در و دیواری بارد مگر گردوں — زرنگ چہرۂ ما ریخت رنگ خانۂ ما را — رنگ ریختن = بنیاد ڈالنا

(۴) برگ برگ بدن (یہاں ''برگ برگ'' اور ''بدن'' کو مضاف، مضاف الیہ، یعنی ''برگ برگ'' اور ''بدن'' کے درمیان کسرۂ اضافت فرض کر سکتے ہیں۔ یا پھر ''برگ برگ بدن'' کو ایک اضافت فرض کر سکتے ہیں)۔ (۵) نقش خزاں (رنگ کی لَے، اور پھر اس سے نقش خزاں بنانا۔ اس میں حس (Sense) کی مختلف قوتوں کا ادغام معلوم ہوتا ہے۔)

ردیف کا ابہام: مندرجہ ذیل اشعار میں متکلم/شاعر بعض باتوں کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، جن کا تعلق غزل کی شعریات سے ہے ؂

اگا رہے ہیں نئے ذائقوں کے زخم ابھی — اساس فکر نہ طرز بیاں بناتے ہیں
قریب و دور سے بے جوڑ عکس اشیا کے — تلاش کرتے ہیں اور داستاں بناتے ہیں
ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم — بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ زبان اور لفظیات میں تبدیلیوں کے باعث پڑھنے/سننے والوں کو غزل میں نئے ذائقے کا احساس ہو رہا ہے اور یہ ذائقہ اس قدر اجنبی ہے کہ سننے/پڑھنے والے پر زخم کا سا اثر کر سکتا ہے۔ (غزل کی زبان میں نئے ذائقے کی اساس کا تذکرہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنے ایک مضمون میں کیا تھا۔ اس ضمن میں انھوں نے کئی ایسے الفاظ درج کیے ہیں جن کا استعمال ظفر اقبال نے خاص کامیابی کے ساتھ کیا ہے)۔

شعر ۲ میں مضمون یہ ہے کہ ہم مختلف اور دور دراز کی چیزوں کو جمع کر کے (اپنی دنیا کی/لوگوں کی) داستاں بناتے ہیں۔ اس مضمون پر کولرج کی بھی چھوٹ پڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

شعر ۳ میں یہ دعویٰ ہے کہ غزل کی زبان کے ساتھ جو زیادتیاں یا آزادیاں ہم برت رہے ہیں وہ دراصل زبان کی تعمیر اور ترقی کا کام ہے۔

متکلم کی شخصیت کا عدم تعین: ظفر اقبال کے یہاں ایسے شعر کثرت سے ہیں جن کے بارے میں کہنا مشکل ہے کہ متکلم کا لہجہ کیا ہے۔ یہ بھی کہ ان کا متکلم مختلف شعروں میں مختلف معلوم ہوتا ہے۔ یہ صفت کلاسیکی غزل میں ہے۔ جدید اور قبل از جدید غزل متکلم کی یک رنگی اور وحدت پر زیادہ زور دیتی معلوم ہوتی ہے۔ عندلیب شادانی نے اس بات پر بڑا زور قلم صرف کیا ہے کہ غزل کے شاعر کو اپنے ذاتی محسوسات و تجربات ہی نظم کرنا چاہیئے۔ وہ قبل جدید غزل گویوں مثلاً حسرت، جگر، فانی وغیرہ سے اس لیے خفا ہیں کہ ان کے کلام میں (بقول شادانی) ذاتی تجربات نہیں بیان ہوتے ہیں۔ ظفر اقبال نے کلاسیکی غزل کو قائم رکھتے ہوئے متکلم کی ہمہ رنگی کو دوبارہ رائج کیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں ۔

یقیں کی خاک اڑاتے گماں بناتے ہیں
مگر یہ طرف عمارت کہاں بناتے ہیں

یہ طے کرنا مشکل ہے کہ فاعل (Subject) اپنی تحسین کر رہا ہے یا اپنا مذاق اڑا رہا ہے۔ یا بیک وقت دونوں ہی کام کر رہا ہے۔

کہ مل سکے نہ ہمارا سراغ ہم کو بھی
بنائے ابر و ہوا پر مکاں بناتے ہیں

مطلع کی گونج یہاں بھی سنائی دیتی ہے۔ صاف کھلتا نہیں کہ اس کلام میں چالاکی ہے یا سادہ لوحی۔ میر نے بالکل اخیر عمر میں کہا تھا

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے
جب چاہا تب مٹایا بنیاد کیا جہاں کی (دیوان ششم)

مندرجہ ذیل شعر میں مظلومیت سے محبت پر طنز بھی ہے اور اسے بطور لائحۂ حیات بھی بیان کیا گیا ہے ۔

پرانے ظلم میں لذت نہیں ہمارے لیے
ہم اپنے سر پہ نیا آسماں بناتے ہیں

میر نے بڑا برجستہ شعر کہا تھا کہ غیر کو تو صرف قتل کیا اور مجھ پر ستم بھی کیا، پھر قتل کیا۔ اس صورت حال میں بچوں کا سا تفاخر بھی ہے اور توقیر لذت آزار بھی، جسے بعد میں غالب نے عام کیا۔ میر، دیوان پنجم ۔

غیر کے میرے مر جانے میں تفاوت ارض و سما کا ہے
مارا ان نے دونوں کو لیکن مجھ کو کر کے ستم مارا

اس پر طرہ یہ کہ میر کا تفاخر یک گونہ شکایت بھی ہے، کہ مجھ پر بڑے بڑے ظلم کیے۔ رلا رلا کر مارا۔ غالب کی لذت آزار میں یک رنگی ہے ۔

حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہ وفا جز دم شمشیر نہیں

غالب کا ایک شعر ''گرد رنگ فتنۂ دل'' والے شعر کے سامنے رکھیں تو یہی صورت نظر آتی ہے کہ دونوں کے شعروں میں محزونی اور خود پر طنز ہے۔ غالب کے یہاں طنز نمایاں ہے اور ظفر اقبال کے یہاں سعی لاحاصل پر محزونی۔ ہاں غالب کا شعر روانی اور ظرافت کی ہلکی سی لہر کے باعث ظفر اقبال کے شعر پر فوقیت رکھتا ہے ۔

فلک سے ہم کو عیش رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاع بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

مندرجہ بالا مختصر تجزیے پر اس غزل کا جائزہ ختم نہیں ہوتا۔ میں نے وقت اور صفحات کا لحاظ رکھتے ہوئے بات یہاں تمام کر دی ہے۔ ورنہ ابھی ان شعروں کا ذکر تو باقی ہی ہے جو تجزیے میں نہیں آئے۔ اور خود ان شعروں پر بھی، جو تجزیے میں شامل ہیں، ابھی بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ اتنی بات تو اب بھی صاف ہے کہ اس غزل میں مضمون و معنی کی جتنی دبازت اور گھنا پن ہے اور فن کے مختلف پہلوؤں پر جتنی دسترس اس غزل سے نمایاں ہے اس کی مثال کسی اور شاعر کے یہاں آج نہ ملے گی۔ یہ تو ممکن ہے کہ نو شعری غزل میں کسی اور شاعر کے یہاں تین چار پانچ شعر ایسے ہوں جن میں پیکر اور استعارہ کی تونگری ایسی ہو، فکر اور مضمون کی بلندی اور معنی کا گھنا پن ایسا ہو جیسا ظفر اقبال کے یہاں نو کے نو شعروں میں ہے، لیکن پوری غزل اتنی بلند رتبہ کہیں نہ ملے گی۔ اس پر طرہ یہ کہ غزل کی فضا جدید ہے، لیکن ربط بین المصرعتین، روانی، الفاظ کی مناسبت اور در و بست میں خالص کلاسیکی آداب کی پابندی بھی ہے۔

ظفر اقبال کی اور جدید اردو غزل کی بدقسمتی یہ ہے کہ ظفر اقبال کو محض ''اینٹی غزل'' کا شاعر قرار دیا جانے لگا۔ (اس مفروضے کو

عام کرنے میں ظفر اقبال کا بھی تھوڑا بہت ہاتھ ہے، وہ الگ بات ہے)۔ لوگوں نے تعریف یا تنقیص میں ظفر اقبال کے جس رنگ کی تقلید کی یا استہزا کیا، وہ بھی یہی اینٹی غزل کا رنگ تھا۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ظفر اقبال کی شاعری کا مجموعہ انقلابی رنگ اور خاص کر زبان کے بارے میں اُن کی جرأت مندی، خلاقی اور طباعی قبول کرنا اور ہضم کرنا ان لوگوں کا کام نہیں جن کی شعریات ''آب حیات''، ''مقدمۂ شعروشاعری''، ''کاشف الحقائق''، ''شعرالعجم''، ''ہماری شاعری''، ''معائب سخن'' اور طباطبائی کی ''شرح غالب'' پر مبنی ہے۔ اِن میں سے اکثر لوگ ایسے ہیں جو انگریزی شاعری کو فی نفسہٖ اردو شاعری پر فوقیت دیتے ہیں اور وہ اردو میں وہی دیکھنا چاہتے ہیں جو ان کے خیال میں انگریزی میں ہے۔ پنجاب، جہاں اردو شاعری میں جدیدیت اور جدت کا آغاز اب سے سوا سو برس پہلے ہوا، وہاں بھی ''گلافتاب'' کو غیر مشروط طور پر قبول نہ کیا گیا۔ رسالوں کے ایڈیٹروں میں ظفر اقبال کی قبولیت کی تاریخ اس سلسلے میں سبق آموز ہے۔

''آب رواں'' کی اشاعت کے بعد زیادہ تر لوگوں نے محسوس کیا کہ جدید غزل میں تازہ فکری، زبان پر قدرت اور عروض و آہنگ میں بے تکلفی کی ایک نئی مثال قائم ہو رہی ہے۔ ''گلافتاب'' کے بارے میں ایک بار میں نے لکھا تھا کہ دیوان غالب کی اول اشاعت (1841) کے بعد اردو غزل کی تاریخ میں دوسرا انقلابی قدم ''گلافتاب'' کی اشاعت (1966) تھی، بیچ میں کچھ نہ تھا۔ لیکن یہ بات غور طلب ہے کہ اپنی تمام تر تازگی اور جدیدکاری کے باوجود (بلکہ اس کی وجہ سے) ظفر اقبال کا کلام پنجاب سے باہر کے رسالوں میں بالکل نہ چھپا۔ کراچی کے حلقوں میں ظفر اقبال کو عام طور پر شک اور خوف اور عدم اعتمادی کے ساتھ دیکھا گیا۔ خود پنجاب کے ایسے رسالے، جن کے مدیران میں حس مزاح (یا شئے لطیف) کم تھی، ظفر اقبال کا کلام شائع کرنے سے گریز کرتے رہے اور گریز کرتے ہیں۔ ہندوستان میں ان کا کلام صرف ''شب خون'' میں چھپتا تھا اور ہے، اور اکثر اس کے خلاف خطوط اور اعتراضات (غیر سنجیدہ ہے، زبان غلط ہے، غزل کی نزاکت کو غتربود کر دیا گیا ہے، بخت بور شاعری ہے، وغیرہ) چھپتے رہتے ہیں۔ کراچی کے رسالوں نے انھیں بہت دیر میں درخور اعتنا قرار دیا اور وہ بھی بڑے تحفظات اور تکلفات کے ساتھ۔

''عیب و ہنر'' میں ایک غزل ہے ''حلقوم کی حد تک/معلوم کی حد تک''۔ ردیف و قافیہ کی ہی تازگی اس غزل کو کہیں بھی نمایاں مقام دلانے کے لیے کافی ہے۔ کراچی کے ایک موقر رسالے میں یہ غزل شائع ہوئی تو مدیر نے اس کے چند شعر حذف کر دیے (اور بعد میں اپنے اداریے میں کچھ اعتذار کے ساتھ انھیں چھاپا)۔ ان میں ایک شعر یہ بھی تھا ۔

خدارا اس طرح مت کیجیے مقسوم کی ہتک سوائے شکوۂ مقسوم خود بھی کچھ کیا ہوتا

ظاہر ہے کہ دال اور تائے فوقانی کے اجتماع کے بنا پر ردیف ''حد تک'' کو ''ہت تک'' پڑھ یا سن سکتے ہیں۔ لیکن اس امکان پر نظر جانا بڑی خلاقی کی دلیل ہے اور اس امکان کو بالقوت سے بالفعل بنانا بڑی اخلاقی جرأت کی دلیل ہے اور اس بات کی بھی کہ شاعر اپنے بزرگ پیش روؤں کے طور طریقوں سے واقف ہے۔ ظفر اقبال نے مزید یہ کیا کہ عربی لفظ ''ہتک'' (بروزن ''ربط'' جو اردو میں بروزن ''کسک'' ہے) کا پنجابی تلفظ (بروزن ''ہت تک'') استعمال کیا اور اس طرح ''ہت تک'' کی بے معنویت کو معنی بخش دیے۔ ایسے شاعر کو خلاق معانی نہ کہیں تو کیا کہیں۔ لیکن کراچی کے مدیر گرامی کو یہ شعر چھاپنے کی ہمت نہ ہوئی، یا انھیں یہ ''زیادتی'' اچھی نہ لگی۔ کراچی کے ایک خاصے ضخیم رسالے کی تازہ اشاعت میں ظفر اقبال کی ایک غزل کے ساتھ ان کے خلاف تیس صفحے کا مضمون بھی شائع ہوا ہے۔

ادبی تہذیبوں کا عام اصول ہے کہ زبان جیسے جیسے ترقی کرتی ہے، شعرا کی آزادیاں بڑھتی جاتی ہیں اور وہ زبان کے ساتھ طرح طرح کے تجربے کرتے اور نت نئے طرز برتنے لگتے ہیں۔ فرانسیسی جیسی قدامت پرست زبان بھی لسان (یعنی Language) کے خلاقانہ استعمال کے سامنے گھٹنے ٹیکتی رہتی ہے اور ہر سال درجنوں الفاظ کے بارے میں Academic Francaise کا اعلان بادل ناخواستہ شائع ہوتا ہے کہ اچھا صاحب ان ان ''اجنبی'' یا ''غیر مہذب'' الفاظ کو فرانسیسی زبان میں داخل ہونے کا پروانہ دیا جاتا ہے۔ رولاں بارت (Roland Barthes) ڈرتے ڈرتے کہتا ہے، مگر کہتا ہے کہ شاعر زبان کے ساتھ اس طرح کھیلتا ہے جس طرح بچہ ماں کے بدن سے کھیلتا ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ زبان پر تشدد اور توڑ پھوڑ بھی روا رکھتا ہے۔ لیکن اردو کا معاملہ ہمیشہ سے (نہیں، ہمیشہ سے تو نہیں، لیکن

ایک عرصۂ دراز سے) الٹی گنگا بہانے کا رہا ہے۔ یہاں الفاظ کو داخل کرنے کے بجائے خارج کرنے اور الفاظ و قوافی کی تازہ شکلوں کو قبول کرنے کے بجائے رد کرنے اور مردود قرار دینے کو موجب فخر و مباہات قرار دیا گیا ہے۔ بہت سے لوگوں کا دعواے استادی اسی بات پر قائم تھا کہ ہم نے اتنے الفاظ متروک قرار دیے ہیں، اتنے فقروں اور تراکیب پر غلط ہونے کا حکم لگایا ہے اور قافیے کی فلاں فلاں مزید پابندیاں اپنے اوپر عائد کی ہیں، اور فلاں فلاں ''حروف عربی و فارسی'' کے دبنے کو معیوب گردانا ہے۔

مصحفی کے زمانے تک یہ صورت حال نہ تھی۔ ان سے ایک بار کسی نے کہا کہ آپ نے فلاں جگہ لفظ ''مفتی'' کی یاے تحتانی دبا کر اسے بروزن ''مفت'' باندھا ہے، درحالے کہ وہ لفظ عربی کا ہے۔ انھوں نے جواب دیا کہ خود میرے تخلص (جو اصلاً عربی ہے) کی تحتانی سیکڑوں جگہ ساقط ہوئی ہے۔ کس کو دماغ ہے کہ اسے درست کرے۔ اس زمانے تک ''بہار دامن / مارے دامن'' (درد)؛ ''زیبائی شمع / منگوایئے شمع'' (قائم)؛ ''واہ رے میں / باہرے میں'' (انشا) جیسے قوافی اور ردیفوں میں تصرف (جیسا کہ انشا کی مندرجہ بالا مثال یا ''آئی نہ / آئینہ'' وغیرہ) معیوب نہ تھے۔ آبرو کے زمانے (۱۶۸۵ تا ۱۷۳۳) تک توس / ص؛ ت / ط وغیرہ کا قافیہ عام تھا، اور ضرورت شعری کے تحت عربی فارسی الفاظ کے تلفظ میں تصرف بھی بے دریغ ہوتا تھا۔ یا پھر عربی فارسی الفاظ کو ان کے عام تلفظ کے اعتبار سے نظم کرتے تھے۔ دکنی شعرا کے یہاں تو تصرف، عام تلفظ کی پابندی اور روانی کی خاطر لفظ کے تلفظ میں تبدیلی کرنے کی روش عام تھی۔ دکنیوں کے یہاں زبان میں خلاقانہ تصرف اور آزادی کی اس قدر خوش گوار فضا ملتی ہے اور تخلیقی جوش کی وہ کثرت نظر آتی ہے کہ مجھے اپنے معاصروں پر ترس آتا ہے کہ کس قدر غیر فطری پابندیوں میں جی رہے ہیں۔ ظفر اقبال اگر ان پابندیوں کو کہیں کہیں اور کبھی کبھی توڑ رہے ہیں تو ہمیں ان کا شکر گذار ہونا چاہئے، نہ کہ شاکی۔ مناسب بات تو یہ تھی کہ ان سے درخواست کی جاتی کہ ہل من مزید؟ لیکن ہم اردو کے ادیب ہی ایسی قوم ہیں جو زنجیروں کو زیور کی طرح قبول کرتے ہیں۔ ورنہ عام بولنے والا تو بے تکلف اپنے رجحان اور زبان کے مزاج کی پابندی کرتا ہے اور کیوں نہ ہو؟ اس نے ہماری کتابیں پڑھی ہی نہیں ہیں۔

شیکسپیئر کی طرح میر کو یہ بات معلوم تھی کہ زبان کے استعمال میں وہ سب باتیں قابل قبول اور قابل عمل ہیں، جنھیں ''اشراف'' ناپسند کریں گے، اور انھیں ''لفنگا پن''، ''قباحت'' سے گراں بار اور ''شرافت'' سے دور قرار دیں گے۔ عام پڑھے لکھے آدمی کی لفظیات بارہ پندرہ سو سے زیادہ نہیں ہوتی۔ اوسط درجے کا اچھا مصنف ڈھائی تین ہزار الفاظ میں گذارہ کر لیتا ہے۔ پھر شیکسپیئر نے چھبیس ہزار (26000) الفاظ کہاں سے برت لیے، جب کہ بقول بن جانسن (Ben Jonson) اس کا مبلغ علم Small Latin and less Greek (تھوڑی سی لاطینی اور اس سے بھی قلیل یونانی) سے زیادہ نہ تھا؟ ظاہر ہے کہ اگر وہ ہماری طرح قدغنوں میں رہتا تو اتنے الفاظ کا نصف بھی اس کو نصیب نہ ہوتا، اور اگر میر ہر لفظ اور فقرے کی منظوری کا پروانہ عربی فارسی کے عالم سے مانگنے جاتے تو ان کا بھی ذخیرۂ الفاظ آج کے شعرا کی طرح ڈھائی ہزار تین ہزار الفاظ سے آگے نہ جاتا۔ اور ایسا نہیں ہے کہ میر پڑھے لکھے نہ تھے۔ قاضی عبد الودود جیسے شخص نے میر کی علمیت کا لوہا مانا ہے اور اُن کے مقابلے میں سودا کو ''جاہل'' ٹھہرایا ہے۔ مصحفی اور جرأت کا بھی کلام آج اسی لیے زندہ اور متحرک معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں نت نئے الفاظ اور استعمالات نظر آتے ہیں۔ افسوس کہ تازگی کا سر چشمہ مصحفی کے بعد سوکھنے لگا اور ناسخ اور شاہ نصیر کی آنکھ بند ہوتے ہوتے وہ عین بالکل ہی خشک ہو گیا۔

غالب اگر فارسی تراکیب کے اس قدر غیر معمولی ماہر نہ ہوتے تو ان کی لفظیات بے حد مایوس کن ہوتی۔ لیکن آج کے شاعر کو فارسی اس طرح نہیں آتی اور اردو کے باہر مقامی زبانوں سے اس کا ربط ضبط وہ نہیں جیسا کہ مصحفی اور ان کے معاصروں تک باقی تھا۔ اس وقت کے لوگ اردو کے علاوہ اودھی یا برج یا پوربی سے (اور اکثر ان تینوں سے) واقف ہوتے تھے۔ میر اور مصحفی کے یہاں ان کے علاوہ پنجابی کا بھی ہلکا سا لطف ہے۔ پھر فارسی عربی تو ان لوگوں کی علمی زبان تھی ہی۔ انشا تو اور بھی کئی زبانوں سے کام لیتے تھے۔ ظفر اقبال نے پنجابی سے وہی کام لینا چاہا ہے جو میر و مصحفی اور جرأت نے اودھی اور پوربی سے لیا تھا۔ ظفر اقبال کے یہاں الفاظ کی فراوانی فارسی اور پنجابی کی مرہون منت ہے۔ اور ان کے یہاں مضامین کی فراوانی خود ان کی تخلیقی قوت کے علاوہ میر، غالب، مصحفی، انشا اور نظیر اکبر آبادی کی مرہون منت ہے۔

انتظار حسین نے ''عیب وہنر'' کے دیباچے میں ظفر اقبال کے کلام کو ٹپکے ہوئے یا درخت پر پکے ہوئے آموں کی ناند سے تشبیہ دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اچانک میرے تصور نے پیچھے کی طرف ایک زقند لگائی اور میں اپنے بچپن کے زمانے میں پہنچ گیا۔ بس جیسے رم جھم بارش ہو رہی ہے، ناند میں بھرے پانی میں تر بتر آم رکھے ہیں۔ میں آم چوس رہا ہوں: ایک کھٹا، دوسرا میٹھا، تیسرا کچھ گلا ہوا، چوتھا کچی کیری اور پھر جو آم میرے ہاتھ میں آتا ہے تو تالو اور زبان کے بیچ رس گھل جاتا ہے اور اب مجھے ظفر اقبال کی شاعری میں لطف آنے لگا تھا۔ اب مجھے پتہ چل گیا تھا کہ اس شاعر کو کیسے پڑھنا چاہئے۔ اب میں دوسروں سے بھی یہی کہتا ہوں کہ بھائی اسے ایسے مت پڑھیے جیسے اور شاعروں کو پڑھتے ہو۔ ظفر اقبال کی غزلیں ایسے پڑھو جیسے آم کھا رہے ہو، ٹیبل پر بیٹھ کر چھری کے ساتھ قلمی آم نہیں، بلکہ جیسے کھٹے میٹھے دیسی آموں سے بھری ناند آپ کے سامنے رکھی ہے اور آپ آستین چڑھا کر اطمینان سے بیٹھے آم چوس رہے ہیں۔

اب اس لاجواب نثر کا جواب میں کیا لکھ سکتا ہوں۔ لیکن انتظار حسین کی بات سے بات ضرور ملانا چاہتا ہوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ظفر اقبال کی غزل پڑھ کر ایک نامیاتی جوش، ایک تخلیقی آبشار کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی غزل کی سب سے بڑی (یا سب سے نمایاں) خوبی اس کا وفور، اس کی کثرت، اس کی ہماہمی اور بھراپراپن (Plenitude) ہے، جس کے باعث ظفر اقبال کا کلام تخلیقی فطرت کی بے لگام قوت کا احساس دلاتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ ان کے کلام میں اچھا برا، پست بلند، خراب وخوب بے دردی سے رلے ملے ہوئے ہیں، اور خراب کی کثرت ہے۔ لیکن سب کو ایک ساتھ قبول کرنا ہوگا اور ہر بار دریافت کے استعجاب کا لطف اٹھانے کے لیے تیار رہنا ہوگا۔ ایسا نہیں ہے کہ آموں کے پیڑ کی طرح ظفر اقبال کا کلام کسی قاعدے قانون کا پابند نہیں۔ ایک ہی ڈال پر چار آم کھٹے، دو چار کھٹ مٹ اور دو میٹھے نکلیں گے۔ ظفر اقبال کے کلام میں اچھے برے شعر تاش کے پتوں کی طرح پھینٹے ہوئے نہیں ہیں اور ان کے قاری کو کھلاڑی نہیں بنانا چاہئے کہ جواری کی طرح ہر بار کسی توقع اور امید کے ساتھ گڈی میں ہاتھ ڈالتا ہے کہ اب کی بار لگتا ہوا پتا یا جوکر ہاتھ آئے گا۔

ایسا نہیں ہے کہ ظفر اقبال نے خراب شعر نہیں کہے ہیں۔ ضرور کہے ہیں۔ لیکن انھوں نے (بعجز نظم کے باعث، یا لاپروائی کے باعث) غلط شعر نہیں کہے ہیں۔ ہمیں یہ حق تو ہے کہ ہم ان کے بعض شعروں کو اپنی ذاتی پسند ناپسند کی روشنی میں مسترد کر دیں۔ لیکن ہمیں یہ بات خیال میں رکھنی چاہئے کہ ظفر اقبال کی اپنی شعریات ہے اور یہ بڑی حد تک کلاسیکی غزل کی شعریات ہے اور اس کی رو سے ظفر اقبال کے ان ہی شعروں کا جواز بنتا ہے اور ان کی قدر متعین ہوتی ہے جنھیں انتظار حسین یا دوسرے قاری ناپسند کرتے ہیں۔ ظفر اقبال کے بہت سے شعر حد اعتدال سے متجاوز معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن یہ حد وہ ہے جو حسرت موہانی، اصغر گونڈوی، جگر مرادآبادی، فانی بدایونی اور فراق گورکھپوری وغیرہ نے مقرر کی تھی۔ غالب، میر، سودا، انشا، مصحفی، ناسخ، اور جرات نے نہیں۔

انتظار حسین کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ ان سے اچھا قاری آج کے زمانے میں کم ہی کسی کو میسر آئے گا۔ وہ جتنے اچھے افسانہ نگار اور نثر نویس ہیں، اتنے ہی اچھے نقاد بھی ہیں۔ کلاسیکی معاشرے، اس کی تہذیب، مفروضات اور تصور کائنات سے ان کی واقفیت گہری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں ظفر اقبال کے کلام میں لطف آتا ہے۔ انھیں اور ہم سب کو اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ اگر ہمیں ظفر اقبال کے کلام میں لگے تو تیر نہیں تو تکا کی کیفیت نظر آتی ہے تو یہی بات تو لوگ میر کے بارے میں بھی کہا کرتے تھے (اور شاید اب بھی کہتے ہیں)۔ ڈاکٹر اعجاز حسین مرحوم مجھ سے فرمایا کرتے تھے کہ ''میر کے یہاں کھیت کھیت پر ایک شعر نظر آتا ہے''۔ میر کے بارے میں یہ بات اب غلط ثابت ہونے لگی ہے۔ ممکن ہے ظفر اقبال کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہو۔ پھر یہ بھی ہے کہ مصحفی کو پڑھتے پڑھتے ہم تھک جاتے ہیں، لیکن مصحفی شعر کہتے کہتے نہیں تھکتے (اور شعر بھی ایسے ویسے نہیں، ایسے شعر جو سب کے سب بہت نادر نہ بھی ہوں تو نک سک سے درست ضرور ہوتے تھے)۔ ظفر اقبال کی پرگوئی کے ڈانڈے امیر خسرو، مرزا صائب، میر اور مصحفی کی پرگوئی سے ملتے ہیں۔ کیا یہ بات ہمیں ظفر اقبال کی یاد نہیں دلاتی کہ خسرو اور صائب کے بارے میں آج بھی یہ اندازہ نہیں لگ سکا ہے کہ انھوں نے کتنے شعر کہے؟ ہم ان لوگوں کے بہت سے شعروں

کو ناپسند یا مسترد کر سکتے ہیں، لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ ان لوگوں کا معاملہ عجز نظم یا تخیل کی ناکامی کا معاملہ نہیں ہے۔ ان کی شاعری کی پشت پر ایک باقاعدہ ترقی یافتہ شعریات ہے۔

یہاں دو بظاہر غیر متعلق لوگوں کا ذکر معاملے کو مزید واضح کرنے کی غرض سے کرتا ہوں: لوکاچ نے یورپی ناول کا مفصل فلسفیانہ اور ادبی مطالعہ اپنی مشہور زمانہ کتاب Studies in European Realism میں کیا ہے۔ مشہور انگریزی شاعر اسٹیفن اسپنڈر (Stephen Spender) سے گفتگو کے دوران اس نے جوائس (James Joyce) اور فرانس کے ''نئے ناول'' لکھنے والے ناول نگاروں کا ذکر کیا جن کی حقیقت نگاری بظاہر روایتی حقیقت نگاری اور بیانیہ کی نفی کرتی ہے۔ وہ ان لوگوں کی عظمت اور اہمیت کا قائل ہے۔ لیکن کہتا ہے کہ وہ مجھے متاثر نہیں کرتے۔ نہ وہ حقیقت پسند ناول کے لیے نمونے کا کام کر سکتے ہیں، اور نہ زندگی کے بارے میں اس کے علم میں کوئی اضافہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پروست (Marcel Proust) بھی روایتی قسم کا حقیقت نگار نہیں لیکن پروست کو وہ پھر بھی بہت پسند کرتا ہے۔ دوسری طرف، لوکاچ سے کچھ پہلے فرائڈ (Sigmund Freud) نے اپنے زمانے میں تیزی سے مقبول ہوتے ہوئے مصوری کے تجریدی اور ''غیر واقعیت پرست'' اسالیب پر رائے زنی کی تھی۔ کم لوگوں کو یہ خیال رہتا ہے کہ فرائڈ نے تخلیقی عمل، مزاح، مصوری وغیرہ کے تعلق سے بڑی اہم باتیں لکھی ہیں۔ فرائڈ کو تجریدی مصوروں سے یہ شکایت تھی کہ وہ سیدھی لکیریں نہیں کھینچتے، ہر چیز بگاڑ کر ٹیڑھی میڑھی کر دیتے ہیں۔ لیکن اس نے یہ بھی لکھا کہ بے شک ایسا کرنا آسان نہیں۔ اور ٹیڑھی ترچھی لکیروں کو مصوروں کا درجہ دے سکنا اسی وقت ممکن ہے جب مصور سیدھی لکیر اور معروف رنگ کو برتنے میں پوری طرح ماہر ہو چکا ہو۔ فرائڈ نے کہا کہ یہ الگ بات ہے کہ یہ لوگ مجھے پسند نہیں آتے، لیکن ان کی مہارت کا اعتراف نہ کرنا بے انصافی ہے۔

کچھ یہی معاملہ ظفر اقبال کے ساتھ بھی ہو تو انصاف کا تھوڑا بہت حق ادا ہو۔ ہمیں یہ تسلیم کرنا چاہئے کہ زبان کے ساتھ جو تشدد ظفر اقبال نے کہیں کہیں روا رکھا ہے وہ اسی وجہ سے ممکن ہوا ہے کہ وہ ہمارے زمانے کے سب سے قادر الکلام شاعر ہیں اور زبان کے روایتی اسالیب و قواعد کو وہ بخوبی برت سکتے ہیں اور اپنے حسب دلخواہ برتتے ہیں بھی۔ زبان اور محاورے میں تصرف وہی کر سکتا ہے جو زبان اور محاورے سے پوری طرح واقف ہو، ورنہ بات ہی نہ بنے گی۔ اسی طرح، جو لوگ ان کے یہاں غزل کی ''روایتی خوبیاں'' دیکھنے میں ناکام رہتے ہیں، وہ لوکاچ کا قول مدنظر رکھیں تو انھیں مشکل نہ ہو۔ جوائس کا ناول حقیقت پسندی کی نفی نہیں کرتا، لیکن وہ لوکاچ کے مقصود کی حقیقت پسندانہ تعبیر بھی نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ لوکاچ کے کام کا نہیں، مگر وہ اس کی اہمیت کا معترف ہے۔ ظفر اقبال کی اہمیت کا اعتراف نہ کرنا خود اعتمادی کی کمی پر دلالت کرتا ہے۔

حسرت موہانی وغیرہ کے زیر اثر ترویج و فروغ پانے والی غزل کی زبان اور شعریات کو مسترد کر کے ظفر اقبال نے بڑی قربانی دی ہے۔ اگر وہ ''آب رواں'' کی حدود میں رہتے تو معترضین کو موقع کم ملتا۔ لیکن پھر جدید غزل کی وہ توسیع اور جگہ جگہ سے تعمیر نو بھی نہ ہوتی جو ظفر اقبال کے ہاتھوں انجام پائی۔ ظفر اقبال آج بھی کم کوش اور کم بیں لوگوں کے لیے فیضان و الہام نہیں بلکہ خوف و انکار کا سرچشمہ ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ظفر اقبال کی تقلید آسان نہیں۔ جس طرح جوائس اور پروست کا ناول بعد والوں کے لیے نمونے کا کام نہ دے سکتا تھا، اسی طرح ظفر اقبال کی غزل دوسروں کے لیے نمونہ نہیں بن سکتی۔ جو ان کی نقل کرتا ہے، منہ کی کھاتا ہے۔ اور پھر ظفر اقبال پر برستا ہے کہ آپ شاعری کو خراب کر رہے ہیں۔ کردن صد عیب و نہ کردن یک عیب کے مضمرات سے ظفر اقبال کو خوب واسطہ پڑا ہے۔

ظفر اقبال کی زبان کے اتنے چرچے ہیں کہ ہم لوگ اکثر یہ پوچھنا بھول جاتے ہیں کہ ظفر اقبال نے اس زبان کو کن مضامین و موضوعات کے بیان کے لیے استعمال کیا ہے؟ اس زبان سے انھوں نے کیسے پیکر اور استعارے بنائے ہیں؟ ان کی استعارہ سازی کی قوت کس طرح کی ہے اور کس چیز میں ہے؟ ان باتوں کی طرف تھوڑا سا اشارہ افتخار جالب نے کیا تھا۔ انھوں نے ظفر اقبال کے استعاروں میں ''مخفی لسانی مناسبتوں'' کے علاوہ کسی اور شے کا نشان باقی نہ رہنے کا ذکر کیا تھا۔ پھر جہاں تک پیکروں اور استعاروں کے باہم دروبست کا سوال ہے، انھوں نے دو غزلوں:

(۱) لہو کی سرسبز تیرگی ہے کہ رنگ اڑتے لباس کا ہے

(۲) میدان تھے جہاں وہاں جنگلے جنگل ہوئے

کا غیر معمولی تجزیہ پیش کیا تھا اور دکھایا تھا کہ یہاں محسوس اور معقول کے ذریعہ معمولی اور غیر معمولی، جنسی اور روحانی، ہر طرح کے تجربے کو ''محسوسات کی ثابت و سالم شکل'' عطا کی گئی ہے۔ ''گلافتاب'' کے بہت سے اشعار کے لیے یہ حکم بالکل درست ہے۔ لیکن یہ ظفر اقبال کے اس طرز کی طرف ہمیں منعطف نہیں کرتا جو ''آب رواں'' کی اکثر غزلوں میں جھلکتا ہے اور ''رطب و یابس'' اور ''غبار آلود سمتوں کا سراغ'' کے زیادہ تر شعروں میں اور بھی واضح ہو گیا ہے۔ اس اسلوب میں استعارے کی صلابت معقول سے زیادہ محسوس اور تخیل سے زیادہ فکر سے تشکیل پاتی ہے۔ یہاں سب سے پہلی بات معاصر دنیا کا خارجی سطح پر شعور ہے، جب کہ ''گلافتاب'' میں یہ شعور زیادہ تر داخلی سطح پر تھا۔ یعنی اب خارجی حوالے زیادہ صاف دکھائی دیتے ہیں۔ ابہام کم ہو گیا ہے اور اس کی جگہ باصرہ، شامہ، سامعہ اور لامسہ نے براہ راست ترسیل کا کام شروع کر دیا ہے۔

کچھ کہہ سکو تو گوش برآواز ہیں درخت
ان جنگلوں میں مرگ صدا کا خطر نہیں

گر کے صد پارہ ہوا ابر میں اٹکا ہوا چاند
سر پہ چادر سی نظر آئی شب تار مجھے

مجھے دیا نہ کبھی میرے دشمنوں کا پتہ
مجھے ہوا سے لڑاتے رہے جہاں والے

ملا تو منزل جاں میں اتارنے نہ دیا
وہ کھو گیا تو کسی نے پکارنے نہ دیا

پڑے برہنہ سری کو دعائیں دو کہ یہاں
جنھیں کلاہ کا خطرہ تھا ان کا سر بھی گیا

پھر سر صبح کسی درد کے در وا کرنے
دھان کے کھیت سے اک موج ہوا آئی ہے

کوئی شرر نہ اٹھا سنگ تیرہ بختی سے
کوئی گہر نہ یم حادثات سے نکلا

میں چپ رہوں تو ظفر میری موت ہے اس میں
یہی فغاں میری جاں ہے پر اثر نہ سہی

فراز شام سے گرتا رہا فسانۂ شب
گدائے گوہر گفتار نے سنا ہی نہیں

پڑے رہو کہ یہ جھنکار بھی غنیمت ہے
کرو گے حلقۂ زنجیر سے نکل کر کیا

سیلاب تھا یہاں سے بھی ہو کر نکل گیا
اب یاد ہے شکستن دیوار و در کسے

ان اشعار میں ذاتی المیہ اور خارجی دنیا کا شعور کم و بیش برابر کا درجہ رکھتے ہیں اور بعض اوقات دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ یہاں پیکر اور استعارہ دونوں مجرد سے محسوس کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ شروع کے دونوں شعر خاص طور پر توجہ طلب ہیں۔ رائیگانی، انسانی اعمال و تاملات کی بے اثری، اور اظہار کی بے چینی بلکہ مجبوری، اس شاعر کے خاص اوصاف ہیں۔ آٹھویں شعر میں (خیال رہے کہ مصرع ثانی میں تسکین اوسط ہے) کہا گیا کہ اظہار برابر ہے زندگی کے، فغاں علامت ہے، وجود کی، اور بیان روح ہے، زندگی ہے۔ اس کے بغیر متکلم کو ہر طرف موت نظر آتی ہے۔ اسی بات کو زویتان ٹاڈاراف (Tzvetan Todorov) نے الف لیلہ کے حوالے سے کہا ہے کہ جب تک کہانی باقی ہے، زندگی باقی ہے۔ کہانی برابر ہے زندگی کے، اور خاموشی مرادف موت ہے۔ نویں شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ نہ سننا بھی ایک طرح کی خاموشی اور اس لیے ایک طرح کی موت ہے۔ دسویں شعر میں اسی بات کو اور رنگ سے کہا ہے۔

اوپر جو شعر میں نے نقل کیے وہ سب ''آب رواں'' سے لیے گئے ہیں۔ ان میں ظفر اقبال کے تمام سروکار، زندگی (داخلی اور خارجی) کے بارے میں ان کے رویے، شعر کے بارے میں ان کا تصور، علامت، پیکر اور استعارے سے ان کا شغف، سب نظر آتے ہیں۔ عام حالات میں تو ''آب رواں'' کے مصنف کو زندگی بھر ان اشعار کی کمائی کھانی چاہیے تھی۔ لیکن ظفر اقبال عام شاعر نہیں، اور وہ عام حالات میں یقین بھی نہیں رکھتے۔

''گلافتاب'' میں ''آب رواں'' کے بنیادی رنگوں کو تیز تر کرتے ہوئے ایک نیا عنصر شامل ہوتا ہے۔ افتخار جالب نے

''گلافتاب'' کے بنیادی رنگ حسب ذیل بتائے تھے: زبان، تجرید اور مزاح۔ حقیقت یہ ہے کہ ہلکے ہی سہی، لیکن یہ سب رنگ ''آب رواں'' میں صاف نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ''آب رواں'' سے ''گلافتاب'' تک ایسی طویل جست ہے جسے Quantum Jump ہی کہہ سکتے ہیں، یعنی ایسی جست جو بیچ کے منازل کو چھوڑتی ہوئی عمل میں آئے۔ ''گلافتاب'' میں جنس اور اس کی مایوسیوں کا تجربہ، اپنے اوپر ہنسنے کا انداز، اور عشق و ہوس دونوں کے رائیگاں ہونے کا احساس، یہ سب چیزیں نسبتاً نئی ہیں۔ زبان کے ساتھ وہ سلوک جسے رومن یاکبسن (Roman Jacobson) نے ''منظم تشدد'' کہا ہے اور جسے اس نے شاعری کی بنیادی صفت بتایا ہے، یہاں تقریباً ہر غزل میں نمایاں ہے۔ کتاب ختم ہوتے ہوتے ایسی غزلیں سامنے آنے لگتی ہیں جن میں زبان کے بند تقریباً ٹوٹ چکے ہیں۔ یہ بھی لگتا ہے کہ زبان کے بندھن پوری طرح نہ توڑ سکنے کے باعث شاعر کو خود پر شدید غصہ ہے، اور وہ زبان کے آہنی در و دیوار سے سر ٹکرا ٹکرا کر اس غصے کو ظاہر کر رہا ہے۔ یعنی ''گلافتاب'' کی آخری غزلوں کی بدحواس کن بے معنویت خود ہی استعارہ ہے، اس بات کا کہ ہم بقول نطشہ ''زبان کے زنداں'' میں قید ہیں۔ ہم کچھ بھی کریں، اگر ہمیں زندہ رہنا اور کلام کرنا ہے تو ہم زبان کے باہر نہیں جا سکتے۔ حقائق کا بیان بھی زبان ہی کے توسط سے ممکن ہے۔ ظفر اقبال نے زبان (Parole) کو وسیع کرنے اور اسے لسان (Langue) سے بیش از بیش حصہ دلانے کی کوشش کی تھی۔ اس کوشش کی کامیابی اور ناکامی دونوں کا اظہار ان غزلوں میں ہوا ہے۔ مندرجۂ ذیل اشعار میں دونوں (کامیابی اور ناکامی) کے مابین تناؤ صاف چمکتا ہے؏

لہو لہلوٹ سیاہی پھیلویں پھب
کڈھب کاغذ طلب تحریر نے کے

دن درگاہوں لکھیا لیکھ ہوا کے نیلے ورقاں
رت کرت چمک چانن میں فرق زمین آسماں کا

امشکل پیروی انجام ایجاد
مگن متھیڈ عجب اشعار نے کا

فصیح فراست عزائم بلیغ عنقا میں
کدام خاک اڈائم دشت دریا میں

اس بات سے قطع نظر کہ ''دلدارنے کا / انکارنے کا'' والی غزل جنسی تجربے کے تلذذ کا ایک ایسا شاہکار ہے کہ شاید متنبی یا ابونواس کے یہاں، یا پھر Ovid کے یہاں اس کی مثال ملے۔ ان تمام غزلوں میں ریختہ (یعنی اردو ملی جلی زبان، جو قدیم اردو کا ایک روپ تھی) کا اثر نمایاں ہے۔ ریختہ ایک طرح کی کھچڑی زبان (Creole) تھی اور زیادہ دن چلی نہیں۔ لیکن ظفر اقبال کے یہاں اس کریول کاری (Creolisation) کے ذریعہ زبان کے حدود وسیع کرنے کی کوشش کا بھی اعتراف کرنا چاہئے۔ ''گلافتاب'' کی یہ آخری غزلیں نمونے (Model) اور زیست پذیر (Viable) شاعری کی حیثیت سے ناکام سہی، لیکن ایسی غزلیں کہنے والے کی بے مثال جرأت اور بے نظیر قادر الکلامی کی داد ضرور دینی چاہئے۔ بعد کے مجموعوں، خاص کر ''اطراف'' اور ''عیب و ہنر'' میں شاعر نے اس تجربے سے کام بھی لیا ہے جو اسے ''گلافتاب'' کی ان غزلوں کو کہہ کر حاصل ہوا۔

''گلافتاب'' کی محولہ بالا غزلوں کے ساتھ ساتھ ظفر اقبال کی مملکت سخن میں استحکام اور انتظام و انصرام کی علامت کے طور پر ان کے لہجے میں وہ چیز مکمل ہو کر نظر آتی ہے جسے میں ''حاکمانہ قدرت'' کا نام دیتا ہوں۔ اپنے اپنے طور پر یہ صفت ولی، میر، سراج، سودا، قائم چاندپوری، غالب، ناسخ، سب غزل گویوں کے یہاں ہے۔ یعنی شاعر خود سے، معشوق سے، آپ سے، زمانے سے یوں گفتگو کرتا ہے گویا وہ سب میں ممتاز اور سب سے الگ ہو، اور شاید سب سے بہتر بھی۔ گذشتہ مجموعوں میں تعلی اور در مدح خود کے اشارے تھے، لیکن اب اس کی ضرورت نہیں۔ اب شاعر واقعی فراز مسند سے گفتگو کر رہا ہے۔ ''رطب و یابس'' میں ''اینٹی غزل'' کا جوش ہے اور حاکمانہ غزل کا بھی۔ (اپنے طور پر اینٹی غزل بھی حاکمانہ ہے، لیکن وہ الگ بحث ہے۔) پڑھنے والوں نے اینٹی غزل کے آگے نگاہ نہ کی، ورنہ مندرجہ ذیل طرح کی غزلیں ''رطب و یابس'' میں اور پھر بعد کے مجموعوں میں کثرت سے ہیں؏

اک دن ادھر سوار سمند سفر تو آئے
خود بڑھ کے روک لیں گے کہیں وہ نظر تو آئے

کچھ دیر پھڑ پھڑا کے نکل جائیے مگر
وہ دام دل پذیر کہیں زیر پر تو آئے

وہ درد لادوا ہی سہی دل پہ وا تو ہو — وہ حسن اک بلا ہی سہی اپنے سر تو آئے
یہ کیا کہ آبگینہ سلامت ہی لے کے جائیں — کچھ ٹوٹ پھوٹ تو رہے کوئی ضرر تو آئے
شامل نہیں جلوس ہمارے میں وہ تو کیا — یہ بھی بہت ہے بام سے نیچے اتر تو آئے
ارزاں ہے خون خلق تو پھر کوبہ کو تو ہو — ہے دستک ستم تو ذرا در بہ در تو آئے
آنکھیں چمک دکھائیں تو آساں ہو راہ مرگ — یعنی سحر سے پہلے چراغ سحر تو آئے
کچھ بن سکے نہ ہم تو بگڑ کر دکھادیا — یوں کار گاہ شوق میں کچھ کام کر تو آئے
نازاں ہوں اپنے عیب سخن پر ہزار بار — لازم ہے آدمی کو ظفر کچھ ہنر تو آئے

قافیہ ٹھس، ردیف مشکل، لیکن ایک شعر بھی ایسا نہیں جو محض اوسط درجے کا ہو۔ سب کے سب بلند رتبہ، سب کی بندش چست، مضمون ہر شعر میں پورا پورا بیان ہوا ہے۔ مناسبت الفاظ، ربط، لہجے کا بانکپن، کثرت معنی سب موجود ہے۔ پوری غزل حشو وزوائد سے محفوظ ہے۔ اوپر اوپر ذرا خوش طبعی اور تھوڑی سی چھیڑ چھاڑ کے رنگ کی تہ میں برہمی، المیہ اور سیاسی نکتہ چینی کے بھی کنایے ہیں۔ شاعر/متکلم کا اپنے اوپر اعتماد اور لہجے میں برتری کا آہنگ، ان چیزوں نے اس غزل کو خارجیت/ داخلیت کی بحثوں سے اوپر اٹھا دیا ہے۔ باہر والوں سے اور خود سے تخاطب، دونوں میں ایک طرح کی سچائی نمایاں ہے۔

سیاسی رائے زنی سے ظفر اقبال کا شغف پرانا ہے۔ لیکن ''عہد زیاں'' جو نئی غزلیں ہیں (اکثر غزلیں جوں کی توں یا بادنیٰ تغیر ''رطب و یابس'' کی ہیں) ان میں سیاسی باتوں کو غزل کی زبان میں بیان کرنے کی طرف دلچسپی بڑھ گئی ہے۔ ''غبار آلودسمتوں کا سراغ'' میں لہجہ اور کیفیت بدل کر ذاتی نارسائی اور محرومی، اور اس محرومی پر ذرا خشک طنز اور خوش مزاج خود استہزا کا رنگ چمک اٹھا ہے۔ ''عیب و ہنر'' سے سیاسی مضامین کی کثرت دوبارہ ہونے لگتی ہے۔ ''سرعام'' میں یہ مضامین بالکل بے پردہ ہو کر سامنے آتے ہیں۔

سراج منیر نے ''سرعام'' کی غزلوں کے لیے ''سیاسی معاملہ بندی'' کا دلچسپ فقرہ تراشا تھا۔ یہ ہے تو حسب حال لیکن پورا حال نہیں بیان کرتا۔ خود ظفر اقبال اسے ''اپنی ناکام شاعری'' قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں ان غزلوں میں ''موضوع اور شعریت کا توازن'' برقرار نہیں رکھا گیا ہے۔ یہاں خود ظفر اقبال کو وہ غلط فہمی ہوئی ہے جو ان کے مخالفین کا شیوہ ہے۔ سیاسی رائے زنی کلاسیکی غزل کی شعریات میں داخل ہے بہ شرطیکہ رائے زنی کسی پارٹی لائن پر مبنی نہ ہو۔ خود متکلم/شاعر نے سماج کے فرد آزاد کی حیثیت سے یہ رائے زنی کی ہو۔ غزل کا متکلم ہمیشہ ''باہر کا آدمی'' (Outsider) اور ''غیر مقلد'' (Nonconformist) رہا ہے۔ جب وہ زاہد اور ملا اور شاہ و شحنہ پر بے محابا نکتہ چینی کرسکتا ہے تو اس کی آزادی رائے میں کیا شک؟ ہاں تہ داری اور بالواسطگی اور کثیر المعنویت غزل کی دنیا میں نہایت پسندیدہ ہیں اور اگر سیاسی رائے زنی ان صفات کے ساتھ آئے تو کیا خوب۔ لیکن آبرو سے لے کر حسرت موہانی اور مولانا محمد علی جوہر اور مولانا ظفر علی خاں تک غزل میں سیاسی خیالات کا جب اظہار کیا گیا تو برملا ہی کیا گیا۔ مصحفی کے کلام میں انگریزوں پر جو تنقید ملتی ہے وہ اس بات کو بڑی خوبی سے واضح کرتی ہے ؎

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ بھی تھی — کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی (دیوان سوم)
ہے یہ فلک سفلہ وہ پھیکا سا فرنگی — رکھتا ہے مہ وخور سے جو پاس اپنے دو لسکٹ (دیوان سوم)
توڑ جوڑ آوے ہے کیا خوب نصاریٰ کے تئیں — فوج دشمن سے وہیں لیتے ہیں سردار کو توڑ (دیوان ہشتم)

دیوان ہفتم کے شعر میں پیکر اور استعارہ کی تھوڑی سی کارفرمائی ہے۔ ورنہ بقیہ دو شعروں میں تلخی (دیوان سوم) اور طنز (دیوان ہشتم) نمایاں ہیں۔ معلوم ہوا کہ سیاسی غزل گوئی کی شعریات اس تہ داری اور پیچیدگی بیان کا تقاضا نہیں کرتی جو غزل کی عمومی صفت ہے۔ ان کے بجائے برہمی، طنز، تلخی، سخت و درشت لہجہ یہ چیزیں بروئے کار آتی ہیں۔ یہاں سوال اٹھ سکتا ہے کہ ایسا ہے تو نیاز حیدر اور حبیب جالب کو نمائندہ شاعر کیوں نہ مانا جائے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ ان لوگوں کے یہاں شور زیادہ ہے، تلخی کم، اور طنز بہت ادنیٰ سطح کا ہے۔ لیکن دوسرا اور زیادہ

موثر جواب یہ ہے کہ ان لوگوں کی شاعری مقررہ راہوں پر اور جانی پہچانی سمتوں میں سفر کرتی ہے اور پہلے سے طے شدہ نتائج نکالتی ہے۔ یہ نتائج حیدر اور حبیب جالب نہیں، بلکہ کوئی اور نکال کر ان کے حوالے کرتا ہے اور وہ اپنی نظم ان نتائج کے چاروں طرف تعمیر کرتے ہیں۔ ''سر عام'' کی غزلوں میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ شاعر ہر طرح کی ناانصافی اور استحصال کے خلاف ہے۔ اس کی برہمی کے لیے چند مخصوص ہی ہدف نہیں ہیں۔ مثلاً ترقی پسندوں کے لیے ویت نام کے خلاف لکھنا آسان تھا اور وسط ایشیا، ہنگری یا افغانستان میں روسی استحصال، استبداد اور خوں ریزی کے خلاف لکھنا غیر ممکن تھا۔ ممکن ہے ''سرعام'' کا شاعر بھی کچھ عملی سیاسی نظریات رکھتا ہو، لیکن وہ کامیو (Camus) کی طرح ہمیشہ ہر طرح کے استحصال اور جھوٹ سے نبرد آزما نظر آتا ہے۔ علاوہ بریں، ''سرعام'' میں ایسی بھی غزلیں ہیں جو غزل کی عام شعریات پر پوری اترتی ہیں۔ براہ راست بیان اور بالواسطہ بیان، ان دونوں طرزوں کا انضمام بھی بعض غزلوں میں ہے، اور وہ غزلیں ہمارے زمانے کا قیمتی سرمایہ ہیں ۔

عرش پاتال ہوگئے میرے لوگ بدحال ہوگئے میرے
شہر ویران ہوگیا یکسر باغ پامال ہوگئے میرے
کوئلیں میری ہوگئیں خاموش مورے چال ہوگئے میرے
کوئی منظر کہیں بچا ہی نہیں خواب کنگال ہوگئے میرے
رات دن بوجھ بانٹنے والے فارغ البال ہوگئے میرے
گرہ کٹ چور اٹھائی گیر سبھی قافلے وال ہوگئے میرے
دل کے اندر گرا تھا خون مگر فرش کیوں لال ہوگئے میرے
کوئی پہچان ہی نہیں پاتا کیا خدوخال ہوگئے میرے
گرم گفتار ہوں ظفر کتنا حرف سیال ہوگئے میرے

یہ سادہ اشعار نہیں، اپنے زمانے کی بدحالی پر متکلم کا ذاتی مرثیہ ہیں۔ ردیف کی قوت لائق داد ہے۔ ''میرے'' کی کثیر المعنویت کس قدر دلکش ہے۔ اب اس سے بڑھ کر کوئی کیا کہے گا؟ اور لطف یہ کہ زبان کا چونچال پن، مناسبت الفاظ، توازن بین المصرعتین کلاسیکی غزل کی طرف اشارے اور صدائے بازگشت سب موجود ہیں۔ شعر (۲) کی رنجیدگی اور تلخی قاری پر یکساں وار کرتی ہیں۔ بعض دوسری غزلوں میں صرف ونحو کی پیچیدگی سے استعارے کا کام لیا گیا ہے ۔

غلط ہے اور میں اسے مسترد بھی کرتا ہوں یہی کہ میرا مقدر دیا گیا ہے مجھے
بیان دیتا رہا کون صلح جوئی کے ارادہ اور ہی بین السطور کس کا تھا
وہ نوک تیغ پہ رکھ لائے تھے ظفر دستار قبول کر کے ہی آخر بچا ہے سر میرا

تیسرے شعر میں پیکر کی ڈرامائی دہشت ناکی قابل لحاظ ہے۔ امام ابوحنیفہ کو قاضی کا عہدہ پیش کیا گیا اور بار بار پیش کیا گیا۔ انھوں نے ہمیشہ انکار کیا، آخر زندانی کیے گئے اور بندی خانے ہی میں واصل بحق ہوگئے۔ تاریخ کو شعر میں یوں ڈھالتے ہیں۔ یہ نہیں کہ کہیں مشکیزہ لکھ دیا، کہیں دشت لکھ دیا، کہیں قربانی کا ذکر کر دیا اور سمجھا کہ استعارہ علامت، تمثیل کا سب حق ادا ہوگیا۔ استعارے کی تازگی کے علاوہ اس شعر میں بڑی بات یہ ہے کہ اس میں خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں۔ پھر شعر کی صورت حال میں ڈراما ہے، لیکن اس ڈرامے کے مرکزی کردار وہ لوگ (وہ قوتیں، ادارے) قرار دیے گئے ہیں جو نوک تیغ پر دستار رکھ کر لائے تھے۔

ظفر اقبال کے لیے استعارہ ہمیشہ مکاشفہ اور توسیع معنی کے لیے آتا ہے۔ بعض اوقات تو ان کا استعارہ اس قدر بالواسطہ ہوتا ہے کہ فوری طور پر محسوس نہیں ہوتا۔ بیانیہ کی سطح پر شعر متاثر کرتا ہے، جب غور کریں تو اس کے دوسرے ابعاد کھلتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''گلافتاب'' کا ایک بدنام شعر ہے ۔

پھرتا ہوں بازار میں رک جاؤں لیتا چلوں | اس کی خاطر بریزیرَ اپنے لیے دوائیاں

اس بات سے قطع نظر کہ دو بے کی بحر کو غزل میں بالکل صحیح برتا گیا ہے، اور یہ خود ہی ایک طرح کا استعارہ ہے، قابل دید نکتہ یہ ہے کہ بازار میں بے مقصد پھرنے والا شخص دراصل استعارہ ہے آج کل کے انسان کا، جو جسمانی اور جذباتی (یا دونوں) لحاظ سے نامرد ہے (یا پھر وہ کوئی بوڑھا ہے جس کی جوان بیوی ہے)۔ بدن میں طاقت نہ ہونے کے باعث وہ خود کو بیوی کے سامنے چور محسوس کرتا ہے اور گھر جا کر اس کا سامنا کرنے سے گھبراتا ہے۔ لیکن گھر تو جانا ہی ہے اور اگر بیوی کے لیے کوئی تحفہ خرید لے تو شاید آنکھ ملانا آسان ہو۔ تحفے میں بریزیر استعارہ ہے، بیوی کی جوانی کا، اور اپنے لیے دوائیں استعارہ ہیں، متکلم کی جسمانی نا اہلی کا۔ شعر میں اولین تہ طنز کی ہے، لیکن جب اس تہ کو کھولیں تو استعارہ ملتا ہے۔ مزید باریکی یہ ہے کہ شعر واحد متکلم کی زبان سے کہا گیا ہے۔

استعاروں کی یہ لطافت ''عیب وہنر'' کے اشعار میں قدم قدم پر ملتی ہے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ اب تماشائے دنیا میں ایک تھکن، ایک اضمحلال شامل ہو گیا ہے۔ ممکن ہے یہ متکلم/ شاعر کے روحانی ارتقا اور ذہنی سفر کی ایک منزل ہو۔ یا پھر یہ شعر ہمارے سارے زمانے اور صدی کے آخری دس بارہ برسوں کی دنیا کا استعارہ ہوں۔ گویا ظفر اقبال کا کلیات ایک عظیم الشان اسٹیج ہو جس پر دنیا روپ بدل بدل کر سامنے آرہی ہو۔ جنس سے شغف بھی اب کم ہو گیا ہے۔ نہ کامیابی کے جشن ہیں، نہ ناکامی کے رنج، اور نہ اپنی ہوس یا نامردی پر طنز۔ یہ سراسر وہ چیز نہیں ہے جسے ملٹن (John Milton) نے ''ذہن کا سکون، سارے جذبہ و درد و جوش کا نبڑ جانا'' (Calm of mind, all passion spent) کہا تھا، بلکہ اس میں کسی تازہ آگہی کی شان بھی شامل ہے۔ یعنی یہاں اختتام نہیں، بلکہ نئی طرح کی واردات آنے کا معاملہ ہے ؎

رات جگمگ کر اٹھی ہے کچھ اندھیرا سا مگر | دل کے اندر تھوڑی تھوڑی شام رہ جانے سے ہے
بہتا ہے نہ رہتا ہے کناروں میں سمٹ کر | دریا ہی کچھ ایسا ہے کہ دریا نہیں لگتا
اب وہ کھٹ میٹھی محبت قصۂ ماضی سہی لیکن | سو طرح کے بھولے بسرے ذائقے اب تک زباں پر ہیں
ایک اس کے وصل کی خوشبو کے پیچھے پھرنے والوں کا | یہ شرف بھی کون سا کم ہے کہ رخش رائیگاں پر ہیں

شعر ۳ اور کی بحر (رمل مثمن سالم کے آخر میں ایک سبب خفیف بڑھایا ہے: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع) غیر معمولی عروضی مہارت کا ثبوت تو ہے ہی، یہ اس بات کا استعارہ بھی ہے کہ تخلیقی قوت کا وفور ہے، جہاں سے یہ مال آیا ہے وہاں ابھی اور بھی ہے۔ لہٰذا اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں کہ ''عیب وہنر'' میں نسبتاً اجنبی بحریں کئی بار استعمال ہوئی ہیں۔ اور ''وہم وگماں'' میں اشعار محولہ بحر میں بھی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ایسی اجنبی بحر اور ہر غزل میں وہ روانی کہ باید و شاید۔

''عیب وہنر'' اور ''وہم وگماں'' دونوں میں انداز کی بے تکلفی، لہجے کی صفائی، شعری روانی، یہ سب مشکل چیزیں خود انتقاد (Self Criticism) خود استہزا (Self mocking)، کاروبار حیات اور کاروبار عشق کا بیان جیسی غیر متوقع چیزوں کے ساتھ مل گئی ہیں کہ جدید غزل کا ایک بالکل نیا اور ناقابل تقلید رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ میر کا بہت سا کلام ایسا ہے کہ پوری غزل پڑھے بغیر اس کا مکمل لطف نہیں حاصل ہوتا۔ یعنی کسی نہ کسی طرح کی نئی بات ہر شعر میں ہوتی ہے اور لہجے کی بے ساختگی اور روانی اس کے لیے موسیقیاتی سنگت معلوم ہوتی ہے، چاہے ہر شعر اعلیٰ درجے کا نہ ہو۔ ظفر اقبال نے ''عیب وہنر'' کی غزلوں سے جو انداز اختیار کیا ہے وہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ مندرجہ ذیل دو غزلیں ملاحظہ ہوں۔ پہلی غزل ''عیب وہنر'' سے ہے اور دوسری ''وہم وگماں'' سے ؎

(۱)

مدت سے کوئی میرے بھی جیسا نہیں آیا | میں یوں ہی تو منظر پہ دوبارہ نہیں آیا
باقی ابھی کتنا ہے بدی کا یہ سمندر | ہوں کب سے رواں اور کنارہ نہیں آیا
موسم کئی گذرے ہیں کہ اس پردۂ دل پر | بازو نہیں لہرائے ہیں چہرہ نہیں آیا
نکلے تھے یہ کس اندھے اندھیرے کے سفر پر | آنکھیں تو پلٹ آئیں تماشا نہیں آیا

کہتے ہیں کہ پانی ابھی گذرا نہیں سر سے — سیلاب ابھی شہر میں اتنا نہیں آیا
ہے کیسی مسافت کہ مری راہ میں اکثر — دیوار تو آئی ہے دریچہ نہیں آیا
ہم بھی وہیں پھرتے رہے اطراف میں اس کے — البتہ ملاقات کا موقع نہیں آیا
یہ طرفہ لطیفہ ہے کہ اس آگ میں ہم کو — چلنا نہیں آیا کبھی رکنا نہیں آیا
لوگوں میں ظفر آپ زباں ساز بھی کہلائے — اور بات بھی کرنے کا سلیقہ نہیں آیا

(۲)

شہر خوابیدہ کے اندر نہیں جانے والی — یہ صدا وہ ہے جو گھر گھر نہیں جانے والی
خود تو میں اور زیادہ نہیں جینے کا مگر — مجھ میں اک چیز ہے جو مر نہیں جانے والی
آگے پیچھے رہی وہ شام تماشا مجھ سے — کہ ابھی میرے برابر نہیں جانے والی
اک ہوا ہے جو مرے چاروں طرف چلتی ہے — اور کسی ایک ہی رخ پر نہیں جانے والی
رفتہ رفتہ کوئی مجھ میں سے گذرتی ہوئی شے — جا رہی ہے جو سراسر نہیں جانے والی
لہری ایک زمانوں کی مرے ساتھ ہی ساتھ — جاتی رہتی ہے جو اکثر نہیں جانے والی
کیوں نہ دشوار ہو اس شہر کو جاتی ہوئی راہ — جو مری خاک سے ہو کر نہیں جانے والی
اس طرف ڈرتی لرزتی ہوئی یہ موج نگاہ — جائے گی بھی تو مکرر نہیں جانے والی
میرے اندر جو کھلا کرتا ہے اک پھول ظفر — اس کی خوشبو کہیں باہر نہیں جانے والی

ان اشعار کے تجزیے اور توضیح میں کئی صفحے لکھے جاسکتے ہیں۔ لیکن اب تک جو کچھ میں کہتا رہا ہوں اس کی روشنی میں شاید تفصیل کی ضرورت نہ ہو۔ ''اطراف'' کے دیباچے میں عبدالرشید نے لکھا ہے:

> ظفر اقبال کی شاعری ایک ایسے معاشرے میں جو عدم تحفظ کا شکار ہے، جہاں لفظ اپنے روایتی معنی کھو چکے ہیں اور عصری حقیقتیں قبول کرنے کو تیار نہیں، اپنی واردات بیان کرنے کی سعی کرتی ہے۔

بات بڑی حد تک صحیح ہے لیکن جہاں تک لفظوں کے روایتی معنی کے کھو جانے کا سوال ہے، تو یہی بات یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے آپ میں زندہ کرتا ہے۔ اسی لیے والیری (Paul Valery) نے کہا تھا کہ شاعر کا منصب اور وظیفہ یہ ہے کہ وہ ''قبیلے کی زبان کو مزکی (Purify) کرے''۔ یہ تب ہی ممکن ہے جب شاعر زبان کے تمام گلی کوچوں سے واقف ہو۔ یعنی وہ ایک طرف ''وہم و گماں'' میں ایسے ایسے شعر ڈال سکتا ہو کہ سودا، انشا اور جرأت کی ہجوؤں کو پسینہ آ جائے ؂

متوکل زندہ باد — تقدیروں والے تھوہ
گڑ شکر بھلا ظفر — انجیروں والے تھوہ
گورے گورے پاؤں تلے — کالی اینٹیں کالے روڑ
تھوڑی سی اس زمین پہ رم جھم کا ہے سوال — چھوٹی سی آسماں پہ دھنک مانگتے ہیں لوگ
وہ جاگے ہوں کہ سوتے کھا رہے ہیں — ادھر ہم صرف غوطے کھا رہے ہیں
پوچھا تو ناچار ظفر نے — اپنی ذات بتائی روئی
وردی میں آنے کا کچھ — اور مزہ ہے بھائی ڈکیت
پہلے آنے والوں سے — یہی بچا ہے بھائی ڈکیت

ان سب اشعار میں غصہ زیادہ ہے، اتنا زیادہ کہ اگر زبان کی لگام ہاتھ سے چھوٹ جاتی تو عجب نہ تھا۔ لیکن شاعر نے زبان کی

ایک آدھ نزاکت ہر شعر میں پھر بھی رکھ دی ہے۔ دوسری طرف، اب تک کے آخری مجموعے کا نام ''اطراف'' ہے، لیکن شاعر نے یہ واضح نہیں کیا کہ ''اطراف'' بروزن ''اطراف'' ہے، بمعنی ''نئی نئی چیزیں پیدا کرنا''، یا بروزن ''اَطراف'' ہے، بمعنی ''طرف یا سمت کی جمع''۔

میر نے بھی کچھ ایسی ہی چالاکی سے کام لیا ہے، لیکن انھوں نے دوسرے مصرعے میں جس طرح کا استعارہ/ پیکر رکھ دیا وہ زبان کو زندہ کرنے اور مزکی کرنے کا ایسا نمونہ ہے جو کسی بھی زمانے کے شاعر کے لیے آدرش کا کام کرسکتا ہے۔ دیوان ششم میں ہے ؎

پھیلے شگاف سینے کے اطراف درد سے　　　کوچہ ہر ایک زخم کا بازار ہوگیا

ظفر اقبال اسی راستے میں ہیں، لیکن وہ جگہ جگہ کلاسیکی مضامین کو subvert یا تھوڑا بہت منہدم بھی کرتے چلتے ہیں۔ میر کا مشہور زمانہ شعر ہے ؎

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں　　　آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

میر نے ہوا سے رنگ ٹپکنے کا مضمون میر رضی دانش سے لیا، لیکن اس میں معنی کے اتنے امکان رکھ دیے کہ رضی دانش کا رنگ پھیکا پڑ گیا۔ رضی دانش ؎

در دشت ابر رنگ شبستان لالہ ریخت　　　نقش و نگار خانہ تماشا چہ می کنی

میر رضی دانش کا دیوان شائع نہیں ہوا۔ یہ شعر آصف نعیم کی مرتب کردہ بیاض ''گنجینۂ بازیافتہ'' میں ہے۔ یہ بیاض برٹش میوزیم میں محفوظ رکھے ہوئے مخطوطوں پر مبنی ہے۔ یہ تفصیل اس لیے بیان کر رہا ہوں کہ ''شعر شور انگیز'' میں میر کے منقولہ بالا شعر پر گفتگو کرتے ہوئے میں نے رضی دانش کے شعر کا حوالہ دیا تھا۔ آصف نعیم کی کتاب اس وقت معرض وجود میں نہ آئی تھی، اور نہ ہی ''وہم وگماں'' جہاں سے میں مندرجہ ذیل شعر اس وقت نقل کرتا ہوں ؎

رنگ سا پھیلتا جاتا وہ ہوا کا ہر سمت　　　وہم سا پھر بھی ہے یہ تھرتھری ہے بھی کہ نہیں

یہاں کلاسیکی مشاہدے (وہم؟) کو جس طرح معرض سوال میں لایا گیا ہے، اس پر بحث کی ضرورت نہیں۔ لیکن لفظ ''تھرتھری'' کی پیکری شدت اور کثیر المعنویت کی داد دیے بغیر نہیں بنتی۔

اوپر میں نے ''سرعام'' کی غزلوں کا ذکر کیا ہے۔ اگر ان غزلوں میں شاعر نے جگہ جگہ اپنی برہمی اور تلخی کو بقیہ تمام تاملات اور تحفظات پر حاوی آجانے دیا ہے اور ایسی شاعری تخلیق کی ہے جو قدیم عربوں (اور بعض حالات میں جدید عربوں) کی ہجویات اور منظوم مجادلوں کی یاد دلاتی ہے تو ''ھے ہنومان'' تک پہنچتے پہنچتے شاعر اور اس کے صبر کا دامن ایک دوسرے سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔ یہ سوال قابل غور ہے کہ شاعری اور خاص کر غزل کی شاعری جس تکلف اور تمکنت کا تقاضا کرتی ہے، ''ھے ہنومان'' کی برہنہ گفتاری کی متحمل ہو بھی سکتی ہے کہ نہیں۔ لیکن ذرا ٹھہریں اور ''ھے ہنومان'' کو دوبارہ پڑھ جائیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اس برہنہ گوئی کے پیچھے بڑا نظم وضبط اور معنی کا بڑا احترام و لحاظ بھی ہے۔ خود ظفر اقبال اپنے دیباچے کے ذریعے ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں کہ ''ہنومان'' کئی چیزوں کا استعارہ ہے اور بعض اوقات یہ چیزیں کچھ متضاد بھی ہیں۔ شاعر کی توجیہہ کو نظر انداز کر کے ہم شعر کو دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ''ہنومان'' استعارے سے زیادہ عمر وعیار کی زنبیل ہے، یا تھیٹر کا پردہ ہے، جس میں سے شاعر اپنے مطلب کے موافق ہنومان جی کی دیومالائی شخصیت کی جگہ جدید انسان کا بہیمانہ، یا حریصانہ، یا زر پرستانہ، یا جنس آلودہ روپ، یا استحصال کی چوٹ کھائی ہوئی معصوم مورت نکال کر ہمیں دکھاتا ہے اور ہمیں شرمندہ کرتا ہے۔

''ھے ہنومان'' کی کامیابی اس بات میں ہے کہ یہ کتاب ہمیں قدم قدم پر شرمندہ کرتی ہے۔ اس کی دوسری کامیابی یہ ہے کہ یہاں بھی شاعر نے زبان اور عروض کے ساتھ وہی منہ زور رویہ اختیار کیا ہے جو اس کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔

وکٹر ہیوگو (Victor Hugo) نے بودلیئر کو لکھا تھا کہ تم نے آسمان شعر پر ایک نئی تھرتھری (frisson) پھیلا دی ہے۔ بودلیئر کی لائی ہوئی تھرتھری اب تک باقی ہے۔ ظفر اقبال بھی کوئی چالیس برس سے اردو غزل میں ایک نئی تھرتھری پھیلا رہے ہیں۔ ممکن ہے کہ ظفر اقبال کی لائی ہوئی تھرتھری بھی مدتوں باقی رہے۔ یہ ابھی تو رکتی ہوئی نہیں معلوم ہوتی۔ آگے کا حال اللہ جانے۔

☆☆☆

(۱۹۹۷، نظر ثانی ۲۰۱۰)

شکیب جلالی: مشعل درداب بھی روشن ہے

(شکیب جلالی : ۱۹۳۴ تا ۱۹۶۶)

امیر خسرو نے لکھا ہے کہ فن شعر میں استاد بننے یا استاد کہلانے کے لیے کئی شرطوں کا پورا ہونا ضروری ہے۔ ایک شرط یہ ہے کہ شاعر کا ادبی معاشرہ اس کو استاد مانے۔ بظاہر یہ بات معمولی سی ہے، اور بڑے شاعر کے بارے میں جو مفروضہ ہمارے زمانے میں بڑی حد تک عام ہے، کہ اچھے یا بڑے شاعر کی قدر اس کے اپنے زمانے میں نہیں ہوتی، اس کے خلاف جاتا ہے۔ لیکن ذرا غور کریں تو امیر خسرو کی بات میں کئی گہرائیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ ادبی معاشرے کے جمہوریوں ہی کسی کے سر پر تاج نہیں رکھ دیتے۔ وہ اسی شاعر کو استاد قرار دیتے ہیں جو زمانے کے مزاج، تہذیب کی آواز، طرز شعر گوئی، ہر چیز کا لحاظ رکھتے ہوئے کوئی ایسی کمی پوری کرتا ہو جسے اس کے معاصرین پوری نہ کر سکے ہوں۔ دوسری بات یہ کہ اگر کسی شاعر کا اپنا ادبی معاشرہ اس کی عظمت کو نہ پہچانے گا تو بھلا دوسرے کیا پہچانیں گے؟ یہ تو یوں ہوا کہ کوئی دعویٰ کرے کہ فلاں شخص اپنے ملک کا سفیر ہے، لیکن خود اس کے ملک سے اس شخص کو اوراق سفارت نہ مل سکے ہوں۔ ظاہر ہے اسے کون معتبر و معتمد کہے گا؟

یہ اور بات ہے کہ ہمارے زمانے میں ادبی معاشرہ پہلے کی طرح مستحکم اور مستقل نہیں رہ گیا۔ شاعر اور اس کے سامع / قاری کے درمیان ذہنی اور روحانی ہم آہنگی بھی اب بہت کم رہ گئی ہے۔ ادھر شعرا کو بھی اپنے اوپر پہلے جیسا اعتماد نہیں رہا۔ لیکن یہ بات پھر بھی اپنی جگہ پر ہے کہ اپنے ماحول و معاشرہ میں قبولیت (واضح رہے میں "مقبولیت" نہیں کہہ رہا ہوں) حاصل کیے بغیر کوئی شاعر اپنے بارے میں کوئی دعویٰ نہیں کر سکتا۔ امیر خسرو کے بیان کردہ اصول کا ایک نتیجہ یہ بھی ہے کہ استاد شاعر کی پہچان یہ بھی ہے کہ اس کا کلام دور دور تک لوگوں کی زبان پر ہو، اس کے بہت سے اشعار ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گئے ہوں۔

