اکادمی ادبیات پاکستان

پاکستانی ادب کے معمار

ضیا جالندھری: شخصیت اور فن

علی محمد فرشی

پاکستانی ادب کے معمار

ضیا جالندھری

شخصیت اور فن

پاکستانی ادب کے معمار

ضیا جالندھری
شخصیت اور فن

علی محمد فرشی

اکادمی ادبیات پاکستان

کتاب کے جملہ حقوق بحق اکادمی ادبیات محفوظ ہیں

نگرانِ اعلیٰ	:	افتخار عارف
منتظم	:	محمد انور خان
تدوین وطباعت	:	سعیدہ درانی
تعداد	:	
ناشر		اکادمی ادبیات پاکستان ایچ-۸/۱، اسلام آباد
مطبع	:	
قیمت	:	

فہرست

پیش نامہ	افتخار عارف
پیش لفظ	علی محمد فرشی
ضیا جالندھری شخصیت، پس منظر و پیش منظر	
ضیا جالندھری کی شعری جہات	
ضیا جالندھری کے ناقدین کے خیالات	
ضیا جالندھری کے شعری مجموعے	
ضیا جالندھری کی شاعری کے انگریزی تراجم	
حواشی	

ضیا جالندھری کی شخصیت

پس منظر و پیش منظر

وجہ تسمیہ

ضیا جالندھری ۲؍ فروری ۱۹۲۳ء کو سادات کے ایک متوسط گھرانے میں، لاہور میں، پیدا ہوئے۔ اُن کے ننھیال کا تعلق جالندھر سے ہے اور اِسی نسبت سے اُن کے قلمی نام کے ساتھ اِس شہر کا شہرہ لاحقے کی شکل میں منسلک ہوا۔ لیکن اِس واقعے کے پس منظر میں ننھیالی خاندان سے اُن کے تعلق کی ایک پرستانی کہانی بھی موجود ہے۔ صرف یہی نہیں کہ بچپن کا ایک عرصہ انھوں نے ننھیال میں گزارا اور جہاں انھیں ضیا کے نام سے پکارا جاتا۔ جب کہ لاہور میں ددھیالی خاندان والے نثار احمد کے نام سے بلاتے تھے۔ اُن کا پورا نام ضیا نثار احمد ہے۔ جو دونوں خاندانوں میں بڑے دلچسپ انداز میں تقسیم ہو گیا۔ ننھیالیوں کا دیا ہوا نام ایک طرح کی علامتی پیشین گوئی تھی۔ شاید انھوں نے بہت پہلے اپنے نواسے کی پیشانی پر شاعری کی لاٹ دیکھ لی تھی۔ اِس نوجوان نے جب ادبی دنیا میں اپنا تعارف کرایا تو اِس پیشین گوئی کے اعتراف میں اپنا نام ضیا جالندھری ظاہر کیا۔

میوز

ان کے والد گرامی کا نام سید سردار احمد شاہ تھا جو ریلوے کے ملازم تھے۔ ان کی اولاد چھ بچوں پر مشتمل تھی جن میں دو لڑکیاں اور چار لڑکے تھے۔ دونوں بہنیں ضیا جالندھری سے بڑی

تھیں اور تینوں بھائی ان سے چھوٹے۔ ان بہن بھائیوں کے ناموں کی ترتیب کچھ یوں ہے۔ سیدہ افلاک الضیا، سیدہ قمر الضیا، سید صادق ابرار احمد، سید حامد مختار احمد اور سید لیاقت اسرار احمد۔ اس بھرے پُرے گھرانے میں شاعری کی دیوی صرف ضیا جالندھری پر مہربان ہوئی۔

بچپن کی ریل گاڑی

ضیا جالندھری نے ابتدائی تعلیم جالندھر ہی میں اپنے گھر کے قریب واقع ہندوؤں کے ایک سکول (سائیں داس اینگلو سنسکرت ہائی سکول) میں حاصل کی۔ لیکن اس دوران میں بچپن کی ریل گاڑی انھیں دوسرے شہروں میں بھی لیے گھومتی پھری۔ کبھی پٹھان کوٹ اتار دیا تو ایک آدھ جماعت وہاں پڑھ لی۔ کبھی لاہور آ رُکی تو ایک آدھ درجہ یہاں آ گے ہو گئے۔ لیکن آخر کار گھومتے گھماتے یہ گاڑی ایک بار پھر جالندھر جا پہنچی۔

شاعری کی بدلی

اسلامیہ ہائی سکول کا ماحول پہلے سکول سے مختلف تھا۔ گھر اور سکول کی فضا میں ہم آہنگی اور جالندھر میں مستقل قیام کے فیصلے کے ساتھ لڑکپن کی نئی کونپلیں بھی ظاہر و باطن میں تبدیلی کا باعث بن رہی ہوں گی لیکن ایسے میں ایک واقعے نے اس فضا میں اچانک نئے رنگوں کے مناظر کھول دیے۔ ہوا یوں کہ ایک نوجوان ہیڈ ماسٹر نے سکول کے انتظامات سنبھالتے ہی تمام اساتذہ اور طلبا کو احساس دلا دیا کہ صرف ہیڈ ماسٹر نیا نہیں آیا اپنے ساتھ ایک نئی دنیا کا تصور بھی لے کر آیا ہے۔ سکول میں جان تو پڑنا ہی تھی کہ نیا خون ٹھاٹھیں مارتا ہوا آیا تھا۔ واقعہ یہ ہوا کہ اس ہیڈ ماسٹر کو اقبال کی شاعری سے عشق تھا۔ سکول کے ہال میں جب تمام اساتذہ اور طلبا کے سامنے وہ اقبال کی نظم والہانہ انداز میں سناتے تو مجمع سرشاری کے سمندر میں تبدیل ہو جاتا۔ شاید اسی سمندر سے

اٹھنے والی کوئی بدلی ضیا جالندھری کے دل میں سما گئی۔

پہلی بوندیں

بدلی جہاں سے اٹھتی ہے وہاں برستی نہیں۔ ۱۹۳۸ء میں ضیا جالندھری نے اس سکول سے میٹرک فرسٹ ڈویژن میں پاس کرنے کے بعد جالندھر کے واحد کالج میں داخلہ لے لیا لیکن ان کے والد چاہتے تھے کہ وہ مزید تعلیم لاہور میں حاصل کریں۔ ممتاز مفتی نے لکھا ہے کہ ان کے والد ایک سخت گیر آدمی تھے:

''ایک سخت گیر باپ نے ضیا کے بچپن اور جوانی کو تلخ بنا دیا۔ محبت سے محرومی بہت بڑی اذیت ہے۔ اگرچہ ضیا کی نانی نے بھرپور محبت دی لیکن ماں باپ کی محبت اور چیز ہے۔ باپ کی سخت گیری کی وجہ سے وہ مالی مشکلات میں گھرا رہا۔'' (۱)

اُن کے والد کے سخت مزاج کی تشکیل میں کیا عناصر کارفرما تھے؟ ان پر تو تاریخ کی دھند چھائی ہوئی ہے لیکن اِس سختی کے ردِعمل میں ضیا جالندھری کی شخصیت نے جو فنکارانہ پینترا بدلا اُس کا نتیجہ سب کے سامنے ہے۔ انھوں نے والد کی فولادی شخصیت سے ٹکرانے کی بجائے فرار اور فریب کا راستہ اختیار کیا۔ مذہبی پابندیوں سے فرار حاصل کر کے شاعری کی پُرفریب وادی میں اتر جانے والے بیٹے نے فنی اور عملی زندگی میں ایسی کامیابیاں حاصل کیں جن پر یقیناً ان کے والد فخر کرتے ہوں گے۔ باپ بیٹے کے درمیان در آنے والی دوری کے بارے میں یوسف ظفر نے لکھا ہے کہ اس کا سبب اور کچھ نہیں سوائے اس کے، کہ مذہبی روایات کے پابند گھرانے میں ایک شاعر کا آزاد وجود سما نہ سکا:

''اچھرہ جہاں ضیا کے والدین کا گھر تھا، کہ وہ اُسے اپنا گھر کم ہی سمجھتا تھا۔ اُس کا گھر تو حلقہ تھا یا حلقے والوں کے دل، جن سے وہ چھلاوے کی

طرح گزرتا تھا۔ اُس کی یہ روش اس کے والد کے لیے ناقابلِ برداشت تھی۔ وہ سخت گیر اور پابندِ صوم وصلوٰۃ بزرگ، یہ ہماری آوارگی کا دلدادہ۔ اس کا اوڑھنا بچھونا شعر، اُن کا مسلک سجادہ و تسبیح۔ مجھے یاد ہے کہ میں جب پہلی مرتبہ اچھرہ میں ضیا کے مکان پر پہنچا تو میں نے اس کی بیٹھک میں ایک فرشتہ صورت قدیم وضع کے بزرگ کی تصویر آویزاں دیکھی۔ اس تصویر کی کشش نے مجھے استفسار پر مجبور کر دیا۔ یہ اُس کے دادا کی تصویر تھی۔

پیشانی پر مہرِ نماز نمایاں، پگڑی کا انداز سالکانہ، آنکھوں میں صدیوں کی شرافت، سادات کی تمام روایات کا آئینہ۔ ضیا کا اس تصویر سے دور کا واسطہ بھی نہ تھا۔ لیکن نہیں، یہ تصویر اس کے پیکر میں کئی پردوں کے نیچے چھپی ہوئی تھی، جسے میں نہ دیکھ سکا۔ اس کے چہرے میں اس تصویر کا پرتو نہ دیکھ کر مجھے تعجب بھی ہوا۔ اور شاید اسی عدم مماثلت نے اس کے والد کی شدت کو تیز تر کر دیا۔ وہ اپنے بچے کے چہرے میں یہی خدوخال دیکھنا چاہتے تھے۔ لیکن بچہ جسے فطرت نے دل اور آنکھیں عطا کر کے اپنے محسوسات کا ترجمان بنانا چاہا تھا، اس ہیئت وصورت پر راضی نہ ہوا۔'' (۲)

یوسف ظفر نے ضیا جالندھری کے والد کو پابندِ صوم وصلوٰۃ قرار دیا ہے۔ لیکن راقم کے ساتھ ایک ملاقات میں ضیا جالندھری نے اس کی نفی کی تھی۔ ان کے والد یہ تو ضرور چاہتے تھے کہ ان کی اولاد نماز روزے کی پابند ہو البتہ وہ خود اس معاملے میں ایسی پابندیوں سے بے نیاز تھے۔ مذہب کے معاملے میں وہ خود اپنے والد کے نقشِ قدم پر نہیں چل سکے تھے۔ شاید اس کی تلافی اپنی اولاد سے چاہتے تھے۔

گورنمنٹ کالج لاہور کا معیار اور ماحول کئی گنا بہتر تھا۔ لیکن جالندھر سے جدائی

ضیا جالندھری کے لیے کسی رومانی فراق سے کم نہ تھی۔ بچپن کی گلیوں کو چھوڑنا آسان نہ تھا۔ پھر کالج کے میگزین میں ان کی تخلیقات بھی شائع ہو گئی تھیں اور وہاں کے مشاعروں میں شرکت سے اچھی خاصی شہرت مل چکی تھی۔ پھل پر آئے ہوئے درخت کو دوسری جگہ منتقل کرنے میں ہر طرح سے خدشہ ہی ہوتا ہے۔ لیکن گورنمنٹ کالج لاہور کی مٹی تو جیسے اس پیڑ کے انتظار میں تھی۔

گورنمنٹ کالج لاہور

یہ خوش قد اور خوش فکر نوجوان گورنمنٹ کالج لاہور کے مخلوط تعلیمی ماحول میں وارد ہوا تو علم اور جمال اس مادرِ علمی کے گلزار میں سرو و صنوبر کی طرح اسے خوش آمدید کہنے کے لیے گویا پہلے ہی سے صف آراستہ تھے۔ کالج کی لائبریری دنیا بھر کے علوم و فنون کے خزانوں کا مسکن تھی۔ اس درس گاہ کے اکثر پروفیسر علمی و ادبی دنیا کے مایہ ناز نام تھے۔ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم جو اپنے شاگردوں کو نصاب سے کہیں بلند مطالعے کی عادت ڈالنے میں مشہور تھے، ضیا جالندھری کی آتشِ خوابیدہ سے کیسے بے خبر رہ سکتے تھے۔ اسی زمانے میں صوفی غلام مصطفیٰ تبسم نے ایک ناشر کی خواہش پر اپنی پسند کے ایک ہزار اشعار منتخب کیے تھے۔ اس کتاب میں ضیا جالندھری کے اشعار کی موجودگی اس شاعر کے چمکدار مستقبل کی نوید دے رہی تھی۔

اسی کالج سے وابستہ ڈاکٹر محمد صادق جب اردو ادب کی تاریخ انگریزی زبان میں رقم کرنے بیٹھے تو ضیا جالندھری کی شاعری کے ضمن میں چھ صفحات لکھ کر اٹھے۔ بعد ازاں یہ اعتراف ان کی دوسری تاریخ کی کتاب میں بھی بہ دستور موجود ہے جو صرف بیس برس کی شاعری کو محیط تھی۔ شعبۂ انگریزی کے سربراہ پروفیسر سراج الدین نے کالج میگزین کے اردو حصہ کی ادارت ضیا جالندھری کو سونپ کر انھیں کالج کی اہم شخصیت بنا دیا۔ اسی دوران میں مجلسِ اقبال اور ٹرانسلیشن سوسائٹی کی سیکرٹری شپ بھی ان کے پاس تھی۔

گورنمنٹ کالج لاہور میں ضیا جالندھری کے اس زمانۂ طالب علمی کا ایک مختصر مگر جامع

خاکہ ان کے ہم عصر شاعر اور دوست یوسف ظفر کے ایک مضمون 'سید ضیا جالندھری'' میں ملتا ہے جس سے ہمیں ان کی جوانی کے اضطراب، تخلیقی بے چینی، دوستوں کی طلب اور کچھ کر گزرنے کی تڑپ کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہو جاتا ہے:

''ضیا کی طبیعت میں معصومیت اور دلکشی کی عجیب سی آمیزش تھی۔ اس کا جی چاہتا تھا کہ ہم سے والہانہ محبت کرے۔ ہم سے جدا نہ ہونے پائے۔ کالج سے نکل کر وہ ہم میں سے کسی کی تلاش میں نکلتا۔ کبھی مزنگ میں میرا جی کے مکان میں جسے (مرحوم) منشی مہتاب الدین کا گھر کہتا تھا، جا پہنچتا۔ کبھی مجھے پکڑ لیتا تو شام سے آدھی رات تک ہم لاہور کی سڑکیں ناپتے۔ کبھی قیوم نظر کے دفتر میں، کبھی مصری شاہ میں اُس کے گھر......اور پھر الطاف گوہر، انور خان وغیرہ تو اس کے ہم درس تھے۔ ان کے دروازے تو اُس پر ہمیشہ کھلے رہتے۔ چناں چہ ضیا ان تمام دانوں میں تسبیح کے دھاگے کی طرح دوڑتا رہتا اور انھیں آپس میں وابستہ رکھتا۔ اس کیفیت کو اس نے اپنے کلام میں تتلی سے موسوم کیا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ وہ تتلی بھی تھا اور پھول بھی کہ اس کی اپنی ذات میں ایک والہانہ کشش تھی، ایک چھپی ہوئی گھٹن کے ساتھ، وہ گھٹن جو اسے آوارہ رکھتی، جو اُسے اپنے گھر سے دور بے تابی سے لیے لیے پھرتی۔ وہ کچھ کہنا چاہتا تھا اپنے انداز میں۔ لیکن ہم میں سے کون اُسے پوچھتا، کیوں پوچھتا؟ ہم تو خود وہ ٹیسیں تھیں جو زبانِ حال تھیں، چشمِ بینا نہ تھیں۔ ہمیں اس کی فرصت ہی کہاں تھی۔ چناں چہ ہر کوئی اپنی سی کہے چلا جا رہا تھا، کہ یہی ہمارا فن تھا اور یہی ہماری غرض و غایت کہ ہر آواز منفرد ہو۔ فن کار اپنی آواز میں اپنی بات کہے، خود کو پالے۔ اور ضیا نے بہت جلد اس آواز کو پالیا۔'' (۳)

یوسف ظفر دوست ہی نہیں ضیا جالندھری کے ہم عصر بھی تھے اور دونوں دوستوں کے درمیان حلقہ اربابِ ذوق لاہور کے ایک مسئلے پر اچھا خاصہ تناؤ بھی رہا۔لیکن درجِ بالا اعتراف یوسف ظفر کے عالی ظرف اور کشادہ دل ہونے کا ثبوت ہے کہ ایک دوست کی شاعرانہ انفرادیت اور کامیابی کو معاصرانہ مسابقت سے بالاتر ہو کر تسلیم کیا۔

کالج کے باہر

یہ اس زمانے کی بات ہو رہی ہے جب اردو ادب کا کارواں دکن، دہلی، لکھنؤ اور علی گڑھ کی منزلیں مارتا ہوا لاہور آ پہنچا تھا۔ اسی شہر میں اقبال کی شاعری کی وہ مشعل روشن ہوئی تھی جس نے مشرق و مغرب کو یکساں متوجہ کیا اور اردو شاعری کی روایت میں ایک نئے سنگ میل کا اضافہ کیا۔ لاہور کو اردو کے نئے ادبی مرکز کی حیثیت حاصل ہو چکی تھی۔ ن م راشد، فیض احمد فیض، پطرس بخاری، میرا جی، عبدالرحمٰن چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر ایسے شہرہ آفاق لکھاری لاہور میں جمع تھے۔اس زمانے میں 'ادبی دنیا' اور 'ادبِ لطیف' لاہور سے شائع ہونے والے ایسے مؤقر ادبی جرائد تھے جن میں کسی ادیب کی شمولیت اس کے مستند ہونے کی دلیل سمجھی جاتی تھی۔ اردو دنیا کے تمام بڑے ادیب شاعر ان رسائل میں شائع ہونے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ضیا جالندھری کی نظمیں، گیت اور غزلیں ان تینوں نامور جرائد میں ۱۹۴۲ء سے شائع ہونا شروع ہو گئیں۔ یاد رہے کہ اس وقت وہ انیس برس کے تھے۔آج منٹو اردو افسانے کے وکٹری سٹینڈ پر پہلے نمبر پر کھڑا ہے۔لیکن اس زمانے میں کرشن چندر کا توتی بولتا تھا۔ جب ۱۹۴۴ء میں انھوں نے ضیا جالندھری کی ایک نظم ''بجھی ہوئی آگ'' کو نئے زاویے کی دوسری جلد میں انتخاب کر کے شائع کیا تو ہندوستان بھر میں ضیا جالندھری کا نام گونج اٹھا۔

اُس دور کا ادبی لاہور

یہ عہد ترقی پسند تحریک کے سیلاب کی زد میں خس و خاشاک کی طرح بہ رہا تھا لیکن لاہور ہی میں میرا جی ایک اور ہی طرح کی نہر کھودنے میں مگن تھے۔ اس وقت تو شاید کسی کو یہ گمان بھی نہ ہوگا کہ حلقۂ اربابِ ذوق اردو میں یکسر مختلف ادبی ذوق کی آب یاری کر رہا ہے جس نے مستقبل پر دیر پا اثرات مرتب کرنا ہیں۔ میرا جی اپنی دلچسپ وضع قطع سے بھی شہر بھر کی توجہ شکار کیے بیٹھے تھے۔ ایک روز ضیا جالندھری بھی اپنے ہم جماعت اور دوست صفدر میر کے ساتھ میرا جی کے منڈل جا پہنچے۔ جلسے کا ماحول ایسا تھا کہ نہ کبھی آنکھوں نے دیکھا اور نہ کانوں نے سنا۔ پڑھنے والے پر داد کے ڈونگرے برسانے کے برعکس تنقید کے پتھروں سے رسمِ رمی نبھائی جا رہی تھی۔ حیرت تو اس پر ہوئی کہ وہ بے چارہ بے جان بت کی طرح چار کھونٹ پر سکون ہونے کا کامیاب تاثر دے رہا تھا۔ قیوم نظر، مختار صدیقی اور یوسف ظفر جیسے کئی دوسرے ادیبوں سے وہ کمرہ کھچا کھچ بھرا ہوا تھا۔ کرسیوں پر جگہ نہ ملی تو کوئی کھڑکی پر چڑھ بیٹھا اور کسی نے فرش پر آلتی پالتی مار لی۔ حاضرین کی بحث تخلیق کی گرہیں کھولتی جا رہی تھی اور ضیا جالندھری حلقہ ارباب ذوق کے ساتھ بندھے چلے جا رہے تھے۔

حلقہ ارباب ذوق

میرا جی مشرق و مغرب کے ادب پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ایک طرف ملارمے اور بودلیر کے تازہ ترین شعری تجربات ان کے زیرِ مطالعہ رہتے تو دوسری جانب قدیم ہندوستانی ادب کی روایت ان کے ذہن کو روشن رکھتی۔ مشرق و مغرب کا یہ امتزاج اور ان کا تجزیاتی طرزِ مطالعہ حلقہ ارباب ذوق میں آنے والے نئے ادیبوں کی نئی سمتوں میں رہ نمائی کر رہا تھا۔ ضیا جالندھری بہت جلد حلقے کے حاشیے سے آگے بڑھ کر اہم اراکین میں شمار ہونے لگے۔ یہ وہی ایام ہیں جب

اردو میں جدید شاعری رفتہ رفتہ آنکھ کھول رہی تھی۔ بلاشبہ تصدق حسین خالد، ن م راشد اور میرا جی کے نام اس تحریک کے بانیوں میں شامل ہیں لیکن ضیا جالندھری کا نام بھی اس فہرست سے کسی صورت باہر نہیں رکھا جا سکتا۔ جیلانی کامران اپنے مضمون ''ضیا جالندھری کی شاعری'' میں اس حقیقت کا اعتراف یوں کرتے ہیں۔

''جو تحریک ن م راشد اور میرا جی کے حوالے سے شروع ہوئی اس میں ضیا جالندھری کا نام بھی شامل ہے''۔(۴)

ن م راشد اور میرا جی کی تخلیقی تکمیل کے بعد ان پر تنقیدی کام کی رفتار اور معیار خواہ کیسا ہی رہا ہو، یہ بات تو طے ہے کہ اس تحریک میں ضیا جالندھری کے کردار پر چھائی ہوئی دھند صاف کرنے کی ضرورت موجود ہے۔ جیلانی کامران کی رائے اس سمت میں واضح رہنمائی کرتی ہے۔

''بعض نقادوں کا خیال ہے کہ ضیا کی شعری تربیت پر میرا جی کا اثر غالب ہے۔ میں اس رائے سے اتفاق نہیں کرتا اور نہ میں یہ کہوں گا کہ ضیا کسی طرح ن م راشد کے دائرہ اثر ہی میں شامل ہے۔ ضیا کی شعری تربیت ان دونوں شاعروں سے مختلف ہے۔ گو ضیا نے اپنی ابتدائی نظمیں حلقۂ ارباب ذوق لاہور کے جن اجلاس میں پڑھیں وہاں ان دونوں شاعروں کے تجرباتی شعری میلانات کا خاصا اثر تھا اور تنقیدی رویے بالعموم جدید شاعری کے دائرے میں اِنھی دو شاعروں کی تخلیقات سے مرتب ہوتے تھے۔ جدید اردو شاعری کی فضا کو ضیا جالندھری کی شعری تربیت کا سبب قرار دیا جا سکتا ہے۔''(۵)

ن م راشد، میرا جی اور فیض احمد فیض، ضیا جالندھری سے عمر میں دس بارہ برس بڑے تھے لہذا ان کے مقابل رکھ کر ضیا جالندھری کی شاعری کا تجزیہ کرنا ویسے بھی خلافِ اصول ہے۔ یہاں صرف ضیا جالندھری کی اس تحریک کے ساتھ وابستگی اور ان کی فعالیت پر توجہ کی ضرورت ہے جو ان کی شاعری کی تفہیم میں معاونت کر سکتی ہے۔

حلقہ اربابِ ذوق سے استوار ہونے والا تعلق ضیا جالندھری نے ہمیشہ نہایت خوش اسلوبی سے نبھایا۔ وہ جہاں بھی گئے حلقے کی آبیاری کو اپنا فرض جانا۔ لاہور، کراچی، راولپنڈی اور اسلام آباد میں قائم اس ادارے کی فعالیت اور روایت سازی میں ان کا کردار فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ حلقہ اربابِ ذوق لاہور، راولپنڈی اور اسلام آباد میں تو بھرپور کردار ادا کر رہا ہے۔ اور اس کے ہفتہ وار تنقیدی اجلاس باقاعدگی سے منعقد ہو رہے ہیں۔ البتہ کراچی میں حلقہ تعطل کا شکار ہوگیا ہے۔ جن دنوں ضیا جالندھری بہ سلسلہ ملازمت کراچی میں مقیم تھے وہاں بھی یہ ادبی ادارہ نہایت فعال تھا۔ اس زمانے کی چند یادیں نذرالحسن صدیقی نے یوں بیان کی ہیں:

''وہ حلقے میں ہونے والی بحث کو متوازن اور حدِ اعتدال میں رکھنے میں بڑی مہارت رکھتے ہیں۔ کئی بار ایسے مواقع بھی آئے کہ بحث اتنی حدت پذیر اور جذباتی ہوگئی کہ نوبت ذاتیات تک پہنچ گئی، مگر ضیا بھائی نے انتہائی تدبر اور ماہرانہ انداز میں اسے ذاتی چپقلش ہونے سے بچایا اور بحث کو دوبارہ صحیح سمت اور خطوط پر استوار کیا۔ اس وقت بھی دو ایسے ہی واقعات ذہن میں ابھر رہے ہیں اور عجب اتفاق ہے کہ دونوں ہی کا تعلق ابوالفضل صدیقی مرحوم کی ذات سے ہے۔ عثمانیہ کالج کراچی میں حلقے کی ایک نشست میں ابوالفضل صدیقی مرحوم نے ایک مضمون پڑھا جو روس کے کمیونسٹ لیڈروں اسٹالن وغیرہ کی ان سرگرمیوں سے متعلق تھا، جس کے ذریعے انھوں نے مختلف نامناسب ذرائع اور ہتھکنڈوں سے پارٹی کے لیے فنڈ جمع کرنے سے بھی دریغ نہیں کیا تھا۔ صدیقی صاحب کے مخصوص انداز میں تیز کاٹ دار مضمون تھا۔ بس قیامت آگئی، بعض ترقی پسند ادیب جو اِس نشست میں موجود تھے، طیش میں آگئے۔ احمد ہمدانی اور صادق مدہوش وغیرہ تو غصے میں پورے جسم سے کانپتے ہوئے آستینیں چڑھا کر صدیقی صاحب کی طرف ہمکنے لگے، مگر ضیا بھائی اور ان کے ساتھ

سلیم بھائی نے بھی محض اپنی گفتگو کے ذریعے صورتِ حال کو زیادہ خراب ہونے اور مزید بدمزگی سے بچالیا۔ دوسرا واقعہ بھی صدیقی صاحب کے ساتھ ہی پیش آیا تھا، جب انھوں نے اقبال لائبریری میں حلقے کی نشست میں اپنا مضمون ''بنے بھیا...... سجاد ظہیر'' پڑھا تھا، جس کو سن کر ایک بار پھر ترقی پسند ادیب مشتعل ہو گئے۔ بحث میں دونوں جانب سے آستینیں چڑھ گئیں اور ہاتھ بس گریبانوں تک پہنچنے والے تھے کہ ضیا بھائی نے انتہائی تحمل کے ساتھ ایسی مدلل گفتگو کی کہ طرفین کے جذبات کا چڑھا ہوا دھارا بہت حد تک مدھا گیا۔''(٦)

''حلقہ اربابِ ذوق کی ہفتہ وار تنقیدی نشستیں ان دنوں آرٹس کونسل کراچی میں اتوار کے اتوار منعقد ہوتی تھیں۔ میں اپنے تایا ابوالفضل صدیقی کے ساتھ پابندی سے ان میں شرکت کرنے لگا۔ دو تین ہفتے بعد ہی مجھے بھی حلقے جیسے معروف ادبی ادارے کی تنقیدی نشست میں افسانہ پڑھنے کا اعزاز حاصل ہوا۔ مجھے یاد ہے کہ میں نے اپنا افسانہ ''لال ذروں کا سفر'' تنقید کے لیے پیش کیا تھا۔ صدارت مجتبیٰ حسین مرحوم کر رہے تھے۔ نشست کے اختتام پر میں نے دیکھا کہ ضیا بھائی، صدیقی صاحب اور نسیم درانی الگ ایک جگہ کچھ باتیں کر رہے ہیں۔ تھوڑی دیر بعد صدیقی صاحب نے مجھے ایک طرف لے جا کر کہا کہ ضیا اور نسیم چاہتے ہیں کہ حلقے کے جوائنٹ سیکریٹری کے فرائض تم سنبھال لو۔ سچی بات یہ ہے کہ مجھے اس کی توقع تھی اور نہ امید ہی۔ میں تو میدانِ ادب میں بالکل ہی نووارد تھا۔ کسی طور خود کو اس کا اہل گردانتا تھا اور نہ حلقے جیسے ادارے کا عہدہ سنبھالنے پر آمادہ تھا۔ ابھی گومگو میں ہی تھا اور کوئی جواب صدیقی صاحب کو نہ دے پایا تھا کہ ضیا بھائی شاید دور سے ہی میرے تذبذب کا اندازہ

