مطالعہ راشد کے جہات

قاضی افضال حسین

ماورئ کی نظموں پر اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے راشد لکھتے ہیں: ''ماورئ 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 ایک الگ انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کردار ایک اجتماع۔ بولتے ہوئے اجتماع کا جذبہ ہیں، لیکن منفرد..........ماورئ کی قریب قریب سب نظمیں اجتماع کے ایک نئے زوال کا نوحہ ہیں، جو مختلف کرداروں کے توسط سے بیان کیا گیا ہے۔''

(ماورئ: پیش لفظ ص2)

اور پھر لا: انسان میں ماورئی کی نظموں کے متعلق اپنے موقف کا اعادہ کرتے ہوئے مزید کہتے ہیں:

> ''ہمارے ادب میں ابھی افسانے یا شعر کے واحد متکلم کی صحیح شناخت کا رواج پیدا نہیں ہوا۔ اس لیے بعض نقادوں نے ان نظموں کو اس نیاز مند کی سوانح حیات جانا......... سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں۔''

(لا: انسان، مصاحبہ، ص 11)

گویا راشد نے اپنے پہلے مجموعے میں بھی، بحیثیت شاعر، اپنے تخلیقی طریقہ کار کی ایک اہم جہت کی طرف متوجہ کیا تھا کہ وہ ان نظموں میں اپنے تجربات نہیں بیان کر رہے ہیں بلکہ اپنے مشاہدے یا ان قیاسی تجربات کو نظم کر رہے ہیں جو ان کے خیال میں ایک خاص سیاسی و معاشرتی ماحول میں کسی معاشرے کے افراد کا ردِ عمل ہوگا اپنے تخلیقی طریقہ کار کے متعلق اس وضاحت سے مطالعہ راشد کی پہلی جہت برآمد ہوتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی شاعری میں ایک نوع کی تخلیقی بے تعلقی ان کے بالکل ابتدائی کلام میں موجود ہے اس لیے ان نظموں کا مطالعہ ادب کے ان روحانی تصورات کے

تحت نہیں کیا جانا چاہیے جن کے مطابق شاعر اپنے منفرد تجربات یا احساسات کا ترسیل کے لیے متن خلق کرتا ہے۔ تجربے کے اس روحانی تصور کے بجائے ان نظموں کا موضوع شاعر کا معروضی مشاہدہ یا اس کے قیاسی تجربات ہیں جو ایک فرد کے بجائے ایک اجتماع کا مشترک سرمایہ ہیں۔ یہ فکری یا جذباتی صورتِ حال ایک معروضی مشاہدہ اور ایک کردار میں ایک اجتماعی ردِ عمل کا اظہار ہونے کے سبب، مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ نظم کے مثالی اور معروضی مشاہدہ ہونے کے اس تصور سے راشد کے یہاں رومانیت کی جگہ ان کے کلاسیکی مزاج کی توثیق ہوتی ہے۔ وہ ماضی یا مستقبل کی کوئی خوش آئند کیفیت یا حال کے تئیں منفرد جذباتی ردِ عمل کا اظہار نہیں کررہے ہیں بلکہ ایک معاشرتی صورتِ حال میں موجود ردِ عمل کو بعض مخصوص راویوں اور کرداروں کی مدد سے ایک مخصوص ہیئت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے راشد کے مزاج کی یہ کلاسیکیت صرف موضوع کے تئیں راشد کے مخصوص رویّے سے ہی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ بقول ڈاکٹر آفتاب احمد ان کی ہیئت کی جستجو میں بھی نمایاں ہے۔ اختر شیرانی کے زیر اثر کہی گئی چند ابتدائی پابند نظموں کی گرفت سے نکلنے میں راشد نے وہ ہیئت دریافت کر لی ہے جس کا کلاسیکی انضباط بالآخر راشد کی سب سے نمایاں شناخت بن گیا۔ ان کی ابتدائی نظموں میں بھی تعمیری توازن اتنا مناسب ہے کہ نظم