اس نقطۂ نظر سے شکیب جلالی کے کلام کو پڑھیں تو ہمیں جگہ جگہ ایسے شعر نظر آتے ہیں جو ضرب المثل کی حد تک مانوس ہو چکے ہیں اور نئی شاعری کی پہچان بیان کرنے کے لیے اکثر مذکور ہوتے ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ شکیب جلالی کے سوا کوئی جدید شاعر نہیں ہے جس نے اتنی کم عمر پائی ہو اور جس کا کلام اتنا مختصر ہو اور پھر بھی جس کے شعر اتنی کثیر تعداد میں مقبول خاص و عام ہو چکے ہوں۔ شکیب جلالی کی اکثر غزلوں کا ایک شعر، بلکہ بعض غزلوں کے تو دو دو شعر آج بھی ہماری زبان پر ہیں۔ میں اپنے حافظے سے کچھ شعر پیش کرتا ہوں ۔

نہ اتنا تیز چلے سرپھری ہوا سے کہو — شجر پہ ایک ہی پتا دکھائی دیتا ہے

یہ ایک ابر کا ٹکڑا کہاں کہاں برسے — تمام دشت ہی پیاسا دکھائی دیتا ہے

آ کر گرا تھا کوئی پرندہ لہو میں تر — تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

آ کے پتھر تو مرے صحن میں دو چار گرے — جتنے اس پیڑ کے پھل تھے پس دیوار گرے

وہی جھکی ہوئی بیلیں وہی دریچہ تھا — مگر وہ پھول سا چہرہ نظر نہ آتا تھا

فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں — حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

جاتی ہے دھوپ اجلے پروں کو سمیٹ کے — زخموں کو اب گنوں گا میں بستر پہ لیٹ کے

یہ کون بتائے عدم آباد ہے کیسا ٹوٹی ہوئی قبروں سے صدا تک نہیں آتی

میں گمان کرتا ہوں کہ اگر دیوان کھول کر دیکھوں تو آدھے نہیں تو چوتھائی شعر ضرور ایسے ملیں گے جن کی شہرت ان کے خالق سے بے نیاز ہو کر قبول خاطر اور لطف سخن کے پر لگا کر اڑتی چلی گئی ہے اور وہ شعر جدید شاعر کا بیش قیمت ترین سرمایہ ہیں۔ آج شکیب جلالی کی موت کے کوئی چالیس سال بعد کی غزلیں دیکھئے تو کئی عمدہ شعرا کے یہاں شکیب کا لہجہ یا ان کے مضامین یا ان کی طرح کے پیکر اور استعارے چمکتے نظر آتے ہیں۔ خود ان کے معاصرین میں سب سے بہتر شعرا میں شاید منیر نیازی اور سلیم احمد ہی ایسے ہوں جن کا کلام پڑھیں تو شکیب جلالی کی یاد بہت کم آئے۔ دور و نزدیک ان کی آواز کے عکس آبی رنگ کی طرح نظر آتے ہیں (آپ سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں۔ میر) اس کی وجہ یہی ہے جو میں نے اوپر بیان کی۔ یعنی شکیب جلالی کی غزل ہمارے زمانے کے کسی ایسے تخیلی اور تخلیقی تقاضے کو پوری کر رہی تھی، اور اب بھی پوری کر رہی ہے، جس کی تکمیل اور آسودگی اوروں کے یہاں نہیں ہو سکتی۔

اب یہاں ایک لمحہ ٹھہر کر اس سوال پر غور کر لیں کہ وہ کون سی صفت ہے جو صرف شکیب جلالی کا مابہ الامتیاز ہے اور جس کی بنا پر ان کے اشعار کو یہ قبولیت ملی ہے؟ یہاں سب سے پہلے کہنے کی جو بات ہے وہ یہ ہے کہ مختلف شعرا کی انفرادیت الگ الگ صفات میں نمایاں ہوتی ہے۔ مثلاً کسی کے یہاں استعارے کی شدت ہے، کسی کے یہاں پیکر کا وفور، کسی کے یہاں لسانی تجربے اور زبان کے ساتھ خلاقانہ بلکہ حاکمانہ رویہ ہے۔ کسی کے کلام میں غزل کی روایت کا احساس نئے رنگ سے ملتا ہے۔ عام طور پر وہ شاعری سب سے زیادہ یاد رکھی جاتی ہے جس میں پیکر کی ندرت یا استعارے کی جدت اور چمک ہو، یا پھر جس میں شاعر/متکلم خود اپنا، یا معشوق کا، یا زمانے کی طرز روش کا مذاق اڑا رہا ہو۔ جس شاعری میں زبان کے ساتھ خلاقانہ توڑ پھوڑ کا رویہ ہو، وہ مرعوب اور پریشان تو کرتی ہے مگر صرف ان لوگوں کو بہت پسند آتی ہے جو زبان کے جبر، اور خاص کر غزل میں زبان کے جبر کو ڈھیلا ہوتا دیکھنا چاہتے ہیں۔ شکیب جلالی کی غزل میں خاص بات یہ ہے کہ زبان پر خلاقانہ جبر اور اپنے اوپر ہنستے رہنے کی ادا کو چھوڑ کر جدید غزل کی ہر کیفیت ان کے مختصر سے کلام میں مل جاتی ہے۔ ایسے پیکروں کے وہ بادشاہ ہیں جو آنکھ اور سامعہ کو متاثر کریں۔ کبھی یہ پیکر دونوں حسوں کو بیک وقت بھی متاثر اور متحرک کرتے ہیں۔ پیکر پر مبنی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ سامع/قاری رک کر اس کے معنی نہیں پوچھتا۔ اس پیکر کی جو معنویت خود سامع/قاری کے ذہن میں ہوتی ہے وہ تمام دوسرے تاملات اور تمام مسابقتی تعبیرات کو روک دیتی ہے۔ قاری/سامع کے لئے یہ ''باطنی'' معنویت ایک ایسی شعری صورت حال پیش کرتی ہے جو تعبیر سے ماورا اور صرف احساس و محسوس پر مبنی ہوتی ہے۔

آ کر گرا تھا کوئی پرندہ لہو میں تر تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

یہاں پیکر کے تمام اجزا معنی خیز ہیں اور مستقل تعبیر کے متقاضی ہیں: (۱) آ کر گرا (۲) پرندہ (۳) لہو میں تر (۴) تصویر (۵) چھوڑ گیا (۶) چٹان پر۔ لیکن ہم جب شعر سے پہلی بار دوچار ہوتے ہیں تو نہ الگ الگ اجزا کے معنی پر غور کرتے ہیں اور نہ ان کی آپسی مسابقت (Competitiveness) کی ہمارے ذہن میں کوئی اہمیت ہوتی ہے۔ ہم اس شعر کو محض اس کے مجموعی پیکری تاثر اور وقت کے دو مقررہ لمحات (آ کر گرا تھا، چھوڑ گیا ہے) کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ ''آ کر گرا'' میں پرواز، رفتار، بے قابو رفتار، کا تاثر بھی ہے لیکن ''چٹان'' کا لفظ سامعہ کو متحرک کرتا ہے کہ سخت چٹان پر جب پرندہ گرا ہو گا تو آواز بھی آئی ہو گی گویا ہلکے سے گولی چلی ہو۔

اب ایک شعر یہ دیکھئے جس کا پیکر بالکل مختلف طرح سے کام کرتا ہے۔

چوما ہے میرا نام لب سرخ نے شکیب یا پھول رکھ دیا ہے کسی نے کتاب میں

یہاں پیکر کسی قصے، کسی وقوعے کے تازہ ہونے کے لیے اشارہ (Signal) بن جاتا ہے۔ ہمیں فوراً یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ یہ وقوعہ (کتاب واقعی متکلم ہی کی کتاب ہے اور کتاب پر اس کا نام واقعی لکھا ہوا ہے اور اس نام کو واقعی کسی نے چوما ہے، یا صرف سرخ پھول ہے، یا وہ بھی نہیں ہے، صرف روشنائی کا نشان ہے، وغیرہ) محض خیالی بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر نے دوسرے مصرعے میں لفظ ''یا'' رکھ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ سارا وقوعہ فرضی اور تخیلی بھی ہو سکتا ہے اور مصرع اولیٰ میں جو کہا گیا ہے، دوسرا مصرع اس کی تعریف میں بھی ہو سکتا ہے۔

بدیعیات (Rhetoric) کو پیکر کی پشت پناہی پر لانے کی ایسی مثال غالب اور میر کی یہاں بہت ہے، جدید شاعری میں کم۔

اب شکیب جلالی کی ایک ہی غزل کے کچھ اشعار کسی لسانی تجزیے کے بغیر، مگر بہت مختصر اشاروں کے ساتھ پیش کرتا ہوں ۔

ڈوبتے سورج کی کرنیں جب پڑیں دالان پر
کمرے خالی ہو گئے سایوں سے آنگن بھر گیا

یہاں ''خالی ہو گئے'' کا فقرہ ''سایوں سے آنگن بھر گیا'' کے ساتھ بیک وقت سکوت، بلکہ موت کی سی خاموشی، اچانک لیکن بے آواز حرکت اور اندھیرے کے تاثر پیدا کرتا ہے۔ کمرے کیوں خالی ہو گئے، اس سے فی الحال تعرض نہیں۔ لیکن اگلے مصرعے میں ڈوبتے سورج کی سرخ نارنجی روشنی دالان پر پڑی ہے، گویا آنگن کو چھوڑتی ہوئی آئی ہے، حالانکہ آنگن پہلے ہے، دالان بعد میں۔ خدا جانے کس زاویے سے روشنی یہاں پہنچی کہ بڑی اور وسیع کھلی ہوئی جگہ کو چھوڑ کر نسبتاً تنگ دالان میں اتری اور اس روشنی کے آتے ہی کمروں میں بے رنگ خلا اور آنگن میں مبہم سائے بھر گئے۔ ''خالی کمرے'' اور ''سایوں'' سے بھرے ہوئے، یا بھرتے ہوئے آنگن میں ایک نیا تعلق پیدا ہو رہا ہے۔ کیا کمروں کے مکین سائے میں تبدیل ہو کر آنگن میں گم کردہ راہ روحوں کی طرح بھٹک رہے ہیں؟ مگر کیوں؟ یہاں روشنی اور سایہ (تاریکی) کے پیکروں میں ایک پر اسراری سازش نظر آتی ہے۔ ڈوبتے سورج کا پیکر اب کسی محبوب یا محترم ہستی کی قائم مقامی کرتا ہے، یا علامت ہے۔ کمرے اس لیے خالی ہیں کہ ان کے مکین باہر نکل کر ڈوبتے سورج کا ماتم کر رہے ہیں اور سیاہ پوش ہونے کے باعث سایوں جیسے لگ رہے ہیں۔ معنی کے ان مختلف النوع امکانات کو ایک طرف رکھئے اور شعر کو محض ایک خواب یا خواب میں بنائی ہوئی تصویر سمجھئے۔ اب ڈوبتے سورج کی کرنیں، خالی کمرے، سایوں سے بھرا ہوا آنگن، اختتام حیات، یا کسی قصے کے ختم ہونے کا پیکر خلق کرتے ہیں۔ ایک شعر اور دیکھئے ۔

یہ مگر چپ چاپ سی تصویر آتش دان پر
اب یہاں کوئی نہیں ہے، کس سے باتیں کیجیے

اس شعر میں لفظ ''آتشدان'' پر توجہ کیجئے۔ آتشدان پر کسی کی تصویر ٹنگی ہوئی ہے۔ آتش دان میں آگ ہو نہ ہو، لیکن راکھ اور چتا اور آتش زنی کے پیکر صاف جھلکتے ہیں۔ آتشدان پر تصویر کس کی ہے، یہ بات واضح نہیں ہوئی، لیکن یہ تصویر کسی گذشتہ معشوق کی ہو سکتی ہے، جس کے دل میں محبت کا شعلہ اب بجھ چکا ہے۔ یا شاید یہ خود متکلم ہے جس کے دل کی آگ ٹھنڈی ہو چکی ہے۔ لیکن اب زندگی میں وہ مرحلہ ہے اور اس منزل کا سامنا ہے جب ہر ساتھی چھوٹ گیا ہے۔ صرف ایک شخص کی یاد ہے، وہ بھی خاموش اور غیر متعلق، سروکاروں سے عاری، جیسے دیوار پر کوئی تصویر جو کسی خاص نکتے یا معنی کی حامل نہیں۔ یہاں متکلم نے یہ بتا کر کہ وہ تصویر آتش دان پر لٹکی ہوئی ہے، آگ اور عشق جہاں سوز، اور روشنی، اور حرارت کے پیکروں کو یکجا کر دیا ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ جگہ کوئی اجنبی جگہ ہو جہاں متکلم ایک رات کے لیے ٹھہرا ہے یا ٹھہرایا گیا ہے۔ اب خالی کمرے کا منظر کسی عارضی قیام گاہ، کسی مہمان خانے، اور اس سے بھی بڑھ کر کسی ایک ایسی جگہ کا پیکر خلق کرتا ہے جو پہلے بہت بھری پری تھی لیکن اب ویران ہو گئی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو لفظ ''اب'' اور ''چپ چاپ سی تصویر'' مل کر اجاڑ ماحول یا سنسان گھر کا پیکر خلق کرتے ہیں، ایسا گھر جس کے مکین گھر چھوڑ گئے ہیں۔ کیوں گھر چھوڑ گئے ہیں؟ شاید مر گئے ہیں، کسی جنگ کی تباہ کاری کے باعث، کسی زلزلے یا وبا کے چلتے؟ سب امکانات موجود ہیں۔ لیکن لفظ ''اب'' سے یہ اشارہ بھی ملتا ہے کہ متکلم جہاں ہے وہاں شام کو یا دن میں کسی وقت اور بھی لوگ تھے۔ شاید کوئی جشن ہوا ہو، کوئی ملاقات نو (reunion) کا سلسلہ رہا ہو۔ اب خدا معلوم کس باعث اب سب لوگ جا چکے ہیں اور متکلم اکیلا رہ گیا ہے۔ یہاں جارج مور (George Moore) کا مشہور بند یاد آتا ہے:

I feel like one,
Who treads alone,
Some banquet hall deserted,
Whose lights are fled,
Whose garlands dead,
And all but he departed.

بے شک جارج مور کے مصرعوں اور پیکروں میں کیفیت کا وفور ہے۔ لیکن شکیب جلالی کے شعر میں خاموش درد کئی معنی رکھتا ہے اور کفایت کے ساتھ ادا ہوا ہے۔ یہیں سے تنہائی کے پیکر کا ایک اور روپ ابھرتا ہے: یہ سارا منظر محض استعارہ ہے، متکلم کے دل اور روح کا۔ اس کی تنہائی کا کوئی شریک نہیں، صرف کسی گذشتہ واردات کی یاد ہے اور دل کے آتش کدے پر ٹنگی ہوئی ''چپ چاپ سی'' تصویر اسی واردات کی علامت ہے۔ ''چپ چاپ سی'' میں یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ وہ تصویر کچھ کچھ کہتی ہوئی بھی معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں تنہائی کو ایک اور کیفیت کا استعارہ بنایا گیا ہے ؎

بس چلے تو اپنی عریانی کو اس سے ڈھانپ لوں نیلی چادر سی تنی ہے جو کھلے میدان پر

کھلے میدان پر تنی ہوئی نیلی چادر آسمان کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے لیکن ممکن ہے کہ یہ محض پیکر ہو۔ صبح یا شام کی ہلکی روشنی میں میدان پر شبنمی دھند ہے اور کہیں کہیں مکڑی کے باریک تاروں کا جال ہے جس پر شام یا صبح کی اوس کی بوندیں ہیں اور روشنی ان بوندوں سے منعکس ہو کر ہلکے نیلے رنگ کا التباس پیدا کر رہی ہے۔ اب اپنی عریانی کا پیکر بھی استعاراتی جہت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی یہ عریانی متکلم کے بے سہارا اور تنہا ہونے کا استعارہ ہے، اور زمین پر پھیلی ہوئی نیلی روشنی کی چادر سے اپنی عریانی کو ڈھانپنے کی تمنا موت کی آرزو کا استعارہ ہے۔ یا پھر یہ عریانی متکلم کے ذہنی اور جذباتی طور پر مجروح ہونے کا استعارہ ہو سکتی ہے، جیسے بہت حساس شخص کے بارے میں انگریزی میں کہتے ہیں کہ اس کی جلد بہت باریک ہے۔ لہٰذا تن کی عریانی درحقیقت روح کے غیر محفوظ اور دل کے مجروح ہونے کا اشارہ ہے۔

تن کی عریانی میں سیاہ رنگ کا اشارہ بھی ہے، یعنی تن عریاں کا پیکر اگر معشوق کے لیے ہے تو کچھ اور معنی رکھتا ہے اور اگر متکلم یا عاشق کے لیے ہے تو کچھ اور معنی رکھتا ہے۔ جسم جل کر کوئلہ ہو گیا ہے، یا جسم اصلاً سیاہ رنگ ہی کا ہے، جیسا کہ ہم مشرقیوں کا اکثر ہوتا ہے۔ اب آسمان کا نیلا رنگ، زمین پر نیلی روشنی جو شاہانہ اعتماد و اطمینان اور قلبی سکون کا استعارہ ہیں، سیاہ جسم والے متکلم کو اپنے رنگ میں رنگتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن رنگوں کے اس کھیل میں روشنی (سفیدی) اور عریاں تنی (سیاہی)، شب، خواب، نیند (سیاہی اور نیلا پن)، کھلا میدان (سبزی اور سیاہی)، چاندنی (پھول بھی اور چاند کی روشنی بھی) کی کرامات نہیں دکھائی دیتیں۔ ان کے لیے تو میر کا دروازہ دیکھنا پڑے گا۔ میر، دیوان اول ؎

شب خواب کا لباس ہے عریاں تنی میں یہ جب سوئیے تو چادر مہتاب تانیے

یہ ملنگ پن، یہ درویشی طنطنہ، یہ انداز بے پرواخرام، یہ اپنے اوپر ہنس لینے کی صلاحیت، یہی جہتیں شکیب جلالی کی شاعری میں نہیں ہیں۔ ممکن ہے عمر کے ساتھ انھیں یہ چیزیں بھی حاصل ہو جاتیں۔ پچیس تیس برس کے نوجوان سے آپ کتنا اور کس کس چیز کا تقاضہ کر سکتے ہیں؟ اگلا شعر سنئے ؎

وہ خموشی انگلیاں چٹخا رہی تھی اے شکیب یا کہ بوندیں بج رہی تھیں رات روشندان پر

آواز کے پیکر کو خاموشی کے تصور کی شکل میں فرض کرنا غیر معمولی بات تو ہے ہی، لیکن یہاں بھی دوسرے مصرعے میں لفظ ''یا'' بدیعیاتی کیفیت رکھتا ہے، یعنی روسی ہیئت پسندوں کی زبان میں بدیعہ (Device) ہے۔ یہ لفظ سارے منظر نامے کو یقینی یا مشاہداتی سطح سے ہٹا کر ظنی یا واہماتی سطح پر لے جاتا ہے۔ خاموشی ہی متکلم کی اصل مونس ہے، حتیٰ کہ وہ اسے صاحب جسم و جان فرض کرنے لگتا ہے۔ اسے جب رات کی تنہائی میں اچانک بوندوں کی پٹ پٹ سنائی دیتی ہے تو وہ گمان کرتا ہے کہ گھر کے سناٹے سے اکتا کر خاموشی انگلیاں چٹکا رہی ہے۔ لیکن لفظ ''یا'' کی وجہ سے واہمے کا امکان پیدا ہو جاتا ہے، کہ ایسا تھا بھی یا شاید نہیں بھی تھا۔ یا شاید نہیں ہی تھا۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ ناصر کاظمی نے یہ پیکر پہلے حاصل کیا کہ شکیب جلالی نے، لیکن ناصر کاظمی کا شعر یاد کر لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا ؎

خموشی انگلیاں چٹخا رہی ہے تری آواز اب تک آ رہی ہے

یہ شعر ''برگ نے'' میں ہے (اشاعت ۱۹۵۴) اور شکیب جلالی کا شعر ان کے مختصر مجموعے کے بھی ربع اول میں ہے۔ لہٰذا اغلب ہے کہ دونوں نے آگے پیچھے اپنے شعر کہے ہوں۔ لیکن شکیب جلالی کے تخیل کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے آواز (شیشے پر بارش کی بوندوں کی ہلکی ٹپ

ٹپ) کو خاموشی کا تفاعل بنا دیا ہے۔ علاوہ بریں، بوندوں کے بجنے کا پیکر (بوندیں بج رہی تھیں) محض آواز آنے کے پیکر (تری آواز اب تک آرہی ہے) سے بہت زیادہ قوی ہے۔ اور پھر انگلیوں کی چٹ چٹ اور معشوق کی آواز میں کچھ ایسی مناسبت بھی نہیں۔

شکیب جلالی کے یہاں غم یا دردمندی کا آہنگ صرف ظاہری حالات یا ذاتی محرومیوں کی بنا پر نہیں۔ لیکن ان کا شاعرانہ کمال یہ ہے کہ وہ تمام ناکامیوں کو اپنے ذاتی تجربے کے روپ میں دیکھنے پر قادر ہیں۔ ان کے یہاں غم جاناں اور غم دوراں کی تفریق بے معنی ہے۔ اور نہ ہی اس بات کی ضرورت ہے کہ ہم ان کے شعروں میں سیاسی معنی، یا معنی نہیں تو کم سے کم سیاسی اشارے ہی ڈھونڈیں۔ کبھی کبھی وہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے بڈھے کی بات اپنی زبان میں کہتے نظر آتے ہیں کہ جو کچھ ہم نے جان لیا ہے اس کے بعد نہ معافی ہے نہ بخشائش۔ نہ خوف ہی ہمارے لیے راہ نجات ہے اور جیالا پن ہمیں بچا سکتا ہے۔ ہم جان پر کھیل جاتے ہیں لیکن اس کے نتیجے میں غیر فطری رذائل پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے گستاخ جرائم کو حسنات کہہ کر ہم پر ٹھونسا جاتا ہے:

Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.

(T.S. Eliot: Geronation)

ان دل ہلا دینے والے مصرعوں کے سامنے شکیب جلالی کی آواز کسی بچے کی سسکی جیسی کمزور معلوم ہوتی ہے، لیکن دردمندی دونوں کے یہاں ایک ہی طرح کی ہے۔ دونوں ہی کائناتی مصائب کو ذاتی مصائب کی زبان میں لکھ رہے ہیں۔ چند اور شعر ملاحظہ ہوں۔ مختلف غزلوں کے ہیں لیکن ان کے سروکار، ان کی الجھنیں اور خوف، سب کچھ متحد ہو گیا ہے۔

وہ گل نہ رہے نکہت گل خاک ملے گی   یہ سوچ کے گلشن میں صبا تک نہیں آتی
شاید ہی کوئی آسکے اس موڑ کے آگے   اس موڑ کے آگے تو قضا تک نہیں آتی
یہ جان لینا وہاں بھی کوئی کسی کی آمد کا منتظر تھا   کسی مکاں کے جو بام و در پر بجھے دیوں کی قطار دیکھو
اور بھی کچھ بھڑکنے لگا میرے سینے کا آتش کدہ   راس تجھ بن نہ آیا کبھی سبز پیڑوں کا سایہ مجھے
کس دشت کی صدا ہو اتنا مجھے بتا دو   ہر سو بچھے ہیں رستے آؤں تو میں کدھر سے

ان اشعار کو غزل کے محض عشقیہ اشعار کہنا ان کی قیمت کم کرنا ہے۔ ہر شعر میں نارسائی اور ناکامی کا المیہ کائناتی قوت بن کر روشن ہوا ہے۔ شکیب جلالی کے یہاں کیفیت بہت ہے، یعنی ان کے شعر دل پر فوراً اثر کرتے ہیں۔ بات سمجھ میں آئے نہ آئے لیکن اچھی لگتی ہے۔ اس صفت نے (مثلاً) فیض جیسے شاعر کو فائدہ پہنچایا کہ سامع/قاری شعر کے سحر میں کھو جاتا ہے اور مضامین کی تکرار، یا معنی کی کمی اسے کسی خلجان میں نہیں ڈالتی۔ شکیب جلالی کا معاملہ دوسرا ہے۔ ان کے شعر میں کیفیت اپنا کام اس قدر بھرپور کرتی ہے کہ معنی کی طرف توجہ نہیں جاتی۔ غزل کے شعر پر غور کرنے کا رواج ہمارے یہاں عام نہیں، لہٰذا ہم شکیب جلالی کے معنی کو سمجھنے پر زیادہ زور نہیں دیتے اور کیفیت پر واہ واہ کر لیتے ہیں۔ ورنہ مندرجہ بالا اشعار کی تشریح میں بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شکیب کے معنی کو پورا پورا سمجھنے کے لیے پچھلے زمانے، بلکہ پچھلے زمانوں کی شاعری سے بھی تھوڑی بہت واقفیت ضروری ہے، کیونکہ ان کے شعر اکثر دوسرے شعروں کی طرف راہ بجھاتے ہیں۔ مثال کے طور پر شکیب جلالی کا بظاہر بالکل سامنے کا شعر ہے۔

جو داستاں نہ بنے درد بے کراں ہے وہی   جو آنکھ ہی میں رہے وہ نمی سمندر ہے

اب اس کے سامنے محمد دین تاثیر کا یہ شعر دیکھیے۔

متاع درد وہ آنسو جو دل میں ڈوب گئے   زمیں کا رزق جو آنسو نکل ہی آتے ہیں

تو معنی کی نئی جہت نظر آتی ہے۔ لیکن خاموش جلنا، سب کچھ دیکھنا اور کچھ ظاہر نہ کرنا، اس مضمون کی رنگینی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہمیں اور بھی شعر یاد آئیں تو بہتر ہے۔ آئینہ بازار میں لٹکا ہوا ہے، گویا سولی پر ہے، کیونکہ اس نے جمال محبوب کو دیکھا اور اسے ظاہر کر دیا، اس کی کیفیت کو اپنے اندر ضبط نہ کر سکا۔ سحابی استرآبادی کی کیا غضب کی رباعی ہے ؎

دیروز بہ بازار شدم بشگفتم
آئینہ آویختہ دیدم گفتم
آخر چہ گناہ داری اے آئینہ
گفتا کہ جمال دیدم و ننہفتم

لیکن دیکھنا اور ضبط کرنا، جلنا اور چھپ کر، چھپا چھپا کر جلنا، صرف تمکین وضبط کی بات نہیں۔ اس میں لطف بھی ہے اور یہ آداب حیات میں بھی ہے۔ شکیبی صفاہانی کہتے ہیں کہ شمع کے آگے جل کر خاک ہونے والے پروانے کو غائبانہ سوختن کا لطف ہی نہیں معلوم ہو سکا ؎

پروانہ نیک رفت کہ در پیش شمع سوخت آگہ نہ شد کہ سوختن غائبانہ چیست

غالب کو غم تھا کہ میں ایسے گلشن کا عندلیب ہوں جو نا آفریدہ ہے۔ اور شاید ہمیشہ نا آفریدہ ہی رہے گا۔ یہ اظہار کی نارسائی، یا شاعر کی بصیرت دوسروں پر منکشف ہو سکنے کی انتہائی اور ابتدائی منزلیں ہیں۔ ان کے بیچ کا افسانہ سننا ہو تو شکیب جلالی سے سنئے ؎

ہوا کے دشت میں تنہائی کا گذر ہی نہیں مرے رفیق ہیں مطرب گئے زمانوں کے

شکیب جلالی نے ہمارے زمانے کا درد اور کائنات کی وسعت میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے جدید انسان کے المیے کو اپنے ہی رنگ اور اپنی ہی زبان میں بیان کیا ہے۔ ان کی آواز کا منظم حسن انھیں کے ساتھ ختم ہو گیا ؎

داستان عہد گل را از نظیری می شنو
عندلیب آشفتہ تر گفت است ایں افسانہ را

☆☆☆

(۲۰۰۳)

ظفر گورکھپوری: ہلکی، ٹھنڈی، تازہ ہوا

(ظفر گورکھپوری : پیدائش ۱۹۳۵)

ظفر گورکھپوری کو شہر میں رہنے والا، لیکن دیہات کا شاعر کہا جا سکتا ہے۔ ایک زمانہ ہوا مرحوم باقر مہدی نے لکھا تھا کہ وہی شخص جدید شاعری کر سکتا ہے جو بڑے صنعتی شہر میں رہتا ہو اور جو بڑے شہر کی تنہائیوں، اس کے بے مروت اور مشینی لوگوں کے مشینی تعلقات اور مصلحت پروری اور جدید پیداواری رشتوں کا براہ راست تجربہ رکھتا ہو۔ بات صحیح تھی بھی اور نہیں بھی تھی۔ مثلاً ایک امکان یہ تھا کہ دیہات سے آنے والا شاعر کسی بڑے شہر میں آئے اور کچھ برس کی شہری مشقتوں اور صعوبتوں کے بعد محسوس کرے کہ میری جڑیں، یہ میری زندگی کے اصل سرچشمے مجھ سے اتنے دور ہو گئے ہیں کہ میں کچھ دوسرا ہی شخص بن گیا ہوں۔ اسی زمانے میں فضیل جعفری نے کہا تھا ؏

کھو گئے شہر کے ہنگاموں میں دیہات مرے

فضیل جعفری کی اصل الہ آباد کے ایک گاؤں سے ہے۔ پھر وہ ایک چھوٹے شہر (الہ آباد) سے اٹھ کر ایک ویسے ہی چھوٹے شہر (اورنگ آباد) جا بسے۔ لیکن ممبئی (تب بمبئی) نے انھیں اپنے دامن میں کھینچ لیا۔ فضیل جعفری کی شاعری میں جا بجا اپنے شہر، اپنی گذشتہ زندگی (جو کچھ حقیقی ہے اور کچھ خیالی) کے گم ہو جانے، یا اس قدر دور ہو جانے کہ گم ہو جانے ہی کے برابر ٹھہرنے، کا ماتم نظر آتا ہے۔ لیکن باقر مہدی کی بات بھی ایک حد تک سچ ہی معلوم ہوتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ نئی زندگی کا کرب جو فضیل جعفری کی شاعری میں رہ رہ کر نمایاں ہوتا ہے، ممبئی کی نئی زندگی کا عطا کردہ ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ بہت سے جدید شاعروں نے چھوٹے ہی شہروں میں رہ کر جدید زندگی کو محسوس کیا، اور اس طرح محسوس کیا کہ شاعری اور شاعروں میں چھوٹے بڑے شہر کی یہ تفریق بے معنی ہو گئی۔ عمیق حنفی کی مثال سامنے کی ہے۔ لیکن اصل مسئلہ دوسرا ہے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ سچے شاعر کی حسیت کبھی اپنے فوری ماحول کو قبول کرتی ہے تو کبھی اپنے بھولے بسرے سرچشموں کی یاد کو تلاش میں بدلنے کے بجائے اپنی اجنبیت کو اس نئی دنیا کے آئینے میں دیکھتی ہے جہاں اس نے جینے اور مرنے کے سامان کر رکھے ہیں۔ ایسا شاعر اپنا غم براہ راست نہیں کہتا، وہ اپنے روحانی، جسمانی (اور اب ذہنی) وطن کی دوری سے کچھ سیکھتا ہے اور ان سیکھی ہوئی باتوں کو کبھی خود سے تو کبھی اوروں کے سامنے دہراتا ہے۔ اس اصول کی مثال میں ظفر گورکھپوری کے چند شعر دیکھئے۔

زمین پاؤں سے باندھے رکھو اسی میں ہے خیر
کہیں سے کب وہ کدھر ہانک دے ہوا ہی تو ہے

زمانہ نت نئے منظر دکھاتا رہتا ہے
رہے گا کتنے دنوں یاد حادثہ ہی تو ہے

ظفر گورکھپوری کا متکلم ان شعروں میں صاف صاف نہیں کہتا کہ میں گاؤں کا آدمی ہوں، شہر میں پھنس گیا ہوں۔ اس کے بجائے وہ کہتا ہے کہ میں جس جگہ سے آیا ہوں وہاں نئی ہوائیں نہیں بہتیں۔ وہاں کی ہواؤں کی ہر سمت معلوم ہے کہ کہاں سے آتی ہیں، کہاں جاتی ہیں؟ اور وہاں کی ہوا کسی کو بہا نہیں لے جاتی، کسی کو گھر سے بے گھر نہیں کرتی۔ وہاں چھوٹی سے چھوٹی بات بھی دیر تک یاد رکھی جاتی ہے۔ مناظر قدرت تو شہر میں بھی دکھائی دے جاتے ہیں، چاہے وہ شہر میں اتھڑے ہوئے ہوں، یا چاہے کبھی کبھی شہر سے اوپر اٹھ کر کسی آندھی کی اڑان، کسی طوفان کے بہاؤ، یا کسی غروب آفتاب کے شعلے کی شکل میں شہر کے شاعر یا کسی بھی شہری کے شعور میں اتر کر اس کے وجود کا حصہ بن جائیں۔ لیکن ظفر

گورکھپوری کا معاملہ دوسرا ہے۔ ان کے اشعار میں وہ مناظر نہیں ہیں جو شہروں میں عام طور پر نظر آتے ہیں۔ ان اشعار کے متکلم کی روح ابھی گاؤں ہی میں ہے۔ اس کا جسم ممکن ہے شہر میں ہو۔ یعنی یہ مناظر اس کے حافظے میں اس طرح زندہ ہیں کہ اس کی اصل زندگی انھیں مناظر میں گذرتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ گاؤں چھوڑ کر شہر میں بس جائے بغیر اس طرح کے اشعار ہو بھی نہیں سکتے۔ لہٰذا یہ اشعار دراصل ایک مجروح اور نامکمل شخصیت کا اظہار ہیں۔ شاعر جب شہر میں آیا تھا تو اس کی روح اور شخصیت سالم تھی۔ شہر کے تجربے نے اسے مجروح و محبوس کر ڈالا ۔

پتھریلے کناروں سے پٹکتا رہا سر کو — دریاؤں کے ہمراہ بھی تنہا رہا پانی
زنجیر نے موجوں کی اسے باندھ رکھا تھا — رہ رہ کے مری سمت لپکتا رہا پانی
مٹی کی کبھی گود میں چڑیوں کے کبھی ساتھ — بچوں کی طرح کھیلتا ہنستا رہا پانی

بعض اوقات شہروں کی بڑھتی ہوئی، جارحانہ ضرورتوں اور زمینی وسائل پر زیادہ سے زیادہ قبضہ جما لینے اور قبضہ جمائے رکھنے کے نتیجے میں گاؤں کی زندگی اور وسائل کے استحصال کا احساس شاعر کو تغزل کا دامن چھوڑ کر اپنے رنج اور برہمی کے تقریباً براہ راست اظہار پر مجبور ہونا پڑتا ہے ۔

آخر کو ہوا گھول گئی زہر ندی میں — مرجاؤں گا مرجاؤں گا کہتا رہا پانی
انسان کی سفاک تمناؤں کے ہاتھوں — لاچار زمیں کی طرح کٹتا رہا پانی

ان اشعار میں وہ لطافت اور تہ داری نہیں ہے جس کی توقع ہم غزل سے رکھتے ہیں۔ لیکن اس زمانے میں اور اس زندگی میں غزل کا شاعر بھی احتجاج پر مجبور ہے۔ ظفر گورکھپوری نے احتجاج کے لطیف تر اور باریک تر انداز بھی اختیار کیے ہیں ۔

افق سے پوچھ رہے ہیں کہاں گیا سورج — ہوئے تھے دیر سے بیدار یہ تو ہونا تھا
ہمیں نے اس کے لیے راستے بنائے تھے — کہ گھر تک آگیا بازار یہ تو ہونا تھا

اور مندرجہ ذیل اشعار میں احتجاج کے ساتھ المیہ کے رنگ بھی ہیں۔ یہاں ظفر اقبال کی غزل یاد کیجیے دل کے اندر گرا تھا خون مگر/فرش کیوں لال ہو گئے میرے)۔

بلندی سے اتارے جاچکے ہیں — زمیں پر لا کے مارے جاچکے ہیں
دکھائے بیچ دریا کون رستہ — فلک خالی ہے تارے جاچکے ہیں
یہ پورا سچ ہے تم مانو نہ مانو — کہ اچھے دن تمھارے جاچکے ہیں
بھنک بھی نہ پہنچی اس کی ہم تک — ہمارے دن گذارے جاچکے ہیں

صفیر بلگرامی کا مصرع تھا ع

ہائے کس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے اس مصرعے میں اصلاح یوں دی تھی کہ فاعل کا صیغہ بدل دیا ع

ہائے کس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہیں

اور صفیر بلگرامی کو لکھا کہ ''اب خطاب معشوقان مجازی اور کارکنان قضا و قدر میں مشترک رہا''۔ ظفر گورکھپوری کی منقولہ بالا غزل میں وہی بدیعیاتی کارگذاری نظر آتی ہے، بلکہ اس میں ایک تہ کا اضافہ ہو گیا ہے ۔

بلندی سے اتارے جاچکے ہیں — زمیں پر لا کے مارے جاچکے ہیں

بظاہر یہ شعر محض انسان کے بارے میں ہے کہ اسے گناہ آدم کے نتیجہ میں جنت سے نکلنا پڑا تھا اور اس کے بعد تمام بنی آدم کا مقدر یہ ٹھہرا کہ روئے ارض پر کشمکش زیست میں مبتلا رہے، مشقتیں اٹھائے، اپنوں اور غیروں کے ظلم سہے اور پھر بھی اس شک اور خوف میں مبتلا رہے کہ ہماری

نجات ہوگی کہ نہیں، اور اگر ہوگی تو کس راہ پر چل کر ہوگی۔ لیکن زیر بحث شعر کی یہ فقط ایک سطح ہے۔ دوسری سطح پر شاعر ایک عشقیہ کہانی بیان کر رہا ہے۔ جب تک عشق اور معشوق موافق تھے، ہم آسمان پر تھے۔ جب وہ موافقت ختم ہوئی (معشوق نے بے وفائی کی، یا دنیا چھوڑ دی، یا ہمارے اور معشوق کے درمیان دنیا حائل ہوگئی) تو عاشق نہ صرف یہ کہ آسمان موافقت وکامگاری سے گر کر قعر ارض میں آ گیا، بلکہ زمین پر اسے موت سے بھی دوچار ہونا پڑا۔ یا زمین پر آنا ہی موت کے برابر ہوا۔ یہ تو دوسری سطح ہوئی، لیکن ابھی شعر کے امکانات ختم نہیں ہوئے ہیں۔ ایک اور سطح سے دیکھیے تو متکلم ایک سیاسی صورت حال کی روداد بیان کر رہا ہے۔ یعنی اقتدار میں آنے سے پہلے سیاست دانوں یا حکمراں طبقے کے وعدے کچھ تھے لیکن جب اقتدار ہاتھ میں آ گیا تو انھوں نے کچھ اور کر دکھایا۔ انقلاب فرانس سے لے کر انقلاب روس تک اور انقلاب روس سے لے کر انقلاب چین تک، سب کی کہانی ایک جیسی ہے: انقلاب سب سے پہلے اپنے ہی بچوں کو کھاتا ہے۔ خلق خدا کو وعدوں اور امیدوں کے آسمان پر رکھا جاتا ہے اور جب انھیں زمین موعود ملتی ہے تو وہ خلق خدا ہی کے خون سے رنگین کی جاتی ہے۔ انقلاب کی سرزمین میں انقلابیوں کے سروں کے پھل اگتے ہیں۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ شعر کا متکلم اپنے بارے میں نہیں، بلکہ کچھ اور لوگوں کے بارے میں کہہ رہا ہے، کہ یہ لوگ زمین پر لائے گئے اور اب مارے جا چکے ہیں۔ اس طرح شعر کا بیان ذاتی اور شخصی نہیں بلکہ غیر شخصی بن جاتا ہے۔

ظفر گورکھپوری اپنے معاشرے اور سیاسی دنیا میں اقتدار دار طبقے ہی سے اظہار برأت نہیں کرتے۔ وہ بخوبی جانتے ہیں کہ ہمارے اعمال جیسے ہوں گے ویسے ہی ہمارے حاکم ہوں گے (جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ رسول خدا کا ارشاد ہے، اعمالکم عمالکم)۔ ظفر گورکھپوری کی ساری شاعری فریب شکستگی، گذرے ہوئے وقت اور دور تر ہوتے ہوئے فاصلوں کے غموں سے عبارت ہے۔ اور یہاں سب سے بڑا فاصلہ انسان اور معاشرے کے درمیان ہے، معاشرے سے انسان ہی غائب ہو چکا ہے۔

سکھ میں خوش دکھ میں پریشان ہوا کرتا تھا
تھا یہاں کوئی جو انسان ہوا کرتا تھا

یہاں پتھر کی عمارات اگ آئیں کیسے
اس جگہ کھیل کا میدان ہوا کرتا تھا

کھیل کا میدان علامت ہے معصوم بچوں کے دلوں کی اور بنی نوع انسان کے معصومیت بھرے بچپن کی، اور عام بنی آدم کے چھوٹے موٹے سکھ دکھ کی اور ان گیتوں کی جو کبھی کبھی مزدوروں اور رکشے والوں کے سوکھے منھ سے بھی پھولوں کی طرح جھڑنے لگ جاتے ہیں۔ اب وہ بزرگ بھی ہم سے دور ہو چکے ہیں جو ہمارے غموں اور ہماری غلطیوں کا بوجھ اٹھا لیتے تھے۔

ہو گئے شل مرے پرکھوں کے وہ کاندھے جن پر
کبھی بچہ کبھی سامان ہوا کرتا تھا

ظفر گورکھپوری کی غزل کا ایک اور پہلو لائق ذکر ہے: ان کی غزل میں ایک طرح کا گھریلو پن ہے جو بہت خوشگوار تاثر پیدا کرتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ گھر کے ذکر میں ظفر گورکھپوری کے یہاں کوئی انفعالیت، کوئی غیر ضروری جذبات انگیزی، کوئی تصنع نہیں، بلکہ لطافت اور بے ساختگی ہے۔ دھیرے دھیرے کر کے ان غزلوں میں ''گھر'' محض ایک لفظ، ایک پیکر یا استعارہ نہیں، بلکہ علامت بن جاتا ہے۔

خوف پہرے پہ ہے ویرانی پڑی اونگھتی ہے
یہ وہ گھر ہے جہاں دربان ہوا کرتا تھا

شام نے اپنی زلفیں کھولیں پھیلا سایہ سایہ گھر
کیا جانے دل نے کیا سوچا آج بہت یاد آیا گھر

مٹی تجھ سے کیا رشتہ ہے جس دن ہم نے چھوڑا گاؤں
دیر تلک دیواریں روئیں دور تلک ساتھ آیا گھر

سوچا تھا میدان میں شاید کچھ دن چین سے کٹ جائیں
دل بھی ہے کیسا بنجارہ ساتھ اٹھا کر لایا گھر

کیا کرتے دیوار و در کی تہذیب ہی ایسی تھی
اپنا گھر محسوس ہوا ہے اکثر ہمیں پرایا گھر

ہر دن دھرتی پھیلاتا ہوں میں اپنے اطراف
ہر دن کوئی گھر کا آنگن کم کر دیتا ہے

ہمیں نے اس کے لیے راستے بنائے تھے
کہ گھر تک آ گیا بازار یہ تو ہونا تھا

املی کی شاخوں میں تارے آنگن کی مٹی میں چاند
منے کے ہاتھوں میں جگنو منی کی مٹھی میں چاند

اتنا ہی بچوں نے گھر کا کونا کونا چھان لیا
چوروں جیسا کیسا چھپا ہے دادا کی پگڑی میں چاند

مل جائیں کہیں شاید کچھ کرچیاں رشتوں کی　　　　اس گھر کے۔لیے کوئی چھت ڈھونڈ کے لائیں چل

ظفر گورکھپوری کی غزل میں ''گھر'' ہندوستانی گاؤں کی علامت تو ہے ہی، لیکن یہ اس ہندوستانی تہذیب کی بھی علامت ہے جو فطرت سے نزدیک، غیر پیچیدہ اور جدید صنعتی زندگی کی آلودگی سے محفوظ تھی۔ظفر گورکھپوری کی غزل میں متکلم اس فاصلے کا ماتمی ہے جو اس تہذیب اور جدید یدانسان اور خود شاعر کے درمیان نمودار ہو گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں بہت سے شعروں میں گھر کے چھٹنے کا ذکر براہ راست نہیں، بلکہ اس حسن اور حفاظت کے استعارے کے پردے میں آیا ہے جس سے وہ گھر عبارت تھا، یا جس سے وہ تہذیب عبارت تھی۔''چاند'' اور ''پانی'' اس گھر کے لیے تحتی علامت کا کام کرتے ہیں ؎

ٹوٹا چاند بنایا ہے کیا ریت پہ بچے نے　　　　یہ تو مری پیشانی کی تحریر سے ملتا ہے
یہ ہوا جو ہے بیابانی کہاں لے جائے گی　　　　یہ مرے تالاب کا پانی کہاں لے جائے گی
تارے چھپ جائیں کہیں آسماں کالا ہو جائے　　　　بچہ سوتے میں ہنسے اور اجالا ہو جائے
خواب یوں آنکھوں میں ہے جیسے کرن گنگا میں　　　　اور جب سامنے آئے تو ہالہ ہو جائے
چاند نکلے گا ادھر آئے گا کب تک یہ فریب　　　　جاں کو محراب کریں دل کو دیا کر لیا جائے
پنگھٹ بگیا کچے رستے اجیالوں میں نہائے ہوئے　　　　رادھا کے گالوں میں سورج سکھیوں کی چولی میں چاند
سانسوں کی کثافت سے آبادی میں کہرا ہے　　　　چاند آئے گا جنگل میں کرنوں میں نہائیں چل
کیا گھنے پیڑ تھے وہ جن کی لٹوں میں پھنس کر　　　　رات بھر چاند پریشان ہوا کرتا تھا

ظفر گورکھپوری نے جدید غزل میں ایک غیر رسمی، کچھ بے تکلف لہجہ اختیار کیا ہے جس کے باعث کہیں کہیں ان کی لفظیات کلاسیکی غزل کی سڈول، مناسبت اور رعایت کے جلووں سے چمکائی ہوئی لفظیات کے شائقین کو اجنبی محسوس ہوگی۔لیکن ایک طرح سے دیکھئے تو ان کی کامیابی کا راز بھی شاید اسی لفظیات میں پنہاں ہے۔ان کے شعروں میں گفتگو کے آہنگ کو شعر کا لباس پہنا دیا گیا ہے ؎

ہائے وہ دن کہ بچھڑنے میں بھی تہذیب تھی اک　　　　پھر ملاقات کا امکان ہوا کرتا تھا
یہ کوئی اور ہی دنیا ہے وہ دنیا ہے کہاں　　　　سانس لینا جہاں آسان ہوا کرتا تھا
میں وہاں راہ کی رفتار کی کیا بحث کروں　　　　اپنے پیروں سے جہاں لوگ نہیں چلتے ہیں
زندگی تجھ سے زیادہ وہ سمجھتے ہیں تجھے　　　　رکھ کے دن رات جو چھاتی پہ زمیں چلتے ہیں
کون جانے ظلم کا یہ کون سا انداز ہے　　　　آب و دانہ تو دیا زندہ نہیں رہنے دیا
اس آبادی میں کچھ ہوں گے جنھیں پیاری ہے دنیا　　　　بڑا حصہ تو مجبوراً گوارا کر رہا ہے
مجھے یوں بے سہارا کر کے اس کو کیا ملے گا　　　　مگر کچھ سوچ کر ہی بے سہارا کر رہا ہے
یہ خالی خالی جو آنکھیں ہیں ان میں آیا کرے　　　　وہ کچھ کرے نہ کرے خواب ہی دکھایا کرے

ظفر گورکھپوری کی بدولت اردو غزل میں پچھلی کئی دہائیوں سے ایک ہلکی، ٹھنڈی، تازہ ہوا بہ رہی ہے۔ہمیں اس کے لیے ان کا شکریہ اور خدا کا شکر ادا کرنا چاہئے۔

☆☆☆

(۲۰۰۶)

مظفر مجاز: تلاش و تسلسل

(مظفر مجاز: پیدائش، ۱۹۳۵)

کچھ لوگوں کے بارے میں ایک سوال مجھے کبھی کبھی پریشان کرتا ہے کہ وہ مترجم اچھے ہیں یا شاعر/فکشن نگار اچھے ہیں؟ یعنی ہیں وہ مترجم بھی اور شاعر یا افسانہ نگار بھی، لیکن تخلیقی قوت اور تکنیکی مہارت کے لحاظ سے ان کی دونوں حیثیتوں میں کس کا پلہ بھاری ہے؟ اس ضمن میں بڑے بڑے لوگوں کا ذکر کیجئے تو ایزرا پاؤنڈ (Ezra Pound) کا نام ذہن میں آتا ہے۔ پرانے زمانے کے جارج چیپمین (George Chapman) کا نام ذہن میں آتا ہے، جس نے ہومر کا ترجمہ کیا، اور اس قدر کامیاب اور دیرپا کہ اس کے تقریباً تین صدی بعد جب نوجوان کیٹس (John Keats) نے اسے پڑھا تو اس سے متاثر ہو کر اس نے اپنی پہلی بڑی نظم لکھی، یعنی وہ سانیٹ جس کا عنوان اس نے رکھا: On First Looking Into Chapman's Homer۔ عنوان میں فقرہ Chapman's Homer اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ چیپمین نے ہومر کو بالکل اپنا بنا کر پیش کیا تھا۔ اور کسی کے ترجمۂ ہومر میں یہ بات نہ تھی۔ کم سے کم کیٹس تو یہی سمجھتا تھا۔ پاسترناک (Boris Pasternak) کے بارے میں یہ کہنا دشوار ہوگا کہ اس کے تراجم اس کے اپنے ناولوں اور نظموں سے بہتر ہیں۔ لیکن کہا جاتا ہے کہ پاسترناک صرف اسی لئے اسٹالن کے خونی چنگل سے محفوظ رہا کہ اس نے اسٹالن کے بعض پسندیدہ جارجیائی شعرا کے نہایت عمدہ تراجم کئے تھے۔ ہمارے یہاں ذاکر صاحب کا ترجمۂ افلاطون بھی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ہم یہ پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ ذاکر صاحب کی طبع زاد نثر بہتر تھی کہ ان کے ترجمے کی نثر بہتر ہے؟ ہمارے اپنے زمانے میں انیس ناگی کے شاعری اور تراجم کے بارے میں بھی اسی طرح کا سوال پوچھا جا سکتا ہے۔ عسکری صاحب تو ہر کام ہی اچھا کرتے تھے، لیکن دبی زبان سے ہم یہ سوال ان کے بارے میں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ ان کا افسانہ بہتر تھا کہ موبی ڈک (Moby Dick) اور مادام بوواری (Madame Bovary) کے ان کے تراجم بہتر تھے؟

یہ سوالات اس وقت میرے ذہن میں اس لئے اٹھے ہیں کہ میں نے مظفر مجاز کے بارے میں اظہار خیال کرنے کے لئے قلم اٹھایا ہے۔ ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ ان کا نام میں نے ''مظفر مجاز، مترجم اقبال و غالب'' کی حیثیت سے پہلے سنا، اور ''مظفر مجاز، شاعر'' کی حیثیت سے بہت بعد میں سنا۔ لیکن یہ تو میری کوتاہی ٹھہری، کیونکہ مظفر مجاز بہر حال نہ صرف یہ کہ اچھے شاعر ہیں، بلکہ ہمارے زمانے میں جو چند اچھی طویل نظمیں لکھی گئی ہیں، ان میں سے ایک، یعنی ''شہر بقا'' کے مصنف بھی ہیں۔

''شہر بقا'' طویل نظم تو ہے ہی، یہ کئی چیزیں اور بھی ہونے، یا کرنے کا دعویٰ رکھتی ہے۔ مثلاً یہ کہ اس کا ذیلی عنوان ''عصری منظر نامہ'' ہے۔ یعنی یہ نظم کسی نہ کسی صورت میں، یا کسی نہ کسی نہج سے عصر حاضر کی خوبیوں، خرابیوں، مسائل، مشکلات اور آفات کے ذکر، بلکہ مطالعے کے طور پر ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس نظم کی قریب ترین اصل اقبال کی طویل نظم ''جاوید نامہ'' قرار دی جائے تو غلط نہ ہوگا۔ کتاب کے شروع میں مظفر مجاز اور رؤف خیر کی ایک گفتگو شامل ہے جس میں رؤف خیر صاحب نے مصنف سے پوچھا ہے:

آپ نے ''جاوید نامہ'' کا منظوم ترجمہ کیا ہے۔تو کیا یہ نظم ''جاوید نامہ'' کا poor man's edition ہے؟

ہر چند کہ سوال کے پہلے حصے سے دوسرا حصہ برآمد نہیں ہوتا، یعنی دونوں بیانات میں کوئی ربط نہیں ہے، اور صرف اس بنا پر کہ شاعر نے ''جاوید نامہ'' کا منظوم ترجمہ کیا ہے، ہم یہ نہیں گمان کر سکتے کہ اس کی اپنی طویل نظم ''شہر بقا'' اقبال کی شاہکار طویل نظم کا بے رنگ چربہ ہے اور اقبال کے مرغ مسلم کے آگے پتلی دال کا حکم رکھتی ہے۔لیکن استفسار بے محل اور معنی نہیں۔ مظفر مجاز کی نظم بڑی حد تک اقبال کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کے اسلوب سے زیادہ اقبال کی نظم کی فضا اور مجموعی کیفیت ''شہر بقا'' کے ہر صفحے پر پھیلی ہوئی ہے۔خود مصنف کو اس بات کا اعتراف ہے۔وہ کہتے ہیں:

> ادب میں چراغ سے چراغ تو جلتا ہی ہے۔لیکن میں نے سورج کی کرن سے اپنا دیا جلانے کی کوشش کی ہے۔''جاوید نامہ'' خود اقبال نے The Divine Comedy کے نمونے پر لکھا تھا، جیسا کہ انھوں نے اپنے ایک خط میں اس کا ذکر کیا ہے۔اس نظم [''شہر بقا''] میں وہ امعان نظر اور تعمق فکری تو نہیں جس سے ''جاوید نامہ'' عبارت ہے، کیونکہ اقبال تو ایک مفکر انسان تھے۔آپ اسے [''شہر بقا'' کو] ایک متفکر انسان کی تخلیق سمجھ لیجیے۔

مظفر مجاز نے یہاں بڑی اہم بات کہی ہے، کہ اقبال نے جس سطح پر جا کر ''جاوید نامہ'' کی تخلیق کی ہے وہاں معمولی انسانی تر ددات کا گذر نہیں۔اقبال نے خود کو عمومی پریشانیوں، ذاتی الجھنوں، روزمرہ کے الجھیڑوں سے خود کو اونچا اٹھا کر تقریباً فوق الانسانی دانش و بینش کے عالم سے گفتگو کی ہے۔یہاں ڈانٹے سے زیادہ خود ڈانٹے کے استاد معنوی شیخ اکبر حضرت محی الدین ابن عربی کا اثر نظر آتا ہے۔آگے چل کر مظفر مجاز نے ایک اور اتنی ہی عمدہ بات کہی ہے کہ ان کے ترجمۂ ''جاوید نامہ'' کو The poor man's edition یعنی روکھا سوکھا ''جاوید نامہ'' کہا جا سکتا ہے۔اس میں نکتہ یہ ہے کہ ترجمہ چاہے وہ فارسی سے اردو میں کیوں نہ ہو، اصل کی ایک بے رنگ نمائندگی یا نقل ہی ہو سکتا ہے۔

خیر، بات ''شہر بقا'' کی ہو رہی تھی۔یہ صحیح ہے کہ اس نظم پر اقبال جیسی فضا چھائی ہوئی ہے۔لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس فضا کو خلق کرنے میں اقبال کی لفظیات سے بہت کم کام لیا گیا ہے۔آپ امین حزیں سیالکوٹی، یا عبدالسمیع پال اثر صہبائی کی کوئی نظم پڑھیں تو اول وہلہ میں آپ کو گمان ہوگا کہ شاید یہ اقبال کی نظم ہے، لیکن ذرا کمزور سی ہے (اگر اقبال کی کسی نظم کو ''کمزور'' کہا جا سکے)۔بہر حال، یہ دھوکا اس لئے ہوتا ہے کہ اقبال کے ان متبعین کے یہاں اقبال جیسی فکر نہیں ہے، لیکن اقبال جیسی لفظیات ہے: فارسی تراکیب، غیر مردف نظمیں، مشکل قافیے، تھوڑا بہت خطابی لہجہ۔مظفر مجاز کے یہاں ان میں سے کوئی بھی صفت نہیں ہے۔ان کی نظم میں اقبال جیسی فضا، تخیل کی وسعت اور زمین کے قضیوں پر آسمان تک لے جانے کی صلاحیت کی بنا پر ہے۔''شہر بقا'' کی پہلی نظم میں صرف ایک شعر اقبال کی لفظیات کی یاد دلاتا ہے۔باقی اشعار کے لہجے میں بے تکلفی ہے (بلکہ کہیں تو یہ دھوکا ہوتا ہے کہ شاعر غیر سنجیدہ ہے۔اور ممکن ہے کہ ہو بھی)۔سنجیدہ، غیر سنجیدہ، بے تکلف لیکن خود پسند لہجے میں ہبوط آدم کی داستان (بلکہ داستان کا وہ روپ جو شاعر نے بنایا ہے) اس شعر پر تمام ہوتی ہے تو ذرا تعجب سا ہوتا ہے کہ جنت سے نکالے ہوئے انسان کو یہ گمان ہے کہ یہ دنیا ہی اس کی جنت ہے ؎

مگر مجھے نہیں پل مارنے کی فرصت ابھی   کہ نا تمام پڑی ہے یہ میری جنت ابھی

یہ جنت ارضی سراسر جنت نہیں ہے۔لیکن شاعر ہمیں بتاتا نہیں کہ ایسا کیوں ہے، وہ اپنے شبدیز فن پر بیٹھ کر اسفل سافلین کے سفر پر نکل جاتا ہے۔افسوس یہ ہے کہ اب نظم کا لہجہ شروع کے بے تکلف اور نیم طنزیہ انداز کو ترک کر کے اخباری بیان کی طرف مائل ہونے لگتا ہے۔مظفر مجاز نے شاید اسی بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہا تھا کہ اقبال کی نظم مفکر کی نظم تھی، میری نظم متفکر کی نظم ہے۔لیکن مشکل یہ ہے کہ شاعر محض مرد متفکر نہیں رہ سکتا۔اسے شعر بھی بنانا پڑتا ہے۔اسفل سافلین کا بیان اس درجہ عمومیت لئے ہوئے ہے کہ نظم کا یہ حصہ قائم نہیں ہوتا اور ہم اقبال سے بہت دور چلے جاتے ہیں۔شاعر کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ اگلے ہی صفحے پر ''نالۂ بے چارگاں'' میں پس ماندہ اور کچلے ہوئے انسان کی آواز اپنی پوری تلخ قوت کے ساتھ ہمیں سنانے لگتا ہے۔نظم اچانک نئی بلندیوں سے دوچار ہونے لگتی ہے ؎

مرے جام میں اشکِ غم کا وفور

زر و لعل سے پُر خزانے ترے

مرا مایۂ زندگی خاکِ گور

سب ارض و سما سب زمانے ترے

''اسفل سافلین'' کی تنظیم اس طرح ہے کہ پہلا طبق ''شہر حرص و ہوا'' ہے۔ اس کے بعد ''شہر خزاں''، پھر ''شہر بے نوا'' سے ہوتے ہوئے اس شہر میں پہنچتے ہیں جس کا نام ''گدا گر لمحوں کا اداس نگر'' ہے جہاں:

تیرتی پھرتی تھی جس میں بے کفن بے پیرہن

سر سے پا تک قاش قاش

پیرک ماضی کی لاش

یہاں اقبال کی جھلک دور سے جلوہ دکھاتی ہے اور ہم امید کرتے ہیں کہ کائنات میں انسان کی تنہا زندگی کے بارے میں کچھ اور سننے کو ملے گا۔ لیکن شاعر کی چنچل طبیعت اسے ہجو اور پیروڈی کی طرف مائل کر دیتی ہے۔ ناگ پھنیوں کے دیس میں ناگ پھنیوں کا جشن طلائی ہو رہا ہے۔ ان کا کورس جدید شاعر اور جدید زندگی کے تصادم کی روداد شہر آشوب کے سے انداز میں سناتا ہے۔

کور و کر راہ نمائی پہ بضد اور آنکھیں	مورد طعنۂ مذموم چنا جور گرم
گنگ گویائی کے رکھتے ہیں صداقت نامے	ننگ ناموس سے موسوم چنا جور گرم
للہ الحمد کہ ٹھہرا ہے ہر اک لوک و لنگ	فاتح سلطنت روم چنا جور گرم

آگے کے سفر میں جارج آرویل (George Orwell) کے ناول Animal Farm کا کچھ اثر نظر آتا ہے۔ مظفر مجاز نے رؤف خیر سے اپنی گفتگو میں خود اس اثر کی نشان دہی کی ہے۔ طنز، مزاح اور برہم مزاجی کا اظہار جگہ جگہ ملتا ہے۔ لیکن منظر اتنی جلد تبدیل ہوتے ہیں کہ کبھی کبھی سینما کی فلم کا سا احساس ہونے لگتا ہے۔ نظم کی تمثیلی اٹھان جس قسم کی غنائیت کا تقاضا کرتی تھی اس کی کمی محسوس ہونے لگتی ہے۔ ساتویں طبق میں، جس کا نام ''شہر الحاح'' ہے، نظم کا لہجہ بدل جاتا ہے اور اس میں نئے طرز کا آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ غزل اور نظم کے درمیان فاصلہ کم ہونے لگتا ہے۔

میری تصویر کو لب نقش کو گویائی دے	اس تماشے کو کوئی چشم تماشائی دے
کر مرے بانجھ فلک کو کوئی خورشید عطا	میری دھرتی کو بھی اک چاندی ہمسائی دے
میرے صحرا کے ببولوں پہ کھلا شاخ گلاب	میرے گلزار کو اک لالۂ صحرائی دے

پھر رقاصۂ فلک اور پھر مرزا غالب تک ہماری رسائی ہوتی ہے۔ غالب کی غزل ع

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

کے کچھ شعر ہم ترجمے میں سنتے ہیں۔ پھر غالب اور ''مسافر افلاک'' میں ایک مکالمہ ہوتا ہے۔ یہاں بھی ''مسافر افلاک'' کی طبیعت کا چلبلا پن بروئے کار آتا ہے۔ نظم کی یہ تنظیم آخر تک چلتی ہے۔ کہیں کہیں درد اور دکھ کے مناظر ہیں تو پھر فوراً ہی طنز، پیروڈی اور استہزا و تمسخر کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ نظم کی تازگی دراصل اسی بات میں ہے کہ سطحی طور پر وہ اقبال کے نمونے پر ہے، لیکن درحقیقت ایک بالکل مختلف، طناز اور اکثر جگہ جھنجھلائے ہوئے ذہن کی تخلیق ہے۔

جگہ کی تنگی کے سبب سے پوری نظم کا سفر یہاں درج نہیں ہو سکتا لیکن یہ کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ''جہان حرکت و حرارت'' میں اقبال سے دوبارہ ملاقات کے عنوان سے جو طویل ٹکڑا اقبال کی نظم ''پیر و مرید'' کے تتبع میں ہے، سفیر خاک، یا مسافر افلاک کی روحانی

الجھنوں اور ذہنی کشاکش کو ختم نہیں کرتا۔ نظم اختتام کو پہنچ رہی ہے لیکن حیات انسانی کے عقدوں کی کشود، یا اس کے افسانے کا انفصال یعنی Resolution یا اس کی گتھی کا حل نہیں ملتا۔ عالم انسانی، اور خاص کر عالم اسلام پر جو عالم مذبوحی طاری ہے اس میں ''رازمشیت'' کیا ہے، اس سوال کا جواب اقبال نہیں دیتے۔

اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ مضطر مجاز کی نظر میں اقبال کے پاس عالم انسانی کے امراض کی تشخیص تو ہے، لیکن اس کے علاج کے لئے ان کے پاس پیغام اور تلقین کے سوا بھی نہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مضطر مجاز اس عقدۂ مشکل کا حل نکالنے سے صرف اقبال ہی کو نہیں، بلکہ ان ''ارواح جلیلہ'' کو بھی قاصر دیکھتے ہیں جن سے ملاقات پر اس نظم کا اختتام ہوتا ہے۔ یعنی امام خمینی اور مفتی اعظم امین الحسینی بھی صرف اتنا کرتے ہیں کہ مجلس اقوام یعنی League of Nations کی بے دست و پائی پر اقبال کی طرح کچھ طنزیہ فقرے کہہ کر خاموش ہو جاتے ہیں۔ ''ارواح جلیلہ'' کی حیثیت سے امام خمینی اور مفتی اعظم کا انتخاب بالکل درست تھا کیونکہ جمال عبدالناصر کے بعد امام خمینی جدید زمانے کے پہلے مسلمان رہنما ہیں جنھوں نے مغرب کو دکھا دیا کہ کوئی مسلمان ملک ایسا بھی ہے جو مغرب کی حمایت کے بغیر، بلکہ مغرب کی مرضی کے خلاف جا کر اور صرف اپنے بل بوتے پر اپنی ہستی کو قائم کر سکتا ہے۔ لیکن جمال عبدالناصر اور امام خمینی میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ جمال عبدالناصر کو سوویٹ روس کی حمایت حاصل تھی، اور ان کا پیغام ''اسلامی'' سے زیادہ ''نامذہبی'' یعنی Secular تھا۔

مفتی اعظم کی اہمیت اور مرکزیت اس لئے ہے کہ انھوں نے اسرائیل کے قیام کے پہلے ہی سے فلسطین میں یہودیوں کے نفوذ کے خلاف زبردست جدوجہد شروع کر دی تھی اور جس طرح انگریزوں کو ہندوستان سے نکالنے کی کوشش میں سبھاش چندر بوس نے جاپان سے مفاہمت کر لی تھی، اسی طرح فلسطین سے انگریزوں اور یہودیوں کو نکالنے کی خاطر مفتی اعظم نے ہٹلر سے مفاہمت لی تھی۔ (ملک اسرائیل اور مغربی طاقتیں فلسطین کا یہ ''جرم'' فراموش نہیں کر سکتیں۔ فلسطینیوں پر آج جو ظلم اور بے دخلی اسرائیل کی طرف سے روا رکھی جا رہی ہے اس کے پیچھے فلسطین کی یہ تاریخ بھی ہے۔ لیکن گھر میں مقیم دشمن سے نجات حاصل کرنے کے لئے گھر میں گھسے ہوئے چور سے امداد طلب ہونا کوئی نئی بات نہیں۔)

جس طرح اپنے تمام انقلابی جوش اور اسلامی مساوات پرستی کے باوجود ایران آج جس اسلام کا نقشہ پیش کر رہا ہے وہ دنیا کے اکثر مسلمانوں کو قبول نہیں، اسی طرح مفتی اعظم کی مساعی کے باوجود فلسطین کے بڑے حصے پر اسرائیل کی حکومت قائم ہو کر رہی اور بقیہ حصے پر بھی فلسطینیوں کا وجود ہر وقت خطرے میں ہے۔ مضطر مجاز کی یہ نظم ہمارے سامنے عالم اسلام کا جو نقشہ دکھاتی ہے اس میں اقبال جیسی رجائیت، مبارز طلبی، فتح مندیت (Triumphalism) اور عمل کوشی نہیں۔ ''جاوید نامہ'' اور ''شہر بقا'' میں سب سے بڑا فرق یہی ہے۔ اقبال کو اپنے پیغام پر اس قدر یقین تھا کہ وہ اپنے کلام کو دور حاضر کے خلاف اعلان جنگ سے تعبیر کر سکتے تھے۔ تمام جدید شعرا کی طرح مضطر مجاز کے یہاں کوئی پیغام نہیں، ایک گونہ مایوسی یا تھکاوٹ ضرور ہے۔ ''جاوید نامہ'' پیغام کی شاعری ہے، لیکن مکاشفے کی بھی شاعری ہے اور اقبال کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے پیغام کو بھی مکاشفاتی رنگ دے دیا۔ تمام جدید شاعروں کی طرح مضطر مجاز کے یہاں بھی طنز اور ظرافت اور ڈھیر ساری سنجیدگی یکجا ہیں۔ انھیں اپنے بارے میں ایسا کوئی وہم نہیں کہ میں پیغام بھی دے سکتا ہوں، عمل پر بھی اکسانے پر قادر ہوں اور امید بھرا نغمہ گا کر آپ کو خواب نوشیں میں مبتلا بھی کر سکتا ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود اقبال ہوں یا ارواح جلیلۂ ابنائے فلسطین، یعنی امام خمینی اور مفتی اعظم امین الحسینی، وہ سفیر خاک یا مسافر افلاک کے چبھتے ہوئے سوالوں کے جواب میں خاموشی اختیار کرتے ہیں۔

جگہ جگہ ناہمواری اور زبان کے ساتھ بڑی حد تک ناکام چھیڑ چھاڑ کے باوجود مضطر مجاز نے ''شہر بقا'' کی شکل میں جدید اردو شاعری میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ دوسرے جدید شعرا کی طویل نظمیں اگر سب نہیں تو اکثر درون بینی اور تفتیش ذات و کائنات کی نظمیں ہیں۔ عمیق حنفی کی نظم ''سند باد'' میں مطالعۂ حیات ضرور ہے لیکن وہ شاعر کی اپنی ذات کے حوالے سے ہے۔ کمار پاشی کی ''ولاس یاترا'' سراسر جسمانی اور روحانی واردات کا بیان کرتی ہے۔ عمیق حنفی کی دوسری طویل نظموں میں ''سیارگاں'' نظام شمسی کو دائرے میں لئے ہوئے

لیکن ذاتی نظم ہے۔ان کی ''صلصلۃ الجرس'' مذہبی (نعتیہ) نظم ہے لہٰذا اس میں کسی جہان ظاہر کے مطالعے کی گنجائش ہی نہیں۔ بمل کرشن اشک کی غیر معمولی نظم ''اجڑا دیار'' ایک طرح سے مرثیۂ حیات وزیست ہے، لیکن اس کا حوالہ بہرحال خود شاعر کی ذات ہے۔ مظفر مجاز نے اپنے باطن کے مکاشفات سے زیادہ جہان ظاہر کے سامنے اپنی الجھنیں اور مایوسیاں بیان کی ہیں۔لیکن یہ الجھنیں اور مایوسیاں صرف ان کی اپنی نہیں ہیں، بلکہ سماجی انسان، اور خاص کر برصغیر کے سماجی انسان کی ہیں جسے مسلمانوں کا درد اس لئے نہیں ہے کہ شاعر خود مسلمان ہے، بلکہ اس لیے کہ آج کے سیاسی اور منظرنامے میں مسلمان کے وجود پر سب سے زیادہ سوالیہ نشان ہیں۔

میں نے اپنی بات ترجمے سے شروع کی تھی، لیکن ''شہر بقا'' کی سیر مجھے دور لے گئی۔ ہر شاعر دوسرے شاعر یا شاعروں سے کچھ نہ حاصل کرتا ہے۔ انگریزی میں اس بات کو شہرت اور وقعت ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T. S. Eliot) کے زمانے سے ملی کہ اس نے اپنے کلام سے دوسروں کے حوالے، دوسروں کے الفاظ کی بازگشت، دوسروں کے یک لفظی یا دو چار لفظی اقتباسات خوب استعمال کئے اور اپنے معاصروں کو بتایا کہ شاعری کا ایک سرچشمہ شاعری بھی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی تکنیک کو انگریزی میں Allusion یا حوالہ، یا اشارہ کہا جاتا ہے۔ ہماری پرانی کتابوں میں اس تکنیک کو کئی درجوں میں بیان کیا گیا ہے۔ اول تو ''سرقہ''، یعنی کسی دوسرے کا مضمون جان بوجھ کر اپنے شعر میں استعمال کرنا۔ دوسرا ''توارد''، یعنی کسی اور کے مضمون سے اپنا مضمون بے ارادہ یا لاعلمی میں لڑ جانا۔ ''سرقہ'' اور ''توارد'' کے فرق، اور خود ''سرقہ'' کی تعریف میں بہت باریکیاں اختیار کی گئی ہیں۔ لیکن ''سرقہ'' اور ''توارد'' دونوں ہی کی جامع اور مانع تعریف متعین نہیں ہوسکی ہے۔ اس کے بعد کا درجہ ہے، ''ترجمہ''، یعنی کسی دوسرے کے کلام کا ترجمہ کر کے اپنے کلام میں داخل کر لینا۔ اگلا درجہ ''اقتباس'' ہے، یعنی کسی کے کلام کا کوئی ٹکڑا اپنے کلام میں داخل کر لینا۔ بلند ترین درجہ ''جواب'' ہے، یعنی کسی کے شعر یا مضمون کے جواب میں اس سے بڑھ کر، یا کم سے کم اس کے برابر کہنا۔ ان تمام درجات کا قیام اسی وقت ممکن ہے جب شاعر کا سامع، یا قاری، دوسرے قدیم وجدید شعرا کے کلام سے بہت اچھی طرح، یا بڑی حد تک واقف ہو۔ ہمارے زمانے میں سرقہ اور توارد کی بحثیں کبھی کبھی بہت گرم ہو چکی ہیں لیکن ہم لوگوں نے بقیہ تین کے بارے میں گفتگو بہت کم کی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے قول اور عمل کے مطابق Allusion کا مطلب ''صدائے بازگشت'' بھی ہوسکتا ہے۔ کسی دوسرے کے شعر یا مصرعے کی طرف ہلکا سا اشارہ بھی Allusion کہا جا سکتا ہے اور کبھی کبھی پیروڈی بھی Allusion کی ضمن میں آتی ہے۔ لہٰذا Allusion کی اصطلاح ہماری اصطلاحوں سے زیادہ وسیع ہے اور اس وسعت کے باعث اس کا غلط استعمال بھی ممکن ہے۔ غلط استعمال، یا مشینی استعمال کی مثال عظیم الدین احمد اور کلیم الدین احمد کی نظموں میں ملتی ہے جہاں کوئی معمولی سا لفظ بھی کسی انگریزی نظم کے معمولی سے ہم معنی لفظ کی طرف Allusion کے تحت ڈال دیا گیا ہے اور دعویٰ کیا گیا ہے کہ یہاں ایلیٹ کی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔

''شہر بقا'' میں ''اقتباس'' اور Allusion دونوں کی بہت اچھی مثالیں ملتی ہیں۔ چونکہ مظفر مجاز کا طریق کار عام سے زیادہ وسیع ہے لہٰذا ان کی اس نظم میں جگہ جگہ پیروڈی، اشارہ، صدائے بازگشت، ان سب ہی کے اچھے نمونے نظر آتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس اعتبار سے بھی ''شہر بقا'' کو ہمارے عہد کی عمدہ ترین نظموں میں شمار کیا جانا چاہیے۔

میرا دل بار بار چاہتا ہے کہ مظفر مجاز کی غزلوں اور تراجم کے بارے میں بات کروں، لیکن ''شہر بقا'' پر جب بھی نگاہ پڑتی ہے، اس کے بارے میں کچھ اور کہنے کا جی چاہتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اس غیر معمولی نظم کے بارے میں ابھی زیادہ لکھا نہیں گیا ہے۔ لیکن پھر بھی، اب ضروری ہے کہ ان کے تراجم کے بارے میں کچھ عرض کیا جائے۔ پہلی بات تو یہ مظفر مجاز نے غالب کے ترجمے پر بیشک بہت محنت کی ہوگی، لیکن غالب ان کے ہاتھ آئے نہیں۔ بلکہ یوں کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ غالب کسی کے دام میں نہیں آتے اور کبھی کبھی تو جھلا کر انھیں کی زبان میں کہنے کا جی چاہتا ہے کہ مدعا عنقا ہے تیرے عالم تقریر کا۔ غالب کی فارسی ان کی اردو سے کہیں زیادہ گھنی اور الفاظ کے استعمال میں کہیں زیادہ جزرس ہے۔ (کاش جوش صاحب نے غالب کی دو چار غزلیں کسی سچے استاد سے پڑھ لی ہوتیں۔) خیال اور مضمون کے اعتبار سے بھی غالب کی فارسی ان کی اردو سے عموماً بہت زیادہ پیچیدہ ہے۔

بہر حال، مضطر مجاز نے غالب کے ترجمے میں زیادہ محنت نہیں کی ہے اور غزلیں بھی چند ہی ترجمہ کی ہیں۔ لہٰذا تھوڑی سی گفتگو ان کے ترجمۂ ''جاوید نامہ'' پر ہو جائے۔ میں نے ''جاوید نامہ'' کا ایک ورق یوں ہی کھولا تو ''فلک مریخ'' کے باب کا وہ حصہ کھلا جس کا عنوان ہے ''احوال دوشیزۂ مریخ کہ دعوائے رسالت کردہ''۔ اشعار حسب ذیل ہیں ۔

در گذشتم از ہزاراں کوے و کاخ — بر کنار شہر میدان فراخ
اندراں میداں ہجوم مرد و زن — درمیاں یک زن قدش چوں نارون
چہرہ اش روشن و لے بے نور جاں — معنی او بر بیان او گراں
حرف او بے سوز و چشمش بے نمے — از سرور آرزو نا محرمے
فارغ از جوش جوانی سینہ اش — کو رو صورت ناپذیر آئینہ اش
بے خبر از عشق و آئین عشق — صعوۂ رد کردۂ شاہین عشق
گفت با ما آں حکیم نکتہ داں — ''نیست ایں دوشیزہ از مریخیاں
سادہ و آزادہ و بے ریو و رنگ — فرزمرز اورا بدزدید از فرنگ
پختہ در کار نبوت ساختش — اندریں عالم فرو انداختش
گفت نازل گشتہ ام از آسماں — دعوت من دعوت آخر زماں
از مقام مرد و زن دارد سخن — فاش تر می گوید اسرار بدن
نزد ایں آخر زماں تقدیر زیست — در زبان ارضیاں گویم کہ چیست''

ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہاں آربری صاحب (A.J.Arberry) کا ترجمہ بھی یاد کر لیا جائے کیونکہ ''جاوید نامہ'' کے اولین مترجم شاید وہی ہیں۔ ان کا ترجمہ پہلی بار ۱۹۶۶ میں شائع ہوا تھا۔ آربری:

We passed by thousands of streets and mansions;
on the edge of the city was a broad square
and in that square a swarm of men and women,
amidst them a woman with the stature of a tall
pomegranate-tree.
Her face was radiant, but without the light of the soul,
as if its meaning were hard to express;
her speech lacked fire, her eyes lacked tears,
not intimate with the joy of desire:
her breast void of the ardour of youth,
blind and unreceptive to images her mirror;
she knew nothing of love and the laws of love,
she was a sparrow spurned by the hawk of love.
That sage who knew all subtleties spoke to us:

'This damsel is not of the Martians;
simple and free of guile, without artifice,
Farzmarz kidnapped her from the Franks
and made her expert in the craft of prophethood,
then let her loose upon this world,
She declared, "I have come down from heaven;
my message is the final message of time."
She speaks of the status of man and woman,
she speaks more openly of the secrets of the body.
The destiny of life in this end of time
I will now recount in the language of earthlings.'