کر کے ہمارے پاس آگئے اور اس پیار و محبت سے یہ ذمہ داری قبول کرنے کو مجھ سے کہا کہ انکار کرتے بن نہ پڑا۔'' (۷)

حلقہ اربابِ ذوق نئے ادیبوں کی، بلواسطہ و بلاواسطہ، ایک تربیت گاہ کا درجہ رکھتا ہے۔ اس لیے سینئر لکھاریوں کی کوشش ہوتی ہے کہ تنقیدی گفتگو کے ذریعے نئے لکھاریوں میں ادب فہمی کا ذوق بھی بالیدہ کیا جائے اور ساتھ ساتھ اس ادارے کے انتظامی امور کو چلانے کے لیے نئے خون کو آگے آنے اور اپنی ذمہ داریاں نبھانے کے قابل بھی بنایا جائے۔ ضیا جالندھری اس معاملے میں ہمیشہ پیش پیش رہے اور اپنی عمدہ گفتگو اور صائب مشوروں سے اس ادارے کی روایت کو مستحکم کیا۔ عام طور پر فعال سے فعال ادیب بھی دس پندرہ برس متواتر حلقے میں آنے کے بعد آہستہ آہستہ اس سے کنارہ کشی اختیار کر لیتے ہیں۔ بہت کم ایسے ہوتے ہیں جو تا دیر اس کے ساتھ چل پاتے ہیں۔ حلقے کی تاریخ میں ضیا جالندھری کا نام اس اعتبار سے بھی اہم ہے کہ وہ واحد ادیب ہیں جن کا حلقے سے تعلق نصف صدی سے زائد عرصے کو محیط ہے۔ اردو کے اس تاریخی ادارے کی طویل کہانی نہایت اختصار سے ضیا جالندھری کی زبانی سنتے ہیں:

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی (۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۰ء) میں اُردو ادب ایک انتہائی انقلابی دور سے گزر رہا تھا۔ اس دہائی کے شروع کے سالوں میں کہانیوں کا مشہور (یا بدنام) مجموعہ ''انگارے'' شائع ہوا تھا اور ۱۹۳۶ء میں برصغیر پاک و ہند میں ترقی پسند مصنفین کی انجمن قائم کی گئی تھی۔ اسی دہائی کے آخری سالوں میں کچھ نوجوانوں نے لاہور میں ہفتہ وار اجلاس کا آغاز کیا اور اس انجمن کا نام انجمنِ داستان گویاں رکھا گیا۔ یہ انجمن ایک خودرَو پودے کی طرح پروان چڑھی۔ بعض حلقوں نے اسے انجمن ترقی پسند مصنفین کا ردِعمل یا اس کے مقابل ایک ادارہ قائم کرنے کی کوشش بھی کہا ہے جو سراسر غلط ہے۔ اس لیے کہ اس انجمن کو قائم کرنے والوں کو اس وقت تک ترقی پسند مصنفین کے بارے میں کچھ معلوم ہی نہیں تھا۔ اس

انجمن کے بانیوں میں حفیظ ہوشیار پوری، تابش صدیقی، شیر محمد اختر، نصیر احمد وغیرہ کے نام لیے جاتے ہیں۔ بہر حال جلد ہی اس حلقہ میں قیوم نظر، یوسف ظفر اور میرا جی شامل ہو گئے اور انجمن کا نام تبدیل کر کے اسے حلقہ اربابِ ذوق کی صورت میں روشناس کرایا۔ اب یہ حلقہ صرف داستان گوئی تک محدود نہ رہا بلکہ اس میں ادب کی تمام اصناف کو یکساں اہمیت دی گئی۔ اس زمانے میں میرا جی اس ادارے کی مرکزی شخصیت کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ طریقہ کار یہ تھا کہ لاہور کے نوجوان ادیب ہر ہفتے (عموماً اتوار یعنی چھٹی کے روز) جمع ہوتے اور افسانہ، نظم، غزل، مضمون سنتے اور اس پر بحث کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے بنیادی مسائل پر گفتگو کرتے۔ یہ ادیب کسی ایک مسلک (سیاسی یا معاشرتی) کی ترویج تک خود کو محدود رکھنے کے قائل نہیں تھے۔ ان کے نزدیک ادب زندگی کی طرح وسیع تھا اور ادیب کو کسی ایک نظریے کے پرچار کا پابند کرنا اس کی آزادیِ تحریر کے منافی تھا۔ یہی وجہ تھی کہ بعض ترقی پسند ادیبوں نے حلقے کو اپنے خلاف ایک ادارہ تصور کیا اور اس کے خلاف بہت کچھ لکھا۔ اس کے برعکس حلقے نے بھی ترقی پسند ادب یا اس کے ادیبوں کو رد نہیں کیا۔ ہاں یہ اور بات ہے کہ اپنی نظریاتی بحثوں میں انھوں نے ادبی فن پاروں کی فنی خوبیوں کو بھی اتنی ہی اہمیت دی جتنی ان کے موضوعات کو دی گئی۔

یہ حلقہ اب کوئی ساٹھ برس سے زیادہ سے ادب کی خدمت کر رہا ہے اور اردو ادب کی ایک اہم ترین تحریک تصور کیا جاتا ہے۔ حلقے کی متعدد شاخیں ملک کے مختلف شہروں میں، مختلف ملکوں میں قائم ہوتی رہیں اور پھلتی پھولتی رہیں۔ بعض جگہ پر کچھ عرصہ قائم رہ کر بند بھی ہو گئیں۔ اس

انجمن کا نہ کوئی چندہ ہے اور نہ اس کے قیام اور اختتام پر کوئی پابندی ہے۔ اس نے جدید اردو ادب کو بہت کچھ دیا ہے اور کئی بڑے اور مقتدر ادیب اس ادارے سے منسلک یا متعلق رہے ہیں۔ حلقے نے ادب کے انتخاب پیش کرنے کی طرح بھی ڈالی اور نئے سے نئے خیالات اور ہیئتوں کے فروغ کی بھرپور کوشش بھی کی۔ اس ادارے نے جس آزادی تحریر کو اپنا مسلک بنایا اسی کی بنیاد پر اس میں بہت سے اختلافات کی گنجائشیں بھی نکلیں اور ان ہی اختلافات سے حلقے نے کئی مقامات پر گہما گہمی اور رنگینی بھی پیدا کی۔ اس ادارے کو ادبی تاریخ میں جو اہمیت حاصل ہے اس سے ہر ادب دوست کما حقہ آگاہ ہے۔ آج بھی حلقہ ارباب ذوق کی کئی شاخیں اپنی انھی شاندار اور قابل رشک روایات کے ساتھ ملک میں اور اس سے باہر ادب کی خدمت کی راہ پر رواں دواں ہیں۔ (۸)

عملی زندگی کا آغاز

ضیا جالندھری کی عملی زندگی کا آغاز بھی گورنمنٹ کالج لاہور ہی سے ہوا جہاں انھیں انگریزی زبان و ادب کے لیکچرار کی حیثیت سے ملازمت مل گئی تھی لیکن اس ملازمت کا عرصہ نہایت مختصر ثابت ہوا۔ چند ماہ اپنے اساتذہ کی کرسیوں پر بیٹھنے کا اعزاز حاصل کرنے کے بعد وہ آل انڈیا ریڈیو میں پروگرام اسسٹنٹ کی اسامی کے لیے منتخب ہو کر دلی ریڈیو اسٹیشن چلے گئے جہاں میراجی، مختار صدیقی، غلام عباس اور بہت سے نوجوان شاعر اور ادیب احمد شاہ بخاری کی عقابی نگاہِ انتخاب کا شکار ہو کر اس ادارے کے رکن بن چکے تھے۔ مشہور تھا کہ احمد شاہ بخاری کو جہاں کہیں بھی کسی ذہین ادیب کے پر نکلنے کی خبر ملتی وہ اپنا جال لیے وہاں جا پہنچتے۔ آج کل کے انفارمیشن ٹیکنالوجی کے سیلابی عہد میں ہم اُس زمانے میں ریڈیو کی ادبی اہمیت اور معاشرے میں

اس کے رسوخ کے بارے میں صحیح طور پر اندازہ نہیں لگا سکتے۔ سوائے اس کے کہ ہم اُس زمانے میں، ریڈیو سے وابستہ ادیبوں کے بارے میں مطالعہ کریں کہ کس طرح انھوں نے ادب اور ریڈیو کو باہم لازم وملزوم بنا رکھا تھا اور ادبی رسائل کے بعد ریڈیو کو ادبی ادارے کا مقام حاصل تھا۔

فسادات

دلی ریڈیو اسٹیشن میں کام کرتے ہوئے ضیا جالندھری کو ابھی دو برس ہی ہوئے کہ قیام پاکستان کا واقعہ ظہور پذیر ہوا اور وہ دلی سے لاہور آ گئے۔ ایک طرف آزادی کی نعمت ملی تو دوسری جانب فسادات کا عذاب انسانی مقدر کا حصہ بنا۔ ایسے میں ضیا جالندھری ریڈیو پر ان لوگوں کے پیغامات نشر کرنے پر مامور تھے جن کے عزیز و اقارب اپنے زندہ رشتہ داروں سے بچھڑ گئے تھے یا پھر اُن پیاروں کی تلاش میں سرگرداں تھے زندگی جن کا ساتھ چھوڑ کر جا چکی تھی۔ فسادات کا ادب پڑھتے ہوئے بھی حوصلہ باندھ کر بیٹھنا پڑتا ہے۔ جن لوگوں کے سامنے بربریت نے برہنہ رقص کیا ہوگا ان پر کیا بیتی ہوگی! ضیا جالندھری ایسی ہی بہیمیت کا نشانہ بننے والوں کی روداد سننے اور سنانے کی ذمہ داری نبھانے میں مصروف رہے۔ جس نے اُن کے حساس دل کو مسوس کر رکھ دیا۔

کچھ عرصہ بعد جب زندگی کے زخم ذرا مندمل ہوئے تو ضیا جالندھری نے یہ ادارہ چھوڑنے کا فیصلہ کر لیا اور مقابلے کے امتحان میں بیٹھ گئے جس میں کامیابی ملنے کے بعد ڈاک خانے کے محکمے میں چلے گئے۔ بعد ازاں پاکستان کونسل برائے قومی یک جہتی، فیڈرل انسپکشن ٹیم اور پاکستان ٹیلی ویژن جیسے اہم اداروں میں نمایاں خدمات سرانجام دیں۔

خود فن ہی فن کار کا درست تعارف، سچی شناخت، کُل اثاثہ اور حقیقی ورثہ ہوتا ہے اور جوں جوں اس کی شخصیت آنکھوں سے اوجھل ہوتی جاتی ہے اُس کے فن کا سایہ گھنا ہوتا جاتا ہے اور اُسے پرکھنے کا واحد اور صحیح ذریعہ ثابت ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود مشاہیر کی سوانح میں ہماری دلچسپی ضرور موجود رہتی ہے کہ آخر انسان کا انسان سے رشتہ اِسی وجود کا مرہونِ منت ہے۔ یہاں ہم

ضیا جالندھری کی افسرانہ زندگی کی ایک جھلک نذر الحسن صدیقی کے الفاظ میں دیکھتے ہیں:

''اگر آپ ضیا بھائی کے طویل دورِ ملازمت پر غور کریں تو بہ آسانی اندازہ ہو جائے گا کہ انھوں نے اپنی ملازمت کا کم و بیش پینتیس سال کا عرصہ حکومتِ پاکستان کے اعلیٰ عہدوں پر فائز رہ کر یعنی ایک بڑے ''بیوروکریٹ'' کی حیثیت میں گزارا ہے مگر ''افسرانہ شان'' یا بیوروکریسی کا ہلکا سا پرچھاوا بھی اُن کی شخصیت پر محسوس نہیں ہوتا۔ گھر کے علاوہ مجھے بارہا اُن کے دفتر جانے اور دفتری اوقات میں ان سے ملنے کا بھی شرف حاصل رہا، مگر وہاں بھی مجھے یہ مطلق احساس نہیں ہوا کہ میں ایک بڑے افسر سے اُس کے گراں ڈیل دفتر میں بیٹھا ہوا باتیں کر رہا ہوں۔ ان کی من موہنی شخصیت تو وہاں بھی ہمہ انکسار اور مجسم پیکرِ محبت نظر آتی۔'' (۹)

ضیا صاحب ۱۹۸۵ء میں سرکاری فرائض سے سبک دوش ہو گئے لیکن ادبی فرائض تا حال ادا کر رہے ہیں۔

خوش شکل، خوش پوش، خوش گفتار، خوش مزاج

جس طرح دائی سے پیٹ پوشیدہ نہیں رہ سکتا اسی طرح ممتاز مفتی سے کسی ادیب کا کچا چھٹا چھپا نہیں رہ سکتا تھا۔ وہ قصائی کی آنکھ سے شخصیت کو تاڑتے اور سنار کے کانٹے پر تولتے، کھوٹ پر چوٹ بھی ایسی لگاتے کہ کئی دن تک درد دانتوں میں سرسراتا رہتا۔ زرِ خالص ایک ایک رتی الگ کرتے اور نگینے چن کر پلکوں سے چوم لیتے۔ ضیا جالندھری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''باہر سے دیکھو تو ضیا کی شخصیت بالکل سپاٹ ہے جیسے دو رویہ روشن بتیوں تلے دوڑتی ہوئی سیدھی ہموار سڑک ہو۔ نہ اُچان نہ نچان۔ نہ جوڑ نہ موڑ۔

اُس کی شخصیت میں چار خصوصیات نمایاں ہیں......خوش شکل، خوش پوش، خوش گفتار، خوش مزاج۔ اُس خاتون کی طرح جاذبِ نظر جس کی تصویر کشی راگ ودیا کے ایک بول نے کی ہے؛

مکھ موڑ موڑ مسکات جات

بے شک مسکان دور کھڑے کو لوٹ لیتی ہے، دعوت دیتی ہے، پاس بلاتی ہے۔ لیکن قریب جاؤ تو بھید کھلتا ہے کہ پاس روک نہیں سکتی، اپنا بنا نہیں سکتی۔ شاید اس لیے کہ اپنا بنانے کے لیے خالی مسکان کافی نہیں، ساتھ تیوری کا امتزاج ضروری ہے۔ سیانے کہتے ہیں دوستی کی گٹھڑی ٹانگنے کے لیے سیدھا (سیدھی) کیل کام نہیں آتا (آتی)، ٹیڑھا میڑھا ہُک درکار ہوتا ہے۔ ضیا کی خوش گفتاری بہ ظاہر بہت بڑی دین ہے لیکن در پردہ بڑی محرومی ہے۔

ضیا باتوں سے یوں بھرا پڑا ہے جیسے شہد مٹھاس سے بھرا ہوتا ہے، یا جیسے عوام سرکار کے خلاف شکایات سے بھرے ہوتے ہیں۔ آپ ضیا سے کسی موضوع پر بات کریں، ہر موضوع پر اُس کے پاس کہنے کے لیے ایک بات موجود ہے۔

ضیا جالندھری میں جسم کے اجلے پن کے علاوہ ذہنی اجلے پن کا احساس بھی موجود ہے۔ ذرا سا احساسِ برتری، تھوڑی سی اونچائی، تھوڑی سی 'میں'......لیکن ضیا بہت چالاک ہے۔ اِس احساسِ برتری کو دِکھنے نہیں دیتا، سمیٹے رکھتا ہے۔ جنابِ والا! اجلے پن کا احساس چاہے کیسا بھی ہو جسمی ہو، ذہنی ہو، روحانی ہو، دِکھے بغیر نہیں رہتا۔

صاحبو! اللہ نہ کرے کوئی اجلا ہو۔
ساری دنیا میلی ہو جاتی ہے۔'' (۱۰)

ضیا جالندھری کے چہرے پر چھٹکی ہوئی چاندنی اور ہونٹوں سے جھڑنے والے پھولوں کی بارش میں بھیگنے والے ان کے ایک دوست نذر الحسن صدیقی ان کی گفتگو کے بارے میں بتاتے ہیں:

> ’’ضیا بھائی کی شخصیت میں عجیب سی مقناطیسیت والی کشش ہے۔ آدمی اُن کی شخصیت سے متاثر ہو کر بے اختیار اُن کی طرف کھنچنے لگتا ہے اور جب اُن سے بات کرنے بلکہ اُن کی باتیں سننے کا موقع ملتا ہے تو اُن کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ اُن کی بات چیت کے انداز، حرکات و سکنات، لب و لہجے سے یہ احساس و تاثر ابھرتا ہے کہ اُن کے اندر بڑی توانا اور بھرپور زندگی کے چشمے موج زن ہیں، بالخصوص جب وہ شعر و ادب کے کسی موضوع پر گفتگو کرتے ہیں تو سامعین پر چھا جاتے ہیں اور بلا تکان بولے ہی چلے جاتے ہیں، حالاں کہ اُن کے اِس اندازِ گفتگو سے بعض اوقات نجی محفلوں میں یہ تاثر بھی پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ دوسروں کو بولنے اور بات کرنے کے کم مواقع دیتے ہیں۔ وہ اُن معدودے چند ہستیوں میں سے ہیں جنھیں قدرت قلم اور نطق جیسی دونوں صلاحیتوں سے بڑی فیاضی سے نوازتی ہے۔‘‘(۱۱)

علامت

ریٹائرمنٹ کے ساتھ معاشی چکی کی مشقت تو ختم ہو گئی لیکن مشقِ سخن تو جاری رہنا ہی تھی۔ پھر طبیعت کسی نئے جہان کی دریافت پر اصرار کر رہی تھی۔ کہتے ہیں کہ ہر ادیب کے دل میں ایک بار مدیر بننے کا خیال ضرور آتا ہے، بعض کو ہمیشہ ستاتا رہتا ہے، بعض پہلی بار ہی سر جھٹک کر نجات پا لیتے ہیں، بعض اس وقت تک چین سے نہیں بیٹھتے جب تک بھینس کے ٹیڑھے سینگ میں پاؤں پھنسا کر نکالنے کا طریقہ نہ سمجھ لیں۔ معلوم نہیں ضیا جالندھری کو رسالہ نکالنے کا خیال کب سے

رہا لیکن ریٹائرمنٹ کے فوراً بعد انھوں نے ماہ نامہ ''علامت'' کا اجرا کر کے اپنی فراغت کا بہترین مصرف ڈھونڈ لیا۔ اس زمانے میں اس ماہ نامے کے اداریے توجہ کا مرکز رہے۔ لیکن ایک تخلیقی وجود اس طرح کی ادبی انتظامی ذمہ داریوں کا بوجھ کم ہی برداشت کیا کرتا ہے۔ پھر جس زمانے میں علامت کا اجرا ہوا ادبی گروہ بندی میں انتہا پسندی کا یہ عالم تھا کہ مخالف ادیب کا نام لینے سے بھی زبان پلید ہو جاتی تھی۔ ادبی سیاست سے کنارے پر رہنے والے ضیا جالندھری نے ہر چند یہ اہتمام کر رکھا تھا کہ 'علامت' اس راستے پر نہ جائے جہاں ملامت کی گرد اُڑتی ہے اور دس برس تک اس رسالے نے نہایت متانت سے اپنا سفر جاری رکھا اور ۸۰ کے لگ بھگ شمارے شائع ہوئے۔ لیکن امجد الطاف کی وفات اور محمد سعید شیخ کی علالت نے اسے تعطل کا شکار کر دیا۔

شفقت ضیا

ضیا جالندھری کی شادی ۱۷ فروری ۱۹۵۷ء کو سیدہ شفقت شاہ کے ساتھ ہوئی۔ جو اس وقت انگریزی زبان و ادب میں ایم اے کے امتحان کی تیاری کر رہی تھیں اور پشاور یونی ورسٹی کی مجلس ادب کی صدر تھیں۔ ممتاز مفتی شفقت شاہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''محترمہ پشاور کی درس گاہ میں اپنے جھنڈے گاڑ چکی تھی۔ ایم اے انگلش تھی۔ خدوخال سے آراستہ تھی۔ سوشل تھی۔ گیٹس والی تھی۔ بات کرنا جانتی تھی۔ تعلیم میں، کھیلوں میں، تقریبات میں، تنظیمات میں اپنا لوہا منوا چکی تھی۔ ڈبیٹ میں، ڈکلے میشن میں، ڈرامے میں امتیاز حاصل کر چکی تھی۔ ادھر خوش شکلی تھی، خوش گفتاری تھی، شاعری تھی، شہرت تھی، سول سروس تھی۔ محترمہ کو اپنی اچیومنٹس پر ناز تھا۔ ضیا کو اپنی شخصیت پر ناز تھا دونوں کیل کانٹے سے لیس تھے۔'' (۱۲)

فنکار ایک مشکل معما ہوتا ہے اور عورت ایک پیچیدہ پہیلی، لہٰذا ان دونوں کے ملاپ

سے نئے گورکھ دھندے جنم لیتے ہیں اور اکثر ایسے جوڑے ناآسودہ زندگی بسر کرتے ہیں لیکن اس جوڑی کو دیکھ کر ضیا جالندھری کی شفقت کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ ان کی نصف صدی پر محیط رفاقت آج بھی کنواری خواہشوں کی طرح تروتازہ دکھائی دیتی ہے۔ ابوالفضل صدیقی نے اس کامیاب ازدواجی زندگی کے بھید کا بھاؤ صحیح صحیح بتادیا ہے:

> ''ضیا کا حسنِ ظن یہ ہے کہ ان کی بعض خاصے کی چیزیں انھی محترمہ کے رخِ زیبا کا پرتو ہیں۔ لیکن اس کمی کو وہ شاید ضیا کے فن کے ساتھ 'شفقت' سے پیش آکر پورا کر دیتی ہیں۔ تمام بیویاں میاں کا عہدہ پہچانتی ہیں اور آمدنی گنتی ہیں، جیبیں جھاڑتی ہیں لیکن بیگم ضیا، ضیا جالندھری کی بیوی ہونے پر حسن اور حسنِ ظن دونوں ہی میں گرفتار، ضیا کی شاعری سے زیادہ ہی نازاں معلوم ہوتی ہیں۔'' (۱۳)

نین تارا اور صبا

ضیا جالندھری اور شفقت ضیا کی دو بیٹیاں ہیں نین تارا اور صبا۔ ان دونوں نے بھی انگریزی ادب میں ایم اے کیا ہے۔ ''دمِ صبح'' کا انتساب انھی بیٹیوں کے نام ہے۔ کتاب کے عنوان اور انتساب کے باہمی رشتے کی معنویت زندگی کے آفاق پر کئی امکانات کی دھنک بن کر ابھرتی ہے۔ ابو الفضل صدیقی ان بیٹیوں کی پیدائش کے دنوں میں ضیا صاحب کی قلبی کیفیت کے بارے میں کہتے ہیں:

> ''دونوں کی سولہ سالہ ازدواجی کمائی دو ذی النورین بیٹیاں ہیں۔ ایک کچی چاندی کی مورتی تو دوسری سچی چینی کی گڑیا۔ پہلوٹھی کی نین تارا جس کی پیدائش پر ضیا کی روح میں جیسے چراغاں ہو گیا تھا۔ جان میں غنچے چٹک اٹھے تھے، آواز میں دودھ، شہد کے جھرنے سے پھوٹ پڑے

تھے......نام تجویز کرنے کے سلسلے میں...... مخصوص دوستوں کے ساتھ سنجیدہ نشستیں ہوئیں۔آئس کریم اور چائے کی پیالیوں پر بحثیں ہوئیں،لغت کھلے اور خوب سوچ بچار کے بعد 'عنبر' یا 'انبر' تجویز ہوا۔املا اور معنویت پر بحث ہوئی۔ضیا 'الف' پر اڑے ہوئے تھے اور میں 'ع' پر......لیکن بعد کو معلوم ہوا کہ انھوں نے صوتی و معنوی ہر اعتبار سے خوش آئند نام اپنی الف لیلوی رجحان طبع کے مطابق 'نین تارا' رکھ دیا......اس کے بعد ایک روز، غالباً تیسرے سال،صدر میں ملے تو عجلت میں تھے۔کہیں چائے خانے وغیرہ میں بیٹھ کر بات کرنے کا وقت نہ تھا۔ہاتھ ملاتے ہی کان کے قریب منہ لے جا کر بتایا دوسری صاحبزادی تشریف لے آئیں اور شفقت آج کل ہسپتال میں ہیں۔ہم نے صبا نام رکھ لیا۔ کیوں کیسا رہا،ٹھیک ہے نا؟ میں نے پسند کیا۔" (۱۴)

شہناز کے بہ قول دوسری بیٹی کے نام کا انتخاب کرنے کے لیے دوستوں کی کمیٹی اس لیے نہیں بنی کہ صبا کا نام ضیا کی نسبت سے رکھ لیا گیا تھا کیوں کہ صبا ہُو بہ ہُو ضیا کی کاپی تھی۔ شفقت آپا کا یہ بیان ضیا اور ظلِ ضیا کے درمیان مماثلت پر مہر لگاتا ہے اور ضیا جالندھری کا اپنی بیٹیوں پر اعتماد کا اظہار کرتا ہے کہ وہی ان کے نام و ناموس کی وارث ہیں۔لیکن یہاں اُس بیٹی کا نام افشا کرنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں جس نے نین تارا اور صبا سے بڑھ کر ضیا جالندھری کے نام کی حفاظت کرنا ہے،یعنی اُن کی اصلی بیٹی......اُن کی شاعری!