کے معنی کی تفہیم اس تناسب کے تجزیے کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ ماوریٰ کی نظموں میں ''دریچے کے قریب'' ساخت کے اس توزن و تناسب کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہ نظم رات اور وہ بھی شبِ وصال گزرنے کے بعد، نیکی اور اخلاقی پابندی کی ایک علامت مسجد کے میناروں پر شعاعِ صبح کے اترنے کے متضاد پیکروں سے شروع ہوتی ہے۔ 'شمع شبستانِ وصال' کی کوئی شناخت قائم نہیں کی گئی ہے لیکن اغلب یہ ہے کہ یہ ماوریٰ کی دوسری عورتوں کی طرح جسم کی ضرورت پوری کرنے والی معروض سے زیادہ نہیں۔ راوی وصال سے حاصل ہونے والی تسکین کے بعد اس کے پہلو سے اٹھتا ہے مگر اس راوی کو شبِ وصال کی لذت یابی کے باوجود، کرنوں کے پیار سے چومتے ہوئے میناروں کی رفعت میں تمنا کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ طہارت اور رفعت کا یہ پیکر راشد کی ان تمناؤں کا Signifier ہے جو اسے شبستانِ وصال میں حاصل نہیں۔ اور پھر کرنوں کے مسجد کے انہیں میناروں سے رخصت ہوتے ہوئے منظر پر نظم ختم ہوتی ہے۔ دن کے اس وقفے میں اجتماع کی جدوجہد بھی ہے اور فرد کی مایوسی بھی، دنیا کی دوڑ دھوپ بھی ہے اور مذہب کی بیکاری بھی۔ افراد کی ظاہری چمک بھی اور ان کے باطن کا اندھیرا بھی اور یہ سب کچھ اتنے مرتب طریقے سے نظم ہوا ہے کہ ان کے تضاد میں ساختیاتی توازن بالکل سطح پر نمایاں ہے۔ اگرچہ اتنا مکمل تعمیری

توازن ماوریٰ کی ہر نظم میں نہیں لیکن اس اعتبار سے 'رقص' اور 'بے کراں راحت کے سنّاٹے میں' قابل توجہ ہیں۔ان میں سے ہر نظم کے لیے راشد کی وضع کردہ ساخت متن کے مشاہدے یا قیاسی تجربات کی بیشتر جہات پر حاوی ہے۔

راشد کے مزاج کی کلاسیکیت الفاظ کے انتخاب اور ان کے باہم ربط سے نمو کرنے والے آہنگ میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔راشد کے یہاں الفاظ کے مخصوص انتخاب کا ذکر ان کے ہر نقاد نے کیا ہے۔ان کے یہاں الفاظ کا Sophistication اپنی انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔یہی نہیں کہ انہوں نے بطور خاص فارسی اور عربی کے الفاظ کثرت سے نظم کیے بلکہ اردو کے بھی صرف وہی الفاظ ان کی نظموں میں آئے ہیں جو معاشرے کے اشرافیہ میں رائج ہیں اس لیے ان الفاظ میں بقول پطرس بخاری ایک نوع کی شرکت پیدا ہو گئی ہے ان الفاظ کی صوت کے ساتھ ان کی تعبیرات میں ان کے طبقے کا رکھ رکھاؤ بھی شامل ہو جاتا ہے۔اس لیے ان میں بے ساختگی نہیں بلکہ ایک Restrain اور بات کو تول کر کہنے کی کیفیت ہے۔مزید یہ کہ راشد نے اس کا بھی خیال رکھا ہے کہ نظم میں مفرد الفاظ کا آہنگ بھی پوری طرح نمایاں رہے اور یہ اس لیے کہ قافیہ کے روایتی آہنگ سے انکار کے بعد ترتیب نغمہ کے آزمودہ وسائل کی اعانت حاصل نہیں رہتی اور شاعر پر منفرد لفظ کے آہنگ کو نمایاں کرنے کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔راشد نے یہ

فریضہ اس کلاسیکی حسن کے ساتھ انجام دیا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کو ان کا کلام شعر الصوت کی مثال معلوم ہوتا ہے۔ والیری کا حوالہ دیتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

''والیری ہزار انتہا پرست سہی لیکن اس نے نقطے 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 سے خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت اور دوسرے جب کہ وہ با آواز بلند پڑھا جائے۔''

والیری کے مشاہد پر تبصرہ کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

''ظاہر ہے 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 عین ممکن ہے کہ شعر الصوت کی شکل اس وقت نمودار ہو جب معنی سازی کی مہم کے شانہ بہ شانہ صوت سازی کی مہم بھی چلی جائے۔''

(فاروقی، راشد نمبر شعر و حکمت، ص 114)