یہاں یہ بات سب سے پہلے کہنے کی ہے کہ مندرجہ بالا اشعار کو اقبال کے بہترین اشعار میں شامل کرنا مشکل ہے۔ لیکن ہمیں اس کی شکایت نہ ہونا چاہیئے کیونکہ بڑے سے بڑا شاعر بھی طویل نظم میں ہر جگہ ایک ہی طرح کی بلندی برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اقتباس زیر بحث میں اقبال کے بعض پسندیدہ الفاظ کم وبیش مشینی طور پر آگئے ہیں۔ سید سراج الدین نے اپنے ترجمے کے دیباچے میں صحیح لکھا ہے کہ "جاوید نامہ" کے "بعض حصے خطیبانہ یا ناصحانہ ہیں۔" لیکن ترجمے میں یہ بات اتنی نمایاں نہیں ہوتی کیونکہ ہم محض ایک ہی اقتباس پڑھ رہے ہیں۔ آربری کا ترجمہ ڈھیلی ڈھالی لیکن رواں نظم معرا (Blank Verse) میں ہے اور یہ خود مترجم کا بہت بڑا کمال ہے کہ اس نے نظم معرا کی روانی اور لچک برقرار رکھی ہے۔ لیکن مجموعی حیثیت سے (اس اقتباس کی حد تک) ترجمے میں کوئی خاص چمک دمک نہیں۔ اقبال کے بعض مصرعے مبہم، بلکہ ذرا غیر قطعی سے تھے۔ مثلاً، قدش چوں ناروں: معنی او بر بیان او گراں: نزد آخر زماں۔ آربری نے بھی انھیں چھیڑا نہیں ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ مترجم کے لئے کہاں تک ضروری ہے کہ وہ اصل کے ترجمے کے ساتھ ترجمانی بھی کرے۔ آربری نے جو طریقہ اختیار کیا ہے اس سے مغربی پڑھنے والے کو مشکل ہو سکتی ہے لیکن نظم کی عمومی وسعت میں یہ زیادہ معنی نہیں رکھتی۔

اب ہم سید سراج الدین کے ترجمے پر ایک نظر ڈالیں گے۔ سید سراج الدین کا ترجمہ ان تمام تراجم میں ہمارے لئے نزدیک تر ہے جن کا مطالعہ فی الحال مقصود ہے۔ سید سراج الدین اس لئے بھی قابل لحاظ ہیں کہ وہ اردو فارسی کے علاوہ انگریزی، فرانسیسی اور اطالوی زبانوں اور ادبی تہذیبوں سے خوب واقف تھے۔ انھوں نے اس ترجمے پر کئی سال لگائے تھے۔ ان کا ترجمہ موزوں لیکن آزاد نظم میں ہے۔ ملاحظہ ہو:

محلوں اور کوچوں کو پیچھے چھوڑ کر
ہم کنارے شہر کے پہنچے، جہاں
اک بڑا میدان تھا اور ایک عورت تھی
ہجوم مرد و زن کے درمیاں
خوب صورت اور جواں،
چہرہ روشن اس کا پر بے نور جاں
آنکھ بے نم، گفتگو بے سوز تھی،

سینہ جوش آرزو جوش جوانی سے تہی
نور تھی اور بے خبر تھی عشق سے
اور عشق کے آئین سے
جیسے اک چڑیا جسے رد کر دیا ہو
عشق کے شاہین نے
اس حکیم نکتہ داں نے پھر کہا، ''دوشیزہ یہ
مریخ کی باشی نہیں،
دیس سے افرنگیوں کے فرز مرز
اس کو چرالایا ہے یاں
اور پڑھایا ہے اسے کار نبوت کا سبق
کہتی ہے میں آسماں سے آئی ہوں
آخری پیغام ہے جو ساتھ اپنے
لائی ہوں!
مرد وعورت کا مقام
اس کا ہے موضوع سخن
کھول کر کہتی ہے اسرار بدن
کیا ہے اس کے پاس تقدیر حیات
اب زمیں والوں کے لفظوں میں بتاتا ہوں یہ بات۔''

یہاں پہلی بات تو یہ کہ ''قدش چوں نارون؛ معنی او بر بیان او گراں؛ نزد آخر زماں'' جیسے ٹیڑھے مقامات سے آربری جس خوبی سے گذرے ہیں وہ سید سراج الدین کو حاصل نہیں۔ انھوں نے ''چوں نارون'' کا ترجمہ کیا ہی نہیں۔ پھر، حسب ذیل مصرعوں کا بھی ترجمہ کیا نہیں گیا ع

از سرور آرزو نامحرمے
کور صورت ناپذیر آئینہ اش

''از سرور آرزو نامحرمے'' اور ''فارغ از جوش جوانی سینہ اش'' کو ملا کر سید سراج الدین نے ایک کمزور مصرع بنا دیا ع

سینہ جوش آرزو جوش جوانی سے تہی

پھر ع

چہرہ روشن اس کا پر بے نور جاں

جیسے مصرعے میں ''پر'' بمعنی ''لیکن'' بہت نامناسب لگتا ہے۔ اسی طرح ''باسی'' کے بجائے ''باشی'' (مریخ کی باشی نہیں) کی وجہ سمجھ میں نہ آئی۔ مجموعی حیثیت سے سید سراج الدین کا ترجمہ خوشگوار اور کامیاب ہے۔ لیکن زیر بحث اقتباس میں کئی جگہ مقامات شک ونظر ہیں۔ اب مضطر مجاز کو دیکھیں۔

رہ گئے پیچھے وہ سب گلیاں وہ کاخ
تھا کنار شہر میدان فراخ
جس میں دیکھا اک ہجوم مرد و زن
اور ایک عورت بہ قد نارون
چہرہ تھا روشن مگر بے نور جاں
تھا بیاں پر اس کے خود معنی گراں
حرف بے سوز آنکھ اس کی نم نہ تھی
آرزو کے کیف سے محرم نہ تھی
سینہ تھا جوش جوانی سے تہی
کور و صورت ناپذیر آئینہ بھی
عشق ہی جانے نہ وہ آئین عشق
صعوہ، جس کو چھوڑ دے شاہین عشق
مجھ سے بولا وہ حکیم نکتہ داں
یہ نہیں ہے اہل مریخ اے جواں
سادہ و آزادہ و بے ریو ورنگ
اس کی زاد و بوم ہے ارض فرنگ
رہنے والی وہ یہاں کی ہے کہاں
فرزمرز اس کو چرا لایا یہاں
پختہ تر کار نبوت میں کیا
اور اس عالم میں اس کو لا رکھا
کہتی ہے، میں آسماں سے آئی ہوں
دعوت آخر زمانی لائی ہوں
مردوزن کے بیچ ہے اس کا سخن
فاش تر کہتی ہے اسرار بدن
اس کی نظروں میں رموز زندگی
ہیں زباں میں ارضیوں کی بس یہی

مضطر مجاز کا ترجمہ رواں ہے اور اس میں کچھ اقبال کی سی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے خود اقبال کے الفاظ اور فقرے بے تکلف استعمال کئے ہیں۔ اس طرح مترجم کا بوجھ ہلکا ہو گیا اور نظم میں زور بڑھ گیا۔ اس سے اچھی بات کیا ہو سکتی تھی۔ لیکن مشکل مراحل، یعنی ''قدش چوں نارون: معنی او بر بیان او گراں: بزد آخر زماں'' سے گذرنے میں مضطر مجاز کو بھی کچھ بہتر کامیابی نہیں ہوئی۔ آربری نے ''قدش چوں نارون'' کا ترجمہ a woman with the stature of a tall pomegranate-tree کر کے بات ایک حد بنا دی تھی لیکن tall pomegranate-tree میں ترجمانی زیادہ ہے، ترجمہ کم ہے۔ بات یہ ہے کہ فارسی والے معشوق کے قد کو

''نارون'' یا ''ناروان'' سے تشبیہ دیتے تھے، کہ یہ درخت بیحد خوش ترکیب ہوتا ہے اور اس کے سائے میں بہت سے لوگ آرام کر سکتے ہیں۔ یہاں طوالت قد سے زیادہ خوش اسلوبی اور چھتری کی طرح شاخوں والا ہونا مقصود ہے۔ بہر حال، بمشابہت ''انار''، اور اس لئے بھی کہ ایک طرح کا نارون اونچا بھی ہوتا ہے، بعض لوگوں نے (مثلاً آربری) اسے انار کا اونچا پیڑ بھی فرض کر لیا ہے، حالانکہ انار کا پیڑ اونچا ہوتا ہی نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''نارون'' کو گلنار فارسی'' بھی کہتے ہیں، اس لئے بھی ''نارون/ناروان'' کو ''انار'' سمجھ لیا گیا۔ لہٰذا یہ غلطی عام ہوگئی۔

مختصر یہ کہ مضطر مجاز نے ''عورت بقد نارون'' لکھ کر نہ ترجمہ کیا اور نہ آربری کی طرح ترجمانی کی کوشش کی۔ پھر دیکھئے کہ ع

اور ایک عورت بقد نارون

کہنا کچھ اور معنی رکھتا ہے اور ع

درمیاں یک زن قدش چوں نارون

کہنا کچھ اور معنی رکھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مصرع بصورت موجودہ وزن سے خارج ہے۔ اسے ع

اور اک عورت بقد نارون

ہونا چاہئے۔ یہ کتابت کی غلطی تو ہے، لیکن ترجمے کے گذشتہ ایڈیشن (۱۹۸۱) میں بھی موجود ہے۔ اسی طرح ع

تھا بیاں پر خود اس کے معنی گراں

غیر واضح تو ہے ہی، لیکن ''معنی'' کو واحد لکھنے کی وجہ سمجھ میں نہ آئی۔ بعض استثنائی صورتوں کے سوا ''معنی'' بالاتفاق جمع مونث ہے۔ ''آخر زماں'' کو یہاں اقبال نے دو الگ الگ معنی میں استعمال کیا ہے: اول تو ''دعوت آخر زماں'' یعنی ''وہ دعوت یا پیغام جو قرب قیامت کے زمانے کے لئے ہے، یا قرب قیامت کے موقعے پر دیا جائے۔'' دوسری جگہ (آخری شعر میں) ''ایں آخر زماں'' کے معنی ہیں ''یہ عورت جو قرب قیامت ہے، یا قرب قیامت کی نشانی ہے۔''

مندرجہ بالا تجزیے سے معلوم ہوا کہ مضطر مجاز کے ترجمے میں روانی، ڈرامائیت، اور اقبال کی فضا سے مشابہت تو ہے۔ لیکن یہ ترجمہ اغلاط (یا نامناسبات) سے بالکل خالی نہیں کہا جا سکتا، ہر چند کہ یہ سید سراج الدین کے ترجمے سے بہتر ہے۔

اب آخری ترجمہ سید محمد ایثار کا دیکھ لیتے ہیں۔ سید محمد ایثار نے اقبال کے تراجم محض اپنے شوق سے کئے ہیں۔ وہ آربری یا اوروں کی طرح باقاعدہ عالم یا شاعر نہیں ہیں۔ ان کا ترجمہ ہر طرح مشقت عشق کہا جانا چاہئے۔ سید محمد ایثار کا ترجمہ منظوم تو ہے ہی، اس کے ساتھ ان کے یہاں یہ مزید خوبی ہے کہ ایک صفحے پر اصل فارسی متن ہے اور سامنے کے صفحے پر ترجمہ ہے۔ ایثار نے ''احوال دوشیزۂ مرغ کہ دعوائے رسالت کردہ'' کا ترجمہ یوں کیا ہے ۔

کوچوں ایوانوں سے ہوتے چل دیا
شہر سے ملحق کھلا میدان تھا
اک ہجوم مرد و زن پایا وہاں
اک حسینہ سرو قد تھی درمیاں
چہرہ روشن اس کا تن بے نور جاں
تھے بیاں کے واسطے معنی گراں
سوز باتوں میں نہ آنکھوں میں نمی
بے سرور آرزو اک آدمی

اس کا دل جوش جوانی سے تہی
آئینہ اندھا نہ جانے روشنی
عشق و راہ عشق سے بیگانہ تھی
عشق کے شاہین کی رد کردہ تھی
پیر مریخی نے بتلایا وہیں
یہ جو دوشیزہ ہے مریخی نہیں
سادہ و آزادہ بے مکر و دغا
فرزمرز افرنگ سے لایا اڑا
درس سب کار نبوت کا دیا
عالم مریخ میں نازل کیا
بولی، ''نازل ہوں فلک سے میں یہاں
میری دعوت دعوت آخر زماں''
اس کی تعلیمات جنس مرد وزن
کھل کے کہتی ہے سب اسرار بدن
اس کے آگے زندگی کی انتہا
آ بہ لغت خاکیاں بولوں کہ کیا

اس ترجمے میں روانی تو بیشک ہے لیکن ترجمے کا معیار بہت بلند نہیں۔قدم قدم پر ربط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔بعض جگہ ربط اتنا کم ہے کہ مفہوم خبط ہوجانے کا خطرہ پیدا ہوجاتا ہے۔اس کو بڑی حد تک درست اوقاف لگا کر دور کیا جاسکتا تھا۔سید محمد ایثار نے اوقاف لگائے تو ہیں، لیکن پوری احتیاط سے نہیں۔حسب ذیل مصرع واوین میں لکھا گیا ہے: ''یہ جو دوشیزہ ہے مریخی نہیں''۔اس کے تین شعر بعد واوین کو'بولی'' کے بعد بروے کار لایا ہے۔حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ''عالم مریخ میں نازل کیا'' تک کی عبارت پیر مریخی کی تقریر ہے اور دوشیزۂ مریخی کی تقریر ''آخرزماں'' پر ختم ہونے کے بعد پیر مریخی کی تقریر پھر شروع ہوتی ہے۔ترجمے میں ایک بڑی خامی یہ ہے کہ ''آخرزماں'' کے معنی کو ٹھیک سے ظاہر نہیں کیا گیا۔''نزد'' کا ترجمہ ''آگے'' بھی درست نہیں۔آخری مصرعے میں ''لغت'' کو مع سکون دوم باندھا گیا ہے، حالانکہ یہ لفظ بحرکت دوم ہے اور بظاہر اس اجتہاد یا انحراف کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔''بولوں'' بمعنی ''بتاؤں'' غیر مناسب ہے۔یہ دونوں عیب بآسانی دور ہوسکتے تھے اگر مصرع یوں کردیا جاتا ع

لفظ انسانی میں کہتا ہوں ہے کیا

یا اسے یوں بھی کہہ سکتے تھے ع

میں لغت میں خاکیوں کی دوں سنا

سید محمد ایثار کی کوشش یقیناً قابل قدر ہے۔ترجمہ ہے ہی ایسا مشکل کام، خاص کر منظوم ترجمہ، کہ تقریباً ہمیشہ تشنگی یا ایک آنچ کی کمی احساس رہتا ہے۔مجموعی حیثیت سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر آربری کو منہا کر کے دیکھا جائے تو مضطر مجاز نے ترجمے کا حق اوروں سے بہتر ادا کیا ہے۔آربری کا معاملہ ذرا مختلف اس لئے ہے کہ ان کا ترجمہ منظوم تو ہے لیکن کچھ کچھ نظم معرا (Blank Verse) میں، اور کچھ کچھ آزاد نظم میں ہے۔آزاد نظم میں نے اس لئے کہا کہ آربری نے ہر جگہ معرا نظم یعنی Blank Verse کی بنیادی شرط (ہر مصرعے میں پانچ رکن اور پانچ

موکداور پانچ غیر موکد سالمے) کی پابندی نہیں کی ہے۔اورانگریزی کا عروض یوں بھی اس بحر میں طرح طرح کی آزادیوں کی اجازت دیتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ انگریزی نظم معرا کے بنیادی ڈھانچے (یعنی ہر مصرعے میں پانچ رکن اور پانچ موکداور پانچ غیر موکد سالمے) کوعموماً قائم رکھتے ہوئے شاعر یا مترجم کچھ بھی کرسکتا ہے۔انگریزی نظم معرا کاعمومی آہنگ سست رفتار ہےلیکن اس میں لچک اتنی ہے کہ اسے کسی بھی آہنگ میں ڈھالا جاسکتا ہے۔اردو کے مترجم کواتنی آزادیاں حاصل ہوتیں تو اس کا کام آسان تر ہوسکتا تھا۔

مضطرمجاز کے تراجم کے بارے میں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہ اردو میں پہلےشخص ہیں جنھوں نے اقبال کے فارسی کلام کے بالالتزام ترجمے کا اہتمام کیا۔اقبال سے تراجم کا سلسلہ انھوں نے آج سے کوئی پچاس برس پہلے ۱۹۶۰یا ۱۹۶۱میں شروع کیا تھا۔اقبال کے مترجم کوایک بہت بڑی مشکل کا سامنا یہ ہے کہ ان کے یہاں کیفیت اورلہجوں کا تنوع بہت ہے۔''ارمغان حجاز'' فارسی اور'' پیام مشرق'' کی رباعیوں یا چارمصرعی نظموں یا قطعات کی بحر میں کوئی تفاوت نہیں۔لیکن لہجے اور کیفیت میں بہت فرق ہے۔لہٰذا بحر کی وحدت کے باوجود مترجم اس بات پر خود کو مکلف پاتا ہے کہ دونوں کتابوں کے ترجمے کے لئے الگ آہنگ کا انتخاب کرے۔علاوہ بریں،خود اقبال کی موسیقیت اورروانی کے ساتھ نباہ کرنا تقریباً اتنا ہی مشکل ہے جتنا ندی کے بہاؤ اور ہوا کے لہراؤ کا ساتھ دینا۔مضطرمجاز نے عموماً اقبال کی روانی اوران کے آہنگ کی لچک اورتنوع کا پورالحاظ رکھا ہے۔

مضطرمجاز کی غزلوں اور کچھ نظموں کا ذکر رہ گیا۔لیکن یہ تحریر یوں ہی خاصی لمبی ہوچکی ہے۔لہٰذا باقی گفتگو کوکسی اوروقت کے لئے اٹھا رکھوں تو بہتر ہے۔

☆☆☆

(۲۰۱۰)

بیرون ملک میں اپنا شاعر: ساقی فاروقی

(ساقی فاروقی: پیدائش ۱۹۳۶)

ساقی فاروقی کی شاعری کئی معنی میں ہمارے زمانے میں بے مثال اور عدیم النظیر شاعری ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ان کے یہاں جذبہ، دانش، فکر اور تجربہ، سب کا متوازن امتزاج ملتا ہے۔ ''تجربہ'' سے میری مراد حسی اور ذہنی تجربات بھی ہیں اور ہیئت و اسلوب کے تجربات بھی۔ ساقی کے پیش روؤں میں ن۔م۔راشد بھی ہیں جن کے یہاں جذبہ اور دانش کا خوبصورت امتزاج ہے اور لہجے میں مسلسل تنوع ملتا ہے۔ لیکن ساقی کے پیش روؤں میں میراجی بھی ہیں، جو تمام زندگی فکر اور تجربے کی منزلوں سے گذرتے رہے اور جذبہ جن کے لئے بنیادی انسانی حقیقت تھا۔

کہیں کہیں بظاہر غیر سنجیدگی اور کہیں کہیں (خاص کر شروع کی نظموں میں) جذبے کے وفور کے باوجود ساقی کی شاعری مفکرانہ شاعری ہے۔ وہ شاعری، زندگی، اور مطالعۂ شعر، تینوں کے بارے میں سنجیدہ اور ان تھک رہے ہیں۔ وہ ان چند جدید شعرا میں نمایاں، بلکہ سر فہرست ہیں، جن کا فن اب بھی امکانات کا حامل ہے۔

دوسری بات یہ کہ ساقی نے مغرب کی تہذیب اور فن اور مغرب کی معاشرت کو باہر سے آکر، چند دن رہ کر چلے جانے والے سیاح کی نظر سے نہیں، بلکہ اندر سے برت کر، اس میں اتر کر، اس کے رسومیات و علامات کو اپنے اندر جذب کر کے دیکھا ہے۔ اور اس کے باوجود وہ اردو کے شاعر ہیں۔ ان کے باطن کا منظر نامہ مشرقی ہے اور ان کے ذہن و دانش نے مغرب کو اپنے شرائط پر قبول کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساقی فاروقی کی شاعری ہمارے زمانے کی سب سے تازہ کار شاعری ہے۔ ان کا رنگ کسی کے رنگ سے نہیں ملتا۔ اس تازہ کاری کا احساس نظموں میں قدم قدم پر ہے۔ غزل میں بھی، جہاں مشرق و مغرب کی آویزش ابھی پوری طرح مفاہمت پذیر نہیں ہوئی ہے۔ ''پیاس کا صحرا'' کے ساقی اور آج کے ساقی کے طویل سفر کے نتیجے میں حاصل ہونے والے فرق کا احساس ہوتا ہے۔

''رات سمندر اور میں''، ''ہمزاد''، ''الکبڑے''، تین نظمیں ایسی ہیں جو عہد حاضر کے آلودہ ضمیر اور اس کی مسموم فضا میں ایک تلخ مسکراہٹ کی طرح جلوہ گر ہونے اور جلوہ گر رہنے کی قوت رکھتی ہیں۔ ان میں گذشتہ کا حافظہ اور موجود کا احساس تمثیلی سطح پر نمودار ہوتے ہیں۔ ساقی فاروقی کی مخصوص لفظیات کی جھلک ان نظموں میں موجود ہے۔ یہ وہ لفظیات ہے جو روزمرہ کی زبان میں بے تکلف استعارے کے پیوند سے پیدا ہوئی ہے۔

''شیر امداد علی کا مینڈک'' جیسی نظموں میں طنز اور تحقیر کے اظہار کے لئے پیروڈی کی ہلکی جو کیفیت تھی (اور جس اثر ساقی کی نظموں کے عنوانات، اور ان کے کرداروں کے ناموں پر بھی نظر آتا ہے) ''الکبڑے'' نامی نظم میں اور بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ طنز اور تمسخر اور سنجیدگی کا یہ امتزاج الیٹ (T. S. Eliot) کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن اس میں غصہ، نفرت اور رنج کی آمیزش ساقی فاروقی کی تکمیلی کشمکش کی آئینہ دار ہے۔ ابھی وہ بڑھاپے میں حاصل ہونے والی سکون آمیز رنجیدگی کی منزل تک نہیں پہنچے ہیں۔ وہ پیشہ ور بھکاری، یا وہ غریب لوگ

جو جو بچوں کے جسم اور شکل کو مسخ کر کے انھیں بھیک مانگنے کے نفع بخش کام پر لگادیتے ہیں، ان کا کبڑا پن اور ان کی استحصالی جبلت سیاسی نظاموں اور غلام ملکوں کی تمثیل کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ چار برس کی لنج منج سی چیز جس کے دونوں ہاتھ اس کے باپ نے توڑ دیئے ہیں، دنیا میں معصومیت اور ضمیر کے قتل کی علامت بن جاتا ہے:

باپ کی مستقبل اندیشی نے

چار برس کی

لنج منج سی

کے دونوں ہاتھ

چٹ پٹ توڑ کے

ایک کہنی اور بنادی تھی۔

چار دانگ میں شہرت پھیل گئی...

''پردہ---پردہ---

چار کہنیوں والے

رام چرن الکبڑے آتے ہیں۔

☆☆

ہمک ہمک اندر آتے

اور چھتوں کے پاس پہنچ کر

تام چینی برتنوں سے

چپر چپر کھانے کھاتے

اور دادی جان کے سائے سے

سہج سہج باتیں کرتے جاتے تھے---

نظم ''ہمزاد'' کا شیخ حسن شادانی، راشد کے حسن کوزہ گر کچھ ہی دور کا علاقہ رکھتا ہے۔ نام کے تین ٹکڑے معنی خیز ہیں اور تینوں ٹکڑوں میں ایک بچے کی شکل ابھرتی ہے جو خود کو جہاں دیدہ ثابت کرنا چاہتا ہے:

ہم سے پہلے کون کون سے لوگ ہوئے

جو ساحل پر کھڑے رہے

جن کی نظریں پانی سے ٹکرا ٹکرا
ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی ہیں
بکھر گئی ہیں اور پانی کا سبزہ ہیں
اس سبزے کے پیچھے کیا ہے؟
آج عقب میں
چھپے ہوئے گرداب دیکھتے ہیں
شیخ حسن شادانی
آؤ
خواب دیکھتے ہیں

ساقی فاروقی یعنی شیخ حسن شادانی اب شاید خواب دیکھنے کے قابل نہیں، لیکن کم سے کم تمنائے خواب تو رکھتا ہے۔ اور یہ بھی ایک طنزیہ المیہ ہے کہ خواب دیکھنے کی اس دعوت کے بعد نظم کا جو حصہ ہمارے سامنے آتا ہے وہ ''الکبڑے'' جیسا تلخ اور ڈراؤنا ہے۔

''رات سمندر میں'' ایک بہت مختصر لیکن بہت معنی آفریں نظم ہے۔ ''رات سمندر''، یعنی گردو پیش کی دنیا میں ''سرخ جزیرہ'' ہے۔ یہ وہ چھوٹی سی دنیا ہے جس کے چھوٹنے کا غم بھی ہے اور جس کا سرخ رنگ اس کے قاہر و جابر ہونے و رگلگون وگلنار ہونے، دونوں کی علامت ہے۔ وہ جزیرہ تو اب کہیں دور نکل گیا ہے، لیکن اس کے نوحے اور نغمے تا حد حیات باقی رہتے ہیں:

رات سمندر میں
وہ سرخ جزیرہ ہلکورے لیتا ہے
جس کے نغمے اور نوحے
میرے اندر بہتے ہیں
(اول اول کے سکھ دکھ
آخر آخر تک زندہ رہتے ہیں)

سمندر اور جزیرے کے اعتبار سے نوحوں اور نغموں کا بہتے رہنا مزید معنی رکھتا ہے۔

یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اپنی تمام بے ساختگی اور شگفتہ روانی کے باوجود ساقی فاروقی کی شاعری میں پرکاری، ریاض، حزم و احتیاط، اور اس کے ساتھ ساتھ زبان کے بارے میں ذرا شوخ اور تجربہ کوش رویہ کہیں کھلی یلغار کی طرح اور کہیں چابک دست متن زیر متن کی طرح، رواں ہیں۔ اس لحاظ سے وہ آج کی نسل کے شعرا کے لئے نمونے کا کام کر سکتے ہیں۔ زبان کو کس حد تک اپنا حاکم سمجھیں، اور اسے محکوم کے طور پر برتیں، نظم کی ہیئت اور آہنگ میں کہاں تک بے تکلفی اور نفاست، کج دھج، اور پراگندگی کا امتزاج ہو، کہ قادر الکلامی کا حق کا بھی ادا ہو جائے اور نظم محض استادی کا بے روح جسد نہ ہو کر رہ جائے، ان نکات کو ساقی فاروقی سے بہتر کسی نے طے نہیں کیا۔ واضح رہے کہ

''طے کرنا'' کے ایک معنی ''تہ کرنا'' بھی ہیں، اور یہاں دونوں معنی بروے کار آرہے ہیں۔ساقی کے کلام میں مشکل مراحل اور لطیف نکات پیچ در پیچ اور تہ در تہ آتے ہیں اور بہت سے لوگ، جنھیں ان تہوں کو کھولنا مشکل معلوم ہوتا ہے، اس کلام کے پورے لطف سے محروم رہ جاتے ہیں۔

تنقید کا کام معاصر ادب کے بارے میں فیصلہ کرنا نہیں اور نہ پیشین گوئی کرنا ہے۔لیکن ایسا کام اگر ضرور ہی کرنا پڑے تو میں بے تکلف کہوں گا کہ ساقی فاروقی کا اکثر کلام لازمان ہے کیونکہ اس میں معاصر حقیقت اور جدید تجربے کو فن کا پورا شعور اور پورے فن کا شعور مل گیا ہے۔ساقی فاروقی کے یہاں حقیقت کو فن کی شکل دینے کے تمام طریقے اور خود فن کی تمام شکلیں جلوہ گر ہیں۔

☆☆☆

(۱۹۸۴،۱۹۹۶)

نوٹ: اس مضمون کا کچھ حصہ ساقی فاروقی کے مجموعے ''حاجی بھائی پانی والا اور دوسری نظمیں'' (۱۹۹۶) کے دیباچے کی شکل میں، اور کچھ حصہ ساقی فاروقی کی شاعری پر ایک نوٹ کی حیثیت سے ''شب خون'' نمبر ۱۳۵ میں شائع ہوا تھا (مرتب)۔

سکوت سنگ اور صدائے درد

(شہریار: پیدائش ۱۹۳۶)

عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ پرانی اور نئی شاعری کا فرق دراصل رویہ کا فرق ہے۔ یعنی شاعری کے بیشتر موضوعات تو وہی ہیں، لیکن ان کے بارے میں شاعر کا رویہ بدل گیا ہے۔ مثلاً جہاں احترام تھا وہاں استہزا ہے، جہاں اعتقاد تھا اب وہاں تشکیک ہے، جہاں اعتماد تھا وہاں اب خود اپنے اوپر اعتبار نہیں۔ کبھی کبھی لوگ سمجھتے ہیں کہ رویے کی اس تبدیلی کا ذکر میں کوئی بڑی تعریف کے طور پر کرتا ہوں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جدید شاعری کے بارے میں میری اس رائے کی حیثیت تشخیصی زیادہ ہے تقدیری کم۔ یعنی شاعری اعتقاد کی بنا پر بھی قائم ہو سکتی ہے اور تشکیک کی بنا پر بھی۔ اگر آج کی شاعری میں تشکیک نمایاں ہے تو یہ محض ایک تاریخی صورت حال ہے۔ لیکن اس تاریخی صورت حال کا اعتراف ضروری بھی ہے اور یہ اعتراف بعض بنیادی مسائل کو واضح بھی کرتا ہے۔ مثلاً اس بات کی کیا وجہ ہے کہ اگرچہ آج کی شاعری میں داخلی کرب یا روحانی دروں بینی یا فلسفیانہ استفسار کی کیفیات تو ملتی ہیں لیکن تحیر کی کیفیت نہیں ملتی؟ روحانی کرب اور اس طرح کی دوسری کیفیات صوفیانہ شاعری یا صوفیانہ طرز کی شاعری میں ممتاز درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن اتنا ہی ممتاز یا ممتاز تر درجہ تحیر کا بھی ہے، تو کیا وجہ ہے کہ پرانی شاعری میں دوسرے صوفیانہ میلانات اور کیفیات کے ساتھ ساتھ تحیر بھی ملتا ہے اور ہمارے زمانے کی شاعری میں صوفیانہ کرب کا سارنگ تو ہے لیکن تحیر بالکل نہیں؟ اگر یہ کہا جائے کہ آج کا شاعر اپنے بزرگوں کے مقابلے میں کم معصوم ہے تو یہ بات صحیح نہیں معلوم ہوتی کیوں کہ ذہنی اعتبار سے تو پرانے شاعر اتنی تیزی سے پختگی کے منازل طے کر لیتے تھے کہ غالب یا میر یا درد کی نوجوانی اور بڑھاپے کے کلام میں ایک ہی سی فنی مہارت نظر آتی ہے۔ دوسری طرف، بعض شعرا مثلاً محمد علوی کے یہاں اگر تحیر نہیں تو استعجاب ضرور ملتا ہے جو معصومیت کا ایک تفاعل ہے۔

لہٰذا معاملہ صرف تجربہ کی کمی بیشی کا نہیں، یا قرون وسطیٰ کی معصوم تہذیب یا بے خبر ذہنیت کا نہیں۔ رویے کی اس تبدیلی کے پیچھے بھی بعض اہم فلسفیانہ اور تاریخی عوامل کار فرما ہیں۔ ورنہ اگر معاملہ صرف ایک طرح کی تلخی یا غزل کی نرم شیریں لہجے کی روایت سے انحراف کا ہوتا تو ہماری شاعری یگانہ کی بند گلی سے آگے نہ بڑھتی۔ یگانہ کی ذہنیت (یا ذہن) قدیم شاعر سے بہت مختلف نہ تھا۔ لہٰذا وہ غزل میں ایک سطحی تبدیلی تو لانے میں کامیاب ہوئے مگر نئے شاعر نہ بن سکے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ یگانہ کے یہاں جو کچھ نام نہاد اکھڑ پن، انانیت، صلابت اور اکڑفوں اور اخلاقی مضامین سے شغف ہے وہ سب کا سب آتش کے یہاں موجود ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھئے۔

حسن کا شہرہ ہو ہم کو خاک میں ملوائے عشق
کار مردانہ کرے کوئی کسی کا نام ہو

بشر کو بعد نعمت کے ہے ہوتی قدر نعمت کی
غنیمت جانتا ہے لنگ اپنے پائے چوبیں کو

خوف نافہمی مردم سے مجھے آتا ہے
گاو خر ہونے لگے صورت انساں پیدا

خزاں کے جور سے ایمن بہار فکر رنگیں ہے
چمن کا اپنے صرصر سے کبھی پتا نہیں کھڑکا

کیا گو نقش پائے مور ہم کو خاکساری نے
جواب بھی چاہیں تو تخت سلیماں مول لیتے ہیں

ناگوارا کو جو کرتا ہے گوارا انساں
زہر پی کر مزۂ شیر و شکر لیتا ہے

اور کوئی طلب ابنائے زمانہ سے نہیں
مجھ پر احسان نہ کرتے تو وہ احساں کرتے

اب دو تین شعر یگانہ کے سن لیجئے، پھر آگے بڑھتے ہیں ؎

گلا نہ کاٹ سکے اپنا وائے ناکامی | پہاڑ کاٹتے ہیں روز و شب مصیبت کے
غواص رمز فطرت ساحل کے پاس پہلے | غوطے لگا رہا تھا اب غوطے کھا رہا ہے
دل کو کچھ زندگی عشق کی لذت تو ملے | خاک سے پاک ہو یا خاک سے یکساں ہو جائے
آگ میں ہو جسے جلنا تو وہ ہندو بن جائے | خاک میں ہو جسے ملنا وہ مسلماں ہو جائے

صاف ظاہر ہے کہ یگانہ اور آتش دونوں کے یہاں غزل کی وہ شکل نہیں جو مثلاً مومن یا جرأت یا حسرت کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ زندگی کے بارے میں ان کا تجربہ روایتی اور سطحی ہے۔ دونوں کا ذہن مقررہ اور قبول شدہ رویوں سے انحراف بھی کرتا ہے تو انھیں روایتوں کی حد میں رہ کر جو موجود اور مقبول تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ یگانہ نے نئی شاعری کی تاریخ میں ایک باغی کی حیثیت تو حاصل کر لی لیکن وہ اس کی تعمیر میں کوئی خاص کام نہ کر سکے۔

رویے کی تبدیلی کا احساس ان شاعروں کے یہاں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے جو یگانہ کے سامنے ہی اپنی انفرادیت قائم کر چکے تھے لیکن ان کا ذہن مقبول اور موجود اقدار کو قبول کرنے سے انکاری تھا۔ ان شعرا میں ایک طرف تو میرا جی اور راشد ہیں تو دوسری طرف اختر الایمان اور مجید امجد، اور ان لوگوں کے کچھ بعد نئے شاعروں کا وہ قافلہ جس کے سربراہوں میں ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی سرفہرست ہیں۔

شہر یار کی شاعری ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے سلسلے میں مرکزی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگرچہ شہر یار کے سامنے قدیم کو رد یا قبول کرنے کا وہ مسئلہ نہیں تھا جو میرا جی سے لے کر خلیل الرحمٰن اعظمی تک سب کو پیش آیا اور جس کی سب سے واضح مثال مجید امجد کے یہاں ملتی ہے۔ مجید امجد جذباتی کرب کے براہ راست اظہار والی شاعری سے منہ موڑ کر اپنے آخری دنوں کی رمزیت، خاموش گہرائی اور درون بینی تک تقریباً تیس سال کے عرصے میں پہنچے۔ لیکن شہر یار جو کلاسیکی ورثے سے پوری طرح آشنا ہیں، اور جن کے سامنے یگانہ کا انحراف یا اس انحراف کا بنجر پن، اور خلیل الرحمٰن اعظمی اور ناصر کاظمی کی شکل میں یگانہ کے انحراف سے انحراف کے مظاہر موجود تھے، اپنے لہجے کو دریافت کرنے میں ان لغزشوں یا لڑکھڑاہٹوں کا شکار نہ ہوئے جو ان کی نسل اور عمر کے بہت سے شعرا کے حصے میں آئیں۔

شروع شروع میں شہر یار ہمارے سامنے ایک خوف زدہ لیکن نیم تماشائی نوجوان کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ان کی بہت شروع کی ایک نظم میں ایک شخص زہر کی شیشی ہاتھ میں لیے ہوئے دکھایا گیا ہے اور شاعر یہ پوچھتا ہے کہ یہ کیسا مرض ہے اور یہ کیسی دوا ہے؟ اگر شہر یار اس خوف زدگی کی ہی منزل میں رہ جاتے تو نئی شاعری میں ان کے نام کا کوئی صفحہ نہ لکھا جاتا۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تجربہ اور جذبہ دونوں کو بہت جلد وسیع کر لیا اور یہی نہیں بلکہ اکثر ایک تجربے کا بدل اس کا متضاد تجربہ اور ایک جذبے کا جواب اس کا متضاد جذبہ دریافت کر لیا۔ چنانچہ حسیاتی اور جذباتی سطح پر ردعمل کی جتنی فراوانی اور جتنا تنوع شہر یار کے یہاں ملتا ہے وہ کسی بھی معاصر شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ خوف اور خوف زدگی، بےچینی اور اکتاہٹ، طنز اور ہمدردی، بےچارگی اور جارحانہ پن، استفہام و انکار، گریز اور استقبال، جوش اور سرد مہری، وفاداری اور ہرجائی پن، عشق کی صداقت اور اس کا جھوٹ۔ یہ اور اس طرح کی تمام انسانی جذباتی پیچیدگیاں شہر یار کے یہاں اپنے پورے تنوع کے ساتھ بیان ہوئی ہیں۔

مندرجہ بالا بیان کی دلیل شہر یار کی نظم و غزل دونوں میں ملتی ہے۔ لیکن نظم میں زیادہ غزل میں کم۔ غزل کے ساتھ شہر یار کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اظہار پر تہذیب غالب آ جاتی ہے اور کچھ یہ بھی ہے کہ انھوں نے سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزل کو کبھی ہمدردی کی نظر سے نہ دیکھا۔ لہٰذا ان کی غزل شکست اور انہدام کی افراتفری سے محفوظ رہی۔ اگر انھوں نے پیچیدہ اور نظر خیرہ کرنے والے استعارے سے پرہیز کیا تو اس منہ زور پن سے بھی گریز کیا جسے بعض لوگ اکھڑ پن سمجھتے ہیں (یا شاید سمجھتے نہ ہوں، لیکن کہتے ضرور ہیں)۔ مجھ سے ایک صاحب نے بڑی سنجیدگی سے کہا کہ میرا یہ جرم ناقابل معافی ہے کہ میں نے ظفر اقبال اور افتخار جالب جیسے لوگوں کو بڑھاوا دیا۔ یہ بات الگ

ہے کہ میری یہ بساط کہاں کہ میں کسی کو بھی، کجا کہ ظفر اقبال کو، بڑھاوا دے سکوں)، شہر یار کی نظر میں ظفر اقبال یا سلیم احمد نا قابل معافی تو نہیں ہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ انھوں نے کم پیچیدہ استعارے اور فوری تاثر دینے والے بصری پیکروں کو اختیار کر کے غزل میں ایک ایسی میانہ روی قائم کی جو ایک طرف یگانہ اور آتش کے بظاہر بلند بانگ لیکن بہ باطن کھوکھلے یعنی Pretentious اسلوب سے الگ ہے تو دوسری طرف سودا، میر اور انشا کے بعض ان پہلوؤں سے بھی پہلو بچاتی ہے جو غزل کی مقررہ ''شریفانہ'' حد بندیوں سے ماورا نظر آتے ہیں۔

اردو غزل کے طالب علموں نے اس بات پر نظر نہیں کی ہے کہ اگر میر، سودا اور انشا وغیرہ کا وہ انداز جسے اینٹی غزل کہہ سکتے ہیں، غزل کے اسلوب کی ایک انتہا ہے تو دوسرے سرے پر ایک اور انتہا بھی ہوگی۔ یعنی اینٹی غزل Overstatement ہے۔ یعنی ایسی غزل ہے جس میں کثیر البیانی ہے، تو کوئی ایسی بھی غزل ہوگی جس میں Understatemen ہوگا، یعنی کم بیانی ہوگی۔ یہ محض لہجہ کا دھیما پن نہیں بلکہ شدید تجربے کو بھی اس طرح بیان کرنے کا انداز ہے کہ اس کی شدت یا پیچیدگی فوری طور پر ظاہر نہ ہو اور کم مشاق قاری کو دھوکا ہو کہ اس میں کوئی شدت یا جدت ہے ہی نہیں۔ پچھلے سو برسوں میں غزل نے ایک بڑا نقصان یہ اٹھایا کہ اسے یا تو حالی کے زیر اثر مائل انحطاط ذہن کی پیداوار کہا گیا، یا پھر امداد امام اثر اور حسرت موہانی کے زیر اثر عشق کے سادہ معاملات کو سادہ طور پر بیان کرنے کا نام فرض کر لیا گیا۔ لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ حسرت موہانی نے حالی کے ''مقدمے'' کی اشاعت کے چھ ہی سال کے اندر وہ مضامین لکھنا شروع کر دیے تھے، جن میں حالی کے نظریات کی مخالفت کی گئی تھی۔ حسرت موہانی نے مسلسل اور بہ اصرار کہا کہ اردو شاعری کی حد تک مومن کو غالب پر فوقیت ہے اور امداد امام اثر نے ''کاشف الحقائق'' میں جگہ جگہ لکھا کہ غزل تو محض سادہ اور سیدھے سادے جذبات کو بیان کرنے کا نام ہے۔ استعارہ اس کے لیے مضر ہے۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کی شاعری میں کم بیانی Understatement کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا گیا، ورنہ خود میر کے یہاں اس کی مثالیں موجود ہیں۔

شہر یار کی غزل کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے ان محدود موضوعات اور اسالیب کو قبول نہیں کیا جن کی وکالت غزل کے نام پر ہو رہی تھی۔ انھوں نے اپنا رشتہ اس اولیت سے جوڑا جو تجربے کی صداقت کو اس عجیب شان بے نیازی سے بیان کرتی ہے جس میں احساس کی دنیائیں پوشیدہ رہتی ہیں۔ اس پر شہر یار کی انفرادی صفت یہ ہے کہ وہ متضاد یا متنوع جذبات کو بہ یک وقت بیان کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل شعر بظاہر تو بے چارگی اور محزونی کا اظہار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن صبا سے تخاطب اور فعل مضارع یعنی Subjunctive کا استعمال شعر کو طنزیہ، احتجاجی، مجبور بے نیازی اور خاموش رائے زنی کا بھی حامل بنا دیتا ہے ؎

چمن در چمن پائمالی رہے
صبا تیرا دامن نہ خالی رہے

فعل مضارع کے ذریعہ جو ابہام پیدا ہوتا ہے اس کے امکانات کا شہر یار نے بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔ ان کی تمام شاعری میں افعال کی کثرت، محمد حسن عسکری کے اس احتجاج کی یاد دلاتی ہے کہ ہمارے شاعروں نے افعال کو بھلا دیا ہے اور صرف صفات اور اسما سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے تمنا ظاہر کی تھی کہ کاش ہمارے شعرا افعال کی اہمیت کو سمجھیں، ان کے اس بیان میں اور نکات کے علاوہ یہ بات بھی پنہاں تھی کہ افعال، اشیا کے رشتوں کو ظاہر کرتے ہیں اور اس طرح واضح دوٹوک بات کہنے کے بجائے تجربے کے مبہم ابعاد کو بہت نمایاں کرتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے ؎

عاجز ہیں اپنے طالع بیدار سے بہت
ہر رات ہم کو کوئی کہانی سنائی جائے

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں بوند بوند اتری ہمارے گھروں میں رات

ہمارے نقادوں نے سنجیدہ رنجیدگی، متین محزونی، رومانی انفعالیت اور کچے ذہن کی شکست خوردگی میں فرق کرنا سیکھا ہی نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شعری اسلوب میں ظاہری متانت پر اکثر لوگوں کو گہرائی کا دھوکا ہوا، یا نیم پختہ رومانی رنجیدگی پر المیاتی احساس کا گمان گذرا۔ دراصل المیاتی احساس اسی وقت ممکن ہے جب شاعر کی نظر عوامل سے آگے جا کر محرکات تک پہنچے۔ میر کا یہی کارنامہ تھا اور ناصر کاظمی بھی اس نکتے

سے بے خبر تھے۔ شہر یار نے اس معاملہ کو یوں طے کیا ہے کہ نارسائی کے مرکزی تجربہ کو کائنات کے تناظر میں دیکھا ہے:

سفر کا خمیازہ

تیرے ساتھ سفر کرنے کی لذت کا خمیازہ ہے
ختم نہ ہونے والا یہ لمبا صحرا
تیرے گھر کا دروازہ بے دستک تھا
میری ہتھیلی نے اس کو چھو کر دیکھا
دیر تلک خاموشی دور تلک سائے
وہ لمحہ اس لمحہ کا زندانی ہے
میری آنکھ کی قسمت میں حیرانی ہے
آؤ شنکھ بجائیں مندر سونا ہے
پیاس ہے جتنی اس سے پانی دونا ہے
پت جھڑ کے قصے کا موسم بیت گیا
میں تو ہار نہ پایا اور تو جیت گیا

کائناتی تناظر پر اصرار کی باعث شہر یار کی نظموں میں وقوعہ بہت کم نظر آتا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے دوسرے شعرا نظم کو کسی وقوعہ کے حوالے سے بیان کرتے ہیں۔ یہ وقوعہ صیغۂ حال میں بیان ہو یا ماضی میں، لیکن دونوں صورتوں میں واقعیت کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس احساس کی وجہ سے نظم میں معاصریت تو پیدا ہو جاتی ہے لیکن کائناتی حوالہ ہلکا پڑ جاتا ہے۔ وقوعہ کو نظر انداز کرنے کی بنا پر یا اسے واقعی سطح پر نہ برت کر شہر یار کی نظم علامت کے قریب جا پہنچتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حالیہ نظموں میں سفر، خواب، کشتی، دریا بھنور اور اسی طرح کے وہ الفاظ نظر آتے ہیں جو کائنات میں انسان کی روح کے آرکی ٹائپ archetype ہیں:

خوابوں سے دست بردار ہونے والوں کے نام

ساکت دریا دھیرے دھیرے جب حرکت میں آیا
کاغذ کی کشتی میں بیٹھے لوگ
خوشی سے چیخ چیخ پڑے
ریت بھرے ساحل سے ہلتے ہاتھوں نے
رومالوں میں اپنے اپنے خواب بھرے
اور اجڑے شہروں کی جانب لوٹ گئے

شہر یار کی شاعری جس طرح ہمارے آرکی ٹائپ کے احساس کو متحرک کرتی ہے اس کی دلیل ان نظموں میں بھی مل جاتی ہے (مثلاً ''رات کی زد سے بھاگتا ہوا دن'' اور ''عہد حاضر کی دل ربا مخلوق'') جو بظاہر روز مرہ کی زندگی سے متعلق ہیں، کیوں کہ ان نظموں میں بھی شہری ماحول میں سورج کا سفر اور جدید عہد کے عورت مرد جو چھوٹی موٹی خریداریوں اور چھوٹے موٹے خوابوں میں الجھے ہوئے ہیں، ہمارے زمانے کے آرکی ٹائپ ہیں کیوں کہ ان کا تذکرہ محض تصورات نہیں بلکہ اعتقادات کو بھی کھینچ لاتا ہے۔

شاعری کے بارے میں جو مختلف سوالات ہمارے زمانے میں زیر بحث آئے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ شاعری بنیادی طور پر مکالمہ ہے یا بیان ہے؟ اگر مکالمہ ہے تو شاعری اپنے مخاطب کے تصورات اور معتقدات کی حد ہی میں رہ کر ہی گفتگو کر سکتی ہے۔ اور شاعری اگر بیان ہے تو مخاطب کے تصورات اور معتقدات کی اہمیت اتنی نہیں رہ جاتی۔ مغربی تنقید میں یہ تصور کہ شاعری مکالمہ نہیں بلکہ بیان

ہے، سولھویں صدی میں عام ہوا۔ لوگوں نے کہا کہ اگر شاعری صرف مکالمہ ہوتی تو اس میں خیالات کا ربط اور طرح کا ہوتا۔ چونکہ اس میں ذاتی خیالات ہی آزادی سے بیان ہو سکتے ہیں، اس لئے اس کو دراصل بیان سمجھنا چاہئے۔ بعض جدید نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ مکالمے کے زوال کی وجہ سے شاعری میں استعارے کا زوال ہوا۔ کیوں کہ لوگ آپس میں استعاروں ہی میں باتیں کرتے ہیں، پھر شاعری میں مزید استعارہ کہاں سے آئے؟۔ بہرحال اس مشکل کو سلجھانے کے لیے جو نظریہ وضع کیا گیا ہے، اس کی رو سے شاعری نہ مکالمہ ہے، نہ بیان بلکہ ایک Utterance یعنی کہی ہوئی چیز (سنسکرت میں ukti) ہے۔ اگر شاعری کہی ہوئی چیز ہے تو اس میں مکالمے اور بیان دونوں کی گنجائش ہو سکتی ہے (مکالمے سے مراد یہ نہیں کہ اس میں دو شخصوں کی محض بات چیت ہو بلکہ قائل یہ محسوس کر کے بات کہے کہ کوئی مقول بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں قائل اور مقول دونوں کے درمیان تصورات کا اتحاد، یا کم سے کم الفاظ اور اشیا کے بارے اشتراک بھی فرض کرنا ضروری ہے۔ یعنی جب میں کہوں کہ ''لیجئے یہ آم کھائیے''، تو آپ یہ نہ سمجھیں کہ میں آپ سے انگور کھانے کے لئے کہہ رہا ہوں۔) جدید شاعری کے بارے میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ قاری کو نظر انداز بھی کرتی ہے اور تو دوسری طرف شاعر صاحب اپنا کلام چھپواتے کیوں ہیں، تو وہ اس غلط فہمی کی وجہ سے کہ لوگ شاعری کو اکتی Utterance نہیں سمجھتے۔ اگر شاعری اکتی Utterance ہے تو پھر اس میں دونوں طرح کی گنجائشیں ہیں۔

شہریار کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ آرکی ٹائپ کے حوالے کی بنا پر ان کے یہاں ایک عمومی اپیل موجود ہے۔ پھر وہ کسی مخصوص شخص کو مخاطب نہ کر کے (جیسا کہ ترقی پسند شاعری کا طریقہ تھا) یا اپنے آپ کو مخاطب نہ کر کے (جیسا کہ بہت سے نئے شاعروں کا طریقہ ہے) وہ محض براہ راست اکتی یا Utterance کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ یہ لاشخصیت نہیں بلکہ ایک طرح کی آفاقیت ہے۔ جب وہ ''ایک اور پیشین گوئی'' کے عنوان سے کہتے ہیں کہ

ڈالیاں پھر لڑیں گی آپس میں
پتیوں کے شہید جسموں کو
منتشر پھر کرے گی موج ہوا

تو وہ براہ راست حقیقت کے تجربے سے رابطہ قائم کرتے ہیں۔ نہ وہ خود درمیان میں ہیں اور نہ مخاطب درمیان میں ہے۔ ایسے لہجے میں بڑا خطرہ یہ رہتا ہے کہ شاعر سپاٹ باتیں کہنے لگتا ہے کیوں کہ وہ سمجھتا ہے کہ براہ راست تجربہ اسی کو کہتے ہیں۔ شہریار نے تخیل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ اور اس تخیل کی تازہ کاری انھیں ان تمام وادیوں اور صحراؤں کی سیر کراتی ہے جہاں صرف عارفانہ نظر پہنچتی ہے۔ عام روز مرہ کی دنیا بہت پیچھے رہ جاتی ہے، لیکن اس دنیا کو بصیرت اور داخل بیں گہرائی وہیں سے ملتی ہے۔ شہریار ہمارے سب سے زیادہ داخل بیں، سب سے زیادہ دور کوش شاعر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں انکشاف کا عمل نمایاں ہے۔ یہ انکشاف موت کا بھی ہے اور زندگی کا بھی، اور زندگی میں موت کا بھی۔

شہریار ہمارے زمانے کے ان چند شعرا میں ہیں (اور ان میں بھی وہ ممتاز ہیں) جن کے یہاں جدید فکر ایک ایسے اسلوب میں ظاہر ہوئی ہے جو اوپر تو مختلف معلوم ہوتا ہے لیکن جس میں روایت کے تسلسل کا احساس ہے۔ یہ روایت (بہت سے دوسرے شعرا کے علی الرغم) ماضی قریب سے اتنی زیادہ منسلک نہیں جتنی اس اصل روایت سے جڑی ہوئی ہے جس کو فیشن کی تبدیلی اور مغربی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حالی) یا مشرقی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حسرت اور امداد امام اثر وغیرہ) کے باعث ہم لوگ ایک عرصہ سے بھولے ہوئے تھے۔ اسی لیے انھوں نے نظم اور غزل دونوں میں ایک ہم آہنگی بھی دریافت کر لی ہے (یہ معاملہ بہت سے جدید شعرا کو پریشان کرتا رہا ہے کہ نظم کو غزل سے مختلف رکھیں یا مماثل بنائیں۔ اگر مماثل بنائیں تو دونوں میں سے ایک غیر ضروری ہو جاتی ہے اور اگر مختلف رکھیں تو اس اختلاف کی بنیاد کیا ہو؟) شہریار نے مماثل یا مخالف کے بجائے ہم آہنگی کا راستہ اختیار کر کے اس مشکل کو جس طرح حل کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ پہلے زمانے میں یہی مشکل قصیدہ اور غزل یا مرثیہ اور غزل کے متقابل ہونے کے باعث پیش آئی تھی۔ چنانچہ مرثیہ گویوں نے

غزل ترک کردی اور غزل گویوں نے مرثیہ کو اپنا میدان نہ جانا۔ جن شعرا نے قصیدے کو اپنا خاص اظہار کہا وہ غزل کے ساتھ انصاف نہ کر پائے اور جنھوں نے غزل کو اختیار کیا وہ قصیدے میں پیچھے رہ گئے۔ (غالب ایک استثنا ہیں، کیوں کہ انھوں نے غزل اور قصیدے میں ہم آہنگی دریافت کر لی تھی۔) شہریار نے اسی طرح نظم اور غزل میں ہم آہنگی دریافت کر لی ہے اور ان کی شاعری اس وقت توازن اور توانائی کا بہترین نمونہ ہے۔ اسی وجہ سے وہ سکوت سنگ اور صدائے درد دونوں سے واقف ہیں ؎

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوت سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے

☆☆☆

(۱۹۸۱)

شہریار، ''نیند کی کرچیں''

جدید شاعری نے شاعری یا فن پارے کے خود مکتفی اور خود مختار ہونے کا دعویٰ کیا۔ اس معنی میں کہ جو چیزیں کسی تحریر یا بیان کو فن پارہ بناتی ہیں، وہ اس کے اندر ہیں۔ کوئی خارجی حوالہ، چاہے وہ نظریے کا ہو یا سیاسی عقیدے کا، کسی تحریر کو فن پارہ نہیں بنا سکتا۔ آزادی کے اس اعلان کو ترقی پسندوں نے ''سماجی شعور کے فقدان'' اور ''سماجی معنویت سے انکار'' کا نام دے کر رد کرنے کی کوشش کی۔ حقیقت محض اتنی ہے کہ ہم میں سے اکثر کی وابستگی ادب کے ساتھ سچی اور گہری نہیں ہے۔ اسی لیے ان لوگوں کو ایسی شاعری ہمیشہ پریشان کن معلوم ہوگی جو خارج کو داخل کے آئینے میں دیکھنے کی سعی کرتی ہے اور جو اس بات کی فکر نہیں کرتی کہ میرے کلام میں سماجی آگہی کا ظہور کتنا ہے اور کیا اس کے غیاب کو اس کے ظہور کا نام دے سکتے ہیں؟ یہ شاعری اس بات کی فکر کرتی ہے کہ میرا کلام میرا اپنا سچا اور ذاتی اظہار ہے یا اس پر کسی فارمولے کی رو سے تنقید ہو سکتی ہے؟ ایسی شاعری اپنے داخلی سرچشموں کو اپنے سچ کا معیار اور محک مانتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جن لوگوں کے لیے شاعری کی حقیقت بازار میں کام آنے والے سکۂ رائج الوقت کی سی ہے، ان کے لیے شہریار کی مندرجہ ذیل نظم ناقابل قبول ہوگی۔

میں نہیں جاگتا

میں نہیں جاگتا تم جاگو
یہ رات کی زلف اتنی الجھی ہے کہ سلجھا نہیں سکتا کوئی
بارہا کر چکا کوشش میں تو
تم بھی اپنی سی کرو
اس تگ و دو کے لیے خواب مرے حاضر ہیں
نیند ان خوابوں کے دروازوں سے لوٹ جاتی ہے
سنو، جاگنے کے لیے ان کا ہونا
سہل کر دے گا بہت کچھ تم پر
آسماں ریگ میں کاغذ کی ناؤ
رک گئی ہے، اسے حرکت میں لاؤ
اور کیا کرنا ہے تم جانتے ہو
میں نہیں جاگتا تم جاگو
یہ رات کی زلف
اتنی الجھی ہے کہ سلجھا نہیں سکتا کوئی

یہ نظم اس بات کا اعلان ہے کہ دنیا کی سچائیاں فریب ہیں۔ ہم لوگ سچائی کو حاصل کرنے کے لیے جو خواب دیکھتے ہیں وہ سچے ثابت نہیں ہوتے حتیٰ کہ ہم خواب دیکھنا بھی چھوڑ دیتے ہیں۔ اور ہم میں سے جو لوگ ان خوابوں کو حقیقت بنانے کی تگ و دو کرتے بھی ہیں تو ان کی مثال ایسے لوگوں کی ہے جو ریگستان میں کاغذ کی ناؤ چلانا چاہتے ہیں۔ اس نظم میں انسان اور اس کی دنیا کی جو صورت ہمیں دکھائی گئی ہے،

ممکن ہے ہمیں اس سے اتفاق نہ ہو۔لیکن نظم کا متکلم اسے ہمارے سامنے اپنے تجربے کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ ہم اس سے یہ سوال نہیں پوچھتے کہ تم نے کتنے تجربوں، کتنے مطالعے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے؟ انسانی فکر وعمل کا بانجھ پن ایک تجربہ یا تصور ہے۔ یہ تجربہ اس نظم کے متکلم/ شاعر نے داخلی یا خارجی سطح پر حاصل کیا ہے۔ نظم کی قوت اس بات میں نہیں ہے کہ یہ تجربہ آج کے انسان نے بھی مختلف صورت حالات اور مختلف داخلی منظر ناموں کے حوالے سے حاصل کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے یہ نظم دنیا کی سچائیوں کے بارے میں ہو بھی نہیں، بلکہ کسی ذاتی نارسائی کے بارے میں ہو۔ اور سیہ رات کی الجھی ہوئی زلف دنیا کی سچائیوں کے ناکام ہونے کا استعارہ نہ ہو، بلکہ کسی ذاتی سچائی کے ناکام یا بے اثر ہونے کا استعارہ ہو۔ نظم کی قوت ان باتوں میں نہیں ہے بلکہ حسب ذیل دو باتوں میں ہے۔ (۱) متکلم کا ڈرامائی لہجہ، اس میں ایک ہلکے سے طنز کی لہر۔ دو شخصیتوں کی موجودگی: ایک متکلم اور ایک مخاطب (مخاطب قاری خود ہو سکتا ہے)۔ (۲) پوری نظم میں حرکت اور جنبش کا احساس ہے، لیکن اس کے آہنگ اور لہجے میں تھکن اور اختتامیت ہے۔

''میں نہیں جاگتا تم جاگو'' میں بیزاری اور مایوسی ہے جس پر طنز کی ہلکی سے تہ چڑھی ہوئی ہے۔ دنیا والوں نے طرح طرح کے نظام فکر ایجاد کیے، جنھیں میزانی Totalising کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ایسے نظام فکر جو انسان کے تمام دکھ درد کا علاج کرنے کا دعویٰ رکھتے ہیں، جو انسانی فکر وعمل کے ہر پہلو پر اثر انداز ہونے کی قوت کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ لیکن یہ تمام میزانی افکار یا نظام افکار جلد یا بدیر اپنے داخلی تضادات کا شکار ہو جاتے ہیں اور انسانی وجود کی ناؤ ویسی ہی کی ویسی بے حس وحرکت ہے۔

شہریار کی شاعری ایسے شخص کی شاعری ہے جس کا بہت کچھ، یا شاید سب کچھ کھو چکا ہے، یا چھن گیا ہے۔ وہ اس صورت حال پر رائے زنی کر سکتا ہے، لیکن اس صورت حال کو بدلنے پر وہ قادر نہیں۔ بعض اوقات ایسا لگتا ہے کہ تجربے کی شدت نے عمل کی قوت چھین لی ہے۔ اس میں کسی قسم کا اخلاقی یا سیاسی تذبذب یا حیص بیص نہیں، بس ایک منزل ہے، ایک وقت ہے جو ٹھہر گیا ہے۔ ایسے بہت سے لوگ ہیں، یا شاید سب لوگ ایسے ہیں، وقت جن کے لیے ٹھہرتا نہیں، تجربہ جن کے لیے ایک گذرتے ہوئے فلم کی طرح ہے۔ کبھی کبھی وہ پردے پر ہونے والے واقعات میں ذہنی طور پر اس قدر شریک ہو جاتے ہیں کہ وہ واقعات انھیں اصلی اور خود اپنے پر گذرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ منظر انھیں اس قدر بے قابو کر دیتے ہیں کہ وہ خود ان کے ساتھ دوڑنے لگتے ہیں اور اپنے گرد وپیش کے لوگوں کو وہ اپنا شریک یا حریف سمجھنے لگتے ہیں۔ شہریار کی نظموں غزلوں میں متکلم جمود کے صحرا میں اکیلا ہے۔ اس حقیقت کو بیان کرنے کے لیے بعض اور حقائق بھی بیان کرنے پڑتے ہیں۔ مثلاً ایسا بھی ہے کہ متکلم کو اپنی صورت حال کا پوری طرح احساس اسی وقت ہوتا ہے جب وہ اپنی تنہائی کی وجہ معلوم کرنا چاہتا ہے ؎

میں پھنس گیا ہوں کہیں ریت کے بھنور میں کیا | تری مدد کا جو محتاج آج اتنا ہوں
یہ راستہ بھی گھنے جنگلوں سے گذرے گا | میں اس سفر میں اسی واسطے اکیلا ہوں
ہر ایک رنگ میں دیکھا ہے میں نے راتوں کو | میں خواب خوف سبب بے شمار جاگا ہوں

ان اشعار میں شکوہ شکایت نہیں، رنج بھی نہیں۔ ان میں خود آگہی اور ماحول کی حقیقت کو پہچاننے کی کوشش ہے۔ ان کا لہجہ ایسے شخص کا لہجہ ہے جس نے دکھ درد سنانے، لوگوں کو متوجہ کرنے اور خود کو گفتگو یا دلچسپی کا محور بنانا سیکھا ہی نہیں۔ ان اشعار میں ڈرامائی شدت ہوتی تو میراجی کی ''جاتری'' کا سا رنگ پیدا ہو جاتا، کیوں کہ ان میں جتنا انکشاف ذات ہے اتنا ہی گرد وپیش کی دنیا پر تبصرہ بھی ہے۔ لیکن میراجی کا مسافر تلاش حقیقت اور دنیا کو سمجھنے کی کوشش سے مایوس نہیں ہوا ہے۔ اس کے یہاں سعی وجہد کی ذہنی سطح (عملی سطح نہیں) متحرک اور فعال ہے۔ مندرجہ بالا اشعار میں اختتام کا احساس ہے، کہ اس کے آگے کچھ نہیں۔

اختتام کا احساس، اور یہ احساس کہ اگر اچھی چیزیں ختم ہو جاتی ہیں تو شاید بری چیزیں بھی ختم ہو جاتی ہیں۔ شہریار کی تازہ شاعری کا مرکزی تاثر وتصور ہے۔ لیکن بری چیزوں کے ختم ہونے کا احساس کسی اطمینان کی سانس، کسی جھوٹی امید کی مصنوعی کرن، کسی مخالف ومعاند آندھی کے تھم جانے کا اعلان نہیں۔ شہریار کا متکلم جہاں کھڑا ہے وہاں یہ سب چیزیں بھی ختم ہو چکی ہیں ؎

ڈوبتی شام کے اس پار
کھڑے تھے جو لوگ
ہم نے ان آنکھوں سے دیکھا ہے

کہ ان لوگوں کی
مٹھیاں بند تھیں
یہ ریت کہاں سے آئی؟ (حیران کرنے والی ایک بات)

(اب تک میں نے تین اقتباسات پیش کئے ہیں۔ تینوں میں ریت کا استعارہ ہے۔ میں حیران ہوں کہ یہ میرا غیر شعوری انتخاب تو نہیں؟ ممکن ہے پڑھنے والا اپنی آنکھ سے پڑھتا ہو، لیکن متن کی Integrity اور سالمیت کچھ تو ہوتی ہوگی؟ ورنہ اس کلام میں بار بار ریت پر اصرار کیوں؟ یہ کچھ تو معنی رکھتا ہوگا؟)

آگ جسم کب برف ہوگیا؟
سوچتا ہوں میں
اور سوچ کر، اپنے آپ کے اس زوال پر
کچھ اداس سا ہو رہا ہوں میں
آسمان پر، رات کے سوا، کچھ نہیں رہا
آخری دعا مانگنے کو ہوں (آخری دعا مانگنے کو ہوں)

جب آسمان پر رات کے سوا کچھ نہیں تو دعا بھی کیا مانگی جا سکتی ہے؟ یہ اختتام کی وہ منزل ہے جہاں امیدوں کا ملجا اور ماوا بھی اجڑے ہوئے گھر کی طرح ہو جاتا ہے ؎

کہیں بھی زیست کے آثار دکھلائی نہیں دیتے
یہی صورت رہی جو چند دن گھبرائیں گے ہم بھی
عجب وحشت تھی گھر کے سارے دروازے کھلے رکھے
ہمیں معلوم تھا اک روز دھوکا کھائیں گے ہم بھی

ایسی نظمیں بھی، جن میں بظاہر کامیابی ہے، ہمیں فوراً احساس دلاتی ہیں کہ یہ کامیابی دراصل طنز ہے، خود اپنے اوپر بھی، اور اس پر بھی جس نے متکلم کو اس کامیابی سے ہمکنار کیا تھا۔ لہٰذا یہ کامیابی عجب غیر اطمینان بخش، ادھوری اور بالآخر ناکامی ہی معلوم ہوتی ہے۔ زندگی کے ایسے تجربے کو کوئی بھی شاعر نظم کرتا تو بڑی دھوم دھام کا انتظام کرتا، ہمیں طرح طرح سے احساس دلاتا کہ دیکھو بیسویں صدی کے اواخر میں زندگی یوں جیتے ہیں اور خود آگہی کو یوں بیان کرتے ہیں۔ شہریار کی شاعری کا سب سے بڑا کمال اس کا Understatemnt (کم بیانی یا سبک بیانی) ہے، کہ وہ اپنے کلام میں جذبات کا وزن کم ڈالتے ہیں اور اس کی رگ و پے میں بجلیاں پیس کر ڈالنے سے محترز رہتے ہیں۔ شروع میں بھی شہریار کو غیر ضروری الفاظ سے پرہیز اور کسی بات کو کہنے کے لیے کم سے کم توجہ انگیزی اختیار کرنے کی عادت تھی۔ یہ ان کی پختگی اور شاعرانہ قوت کے مزید عروج کی علامت ہے کہ اب وہ اپنی بات کو ذاتی حوالے سے کہتے ہیں تو بھی جذبات کے جھاڑ گوٹے کے بغیر کہتے ہیں۔ ان کی بات اتنے فطری انداز میں، اتنے نامیاتی رنگ سے ادا ہوتی ہے کہ اعلیٰ درجے کے ستار پر کسی راگ کے بے تکلف ادا ہو جانے کا تاثر پیدا ہوتا ہے ؎

میرا تو ارادہ تھا
ہونٹ سیڑھیوں سے میں
آسمان تک جاؤں
تو نے اس جگہ مجھ کو
اتنی دیر تک روکا
یہ بھی بھول بیٹھا میں
میرا کیا ارادہ تھا
اس وجود خاکی میں
جسم کچھ زیادہ تھا (میرا تو ارادہ تھا)

یہ نظم ''ایک اور پیشین گوئی'' کی طرح کا نگینہ ہے۔ لیکن اس کا متکلم اب کچھ زیادہ تجربہ آشنا اور سرد وگرم چشیدہ ہے۔ اس کے لہجے میں ''ایک اور پیشین گوئی'' جیسا المیاتی شدید حزن نہیں، بلکہ ہر چیز کے ادھورے، ناکام اور بے اثر ہونے کا احساس، خود اور مخاطب پر طنز، اور ہر طرح کے جرم سے اپنی برأت کا اعلان ہے۔ وجود خاکی میں جسم زیادہ نہ ہوتا تو اور کیا ہوتا؟ مندرجہ ذیل نظم ''ایک اور پیشین گوئی'' کی براہ راست یاد دلاتی ہے۔

زرد پتے نحیف شاخوں پر رات کے آخری کنارے سے
آنے والی مہیب آندھی کا دیکھو انتظار کرتے ہیں
لوگ سب اس عجیب منظر کو
بے ضرر کیوں شمار کرتے ہیں (رات کے آخری کنارے سے)

یہ منظر بالکل عجیب نہیں ہے، اور ہم جیسے لوگ جو موت وزیست کے چکر کے عادی ہو چکے ہیں، ان کے لیے پت جھڑ کی آندھی اور شاخوں کی بے طاقتی بے ضرر ہیں، کیوں کہ ہم لوگ قدرت اور دنیا کے ہر پہلو کو اپنے فائدے کے لیے استعمال کرنا اور فطرت کا استحصال کرنا اپنا حق جانتے ہیں۔ لیکن متکلم کے لیے موت اختتامی حقیقت ہے۔ اس کی آندھی ایسی نہیں جس کے جھکڑوں کا لطف لیا جائے اور اس سے بڑھ کر زرد پتوں کا انتظار ہے، کہ ہم وہ زرد پتے ہیں جنھیں اپنے انجام کا انتظار ہے کہ زندگی ان کے لیے اب بے معنی ہو چکی ہے۔ متکلم کی آنکھ ظاہر کا پردہ چیر کر باطن کو دیکھتی ہے۔ وہ موت کی آندھی کا انتظار کرتے ہوئے پتوں کے ناگزیر انجام کو روک نہیں سکتا۔ لیکن وہ ظاہر بیں لوگوں سے کہہ ضرور سکتا ہے کہ زندگی اور موت کے چکر کو ان کی نگاہ سے بھی دیکھو جو اس کے قدموں تلے آ کر کچلے گئے ہیں ؎

اس بات پہ کس واسطے حیران ہیں آنکھیں پت جھڑ ہی میں ہوتے ہیں جدا پتے شجر سے

نحیف شاخوں پر زرد پتوں کو دیکھنا اور یہ احساس نہ ہونا کہ وہ موت جیسی آندھی کے منتظر ہیں ایسے ہی لوگوں کے کام ہیں جو حسین ابن علی کو تنہا موت کے منھ میں جانے دیتے ہیں ؎

گذرے تھے حسین ابن علی رات ادھر سے ہم میں سے مگر کوئی بھی نکلا نہیں گھر سے

نظم اور غزل پر یکساں قدرت شہریار کی نمایاں صفت ہے اور رہی ہے۔ جیسے جیسے شاعر کے پاس کہنے کو کم ہوتا جاتا ہے، نظم کہنا اس کے لیے مشکل ہوتا جاتا ہے۔ غزل میں تو مروج مضامین اور پہلے کی کہی ہوئی باتوں کو الٹ پھیر کر کام چلا سکتا ہے (بڑی غزل اس طرح نہیں بنتی، لیکن کامیاب غزل ضرور بن سکتی ہے) مگر نظم میں کامیاب ٹھہرنا کیا، قدم ٹکانا بھی ناممکن ہے جب تک کوئی بات اپنے دل سے نکال کر کہنے کے لیے نہ ہو۔ حالیہ نظموں میں شہریار کے یہاں جسم کا احساس اور کسی مدمقابل کے جسم کا احساس واضح ہوتا نظر آتا ہے۔ جس بات کو وہ اب تک بمشکل ہی صاف صاف کہتے تھے، اب اس کی پرچھائیں بے تکلف بعض نظموں پر پڑ رہی ہے۔