اعزازات

ضیا جالندھری کو حکومت پاکستان کی طرف سے دو بڑے اعزازات ملے۔

(۱) حسن کارکردگی ایوارڈ

ضیا جالندھری کی شعری جہات

پہلی اینٹ

ضیا صاحب نے حلقۂ اربابِ ذوق اسلام آباد کے ایک عام اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے بڑی خاص بات کہہ دی ''جو ادیب شہرت کی خاطر لکھتا ہے وہ اپنی تخلیقی عمارت کی پہلی اینٹ ہی غلط رکھ دیتا ہے۔'' اس کے معنی یہ ہوئے کہ ادیب کسی ایسی داخلی ضرورت کے تحت لکھتا ہے جس کی عدم تکمیل سے اس کے وجود کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے۔ وجود کی اسی معنویت کی تلاش میں وہ عرفانِ ذات کی منزل پر بھی پہنچتا ہے اور اسرارِ کائنات کی گرہیں بھی کھولتا ہے۔ ہر چند شہرت ادیب کے لیے شجرِ ممنوعہ نہیں لیکن اپنی تحریر کی بہ دولت شہرت حاصل کرنا قدرے مختلف بات ہے جب کہ مشہور ہونے کی خواہش کے زیرِ اثر ادیب کا منصب اختیار کر لینا بالکل اور طرح کا عمل ہے۔ ضیا صاحب نے جب یہ جملہ کہا تو اس وقت ان کی عمر ۸۰ برس سے زائد ہو گی۔ اس لمحے میں نے ان کی بات کو پیرِ دانا کی تخلیقی زندگی کے تجربے کا حاصل سمجھ کر اپنی گرہ سے باندھ لیا لیکن جب یہ کتاب لکھنے کی غرض سے ان کی شاعری کا مربوط اور عمیق مطالعہ کیا تو مجھ پر یہ عقدہ کھلا کہ ساٹھ برس پہلے جب ادبی دنیا ترقی پسند تحریک کی برکھا رُت منا رہی تھی، نو جوان ضیا باہر کے شور شرابے سے مرعوب ہوئے بغیر اپنے وجود کی اسی انفرادیت کو دریافت کرنے میں مگن تھا۔

بیس برس کی بھری جوانی

ضیا جالندھری کے ناقدین میں اہم ترین نام حمید نسیم کا ہے جنھوں نے ان کا تنقیدی مطالعہ راشد اور میرا جی کے برابر رکھ کر کیا۔ ''پانچ جدید شاعر'' میں مجید امجد کی عدم شمولیت اور فیض کی موجودگی پر دو آرا ہو سکتی ہیں کیوں کہ فیض بہ ہر طور اس نوع کے جدید شاعر نہیں ہیں جیسے کہ اس کتاب میں شامل باقی ارکان اربعہ۔ جب کہ مجید امجد اس تنقیدی میزان پر باون تولے پاؤ رتی پورا اترتے تھے۔ شاید آج ایک نمایاں زمانی فاصلے سے منظر زیادہ واضح نظر آنے لگا ہے اور فیض کا مطالعہ و موازنہ ان کے معاصر ترقی پسند شعرا کے ساتھ رکھ کر کیے جانے کو زیادہ موزوں خیال کیا جاتا ہے۔ اس لیے بھی کہ آج اردو نظم کے یہ دونوں دھارے زیادہ واضح ہو کر الگ الگ دکھائی دینے لگے ہیں۔ ایک کا ہراول دستہ راشد، میرا جی اور مجید امجد پر مشتمل ہے تو دوسرے کے سرخیل فیض صاحب ہیں۔ ضیا جالندھری کا تعلق پہلے دستے سے ہے جو اس تکون کے بعد سب سے زیادہ نمایاں رہے۔ اور اسی سکول نے نظم جدید کی روایت سازی کا فریضہ بھی سرانجام دیا۔ یہ تو خیر ایک جملہ معترضہ تھا۔ حمید نسیم نے جدید نظم کی تفہیم کے لیے اپنے زمانے میں جو قدم اٹھایا تھا اس کی داد انھیں ہمیشہ ملتی رہے گی۔ ان کی خوبی ہے کہ وہ شاعر کو ٹکڑوں میں بانٹ کر نہیں دیکھتے بل کہ اس کے پورے وجود کی دریافت پر یقین رکھتے ہیں۔ اور قاری کو بعض ایسی کنجیاں فراہم کر دیتے ہیں جو اس کے تخلیقی اسرار کدے کے قفل کھولنے میں مدد دیتی ہیں۔ اب دیکھیے کہ ''نارسا'' کا فلیپ لکھتے ہوئے وہ ضیا جالندھری کی شاعری کی تفہیم کے لیے کیسی موزوں کنجی تجویز کرتے ہیں:

> ''ضیا جالندھری کی فکر میں مشرقی مثالیت اور مغربی عقلیت کامل ہم آہنگی سے یکجا نظر آتی ہیں۔ اور ان کی اس دل آویز بہ ہم آمیزی سے اس کا کلام ایک منفرد فکری عمق کا آئینہ دار بھی ہے اور ایک کثیر الجہت جمالیاتی تجربہ بھی۔'' (۱۵)

اپنے ممدوح کے تخلیقی وجود کی دریافت میں وہ بالکل ابتدائی شاعری کی چھان پھٹک بھی کرتے ہیں اور ان کے پہلے شعری مجموعے ''سرِشام'' کے نصف آخر میں شاعر کے مکمل وجود کا ایک ایسا خاکہ تلاش کر لیتے ہیں جو آئندہ کی شاعری میں ظاہر ہونے والے تمام ممکنہ خد و خال کا

سمت نما بن جاتا ہے۔

''سرشام'' کا آغاز ایک گیت سے ہوا۔ یہ گیت ضیا نے ۱۹۴۳ء میں لکھا تھا۔ جب وہ بیس برس کا بھی نہیں ہوا تھا۔ اس گیت کے آہنگ، اس کی لفظیات اور بحر کے استعمال میں دل افروز صناعی سے صاف عیاں تھا کہ اردو شاعری کے افق پر ایک فلک تاب ستارہ طلوع ہوا ہے جس کے دل میں سچے تخلیق کار کا دکھ اور کرب ہے اور جوہر میں ایک مہارتِ تامہ رکھنے والے فنکار کی صناعی ہے۔ بحر کا ترنم، گیت کے لفظوں کی نغمگی، اصوات کی نرمی اور مٹھاس حساس سماعت پر جادو سا کر دیتی ہیں۔

میں ہوں شام کا راگ سلگے جو بھی سنے
دن کا اجالا، اب ہے جوالا، رات ابھی تک آئی نہیں
پھیلا دھندلکا، ہلکا ہلکا، سکھ اک پل کا لائی نہیں
گہری سیاہی چھائی نہیں
اندھیارے میں آگ کون انگارے چنے

اس بند میں لام اور گاف (ل، گ) کی اصوات کا کس مہارت سے استعمال ہوا ہے۔ تنہائی میں یہ بول نظم کی بحر کے آہنگ کے مطابق پڑھو اور دیکھو کیسے طلسمات کی فضا دل کے سامنے آتی ہے۔ 'ل' اور 'گ' کو اس خوبی سے، اس مہارت سے تال کے زیر و بم سے مربوط کر کے دہرایا گیا ہے کہ دل نواز موسیقیت حاصل ہوگئی ہے۔ اس گیت کی لے اور اس کے الفاظ کا رچاؤ بتا رہے ہیں کہ ضیا جالندھری میں اپنے لیے ایک نیا اور منفرد لہجہ اور اسلوب تخلیق کرنے اور اسے سطح عظمت تک پہنچانے کے تمام لوازم موجود ہیں۔'' (۱۶)

میں اس بیان سے مکمل اتفاق کرنے کے باوجود اسے اپنے تئیں اس لیے تام تصور نہیں

کرتا کہ اس میں فنی لوازمات تو زیر بحث آگئے ہیں لیکن فکری امکانات کی دریافت کی کوشش نہیں کی گئی۔ ہر چند محولہ مضمون کے تنقیدی فریم میں گنجائش کم رہی ہوگی اور پھر گیت ایسی صنف ہے کہ اس میں غزل اور نظم کی نسبت فکر کی عظمت سے زیادہ جذبے کی نزاکت اور شعری لطافت کی جانب زیادہ دھیان رہتا ہے۔لیکن ایک بڑا شاعر جب کسی صنف کو مس کرتا ہے تو فکر اور جذبے کی نامیاتی آمیزش سے اسے یوں آئینہ کر دیتا ہے کہ فن پارے کے جمالیاتی پیکر کے پردے میں پنہاں فکری قامت کی جھلک اوجھل نہیں رہ سکتی۔

اس گیت کے پہلے ہی مصرعے میں شاعر نے خود کو شام کا راگ قرار دیا ہے جسے سننے والے کا مقدر بہ ہر صورت سلگنا ہے۔ کسی بھی کام یاب فن پارے کی ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ لمحۂ تخلیق میں فن کار جس تجربے سے گزرا اُس کیفیت کا زیادہ سے زیادہ حصہ قاری تک منتقل ہو جائے۔ (خود شاعر مذکورہ تجربے کو تمام کا تمام کہاں الفاظ میں منتقل کر سکتا ہے؟) تخلیقی عمل کی تکمیل میں قاری کی شرکت کی وہ اہمیت جس پر قاری اساس تنقید نے بالخصوص اصرار کیا، کے جدید قرأتی اصول سے لے کر 'جان لینے'، 'پا لینے' کے کلاسیکی تصورِ علم تک فنون و فکریات کے جملہ محاسن کی پہلی کتاب کے پہلے ہی گیت کے پہلے مصرعے میں موجودگی کیا محض اتفاقی واقعہ ہے؟

ضیا جالندھری نے جب لکھنے کا آغاز کیا تو ان کے سامنے ایک طرف تو اقبال جیسے عظیم شاعر کی بلند قامت روایت موجود تھی اور دوسری جانب ترقی پسند تحریک کا تند و تیز ریلا۔ ان دونوں سے قدرے فاصلے پر رہ کر اپنے تخلیقی وجود کی دریافت، وہ پہلا قدم تھا جو صحیح سمت اٹھا۔ انھوں نے گیت، غزل اور نظم تینوں اصناف کی عمل داری میں قدم رکھا اور اپنی موجودگی کے پختہ نشانات ثبت کیے۔ تاہم نظم میں ان کا کام زیادہ زوردار اور آب دار ہے۔ اور اردو ادب کی تاریخ میں ان کی نظم نگاری کو ایک سنگِ میل کی حیثیت سے یاد رکھا جائے گا۔

سرِ شام

'سر شام' ضیا جالندھری کا پہلا شعری مجموعہ ہے۔ جس میں ۱۹۴۳ء سے ۱۹۵۳ء تک کی شاعری نظموں، غزلوں اور گیتوں کی صورت میں یکجا ہوئی۔ اس مجموعے کے عنوان سے اشارہ ملتا ہے کہ شاعر 'دن' کا پہاڑ سر کر لینے کے بعد 'شام' کے کنارے تک آ پہنچا ہے اور 'رات' میں قدم رکھنے کے لیے پوری طرح تیار ہے۔ دن جو معاش و معاشرت کی علامت ہے اپنے باطن میں مشقت اور منافقت کے وہ تمام علائق سمیٹے ہوئے ہے جس سے مزاجاً کسی بھی فن کار کی ہم آہنگی نہیں ہوتی۔ جب کہ رات فرد کو ہجوم سے الگ کر کے ایک گوشۂ تنہائی فراہم کرتی ہے اور کائناتِ اصغر سے کائناتِ اکبر تک پھیلے ہوئے وجود کے رشتوں کی تفہیم پر اکساتی ہے۔ فنونِ لطیفہ اور تصوف سے متعلق اذہان کی 'رات' کے عالم سے رغبت در اصل دریافت و تخلیق کی فطری ضرورت ہے۔ یہ 'لا' کا وہ پر اسرار جہان ہے جس سے تخلیقی ذہن موجود کا سراغ پاتا ہے۔

دن، شام اور رات وقت کی وہ ارضی صورتیں ہیں جو ماضی، حال اور مستقبل کی علامت بھی ہیں۔ ماضی ہمیں دن کی طرح (دور تک) واضح نظر آتا ہے، (ماضی خواہ کسی فرد کا ہو یا قوم کا نفسیاتی اعتبار سے تینوں زمانوں میں طاقتور ترین ہوتا ہے) لمحہ حال شام کی طرح مختصر اور دھندلا، (اس لیے کہ رواں زمانے میں عمل کے نتائج کا مشاہدہ نہیں کیا جا سکتا اور انسان کی دلچسپی عمل سے زیادہ اس کے حاصل میں ہوتی ہے۔) جب کہ رات مستقبل کی طرح نامعلوم اور تاریک! (مستقبل اپنی نہاد میں بہ یک وقت خوف اور خواہش کا منبع ہے لیکن اس کی ساخت میں ماضی ہی کے تجربات کی بافتیں کارفرما ہوتی ہیں) ماضی، حال اور مستقبل کا یہ تصور محض انسانی شعور کا شاخسانہ ہے اور پیدائش سے موت تک، حیات کے مختصر سفر کے تجربے کا حاصل! موت کے خوف سے جنم لینے والے اس تصورِ وقت کا، کائنات میں رواں وقت سے موازنہ بھی فی الحقیقت اس کی اپنی زندگی سے اخذ شدہ تصور ہے۔ موت، فرد کی زندگی کا خاتمہ سہی، اجتماعی زندگی تو موجود ہے اور پھر وقت بھی موجود! دیکھا جائے تو موت خود کوئی حقیقت نہیں، یہ تو وقت کا لازمی منطقی نتیجہ ہے۔ ایک تخلیق ذہن کے لیے 'دن' معلوم 'شام' معدوم اور 'رات' نامعلوم کے علامتی اظہارات ہیں اور لامحالہ اس کی فطری دلچسپی 'رات' ہی کے عالم سے ہے جس کا آخری سرا موت سے جڑا ہوا ہے

اوراس حوالے سے مابعد موت کے اسرار بھی اس کی لپیٹ میں آجاتے ہیں بنابریں اس کا 'موجود' کی بجائے 'ناموجود' کی جانب لپکنا عین تخلیقی طرز فکر ہے۔

'سرشام' کے سرسری مطالعے ہی سے یہ حقیقت واضح ہوجاتی ہے کہ اس کتاب کا شاعر بڑے سوالات کے مقابل کھڑا ہے جن میں وقت سب سے بڑا ہے۔اس کتاب میں شاعر پر وقت ایک اذیت ناک عذاب کی شکل میں وارد ہوا ہے۔لیکن وہ اس طلسم ہزار شکل کے سامنے نہ تو سرنگوں ہوتا ہے اور نہ اس پر غالب آنے کی خواہش خام میں مبتلا ہوتا ہے بل کہ زندگی کے دوازلی و ابدی مغالطوں کی درست تفہیم کرکے، دکھ(کے خوف) اور سکھ(کے لالچ) سے نجات حاصل کرلیتا ہے۔

'آخر کار' اس کتاب کی ایک مختصر سی نظم ہے جو صرف آٹھ مصرعوں کو محیط ہے۔جس کے آخری مصرعے میں شاعر، ایک صوفیانہ واردات سے گزر کر، زندگی کے دو بنیادی جذبوں کی لایعنیت کا انکشاف کرتا ہے:

غم بھی جھوٹا، خوشی بھی جھوٹی

ایسے بڑے حقائق تک پہنچنے کے لیے عظیم افکار کا مطالعہ ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ زندگی کا راست تجربہ اور اس حاصل شدہ جوہر کو انسانیت کی فکرِ مسلسل کے ساتھ ہم آہنگ کرکے اپنے وجود کا تخلیقی اظہار کرنا ہوتا ہے۔حمید نسیم کہتے ہیں:

> ''ضیا نے بھی ابتدا وقت و مکاں پر تفکر سے کی۔ایک وقت مکانی ہے Space Time جس کے دو حصے ہیں۔ایک انسانی سطح کا وقت جو پیدائش سے موت تک کا عرصہ ہے۔ایک کائناتی وقت جو جگہوں پر مشتمل ہے پھر ایک وقت خالص ہے جو سکوتِ مطلق ہے۔ضیا نے ان سب عالموں پر غور کیا۔کئی ہمہ اضطرار و اضطراب راتیں وقت پر سوچتے سوچتے آنکھوں میں کاٹ دیں۔اس فکر کے دوران میں انسانی حیات و موت کا مسئلہ بھی اُس کے سامنے آیا اور جب اس بات پر غور کیا تو طبعی جبر سے اس نے اپنی مخصوص وجودیت کے خدوخال معین کیے۔

اس کی وجودیت میں ہندو ویدانت، سانکھیا یوگا مع گیتا، رومی، عطار، سعدی، حافظ، صائب، میر، غالب کی تصوف کی روایت اور مغرب سے کیر کے گار اور سارتر کی وجودیت سب کی دھاریاں مل کر ایک منفرد تعقل بن گئی ہیں۔ یہ سارا سفر طے کرنے کے بعد وہ انسانی معاشرے کی طرف آتا ہے اور گہرے سیاسی شعور کا پتا دیتا ہے۔ ''نارسا'' اور ''خواب سراب'' کی متعدد نظموں کا پس منظر اپنے ہاں کا سیاسی ماحول ہے لیکن وہ کبھی خود کو کاملاً دنیاوی معاملات تک محدود نہیں کرتا۔ ''خواب سراب'' کے بعد کی تخلیقات میں معاشرتی اور سیاسی فکر مابعد الطبیعیاتی خیالات سے پوری طرح بہم آمیز ہو گئی ہے۔ اس کی فطرت اب اپنی متوقع بلندی پر جا پہنچی ہے۔'' (۱۷)

سرِ شام کا آغاز 'پیش لفظ' سے ہوتا ہے۔ یہ کوئی عجیب بات بھی نہیں۔ شعری مجموعے کا پیش لفظ کسی نام ور نقاد یا شاعر سے لکھوانے کی روایت عام ہے۔ پیش لفظ کو کتاب میں داخلے کا مرکزی دروازہ سمجھا جاتا ہے، اور اس سے توقع کی جاتی ہے کہ یہ کتاب کی عمارت کے تمام گوشوں تک رسائی کا ذریعہ ثابت ہو۔ اقبال نے بھی اپنے پہلے شعری مجموعے کا پیش لفظ سر عبدالقادر سے لکھوایا تھا۔ لیکن جوں جوں بانگِ درا کی شاعری کا آفتاب بلند ہوتا گیا سر عبدالقادر کے پیش لفظ کا چراغ اتنا ہی مدھم ہوتا گیا۔

فی الحقیقت کسی بھی بڑے شاعر کی شاعری مروجہ تنقیدی شعور کی گرفت میں آ ہی نہیں سکتی لہٰذا رائج اصولوں کے تحت لکھے گئے پیش لفظ قاری کی راہ نمائی کرنے کی بہ جائے اسے گم راہ کرنے پر تلے رہتے ہیں۔ ایسے ہی کچھ عبرت ناک نمونے ضیا جالندھری کے مشاہدے کا حصہ رہے ہوں گے کہ وہ ''سرِ شام'' کا پیش لفظ کسی نقاد یا شاعر سے لکھوانے سے باز رہے تاہم یہ کام انھوں نے خود کر دکھایا اور وہ بھی بڑے دل چسپ انداز میں کہ اسے منظوم رکھا۔ سوال یہ ہے کہ اگر معاصر تنقید کسی کتاب کی صحیح تفہیم نہیں کر سکتی اور اس کی تخلیقی قدر کا تعین کرنے کی استطاعت نہیں

رکھتی تو کیا خود شاعر اپنی تخلیق کے بارے میں درست رائے قائم کرسکتا ہے؟ کیوں کہ شاعرانہ تخلیقی عمل تو ایک وجدانی اور لاشعوری کیفیت کے زیرِ اثر انجام پذیر ہوتا ہے۔ بلاشبہ شاعر اپنی تخلیق کا پہلا قاری بھی ہوتا ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ اپنے فن پارے کی بہتر تفہیم بھی اس کے ذہن میں موجود ہو۔ لیکن کیا ضروری ہے کہ وہ اپنی تخلیقی واردات کی نوعیت کی شرح اور سطح کے تعین کے معاملے میں ذاتی اور عصری تعصبات سے بلند ہو کر ایک غیر جانب دارانہ تنقیدی پیمانہ وضع کرنے میں بھی کامیاب ہو جائے؟ یقیناً ضیا جالندھری کے ذہن کو بھی ان سوالات کا سامنا رہا ہوگا جبھی تو انھوں نے بہ قلم خود پیش لفظ میں ایسی کسی تنقیدی ذمہ داری کو قبول کرنے سے اجتناب کیا البتہ اپنے شاعرانہ منصب تک پہنچنے کے لیے ایک زینہ ضرور فراہم کر دیا جسے طے کیے بغیر ہم ان کی شاعری کی درست تفہیم کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

پس منظر

اس زینے پر قدم رکھنے سے پہلے جدید شاعری کے بارے میں ہمارے ہاں رائج ان عام تصورات پر ایک نظر ڈال لینا ضروری معلوم ہوتا ہے جس کی زد میں ضیا جالندھری کی شاعری بھی آتی ہے۔ جدید شاعری کے بارے میں ایک الزام تو بڑی شدومد سے لگایا جاتا رہا ہے جو بڑی حد تک درست بھی ہے (لیکن منفی معنوں میں نہیں) کہ اس تحریک نے اردو شاعری کے مزاج کو تہ وبالا کر دیا۔ دیکھا جائے تو یہ تبدیلی روایت کی کوکھ میں نمودار نہیں ہوئی تھی بل کہ باہر کی آب وہوا کے زیرِ اثر اس نے رنگ بدلا تھا۔ تبدیلی خواہ کسی بھی نوع کی ہو جب رونما ہوتی ہے تو مثبت و منفی ہر دو طرح کے ردِعمل کا باعث بنتی ہے۔ اس سے قبل سرسید کی تحریک اور ترقی پسند تحریک بھی ادب میں بڑی تبدیلیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوئی تھیں۔ لیکن انھیں ایسی شدید مخاصمت کا سامنا نہیں کرنا پڑا تھا۔ ان کے مقاصد واضح اور طے شدہ تھے۔ اور ان کا زیادہ اصرار خارج میں تبدیلی پیدا کرنے پر تھا۔ جب کہ جدید شاعری کی تحریک ادب کی باطنی کایا کلپ کرنے کے درپے تھی۔

اس شاعری پر ایک الزام یہ بھی دھرایا جاتا رہا ہے کہ یہ مغربی اثرات کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ حالاں کہ ماقبل دونوں بڑی تحریکیں بھی اس الزام سے مبرا نہیں ہیں۔ یہ تصور بھی عام ہے کہ یہ تحریک ایسی اندھی داخلیت کا شاخسانہ تھی جس میں سوائے ذات کے مبہم اور گنجل دار اور مقصدیت سے تہی گویا بے کار سوالات کے علاوہ کوئی مثبت شے برآمد نہیں ہوئی۔ مغرب میں صنعتی معاشرے کے قیام کے نتیجے میں پیدا ہونے والی فرد کی تنہائی اور دو عالم گیر جنگوں کے نتیجے میں انسانی ذات میں سرایت کر جانے والی ابتری، جس کا سامنا وہاں لگ بھگ ہر شہری کو تھا، ادب، شاعری، مصوری اور دیگر فنونِ لطیفہ کا موضوعِ خاص بن گیا۔ جب کہ ہمارے ہاں اس نوع کے مسائل سرے سے موجود ہی نہ تھے۔ لہٰذا جب جدید شاعری نے مغربی شاعری کی پیروی کی تو اس کے قدم زمین سے اکھڑ گئے اور اس کے نتیجے میں ایک مبہم اور معلق تخلیقی تجربے کو فروغ ملا۔ عین ممکن ہے داخلیت کی طرف اس کے جھکاؤ کے نتیجے میں بے اعتدالی کا کہیں فراواں مظاہرہ بھی مشاہدے میں آئے لیکن اس تحریک کے بڑے شعرا کے بارے میں یہ بات کہنا کسی طور درست نہ ہوگا۔

تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ کسی فن کار، عہد یا تحریک کی چھان پھٹک کرے اور زرِ خالص کو تل چھٹ سے الگ کر دکھائے۔ بد قسمتی سے اس تحریک کی ایسی چھان پھٹک نہیں ہوسکی۔ میرا جی کی شاعری کے سمندر میں غوطہ زنی کی بہ جائے ان کی ظاہری ہیئت کذائی پر طعنہ زنی آسان وظیفہ تھا۔ ان کی شہرہ آفاق نظم ''سمندر کا بلاوا'' میں سمندر کو ان کی ماں کا استعارہ قرار دیا جاتا رہا اور اسے اردو شاعری کی روایت میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی۔ ورنہ قطرے کے دریا میں فنا ہو جانے کی عشرت کا قصہ ہماری شاعری میں نیا نہیں تھا۔ ہوا یہ کہ ماقبل دونوں تحریکوں کے ناقدین کے پاس متعین اور مخصوص چابیاں موجود تھیں جن سے تخلیق کا قفل کھولنے میں چنداں دشواری کا سامنا نہیں ہوتا تھا۔ لیکن یہاں یہ آسانی دست یاب نہیں تھی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تنقید نے اپنا بھرم قائم رکھنے کے لیے کچھ مغالطے پیدا کیے جس سے منظر صاف ہونے کی بہ جائے گدلا ہوتا رہا۔

اس تحریک نے لگ بھگ تمام اصناف پر اثرات مرتب کیے تاہم نظم میں اس کی دلچسپی خصوصی نوعیت کی تھی کیوں کہ مروج شاعری کی نمائندہ صنف غزل تھی جو روایت کی دل دادہ تھی۔ اگر چہ غزل میں جدید رجحانات کے لیے غالب نے راہ ہم وار کر دی تھی لیکن نیا دور اظہار کے نئے سانچوں کی تلاش میں تھا۔ اقبال نے بھی غزل کے مزاج کو نئے عہد کی ضرورت کے مطابق تبدیل کیا اور اسے عظیم شاعری کا تازہ خون فراہم کیا لیکن اس کے باوجود یہ صنف ان کی وسیع تخلیقی جولان گاہ کے لیے فرسِ فرو ماندہ ہی ثابت ہوئی۔ یوں میر اور غالب کے بعد اردو کے تیسرے عظیم شاعر نے نظم کو وسیلۂ اظہار بنا کر اسے آنے والے عہد کی زبان بنا دیا۔ لیکن بیسویں صدی میں وقت کا پہیا اس تیزی سے گھوما کہ دہائی بھر میں صدی جتنا سفر طے ہونے لگا۔ جدید شاعری نے نظم کی روایتی ہیئتوں کو چھوڑ کر بلکہ توڑ کر اور آزاد ہیئت اپنا کر جس طرح روایت سے بغاوت کی تھی اُس پر دیر تک شور سنائی دیتا رہا لیکن آج نظم سے مراد ہی اس کی یہی آزاد ہیئت لی جاتی ہے اور روایت نے اسے گلے لگا لیا ہے جو اس حقیقت کا اظہار ہے کہ اس تحریک میں کس قدر انقلابی دم خم تھا۔ اس سارے سفر میں جن شعرا نے اعتدال و استقامت سے اسے اردو شاعری کی روایت کا حصہ بنانے میں بنیاد سازی کی ان میں ضیا جالندھری اول اول نظر آتے ہیں۔ بات بہت دور نکل گئی، ضیا جالندھری نے خود نوشت پیش لفظ کے آخری شعر میں اپنے فنکارانہ منصب کے بارے میں کہا ہے:

میں ہوں وہ ابرِ گراں بار جس کو برسنا ہے کہیں
کوئی صحرا ہو، کوئی دشت ہو، کوئی گلزار (۱۸)

یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر ضیا جالندھری کے نظریۂ فن کا ترجمان ہے۔ خاص طور پر جس زمانے میں یہ کتاب شائع ہوئی اور ترقی پسندانہ نظریۂ فن متقاضی تھا کہ شاعری کو خاص مقاصد کے حصول کے لیے استعمال میں لانا چاہیے۔ جدید شاعری کی تحریک نے طے شدہ مقاصد کے تحت قلم اٹھانے سے انکار کر دیا اور داخلی آواز پر لبیک کہا۔ اس شعر میں ادب کی آفاقی اقدار کا پاسدار ہے۔ کسی صوفی کا قول ہے کہ خدا کی بارش کانٹوں پر بھی اتنی ہی مہربان ہوتی ہے جتنی پھولوں پر! اور خدا

کے دوست کو بھی انسانوں میں تفریق کیے بغیر ان سے حسنِ سلوک کرنا چاہیے۔فن کار بھی صوفی ہوتا ہے صحافی نہیں اور اس کا مقصد سوائے فنی اظہار کے اور کچھ نہیں ہوتا۔رہی بات ابلاغ کی، تو ہر فنکار اپنی سطح پر رہ کر اظہار کرتا ہے اور اس کی تخلیق سے ابلاغ کا تقاضا کرنے والے کو اس سطح پر پہنچ کر ہی یہ سوال کرنا چاہیے۔

'سرِشام' کا مطالعہ مذکورہ بالا تناظر میں کرنے سے اس کے تاریخ ساز کردار کا درست تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ بالخصوص اس میں شامل دو طویل نظموں 'زمستاں کی ایک شام' اور 'ساملی' کو جدید طویل نظم کی روایت سازی کا اعزاز نصیب ہوا۔حمید نسیم کہتے ہیں کہ:

> ''ضیا کو یہ شرف بھی حاصل ہے کہ اس نے جدید اردو شاعری میں طویل نظم کی طرح ڈالی'' (۱۹)

یہ دونوں نظمیں محض اپنی طوالت کے باعث اختصاص نہیں رکھتیں بلکہ فنی و فکری اعتبار سے بھی بڑی شاعری کے زمرے میں آتی ہیں اسی لیے انھیں ہر دور میں خاص توجہ ملی لیکن اس مجموعے کی اہمیت میں مختصر نظموں کا کردار بھی کم اہمیت کا حامل نہیں۔بعض مختصر نظمیں بھی اپنے موضوعاتی پھیلاؤ اور گمبھیرتا کے باوصف گہرے معانی کا گنجینہ ہیں۔

نظم کا حجم

اردو میں بہ اعتبارِ حجم و پیمائش تینوں اقسام کی نظمیں لکھی گئی ہیں۔یعنی مختصر، منجھلی اور طویل نظمیں۔ اگرچہ ان کی کوئی واضح اور متفقہ درجہ بندی موجود نہیں لیکن ان کا ہیئتی وجود اپنے جداگانہ تشخص کا احساس دلاتا ہے۔اور اس درجہ بندی کے تحت بھی نئی اردو نظم کو پرکھنے کی چیدہ چیدہ کوششیں ہوئی ہیں۔شاعر کسی خارجی پیمائش کو سامنے رکھ کر تو تخلیقی عمل سے نہیں گزرتا کہ نظم کے حجم کا تعین قبل از تکمیل ہی ہو جائے، جیسا کہ غزل کے شعر میں بحر کے چناؤ کے ساتھ ہی یہ عمل خود بہ خود مکمل ہو جاتا ہے اور مصرعے کی طوالت طے ہو جاتی ہے جب کہ نظم میں اس کا انحصار تو غیر متعین