صوت و معنی کے ربط کے متعلق اس نقطہ نظر میں بڑی تبدیلی آ گئی ہے۔اب بقول دریدا: زبان سے بولے گئے لفظ کی نقل محض نہیں، خود تحریر کا قرینہ اور تحریر میں استعمال کی گئی وہ علامات جو کسی طرح تقریر کی گرفت میں نہیں آتیں، معنی کی تعمیر میں شامل ہوتی ہیں۔اس لیے والیری کا یہ سمجھنا کہ نظم سوچے اور بولے گئے الفاظ کی محض مکتوبی شکل ہے، قابل قبول نہیں۔تحریری علامات اوقاف بلکہ کاغذ پر نظم کی ہیئت جس طرح قرأت کو متاثر کرتی ہے وہ والیری کے حساب میں شامل نہیں، جب کہ راشد کے مطالعہ میں تحریر سے مخصوص علامات کو کسی طرح نظر انداز کرنا ممکن نہیں بلکہ ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گےکہ راشد پہلا شاعر ہے جس نے مکتوبی علامت کے معنی میں شرکت کا تصور اردو شاعری میں داخل کیا۔راشد کے معاصر قاری پر ان کی بعض نظمیں اس لیے نہیں کھلیں کہ وہ تحریر کے معنی کی تعمیر میں شرکت کے تصور سے واقف نہ تھے۔اس لیے خود راشد کو نظم کی اس مکتوبی ساخت کی وضاحت کی ضرورت پیش آئی۔اپنی نظموں میں خطوط وحدانی کی کثرت کے الزام کا جواب دیتے ہوئے راشد کہتے ہین:

''ان میں جہاں تک میں جانتا ہوں خطوط وحدانی کا استعمال 'ضرورت سے زیادہ' نہیں۔ بلکہ 'وہ حرف تنہا' (جسے تمنائے وصل معنی) میں دراصل دو نظمیں ہیں، جو

مخالف سمتوں میں شروع ہوتی ہیں،لیکن نظم کے آخر تک ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔خطوط وحدانی کے اندر جو نظم ہے وہ داخلی طور پر مربوط ہے اسی طرح وہ نظم بھی داخلی طور پر مربوط ہے جو خطوط وحدانی کے باہر ہے۔ یہ دو نظمیں گویا مکالمے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجھے اس مکالمے کو کسی اور طرح ادا کرنے کا طریقہ نظر نہ آسکا۔ اگر رسمی طور پر دو آدمیوں کا نام لکھ کر مکالمہ درج کر دیتا تو دونوں کی فکر میں جو فرق وصال ہے،شاید واضح نہ ہوسکتا۔'ہمہ تن نشاطِ وصال ہم' میں خطوط وحدانی کے اندر واحد متکلم ہے اور اس کے باہر جمع متکلم۔ گویا ایک فرد کی آواز ہے اور دوسری جماعت یا انسانیت کی۔ان دو نظموں کے آہنگ سے میں نے ایک واحد تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے..........''

(مصاحبہ:لا=انسان ص 18)

دو نظموں کو ایک ہی متن میں ایک دوسرے کے سامنے قائم کرنے سے نظموں کا مفہوم جس طرح متاثر ہوتا ہے اسے شعر کی قرأت میں نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ یہ بالکل درست ہے کہ بعض متون کی قرأت میں ان کا

صوتی آہنگ نمایاں ہو کر خود اپنی ذات میں لائق توجہ بن جاتا ہے، لیکن اول تو آہنگ کو معنی سے بے نیاز کیا ہی نہیں جا سکتا اور نہ ان نظموں کی داخلی ساخت کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ راشد کی نظمیں اس اعتبار سے سردار جعفری وغیرہ کی نظموں سے مختلف ہیں کہ ان میں خطابانہ لہجہ قاری کو متن کی داخلی ساخت سے بے نیاز نہیں کر دیتا اور نہ ہی قرأت کے ساتھ نظم کاغذ سے لحن میں منتقل ہو جاتی ہے۔ راشد کی نظم صرف اپنی مکتوبی شکل میں اپنا منفرد وجود رکھتی ہے۔ اس کی ساخت ہی اس کے معنی کی جہات کا سراغ دیتی ہے کہ ان کی نظم میں متن کا مفہوم ان کی ساخت کے تابع ہے۔ مثلاً وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصلِ معنی) میں خطوط وحدانی کے اندر والی نظم میں خدا سے جنت کے لیے دعا کی گئی ہے اور ان خطوط وحدانی سے باہر کی نظم میں خود اپنی ذات میں حرف و معنی کے وصال کی خواہش کی جا رہی ہے۔

کہ ہم ہیں اس سرزمیں پہ جیسے وہ حرفِ تنہا
( ) خموش و گویا
جو آرزوئے وصالِ معنی میں جی رہا ہو
جو حرف و معنی کی یک دلی کو ترس گیا ہو

اور جنّت کی دعا سے اس لیے روکا جارہا ہے کہ وہ جہد وفکر سے
عاری یک رنگِ نشاط بے روح ہے۔

(تم آسماں کی طرف نہ دیکھو)

(بہشت برحق)

(مگر وہ ایسا جہاں نہ ہوگا)

کہ سب کو بخشیں بقدرِ ذوق نگہ تبسم)

....