(۱) دریائے خوں رگوں میں
بے تاب ہو رہا تھا
میں ہو رہا تھا پاگل

(۲) ...مرے ہونٹوں نے
جسم پر تیرے، بہت دیر تلک
حرف ناگفتنی تحریر کیا

(۳) میں حصار آرزو میں مطمئن تھا
تم نے یاد آکے
بدن کے بند کھولے
آؤ میں تم پر ہوس اسرار کھولوں
لب ترازو میں تمھیں تا دیر تولوں

آخری سسکی تلک میں چپ رہوں اور کچھ نہ بولوں
بس اسی اک کام میں مشاق ہوں میں

اس نظم میں رسائی، نارسائی، خیالی جسم اور حقیقی جسم، اپنی مضبوطی میں اپنی کمی کا شعور، کئی طرح کی پیچیدہ باتیں بیک وقت یوں حل ہوگئی ہیں کہ نظم اپنی طرح کا شاہکار بن گئی ہے لیکن بعض اوقات شاعر بالکل مختلف طرح کا شخص معلوم ہونے لگتا ہے، کہ معاصر دانش وری اور دانشوروں کے کھوکھلے پن کے تئیں اس کا جذبہ تحقیر اس کو سفاک بنا دیتا ہے اور وہ شاعر جو خیالی/ اصلی محبوب کے سامنے جھجکتا ہوا نظر آتا ہے، اپنے ساتھیوں کو یوں مخاطب کرتا ہے۔

انھیں زندہ رہنے کی تھی ہوس
جو دکھائی دیتے تھے ہم نفس
کبھی روشنی کے حصار میں
کبھی چیونٹیوں کی قطار میں (ہندوستانی دانش وروں کے نام)

یہ نظم ہمارے نام نہاد دانشوروں کے نام پیغام بھی ہے اور ان کے کردار پر کھلا تبصرہ بھی۔ شاعر کا احتساب کبھی اپنے اوپر تنقید میں بھی نظر آتا ہے اور اس طرح اس کی طبعی انصاف پسندی کا ثبوت ملتا ہے۔

جنوں کے جتنے تقاضے ہیں بھولے جاتے ہیں
کہ ساتھ وقت کے تو لو ہم بھی بدلے جاتے ہیں

غزل میں شہریار کی محزونی اور احساس زیاں ان کی نظم سے بھی ہلکے لہجے میں معرض بیان میں آئے ہیں۔ ان کا انداز اس قدر لطیف اور لہجہ اس قدر دھیما ہے (کبھی کبھی طنز کی ہلکی تیزی کے باوجود) کہ اگر قاری بہت ہوشیار نہ ہو تو وہ کئی اشعار پر سے بے کھٹکے گذر جائے گا۔ شہریار استعارہ بہت کم استعمال کرتے ہیں، ان کا پورا شعر استعارے کا کام کرتا ہے۔

کہ آن پہنچا ہے دریا ترے زوال کا وقت
جو ہم سے لوگ کنارے پہ ٹھہرے جاتے ہیں
زمیں نے ہم کو بہت دیر میں قبول کیا
جلی حروف میں یہ بات لکھے جاتے ہیں

☆

سیاہ رات نے بے حال کر دیا مجھ کو
طویل کر نہیں پایا کسی کہانی کو
بجائے میرے کسی اور کا تقرر ہو
قبول جو کرے خوابوں کی پاسبانی کو

☆

جینے کا حق ادا کوئی ہم سے نہیں ہوا
تاویل اس کی کیا کریں کیسے نہیں ہوا
دن ڈھلے اور شام کا دیدار ہو پھر
کام دن بھر اس لیے اتنا کیا ہے

ان اشعار کی خوبصورتی اور ان کے معنی کی تہوں تک پہنچنے کے لیے تامل کی ضرورت ہے۔ ان اشعار کے کہنے والے نے اپنا زیادہ تر فن آستین میں چھپا رکھا ہے۔ صرف ایک بات پوری شدت سے ظاہر ہے کہ محمد علوی جیسے لوگوں کو چھوڑ کر آج شاید ہی کوئی ایسا ہو جو بظاہر اتنی آسانی سے، کوشش اور زور کے بغیر اتنے سچ، آسان انداز میں شعر کہہ سکتا ہو۔ فرق یہ ہے کہ محمد علوی اکثر ایسی باتیں کہتے ہیں جو فوراً متوجہ کر لیتی ہیں۔ شہریار ان سے بھی الگ ہٹ کر ایسی باتیں کہتے ہیں جن میں بظاہر توجہ انگیزی نہیں ہوتی۔ شہریار جیسی شاعری کہنے کے لیے بھی اور پڑھنے کے لیے بھی، خاص مشق اور تفکر درکار ہے۔

یوں تو شہریار کے کلام میں شروع سے ہی مشاقی اور پختگی کے جوہر نمایاں تھے اور ان کے یہاں بھرتی کے الفاظ، ڈھیلے مصرعے، شعری آہنگ کی کمی، وغیرہ عیوب کا پتہ بالکل نہ تھا، لیکن گذشتہ چند برسوں میں اور خاص کر زیر نظر مجموعے کی شاعری میں بیان کے تئیں ان کا رویہ بحیثیت مجموعی کچھ مبہم جو، کچھ زیادہ جرأت مند اور کچھ زیادہ بے تکلف نظر آتا ہے۔ کچھ تو مزاج کے باعث اور کچھ یونیورسٹی میں پروفیسری کے باعث شہریار نے زبان اور ہیئت میں تجربے اور تبدیلی کے سلسلے میں محتاط رویہ اختیار کر رکھا تھا۔ اب وہ بندشیں آہستہ آہستہ ٹوٹتی نظر آتی ہیں۔ بحروں اور نظم کے مصرعوں کی ترتیب میں زیادہ تنوع اور غیر رسمیت کا دور دورہ ہے۔ دیسی اور بدیسی الفاظ کے مابین کسرۂ

اضافت، بعض جگہ علامت اضافت کا حذف، بعض جگہ غیر معمولی تراکیب، یہ وہ خوش گوار جرأت مندانہ اقدامات ہیں جو شہریار کی شاعری میں اب جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) ہونٹوں سے اوس بوندیں پیہم گرا رہا تھا

(۲) پھر تری تتلی نما صورت مجھے یاد آ گئی

(۳) ہونٹ ندی سیلاب کا مجھ پر دروازہ کھولے
ہم کو میسر ایسے بھی اک دو پل ہو جائیں

(۴) آؤ میں تم پر ہوس اسرار کھولوں
لب ترازو میں تمھیں تا دیر تولوں

(۵) اس شام افق پیشانی پر
اک بوسہ اور چڑھائیں گے
اور رات شجر تک جائیں گے

(۶) آسماں ریگ میں کاغذ کی ناؤ

اس میں کوئی شک نہیں کہ زبان اور محاورے کے تئیں شہریار کا رویہ ابھی اور ڈھیٹ اور بے پروا ہونا چاہئے تا کہ ان کی تخلیقی قوت پر سے بند پوری طرح اٹھ سکے۔ اب ان کے یہاں بحروں کا تنوع تو ہے، بلکہ بعض جگہ تو وہ عروض کے سخت قاعدوں کو تھوڑا نرم کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن آہنگ میں مزید تنوع لانے کے لیے انھیں زبان میں بھی تنوع لانا ہوگا۔ انھوں نے جان بوجھ کر فارسی تراکیب اور نسبتاً نامانوس الفاظ سے گریز کیا ہے، تو اس کا بدل مروج زبان میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کی صورت میں انھیں حاصل کرنا چاہئے۔ مندرجہ ذیل اشعار اور ان کی طرح کے اور اشعار، ایک مخصوص طرز کی معراج کو چھوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ؎

کس واسطے یہ تیری توجہ کا ہے مرکز — اس شاخ کا ہر پھول تو صرصر کے لیے ہے
خوش فہمی ابھی تک تھی یہی کار جنوں میں — جو میں نہیں کر پایا کسی سے نہیں ہوگا
افراد قصہ جیسے ہیں ویسے دکھائی دیں — زائل تماشا گاہ میں بینائی تو نہ ہو
میرے جنوں کے لیے تیری گواہی بہت — چاک گریباں نہ کیوں میں نے سیا آج تک
بس ایک لمحے کی مہلت دے پیاسی آنکھوں کو — مرے بدن کی صراحی میں آگ بھر جائے

دوسرے شعر کا المیہ دل کو دہلا دیتا ہے اور آخری شعر میں پیکر، استعارہ، اور کنایہ، تینوں غیر معمولی ہیں۔ شہریار کو یہاں تک پہنچنے میں تیس برس سے اوپر لگے ہیں۔ ہمارے زمانے میں کم شاعر ایسے ہیں جن کی تخلیقی قوت اتنے لمبے عرصے تک اتنی مستعدی سے آگے قدم بڑھاتی رہی ہے۔ دیکھیں اس کا افق کہاں جا کر ٹھہرتا ہے اور ٹھہرتا ہے بھی کہ نہیں ع

یہ آنکھ کسی دور کے منظر کے لیے ہے

☆☆☆

(۱۹۹۵)

زبان کے فریم کو توڑتا ہوا پیکر: عادل منصوری کی غزل

(عادل منصوری: ۱۹۳۶ تا ۲۰۰۸)

عادل منصوری کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ سب کے شاعر نہیں ہیں۔ یہ بیان، کہ وہ سب کے شاعر نہیں ہیں، آج کے فیشن کی پابند ادبی سیاست کی رو سے درست نہیں ہے۔ یعنی یہ بیان Politically Correct نہیں ہے۔ واضح ہو کہ Politically Correct بیان وہ بیان ہوتا ہے جس کے نتیجے میں فساد خلق کا خطرہ نہ ہو، لیکن یہ بھی ضروری نہ ہو کہ ہم اس پر دل سے یقین رکھیں۔ جو باتیں رفع شر کے لیے کہی جائیں وہ عموماً Politically Correct ہوتی ہیں۔ آج کل جب بعض حلقوں میں قدم قدم پر گم شدہ قاری کی تلاش ہے اور ادب کے ہر کونے کھترے میں آیڈیالوجی ڈھونڈی جاری ہے اور قاری اور فنکار کے درمیان ''پل'' تعمیر کرنے والوں کی جستجو ہے، یہ بیان یقیناً Politically Correct نہیں ہے کہ عادل منصوری ''سب'' کے شاعر نہیں ہیں۔

لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ ''عوام کا شاعر'' نہ ہونے کے باوجود عادل منصوری کی شاعری نے اچھے قاری کو ہمیشہ متوجہ کیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ممبئی کا یہ رسالہ ''اردو چینل'' جو آپ کے ہاتھ میں ہے، عادل منصوری پر ایک پورا نمبر کیوں نکالتا؟ اور ابھی حال ہی میں بنارس کے نئے رسالے ''نئی صدی'' نے اپنے پہلے ہی شمارے میں عادل کی شاعری پر کئی صفحے وقف کیے ہیں۔ یہ سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ جن شاعروں کو ہم سہل الحصول سمجھتے ہیں ان کے قاری کتنے ہیں؟ اور کیا وہ عادل منصوری سے اچھے شاعر ہیں؟ ظاہر ہے کہ ''مقبول'' یا ''ہر دل عزیز'' ہونا اچھی شاعری کے لیے ضروری نہیں۔ اچھے آدمی کے لیے بھی ضرری نہیں کہ وہ مقبول یا ہر دل عزیز ہو۔ ایک زمانہ تھا جب ہمارے صوفیائے کرام کے آستانوں پر خلق کا مرجوعہ تھا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ خود ان بزرگوں کو اس بات کی پروا نہ تھی کہ ہمیں ماننے والے یا ہمارے عقیدت مند کتنے ہیں اور کون ہیں۔ حضرت بابا فرید کے بارے میں عینی شہادت ہے کہ ان کی دست بوسی کرنے والے اتنے جمع ہو جاتے تھے کہ آپ کا ہاتھ شل ہو جاتا تھا۔ کئی بار تو ایسا ہوا کہ آپ آستین سے بازو نکال کر صرف اپنی آستین مبارک اپنے حجرے کی کھڑکی سے لٹکا دیتے اور وہ آستین بھی ہجوم کی بوسیدگی سے پارہ پارہ ہو جاتی۔ لیکن انھیں کے یہاں کبھی ایسا بھی ہوا کہ پورے پورے دن ایک آدمی نہ پھٹکتا تھا۔ اور چونکہ آپ کبھی مال یا جنس جمع نہ رکھتے تھے، لہٰذا ایسے دنوں میں یا تو فاقہ ہوتا یا کچے گولر ابال لیے جاتے اور انھیں کو کھانا سمجھ کر کھا لیا جاتا۔

لہٰذا دولت کی طرح مقبولیت بھی چلتی پھرتی چھاؤں ہے، خاص کر وہ مقبولیت جو مشاعروں یا فلموں کے کچے گھڑے کے بل بوتے پر سیلاب کی قوت سے گرجتی ہوئی ندی پار کرنے کا عزم رکھتی ہو۔ میں نے یہ بات بارہا کہی ہے کہ تنقیدی کارنامے (اگر وہ کارنامہ ہو) کی عمر کیا ہے؟ بس یہی دس بیس سال۔ اس کے برخلاف شاعری، بلکہ ہر تخلیقی کارنامہ کم و بیش لازوال ہوسکتا ہے۔ لوگ ایک افسانے، ایک غزل، بلکہ ایک شعر کی بدولت زندہ رہتے ہیں۔ لہٰذا عادل منصوری چاہے مشاعرے کے شاعروں کی طرح مقبول نہ ہوں، لیکن شاعری کے تمام سنجیدہ طالب علم ان کے نام اور کام سے واقف ہیں۔ ان کے کچھ شعر تو جدید شاعری کے نمائندہ شعروں کی حیثیت سے ضرب المثل کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر   وہ تصویر باتیں بنانے لگی

ہونے کو یوں تو شہر میں اپنا مکان تھا — نفرت کا ریگ زار مگر درمیان تھا

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں — ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا — میں ہاتھ میں تلوار لیے جھوم رہا تھا

پہلے شعر کے سامنے حسب ذیل شعر بھی رکھ لیجیے۔ یہ پہلا شعر اتنا مشہور تو نہیں ہوا، لیکن دونوں ایک ہی سانچے میں ڈھلے ہیں۔

تصویر میں جو قید تھا وہ شخص رات کو — خود ہی فریم توڑ کے پہلو میں آ گیا

یہ شعر ڈراتا بھی ہے اور لطف بھی دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں آرزو لکھنوی کو سنئے۔

جاتے کہاں ہیں آپ مرے دل کو چھوڑ کے — تصویر نکلی پڑتی ہے آئینہ توڑ کے

صاف نظر آتا ہے کہ آرزو صاحب کا لہجہ انفعالی ہے۔ دوسری بات یہ کہ دل کے لیے ''آئینہ'' بہت مناسب ہے تو سہی لیکن آئینے سے جدا ہونے کے لیے تصویر کو آئینہ توڑنے کی ضرورت نہیں۔ صاحب تصویر آئینے کے سامنے سے ہٹا اور تصویر آئینے سے جدا ہوئی۔ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ جب تصویر نے آئینہ چھوڑا تو آئینہ (دل) ٹوٹ گیا۔ لیکن مصرعے میں یہ بات آئی نہیں۔ وہاں صاف کہا جا رہا ہے کہ تصویر نے آئینے کو توڑا اور پھر اس میں سے نکل پڑی، گویا آئینہ تصویر کے لئے قید خانہ تھا۔ آرزو صاحب نے مضمون اور پیکر کو ہم آہنگ نہ کیا، پیکر کہیں جا رہا ہے اور مضمون کہیں اور۔ آرزو صاحب نے حقیقی دنیا اور خیالی دنیا کو یکجا کرنا چاہا لیکن ناکام رہے۔ ان کے برخلاف عادل منصوری کے شعر میں دونوں دنیائیں بخوبی یکجا ہیں کیونکہ ان کے شعر میں وہم اور خواب کی کارفرمائی ہے۔ ہوسکتا ہے آپ کہیں، مانا کہ یہ بہت عمدہ شعر ہیں، لیکن عادل منصوری نے زیادہ تر تو بے سر پیر والی شاعری کی ہے۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ عادل منصوری کی ''بے سر پیر والی شاعری'' معنی اور معنویت سے خالی نہیں۔ تفصیلی جواب بعد میں عرض کروں گا۔

ظفر اقبال کا شعر ہے۔

عادل کو اب بلائیں مرمت کے واسطے — پتھر اکھڑ گیا ہے غزل کے مزار کا

مراد یہ ہے کہ پرانی، نام نہاد کلاسیکی، لیکن دراصل انفعالیت کے بوجھ تلے گردن کو جھکائے ہوئے نئی باتوں سے منہ چھپاتی ہوئی غزل، جسے ہم نے غزل کا درجہ دے رکھا تھا، دراصل اب اس کا کریا کرم ہو چکا ہے۔ اب تو یہی ممکن ہے کہ عادل منصوری اور ظفر اقبال جیسے لوگ نام نہاد کلاسیکی غزل کو زیارت گاہ بنا کر اس کی دیکھ بھال اور مرمت کرتے رہیں۔ ورنہ فوری پیش رووں کی غزل میں تو محض اس طرح کے شعر ہیں جن میں معنی، زور کلام، اظہار ذات اور زمانے کو سمجھنے اور اس سے لڑنے یا کم از کم زمانے اور زندگی کے باریک پہلوؤں تک ہماری رسائی کرانے کی قوت نہیں ہے۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

رونے پہ مرے ہنستے کیا ہو بے سمجھے نہ دیوانہ جانو — دل کس سے لگایا ہے تم نے تم درد کسی کا کیا جانو

مایوس وہ دل ہر پہلو سے آخر کہو کس کا ہو کے رہے — جس کو نہ میں ہی اپنا سمجھوں جس کو نہ تمھیں اپنا جانو

کچھ کہتے کہتے اشاروں میں شرما کے کسی کا رہ جانا — اور میرا سمجھ کر کچھ کا کچھ جو کہنا نہ تھا سب کہہ جانا

وہ گریۂ خونیں کے ہاتھوں دامن پر نمایا ہیں ہر جانا — ان آنکھوں کی کوتہ بینی نے جس داغ کو تہ در تہ جانا

(آرزو لکھنوی)

فغاں فغاں کہ جنھیں مار آستیں کہیے — وہ لوگ میرے رفیقوں میں پائے جاتے ہیں

ہوا مغموم منظر مضمحل ماحول افسردہ — مجھے اے ناخدا کس گھاٹ تو نے اتارا ہے (احسان دانش)

حیلۂ صبر بتائیں جو تمھیں یاد رہے — ہم کو دم توڑتے دیکھو تو خفا ہو جانا

دام الفت نے قفس مجھ کو دکھایا آخر — خوف کہتا تھا کہ گلشن سے ہوا ہو جانا

کس دوراہے میں کھڑا ہوں متحیر کی طرح — کہ بقا ہے مجھے ممکن نہ فنا ہو جانا (ثاقب لکھنوی)

کارواں گذرا کیا ہم رہگذر دیکھا کیے — ہر قدم پر نقش پائے راہبر دیکھا کیے
تو کہاں تھی اے اجل اے نامرادوں کی مراد — مرنے والے راہ تیری عمر بھر دیکھا کیے

(فانی بدایونی)

اس تغافل پر بھی کرتے ہیں تجھی کو یاد ہم — کتنے ہیں مجبور دیکھ او بانیِ بیداد ہم
جلوۂ یار نہ چھپ جائے سرِ بام کہیں — جلد اے حوصلۂ دید مجھے تھام کہیں
رنج بے سود سے حاصل ہو مجھے کاش نجات — مار ہی ڈالے ہمیں وہ بت خود کام کہیں
کچھ کچھ اس راز کی ہم کو بھی خبر ہے حسرت — آپ جاتے ہیں جو روزانہ سرِ شام کہیں
وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں — آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں
بے زبانی ترجمانِ شوق بے حد ہوتو ہو — ورنہ پیشِ یار کام آتی ہیں تقریریں کہیں

(حسرت موہانی)

اس ایک بات کے سوا، کہ اوروں کے مقابلے میں حسرت کے کلام میں صفائی اور تھوڑی بہت برجستگی زیادہ ہے، یہ اشعار نئے ذہن کو اس لیے ناقابل قبول تھے کہ ان میں مضمون آفرینی کی بھی کوشش نہیں، پیکر یا استعارے کا نام نہیں۔ انفعالیت ان شاعروں کا وظیفۂ اول ہے۔ قوت ارادی کی کمزوری ان میں مشترک ہے۔ زندگی کے پیچیدہ مسائل سے انھیں کوئی سروکار نہیں۔ اپنی ہزار شہرت کے باوجود یہ غزل گو نئے شاعر کے لیے نمونہ نہیں بن سکتے تھے۔ نمونہ تو یگانہ بھی نہیں بن سکے، اگر چہ ان کا ایک زمانے میں بڑا چرچا تھا۔ یگانہ میں انفعالیت نہیں، یہ ان کی بڑی خوبی ہے۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ ان کے پاس اس سے زیادہ بھی کچھ نہیں۔ آل احمد سرور نے اچھی بات کہی ہے کہ یگانہ میں اکڑ تو ہے، لیکن یہ اکڑ فرحت بخش نہیں اور اگر عدم انفعالیت کی تلاش کا نتیجہ اکڑ اور انانیت تھی تو یگانہ کے بجاے ان کے استاد روحانی خواجہ آتش کے در پر دستک کیوں نہ دی جاتی؟ آتش کے یہاں خراب شعروں کی کمی نہیں، لیکن وہ یگانہ کی طرح انگھڑ شعر نہیں کہتے تھے۔ دیکھیے اس شعر میں یگانہ نے اکڑ کر اللہ میاں کے نظام سزا و جزا کے ایک پہلو پر طنز کا طعن چلایا ہے ؎

پچھلا پہر ہے کاتب اعمال ہوشیار — آمادۂ گناہ کوئی جاگتا نہ ہو

کاتبین اعمال کے بارے میں تو خدا نے قرآن میں کہہ دیا ہے کہ وہ ہر وقت مستعد رہتے ہیں اور خدا خود اپنے بارے میں کہتا ہے کہ ہم ہر وقت تم پر نگاہ رکھے ہوئے ہیں (ان اللہ کان علیکم رقیبا) پھر بچارے کاتب اعمال کو طنزیہ پکارنے اور یہ کہنے کا کیا حاصل کہ جاگتا رہ، کہیں کوئی بندہ خدا گناہ کی طرف مائل نہ ہو! لیکن خدا کی شریعت تو یہ کہتی ہے کہ گناہ پر آمادہ ہونا کوئی گناہ نہیں۔ نیکی پر آمادہ ہونا تو بے شک نیکی ہے جس کا ثواب ملتا ہے، لیکن گناہ پر آمادہ ہونا کوئی گناہ نہیں۔ پھر، جو شخص گناہ پر آمادہ ہوگا وہ جاگتا بھی ہوگا۔ اس بچارے کو جاگتا ہوا کہنے کی کیا ضرورت تھی، آمادۂ گناہ کہنا کافی تھا، کہ کوئی نیند میں تو آمادۂ گناہ ہوتا نہیں۔ اس بات سے قطع نظر یہ دیکھیے کہ، یگانہ مخاطب کرنا چاہتے تھے محتسب کو، لیکن جوش میں آ کر "کاتب اعمال" لکھ گئے۔

بہر حال، جو بھی وجہ ہو، یگانہ کی غزل نئے غزل گو کے لیے نمونہ نہ بن سکی۔ یہاں تو ایسا کھرا پن، حقائق حیات پر ایسی دور رس نظر اور پیکر کی ایسی جدت درکار تھی جو ماضی قریب کی غزل پر خط تنسیخ کھینچنے کی اہلیت رکھتی ہو، اور یہ مال یگانہ کے یہاں نہ تھا۔ یگانہ میں اگر حس مزاح ہوتی تو وہ بہت بہتر شاعر ہوتے۔ یہ حس مزاح ہی ہے جس نے محمد علوی، عادل منصوری، ظفر اقبال، بشیر احمد، احمد مشتاق جیسے شعرا کے یہاں غزل کی پھبن بنائی۔

اب رہے ہمارے ترقی پسند شعرا، تو فیض (اور ایک حد تک مجروح) کے سوا ممکنہ قابل تقلید غزل کسی کے پاس نہ تھی۔ ان دونوں کی غزل میں کیفیت کا وفور تھا لیکن مضامین کی قلت تھی۔ ایسی غزل بس اسی کو بجتی ہے جو اسے پہلے شروع کرے۔ دوسرا اسے اختیار کرے (اگر ممکن ہو) تو منھ چڑاتا ہوا سا لگتا ہے۔ پھر ترقی پسند بوطیقا کی بندشوں کے خلاف ردعمل کا ایک پہلو تو یہ تھا ہی کہ جدید شعرا ترقی پسند غزل

سے خود کو دور رکھیں۔ ترقی پسندی کا مطالبہ تھا کہ نعرہ بازی، یا اگر نعرہ بازی نہیں تو کسی نہ کسی طرح کھینچ تان کر ''انقلاب کی امید''، ''کشمکش''، ''جدوجہد'' کی بات ضرور ہو۔ ہر شعر میں کوئی ''انقلابی'' پہلو، کوئی ''پیغام''، یا اور کچھ نہیں تو فیض صاحب کی محزوں اور صاف صاف غیر انقلابی امید افزائی کا تقاضا ضرور ہو، کہ کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب درو بام بجھ گئے ہیں۔ یہ سب جدید شاعر کو برداشت نہ تھا۔ لہٰذا نہ تو روایتی کلاسیکی غزل نئے شعرا کے کام کی تھی اور نہ ترقی پسند غزل میں ان کے لیے راہ نشوونما تھی۔ فیض کی تمام خوبصورتی مسلم، لیکن ان کی شاعری بے حد انفعالی ہے۔ یہ بھی ایک وجہ تھی جس نے جدید شعرا کو فیض کے تتبع سے باز رکھا۔ بلکہ عادل منصوری نے تو یہاں تک کہہ دیا ؎

فیض صاحب شعر کہتے کیوں نہیں   فیض صاحب شعر کہنا چاہئے

عادل منصوری کے آہنگ میں انفعال کا نام نہیں، اور پیکروں میں وہ جدت ہے کہ یہ شاعری ہمیں ایک لمحے کے لیے بھی تساہل یا عدم توجہی برتنے کا موقع نہیں دیتی۔ کچھ شعر آپ اوپر دیکھ چکے ہیں۔ ان میں سے ایک شعر دوبارہ ملاحظہ ہو ؎

بسمل کے تڑپنے کی اداؤں میں نشہ تھا   میں ہاتھ میں تلوار لیے جھوم رہا تھا

حرکی پیکر اور بصری پیکر ایک دوسرے کی پشت پناہی کر رہے ہیں۔ اس شعر کی کئی تعبیریں ممکن ہیں۔ اور ہر چند کہ یہ شعر گجرات ۲۰۰۲ کے بہت پہلے کہا گیا تھا لیکن اس کی ایک تعبیر اب یہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ سنگین یا تلوار کی نوک سے مظلوم اور بے یارو مددگار ماں کا پیٹ چیر کر جیتا جاگتا بچہ کھینچ لایا جائے اور پتھر پر اس کا سر پاش پاش کر دیا جائے۔ اس تعبیر کی رو سے اس شعر کے متکلم وہ قاتل ہیں جنھوں نے گجرات میں ثابت کر دیا کہ انسان کو ظلم کرنے اور اذیت پہنچانے میں لطف آتا ہے اور اذیت دہی نہ صرف لذت بخش ہے بلکہ ایک نشہ بھی ہے۔

عادل منصوری کی غزل میں ہر چیز سے مبارز طلبی ہے: خود سے، زمانے سے، شاعری سے، اور خاص کر غزل کی زبان سے۔ یعنی وہ ''شاعرانہ''، ''شائستہ''، ''میٹھی''، ''جذبے کی تھرتھراہٹ سے بھرپور'' زبان جسے حسرت موہانی نے غزل میں رائج کرنا چاہا تھا۔ اس زبان سے لڑنے اور اس کو دعوت مبارزت دینے میں ظفر اقبال اکیلے نہیں ہیں۔ ظفر اقبال، بمل کرشن اشک، محمد علوی، سلیم احمد اور عادل منصوری بھی ان لوگوں میں ہیں جنھیں زبان سے طرح طرح کی شکایتیں تھیں: یہ اتنی میٹھی، گڑ ہل کے شربت جیسی کیوں ہے؟ یہ اس قدر شریف کیوں ہے؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ آدمی ذرا چھیڑ چھاڑ والی، بے تکلف اور کبھی خلاف محاورہ اور صرف ونحو مخالف زبان سے بھی معاملہ کر سکے؟ اور کیا یہ ممکن نہیں کہ زبان کو اس طرح توڑنے مروڑنے میں شاید اظہار کی کسی نئی سطح تک پہنچنا ممکن ہو سکے؟ یا اگر ہم اس تک پہنچ نہ بھی پائیں تو شاید کچھ اشارے تو نئی منزل مارنے والوں کے لیے چھوڑ جائیں؟

یہ سب صحیح، لیکن زبان کے ساتھ چھیڑ وہی کرے جو زبان کا ماہر ہو۔ عادل منصوری خود ہی کہتے ہیں کہ میں اہل زبان نہیں ہوں، مجھ سے زبان کی غلطیاں ہوں تو کچھ برا نہ مانیے گا۔ لیکن میں کہتا ہوں کہ ہر وہ شخص اہل زبان ہے جس نے زبان کو اپنے ماحول سے براہ راست حاصل کیا ہو۔ جو شخص زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کر سکے وہ اہل زبان سے بھی بڑھ کر ہوگا۔ اور یہ عادل منصوری کی بہت بڑی قوت ہے کہ وہ دو زبانوں، یعنی اردو اور گجراتی میں اہل زبان ہیں۔ دوسری بے نظیر خوبی ان میں یہ ہے کہ انھیں ڈراما کا بے حد عمدہ شعور ہے اور انھوں نے گجراتی میں ڈرامے لکھے بھی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ وہ مصور اور خطاط بھی ہیں۔ وہ شاعری میں بھی دنیا کو ڈراما نگار اور مصور کی نظر سے دیکھتے ہیں اور شعر کو بھی اسی طرح سجاتے ہیں، جس طرح ڈراما کا سیٹ سجایا جاتا ہے۔ مندرجۂ ذیل اشعار میں مصور اور ڈراما نگار دونوں بیک وقت موجود ہیں اور ایک قوت دوسری کی پشت پناہی کر رہی ہے ؎

جلنے لگے خلا میں ہواؤں کے نقش پا   سورج کا ہاتھ شام کی گردن پہ جا پڑا

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی   کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا

بستر پہ ایک چاند تراشا تھا لمس نے   اس نے اٹھا کے چائے کے کپ میں ڈبو دیا

دیکھا تھا سب نے ڈوبنے والے کو دور دور   پانی کی انگلیوں نے کنارے کو چھو لیا

شعلے اگلتی دھوپ میں اڑتا غبار دیکھ   یادوں کے ریگ زار میں اک دن گذار دیکھ

میں سانپ بن کے نکلوں گا مٹی کے بطن سے   تنہائی کے کھنڈر میں مرا انتظار دیکھ

ملحوظ رہے کہ آخر کے دو شعروں کی زمین و بحر میر سے مستعار ہے۔ یا شاید مستعار نہیں، عادل منصوری نے کہیں سے سن سنا کر یا اپنے جی سے

یہ زمین بنائی ہے۔ایک دو شعر میر کے بھی دیکھ لیں ؎

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ ‏ ‏ یک جرعہ ہمدم اور پلا پھر بہار دیکھ

عادل منصوری کے یہاں بھی ''بہار'' کا قافیہ ہے ؎

کلیاں چٹک رہی ہیں نئی شاخ شاخ پر ‏ ‏ شبنم کے آئینوں میں بدن کی بہار دیکھ

ظاہر ہے کہ میر کے یہاں چالاکیاں زیادہ ہیں اور ''گل گل شگفتہ'' جیسی لفظیات عادل منصوری کے بس کی نہیں، بلکہ کسی کے بھی بس کی نہیں، غالب کو بھی یہ بہم نہ پہنچ سکی۔لیکن ''شبنم کے آئینوں میں بدن کی بہار'' کا آہنگ بالکل میر جیسا ہے۔لمس اور صورت کا امتزاج اور آہنگ کی بلندی مزید دیکھنے کے لیے یہ شعر ملاحظہ ہوں ؎

خواب کے سوکھے ہوئے خاکوں میں لذت کا غبار ‏ ‏ نیند کے دیمک زدہ گتے کے پیچھے انتظار

تیرگی کیسے مٹے گی تیری نصرت کے بغیر ‏ ‏ آسماں کی سیڑھیوں سے نقرئی فوجیں اتار

جانے کس کو ڈھونڈنے داخل ہوا ہے جسم میں ‏ ‏ ہڈیوں میں راستہ کرتا ہوا پیلا بخار

ان شعروں میں قوت حاسہ کے مختلف رنگ یکجا نظر آتے ہیں۔یہ محض اسی وقت ممکن تھا جب شاعر مصور بھی ہو اور ڈراما نگار بھی اور تجربے کی دشواری میں اترنے سے خوف نہ کھاتا ہو۔مضمون کے لحاظ سے دیکھئے تو پہلے شعر میں مایوسی اور نارسائی کے لیے انتہائی غیر معمولی پیکر اور استعارے ہیں۔اور استعاروں اور پیکروں کی ڈرامائی ندرت اور وسعت شعر کو محض عشقیہ یا ذاتی مایوسی کا اظہار نہیں، بلکہ کائناتی اکتاہٹ اور وجود سے بیزاری کا اظہار بنا دیتی ہے۔دوسرے شعر میں سیدھے سیدھے اللہ سے نصرت کی دعا اور مناجات ہے،لیکن آسمان کی سیڑھیاں اور پھر نقرئی فوجیں (جو دن نکلنے کا بھی استعارہ ہیں اور فرشتوں کی فوج کا بھی) شعر کو بام افلاک تک پہنچا دیتی ہیں۔تیسرا شعر آنکھ،لمس اور رنگ تینوں سطحوں پر کام کرتا ہے اور مصرع اولیٰ ہمیں بتاتا ہے کہ تپ دق کے مارے ہوئے اس جسم میں اب کچھ رہا نہیں ہے،لیکن پھر بھی بخار نے اب ہڈیوں تک کو کھوکھلا کرنے کی ٹھانی ہے۔میر ؎

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں ‏ ‏ عشق نے آگ یہ لگائی ہے

میر کے شعر میں عشق کی آگ ہے جس میں ایک طرح کی سرمستی اور ذوق حیات بھی ہے۔عادل کا شعر دوسرا راستہ اختیار کرتا ہے، جہاں مرض ہے، رنج باریک ہے اور زوال کی زردی ہے اور یہ اسرار بھی ہے جب بدن یا روح میں کچھ رہا نہیں تو یہ بخار اب کسے ڈھونڈنے بدن میں داخل ہوا ہے؟

عادل منصوری کا ایک شعر جو میں نے اوپر نقل کیا تھا کہ یہ تقریباً ضرب المثل ہو گیا ہے اور میں تو یہ کہتا ہوں کہ پوری جدید شاعری میں اس کا جواب ملنا غیر ممکن ہے، دوبارہ دیکھیں ؎

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں ‏ ‏ ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

اس کا پورا لطف اٹھانے کے لیے اس کے ساتھ کا بھی شعر سنئے جو غزل کا آخری شعر ہے ؎

دریا کی تہ میں شیشہ نگر ہے بسا ہوا ‏ ‏ رہتی ہے اس میں ایک دھنک رنگ جل پری

اس شعر کو پڑھ کر کیٹس (John Keats) کے کچھ مصرعے یاد آجاتے ہیں، ملاحظہ ہو:

Charmed magic casements, opening on the foam

Of perilous seas, in faery lands forlorn.

(Ode to a Nightingale)

لیکن مجھے یقین ہے کہ عادل منصوری نے کیٹس کی کوئی نظم نہیں پڑھی ہے۔یہ بس واہب العطایا کا کرم ہے کہ دور نزدیک کے شاعر اپنی اپنی راہ چلتے ہوئے ایک ہی منزل پر اترتے ہیں۔

پیکر اور استعارہ اور ڈرامائی بیان کے اس مختصر ذکر کے بعد عادل منصوری کی زبان کی بعض صفات پر بحث ضروری ہے۔جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، عادل منصوری نے پہلا کام تو یہ کیا کہ انفعالی لہجے کو بالائے طاق رکھ کر غزل کی کھردری، بے تکلف زبان کو فروغ دیا۔

ان کے دوری پیشروؤں میں انشا، شاہ نصیر، مصحفی، سودا، یہ سب شمار ہو سکتے ہیں۔ لیکن جس طرح عادل منصوری نے نظم میں سرریلزم (Surrealism) کی تکنیک از خود اختیار کی، اسی طرح انھوں نے انشا، سودا اور شاہ نصیر وغیرہ کو پڑھے بغیر ہی یہ بات جبلی طور پر محسوس کر لی کہ غزل میں بھی مزاح، کھردری زبان، لفظی اختراع، سب ممکن ہے۔ انھوں نے نئے لفظ اختراع کرنے کی کوشش بھی کی، لیکن اس سے زیادہ دلچسپ کام انھوں نے یہ کیا کہ الفاظ کی نحوی حیثیت کو متزلزل کر دیا۔ اس طرح نئے لفظ بھی ہاتھ آ گئے اور غزل میں تازگی بھی پیدا ہوگئی۔ یہ عمل ان کے پہلے (اور فی الحال واحد) مجموعے ''حشر کی صبح درخشاں ہو'' کے بعد کی غزلوں میں زیادہ نمایاں ہے۔ حسیاتی ادغام اب بھی ہے، لیکن اب اس کے ساتھ وہ عمل بھی ہے جسے نحوی ادغام کہہ سکتے ہیں ؂

آدھوں کی طرف سے کبھی پونوں کی طرف سے   آوازے کسے جاتے ہیں بونوں کی طرف سے

''آدھوں'' اور ''پونوں'' کے لطف میں یہ بات نہ بھولیے گا کہ یہ شعر اسرائیل اور امریکہ کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے ؂

حیرت سے سبھی خاک زدہ دیکھ رہے ہیں   ہر روز زمیں گھٹتی ہے کونوں کی طرف سے

یہاں قرآن کا حوالہ تو ہے ہی، لیکن ''خاک زدہ'' کی معنویت اور تازگی، اور گول زمین کے کونوں کا تصور آپ ہی اپنا جواب ہیں۔ اور سیاسی حوالہ یہاں بھی موجود ہے، کہ یہ شعر فلسطینیوں کی اپنے ہی گھر میں بے گھری اور اپنے بچے کھچے، لٹے پٹے خطۂ زمیں سے بھی عملی بے دخلی کا استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ اب ''خاک زدہ'' کی معنویت اور بڑھ جاتی ہے ؂

قیلولہ کر رہے ہوں کسی پیڑ کے تلے   میداں میں رخش عمر بھی چرتا ہوا سا ہو

یہاں فردوسی کی داستان رستم و سہراب کا آغاز یاد آنا لازم ہے۔ لیکن معنی کا نکتہ یہ ہے کہ ''شاہنامہ'' کی داستان میں ایک بار رستم شکار کھیلتا ہوا توران کی سرحد میں پہنچ گیا اور تھک کر وہیں ایک درخت کے نیچے پڑ کر سو رہا۔ اپنے گھوڑے رخش کو رستم نے وہیں چرنے کے لیے چھوڑ دیا۔ اتفاق سے کچھ تورانی سپاہی وہاں آ پہنچے اور رخش کو چرا لے گئے تھے۔ یہ واقعہ ایران اور توران کے مابین بھیانک جنگ کا پیش خیمہ ہوا اور اسی جنگ میں سہراب کو رستم کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اترنا پڑا۔ لہذا راحت اور اطمینان کی یہ تصویر محض ایک نقاب ہے، ورنہ صورت حالات کا اصل چہرہ تو کچھ اور ہی ہے۔ اور یہ معنی تو ہیں ہی کہ ہم قیلولہ کر رہے ہیں اور ہمارا وقت گذرتا جا رہا ہے۔ لیکن یقیناً ایک اور سطح پر یہ شعر محض لطف اور سکون کی ایک تصویر بھی ہے۔ یہ تصویر ایسے شخص کی ہے جسے عمر کے گذرنے کا احساس پریشانی یا خوف کے بجائے اطمینان اور لطف کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ''شجر'' سے مراد کسی انسان کی محبت، یا کسی دوست کا قرب بھی ہو سکتا ہے۔ غالب کا ''رخش عمر'' جو سوار اور شاید اپنی تگ و تاز کے میدان سے بھی بے نیاز ہے، یہاں ایک دوستانہ وجود بن گیا ہے ؂

معشوق ایسا ڈھونڈیئے قحط الرجال میں   ہر بات میں اکڑتا ہوا سا ہو

مزاح کی لطافت اور زبان کے علاوہ جدید زندگی (خواہ وہ امریکہ کی ہو خواہ ہندوستان) پر طنز بھی دیدنی ہے ؂

تو داد اگر نہ دے نہ سہی گالیاں سہی   اپنا بھی کوئی عیب ہنرتا ہوا سا ہو

''ہنرتا'' کی اختراع کے آگے معنویت کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔ یہ شعر نقاد کو مخاطب کرتا ہے، یا مشاعرے کے سامع کو، یا نکتہ چیں قاری کو، یا معشوق اس کا مخاطب ہے، یا کوئی اور۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شاعر (متکلم) کو استجاب یعنی Response کی تمنا ہے۔

اگر ہم فریم کو توڑتی ہوئی تصویر کو زبان کا استعارہ سمجھیں تو یہ صورت حال پوری طرح سامنے آ جاتی ہے کہ عادل منصوری کے یہاں زبان کتابی قواعد اور محاورے کے چوکھٹے میں بند نہیں ہے۔ لیکن جس طرح فریم کے اندر مقید تصویر بالآخر متکلم کے پہلو میں آ ہی گئی، اسی طرح شعر کی زبان بھی عادل منصوری کی آغوش میں آ گئی، اور ایک ڈرامائی جھنکار اور مصورانہ الٹ پھیر کے ساتھ غزل کی زبان بن گئی۔

☆☆☆

(۲۰۰۸ نظر ثانی و اضافہ، ۲۰۰۹)

نوٹ: یہ مضمون ممبئی کے رسالے ''اردو چینل'' (مدیر، قمر صدیقی) کے لئے لکھا گیا تھا کہ اس رسالے کا عادل منصوری نمبر نکلنے کی تجویز تھی۔ بعد میں جب ''اردو چینل'' بوجوہ نہ شائع ہوا تو کچھ اضافے کے ساتھ فاروقی نے اسے ممبئی کے رسالے ''اثبات'' (مدیر، اشعر نجمی) میں شائع کرایا (مرتب)۔

قمر جمیل: شعری تہذیب کا بنایا ہوا وجود

(قمر جمیل: ۱۹۳۶ تا ۲۰۰۰)

''چہار خواب'' پہلی بار ۱۹۸۵ میں چھپی تھی۔ آج (۱۹۹۵) بھی یہ کتاب جدید شاعری کے اہم مجموعوں میں شمار ہوتی ہے۔ اس زمانے میں جب کتاب رسم اجرا (رسم رونمائی) کے بعد ہی مرنا شروع ہو جاتی ہے اور چار چھ مہینوں کے اندر ہی اندر اسی طرح کی مزید کتابوں کے بوجھ تلے چپ چاپ دفن ہو جاتی ہے، کسی مجموعۂ کلام کا دس برس تک زندہ رہنا اور بعد میں آنے والی کتابوں کا متاثر کرتے رہنا کوئی معمولی کارنامہ نہیں۔ بعض نئے شعرا جن کا کلام مجھے بہت پسند ہے، ان کی موسیقی میں قمر جمیل کی موسیقی مجھے صاف سنائی دیتی ہے۔ ایک دوسرے سے اثر پذیر ہونا بری بات نہیں لیکن نام لوں تو بعض گھروں میں میرا حقہ پانی بند ہو جائے گا۔ سچی بات یہ ہے کہ شاعری تو شاعری ہی سے بنتی ہے۔ خود قمر جمیل کے یہاں ان کے دونوں پیش رووں، یعنی ناصر کاظمی اور منیر نیازی کی ہلکی ہلکی خوشبو سنائی دے جانا کچھ مشکل نہیں۔ سنائی دے جانا، میں نے جان بوجھ کر کہا، کہ شنیدن کے معنی ''سننا'' بھی ہیں اور ''سونگھنا'' بھی۔ حافظ ؎

سر خدا کہ زاہد سالک بہ کس نہ گفت

در حیرتم کہ بادہ فروش از کجا شنید

یہاں ''شنیدن'' بمعنی ''سننا'' ہے لیکن ''شنیدن بمعنی ''سونگھنا'' بقول دریدا Under erasure ہے، یعنی موجود ہے بھی اور نہیں بھی۔ چھپی ہوئی بات کا پتہ لگانے یا ٹوہ لینے کے لیے بھی ''سونگھنا'' مستعمل ہے۔ اور شراب کی خوشبو بھی اس کے نشے یا کیفیت یا خوبی کا حصہ ہوتی ہے۔ لہٰذا بادہ فروش کے کاموں میں ''سونگھنا'' بمعنی ''بو کردن'' بھی ایک اہم کام ہے۔ اسی ''شنیدن'' کا تخلیقی استعمال بابا فغانی کے یہاں دیکھیے ؎

مقصود صحبت است زگل ورنہ بوے گل

انصاف اگر بود زصبا می تواں شنید

ظاہر ہے کہ مضمون مختلف ہے۔ لیکن طرز گذاری وہی ہے، حافظ کے یہاں ''شنیدن'' بمعنی ''سونگھنا'' Under erasure ہے، اور فغانی کے یہاں ''شنیدن'' بمعنی ''سننا'' Under erasure ہے۔ ''خوشبو'' کے لیے ''موج'' اور ''نفس'' کا استعارہ لاتے ہیں، اور موسیقی کے لیے بھی ''موج'' اور ''نفس'' کا استعارہ لاتے ہیں (رازہاے سربستہ، شراب کی خوشبو (مہکتا ہونپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ، (میر) لطف یہ ہے کہ خود ''پھول'' کے بھی ایک معنی ''شراب'' ہیں) معشوق کی خبر، معشوق کی خوشبو، ان سب کے لیے ''شنیدن'' درست ہے۔ ظاہر ہے کہ حافظ نے سراغ نہ دیا ہوتا تو بابا فغانی کا شعر شاید اس درجہ بامعنی نہ ہوتا۔

شاعری کا خام مواد شاعری ہے یہ اطلاع بعض لوگوں کو رولاں بارت (Roland Barthes) سے ملی ہے۔ بعض لوگ اسے فریڈرک جیمی سن (Frederic Jameson) کی دوکان سے بڑی بھاری قیمت دے کر لائے ہیں۔ جیمی سن نے جب ادب میں سیاسی آئیڈیالوجی کا زوال دیکھا تو اس پر یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ اگر تمام ادب کو ایک دوسرے کی نقل یا شعوری لیکن تخلیقی اتباع (Pastiche) کہہ دیں تو لامحالہ سارا ادب ایک ہی سی آئیڈیالوجی کا مظہر قرار دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ وہ بے چارہ یہ بھی کہہ گذرا کہ بیانیہ مرتب

کرنا (یعنی کسی بات کو بیان کرنا، کوئی فکشن لکھنا) بھی سیاسی عمل ہے۔ حالانکہ کسی کلام منظوم کا اپنی ہی طرح کے اور منظومیوں پر مبنی ہونا ایسی حقیقت ہے جس سے تمام قدیم تہذیبیں اور نظریات شعر (خاص کر سنسکرت اور عرب نظریات) پوری طرح آگاہ تھے۔ خود رولاں بارت بے چارے نے یہ بات اپنی عقل سے پیدا نہیں کی تھی۔ جدید مغرب میں یہ نکتہ سب سے پہلے روسی ہیئت پسندوں نے بیان کیا تھا کہ کسی کلام کا پہلا تشخص اس کی طرح کے اور کلاموں (یعنی اس کی صنف) کے ذریعہ متعین ہوتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا تھا کہ تاریخ ادب میں میراث اکثر باپ سے بیٹے کے بجائے چچا سے بھتیجے کو ملتی ہے۔ یعنی شاعری کی نقل شاعری نہیں ہے، بلکہ شاعری کو ہضم کرنا اور اس کا استعمال کرنا اور اسے دوبارہ پیدا کرنا شاعری ہے۔

یہی وجہ ہے کہ الیٹ (T. S. Eliot) نے کہا تھا کہ اگر غور کیا جائے تو سب سے زیادہ تازہ کار شعرا وہی ٹھہریں گے جن کے یہاں روایت کا عمل دخل عام سے زیادہ ہے۔ لیکن روسی ہیئت پسندوں کی طرح بچارہ الیٹ بھی آج کل خارج از فیشن ہے۔ سوان لوگوں کی بات کون سنے؟ عربی، فارسی، سنسکرت والوں کی بات تو اسی وقت سنی جاتی ہے جب وہ فرانسیسی میں ہو۔ ایک حالیہ مضمون میں نارمن ہالینڈ (Norman Holland) امریکی نقاد اور ماہر نفسیات جس کی کتاب The Critical I آج کل بہت پڑھی جارہی ہے) لکھتا ہے کہ اگرچہ وضعیاتی لسانیات Structural Liguistics (بالفاظ دیگر سوسیور Saussure) کا رد جو چامسکی (Noam Chomsky) نے کوئی چالیس برس پہلے پیش کیا تھا، مسترد نہیں ہو سکا ہے، لیکن درجنوں نقادان ادب سوسیور کا حوالہ دیتے ہیں اور چامسکی سے اعراض کرتے ہیں، غالباً اس لیے کہ اس کی تحریریں سوسیور کی تحریروں سے زیادہ ادق ہیں، اور اس پر طرہ یہ کہ فرانسیسی میں نہیں ہیں۔ اور آج کے زمانے میں یہ بڑی تقصیر کی بات ہے۔

خیر اس طویل معترضہ (معترضانہ؟) عبارت سے میرا مقصد یہ ہے کہ میں قمر جمیل کی شاعری کو کسی بہت دور سے لائے ہوئے پودے کی طرح سبز خانے میں محفوظ وجود کی طرح نہیں بلکہ آج اور کل اور اس سے بھی پہلے کے کل کی شعری تہذیب کا بنایا ہوا زندہ اور نامیاتی وجود قرار دیتا ہوں۔ ان کی نثری نظمیں بھی اپنی اجنبیت میں اپنائیت رکھتی ہیں اور مشرق وسطیٰ کے جدید قبائلی آہنگوں سے مرتعش ہیں۔ ان نظموں کو روزمرہ کے روایتی بیانیہ آہنگ کے بجائے داخلی اور اسطوری آہنگ نے سیراب کیا ہے۔ اگر شاعری اپنے اوپر اپنی ہی عائد کردہ شرائط کو مطمئن کر لے تو اسے مخالف رائے اور سکوت سخن شناس کا جوکھم نہیں اٹھانا پڑتا۔ کسی بھی زمانے کی شاعری کا بڑا حصہ تو ان موضوعات اور تجربات پر مشتمل ہوتا ہے جو ماضی اور حال کے انسانوں میں مشترک اور کسی زبان کی تمام شاعری میں جاری وساری ہوتے ہیں۔ دوسری طرف وہ موضوعات اور تجربات ہیں جو شاعر کو معاصر ماحول، وقت، ملک اور دنیا کی صورت حال سے حاصل ہوتے ہیں۔ ان کی نوعیت چونکہ بدلتی رہتی ہے اور خود شاعر اپنے مزاج اور رجحان کے اعتبار سے معاصر ماحول کا اثر کم یا زیادہ قبول کرتا ہے، لہٰذا وہ موضوعات اور تجربات ماضی کے سرمائے اور روایت کے مقابلے میں کم استحکام واستقلال رکھتے ہیں۔ تیسری اور لطیف ترین سطح ان عناصر کی ہے جو شاعر اپنی خلاقانہ قوت کے ذریعہ خود پیدا کرتا ہے۔ اول الذکر دونوں کے بغیر موخر الذکر کا وجود ممکن نہیں۔ اور شاعر وہی کامیاب ہے جو اول الذکر دونوں عناصر پر اپنی خلاقانہ قوت کو بروئے کار لا سکے۔ وہ شاعر جو اپنی قوتوں کو اس طرح بروئے کار لائے کہ اس کا بھی کلام اس روایت اور تجربہ وموضوع کے اس ذخیرے کا حصہ بن سکے جس سے اس کا تخلیقی عمل سیراب ہوا ہے تو اسے صاحب عہد ہونے کا شرف حاصل ہو سکتا ہے۔

اب سے کوئی پچاس برس پہلے سیسل ڈے لوئس (Cecil Day Lewis) نے سوال اٹھایا تھا کہ موجودہ زمانے کے مشینی مظاہر (مثلاً ہوائی جہاز، خلائی سفر، ٹی وی وغیرہ) کو شعری پیکر میں کس طرح ڈھال سکتے ہیں؟ اس نے اسپنڈر (Stephen Spender) کی نظم The Express کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ چاند، سورج، گلاب، دریا، سمندر کی طرح یہ چیزیں بھی شعری احساس کا حصہ بن جائیں تو شعری پیکر میں ڈھل سکتی ہیں۔ طباطبائی نے یہی بات اصول کے طور پر ڈے لوئس سے بھی کوئی پچاس سال پہلے بیان کی تھی کہ نئے نئے مظاہر اور تہذیبی تغیرات اور نئے ایجادات اپنے آپ ہی شعر میں صرف کرنے کے لیے قابل نہیں ہوتے۔ انھیں آہستہ آہستہ تخلیقی شعور کا حصہ بننا پڑتا ہے۔ دونوں باتیں درست ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ نئی چیزوں کو پرانی ہونے کے لئے کتنا عرصہ درکار ہوتا ہے؟ اور نئی چیزوں کو تخلیقی شعور کا

حصہ بنائیں تو کیوں کر بنائیں؟ تقسیم ہند کا المیہ کس طرح اس قابل ہو سکا کہ اس کا بیان ''اور انسان مر گیا'' سے بڑھ کر ''لاجونتی'' تک اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' تک پہنچا؟ کیا تخلیقی قوت کے لیے قاعدے مقرر ہو سکتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ جو لفظ، یا مضمون، یا خیال روز مرہ زندگی سے فوری طور پر نزدیک ہوگا، تخلیقی شعور میں ڈھلنا اس کے لیے اتنا ہی مشکل ہوگا کہ عموماً زندگی فوری طور پر معنی سے عاری ہوتی ہے۔

اس بات میں نئی شاعری کی تنقید کے بارے میں شاید کوئی اصول مضمر ہے۔ لیکن اس وقت تو میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ مجاز کی نظم ''رات اور ریل'' کے مقابلے میں انیسویں صدی کے مصور ٹرنر (J. M. W. Turner) کی تصویر Rain, Steam, Speed ملاحظہ کریں (ملحوظ رہے کہ ٹرنر کی تصویر مجاز کی نظم سے کوئی ستر برس قدیم ہے) تو معلوم ہو کہ غیر تصویری (= فن کے لیے نامناسب) عناصر کو شعری محاورے میں ڈھالنے کے لیے پہلی شرط واقعیت نہیں بلکہ اشیا کو استعارے یا علامت کے پیرائے میں بیان کرنا ہے۔ ٹرنر (Turner) کی تصویر میں دھندلا سرمئی اجالا، بارش کی تیز جھڑی جو ٹرین کی رفتار کے باعث دھندلے، باریک جالی دار پردے کی طرح ٹرین پر محیط ہو گئی ہے، انجن سے نکل کر اڑتی پھیلتی بھاپ فوراً ٹھنڈی پھوار کا پردہ بن جاتی ہے اور ان سب کے پیچھے دھندلی تیز رفتار ریل گاڑی جو فولاد اور لکڑی اور کوئلے سے بنے چنگھاڑتے وجود کی جگہ تیزی سے سنسناتا ہوا، اڑتا ہوا کوئی آسمانی اژدہا معلوم ہوتی ہے، یہ سب مل کر ایک ہو گئے ہیں اور دھندلی رنگین جھلملاتی روشنی سب پر حاوی ہے۔ اس کے خلاف مجاز نے واقعیت پر مبنی بیان لکھنا چاہا، لیکن واقعیت بھی تخیلاتی اور افسانوی برتاوے کے بغیر نہیں قائم ہوتی۔ اب قمر جمیل کی نظم دیکھیں جس میں سنگ دل حقیقت، خود نوشت اور علامت ایک سے ایک دست و گریباں ہیں، اس طرح، کہ کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔ تینوں الگ الگ بھی ہیں اور ایک جان بھی:

میں بلندیوں پر چل رہا ہوں
میں اپنے گھر میں دیے کی صورت
جلنا چاہتا تھا
لیکن اب ایک فلیٹ میں
بلب کی صورت جل رہا ہوں
اگر کوئی مجھے بجھانا چاہے
تو میرے بچے پھر مجھے جلا دیتے ہیں

اس نظم میں معنی کی کثرت اس قدر ہے کہ اگر میں وضاحت کرنے بیٹھوں تو یہ دیباچہ ختم ہو جائے، لیکن میرا بیان ختم نہ ہو۔ فی الحال بنیادی نکتہ ''فلیٹ'' اور ''بلب'' جیسے دو لفظوں کا ہے جو کس قدر بے رنگ، میکانیکی اور امکان سے بظاہر خالی ہیں، لیکن نظم انھیں کے گرد تعمیر ہو گئی ہے۔ شاید اس لیے کہ ان کے مقابل ''گھر'' اور ''دیا'' جیسے لفظ ہیں۔ ''گھر'' اور ''دیا'' علامت ہیں تو ان کے متقابل ''فلیٹ اور بلب'' بھی علامت بن گئے ہیں۔ ہجرت (ایک ماحول سے دوسرے ماحول کو، ایک ملک سے دوسرے ملک کو، ایک تہذیب سے دوسری تہذیب کو، ایک روایت سے دوسری روایت کو، وغیرہ) نظم پر حاوی ہے۔ لیکن نظم کے معنی صرف ہجرت تک محدود نہیں ہیں۔ صنعتی شہر، گھریلو اقدار اور ماحول کی موت، اولاد یا کثرت آبادی، تولید، وفات (جلانا بالفتح اور جلانا بالکسر) بھی موجود ہیں۔ کسی اجنبیت اور آورد کے احساس کے بغیر یہی بلب ایک اور نظم میں ہے۔ یہاں اس کا روپ چاند اور اسٹریٹ لیمپ کا ہے:

صنعتی شہر کی ایک رات

یہ چاند نہیں ہے ایک درندے کی آنکھ ہے
جو ہر رات قبر سے باہر نکل آتی ہے اور
سوچتی ہے کہ درختوں میں گھونسلے روشن
ہیں کہ نہیں یا لیمپ پوسٹ کا چراغ
تنہا جل رہا ہے

زندہ + مردہ درندے کی آنکھ علامت نہیں ہے، وہ تو نظم کے متکلم کا واہمہ ہے۔ علامت تو لیمپ پوسٹ کا چراغ (= سوڈیم ویپر لیمپ/ ہیلوجن لیمپ/ ٹیوب لائٹ/ گیس لیمپ) ہے جو اول اول لکڑی کے کھمبے پر چڑھے ہوئے شیشے کے مخروطی بھاری ٹوپی نما فانوس کے اندر جلتی ہوئی لالٹین کی شکل میں تھا۔ لیکن اب وہ بچپن کے چھوٹے سے شہر یا گاؤں کا منظر صرف متکلم کی آنکھ میں ہے۔ اس کی جگہ نئے ترقی یافتہ شہر کی رات ہے جس میں سوڈیم ویپر لیمپ کسی اجاڑ سڑک پر تنہا روشن ہے۔ درختوں میں نیم پوشیدہ گھونسلوں کے روشن ہونے کے بارے میں سوال اس بات کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ گھنی، بے مروت آبادیوں سے سب سے پہلے ہجرت کرنے والے پرندے ہوتے ہیں۔ یہ نظم نئی صنعتی زندگی کا اسطور ہے اور اسطور سازی کی یہ صفت قمر جمیل کی نظموں کو نئے پرانے کے ادغام کی ایک نئی صفت سے متصف کرتی ہے۔

مندرجۂ ذیل نظم میں تاریخ، وقت کا انتقام، زمین کی کوکھ میں ہمیشہ ہمیشہ پلنے والا کلمہ، باطل، سب مل کر شکست و فتح کا اسطور خلق کرتے ہیں:

ایک بین الاقوامی مسافر کا خواب

ہم ایک اطالوی گاؤں میں آ گئے ہیں
جہاں آسمان سیاہ ہے اور مسولینی
کی تقریریں اخروٹوں کی شکل میں بک رہی ہے

(جلانا/ جلانا کی طرح یہاں بھی بک رہی ہیں/ بک رہی ہیں کے طنزیہ تناؤ ذہن میں رکھیں۔ مسولینی کی تقریریں مبتذل اور پامال بھی ہیں اور ہر جگہ مقبول بھی۔ ایک طرح دیکھیں تو یہ صحیح ہے اور ایک طرح دیکھیں تو وہ صحیح ہے۔) نظم میں دریافت Exploration کا لہجہ ہے۔ لیکن اگر یہ خواب ہے تو اس میں Wish fulfilment کا عنصر بھی ہوگا۔ سیاہ آسمان کی تاریک روشنی اور مسولینی کی گھن گرج تقریروں کا اسطور دوسری جگہ یوں بیان ہوا ہے:

شاداب وادی کا ایک منظر

شام ہوتی ہے تو کسان گھنے درختوں کے سائے میں
پہاڑی پر بیٹھا ہوا آتش بازی کے پھول دیکھتا رہتا ہے
جو سرحدوں پر کھلتے ہیں

یہاں سرحدوں پر کھلتے ہوئے پھول اور شاداب پہاڑی وادی، کشمیر سے لے کر بوسنیا، بلکہ انسانی تاریخ کے ہر تباہ کن المیے اور ان سے دور بیٹھا ہوا کسان، بے حس ضمیر کی علامت ہیں۔ لیکن کسان کی بے حسی اندر ہی اندر، خوف سے لرزتے ہوئے کلیجے کا پردہ بھی ہو سکتی ہے۔ بنیادی بات شاداب گھنی پہاڑی اور سرحد پر کھلتے ہوئے آتش بازیوں کے پھولوں کا تضاد ہے اور اس تضاد کا تحت متن (Subtext) یہ ہے کہ آتش بازی کے پھول دور افتادہ کسان (= انسانی روح) کے لیے عرفان ذات، خود تکمیلی کا استعارہ اور سرحد، سیاسی یا جغرافیائی سرحد

کے بجائے سرحد اور راک کا استعارہ ہو سکتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی ؎

یوں تو ہم کچھ نہ تھے پر مثل انار و مہتاب
جب ہمیں آگ دکھائی تو تماشا نکلا

قمر جمیل نے پابند نظموں میں غیر معمولی لسانی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن ان کے تجزیہ اور تعارف کے لیے مختصر پیش لفظ نہیں بلکہ تفصیلی مضمون درکار ہوگا۔ ان نظموں میں بھی وہی اسطور سازی ہے جس کا ذکر اوپر ہوا اور جس کی دوسری مثالیں ''جنگلی لڑکیوں کے نام'' اور ''سپر کیٹ'' جیسی متوسط طوالت نظموں میں نظر آتی ہیں۔ ''چہار خواب'' میں سیاسی تمثیل الف لیلوی لفظیات میں بیان ہوئی ہے۔

یہ قبیلوں کے شیوخ پختہ عمر و جاں فروش
وادی دجلہ کے شہری کرد کے خانہ بدوش
لڑ رہے ہیں اپنی اپنی کج کلاہی کے لیے
گرمی گفتار سے ممکن نہیں دل کا رفو
گفتگو سے اور بڑھ جاتا ہے جوش گفتگو

پابند نظموں میں لسانی چمک دمک ہے لیکن آزاد یا نثری نظموں میں پیکر (خاص کر آواز، رنگ اور بو کے پیکر) اور انھیں کی مناسبت سے استعارے اس قدر نادر ہیں کہ نظم فابرژے Faberge کا بنایا ہوا بوقلموں جواہراتی پھل یا پھول بن جاتی ہے:

سن سیہ جنگل میں
شادابی کا شور (چڑیوں کا چرچ)

☆

کوئل مجھ میں کوک رہی ہے
ڈالی مجھ میں سوکھ رہی ہے
خزاں کا سورج نکل رہا ہے (طوفانی رات کی آواز)

☆

سورج سے آگے اک جنگل ہے
میں اس جنگل کا دیا ہوں
چاند سے آگے میرا گھر ہے
میں اس گھر کا دیا ہوں (سورج سے آگے اک جنگل ہے)

☆

میرے بدن میں دیویوں کے چہرے
موروں کی طرح ناچتے ہیں
اور جب کوئی باغی جھاڑی سر ہلاتی ہے
تو میرے جسم میں ایک سرخ گلاب
بلبل کی طرح پیغمبروں کے گیت گاتا ہے (جپسی گرل)

☆

موت ایک خانہ بدوش لڑکی کی طرح
گھوم رہی ہے
میری روشنی اور انار کے درختوں میں
قزاقوں کے چاقو چمکتے ہیں (پہاڑی کی آخری شام)

چینی سے نظموں کے تراجم میں پیکروں کی وہی نیم روشن جھل مل کرتی ہوئی رنگینی ہے۔ کبھی کبھی تو لگتا ہے کہ یہ نظمیں چینی سے ترجمہ نہیں ہیں، قمر جمیل کی اپنی ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ چینی نظموں میں وہ خنکی ہے جو کورے گھڑے میں دن بھر رکھے ہوئے پانی کی یاد دلاتی ہے اور قمر جمیل کے یہاں دھوئیں اور دور سے لپکتے ہوئے شعلوں کی گرمی ہے۔

غزل کی تہذیب نظم سے مختلف ہے۔ نظم میں زبان اور استعارے کے ساتھ جس قسم کی آزادی روا، بلکہ ضروری معلوم ہوتی ہے۔ غزل کے لیے نامناسب ہو سکتی ہے۔ کراچی کے ادبی حلقوں پر جس طرح کی 'احتیاط' اور فرضی ''کلاسیکی متانت'' طاری رہی ہے، سلیم احمد کے دور اول کی غزل بھی اس کا کچھ نہ بگاڑ سکی۔ کراچی کے ارباب غزل نے ظفر اقبال کی منہ زور بلند کوش اور گستاخ غزل کو قبول نہیں کیا۔ ان کے لیے تو انور شعور کا بے تکلف، بظاہر چونچال لیکن بہ باطن متفکرانہ لہجہ بھی بہت بھاری تھا۔ قمر جمیل کے رسالے ''دریافت'' کے جہاں بہت سے کارنامے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ اس کے صفحات پر ظفر اقبال کو کثرت سے اور نمایاں جگہ ملتی رہی ہے اور اس طرح غزل کے سب سے سر برآوردہ شاعر کو بالآخر کراچی میں مناسب نمائندگی حاصل ہوئی ہے۔ ویسے میں اہل کراچی کو کیا کہوں، خود پنجاب میں بھی وزیر آغا اور ان کے متبعین کے لیے ظفر اقبال سوالیہ نشان سے زیادہ کے مستحق نہیں ٹھہرے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور 'فنون' لائق داد ہیں کہ انھوں نے ظفر اقبال کو ہر رنگ میں انگیز کیا ہے۔ قمر جمیل کی غزل مختلف ذائقے اور لہجے کی غزل ہے لیکن ان کے ذوق میں اتنی وسعت ہے کہ وہ غزل کے ہر رنگ کو سمجھ سکتے ہیں اور اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔

قمر جمیل کی غزل پر محزونی اور تھوڑی بہت گم کردہ راہی کی فضا حاوی ہے۔ یہ ایسی فضا ہے کہ اگر شاعر ذرا کمزور شخصیت کا حامل ہو تو غزل پر بہت جلد خود ترحمی کی نیم گرم بارش ہونے لگتی ہے۔ قمر جمیل کے یہاں جس شخصیت (یعنی غزل کے متکلم) سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ محزوں اور درماندۂ راہ تو ہے، لیکن بے وقار اور بے تمکین نہیں۔ اس میں کچھ عارفانہ سا طنطنہ بھی ہے ؎

دیواروں پر دیے جلانا پھول کھلانا باغوں میں
اس بستی میں سب کچھ کرنا ہم سے محبت مت کرنا
اجنبی ملکوں اجنبی لوگوں میں آکر معلوم ہو
سہنا سارے ظلم وطن میں لیکن ہجرت مت کرنا

یہ غزل بحر میر میں ہے اور اس میں غضب کی روانی ہے، لیکن میر جیسا بلند، گونجتا ہوا لہجہ نہیں۔ اس کی جگہ وہ ٹھہراؤ ہے جو تھکن سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ لہجہ ہے جو درد کے آبشار سے نہا کر نکلنے والے کو ملتا ہے، اگر وہ وہیں مر کر نہ رہ جائے ؎

بادصبا لے چلی ایک نئے شہر میں
اور مرا قافلہ چل نہ سکا میرے ساتھ
ایک بگولا کہ ہے جس میں بہت پیچ و تاب
عمر رواں کی طرح آج بھی تھا میرے ساتھ

ایک عجب زندگی مجھ پہ گذرتی رہی
پھر یہ عجب سلسلہ بھی نہ رہا میرے ساتھ

اس غزل میں اور ایسی ہی کئی غزلوں میں داخلی تسلسل محسوس ہوتا ہے، لیکن پھر بھی غزل کی فضا پر نظم کا تسلط نہیں ہونے پاتا۔ گل، بلبل، سرو، شمع، غنچہ، آئینہ جیسے الفاظ اکثر نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کا حوالہ انتہائی داخلی تجربات ہیں۔ عزمرہ کی جگہوں (Public Space) سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان غزلوں میں جس شاعر کا سایہ دور دور تک نظر نہیں آتا وہ فیض ہیں ۔

وہ باتیں عشق کہتا تھا کہ سارا گھر مہکتا تھا
مرا محبوب جیسے گل تھا اور بلبل چہکتا تھا
سفر میں شام ہوجاتی تو دل میں شمعیں جل اٹھتیں
لہو میں پھول کھل جاتے جہاں غنچہ چٹکتا تھا
خدا جانے وہ کیسی آگ تھی جو دل میں جلتی تھی
خدا جانے وہ کیسا پھل تھا جو شعلوں میں پکتا تھا
اندھیری رات جب ساون میں آتی تھی تو اک بلبل
خدا جانے کہاں سے آکے میرے گھر چہکتا تھا

یہاں بھی اسطور سازی کا وہی رجحان نظر آتا ہے جو اکثر نظموں کا امتیازی نشان ہے۔ ان غزلوں میں عشق کی واردات کو قبیلے کی سوانح حیات بنا دیا گیا ہے۔ اسطور وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعہ ہم ذاتی / اجتماعی تجربے و معنی بخشتے، اس کی تعبیر کرتے اور اسے اجتماعی شعور کا حصہ بناتے ہیں۔ اسطور کی سب سے بڑی خوبی اس کی تفہیمی قوت Explanatory Power ہے۔ یعنی کائنات میں جو چیزیں بے معنی، مبہم، یا پراسرار معلوم ہوتی ہیں، اسطور ان کو ہمارے لیے بامعنی اور تفہیم پذیر بناتا ہے۔ اسطور کا دوسرا کام یہ ہے کہ وہ ذاتی تجربے کو اجتماعی وسعت دے کر اس کے معنی بدل دیتا ہے۔ اسطور کا کام یہ بھی ہے کہ اجتماعی طور پر جو چیزیں ہم پر گذری ہیں وہ ان کو قوی حافظے میں محفوظ کرلیتا ہے۔ آخری بات یہ ہے کہ اسطور ان تصورات کو زبان دیتا ہے (مثلاً حاکم کے خلاف احتجاج یا نفرت کا اظہار) جو انفرادی طور پر بہ آسانی بیان نہیں ہو سکتے۔ قمر جمیل کی غزل اور نظم دونوں میں اسطور کا تفہیمی عمل کارفرما ہے ۔

آسمان پر اک ستارہ شام سے بیتاب ہے
میری آنکھوں میں تمھارا غم نہیں ہے خواب ہے
رات دریا آئینے میں اس طرح آیا کہ میں
یہ سمجھ کر سوگیا دریا نہیں اک خواب ہے
ایک پردہ ہے بیاباں کے قریب
جس کو دیوار چمن جانتے ہیں
آسمانوں میں سنہری جھاڑیاں
لال مٹی میں وہ گھوڑا گاڑیاں

''چہار خواب'' کے اس ایڈیشن میں کچھ پرانی چیزیں نکال کر کچھ نئی چیزیں شامل کردی گئی ہیں۔ بعض بعض غزلوں سے ایک ہی ایک شعر بچ رہا ہے۔ بعض نظمیں کاٹ چھانٹ کر بہت چھوٹی اور پہلے سے بھی زیادہ خوبصورت بنادی گئی ہیں۔ ''سرو کے ایک درخت کا خواب'' تو بالکل ہی بدل کر اب صرف چند جملوں (اور زیادہ تر نئے الفاظ اور فقروں) میں سمٹ آئی ہے۔ زیادہ تر تقطیع و تخفیف تو مطبوع ہے، لیکن بعض نظموں

(''چھتری''،''سمندر اور نئے فن کار''،''شہسواروں کے نام'') کی کمی کھٹکتی ہے۔غزلوں کے بعض اشعار اور بعض پوری پوری غزلوں کو حذف کرنا بھی میرے خیال میں غیر ضروری تھا میں تو ایسے اشعار ہرگز خارج نہ کرتا۔

یا الٰہ آباد میں رہیۓ جہاں سنگم بھی ہو
یا بنارس میں جہاں ہر گھاٹ پر سیلاب ہے
یہ گلستاں ہے کہ اڑتی ہے تمناؤں کی خاک
یہ ہوا ہے یا بیاباں کے قدم لرزیدہ ہیں
جانے کیسے لوگ تھے جن کا پتہ ملتا نہیں
ہم محبت میں شمار کشتگاں بھی کر چکے

غالب نے حالی سے کہا تھا کہ تم اگر شعر نہ کہو گے تو اپنی طبیعت پر ظلم کرو گے۔قمر جمیل سے بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ جناب عالی، گنج گہر کے دروازے کو ذرا دیر تک کھلا رکھیں۔دس سال کی مدت میں بمشکل مٹھی بھر گہر نکالے، بڑا ظلم کیا۔اب تک تو ''چہار خواب'' کی ضخامت کے دو اور مجموعے آ جانا چاہیۓ تھے۔اتنی کنجوسی اچھی نہیں۔

☆☆☆

(۱۹۹۵)

نوٹ: یہ مضمون قمر جمیل مرحوم کی فرمائش پر بڑے ذوق وشوق سے لکھا گیا تھا۔مضمون تو ان کی نظر سے گذر گیا تھا لیکن ''چہار خواب'' کا مجوزہ ایڈیشن جس میں اسے شامل ہونا تھا، کتاب کے اصل پبلشر کی عدم توجہ کی بنا پر نہ چھپ سکا، اور اب شہزاد، کراچی نے اسے ۲۰۰۹ میں کراچی آرٹس کونسل کی طرف سے چھاپا ہے (مرتب)۔

پریم کمار نظر کی ''لوح بدن''

(پریم کمار نظر: پیدائش ۱۹۳۶)

عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ ہمارا عہد عشقیہ شاعری کو راس نہیں آتا۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں، لیکن یہ بھی دیکھتا ہوں کہ ہمارا عہد غزل کو راس آ رہا ہے اور غزل بہر حال بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے۔ پھر اس تضاد کو کیوں کر حل کروں؟ لیکن اس کو حل کرنے کی مصیبت میں کیوں مول لوں، جب خود غزل کے شاعروں نے ہی یہ مسئلہ بڑی حد تک صاف کر دیا ہے۔ غزل کے وہ شاعر جو رسمی عشقیہ جذبات تک محدود رہتے ہیں اور جن کے یہاں عشق کا تجربہ محض دو اور دو چار کی سطح پر بیان ہوا ہے (چاہے اس سطح پر بہ ظاہر کتنا ہی تنوع کیوں نہ ہو اور اوپر اوپر بڑی جرأت مندانہ باتیں کہی گئی ہوں) نہ صرف یہ کہ اچھی غزل نہیں کہہ رہے ہیں، بلکہ وہ ایسی غزل بھی نہیں کہہ رہے ہیں جسے دراصل ہمارے زمانے کی غزل (یعنی عشقیہ شاعری) کہا جا سکے۔ یہ جنسی، سطحی، دکھاوے کی شاعری تو ہو سکتی ہے لیکن عشق کے تجربے کو آج جس نہج سے ہم برتنا چاہتے ہیں وہ یہ نہج نہیں ہے۔ جنس سستی ضرور ہو گئی ہے۔ بقول جان فاؤلز (John Fowles) ہمارے عہد نے عشق کی تخفیف قدر کر کے نفرت کی بھی تخفیف قدر کر دی ہے۔ اب نہ کوئی کسی پر مرتا ہے اور نہ کسی سے اس قدر نفرت کرتا ہے کہ اس کو دیکھنے کا بھی روادار نہ ہو۔ غزل کی چھوٹی موٹی لیکن اصلی اور سچی عشقیہ شاعری کے لیے دور نہ جائیے۔ میر حسن کو سنئے ؎