اور نامعلوم تخلیقی تجربے کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ دورانِ تخلیق نظم شاعر کو سہولت فراہم کرتی ہے کہ وہ واردات کی وسعت کے مطابق مصرعوں کی ترتیب و تعداد میں کمی بیشی کر سکے۔ اس کے باوجود جب تک شاعر تخلیقی کیفیت سے باہر نہیں آجاتا اس وقت تک اس بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ نظم کی کون سی نوع ہے۔ ویسے تو ہر صنف میں مابعد تخلیق تراش خراش کی گنجائش موجود رہتی ہیں لیکن نظم اپنی تکمیل کے بعد اضافی بوجھ سے نجات پا کر ہیئت کے درجہ کمال تک پہنچنے کی زیادہ صلاحیت رکھتی ہے لہٰذا اس کے حجم میں کوئی خارجی دباؤ نہیں ہوتا۔ اور سارا کرشمہ تخلیقی واردات کی باطنی ساخت کے طابع رہ کر پایہ تکمیل کو پہنچتا ہے۔

اردو میں جہاں اختصار پسند ہیئتوں مثلاً (غزل کا) شعر اور دوہا جیسی اصناف موجود ہیں جن میں عظیم شاعری کے شاہ کار تخلیق ہوئے وہاں مثنوی اور ترکیب بند جیسی طویل ہیئتیں بھی مروج رہیں۔ جن میں میر حسن، انیس اور اقبال نے عظیم فن پارے قلم بند کیے۔ لیکن جدید شاعری کو اپنے موضوعات کی پیش کش کے لیے جن نئے سانچوں کی تلاش تھی وہ روایت میں دستیاب نہ تھے لہٰذا مغرب سے درآمدہ سانچوں پر انحصار ایک ایسا عمل تھا جس میں معمولی سی بے اعتدالی تخلیق کو اجنبی، نامانوس اور غیر متعلق بنا سکتی تھی۔ جدید شاعری کی خوش قسمتی ہے کہ اسے راشد، میرا جی، مجید امجد اور ضیا جالندھری جیسے تخلیقی ذہن کے باشعور و باصلاحیت شعرا کی قیادت نصیب ہوئی۔ دوسری طرف فیض جیسے رسیلے اور روایت سے کلی طور پر جڑے ہوئے مقبول ترین شاعر کی اس زمانے میں موجودگی نے بھی اس تحریک کو اعتدال کی حدود میں رکھا۔ ضیا جالندھری کی شاعری میں ان تینوں اقسام کی نظمیں ملتی ہیں اور انھوں نے ہر نوع میں عمدہ شاعری کے نمونے نکالے ہیں۔ جن کا ذکر اس کتاب میں مختلف مقامات پر آئے گا۔

نظم کی ہیئت

جدید شاعری کی تحریک کو عام طور پر روایت سے بغاوت سمجھا جاتا ہے یا پھر ذرا ملائم

الفاظ میں انحراف! یہ انحراف روایتی موضوعات اور روایتی ہیئتوں ہر دو سطح پر واضح دکھائی دیتا ہے۔ ضیا جالندھری کے ہاں بھی یہ دونوں رجحانات موجود ہیں۔ لیکن ان کے ہاں یہ شاخیں روایت ہی کے شجر سے پھوٹتی ہیں۔ انھوں نے روایت کی نمائندہ صنف غزل سے کسی دور میں بھی دامن نہیں بچایا جو اُن کی روایت سے رغبت واپنائیت کی نشانی ہے۔ آزاد نظم میں محض اس لیے خامہ فرسائی نہیں کی کہ یہ زمانے کا چلن تھا بلکہ اس ہیئت کو داخلی رو کے ساتھ ہم آہنگ کر کے تخلیقی تجربہ بنایا۔ انگریزی شاعری کی مشکل ہیئت سانیٹ میں بھی شعری فن پارے تخلیق کیے اور معرا ہیئت میں بھی نظم نگاری کے زندہ نقوش زمانے کی نظر کیے۔ ان کے ہاں ہیئت نہ فیشن کا تقاضا ہے نہ چونکانے کا حربہ اور نہ تن آسانی کا شاخسانہ۔ بعض اوقات تو وہ ایسی مشکل پسندی کا مظاہرہ کرتے ہیں کہ قاری انگشت بہ دنداں رہ جاتا ہے بہ قول سید امجد الطاف:

”سرِ شام پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے وہ آزاد نظم کی طرف محض جدت یا فیشن کے طور پر اور ردیف و قافیہ کی گراں بار پابندیوں سے ہار کر متوجہ نہیں ہوئے۔ 'ویرانے' کا پہلا بند دیکھیے۔

اک خلا ہے شبِ یلدائے زمستانِ خیال
نہ تمنا نہ کوئی ولولۂ حرف طراز
نہ غمِ ہجر نہ صہبائے شبستانِ وصال
سرد ہے سینہ تو یخ لامسۂ برف گداز
دل نہیں زمزمۂ پیرائے گلستانِ جمال
چشم بے گریہ و نم مغنچۂ ظرف نواز
اب کہاں انجمن آرائے دبستانِ کمال

ایک نہیں بلکہ تین تین قافیوں کی پابندی اور پھر ایسی سنگلاخ زمین جس میں فکرِ شعر کرتے ہوئے ہمارا پرانا شاعر خون تھوکنے لگتا تھا۔ یہ اس بات کا

ثبوت ہے کہ انھیں زبان و بیان کے بوجھل روایتی سانچوں میں اپنے
خیال کو ڈھالنے پر پوری قدرت حاصل ہے۔'' (۲۰)

ضیا جالندھری کی ہیئت سے دلچسپی مقصود بالذات نہیں لہٰذا اس جانب ان کی توجہ تخلیقی ضروریات کے تابع رہی ہے، یعنی انھوں نے فنِ عروض پر اپنی مہارت کا رعب جمانے کی بجائے اسے فنِ شاعری کو موثر بنانے کے لیے استعمال کیا۔ 'سرِ شام' میں ہیئت کے حوالے سے ایک دلچسپ مطالعہ ڈاکٹر حنیف کیفی نے کیا ہے:

''ضیا جالندھری کے مجموعہ کلام ''سرِشام''...... میں کچھ معرا اور آزاد نظمیں بھی شامل ہیں۔ معرا نظموں کی تعداد نسبتاً زیادہ ہے۔ بحروں کے استعمال کے اعتبار سے بھی معرا نظمیں نسبتاً زیادہ متنوع ہیں۔ جب کہ آزاد نظموں میں صرف دو بحریں استعمال کی گئی ہیں، معرا نظمیں کئی مختلف بحروں میں نظم کی گئی ہیں۔ لیکن اسلوب کے اعتبار سے دونوں قسم کی نظمیں یک ساں ہیں۔ لہجے کی جو نرمی اور دھیما پن ضیا جالندھری کی آزاد نظم میں پایا جاتا ہے وہی ان کی معرا نظم کی بھی امتیازی خصوصیت ہے۔ نظموں کی نرم گفتاری اور خوش رفتاری ہر قسم کی بحر کے ساتھ برقرار رہتی ہے۔ سست رفتار بحریں تو نظم کی رفتار کو سست کرتی ہی ہیں، شاعر کی یہ فن کاری قابلِ داد ہے کہ اس نے اپنے لہجے کے دھیمے پن، الفاظ کی نرمی اور نظم کی پس منظری خموشی و گراں باری سے تیز رفتار بحروں میں نظم کی جانے والی نظموں میں بھی آہستہ روی پیدا کر دی ہے۔ شاعر کے مزاج کی چھاپ ہر جگہ نظر آتی ہے اور یہ اس کی فطری تخلیقیت اور فنی مہارت دونوں کا اعتراف کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ (۲۱)

ڈاکٹر حنیف کیفی کے اس بیان سے ایک بات تو اظہر من الشمس ہے کہ اس کتاب کا شاعر داخلی واردات کی رو میں بہنے والا وجود ہے۔ اور ایسا وجود زمانے کا رُخ تو بدلتا ہے لیکن اسے

روایت کے مرکزی دھارے سے منقطع نہیں کرتا۔ اس کی بین دلیل یہ ہے کہ حقیقی فن کار اجتماعی لا شعور کا نمائندہ اور امین ہوتا ہے اور انسانی تہذیبی ورثے کا پاسدار، لہٰذا روایت کے تسلسل کو برقرار رکھنا اور اسے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے اس میں نئی تخلیقی روح پھونکنا اس کے منصب کا تقاضا ہے۔ ضیا جالندھری کی فکری جہات پر بحث کے دوران میں اس حوالے سے مزید باتیں آئندہ اوراق میں سامنے آئیں گی۔ یہاں ان کی شاعری میں عروض کے حوالے سے شفقت تنویر مرزا کی رائے دیکھ لیتے ہیں:

> ''اس نے اول تو نظم، گیت، غزل اور پھر ایک ہی نظم میں تین تین طرح سے خیالات کا اظہار کیا۔ اس کے بعد بحر اور وزن کا بے پناہ فرق۔ جس دور کی پیداوار ضیا ہے اس کے بہت سے شاعروں میں فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن کی بحر مقبول رہی اور بہ قول ریاض احمد نظم آزاد اور نظم معرا کے لیے تو گویا یہ بحر مخصوص ہو چکی تھی۔ مگر ضیا کے ہاں یہ بات نہیں ہے...... ''بے حسی'' کی بحر فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن ہے۔ ''بھول'' کی بحر ''فعلن فعولن'' پر منحصر ہے۔ ''آخر کار'' مفعول مفاعلن فعولن...... ۴۹ء کی غزل ''پھر تم ہو اور ہم ہیں یہاں اتفاق سے'' کی بحر مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن...... ''غم گسار'' فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن کے وزن پر ہے۔ اس بحر کی نغمگی، کچھ رکا رکا سوگ کا سا انداز، حزنیہ لے کی وجہ سے ضیا نے اس میں چند ایک اور نظمیں بھی لکھی ہیں۔ ''ویرانے''، ''اجالا''، ''بجھی ہوئی آگ''، ''صبح سے شام تک''......، ''نئی پود''، ''دکھاوا''، ''یہ بہار''، ''زمستان کی شام'' کا دوسرا ٹکڑا اور ساحلی کا تیسرا ٹکڑا یہ سب ایک ہی وزن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلان پر ہیں۔ ''خزاں'' فاعلاتن، مفاعلن، فعلات (فعلان) ان سب بحروں یا اوزان کے متعلق بتانے کا مقصد یہ

بتانا تھا کہ ان سے بھی ضیا کے مزاج کی نیرنگی کا پتا چلتا ہے اور اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ اس نے ایک تو عام بحروں سے ہٹ کر بحریں منتخب کی ہیں دوسرے ایک یا دو بحروں پر ہی اپنا سب کچھ نہیں تیاگ دیا بلکہ بحریں تبدیل کر کے لایا ہے۔ تیسری بات وہی اس کی فطرت کا مرکزی جذبہ یعنی محرومی سے پیدا ہونے والا غم جو ہر بحر کے انتخاب میں اپنا حصہ ضرور لیتا ہے۔ ''بسنت'' اور ''ملاقات'' دونوں کی بحریں رواں دواں ہیں جس کی وجہ ان کے موضوعات ہیں۔ ''بسنت'' میں سات بار فعلن اور ایک بار فع (فاع) کے دو مصرعوں کے بعد صرف سات بار فعلن کا ٹکڑا ایک عجیب سا احساس پیدا کرتا ہے۔ یعنی اس خوشی کے پیچھے تھا غم کا احساس...... یوں نظم کے مصرعوں میں بھی اس کا خدشہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ قابل ذکر چیز یہ ہے کہ کوئی گھن گرج پیدا کرنے والی یا انتہائی رواں دواں اور جوشیلی بحر مشکل ہی سے ملتی ہے۔'' (۲۲)

ضیا جالندھری کے ہاں اوزان و بحور کا چناؤ کوئی خارجی معاملہ نہیں بلکہ ان کی شعری طبع کا جز وِلاینفک ہے۔ حتیٰ کہ ان کی شاعری کا اُسلوب اور ان کی شخصیت کا اُسلوب بھی ایک دوسرے کا پرتو ہیں۔ وہی گداز اور گھلاوٹ جو اُن کی من موہنی شخصیت کا خاصہ ہے ان کی شاعری کے مزاج میں رنگ رس بن کر رواں ہے۔ فی الحقیقت کسی فنکار کا اُسلوبِ تخلیقات اس کے اُسلوبِ حیات ہی سے تشکیل پاتا ہے۔ اور اسے اپنی شناخت کو منفرد بنانے کے لیے کسی مصنوعی کوشش کی ضرورت نہیں ہوتی۔ جس طرح بیا کی فطرت میں خوبصورت گھونسلا بنانے اور اس کی تزئین و آرائش کرنے کا ذوق موجود ہوتا ہے اور اُسے اِس فن کو سیکھنے کی ضرورت نہیں ہوتی اسی طرح ایک اصیل فنکار نہایت آسانی سے اپنے فن کا اظہار کرنے پر قدرت رکھتا ہے۔ ضیا جالندھری کی نظموں میں ہیئت، ڈکشن، موضوع اور اسلوب باہم نامیاتی رشتوں میں یوں گندھے ہوئے ہیں کہ کسی ایک جز کو الگ کر کے اس کا تجزیہ کرنا محال ہے۔

چینی نظمیں

سرِ شام میں شامل بعض مختصر نظموں کو مختار صدیقی نے چینی نظمیں قرار دیا ہے۔ لیکن انھوں نے اپنے دعوے کے حق میں کوئی حوالہ نہیں دیا جس سے معلوم ہو سکے کہ اُن کا اشارہ کس چینی صنفِ سخن کی طرف ہے:

> ''اس میں ایسی نظمیں بھی ہیں جو بے حد مختصر ہیں، ایسی مختصر کہ ایک ہلکا سا احساس یا ایک چھوٹا سا مرکزی خیال محض چند مصرعوں میں حلقہ بند ہے اور یہ مصرعے بھی چند الفاظ کا مجموعہ ہیں...... ان نظموں کا اختصار، ان کی ترشی ترشائی کیفیت بہت حد تک چینی نظموں کے مماثل ہے جو کسی واحد احساس یا کسی قولِ دانش یا کسی منظر کی بے خودی کو چند لفظوں میں بند کر کے کیفیت طاری کر دیتی ہیں'' (۲۳)

مختار صدیقی نے اپنے مندرجہ بالا بیان میں اس نوع کی نظموں کو جن خد و خال کی بنیاد پر الگ صنف کے طور پر شناخت کیا ہے ان میں سے شاید ہی کوئی ایسی منفرد خصوصیت ہو جو اس سے قبل اردو کی مختصر اصناف کا حصہ نہ رہی ہو۔ اگر کوئی بات انکشاف کا درجہ رکھتی ہے تو صرف چینی نظموں کے ساتھ ان کی مماثلت ہے! اور جب تک اس چینی صنف کا کھوج لگا کر ان مماثلتوں کا جائزہ نہ لیا جائے، اس بیان پر ایمان نہیں لایا جا سکتا۔

ان نظموں کے جداگانہ تشخص کے حوالے سے ڈاکٹر وحید قریشی کا نقطہ نظر بھی قابلِ غور ہے۔ اور شاید قرین قیاس بھی کہ اس میں سمت نمائی کے لیے ایک واضح اشارہ موجود ہے۔

> ''ان دنوں ادبی حلقوں میں اختر انصاری، اثر صہبائی، جوش ملیح آبادی اور احسان دانش نے اردو شاعری پر قطعات کا جادو چلا رکھا تھا'' راحت

کدہ''، ''آبگینے'' اور'' جادۂ نو'' ادبی محفلوں میں بڑے شوق سے پڑھی جا رہی تھیں۔ لیکن ضیا کے قطعات ان سب سے ممتاز تھے۔ محرومی اور یاس کا اظہار تین چار سو قطعوں تک پہنچا اور ''راوی'' کے علاوہ ''ہمایوں'' اور'' ادبی دنیا'' کے صفحات پر پھیل گیا۔ عرضِ غم تو ''ہمایوں'' کے اکثر پڑھنے والوں کی زبان پر تھا۔ غزل کا یہ شعر بھی اسی زمانے کا ہے:

کیسے یقین آئے کسی اور کی ہو تم
میں تو سمجھ رہا تھا مری زندگی ہو تم

ابتداً ضیا کی شاعری کا یہی مستقل رنگ معلوم ہوتا تھا۔ لیکن آخر تربیّت کا اثر ظاہر ہونے لگا۔ اور ضیا کے اس کلام کی ابتدا ہوئی جس نے اسے جلد نوجوانوں میں سب سے بڑا شاعر بنا دیا۔ اس کی شاعری کا اولین نمایاں رنگ چینی ہے۔ جسے ایک غیر نقاد نے ہلکی پھلکی شاعری کے مہمل نام سے یاد کیا ہے۔ جدید شاعروں میں عام طور پر اس رجحان سے متاثر ہونے والوں میں سعید احمد اعجاز اور راجہ مہدی علی خان کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ دونوں کی نظمیں چینی شاعری کے انگریزی ترجموں سے اثر پذیر ہیں۔ لیکن اولیت ضیا کے ہاتھ ہے۔ جس کی نظمیں ہمارے لیے زیادہ قابلِ فہم ہیں۔ شاید اس لیے کہ وہ ایذرا پاؤنڈ کے ذریعے چینی خیالات سے متاثر ہوا اور مرد عورت کی تجسیم Symbolic representation اور چھوٹی بحور کے علاوہ ایذرا کی خاص فنی چابکدستی کی آب بھی لیے ہوئے ہے۔ اس کی ان نظموں میں محاکات (Imagery) سے دلیل (Argument) کا کام لیا گیا ہے۔ یہ دلیل بازی جب تفریق (Differentiation) تک پہنچتی ہے تو ہم سوچنے لگتے ہیں کہ شاعری حیاتِ انسانی کا کتنا بڑا کارنامہ

(Achievement) ہے۔ایسی قابلِ ذکر نظمیں ''گلاب''، ''آخر کار''، ''انجام'' اور ''بھول'' ہیں۔ ان میں ''انجام'' میرے خیال میں سب سے بلند ہے۔ جہاں ضیا ہمیں اس مقام پر نظر آتا ہے جہاں پہنچ کر ایذرا پاؤنڈ نے خود اپنی شاعری کو موضوع بنایا تھا۔

اک شاخ پر کھلا تھا
اک پھول ، تیرا پیاں
اور اس پہ ایک تتلی
وہ میرا شوخ ارماں
کچھ خشک پتیاں ہیں
اب خاک پر پریشاں
اور ان کے پاس دو پر
بے حس ، شکستہ ، بے جاں

تتلی اور پھول کی تمثیل میں اپنی زندگی کا المیہ بیان کیا ہے اور بے بسی اور بے چارگی کی تصویر بغیر کسی توضیحی جملے (Qualifying clause) کے دوٹوٹے پروں کا ذکر کر کے مکمل کر دی ہے۔

۱۹۴۳ء کے بعد کی شاعری میں پاؤنڈ کا اثر اس ابتدائی چینی شکل میں ظاہر نہیں ہوتا۔لیکن تصویریت میں وضاحت اور انوکھے پن کی کارکردگی آخر تک اس کے کلام کا حصہ ہے ۔پاؤنڈ کی مختصر نظموں (مثلاً 'کائیٹس'، 'دکان پر'، 'سینڈل') والا احساسِ جمال اردو شاعری میں ضیا کے ہاں ہمیں ملتا ہے۔اس تصویریت کا انحصار عام طور پر جذبات (E m o t i o n s) کی بجائے اضطراری جذبے

(Impulses) پر ہوتا ہے۔اس لیے اس لذت کا تجزیہ بسا اوقات فراق کے بعض اشعار کی طرح مشکل ہوجاتا ہے۔'' (۲۴)

ڈاکٹر وحید قریشی کا ایک واضح اشارہ تو ایذرا پاؤنڈ کی جانب ہے جو امیج ازم کی تحریک کا روح رواں تھا۔یہ تحریک ۱۹۰۴ء سے پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے، 1918ء تک تو پورے زور و شور سے جاری رہی اور اس نے نہ صرف اپنے عہد کو متاثر کیا بلکہ انگریزی شاعری میں طرزِ نو کی آبیاری کرنے کے باعث آنے والے زمانوں پر بھی اس کے سائے پڑے اور اس کا دائرہ وسیع ہو کر امریکا تک پھیل گیا۔ایمی لاول(Amy Lowell)اور ایچ۔ڈی (Hilda Doolittle)امیجسٹ سکول کے دیگر فعال ارکان تھے۔ٹی ایس ایلیٹ جو ایذرا پاؤنڈ کے نہایت قریب تھا اور اس نے اس تحریک سے اچھے خاصے اثرات بھی قبول کیے لیکن عملاً وہ اس سکول کا رکن نہیں تھا۔بعد ازاں ایذرا پاؤنڈ کی ایمی لاول(Amy Lowell) کے ساتھ بھی ان بن ہو گئی اور وہ اس کی شاعری کو طنزاً (Amygism) کے لقب سے یاد کرنے لگا۔دراصل ایذرا پاؤنڈ ہی اس سکول کا اول و آخر تھا اور نوع بہ نوع تخلیقی و فکری منطقوں کا متلاشی!امیج ازم کی اس تحریک کے پس منظر میں بھی اس کی سیلانی طبع کا عمل دخل تھا جس نے جاپانی صنفِ سخن ''ہائیکو'' سے راست اکتساب کیا اور انگریزی میں اس کی طرح ڈالی۔اس نے ایسی مختصر نظمیں بھی لکھیں جو ہائیکو کے ہیئتی تقاضوں کو تو پورا نہیں کرتیں لیکن وہ اس صنف سے امیج ازم کے لیے لوازمات اخذ کرتی نظر آتی ہیں۔"In A Station Of The Metro"ایک ایسی ہی مشہورِ زمانہ مختصر نظم ہے جو صرف دو سطور پر مبنی ہے۔خود ایذرا پاؤنڈ نے اعتراف کیا ہے کہ پہلے یہ نظم تیس سطور پر مشتمل تھی۔بعد ازاں جب امیج ازم کے اصولوں سے اسے مختصر کیا گیا تو یہ ہیئت سامنے آئی:

The apparition of these faces in the crowd

Petals on a wet, black bough

''ہائیکو'' جاپانی شاعری کی معتبر صنف مانی جاتی ہے اور اسے وہاں کے ادب میں وہی

مقام حاصل ہے جو اردو میں غزل کو یہاں۔صرف سترہ syllables پر مشتمل نہایت مختصر ''ہائیکو'' تاثر اور معانی کی تمام تر ترسیل چند امیجز کے ذریعے کرنے پر قدرت رکھتی ہے۔ڈاکٹر وحید قریشی نے جس ''تصویریت'' کی جانب اشارہ کیا ہے وہ در حقیقت یہی امیجز ہیں۔اور جس اختصار کو ان نظموں کا اختصاص قرار دیا ہے اس کے سوتے بھی بالواسطہ اسی صنف سے پھوٹتے ہیں۔ان تینوں اہم نشانات کی دریافت کے بعد صرف ان پر چسپاں ''چینی نظموں'' کا لیبل ہے جو کسی جواز کا محتاج ہے۔

ایذرا پاؤنڈ کو بدھ مت، تاؤمت اور کنفیوشن ازم میں دلچسپی ضرور تھی اور اس نے چینی کلچر، معاشی تصورات اور تہذیبی افکار کا بھی مطالعہ کر رکھا تھا جو مشرقیت سے اس کی قلبی وابستگی کا مظہر ہے اور اس زاویے سے اس کی شاعری پر چینی کلچر کا رنگ دیکھا جا سکتا ہے البتہ اس کی امیج ازم کی تحریک کے ڈانڈے کسی چینی صنفِ سخن سے شاید ہی ملائے جا سکتے ہوں۔یہاں جیلانی کامران کا یہ کہنا بھی درست سمت میں پیش رفت کرنے کی دعوت دیتا ہے کہ:

''ضیا جالندھری کی شاعری اس زمانے میں (۱۹۴۰ء کے اردگرد) جدید انگریز شعرا سے خاصی متاثر تھی۔اور حلقۂ اربابِ ذوق لاہور کے اجلاس میں ضیا ایذرا پاؤنڈ، سٹیفن سپینڈر، آرڈن اور ایلیٹ کا تذکرہ کیا کرتا تھا''

....

ضیا جالندھری میں انحراف کا اصول مغربی شعری مزاج کو قبول کر کے ظاہر ہوا تھا۔اور امیج ازم (Imagism) کی طرف زیادہ راغب تھا'' (۲۵)

یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ جاپانی ادبیات پر چینی زبان وادب اور فکر وفلسفہ کے گہرے اثرات ہیں۔ایسے ہی جیسے اردو زبان وادب پر عربی اور فارسی کے اثرات ہیں۔جاپانی ادبیات کے اس پس منظر کے بارے میں امین راحت چغتائی لکھتے ہیں:

''جاپانی ادبیات کے محققین آج بھی یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ جاپانی شاعری کا موجودہ روپ کہاں سے آیا۔کیونکہ یہ بات تو طے ہے کہ جاپان

نے اپنے عہد کے ترقی یافتہ ہمسایہ ملک چین کے ثقافتی وتہذیبی میلانات کا انجذاب بڑی فراخدلی سے کیا۔ اس لیے یہ بات حتمی طور پر نہیں کہی جا سکتی کہ جاپان کے تمام تر جدید ادبیات کے سوتے اُوتا گا کی سے پھوٹتے ہیں۔ بالخصوص ایسی صورت میں جبکہ ہمیں معلوم ہے کہ جاپان کی قدیم رزمیہ شاعری بے حد مبہم ہیئت کی حامل ہے اور ہومر کی ایلیڈ یا اوڈیسی کے پایہ کا پاسنگ بھی نہیں ہے۔ واضح رہے کہ جاپان کی رزمیہ شاعری کا ابتدائی عہد دوسری سے چوتھی صدی عیسوی کے لگ بھگ ہے اور چینی رسم الخط کے رواج پانے سے قبل جاپان میں خیالات و جذبات کی تحریری منتقلی کا اور کوئی ذریعہ بھی موجود نہیں تھا۔ اور یہ بھی معلوم نہیں کہ چینی رسم الخط جاپان میں کب متعارف ہوا۔ بس اتنا بیان کیا جاتا ہے کہ تیسری صدی عیسوی کے آس پاس جاپانیوں کا ایک بہت ہی محدود طبقہ چینی زبان لکھنے لگا تھا۔ لیکن پانچویں اور چھٹی صدی عیسوی کے درمیانی عرصے میں چینی رسم الخط خاصہ تیزی سے پھیلتا ہوا نظر آتا ہے۔ ابتدا میں یہ رسم الخط صرف وہی چینی باشندے استعمال کرتے تھے جو جاپان میں آبسے تھے یا پھر ان کی اولاد چینی رسم الخط جانتی تھی۔ لیکن یہ رسم الخط صرف چینی زبان لکھنے کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ اسے جاپانی زبان کے ذریعۂ اظہار کے طور پر چھٹی صدی عیسوی میں استعمال کیا گیا۔ اس سے قبل جاپانی دیومالائی کہانیاں اور قصے زبانی بیان ہوتے تھے۔ اس کام کے لیے بھی ایک خاص طبقہ مخصوص تھا جسے ہماری زبان میں بھانڈ کہا جاتا ہے۔ جاپانی زبان میں اس طبقے کو 'کا تاری بے' (Kataribe) کہتے ہیں۔ اور سب سے پہلے اسی گروہ نے جاپانی خیالات کے اظہار کے لیے چینی رسم الخط اپنایا۔ جاپان میں پہلی کتاب جو ۷۱۲ء میں لکھی گئی چینی رسم الخط ہی میں

تھی ۔ اور اس کا نام (Kojiki) 'کو جی کی' تھا، اسی کتاب کے مطالعے سے لوک گیتوں کے عہد میں جاپانی ادب کے نشو و نما کا پتا چلتا ہے ۔'' (۲۶)

ممکن ہے جاپانی ہائیکو کی امیج پسندی کے عقب میں چینی شاعری ہی کی کسی صنف کا ہاتھ ہو، تاہم یہ تو واضح ہے کہ مغربی امیج ازم نے جاپانی ہائیکو ہی سے اکتساب کیا۔ اس بحث کے نتیجے میں ضیا جالندھری کی ان مختصر نظموں کا مطالعہ درست تناظر میں کرنا شاید آسان بھی ہو اور صحیح بھی۔ آیئے ایسی ہی ایک نظم پڑھتے ہیں۔

برکھا

'برکھا' صرف تین اشعار پر مشتمل ہے۔ پہلے شعر میں ایک خارجی منظر کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ بارش شاخوں پر زندگی بن کر اترتی ہے۔ پتے پتے پر موتی مچل رہے ہیں اور سرخوشی ہے کہ شگوفوں سے سنبھالے نہیں سنبھلتی۔ دوسرے شعر میں منظر بدلتا ہے اور شاعر کی نگاہ لہکتی شاخوں سے پھسل کر نیچے بکھری پتیوں پر آٹکتی ہے جو کچھ دیر پہلے شاخوں پر جھوم رہی تھیں۔ اگرچہ ان پر اب بھی بارش اسی طرح مہرباں ہے جیسے پہلے تھی لیکن اب ان قطروں کے معانی تبدیل ہو گئے ہیں۔ بارش آنسوؤں کا استعارہ بن گئی ہے یا بے نیازی (بے حسی) کا! تیسرے شعر کے فوکس میں خود شاعر کی بھیگی ہوئی آنکھیں ہیں جو ''افراطِ نشاط و غم پہ حیراں'' ہیں۔ ان تینوں مناظر (اشعار) کی کاشیں باہم مربوط ہیں اور خیال کا ارتقائی سفر سلسلہ در سلسلہ آگے بڑھتا اور نہایت عمدگی سے تکمیل پذیر ہوتا ہے۔

پہلے شعر میں 'بھیگے شگوفے'، دوسرے شعر میں 'بھیگی پتیاں' اور تیسرے شعر میں 'بھیگی آنکھیں' تسلسلِ خیال کو بڑھاوا دیتی ہیں اور مماثلت کے رشتے سے ایک متخالف و متضاد صورتِ حال تک سارا سفر بہ خوبی طے پاتا ہے۔ پہلے منظر میں سرشاری ہے، سرمستی ہے، سرفرازی

ہے۔ دوسرے منظر میں پریشانی ہے، پشیمانی ہے۔ تیسرے منظر میں خاموشی ہے، حیرانی ہے۔ نظم نے کتنے مختصر وقفے میں کتنا طویل فاصلہ طے کر لیا اور جب منزل پر جا کر دم لیا تو سوائے آنکھوں میں ذرا سی نمی کے کچھ موجود نہ تھا۔ اس ساری زندگی کا حاصل بھی یہی ہے۔ اور بڑی شاعری کا سروکار بھی!