(بہشت میں بھی نشاط، یک رنگ ہوتو غم ہے

ہوایک ساجام شہد سب کے لیے تو سم ہے)

شاعر کے نزدیک خود اپنی ذات میں حرف ومعنی کے وصال سے عشرت کی وہ کرن پھوٹے گی جو ہمہ جہت بھی ہوگی اور تکمیل ذات کا وسیلہ بھی۔ واقعہ یہ ہے کہ نظم میں بہشت کی عافیت اور وجودی تکمیل سے نمو کرنے والے نشاط وتحرک کا یہ موازنہ کسی اور طرح ممکن ہی نہیں تھا۔ اس لیے یہ نظمیں الگ الگ نامکمل اور یک سمتی لگنے لگتی ہیں۔

راشد کی زبان کے سلسلے میں ایک اور بات قابل توجہ ہے۔''ایران میں اجنبی'' کے پیش لفظ میں راشد لکھتے ہیں:

''جدید شاعر اپنے قابلِ عزت پیش رووں کی طرح محض
افکار و احساسات کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ اسے اپنے ہر فکر
اور احساس کے ساتھ طرح طرح کے سائے آویزاں نظر
آتے ہیں وہ ان کو بھی اجاگر کرنا چاہتا ہے۔''

(راشد، ایران میں اجنبی، ص142)

یہ سائے فکر و احساس کی وہ سطح ہے، جو شعور کی گرفت میں نہیں آتی لیکن ہر فکر، احساس اور مشاہدہ کی پشت پر موجود ہوتی ہے۔شاعر کے یہاں الفاظ کا انتخاب اور مصرعوں کی تنظیم اس طرح ہوتی ہے کہ نظم کی تعمیر میں یہ سائے بھی شامل ہو جائیں۔راشد جب یہ کہتے ہیں کہ نظم میں بعض مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں تو اصلاً یہ متن کی معنوی فضا ہے جس میں احساس و افکار کی پشت پر موجود انسلاکات کی تجسیم کے لیے نظم میں ایسے مصرعوں کا اضافہ ناگزیر ہے جو اسے متشکل کر سکیں کہ 'یہ انسان' اور 'گمان کا ممکن' کی بعض بہترین نظموں مثلاً حسن کوزہ گر، اسرافیل کی موت، آرزو راہبہ ہے، چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے، اے سمندر اور سفر نامہ وغیرہ میں معنوی فضا کی تشکیل کے لیے نظم کے گئے مصرعوں کی تخلیقی اعانت نہ صرف محسوس کی جا سکتی ہے بلکہ اس کا تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے۔مثلاً 'سفر نامہ' کے متعلق جیلانی کامران نے یہ بالکل ٹھیک کہا ہے کہ اس نظم کا خدا کوئی

سینئر بیوروکریٹ معلوم ہوتا ہے۔ آخر کیسے؟ نظم میں خدا کی جتنی صفات بیان کی گئی ہیں ان میں شاعر کا اپنا تاثر شامل کر دیا گیا ہے۔

اسے ضد کہ نور کے ناشتہ میں شریک ہوں
ہمیں خوف تھا سحر ازل
کہ وہ خود پرست نہ روک لے
ہمیں اپنی راہِ دراز سے
ہمیں یہ خبر تھی بیان و حرف کی خوا سے
ہمیں یہ خبر تھی کہ اپنی صوت گلوا سے
ہے ہر اک شئے سے عزیز تر

☆☆

تو تمام ناشتہ چپ رہے
وہ جو گفتگو کا دھنی تھا
آپ ہی گفتگو میں لگا رہا

☆☆

اور اس کے ساتھ بھی جدید سفر کے لیے ضروری تفصیلات کے اضافے سے نظم کا شاہ کردار، روایتی نہ رہا بلکہ شاعر کے تجربے میں آیا ہوا ہمارے زمانے کا کوئی افسر معلوم ہونے لگتا ہے۔