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا
اس قدر تو نہ ہم سے شرماتا
اور ترا اختلاط ہر اک سے
کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اب اس طرح کی شاعری نہیں ہو سکتی۔ لیکن روس کی غیر معمولی بلکہ اعجاز نما عشقیہ شاعرا اینا آخمتووا (Ann Akhmatova) اس طرح ضرور لکھ سکتی ہے:

اور تب ہم جان لیتے ہیں اور یہ جان کر بیزار بھی ہوتے ہیں
کہ اگر کبھی اتفاقیہ، کسی طرح، مرے ہوئے لوٹ آئیں تو
ہم انھیں پہچانیں گے نہیں
اور وہ چند برگزیدہ عزیز جن سے خدا نے ہم کو جدا کرنا پسند کیا،
ہمیں یاد نہیں کرتے اور یہ کہ یہ اسی طرح بہتر ہے
کہ یہ سب کچھ بظاہر غیر فطری طور پر سہی لیکن بہتری کے لیے ہے۔

میری مراد یہ ہے کہ اب نہ برہ میں جھلسنے والی غزل چل سکتی ہے اور نہ کھلی ننگی جنسی غزل چل سکتی ہے۔ معشوق کا رومانی احساس جو اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری کی بنیادی صفت ہے اب ہمارے زمانے میں نظر نہیں آتا۔ ممکن ہے بعض لوگ اب بھی اس احساس سے دوچار ہوتے ہوں لیکن اس کا تذکرہ کرنے میں جھجک محسوس ہونا فطری ہے، کیوں کہ جس زمانے میں اکثر چیزوں اور خاص کر اکثر اچھی چیزوں کی

اصلیت پر شبہ عام ہو، معشوق کا رومانی احساس تو اسی طرح بیان ہو سکتا ہے جیسا ظفر اقبال کے یہاں ہے ؎

آیا تھا گھر سے ایک جھلک دیکھنے تری
میں کھو کے رہ گیا ترے بچوں کے شور میں

رہا سوال کھلی ننگی جنسی شاعری کا، تو اسے بھی ہمارے بزرگوں نے خوب خوب برت لیا ہے۔ وہ لوگ جو قبل از بلوغ کی ذہنیت میں مبتلا ہیں، ان کے لیے تو ممکن ہے کہ وہ ہوس یا جنس کا رزمیہ لکھنے کی کوشش کریں (چاہے اس رزمیے میں ان کا ہی المیہ کیوں نہ جھلک جائے) ورنہ معاصر دنیا کے تجربے، واقعی اور اصلی تجربے کے بعد جو عشقیہ شاعری ہوگی وہ معشوق کے رومانی اور روحانی احساس سے گریزاں ہوگی۔ لیکن محض اس کے جسم میں بھی الجھی ہوئی نہ ہوگی۔

غزل سراسر عشقیہ شاعری ہو یا نہ ہو لیکن سراسر غنائی (نہایت مہمل لفظ ہے، لیکن lyrical کے لیے اور کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے) شاعری ضرور ہے اور غنائی شاعری کے مسائل دنیا کے تمام شاعروں کو پچھلے کئی برسوں سے پریشان کرتے رہے ہیں۔ جب سے بودلیئر نے یہ دریافت کیا کہ بدصورتی بھی حسن ہے اور بدی بھی نیکی ہے اور جب سے فلسفۂ زبان کے مفکروں نے معلوم کیا کہ شاعری، خاص کر جدید شاعری کا بنیادی مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے مغربی ادیب بھی اسی مخمصے میں گرفتار رہے ہیں اور ہیں جو ہمارا آپ کا مخمصہ ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو رولاں بارت (Roland Barthes) کی مختصر کتاب (Writing Degree Zero)۔ بقول گریہم ہاؤ (Graham Hough) ''نئی حسیت اور احساس کے قدیم طریقوں میں تناؤ اور کشاکش کا احساس پچھلے سو برسوں کے شعرا میں جتنا واضح رہا ہے اتنا ہمارے تمدن کے کسی اور عہد میں نہیں رہا''۔ انیسویں صدی کے آخر تک شاعروں کو محسوس ہونے لگا کہ معشوق سے گفتگو کرنا (حکایت بایار گفتن) ہمیشہ کوئی اچھی بات نہیں ہوتی۔ ایک وقت تھا کہ شاعر کہتا تھا: ''میں کچھ نہیں بولتا، پھر بھی تم مجھے سن لیتی ہو''۔ اور ایک وقت آیا جب اس نے کہا: ''خاموشی ہی بہتر ہے، ورنہ کہیں ایسا نہ ہو کہ ہم دیر تک یہی تمنا کرتے رہیں کہ کاش باتیں بے کہی رہ جاتیں''۔ احمد مشتاق نے اس سے ملتا جلتا خیال یوں ادا کیا ہے ؎

دل بھر آیا کاغذ خالی کی صورت دیکھ کر
جو تھیں کہنے کی وہ باتیں سب زبانی ہو گئیں

یعنی جن باتوں کو لکھ کر کہتے تھے اور اس طرح ان کو مستحکم کرتے تھے، اب وہی باتیں رواروی میں زبانی کہہ دی جاتی ہیں۔ اب ان میں وہ وقعت باقی نہیں رہ گئی۔ لہٰذا غزل کا شاعر اب عشق کے ان تجربات کی تلاش میں ہے جو کسی نہ کسی طرح اس کی شخصیت کی اصلیت کو برقرار رکھیں۔ یہی وجہ ہے کہ اب میر حسن تو کیا ناصر کاظمی جیسی شاعری بھی نہیں ہو سکتی ؎

دفعتاً دل میں تری یاد نے لی انگڑائی
اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی

اس مسئلے کو ظفر اقبال اور بانی نے اپنی اپنی طرح حل کیا ہے اور آج کوئی شاعر ان دونوں (یا ان میں سے کسی ایک) کے دریافت کردہ راستوں سے آشنا ہوئے بغیر اپنی راہیں تلاش نہیں کر سکتا۔ بانی کی ایک تازہ غزل میں دو شعر یوں ہیں ؎

وہی ملاقات روبرو کی
دھواں خلش کا مہک لہو کی
چمک رہی ہے کوئی عجب شے
قیاس سے آگے جستجو کی

دونوں اشعار میں جنسی احساس، عشقیہ تجربہ اور ایک لطف انگیز کرب موجود ہے۔ یعنی ایک طرح کی ذو احساسی ambivalence جو بہ یک وقت لطف اور کرب، خوشی اور رنج، محبت اور نفرت (یا کم سے کم عدم محبت، اکتاہٹ) کو محیط ہے۔ پریم کمار نظر ابھی ان پیچیدگیوں سے آشنا

نہیں ہوئے ہیں، ممکن ہے کبھی نہ ہوں۔ لیکن ان کے یہاں دو احساسی کا ایک نیا طرز دکھائی دیتا ہے، یعنی وہ عشقیہ احساس کے مسئلے کو اپنی طرح حل کرنے کی کوشش میں ہیں۔ لفظ کی طرف ان کا رویہ ظفر اقبال اور بانی سے ملتا جلتا ہے (اگرچہ اپنے کم زور اشعار میں وہ اپنے سے کم زور ہم عصروں سے بھی متاثر نظر آتے ہیں) ۔ لیکن ان کے یہاں ظفر اقبال کی سی مہارت اور زبان کے ساتھ "بے ادبی" نہیں ہے جو ہمارے عہد میں اور کسی شاعر کے حصے میں اس قدر نہیں آئی۔ لیکن بے ادبی کا یہ وطیرہ انھوں نے معشوق کے جسم کے ساتھ ضرور اپنایا ہے۔ اس وطیرے میں ایک طرح کی اذیت کوشی ہے جو صرف ہمارے زمانے میں ممکن تھی اور یہ پریم کمار نظر کا خاص حصہ ہے ۔

مرے خیال میں چابک پسند تھا وہ جسم
یہ کیسی بھول ہوئی کھینچ لی نہ اس کی کھال
جی چاہتا ہے ہاتھ لگا کر بھی دیکھ لیں
اس کا بدن قبا ہے کہ اس کی قبا بدن
میں اپنی جامہ پوشی پر پشیماں
وہ اپنی بے لباسی پر فدا ہے
بدن پر چیونٹیاں سی رینگتی ہیں
یہ کیسا کھردرا بستر بچھا ہے
بدن کی اوٹ سے تکنے لگا ہے
وہ اپنا ذائقہ چکھنے لگا ہے
منڈیروں پر پرندے چہچہائے
پس دیوار پھل پکنے لگا ہے
وہ منہ سے کچھ نہیں کہتا کہ پیش و پس میں ہے
بدن کا کرب تو ظاہر نفس نفس میں ہے
اگرچہ شور بہت کوچۂ ہوس میں ہے
وہ کیا کرے کہ جو چالیسویں برس میں ہے
بکھری ہوئی ہے ریت ندامت کی ذہن میں
اترا ہے جب سے جسم کا دریا چڑھا ہوا

ان اشعار کی انفرادیت تجربے کی نسبتاً سادگی کے باوجود تجربے کی انفرادیت اور اس کے اظہار میں استعارے اور بالواسطہ بیان پر انحصار کے باعث نمایاں ہے۔ جس شخص نے یہ شعر کہے ہیں وہ ان میں سے بعض راہوں سے کسی نہ کسی طرح ہو کر گذرا ہے جو میر کو بھی عزیز تھیں۔ ایسا نہیں ہے کہ پریم کمار نظر نے عشق کے ذریعہ حاصل ہونے والے کرب اور عرفان اور وسعتِ احساس کی وہ کیفیت حاصل کر لی ہے جو میر کا طرۂ امتیاز تھی کہ ؏

عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دس دن کے اس جینے میں

پریم کمار نظر کا جینا بھی دس ہی دن کا جینا ہے۔ لیکن اپنی داخلی زندگی میں وہ اسے دوسروں کے مقابلے میں زیادہ شدت سے جیتے ہیں۔

پریم کمار نظر کی غزل اپنے معاصروں میں کئی وجوہ سے ممتاز ہے۔ لیکن بنیادی مابہ الامتیاز یہی بات ہے کہ وہ جنس کے تجربے کی نہ تمجید کرتے ہیں اور نہ اسے سفلی سطح پر لے آتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں بھی نہیں ہیں جو چھپ چھپا کر گندی تصویریں دیکھتے ہیں اور شاعری میں ہجر و حرماں اور آرزو اور تمنا کے "معصوم" پردوں کے پیچھے اپنی گھٹن کا اظہار کرتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں عشق کے تجربے کو جنس کے

تجربے سے الگ لیکن مماثل سمجھنے کا رجحان دراصل اس بات کی کوشش کا نتیجہ ہے کہ اصل عشق تو حاصل ہوتا نہیں۔ جنس اسی نوع کی ایک چیز ہے لیکن اسے بہ آسانی حاصل کر سکتے ہیں۔ اس میں کوئی تقدیس، کوئی ماورائیت نہیں، یہ محض تفریح بھی نہیں مگر ایک طرح کی کرامت بھری لذت ضرور ہے۔ اس کے حصول میں کوئی اخلاقی رکاوٹ نہ ہونا چاہئے۔ لیکن ہندوستان کی حد تک جنس کی تقدیس کا رجحان آج بھی عام ہے (اور شاید یہی وجہ ہے کہ ہماری زندگی میں اب بھی ایک طرح کا توازن باقی ہے)۔ عورت کی طرف جھکنے والے شاعر جنس کی تقدیس سے گریز کرتے ہیں لیکن وہ اسے کھلم کھلا لذت اور آپسی رشتوں کے ذریعہ بہ آسانی یا بے تکلف ہاتھ آنے کے قابل چیز سمجھنے سے بھی گھبراتے ہیں۔ ایسے شعرا کے یہاں عشقیہ احساس کی خامی اور تجربے کی تنگ دامانی صاف نظر آتی ہے۔

''اوجِ بدن'' کے اشعار میں پریم کمار نظر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے جسم کی لذت کے ذریعہ روح یا فرد کے ضیاع کے امکان کو بھی دیکھ لیا ہے۔ اگر وہ براہ راست احساس کی بنیاد پر شاعری کرتے تو ممکن تھا کہ تجربے کی یہ جہتیں ان پر روشن نہ ہوتیں۔ لیکن احساس کو محض انگیز کر لینے کے بجائے کسی نہ کسی موقع پر کبھی نہ کبھی وہ اس کا تجزیہ بھی کرنے بیٹھ جاتے ہیں ؎

قطرہ قطرہ لٹنے کا ایک خواب سا دیکھوں
دیر سے یہ خواہش ہے اپنا ذائقہ دیکھوں
پھر کھجوروں کے درختوں میں دھواں سا کس لیے
آگ جب تاپی نہ تھی اور قافلہ ٹھہرا نہ تھا
مجھ کو ہر سمت سے آواز لگانے والے
فاصلہ بھی کوئی رکھ کہ ادھر جاؤں میں
کھولی نہ تھی کتاب کہ سب حرف مٹ گئے
اٹھی نہ تھی نگاہ کہ منظر سمٹ گیا
چاروں طرف بچھائے گا پانی کی چادریں
ایسا کہاں کا وہ جو فریب سراب دے
دیکھ آئے اس کو اور دیکھا نہیں
میری آنکھیں اب مرا حصہ نہیں

ان اشعار میں نارسائی یا ناکامی یا خاموشی کا تجربہ محض ایک شخص کے حوالے سے بیان نہیں ہوا ہے۔ اس تجربے میں ایک طرح کا اسرار بھی شامل ہے جو شاعر کی ذات کا حصہ ہے۔ یہ اسرار اس لیے پیدا ہوا ہے کہ شاعر بعض حوادث، بعض مظاہر سے واقف ہے لیکن وہ ان کے اسباب سے ناآشنا ہے اور ان کو محض حقیقت کی سطح پر قبول کرتا ہے۔ ان سے سوال و جواب نہیں کرتا۔ قطرہ قطرہ لٹ جانے کا خواب اپنا ذائقہ دیکھنے سے کس طرح مماثل ہے، اس قضیے کو حل کرنے کی اسے فرصت یا ضرورت نہیں۔ اس کو ہر سمت سے آوازیں آتی ہیں۔ لیکن وہ اس بات کی فکر نہیں کرتا کہ جس سمت جا رہا ہوں یا جس سمت جانا ہے وہاں پہنچ کر میں خود کو ظاہر کروں گا یا معدوم کروں گا۔ ممکن ہے یہ آوازیں محض جسم کی آوازیں ہوں اور ناک، کان، آنکھ، ہاتھ، پاؤں کی سطح پر خود کو ظاہر کرتی ہوں۔ ممکن ہے یہ ماورائی آوازیں ہوں جو حدِ فاصل کے بغیر بے معنی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں شاعر کی اپنی ذات خود ایک پر اسرار تجربہ بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم کمار نظر کے وہ اشعار بھی، جن میں بظاہر کوئی شخص اپنی تمام تومند اور توانا کشش کے ساتھ جلوہ گر ہے، دوسری یا تیسری بار پڑھنے پر شخصیت سے زیادہ تصوریت کے حامل نظر آتے ہیں ؎

اک شخص جس سے میرا تعارف نہیں مگر
گذرا ہے بار بار مجھے دیکھتا ہوا

میں بھی اس کے لیے اک حرف غلط ہوں شاید
خود ہی لکھتا ہے مجھے خود ہی مٹاتا ہے مجھے
رکھ دی ہے اس نے کھول کے خود جسم کی کتاب
سادہ ورق پہ لے کوئی منظر اتار دے

دوسرے اور تیسرے شعر میں حیرت انگیز داخلی مماثلت ہے، اگر چہ بظاہر دوسرا شعر مابعد الطبیعیاتی اور تیسرا شعر جسمانیاتی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں اشعار میں حرف، کتاب، ورق، لکھنا، مٹانا وغیرہ کے پیکروں کا مشترک ہونا معنی خیز ہے۔ جس سادہ ورق پر کوئی منظر اتارنے کی ترغیب ہے وہ بظاہر تو معشوق کا جسم ہے لیکن جس شخص کو منظر اتارنے کی ترغیب دی جارہی ہے وہ خود حرف غلط کی طرح کسی اور کے ہاتھوں بنتا مٹتا رہتا ہے۔ اس طرح ظاہری جسم دراصل داخلی تصور کا عکس معلوم ہونے لگتا ہے۔

کتنے ہونٹوں کا لمس یاد رہے
ایک بھی نقش دیرپا نہ ملا

انیسویں صدی کے آخری دنوں میں آرتھر سائمنز (Arthur Symons) ایک نظم میں کہتا ہے:

جب میں نے تمھاری خاطر اس کو چوما
تو میرے لب تمھارے نام کی سسکی لے رہے تھے

آرتھر سائمنز اپنی نارسائی کو یوں بہلاتا ہے کہ اگر چہ میں نے کسی اور کا بوسہ لیا لیکن یاد تجھے ہی کر رہا تھا۔ یا اپنی بے راہ روی اور بے وفائی کا جواز یوں ڈھونڈتا ہے کہ میں نے کسی اور لڑکی کو چوما لیکن تیری خاطر اور تیرا نام لے کر روتے روتے چوما۔ بہر صورت عشق میں اب وہ استقامت نہیں جو اس کا طرۂ امتیاز تھی۔ پریم کمار نظر جس زمانے میں سانس لے رہے ہیں وہ آرتھر سائمنز جیسی بھی ایمان داری کا متحمل نہیں ہوسکتا لیکن اس زمانے کا شاعر آرتھر سائمنز سے زیادہ مضبوط دل والا ضرور ہے۔ لہٰذا وہ دوسری لڑکی کو چومتے وقت اپنی مبینہ اصلی معشوق کو روتا نہیں، بلکہ صاف محسوس کرتا ہے کہ اب کوئی نقش پائیدار ہی نہیں تو عاشق کیا کرے۔

ہم نے آواز نہ دی ہوگی اسے
اس نے بھی مڑ کے نہ دیکھا ہوگا

دونوں تجربے موجود لیکن موہوم ہیں، کیوں کہ لوگ نہ جانے کیا سوچ کر (مجبوراً نہیں بلکہ سوچ کر) لوگوں کو بھول بھی جاتے ہیں۔

وہ مجھے بھولنے والا تو نہ تھا
جانے کیا سوچ کے بھولا ہوگا

پریم کمار نظر سطحی جذباتیت سے اکثر دامن بچالیتے ہیں، اس لیے ان کے یہاں ایک طرح کی کلاسیکی توانائی اور وقار نظر آتا ہے جو انھیں معاصر غزل گویوں میں نمایاں کر دیتا ہے۔ ان کے یہاں رومانی حزن کی ہلکی سی جھلک ضرور ہے، لیکن عشقیہ شاعری کی جو سمت انھوں نے نکالی ہے، اس میں حزن سے زیادہ نیم تلخ مایوسی کارفرما ہے۔ تمام جدید شاعری اپنی شعریات یعنی زبان اور زندگی کی طرف رویے کی حد تک رومانی ہے (رومانی سے مراد وہ رومانیت نہیں جس کا ڈنکا اردو کے نقادوں نے اختر شیرانی کے سہارے پیٹا ہے بلکہ وہ رومانیت جو ایک طرح کا طرز حیات ہے اور جس کی اساس اس نظریے پر ہے کہ تخیل سب سے بڑی حقیقت ہے)۔ پریم کمار نظر کی جو شخصیت ان کی شاعری میں جھلکتی ہے وہ اسی رومانیت سے سرشار ہے جو ایک طرف بودلیئر کو جنم دیتی ہے اور دوسری طرف جیمس جوائس پیدا کرتی ہے، جس کا رشتہ غالب اور میر دونوں کے ساتھ مضبوط ہے کیوں کہ یہ سب لوگ آخری تجزیے میں گاٹ فریڈ بین (Gottfried Benn) کے اس قول کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہ:

فن، ریاست یا تاریخ سے الگ مقام پر قائم ہوتا ہے

اور اصلاً و اصولاً دنیا

اسے کسی نہ کسی طرح جھٹلاتی اور دھتکارتی ہے۔

گالفریڈ بن کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فن کا یہ کام نہیں کہ دنیا کے تقاضے پورے کرے، بلکہ اس کا منصب یہ ہے کہ اپنے تقاضے پورے کرے۔ پریم کمار نظر اس نکتے سے بہ خوبی واقف ہیں۔ اسی لیے میں ان سے پر امید ہوں۔ انھوں نے بہت کم کہا ہے اور مجھے یقین ہے کہ جتنا انھوں نے اس چھوٹی سی کتاب میں شائع کیا ہے اس سے بہت زیادہ انھوں نے مسترد کیا ہوگا۔ زیادہ کہنا اور کم چھپوانا اچھی بات ہے، لیکن میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ اپنے فن کے تقاضوں کا جتنا احساس پریم کمار نظر کو ہے، اتنا ان کے کسی معاصر کو نہیں۔ میر تو دنیا اور دنیا والوں کی باتوں کو (جن میں شاعری بھی شامل ہے) ''ماومن کے افسانے'' کہہ کر ''دوپٹے کو منھ پر تان'' کے سوجانا بہتر سمجھتے تھے۔

افسانے ماومن کے سنیں میر کب تلک　　　چل اب کہ سوئیں منھ پہ دوپٹے کو تان کر

اور غالب کی نظر میں شاعری بھی ایک طرح کی خاموشی ہی تھی۔

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے　　　خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

پریم کمار نظر کو بھی ان باتوں کا احساس ہے، اسی لئے وہ صرف وہی باتیں کہتے ہیں جنھیں وہ دل میں ٹھونک بجا کر دیکھ لیتے ہیں کہ ان میں دنیا کو خوش کرنے کا کوئی پہلو تو نہیں ہے۔

☆☆☆

(۱۹۷۸)

آزاد گلاٹی، نور کا بوسہ اور برہمن رات کے رخسار

(آزاد گلاٹی: پیدائش ۱۹۴۰)

آزاد گلاٹی نے جب دنیاے ادب میں قدم رکھا تو وہ اس نئے گلشن سے دوچار ہوئے جس میں خلیل الرحمٰن اعظمی، بمل کرشن اشک، عمیق حنفی، محمد علوی بلراج کومل جیسے غیر معمولی شعرا کی باغیانہ اور تجربہ کوش قوتوں نے نئے نئے خیاباں سجا رکھے تھے۔ یہ شعرا فیض اور سردار جعفری کے بجائے میراجی، ن۔م۔راشد اور اختر الایمان اور بڑی حد تک مجید امجد کو اپنا پیش رو قرار دیتے تھے۔ ہر طرف یہی آواز تھی کہ بقول محبوب خزاں ع

کم کہو، اپنا کہو، اچھا کہو

ناصر کاظمی اور ان کے کچھ ہی بعد سلیم احمد نے اپنی طرح کی غزلیں کہنا شروع کر دی تھیں اور ان کی وجہ سے ان شعرا کو بھی راستہ مل رہا تھا جو نظم سے زیادہ غزل کو اپنا میدان قرار دیتے تھے۔ اس زمانے کی ادبی فضا کا تصور وہی لوگ کر سکتے ہیں جو اس کے عینی شاہد تھے، خواہ وہ اس فضا کی تعمیر و تشکیل میں شریک نہ رہے ہوں۔

اس نئے گلشن میں باغباں اور صیاد کا گذر نہ تھا۔ یہاں ہر شخص کو آزادی تھی کہ تجربے کرے، اظہار ذات کی مکمل سعی کرے، خواہ اس کوشش کے نتیجے میں جو کلام رونپذیر ہو وہ ہر ایک کو پسند نہ آئے۔ یہاں کا طرز و طور یہ تھا کہ سب کو اپنی کہنے کا حق ہے اور دوسروں کی سننا بھی ضروری ہے۔ پورے ماحول میں تازگی کی مہک تھی اور ہر نیا آنے والا اپنی آواز، اپنا موضوع سخن دریافت کرنے میں منہمک تھا۔ نظم کی طوالت اگر چہ نامقبول نہ تھی، لیکن اس وقت یہ بات ثابت کرنے کی کوشش زیادہ تھی کہ ہم تھوڑے سے لفظوں میں بہت کچھ کہہ سکتے ہیں۔ غزل میں بھی ''قادرالکلامی'' کی نمائش کے بجاے اپنے احساسات کو غصے بھری زبان میں یا گہرے تفکر کی زبان میں، یا درد کے گہرے بھورے رنگوں میں ملبوس زبان میں بیان کرنے کا چلن بڑھنے لگا۔ ہر طرف ایک دلخوش کن سنسنی سی پھیلی ہوئی تھی۔

یہی وہ وقت تھا جب ان شاعروں نے اپنی آواز بلند کی جنھیں بعد میں سنہ ساٹھ کی دہائی کے شاعر کہا گیا۔ ایک طرح تو ان کا کام آسان تھا، کیوں کہ ان کے پیش رو کچھ نہ کچھ راہ کو ہموار کر گئے تھے۔ لیکن ایک طرح ان کا کام بہت مشکل بھی تھا، کیونکہ یہ شعرا پچھلوں سے زیادہ جرأت مند تھے۔ لہٰذا ان کے یہاں انحراف کا انداز بہت نمایاں تھا، بلکہ اکثر تو جارحانہ حد تک نمایاں تھا۔ ان شعرا میں دو صفات کم و بیش مشترک تھیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں سے زیادہ تر شعرا نے مغربی ادب کا براہ راست مطالعہ کیا تھا اور یہ مطالعہ صرف چند مشہور ناموں تک محدود نہ تھا، اور دوسری بات یہ کہ ان میں سے زیادہ تر شعرا کے لیے شاعری اپنی ذات کی گہرائیوں میں اترنے کے عمل سے عبارت تھی۔ شاعری ان کے لیے ذریعۂ معاش نہ تھی اور نہ ہی وہ شاعری کو انقلابی عمل سمجھتے تھے۔ یعنی ان کے نزدیک یہ بات قطعاً ضروری نہ تھی کہ شاعر کو سماجی یا سیاسی تبدیلیوں کے میدان کا سپاہی تصور کیا جائے۔ وہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) کی طرح یہ تو نہیں کہتے تھے کہ ''فن کا کوئی مصرف نہیں'' (All art is useless)، لیکن وہ یہ ضرور کہتے تھے کہ فن کو کسی بھی ایجنڈا کا پابند نہ ہونا چاہیے۔

سنہ ساٹھ کی نسل والے ان شعرا میں قوت قیام بہت تھی۔ بعض کو موت لے گئی، لیکن جو زندہ رہے ان میں سے اکثر اب بھی شعر کے میدان میں فعال اور توانا ہیں۔ اگر صرف شمال مغرب کو دیکھیے تو ان شعرا میں پریم کمار نظر، کرشن کمار طور اور آزاد گلاٹی کے نام بہت نمایاں ہیں۔ آزاد گلاٹی نے مختصر نظم پر بطور خاص توجہ کی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سردار جعفری جیسے پرانے شعرا بھی مختصر نظم کہہ رہے تھے۔ آزاد گلاٹی کی مختصر نظموں میں منیر نیازی جیسے خوف آگیں اور اندوہ پذیر اسرار نہ تھے، اور نہ ہی ان کی مختصر نظمیں سردار جعفری کی نظموں سی سڈول لیکن شفاف تھیں۔ آزاد گلاٹی نے جو راستہ اپنایا اس پر چلنے والے آج بھی بہت سے نوخیز شعرا موجود ہیں۔ ان میں سے اکثر اس بات سے بے خبر ہیں کہ آزاد گلاٹی اور ان کے ساتھیوں نے ان زمینوں میں دیر تک اور بہت پہلے ہی کنج کاوی کر لی تھی۔ ذیل کی نظم آزاد گلاٹی نے اپنی ادبی زندگی کے آغازی برسوں میں کہی تھی:

معما

دن نکلتا ہے
ترے رخ سے اجازت لے کر
رات آتی ہے
تری زلف کے سائے سائے
تو یہ کہتی ہے
کہ تو میری ہے
پھر یہ ہستی کے شب و روز پرائے کیوں ہیں؟

اگر گستاخی نہ ہو تو یہ عرض کروں کہ اس طرح کی نظمیں آج کل ہر رسالے میں نظر آ جاتی ہیں اور ہر شاعر یہ سمجھتا ہے کہ یہ انداز اور یہ مضمون، دونوں ہی عہد حاضر کے، بلکہ خود میرے دریافت کردہ ہیں۔ حقیقت یہ کہ آزاد گلاٹی اس طرح کی نظمیں ۱۹۷۰ میں، بلکہ اس سے بھی پہلے سے کہہ رہے تھے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی ہر نظم ایسی نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتی تھی۔ کہیں کہیں فیض اور ساحر کی بھی جھلک ان کے یہاں اس زمانے میں مل جاتی ہے۔ لیکن جن نظموں میں انھوں نے انفرادی تجربے کو اجتماعی نہیں بلکہ انفرادی رنگ میں بیان کیا ہے، وہ نظمیں آج بھی پڑھی جانے کے قابل ہے۔

آزاد گلاٹی کی نظموں کا معاملہ بظاہر بہت سادہ ہے لیکن دراصل ان کی بہترین نظموں کی تعبیر ہمیں اکثر معنی کے نئے منطقوں کی طرف لے جاتی ہے۔ اسی طرح، ان کی وہ غزلیں دیکھی جائیں جو ان کی مندرجہ بالا نظم سے بھی پہلے کی ہیں، اور جو بمل کرشن اشک کے اثر سے خالی ہیں، تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ غزل کی ایک نئی آواز جو آزاد گلاٹی کے کلام میں گونجتی پھرتی ہے، ابھی تک اپنا ثانی پیدا نہیں کر سکی۔

میری دستک توڑ گئی ہے دیواروں کو
دروازے تک آ کر اک سایہ ٹھہرا ہے
آنکھ کھلتے ہی ترے جسم کی خوشبو آئی
رات بھر تو نے مجھے خواب میں دیکھا ہوگا
کتنی یادیں آنسوؤں میں تھرتھرا کر رہ گئیں
اس نے جب پوچھا کہو آزاد تم کو کیا ہوا

دل پہ نہ جانے کیا بیتی بات فقط اتنی سی تھی
اب کے بچھڑتے وقت نہ اس نے پوچھا پھر کب آؤ گے
تجھے گنوایا تو کتنے حسین شعر کہے
نہ راس آیا زیاں کوئی اس زیاں کی طرح
آتے جاتے روز تجھے دیکھا کرتے ہیں لیکن پھر بھی
تیرے دل کا درد نہ سمجھے یہ من کے اندھے دروازے
اس کے پاؤں اسے دہلیز پہ خود لے آئے
میں نے پوچھا تھا اجازت ہو تو اندر آؤں

آزاد گلاٹی کی غزل میں کئی لفظ بار بار آتے ہیں: جنگل، شجر، صحرا، تلاش، خلا، گنبد، سایہ، سراب، پھول، بادل، گھٹا، دروازہ، راستہ، شام، چاند، وغیرہ۔ لیکن ان کی مدد سے جو فضا آزاد گلاٹی کی غزل میں بنتی ہے وہ رسمی جدیدیت کی فضا نہیں۔ احساس کی گہرائی اور گذری ہوئی چیزوں کی یاد کی حدت سے تپتے ہوئے شعر دیکھنے ہوں تو آزاد گلاٹی کی غزل دیکھیے۔

یہی درختوں کے سائے یہ راستہ ہوگا
تمھارے ساتھ مگر کوئی دوسرا ہوگا

اس کے ساتھ ہی اپنی شامیں صبحیں تھیں
اب تو کوئی فرق نہیں ہے اپنے شام سویروں میں

خلوت شب میں مجھے محسوس ہوتا ہے کہ چاند
نور کا بوسہ ہے برہن رات کے رخسار پر

تیسرے شعر میں انگریزی رومانی شاعری کو ہندوستانی روایت سے ملا کر بالکل نئی فضا پیدا کی گئی ہے۔ چاند کو بوسے کا نشان کہنا ہماری روایت میں نہیں، اور رات کو برہن کہنا ہماری روایت میں ہے۔ دونوں کا اتنا عمدہ امتزاج حاصل کرنا آسان نہیں۔ مصرع اولیٰ ذرا اور چست ہوتا تو یہ شعر رنگ و سنگ میں شاہوار ہوتا۔ لیکن چاندنی کے مضمون کو ناسخ کے یہاں دیکھیے۔

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو
سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

اب اس لاجواب شعر کے سامنے آزاد گلاٹی کا شعر ملاحظہ ہو۔

چن گئے چاندی کی دیواروں میں وہ چندا سے لوگ
جن سے ملنے کے لیے آتی تھی چھت پر چاندنی

آزاد گلاٹی نے شاید غیر شعوری طور پر ناسخ کی زمین اختیار کی ہے۔ یا شاید انھوں نے ناسخ کا جواب لکھنا چاہا ہو۔ دونوں صورتوں میں یہ بات ظاہر ہے کہ جدید غزل نے کس طرح غزل کی پرانی روایت کی توسیع کی ہے۔ ناسخ کے شعر میں ہجر و فراق کا عام مضمون

ہے جسے مصرع ثانی کے پیکر نے آسمان پر پہنچادیا ہے۔ اور آزاد گلاٹی کے شعر میں نئے زمانے کی ہلکی سی گونج لیے کچھ سماجی معنویت کا سا، اور کچھ ذاتی المیے کا سا رنگ ہے۔ جب مصرع ثانی میں ہم چاندنی کا ذکر سنتے ہیں کہ وہ ان چندا سے لوگوں کی صورت دیکھنے کے لئے آتی تھی تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ آزاد گلاٹی نے چاندی کی دیواروں میں چن دیئے جانے اور چندا سے لوگوں کا ذکر کر کے شعری پیکر کو کامل کر دیا۔ لیکن ایک لمحے کے لیے میرے دل میں یہ خیال بھی جاگزیں ہوتا ہے کہ ناسخ کا معشوق ان کے پاس شاید اس لیے نہیں تھا کہ وہ چاندی کی دیواروں میں چن دیا گیا تھا۔

☆☆☆

(۲۰۰۸)

سلطان اختر کی غزل

(سلطان اختر: پیدائش ۱۹۴۰)

سلطان اختر کی آواز اس وقت جدید اردو غزل کی سب سے توانا اور نمایاں آوازوں میں سے ہے۔ آج سے پچیس سال پہلے جب ہندوستانی غزل نے نئی کروٹ لی تو اس کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ پاکستان کے نئے شعرا، خاص کر ناصر کاظمی، منیر نیازی، ظفر اقبال، سلیم احمد، احمد مشتاق وغیرہ کے سامنے اپنی انفرادیت کا چراغ کس طرح روشن کیا جائے۔ اس وقت کچھ مقبول نام اور بھی تھے، یعنی جمیل الدین عالی، ابن انشا اور شہزاد احمد۔ دو ایک کو چھوڑ کر ان سب کا تتبع آسان تھا، لیکن سوال تتبع کا نہیں، بلکہ نئی زندگی حاصل کرنے اور غزل کو نئی زندگی عطا کرنے کا تھا۔

اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ہندوستان کے جدید غزل گویوں نے نیا انداز گفتگو خود تلاش کیا اور اپنی راہیں خود دریافت کیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی مثال سامنے تھی۔ پاکستانی غزل میں جو تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں، ان کی سب سے زیادہ خبر خلیل الرحمٰن اعظمی کو تھی، اور یہاں ابھی اکثر لوگ پاکستانی شعرا سے پوری طرح واقف نہ تھے۔ لہٰذا خلیل الرحمٰن اعظمی کے لئے آسان تھا کہ وہ اپنے پسندیدہ شعرا سے کچھ مستعار لے کر اپنا ملغوبہ تیار کر لیتے۔ لیکن ان کا قول تھا کہ چاہے ہلکا ہی ہو، لیکن اپنا رنگ بہتر ہوتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے درون بینی، ہلکی سی طنزیہ رائے زنی اور اس محزونی کا رنگ اختیار کیا جو Sickness of life کا نتیجہ ہوتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے باعث یہ ممکن ہو سکا کہ ان کے معاصروں اور فوراً بعد آنے والوں (محمد علوی، بانی، زیب غوری، شہریار، سلطان اختر، عادل منصوری) نے بھی دریافت کو تقلید پر ترجیح دی۔

رچرڈس (I. A. Richards) نے لکھا ہے کہ وہ شاعری جو دنیا اور کائنات کے بارے میں مضبوط اور واضح تصورات اور عقائد پر قائم ہوتی ہے، ان لوگوں کے لئے مختلف حکم رکھتی ہے جن کے عقائد اور تصورات مضبوط اور واضح نہ ہوں۔ وہ لوگ جو زندگی اور کائنات کے بارے میں کوئی واضح نظریہ رکھتے ہیں، ان پر اس شاعری کا اثر اور طرح کا ہوگا۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ ان کے تصورات وہی ہوں جو اس شاعری میں بیان کئے گئے ہوں۔ اہم بات یہ ہے کہ اگر آپ واضح تصورات اور نظریات پر یقین نہیں رکھتے تو آپ کے لئے (مثلاً) خاقانی کے قصائد وہ معنی نہ رکھیں گے جو اس صورت میں ہوتے جب آپ اس بات میں یقین رکھتے کہ کائنات کے بارے میں ایسے تصورات اور نظریات ممکن ہیں۔ جب نئے ادیبوں اور اردو کے کلاسیکی ادب کا سامنا کیا تو لاشعوری یا غیر شعوری طور پر ان کے سامنے یہ مسئلہ آیا کہ پرانی شاعری میں یہ مفروضہ ہے کہ کائنات ایک منظم اکائی ہے اور اس کے معاملات کو راہ پر رکھنے والی ایک قوت ہے۔ یعنی وہاں اقدار کی شکست و ریخت کا معاملہ نہیں ہے۔ اس کے برخلاف نئے شاعروں نے ابتدا ہی یہاں سے کی کہ کائنات منظم اکائی نہیں ہے، بلکہ یہاں ہر طرف انتشار و اختلال ہے۔ ایسی صورت میں کلاسیکی شعرا کے بارے میں نئے شاعروں کا ردعمل وہ نہیں ہو سکتا تھا جو خود کلاسیکی شعرا کے ہم عصروں کا تھا۔ یہی مشکل نئے شعرا کے پیش رووں کو بھی ہوتی تھی اور اسی لئے انھوں نے ''سچائی''، ''خلوص'' وغیرہ جیسی اصطلاحوں کے ذریعہ اپنے دل کو سمجھا لیا تھا کہ (مثلاً) میر کے یہاں ''ازلی سچائیاں'' ہیں اور گہرا ''خلوص'' ہے۔ لہٰذا یہ ممکن ہے کہ کائنات کے بارے میں ہمارے مفروضات وہ نہ ہوں جو میر کے تھے لیکن ہم میر (یا غالب) سے استفادہ کر سکتے ہیں۔ رچرڈس نے چینی مفکروں کے نظریات کی روشنی میں یہ کلیہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے کہ خلوص دراصل اس رجحان کو کارفرما ہونے کا موقعہ دیتا ہے جو ذہن کے اندر معمول سے

زیادہ مکمل نظم وضبط (a more perfect order within the mind) قائم کرنا چاہتا ہے۔ نئے شعرا نے اس تعریف کو بھی ناکافی پایا اور فکر کی پیچیدگی اور انفرادی حقیقت کی تلاش کو اصل شاعرانہ خلوص سے تعبیر کیا۔ ان شعرا میں سلطان اختر اہم مقام کے مالک ہیں۔ انھوں نے نظام فکر اور تصورات حیات کی جگہ لمحاتی حقائق کو گرفت میں لینے کی سعی کی ہے۔ معاصر دنیا اور فوری ماحول اور شاعر کی ذات میں ایک محاربہ برپا ہے اور اس محاربے کی روداد سلطان اختر کی غزل میں ملتی ہے۔

نئے شعرا پر یہ الزام لگایا گیا ہے کہ وہ ''سماجی حقیقتوں'' سے صرف نظر کرتے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ سماجی حقیقت کس چڑیا کا نام ہے، کیوں کہ ہر حقیقت بنیادی طور پر ہمیں سماج یا وحی کے ذریعہ ہی حاصل ہوتی ہے۔ اور وحی کے معنی بھی ہم پر سماجی حقائق کی روشنی میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ہاں کشف کا معاملہ اور ہے لیکن کشف کا دائرہ شاعری سے الگ ہے۔ لہٰذا سماجی حقیقت ہم آپ سے الگ کوئی شے نہیں۔ بہر حال اگر ''سماجی حقائق'' سے مراد روز مرہ ہونے والے واقعات ہیں تو اس معاملے پر سب سے پہلے گفتگو کرنے والا فرید رخ شلیگل (Ferich Schlegel) تھا۔ وہ کہتا تھا کہ روزمرہ واقع ہونے والی اور زمانۂ حال میں موجود اشیا بھی شعر کا موضوع بن سکتی ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ ان چیزوں کا جو پہلو سب سے زیادہ واضح ہوتا ہے وہ ''عامیانہ'' اور ''غیر شاعرانہ'' ہوتا ہے۔

مغرب میں شعرا کو یہ بات دریافت کرنے میں کئی سال لگے کہ ''عامیانہ'' اور ''غیر شاعرانہ'' کو بھی استعارے کا لباس پہنا کر شعر میں سجا سکتے ہیں۔ یہ نکتہ شلیگل کے متبع انگریز نقادوں، خاص کر کولرج نے بیان کیا۔ اردو کے نئے ادب کے بارے میں میں نے عرصہ ہوا لکھا تھا کہ اس کا سرچشمہ رومانیت ہے اور رومانیت سے مراد عشقیہ سستے جذبات پر مبنی شاعری نہیں (جسے محمد حسن جیسے لوگ ''رومانوی'' کہتے ہیں) اور نہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) یا والٹر پیٹر (Walter Pater) کی وہ ''رنگینی'' جسے ہمارے بعض بزرگوں نے خدا جانے کہاں سے تلاش کیا۔ رومانیت سے مراد ہے کائنات اور حیات کی دریافت نو، استعارے کے ذریعہ، رومانیت سے مراد ہے یہ تصور کہ کائنات کوئی منظم حقیقت نہیں بلکہ ہر شخص کے لئے اپنا وجود آپ رکھتی ہے۔

جدید شاعری کا یہی پہلو ہے جو اسے انفرادیت عطا کرتا ہے اور سلطان اختر اس انفرادیت کے ہر رنگ سے آشنا ہیں ؎

نہ موت ہی پیرہن سلامت — نہ زندگی خوش لباس نکلی
محفل بجی تو رات کے آنسو نکل پڑے — کمرہ لہو لہان ہوا سرخ جھاڑ سے
تشنگی چمٹی ہوئی تھی ریت کے پستان سے — ایسا منظر تھا کہ صحرا بھی دہل کر رہ گیا
برہم جو نہیں ہم سے تو کیوں موسم سفاک — بھیگا ہوا دامن بھی سکھانے نہیں دیتا

ان تمام اشعار میں یہ رویہ مشترک ہے کہ اشیا ویسی نہیں جیسی نظر آتی ہیں، یا جیسی متکلم نے فرض کی تھیں۔ اشیا میں ایک اسرار ہے۔ جو ہو رہا ہے اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ یہ سلطان اختر کا بنیادی رویہ ہے۔ ایک طرف تو اس کا اظہار مندرج بالا اشعار میں ہوا کہ اشیا وہ نہیں یا ویسی نہیں جیسی ہم دیکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ شاعر یا فن کار بھی اظہار کا مالک ہونے کے بجائے اظہار کا شکار نظر آتا ہے۔ دوسری طرف اس رویے کا اظہار زوال اور خوف کی کیفیت کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس میں تلخی کا شائبہ بھی ہے اور حزن کا بھی ؎

پیچھے ہی میرے پڑ گیا وہ ہاتھ جھاڑ کے — طوفان مطمئن نہ ہوا گھر اجاڑ کے
ماضی کی یاد اور تہی دست کر گئی — کچھ بھی نہ مل سکا گڑے مردے اکھاڑ کے
حسن قدیم اب نہ حویلی میں آئے گا — شیشے عبث جماتے ہو پتھر اکھاڑ کے

☆

تمام عمر مجھے ٹوٹنا بکھرنا تھا — وہ مہرباں بھی کہاں تک سمیٹتا مجھ کو

☆

اتنا محفوظ نہیں گوشۂ عافیت دل — آنکھ کھولو درودیوار قفس پہچانو

لوٹنے والوں کا اندازہ جدا ہوتا ہے　　دور ہوتی ہوئی آواز جرس پہچانو

دوسرے اور تیسرے شعر کی تلخی اور آخری شعر کی محزونی ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ وقت کا گذرنا اور لوگوں کا چلا جانا یا بدل جانا ایک ہی شے کے دو نام ہیں ۔

تحریر وقت پڑھنے میں صدیاں گذر گئیں　　حالانکہ لکھنے والے نے لکھا نہ تھا بہت

دہلیز ہے اسی کی عقیدت سے چور چور　　یوں تو سرائے دل میں وہ ٹھہرا نہ تھا بہت

☆

بہت دنوں پہ اسے آج غور سے دیکھا　　پتہ چلا کہ نہیں وہ بھی اپنے جیسا اب

آخری شعر کے سامنے نسبتی تھانیسری کا یہ معرکہ آرا شعر رکھئے تو وہ بات واضح ہو جائے گی جو میں نے شروع میں کہی تھی ۔

ز بس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا　　نہ من شناختم اور انہ اوشناخت مرا

نسبتی کے یہاں کائنات منظم ہے، اس لیے ہر چیز اپنے قاعدے سے چل رہی ہے۔ معشوق کے حسن کا کام بڑھنا اور تابندہ تر ہونا ہے۔ سو وہ ہوا۔ عاشق کا کام غم میں گھلنا ہے۔ وہ بھی ہوا۔ معشوق کا حسن اتنا بڑھا کہ اس کی شکل ہی بدل گئی، عاشق بھی اسے نہ پہچان سکا۔ عاشق اتنا گھلا، اتنا گھلا کہ اس کی ہیئت ہی بدل گئی اور معشوق اسے نہ پہچان سکا۔ اس طرح یہ کائناتی اصول بھی ثابت ہو گیا کہ دوری دونوں کا مقدر ہے۔ اس کے برخلاف سلطان اختر کے یہاں جو صورت حال ہے وہ کسی قاعدے کی پابند نہیں اور نہ اس کی کوئی وجہ نظر آتی ہے۔ اسے بہت دنوں بعد غور سے دیکھا ہے، یعنی پہلے بھی دیکھتے رہے ہیں، لیکن توجہ سے نہیں۔ شاید اس لئے کہ روز کا ساتھ ہے، لہٰذا نگاہ گزار کر دیکھنے کی ضرورت نہیں تھی۔ یا شاید اس لیے کہ غور سے دیکھنے کی ہمت نہ ہوتی تھی۔ یا شاید اصل بات یہ ہے کہ بہت دنوں سے بغور دیکھنے کا موقعہ ہی نہ ملا تھا۔ بہر حال وقت کے گذرنے کے ساتھ وہ تو بدل ہی گیا ہے، لیکن شاید دیکھنے والے کی نگاہ بھی بدل گئی ہے۔ کیوں کہ وہ شخص اب ''اپنے جیسا'' نہیں ہے۔ یعنی دیکھنے والے میں اور اس شخص میں مشابہت یا وحدت نہیں رہ گئی۔ یا پھر یوں کہئے کہ دیکھنے والا اپنی گذشتہ شخصیت کی بہ نسبت بدل گیا ہے اور جس کو دیکھا جا رہا ہے وہ بھی ویسا نہیں جیسا کہ وہ پہلے تھا۔ لہٰذا جس دنیا، یا جس تصور کائنات کا یہ شعر ہے، وہ نسبتی تھانیسری سے بالکل الگ ہے۔ مضمون دونوں ایک ہیں۔ لیکن نسبتی کے یہاں ایک طرح کی طمانیت اور طمانیت اور طباعی ہے۔ سلطان اختر کے یہاں مایوسی اور کلبیت آمیز زہرناکی ہے۔ نسبتی کی دنیا میں ہر چیز کے بارے میں حکم لگایا جا سکتا ہے کہ یوں ہے تو یوں ہوگا۔ سلطان اختر کی دنیا میں ایسا کوئی نظام نہیں۔

اسلوب کی سطح پر دیکھئے تو سلطان اختر نے کھردرے پن، فارسی آمیز نفاست اور روزمرہ کی گفتگو کے آہنگ کا ایسا امتزاج ایجاد کیا ہے جس میں کوئی ان کا شریک نہیں۔ یہ ایسا اسلوب ہے جس میں ظفر اقبال جیسی طباعی اور منہ زوری نہیں اور نہ احمد مشتاق جیسی شائستہ لطافت ہے۔ نئی غزل کے مختلف اسالیب کی ایک حد پر ظفر اقبال ہیں اور ایک حد پر احمد مشتاق۔ لیکن سلطان اختر ان دونوں حدود سے دور، اور شاید ان کے درمیان واقع خطے سے دامن کشا رہنا چاہتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ زبان سے زیادہ پیکر کی سطح پر دریافت اور ایجاد کا عمل کرتے ہیں اور اپنی آواز کو بے تکلف مگر محتاط بنائے رکھتے ہیں ۔

بکھر چکے ہیں خس جسم و جاں مگر اختر　　کسی کے چہرے پہ طوفان کا اثر بھی نہیں

چاند کا گھر ویران پڑا تھا سورج کا دروازہ بند　　سونی راہوں پر تاریکی دری بچھا کر لیٹ گئی

کچھ ضد سی ہوگئی ہے مجھے اپنے آپ سے　　پیتا ہوں اپنا خون تو پیاسا نہ جانئے

طوفاں کا نام سن کے لرزتی تو ہے مگر　　دیوار جسم و جاں کو شکستہ نہ جانئے

کھلی نہیں ہنر شوق کی گرہ پھر بھی　　شعور و ہوش نے ناخن تو بارہا بدلے

شب میں جنگل کی نہ صحرا ہی کی ویرانی میں ہے　　اک عجب سفاک منظر کانپتے پانی میں ہے

ہم زوال آمادہ لوگوں کی حفاظت کیا کرے　　وہ تو خود مصروف اب اپنی نگہبانی میں ہے
میں وہ صحرا جسے پانی کی ہوس لے ڈوبی　　تو وہ بادل جو کبھی ٹوٹ کے برسا ہی نہیں

سلطان اختر کے یہاں اکثر غزلوں میں کوئی نہ کوئی شعر دریافت یا انکشاف کا پہلو رکھتا ہے، چاہے وہ پہلو فوری طور پر واضح نہ ہو۔ یہی حال ان کے اسلوب کا بھی ہے، کیوں کہ غزل ان کے لئے انکشاف ذات کا وسیلہ ہے۔ چاہے یہ انکشاف سوالیہ نشان ہی کیوں نہ ہو ؎

ٹھہر گیا تو ہے اک عکس تیری آنکھوں میں　　یہ نقش آب ہے کچھ اتنا دیرپا بھی نہیں

سلطان اختر اسی طرح کے محالات سے کام لیتے ہیں، چاہے وہ تصوراتی ہوں یا واقعاتی۔ وہ غالباً یہ کہنا چاہتے ہیں کہ زندگی ہے ہی ایسی کہ اس میں اچھا برا، کامیاب، نامراد، جری، بزدل، سب ایک ساتھ ہیں بلکہ بعض اوقات یہ سب ایک ہی وحدت کے اجزا اور ایک ہی شخصیت کے مختلف پہلو بن کر نظر آتے ہیں ؎

دیکھی جو یہ ادا تو سمندر لرز گیا　　کس درجہ مطمئن ہوں میں کاغذ کی ناؤ میں
سامنے خواہش کی دیواریں تنی ہیں　　پشت سے دامن کو کوئی کھینچتا ہے

☆

جو کچھ ہے سامنے وہی سب کچھ نہیں یہاں　　چہرہ بھی دیکھئے پس چہرہ بھی دیکھئے
اختر اسی میں عافیت چشم ہے کہ اب　　بے برگ و بار شاخ نظارہ بھی دیکھئے

☆

کسی کا جام تو صبر و رضا سے کر لبریز　　کسی کا دل تو ہوا و ہوس سے خالی دے
ہوں اپنے آپ میں محفوظ لیکن　　مرے اندر کوئی پر تولتا ہے

اس زمانے میں شاعری کے مجموعے دھڑا دھڑ شائع ہو رہے ہیں۔ لیکن اس جم غفیر میں بھی زیر نظر مجموعہ صاف پہچانا جائے گا۔

☆☆☆

(۱۹۸۷)

نوٹ: یہ مضمون سلطان اختر کے ایک مجموعے کے لئے ان کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ نہ جانے کس وجہ سے وہ مجموعہ شائع نہ ہوا۔ مضمون بھی غیر مطبوعہ رہ گیا۔ اب کچھ دن ہوئے ''روزن'' دہلی (ستمبر، ۲۰۰۹، مدیر وسیم القادری) میں چھپا ہے اور اس کے مدیر کے شکریے کے ساتھ یہاں شائع کیا جا رہا ہے (مرتب)۔

انتسللہ

(عقیل جامد: پیدائش ۱۹۴۱؛ ساغر: پیدائش ۱۹۴۱؛ راہی فدائی: پیدائش ۱۹۴۹)

مہاتما بدھ کے اس ارشاد کو کہ ''جو کچھ ہم ہیں وہ سب اس کا نتیجہ ہے، جو ہم نے سوچا ہے''۔ پاسکل (Pascal) کے اس قول سے ملایا جائے کہ بالآخر ہم تنہا ہیں، تو شاعری کے بارے میں بعض دلچسپ نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شاعری، حتیٰ کہ رزمیہ شاعری بھی کسی نہ کسی طرح کے احساس تنہائی سے وجود میں آتی ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ تقریباً ہر طرح کا احساس تنہائی ایک داخلی اور موضوعی تجربہ ہوتا ہے۔ اس دنیا میں، جس کے بارے میں مفکروں کی ایک بڑی تعداد اشارتاً یا صراحتاً یہ کہتی نظر آتی ہے کہ اس کی اشیا کا وجود ہی داخلی اور موضوعی ہے، اگر تنہائی کا احساس بھی معروضی حیثیت و ماہیت سے عاری مانا جائے تو کوئی ہرج نہیں۔ اے۔ جے۔ ایر (A. J. Ayer) نے برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یا تو ہم انتہائی معصومیت سے یہ فرض کر لیں کہ صرف وہی تمام مادی اشیا جن کا کہ ہم ادراک کر سکتے ہیں، واقعی ہیں یا پھر ہم علم طبیعیات کے دریافت کردہ ذرات (Particles) کو حقیقی مانیں، خود جن کی ماہیت اب تک ثابت نہیں ہو سکی ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعر کا احساس تنہائی واقعی اور حقیقی ہے، یا داخلی اور موضوعی، یہ بحث ہمیں بہت دور نہیں لے جا سکتی۔

بنیادی بات یہ ہے کہ شاعر جب اپنا اظہار کرنے پر مجبور ہوتا ہے تو وہ دراصل اپنی تنہائی میں آپ کو شریک کرنا چاہتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ شاعر جو بظاہر ہنستا بولتا، سیاسی اور غیر سیاسی مسائل پر تنقید اور رائے زنی کرتا ہوا لوگوں پر طنز کرتا یا احتجاج کا رویہ اختیار کرتا ہوا نظر آتا ہے، تنہا نہیں ہے۔ بسا اوقات یہ سب رویے شاعر کے لیے دفاعی سپر کا کام کرتے ہیں۔ وہ لوگ، جو شاعری کو تنہائی کا اظہار نہیں مانتے، یا جو ایسی شاعری کو جس میں اس احساس کا براہ راست اظہار ہو مریضانہ اور غیر صحت مند سمجھتے ہیں، ایک طرح کے داخلی تضاد کا شکار ہیں۔ اپنے اظہار کی کوشش دراصل تنہائی سے فرار یا تنہائی کے اقرار کی کوشش ہے۔ شاعری ہم کو اچھی بھی اس لئے لگتی ہے کہ ہم اس کے ذریعہ اپنی تنہائی کم کرتے ہیں۔ ایف۔ ایل۔ لیوکس (F. L. Lucas) کہتا ہے کہ وہ بودلیئر (Charles Baudelaire) یا اس طرح کے دوسرے شعرا کو بہت قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور جانتا ہے کہ ان کی تخلیقات نہ ہوتیں تو ادب میں بڑی کمی رہ جاتی۔ لیکن وہ انھیں مریضانہ کہنے پر مجبور ہے۔ اول تو یہ کہ میں نہیں سمجھتا کہ اگر کسی شاعری کا نہ ہونا ادب میں بڑی کمی کا باعث ہوتا تو اس کے مریضانہ یا صحت مندانہ کردار کی کیا اہمیت ہو سکتی ہے؟ لیکن دوسری اور زیادہ اہم بات یہ ہے کہ لیوکس کو بودلیئر کے یہاں جو مریضانہ رجحانات نظر آتے ہیں، وہی بلکہ اس سے بھی زیادہ خطرناک رجحانات بعض نفسیاتی نقادوں کو لوئس کیرل (Lewis Carroll) کی ان شہرۂ آفاق کہانیوں یعنی (Alice in Wonder land) وغیرہ میں نظر آتے ہیں، جو اس نے بچوں کے لئے لکھی تھیں۔ پھر بات کیا بنی؟ یہی نہ کہ ادب میں صحت مند اور غیر صحتمند کی بحث بھی ذاتی تعصبات اور طرز مطالعہ کی آئینہ دار ہوتی ہے؟ اس کا ادب پارے کی اصلی قدر و قیمت سے کوئی تعلق ثابت نہیں کیا جا سکتا۔

مندرجہ بالا سطور سے یہ نتیجہ نہ نکالئے کہ میں زیر نظر مجموعے میں صحت مند، غیر صحتمند، تنہائی یا احساس مرگ وغیرہ رجحانات تلاش کر کے ان کی تعریف یا دفاع میں سرگرم ہو جاؤں گا۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اس کتاب میں شامل بہت سے اشعار کو پسند کرنے یا ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک غیر مشروط ذہن کی ضرورت ہے۔ یہ شعرا نسبتاً نوعمر اور نو آمدہ ہیں۔ لیکن ان کے بہترین کلام میں جدید تجربہ کوشی کے ساتھ ساتھ قدیم اسالیب سے واقفیت اور اس واقفیت سے خاطر خواہ فائدہ اٹھانے کی صلاحیت روشن نظر آتی ہے۔ زندگی کے بارے میں ان کا مجموعی رویہ تلخ تنقید اور فریب شکستگی کا ہے۔ وہ اس معنی میں تنہا نہیں ہیں کہ انھیں کوئی ہم نوا یا ہم سفر نہیں نظر آتا۔ ان کا کلام اس معنی میں یقیناً تنہائی کے احساس کا مظہر ہے کہ انھیں موجودہ زندگی کے بہت سے عناصر اور مظاہر کھوکھلے جھوٹے اور مصنوعی معلوم ہوتے ہیں۔

جدید شعرا کے بارے میں یہ الزام اب بے معنی ہو جانے کی حد تک فرسودہ ہو چکا ہے کہ وہ خارجی زندگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ شاعری خارج اور داخل کے محاربے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بس یہ ضرور ہے کہ جدید شعرا خارجی مظاہر کے ڈھنڈورچی اور اشتہار باز نہیں ہیں۔ لیکن جدید شاعری کے

شدید ترین الزام تراش بھی جو اسے خواہ مخواہ زندگی سے بھاگتی ہوئی اور داخل میں گم کردہ راہ بتانے میں اپنی عافیت اور قوم کی نجات سمجھتے ہیں، اس مجموعے کے شعرا پر یہ الزام نہیں رکھ سکتے، کیونکہ ان تینوں کے یہاں خارجی دنیا کا احساس عام سے کچھ زیادہ ہی شدید ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان شعرا کو بھی ذات کی شکست و ریخت کا تجربہ ہے اور انھوں نے بھی کامیو (Albert Camus) کے الفاظ میں کائنات کی ''غیر معقول خاموشی'' (Unreasonable silence) کو پوری طرح محسوس کیا ہے۔ لیکن چونکہ ان کے مزاج میں طنز اور ایک طرح کی درشتی کا شائبہ موجود ہے، اس لئے وہ دنیا کو نظر بھر کر دیکھ لینا گناہ نہیں، بلکہ شیوۂ مردانگی سمجھتے ہیں۔

لیکن یہ باتیں تو بعض دوسرے شعرا کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ جو عناصر کم و بیش ان تینوں شعرا کو ہم عصروں میں ممتاز کرتے ہیں، میں انھیں طباعی، تخلیقی تجسس، فن کارانہ اجتہاد اور ایک نوجوانانہ بانکپن سے تعبیر کرنا پسند کروں گا۔ میں بلا خوف تردید کہہ سکتا ہوں کہ اس ضخامت کے کسی بھی ہم عصر مجموعۂ کلام میں بحر، لفظیات اور آہنگ کا اس قدر تنوع نہ ملے گا جتنا زیر نظر کتاب میں ہے۔

بات صرف نامانوس بحروں، مشکل زمینوں، ادق الفاظ، انوکھے یا غیر معروف عروضی اختراعات ہی تک رہتی تو بھی بہت تھا۔ ان دنوں بعض لائق اور فائق قسم کے نقاد ''رواں'' اور ''مترنم'' بحروں کا ذکر کرتے ہیں، اور یہ بھول جاتے ہیں کہ بحر کی شرط ہی یہی ہے، کہ وہ رواں اور مترنم ہو۔ دوسری طرف بعض لائق فائق نقاد، نامانوس بحروں میں یا عروضی ہتھکنڈوں کے ساتھ کہے گئے اشعار کو ناموزوں بھی کہہ ڈالتے ہیں۔ حالانکہ اگر ان کا سامعہ یا ان کا عروض بجا اور برحق ہوتا تو وہ خود دیکھ پاسن لیتے کہ یہ اشعار ناموزوں نہیں ہیں۔ چنانچہ اس مجموعے کے بھی بہت سے اشعار کچھ لوگوں کو ناموزوں لگیں گے۔ یہ بات کہ وہ اشعار موزوں ہیں، خود ہی اتنی مہتم بالشان ہے کہ میں اس کی خاطر خراب شعر بھی برداشت کر سکتا ہوں۔ لیکن یہاں معاملہ یہ ہے کہ نامانوس بحریں، مشکل زمینیں، ادق الفاظ اور عروضی اختراعات جگہ جگہ کامیابی سے استعمال ہوئے ہیں۔ یعنی یہ نہیں محسوس ہوتا کہ ان کو محض قابلیت کے اظہار کے لیے برتا گیا ہے، بلکہ ان کو شعر میں اس طرح پیوست کر دیا گیا ہے کہ خود شعر ان کا جواز بن گیا ہے۔ اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی وہ تخلیقی قوت (Virtousity) ہے، جو اسلوب اظہار اور طرز فکر دونوں میں نمایاں ہے۔

اس کا موقع نہیں کہ میں اس مجموعے میں شامل شعرا یعنی عقیل جامد، راہی فدائی اور ساغر کی انفرادی خصوصیات سے بحث کروں، یا ان کے اچھے اشعار کی نشاندہی اور تجزیہ کروں۔ ایسا نہیں ہے کہ مجموعے میں خراب شعر نہیں ہیں۔ بعض بعض شعر تو مجھے بہت خراب معلوم ہوئے، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اکثر خراب اشعار میں بھی شعرا کی اپنی آواز نظر آتی ہے۔ اس وقت جس چیز پر انھیں زیادہ توجہ صرف کرنے کی ضرورت ہے وہ محض یہ ہے کہ زور بیان کا شوق انھیں کبھی کبھی غیر ضروری طور پر نامانوس الفاظ و استعمالات کی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ ارسطو کا قول گرہ میں باندھ لینے والا ہے کہ نامانوس استعمالات سے بھرا ہوا اسلوب عام سطح سے اٹھا ہوا ہوتا ہے۔ لیکن اگر سارا ہی کلام ایسا ہوگا تو وہ بھونڈا یا معمائی ہو جائے گا۔ نامانوس لفظ شعر کی روح ہے لیکن اسی وقت جب مانوس لفظ سے شعری اظہار میں مدد نہ مل سکتی ہو، یا جب نامانوس لفظ کے ذریعہ کوئی ایسی معنوی جہت خلق ہو رہی ہو، جس کا تحمل مانوس لفظ کو نہ ہو۔ ورنہ محض نامانوس لفظ میں کوئی ایسی تقدیس نہیں کہ اس کو خواہ مخواہ برتا ہی جائے۔ مثلاً کوئی ضروری نہیں کہ ''گھر'' کے لئے ''دار'' کا لفظ محض اس لئے صرف کیا جائے کہ ''دار'' بمعنی ''گھر'' غیر معروف یا نامستعمل ہے۔ نئے الفاظ سے شغف ایک مستحسن مشغلہ ہے لیکن ان کی معنویت سے شغف مستحسن تر ہے۔

ان شعرا میں عمر کے اعتبار سے راہی فدائی سب سے کم عمر ہیں۔ لیکن انھیں کا تعلیمی پس منظر ایسا ہے جو فارسیت اور عروضی اشتغال کا پتہ دیتا ہے۔ یہ بات کہ عقیل جامد اور ساغر بھی اس رجحان میں ان کے ہمنوا ہیں، اس بات کا ثبوت ہے کہ ان نوجوانوں کا یہ رجحان ایک داخلی اپج اور تخلیقی تلاش کا اظہار ہے، اوپر سے اوڑھی ہوئی نقاب نہیں ہے۔ غزل کی جو روایت ان کی شاعری کے پس منظر میں روشن نظر آتی ہے، وہ صلابت، بلند کوشی اور علو ہمتی کے لئے اپنی مثال آپ ہے۔ یہ وہ روایت ہے جس کا استحکام ایک طرف تو غالب اور دوسری طرف سید انشا کے ہاتھوں ہوا۔

آیئے دعا کریں کہ یہ شعرا اس روایت کے امین بنیں، پھر اس کی توسیع کریں اور انھیں عقیل جامد کے الفاظ میں یہ نہ کہنا پڑے ؎

یہ شہر کھو بیٹھا قوت سماعت جب ہوئے اسی ساعت ہم اذان کے لائق

☆☆☆

(۱۹۷۶)

نوٹ: یہ مضمون راہی فدائی، عقیل جامد اور ساغر [جیدی] کے انتخاب کلام ''انتسللہ'' کا پیش لفظ ہے۔ مضمون ۱۹۷۶ میں لکھا گیا تھا۔ کتاب جنوری ۱۹۷۸ میں چھپی۔ انتسللہ سنسکرت لفظ ہے۔ اس کے معنی ہیں، ''دریائے زمیں دوز'' (مرتب)۔

تہ دار شعروں والا، مدحت الاختر

(مدحت الاختر: پیدائش ۱۹۴۵)

جدید غزل گو کے لیے سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ وہ غزل کو ذاتی تجربات اور احساسات کا اظہار بنانا چاہتا ہے اور غزل کے خمیر میں رسومیات اس طرح پیوست ہیں کہ اس کی دنیا میں ذاتی اور غیر ذاتی، خارجی اور باطنی کی تفریقات ٹوٹ جاتی ہیں اور یہ بھی ہے کہ جدید شاعر جب لفظ ''ذاتی تجربات'' کا استعمال کرتا ہے تو ''ذاتی'' سے مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ تجربات اسے اپنی زندگی میں واقعی حاصل ہوئے ہوں۔ اس کا مطلب ایسے تجربات سے ہوتا ہے جو اسے کسی کتاب یا کسی معلم یا کسی استاد سے نہ حاصل ہوئے ہوں، بلکہ جن سے وہ تخیل یا تصور کی سطح پر دوچار ہوا ہو۔ جدید شاعر کہتا ہے کہ اصل سچائی، یا اصل تجربہ وہ ہے جو ہماری روح کی گہرائی میں پیوست ہو جائے، اور ہمیں اسے ظاہر کر سکیں تو بھی ہم اس میں پہچان لیے جائیں کہ یہ کوئی فرد بول رہا ہے، یہ ''عام آدمی'' کا نمائندہ نہیں ہے۔ پہلے زمانے میں غزل کا شاعر اور غزل کا متکلم (یعنی جو غزل میں ہم سے محو گفتگو ہوتا ہے) دو الگ الگ شخصیتیں تھے۔ لہٰذا غزل کی باتوں اور غزل گو کی باتوں کو ایک ذات واحد کا اظہار قرار دینے کی ضرورت نہ تھی۔ بلکہ یوں کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ کسی کو کبھی یہ خیال بھی نہ آتا تھا کہ وہ شخص جس کا نام غالب ہے اور جو مثلاً یہ شعر ہم کو سنا رہا ہے ؎

گھر میں کیا تھا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرت تعمیر سو ہے

اس بات کی شکایت کر رہا ہے کہ میں زندگی بھر کرائے کے گھر میں رہا، اپنا مکان خرید سکا نہ بنوا سکا۔ یا یہ کہ جب میر درد نے کہا ؎

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

تو ان کے سامع یا قاری کو یہ گمان نہ ہوتا تھا کہ میر درد اپنی ذاتی زندگی کے مصائب یا مسائل کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ لیکن فانی تک آتے آتے شک ہونے لگتا ہے کہ غزل کی شاعری کو شاعر کی خودنوشت، یا شاعر پر بیتے ہوئے واقعی زندگی کے تجربات کا بیان کہہ سکتے ہیں اور مندرجۂ ذیل شعر میں شاعر واقعی خدا سے دعا کر رہا ہے کہ مجھے اس دنیا سے نکال لے تاکہ میرا گھر ویران ہو جائے اور میں جنون کی انتہائی منزل کو چھولوں، یا میرے زنداں خانے کو ہی ویران کر دے، کہ صحرا مجھے نصیب نہیں۔ فانی ؎

اپنے دیوانے پہ اتمام کرم کر یارب
در و دیوار دیے اب انھیں ویرانی دے

جدید شاعر نے حسرت موہانی وغیرہ کی مرتب کردہ مصنوعی شعریات سے بغاوت کی تمام راہوں پر قدم مارا۔ جدید شاعری جب ہمارے یہاں رائج ہونے لگی تو دو طرح کی زوردار شکایتیں دو الگ طرفوں سے آئیں۔ ایک طرف سے کہا گیا کہ یہ شاعری سراسر داخلی ہے، غیر واقعی ہے اور سماجی شعور سے بے بہرہ ہے۔ دوسری طرف سے یہ کہا گیا کہ یہ شاعری ''روایت'' کی دشمن ہے۔ لیکن ان لوگوں کی نظر میں ''روایت'' سے مراد تھی صرف وہ شاعری جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی (یعنی ۱۹۲۰ سے شروع ہونے والی دہائی) سے رائج ہوئی اور پھر

جسے ترقی پسندوں نے اپنے پیمانے میں ڈھال لیا۔ ترقی پسندوں کو روایت کا شعور بہت کم تھا، اور شروع شروع میں تو بالکل نہ تھا۔ یا اگر تھا بھی، تو وہ اسے پوری طرح پس پشت ڈال کر شعر کے میدان میں اترے تھے۔ لہٰذا انھوں نے غزل، یا کسی بھی کلاسیکی صنف کے بارے میں کوئی واضح تعمیری یا فکری رویہ نہیں اپنایا۔ شروع شروع میں وہ محض اصولاً غزل کی مخالفت کرتے رہے۔ پھر بہت بعد میں جب مخدوم اور مجروح نے غزل کہنی شروع کی تو بھی ان کی غزل ان کی نظم سے بہت دور نہ جا سکی اور وہ غزل کی دریافت نو کے فریضے سے عہدہ برآ نہ ہو سکے۔ فیض کی غزل اپنی جگہ پر نک سک سے درست تھی لیکن روایتی لفظیات کو خود ہی بہت خوبی سے برت لینے کے باوجود وہ امکانات سے عاری رہی کہ فیض نے اپنے بعد میں آنے والوں کے لیے کچھ چھوڑا نہ تھا۔ ان کا مسئلہ یہ تھا کہ اب یا تو فیض کی نقل کر کے اپنی دنیا اور عقبیٰ خراب کی جائے یا پھر فیض کو مسترد کیا جائے، چاہے وہ خود اپنے لیے کوئی راہ نجات نہ دریافت کر سکیں۔

پھر وہ وقت آیا جب جدید شعرا نے منظر ادب پر ظہور کیا۔ غزل کے بارے میں ان کے یہاں بھی الجھنیں تھیں، لیکن میر اور غالب کو وہ بخوبی جانتے پہچانتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی تجربہ کوشی کے لیے، اپنی دروں بینی، موت کے تئیں اپنے دل میں کشش، کے جواز کے لیے دیگر باتوں کے ساتھ میر کا بھی حوالہ دیا اور اپنی پیچیدگی، استعارہ پسندی اور ابہام کے جواز میں انھوں نے غالب کی سند پیش کی۔ لیکن یہ بات ان کے ذہن میں صاف نہ تھی کہ غزل میں اظہار ذات کا سب سے اچھا طریقہ کیا ہے؟ غزل کی رسومیات کو وہ ترک کر نہیں سکتے تھے اور فیض نے ان رسومیات کو جس طرح تقریباً لغوی سطح پر استعمال کر لیا تھا، اس کے بعد کچھ گنجائش بھی اس طریق کار میں نہ رہ گئی تھی۔ فیض کی رہنمائی میں ''چھوٹا فیض'' بننا تو ممکن تھا، لیکن تخلیقی طور پر فیض سے کوئی رشتہ قائم کرنا ممکن نہ تھا۔ فیض کو نمونہ بنا کر اپنے رنگ کی دریافت ممکن نہ تھی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کہا کرتے تھے کہ اپنا رنگ، خواہ کتنا ہی ہلکا ہو، اپنی ہی شان رکھتا ہے۔

کچھ جدید شاعر ایسے بھی تھے جو میر اور غالب کو، اور پھر اپنے زمانے میں فیض اور ناصر کاظمی کو اپنا معنوی استاد جانتے تھے لیکن وہ اپنی راہیں مسدود نہ سمجھتے تھے۔ ان کا خیال یہ تھا کہ عشقیہ شاعری کی روایتی رسومیات اور لفظیات کو اختیار نہ کیا جائے تو اظہار ذات کا مسئلہ اتنا ٹیڑھا نہیں جتنا مثلاً فیض کے یہاں نظر آتا ہے۔ فیض کے برخلاف ناصر کاظمی حسب ذیل طرح کے شعروں میں یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ ہمیں روایتی شاعر نہ کہا جائے۔ ہمارا تجربہ داخلی ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ خود بیتی ہو۔

دوست سب جمع ہوئے رات کی تاریکی میں
کوئی رو کر تو کوئی بال بنا کر آیا

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منھ اندھیرے

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

وہ شاعروں کا شہر وہ لاہور بجھ گیا
اگتے تھے جس میں شعر وہ کھیتی ہی جل گئی

میں بھی مسافر تجھ کو بھی جلدی
گاڑی کا بھی وقت ہوا تھا

ایک اجڑے سے اسٹیشن پر
تو نے مجھ کو چھوڑ دیا تھا

ان حالات میں جن شعرا نے میر اور غالب اور ناصر کاظمی کو محض پس منظری رنگ کے لیے استعمال کیا اور اپنے لہجے میں ذرا چلبلا پن، تھوڑی سی گستاخی آمیز صاف گوئی، تھوڑی سی فکری اشاریت داخل کر کے مروجہ غزل سے کچھ بغاوت کا بھی انداز اختیار کیا، ان میں

مدحت الاختر کا نام بہت نمایاں نظر آیا۔ یہ کل کی سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن ''نئے نام'' کو چھپے ہوئے آج پینتیس برس ہونے کو آئے۔ اس کتاب میں شامل اکثر شعرا نے نئے ادب کے میدان میں خود کو قائم کیا اور آج بھی قائم رکھا ہے۔ اس وقت مدحت الاختر بالکل نو آمدہ تھے۔ لیکن اس چلبلے پن اور گستاخی آمیز صاف گوئی، جس کا میں نے ابھی ذکر کیا، اس کے ساتھ غزل کی تہذیب سے باخبری نے ان کی غزل کو اس وقت سے ہی توجہ کا مرکز بنا دیا تھا۔ ''نئے نام'' میں شامل ان کی غزل کا آخری شعر ہے ؎

خود چل کے کیوں نہ ان سے ملاقات کیجیے
مدحت کسی کی راہ میں کیوں بیٹھ جائیے

اس شعر کے پس منظر میں میر اور غالب موجود ہیں۔ میر کا شعر ہے ؎

ہاتھ دامن پہ ترے مارتے جھنجلا کے نہ ہم
اپنے جامے میں جو آج اپنا گریباں ہوتا

یہاں اور باتوں کے علاوہ سرِ راہ ملاقات، بلکہ سرِ راہ مواجہہ (Encounter) کی صورت ہے۔ غالب کے دو شعر ہیں، بلکہ سامنے کے شعر ہیں، سب کو یاد ہوں گے ؎

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے
دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گذر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں

غالب کے پہلے شعر میں سرِ راہ مواجہہ کی تمنا اور ارادہ ہے، اور دوسرے شعر میں صاف صاف سرِ راہ بیٹھے رہنے کا مضمون ہے۔ ان اشعار کی روشنی میں مدحت الاختر کا شعر بزرگوں کے چاند سورج کے سامنے اپنا چراغ روشن کرنے کی کامیاب کوشش ہے، اور نئی شاعری کے بہت سے جوازوں میں ایک مضبوط جواز یہ بھی ہے۔ لیکن تب سے اب تک بہت زمانہ گذر گیا ہے۔ اگر ایلیٹ (T.S.Eliot) کی بات صحیح مانی جائے کہ ادب، خاص کر شاعری میں ہر دس برس میں ایک نئی نسل آ جاتی ہے، تو مدحت الاختر کی اس غزل پر اب تیسری نسل کا زمانہ ہے۔ اس اثنا میں مدحت الاختر نے شاعری کی طرف وہ توجہ نہ صرف کی جس کا تقاضا ہمیں ان کی صلاحیتوں کو دیکھتے ہوئے تھا۔ لیکن انھوں نے جو کہا اچھا کہا۔ جوانی کے چلبلے پن میں اب بہت ساری محزونی اور مایوسی بھی داخل ہوئی لیکن غزل نے انھیں ہمیشہ اپنی راہ پر چلایا۔ یعنی وہ راہ سے بے راہ نہ ہوئے۔ دسمبر ۱۹۸۰ میں انھوں نے ایک دھان پان سا مجموعہ ''منافقوں میں روز و شب'' شائع کیا۔ اس کے دیباچے میں فضیل جعفری نے لکھا:

> مدحت الاختر کے لہجے میں پایا جانے والا طنز، ردِ عمل کی شدت اور بین السطور میں موجود غصے کی لہر دراصل اس خوف اور بے بسی کے نتائج ہیں جن سے آج کا انسان دوچار ہے۔

اس مجموعے کو بھی اب بیس سے زیادہ برس ہو گئے۔ مدحت الاختر اس بار جو مجموعہ ''میری گفتگو تجھ سے'' بازار میں لائے ہیں وہ تولے اور ماشے والے وزن کے اعتبار سے ''منافقوں میں روز و شب'' سے کچھ ہی زیادہ بھاری بھر کم ہے۔ لیکن شاعری کے اعتبار سے یہ گذشتہ سے کہیں زیادہ وزنی ہے۔ مدحت الاختر کی افتادِ مزاج اور ذہنی ساخت تو اس مجموعے میں بھی ویسی ہے جیسی پچھلے مجموعے میں تھی، لیکن اب طنز کی شدت کی جگہ ایک ٹھہراؤ آ گیا ہے۔ زمانے سے ان کی اب بھی ٹھنتی ہے، لیکن اب وہ ہراساں نہیں ہوتے۔ پچھلے مجموعے میں جو تلخی تھی وہ اس خوف کی پیدا کردہ تھی جو کسی صورت حال کے سامنے بے چارگی کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ اب جو صورت حال ہے اسے ملٹن کے مشہور مصرعوں کی زبان میں یوں تو نہیں کہہ سکتے کہ:

His servants he, with new acquist

Of true experience from this great event,
With peace and consolation hath dismissed
And calm of mind, all passion spent.