اس نظم کا مرکزی امیج قطرہ ہے جو بارش کی ایک بوند سے آنسو تک سارے پے نوراما کو بھگوئے ہوئے ہے۔ پانی پہ بجھے نظم کے تخت سے دوسرے شعر میں دھیما دھیما دھواں بلند ہو رہا ہے، 'بجھتی ہوئی حسرتیں پشیماں' میں زندگی کی خواہش کا شعلہ منظر پر ظاہر ہوئے بغیر اس طرح اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے اور پانی اور آگ کے تضاد سے معانی کی چمک کو ایسی خوبصورتی سے فزوں کر جاتا ہے کہ دیر تک ذہن میں زندگی کی چنگاریاں اڑتی رہتی ہیں۔ اور نظم کا تاثر خارج سے داخل میں سرایت کر جاتا ہے۔ شاعر ایک عالی دماغ اور تہذیب یافتہ نفس انسان کی صورت نظم میں موجود ہے لیکن اس کا راست اظہار کہیں نہیں ہوا۔ اپنے جذبات پوری طرح قابو میں رکھتے ہوئے شاعر نے نہایت سلیقے سے فن پارہ اس طرح کاغذ پر منتقل کیا ہے کہ اسے قاری سے کلام پر قدرت حاصل ہو گئی۔

'سرشام' کی شاعری پر ایک سرسری نظر ڈالنے ہی سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کتاب کے شاعر کو مظاہرِ فطرت سے خاص لگاؤ ہے۔ لیکن یہ لگاؤ محض فطرت کے مظاہر کی کیمرا کاری کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ شاعر کے ذاتی محسوسات اور خیالات کے رنگوں کے استعمال نے انھیں مصورانہ شاعری کے درجے تک پہنچا دیا ہے۔ جدید شاعری چونکہ فطری طور پر داخلیت پسند واقع ہوئی تھی اس لیے خارجی مظاہر میں داخلی رنگوں کے استعمال نے ان تصاویر میں شعری کیفیات سمو کر انھیں مزید دلکشی اور معنی آفرینی عطا کر دی ہے۔

ہائیکو

بلاشبہ امیج ازم انگریزی شاعری کے ذریعے ہی اردو میں متعارف ہوا۔ضیا جالندھری چونکہ امیج پسند انگریز شعرا کا مطالعہ گہری دلچسپی سے کر رہے تھے لہٰذا ان کی شاعری پر اس تحریک کے اثرات پڑنا لازم تھے۔لیکن یہ ایک دلچسپ تاریخی حقیقت ہے کہ اردو زبان میں جاپانی صنفِ سخن 'ہائیکو' کے تراجم بھی بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے وسط میں شروع ہو چکے تھے۔یہ تراجم بھی شاید انگریزی ہی سے اردو میں کیے گئے ہوں تاہم اس سے امیج ازم میں اردو والوں کی گونا گوں دلچسپی کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔یہاں یہ بات شاید کسی انکشاف سے کم نہ ہو کہ ضیا جالندھری نے ہائیکو بھی لکھیں۔نمونہ کلام ملاحظہ کیجیے:

پھول، سحر، شبنم
کیسا جھلمل جھلمل ہے
تنہائی کا غم

پت جھڑ کا موسم
گرتے پتے چہرے ہیں
یا آنکھوں کا نم

روشنیاں مدھم
رستہ تکتی آنکھوں میں
رم جھم اور چھم چھم

راہ کے پیچ و خم
اپنے ادھر ہیں شکوہ سنج
غیر ادھر برہم

سیلِ الم ذرا تھم
رونے شور مچانے سے
دکھ نہیں ہوتے کم (۲۷)

یہ پانچ عدد ہائیکو جو ''ایک صبح'' کے عنوان تلے'' دمِ صبح''میں شامل ہیں ۲۵ رجون ۱۹۹۷ء کو تخلیق ہوئیں۔ اگرچہ عنوان کی موجودگی سے ان پر ایک نظم کا شائبہ ہوتا ہے لیکن بنظرِ غائر دیکھنے سے عقدہ کھلتا ہے کہ یہ پانچوں اکائیاں ہائیکو کے روایتی وزن '۵۔۷۔۵' کا اتباع کرتی ہیں اور پانچوں اکائیاں لخت لخت ہیں اور اپنی انفرادی ہیئت میں مکمل۔یعنی اگر انھیں الگ الگ پڑھا جائے تو کسی ادھورے پن کا احساس تک نہ ہوگا۔البتہ ہم قافیہ ہونے کے باعث ان کے درمیان مماثلت اور وحدت کا تاثر ابھر آیا ہے۔جب یہ ہائیکو لکھی گئیں تو اس صنف کو اسلام آباد میں جاپان کے سفارت خانے اور کراچی میں اس کے قونصل خانے کی حمایت حاصل تھی اور ان کے تعاون سے دونوں شہروں میں ہر سال مشاعرے منعقد ہوتے تھے۔ان مشاعروں کے لیے یہ شرط عائد تھی کہ جاپانی ہائیکو کے روایتی وزن کی پابندی کی جائے۔وجہ یہ تھی کہ مشاعروں کے اس سلسلے سے قبل اردو میں مساوی الاوزان ہیئت کی روایت پختہ ہو چکی تھی۔چنانچہ جنھوں نے ان مشاعروں سے قبل اپنی تخلیقی ضرورت کے تحت اس صنف کو اپنایا تھا اور اردو کے مزاج کے ساتھ جاپانی مزاج کو ہم آہنگ کیا تھا وہ سفارت خانے کی اس شرط کو ماننے کے لیے تیار نہیں تھے ۔کراچی میں تو جاپانی قونصل خانے کی تحریک ہی سے ہائیکو لکھنے کا آغاز ہوا لیکن راولپنڈی اسلام آباد کے شعرا نے اپنی افتادِ طبع کے تحت ہائیکو نگاری کی۔اسلام آباد میں ان مشاعروں کا سلسلہ شروع ہونے پر یہاں کے شعرا کے دو گروہ بن گئے۔وہ شعرا جو اِن مشاعروں میں شمولیت کی خاطر اِس صنف کی جانب آئے تھے انھوں نے تو جاپانی وزن کو اپنانا ہی تھا البتہ پہلے سے لکھنے والوں میں بھی بعض نے اس وزن کو اختیار کر لیا، تاہم کچھ ایسے بھی تھے جنھوں نے ۵۔۷۔۵ کے وزن سے اس لیے اجتناب برتا کہ ان کے آزادانہ کردار پر حرف نہ آئے۔اس پس منظر کو

وضاحت سے بیان کرنے کا مقصد یہ تھا کہ ضیا جالندھری نے اسی سلسلے کے ایک مشاعرے کی صدارت کی تھی اور یہ ہائیکو سنائی تھیں اور انھیں عنوان دے کر ساری بحث سے خود کو الگ کر لیا تھا۔ اب جب کہ یہ ساری باتیں قصہٗ پارینہ بن چکی ہیں، اردو میں ہائیکو کا پودا مرجھا چکا ہے، مذکورہ مشاعروں کا سلسلہ دم توڑ چکا ہے اور اس صنف کو یہاں رواج دینے والے بھی اس کے محدود امکانات کے پیشِ نظر اس سے ہاتھ کھینچ چکے ہیں۔ یہ ہائیکو ایک نظم کا حصہ نہ بننے کے باوجود ضیا جالندھری کے امیج ازم سے تعلق کے ناتے اس صنف سے ان کی لاشعوری وابستگی کا ثبوت بن کر ادبی تاریخ کا ایک دلچسپ واقعہ بن گئی ہیں۔

صبح سے شام تک

''صبح سے شام تک'' ضیا جالندھری کی بالکل ابتدائی نظموں میں سے ہے جو ''سرِ شام'' کی اولیں نظم ہونے کے باعث بھی اپنی اہمیت کی جانب متوجہ کرتی ہے۔ یہ نظم فروری ۱۹۴۳ء میں تخلیق ہوئی۔ یاد رہے کہ فروری ضیا جالندھری کی سالگرہ کا مہینہ ہے۔ اب وہ بیس برس کے ہو چکے ہیں۔ اگرچہ جدید نظم اپنی تفہیم کے ضمن میں سوانحی معاونت کی چنداں محتاج نہیں ہوتی اور اپنے تخلیقی فریم کے اندر موجود مناظر کے منطقی رشتوں کی دریافت سے پڑھنے والے پر اپنے مخفی معنیاتی وجود کو منکشف کرنے پر عمل پیرا ہوتی ہے لیکن سوانحی رزمانی رمکانی تناظرات اس تخلیق کے محرکات تک پہنچنے اور اس کی بافتوں میں استعمال شدہ خام مواد کے تجزیے کے لیے انھیں ایک معاون کی حیثیت نہ دینا بھی تنقیدی عمل میں ٹامک ٹوئیاں مارنے کے مترادف ہوگا۔ مثلاً اس نظم کی بابت جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق میں شاعر کی بیسویں سالگرہ کے کسی لمحے، احساس یا تصور نے تحریک کا کردار ادا کیا تھا تو نظم سے چھلکتی سرشاری اور شاعر کی نوجوانی کے درمیان تعلق اس نظم کی درست تفہیم میں حلیف ثابت ہوتا ہے۔ شاعر نے نظم کی تاریخِ تخلیق سے پردہ اٹھا کر درست سمت میں جانے کے لیے راہ فراہم کی ہے۔ لیکن ہم اسے منشائے مصنف بھی نہیں کہہ سکتے

کہ شاعر نے کوئی وضاحتی نوٹ نہیں دیا اور معنی کے تعین کی کوئی خواہش نہیں رکھی۔ البتہ منشائے متن پر ایک نشان ضرور لگایا ہے جو درست سمت میں اشارے کا درجہ رکھتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے نظم کا عنوان نظم کے اندر اترنے کے لیے زینہ بن جاتا ہے، یہ زینہ عمودی بھی ہوسکتا ہے اور بل دار (Spiral) بھی۔ یہ سیدھا بھی ہوسکتا ہے اور ترچھا بھی اور اس میں کئی موڑ بھی آسکتے ہیں۔ اس کی طوالت کا انحصار بھی نظم کی موضوعاتی گہرائی اور بلندی کے مطابق ہوتا ہے۔ یہاں یہ تاریخ بھی نظم کے ضمنی عنوان جیسا کردار نبھا رہی ہے اور شاعر کی عمرِ جواں کے ایک لمحۂ رُعنا تک رسائی کے لیے ایک بل دار زینے کا کام دے رہی ہے۔

نظم کی مختصر کہانی صرف ''صبح'' کے ''شام'' میں ڈھل (بدل) جانے کے واقعۂ روزمرہ سے زیادہ کچھ نہیں۔ لیکن ہبوطِ آدم سے آدمی کو درپیش ہر روز دہرائے جانے والے صبح شام کے اس کھیل کو ضیا جالندھری نے ایسی شاعرانہ مہارت سے بیان کیا ہے کہ ایک کلیشے دار صورتِ حال میں تازگی اور زندگی کی لہر دوڑ گئی ہے۔ معمولات تلے روندے ہوئے پیش پا افتادہ موضوع کو جب ایک خلاق شاعر مس کرتا ہے تو اس پر جمی ہوئی بوسیدگی کو یوں اتار پرے کرتا ہے جیسے کوئی مہا مجسمہ ساز فالتو پتھر اتار کر چٹان کے ایک مردہ ٹکڑے سے زندہ مورتی برآمد کر لیتا ہے۔ فنکار کا منصب بھی یہی ہے کہ وہ اپنے اندازِ بیان سے، صدیوں کے باسی تباسی موضوعات میں تازگی کا رنگ رس بھر دے۔ اس نظم نے موضوع کی مدد سے بھی اپنا قد بڑھانے کی کوشش نہیں کی۔ کوئی بڑا فلسفیانہ موضوع نظم کی بنیاد میں موجود ہو تو اس کا قد از خود بڑا ہو جاتا ہے لیکن اس نظم میں بظاہر ایسی کوئی شے نظر نہیں آتی۔ تمام مراحل خالص شاعرانہ وسائل کی مدد سے طے پائے ہیں۔ شاعر نے حسیاتی سطح پر جمالیات کا ترشح اس خوبی سے کیا ہے کہ اس کے تجربے سے پھوٹتا وفور نظم کی دھارا میں قاری کو بہائے لیے جاتا ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ کیجیے:

ایک شوخی بھری دوشیزۂ بلور جمال
جس کے ہونٹوں پہ ہے کلیوں کے تبسم کا نکھار
سیمگوں رخ سے اٹھائے ہوئے شب رنگ نقاب
تیز رفتار، اڑاتی ہوئی کہرے کا غبار
افقِ شرق سے اٹھلاتی ہوئی آتی ہے (۲۸)

اس بند میں طلوعِ صبح کا منظر مصوّر کیا گیا ہے۔ میں نے یہاں مصوّر کی اصطلاح اس لیے استعمال کی ہے کہ ہر مصرعے کی بنیاد امیج پر قائم ہے۔ اور اس پر مستزاد امیج سازی میں تجسیم کاری کا خلاقانہ اضافہ جو اس کے حسن کو دوچند کیے جاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں صبح کو ''شوخی بھری دوشیزۂ بلور جمال'' قرار دے کر، اس کی Personification کرتے ہوئے اور اس کے لبوں کو کلیوں کے چٹکنے سے تشبیہ دیتے ہوئے مابعد مصرعے میں ''سیمگوں رخ سے اٹھائے ہوئے شب رنگ نقاب'' تک شاعر نے جو تصویر بنائی ہے اس میں ''سیمگوں رخ'' اور ''شب رنگ نقاب'' میں صنعتِ تضاد کے استعمال نے اس کا رنگ اور بھی چوکھا کر دیا ہے۔ مزید یہ کہ اس کی (صبح) آمد کے منظر کو بند کے آخری دو مصرعوں میں اس کی تیز رفتاری اور کہرے کے غبار کو اڑاتے ہوئے آنے اور اٹھلا اٹھلا کر چلنے کے بیان نے اس منظر کو ایک متحرک تصویر بنا دیا ہے۔ 'نکھار'، 'رفتار'، 'غبار' محض حسنِ قافیہ کی رعایت سے نہیں آئے۔ اگر ان الفاظ کو بند میں موجود 'شوخی بھری'، 'بلور'، 'رخ'، 'شب رنگ' اور 'کہرے' جیسے الفاظ کا ہم رشتہ مان لیں تو، تکرارِ 'را' کی شوخ اور کراری اصوات کا 'لام' اور 'گاف' کی ملائم آوازوں کے ساتھ ملاپ ایک سمفنی کا سا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس کا نقطۂ عروج بند کا آخری مصرع قرار پائے گا جس میں 'افقِ شرق سے اٹھلاتی ہوئی آتی' صبح کا منظر پڑھنے والے کو ایک شوخ وشنگ تحرک سے ہمکنار کر جاتا ہے۔ اس بند میں بصری اور صوتی امیجز نے Personification کے روپ میں ظاہر ہو کر ایک اور طرح کے امیج کو ابھارا ہے جس کا راست اظہار ہوئے بغیر تصویر کی محسوساتی سطح نمودار ہو گئی ہے۔ اور قاری Tactile Imagery سے کامل حظ کشید کر

سکتا ہے۔ اب اس نظم کا پانچواں بند ملاحظہ کیجیے:

مضمحل چہرے کی زردی میں ہے رخصت کا پیام
سرگیں آنکھوں پہ جھکنے کو ہیں لمبی پلکیں
قرمزی دھاریاں چھن چھن کے سیہ زلفوں سے
جذب ہو جاتی ہیں دہکے ہوئے رخساروں میں
زلفیں بکھری ہوئی شانوں سے ڈھلک آئی ہیں (۲۹)

واضح ہے کہ یہ ''صبح'' کا ''شام'' میں ڈھلتا ہوا منظر ہے۔ لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس کی پیش کش کس شاعرانہ سلیقے سے ہوئی ہے۔ ایک تو نہایت معروف تکنیک استعمال کی گئی ہے کہ ''صبح'' کی آمد کے بیان میں معاون امیجز کی دوسری انتہا پر واقع امیجز کو کام میں لایا گیا ہے جو فن کے فطری اصولوں کے عین مطابق بھی ہے اور اس تضاد کو ابھارنے سے فن پارے کی خوبصورتی میں معنیاتی توسیع بھی ہوئی ہے کہ اسی بند سے نظم اپنے پیرائے میں استعاراتی ابعاد کی سمتوں کا تعین بھی کرتی ہے۔ پہلے بند میں ''صبح'' اپنے ظاہری معانی کی زیبائی اور دل آرائی کے ہمراہ ایک طرح کے کروفر اور بانکپن کے پردے میں زندگی کی رعنائی اور طرحداری کا بھی التزام رکھے ہوئے تھی لیکن اس پر کسی زاویے سے بھی نظر پڑنے کا امکان نہیں رکھا گیا تھا۔ درمیان کے تین بندوں سے گزر کر جب قاری مذکورہ بند کی پہلی سطر پر پہنچتا ہے تو اسے معانی کی ایک نئی جہت سے بھی شناسائی حاصل ہوتی ہے۔ خارج کے مناظر سے داخلی احساسات کی جانب رخ مڑتے ہی دراصل قدرتی فطرت اور انسانی فطرت کے درمیان ایک نیا رشتہ وجود میں آجاتا ہے اور نظم ''فنا آشنا'' ہوکر بڑے موضوع کی بلند سطح کو چھو لیتی ہے۔ لیکن نہ اس میں کوئی شعوری کوشش دکھائی دیتی ہے اور نہ کہیں مصنوعی پن کا احساس ہوتا ہے۔ دکھ کی ایک دھیمی سی لہر اٹھتی ہے اور پڑھنے والے کے ذہن کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ لیکن یہ عمل انتہائی ذکاوت سے بس

ایک لمحے میں اپنی تکمیل کر کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے تاہم اس کی کارکردگی احساسات کی زیریں سطحوں میں کارفرما ہو جاتی ہے۔

مضمحل چہرہ، اس پر چھائی ہوئی زردی، جو اُس کی زندگی کے خاتمے کی جانب اشارہ ہے، جو دکھ کی لہر کو تیز کرنے کا موجب بھی بنتا ہے۔لیکن اس بصری امیج کے فوراً بعد وارد ہونے والے بصری امیجز ''سرگیں آنکھیں'' اور ان پر نیند سے بوجھل ''لمبی پلکیں'' ایک بار پھر نظم کے گداز اور ملائم آہنگ کو استوار کر لیتے ہیں۔اور ''قرمزی دھاریاں چھن چھن کے سیہ زلفوں سے'' ایک ایسی رومانی فضا بندی کر دیتی ہے کہ ایک لمحے کو فنا کا خیال ذہن سے محو ہو جاتا ہے۔ دہکے ہوئے رخساروں میں قرمزی دھاریوں کے انجذاب کا عمل اور بکھری زلفوں کا شانوں سے ڈھلک جانا ایک رومان بھرے خواب سے کم نہیں رہتا۔ان بصری امیجز میں رنگوں کے استعمال پر غور کیجیے تو سرخ، سیاہ اور زرد رنگوں کے کئی شیڈز قرمزی دھاریوں سے چھن چھن کر قاری کر ذہن پر اترتے ہیں۔اس بند میں Pesonification کی ایک بے مثال تشکیل ہوئی ہے۔اور نظم کی تکمیل کے بعد احساس ہوتا ہے کہ کوئی دلربا نسوانی پیکر قاری کو تنہا چھوڑ کر جا رہا ہے۔

سلیم احمد کی نارسائی

سلیم احمد کے قلم نے اپنی کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں اس نظم پر آ کر بڑی شدید ٹھوکر کھائی ہے۔لگتا ہے کہ Personification کے گھونگٹ میں مستور نظم نے ایک ایسے منجھے ہوئے نقاد کو غچا دیا ہے جو نئی نظم میں ادھورے آدمی کے سراپا کو دریافت کرنے نکلا تھا۔دراصل ہوا یہ کہ سلیم احمد پورے اور ادھورے پن کی ایسی تفریق میں الجھ گئے جس کا وجود مشرقی شعریات میں اضافی درجے کا حامل ہے اور

میڈیم سے زیادہ اس کا مرتبہ کچھ ہے بھی نہیں۔ کم از کم بڑی شاعری میں 'تصورِ کُل' اور وجود کی بحث میں اس کا حوالہ مراتب کا کوئی درجہ تو ہو سکتا ہے، اصل موضوع نہیں!

بہر حال دیکھیے کہ سلیم احمد اس ضمن میں کیا کہتے ہیں:

''آیئے سب سے پہلے ''سرشام'' کی محبوبہ سے تعارف حاصل کیجیے:

ایک شوخی بھری دوشیزۂ بلور جمال
جس کے ہونٹوں پہ ہے کلیوں کے تبسم کا نکھار

....

مست آنکھوں سے برستا ہے صبوحی کا خمار
پھول سے جسم پہ ہے شبنمی زرتار لباس

ظاہر ہے کہ ایسی لڑکی سے دیکھنے والے کو صرف جسمانی احساس ہو سکتا ہے:

کروٹیں لیتا ہے دل میں اسے چھونے کا خیال
آنکھیں ملتے ہوئے جاگ اٹھتے ہیں لاکھوں احساس
یہ حسینہ مجھے اکساتی ہوئی آتی ہے

اس ٹکڑے میں ''چھونے کا خیال'' اور ''اُکساتی ہوئی آتی ہے'' خاص ٹکڑے ہیں۔ اب تک ہم نے حُسن و عشق کی جتنی شکلیں دیکھی ہیں، یہ ان سے بالکل مختلف شکل ہے۔ نظم کی ساری تفصیلات جسمانی ہیں جن کا خلاصہ یہ ہے:

دِل کو برماتا ہے اس شوخ کا بھرپور شباب''(۳۰)

اصل میں ساری گڑبڑ اس وجہ سے ہوئی کہ سلیم احمد صاحب کی نگاہ نظم کی اختیار کردہ Personification سے چوک گئی۔ امیج ازم نے جن نئے شعری وسائل

(Poetic Devices) کو اپنایا تھا وہ نقاد کے لیے نامانوس تھے۔ مستزاد یہ کہ جدید شاعری کے موضوعات بھی نئے اور نامانوس اور ابہام کی زد میں! لہٰذا اس شاعری کی تفہیم مشکل ضرور تھی لیکن اس کی تفہیم کے لیے صحیح راہ اپنا کر نظم کے باطن میں اترنے کی سعی کرنے کی بجائے فن پارے کو لایعنیت کا شاخسانہ قرار دے کے راستہ بدل لینے کا رویہ عام رہا جیسا کہ مذکورہ بالا مثال سے واضح ہے کہ نقاد نے نظم کا نہایت سرسری مطالعہ کیا اور سطح پر رہ کر نتائج جمع کیے۔ اگر نظم کے عنوان پر ہی توجہ دے لی جاتی تو شاید یہ اشتباہ نہ پیدا ہوتا۔

ابوالہول

سات عجائب عالم میں شمار ہونے والے اہرام مصر، فنِ تعمیر کے شاہ کار اور انسانیت کا عظیم ورثہ تسلیم ہوتے ہیں جنھیں فراعین مصر نے اپنے جبروت کی علامت بنا کر تاریخ کے سینے پر ایستادہ کیا۔ کتنے انسانوں کے خون کے عوض یہ شاہ کار تہذیب انسانی کے ورثے میں آئے، یہ الگ سوال ہے جس سے فراعین کی طرح تاریخ کو بھی کوئی سروکار نہیں۔ یہ حساس ذہن اور انسان دوست فن کار کی نظر ہے کہ ہر 'تاج محل' کے پردے میں شہنشاہیت کی خود پرست و خوں خوار سرشت کا بدصورت چہرہ دیکھ لیتی ہے اور فن کاران مروج و معروف مصنوعی صداقتوں کے بت مسمار کرنے کی اہلیت حاصل کرتا ہے جو انسانوں کی لاشوں پر تعمیر ہوتے ہیں۔ یہی فن کار کا حقیقی منصب ہے اور اس کے فن کو پرکھنے کی صحیح کسوٹی بھی۔ فرد کی نفی و تنسیخ پر قائم تصور کا حامل کوئی خیال کبھی فن پارہ بن ہی نہیں سکتا۔ اس اصول سے بھی مجسمۂ ابوالہول تخلیقی فن پارہ نہیں بلکہ فراعین کی انسانی بدہیئتی اور مسخ شدہ ذہن کا پرتو اور محض ایک تودۂ سنگ ہے۔ فلک بوس اہرامِ مصر کے سائے میں ایستادہ 'ابوالہول' جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے (خوف والا)، کا دھڑ شیر کا اور چہرہ انسانی ہے جس سے فراعین مصر کی وحشت و دہشت ٹپکتی ہے، جب 'ابوالہول' جیسا کوئی تاریخی کردار کسی نظم کا موضوع بنتا ہے تو یقیناً اس میں چونکانے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے اور زیرک قاری ہوشیار ہو

کر اس میں غوطہ زن ہوتا ہے۔

ضیا جالندھری کی اس نظم نے 'ابوالہول' کے خارجی پیکر کو جب اپنا موضوع مقرر کیا تو اس کے جملہ فراعین کی شاہانہ سرشت پر راست اظہار کی بہ جائے فنی طریقہ کار اپنایا۔ دراصل شاعر نے فراعینِ مصر کے اذہان میں راسخ 'دوام' کی ہوس کو ابوالہول کے مجسمے میں بے نقاب دیکھ لیا تھا اور اسی خیال کے بیج سے اس نظم کا شجر اگا ہے۔ شاعر نے کمال مہارت سے ابوالہول کے بارے میں رائج اور راسخ تصوارات عظمت، شکوہ، قدامت اور ہیبت پر مشتمل جہات کو ایک نئی علامت میں مجسم کر کے ایک تخلیقی جہت بنائی جو اُس کی بے نیازی، غفلت اور بے حسی کو ہدفِ ملامت بناتی ہے اور اس کی دوامیت کو زندگی سے تہی اور احساسات سے عاری ایک بتِ بے جان کا طعنہ دیتی ہے۔ ابوالہول کی جاودانی اس امر میں پوشیدہ ہے کہ وہ محبت کے جذبے سے محروم ہے جو انسان کی اساسی خصوصیت ہے اور یہ ایسی آگ ہے جو بھسم کر دیتی ہے اگر ابوالہول بھی اس تجربے سے گزرتا تو وہ بھی فنا ہو جاتا۔ چوں کہ وہ اس 'آگ' سے آگاہ نہیں لہٰذا موت سے محفوظ ہے۔ لیکن ایسی زندگی، چاہے دائمی ہی کیوں نہ ہو، کسی کام کی نہیں؟ اس پس منظر میں نظم کا مطالعہ کریں تو وہ اپنے تمام ابعاد سے پردہ اٹھا دیتی ہے اور ہم فنا کی فطری ضرورت کے بھی قائل ہوتے ہیں اور بقا کے حقیقی انسانی منصب کو بھی شناخت کر لیتے ہیں۔ نظم ملاحظہ کیجیے:

ابوالہول

جہانِ ریگ کے خوابِ گراں سے آج تو جاگ
ہزاروں قافلے آتے رہے، گزرتے رہے
کوئی جگا نہ سکا تجھ کو، تجھ سے کون کہے
وہ زیست موت ہے، جس میں کوئی لگن ہو نہ لاگ
تڑپ اٹھے ترے ہونٹوں پہ کاش اب کوئی راگ
جو تیرے دیدۂ سنگیں سے درد بن کے بہے

یہ تیری تیرہ شبی بجلیوں کے ناز سہے
یوں ہی سلگتی رہے ترے دل میں زیست کی آگ

مگر نہیں، تو اگر میرا رازداں ہوتا
ترے لبوں پہ دھک اٹھتی کوئی پیار کی بات
تو آج دہر کے سینے پہ تو کہاں ہوتا
ترے سکوں کو کبھی چھو سکا نہ وقت کا ہاتھ
خود اپنی آگ ہی میں جل اٹھی ہے میری حیات
وگرنہ تیری طرح میں بھی جاوداں ہوتا(۳۱)

آیئے دیکھتے ہیں کہ اس نظم کی غواصی سے ڈاکٹر انور سدید کیا برآمد کرتے ہیں؟

''اس نظم کو پڑھ کر میں نے سب سے پہلے یہ سوچنے کی کوشش کی ہے کہ نظمِ جدید میں جو تمام تر شاعر کی داخلی تخلیقی کیفیات کی مظہر ہوتی ہے ''عنوان'' کی اہمیت کیا ہے! نظمِ جدید میں عنوان اگرچہ نظم کے بنیادی مفہوم تک رسائی کے لیے کلید کا کام دیتا ہے، تاہم تخلیق سے پہلے عنوان نظم کا موضوع شاید کبھی نہیں بنتا۔ اگر ایسا ہو تو شاعر اپنے داخل کی طرف متوجہ نہ ہو سکے اور ''عنوان'' کو سرِ لوح نمایاں کرنے کے لیے اس کی مطابقت یا مخالفت میں گوشے ہی تلاش کرتا پھرے۔ جدید نظم میں عنوان تو نظم کی بنت میں شامل ہوتا ہے اور نظم تخلیق کر لینے کے بعد شاعر جب تخلیقِ مکرر کے عمل سے گزرتا ہے تو عنوان کو بھی تلاش یا تخلیق کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مجید امجد اور بعض دوسرے شعرا پر جب طغیانِ فکر ایک سیلِ بے کراں کی طرح وارد ہوا تو انھوں نے یا تو بیشتر نظموں کو بلا عنوان ہی پیش کر دیا یا پھر مختلف تخلیقات پر نظم کا پہلا مصرعہ چسپاں کر دیا کہ ہر نظم کو

انفرادی طور پر الگ پہچانا جاسکے۔

یہ چند باتیں جملہ معترضہ کے طور پر اس لیے کہنا ضروری ہوگئیں کہ ضیا جالندھری کی زیرِ نظر نظم میں توجہ نظم کی طرف بعد میں اور عنوان کی طرف پہلے جاتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ عنوان نظم کے داخل سے کہیں زیادہ اس کے خارج کا حصہ ہے۔ شاعر نے نظم پر پوری تخلیقی توانائی سے افسوں پھونکا ہے اور حرکت و سکون، زندگی اور موت اور فنا و دوام کے سوالات بالواسطہ طور پر ابھارے ہیں۔ کئی باتیں نظم کی بالائی سطح پر نہیں ابھرتیں لیکن یہ زیرِ سطح ذہن کو برانگیختہ کرتی ہیں اور سوچ کو مہمیز لگاتی ہیں۔ چناں چہ ''ابوالہول'' نظم کے اولین حصے میں سکون کی اور آخری حصے میں ''دوام'' کی علامت بن جاتا ہے۔ اس لحاظ سے نظم کو موضوعاتی (Topical) قرار دینا کسی طرح بھی مناسب نظر نہیں آتا۔

اب آیئے نظم کی بات کریں!