ماورائی کی نظموں میں افسانوی راوی اور کردار نگاری کا ذکر کرتے ہوئے راشد نے واضح کردیا تھا کہ انہوں نے ان نظموں میں افسانے کی بعض تکنیک استعمال کی ہیں۔''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں یہ تکنیک زیادہ واضح طور پر سامنے آئی ہے۔اسی عنوان سے مجموعے میں شامل قطعات کی تخلیق کے متعلق اپنے تجربات کا بیان کرتے ہوئے انہوں نے یہ بھی کہا تھا کہ اصلاً وہ ایک ناول لکھنا چاہتے تھے،اس کا ایک باب''البروز کے دامن میں'' کے عنوان سے دہلی کے کسی رسالے میں شائع بھی ہوا تھا۔لیکن ناول کا فارم ان تجربات کے لیے موزوں نہ معلوم ہوا تو انہوں نے ان مضامین کے لیے منظوم قطعات کا فارم پسند کیا۔ راشد لکھتے ہیں۔

''میرا ارادہ تھا کہ کوئی تیس کے قریب کانتو لکھوں گا.......... لیکن تیرہ پاروں سے آگے نہ لکھ سکا........ مجھے ہمیشہ اس بات پر ندامت سی رہی کہ اس نظم میں وہ مربوط تسلسل اور آہنگ پیدا نہ ہوسکا جو کانتو کے لیے ضروری ہے۔''

(راشد،لا=انسان ص 15)

راشد مزید لکھتے ہیں:

"ایران میں اجنبی کے بعض قطعات محض منظوم مختصر افسانے ہیں جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے یا کسی واقعے کو بیان کرنا ہے تا کہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے جو شاعر کے دل پر تھا۔ بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے کی سی ہے، بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں..........۔"

(ایران میں اجنبی، ص143)

یوں تو تقریباً ہر نظم بلکہ ہر منظوم کلام میں افسانوی عناصر لازماً موجود ہوتے ہیں، لیکن طویل بیانیہ نظموں میں افسانے کے Tools کا استعمال ہمیشہ سے ہوتا رہا ہے۔ مشکل وہاں ہوتی ہے جہاں شاعر بیان کے ان دو وسائل کے درمیان آمیزش کی نوعیت پر قابو نہیں رکھ پاتا یا وہ تخلیقی توازن دریافت نہیں کر پاتا جو شاعر کا خاص ملکہ ہے۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ نثر میں زبان کا استعمال 'افقی' اور اس کی حرکت مرکز گریز ہوتی ہے۔ یعنی نثر وضاحت، یک سمتی اور راست منطق کی زبان ہے جب کہ شاعری میں زبان کا اصل کردار ہوتا ہے یعنی یہ زبان کسی مقصود کے حوالے سے بامعنی ہونے کے بجائے خود اپنے اجزا کے باہم ربط کے ذریعہ معنی کی مختلف جہتیں کھولتی ہے۔ جہاں راشد کرداروں کے خاکے کھینچتے ہوئے یا کوئی واقعہ

بیان کرتے ہوئے زبان کی راست منطقیت پر قابو نہیں پا سکے وہاں 'ایران میں اجنبی' کی نظمیں ناکام ہوئیں اور ان کی یک سمتی اور مقصود اساس منطقیت بالکل سطح پر نمایاں ہوگئی اور جہاں کوئی تصور ایسی تخلیقی زبان میں نظم ہو گیا ہے جو ایک مرکزی مفہوم سے نمو کرنے والی مختلف جہات پر کھلتا ہے تو وہ نظمیں تشکیلِ متن کی اچھی مثالیں بن گئی ہیں۔ ان میں سب سے نمایاں ''سبا ویراں'' ہے۔ اسلامی تاریخ کا ایک واقعہ اس نظم کا غالب محرک ہے جس کی اساس پر نظم تعمیر کرتے ہوئے راشد نے ملک سبا کی ویرانی اور سلیمان کی مایوسی اور انتشار کو مربوط کیا ہے۔ سلیمان کا سبا سے تعلق ایک عاشق کا بھی ہے، بادشاہ کا بھی اور فاتح کا بھی۔ سلیمان کی ذات میں عاشق، بادشاہ اور فاتح یک جا ہو گئے ہیں اور نظم میں اس کی ان تینوں حیثیتوں کے متعلق بیانات موجود ہیں۔ سبا کی ویرانی، سلیمان کی ان تینوں حیثیتوں سے زوال کا اشاریہ ہے اور اس میں جہاں بانی کو طرارۂ آہو، محبت کو شعلہ پراں اور ہوس کو بوئے گلِ بے بو کہہ کر شاعر نے سلیمان کے تمام امتیازات کی حقیقت کھول دی ہے۔ مزید یہ کہ نظم کے آخر میں یہ سوال:

کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مَے آئے

سے تعبیر کی جو راہیں کھلتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ زمینوں اور آبادیوں کی شادابی اس کے افراد کے تخلیقی نمو سے براہِ راست