(John Milton:*Samson Agonistes*)

اس عظیم الشان واقعے سے حاصل کردہ
حقیقی تجربے کی بناپر اس نے
اپنے سارے خدام کی چھٹی کردی ہے، اس کے ذہن میں اب
سکون اور دلاسا ہے، اور ایک ٹھہراؤ۔ سارے جوش وخروش
اب ٹھنڈے ہیں۔

بچارے جدید شاعر کو یہ وسعت کہاں نصیب کہ وہ سچے تجربے کی برکت سے مکمل سکون (Peace) اور دلاسا (Consolation) حاصل کرے، اپنے خدام کی چھٹی کردے اور وہ نفس مطمئنہ حاصل کرلے جس کی طرف آخری مصرعے میں اشارہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اب تلخی کی جگہ متانت ہے، طنز میں ایک طرح کی ہمدردی اور شگفتگی بھی شامل ہے اور برہمی میں پھٹ پڑنے والی کیفیت نہیں۔ دونوں مجموعوں کے اشعار بیک وقت سامنے رکھیں تو میری بات کچھ زیادہ واضح ہو سکے گی۔ مندرجۂ ذیل اشعار ''منافقوں میں روز وشب'' سے اخذ کیے گئے ہیں۔

میں ایک قطرۂ شبنم ہوں دامن گل پر
اٹھائے سیکڑوں نیزوں سے آفتاب مجھے
ہم ہی شاید گراں ہیں دنیا پر
آپ تو پھول سے بھی ہلکے ہیں
ایسا دیا جواب کہ پتھر بنادیا
میں سوچ ہی رہا تھا سوال دگر ابھی
دودھ کی نہر نکالی نہیں سر پھوڑلیا
کوہکن کہہ کے چڑھاتے ہیں گوالے مجھ کو
صورتیں مٹ گئیں تکمیل سے پہلے کتنی
ٹوٹ کر رہ گئے ناساختہ پیکر کتنے
جو شاخ کٹ چکی ہے خود اپنے درخت سے
اب کیا اسے بہار کے دھوکے میں ڈالیے
میں بہت دور چلا جاؤں گا دنیا سے تری
آسماں سر پہ رہے گھر کی ضرورت کیا ہے

اب ان شعروں کے سامنے زیر نظر مجموعے کے حسب ذیل اشعار رکھئے۔

ہم سے نہ چھپاؤ کہ بجھا شعلۂ دل کیوں
ہم بھی تو زمانے کی ہوا کھائے ہوئے ہیں

دنیا بہت بری ہے مگر بے ہنر نہیں
ظالم نے جو فریب دیا خوش نما دیا
کسی کی یاد میں دو شعر کہہ لیے مدحت
ہمارا شوق نہیں کان پر قلم رکھنا
میں آب و گل سے بہت دور جا رہا ہوں گا
مرے قریب خداوند عزوجل ہوگا
میں اپنی روح کی انگلی پکڑ کے چل دوں گا
بدن اگرچہ مرا سرد اور شل ہوگا
دیکھیں گے ان کو دور سے اور لوٹ آئیں گے
ہرگز نہ گفتگو کی جسارت کریں گے ہم
آخر اسے بھی اپنی طبیعت عزیز تھی
بے ہجو غیر مدحت الاختر نہ رہ سکا
عقل والوں کو ہے دنیا بھی برابر کی عزیز
ایک میں ہوں کہ فقط دل پہ یقیں ہے میرا

پھر ایک غزل ہے جس کے کچھ اشعار نقل کرنا اس لیے ضروری سمجھتا ہوں کہ جس بحر میں یہ غزل ہے وہ بہت نادر ہے، اور جس طرح کے مضامین اس میں برتے گئے ہیں، اس طرح کے مضامین کے لیے تو شاید فارسی میں بھی نہ برتی گئی ہو اور اس سے بڑھ کر یہ کہ مدحت الاختر نے اس کے آہنگ میں غیر معمولی روانی حاصل کرلی ہے۔

کس نے کسے پہلے چھوا یاد نہیں ہے
یاد ہے بس بھیگی ہوئی رات کا عالم
وقت کی رفتار تھی ٹھہری ہوئی جیسے
دن کا وہ عالم تھا نہ وہ رات کا عالم

مندرجہ بالا اشعار سے قطع نظر بھی کرلیں تو یہ بات صاف نظر آتی ہے کہ مدحت الاختر کے کلام میں اب وہ چیز آگئی ہے جسے میر نے ''تہ داری'' کہا تھا۔ تہ داری کے معنی صرف کثرت معنی نہیں، ہر چند کہ کثرت معنی اس کی اہم صفت ہے۔ تہ داری میں مضمون کی گہرائی اور مزاج کی تمکین بھی شامل ہے، جیسا کہ میر کے حسب ذیل شعر میں ہے۔

تہ داری کیا کہئے اپنی تختی سے اس کی جیتے موئے
حرف و سخن کچھ لیکن ہرگز منہ پہ نہیں ہم لائے ہنوز

داراب بیگ جویا کی ایک رباعی ہے۔

تا صاحب صورت بری از معنیٰ بود
در چشم حقیقت سبک و رسوا بود
اہل معنی شکوۂ دیگر دارند
آئینہ اگر داشت تہِ دریا بود

صورت (عکس، وہ شے جو نظر آتی ہے) میں اگر معنی (حقیقت، وہ شے جو صورت کی تہ میں ہے) نہ ہوں تو ایسی صورت بے حقیقت اور بے

قیمت ہوتی ہے۔ آئینے میں آب تو ہے، لیکن گہرائی نہیں۔ گہرائی ہوتی تو آئینہ بھی دریا ہوتا۔ شعریات کی زبان میں کہیں تو مطلب یہ ہوا کہ صرف چالاکی (Cleverness) کی چمک دمک سے شعر نہیں بنتا۔ معنی کی تہ داری یا مضمون کی گہرائی بھی چاہئے۔ بے تکلفی، چہل، چھیڑ چھاڑ (قاری سے، یا دنیا سے یا معشوق سے) سب ٹھیک، لیکن بات ایسی ہو جو خیال اور احساس کا نیا سلسلہ پیدا کرے۔ مدحت الاختر کو اب اسی تہ داری اور معنویت سے بہرہ وافر مل گیا ہے جس کے نہ ہونے کی میر کو اپنے معاصروں کے کلام سے شکایت تھی۔ مدحت الاختر کے یہاں اب ایسے مضامین نظر آنے لگے ہیں جنھیں ان کے زمانۂ نوجوانی کے مضامین کی ارتقائی صورت کہا جا سکتا ہے۔ لیکن آج سے پچیس برس پہلے کے مدحت الاختر سے، شاید کسی جدید شاعر سے، ان مضامین پر ترقی کی توقع نہ تھی۔ مدحت الاختر نے وہ منزل بھی بحسن وخوبی سر کر لی۔

اب اگر نیند نہ آئے تو خطا کس کی ہے　　　میرے کمرے میں تو بستر بھی ہے تنہائی بھی
پر مارتے ہی پھیر میں بچوں کے آ گئیں　　　پھولوں سے تتلیوں نے ملاقات بھی نہ کی
خبر نہ تھی کہ وفا بھی خریدنی ہوگی　　　ہمیں بھی جیب میں تھوڑا سا مال رکھنا تھا
نہ سود ہے نہ زیاں حاصل وفا کیا ہے　　　وفا پرست نہ میں ہوں نہ وہ برا کیا ہے
نہ خود ملے گا نہ مجھ کو کبھی بلائے گا　　　اس آنے جانے میں ویسے بھی اب رہا کیا ہے
ہنر دیا بھی نہیں لے لیا انگوٹھا بھی　　　بڑے کمال کی فن کار ہے یہ دنیا بھی

ادھر بعض نو آمدہ لوگوں کی زبان سے سنا گیا کہ ہم ۱۹۶۰ والوں سے اس لیے مختلف ہیں کہ ہمارے مضامین مختلف ہیں۔ لیکن غزل کا تو کمال ہی یہ ہے کہ اس کے مضامین بدلتے ہیں لیکن بدلتے نہیں۔ وہ جو کہا گیا کہ Plus ce change, plus ce'st la meme chose (جتنی ہی بدلے اتنی ہی ویسی کی ویسی)، وہ غزل کے مضامین پر ضرور صادق آتا ہے۔

☆☆☆

(۲۰۰۴)

پرتپال سنگھ بیتاب کا ''پیش خیمہ''

(پرتپال سنگھ بیتاب: پیدائش ۱۹۴۹)

پانچ چھ سال ہوئے مجھے ''شب خون'' میں اشاعت کے لئے پندرہ سولہ چھوٹی چھوٹی نظمیں ملیں۔ تحریر کچھ ٹیڑھی میڑھی تھی۔ شاعر کا نام انجانا تھا اور ساتھ ہی بی۔ اے۔ (یا شاید ایم۔ اے۔) ایل ایل۔ بی۔ بھی لگا ہوا تھا۔ ڈگریوں سے آراستہ ناموں کو دیکھ کر مجھے ''بیسویں صدی'' میں چھپنے والے ادیب اور شاعر یاد آجاتے ہیں۔ ساتھ ہی اپنی ایک بچپن کی حماقت آمیز جہالت بھی یاد آجاتی ہے۔ اس زمانے میں ''بیسویں صدی'' میں ایک صاحب مسمی شبلی بی۔ کام پابندی سے چھپا کرتے تھے۔ بہت دنوں بعد مجھ پر یہ راز کھلا کہ ''بی۔ کام'' ان کے نام کا جزو نہیں بلکہ ایک ڈگری ہے اور نام بیچارہ تو محض ایک لفظی یعنی ''شبلی'' ہے۔ مختصر یہ کہ ڈگری سے آراستہ پیراستہ ناموں پر مجھے اعتبار مشکل ہی سے آتا ہے۔ اس لئے ان ننھی منی نظموں کے مصنف کے نام کے ساتھ ڈگریاں دیکھ کر میں نے بے دلی سے سوچا کہ یہ بھی کوئی یوں ہی سی چیز ہوگی۔ لیکن چونکہ میں کسی بھی انجانے افسانہ نگار یا شاعر کی تخلیق غور سے پڑھے بغیر مسترد یا قبول نہیں کرتا اس لئے (بے دلی سے سہی) میں نے ان نظموں کو پڑھا، اور پڑھنے کے بعد اپنی احتیاط پسند طبیعت کو مبارکباد دی کیوں کہ نظمیں واقعی اچھی تھیں۔ ان کو اشاعت کے لئے منظور نہ کرنا ایک نوجوان اور ہونہار شاعر کی ہمت شکنی کے علاوہ بددیانتی بھی ہوتی۔ نظمیں میں نے شائع کردیں لیکن ڈگریوں کے بغیر، اور پرتپال سنگھ بیتاب کو لکھا کہ انھیں ان بیساکھیوں کی ضرورت نہیں۔

جب میں کسی ایسے ادیب کی اچھی تحریر پڑھتا ہوں جس کے نام سے میں واقف ہوں تو کچھ ایسی خوشی کا احساس ہوتا ہے جو کسی پرانے دوست سے تجدید ملاقات پر حاصل ہوتی ہے، اور جب کسی ایسے ادیب کی اچھی تحریر پڑھتا ہوں جس کے نام سے میں اس سے قبل واقف نہیں تھا تو دوہری خوشی ہوتی ہے۔ گویا معتبر دوستوں کی فہرست میں ایک نام کا اضافہ ہوگیا۔ نئے ناموں میں میرے لئے ہمیشہ ایک دلکشی رہی ہے، لیکن میں ان کے ساتھ وہ مربیانہ رویہ نہیں اختیار کرتا جو ابوالکلام آزاد نے اصغر گونڈوی کی کتاب ''نشاط روح'' کا دیباچہ لکھتے وقت اختیار کیا تھا۔ میں اچھا لکھنے والے نئے ادیبوں کو محسن اور خود کو احسان مند گردانتا ہوں کیوں کہ اگر ایسے ادیب نہ ہوں تو نہ صرف یہ کہ ادب کی ترقی اور چہل پہل رک جائے گی بلکہ یہ بھی ہوگا کہ نئے ادیبوں کے حوالے سے پرانے ادیبوں کی دریافت نو کا کام بھی رک جائے گا۔ اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے ٹی۔ ایس۔ الیٹ نے اشارہ کیا تھا کہ ہر عہد اپنے گذشتہ ادیبوں کو اپنے ہی حوالے سے پڑھتا اور دوبارہ خلق کرتا ہے۔ یہ بات دیکھنے میں تو سرسری معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی اہمیت کا احساس کرنے کے لئے صرف یہ دیکھنا کافی ہے کہ ترقی پسند ادیب جو اختر حسین رائے پوری کی قیادت میں تمام پرانے ادب کو مسترد کرنے کا پرچم لے کر اٹھے تھے، انھیں بھی غزل بلکہ مرثیہ تک کی اہمیت کو تسلیم کرنا پڑا۔

پرتپال سنگھ بیتاب نئے شاعروں کی اس صف میں ہیں جو اس وقت نمایاں ہونا شروع ہوئی جب نئی شاعری کے سلسلے میں اٹھنے والی بحثوں اور اختلافات کی گرد بڑی حد تک بیٹھ چکی تھی۔ آج سے بیس سال پہلے جو ہماہمی تھی، اور جس شدت اور انتہاپسندی کے ساتھ مخالف وموافق گروہ صف آرا تھے، اس میں بھی کمی آچلی ہے۔ ''گفتگو'' کا ترقی پسند ادب نمبر جو حال ہی میں شائع ہوا ہے اس میں ایسے لوگوں کے افسانے بھی شامل ہیں جنھیں ترقی پسند نظریۂ ادب سے کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر محمد حسن ایسے لوگ کچھ پرانے اور کچھ نئے

ناموں کو لے کر (جن میں تقریباً سب پرانے اور بہت سے نئے نام ناگفتہ بہ بھی ہیں) ادب میں ایک ''تیسری آواز'' کی دریافت کر رہے ہیں۔ ان کے خیال کے مطابق اس آواز میں نیا پن ہے، لیکن یہ ترقی پسندی کے قریب ہوتے ہوئے بھی بعض جدید عناصر کی بھی حامل ہے۔ یہاں مجھے اس سے بحث نہیں کہ سردار جعفری اور محمد حسن کی ان کارگذاریوں میں ترقی پسند نظریۂ ادب کا کوئی ارتقا یا جدید نظریۂ ادب کا کوئی پھیلاؤ تلاش کرنا ممکن ہے یا نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ بیس سال گذر جانے کے باوجود، اور بیس سال پہلے نمایاں ہونے والے ادیبوں کے فلسفیانہ جوش و خروش میں تھوڑی بہت کمی آ جانے کے باوجود، نئی شاعری اب بھی نوجوان ذہنوں کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہے۔ یہ بات اس لئے اہم ہے کہ جب جدیدیت کا غلغلہ اس ملک میں اٹھا تو بڑے بڑے مستحکم ادیبوں نے بھی خود کو جدیدیت میں شامل سمجھانا چاہا۔ اس وقت یہ کہا گیا کہ جدیدیت ایک فیشن ہے اور اس فیشن کی مار چھوٹوں بڑوں سب پر یکساں پڑ رہی ہے۔ اب، جب کہ جدیدیت کوئی فیشن نہیں رہ گئی، نئے لکھنے والوں کا اس کی طرف راغب ہونا یہی معنی رکھتا ہے کہ اظہار کے بعض ایسے تقاضے ضرور ہوں گے جو جدیدیت ہی کے ذریعہ پورے ہو سکتے ہوں۔ اور ادبی فکر کے بعض پہلو بھی ضرور ایسے ہوں گے جن کی سچائی جدید اسالیب کی مرہون منت ٹھہرتی ہوگی۔

چونکہ پرتپال سنگھ بیتاب جدید ادبی منظر میں داخل ہونے والی نئی صف کے ایک نمائندہ شاعر ہیں، لہٰذا اس بات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اگر ان کا کلام بیس پچیس سال پہلے کے جدید شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو کیا اس کی شناخت ممکن ہوگی؟ اگر ہاں، تو وہ شناخت کس طرح متعین ہوگی؟ یہ سوال اس لئے بھی ضروری ہے کہ جدید شعرا کے بارے میں اکثر یہ کہا گیا تھا کہ وہ سب ایک ہی طرز میں لکھتے ہیں۔ اس طرز کی ایک پہچان یہ بھی بتائی گئی تھی کہ جدید شعرا کے یہاں سمندر، ہوا، آسمان، سایہ، شاخ، شجر وغیرہ الفاظ بہت آتے ہیں۔ اور ان الفاظ کی معنویتیں بھی سب کے یہاں ایک جیسی ہیں۔ مجھے اس وقت اس مسئلے پر کچھ نہیں کہنا ہے (سوائے اس کے کہ میں اس الزام کو غلط سمجھتا ہوں)۔ فی الحال یہ دکھانا مقصود ہے کہ پرتپال سنگھ بیتاب بھی ان ہی اور ان کی طرح کے دوسرے الفاظ کا استعمال بے تکلفی سے کرتے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں یہ الفاظ کسی اور قسم کی فضا اور کیفیت کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر نسبتاً پرانے جدید شعرا کے یہاں ان الفاظ میں کسی قسم کی علامتی معنویت ڈھونڈنے یا خلق کرنے کی کوشش ملتی ہے۔

اے صف ابر رواں تیرے بعد
اک گھنا سایہ شجر سے نکلا (بانی)

یہ اک شجر کہ جس پہ نہ کانٹا نہ پھول ہے
سائے میں اس کے بیٹھ کے رونا فضول ہے (شہریار)

میں ڈوبتا جزیرہ تھا لہروں کی مار پر
چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا (ظفر اقبال)

پردہ ہلا کے باد سحر دور تک گئی
خوشبو کدھر سے آئی کسی کو پتہ نہ تھا (بمل کرشن اشک)

دریا میں دور دور تلک کشتیاں نہ تھیں
خطرہ نہ تھا ہوا کو کسی بادبان کا (محمد علوی)

اتنے مستند اور مستحکم شعرا کے سامنے پرتپال سنگھ بیتاب کے اشعار رکھنے سے میرا یہ مقصد نہیں کہ میں پرتپال سنگھ بیتاب کو ان شعرا سے موازنہ کے قابل سمجھتا ہوں۔ میں صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ بیتاب (اور ان کے ہم عمر بعض دوسرے شعرا) کے یہاں یہی الفاظ دوسری طرح کی معنویتوں کے حامل نظر آتے ہیں۔ یہ معنویتیں علامت کے بجائے کیفیت کی پیدا کردہ ہیں۔ اور اس کیفیت کا سلسلہ غزل کی اس مضبوط روایت سے ملتا ہے جس کی رو سے اشعار کی معنویت الفاظ کے مخصوص لفظی معنی سے زیادہ ان کی کیفیت یا تاثر پر منحصر ہوتی تھی۔ جن شعرا کے یہاں کیفیت اور معنویت یکجا ہو گئی ہیں انھوں نے غزل کی دونوں روایتوں کا احاطہ کر لیا ہے۔ کیفیت سے مراد یہ ہے کہ الفاظ اپنے لغوی معنی

یا علامتی معنی میں متعین نہ ہوں بلکہ ان کے ذریعہ کچھ کیفیات یا تاثرات پیدا ہوں، اور لازمی نہیں ہے کہ یہ کیفیات و تاثرات حواس خمسہ سے براہ راست متعلق بھی ہوں۔ کیفیت سازی کی مشہور مثال مصحفی کا یہ شعر ہے جسے اکثر لوگوں نے بے معنی کہا ہے ؎

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

بعض لوگوں کے خیال میں شعر اکا پہلا فقرہ ''چلی بھی جا'' نہیں بلکہ ''چلے بھی جا'' ہے۔ اس تصحیح کے باوجود الفاظ کے لغوی معنی شعر کا ساتھ نہیں دیتے ہیں۔ لیکن اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کہ اس شعر کی خوبی معنویت کی نہیں بلکہ کیفیت پر مبنی ہے، میر کا یہ شعر دیکھئے جس میں معنویت اور کیفیت دونوں کا امتزاج ہے ؎

رنگ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

مصحفی اور دوسرے کلاسیکی شعرا کے یہاں کیفیاتی شعروں کی تعداد خاصی ہے، دو چار شعر درج کرتا ہوں ؎

سراغ قافلۂ اشک لیجئے کیوں کر
گیا ہے دور نکل وہ دیار حرماں سے (مصحفی)

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے کھنچ کے لہو جم رہا ہے آنکھوں میں (قائم)

آخر الامر آہ کیا ہو گا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے (درد)

یہ ترا اختلاط ہر اک سے
کیا کہیں ہم کو خوش نہیں آتا (میر حسن)

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا
گر گئی یہ بھری گلابی سب (سراج اورنگ آبادی)

میر انیس کا یہ مشہور شعر بھی کیفیاتی شاعری کی بہترین مثال ہے ؎

انیس دم کا بھروسا نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

ان خیالات و اشعار کی روشنی میں پرتپال سنگھ بیتاب کے مندرجہ ذیل اشعار کا مطالعہ دلچسپی کا باعث ہوگا ؎

بلاتی ہیں ہوائیں ہم کو بیتاب
مگر ہم تو غبار رفتگاں ہیں

پرندے ہیں بہت دور آسماں پر
زمیں پر تو فقط پرچھائیاں ہیں

دھوپ اوڑھی ہوئی ردا میری
اور صحرا ہیں بے شجر میرے

کسی گنبد میں گونجتی ہے صدا
کھڑکیاں میری بام و در میرے

اب کے ڈوبا ہے بال بال مرا
بحر رکھے گا خود خیال مرا
دستکوں پر کوئی صدا بھی نہیں
در کھلا ہے مگر کھلا بھی نہیں
ہر طرف آسیب نے جب اپنے پر پھیلا دیئے
اور کچھ چارہ نہیں تھا گھر کو ٹھکرانا پڑا
چھت سے اونچا بھی ہوگیا سیلاب
ہم کہ امن و امان ہی میں رہے
میں ڈوب جاؤں کہ ابھروں یہ مجھ پہ چھوڑ دیا
دیا ہے اس نے فقط بحر بے کنار مجھے

یہ بات ظاہر ہے کہ ان اشعار میں تجسس یا تحیر کے بجائے کچھ ایسی صورت حال ہے جسے پیچیدہ اور اکثر تضاد احساس سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ تضاد احساس میں ہے، فکر میں نہیں۔ فکر میں ہوتا تو قول محال کی صورت میں ظاہر ہوتا۔ بیتاب نے اپنے اشعار میں متضاد احساس کا بیان جان بوجھ کر رکھا ہے یا یہ ان کی فطرت کا خاصہ ہے۔ اس سلسلے میں کوئی بحث نہ ممکن ہے، نہ سودمند۔ میں یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ متضاد احساس کی یہ شاعری زندگی اور زمانے سے دوری نہیں، بلکہ زندگی اور زمانے میں پوری طرح مشغول و مصروف ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ جو لوگ زندگی اور زمانے سے دور ہوتے ہیں (اور ایسے لوگ بھی اچھے شاعر ہو سکتے ہیں، کیوں کہ شاعری ایک مطلق چیز ہے اور اسے کسی مخصوص تعلق یا بے تعلقی کا پابند نہیں کیا جا سکتا) وہ احساس کے اجتماع اور ارتکاز کے شاعر ہوتے ہیں کیوں کہ فاصلے کی وجہ سے تناظر پیدا ہو جاتا ہے اور اشیا کی قدر و قیمت کم و بیش متعین ہو جاتی ہے۔ آج سے کوئی چالیس پینتالیس سال پہلے آڈن (W. H. Auden) نے اپنے ہم عصر شعرا کو مشورہ دیا تھا کہ "تخریبی عنصر میں غرق ہو جاؤ۔ یہی ایک راستہ ہے۔"

In the destructive element immerse, that is the way.

آڈن نے کچھ دنوں بعد یہ بھی کہا کہ ہر نئی نسل اپنے پیش روؤں کو مسترد کرنے پر مجبور ہوتی ہے تاکہ اپنی انفرادیت کا دعویٰ کر سکے۔ یہ دونوں باتیں آج بڑی حد تک غلط ثابت ہو چکی ہیں۔ نوجوان جدید شعرا کی شاعری ہم پر واضح کرتی ہے کہ تخریب باہر سے نہیں ہو سکتی اور پیش روؤں سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن یہ بات ضرور اہم ہے کہ گذشتہ زمانوں کا ہر شاعر پیش رو نہیں ہوتا۔ ہمارے قدیم شعرا پر اکثر یہ الزام لگایا گیا کہ وہ زندگی کے بڑے حقائق سے بے خبر تھے اور انھیں اپنے گرد و پیش سے کوئی علاقہ نہ تھا۔ جدید شعرا اس معاملے میں خوش نصیب ہیں کہ ان پر بھی اکثر یہی الزام لگایا گیا ہے اور جس طرح یہ الزام قدیم شعرا کے بارے میں بڑی حد تک غلط ثابت ہو چکا ہے، اسی طرح جدید شعرا کے بارے میں بھی بڑی حد تک غلط ثابت ہو رہا ہے۔

بنیادی معاملہ یہ ہے کہ شاعری ایک قدر مطلق ہے اور وہ اپنے وجود کے لئے چھوٹے یا بڑے حقائق کی اتنی محتاج نہیں جتنی ذاتی فکر اور مشاہدے کی ہے۔ جس چیز کو آڈن نے تخریبی عنصر کہا تھا وہ دراصل اس ذاتی تجربے اور مشاہدے سے پیدا ہوتی ہے کیوں کہ اپنی ذات کا حوالہ بنے بنائے مفروضات اور مسلمات کو توڑ دیتا ہے۔ اسی لئے میں نے اوپر لکھا تھا کہ اصل تخریب باہر سے نہیں، اندر سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن تخریب کی کئی شکلیں اور بھی ہیں۔ مثلاً یہ بھی تخریب ہے کہ شاعری کی ہیئت میں تنوع پیدا کرنے کے لئے نئے نئے طریقوں کا استعمال کیا جائے۔ نثری نظم ہو یا آزاد غزل، ان کی بنیادی افادیت اسی نکتہ میں ہے کہ موجود کے علاوہ ممکن کی تلاش بھی کی جائے۔ کسی چیز کے بارے میں پہلے ہی سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ ممکن نہیں ہے۔ اس کا ممکن نہ ہونا اسی وقت ثابت ہو سکتا ہے جب یہ بات ہر طرح سے ظاہر ہو جائے کہ وہ چیز وجود میں آنے سے قاصر ہے۔ اسی مسئلے کو فلسفیوں نے یوں بیان کیا ہے کہ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ کسی سوال کا کوئی حل ممکن

نہیں ہے تو یہ بجائے خود ایک حل ہوگا۔ اسی طرح، شاعری میں تبدیلیوں کی کوششوں کو اس وقت تک ناکام نہیں کہا جا سکتا جب تک منطقی یا عملی طور پر ان تبدیلیوں کے تمام امکانات سامنے نہ آجائیں اور یہ ثابت نہ ہو جائے کہ یہ سب راستے بند ہیں۔

جدید شاعری کا ایک بڑا حصہ ہیئت اور طرز دونوں کے اعتبار سے موجود کے علاوہ ممکن کی تلاش سے عبارت ہے۔ بیتاب کی آزاد نظمیں ابھی کسی ایسے امکان کی خبر نہیں دیتیں جس کے انتظار میں لوگ سانس روک کر بیٹھ جائیں۔ لیکن یہی حکم تقریباً تمام آزاد نظموں پر لگایا جا سکتا ہے۔ کسی بھی راستے کا اختتام شروع سے نظر میں نہیں آتا، اس لئے اس سلسلے میں ابھی سے بے چین ہونا ضروری نہیں ہے۔ لیکن میں یہ ضرور دیکھتا ہوں کہ بیتاب کی بعض نظموں میں نثر کی طرف رجحان بھی ہے۔ مجموعی حیثیت سے بیتاب کی نظمیں ابھی کسی تکمیل کا پتہ نہیں دیتیں۔ انھوں نے میراجی سے پیکر طرازی کا فن ضرور سیکھا ہے۔ مثلاً یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

۱۔ جہاں بارش ہو جب بھی
زلزلوں کی شکل میں ہو
جہاں موسم دھماکے سے بدلتے ہوں
جہاں ساحل پہ نیلی نیلی وحشی لڑکیاں
پیاسی کھڑی ہوں

۲۔ بشارت نغمگی کے بھیس میں
جب جب اترتی ہے
کئی رشتوں کی کڑیاں ٹوٹتی ہیں
پرندے اپنے اپنے گھونسلوں سے باہر آکر
کھلی نیلی فضا کو
گھورتے ہیں

۳۔ زمیں دوز کمرے میں
مینار کی سیڑھیاں مجھ کو لے آئی ہیں
زمیں دوز کمرہ
جو کھلتا ہے اندھی گلی میں

پیکروں کی یہ فراوانی تجربے کی وسعت کی حامل نہ ہونے کی وجہ سے اوپر اوپر ایک خوشگوار اور دلچسپ منظر تو پیدا کرتی ہے لیکن ہمیں ان گہرائیوں تک نہیں لے جاتی جہاں میراجی اپنے پیکروں کے ذریعہ ہم کو پہنچاتے ہیں۔ لیکن یہ بات پھر بھی قابل قدر ہے کہ پرتپال سنگھ بیتاب حواس خمسہ کو استعمال کرنے کا فن جانتے ہیں اور اس باعث ان کی نظمیں سطحی اور سپاٹ تذکرہ یا بیان بننے سے محفوظ رہتی ہیں۔

بیتاب کی نظموں غزلوں میں شاعر کی جو شخصیت نمایاں ہوتی ہے وہ بالکل یکساں نہیں ہے۔ یوں تو تقریباً ہر اس شاعر کے بارے میں جو نظم اور غزل دونوں میں اپنا اظہار کرتا ہے، یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا اظہار ان دو میں سے ایک صنف میں زیادہ بہتر ہے۔ لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ نظم میں کسی اور طرح کی شخصیت نظر آئے اور غزل میں کسی اور طرح کی۔ یا دونوں شخصیتیں ایک ہی ہوں، لیکن ان کے جو پہلو غزل میں نمایاں ہوں وہ ان پہلوؤں سے مختلف ہوں جو نظم میں دکھائی دیتے ہیں۔ بیتاب کا معاملہ کچھ ایسا ہی ہے۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ ان کی غزل تضاد احساس کا اظہار کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی شخصیت میں پیچیدگی اور اشیا اور حقائق کو غیر متوقع پہلوؤں سے دیکھنے کی صفت ہوگی۔ اس کے برخلاف نظم میں پرتپال سنگھ بیتاب تھوڑے بہت تلخ، تھوڑے بہت رنجیدہ اور تھوڑے بہت آشفتہ نوجوان کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ابہام کی کارفرمائی جو غزلوں میں قدم قدم پر ملتی ہے، نظموں میں بہت کم ہے۔ ان کی تقریباً تمام نظموں میں کسی ایک مرکزی

احساس یا مشاہدے کے چاروں طرف پیکروں کے تانے بانے بننے کا عمل نظر آتا ہے۔ مناظر فطرت سے متعلق الفاظ (سمندر، جزیرہ، دریا، درخت، گھاٹی، پرندہ، تتلی، دھوپ، طرح طرح کے جانور) ان کا ذکر نظموں غزلوں میں مشترک ہے لیکن یہ اشتراک اسلوب کا مکمل اشتراک نہیں قائم کرتا۔ ممکن ہے شاعرانہ شخصیت کے اس دورخے پن کے ذریعہ بیتاب کی شاعری میں بعض ایسے امکانات رونما ہو جائیں جو عام شعرا کی دسترس سے باہر رہتے ہیں۔ لیکن اس بارے میں ابھی کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ نظم کسی اور طرح کی شخصیت چاہتی ہے اور غزل کسی اور طرح کی شخصیت کا تقاضا کرتی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ دونوں کی تہذیبی فضا مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہت کم شاعر دونوں اصناف میں اظہار کی یکساں سطح قائم رکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے شخصیت کی یہ تقسیم جو پرتپال سنگھ بیتاب کی نظموں غزلوں میں نظر آتی ہے، وہ اس عقدے کے کسی نئے حل کی طرف اشارہ کرے۔

مجموعی حیثیت سے بیتاب کے کلام میں انفرادی اسلوب کی مسلسل تلاش کا خوشگوار احساس ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر ہم ان سے اپنی بہت سی امیدیں وابستہ کریں تو غلط نہ ہوگا۔

☆☆☆

(۱۹۸۰)

پرتپال سنگھ بیتاب، کچھ نئی حسیت کی باتیں

عرصہ ہوا سلیم احمد نے لکھا تھا کہ جدید شاعری نامقبول شاعری ہے کیونکہ جن اسالیب اور جن ہیئتوں میں یہ لکھی جاتی ہے وہ ہماری زبان اور ہمارے ملک کے اسالیب (اور ہیئتیں) نہیں ہیں، بلکہ باہر سے درآمد کئے گئے ہیں۔ باہر کا مال ہونے کے باعث وہ ہماری آب وہوا اور مٹی میں پھل پھول نہیں سکتے لہٰذا انھیں وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوسکتی جو ہماری اپنی اصناف کو حاصل ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ بات دراصل محمد حسن عسکری نے سب سے پہلے کہی تھی، تاریخ نے یہ بات غلط ثابت کردی ہے اور جدید شاعری نے گذشتہ تیس چالیس برسوں میں جو طرزیں اختیار کی ہیں وہی بیش تر معاصر ادبی منظر نامے پر حاوی ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ خود وہ اصناف و اسالیب جن کی وکالت سلیم احمد کر رہے تھے، وہ بہر حال فارسی سے مستعار ہیں۔ ہماری زبان نے انھیں اپنا لیا اور وہ ہماری زبان کو راس آئے۔ ہماری زبان انھیں راس آئی لہٰذا اب وہ سب ہیئتیں ہماری طرزیں ہوگئیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس، جدید شاعری نے جو اسالیب اختیار کیے ہیں وہ ہماری زبان کو راس آرہے ہیں (بلکہ راس آگئے ہیں)۔ لہٰذا ان کے بارے میں اب یہ سوال اٹھانا ہے کہ وہ دیسی ہیں یا بدیسی، غیر ضروری بات معلوم ہوتی ہے۔

یہ سب تو درست ہے لیکن سچی بات یہ ہے کہ سلیم احمد کی بات اس وقت دل میں کھٹک ضرور گئی تھی۔ جدیدیت کے حلقوں کی طرف سے بار بار کہا جاتا تھا کہ نئے مسائل، نئے افکار، نئی صورت حال کا اظہار پرانے اسالیب میں نہیں ہوسکتا۔ جو بات میرے دل میں کھٹکتی تھی، وہ یہ تھی کہ حالات اور افکار تو بدلتے ہی رہتے ہیں، تو کیا پھر ہر بار حالات بدلنے پر نئی ہیئتوں اور نئے اسالیب کا وجود ہوگا؟ ایک طرف تو میں کرسٹوفر کاڈویل (Christopher Caudwell) اور دوسرے مارکسی نقادوں (مثلاً Ian Watt ائین واٹ) کی اس بات سے انکاری تھا کہ سماجی معاشی حالات کی تبدیلی کے ساتھ اصناف بھی بدل جاتے ہیں اور دوسری طرف میں یہ کہہ رہا تھا کہ جدیدیت نئے اسالیب کا تقاضا کرتی ہے کیونکہ پرانے اسالیب نئے حالات کو بیان کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ بات صحیح بھی معلوم ہوتی تھی کیونکہ اقبال کی مثال سامنے کی تھی۔ ''مسجد قرطبہ'' بلکہ ''خضر راہ'' بھی مسدس کی ہیئت میں ناممکن نظر آتی تھیں۔ ان نظموں کی ہیئت بہر حال اردو کی روایتی ہیئتوں سے مختلف تھی، اور طرز بیان کا تو پوچھنا ہی کچھ نہ تھا۔ اقبال نے اپنی مفکرانہ شاعری کے لیے جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ اردو شاعری میں پہلے سے موجود نہ تھا۔ اس میں خاقانی کا قصیدہ اور رومی کی مثنوی اور غالب و بیدل کی غزل عکس پذیر تھے لیکن اس میں ان کی یا کسی اور کی تقلید نہ تھی۔

ان مسائل پر غور وفکر کا نتیجہ میرے لیے یہ نکلا کہ اگر زبان یا ادب کو ضرورت ہو تو نئے اسالیب یا ہئیتیں عالم وجود میں آتی ہیں۔ بعض اوقات زبان بولنے والوں، یا ادب پیدا کرنے والوں، یا ادب کو برتنے والوں کو خارجی وسائل کے ذریعہ باور کرا دیا جاتا ہے کہ تمھیں فلاں طرز یا ہیئت یا صنف کی ضرورت ہے۔ پھر وہ ہیئت یا طرز یا صنف عالم وجود میں لائی جاتی ہے اور اگر واقعی اس کی ضرورت ہو تو پھر وہ پھلنے پھولنے لگتی ہے۔ اس میں اس بات کا کوئی دخل نہیں کہ وہ طرز یا ہیئت یا صنف کسی غیر ملک سے لائی گئی ہے یا اپنے ہی ملک میں ایجاد ہوئی ہے۔ ناول کی مثال سامنے کی ہے۔ ہمارے یہاں ناول بالکل اتفاق سے اور انگریزی کتابوں کی نقل میں تعلیمی مقاصد (بلکہ جیسا کہ عام خیال ہے، گھریلو تعلیم) کے لیے وجود میں آیا، لیکن چل نکلا۔ کہا جاتا ہے کہ اپنی بچی کو گھر پر پڑھانے کی خاطر نذیر احمد نے ایک انگریزی

ناول کو اردو روپ دیا تھا۔ اور وہ ان کے انگریز افسر کو اتنا پسند آیا کہ ناول نہ صرف چھپا اور انعام کا مستحق ٹھہرا بلکہ اس کے بعد بھی نذیر احمد نے کئی ناول انگریزی سے لے کر تصنیف کیے۔ حد تو یہ ہے کہ انگریزی سے مستعار لیے ہوئے ان اردو ناولوں میں سے بعض کا انگریزی ترجمہ بھی ہوا۔ نذیر احمد کے ان بظاہر مصنوعی ناولوں نے ہمارے یہاں ناول اور پھر مختصر افسانے کی صنف کو قائم کیا۔

ظاہر ہے کہ اگر غیر زبان یا غیر تہذیب سے لائے ہوئے اسالیب و اصناف کی مقبولیت غیر ممکن ہوتی (جیسا کہ سلیم احمد کا خیال تھا) تو ناول اور افسانے کی مقبولیت بھی ناممکن ہوتی۔ آزاد اور حالی کی کوششوں، انگریزی تعلیم کے اثر اور انگریزوں کے دبدبے نے ہمیں یقین دلا دیا تھا کہ ہماری زبان کو داستان نہیں بلکہ ناول، قصہ نہیں بلکہ مختصر افسانہ درکار ہے اور ہم نے اپنے اس یقین پر عمل کرتے ہوئے ان افسانوں کو اپنے یہاں فروغ دیا۔ پھر یہ اصناف ہماری کسی ادبی ضرورت کو بھی پوری کرتی ہوئی معلوم ہوئیں اور اس طرح ان کا قیام ہمارے یہاں مستقل ہو گیا۔

نئے اصناف، اسالیب اور ہیئتوں کی یہ مختصر بحث میں نے یہاں اس لئے چھیڑی کہ ۱۹۷۰ کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا اور افسانہ نگاروں کی جماعت بار بار یہ کہتی ہے کہ ہم جدیدیت پسندوں سے مختلف ہیں، ہم نے اپنی راہ الگ نکالی ہے۔ ان سے پوچھا جاتا ہے کہ اگر تم نے اپنی راہ الگ نکالی ہے تو اس کی نشان دہی کیوں نہیں کرتے؟ تم نے کون سے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں؟ فکری سطح پر تم نے کون سے نئے یا مختلف افکار یا تصورات کو اپنایا ہے؟ جدیدیت اور ترقی پسندی میں تو لیجیے، اسلوب، افکار حتیٰ کہ ہیئتوں کا بھی فرق اس قدر نمایاں تھا کہ زیادہ تر حالات میں تو افسانہ نگار یا شاعر کا نام جانے بغیر بھی ہم کہہ سکتے تھے کہ یہ نظم یا افسانہ ترقی پسند نہیں ہے، جدید ہے۔ تمھارے یہاں تو ایسا کوئی فرق ہمیں نظر نہیں آتا۔ اس کے جواب میں وہ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کو فرق نہ معلوم ہوتا ہو لیکن ہمیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہم جدیدیوں سے مختلف ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں بحث ختم ہو جاتی ہے، لیکن سوال نہیں ختم ہوتا۔ یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے آئی ہے کہ نہیں؟ یعنی وہ شاعر اور افسانہ نگار جن کے فن نے ۱۹۷۰ کے بعد فروغ پایا وہ جدیدیوں سے مختلف ہیں کہ نہیں؟ اگر ہیں تو یقیناً وہ صحیح معنی میں ایک نئی نسل ہیں۔ اگر نہیں تو زمانی طور پر وہ نئی نسل کہے جائیں گے تو سہی لیکن ادبی اور فکری سطح پر یہی کہا جائے گا کہ ابھی جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے نہیں آئی ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ دونوں ہی گروہ اپنی اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ آج کے شاعر اور افسانہ نگار طرز فکر اور طرز ادا میں جدیدیوں سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ادب کے بنیادی مسائل میں دونوں کا اتفاق رائے مکمل یا تقریباً مکمل ہے۔ یعنی دونوں کی نظر میں ادب اظہار ذات ہے اور ادیب کو فکر و اظہار کی مکمل آزادی ملنا چاہئے۔ دونوں کا کہنا ہے کہ اظہار کی سالمیت کو قائم رکھنا زیادہ ضروری ہے بہ نسبت اس کے کہ کسی خارجی دباؤ یا تقاضے کے تحت اپنی تحریر کو کسی خاص طرز کا پابند بنایا جائے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ آج کا فن کار بعض چیزوں پر جدیدیوں کے مقابلے میں زیادہ زور دیتا ہے، بعض چیزوں پر کم۔ تاریخ کو مقامی حوالے کے طور پر دونوں ہی استعمال کرتے ہیں (یعنی دونوں تسلیم کرتے ہیں کہ معاصر حالات کا اثر ادب پر پڑ سکتا ہے) لیکن تاریخ کی منطق، تاریخ کی ناگزیریت اور معنی کو قائم کرنے والی شے کے طور پر تاریخ کے کردار کو دونوں مسترد کرتے ہیں۔ جن چیزوں میں آج کا فن کار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا، اور اسی اعتبار سے وہ لوگ ابہام کو بالارادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔ آج کا فن کار تجربے کی طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو وہ ارادی طور پر اختیار نہیں کرتا اگرچہ ترقی پسندوں جیسی وضاحت اور دو اور دو چار والی منطق کو بھی وہ مسترد کرتا ہے۔

گذشتہ پندرہ بیس برس میں معاصر صورت حال میں بعض ایسے عناصر ضرور آئے ہیں جن کا وجود جدیدیت کے آغاز میں نہ تھا۔ آج ایک طرف پنجاب اور کشمیر کے المیے ہیں تو دوسری طرف بابری مسجد کا انہدام اور پھر ہمارے گھروں میں ٹیلی ویژن کی جارحیت کا دور دورہ اور تعلیم اور سیاست سے اخلاق اور اعلیٰ معیار کا بتدریج اخراج ہے۔ جدیدیت کو جو مسائل سب سے اہم لگتے تھے یعنی بین الاقوامی سطح

پر انسانی آزادی اور انسانی حقوق کی پامالی، نیوکلیائی جنگ، اور عالمی ہلاکت کا خواب، اب سرد جنگ کے ختم ہونے اور سوویٹ روس کے ترک اشتراکیت کے باعث یہ مسائل اتنے اہم نہیں لگتے۔ لیکن جدیدیت کی بنیاد اس یقین پر استوار تھی کہ اقدار کی شکست و ریخت، عقائد ومعتقدات کی تکذیب، اور روحانی سہاروں کے معدوم ہو جانے کے باوجود فن یا تخلیقی اظہار کی صلاحیت ایسی شے ہے جو اجڑتی ہوئی انسانیت کو زندگی کی امید عطا کر سکتی ہے۔ یعنی فلسفہ نہ سہی، مذہب نہ سہی، سائنس نہ سہی، لیکن انسان فن کے سہارے ضرور زندہ رہ سکتا ہے۔ چین سے لے کر امریکہ تک تمام دنیا میں فن کی جنگ اسی یقین کے ساتھ لڑی گئی تھی کہ فن ہی زندگی کو معنی دے سکتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جب لاتشکیل کے زیر اثر دریدا (Jacques Derrida) اور پال دمان (Paul de Man) وغیرہ نے معنی سے انکار کیا تو اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ یہ نیا فلسفہ غیر بشر دوست ہے، کیونکہ اگر معنی کا وجود نہیں تو پھر کوئی چیز ایسی نہیں کہ جو صفحۂ ہستی پر انسان کے وجود کو قائم رکھ سکے یا منوا سکے۔ اس لیے ٹاڈاراف (Tzvetan Todorov) نے اسٹینلی فش (Stanley Fish)، پال دمان (Paul de Man) اور دریدا وغیرہ کو مخاطب کر کے کہا کہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص ایک طرف تو انسانی حقوق کا دفاع بھی کرے اور دوسری طرف انسانیت کے تصور کی لاتشکیل Deconstruction کر ڈالے۔ آج کے لکھنے والوں نے (کم سے کم ہمارے یہاں) معنی کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے اور نہ ان کے یہاں وجود کا وہ بحران ہے جو معنی سے انکار کی طرف لے جاتا ہے۔

معاصر زندگی میں جن نئے عناصر کی اثر اندازی کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے ان کے نتیجے میں آج کا لکھنے والا پہلے سے بھی زیادہ تنہائی، احساس زیاں اور اجنبیت یا علاحدگی alienation کا شکار ہے۔ لیکن اس کے تجربات میں اب وہ مرکزیت نہیں جو جدیدیوں کا طرۂ امتیاز تھی۔ آج سے پچیس تیس سال پہلے خلیل الرحمٰن اعظمی یا سلیم احمد کے لیے تو ممکن تھا کہ وہ ایک ہی مضمون کے حدود میں اپنے وقت کی جدید غزل کی نمایاں خصوصیات کو سمیٹ لیں۔ لیکن آج کی صورت حال اس قدر انتشار کی ہے کہ چند صفحات میں اسے مختصر نہیں کیا جا سکتا۔

سربرآوردہ جدیدیوں مثلاً قاضی سلیم اور بلراج کومل کو یہ شکایت بھی ہونے لگی تھی کہ اب جدید لب و لہجے کے عام ہو جانے کے باعث سب لوگ ایک ہی طرح کی بولی بول رہے ہیں۔ یہ لوگ تو بہر حال جدیدیت کے ہم نوا تھے، اس لیے ان لوگوں کا لہجہ دوستانہ اور تنبیہی تھا۔ مخالفوں نے البتہ بڑھ چڑھ کر فیشن پرستی، بھیڑ چال اور اندرونی تقاضے کے بجائے اوروں کی دیکھا دیکھی اوپر سے اوڑھی ہوئی جدیدیت کے الزامات نئی شاعری پر لگائے۔ جواب میں کہا گیا کہ اصل چیز تو شاعری ہے۔ شاعری اگر اچھی ہے تو ہمیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ وہ فیشن کے طور پر لکھی گئی ہے یا واقعی دل سے نکلی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ فلاں فن پارہ بطور فیشن لکھا گیا ہے، اور فلاں فن پارہ سچے دل سے۔ یہ بھی کہا گیا کہ ہر دور کا ایک حاوی لہجہ اور طرز ہوتا ہے اور اس حد تک ہر دور کی شاعری میں بعض صفات مشترک ضرور ہوں گی۔ بعض لوگوں نے معترضانہ لہجے میں جواب دیا کہ اپنا رنگ خواہ وہ ہلکا ہی کیوں نہ ہو، دوسروں کی تقلید سے بہر حال بہتر ہے۔

اس آخری بات کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''اپنے رنگ'' کی تلاش اور ''دوسروں کی تقلید'' نہ کرنے کی نیت کے یہ معنی نہیں کہ ہم دوسروں کی تقلید ہی نہ کریں۔ دوسروں کے بغیر شاعری ممکن نہیں۔ یعنی جب تک شاعری کے اور نمونے ہمارے سامنے نہ ہوں اور ہم یہ نہ جانتے ہوں ان میں سے کون اچھا ہے اور کون اچھا نہیں ہے، تب تک خود ہم شاعری نہیں کر سکتے۔ شاعری خلا میں نہیں پیدا ہوتی، دوسروں کی دیکھا دیکھی وجود میں آتی ہے۔

میرا خیال ہے کہ جدیدیت نے یہ بات بہر حال صاف کر دی ہے کہ انفرادیت بہت خوب سہی، لیکن اچھا شاعر ہونا اس سے خوب تر ہے۔ ناسخ اور آتش اور ان کے معاصرین، سب کا رنگ ایک ہی ہے۔ ناسخ، آتش، آباد، ذوق وغیرہ کی ہم طرح غزلوں سے تخلص نکال دیجیے تو یہ فرق کرنا تقریباً غیر ممکن ہو جائے کہ ان میں ناسخ کون ہے، آتش یا آباد یا ذوق کون ہیں۔ بعض اوقات شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ وہ ''اپنی بات'' کہے۔ اس سے زیادہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ جو بات کہے ٹھیک کہے۔

جدیدیت نے ذاتی احساس کے اظہار پر بہت زور دیا اور اس طرح شاعری سے اس پنچایتی چوپالی اور مجلسی رنگ کا اخراج کیا

جسے ترقی پسندوں نے عام کیا تھا اور جدیدیت ہی نے یہ بات بھی کہی کہ پرانی شاعری اور نئی شاعری میں فرق صرف رویے کا ہے ورنہ ہیں دونوں شاعری ہی، جدیدیت نے تخلیق میں الفاظ کی مرکزی اہمیت واضح کی اور یہ سمجھایا کہ موضوع بذات خود کوئی چیز نہیں ہے، بلکہ ہیئت اور موضوع ایک ہی شے ہیں۔

مثال کے طور پر پرتپال سنگھ بیتاب کی شاعری ہے،اس کے اتنے پہلو ہیں کہ اس کو کسی ایک خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ان کی نظموں میں جگہ جگہ معاصر حقیقت، سکھ حسیت، ذاتی اور قومی تشخص کے درمیان کشمکش اور خارجی دنیا کے دباؤ میں کچلے ہوئے انسان کی تلخ آواز سنائی دیتی ہے۔ یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ ایسے شاعر کو غزل کی رمزیاتی بالواسطہ اور لطیف طنزیاتی زبان پر بھی عبور ہوگا۔نظموں میں براہ راست اظہار رائے اور بے پردہ نا آسودگی اور برہمی شاعری کی حدبندیوں کو توڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔لیکن شاعری کی حدیں کبھی شکست ہوتیں نہیں، بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعری اس شخص کے ہاتھ کوئی ایسی لچکیلی لیکن مضبوط تاروں کی بنی ہوئی کمان ہے جو کھینچتی ہی چلی جاتی ہے اور اس سے نکلا ہوا تیر ہمیشہ نشانے پر بیٹھتا ہے۔اگر یہ براہ راست بیانیہ شاعری ہوتی، یا خطابیہ آہنگ کی حامل ہوتی تو مجھے ان نظموں میں کوئی خاص دلچسپی نہ ہوتی۔ میں سمجھ لیتا کہ ایک نیم پختہ ذہن جذبات کی رو میں بہک کر ادھر ادھر بہ رہا ہے۔لیکن ان نظموں میں طنز کی کاٹ، ان کے اندر بھری ہوئی دہشت (دہشت جو دہشت گرد بھی ہے اور اس کا ہدف بھی)، ان کی تلخی جو استعارے کی جگہ تمثیل کے پردے میں پھلتی پھولتی ہے،ان کی سرد برہمی جو شخصیت کے گہرے کونوں میں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے،ان کے باعث یہ نظمیں غیر معمولی ہوگئی ہیں۔

یہ چیزیں میرے لیے تھوڑی بہت تشویش بھی پیدا کرتی ہیں کہ ان کے ذریعہ ہماری شاعری میں ایسے احساسات اور عناصر داخل ہو رہے ہیں جن کے ذکر سے ہمارے اخباران دنوں بھرے ہوئے ہیں۔ پرتپال سنگھ بیتاب کے یہاں یہ نظم بن کر یچی شاعری کا روپ دھار کر ہمارے سامنے آرہے ہیں، لیکن دوسروں کے ہاتھ میں یہ کند ہتھیار کا بھی کام کر سکتے ہیں۔ بیتاب کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے موضوع میں پوری طرح الجھے ہوئے ہیں لیکن پھر بھی اس کے بارے میں تقریباً لاشخصی یا Clinical انداز بیان اختیار کر سکتے ہیں۔ان کے یہاں جدید آزاد ہندوستان میں سکھ کے روپ میں جینے کا تجربہ ذاتی سے بڑھ کر تاریخی تجربہ بن گیا ہے۔یہ تاریخ ان کے لیے معنویت کا حوالہ نہیں، کیونکہ اس کے پیچھے کوئی منطق نہیں، کوئی ناگزیریت نہیں۔ یہ تاریخ سیاسی کرشموں کی پیدا کردہ ہے۔اس سے معنی برآمد نہیں ہو سکتے۔ ہاں بے معنویت، بے جڑی اور بے راہ روی ضرور برآمد ہو سکتی ہے اور برآمد ہو رہی ہے۔ان نظموں میں بے راہ روی تو ہے لیکن گم کردہ راہی نہیں ہے۔ان نظموں کا متکلم بظاہر حواس باختہ ہو سکتا ہے لیکن دراصل اس کے اندر حقارت اور برہمی کی آندھی چل رہی ہے اور اس نے اس آندھی کو دبا کر اپنی سرد آواز میں ڈھال دیا ہے۔ مثال کے طور، پر مندرجہ ذیل نظم اپنی جگہ پر مکمل ہے۔لیکن اس میں بہت سی باتیں مقدر بھی ہیں اور ان مقدر باتوں کو تخیل کی گرفت میں لے آنا قاری کے لیے کچھ مشکل بھی نہیں:

میں نے کتنے جنم لیے
کتنی بار میں نے شہادت پائی
اور کتنی بار میں کتے کی موت مرا
اتنا سب کچھ ہونے کے بعد
جب آنکھ کھلی
تو میں نے دیکھا
کہ وہی پھٹا پرانا گندہ میلا سا لباس

جسے میں اپنے خیال میں
بدل چکا ہوں
میرے جسم پر
بدستور موجود ہے

ایک لمحے کے لیے بھول جائیں کہ اس نظم کا مصنف کون ہے؟ وہ کوئی بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن وہ آج کے معاشرے کا فرد ہے، آج کی سیاست کی زد میں ہے۔ وہ آج کی معیشت اور معاشرت کا شکار ہے اور کائناتی قوتیں آج بھی اس کے تعاقب میں اسی طرح ہیں جس طرح روز اول سے ہیں۔ اس نظم کا متکلم (یا مرکزی کردار) وہ اولین شکار ہے جو ہر زمانے میں ذلیل وخوار ہوتا ہے اور زمینی اور آسمانی قوتیں اس کا استحصال کرتی ہیں۔ نظم کا ٹھنڈا، سپاٹ، بظاہر نثری آہنگ اس کی بہت بڑی قوت ہے۔ فوری طور پر تو محسوس ہوتا ہے کہ روا روی میں کوئی بیان دیا گیا ہے۔ لیکن ایک لمحے کا تفکر اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ متکلم نے جان بوجھ کر اپنا لہجہ ایسا رکھا ہے کہ وہ نظم میں مذکور بات سے دور اور غیر متعلق معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح نظم میں لاشخصیت اور تمکین پیدا ہو جاتی ہے۔ بظاہر نثری، لیکن دراصل موزوں یہ نظم ہمیں دھوکے میں رکھتی ہے کہ شاعر کو آہنگ سے دلچسپی نہیں۔ وہ بس یوں ہی سطریں اور فقرے ڈھال رہا ہے لیکن جب محسوس ہوتا ہے کہ یہ نثری نظم نہیں ہے تو ہم دوبارہ شاعر کی چابکدستی کے قائل ہوتے ہیں۔

اس نظم میں وہ صوفیانہ فتح مندی نہیں ہے جو مولانا ئے روم سے منسوب مصرعے میں ہے کہ ع ہم چو سبزہ بار ہا روئیدہ ایم۔ یہاں تو ایک طرح کی کائناتی شکست ہے کہ ہر بار متکلم کا مقدر یہ ہے کہ وہ مزبلے پر پھینکنے کے قابل قرار دیا جائے۔ چاہے اسے شہادت نصیب ہو (جس کا نتیجہ بخشائش ہے)، اور چاہے وہ ملزموں، مجرموں، گناہ گاروں کی طرح ذلیل کر کے مارا جائے (اور اس طرح دنیا ہی میں دارالمکافات کا مزہ چکھ لے)، لیکن نہ اس کے گناہ کبھی دھل سکیں گے اور نہ اس کی نیکیوں کا ثواب اسے کبھی ملے گا۔

مندرجہ ذیل نظم میں دہشت زدہ بے چارہ، اس کو دہشت میں مبتلا کرنے والا اور وہ جو اس تمام کھیل میں خود کو قلعہ بند کر کے محفوظ رکھنا چاہتا ہے، ایک ہی صورت حال کے کئی رخ بن گئے ہیں ؎

اونچی اونچی دیواروں والے
مکان کے دور اندر والے کمرے میں
تمھیں شاید
باہر چلنے والی گولیوں کی آواز
سنائی نہ دے رہی ہو
لیکن باہر
گلیوں میں بازاروں میں سڑکوں پر
جو بے بس گھوم رہا ہے
وہ بھی تو تم ہی ہو
اس کا کیا کرو گے؟
وہ تو
اس قلعے میں داخل بھی نہیں ہوسکتا۔

زندگی کی یک رنگی دورنگی کا جو تجربہ اس نظم میں ہے وہ پرتپال سنگھ بیتاب کی حسیت کو موجودہ زندگی کی حسیت سے پوری طرح ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ اس طرح کی اور نظمیں بھی ہیں جن میں متکلم یا مرکزی کردار خود کو ایک سے زیادہ شخصیتوں کا حامل، یا ایک سے بھی کم شخصیت کا حامل دکھائی دیتا ہے۔

سانسوں کی گرد جب چھٹنے لگی
اپنے اپنے مورچوں سے ہم نکل کر آ گئے
دوست دشمن اک جگہ سب
غور کرنے کے لیے
آگے ہوا کا رخ ہے کیا؟
لیکن ہر اک چہرے سے اٹھتی اور اڑتی
گرد سے خائف ہوئے سب
اور واپس
اپنے اپنے مورچوں میں گھس گئے
دیوتا اور راکشس
پھر بٹ گئے ہم

اس نظم کی بھی مایوس، تلخی اور شعور ذات و شعور حادثات کی سنگینی کو اس کے بظاہر نثری آہنگ سے جلا پہنچی ہے۔

ایسی نظمیں کہنے والے شاعر سے غزل کے ٹھہراؤ، اپنے اوپر طنز کے ساتھ تمکنت، اور لہجے میں غزل کی کلاسیکی نوک پلک کی توقع نہ ہو تو بے جا نہ ہوگا۔ لیکن پرتپال سنگھ بیتاب نے غزل کی زمین میں بھی غیر متوقع پھول کھلائے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ وہ زبان میں کسی رسومیات کے پابند نہیں ہیں۔ وہ نامانوس الفاظ بھی بے تکلفی سے برت لیتے ہیں اور غزل کی مانوس، روایتی رکھ رکھاؤ والی لفظیات بھی ان کی دسترس میں ہے۔ لفظیات کا یہ تنوع کسی تیزی طبع کے اظہار ذہانت کے بجائے چالاکی سے کام نکالنے کی خاطر نہیں ہے۔ اس تنوع کے ذریعہ تخلیقی فوائد حاصل ہوتے ہیں۔ کبھی تو لگتا ہے کہ شاعر/متکلم تھک ہار کر ایسے اسلوب میں اپنی بات کہہ رہا ہے جو خود ہی تجربے/مشاہدے/انسانی فاعل کی ناقدری ظاہر کر دے۔ محسوس ہوتا ہے وہ جان بوجھ کر بلند آہنگی ترک کر کے ''عام'' زبان استعمال کر رہا ہے۔

کتنے یگوں کی برف ہے اس کوہسار پر
باطن میں اس کے اب کوئی لاوا نہیں رہا

دنیائے رنگ و بو سے کنارہ نہیں کیا
اچھا کیا جو ہم نے دکھاوا نہیں کیا

کھودی تھیں ہم نے اپنی روایات کے لیے
یہ کیا ہوا کہ ہم انھیں قبروں میں گڑ گئے

کوئی چودہ برس کی بات نہیں
میرا بن باس ایک جیون ہے

آدمی راستے بدلتا ہے
فلسفہ ساتھ ساتھ چلتا ہے

ان اشعار میں سادگی بڑی گہری فکر کا پردہ ہے۔ یہ بھی غور کیجیے کہ ان سب اشعار میں کسی قسم کی ناکامی کا ذکر ہے۔ یہ ناکامی بیتاب کی شاعری میں ذاتی ناکامی، فلسفہ، سیاست کی ناکامی، تہذیب وثقافت کی ناکامی کی شکل میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اس میں تلخی کا ذائقہ نظموں سے کم ہے، لیکن طنز کی گہرائی نظموں سے زیادہ ہے۔ نظموں میں تفکر کی جگہ تیز احساس ہے تو غزلوں میں تفکر اور محزونی کا رنگ ہے ۔

وہ قتل کرتا ہے ایک ایک دن میں سو سو بار
کبھی کبھی تو مجھے خوں بہا بھی دیتا ہے
شکوہ کروں تو کس سے کروں اپنے حال کا
میرا سفر ہے پاؤں مرا آبلہ مرا
ایک بوند پانی کی ریت میں نہیں ٹھہری
میں بھی کن زمینوں پر ابر بن کے برسا ہوں
اس نے بدل کے رکھ دیا نقشہ مرا تمام
سب ہو چکا تو پوچھ رہا ہے رضا مری
مچھلی نے ہم کو سارے خزانے دکھا دیے
آتا نہ تھا ابھرنا مگر ڈوب کر ہمیں
وقت اور مقام سے نہ کبھی ہم گذر سکے
گذرے مقام و وقت فقط رسم و راہ میں
دیوار و در کھڑے رہے باہر اسی طرح
اور زلزلہ مکان کے اندر اتر گیا

یہ اور ان کی طرح کے کتنے ہی اشعار ہیں جن میں اظہار کی پختگی، آہنگ کی صلابت، خود ترحمی سے انکار اور مشکل مضمون کو پورا پورا بیان کر دینے کا ڈھنگ ایسے کلاسیکی مزاج کا پتہ دیتا ہے جس نے حال کو پوری طرح برتا ہے اور ماضی کو پوری طرح ہضم کیا ہے۔ ان غزلوں کا شاعر اتنا ظرف رکھتا ہے کہ ہر مخالف سانحے، ہر ادھوری بات، ہر ناکام کوشش کو برداشت کر جائے اور پھر اسے شعر کا روپ دے دے۔

پرتپال سنگھ بیتاب کے یہاں محزونی اور کبھی کبھی مایوسی تو ہے، لیکن شکست نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ جہاں ان کے کلام میں مختلف طرح کے اداروں کی ناکامی یا مختلف طرح کی کوششوں کی نارسائی کا احساس ہوتا ہے، وہاں انسانی تعلقات کی ناکامی یا شکست کا احساس بالکل نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے کہ ناکامیوں کے اس وسیع کھنڈر میں بھی روح اور دل کے بنائے ہوئے رشتے استوار ہیں ۔

داغ دل خراب شبوں کو جلے ہے میر
عشق اس خرابے میں بھی چراغ اک جلا گیا

پرتپال سنگھ بیتاب شدت احساس کے شاعر ہیں۔ لیکن جو چیز انھیں صاحب تمکین رکھتی ہے وہ غالباً یہی روحانی اور انسانی رشتوں کے دوام اور ان کے موثر ہونے کا تجربہ ہے جو ان کی غزل میں تہ دھارا کی طرح چپ چاپ اس کی گہرائیوں کو سیراب کرتا ہے ۔

اس کی خاموش جھیل میں بیتاب
ایک پتھر مری صدا کا ہے

تیز لہریں کنارے توڑتی ہیں
اور پل اک خموش بندھن ہے
آتی جاتی ہیں کشتیاں بیتاب
کبھی دریا کو پار کر دیکھو
سست ہے دریا بظاہر اس میں اترو گے تو پھر
تیز لہریں دیکھنا اس کی روانی دیکھنا

پرتپال سنگھ بیتاب کی دنیا میں بہت شکست وریخت ہوئی ہے۔ یعنی جس دنیا کا ذکر ان کی غزل میں ہے وہ استقلال پذیر نہیں، لیکن اس عدم استقلال کا نتیجہ ابھی واضح نہیں ہوا ہے۔ اس وقت تو اس غزل میں دنیا دگرگوں ہے اور دھوکے باز ہے لیکن خود وہ شخص (متکلم/شاعر) جو اس دنیا کا تجربہ کر رہا ہے اس کا عالم دگرگوں نہیں، یہ بہت بڑی بات ہے۔

☆☆☆

(۱۹۹۵)

راہی فدائی کی ''تصنیف''

(راہی فدائی: پیدائش ۱۹۴۹)

شاعری کے بارے میں جو سوالات وقتاً فوقتاً اٹھائے گئے ہیں انھیں بہت ہی موٹے طور پر دو عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک عنوان تو یہ ہوگا کہ شاعری کی ضرورت کیا ہے؟ یعنی شاعری سے ہمیں کیا فائدے حاصل ہوتے ہیں؟ دوسرا عنوان یہ ہوگا کہ شاعری کی ضرورت کیوں ہے؟ دوسرے عنوان کے تحت جو سوال قائم ہوں گے وہ اس مفروضے سے شروع ہوتے ہیں کہ شاعری ہمارے کسی نہ کسی تقاضے کو پورا کرتی ہے۔ لہٰذا شاعری سے کسی نہ کسی قسم کا فائدہ، یا اگر براہ راست فائدہ نہیں تو کسی نہ کسی قسم کی راحت تو ضرور ملتی ہے۔ اس کے برخلاف پہلے عنوان کے تحت قائم ہونے والے سوالوں کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ صرف وہی چیزیں رکھنے یا برتنے کے قابل ہیں، جن سے کوئی نہ کوئی مقصد پورا ہوتا ہو، یا کام نکلتا ہو۔ لہٰذا یا تو ہم یہ ثابت کریں کہ شاعری کوئی کارآمد شے ہے۔ یا شاعری اور شاعروں کو یہ کہہ کر ملک سے باہر نکال دیں کہ تم سب بیکار محض ہو۔ چنانچہ افلاطون کو شاعری اور شاعروں میں کوئی کارآمدگی جب نظر نہ آئی تو اس نے صاف صاف کہہ دیا کہ اس کی مثالی ریاست میں شاعروں کا کوئی کام نہیں، اور اگر کبھی کوئی بھولا بھٹکا شاعر اس کی ریاست میں جا نکلے گا تو اسے بڑے احتیاط و احترام کے ساتھ سرحد پار لے جا کر چھوڑ دیا جائے گا۔

شاعری کے بارے میں افلاطون کا یہ نظریہ کہ شاعری محض بیکار بلکہ نقصان دہ چیز ہے، غلط ہو یا صحیح، لیکن مغرب میں اس قدر با اثر رہا ہے، بلکہ اب تک اس قدر با اثر ہے، کہ شاعری کے تمام نقادوں اور نظریہ سازوں نے اپنے وقت کا بڑا حصہ کسی نہ کسی طرح اس کو رد کرنے یا اس کا کچھ حصہ قبول کرنے اور باقی کو اپنے ڈھنگ سے کھینچ تان تشریح کرنے میں گذارا ہے۔ اردو میں بھی جب سے ''پیروی مغربی'' کا چلن ہوا، یہ سوال ہمارے نقادوں کو پریشان اور ہمارے شعرا کو گمراہ کرتا رہا ہے۔

کولرج (S. T. Coleridge) کہا کرتا تھا کہ شاعری کے تمام نقاد یا تو افلاطونی ہوتے ہیں یا ارسطوئی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ سبھی نقاد لیاقت کے اعتبار سے افلاطون ہوں یا نہ ہوں، لیکن نظریے کے اعتبار سے افلاطون ضرور ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ نظریہ کہ شاعری بیکار نہیں ہے کیوں کہ وہ خاص طرح کا علم عطا کرتی ہے، افلاطون کے ہی خیالات سے برآمد ہوا ہے۔ اس طرح، یہ خیال کہ شاعری جھوٹی نہیں ہے، کیوں کہ وہ ایک خاص طرح کا سچ بیان یا دریافت کرتی ہے، افلاطون کے ہی خیالات کا پرتو ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس، یہ دعویٰ کہ شاعری زبان کو عام سے زیادہ بلند اور شدید سطح پر استعمال کرتی ہے، اس لئے یہ انسانی اظہار کا بہترین نمونہ ہے، افلاطون کے اس دعوے کی تردید ہے کہ شاعر اتنے بے وقوف ہوتے ہیں کہ وہ اپنے ہی کہے ہوئے اشعار کا مطلب بیان نہیں کر سکتے۔

جدید شاعری کے نقاد اور قاری دونوں کے لئے یہ افلاطونی مسائل قدم قدم پر مشکل یا دلچسپی پیدا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جدید شاعری کا ایک بہت بڑا جواز یہ ہے کہ اس کے ذریعہ نئے نئے تجربے سامنے آتے ہیں اور اظہار کے لئے امکانات روشن ہوتے ہیں۔ اگر سوال یہ ہو کہ نئے تجربے اور نئے امکانات کی تلاش ضروری ہی کیوں ہو؟ تو جواب میں کہا جاتا ہے کہ اگر ان تجربات اور امکانات پر توجہ نہ دی جائے تو شاعری کی زبان کثرت استعمال کی بنا پر پژمردہ اور افسردہ ہو جائے گی، اور اس طرح شاعری کا جواز ہی ختم ہو جائے گا۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ شاعر تجربے کی تلاش میں اس راستے سے بھٹک جاتا ہے، جسے ہمارے بزرگ یا بزدل نقاد صراط مستقیم کہتے ہیں، حالانکہ

تجربہ کرنا اور صراط مستقیم سے منحرف ہونا کم وبیش ایک ہی چیز ہے۔ بلکہ کبھی کبھی تو صراط مستقیم اتنی تنگ ہوجاتی ہے کہ اس میں راستہ ہی نہیں ملتا۔

غزل کے نہ صرف باقی رہنے یا باقی رکھنے اور مسلسل مقبول رہنے کے جو بھی سیاسی یا سماجی وجوہ بیان کئے جائیں، لیکن یہ ایک بنیادی حقیقت ہے کہ غزل شروع سے ہی طرح طرح کے مضامین اور طرح طرح کے رنگ اظہار پر قادر رہی ہے۔ اگرچہ ہر اچھا کام کرنے کی طرح اچھی غزل لکھنا بھی مشکل ہے۔ لیکن غزل چونکہ طرح طرح کے رنگوں میں خود کو ظاہر کرنے پر قادر رہی ہے اور آج بھی ہے، اس لیے زبان واظہار کی نئی راہیں ڈھونڈنے والوں کے لئے اس کی راہیں ہمیشہ سازگار ثابت ہوئی ہیں۔ ولی نے بہت پہلے کہا تھا ؂