نظم کا پہلا بند صرف آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ اس بند میں شاعر ''جہانِ ریگ'' میں سوئے ہوئے ابوالہول سے مخاطب ہے اور اسے خواب گراں سے جاگنے کا مشورہ دیتا ہے۔ بیتے ہوئے ماضی اور گزرے ہوئے زمانوں میں ہزاروں قافلے اس رہ گزار پر آئے اور گزرتے رہے ہیں۔ مگر کوئی بھی ابوالہول کو اس طویل گراں خوابی کا طلسم توڑنے کی طرف متوجہ نہیں کرسکا۔ وجہ صاف ظاہر ہے کہ ابوالہول کو اب تک ہر شخص نے ریگ و سنگ کا مجسمہ ہی سمجھا ہے۔ اس نظم کا شاعر وہ پہلا زیرک شخص ہے جو ابوالہول کو جمادات کا مردہ تودہ تصور نہیں کرتا بلکہ اسے یہ باور کرانے کی کوشش بھی کرتا ہے کہ وہ زندہ ہے۔ بس اس پر جمود طاری ہے اور وہ عرصے سے نیند کا مزا لوٹ رہا ہے۔ یہیں شاعر اسے گراں خوابی ترک

کرنے کے لیے احساس دلاتا ہے کہ وہ زندگی جس میں لگن اور لاگ نہ ہو موت ہی کے مترادف ہے۔ چناں چہ اب وہ آرزو کرتا ہے کہ ابوالہول کے ہونٹوں پر کوئی نغمہ تڑپ اٹھے۔ اور یہ اس کے دیدۂ سنگیں سے یوں درد بن کر بہے کہ پھر اس پر موت وارد نہ ہو سکے اور وہ ہمیشہ کے لیے اَمر ہو جائے۔ یہاں شاعر نے بڑی خوبی سے اس حقیقت کو آشکار کیا ہے کہ زندگی درحقیقت اس شعلۂ جوالا کا نام ہے جو داخل کو برانگیختہ کرتا ہے تو پتھر کو بھی گداز کر دیتا ہے اور پھر شعر اور نغمہ بن کر بہتا ہے تو زندگی کی تیرہ شبی اس طغیانِ تحرک میں بجلیوں کے ناز سہنے پر بھی قادر ہو جاتی ہے۔ اس بند میں بالواسطہ طور پر حرکت اور سکون کا جو موازنہ پیش کیا گیا ہے، اس میں شاعر صرف دوامِ درد کو اہمیت دیتا ہے اور حرکت کو زندگی کا ماخذ قرار تصور کرتا ہے۔

نظم کا دوسرا بند صرف چھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ اس میں شاعر نے پہلے بند کا ''اینٹی تھیسس'' (Anti Thesis) پیش کیا ہے اور ''دوامِ سکون'' کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔ چناں چہ شاعر نے اپنی ذات کو اپنی داخلی آنچ کا نخچیر قرار دیا ہے اور یہاں اس کی یہ حسرت بھی جاگتی ہے کہ اگر وہ زندگی کی آگ میں جل کر خاک نہ ہو جاتا تو اس کے مادی جسم کو بھی وقت کا ہاتھ نہ چھو سکتا اور وہ بھی ابوالہول ہی کی طرح جاوداں ہو جاتا۔ اور اب اس پر یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ ابوالہول کی حیاتِ دوام کا راز اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ اس کے لبوں پر آج تک پیار کی بات نہیں اُبھری اور اس کا سینہ محبت کے الاؤ سے روشن نہیں ہوا۔

نظم کے اس مرحلے پر زندگی کے مقابلے میں مادے کی جاوداں حیثیت سامنے آتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سائنس کی رُو سے مادہ غیر فانی

ہے۔ روزِ ازل کو اس کی جو مقدار پیدا کی گئی تھی اس میں آج تک معلوم ذرائع سے کوئی کمی بیشی مشاہدہ نہیں کی جا سکی۔ چناں چہ مادہ اپنی حالت کو تو تبدیل کر سکتا ہے لیکن تباہ نہیں ہوتا۔ ابوالہول کے عظیم جسدِ سنگ کی حیاتِ دوام کا باعث بھی مادے کی یہی خصوصیت ہے۔ تاہم نظم کا پہلا بند ظاہر کرتا ہے کہ شاعر دوامِ سکون کو قبول نہیں کرتا بلکہ اس کی سوچ انسان کی اس آگہی کے خلاف نبرد آزما ہے کہ اسے ایک روز فنا ہو جانا ہے۔ موت کا سرد ہاتھ اسے دبوچ لے گا۔ جسم کے بندی خانے سے قیدی روح آزاد ہو کر کسی کھلی فضا میں پرواز کر جائے گی اور جسم خاک میں مل کر خاک ہو جائے گا۔ فنا کا یہی احساس شاعر سے نظم، مصور سے تصویر اور مغنی سے نغمہ تخلیق کراتا ہے کہ فن پارہ زمان و مکان کی قید سے ماورا ہوتا ہے۔
چناں چہ اس نظم کا شاعر بھی ابوالہول کے داخل میں درد کی آنچ سلگانا چاہتا ہے اور اس کے ہونٹوں پر نغمہ جگانا چاہتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ابوالہول کو عام مادی سطح سے بلند ہونے اور نغمہ تخلیق کرنے کی روحانی فضیلت سے ہم کنار کرنے کا آرزومند ہے کہ پیار کی آگ میں جل جانے کے باوجود تخلیق کار مرتا نہیں بلکہ زندۂ جاوید ہو جاتا ہے۔ شاعر کی خوبی یہ ہے کہ اس نے نظم میں بالواسطہ طور پر 'دوامِ حیات' کا سوال ہی ابھارا ہے اور ابوالہول کے حوالے سے اس نے زندگی کی اہمیت کو ہی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔
میں نے اس نظم کو اردو شاعری کی روایت کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ چناں چہ اس پس منظر میں ابوالہول مجھے ایک ایسا بتِ ہرجائی نظر آیا ہے جس کے دل میں لاگ ہے نہ لگن، ہزاروں قافلے اس بتِ عربدہ جو کی جسمانی رعنائیوں سے فیض یاب ہو چکے ہیں لیکن کوئی بھی

اس کے دل میں پیار کا نغمہ جگا نہ سکا۔ یہی وجہ ہے کہ اس ہرجائی کی شب تیرہ و تار میں اضطراب کا ایک لمحہ بھی نہیں آیا اور اس کے دل کے افق پر بجلی کا ایک کوندا بھی روشن نہیں ہوا۔ اور اب اس نظم کا شاعر اس طوائف صفت محبوب کی زندگی میں داخل ہوا ہے تو اس کی زندگی کا چلن ہی بدل ڈالنا چاہتا ہے اور اس کے ہونٹوں پر پیار کا راگ جگانے کا آرزومند ہے کہ اس کی پتھر آنکھوں سے درد آنسو بن کر بہ نکلے اور اس کے دل میں زیست کی آگ حشر بپا کر ڈالے۔ اس لمحے شاعر کو احساس ہوتا ہے کہ اس کا محبوب غزل کے روایتی محبوب کی طرح وفا ناآشنا، جفا پیشہ، سنگ دل اور ہرجائی ہے اور وہ اس کا رازداں تو ہرگز نہیں، ناشکیبائی کے اس احساس نے شاعر کو افسردہ کر دیا ہے اور یہ جاوداں افسردگی ہی اس نظم کا حاصل ہے۔ اس زاویے سے دیکھیے تو یہ ایک خوب صورت علامتی نظم ہے جس میں شاعر کی جذباتی زندگی کی ایک دل دوز یاد دفن ہے۔

اسے پڑھ کر مجھے یقین ہوجاتا ہے کہ شاعر نے اپنی نوجوانی میں یقیناً کسی شدید جذباتی شکست کا سامنا کیا ہے جس کی آگ سے اس کی زندگی جل اٹھی تھی اور جس کا جوالا ابھی تک اس کی نظموں کو سلگا رہا ہے۔ شاعر کے سوا کون کہ سکتا ہے کہ یہ بات درست نہیں؟

ضیا جالندھری نے یہ نظم سانیٹ کی مشکل اور پابند ہیئت میں تخلیق کی ہے۔ اس کا اختصار اور لفظوں کی سادگی ہی اس کا حُسن ہے۔ دورِ جدید میں جب کہ نیا شاعر وزن، بحر، ردیف، قافیہ وغیرہ کی فنی قیود سے قریباً آزاد ہو چکا ہے اور نثرِ لطیف کو نظم تسلیم کروانے کے لیے سیاسی حربے استعمال کر رہا ہے۔ میں نے اس نظم کو بالخصوص اس لیے تجزیاتی مطالعے کے لیے منتخب کیا ہے تاکہ یہ باور کرایا جا سکے کہ شاعر کا تجربہ، مشاہدہ،

> مطالعہ اور تخلیقی عمل پختہ ہو تو فنی قیود اس کے راستے میں سنگِ گراں نہیں بنتیں بلکہ فن پارے کا حسن دو بالا کر دیتی ہیں۔ اس نظم کی خوبی یہ بھی ہے کہ شاعر نے بعض کھردرے لفظوں کو صرف اپنے تخلیقی عمل سے نئی زندگی دے دی ہے، چناں چہ وہ حسرتیں جو شاعر کے اپنے دل میں کرب پیدا کرتی رہی ہیں جب ان کھردرے لفظوں کے وسیلے سے قاری تک پہنچیں تو اسے بھی اپنے ساتھ بہا کر لے گئیں اور وہ پوری نظم سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ (۳۲)

ڈاکٹر انور سدید نے 'ابوالہول' کو علامتی (سمبالک) نظم تسلیم کیا ہے۔ اردو میں ایک عرصے سے Symbol کا ترجمہ علامت کیا جاتا رہا ہے جو اِس لفظ کا پورا مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی اور ڈاکٹر ستیہ پال آنند کا یہی موقف ہے۔ تاہم ڈاکٹر وزیر آغا دونوں اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی میں بھی 'سمبل' کا مفہوم ایک لفظ میں ادا نہیں ہوسکتا۔ اور یہی بات اس اصطلاح کی معنیاتی وسعت اور پیچیدگی کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے۔ جب کوئی فن پارہ سمبل کی سطح تک پہنچ جاتا ہے تو اس کے معانی متعین نہیں رہتے بلکہ ان میں توسیع ہوتی رہتی ہے۔ بڑے فن پارے کی ایک واضح علامت یہ ہے کہ وہ سمبالک ہوتا ہے۔ 'ابوالہول' نے سمبل کی سطح پر پہنچ کر اپنے وجود کو وقت کے وسیع کینوس پر پھیلا دیا ہے۔

سماجی شعور اور شعری وفور

جدید شاعری کو ترقی پسند تحریک کا ردِ عمل بھی کہا گیا ہے۔ اور عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ جدید شاعری نے سماجی مسائل سے چشم پوشی اختیار کر لی تھی۔ وہ فرد کے داخلی مسائل میں الجھ کر ذات کی بھول بھلیّوں میں بھٹک گئی تھی لہٰذا اُس میں معاشرے کی جانب سے عائد ذمہ داریوں کا بوجھ اٹھانے کی تاب ہی نہ رہی۔ لیکن یہ الزام کلیتاً درست نہیں۔ داخلیت کا مطلب یہ نہیں کہ فرد کا سماج سے رشتہ منقطع ہو گیا تھا اور تخلیقی عمل کو ذات کی لیبارٹری میں محصور کر دیا گیا تھا۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ واردات خارجی ضابطے کی پابندی سے نکل کر ایک کشادہ تخلیقی منطقے میں آ گئی۔ یوں موضوعات کو وسعت ملی اور پیرایہ اظہار میں تنوع آیا۔ جہاں تک استحصال زدہ طبقات کی حمایت اور مظلوم انسانیت کی، شکنجۂ ظلم سے، نجات کا معاملہ ہے ادب نے ہمیشہ ہر طرح کے استحصال کی مذمت کی ہے۔ وہ ادب ہی نہیں جو آدمیت کا ساتھی نہ ہو۔ البتہ جدید شاعری نے کسی بھی نوع کا آلہ کار بننے سے انکار اور شاعری کی جمالیاتی اقدار کی پاسداری پر اصرار کیا تھا۔ جسے سماجی ذمہ داریوں سے فرار کا نام دیا گیا۔ آیئے ضیا جالندھری کی ایک ایسی نظم کا مطالعہ کرتے ہیں جس میں ایک استحصالی سماج میں فرد کی حالت زار کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن اس طرح کہ شاعرانہ

جمالیات پر کوئی خراش نہیں آئی:

ٹائپسٹ

دن ڈھلا جاتا ہے، ڈھل جائے گا، کھو جائے گا
رینگ آئی درز سے در آئی ہے اک زرد کرن
دیکھ کر میز کو، دیوار کو، الماری کو
فائلوں، کاغذوں، بکھری ہوئی تحریروں کو
پھر اُسی درز سے گھبرا کے نکل جائے گی
اور باہر وہ بھلی دھوپ، سنہری کرنیں
جو کبھی ابر کے آغوش میں چھپ جاتی ہیں
کبھی پیڑوں کے خنک سایوں میں لہراتی ہیں

پاس ہی پیڑ پہ ہدہد کی کھٹا کھٹ کھٹ کھٹ
اور نڈھال انگلیاں کہتی ہیں تھکا تھک تھک تھک

محض ابجد کی بدلتی ہوئی بے حس ترتیب
لفظ ہی لفظ پہ احساس نہ ارماں کوئی
اور ارمان وہ بھٹکے ہوئے راہی جن کے
ساتھ ساتھ آتے ہوئے بھوت کی صورت خدشے
سرد ہاتھوں سے کبھی پاؤں جکڑ لیتے ہیں
اور کبھی آہنی دیوار اٹھا دیتے ہیں

میں نے دیکھا ہے کہیں گھر کے جب آئے بادل
چیخ اٹھے لوگ کہ اب کھیتیاں لہرائیں گی
میں نے دیکھے ہیں تمناؤں کے بنجر انجام

کس توقع پہ سنورنے لگی پھر سوچتی شام
کس کی آنکھوں کی چمک راستہ دکھلاتی ہے
پھر وہی قہقہۂ شب کی طرح خندۂ لب
کہے جاتا ہے: چلی آؤ، چلی بھی آؤ......
لیکن اس خندہ کے اس پار وہی پل کی طلب
"یوں تو میں صرف تمھارا ہوں مگر کیا کیجیے
بعض مجبوریاں......" مجبوریاں! میں جانتی ہوں
جانتی ہوں کہ گئے وقت کو، کس نے روکا
وقت آتا ہے گزر جاتا ہے بس دُور ہی دُور
ایک دن وقت بڑے چین سے سو جائے گا
دن ڈھلا جاتا ہے، ڈھل جائے گا، کھو جائے گا (۳۳)

نظم میں درپیش واقعہ یہ ہے کہ شام ہو چکی ہے لیکن ایک ٹائپسٹ کا کام ختم ہونے میں نہیں آرہا۔ جاتے ہوئے سورج کی ایک کرن چپکے سے اُس کے کمرے میں داخل ہو کر اسے دن بھر کی اکتا دینے والی مصروفیت کو خیر باد کہہ کر شام کی خوشگوار رومانی فضا میں نکل آنے پر اکساتی ہے۔ لیکن دفتر کے یبوست زدہ گرد آلود ماحول، بے حس دیوار و در، کاغذوں سے اٹی میزیں، رجسٹروں سے بھری الماریاں اور ٹائپ رائٹر کی منحوس آواز سے گھبرا کر فوراً باہر نکل جاتی ہے۔ کوئی بات بھی راست انداز میں نہیں کہی گئی۔ دفتر کا نقشہ بھی شاعر نے خود اپنے الفاظ میں بیان

نہیں کیا بلکہ ایک کرن کو وسیلہ بنا کر بصری امیجز سے ایک تمثیل ترتیب دے دی ہے۔ کرن کے باہر نکلنے کے ساتھ ہی منظر تبدیل ہو جاتا ہے اور دفتری ماحول کے برعکس آنکھوں کے سامنے کھلی فضا کا ایک اجلا اور کشادہ منظر پھیل جاتا ہے۔ فلک پر ابر پارے تیرتے پھرتے ہیں جن سے چھن چھن کے آنے والی سنہری کرنیں درختوں کے سایوں سے اٹکھیلیاں کر رہی ہیں۔ اس بند میں خاموشی آسودہ خاطر ہے اور بصری پیکر سایوں کی صورت رواں ہیں۔ دفتر کے ناآسودہ اور باہر فطرت کے خوشگوار مناظر کے تضادات کو ابھارنے کے فوراً بعد شاعر نے ان دونوں بصری ٹکڑوں کو ایک صوتی امیج سے جوڑ کر زبردست تخلیقی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ ''پاس ہی پیڑ پہ ہُد ہُد کی کھٹا کھٹ کھٹ کھٹ/اور نڈھال انگلیاں کہتی ہیں تھکا تھک تھک تھک'' یہ دو مصرعے نہایت قرینے سے باہر فطرت کے توانا تحرک، پرجوش عمل، شوخ و شریر جذبے اور امید بھرے مستقبل اور اندر انسان کی بے رغبتی ناطاقتی، تھکن، اضمحال اور ناآسودگی کے استعارے ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ ٹائپسٹ کے ذہن کی رو کو باہر مصروفِ کار ہُد ہُد کی طرف موڑ کر نظم کو آگے بڑھنے کا راستہ بھی دیتے ہیں۔ ٹائپسٹ کی کارکردگی غیر تخلیقی نوعیت کی ہے۔ اسے ایک ایسی پیش پا افتادہ مشقت میں مبتلا کر دیا گیا ہے جس میں حروف تو بدلتے ہیں لیکن معانی نہیں۔ یکسانیت زدہ روزمرہ کی کارروائی اس پر مسلط ہے۔ اس کے ٹائپ کیے ہوئے الفاظ احساس اور آرزو سے عاری ہیں۔ اس کے دل میں بسنے والی آرزوئیں بھی اس ماحول میں اسے آسیب بن کر ڈراتی ہیں کیونکہ ان کی تکمیل ناممکنات میں سے ہے۔

اس بند میں معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ ٹائپسٹ ایک لڑکی ہے چنانچہ ہد ہد کے گھونسلا بنانے کے عمل اور دوشیزہ کے گھر آباد کرنے کی آرزو کو ہم رشتہ کر کے نظم نے موضوعاتی بہاؤ میں تیزی پیدا کر دی ہے۔ اگلے بند میں شاعر کی آواز سنائی دیتی ہے اور ٹائپسٹ کی علامت اپنے پھیلاؤ میں کارکن طبقات کو سمیٹ لیتی ہے۔ بادلوں کے امڈنے سے کسان یہ امید باندھتے ہیں کہ اب بارش ہوگی اور ان کی فصلیں بھرپور پیداوار دیں گی جس کے نتیجے میں اُن کی آرزوئیں پوری ہو جائیں گی لیکن شاعر کو معلوم ہے کہ ان کی خواہشات کی تکمیل ممکن نہیں۔ یہاں شاعر نے اس کی وضاحت

سے گریز کیا ہے کہ اس کا باعث کیا ہوگا۔ تاہم 'میں نے دیکھے ہیں تمناؤں کے بنجر انجام' سے اشارہ ملتا ہے کہ ماضی میں وہ تمام عوامل جو انھیں محرومیوں سے دوچار کرتے رہے ہیں ان کا سلسلہ رکا نہیں۔ لہٰذا ان کا جوش وخروش ایک طرح کی خوش گمانی سے بڑھ کر کچھ نہیں ہے۔ یہ سماجی جبر اور طبقاتی استحصال کا ایمائی اظہار ہے۔ ایک ایسی صورت حال کا جہاں محنت کش طبقہ مسلسل اپنی محنت کے ثمر سے محروم کیا جاتا رہا ہے۔

ایک تلخ گھونٹ حلق سے اتار کر نظم ایک بار پھر امید کا دامن پکڑتی ہے اور ایک نئی توقع پر استوار ہوکر قاری کی آنکھوں میں چمک پیدا کردیتی ہے جب دوشیزہ کے محبوب کا پیکر نظم میں ورود کرتا ہے لیکن پلک جھپکنے میں ساری امیدیں دم توڑ جاتی ہیں۔ یہ محبوب روایتی مرد کا استعارہ ہے جو عورت کو لمحاتی آسودگی کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ وہ اس کے ساتھ اچھا وقت گزارنے کا قائل ہے لیکن اس کے ساتھ پائیدار سماجی رشتہ قائم کرنے سے گریزپا ہے۔ اور مختلف حیلوں بہانوں سے اسے دھوکا دینے پر کمربستہ رہتا ہے۔

اس مقام پر دوشیزہ کی آواز نظم میں ایک نئی روح پھونک دیتی ہے۔ اب قاری خود کو ایک نئے وجود کے مقابل محسوس کرتا ہے۔ یہ روایتی عورت کا وجود نہیں جسے اپنے استحصال کی خبر ہی نہیں ہوتی یا پھر وہ بہ رضا و رغبت اپنے استحصال پر آمادہ رہتی ہے۔ بلکہ یہ وہ عورت ہے جو سماجی استحصال کے تمام ہتھکنڈوں سے واقف، وقت اور تقدیر کی ازلی و ابدی جبریت سے آگاہ اور انسان کی ناآسودہ آرزوؤں کی محرمِ راز بن کر سامنے آتی ہے۔ آخری سطور میں اس کا پیکر نسائیت سے ماورا ہوکر انسانی سطح پر بلند ہوجاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں نظم اپنے زمینی تناظرات سے اوپر اٹھ کر آفاقی شاعری کے مدار میں داخل ہوجاتی ہے۔ ''دن ڈھلا جاتا ہے، ڈھل جائے گا، کھو جائے گا'' نظم کا آخری مصرع انسانی زندگی کو ایک دن کے امیج سے تشبیہ دیتا ہے جو مسلسل روبہ زوال ہے۔ زمین پر انسان کے استقرار کو موضوع بنانا اچھی شاعری کا من بھاتا مشغلہ رہا ہے۔ یہ ایسا موضوع ہے جو کبھی باسی نہیں ہوگا لیکن اسے چھونے والے شاعر کی انگلیوں میں تازہ کاری کا جادو موجود ہونا چاہیے۔

کچرا

نظم 'ٹائپسٹ' نے ایک دوشیزہ کی آنکھ سے موضوع کو ذاتی، صنفی، سماجی، طبقاتی اور فلسفیانہ سطحوں پر رکھ کر وقت اور تقدیر کے پاٹوں میں پس جانے والی زندگی کا مشاہدہ کیا تھا۔ جبکہ 'کچرا' میں یہی علامت (دوشیزہ) بھیس بدل کر ایک عمر رسیدہ عورت کی صورت میں سامنے آئی ہے۔ دونوں نظموں کی تخلیق میں اکتالیس برس کا عرصہ حائل ہے۔ 'ٹائپسٹ' ۱۹۵۴ء میں لکھی گئی اور 'کچرا' کا سنِ تخلیق ۱۹۹۵ء ہے۔ اگر ان دونوں نظموں کو پاکستانی تاریخ کے تناظر میں رکھ کر مطالعہ کیا جائے تو ہماری قومی ترقیٔ معکوس کا گراف المناک صورتِ احوال کی خبر دیتا ہے۔ اگرچہ اول الذکر نظم کی تخلیق کا زمانہ بھی تہذیبی، سیاسی اور اقتصادی انتشار سے عبارت تھا لیکن ثانی الذکر کے تخلیقی زمانے تک آتے آتے یہ انتشار انحطاط کی حدوں سے گزرنے لگا تھا۔ ملک عالمی مالیاتی اداروں کے قرضوں کے عوض گویا گروی تھا۔ ان اداروں کے احکامات کے تحت یوٹلیٹی بلوں میں من مانے اضافے کیے جاتے اور ٹیکس لگائے جاتے تھے۔ مختصر یہ کہ اس دور میں چولھا جھونکنا ہی زندگی کا واحد مقصد رہ گیا تھا چنانچہ نظم نے بھی سماج کی انتہائی نچلی سطح پر آ کر بات کی۔

بات یہ ہے بسنتی جو گھروں میں صفائی ستھرائی کا کام کر کے پیٹ کی آگ بجھاتی ہے۔ نظم میں یوں ہمارے سامنے آتی ہے:

"بسنتی ہمارے یہاں صبح کے وقت آتی
ڈیوڑھی میں، دالان میں اور آنگن میں جھاڑو لگاتی
وہ باورچی خانے سے اور گھر کے ہر کونے کھدرے سے کچرا اٹھاتی
گئے روز کے ردی کاغذ الگ جمع کرتی
تپائی سے، کرسی سے اور میز سے گرد اور گندگی جھاڑتی پونچھتی
غسل خانے کو دھوتی تو چینی کی ایک ایک اینٹ آئنے کی طرح چمچماتی