وابستہ ہے۔معاشرے کے جہاں گیراور عاشق جب اس تخلیقی نمو سے محروم ہوجاتے ہین تو آبادیاں ویران اور آلام کا انبار بن جاتی ہیں۔

'ایران میں اجنبی' کی ایک اور نظم ''کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'' فرد کے انتشار اور اس کے اسباب کا نسبتاً براہِ راست انداز میں بیان کرتی ہے۔اس کا ایک حصہ گویا ''ہوس بوئے گلِ بے بو'' کی تفسیر ہے:

مطلب آساں،حرف بے معنی
تبسم کی حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے
جن سے عیش خام کے نقش ریا بنتے رہے
اور آخر بعد جسموں مین سر مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیان حائل تھے سنگین فاصلے

دراصل اس نظم کے اجتماع کا حصّہ بھی خود اپنی ذات کی شادابی سے محرومی کا ہے۔اگرچہ شاعر نے قطعی جواب سے احتراز کرتے ہوئے،نظم ان مصرعوں پر ختم کی ہے:

زندگی کو تنگ نائے تازہ تر کی جستجو
یا زوال عمر کا دیو سبک پا روبرو
باوفا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

ان مصرعوں میں الجھن کے تین اسباب کا ذکر ہے لیکن بالآخر یہ تمام جہات فرد کی تخلیقی محرومی سے بھی پھوٹتی ہیں۔

''ایران میں اجنبی'' کی ایک نظم ''خود سے ہم دور تک نکل آئے'' میں اگر چہ اجتماعیت کی نئی جہت شامل کردی گئی ہے لیکن اس نظم کا بنیادی حصّہ بھی فرد کے باطن کا بنجر پن ہے:

میں وہ اقلیم کہ محروم چلی آتی تھی

سالہا دشت نوردوں سے جہاں گردوں سے

اپنا ہی عکس رواں تھی گویا

کوئی روئے گزراں تھی گویا

ایک محرومی دیرینہ سے شاداب تھے اشجار وہاں

اس نظم میں بھی:

شوق بے آب وگیاہ

شوق ویرانہ بے آب وگیاہ

ولولے جن میں بگولوں کی طرح ہانپتے تھے

جیسے مصرعوں سے فرد کی بنیادی محرومی اور اسکی داخلی Barrenness بالکل روشن ہوگئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی توجہ طلب ہے کہ اس نظم میں فرد کی کیفیت کو زمین یا Space کی امیجری

میں بیان کیا گیا ہے اور اس سے قبل 'سباویران' بھی فرد اور عرصہ Space ہی موضوعِ سخن ہے۔ یہ راشد کا خاص انداز ہے اور ان کی نظموں میں مطالعہ کی ایک اور جہت کھولتا ہے۔

راشد نے ماضی سے ہمیشہ انکار کیا۔ نثر میں بھی۔ نثر میں ان کا بیان بہت واضح ہے:

''مجھے اعتراف ہے کہ مجھے ماضی سے کوئی دلچسپی نہیں خواہ وہ کسی رنگ میں کیوں نمودار نہ ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سال کا ہے گزشتہ ہزاروں سال کا نہیں۔ ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کا کلیہ کہیں موجود نہیں.............۔''

(راشد، لا=انسان ص 23)

ماضی کے متعلق یہی رویہ ان کی نظموں میں بھی ہے:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے ہیں
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے

(ریگِ دیروز)

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

(زندگی ایک پہرہ زن)

ماضی سے انکار کے علاوہ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کا حصۂ حال اور مستقبل ہے لیکن اس خالی یا معاصر وقت کو بیان کرنے کے لیے راشد نے اکثر ماضی کا کوئی زمینی عرصہ منتخب کیا ہے۔ سبا، مصر، بغداد اور حلب جیسے قدیم شہروں کا تو انہوں نے نام بھی لیا ہے، لیکن یوں بھی الفاظ، استعاروں، علامتوں اور محرکات Motif کے انتخاب میں ان کی نظر ماضی کی طرف جاتی ہے۔ وارث علوی نے ایسے الفاظ و علامات کی ایک طویل فہرست دی ہے، جنہیں راشد نے ماضی سے منتخب کیا ہے۔ وارث علوی وقت کی دو انتہاؤں 'ماضی' اور 'مستقبل' کے درمیان تعلق کی نوعیت پر طویل بحث کرتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ 'ماضی' کے بہتر فلسفیانہ شعور کے بغیر مستقبل کا کوئی خاکہ مرتب نہیں ہوسکتا۔ یہ بات صحیح مگر راشد کے حوالے سے ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ راشد نے معاصر وقت کی تنظیم کے لیے