راہ مضمون تازہ بند نہیں　　　تا قیامت کھلا ہے باب سخن

اس شعر میں یہ نکتے بھی پنہاں ہیں کہ مضامین میں جتنی تازگی ہوگی، ان میں اتنا ہی تنوع بھی ہوگا۔ استعارے کے نظریے پر گفتگو کرنے والے بعض ماہرین کا خیال ہے کہ چونکہ تمام زبان استعاراتی ہوتی ہے، اس لئے شاعری کی زبان اور عام زبان میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔ اس خیال میں اختلاف کی بہت سی گنجائشیں ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ استعارے کے بھی مدارج ہوتے ہیں۔ اور اگر استعارے کے مدارج ہوتے ہیں تو لفظ کے بھی مدارج ہوں گے یعنی کوئی لفظ زیادہ معنی خیز ہوگا اور کوئی لفظ کم۔ ہماری تنقید میں بڑی کمی یہ رہ گئی کہ لفظ کی معنی خیزی کے بجائے اس کے ''شاعرانہ پن'' یا ''غیر شاعرانہ پن'' کا مفروضہ گڑھ لیا گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر اپنی من مانی کرتے رہے لیکن نقاد صاحبان ناک بھوں چڑھا کر کبھی کسی لفظ کو اور کبھی کسی لفظ کو شاعری کے شہر سے جلاوطن کرتے رہے۔ ورنہ میر کے یہ شعر دیکھئے ؂

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو　　　کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

غم زمانہ سے فارغ ہیں مایہ باختگاں　　　قمار خانۂ آفاق میں ہے ہار ہی جیت

شفق سے ہیں درودیوار زرد شام و سحر　　　ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گذر میں پیلی بھیت

میر کے آخری شعر کے سامنے منیر نیازی کا یہ شعر رکھئے، تب جا کر یہ اندازہ ہوگا کہ غزل واقعی کتنی لچک دار اور وسیع صنف سخن ہے ؂

شفق کا رنگ جھلکتا تھا لال شیشوں میں　　　تمام اجڑا مکاں شام کی پناہ میں تھا

میرؔ کا غزل کا شعر شفق کی زردی کو ایک تلخ سی ہنسی کے ساتھ ٹال دیتا ہے (''بھیت'' کے معنی ''دیوار'' ہیں، اور ''پیلی بھیت'' ایک شہر کا نام بھی ہے۔) منیر نیازی کا سہما ہوا دل شفق کی سرخی کو (جو تباہی کی علامت ہے) پناہ فرض کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ جو رنگ اجڑے مکان میں جھلک رہا ہے وہ شفق سے زیادہ لال شیشوں کا رنگ ہے کیونکہ شعر میں ''لال شیشوں میں'' ہے، ''لال شیشوں سے'' نہیں۔ میر کو اس بات میں بھی کوئی تکلف نہیں کہ وہ ایک ہی غزل کے ایک شعر میں ''مسجد'' کی جگہ ''مسیت'' جیسا ''غیر شاعرانہ'' لفظ لکھ جائیں اور دوسرے شعر میں ''مایہ باختگاں'' اور ''قمار خانۂ آفاق'' جیسی ''شاعرانہ'' ترکیبیں استعمال کریں۔

یہ اشعار اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ کتابوں کی دنیا میں اور بچوں کے اسکول میں غزل کی تاریخ کچھ بھی ہو لیکن حقیقی دنیا میں غزل واقعی ہزاروں چہرے رکھتی ہے۔ لیکن چونکہ رسم ورواج اور جھوٹی سچی باتوں کا زور مشکل سے ٹوٹتا ہے، اس لئے جب بھی کوئی شاعر غزل کی روایتی اور مکتبی تعریف سے انحراف کرنے کی کوشش کرتا ہے تو سب لوگ اس سے خلاف ہونا اپنا ادبی فرض سمجھتے ہیں۔ میں اس بات کو واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں انحراف برائے انحراف کو برا نہیں سمجھتا۔ میں یہ دعویٰ بھی نہیں کرتا کہ ہر انحراف کے نتیجہ میں اچھی شاعری وجود میں آتی ہے۔ لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ گھسے پٹے ہوئے راستوں پر چل کر معمولی شاعری کرنے سے اچھا ہے کہ نئے راستوں پر چلنے کی کوشش کی جائے، چاہے اس کے نتیجے میں بھی جو شاعری ہو، وہ ہمیشہ اعلیٰ درجہ کی نہ ہو کیونکہ گھسے پٹے راستے کی شاعری میں معمولی پن کا امکان نئے راستے کی شاعری کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔

آج سے پانچ چھ سال پہلے راہی فدائی اور ان کے دو ساتھیوں (ساغر جیدی اور عقیل جامد) نے کچھ نئی طرح کی غزلیں کہنا شروع کیں تو ان پر نا شاعر، ناموزوں، سے لے کر نامناسب اور غیر ضروری تک کا الزام لگایا گیا۔ لیکن جب اس طرز کی بہت سی غزلیں ان کے قلم سے نکلیں تو سنجیدہ قاری کو ان کی طرف متوجہ ہونا ہی پڑا۔ راہی کو ابھی الفاظ سے اس درجہ محبت ہے کہ وہ ہر طرح کے لفظ کو برابر کا درجہ

دیتے ہیں۔کبھی کبھی تو یہ محسوس ہوتا ہے، کہ وہ بھی لفظوں سے اس طرح کھیلتے ہیں، جس طرح بچے کھلونوں سے کھیلتے ہیں۔

خیال و قلم میں کرے امتیاز
یہ راہی فدائی کے بس میں کہاں

اس بے امتیازانہ محبت کی بنا پر ان کے شعر کبھی کبھی جلد بازی میں کہے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ جلد بازی بھی جان بوجھ کر اختیار کی گئی ہو۔کیونکہ ایک طرح تو وہ خود پر ہنسنے کے فن سے واقف ہیں (اور یہ فن جلد بازوں کو نہیں آتا) اور دوسری طرف وہ خارجی ماحول کے نکتہ چیں مبصر اور ایک زہر خند کے ساتھ لطف اندوز ہونے والے تماشائی بھی معلوم ہوتے ہیں۔

وقت برباد کرنے والا تھا
میں تجھے یاد کرنے والا تھا
روشنائی اسی پہ پھیل گئی
جس پہ میں صاد کرنے والا تھا
عوض خون شفق کچھ تو ہو
صلۂ سینۂ شق کچھ تو ہو
کچھ تو احساس فقیری جاگے
کوئی کشکول طبق کچھ تو ہو
نہ سہی گوہر شہرت راہی
قابلیت کا عرق کچھ تو ہو
جو آپ نے دکھایا تھا
وہ سبز باغ ہے خالی
اس کو یہ فکر ہے کہ سکندر نہیں ہوں میں
مجھ کو یہ رنج ہے کہ قلندر نہیں ہوں میں

مندرجہ بالا اشعار میں غزل کا جو رنگ ہے، وہ ایک ایسی شخصیت کا آئینہ دار ہے جس کا جوہر تجسس ہے۔یہی وجہ ہے کہ راہی فدائی مختصر بحروں، انوکھی بحروں، غیر متوقع ردیف وقافیہ، ان تمام طور طریقوں کو بھی اس آزادی سے استعمال کرتے ہیں جس آزادی سے وہ مختلف طرح کے مشاہدات کو برتتے ہیں۔مثال کے طور پر، ان اشعار میں تازہ خیالی اور تازہ رنگی کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔

جوہر ناتمام کو نہ تراش
اپنی ہی انگلیوں پہ ہوگی خراش
معصومیت کے کاتبو
رخ پہ نہیں دل پہ لکھو
صحرا سمندر پی گیا
خون جگر تم بھی پیو
تم کودنے سے پیشتر
پستی کو اپنی دیکھ لو
زبان سے تو برتی ہے لفظ کی بارش
دلوں کو کیفیت انفعال دے کوئی

اٹھا کے مانند ستاروں کو زرد سورج کو
سلگتے جسم کی بھٹی میں ڈال دے کوئی
ذہن و دل میں نہ جاگزیں ہوجائے
علم و فن کا وبال باہر پھینک
تو خداوند میں ترا وعدہ
میری کیا ہے مجال باہر پھینک
جو بچا وہ کاسۂ سر فقط
موروملگس کا گھر فقط
رفتار قافلۂ جہاں
مرہون شمس و قمر فقط

میں ابھی اس بات کا دعویٰ تو نہیں کرتا کہ راہی فدائی کے تمام شعر اسی درجہ کے ہیں، یا ان کی تمام غزلوں میں نئی بحروں اور ردیف وقافیہ کی یہی کارفرمائی ہے۔ لیکن مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ ان غزلوں میں جو آواز بار بار سنائی پڑتی ہے وہ بہت جلد منفرد اور مستند بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

☆☆☆

(۱۹۸۰)

راہی فدائی: ٹیڑھی زمینیں، اجنبی لہجہ

کم شاعر ایسے ہوں گے جن کا دیوان یوں ہی بے ارادہ کھولا جائے تو اس طرح کے شعر نظر پڑیں ؂

سیلِ آلام و طوفان کرب و بلا — خفتہ قوموں کی خاطر جرس چاہیے
اس تماشا گہ زندگی کے لیے — خرس و خر اور فیل و فرس چاہیے

کہیں اور سے ورق پلٹیں تو یہ شعر ملتے ہیں ؂

متاع و مال ہوس حب آل سامنے ہے — شکار خود کو بچا دیکھ جال سامنے ہے
مجھے ملال ہے اپنی فلک نشینی پر — یہی عروج کی حد پھر زوال سامنے ہے
وہ باکمال سیاق و سباق پر حاوی — گذشتہ اس کی نظر میں مآل سامنے ہے

تھوڑا اور آگے بڑھیں تو دیکھتے ہیں ؂

ہر اک ماحول موسم راس آیا — زمانے کے مناسب ہوگئے ہو
سحر حسب ضرورت ہوگئی ہے — کہ خود ہی صبح کاذب ہوگئے ہو
ذرا تو سوچ کہ یہ بھی کوئی سزا تو نہیں — دعائے خیر سہی پھر بھی ساری رات نہ مانگ

پڑھنے والا حیرت میں ہے۔ زمینیں ٹیڑھی اور زیادہ ترنئی، زبان کے ساتھ بے تکلف لیکن قادر الکلامی کا رویہ، تجربہ سے گریز نہیں اور کلاسیکی اسلوب سے اچھی واقفیت، یہ صفات کس طرح ایک شخص میں یک جا ہو جائیں؟ غزل کی وہ صفات جو کتابوں میں درج ہیں اور جن میں زیادہ تر کو مولانا حالی کے خیالات کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے، ان غزلوں میں نہیں ہیں۔ یہ بات صحیح ہے کہ جدیدیت نے شاعر کو تجربہ کوشی اور آزاد بیانی کا جو حوصلہ دیا اس کے بغیر راہی فدائی کی شاعری وجود میں نہ آتی۔ لیکن ہر شاعر اپنے معاصر ادبی ماحول، روایت اور تخلیقی اپج سے فائدہ اپنے ہی طور پر اٹھاتا ہے۔ کسی کے لیے نئے خیال کی راہیں ہموار ہوتی ہیں تو کسی کے لئے زبان ایک چنوتی بن جاتی ہے۔

راہی فدائی نے شروع مشق میں مضامین کی تلاش پر زور طبع صرف کیا تھا۔ غزل میں جانوروں، پرندوں اور کیڑے مکوڑوں کا ذکر، اور ذکر محض بیانیہ نہیں، بلکہ مسلسل استعاراتی انداز کے ساتھ، یہ نئی غزل میں راہی فدائی اور جنوبی ہند کے ان کے بعض ساتھیوں، بالخصوص ساغر، اور عقیل جامد کی دین ہے۔ نامانوس زمینوں میں بے تکلف اور کثرت سے شعر کہنے کی رسم بھی ان لوگوں کی ڈالی ہوئی ہے۔ راہی فدائی چونکہ عربی اور مذہبیات کے میدان سے ہیں، لہٰذا ان کے کلام میں عربی الفاظ کی فراوانی اور اخلاقی مضامین پر زور نظر آئے تو تعجب کی بات نہیں۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ مدرسے اور شریعت کے ماحول میں متانت اور تدیّن کی تربیت کے باعث اس ماحول کے پروردہ شاعروں کے مزاج میں فطری طور پر احتیاط، زبان کے ساتھ بھی اور مضمون کے انتخاب میں بھی، جا بجا نظر آتی ہے۔ اس کے برخلاف راہی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ مذہب کے آداب کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے لیکن لہجہ ایسا اختیار کرتے ہیں جسے عام طور پر ''ثقہ'' اور متدیّن لوگوں سے منسوب نہیں کیا جاتا۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کے یہاں کبھی کبھی عہد نامہ قدیم کے اولیا اور پیغمبروں سا تہدیدی، موعظانہ لہجہ بھی نظر آجاتا ہے اور کبھی وہ ''طنز'' میں اتنے تند ہو جاتے ہیں کہ ان کا طنز کسی برہم روح کی چیخ معلوم ہونے لگتا ہے ؂

اخلاق کی سند بھی چبا کر نگل گئے — جوع البقر ہے آج کے بندر ہیں بوالعجب
جن کی تہوں میں درِ عطش کی کمی نہیں — عرفان وعلم کے یہ سمندر ہیں بوالعجب

''درِ عطش'' جیسی ترکیب وضع کرنے والے شاعر کو ہم جتنی داد دیں کم ہے۔ طنز بھی اپنے رنگ میں چوکھا ہے اور استعارہ بھی بالکل نیا۔ اسی غزل کا اگلا شعر ہے ۔

فطرت کے انقلاب سے دنیا بدل گئی — بلی کے ساتھ موش مچھندر ہیں بوالعجب

مندرجہ ذیل شعر میں اعراب بدل کر لفظ کو دو معنی میں استعمال کر کے تازگی پیدا کی ہے ۔

ملیں گے معتمد ہزار جابجا مگر — نفوس معتمد کہاں سے لاؤگے

رجز مسدس سالم اردو میں کم، بلکہ شاید ہی کبھی برتی گئی ہے، اگر چہ عربی میں عام ہے۔ راہی نے اسے اس روانی اور صفائی سے برتا ہے کہ دل سے بے اختیار داد نکلتی ہے ۔

وہ تھا سبک رو اس کے سر کچھ بھی نہ تھا — اس پر کبھی اپنا ہنر حاوی نہ تھا
تھی مصلحت روباہ میری تاک میں — خوش تھا تو میں میرا ہدف کوئی نہ تھا
دو ہی قدم چل کر شرافت گر پڑی — ظلمت کدے میں خوف تھا ساتھی نہ تھا

جدید شاعر کے بارے میں یہ سوال پوچھنا بہت معنی خیز نہیں، بلکہ ایک طرح کی بے عقلی ہے کہ وہ کتنا بڑا شاعر ہے، بڑوں کی محفل میں کہاں بٹھائے جانے کا حق دار ہے؟ اس سوال کے بے معنی ہونے کی ایک وجہ ہے کہ ادب میں عظمت کی چوٹیاں اور ضلالت کی گہرائیاں دوری سے دیکھے جانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ جب تک ہمارے اور شاعر کے درمیان وقت کا فاصلہ نہ قائم ہو، ہمیں اس کے بارے میں صحیح معلوم نہیں ہوسکتا کہ وہ اپنے معاصروں اور پیش رووں میں کہاں نظر آتا ہے۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ جب تک ہم اس کے بعد آنے والوں کو بھی نظر میں نہ رکھ سکیں، اس کی عظمت کے بارے میں ہمارا فیصلہ ادھورا رہے گا۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر معاصر ادب کی تاخت گاہ میں خوب خوب یکہ تازیاں کرتا ہے، میدان کا سرا پا دکھاتا ہے، طرح طرح کی چمک دمک کا مظاہرہ کرتا ہے۔ لیکن اس کے بعد آنے والا کوئی زیادہ طاقتور نابغہ اپنے اسی پیش رو کی ترکیبوں اور جدتوں اور ہنرمندیوں کو کچھ ایسی تخلیقی قوت اور کچھ ایسے اضافات جدیدہ کے ساتھ استعمال کرتا ہے کہ اس کے پیش رو کی حیثیت رہنما اور نمونہ کے بجائے دیباچے کی سی ہو جاتی ہے۔ اگر معاملہ اتنا انتہائی درجہ کا نہ بھی ہو تو بھی بہت کچھ فرق تو پڑ ہی جاتا ہے۔ ناسخ نے غالب کو متاثر کیا، لیکن غالب ان سے آگے بڑھ گئے، اس قدر آگے کہ بہت سے لوگ ناسخ کو شاعر ہی نہیں مانتے اور غالب کو اکثر لوگ اردو کا سب سے بڑا شاعر مانتے ہیں۔

لہٰذا نئے شاعر کا مسئلہ یہ نہیں کہ اس کے ہر شعر کو رشک عرفی وفخر طالب بتایا جائے، اس کی ہر نظم کو اقبال کے لیے مایۂ آخرت قرار دیا جائے۔

نئے شاعر کے بارے میں یہ سوال زیادہ معنی خیز ہے کہ اس کا کلام پڑھ کر کسی تخلیقی ابتہاج، کسی تازہ ہیجان، کسی باہمت لفظ شناس سے ملاقات ہونے کا تاثر پیدا ہوتا ہے کہ نہیں؟ راہی فدائی کے کلام میں معاصر دنیا کا احساس اور خارجی حقیقت سے متحارب ہونے کا تاثر بھی ہمیشہ سے نمایاں رہا ہے۔ جیسا کہ میں نے بہت پہلے لکھا تھا، وہ خارجی ماحول کے نکتہ چیں اور ایک باخبر مبصر کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ یہ چیز ان کے کلام کو ظاہر بینوں کے اس الزام سے محفوظ رکھتی ہے کہ وہ کچھ غیر ذمہ دار اور غیر سنجیدہ، کھلنڈرے، ناتجربہ کار شخص ہیں، لیکن مجھے (اور میں راہی فدائی کے کلام کے اولین قاریوں میں سے ہوں) جو چیز شروع ہی سے متوجہ کرتی رہی ہے، وہ ان کے یہاں ایک طرح کی آزادی اظہار ہے، جو ''روایتی''، ''شائستہ''، ''کڑھی ہوئی شخصیت'' جیسے بے معنی الفاظ کی نفی کرتی ہے اور ہمیں بتاتی ہے کہ شخصیت کا ''چلبلاپن'' اور ''کھردراپن'' دونوں ہی امکانات غزل کی دنیا سے باہر نہیں ہیں۔

راہی فدائی کی غزل میں عشقیہ مضامین بہت کم ہیں۔ ممکن ہے یہ ان کی ''صوفیانہ'' اور ''ملایانہ'' طبیعت کے عمل دخل کا نتیجہ ہو۔ یا

ممکن ہے وہ غزل کو ''بنت عم''، راتوں کو چھپ چھپ کر رونے اور محبوب کو خط لکھنے والی، سہیلیوں کے درمیان شرما شرما کر دل کا دکھڑا بیان کرنے والی ان لڑکیوں سے محفوظ رکھنا چاہتے ہوں، جن کا کچا پکا حال اشعار میں بیان کرکے پروین شاکر مرحومہ نے بڑی شہرت کمائی۔ لیکن سچ پوچھئے تو یہ بڑی ہمت کی بات ہے کہ غزل کا شاعر خود کو غزل ہی کے مقبول ترین مضامین سے دور رکھے۔

راہی فدائی کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ بسا اوقات ان کے شعر کا مخاطب غیر واضح رہتا ہے۔ یا یوں کہیں کہ یہ صاف نہیں ہوتا کہ شعر کس کے بارے میں ہے؟ مندرجہ ذیل اشعار میں ایک بے نام سی محزونی ہے، جسے عشقیہ محزونی سے تعبیر کرسکتے ہیں اور جو کبھی کبھی اس محزونی سے آگے بھی جاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ؎

ہزار طرح سوالوں میں اس کو الجھاؤ — مگر جواب وہ بے قیل و قال دیتا ہے
کبھی بطور سزا کاٹتا ہے دست طلب — کبھی کبھی وہ مگر بے سوال دیتا ہے
تیرے دامن دل پر صد ہزار انجم ہیں — شام کہکشانی کو شمع داں کی حاجت کیا
سبزہ زاروں کی شرافت سے نہ کھیلو قطعاً — تم ہوا ہو تو خلاؤں سے لپٹ کر دیکھو
اسے احتیاج قمر نہیں — دل منتظر ہے چراغ کا

آخری شعر کے یہ تیور بھی قابل داد ہیں کہ بحر کامل سالم کو مربع استعمال کیا ہے اور اس میں بھی ایک رکن میں تسکین اوسط لگا کر متفاعلن کو مستفعلن بنا دیا ہے۔ بحر کامل میں ایسا اوروں نے بھی کیا ہے، لیکن بہت کم۔ فارسی والے تو بحر کامل کو شاذ ہی برتتے تھے اور اسے مخصوص بہ تازی قرار دیتے تھے۔ لیکن ہمارے یہاں بیدل نے فارسی میں اور اردو میں اقبال نے اس بحر میں رواں دواں اشعار کے دریا بہا دیے۔

راہی کے لہجے کا ایک اور رنگ دیکھئے ؎

آنکھ سے درد ٹپک جائے لہو بن کے نہ کیوں — موجۂ طبع میں طغیان اشد بھی رکھنا
تجھ میں ہے بحر بیکراں کا وجود — تجھ سے کس نے کہا حباب خرید
روح روشن نہ ہوئی اور نہ دل ہی بہلا — وقت برباد کیا جسم کی آرائش میں

راہی فدائی کے اولین پسند کرنے والوں میں بانی کا نام بھی ہے اور بہت نمایاں ہے۔ راہی اور ان کے دو ساتھیوں، (عقیل جامد اور ساغر) نے جب اپنے کلام کا ایک مختصر انتخاب ایک ہی جلد میں ''انتسلسلہ'' کے نام سے شائع کیا (اس بات کو آج بیس برس ہوتے ہیں) تو بانی مرحوم کا ذکر اپنے قدر دانوں میں خاص طور پر کیا۔ اور کیوں نہ ہو، بانی کی بلند کوش، تجربہ پسند اور تازگی جو شخصیت ہی ایسے کلام کے ساتھ انصاف کرسکتی تھی۔ راہی کی شاعری ''اساتذہ'' اور ''شعریت پسند'' لوگوں کے بس کی کبھی نہیں رہی اور یہ اچھی بات ہے، کیوں کہ ان حلقوں میں پذیرائی کا مطلب یہ ہے کہ یہ شاعری اب ''محفوظ'' اور ''باعزت'' درجہ اختیار کرچکی ہے۔ مندرجہ ذیل طرح کے اشعار پڑھ کر شاعر اور اس سے بھی بڑھ کر غزل کی صنف کو خراج عقیدت پیش کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے کہ قافیے کی تلاش شاعر کو کس کس طرح کے کوچوں سے واقف کراتی ہے ؎

تمھیں خرد پہ ناز ہے بجا مگر — شجیع کا کبد کہاں سے لاؤ گے
باندھ لے اپنی گرہ میں یہ نصیحت میری — ضبط سے کام لے ناخن نہ بڑھا خارش میں
مرحوم خواہش کے مکلف ڈھونڈیئے — زاغ و زغن موروگس ہل من مزید
پوری طرح غرق حسد ہوجایئے — کب تک چلے گا مسح و مس ہل من مزید

راہی فدائی کا طنزیہ رنگ اپنے انداز کا انوکھا ہے کہ اس میں بہت سارا علم، بہت ساری طباعی میں حل ہوگیا ہے۔ گذشتہ کئی دہائیوں سے عام طور پر طنز نگار کا رجحان سا بن گیا تھا کہ اپنے علم کو چھپائے، بلکہ اگر واقعی کم علم ہو تو اور بھی اچھا ہے۔ طنز اور ہجو کی عزت اور قیمت سودا نے قائم کی تھی۔ علمیت کے ساتھ سیاسی اور سماجی طنز کی قدر اور بلندی معیار کی ضمانت کے لیے اکبر الہ آبادی کا نام ہمیشہ کافی رہے

گا۔ لیکن اکبر کے بعد خدا معلوم کس وجہ سے طنزیہ شاعر کے لیے ضروری ٹھہرا کہ وہ خود کو سادہ لوح ثابت کرے (نثر میں البتہ رشید احمد صدیقی اور اب مشتاق احمد یوسفی نے اس مہمل خیال کی مکمل تردید اپنے عمل کے ذریعہ کی ہے۔) عام طنزیہ شاعری کے خلاف راہی فدائی کے انداز میں ایک رکھ رکھاؤ ہے، جو درحقیقت علم کی فخامت سے پیدا ہوا ہے۔ یہ خالی خولی عربیت نہیں ہے اس میں ایک بے تکلفی، ایک طنطنہ ہے ۔

تقویٰ جہل کو کچھ ہوس چاہیے | باغ جنت میں بھی خاروخس چاہیے
جلسۂ اعتراف ادب پروری | ایک دو سال کیا ہر برس چاہیے
اسی کا نام ہے آج اسپ تازی | بشکل خر جو کل لاغر ملا تھا
شروح وحواشی سے پر متن دل ہے | بظاہر ہیں سادہ ورق کے منادی

راہی فدائی کا نام اکثر عقیل جامد اور ساغر کے ساتھ سنائی دیتا ہے۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، ان تین ہم خیال اور ایک حد تک ہم رنگ دوستوں نے ایک مشترک مجموعہ "انتسلسلہ" کے دلچسپ نام سے چھپوایا بھی تھا۔ ان میں پہلا شخص جن کے کلام سے میں متاثر ہوا، عقیل جامد تھے۔ ان کے چند ہی دنوں بعد میں راہی اور ساغر (جن کے نام نے موجودہ مختصر صورت اختیار کرنے سے پہلے ساغر کڈپوی، پھر ساغر جیدی کا روپ بھرا) کے کلام کا قدر شناس ہوا۔ اس کو اب پچیس برس سے زیادہ ہونے کو آئے۔ اس مدت میں کچھ لوگ نئی راہیں اختیار کر لیتے ہیں۔ زیادہ تر لوگ تھک کر بیٹھ جاتے ہیں اور کچھ لوگ انھیں راہوں پر مستقل مزاجی سے گامزن رہتے ہیں جو انھوں نے شروع میں اپنے لیے اختیار کی تھی۔ راہی کو میں اسی زمرے میں رکھتا ہوں۔ عقیل جامد اب شعر گوئی تقریباً ختم کر چکے ہیں۔ ساغر کی اکا دکا نظم کہیں نظر آجاتی ہے۔ (اس مضمون کی تحریر کے کچھ بعد ان کی نثری نظموں کا ایک غیر معمولی مجموعہ "باریکہ" ضرور شائع ہوا ہے۔) لیکن راہی فدائی کے یہاں آمد کا وہی عالم ہے جو آغاز جوانی میں تھا۔ اتنی دیر تک وہی دم خم باقی رہنا کوئی معمولی بات نہیں۔ خاص کر جب ہمارے زمانے میں عام مشاہدہ یہ ہے کہ ہمارے ادیبوں (خاص کر شعرا) میں استقلال و مقاومت نہیں۔ جدت طرازیوں کے میدان میں ان کی صلاحیت بہت جلد کم ہونے لگتی ہے۔ یا پھر وہ اپنی باتیں دہرانے میں ہی عافیت سمجھنے لگتے ہیں۔

راہی فدائی نے جدید غزل کے ایک خاص رنگ کو اپنایا اور جس طرح وہ اس رنگ کو بے تکان برتتے چلے گئے ہیں اس کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ اس باب میں اب انھیں نفس مطمئنہ حاصل ہے۔ جو رنگ انھوں نے اپنایا وہ ہر کس و ناکس کے بس کا نہیں اور اس میں اخلاقی مضامین کی توفیر نے غزل گوئی کی منزلیں اور مشکل کر دیں۔ ایسا نہیں کہ غزل کو اخلاقی مضامین سے کوئی بیر ہے۔ لیکن غزل چونکہ بیش از بیش بالواسطہ اور ذرا پیچیدہ انداز کی شاعری ہے اس لئے غیر شائستہ مضامین کو اس میں برت لینا ہر شاعر کے بس کا نہیں۔ غزل آخر غزل ہے، پھیکا پھا کا ملاپن نہیں۔ راہی کے طنز کے علاوہ ان کی بے تکلفی اور حس مزاح نے بھی انھیں غزل اور اخلاقیات کی منزلوں سے کامیاب گذرنے میں مدددی ہے ۔

راہی ، دنیا اس کی پجارن | وہ کہتا ہے، تف، نکو، جا
قدیم روشنیوں سے انھیں شکایت ہے | تو شپروں کو نیا آفتاب دے جاؤ
خیر ہم معترض نہیں ہوں گے | ہے عدو کے لیے اگر تنبیہ
شیر جیسا دکھائی دیتا ہے | دور سے ایستادہ خر شب میں

زیر نظر مجموعے کو پڑھ کر کوئی بھی کہہ سکتا ہے کہ راہی فدائی نے جدید غزل میں اپنی جگہ نمایاں کر لی ہے شاعر کو اور کیا چاہیے۔ نعمت خان عالی کیا خوب کہہ گیا ہے ۔

ارباب سخن راز سخن نام بلند است | از مصرع برجستہ خلف تر پسرے نیست

☆☆☆

(۱۹۹۸)

جمیل الرحمٰن کی غزل

(جمیل الرحمٰن : پیدائش ۱۹۵۵)

ایک زمانہ تھا جب اردو غزل کے ایوان میں، یا ایوان کے اندر نہ سہی، ایوان کے دروازے پر نئی نئی آوازوں کا ہجوم تھا۔ آہستہ آہستہ کچھ آوازوں کو ایوان کے اندر بار مل گیا اور کچھ تھک تھک کر دروازے پر ہی پست ہو گئیں۔ کچھ بالکل ہی غائب بھی ہو گئیں۔ لیکن تھوڑے ہی عرصے میں کئی آوازوں کو جدید شاعری میں اتنا وقار مل گیا کہ دوست دشمن سب کو قائل ہونا پڑا کہ یہ شاعری اب بہر حال اردو ادب کا معتبر حوالہ بن چکی ہے۔ نئی اور معتبر آوازوں کی اس کثرت میں ہم لوگوں کو یہ خدشہ بھی لاحق ہونے لگا کہ اب آئندہ والے اپنی لے کے لئے بھلا کس ساز کا سہارا لیں گے، کون سی راہ نکالیں گے؟

یہ خدشے ایک حد تک بے بنیاد ثابت ہوئے۔ ترقی پسند شاعری کے برخلاف، جدید شاعری میں نئی راہوں اور نئے امکانات کو قبول کرنے، بلکہ ان کی ہمت افزائی کرنے کی صلاحیت شروع ہی سے تھی۔ جدید شاعری کی بنیاد اس بات پر تھی کہ نئے خیالات کو، نئے ادبی تجربات کو، نئی طرزوں کو پھلنے پھولنے کا پورا موقع ہونا چاہئے۔ ۱۹۸۰ کی دہائی میں کئی نئے شاعر سامنے آئے جن کا انداز ۱۹۶۰ والے جدید شعرا سے مختلف تھا، لیکن وہ انداز جدید شاعری کے باہر نہ تھے، اس کے خلاف ہونے کا تو خیر کوئی سوال ہی نہیں۔ ان کے محسوسات بھی مختلف تھے، لیکن وہ بھی جدید محسوسات تھے، اس معنی میں کہ وہ پیشین گوئی پذیر نہ تھے، یعنی ایسے نہ تھے کہ نظم یا شعر شروع کرتے ہی پتہ لگ جائے کہ شاعر نے کیا کہا ہوگا۔ الیٹ (T. S. Eliot) کہتا تھا کہ جب تک میں نظم کو مکمل نہ کرلوں، میں کیا بتا سکتا ہوں کہ میں اس میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ یعنی شعر گوئی کا اصل طریقہ یہ ہے کہ خیال پوری طرح آزاد ہو، پھر وہ شاعر کو چاہے جہاں لے جائے۔ شاعری کو کسی مکتب فکر، کسی نظریے، کسی خارجی دباؤ کا پابند نہ ہونا چاہئے۔ اسے کسی منصوبہ بند انداز میں شعر نہ کہنا چاہئے۔ ترقی پسند نظریہ شعر کی رو سے یہی منصوبہ بندی شعر کی روح تھی۔ سنہ ۱۹۶۰ کے شعرا اور پھر سنہ ۱۹۸۰ کی نسل کے شعرا نے اسی منصوبہ بند اور پیشین گوئی پذیر شعر کو رد کیا۔

سنہ ۱۹۸۰ کی دہائی میں کچھ نئے شاعر ابھرے۔ ان میں سے بعض شعرا اپنی محنت، اور فن کے تئیں اپنے خلوص کے بل بوتے پر کامیاب ہوئے، اس طرح اور اس قدر، کہ دو دہائیاں گذرتے گذرتے انھوں نے اپنی جگہ قائم کرلی۔ یہ وہی شعرا تھے جن کے محسوسات نئے تھے لیکن جنھوں نے اپنے محسوسات اور تجربات کو کسی خارجی حوالے کا پابند نہ کیا تھا۔

جمیل الرحمٰن بے شک سنہ ۱۹۸۰ کی دہائی کے شعرا سے مختلف ہیں۔ استعارہ، اور اس سے بڑھ کر پیکر، ان کی کشت زار شعر کے نمایاں پھول ہیں۔ اور ان پھولوں کو ترک وطن، محبت کی تلاش، معاصر دنیا میں سکون کی امید اور نا امیدی کے اظہار کا پردہ ٹھہرایا گیا ہے۔ دور نہ جا کر جمیل الرحمٰن کے اس تازہ مجموعے ہی کی سرسری ورق گردانی کریں تو ایسے اشعار نظر آتے ہیں جن میں محزونی کو ایک پیچیدہ تجربے کے طور پر بیان کیا گیا ہے، صرف ایک صورت حال کے طور پر نہیں۔ مثال کے طور پر کتاب کے نام ہی کو لیں ''کوے بازگشت''، جو اس کا سرنامہ بھی ہے ؂

ہم پر کھلا یہ راز بھی اس کوے بازگشت میں
کوئی صدا نئی نہیں کوئی سخن نیا نہیں

''کوے بازگشت'' ایک طرف تو تمام شاعری کا استعارہ ہے، کہ یہاں جو کچھ ہے وہ سب پہلے کہا جا چکا ہے۔ لیکن دوسری طرف یہ واپسی کا

بھی استعارہ ہے، کہ متکلم جب دنیا گھوم کر اپنی گلی میں واپس آتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ درد کی صدائیں جنھیں سنتا ہوا وہ اپنی گلی سے باہر نکلا تھا وہی صدائیں باہر بھی تھیں۔ شعر میں ''صدا'' اور ''سخن'' الگ الگ معنی رکھتے ہیں۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ متکلم واپس تو آجاتا ہے، اگرچہ وہ دراصل کسی چیز کی تلاش میں، یا کسی مجبوری کے باعث، اپنی گلی سے نکلا تھا اور اس کی بازگشت بظاہر ممکن نہ تھی۔ لیکن وہ واپس آیا، خواہ اس بنجر بصیرت کے ساتھ کہ ہر چیز ہر جگہ ایک سی ہے۔ اسی غزل کا مقطع دیکھئے ؎

ہم نے جمیل کاٹ دی اک عمر اس کے روبرو — اصرار ہے اسے مگر وہ ہم سے آشنا نہیں

یہ محض عشقیہ شعر نہیں ہے۔ یا یوں کہیں کہ یہ عشقیہ شعر ہے لیکن غم ذات کے کئی اور پہلوؤں کو محیط ہے۔ پہلے کے شعرا کا محبوب موضوع یہ تھا کہ محبوب کے روبرو یا اس کے قریب رہتے ہوئے بھی متکلم کو تنہائی یا محرومی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مضمون پر بیدل کا شعر زبان زد خاص و عام ہے ؎

ہمہ عمر باتو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما — چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بکنار ما

ہمارے زمانے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے اسے بڑے سادہ اور پرکار انداز میں کہا ؎

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں — تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

جمیل الرحمٰن کے شعر زیر بحث میں معشوق کے پہلو میں، یا معشوق کے آغوش میں ہوتے ہوئے بھی متکلم کے تنہا ہونے کی بات نہیں۔ یہاں اس سے بڑھ کر یہ کہا جارہا ہے کہ معشوق کو متکلم کی صورت آشنائی سے بھی انکار ہے۔ اب معنی کا اگلا قدم یہ ہے کہ صورت آشنائی سے انکار کرنے والا یہ وجود معشوق بھی ہوسکتا ہے یا یہ کوئی بھی ایسی ہستی ہوسکتی ہے جس سے کسی بھی قسم کی توقع ہو۔ اس طرح، صورت آشنائی سے انکاری ہونے کا یہ کنایہ سیاسی بھی ہوسکتا ہے، فلسفیانہ بھی ہوسکتا ہے۔ یا زندگی کے کسی بھی شعبے پر اس کا اطلاق ہوسکتا ہے۔ ایک صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ معشوق کہہ رہا ہو، ہم نے تمھیں زندگی بھر یہاں پڑے ہوئے دیکھا تو ہے۔ لیکن اصلاً تم کیا ہو اور کون ہو، یہ ہمیں ابھی تک معلوم نہ ہوسکا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ صورت آشنائی ہونے سے انکار کرنے والی ہستی درحقیقت موجود ہی نہ ہو، یا موجود ہو لیکن متکلم نے اس سے کچھ کہنے کی ہمت نہ کی ہو، جیسا کہ جمیل الرحمٰن کے اس شعر میں ہے ؎

دل کی پکار گنبد بے در میں رہ گئی — فریاد گونج بن کے مرے سر میں رہ گئی

اپنے وجود کے لئے ''گنبد بے در'' کا استعاراتی پیکر کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ ''سر'' اور ''گنبد بے در'' کی مناسبت بھی خوب ہے۔

''سخن'' اور ''فریاد'' کے مضمون کو جمیل الرحمٰن نے کئی بار کھنگالا ہے اور ہر بار نئے پہلو سے۔ میں اسے ان کے تجربہ حیات کے مرکزی شناخت ناموں میں قرار دوں تو غلط نہ ہوگا ؎

کرتا ہے ابروباد سے کیا کیا سخن عجب — اک سنگ آستاں ترے در پر پڑا ہوا

نماز عشق ادا کی اگرچہ مہر بلب — جمیل سجدے میں باتیں ہزار کر آئے

اب تک اسی کی گونج میں لپٹا ہوا ہوں میں — اک عمر ہوگئی ہے کسی کو صدا دیئے

گونج میں لپٹا ہوا رہ جانے کا پیکر بدیع بھی ہے اور معنی خیز بھی، کیونکہ گونج غیر مرئی ہونے کے باوجود طاقتور ہوتی ہے اور کسی چیز میں لپٹا ہوا شخص نقل و حرکت کی آزادی کھو دیتا ہے ؎

اس گلی میں ایسے روئے حشر برپا کردیا — کم نما ہے وہ تو اپنی بے کلی بھی کم نہیں

یہ شعر میر کی سی خودنگری اور خودشناسی رکھتا ہے۔ اس شعر پر میر کچھ اس لئے بھی یاد آتے ہیں کہ ''کم نما'' کی ترکیب میر ہی کی ہے (دیوان سوم) ؎

وہ کم نما و دل ہے شائق کمال اس کا — جو کوئی اس کو چاہے ظاہر ہے حال اس کا

میر کے شعر میں عشق کی نارسائی کو ہنس کر قبول کرنے، بلکہ اسے سہل بنانے کی ادا ہے (معشوق کم نما ہے لیکن اس کے چاہنے والے کا حال

ظاہر ہے)۔ جمیل الرحمٰن کے شعر میں معشوق (یا دنیا) پر بازی لے جانے کی ادا ہے۔ ذیل کے شعروں میں متکلم نے اپنی فریاد (یا صدا، یا سخن) کی نارسائی کے تجربے کو ڈرامے اور افسانے، بلکہ ایک مسلسل گذرتی ہوئی فلم کے رنگ میں پیش کیا ہے ؎

تو پھرتا ہے اک مستی میں آہوے دشت کے ساتھ کہیں   اور ترے مسافر دن بھر تجھے پکار کے سوجاتے ہیں
میں ساحل پر اتر کے ان کو دیتا ہوں آواز جمیل   لوگ جلا کر دیئے گھروں میں دریا پار کے سوجاتے ہیں

ان دونوں شعروں میں تجربہ اور استعارہ دونوں نئے ہیں۔ ایسے ہی شعروں کی بدولت جمیل الرحمٰن دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ہم لوگ سنہ ۱۹۶۰ کی دہائی والوں کے وارث بھی ہیں اور ان کی توسیع بھی ہیں۔

نارسائی اور تلاش کے کئی استعارے جمیل الرحمٰن کی غزل میں ملتے ہیں اور بعض شعروں میں خود یہ نارسائی ایک کائناتی حقیقت کا استعارہ بن جاتی ہے ؎

ہم جمیل آسمان کے ذرے   اب زمیں کے بھی ہو نہیں سکتے
مکمل کر سکے جو سب کی دنیا   وہ کیا ہے اور وہ آئے گا کہاں سے
وہیں سے داستاں الجھی ہوئی ہے   رہا ہوتی ہے شہزادی جہاں سے

دوسرے شعر میں وہی کائناتی حقیقت ہے کہ شہزادی (شاید The Sleeping Beauty) کو قید اور نیند سے آزاد کرانے والے پھر نارسائی یا تلاش کی کسی نئی بھول بھلیاں میں پھنس جاتے ہیں۔ کہیں کہیں یہ بھی ہوتا ہے کہ شہزادی کو خطرات سے چھپائے رہنے کی کوشش میں ناکامی کا خدشہ روح فرسا ہونے لگتا ہے ؎

کہاں چھپائیں یہ جنگل پہاڑ دریا ہم   زمیں ہے نرغۂ دشمن میں اور تنہا ہم

اس شعر میں زمین اور زمین کی چیزیں دولت حسن کا استعارہ بھی ہیں، دولت عشق کا بھی، اور سیدھے سادے لفظوں میں ماحول کی آلودگی کے خلاف احتجاج کا وسیلہ بھی۔ اور کبھی کبھی یوں بھی ہو سکتا ہے کہ منزل سے زیادہ وہ لوگ اہم ہو جاتے ہیں جو منزل کی تلاش میں کھو گئے ؎

اب راحت منزل بھی درماں نہیں کلفت کا   کھوئے ہوئے مل جائیں تو رنج سفر جائے

لیکن یہ کھوئے ہوئے رہرو مل نہیں سکتے۔ اس کے لئے انتظار حسین کے افسانے بھی دلیل ہیں اور ظہوری اور نظیری کے یہ شعر بھی۔ ظہوری ؎

استخواں ہاے سالکاں نگذاشت   رہرواں را بہ راہبر محتاج

اب نظیری کو سنیے ؎

ز استخوان شہیداں اگر نمی خیزد دود   دلیل راہرواں کس دریں بیاباں نیست

ظاہر ہے کہ ظہوری اور نظیری جیسا سرد، کائناتی ڈرامے سے بھرپور لہجہ اور مسافروں کے خشک یا جلتے ہوئے استخوانوں جیسا پیکر جمیل الرحمٰن کے یہاں نہیں، لیکن ٹی ایس ایلیٹ (T. S. Eliot) کے یہاں مل سکتا ہے:

I think we are in rats' alley
Where dead men lost their bones.

(*The Waste Land: A Game of Chess*)

لیکن جس طرح غالب نے تفتہ کو مبارکباد دی تھی کہ تمھیں ایک مصرعے میں شوکت بخاری سے توارد ہوا اور یہ بات تمھارے لئے باعث فخر ہے کہ جہاں شوکت بخاری پہنچا وہاں تم پہنچے، اسی طرح ہم جمیل الرحمٰن سے بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان کے پیشرووں میں ظہوری اور نظیری بھی ہیں اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی۔ جمیل الرحمٰن ان سے بہت پیچھے ہیں لیکن راہ تینوں کی ایک ہے۔ نارسائی کی ایک اور کیفیت جس میں سخن کی نارسائی بھی شامل ہے، حسب ذیل شعر میں دیکھیے ؎

وہ آرزو ہی کبھی دل پہ منکشف نہ ہوئی   کہیں کا رکھا نہیں جس نے رنج و راحت میں

پھر اس کے ساتھ یہ دو شعر بھی رکھئے اور دیکھئے کہ ایک استعارہ کتنی دور تک جاسکتا ہے ۔

عمر بھر رکھا مسافت میں تحیر نے ہمیں — اور عدم کی سمت بھی شوق نظارہ لے گیا
اپنی تنہائی سمیٹی پھر سواد شہر سے — رات ہوتے ہی اسے میں گھر دوبارہ لے گیا

جانوروں اور رنگوں پر مبنی پیکروں سے شغف جمیل الرحمٰن کی غزل کو ایک اور طرح کی تازگی بخش دیتا ہے ۔

ایڑی پہ سانپ کیسے ڈسے اس کی چال دیکھ — پاپوش میں ہے جس کی زمرد جڑا ہوا
سفید پھول ہرے پتے قرمزی شاخیں — دھنک میں دھو کے شجر کو نہال کس نے کیا
کبھی یاقوت و مرجاں سے بدل لینا زمرد کو — کبھی سلک گہر بادیدۂ تر دیکھتے رہنا
برف کی چھت موم کے در کانچ کی دیوار ہے — پھر بھی ایندھن بھرلیا ہے گھر کے آتش دان میں
جہاں سے لائی تھی اک فاختہ زیتون کی ٹہنی — وہ جنگل تو کبھی کا راکھ ہوکر کھوگیا پیارے
کھول کے وہ اک دکھ کے درسناٹے میں — جگنو تتلی مور کی چیزیں سنتا ہے
جس عمر میں چرا کے ہوا خواب لے گئی — پھیلا رہی تھیں تتلیاں آنچل گلاب پر

جمیل الرحمٰن کی غزل میں دو تقریباً متضاد مضامین، یا زندگی کے دو متضاد تجربے یکساں جاری و ساری نظر آتے ہیں۔ ایک طرف تو محبت کی تلاش ہے اور محبت کے نہ ہونے پر تاسف اور تعجب ہے، اور دوسری طرف محبت کے رائیگاں ہونے، یعنی محبت کے ذریعہ کچھ کر نہ بننے کا رنج۔ یہ بھی جدید شاعر کے المیے کا ایک پہلو ہے کہ وہ جس چیز کو مداوا سمجھتا ہے وہ خود ایک نیا مرض لے کے آتی ہے ۔

کس کس کی رگ جاں میں سرایت نہیں کرتے — یہ غم تو کسی سے بھی رعایت نہیں کرتے
کرتے ہیں وہ کس طرح حساب غم ہستی — کیا کرتے ہیں جو لوگ محبت نہیں کرتے
ہم دائرہ پیماؤں کی تقدیر ہے چلنا — ہم خیمے لگا کر بھی اقامت نہیں کرتے
کھرے عاشق ہیں لیکن عشق کھونا — جنوں اپنا تماشا ہے انا کا
پھر جینے میں وہ ڈھنگ کسی طور نہ آیا — صد حیف کسی سمت بھی لاہور نہ آیا
مگر اسباب وخواب اپنے پرانے — سفر ہر بار کرتا ہوں نیا میں

اس مجموعے میں اچھے اور تازہ کاری سے بھرے ہوئے اشعار اس کثرت سے ہیں کہ جی چاہتا ہے سارا مضمون اشعار ہی سے بھر دیا جائے۔ لیکن پھر آپ کے پڑھنے کے لیے کیا رہے گا؟ لہٰذا یہیں پر سخن تمام کرتا ہوں۔

☆☆☆

(۲۰۰۸)

شارق کیفی کی کچھ نظمیں

(شارق کیفی: پیدائش ۱۹۶۱)

میں نے یہ نظمیں بار بار پڑھی ہیں اور ہر بار حیرت زدہ ہوا ہوں۔ یہ نظمیں تقریباً سب کی سب واحد متکلم کی زبان سے ادا کی گئی ہیں، لیکن یہ واحد متکلم ایک شخص نہیں ہے۔ مجھے یاد نہیں آتا کہ کسی ایک شاعر کے تخیل یا اس کی شخصیت میں اتنے سارے متکلم، اور اتنی طرح کے متکلم جمع گئے ہوں۔ ڈرامے میں یہ یقیناً ممکن ہے، اگر چہ یہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ جدید زمانے میں ناول کے بارے میں بھی کہا گیا ہے کہ اس کے اہم کرداروں میں باہم تضاد، یا معاندت، یا مودت بھی ہو تو بھی ہر کردار اپنی جگہ پر اس قدر توجہ انگیز اور معنی خیز ہو سکتا ہے کہ لگتا ہے یہ سب کردار ہمارے شعور اور تخیل میں جگہ بنانے کے لئے ایک دوسرے پر سبقت لے جانا چاہتے ہیں۔ میخائیل باختن نے ایسے ناول کو' باہم مکالمہ جاتی'' یعنی Dialogic Novel کا نام دیا تھا۔ ہماری جدید شاعری میں کچھ تو ٹی۔ ایس۔ الیٹ کے زیر اثر، اور کچھ نئی نظم کے فطری ارتقا کے نتیجے میں ایسی مثالیں بہت ملتی ہیں جہاں شاعر (یا متکلم) ایک ہی نظم میں سنجیدہ، طنزیہ، تمسخرانہ یا نیم مزاحیہ لہجہ اختیار کر کے ہمیں دھوکے میں، یا بے یقینی میں رکھتا ہے کہ آخر شاعر (یا متکلم) کا مدعا کیا ہے۔ لیکن ہر صورت میں متکلم کے پیچھے شاعر کی شخصیت بھی کسی نہ کسی روپ میں موجود رہتی ہے اور نظم کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ میرا جی، اختر الایمان، مجید امجد کے یہاں یہ صورت حال ہمیشہ دیکھی جا سکتی ہے۔ بعد کے شعرا، مثلاً افضال احمد سید اور احمد فواد کی نظم میں بات کو عام طور پر تمثیل یا اسرار کے پردے میں ڈھانک کر بیان کیا جاتا ہے۔ ممکن ہے بعض نظموں کے بارے میں ہم یہ حتمی فیصلہ نہ کر سکیں کہ ان کا متکلم خود شاعر ہے یا کوئی اور، لیکن ہر نظم میں متکلم کا کردار کم و بیش یکساں رہتا ہے۔

شارق کیفی کی نظم میں جو کئی متکلم نظر آتے ہیں اگر وہ ان کی اپنی شخصیت کے لئے نقاب کا کام کرتے ہیں تو سب سے پہلا مشورہ میں انھیں یہ دوں گا کہ وہ کسی نفسیاتی ڈاکٹر سے رجوع کریں۔ لیکن اگر یہ متکلم مختلف شخص ہیں جن کے باطنی وجود میں شاعر نے خود کو داخل کر دیا ہے، یا ان کے وجود کو خود میں حل کر لیا ہے (اور میں سمجھتا ہوں کہ ایسا ہی ہے) تو ہمیں یہ فیصلہ کرنے میں کوئی باک نہ ہونا چاہئے کہ شارق کیفی شاعر تو ایک ہی ہے، لیکن جس شخص نے یہ نظمیں لکھی ہیں وہ کئی شخصوں کا تخیلاتی مجموعہ ہے۔ اور یہ اتنی بڑی بات ہے کہ میں اس پر جتنی بھی حیرانی کا اظہار کروں، کم ہے۔

ایسی نظم سے ہم واقف ہیں جن میں شاعر اپنا مذاق خود اڑاتا ہے، یا اپنے بارے میں ناخوشی کا اظہار کرتا ہے، وغیرہ۔ لیکن شارق کیفی کی انفرادیت اور قوت اس بات میں ہے کہ وہ بار بار خود کو ایک معمولی آدمی (''عام آدمی'') بنا کر پیش کرتے ہیں، اور وہ بھی اس طرح، کہ اس میں کوئی تصنع یا بہانے بازی کا شائبہ بھی نہیں ہوتا:

یہ مجھ پر تب کھلا
کہ یہ دن بھی
کسی بھی اور دن جیسا ہی کوئی عام دن ہے
میں جب اک ہاتھ میں سہرا سنبھالے

شیروانی میں
بہت ہی تنگ سے اک ٹوائلٹ میں
سیٹ پر بیٹھا ہوا تھا (نظم ۱۹)

شارق کیفی کا یہ معمولی آدمی اپنی کمزوریوں سے واقف ہے، لہٰذا وہ غیر معمولی آدمی ہے۔ لیکن یہ بات، کہ وہ اپنی کمزوریوں کو ایسی زبان میں بیان کرسکتا ہے جس میں توجیہ (Rationalization) کی کوشش کا کوئی بھی لفظ نہیں، اور بھی زیادہ غیر معمولی ہے۔ یعنی وہ اپنی کمزوری کا بس ایک سیدھا سادہ بیان ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے، ہم جیسے عام لوگوں کے برخلاف وہ اس کمزوری کے دفاع، یا اس کی کوئی اچھی تاویل، یا کم سے کم اس کی اصل وجہ بیان کرنے سے قطعاً دلچسپی نہیں رکھتا۔ بسا اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنا نام رکھ کر کسی اور کے بارے میں ہمیں بتا رہا ہے:

تو کیا مرنا بھی اب ممکن نہیں ہے
یہ میں ہوں کیا؟
جو سب ہمراہیوں سے بے سبب
لڑتا جھگڑتا پھر رہا ہوں سیٹ کی خاطر
اک ایسی ٹرین میں
چنا تھا جس کو تھوڑی دیر پہلے
خودکشی کرنے کو میں نے (نظم ۳۷)

شارق کیفی کا یہ متکلم اتنا سفاک ہے کہ خودکشی جیسے موضوع کا بھی تمسخر اڑا سکتا ہے، یا خودکشی کرنے والے کو بیک وقت احمق بھی اور فتح مند بھی سمجھ سکتا ہے:

لٹکنے کو یہی رسی ملی تھی
زمیں پر گر کے میں ہنسنے لگا اس موت پر
ابھی کچھ دیر پہلے
جو مجھے اتنی بھیانک لگ رہی تھی (نظم ۴۳)

اگر بات صرف اتنی ہوتی کہ شارق کیفی کا متکلم خود کو اپنا ہدف بنا سکتا ہے، اور اس خوبی سے، کہ کہیں سے بناوٹ یا تحفظانہ جذبے کا احساس نہیں ہوتا، تو میں کہتا کہ شارق کیفی بہت عمدہ لیکن محدود قسم کے شاعر ہیں، کیونکہ اپنے اوپر ہنسنے کے لئے ہمیں موقعے ہی کتنے ملتے ہیں؟ لیکن شارق کیفی اپنے متکلم کے (یا اپنے) اعمال پر ہنسنے کے علاوہ ان کا تجزیہ بھی اسی بے رنگ، طبیبانہ (Clinical) زبان میں کرتے ہیں۔ یہاں بھی خاص بات یہ ہے کہ وہ اپنی بیماری کی تشخیص تو کر لیتے ہیں، لیکن اس کے بارے میں کوئی نسخہ نہیں تجویز کرتے:

یہ میں ہوں کیا؟
جو اس چور کے بھیس میں گھر میں گھوم رہا ہوں
اتنے پھوہڑ پن سے کوئی کام تو میں ہی کرسکتا ہوں

ہاں یہ میں ہوں
سچ مچ میں ہوں
ہر شاعر اک چور ہے شاید
ایسا چور
جو اپنے اوپر چور نظر ہی رکھ سکتا ہے

شب بھر وہ کیا کرتا پھرتا ہے اس کی
بس صرف خبر ہی رکھ سکتا ہے (نظم ۴)

☆

مسکراہٹ کا پڑاؤ
اتنی اونچائی پہ ہوگا یہ نہیں معلوم تھا
قہقہوں سے تیرے یارانہ رہا تھا اس لئے
ہم کہیں سمجھے ہوئے بیٹھے تھے دل میں
مسکرانا بھی ترا آسان ہوگا
ہم غلط تھے
اور اب یہ سوچ کر گھبرا رہے ہیں
لوٹ کر یاروں کو منھ دکھلائیں گے کیا (نظم ۲۲)

یہاں ہم، جو خود کو جدید نظم کا اچھا طالب علم سمجھتے ہیں، دل میں کہیں گے کہ ٹھیک ہے، اس شخص کو درون بینی اور اپنے راز دوسروں کی زبان سے کچھ خشک، کچھ طنزیہ، کچھ مبہم لہجے میں کہنا خوب آتا ہے۔ مگر آگے کیا؟ اللہ میاں سے، کائنات سے، دنیا کی بوقلمونیوں سے اس کا رشتہ کیا ہے، یا اس کے رشتے کیا ہیں؟ ہیں بھی کہ نہیں؟ اب اس نظم کو دیکھئے، اسے ''اقبالی'' نظم کہہ کر نہیں ٹال سکتے۔ موضوع کا انوکھا پن (یا اپنی بات کو کہنے کے لئے انوکھا بہانہ) الگ، یہ نظم سارے بنی نوع انسان کو، اور شاید خدائی نظام کو بھی معرض سوال میں لے آتی ہے:

وہ بکرا پھر اکیلا پڑ گیا ہے
کہ میرا ہاتھ بھی ڈونگے میں اچھی بوٹیوں کو ڈھونڈتا ہے
وہی بکرا
کھڑا رکھا گیا ہے جس کو کونے میں نگاہوں سے چھپا کر
وہ جس کی زندگی ہے منحصر اس بات پر
کہ ہم کھائیں گے کتنا
اور کتنا چھوڑ دیں گے بس یوں ہی اپنی پلیٹوں میں
ابھی کچھ دیر پہلے میں کھڑا تھا پاس جس کے
اور جس کے زاویے سے دیکھ کر محفل کو
آنکھیں ڈبڈبا آئی تھیں میری
مگر وہ پل کبھی کا جا چکا ہے
کہ اب ہوں میز پر میں
اور میرا ہاتھ بھی ڈونگے میں اچھی بوٹیوں کو ڈھونڈتا ہے
وہ بکرا پھر اکیلا پڑ گیا ہے (نظم ۴۴)

شارق کیفی کے یہاں عشقیہ نظمیں نہیں ہیں۔ یا اگر ہیں تو میں انھیں پہچان نہیں سکا۔ کچھ نظموں میں عشق ہونے یا نہ ہونے کے بجائے عشق کے ختم ہو جانے کا مضمون ضرور ہے۔ انگریزی میں کہتے ہیں کہ جسے کسی نے نہیں چاہا وہ بڑا بدنصیب ہے۔ لیکن جس نے کسی کو نہیں چاہا وہ اس سے بھی بڑا بدنصیب ہے۔ ایسی نظموں میں شارق کیفی نے اپنا معمولہ، بظاہر غیر مبہم انداز چھوڑ کر کچھ اشاراتی، کچھ تمثیلی انداز اختیار کیا ہے۔ اور جو بات کہی ہے اس میں اتنا رنج، اتنی تلخی، اور فریب شکستگی ہے کہ دل گھبرا جاتا ہے۔ شاعر کی قادر الکلامی اور مہارت پر حیرت

ہوتی ہے کہ ایسی بھی نظمیں ہوسکتی ہیں جن میں کوئی بہت باریک اور بہت مفصل سوانح حیات چند بظاہر سپاٹ مصرعوں میں بیان ہوجاتی ہے:

اگر ہم واپسی بھی ساتھ کرتے
تو ممکن تھا ہمارا راستہ اس خواب پر ہنسنے میں کٹتا
جو ہم دونوں نے دیکھا تھا
گھروں سے بھاگتے وقت
فرشتوں کے لئے لکھا ہوا کردار اپنا جانتے وقت
ربر کی گن سے دنیا پر نشانہ تاکتے وقت (نظم ۶۲)

متکلم اور اس کی محبوبہ نے ساتھ ساتھ گھر چھوڑ کر زندگی ایک ساتھ گذارنے کی ٹھانی تھی۔ گھر سے بھاگنے کی وجہ، ظاہر ہے کہ گھر والوں، یا دنیا، یا خاندانی روایات کی نامساعدت اور معاندت تھی۔ ان کو گمان تھا کہ عشق نے ان کو گناہ سے مبرا کردیا ہے اور ان کا حقیقی کردار، یا زمانے کے اسٹیج پر ان کا کردار، فرشتوں کی طرح بے داغ ہے۔ بے داغ ہی نہیں، بلکہ وہ ان فرشتوں کی طرح ہیں جو دنیا میں نیکی پھیلاتے ہیں اور انسانوں کو جنگ وجدل اور خونریزی سے روکتے ہیں۔ اپنے خیال میں وہ بھی دنیا میں پھیلے ہوئے باطل اور غیر حق سے جنگ آزما تھے، محض گھر سے بھاگنے والے عاشق ومعشوق نہ تھے۔ وہ ساتھ ساتھ نکلے تو، لیکن کہیں اور شاید بہت جلد، ان کی راہیں جدا ہوگئیں۔ انھیں واپس لوٹنا پڑا، لیکن الگ الگ۔ شاید ایک کی موت ہوگئی، یا اس کا قتل ہوگیا، یا اسے پکڑ کر والدین، یا پولیس کے حوالے کردیا گیا۔ یا شاید ان میں نبھی نہیں، یا نباؤ اور وفاداری کے امتحان کے پہلے ہی کوئی پیچ پڑ گیا۔ اس وقت ہمارے سامنے ایک ہی کردار موجود ہے اور اس کی مہم کا حاصل یہ ہے کہ وہ سمجھ گیا ہے (یا سمجھ گئی ہے) کہ ان کے دلوں میں کوئی طاقت نہ تھی، جسمانی نہ سماجی۔ جس شے کو وہ اپنا اسلحہ سمجھے ہوئے تھے اور جس سے وہ دنیا کو شکار کرنا چاہتے تھے، وہ بچوں کے کھیلنے کے لئے نقلی بندوق تھی جو ربر کی بنی ہوئی تھی اور اس میں شاید ربر کی بھی گولیاں نہ تھیں۔

متکلم کو اس پورے سلسلۂ سانحات وانکشافات پر بظاہر کوئی غصہ یا رنج نہیں۔ اس کا کوئی ردعمل ہمارے سامنے ہے تو بس یہ کہ اگر واپسی میں بھی دونوں ساتھ ہوتے تو اپنی حماقت پر ہنستے ہوئے واپس آئے ہوتے جس نے انھیں ایسا خواب دکھایا تھا۔ اس ردعمل کو المیاتی ردعمل نہیں کہہ سکتے۔ لیکن یہ اس سے بھی بڑھ کر ہے، کیونکہ یہ ردعمل قبول اور ایجاب کا المیہ ہے۔ دونوں کو، یا کم از کم متکلم کو معلوم ہوگیا ہے کہ جنگ، بغاوت، اصول پرستی، یا دل کے مشورے پر عمل کرنا، یہ سب خراب اور غلط باتیں ہی نہیں، مضحکہ خیز باتیں بھی ہیں۔ ایسی نظم کو عشقیہ نظم کہیں یا نہ کہیں، کوئی فرق نہیں پڑتا، کیونکہ اس میں جس عشق کا ذکر ہے وہ سیاست، یا مصلحت، یا اور کچھ نہیں تو موت کا غلام ہے۔ اس نظم کے کردار اپنی موت میں زندہ نہیں ہیں، بلکہ زندگی میں مردہ ہیں۔

مندرجہ ذیل نظم میں عشق اور زندگی دونوں ہی بیک وقت بے معنی، یا محض وقت گذاری کا بہانہ ہیں۔ عشق سے، یا نظربازی سے، ایک طرح کا خوف بھی ہے اور کاروبار نظرے خوش گذرے شروع ہونے کے پہلے ہی یہ تسلیم شدہ امر ہے کہ بات بہت دن چلنے والی نہیں:

آخرکار
وہ بند کھڑکی کھلی
اور جیسے ہوا چل پڑی
ہوں
تو یوں ہے
مرا سانس لینا بھی اب دوسرے طے کریں گے
کوئی مسکراہٹ
جو بالکل نجی چیز ہوگی کسی کی
بتائے گی مجھ کو

مرا آج کا دن گذرتا ہے کیسا
اور سب سے بڑا ڈر
یہ کھڑکی اک ایسے مکاں کی ہے جس پر
کرائے کو خالی ہے کا بورڈ
لٹکا ہی رہتا ہے اکثر (نظم ۲۸)

شارق کیفی کے مزاج (یا تخیل) کی تلخی، الم پذیری اور خود کو یا ساری دنیا کو خوف اور شک اور تقریباً کلبیت کے ساتھ دیکھنے، اور ان تمام اور دوسری کئی کیفیتوں کے کبھی کبھی یکجا ہو جانے کی کیفیت کو کسی کائناتی مخمصے کو محسوس کر لینے کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ کبھی کبھی معلوم ہوتا ہے کہ انھیں یہ وہم یا خوف ہے کہ نظام دنیا کو صحیح راستے پر چلانے، سفید کو سفید اور سیاہ کو سیاہ ثابت کرنے کا کام ان کا اور صرف ان کا ہے۔ ایسے لوگوں کے بارے میں کہا جاتے ہیں کہ وہ ''مسیحی الجھن'' (Messiah complex) کا شکار ہیں۔ انھیں خواہ مخواہ یہ وہم ہے کہ مسیح موعود ہم ہی ہیں، اور اگر دنیا غلط راستے پر جا رہی ہے، یا اگر کسی ماں کا بچہ اس کا فرماں بردار نہیں، تو ان دونوں صورت حال کو درست کرنا ان کی ذمہ داری اور انھیں کا منصب ہے۔ ایسے لوگ ہر وقت اپنے اور دنیا کے بارے میں طرح طرح کی الجھنوں اور ذہنی اذیتوں کے شکار رہتے ہیں۔ لیکن شارق کیفی کی یہ نظم دیکھیے:

میں وہ تیسرا ہوں
جو خود کو گنہگار محسوس کرنے کو مجبور ہوتا ہے
ہر واقعے میں
ہر اک حادثے کی جگہ پر
عجب امتحاں ہے
اگر چپ رہوں تو کبوتر کو کھا جائے بلی
اڑا دوں
تو بلی مجھے کوستی ہے
کہ میں نے اسے آج فاقہ کرایا
مری ہار دونوں طرف سے ہے
اور وہ بھی اس جنگ میں
جس سے میرا کوئی بھی تعلق نہیں ہے
بظاہر (نظم ۳۸)

شارق کیفی کی زبان بظاہر بالکل سادہ، گفتگو (اور کبھی کبھی خود کلامی) کے لہجے سے ملتی جلتی ہوئی ہے۔ عام زبان کا کھردرا پن، کبھی انگریزی کے (لیکن مانوس) لفظ بھی نظموں میں در آتے ہیں۔ شاعری کے وہ طور طریقے جنھیں روسی ہیئت پسندوں نے ''اوزار''، یا ''ترکیب'' (Device) کا نام دیا تھا، ان نظموں میں بمشکل ہی نظر آتے ہیں۔ سب نظمیں وزن میں ہیں۔ اگر چہ نظم کے آہنگ میں بحر کی موسیقی حائل نہیں ہوتی لیکن یہ نظمیں گنجی یا بے برگ اور بے سبزہ نہیں ہیں۔ متکلم کی پیچیدہ، یا ''بخود پیچیدہ'' شخصیت کے ساتھ ہی جو چیز ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ ان نظموں کا ابہام ہے۔ سب باتیں کہی گئی ہیں، لیکن کسی بات پر بیجا زور، بلکہ عام قسم کا زور بھی نہیں دیا گیا ہے۔

ان نظموں میں قدم قدم پر روزانہ زندگی کی چیزیں کبھی علامت بن کر، کبھی کسی کی سوانح کا حصہ بن کر، کبھی کسی تمثیل کا اشارہ بن کر سامنے آتی ہیں۔ بظاہر روزمرہ میں رچی ہوئی یہ نظمیں درحقیقت بہت دبیز ہیں۔ علامات اوقاف سے بالارادہ اجتناب ان نظموں کو اور بھی دبیز کر دیتا ہے۔ ہر سطر کو کس کس طرح پڑھ سکیں گے، یہ خیال ہر وقت ساتھ رہتا ہے۔

خودکشی، یا موت، ان نظموں میں بار بار نظر آتی ہے۔ لیکن متکلم کی پردہ داری ہمیں ان حقائق کی عریانی سے دوچار نہیں ہونے دیتی جن کا نتیجہ موت یا خودکشی کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ اس اختصار، ابہام اور پردہ داری کی وجہ سے کئی نظموں پر ایک ایسے مختصر افسانے کا گمان ہوتا ہے جس کے آغاز کو تخیل میں لانے کا کام افسانہ نگار نے ہم پر چھوڑ دیا ہے۔ اعلیٰ درجے کے افسانے میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار انجام کو مبہم چھوڑ دیتا ہے اور ہمیں دعوت دیتا ہے کہ اب اسے آپ سوچئے۔ لیکن ایسے افسانے شاذ ہیں جو آغاز کے بغیر شروع ہوتے ہیں اور ہمیں ان کا آغاز فرض کرنا پڑتا ہے:

مگر بلی کو رونا چاہیئے تھا
مجھے ہشیار کر کے ہی
اسے اس رات سونا چاہیئے تھا
کہ وہ گھر میں ہے

وہ
یعنی مری موت
اسے کچھ بھی نہیں کرنا پڑا
مجھے تو صرف لمحے بھر کی اس شرمندگی نے مار ڈالا
وہ میرے حال پر منھ پھاڑ کر جب ہنس رہی تھی
کہ جب وہ سامنے آئی
مری آنکھوں میں خوابوں کی چمک تھی
ہتھیلی پر دوا کی گولیاں تھیں جن کو بدلا تھا سویرے ڈاکٹر نے
اور میں نہایت مطمئن تھا کل کو لے کر
یہ منظر یوں نہیں کچھ اور ہونا چاہیئے تھا
اور بہت ممکن ہے ہوتا بھی
اگر مجھ کو ذرا ہشیار کر دیتی وہ کتیا
وہ مری بلی (نظم ۱۵)

نظم کی بظاہر سادگی میں ایک ''کتیا'' یعنی اپنے فرض سے غافل بلی کا در آنا نظم میں کئی نئے ابعاد پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ متکلم کو یقین ہے کہ اگر اسے خبر یا تنبیہ مل جاتی کہ موت اس کے گھر میں بن بلائے مہمان کی طرح وارد ہونے والی ہے تو وہ اس کا مداوا کر لیتا۔ کائنات کا نظام کس قدر آسان ہے! توہم پرستی، اور دوسروں کو اپنی مصیبت کا ذمہ دار ٹھہرانے کی ادا بھی خوب ہے۔

شارق کیفی کو میں نے کچھ برس ہوئے ایک خوش گو اور بڑی حد تک غیر معمولی غزل گو کی حیثیت سے جانتا تھا۔ لیکن وہ بہت کم کہتے تھے اور مجھے ان کی کم گوئی کا شکوہ ہمیشہ رہا۔ اب ادھر ایک ڈیڑھ برس میں ان کا تخلیقی وفور نئی نظموں میں سیلاب کی طرح بہ نکلا ہے۔ ایک مدت بعد ایسا نظم گو سامنے آیا ہے جس کی پیچیدگی اور غیر رسمی تازگی اسے تمام معاصر شاعری سے ممتاز کرتی ہے۔

☆☆☆

(۲۰۱۰)

خواجہ جاوید اختر، الٰہ آباد کا ایک نیا غزل گو

(خواجہ جاوید اختر: پیدائش، ۱۹۶۴)

خواجہ جاوید اختر کچھ مدت سے ہمارے افق شعر پر نمایاں ہیں۔ ''نیند شرط نہیں'' ان کا پہلا مجموعہ ہے۔ شروع شروع میں محسوس ہوتا تھا کہ ان کی شاعری سہل ممتنع اور عام بول چال کے لہجے کی تلاش میں کچھ اس درجہ منہمک ہے کہ مضمون کی تلاش کو پس پشت ڈالنے سے بھی گریز نہ کرے گی۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، شاعری کی بنیاد موضوع پر نہیں۔ کوئی بھی موضوع شاعری میں چل سکتا ہے۔ شاعری کی بنیاد مضمون ہے، اور مضمون کی بنیاد استعارے پر ہے۔ استعارہ ہمیں دنیا کو نئے نئے انداز سے دکھاتا ہے اور زندگی کی نئی نئی تعبیرات تک پہنچنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ کچھ لوگ استعارے کی اہمیت سے انکار کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ خود زبان کی بنیاد استعارہ ہے۔ پھر ایسی صورت میں استعارے پر زور دے کر شاعری کو پیچیدہ اور بوجھل کیوں بنایا جائے؟ لیکن وہ بھول جاتے ہیں کہ زبان کی استعاراتی نوعیت زبان کی گہرائیوں میں کہیں اتنی دور پیوست ہے کہ وہ عام طور پر نظر اور خیال سے اوجھل رہتی ہے۔ اس لئے شاعری کی زبان کو اظہار ذات اور انکشاف حیات کے لائق بنانے کے لئے زبان کی اوپری سطح پر بھی استعارے کا سہارا لینا اشد ضروری ہے۔

برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے لکھا ہے کہ ایک مدت تک میرا خیال تھا کہ ہر لفظ کی اصل معنوی کیفیت کسی نہ کسی خیالی یا عینی (Ideal) دنیا میں ضرور ہوگی ورنہ لفظوں میں معنی کہاں سے آتے؟ لیکن مزید استفسار اور غور و فکر کے بعد بھی میں یہ نہ سمجھ سکا کہ Why, Notwithstanding, Whence وغیرہ الفاظ کے معنی تو میری مفروضہ عینی دنیا میں کچھ ہو ہی نہیں سکتے، کیوں کہ یہ الفاظ کسی شے کا اظہار نہیں کرتے۔

حاصل کلام یہ کہ زبان کی اصل چاہے استعاراتی مانی جائے، چاہے افلاطونی عینیت کے سہارے کسی عینی دنیا میں تمام لفظوں کی اصل کو موجود فرض کیا جائے، لیکن زبان کو شاعری میں برتنا ہو تو اسے مزید استعاراتی بنانا ضروری ہوتا ہے۔ سہل ممتنع کی کیفیت میں عام طور پر صاف بیانی، براہ راست گفتگو، اور کبھی کبھی طنز کو استعارے کا قائم مقام سمجھ لیا جاتا ہے۔ آج کل بہت سے شعرا واقعات کے سپاٹ بیان کو سہل ممتنع سمجھ کر طنز، یا قول محال، یا تضاد جیسی ترکیبوں کو بھی نہیں برتتے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اگر کلام کا موضوع کوئی معاصر حقیقت ہو، یا کوئی رسومیاتی مفروضہ ہو، اور اس میں ذرا سی برجستگی ہو، تو شعر کا حق ادا ہو جاتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ مذکورہ بالا طرح کے شعر، یعنی معاصر یا رسومیاتی حقیقت پر مبنی موزوں اور برجستہ شعر، اسی طرز کے شعر ہیں جنھیں میں نے ''غیر شعر'' کا نام دیا تھا۔ ہو سکتا ہے ایسے شعر کبھی کبھی کچھ لطف دے جائیں، اور اپنی برجستگی کے باعث ایک حد تک، اور کچھ دیر کے لئے، مقبول بھی ہو جائیں۔ لیکن شاعری کا حق وہ ادا نہیں کر سکتے۔ شاعری جب تک آپ کو تجربے کا کوئی نیا پہلو نہ دکھائے، معنی کا کوئی مزید امکان پیدا نہ کرے تب تک اسے تفریح کا ذریعہ تو شاید قرار دے سکتے ہیں، لیکن ہر تفریح کی طرح یہ تفریح بھی وقتی ہی ثابت ہوگی۔

خواجہ جاوید اختر کے شعر کا لہجہ عام گفتگو پر مبنی ہے۔ ایسا شعر بہت کچھ کر دکھاتا ہے اگر تک بندی کی طرف نہ جھک جائے۔ عام بول چال پر مبنی اور سہل ممتنع کے انداز کا شعر زندگی کے کسی نہ کسی پہلو پر طنز، یا قول محال، یا تضاد کے ذریعہ روشنی ڈالے تو ہم شاعر کے شکر گذار ہوتے ہیں، ورنہ تھوڑی ہی دیر کے بعد بیزاری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ لیکن خواجہ جاوید اختر کی خوبی اس سے بھی کچھ زیادہ ہے۔ وہ