پہر بھر اسی طرح گھر کی صفائی میں مصروف رہتی

پھر اس کام سے تھک کے خوش بخت کی چارپائی کے پاس
آلتی پالتی مار کر فرش پر بیٹھ جاتی
کبھی اپنے دکھ سکھ کا میزان کرتی
کبھی اپنے خوابوں میں امکان کے رنگ بھرتی
اسے فکرِ فردا ستاتی
مگر اُس کے ہونٹوں پہ بیتے دنوں کی شکایت نہ آتی
جو پوچھو تو کہتی کہ جو ہو چکا ہو چکا
اب اُسے یاد کرنے سے کیا فائدہ
وہ کہتی کہ آج اور آتے دنوں کی
پریشانیاں کوئی کم تو نہیں ہیں
کہ پچھلے دکھوں کی دکاں بھی لگائیں
وہ گزرے ہوئے وقت کو کل کا کچرا سمجھتی

کبھی ایسے لگتا کہ جیسے اسے
موتیے اور گیندے کی پژمردہ کلیوں میں گوندھا گیا ہے
کبھی وہ کسی پیڑ کی کھردری چھال کا ڈھیر لگتی

وہ جاتے ہوئے
گھر کے چھوٹے بڑوں کو
نئے دن کی تحویل میں چھوڑ جاتی

وہ جاتی تو محسوس ہوتا کہ جیسے وہ افسردہ کل کو
درخشندہ امروز میں منتقل کر گئی ہے
بسنتی کئی دن نہ آئی
تو سب اہلِ خانہ کو تشویش تھی
اس کے ہاتھوں کا محتاج گھر سُونا سُونا سا تھا

اب سنا ہے کہ کچھ روز پہلے
بسنتی کے گھر اور محلے کے روتے ہوئے لوگ
اُسے کل کے کچرے کے مانند اٹھا لے گئے
اور اب یوں ہے جیسے
ہمارے دلوں میں بھی کچرے کے انبار ہیں
ایسے انبار کوئی بھی
جن کو اٹھاتا نہیں'' (۳۴)

نظم کے متکلم کا تعلق معاشرے کے درمیانی طبقے کے ذرا آسودہ حال طبقے سے ہے۔ایسے گھروں میں خدمت کے لیے کل وقتی ملازم تو نہیں ہوتا البتہ برتنوں کی دھلائی اور گھر کی صفائی کے لیے کوئی عورت رکھ لی جاتی ہے جو ایک دو گھنٹوں میں اپنا کام مکمل کر جاتی ہے۔نظم میں 'کرسی'، 'میز' ، 'چارپائی'، 'تپائی'، 'باورچی خانے'، 'دالان'، 'آنگن'، 'ڈیوڑھی'، 'غسل خانے' اور 'چینی کی اینٹ' ایسے الفاظ اور خاتونِ خانہ کا نام بھی اسی متذکرہ طبقے کی نشان دہی کرتے ہیں۔جب کہ بالائی طبقے اور اس کی نقالی میں درمیانے طبقے کی اکثریّت کے ہاں بھی ان اشیا کے انگریزی نام مروج ہیں۔ یہ طبقہ اپنی تہذیبی اقدار کا مذاق اڑا کر خود کو ماڈرن کہلوانے کے مرض میں مبتلا ہے۔نظم میں پیش کردہ گھرانا معاشرتی اقدار کا پاسدار ہے اور بسنتی کے ساتھ بھی اس کا برتاؤ انسان دوستی، ہمدردی اور محبت کے رشتوں میں بندھا ہوا ہے۔''وہ جاتے ہوئے رگھر کے

چھوٹے بڑوں کو رنئے دن کی تحویل میں چھوڑ جاتی رہ جاتی تو محسوس ہوتا کہ جیسے وہ افسردہ کل کو ردرخشندہ امروز میں منتقل کرگئی ہے'' ایسی سطور اہلِ خانہ اور بسنتی کے مابین قائم مصفا اور بالیدہ تعلق کا خوب صورت شعری اظہار ہیں۔

بسنتی حد درجہ نچلے طبقے کی زائیدہ ہونے کے باوجود زندگی کے بارے میں ایک صحت مند نقطۂ نظر رکھتی ہے۔ اس کا ماضی تلخیوں سے بھرا پڑا ہے لیکن وہ اس پر کڑھنے کوسنے کی قائل نہیں۔ وہ ماضی پر مٹی ڈال کر موجودہ زندگی کو بہتر بنانے میں مصروفِ عمل ہے۔ شاعر نے اس کے سراپا کو ایسی معنی آفریں تشبیہات میں اجاگر کیا ہے کہ اس کا ذاتی اور سماجی وجود ایک ساتھ آنکھوں کے سامنے لہرا جاتا ہے۔ ''کبھی ایسے لگتا کہ جیسے اسے رموتیے اور گیندے کی پژمردہ کلیوں میں گوندھا گیا ہے رکبھی وہ کسی پیڑ کی کھردری چھال کا ڈھیر لگتی۔''

نظم کی آخری سطور نے اس کردار کو ظاہری سطح سے بہت بلند کر دیا ہے اور نظم ارفع انسانی قدر کو چھو لینے میں کامیاب ہوگئی ہے۔ ''اور اب یوں ہے جیسے رہمارے دلوں میں بھی کچرے کے انبار ہیں رایسے انبار کوئی بھی رجن کو اٹھا تا نہیں'' یہ ایک گھرانے کے افراد کی ذہنی کیفیت نہیں بلکہ ایک طبقے کی طرزِ فکر اور معاشرتی احساس کا آئینہ ہے جو انسان کو انسان کے ساتھ محبت کے رشتے میں آمیز کرتا ہے۔ 'بسنتی' اپنی زندگی کے بے ثبات دن گزار کر چکنے سے موت کی وادی میں اتر جاتی ہے اور نظم کے متکلم اور اس کے اہلِ خانہ کے دلوں میں ایک خلا پیدا کر جاتی ہے۔

ضیا جالندھری کی نظموں میں عورت کا ایک اور روپ بھی قابلِ ذکر ہے۔ جو اپنی ظاہری شباہت کے حوالے سے ان دونوں کرداروں سے انتہائی فاصلے پر ہے۔ یہ کردار ایک دلال عورت کا ہے۔ جو بالائی طبقے کے عیش پرستوں کو لڑکیاں فراہم کرتی ہے۔ نظم 'ہم' میں یہ عورت ایک بڑے ہوٹل کی لابی میں نظم کے متکلم سے ملتی ہے:

''وہ دیر سے انتظار گہ میں
ہر آنے والے کو نظروں نظروں میں ناپتی تھی
لباس کی شوخی و جسارت

سنگھار کی جدت ومہارت کے باوجود
اس کا گوشہ چشم عمر کی چغلی کھا رہا تھا
نگاہ نو وارد اجنبی پر پڑی تو اس طرح مسکرادی
کہ جیسے اُس کی ہی منتظر تھی
اٹھی، قریب آئی اور بولی
''میں ایک مدت سے خدمتِ خلق کر رہی ہوں
دکھے دلوں کا علاج کرتی ہوں
رنگ اور روشنی کے شہروں میں
شامِ تنہائی کی دل افسردگی سے واقف ہوں
آپ اکیلے ہیں تو کوئی انتظام کردوں
یہاں سے میں دُور دُور ملکوں کو
ہر طبیعت کے گاہکوں کی پسند کا مال بھیجتی ہوں
وفا، محبت پرانی باتیں ہیں اب انھیں کون پوچھتا ہے
بڑے بڑے اونچے اونچے لوگوں سے رات دن میرا واسطہ ہے
یہ صاحبانِ وقار ونخوت
خریدنا اور بیچنا خوب جانتے ہیں
یہ دام دیتے ہیں اور راحت خریدتے ہیں
بجا ہے یہ بھی کہ بے بسوں کی انا وعزت خریدتے ہیں
مگر جب آتے ہیں بیچنے پر
تو بے تکلف ضمیر تک اپنا بیچ دیتے ہیں
جاہ وثروت کی منڈیوں میں
میں کہہ رہی تھی کہ آپ چاہیں تو

آج کی رات کا کوئی انتظام کردوں‘‘ (۳۵)

بظاہر یہ حرافہ ایک مضبوط کردار کی مالک ہے۔مقتدر طبقے میں اس کے اثرورسوخ کا یہ عالم ہے کہ دوسرے ممالک کے اعلیٰ سطحوں پر فائز افراد تک بھی اس کی رسائی ہے۔اس کردار کی آنکھ سے جب نظم ہمارے بالائی طبقے کے بااختیار افراد کا مشاہدہ کرتی ہے تو ان کی عیش پرستی اور ضمیر فروشی اور دیگر بداعمالیوں کے مقابل اس دلال عورت کا گناہگار کردار خود بہ خود دھیما پڑ جاتا ہے۔نظم نے ایمائی انداز اختیار کرتے ہوئے اس عورت کو رائج استحصالی نظام کا محض ایک کل پرزہ قرار دیا ہے جسے اس نظام کو چلانے والے طبقے نے اپنی ضرورت کی خاطر ایجاد کیا ہے۔اس کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہے۔جس طرح کہ ’ٹائپسٹ‘ اور ’بسنتی‘ ایک آزادانہ طرزِ فکر کی مالک تھیں۔

ڈرامے، ناول اور افسانے کی طرح نظم کی قرأت میں بھی یہ سوال وضاحت طلب ہے کہ کردار کی زبان سے ادا ہونے والا مکالمہ کیا کردار کی تخلیقی ضرورت کا تقاضا ہوتا ہے کہ تخلیق کار کی فکر کا نمائندہ؟ یہ تفصیل طلب بحث ہے جس کا محل نہیں لیکن ایک ادبی اصول کے طور پر یہ بات ذہن نشین رہنا چاہیے کہ تخلیق کار صرف خیر کی نمائندگی کرتا ہے، شر کی نہیں۔اسی لیے اس دلال عورت کے ساتھ تخلیق کار کا دل دھڑکتا دکھائی نہیں دیتا۔اور اس عورت کے ساتھ قاری کی وابستگی اس طرح قائم نہیں ہوتی جیسے ’ٹائپسٹ‘ اور ’بسنتی‘ کے کرداروں کے ساتھ۔اس کے ساتھ ہمدردی کا احساس اس سطر میں ’بجا ہے یہ بھی کہ بے بسوں کی انا و عزت خریدتے ہیں‘ پل بھر کے لیے جاگتا ہے لیکن فوراً بعد کی دو سطور ’مگر جب آتے ہیں بیچنے پر تو ضمیر تک اپنا بیچ دیتے ہیں‘ اس تاثر کو زائل کر دیتی ہیں۔یہ طنزیہ بیانیہ ہے جو ہر دو زاویوں سے مذکورہ طبقے کی بدکرداری کو بڑھاوا دے رہا ہے۔’بجا ہے یہ بھی کہ بے بسوں کی انا و عزت خریدتے ہیں‘ اس کی مثبت فکر کی بدولت قاری کے دل کو رام کرتی ہے اور احساس دلاتی ہے کہ وہ اس طبقے کے گھناؤنے کردار سے آگاہ ہے اور اس کے ساتھ محض مجبوری کی زنجیر میں بندھی ہوئی ہے۔اس طرح اس عورت کا کردار اپنے آزادنہ وجود کی نفی کا اقرار کرتے ہوئے ایک مشینی پرزے کی سطح پر جا گرتا ہے۔ضیا نے اسے روایتی دلالہ کے سائے سے بچا کر ایک حقیقی شکل میں پیش کیا ہے۔

یہاں پوری نظم کا جائزہ لینا مقصود نہیں اس پر مفصل باتیں طویل نظموں کی ذیل میں ہوں گی۔ البتہ یہ بات سوچ کو مہمیز لگاتی ہے کہ 'ٹائپسٹ' اور 'بسنتی' کے کردار تو فنا پذیر تھے اور اس دلالہ کا منفی کردار استحکام پذیر ہے۔ کیا خیر فطری طور پر کمزور ہے اور بدی طاقتور؟ کیا استحصالی قوتیں اسی طرح مظلوم انسانیت پر مسلط رہیں گی؟ کیا انسان اپنے یوٹوپیا کے خواب دیکھتا رہ جائے گا؟ ایسے سوالات ہیں جو ضیا جالندھری کی شاعری میں سر اٹھاتے ہیں تو ادب کے آفاقی کنگروں کو چھوئے بغیر نہیں رہتے۔ چنانچہ ایسی تنقید جو ترقی پسند شاعری کے راست اظہار کی عادی ہو، ضیا جالندھری کی نظموں سے حظ کشید نہیں کر سکتی۔

سیاسی حالات اور قومی سوالات

پھول کھلتے تھے جہاں اُس کا قدم پڑتا تھا
صبح فردا کی ضیا اس کی تگ و تاز میں تھی (۳۶)

یہ شعر اُس نظم سے لیا گیا ہے جو ضیا جالندھری نے 'قائد' کے عنوان سے ۲۶ رنومبر ۲۰۰۰ء کو لکھی۔ یعنی نصف صدی سے زائد عرصہ لگ گیا اس قرض یا فرض کو فن پارے کا روپ دھارتے ہوئے! دراصل شاعری ضیا جالندھری کے لیے ایک نعمتِ بے بدل کا درجہ رکھتی ہے۔ موضوع خواہ کوئی بھی ہو جب تک شاعری کی شکل اختیار نہیں کر لیتا باعثِ تحریر نہیں ہوتا۔ اسی شعر کو لیجیے اگر نظم سے الگ کر کے پڑھیں تو غزل کی رمزیت و ایمائیت کا لطف حاصل ہوتا ہے۔ نظم کے عنوان سے بھی شائبہ نہیں ہوتا کہ یہ 'قائد کے حضور' قبیل کی سرکاری یا رسمی شاعری سے کوئی علاقہ رکھتی ہوگی۔

اب ہم پلٹ کر ماضی پر ایک نگاہ ڈالتے ہیں تو اس شعر کی جمالیاتی و معنیاتی وسعت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ قائد کی رحلت کے بعد اُس کے خوابوں کی سرزمین ایک ایسے جنگل کا منظر پیش کرنے لگی جہاں طاقت کا اندھا قانون رائج ہو گیا۔ جہاں اس ملک کے عوام کے خوبصورت مستقبل

کے پھول کھلنے تھے وہاں مایوسیوں کی فصلیں کاشت کی گئیں۔ صبحِ فردا کے روشن چہرے کو اس طرح بدنما کیا گیا کہ عوام آزادی کے تجربے ہی کو غلط قرار دینے لگیں۔ یہ تمام سوچی سمجھی حکمتِ عملی کے تحت کیا گیا۔ ضیا پھٹی آنکھوں عوام کے خلاف یہ سازشیں دیکھتے رہے۔ عوام کے خوابوں کے روندے جانے کے مناظر اس قدر اندوہ ناک تھے کہ کرختگی کا احساس بعض نظموں کی سطح پر اتر آیا۔ آخر کلاشنکوف کی نالی سے نکلنے والی آواز کو کیسے سریلا بنایا جاسکتا ہے؟ ذیل میں ان کی مختلف نظموں سے لیے گئے اقتباسات ملاحظہ کیجیے جن پر سیاسی تشدد کے نشانات واضح دکھائی دیتے ہیں لیکن پہلے ایک نظم جو اِس قومی آشوب کو کئی پہلوؤں سے دیکھنے اور تجزیہ کرنے میں سرِ فہرست ہے۔

شہرِ آشوب

وہی صدا جو مرے خوں میں سرسراتی تھی
وہ سایہ سایہ ہے اب ہر کسی کی آنکھوں میں
یہ سرسراہٹیں سانپوں کی سیٹیوں کی طرح
سیاہیوں کے سمندر کی تہ سے موج بہ موج
ہماری بکھری صفوں کی طرف لپکتی ہیں
بدن ہیں برف، رگیں راہگزارِ ریگِ رواں
کئی تو سہم کے چُپ ہو گئے صورتِ سنگ
جو بچ گئے ہیں وہ اک دوسرے کی گردن پر
جھپٹ پڑے ہیں مثالِ سگانِ آوارہ
ہوا گزرتی ہے سنسان سسکیوں کی طرح
صدائے درد جو میرے لہو میں لرزاں تھی
جھلک رہی ہے وہ اب بے شمار آنکھوں میں

لبوں پہ سوکھ گئی حرفِ شوق کی شبنم
کسی میں طاقتِ گفتار اگر کہیں ہے بھی
تو لفظ آتے ہیں ہونٹوں پہ ہچکیوں کی طرح

تراشیے تو کئی پتھروں کے سینوں میں
شجر کی شاخوں کے مانند نقش پھیلے ہیں
پر ان کے ریشوں میں ذوقِ نمو نہیں ملتا

کوئی نفیر کہ جس کی نوائے ہوش نواز
دلوں سے دور کرے سرسراہٹوں کا طلسم
کوئی امید کا پیغام، کوئی پیار کا اسم
وہ خوابِ پرورشِ جاں کہ جس پہ صدقے ہوں جسم
(۳۷)

یہ نظم ۱۹۷۳ء میں لکھی گئی۔ یعنی قومی تاریخ کے سب سے بڑے سانحے کے بعد! پاکستان کے دولخت ہونے میں جن قوتوں کا ہاتھ تھا نظم نے ان پر سطحی، جذباتی اور سیاسی نوعیت کی بیان بازی سے اجتناب کیا ہے اور ادبی منصب پر رہ کر اس المیے کے پس منظر میں کارفرما عمرانی اور تہذیبی عوامل کا تجزیہ کیا ہے۔ اور اس سانحے کے عقب میں ایک اور بلکہ اصل سانحے کی نشان دہی کی ہے۔ یہ سانحہ کیا ہے؟ اس سوال کو پس منظر میں سمبا لک انداز میں مصوّر کیا گیا ہے۔ شاعر نے تو بہت پہلے اس سانحے کی آہٹ اپنے لہو میں دوڑتی ہوئی محسوس کر لی تھی۔ اس کے لاشعور نے آنے والے خطرے سے آگاہ کر دیا تھا۔ اب جو قوم کے ہر فرد کی آنکھوں میں بے یقینی اور خوف کے سائے لہرا رہے ہیں ان کا احساس تو باشعور اذہان نے بہت پہلے کر لیا تھا۔ دانش وروں نے مقتدر طبقے کو اس خطرے سے آگاہ کرنے

میں کسی غفلت سے کام نہیں لیا۔لیکن حکمرانوں کوصرف اپنے اقتدار سے غرض تھی ۔ ملک میں مسلسل مارشل لا کے نفاذ نے مشرقی پاکستان کے عوام کو کئی طرح کی محرومیوں سے دوچار کیا۔ان کے دلوں میں شکوک وشبہات کی جڑیں گہری ہوتی گئیں ۔ چونکہ مارشل لا کے تحت اورفوجی طاقت کے نتیجے میں قائم ہونے والی حکومتوں میں مغربی پاکستان کاعمل دخل واضح تھالہٰذا اُس طرف عوام کے دلوں میں مغربی پاکستان کے خلاف بھی لاوا اندر ہی اندر پکتا رہااور آخرِ کار قومی اتحاد کو پارہ پارہ کر گیا۔ سیاسی بدکرداریوں کے نتیجے میں درپیش آنے والی اس ہزیمت کوشعری پیرہن دینے کی خاطر شاعر نے ’س‘ اور ’ر‘ کی اصوات سے بے مثال امیجری خلق کی ہے ۔ پہلے مصرعے سے جس صدا کے خون میں سرسرانے کی بات چلی تھی وہ دوسرے ہی مصرع میں شاعر کے محسوسات سے پھیل کر پوری قوم کی آنکھوں میں سایوں کی شکل میں سامنے آ گئی ہے۔ دیکھیے کہ یہاں رگوں میں دوڑنے پھرنے والے لہو کی تیزی بھی اظہار کا حصہ بن گئی ہے ۔قوم کی آنکھوں میں سایوں کی سرسراہٹوں کوسانپوں کی سیٹیوں سے تشبیہ دے کر بصری امیج کوصوتی امیج کے ساتھ جوڑنے سے معنیاتی حصار کومزید پھیلاؤ ملااور اگلے مصرع میں ’سیاہیوں کے سمندر‘ نے ایک وسیع المعانی سمبل سے موضوع کو بے کراں کر دیا ہے۔ یہ سیاہیاں ہماری قومی بداعمالیاں بھی ہیں اوران کا نتیجہ بھی۔ یہ ہزیمت کی علامت بھی ہیں اور اس پر ندامت کا اظہار بھی۔لیکن نہیں ، یہ ’سیاہیوں کے سمندر‘ سے اٹھنے والی لہریں ہیں ، انھیں دیکھنا اوران کی تفہیم کرنا اس قدر سہل نہیں ۔ یہ امیج اتنا گاڑھا ہے کہ اس کا تجزیہ کرنے کے لیے ہمیں اپنے باطن سے روشنی لانا ہوگی ۔ اپنے قومی ضمیر کے چراغ کی لَو تیز کرنا ہوگی ۔ اپنے لہو کی روشنی میں اسے دیکھنا ہوگا جس طرح شاعر نے بہت پہلے دیکھ لیا تھا۔ کاش ہم اب بھی دیکھ لیں !

لیکن ہم تو برف کے اجسام ہیں ۔ ہماری رگوں میں لہو نہیں ریت سرسرا رہی ہے۔ یہ مصرع اجتماعی بے حسی کا نہایت کامیاب اظہار کر رہا ہے اوراس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے حالات کے لیے نفسیاتی اور منطقی فضا بنا رہا ہے۔

کئی تو سہم کے چُپ ہو گئے صورتِ سنگ
جو بچ گئے ہیں وہ اک دوسرے کی گردن پر
جھپٹ پڑے ہیں مثالِ سگانِ آوارہ
ہوا گزرتی ہے سنسان سسکیوں کی طرح

وہ افراد جو قومی درد سے آشنا تھے سانحے کے عملی وقوعے کے دوران میں ششدرو حیراں اور بت کی مانند بے حس ہو گئے اور دوسرا طبقہ ان لوگوں پر مشتمل تھا جو قومی احساس سے تہی اور انسانی تہذیب سے عاری تھے۔ یہاں نظم نے مشرقی پاکستان میں فوجی کارروائی کی واضح مذمت کی ہے۔ایک دوسرے کی گردن پر جھپٹ پڑنے سے اشتباہ ہوسکتا ہے کہ شاعر نے دونوں صفوں کو ہدفِ تنقید بنایا ہے۔لیکن تاریخی حقائق سامنے ہیں کہ جارحیت کرنے والا گروہ کون تھا۔البتہ مکتی باہنی کو دوسرا گروہ مان لیا جائے تو متن ومعانی کی سطح ہموار ہوجاتی ہے۔تاہم اصل نکتہ اپنی جگہ پر ہے۔ پہلے مصرع سے شروع ہونے والا،صوتی امیجری کا،سلسلہ' ہوا گزرتی ہے سنسان سسکیوں کی طرح' پر آکر داخلی احساس کو خارج میں رواں کر کے ایک مربوط فکر کا منصب عطا کر دیتا ہے۔نظم کا اگلا حصہ اس سانحے کے مابعد احساسات اور کیفیات کا معاشرتی آئینہ اور شاعر کی آرزو کا اظہاریہ ہے۔

شاعر درپیش صورتِ حال کا تخلیقی آنکھ سے مشاہدہ کرتا ہے، اپنے لہو سے اسے سینچتا ہے اور احساس وجذبے کی کٹھالی میں کھرا،کھوٹا الگ کر کے حاصل شدہ زرِ خالص نظم کی شکل میں محفوظ کرلیتا ہے۔ یہ زرِ خالص کیا ہے؟ایک شاعر کے لیے لفظ ہی زرِ خالص ہے،سب سے بڑی سچائی! وہ اسے زندگی دیتا ہے اور زندہ دیکھنا چاہتا ہے۔ضیا کی نظم' وقت کا تب ہے' سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

'لفظ زنجیر ہوا
خوف درباں ہے، تذبذب زنداں
زندگی جبرِ مسلسل کے سبب

سرنگوں سایوں کا صحرائے سکوت
اب خرابات میں خاکسترِ خواب
ڈھونڈتی پھرتی ہے ہونے کا ثبوت

وہ بھی تھے جو انھی دشوار گزر گاہوں سے
مشعلِ حرف لیے، پرچمِ ہمت تھامے
اپنے خوابوں کے تعاقب میں رواں
بے خطر جاں سے گزر جاتے تھے
میں یہاں سرد سلاخوں سے لگا تکتا ہوں
اس بیاباں میں بھی کچھ خوابوں کے رسیا چہرے
پرچمِ حرف لیے نکلے ہیں
ڈر رہا ہوں کہ اگر جاں سے نہ گزرے
تو تذبذب کے سیہ زنداں میں
وہ مری طرح پشیماں ہوں گے (۳۸)

یہ نظم بھی ۱۹۷۳ء میں تخلیق ہوئی۔ اور اس میں قومی سانحے کے گزر جانے کے بعد تعمیرِ نو کی اہمیت کا شعور سطحِ نظم پر واضح نظر آتا ہے۔ یاد رہے کہ اس وقت تک ۱۹۷۳ء کا آئین منظور ہو چکا تھا۔ اور قوم ایک نئے جذبے سے سرشار تھی۔ نظم کا آئیڈیل ایک ایسا وجود ہے جس کے خمیر سے اقبال کے مردِ مومن کی خوشبو آتی ہے۔ 'وہ بھی تھے جو انھی دشوار گزر گاہوں سے رمشعلِ حرف لیے، پرچمِ ہمت تھامے راپنے خوابوں کے تعاقب میں رواں ربے خطر جاں سے گزر جاتے تھے' خیال رہے کہ یہ وہی زمانہ ہے جب مسلم ممالک میں ایک مشترک حکمتِ عملی اختیار کرنے کے لیے کوششیں ہو رہی تھیں جن کا عملی نتیجہ اگلے سال لاہور میں منعقد ہونے والی پہلی اسلامی سربراہی کانفرنس کی شکل میں نکلا۔

نظم آخری سطور میں پرانی نسل سے دل برداشتہ ہے اور نئی نسل کے بارے میں تذبذب کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ تاریخ نے دیکھا کہ نظم کی پیش بینی غلط نہ تھی۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ضیا کی نظمیں سطحی جذباتیت کی بجائے گہرے شعور اور تجزیاتی فکر سے مملو ہوتی ہیں۔

ضیا جالندھری کے تیسرے مجموعہ کلام 'خواب سراب' پر قومی و سیاسی حالات کے سائے زیادہ گھنے دکھائی دیتے ہیں۔ بالخصوص ملک پر مسلط طویل ایوبی آمریت اور اس کے بعد یحیٰی خان کا مارشل لا اور سقوطِ ڈھاکا ایسے عوامل ہیں جنھیں اس کتاب کی شاعری میں بلواسطہ یا براہِ راست تخلیقی محرکات کا درجہ حاصل ہے۔ کتاب کے عنوان 'خواب سراب' سے بھی قومی اور سیاسی معنویت کا اظہار ہو رہا ہے۔ ایک آزاد مملکت کا حصول قوم کا وہ خواب تھا جس کی تعبیر عوام کی ذہنی آزادی، معاشی خوشحالی اور تہذیبی ترقی کی بجائے مسلسل آمریت، غربت، جہالت، زباں بندی اور انسانی حقوق کی پامالی کی شکل میں عوام پر مسلط کر دی گئی۔ ہر شاعر کے ذہن میں انسانیت کی بہتری کے لیے ایک یوٹوپیا ضرور موجود ہوتا ہے۔ یہ خواب ضروری نہیں کہ کسی سیاسی جدوجہد کا پیغام دیتا ہو یا ظلم کے خلاف عملاً اکساتا ہو۔ کہ یہ شاعر کی فنی ذمہ داری میں شامل نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس کی شاعری میں انسانیت کی بہتری اور اس کے راستے میں حائل رکاوٹوں کا شعور موجود ہے یا نہیں، اور یہ کہ وہ اس صورتِ حال کا تجزیہ کس پہلو سے کرتا ہے، اس کی محسوساتی سطح کیا ہے اور اس نے اس تمام خام مواد کو فن کی کس سطح تک پہنچانے میں کتنی کامیابی حاصل کی ہے۔ 'خواب سراب' کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کا جا بجا احساس ہوتا ہے کہ سیاسی موضوعات کو بھی ضیا جالندھری اسی آسانی سے شعری فن پارہ بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں جیسے کسی خالص شعری موضوع پر مشقِ سخن کرتے ہوئے سہولت محسوس کرتے ہیں۔ دراصل یہاں بھی انھیں داخلیت کی کٹھالی دستیاب ہے جس میں خالص شاعری اور غیر شاعرانہ مواد کو الگ کرنے میں کوئی دقت نہیں پیش آتی۔ 'بگولے' اس مجموعہ کلام کی ایک نظم ہے جس میں ایوبی آمریت کے خلاف اٹھ کھڑی ہونے والی عوامی تحریک کی غضب ناکی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن حسبِ عادت