ماضی کا تخلیقی عرصہ منتخب کر کے زمان و مکان کے درمیان تعلق و تضاد کی جو نئی جہت کھول دی ہے وہ مطالعہ راشد کا ایک اور تناظر فراہم کرتی ہے۔ زمانہ ایک تسلسل ہے، صرف اس کی تفہیم کے مکانی مظاہر بولتے رہتے ہیں۔ جب شاعر ماضی کی نشانیوں کو حال کی صورت حال کے لیے نظم کرتا ہے تو ایک طرف وہ زمانے کو مکانی Signifiers میں بیان کر کے زمان و مکان کے درمیان تضاد کو حل کرتا ہے اور دوسری طرف ایک زمانے کو دوسرے زمانے سے مربوط کرتا ہے۔ راشد نے یہی کیا، حسن کوزہ گر سیریز کی چوتھی نظم میں شہر مدفون کی دریافت سے جو حقیقت کھلتی ہے وہ راشد سے سنیے:

(حسن نام کا ایک جواں کوزہ گر۔ اک نئے شہر میں۔
اپنے کوزے بناتا ہوا، عشق کرتا ہوا
اپنے ماضی کے تاروں میں ہم سے پرویا گیا
ہمیں میں (کہ جیسے ہمیں ہوں) سمویا گیا ہے
کہ ہم تم وہ بارش کے قطرے تھے جو رات بھر سے
(ہزاروں برس رینگتی رات بھر)
اک دریچے کے شیشوں پہ گرتے ہوئے، سانپ کی لہریں
بناتے رہے ہیں

اوراب اس جگہ وقت کی صبح ہونے سے پہلے

یہ ہم اور یہ نوجوان کوزہ گر

ایک رویا میں پھر سے پروئے گئے ہیں)

حسن کوزہ گر، گمان کا ممکن، ص136

زمانے اور عرصہ Space کے درمیان تطابق کی یہ تخلیقی جدوجہد راشد کے کلام کی بنیادی صفات میں شامل ہے۔ ان کا کلام فرد اور اجتماع کے درمیان، معاشرے کے عقائد اور اعمال کے درمیان، خود فرد کی اپنی ذات میں واقعی صورتِ حال اور اس کی آرزوؤں کے درمیان کشمکش اور غیر ہم آہنگی کی دریافت اور نشاندہی سے بھرا ہوا ہے۔ وہ اپنی متعدد نظموں میں دو صداقتوں کے درمیان یہ غیر ہم آہنگی دریافت اور حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ راشد کے ارتقاء پذیر فنّی شعور کا ایک اور ثبوت ہے کہ آخری دو مجموعوں میں، یہ جستجو بالآخر لفظ اور معنی کے درمیان آہنگ اور تطابق کی جستجو پر منتج ہوتی ہے اور بحیثیت شاعر ''حرف تنہا کی تمنائے وصال معنی'' ان کی تخلیقی جدوجہد کا نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔ فرد کی معاشرتی اور باطنی کشمکش کی توضیح کے لیے راشد نے معنی کی جستجو کا Signifier صرف ایک نظم میں ہی استعمال نہیں کیا ہے بلکہ حرف ومعنی کی یہ ہم آہنگی اکثر دیگر وجودی اور معاشرتی مسائل کے استعارے کے طور پر نظم ہوئی ہے۔

"..........ہم وہ کمسن ہیں کہ بسم اللہ ہوئی ہو جن کی
محوِ حیرت ہیں کہ پکار اٹھے ہیں کس طرح حروف
کیسے کاغذ کی لکیروں میں صدا دوڑ گئی
اور صداؤں نے معنی کے قرینے کھولے
یہ خبر ہم کو نہیں ہے لیکن
معنی نے کوئی اور بھی در باز کیے
خود سے انسان کے تکلم کے قرینے کھولے
خود کلامی کے یہ چشمے تو کسی وادیٔ فرحاں میں نہ تھے
جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے
(ہم کہ عشاق نہیں، لا=انسان، ص98)

اے خدا، تو بھی ذرا
اپنے گل و لالہ سے اٹے جوتے اتار
اور اس بزم میں آ
تا کہ الفاظ..........یہ احباب
جو چوہوں کی طرح ہاتھ نہیں آتے ہیں
پھر ترے پاؤں کی ہر تھاپ کے ساتھ

اپنے مہجوروں سے بغل گیر
نیا ناچ رچائیں
(نیا ناچ، گمان کا ممکن، ص74)