باتوں باتوں میں چبھتی ہوئی بات کہہ جاتے ہیں جو عقلمندی سے بھرپور ہوتی ہے۔ کم عمری کے باوجود ان کے انداز گفتگو میں تجربہ کار بوڑھوں جیسی کیفیت ہے۔ ان کا متکلم ایسا شخص ہے جو زمانے کے سرد گرم خوردہ ہے۔ اسے کسی چیز کی غرض نہیں، کسی چیز سے غرض نہیں۔ وہ ایک انداز بے پروائی کے ساتھ دنیا اور دنیا والوں پر رائے زنی کے پردے میں اپنے فیصلے سنا جاتا ہے۔ وہ دنیا کے بگڑتے ہوئے حالات پر ہراساں نہیں ہے، شاید اس لئے کہ وہ سوچتا ہے کہ اب مجھے بھلا کے دن اور جینا ہے جو میں ان جھمیلوں بکھیڑوں میں اپنا دل لگاؤں؟ میرا تو یہی منصب بہت ہے کہ میں اپنی بات بے دھڑک کہہ جاؤں ؎

ہاں کہہ کے اپنی جان بچانے لگے ہیں لوگ — یعنی کہ اب زمانہ نہیں کا نہیں رہا
وصال یار سے اچھا تو ہجر ہی ہے کہ اب — سکوں سے رہتے ہیں وہ بھی اور اپنی شان سے ہم

دوسرے شعر کو مندرجہ ذیل شعر کے ساتھ پڑھئے تو ''شان'' کے معنی زیادہ سمجھ میں آتے ہیں۔ لہجے کی خشکی قابل داد ہے ؎

جھوٹ پر جھوٹ بولے جاتے ہو — کچھ کمی رہ گئی ہے شان میں کیا
کوئی سو رہا ہے اجالے میں دن کے — کوئی رات کے خوف سے جاگتا ہے

یہاں تضاد امیری غریبی، یا ضعیفی جوانی کا نہیں۔ یہاں تضاد زیادہ باریک اور زیادہ لطیف ہے۔ یہ تضاد ذہنی کیفیتوں کا بھی ہے، اور زندگی گذارنے میں ناکامی کے مدارج کا بھی۔ یعنی دن بنایا گیا تھا کام کرنے کے لئے اور رات آرام کرنے کے لئے۔ بہت سے لوگوں کو روشنی میں نیند بھی نہیں آتی۔ بہت سے لوگوں کے لئے رات تخلیقی اور تفکیری کاموں کے لئے وقت فراہم کرتی ہے۔ لیکن جنھیں رات کے خوف سے نیند نہ آئے وہ وظیفۂ حیات کا پہلا سبق بھی نہیں سیکھ سکے ہیں۔ جاوید اختر کے یہاں کام کرنے والے لوگ، باہر کے لوگ، بازاروں اور دفتروں میں آنے جانے والے لوگ موضوع فراہم کرتے ہیں۔ اور شاعر ان موضوعات کو ایک عجب تلخ مزاج، دل جلے، یا زندگی سے اکتائے ہوئے شخص کی طرح برتتا ہے ؎

بے کار کے کاموں میں ابھی الجھے ہیں ہم لوگ — فرصت جو ملے گی تو کوئی کام کریں گے
وہ اپنی حرکتوں سے باز آیا ہے نہ آئے گا — اسے ہم کنکری ماریں گے اور شیطان کر دیں گے
پہلے سوتی تھی چین سے دنیا — اب کوئی بے خبر نہیں سوتا
پہلے آتی نہیں تھی نیند مجھے — اب مرا چارہ گر نہیں سوتا
ہاں یہ سورج حیات بخش سہی — دھوپ کھاکر گذر نہیں ہوتا
چل کے ذرا دیکھیں تو کیا ہے — آخر اس منظر کے پیچھے
دن ہے کہ سمٹتا ہے ضرورت سے زیادہ — پھیلی ہے مگر دور تلک رات ہماری
ہمارے دشت میں آواز دو آہو نکلتا ہے — تمھارے شہر میں ہر بات پر چاقو نکلتا ہے
کوئی بھی راستہ اس کا مرے گھر تک نہیں آتا — مجھے معلوم ہے وہ شہر میں ہر سو نکلتا ہے

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، خواجہ جاوید اختر کی شاعری کا انداز سہل ممتنع اور عام بول چال کا سا ہے۔ اس انداز کو مزید تقویت اس بات سے ہوتی ہے کہ انھوں نے زیادہ تر شعر چھوٹی بحروں میں کہے ہیں۔ اور چھوٹی بحروں میں بھی انھوں نے وہی بحریں اختیار کی ہیں جو یا تو بحر میر سے مستخرج ہیں، یا پھر بحر متقارب یا بحر متدارک یا بحر خفیف پر مبنی ہیں۔ فارسی تراکیب کا استعمال بھی بہت کم ہے، اور جہاں ہے بھی تو وہاں کچھ بہت زیادہ چمک دمک کے ساتھ نہیں۔ ان خصوصیات کی بنا پر محبوب خزاں اور انور شعور سے ان کا موازنہ فطری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ مماثلت ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتی۔

محبوب خزاں کی غزل کا متکلم ہمارے سامنے ایک ایسے شخص کے روپ میں آتا ہے جسے عشق کا تجربہ ہے، اور اس کا عشق ناکام رہا ہے، یا پھر اس نے عشق کو اندر ہی اندر سہہ لیا ہے اور اپنی ہی آگ میں جل بجھا۔ محبوب خزاں کا متکلم جہاں دیدہ اور بڑی حد تک خود بیں بھی ہے۔ وہ خود کو، اور دوسرے شعرا کو رائے مشورہ بھی دیتا چلتا ہے۔ انور شعور زبان کو جان بوجھ کر تقلیل بیان یعنی Understatement کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یعنی جو وہ کہنا چاہتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں، اس سے بھی کم کہہ کر کام چلا لیتے ہیں۔ خواجہ جاوید اختر کے یہاں ابھی

زبان کی وہ صفائی اور ندرت نہیں ہے جو ان کے مذکورہ بالا پیش روؤں کو ان کے معاصروں میں ممتاز کرتی ہے۔ لیکن ان کے برخلاف، جاوید اختر کا متکلم صرف دل جلا نہیں، برہم بھی ہے۔ وہ بات کو کم کر کے نہیں کہنا چاہتا۔ وہ اپنی بات میں زور پیدا کرنے کے لئے ڈرامائی لہجہ اختیار کرتا ہے۔ خواجہ جاوید اختر زندگی سے خفا نہیں ہیں، لیکن زمانے سے خفا ہیں جس کی ریاکاریوں کے طفیل ادھورے اور عیب دار انسان پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی برہمی انھیں طنز نگار نہیں بناتی، بازار کے ریلے میں بہتے ہوئے تماشائی کی طرح خود کلامی پر مجبور کر دیتی ہے ؎

زمین پاؤں کے نیچے رہے تو کیسے رہے
وہ اپنی جیب میں جب آسمان بھرتا ہے
بڑے شہروں میں دیکھا ہے زیادہ تر نہیں ملتا
مکاں تو خوب ملتے ہیں مگر اک گھر نہیں ملتا
ایک میں ہی زمیں کی صورت ہوں
اور باقی تو آسماں ہیں سب
مدت سے اک عزم لئے
ہم راہ و منزل میں ہیں
تل دھرنے کی جگہ نہیں ہے
کیسے کوئی سر کے پیچھے
ہم کچھوے کی چال چلیں
تم ہی بنے خرگوش رہو
برسوں سے یہ کاٹ رہے ہیں
کھٹیا پیٹو کھٹمل مارو

خواجہ جاوید اختر کی غزل میں عشق کی بات چیت بہت کم ہے۔ عام طور پر خیال یہی ہوتا ہے کہ جس شخص کی شاعری روزمرہ کی گفتگو کے بہت قریب کا لہجہ رکھتی ہوگی، اس کے یہاں عشق کا چرچا بہت ہوگا، اور شاید عام سے زیادہ بھی ہوگا، کیوں کہ عام زندگی میں تو عشق کے مختلف نغمے، مختلف روپ، مختلف انداز خوب نظر آتے ہیں۔ لیکن خواجہ جاوید اختر کا معاملہ مختلف ہے۔ اس کی وجہ شاید وہی ہے جو میں نے اوپر بیان کی۔ ان کا متکلم ایک دل جلے اور آشفتہ مزاج شخص کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس نے عشق کی بازی شاید کھیلی تھی، لیکن بہت جلد فریب شکستگی نے اسے آلیا۔ اور اب اسے عشق سے دلچسپی تو ہے، لیکن اب عشق کی میٹھی میٹھی باتیں شاید اسے خوف زدہ کر دیتی ہیں۔ ایک شعر ہم پہلے دیکھ چکے ہیں ؎

وصال یار سے اچھا تو ہجر ہی ہے کہ اب
سکوں سے رہتے ہیں وہ بھی اور اپنی شان سے ہم

اب چند اور شعر دیکھئے، جن میں عشق کے بارے میں متکلم بہت کچھ شک، یا کبھی کبھی فریب شکستگی میں مبتلا نظر آتا ہے ؎

یہ کیسے کہہ دوں کہ پہچانتا بھی ہوں اس کو
وہ جس کو ایک زمانے سے جانتا ہوں میں
خواب میں بھی نہیں دیکھا کبھی چہرہ اس کا
دل کے آئینے میں سنتے ہیں پری رہتی ہے

اگر تیرے دم سے ہے آباد کوئی
تو برباد میں بھی ہوں چکر میں پڑ کے

آج کے زمانے کی عام لفظیات سے پرہیز بھی خواجہ جاوید اختر کی غزل کا ایک نمایاں وصف ہے۔ آج کے شعرا اور آج کے افسانہ نگار دونوں ہی شاید یہ سمجھ بیٹھے ہیں کہ صبح کے اخبار اور رات کی ٹی وی کی خبر کو سیدھی سادہ زبان میں، تھوڑے، بہت کلی پھندنے لگا کر دسترخوان سجالینا کافی ہے، بلکہ بہت ہے۔ خواجہ جاوید اختر سکۂ رائج الوقت جیسے مضامین اور لفظوں سے عموماً پرہیز کرتے ہیں، یہ بڑی ہمت کی بات ہے۔ ایسا نہیں کہ ان کے یہاں اظہار ہمیشہ نوک پلک سے درست اور تخیل کی روشنی سے مالا مال رہتا ہے۔ سپاٹ شعر ان کے یہاں بھی ہیں۔ جانے بوجھے معاملات کو منظوم کردینے کا لالچ انھیں بھی رہتا ہے، لیکن کم، بہت کم۔ میں امید کرسکتا ہوں کہ وقت کے گذرنے کے ساتھ ان کے یہاں اور بھی خودمختارانہ پختگی آئے گی۔ اس وقت یہ مجموعہ بے شک خوشگوار اور دلکش مجموعہ ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کا خیر مقدم کیا جائے گا۔

☆☆☆

(۲۰۰۹)

نوٹ: یہ مجموعہ ابھی شائع نہیں ہوا، لہٰذا یہ مضمون اب تک غیر مطبوعہ رہا ہے (مرتب)۔

مہماں سرائے غزل میں نیا مسافر: انعام ندیم

(انعام ندیم، پیدائش: ۱۹۶۷)

غزل کی شاعری کے ساتھ کئی دلچسپ، بلکہ حیرت انگیز باتیں ہیں، لیکن ان کی طرف ہمارا دھیان نہیں جاتا۔ مثلاً ایک بات اکثر لوگ کہتے ہیں کہ غزل میں اچھی شاعری بہت مشکل ہے، بلکہ اب شاید ممکن ہی نہیں۔ یہ بیان ان لوگوں کا بھی ہے جو غزل کے مخالف نہیں ہیں، بلکہ اس کے مداح ہیں۔ لیکن ان کا خیال یہ بھی ہے کہ غزل اپنی رسومیات کے بوجھ تلے اس قدر دبی ہوئی ہے کہ اس کی فضا میں تازہ ہوا کا گذر نہیں ہوسکتا۔ وہاں تو سانس لینا بھی مشکل ہے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو غزل کے نہ مداح ہیں نہ مخالف۔ ان کا کہنا بس یہ ہے کہ غزل میں جو کچھ بڑی بات کہی جاسکتی تھی، کہہ دی گئی۔ اب اس صنف میں کچھ اور نہیں ہوسکتا۔ اور جو صاحبان غزل کے مخالف ہیں (مجھے افسوس ہے کہ ایسے بہت سے ہیں) انھیں غزل میں کیڑے نکالنے سے فرصت نہیں جو وہ کسی اور طرف مثلاً کسی نظری مسئلے، یا غزل کی شعریات، یا اس شعریات کے ارتقا وغیرہ، کی طرف توجہ کریں۔

تو یہ سب ہوتے ہوئے ایسا کیوں ہے کہ ہر پانچ سات برس میں کم سے کم ایک اچھا غزل گو ہمارے یہاں ضرور پیدا ہو جاتا ہے؟ یہ بات صرف سخت جانی کی نہیں ہے۔ اور اگر ہو بھی تو اس سے کچھ حل نہیں ہوتا، کیوں کہ سوال پھر وہی رہتا ہے کہ غزل اگر سخت جان ہے تو کیوں ہے؟ اصناف کی سخت جانی ان کی پیدائشی صفت نہیں ہوتی۔ پھر، سخت جانی تو بہر حال ایسی صفت ہے جس کے بارے میں کوئی رائے اس صنف کی پیدائش کے مدتوں بعد ہی قائم ہوسکتی ہے۔ لہٰذا اگر غزل اس وقت ہمارے سامنے صدیوں کا سرد و گرم جھیل کر بھی توانا اور تنومند موجود ہے تو اس سے صرف یہ ثابت ہوا کہ غزل ایک پائیدار صنف ثابت ہوئی ہے۔ اب یہ پائیدار کیوں ہے، اس کا جواب ہمیں ڈھونڈنا ہوگا۔

ظاہر ہے کہ غزل کے مزاج کی بوقلمونی اس کی طول العمری کا ایک اہم سبب ہے۔ یعنی صرف یہ نہیں کہ غزل میں ہر طرح کی بات بیان ہوسکتی ہے، یا بیان کی گئی ہے، بلکہ یہ بھی ہے کہ اکثر ایک ہی غزل میں کئی طرح کے باہم متغائر مضامین بیان کردیئے جاتے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہوسکتا ہے کہ غزل کے اسلوب میں ایک فطری تہ داری ہے۔ لہٰذا یہاں ایک بات کہہ کر ایک سے زیادہ باتیں مراد لینا، یا ان کی طرف اشارہ کرنا، یا ان کے لیے امکان رکھ دینا نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر چند اب عشقیہ شاعری کا زمانہ نہیں، لیکن انسان دل کے ہاتھوں مجبور تو اب بھی ہوتا ہے۔ اس لئے کہیں نہ کہیں چوری چھپے یا برملا محبوب سے شکوہ شکایت، اس کے حسن کی توصیف، اس سے ملنے کی تمنا، یہ سب کہنے کے لیے کوئی ادبی خطہ (Space) تو بہر حال چاہئے ہے۔ اور غزل کی فطری تہ داری کو دیکھتے ہوئے یہ امر فطری ہے کہ ہم اسے ایسا ہی مرغوب خاطر اور حسب دلخواہ خطہ قرار دیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ غزل میں چونکہ ہر شعر عام طور پر منفرد ہوتا ہے اس لئے اس میں شاعر کو آسانی رہتی ہے کہ جب جتنے شعر چاہے کہہ لے، یا نظر ثانی کر کے اشعار گھٹا یا بڑھا لے۔ کبھی کسی موقع پر کوئی بات ہوئی جس کو شعر میں نظم کرنے کا دل چاہا، تو یہ بھی ممکن ہے کہ پہلے کہی ہوئی کسی غزل میں ایک آدھ شعر حسب ضرورت بڑھا دیا۔ غرض اس صنف میں جہاں بہت سی مشکلیں ہیں، وہاں بہت سی ایسی

آسانیاں بھی ہیں جو اس کی مقبولیت کو قائم رکھنے میں معاون ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان ادبی تہذیبوں میں جہاں غزل پیدا ہوئی اور پھلی پھولی، وہاں بھی تو غزل گویوں کو صنف غزل میں ان فوائد اور آسانیوں کا احساس ہوگا؟ پھر کیا وجہ ہے کہ عربی اور فارسی میں غزل ایک مدت سے رو بہ زوال ہے؟ جن تہذیبوں نے فارسی کی دیکھا دیکھی غزل کو اختیار کیا، مثلاً کلاسیکی ترکی اور چغتائی ترکی، وہاں بھی غزل کو اب کوئی پوچھتا نہیں۔ اس کے برخلاف برصغیر کو دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ اردو کے علاوہ بھی یہاں کی بہت سی زبانیں مثلاً ہندی، پنجابی (سرحد کے دونوں طرف)، گجراتی، مراٹھی، سندھی وغیرہ، غزل کو اختیار کر رہی ہیں۔ بلکہ ہندی کی حد تک تو کہنا پڑے گا کہ اختیار کر چکی ہیں۔ ہندی میں اس وقت غزل کے کئی صاحب دیوان شاعر موجود ہیں۔

ان حالات کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ برصغیر کے تخلیقی مزاج کو غزل سے کچھ خاص مناسبت ہے۔ اور ہمارے یہاں غزل کی مقبولیت اور عمدہ شاعر پیدا کرتے رہنے کی صلاحیت کی وجہ غزل بطور صنف کی مبینہ آسانیوں کے بجائے برصغیر کے تخلیقی مزاج میں ڈھونڈنا چاہئے۔ لیکن کسی ایک ادبی تہذیب کے تخلیقی مزاج کے بارے میں کوئی حکم لگانا بڑی مصیبت کا کام ہے، چہ جائے کہ بیسیوں ادبی معاشروں اور زبانوں کے حامل برصغیر کے تخلیقی مزاج پر قلم فرسائی کی جائے۔ بہر حال، یہ بات تو طے ہے کہ اردو کی حد تک غزل ہمارے تخلیقی مزاج اور شعری احساس کا مقبول اظہار ہے۔

یہ باتیں میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ کسی نئے اور اچھے، یا پوری طرح اچھے نہیں تو امکانات سے چھلکتے ہوئے نئے غزل گو سے دو چار ہونے پر ایک مدت تک میرا فوری ردعمل یہ ہوتا تھا کہ میں دل میں کہتا کہ یہ شاعر تو خوب ہے، لیکن آئندہ خدا جانے اس معیار کا اور کوئی سامنے آئے نہ آئے۔ لیکن اب پچھلے کوئی پچیس برس سے میرا حال یہ ہے کہ اگر ہر دو چار برس میں کوئی اچھا غزل گو نہیں نمودار ہوتا تو مجھے الجھن ہونے لگتی ہے۔ کیا بات ہے ادھر حال میں کوئی اچھا غزل گو منصۂ شہود پر نہیں آیا؟ اور عام طور پر چند ہی مہینوں میں میرا انتظار ختم ہو جاتا ہے اور کوئی نیا اور عمدہ غزل گو اپنے وارد ہونے کی مجھے خبر دیتا ہے۔ اور ان باتوں کا تعلق انعام ندیم کی غزل سے اس طرح بنتا ہے کہ انعام ندیم کی بھی غزل سے میں اس وقت متعارف ہوا جب میرے دل میں خلش اٹھنے لگی تھی کہ کچھ مدت ہوگئی کسی نئے اچھے غزل گو نے ظہور نہیں کیا۔ اور جب ان کا اور اکبر معصوم کا کچھ کلام آصف فرخی کے توسط سے مجھ تک پہنچا تو میری خلش دور ہوئی۔

''نئے غزل گو'' سے میری مراد صرف ایسا غزل گو نہیں جو میرے لئے نیا ہو اور جس سے میں پہلے متعارف نہ رہا ہوں۔ اس اصطلاح سے میری اصل مراد ہے: وہ غزل گو جو نئی یا جدید شاعری کے تقاضوں کو پورا کرتا ہو، یعنی جس کی شاعری سراسر تقلیدی نہ ہو اور جس کے مضامین اپنے معاصر مزاج کی بنا پر، اور جس کا لسانی اظہار روایتی لفظیات سے گریز اور زبان کے تئیں نسبتاً غیر رسمی رویے کے باعث پرانے سکہ بند اور بڑی حد تک غیر تخلیقی لسانی اظہار کو عملاً مسترد کرتا ہو۔

میں نے ابھی کہا کہ نیا غزل گو اسے کہنا چاہئے جس کی شاعری سراسر تقلیدی نہ ہو۔ اس بات کی تھوڑی سی وضاحت ضروری ہے۔ شاعری کے بغیر شاعری وجود میں نہیں آتی۔ یعنی کوئی شاعری ادبی خلا میں نہیں جنم لیتی۔ شعر سے شعر بنتا ہے، اور اگر ایسا ہے تو ''غیر تقلیدی'' سے میرا کیا مطلب ہے؟ ''غیر تقلیدی'' کہے جانے کی پہلی شرط یہ ہے کہ شاعر نے کسی اور شاعر، خاص کر کسی معاصر، یا کسی مقبول اور تاریخی اعتبار سے مستحکم شاعر کو اپنے اوپر حاوی نہ ہونے دیا ہو۔ یہ تو ممکن ہی نہیں کہ کوئی شاعر، خواہ نصرتی یا میر یا غالب یا اقبال یا میراجی کیوں نہ ہو، اپنے معاصروں اور اہم پیش روؤں سے ناواقف اور ان کے اثر سے بالکل مامون رہ گیا ہو۔ اور بعض دفعہ تو شعرا اپنے پسندیدہ شاعر (مثلاً اقبال کے لئے بیدل اور غالب) کو بطور خاص زیر مطالعہ رکھتے ہیں۔ لیکن کامیاب استفادہ وہی ہوتا ہے جس میں اپنے محبوب پیشرو کی روح جھلکتی ہو، اس کے الفاظ اور تراکیب اور مخصوص مضامین نہیں۔ بیدل اور غالب کے ساتھ اقبال کا یہی معاملہ تھا۔ دوسرے عالم سے گفتگو کریں تو بیکیٹ (Samuel Beckett) اور جوائس (James Joyce) کے درمیان بھی یہی معاملہ تھا۔

''غیر تقلیدی'' کلام کی دوسری پہچان یہ ہے کہ ایسے کلام سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا بنانے والا مقبولیت یا داد کو نہیں، بلکہ اپنی تخلیقی حسیت کے اظہار کو مقدم سمجھتا ہے۔ یعنی غیر تقلیدی شاعر وہ ہے جسے سامع یا قاری کی جان کی سلامتی سے زیادہ اپنے تخیل کی دنیا کا

صحیح سلامت کاغذ پر اتر آنا زیادہ عزیز ہو۔ اب یہ الگ بات ہے کہ کسی کی تخئیلی دنیا، شاید میر اور اقبال کی بھی دنیا، ایسی نہیں ہوتی کہ اسے الفاظ اور کاغذ کی امانت میں دیا جائے اور وہ بے کم وکاست، بے جراحت رہ جائے۔ اگر بیدل سے پوچھئے تو وہ کہیں گے کہ بہت سے مضامین تو معرض اظہار ہی میں نہیں آتے ؎

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں　　با ہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

ور بیکیٹ (Samuel Beckett) نے تو ہر لفظ ملفوظ کو ''خاموشی کے دامن پر دھبہ'' کہا تھا۔ یعنی خاموشی زیادہ تخلیقی ہے، کہ وہ سراسر معنی ہوتی ہے۔ بیدل اس نکتے پر بھی بہت پہلے پہنچ گئے تھے ؎

سخن اگر ہمہ معنیست بے کم وبیشے　　عبارتیست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

بیدل نے خاموشی کو تخلیقی سطح پر اختیار کرنے کی سفارش کی تھی، یعنی خاموشی کو فن کا مرتبہ عطا کیا جائے۔ شعر کی تخلیق کے حوالے سے خاموشی کے معنی یہ ہوئے کہ کم سے کم کہا جائے اور زیادہ سے زیادہ سمجھنے کے لیے قاری کو اکسایا جائے۔ ہم جانتے ہیں کہ ملارمے (Stephane Mallarme) کا بھی یہی طریق عمل تھا۔ اس کا قول تھا کہ کہنے کے مقابلے میں اشارہ کرنا بہتر ہے۔ لیکن جدید شاعروں میں ملارمے کی حیثیت زبردست استثنا کی ہے، کہ باقی سب جدید شعرا (جن کے سرآمد ہمارے یہاں غالب اور مغرب میں بودلیئر Baudelaire ہیں) زبان کی اجنبیت اور اظہار کی غیریت کے شاکی ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ اظہار اور تخیل میں بنتی نہیں۔ یا پھر زبان میں وہ قوت ہی نہیں کہ جو کچھ ہم کہنا چاہتے ہیں اس کی متحمل ہو سکے۔ غالب کے شعر ہم میں سے اکثر کے نوک زبان ہیں ؎

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے　　کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

فکر سخن یک انشا زندانی خموشی　　دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے

شوخی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں　　لیلی معنی اسد محمل نشین راز ہے

تمام جدید شعرا کی طرح غالب کا بھی المیہ تھا کہ ان کی رسائی تخلیق کی اس سطح تک نہ ہو سکی جہاں مکمل خاموشی اور مکمل بیان ایک ہی شے ہوتے ہیں۔ یہ خود اعتمادی، کہ کچھ نہ کہا اور سب کچھ کہہ دیا، بیدل ہی جیسے قبل جدید کلاسیکی شعرا کو میسر ہو سکی۔ رباعی، از بیدل ؎

ہوشے کہ سفیدی و سیاہی فہمید　　مپسند کہ سر حق کماہی فہمید
گفتم سخنے لیک پس از کسب کمال　　خواہی فہمید چوں نہ خواہی فہمید

پہلے تو یہ کہا کہ عقل کچھ جانتی نہیں ہے، پھر کہا کہ میں نے ایک بات کہی، لیکن کمال حاصل کرنے کے بعد۔ اور وہ بات ایسی ہے کہ تم اسے تب سمجھو گے جب اسے نہ سمجھو گے۔ دوسری رباعی میں بیدل کہتے ہیں کہ میاں، تمہارے مضمون ہی ایسے نہیں جو باندھے جا سکیں۔ یہ تو کسی خانۂ موہوم کے خیال کا سا نقش ہے۔ جب گرد ہی نہ ہو تو بھلا بیٹھے گا کیا؟ (زبان کا لطف اس میں یہ ہے کہ ''گرد نشستن'' کے معنی ہیں ''آلودہ ہونا۔'') رباعی ؎

بیدل رنگ عیشت شکستن دارد　　مضمون تو آں نیست کہ بستن دارد

اے نقش خیال خانۂ موہومے　　گردے کہ نہ داری چہ نشستن دارد

قبل از جدید کلاسیکی شعرا میں عرفی شاید اکیلا ہے جسے دونوں دنیاؤں سے بہرہ مندی حاصل تھی، یعنی ایک تو خاموشی کی دنیا، جو تکلم سے بہتر ہے، یا تکلم سے زیادہ طلیق اللسان ہے اور ایک بیان کی دنیا، جہاں زبان تھک ہار کر چپ ہو جاتی ہے ؎

تا خیالت کردۂ مصروف ہم آغوشی مرا　　بازی دارد زافغاں ذوق خاموشی مرا
منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہل رمز　　لوح و قلم گذاشتہ تحریر می کنند

لیکن عام طور پر تو یہی ہے کہ زبان اپنی حدوں تک پہنچ کر تھک جاتی ہے اور شاعر اپنی بات پوری طرح ہم تک پہنچانے میں ناکام رہتا ہے۔ عرفی نے اسے یوں لکھا ہے ؎

زباں زنکتہ فرو ماندو راز من باقیست   بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست

سخن کی بساط تہ ہوگئی لیکن سخن پھر بھی ختم نہ ہوا، یہی شاعر کا المیہ ہے اور شاید اسی المیے سے نجات حاصل کرنے کے لئے عرفی کو کہنا پڑا کہ سخن سے سکوت اور علم سے فراموشی بہتر ہے ۔

یک سخن نیست کہ خاموشی ازآں بہتر نیست   نیست علمے کہ فراموشی ازآں بہتر نیست

یہ سب صحیح، اور یہ بھی درست کہ اس معاملے میں جدید شاعر خود کو غالب کی طرح اظہار کی منزل سے بہت دور دشت ہراس میں سرگرداں دیکھتا ہے۔ لیکن غیر تقلیدی فن کار کا ایک المیہ اور بھی ہے۔ آسان راستے اسے اچھے نہیں لگتے۔ آسانی اسی میں ہے کہ چلے ہوئے راستوں پر تگاورزنی اور پٹے ہوئے میدانوں میں شہسواری کا سراپا دکھا کے ٹھنڈے ٹھنڈے گھر کی راہ لی جائے۔ تقلیدی شاعر کے لیے یہ کام بڑے آسائشی ہیں۔ لیکن غیر تقلیدی شاعران چیزوں کے اظہار کا جوکھم اٹھاتا ہے جو اظہار سے گریزاں ہیں، یعنی وہ اپنی زندگی کے ان پہلوؤں کو ہمارے سامنے لانا چاہتا ہے جو اس کے خیال میں اس کے اور صرف اس کے ہیں۔ تقلیدی شاعر آسان اور مقبول راہوں کی محفوظ زندگی کو پسند کرتا ہے۔ غیر تقلیدی شاعران نیستانوں کی طرف جاتا ہی نہیں جہاں خوف جان نہ ہو۔

انعام ندیم نے زبان میں کوئی توڑ پھوڑ نہیں کی ہے۔ اور سچ پوچھئے تو اس زمانے میں یہ توڑ پھوڑ بھی تقلیدی راہوں میں سے ایک راہ کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ بلکہ اس سے برا تو یہ ہے کہ عجز نظم کو تخلیقی وفور کا نام دیا جانے لگا ہے۔ آج کے نوجوان شاعر کے لیے تو یہی بہتر ہے کہ وہ مروجہ ڈھانچوں کا حتیٰ الامکان پاس و لحاظ رکھے۔ انعام ندیم کی زبان میں سادگی نہیں ہے۔ لیکن یہ مثلاً افضال احمد سید کی بھی زبان نہیں ہے، جس کا نیا پن فارسیت کی چمک دمک، نادر پیکروں اور انوکھی زمینوں سے ترکیب پاتا ہے۔ اسی طرح، انعام ندیم کی زبان میں مثلاً احمد فواد کی سی غیر رسمی تازہ کاری نہیں ہے، جس کے اجزائے ترکیبی میں لامسہ اور باصرہ پر مبنی پیکروں اور ایسی اشیا کا ذکر شامل ہے جو عام زندگی میں کم نظر آتی ہیں۔ انعام ندیم نے اپنی زبان کو عام زندگی سے نزدیک اور فارسیت پر مبنی پیکروں سے دور رکھا ہے اور اس حد تک وہ انور شعور اور پھر ان کے پہلے محبوب خزاں کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ فرق بھی ہے کہ انور شعور تو زبان کو چھیلتے چھیلتے اتنا کم کر دیتے ہیں کہ اس میں اور گفتگو کی زبان میں بہت کم فرق رہ جاتا ہے۔ یہ انور شعور کا کمال ہی ہے کہ زبان کو اس درجہ نچوڑ دینے کے باوجود شاعری کی ہی زبان قائم کرتے ہیں۔ ان کے برخلاف انعام ندیم نے شعوری طور پر ادبی زبان کو قائم کیا ہے۔

انعام ندیم کی غزل میں اشیا کی ناپائیداری، زندگی کے بے مصرف گذرنے اور کوشش سے کچھ ثابت نہ ہونے کا تجربہ تقریباً المیاتی شدت اختیار کر گیا ہے۔ اس تجربے کے اظہار کے لیے انھوں نے جو زبان وضع کی ہے وہ شائستہ خود کلامی کے تاثر سے مملو ہے۔ اس میں ٹھنڈی سانس بھرنے لیکن آنسوؤں کو روکے رہنے کی کیفیت ہے۔ مندرجہ ذیل غزل اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کرتی ہے ۔

دل پر کسی پتھر کا نشاں یوں ہی رہے گا   تا عمر یہ شیشے کا مکاں یوں ہی رہے گا
ہم ٹھہرے رہیں گے کسی تعبیر کو تھامے   آنکھوں میں کوئی خواب رواں یوں ہی رہے گا
ہے دھند میں ڈوبا ہوا اس شہر کا منظر   کیا جانئے کب تک یہ سماں یوں ہی رہے گا
کچھ دیر رہے گی ابھی بازار کی رونق   کچھ دیر یہ ہونے کا گماں یوں ہی رہے گا
بجھ جائے گا اک روز تری یاد کا شعلہ   لیکن مرے سینے میں دھواں یوں ہی رہے گا
لو دے تو رہا ہے مرے خوابوں کے افق پر   لیکن یہ ستارہ بھی کہاں یوں ہی رہے گا

آہنگ کی روانی لائق داد ہے۔ لیکن یہ بھی دیکھئے کہ کسی بھی شعر میں کہیں کچھ تلخی، بلند بانگ شکایت یا احتجاج کی برہمی نہیں۔ کسی بھی شعر میں کسی پر طنز نہیں۔ کارکنان قضا و قدر، یا نظم کائنات کو معرض سوال میں لانے کا رجحان نہیں۔ پوری غزل ذہنی اور جذباتی پختگی کی اس منزل کا پتہ دیتی ہے جہاں انسان ''میں سوچتا ہوں، اس لئے میں ہوں''، یا ''میں بغاوت کرتا ہوں، اس لئے میں ہوں'' دونوں ہی کو خام خیالی پر مبنی دعوے قرار دیتا ہے اور ہر چیز کو شیکسپیئر کے ایک کردار کی زبانی ''پختگی ہی سب کچھ ہے'' (Ripeness is all) کے احاطے میں لانے کی سعی

کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

انعام ندیم نے چھوٹی بحروں میں بکثرت طبع آزمائی کی ہے۔ چھوٹی بحروں کا چلن ان دنوں پاکستان میں معمول سے کچھ زیادہ ہے اور بعض شعرا مثلاً شاہدہ حسن اور یاسمین حمید نے اس چلن میں اپنی خاص پہچان بنانے کی سعی کی ہے۔ یہ بہت خوب ہے، کیوں کہ چھوٹی بحر میں شاعر مسلسل اپنا امتحان کرتا چلتا ہے۔ یہاں خطرہ یہ ہے کہ سپاٹ بات پر رواں اور سلیس مصرعے کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ محدود لفظیات کے باعث توارد کا امکان بہت رہتا ہے۔ مدت ہوئی کسی شاعر کے مصرعے ''زندگی کتنی خوبصورت ہے'' پر بڑی بحث ہوئی تھی کہ کس نے کس سے سرقہ کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بات اس قدر سامنے کی اور یہاں اس بحر کا آہنگ بول چال کے آہنگ سے اس قدر قریب ہے کہ یہ مصرع کسی کو بھی سوجھ سکتا تھا۔ چھوٹی بحر میں جس چیز کو شاعر سہل ممتنع سمجھتا ہے وہ اکثر بے لطف عمومی بیان سے زیادہ کچھ نہیں ہوتا۔

چھوٹی بحر کے بارے میں دوسری بات یہ ہے کہ عام مثمن بحر میں شاعر جو انداز اختیار کرتا ہے وہ انداز مسدس بحر میں اکثر باقی نہیں رہتا۔ یہ بات خیال بند شعرا کے یہاں بطور خاص نظر آتی ہے۔ ناسخ، آتش، غالب، نسیم دہلوی، ان سب کے کلیات کا مطالعہ ذرا توجہ سے کریں تو معلوم ہوگا کہ ان لوگوں نے شاید عمداً یا کسی غیر شعوری، خود کار مجبوری کے تحت چھوٹی بحر میں جس اسلوب کو اکثر و بیشتر استعمال کیا ہے، وہ ان کے معروف و مانوس اسلوب سے بالکل ہٹ کر ہے۔ زیادہ تر عمداً ہی ایسا کیا گیا ہوگا، لیکن وہ الگ بحث ہے۔ بہر حال، یہ اشعار ملاحظہ ہوں ~

بیگانہ ہوں کیوں کر آشنا سے
بیگانوں سے بھی میں آشنا ہوں

امید وصال اب کہاں ہے
اس گل سے برنگ بو جدا ہوں

گو بیٹھ رہا ہوں ایک جا لیک
پامال بسان نقش پا ہوں

تو رنگ چمن میں ہوش بلبل
تو نکہت گل تو میں صبا ہوں

سر رکھ کے کبھی وہ سوگیا تھا
اب تک زانو کو سونگھتا ہوں

مے سے روشن رہے ایاغ اپنا
گل نہ ہو ساقیا چراغ اپنا

آپ میں آئیں جائیں یار کے پاس
کب سے ہے ہم کو انتظار اپنا

جی میں حسرت ہے قاصدوں کی طرح
ڈھونڈتا یار کا مکاں جاؤں

کہتی ہے روشنی چشم سیاہ
سانوروں میں نہ کہیے نور نہیں

اگر ناسخ کا دیوان مستحضر نہ ہو تو کون کہہ سکے گا کہ یہ شعر اسی ناسخ کے ہیں جس کے مثلاً یہ شعر ہیں ~

ہے تعجب آسمان تفرقہ انداز سے
ایک جا ہیں عاشق و معشوق کیوں گرداب میں
ہاتھ سے اس قاتل عالم کے کیوں کر جی بچے
جس کا ہر ناخن بریدہ غیرت شمشیر ہے

شعر مزے دار ہیں، اور ناخن معشوق کو ہلال سے تشبیہ تو قدیم عربی شعرا کے زمانے سے دی جاتی رہی ہے لیکن اسے ''غیرت شمشیر'' کہنا نیا مضمون ہے۔ یہ بھی خیال میں رہے کہ تلوار کی ایک قسم ''ناخن'' کہلاتی ہے۔ ان شعروں کے مزے دار اور تازہ ہونے میں کوئی شک نہیں، لیکن یہ اس عالم سے نہیں جس عالم سے چھوٹی بحروں کے وہ شعر ہیں جو میں نے اوپر نقل کیے۔ جدید شعرا نے اسلوب کی یہ دورنگی بہت کم اختیار کی ہے۔ انعام ندیم کے یہاں کہیں کہیں یہ بات نظر آتی ہے اور مجھے امید ہے کہ وہ اسے اور ترقی دیں گے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیں ؎

روز جاتے ہیں اپنے خوابوں تک
روز چپ چاپ لوٹ آتے ہیں
یہ محبت بھی ایک نیکی ہے
اس کو دریا میں ڈال آتے ہیں
جو تیری آرزو مجھ کو نہ ہوتی
تو کوئی دوسرا آزار ہوتا
اور کچھ دیر تک اڑاؤں گا خاک
یا کہیں تھک کے بیٹھ جاؤں گا
نہ جانے کون سی مصروفیت تھی
اسے میرا خدا ہونے سے پہلے

انعام ندیم کو خدا خوش و خرم رکھے، انھوں نے میرا دل خوش کیا۔ امید، بلکہ یقین ہے کہ وہ تمام دنیا کے شائقین اردو کا دل خوش کریں گے۔ ترقی کی متعدد منزلیں ان کی منتظر ہیں۔

☆☆☆

(۲۰۰۳، نظر ثانی و اضافہ، ۲۰۱۰)

الحمد لله والمنت که این کتاب لاجواب، منور بضیاے علم و وفورضو که موسوم است به ''معرفت شعر نو'' و یک گل دستۂ نظیف مشتمل بر مضامین لطیف برشعراے حاضر وسخنوران نادراز قلم نکته رقم شمس الرحمٰن فاروقی داردبپایاں رسید و محلی بزیور طبع گردید دربلدۂ حیدر آباد مینو بنیاد فرخنده سواد۔ السعی منی والاتمام من الله ۱۲

اشاریۂ اسما

آ، ا

آباد لکھنوی، ۳۱۹

آبرو، ۴۷، ۵۶، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۷، ۳۲۳

آتش، خواجہ حیدر علی، ۱۵، ۴۲، ۱۱۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۷، ۳۱۹، ۳۵۱

آختوواا، اینا، ۲۸۹

آڈن، ڈبلیو۔ ایچ، ۳۰، ۱۲۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۳۱۴

آربری، اے۔ جے۔ ۲۵۲، تا ۲۵۷

آزاد لکھنوی، ۲۷۶

آرنلڈ، میتھیو، ۲۱، ۲۳، ۱۰۰

آرویل جارج، ۲۴۹

آزاد، جگن ناتھ، ۴۱

آزاد گلاٹی، ۲۹۵–۲۹۸

آزاد، مولانا محمد حسین، ۱۷، ۱۸، ۹۳، ۱۶۱، ۱۷۶، ۲۲۰، ۳۱۸

آزاد، مولانا ابوالکلام، ۱۶۴، ۳۱۱

آسی سکندرپوری، مولانا شاہ عبدالعلیم، ۱۲۹

آصف فرخی، ۱۱، ۳۴۸

آصف نعیم، ۲۳۶

آل احمد سرور، ۱۴، ۱۵، ۲۱، ۳۷، ۴۲، ۱۵۷، ۲۷۷

آورباخ، ایرک، ۱۸۳

آئزکس، جے۔ ۹۹

ابرار اعظمی، ۱۴۹

ابن انشا، ۱۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۹۹

ابن رشد، ۵۷

ابن عربی، محی الدین حضرت شیخ اکبر، ۲۴۸

ابوالقاسم خضری، ۱۷۸

ابواللیث صدیقی، پروفیسر، ۱۷، ۳۹، ۴۹

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، ۳۹

ابونواس، ۲۳۱

اثر، امداد امام، ۱۷، ۳۲، ۳۴، ۲۶۵، ۲۶۷

اثر لکھنوی، جعفر علی خاں ۴۲

اثر، سید محمد میر، ۱۵۹

احتشام حسین، پروفیسر سید، ۴۲، ۱۱۲، ۲۱۰، ۲۱۱

احسان دانش، ۱۱۲، ۲۷۶

احسن مارہروی، ۳۴

احمد فواد، ۳۴۷، ۳۵۰

احمد محفوظ، ۳۹

احمد مشتاق، ۱۳، ۳۹ تا ۵۶، ۱۹۱، ۱۹۴، ۲۷۷، ۲۹۰، ۲۹۹، ۳۰۱

احمد ندیم قاسمی، ۳۸، ۲۸۶

احمد ہمیش، ۱۰۰

اختر الایمان، ۹۹ تا ۱۱۰، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۶۴، ۲۹۵، ۳۴۷

اختر حسن، ۹۴

اختر حسین رائے پوری، ۹۴، ۳۱۱

اختر شیرانی، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۷، ۲۹۳

ارسطو، ۳۰۴، ۳۲۵

اریب، سلیمان، ۱۱۵، ۱۲۰

اسپنڈر، اسٹیفن، ۲۴۹، ۲۸۴

اسپنسر، ایڈمنڈ، ۱۷۴

اسٹالن، جوزف، ۲۴۷

اسٹائن، والٹر، ۱۱۵، ۱۱۷

اسد ثنائی، ۱۱، ۱۴

اسلم فرخی، ۹۰

اسلوب احمد انصاری، ۳۷

اشکلاوسکی، وکٹر، ۱۲۶

اشوک، سمراٹ، ۱۱۸

اصغر گونڈوی، ۳۴، ۲۲۸، ۳۱۱

اعجاز حسین بٹالوی، ۷۴، ۷۵

اعجاز حسین، ڈاکٹر سید، ۲۲۸
افتخار جالب، ۱۰۰، ۱۳۹، ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۶۴
افضال احمد سید، ۲۲۲، ۳۳۷، ۳۵۰
افضل الہ آبادی، شاہ غلام اعظم، ۱۲۹
افلاطون، ۲۴۷، ۳۲۵، ۳۴۳
اقبال طاہر، ۱۳۹
اقبال، علامہ سر محمد، ۱۵، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۵، ۵۸، ۶۵، ۶۶، ۶۹،
۷۱، ۸۳، ۹۱، ۹۳، ۱۱۵، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۵۴، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۶،
۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۴۷، ۲۴۸،
۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۸، ۳۱۷، ۳۳۱، ۳۴۸، ۳۴۹
اکبر الہ آبادی، ۳۳۱
اکبر، جلال الدین محمد، ۱۱۸
اکبر معصوم، ۳۴۸
ایلیٹ، ٹی۔ ایس۔، ۵۷، ۵۸، ۶۱، ۶۴، ۷۰، ۹۴، ۱۰۱، ۱۷۷، ۱۸۱،
۱۸۸، ۲۰۹، ۲۳۷، ۲۵۱، ۲۵۹، ۲۸۲، ۳۰۷، ۳۱۱، ۳۳۵، ۳۴۷
امام ابوحنیفہ، ۲۳۳
امام خمینی، ۲۵۰
امجد حیدرآبادی، ۱۶۴
امرناتھ جھا، ۱۶۴
امید امیٹھوی، ۳۳
امیر مینائی، منشی امیر احمد، ۲۳، ۳۱
امین اختر، ۱۱، ۱۲
امین الحسینی، مفتی اعظم، ۲۵۰
امین حزیں سیالکوٹی، ۲۴۸
انتظار حسین، ۹، ۲۲۸، ۳۳۵
انشا، سید انشاء اللہ خاں، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۴۷،
۲۲۸، ۲۳۵، ۲۶۵، ۲۸۰، ۳۰۴
انعام ندیم، ۱۰، ۳۴۷ تا ۳۵۲
انور شعور، ۲۲۲، ۲۸۶، ۳۴۳، ۳۵۰
انیس، میر ببر علی، ۲۸، ۳۱، ۴۱، ۴۶، ۱۷۶، ۲۱۰، ۲۲۲، ۳۱۳
انیس ناگی، ۱۰۰، ۲۴۷
اوم پربھاکر، ۲۱۵ تا ۲۱۸
ایر، اے۔ جے۔، ۳۰۳
ایمپسن، ولیم، ۵۷، ۷۰
ایوتوشنکو، ایوگنی، ۹۷

ب

بابا فغانی، ۲۸۱
باختن، میخائیل، ۳۳۷
بارت، رولاں، ۲۴۷، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۹۰
بارکر، جارج، ۵۷
باقر مہدی، ۱۶۶، ۲۴۳
باقر ہروی، ۱۱۲
بالمیکی، رشی، ۲۱
بالی، راجندر منچندا، ۱۵۵، ۱۹۱ تا ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۹،
۳۱۲، ۳۳۱
بائرن، لارڈ، ۱۲۱
بتور، میشیل، ۵۷
بدھ، مہاتما، ۳۰۳
براؤننگ، رابرٹ، ۷۵
بروکس، کلی اینتھ، ۳۰، ۵۷، ۷۰، ۱۴۱
بلراج کومل، ۹۹ تا ۱۱۰، ۲۲۲، ۲۹۵، ۳۱۹
بلوم ہیرلڈ، ۱۸۶، ۱۸۷
بلیک، ولیم، ۳۷، ۱۳۴
بمل کرشن اشک، ۲۲۴، ۲۵۱، ۲۷۸، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۲
بنجمن، والٹر، ۱۸۶
بن، گاٹفریڈ، ۱۷۷، ۲۹۳، ۲۹۴
بودلیئر، شارل، ۱۵، ۵۰، ۹۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۷۶،
۱۷۷، ۲۳۶، ۲۹۰، ۲۹۳، ۳۰۳، ۳۴۹
بورہس، خورخے لوئس، ۱۷۸
بوس، سبھاش چندر، ۲۵۰
بیان، خواجہ احسن الدین، ۹۴
بیتاب، پرتپال سنگھ، ۳۱۱ تا ۳۲۴
بیدل، مرزا عبدالقادر، ۵۵، ۷۸، ۹۳، ۱۴۱، ۱۴۸، ۲۰۴،
۲۲۴، ۳۱۷، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۴۸، ۳۴۹
بیربوم، میکس، ۶۸
بیکیٹ، سیموئل، ۳۴۸، ۳۴۹

پ

پاپر، کارل، ۹۷

پاسترناک، بورس، ۲۴۷
پاسکل، بلیز، ۳۰۳
پاؤنڈ، ایزرا، ۲۴۷
پروست، مارسل، ۲۲۹
پروین شاکر، ۳۳۱
پریم کمار نظر، ۱۱، ۲۸۹ تا ۲۹۴، ۲۹۶
پطرس بخاری، ۱۸۸
پکاسو، پابلو، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۶
پو، ایڈگر ایلن، ۵۰
پیٹر، والٹر، ۳۰۰
پلاتھ، سلویا، ۱۸۱

ت

تاباں، غلام ربانی، ۸۳، ۸۴
تاج ہاشمی، ۱۳۹
تفتہ، مرزا ہرگوپال، ۳۳۵
تین، اپالیت، ۱۶۳

ٹ

ٹاڈارف، زویتان، ۱۶۵، ۲۳۰، ۳۱۹
ٹامس، ڈلن، ۱۲۵
ٹرنر، جے۔ اے۔ ڈبلیو۔ ۲۸۳

ث

ثاقب لکھنوی، میرزا ذاکر حسین قزلباش، ۲۶، ۲۷

ج

جاحظ، ۲۱۱
جانسن، بن، ۲۴۷
جانسن، ڈاکٹر سیموئل، ۲۰۴
جاں نثار اختر، ۹۳، ۹۸
جاوید اختر، خواجہ، ۳۴۳ تا ۳۴۶
جرأت، ۲۲۷، ۲۳۵، ۳۶۴
جذبی، معین احسن، ۱۷، ۱۱۲
جعفر زٹلی، ۲۲۱
جگر مرادآبادی، ۲۹، ۳۴، ۹۰، ۱۱۱، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۹۱، ۲۲۵، ۲۲۸
جلال، ضامن علی، ۳۳
جمال احسانی، ۲۲۲
جمال عبدالناصر، ۲۵۰
جمیل الدین عالی، ۴۹، ۲۹۹
جمیل الرحمٰن، ۳۳۳ تا ۳۳۶
جمیل جالبی، ۳۱
جوائس، جیمس، ۲۲۹، ۲۹۳، ۳۳۸
جوش، شبیر حسن خاں، ۱۳، ۸۳، ۱۱۲، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳،
۲۵۱
جونز، ڈیوڈ، ۵۷
جویا، داراب بیگ، ۳۰۹
جیمی سن، فریڈرک، ۲۸۱
جے دیو، ۹۵

چ

چامسکی، نورم، ۲۸۲
چکبست، پنڈت برج نارائن، ۱۹۵
چیپمین، جارج، ۲۴۷

ح

حافظ شیرازی، خواجہ، ۸۴، ۸۵، ۹۱، ۱۳۱، ۱۴۶، ۱۷۳، ۱۸۹، ۱۹۰،
۲۲۱، ۲۸۱
حالی، خواجہ الطاف حسین، ۹، ۱۷، ۱۸، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۶، ۳۷،
۵۴، ۱۶۱، ۱۷۶، ۱۸۰، ۲۱۹، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۸۸، ۳۱۸، ۳۲۹
حبیب جالب، ۲۳۲، ۲۳۳
حسرت، سید فضل الحسن، ۱۳، ۱۷، ۲۱، ۳۱، ۳۳، ۳۴، ۸۳، ۱۱۱، ۱۲۸،
۱۲۹، ۱۳۰، ۱۴۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۱۹، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۶۳،
۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۰۵
حسن بشیر، ۱۳۹
حسن نعیم، ۱۳۹، ۱۹۱
حسین ابن علی، ۲۷۲
حمید قیصر، ۳۹، ۴۰

خ

خاقانی، افضل الدین، ۱۷۱، ۱۸۹، ۲۹۹، ۳۱۷
خالد اقبال یاسر، ۱۳۹
خان فاروق، ۱۵۶
خسرو، امیر یمین الدین، ۳۶، ۴۷، ۲۱۱، ۲۲۸، ۲۳۷
خلیل الرحمٰن اعظمی، ۳۱، ۸۹، ۱۵۶ تا ۱۹۲، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴،

۲۲۴، ۲۶۳، ۲۹۵، ۲۹۹، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۳۴
خورشید الاسلام، ۱۶۴

د

داغ، نواب مرزا خاں، ۳۲، ۱۷۶
دانش، میر رضی، ۲۳۶
درد، سید خواجہ میر، ۲۵، ۲۸، ۳۵، ۳۶، ۸۲، ۸۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۲۲۷،
۲۶۳، ۳۰۵، ۳۱۳
دریدا، ژاک، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۸۱، ۳۱۹
دساد، مارکوئی، ۵۸
دستئفسکی، فیوڈور، ۹۵
دمان، پال، ۳۱۹
دیکارت، رینے، ۱۷۷

ڈ

ڈانٹے الیگیری، ۲۱، ۲۴۸
ڈکنس، چارلس، ۱۱۴، ۱۱۷
ڈن، جان، ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۰۵

ذ

ذاکر حسین، ڈاکٹر، ۲۴۷
ذاکر، کشمیری لال، ۲۴۷
ذوق، شیخ محمد ابراہیم، ۱۴، ۳۳، ۴۲، ۹۳، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۷۲، ۲۲۳،
۲۲۴، ۳۱۹

ر

راشد، ن۔ م، ۱۰، ۲۸، ۳۵، ۵۷ تا ۸۰، ۹۳، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۶۸،
۱۶۹، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۴، ۲۶۴
راہی فدائی، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۲۵ تا ۳۳۲
راؤز، اے۔ ایل۔، ۵۷
رچرڈس، آئی۔ اے۔، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۸، ۲۰۹، ۲۹۹
رسل، برٹرنڈ، ۹۵، ۳۰۳، ۳۴۳
رسوا، مرزا محمد ہادی، ۹۰
رشید احمد صدیقی، ۲۱، ۲۸، ۱۵۹، ۳۳۲
رشید انصاری، ۱۶۶
رشیدی، غلام مصطفی خاں، ۵۴
رضا اشک، ۱۳۹
رلکے، رائنز میریا، ۴۳
رمز، محمد احمد، ۱۳۹
رواں، جگت موہن لعل، ۱۶۴
رومی، مولانا جلال الدین، ۹۵، ۱۱۴، ۱۳۰، ۳۱۷، ۳۲۱
روی شنکر، ۱۱۲
رؤف خیر، ۲۴۷، ۲۴۹
ریاض خیرآبادی، ۳۴
رینالڈس، جوشوا، ۱۸۲
ریں بو، آرتھر، ۱۵
رینسم، جان کرو، ۱۳۴

ز

زولا، ایمیل، ۵۷
زیب غوری، ۱۴۳ تا ۱۵۶، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۹

ژ

ژنے، ژاں، ۵۷

س

ساحر لدھیانوی، ۱۷، ۸۳، ۹۴، ۲۹۶
سارتر، ژاں پال، ۹۵، ۱۷۶، ۱۷۷
ساغر جیدی، ۱۳۹، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۲
ساقی فاروقی، ۴۷، ۲۵۹ تا ۲۶۲
سائمنز، آرتھر، ۱۵۹، ۲۹۳
سحابی استرآبادی، ۲۴۲
سڈنی، سر فلپ، ۱۷۴
سراج اورنگ آبادی، ۱۶۷، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۳۱، ۳۱۳
سراج منیر، ۲۳۲
سرشار، رتن ناتھ، ۱۱۷
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین، ۵۴
سلطان اختر، ۲۹۹ تا ۳۰۲
سلطان ولد، ۱۱۴
سلیم احمد، ۲۶، ۳۸، ۵۸، ۱۳۹، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۲۲، ۲۳۸،
۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۶، ۲۹۵، ۲۹۹، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹
سودا، مرزا محمد رفیع، ۱۳، ۲۰، ۳۲، ۹۷، ۱۲۸، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۵،
۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۶۵، ۲۸۰، ۳۳۱
سوسیور، فرڈیناںڈ، ۲۸۲
سوئن برن، اے۔ سی۔، ۶۱

سہیل احمد زیدی، ۳۹، ۴۰، ۵۶
سید امین اشرف، ۲۰۹ تا ۲۱۴
سید حسن رسول نما، ۵۱
سید سراج الدین، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶
سید محمد ایثار، ۲۵۶، ۲۵۷
سید محمد عقیل رضوی، ۱۶
سیماب اکبر آبادی، ۲۲۰
سیمون، کلود ۱۸۶
سینت بو، شارل آگسٹس، ۱۶۳

ش

شا، برنارڈ، ۱۱۷
شاتو بریاں، فرانسوا آگسٹ رینے، ۱۶۳
شاد عارفی، ۱۳
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد، ۳۴
شارق کیفی، ۳۳۷ تا ۳۴۲
شاہ آفتاب احمد، ۹۲
شاہ حاتم، ۳۴، ۲۲۱
شاہدہ حسن، ۳۵۱
شاہ نصیر، ۲۲۳، ۲۲۷، ۲۸۰
شاہ ولی اللہ محدث دہلوی، ۱۹۴
شایاں، طوطا رام، ۲۱۰
شبلی بی۔ کام۔، ۳۱۱
شبلی نعمانی، علامہ، ۱۶۴
شرر، عبدالحلیم، ۱۱۷
شفیع جاوید، ۵
شفیع مشہدی، ۵
شکیب جلالی، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۳۷ تا ۲۴۲
شکیبی صفاہانی، ۲۴۲
شکیل بدایونی، ۱۱۱
شلیگل، فریدرخ، ۳۰۰
شمیم احمد، ۳۸، ۳۹
شمیم حنفی، ۹، ۱۵، ۳۰
شوق، حکیم تصدق حسین، ۲۱۰
شوکت بخاری، ۳۳۵
شہریار، ۱۱، ۲۲۴، ۲۶۳ تا ۲۷۴، ۲۹۹، ۳۱۲
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خان، ۱۹۵
شیکسپیئر، ولیم، ۱۵، ۱۰۱، ۱۳۵، ۲۲۷، ۳۵۰
شیلی، پرسی بش، ۱۵

ص

صائب تبریزی، مرزا محمد علی، ۶، ۲۲۸
صفیر بلگرامی، ۲۴۴

ط

طالب آملی، ۱۳۶، ۳۳۰
طباطبائی، سید علی حیدر نظم، ۴۴، ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۶، ۲۸۲
طلعت عرفانی، ۱۴۹

ظ

ظ۔ انصاری، ۱۶۷
ظفر اقبال، ۲۸، ۵۶، ۱۰۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۴۸، ۱۵۶، ۱۹۴، ۱۹۵،
۲۰۱، ۲۰۴، ۲۱۹ تا ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸،
۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۱۲
ظفر علی خاں، مولانا، ۲۳۲
ظفر گورکھپوری، ۲۴۳ تا ۲۴۶
ظہوری، نورالدین محمد ترشیزی، ۱۷۲، ۳۳۵
ظہیر کاشمیری، ۱۷

ع

عابد علی عابد، ۲۱۰، ۲۱۱
عادل منصوری، ۱۰۰، ۱۶۶، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۷۵ تا ۲۸۰، ۲۹۹
عاصم بن سلام، ۴
عباس اطہر، ۱۰۰
عبدالحمید، ۳۹
عبدالرحمٰن بجنوری، ۳۰، ۱۶۴
عبدالرشید، ۲۳۵
عبدالسلام ندوی، مولانا، ۱۷
عبدالسمیع پال، ۲۴۸
عبدالکریم خان، استاد، ۱۵۲
عبید زاکانی، ۲۱۱
عرفان صدیقی، ۲۰۱، ۲۱۳
عرفی شیرازی، جمال الدین، ۷۸، ۱۱۳، ۱۷۲، ۱۷۴، ۳۳۰، ۳۴۹، ۳۵۰

عزیز احمد، ۴۲
عزیز حامد مدنی، ۱۹۱
عزیز قیسی، ۱۸۵ تا ۱۹۰
عزیز لکھنوی، مرزا محمد ہادی، ۳۴
عظیم الدین، ۵۷
عظیم الدین احمد، ۲۵۱
عقیل جامد، ۱۴۹، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۲
علی سردار جعفری، ۵۹، ۹۴، ۱۱۲، ۱۷۷، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۲
عمر خیام، ۲۱۱
عمیق حنفی، ۹۹ تا ۱۱۰، ۱۶۶، ۲۴۳، ۲۵۰، ۲۹۵
عندلیب شادانی، ۲۲۵
عنوان چشتی، ۲۰۷، ۲۰۸

غ

غالب، مرزا اسد اللہ خاں، ۱۵، ۱۶، ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۲،
۳۳، ۳۴، ۳۶، ۳۷، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۵۱، ۵۲، ۵۳،
۵۴، ۵۸، ۶۶، ۶۹، ۷۳، ۷۹، ۸۲، ۹۳، ۹۶، ۹۷، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۸،
۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۸،
۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱،
۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۴۲،
۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۹،
۲۸۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۹، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۷، ۳۳۰،
۳۳۵، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱
غنی کاشمیری، ۷۸، ۱۱۱، ۲۲۴
غواصی بیجاپوری، ۲۲۱

ف

فابرژے، یوژین، ۲۸۵
فاطمی، علی احمد، ۳۸
فانی، شوکت علی خان، ۱۴، ۲۷، ۳۴، ۵۰، ۱۲۸، ۱۴۳، ۲۱۹، ۲۲۵،
۲۲۸، ۲۷۷، ۳۰۵
فانی کاشمیری، ملا محمد حسن، ۷۸
فاؤلز، جان، ۲۸۹
فراق گورکھپوری، ۱۰، ۱۳ تا ۵۶، ۹۱، ۱۱۱، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۷،
۱۵۸، ۱۶۴، ۱۹۱، ۱۹۴، ۲۲۸
فرخ جعفری، ۳۹
فردوسی، ابوالقاسم، ۲۸۰
فرائڈ، سگمنڈ، ۲۲۹
فش، اسٹینلی، ۳۱۹
فضیل جعفری، ۹، ۲۴۳، ۳۰۷
فوکو، مشیل، ۱۶۵
فیاض خاں، استاد، ۱۱۲
فیروز عابد، ۱۳۹
فیض، فیض احمد، ۱۰، ۱۷، ۲۲، ۲۸، ۳۱، ۵۶، ۸۱ تا ۸۶، ۹۳، ۱۰۰،
۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۶۸، ۲۴۱، ۲۷۷، ۲۷۸،
۲۸۷، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۶

ق

قاآنی، مرزا حبیب، ۲۲۰
قاضی سلیم، ۱۶۳ تا ۱۷۴، ۳۱۹
قاضی عبدالودود، ۲۲۷
قائم چاند پوری، قیام الدین، ۳۶، ۲۲۷، ۲۳۱، ۳۱۳
قلی قطب شاہ، محمد، ۲۲۱
قمر جمیل، ۲۸۱ تا ۲۸۸
قمر صدیقی، ۲۸۰
قمر گونڈوی، ۱۱۴

ک

کاڈویل، کرسٹوفر، ۳۱۷
کارلائل، ٹامس، ۱۱۴
کافکا، فرانز، ۹۵، ۱۷۷، ۱۹۸
کامیو، البیئر، ۱۶۵، ۱۷۷، ۲۳۳، ۳۰۴
کراوس، کارل، ۳۰
کرشن چندر، ۷۱، ۱۸۸
کرشن کمار طور، ۲۹۶
کریگر، مرے، ۸۳، ۸۴
کلیئر، جان، ۱۵۹
کلیم احمد، ۲۳، ۲۴، ۳۷، ۲۵۱
کلیم کاشانی، ۱۷۲
کلے، پال، ۱۶۴
کمار پاشی، ۲۵۰
کولرج، ایس۔ ٹی۔، ۲۲۴، ۳۰۰، ۳۲۵

کیٹس، جان، ۱۶، ۲۴۷، ۲۷۹

کیرکے گارد، سورین، ۹۷، ۱۰۷

کیرل، لوئس، ۳۰۳

کیسی، جان، ۵۸

کیفی اعظمی، ۹۴

گ

گالزوردی، جان، ۲۰۷

گریش چندر، ۱۶۶

گلشن، شاہ سعد اللہ، ۳۲

گوئٹے، ولف گانگ، ۱۱۶، ۱۶۹، ۱۹۹

گینشبرا، ٹامس، ۱۸۲

ل

لانگ فیلو، ایچ۔ ڈبلیو۔، ۱۵۳

لوکاچ، جارگ، ۱۷۷، ۱۷۸، ۲۲۹

لوئس، سیسل ڈے، ۱۲۱، ۲۸۲

لیوکس، ایف۔ ایل۔، ۳۰۳

م

مارس، ولیم، ۶۲

مارکس، کارل، ۹، ۸۲، ۸۸، ۸۹، ۹۴، ۹۵، ۱۸۵، ۱۸۶، ۳۱۷

ماؤسی تنگ، ۸۲

متنبّی، ۲۳۱

مجاز، اسرار الحق، ۸۸، ۹۳، ۹۴، ۱۱۶، ۱۸۶، ۲۸۳

مجتبیٰ حسین، ۵۸

مجروح سلطانپوری، ۱۷، ۸۳، ۱۱۱ تا ۱۱۴، ۲۷۷، ۳۰۶

مجنوں گورکھپوری، ۱۲۹، ۱۶۴

مجید امجد، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۶۴، ۲۹۵، ۳۳۷

محبوب خزاں، ۹۰، ۱۹۱، ۲۹۵، ۳۴۴، ۳۵۰

محمد حسن، ڈاکٹر، ۸۹، ۹۰، ۱۱۷، ۱۸۶، ۱۹۴، ۳۰۰، ۳۱۱، ۳۱۲

محمد حسن عسکری، ۹، ۱۵، ۱۶، ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۳۶، ۴۹، ۵۷، ۷۱، ۱۶۳، ۱۹۱، ۲۳۴، ۲۴۷، ۲۶۵، ۳۱۷

محمد دین تاثیر، ۲۴۱

محمد ذکی الدین لیاقت، ۴

محمد عزیز الدین اختر، ۴

محمد علی جوہر، ۱۷، ۲۱، ۸۳، ۲۳۲

محمد علوی، ۱۷۵ تا ۱۸۴، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۶۳، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۵، ۲۹۹، ۳۱۲

محمود ایاز، ۱۷۹

مخدوم محی الدین، ۸۳، ۹۴، ۱۸۵، ۳۰۶

مخلص کاشی، ۸۵

مخمور سعیدی، ۱۳۹، ۱۵۶

مدحت الاختر، ۳۰۵ تا ۳۱۰

مری، جان مڈلٹن، ۵۸، ۵۹، ۱۲۹

مسعود اختر جمال، ۸۷ تا ۹۲

مسعود حسن رضوی ادیب، ۱۷، ۱۸، ۳۴

مسل، رابرٹ، ۱۷۷

مسولینی، بنیٹو، ۲۸۴

مشتاق احمد یوسفی، ۳۳۲

مشرف فاروقی، ۱۱، ۱۲

مصحفی، شیخ غلام ہمدانی، ۱۴، ۱۵، ۴۸، ۱۱۳، ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۸۰، ۳۱۳

مصطفیٰ زیدی، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۴

مصور سبزواری، ۱۴۹، ۲۰۵ تا ۲۰۸

مظفر مجاز، ۲۴۷ تا ۲۵۸

ملارمے، اسٹیفان، ۳۴۹

ملا صدرائے شیرازی، ۱۹۳

ملٹن، جان، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۳۴، ۳۰۷

من موہن تلخ، ۱۹۱

منوچہری، ۲۲۰

منیب الرحمٰن، ۱۲۱ تا ۱۲۶

منیر نیازی، ۱۳۲، ۲۱۷، ۲۳۸، ۲۸۱، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۲۶

مور، جارج، ۲۳۹، ۲۴۰

مومن، حکیم مومن خان، ۱۴، ۲۵، ۲۶، ۳۴، ۳۵، ۴۷، ۹۷، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۹۷، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۶۴، ۲۶۵

موندر کمین پیٹ، ۴

میراجی، محمد ثناء اللہ ڈار، ۵۹، ۶۷، ۷۳، ۷۷، ۱۶۸، ۲۵۹، ۲۶۴، ۲۷۰، ۲۹۵، ۳۱۵، ۳۳۷، ۳۴۸

میر حسن، ۲۱۰، ۲۸۹، ۲۹۰

میر، محمد تقی، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۱، ۳۲،

۳۳، ۳۴، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰،
۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۴، ۶۷، ۸۲، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۵،
۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۴،
۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۹۰، ۱۹۱،
۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱،
۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹،
۲۴۰، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۰۶،
۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۴۹
میلر، نارمن، ۵۸

ن

ناسخ، شیخ امام بخش، ۱۴، ۲۶، ۳۳، ۴۲، ۵۸، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۴، ۱۴۶،
۱۹۴، ۲۱۰، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۹۷،
۲۹۸، ۳۱۹، ۳۳۰، ۳۵۱
ناصر کاظمی، ۱۴، ۴۰، ۴۱، ۴۹، ۵۰، ۵۶، ۱۲۷ تا ۱۴۲، ۱۵۷، ۱۵۸،
۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۲۴، ۲۴۰، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۸۱، ۲۹۰، ۲۹۵،
۲۹۹، ۳۰۶
ندا فاضلی، ۹۹ تا ۱۰۰، ۱۳۱
نذیر احمد، ۳۱۷، ۳۱۸
نرملیند وداس، ۱۴۹
نسبتی تھانیسری، ۳۰۱
نسیم دہلوی، نواب اصغر علی خاں، ۳۳، ۲۲۴، ۲۵۱
نشور واحدی، ۸۷ تا ۹۲، ۱۹۱
نصرتی بیجاپوری، ملا، ۲۲۱، ۳۴۸
نصیر پرواز، ۱۴۹
نطشہ، فریڈرخ، ۹۷، ۱۲۶، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۷۶، ۲۳۱
نظامی گنجوی، ۲۱۱
نظیر اکبرآبادی، شیخ ولی محمد، ۱۷، ۲۲۷، ۲۸۴
نظیر محمد حسین نیشاپوری، ۲۳، ۴۴، ۴۵، ۷۷، ۸۹، ۳۳۵
نعمت خان عالی، ۳۳۲
نوشاد کامران، ۱۲
نوید علی الدین، ۱۴۹
نیاز حیدر، ۲۳۲، ۲۳۳
نیاز فتح پوری، ۱۴، ۱۵، ۲۲، ۳۴، ۳۵، ۳۷، ۴۲

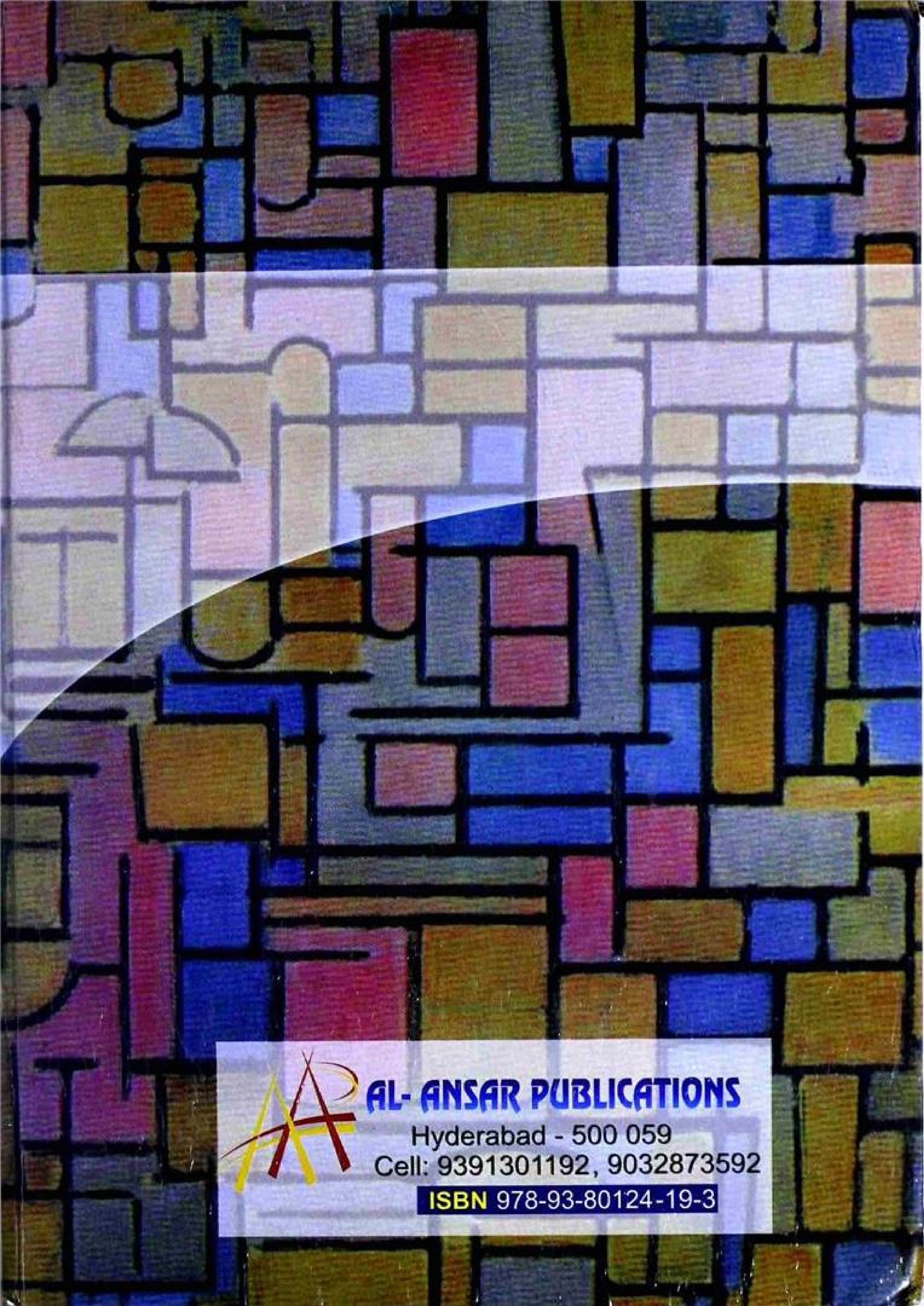
و

واٹ، ایگمین، ۳۱۷
واگنر، رچرڈ، ۱۵۹
والیری، پال، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۲۳۵
وائلڈ، آسکر، ۶۸، ۲۹۵، ۳۰۰
وٹگنشٹائن لڈوگ، ۵۷
وحید اختر، ۱۱۸
ورڈز ورتھ، ولیم، ۳۷، ۵۸، ۱۲۳، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۸، ۱۷۹
ورلین، پال، ۱۷۲
وزیر آغا، ۹۹-۱۱۰، ۲۸۶
وسیم القادری، ۳۰۲
وسیم خیرآبادی، ۴۱
ولسن، کالن، ۵۷
ولی دکنی، ۳۲، ۵۳، ۱۶۷، ۲۱۰، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۳۱، ۳۲۶
وہاب دانش، ۱۴۹

ہاپکنز، جیرڈ مینلی، ۲۰۵
ہارڈی، ٹامس، ۶۱، ۱۷۲
ہاشمی بیجاپوری، ۲۳
ہاشمی، نورالحسن، ۱۷
ہالینڈ، نارمن، ۲۸۲
ہاؤ، ارونگ، ۱۷۷
ہاؤ، گریہم، ۲۹۰
ہٹلر، اڈالف، ۱۱۱، ۲۵۰
ہربرٹ جارج، ۱۲۹، ۱۴۱
ہومر، ۲۱، ۱۵۲، ۱۸۳، ۲۴۷
ہیلر، ایرک، ۹۵
ہیوگو، وکٹر، ۱۷۷، ۲۳۶

ی

یاسمین حمید، ۷۱، ۳۵۱
یاکبسن، رومن، ۲۳۱
یگانہ، مرزا واجد حسین، ۱۳، ۱۴، ۳۴، ۵۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۲۹،
۱۵۷، ۱۵۸، ۱۹۱، ۱۹۴، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۷
یوسف حسین خاں، پروفیسر، ۱۷
ییٹس، ڈبلیو۔ بی۔، ۶۸، ۱۰۰، ۱۲۱، ۱۷۳، ۱۸۱



AL- ANSAR PUBLICATIONS
Hyderabad - 500 059
Cell: 9391301192, 9032873592
ISBN 978-93-80124-19-3