کلام جس کا ذکر کر رہے ہیں ہم
عجیب بات ہے کلام بھی نہیں
مگر اسے کلام کے سوا کہیں تو کیا کہیں
کہ اس کا اور کوئی نام بھی نہیں
ہم اس پہ کچھ فدا نہیں مگر اسے
جو رد کریں تو کیوں کریں
کہ یہ ہمارے جسم و جاں کو پالتا رہا
ہمارے ذہن و دل کو سالہا سے ڈھالتا رہا
یہ اب بھی ڈھالتا ہے اور ڈھالتا رہے گا
اور ہم یہ چاہتے بھی ہیں!
(کلام ہنس نہیں رہا، گمان کا ممکن، ص107)

گویا کلام وہ مرکزی Signifier ہے، جس کی ترتیب و تنظیم فرد/معاشرے کی وجودی/معاشرتی ہم آہنگی کا بنیادی استعارہ ہے۔ اس

سے پیچیدہ تر صورتِ حال ان نظموں میں ہے جہاں کوئی ایک Signifier بہ یک وقت فرد کی ذات اور کلام دونوں پر حاوی ہے۔ مثلاً سمندر۔ حسن کوزہ گر سیریز کی دوسری نظم کے اختتامیہ مصرعے ہیں:

یہ سمندر جو مری ذات کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو مرے کوزوں کے بگڑتے ہوئے
بنتے ہوئے سیماؤں کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو ہر اک فن کا
ہر اک فن کے پرستار کا آئینہ ہے

(حسن کوزہ گر2، گمان کا ممکن، ص55)

'گماں کا ممکن' میں اس نظم کے فوراً بعد راشد کی دوسری مشہور نظم ''سمندر کی تہہ میں'' ہے جس کا ایک مختصر تجزیہ حسن عسکری مرحوم نے کیا تھا۔ اس نظم میں بھی سمندر، فن اور ذات بہ یک وقت دونوں کا Signifier ہے اس لیے نظم کی تعبیر بہ یک وقت دو سمتوں میں حرکت کرتی ہے۔ کلام کے حوالے سے راشد نے سمندر کی ایک اور جہت کی طرف اشارہ کیا ہے:

کلام ایک قرب ہے
ہمیشہ بعد کو پکارتا ہے
سمندروں کو دیکھتے ہو تم

وہ کس طرح سمندروں کے بعد کو پکارتے ہیں رات دن
اس لیے صدائے مرگ
سن کے اپنے باطن نحیف میں
ہم آپ کر اٹھے ہیں پھر سے ہمت نو کی آرزو
(کلام ہنس نہیں رہا، گمان کا ممکن، ص 107)

ابدیت، عمق، فرد کی ذات اور پانی کے حوالے سے تخلیق کا Signifier ہونے کے علاوہ سمندر، وسعت اور دوری کا بھی اشاریہ ہے کہ آپ اس کے کنارے کھڑے ہو کر بھی اس کے محیط کا اندازہ نہیں کر سکتے۔ لامحدود کی یہ صفت کلام کو سمندر سے مربوط کرتی ہے کہ کلام بھی ایسا قرب ہے جس میں بعد کے ابعاد ہر وقت روشن ہیں۔ لامحدود سے محدود کے اس رشتے کی تیسری جہت ذات کی یہ خواہش ہے کہ وہ ہست نو حاصل کرے۔ سمندر کی ان کثیر تعبیرات کی روشنی میں راشد کی مشہور نظم ''اے سمندر'' پڑھیے تو اس نظم ہمہ جہت تحرک روشن معلوم ہوتا ہے۔ نظم کی بالکل ابتدا میں سمندر سے خطاب ہے، وقت سے بھی اور فن سے بھی اور پھر نظم کے ہر بند میں ذات، شاعری اور قرب کے مقابل بعد اس طرح ایک دوسرے میں آمیز ہو گئے ہیں کہ پوری نظم بہ یک وقت بدلتے ہوئے زمانے کے حوالے سے بھی پڑھی جا سکتی ہے، ذات کی کشمکش کے حوالے سے بھی اور

افق کی اس صفت کے حوالے سے بھی کہ وہ زمانے کی تحدید سے ماوریٰ ہے۔

''ماوریٰ'' کی مقصود اساس منطقیت سے ''سمندر'' کی غیر معمولی ہمہ جہت حرکت تک راشد نے ایک طویل تخلیقی سفر طے کیا ہے۔ ان کی نظم میں متن کی تعمیر کا ہنر اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں سے تعقل کی راست منطق اور فکر کی بے رحم نثریت سے نجات کے لیے راستے کھلتے ہیں۔

☆☆☆