ضیا کے لہجے میں نہ بلند آہنگی آئی ہے جو ایسے موضوعات میں خود بہ خود در آتی ہے۔ درجِ ذیل جز میں ایک تندی کا احساس تو غالب ہے لیکن اس کی تشکیل میں تضادات کو ابھارنے اور الفاظ کے آہنگ کو معنوی جہات سے سنوارنے کا طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ 'مشتعل ہوکر ہوا کی تال پر برپا ہوئے' کو ایک بار پڑھنے سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ صوتیاتی جمالیات اور معنیاتی اجمالیات کے درمیان کس قرینے سے فاصلے مٹا دیے گئے ہیں۔

'خاک باغی ہوگئی
بے کس و مجبور و عاجز خاک باغی ہوگئی
خاک کے ناچیز ذرے
مشتعل
ہوکر
ہوا کی تال پر برپا ہوئے' (۳۹)

یہی بپھری ہوئی خاک نہایت تیزی سے ایک بگولے کی شکل اختیار کر گئی۔ عوام ایک مدت تک اپنے حقوق سے محروم چلے آرہے تھے۔ آزادیٔ تحریر و تقریر سے محروم دانشوروں کے لیے اس فضا میں سانس لینا دوبھر تھا۔ حکومت کو اپنی قوت پر بڑا گھمنڈ تھا اور وہ اپنی کامیابیوں کا جشن منانے میں مگن تھی کہ اچانک اس کے خلاف عوامی جذبات کا طوفان اٹھ کھڑا ہوا۔ اگرچہ نظم کے فریم میں بڑی تصویر اسی صورتِ حال اور اس کے مابعد نتائج تک محدود نظر آتی ہے لیکن جوں جوں ہم اس کے قریب جاتے ہیں کئی اور تصاویر ایسی ابھر آتی ہیں جو اس مرکزی تصویر میں دور سے نظر نہیں آسکتیں۔ حمید نسیم نے اس نظم کو اس قدر قریب سے دیکھا ہے کہ اس کے پس منظر میں پڑے ہوئے مناظر بھی سانس لینے لگے ہیں:

"بگولے"۔ میری ادب کے ایک ادنیٰ مگر کہن سال طالب علم کی حیثیت سے جس نے ساٹھ برس عالمی ادب کو کلی وابستگی سے پڑھا ہے دیانت دارانہ رائے ہے کہ یہ ایک ہمیشہ زندہ و تابندہ رہنے والا شاہکار ہے۔ اور مرا دل گواہی دیتا ہے کہ آئندہ نسلیں اسے اُردو کی زندہ جاوداں اور نمائندہ

طویل نظموں میں موقر جگہ دیں گی۔ یہ نظم جغرافیائی تعین سے مبرا اور منزہ ہے اور نہ اس کا کوئی زمانی محلِ وقوع ہے۔ انسانوں کی بھاری اکثریت نے ہر زمانے میں دنیا کے ہر گوشے میں ان گنت دکھ سہے ہیں، بے انتہا ستم سہے ہیں۔ ظالم بادشاہوں، سفاک بے رحم حملہ آوروں کے ہاتھوں لاکھوں کروڑوں عورتیں، بچے، نویلی سہاگنیں، حاملہ عورتیں، بوڑھے موت کے گھاٹ اترتے چلے آئے ہیں۔ مطلق العنان ظالموں نے مخلوق کا خون چوسا اور بہایا اور اسے فریاد کرنے تک کی اجازت نہیں دی۔ جس نے آہ کی اس کی شہ رگ کاٹ دی۔ جو رویا اس کی آنکھوں میں تیزاب کی سلائی پھروادی۔ ایسے ظلم ڈھائے کہ صلیب و دار اُن کے مقابلے میں پھولوں کے سیج محسوس ہوں۔ انسانیت بے رحم فاتحوں کی افواج قاہرہ کے آہنی قدموں تلے دھول کی طرح رہی ہے۔ ہر نسل میں ایک نہ ایک ہم شکل انسان طاغوت نے قتلِ انبوہ کر کے سروں کے مینار بنائے۔ مہم جو اور غنائم کے حریص لشکروں نے شہروں کو نذرِ آتش کر کے خلقِ خدا کے لیے اجتماعی چتا تیار کر دی۔ جیسے نجران کے مسیحی خدا پرستوں کو ابونواس نے آگ کی خندقوں میں جلا کر انسانی پھلجھڑیوں کا تماشا دیکھا۔ مغربی ملوکیت نے افریقی ایشیائی ممالک اور جنوبی امریکا کے براعظم کے لوگوں کو غلاموں کی طرح مغربی منڈیوں میں بیچا۔ اور یہ بردہ فروش اپنی تہذیب و ثقافت پر نازاں ہیں۔ تین صدیوں تک افرنگی استعمار نے ان پس ماندہ اقوام کو گھروں سے بے گھر کیا۔ ماں کسی کے ہاتھ بیچ دی۔ بچیاں کسی چٹے شیطان کو فروخت کر دیں۔ باپ کسی اور دوسرے شہر کے گاہک کے ہاتھ بیچ دیا۔ بیسویں صدی نے ایک اور مطلق العنان سراپا قہر عفریت کو دیکھا۔ آمریت Totalitarianism کو ہٹلر اور مسولینی کی قومی سوشلزم اور

روس اور مشرقی یورپ کی ریاستوں میں اشتمالی پولیس کی حاکمیت کو۔ تاریخ نے اب تک کوئی ایسا منظر نہیں دیکھا تھا جو ریاستی دہشت گردی کے قائم کردہ عقوبت کدوں اور کونسنٹریشن کیمپوں کا مقابلہ کرسکتا ہو۔ یہ سنگین بدن عفریت تمام خلقِ خدا کو مچھر، مکھی سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ اور جو مظالم نازی اور اشتمالی غارت گروں نے خلق خدا پر روا رکھے گزشتہ نسلیں ان کا تصور بھی نہیں کرسکتی تھیں۔ خدا کا شکر ہے کہ نوعِ زندگی کا سب سے مہیب، سب سے خوفناک ستر سال پر محیط خواب اب ختم ہوگیا ہے۔ اور یک جماعتی آمریت سے نوعِ انسانی کو نجات مل گئی ہے۔ اس یک جماعتی آمریت کا آخری حصار حال ہی میں ریت کے محل کی طرح پل بھر میں زمین بوس ہوگیا ہے۔ نو آزاد مملکتوں میں غاصب فوجی ٹولوں کی آمریت بھی تیزی سے نابود ہورہی ہے۔ حضرت مسیح ابنِ مریم نے کہا تھا جو تلوار سے جیتے ہیں وہ تلوار ہی سے مرتے بھی ہیں۔ وہی بات فوجی آمروں کے بارے میں بھی سچ ہوکر سامنے آرہی ہے۔

نوعِ انسانی دُکھ اور ظلم سہنے کی حد سے سوا صلاحیت اور توفیق رکھتی ہے۔ دُکھ اور افلاس کی عادی ہے۔ لیکن ہر افراط تفریط کی ایک حدِ آخر ہوتی ہے۔ جب دُکھ برداشت کی دہلیز سے آگے نکل جاتا ہے تو ظلم کی شکار بے زبان مخلوق یکا یک غیظ کا طوفان بن جاتی ہے۔ معاً تمام مخلوق مشتعل ہوکر لاوا بن جاتی ہے۔ ذرے جو صدیوں تک قدموں تلے کی دھول سے بھی کم رہے تھے بہم ہوکر برق رفتار فلک رس بگولے بن جاتے ہیں۔ آتش و باد کے بھنور۔ پھر ان کا پھیلاؤ وسیع تر اور ان کی رفتار تیز تر ہوتی چلی جاتی ہے۔ اور پھر ان کی بے پناہ بے اندازہ قوت ہر چیز کو جو اس کی رہ میں آتی ہے جڑوں سے اکھاڑ کر کوسوں دور چورا کرکے، بھُس بنا کر پھینک دیتی

ہے۔ جو سامنے آیا نیست و نابود ہو گیا۔ چشم زدن میں۔ ان بگولوں کی طاقت ظلم کے ہر لشکر سے کہیں زیادہ تیز و تند ہوتی ہے۔ یہ وہ برحق حقیقت ہے نوعِ تاریخ کی صداقت عظمیٰ جو بار بار درسِ عبرت بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ صداقتِ عظمیٰ ہی ضیا کی نظم ''بگولے'' کا موضوع ہے۔ ہماری نسل نے گزشتہ چند عشروں میں انسانی بگولوں کی زد میں آئے ہوئے استحصال اور بربریت کے متعدد سنگین اور ناقابل تسخیر حصاروں کو دھول بنتے دیکھا ہے۔ ضیا کی اس یادگار اور غیر فانی نظم کی تخلیق کے چند برس بعد سوویت یونین کی سُپر پاور انسانی خشم و غضب کے بگولے کی زد میں آ کر خاکستر ہو گئی۔ اب سے پندرہ برس پہلے کون دانا یہ گمان بھی کر سکتا تھا کہ یہ عظیم عسکری قوت یوں ''گڑیا گھر'' کی طرح ایک ہی ریلے میں ریزہ ریزہ ہو کر پیوندِ خاک ہو جائے گی۔ عوام الناس کے غیظ و غضب کی یہ بے پناہ قوت جو ہزار آتش فشاں پہاڑوں کے اُبلتے لاوے سے بھی زیادہ قوی ہے ''بگولے'' کے حصہ اول کا منظر ہے۔ بگولے خلقِ خدا کے اشتعال کے لیے علامت ہیں۔ جو اپنی بے پناہ قوت کی بنا پر اپنا سفر طے کر کے رہتے ہیں۔ جب تک توانائی برقرار رہتی ہے اس گرداں سیل کو کوئی نہیں روک سکتا۔ لیکن اس قیامت خیز قوت کا ایک حُزنیہ پہلو بھی ہے۔ یہ طاقت معین حدود کے اندر نہ رہتی ہے نہ رکھی جا سکتی ہے۔ اور ہر اجتماعی غضب کا انجام انتشار اور نراج کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ ہماری پرانی لغت میں انارکی کے لیے دو بڑے بلیغ لفظ موجود تھے جو اہل علم نے استعمال نہیں کیے۔ ''اندھیر نگری'' ۔ یہ بھی نراج ہے اور ''چوپٹ راج'' ۔ یہ بھی نراج ہے۔ ہر انسانی بگولہ اثرات مابعد کے طور پر اندھیر نگری کا سماں پیدا کر دیتا ہے۔ انقلاب فرانس کی ابتدا کیسے عظیم نعرے اور کیسے

خوش آئند خواب سے ہوئی تھی۔ حریت، اتحاد، انسانی اخوت۔ اس نے بسیل کے تنگِ انسانیت زنداں اور اس کی زیرِ زمین اذیت گاہوں کو نذرِ آتش کر دیا۔ تمام قیدیوں کو جن میں بیشتر بے گناہ تھے رہا کر دیا۔ مگر دیر نہ گزری تھی کہ روبس پیئر کی گلوٹین نے گردنیں تن سے جدا کرنا شروع کر دیں اور بے گناہ خون کی ندیاں بہہ گئیں۔ روس کا اشتمالی انقلاب جو اقتصادی استحصال کو ختم کرنے کے لیے برپا ہوا تھا دیکھتے ہی دیکھتے سفاک پولیس کا راج بن گیا۔ سٹالین کے جلادوں نے ساجھے کی زراعت کے نام پر ۸۴ لاکھ چھوٹے کاشت کار زمین کے مالکوں کو جنھیں Kulaks کہا جاتا تھا نہایت بے رحمی سے قتل کر دیا۔ یہ ظلم ''پرولتاری آمریت کے استحکام'' کی خاطر کیا گیا۔ اجتماعی بے کسی کے ردِعمل کے یہ تمام پہلو دنیا کی نظر میں تھے۔ لیکن اس نظم کا فوری اور قریب ترین محرک مقامی آمریت کے خلاف ۱۹۶۹ء کی عوامی بغاوت تھی۔ وہ اپنی تصور کی آنکھوں سے تاریخ کو خود کو دہراتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔

دُھول بگولا بنی۔ بگولے نے اپنی قوت استعمال کر لی۔ اور اب تھکی ہوئی دُھول پھر بیٹھ جائے گی۔ بے حس و حرکت۔ اور وہ خلا جو اس بگولے کے ختم ہو جانے سے پیدا ہوا اب ایک اور مبہم جو ایک اور سفاک آمر کو شہ دے گا کہ وہ پھر عوام کے گلے میں اپنی غلامی کا آہنی طوق ڈال دے۔ تھکی ہوئی مخلوق پھر دُھول کی طرح روندی جائے گی۔

اس نظم کے دو اقتباس دیے جا رہے ہیں۔ پہلا بگولے کی غضب ناکی کا منظر پیش کرتا ہے۔

گرد کے گرداں شجر

اپنی جڑوں سے سارے رشتے توڑ کر

گرد کی شاخیں جھٹکتے

گرد سے معمور عفریتوں کی صورت

رہگزاروں پر لپکتے

چیختے، پھنکارتے

رستے کی سرافراز دیواروں سے ٹکراتے پھرے

جا بجا بکھرے پڑے ہیں

ٹوٹی زنجیروں کے حلقے

محبسوں کی اونچی دیواروں کے پتھر

نخوتوں کے چُور آئینوں کی کرچیں......

اب بگولے ہی بگولے ہیں یہاں......

ان کے دست و پا نہیں

ان کے چشم و رُخ نہیں

لیکن ان کی وحشتوں کے سامنے

سطوتِ کہسار، ہیچ

قصرِ کسریٰ کے ستوں کم زور اور مینار ہیچ

اور اب دوسری کیفیت دیدنی ہے۔ دھول، بگولوں کی دھول اب پھر زمین گیر ہے۔

سنگِ بے توفیقِ جُنبش کی طرح

میں تو آنکھیں وا کیے تکتا رہا

کس لیے یہ خاک، عالمگیر خاک

آج اپنے جوہرِ تخلیق سے محروم ہے

میری آنکھوں میں تو اتنا نم نہیں

جس سے اس پیاسی زمیں کے خشک لب
کلیوں کی صورت کھل اٹھیں

نم کہ جو خالق بھی ہے
مٹی کی زرخیزی کو آئینہ بھی ہے

نم کہاں ہے
نم کہاں سے آئے گا
نم اسی مٹی کے سینے میں، اسی کی تہ میں ہے

نم محبت کا وہ نم
جس سے ان بے رنگ ذروں میں
لپک اٹھتا ہے شعلوں کی طرح
لالہ وگل کا جمال

دیکھو کہ ''زمہریر'' اور ''طوفان کے بعد'' کا اُداس اور حزیں شاعر اب تھکی ہوئی خاک کے لیے امید رکھتا ہے۔ نہایت آرزومندی سے کہ ایک نہ ایک دن نم مل جائے گا۔ نم جو مردہ مٹی کو ''الکتاب'' کے مطابق نئی زندگی دیتا ہے۔ یہ نم ایک مقصد کے دلوں میں رشتۂ اخوت بن جانے کا نام ہے۔ لیکن اس بند تک صرف خشمگیں خلقِ خدا کے غضب کے بگولے کی پیدا کی ہوئی تخریب اور تباہی کا بیاں ہے۔ نراج کی تباہی نے شاعر کو آزردہ خاطر کر دیا۔ اور یہ سوچ حرفِ زیرِ لب کی طرح اس کی زبان سے ادا ہو گئی۔ شاعر سوچ رہا ہے۔ اضطراب و اضطرار کے عالم میں کہ جب یہ ذرے

بال آخر بیٹھ گئے تو کیا ہو گا۔ کیا تاریخ بار بار ایک ہی منظر کا اعادہ کرتی رہے گی۔ موت۔ تخریب و تباہی۔ یاس اور نامرادی اور پھر طاغوت کے تشنہ خون تابعین کی قوت و جبروت۔ پھر وہی ظلم۔ وہی دہشت گردی۔ وہی قتلِ انبوہ۔ شاعر کے دل کے اندر اب ایک اس کا اپنا پھول بن، سرخ گلابوں کا چمن بہار آفرین ہے۔ یہ چمن سدا بہار ہے۔ سو اب کوئی طویل مسلسل یاسیت اور حُزن اس کے دل و جان پر محیط نہیں رہ سکتے۔ اب کچھ عرصہ سے ایک خواب دل میں بسائے ہوئے ہے۔ ایک خوش جمال خواب کہ تمام فساد، تمام مخاصمتیں، گروہی، علاقائی، نسلی، مذہبی، تمام کینہ و کدورت، تمام دُوں فطرتی، تمام جہل یہ سب لعنتیں ایک دن ناپید ہو جائیں گی۔ اور تمام نوعِ انسانی ایک وحدت بن جائے گی۔ محبت اور مشترکہ اقدار تمام انسانوں کو ایک اخوت بنا دیں گے اور امن اور شادمانی کا ہماری اس خوب صورت زمین پر دور دورہ ہو گا، مسرت و طمانیت عام ہو جائے گی۔ اور یہ بڑی نظم اس خوش آئند نوید پر ختم ہوتی ہے۔

دل کہ ہے اسرار کا محرم یہ کہتا ہے
کہ بے آزادیٔ حرف و بیاں
موجِ محبت بھی سراب

میرے خواب
بادلوں میں بھیگی برساتوں کے خواب

میرے خواب
پیار سے پُر آب آنکھوں

مدھ بھری راتوں، ملاقاتوں کے خواب

میرے خواب
خاک کے ذروں کے ہونٹوں پر
نڈر باتوں کے خواب (۴۰)

’بگولے‘ طویل نظم کے تقاضوں کو پورا کرنے میں از حد کامیاب رہی ہے اور حمید نسیم نے بجا طور پر اس کی دل کھول کر تعریف کی ہے۔ یہ درست ہے کہ اس کا منبع ملک کی سیاسی صورتِ حال ہے لیکن جوں جوں یہ موضوعاتی میدان میں آگے بڑھتی ہے اس کا پاٹ چوڑا ہوتا جاتا ہے اور یہ زندگی کے بحرِ عظیم تک مسلسل اپنے پھیلاؤ اور بہاؤ میں اضافہ کرتی چلی جاتی ہے۔ جن دو مختصر مصرعوں سے اس کا آغاز ہوا تھا وہی اس بات کی گواہی دے رہے تھے کہ ایک طویل نظم وجود پا گئی ہے۔ نظم کا سمبالک عنوان بھی طویل نظم کے شایانِ شان ہے اور اس کا اختتام حد درجہ فنکارانہ! صحرا کے سناٹوں سے اٹھنے والی اس نظم نے جب آخری حصے میں پہنچ کر اُس نم کو دریافت کیا جو اسی مٹی کی تہ میں پوشیدہ تھا جسے مقتدر طبقے نے بنجر کر دیا تھا، صحرا بنا دیا تھا، اور اسی صحرا سے ’مٹی‘ بگولوں کی صورت اٹھی تھی، نظم نے اس مٹی سے جو نم دریافت کیا ہے وہی اس کا حاصل ہے۔ جب تک اس مٹی کی تہ میں نم موجود ہے اسے کوئی بھی مستقل طور پر صحرا نہیں بنا سکتا۔ اور یہ نم خواب کا نم ہے، جو زندگی کا ضامن ہے۔

کراں چی، کراچی، کراہ چی

کراچی پاکستان کا سب سے بڑا شہر ہے جو بڑی صنعتوں کے مرکز اور بندرگاہ کی موجودگی کے باعث ملکی معیشت کا جزوِ اعظم ہے۔ پوری دنیا کے ساتھ معاشی رشتوں کے حوالے سے بھی اس شہر کی اہمیت نمایاں ہے جس کے باعث دنیا بھر کے باشندوں کے علاوہ ملک کے دیگر حصوں مثلاً پنجاب، سرحد، بلوچستان، اندرونِ سندھ اور آزاد کشمیر سے کاروبار پیشہ، ہنرمندوں اور کارکنوں کی بڑی تعداد بھی کراچی کا رخ کرتی ہے۔ یہ پاکستان کا واحد شہر ہے جس کی سماجی ساخت نہایت پیچیدہ اور شناخت بوقلموں ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد ہندوستان سے ہجرت کر کے آنے والوں کی بہت بڑی تعداد یہاں آباد ہوئی۔ یوں مختلف عمرانی طبقوں کی رنگا رنگی سے ایک ایسی معاشرت نے جنم لیا جس کی مثال ملک کے کسی دوسرے شہر میں دکھائی نہیں دیتی۔

اس شہر نے نہ صرف پورے ملک کی معیشت کا بوجھ سنبھالا اور اندورنِ ملک اور ہندوستان سے آنے والے مہاجروں کے پاؤں تلے اپنا دل بچھایا بلکہ ہر انسان کو بلاتفریقِ ذات زبان اور رنگ و نسل قبول کیا اور پالا پوسا۔ لیکن اس کی بدقسمتی دیکھیے کہ اِنھی لوگوں نے اسے ماں کا رتبہ دینے کی بجائے طوائف بنا دیا۔ اس کی ایک نفسیاتی وجہ یہ ہے کہ غیر ممالک سے آنے والے

ہوں کہ اندرونِ ملک سے، ہجرت کے بعد مستقل طور پر آباد ہونے والے اس شہر کو اپنا نہیں سمجھتے۔حتیٰ کہ دیہی علاقوں کے وہ افراد جو ناقابلِ برداشت معاشرتی تفاوت کے نتیجے میں یہاں آکر آباد ہو جاتے ہیں جہاں انھیں کوئی ''کمی کمین'' کا طعنہ نہیں دے سکتا، بھی اس شہر کو اپنا نہیں کہتے اور اپنی وابستگی آبائی علاقے سے قائم رکھتے ہیں۔اور اس شہر میں قیام کو محض ذہنی فرار کا ایک معاشرتی ذریعہ سمجھتے ہیں۔پھر کچھ کاروباری اور مذہبی گروہ بھی ہیں جو اپنے وجود کی بقا کے لیے اسی شہر کو مفید اور محفوظ سمجھتے ہیں۔چنانچہ وہ بے لوث رشتہ جو کسی زمین اور انسانوں کے درمیان فطری طور پر موجود ہوتا ہے یہاں استوار ہی نہیں ہو سکا۔آیئے دیکھتے ہیں کہ ضیا جالندھری اس شہر کے بارے میں کیا محسوسات رکھتے ہیں:

بڑا شہر

کراچی کسی دیو قد کیکڑے کی طرح
سمندر کے ساحل پہ پاؤں پسارے پڑا ہے
نسیں اس کی فولاد و آہن
بدن......ریت سیمنٹ پتھر
بسیں، ٹیکسیاں، کاریں، رکشا، رگوں میں لہو کی بجائے رواں
جسم پر جا بہ جا داغ دلدل نما
جہاں عنکبوت اپنے تاروں سے بُنتے ہیں بنکوں کے جال
کہ ان میں شمال اور مشرق سے آئے ہوئے
اشتہا اور خوابوں کے مارے مگس
پھڑ پھڑاتے رہیں
مستقل عالمِ جانکنی میں رہیں
شام ہوتے ہی اس کی نم آلود اور کھردری کھال سے

اس کے بے ڈھنگ اعضا سے
عشوہ فروشوں کے پیراہنوں کی طرح
روشنی پھوٹتی ہے

یہ وہ شہرِ خود مطمئن ہے
جو اپنے ہی دل کی شقاوت پہ شیدا رہا

میں چاہت کے پھولوں بھرے جنگلوں سے جب آیا
تو اس شہر کی پیٹھ محبس کی دیوار کی طرح میری طرف تھی

میں شدت کی تنہائی میں
آشنا حرف کا آرزومند
پیہم تغافل سے رنجیدہ بے دل

یہاں کے رسوم اور آداب سے بے خبر
ناخنوں سے زمیں کھود کر
آنسوؤں کی نمی سے اُسے سینچ کر
حرف کلیوں کی امید میں
درد بوتا رہا

کئی بار میں نے سمندر کی بھیگی ہواؤں سے پوچھا
کہ اے خوش نفس رہرو و

تم اس طرح بیگانہ وش کیوں گزرتی ہو
پل بھر رکو
کوئی تسکیں کا پیغام دو
اور اپنا یہ امرت سا ہاتھ
دکھے دل پہ رکھ دو

یہ وہ شہر کی سانس میں
انجنوں کے دھوئیں کی کثافت سے افسردہ
آنکھیں چرائے گزرتی رہیں
کئی بار یوں بھی ہوا ہے
کہ میں اور یہ شہر اک مشترک دکھ کی زنجیر میں بندھ گئے
اور مجھے یہ گماں سا ہوا
کہ اب اجنبیت کی دیوار گرنے کو ہے
ابھی اس کی نمناک آنکھیں کہیں گی کہ ہم ایک ہیں
لمحۂ درد کا ساتھ سب سے بڑا ساتھ ہے
مگر میں نے دیکھا کہ اُس وقت بھی
اِس کی پتھرائی آنکھوں میں
عکسِ شناسائی ناپید تھا

اور اب جب میں اِس شہر سے جا رہا ہوں
تو اِس کی درانتی سی باہوں کے دندانے
میرے رگ وپے میں اُترے ہوئے ہیں (۱۹۷۱)

ضیا جالندھری نے کراچی کے پورے وجود کو ایک حساس شاعر کی نگاہ سے دیکھا ہے۔نظم کی واردات یہ ہے کہ شاعر کسی وجہ سے (بہ سلسلہ ملازمت) اس شہر میں ایک مدت تک مقیم رہتا ہے لیکن اس کے اور اِس شہر کے درمیان محسوساتی اور جذباتی نوعیت کا کوئی رشتہ قائم نہیں ہو پاتا جو شاعر کے لیے ایک تکلیف دہ صورت ہے اور اسی کرب کا اظہار اس نظم میں ایسے انوکھے پیرائے میں ہوا ہے کہ اس نظم کو شہری زندگی پر لکھی گئی دنیا کی نمائندہ نظموں میں فخر سے رکھا جاسکتا ہے۔

انسانی فطرت ہے کہ جہاں وہ قیام پذیر رہتا ہے وہ جگہ اس کے دل میں بسیرا کر لیتی ہے اور اس کے پاؤں اس زمین میں اپنی جڑیں مضبوط کر لیتے ہیں۔انسان اور مکان کے درمیان یہ رشتہ ایسا اٹوٹ ہوتا ہے کہ جدائی دشوار ہوتی ہے لیکن جب شاعر کراچی سے جدا ہونے لگا تو اُسے ایک مختلف نوع کے دکھ سے دوچار ہونا پڑا۔اس کے پاؤں اس مٹی سے جدا ہوتے ہوئے دکھی ضرور ہوئے لیکن اس کی بے حسی پر! لیکن یہ بے حسی اس نوعیت کی بھی نہیں جسے آڈن نے ایک بڑے شہر میں قیام کے تجربے کو عمر رسیدہ عورت کے ساتھ ہم بدن ہونے کے مماثل قرار دیا تھا کیوں کہ شاعر کا اس شہر کے ساتھ تو کسی طرح کا بھی رشتہ قائم نہیں ہو سکا۔(یہاں اس بات کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ یہ پہلا تاثر ہے جو آخری سطور میں زائل ہو جائے گا اور نظم نئی کروٹ لے گی)۔

جوں ہی نظم کا دروازہ کھلتا ہے ایک غیر جمالیاتی اور بھدا منظر آنکھوں کے سامنے پڑا ملتا ہے۔کیکڑے کی تشبیہ سمندر کے کنارے آباد ہونے کی نسبت سے اِس شہر کے لیے از حد موزوں اور موضوع کو فروغ دینے کا وسیلہ بنی لیکن اس کا اصل کمال اس امیج میں ہے جو آئندہ بند میں اس کی ساخت کے بیان سے تکمیل پاتا ہے۔'نسیں اس کی فولاد و آہن / بدن ...... ریت سیمنٹ پتھر / بسیں، ٹیکسیاں، کاریں، رکشا، رگوں میں لہو کی بجائے رواں / جسم پر جا بہ جا داغ دلدل نما' اِن ذیلی امیجز کے انسلاک و ارتباط نے کراچی کی جسمی، ذہنی اور جمالیاتی بدہیئتی کی تصویر متحرک کر دی ہے۔انھی سطور میں ایک سمبل بھی در آیا ہے جس نے آگے چل کر نظم کی معنیاتی کشادگی میں خاص کردار ادا کرنا ہے، یعنی 'داغ'۔شاعر نے اس سمبل کو دلدل سے تشبیہ

دے کر ساحلی علاقے کی نسبت سے تخلیقی فریم کو بھی نامیاتی قوت فراہم کی ہے۔ مابعد سطر میں ایک اور سمبل 'عنکبوت' کا ہے جس پر استعارے کا گمان بھی ہوتا ہے لیکن عالمی معیشت اور بین الاقوامی کمپنیوں کے جال اور ان کے پس پردہ محرکات کے تناظر میں یہ سمبل قرار پاتا ہے۔ داغ و دلدل زمین سے منسلک تھے تو یہ فضا سے متعلق ہے۔ بنک بھی اسی مالیاتی نظام کا استعارہ ہے جس نے انسانوں کی تخلیقی کارکردگی کو ہڑپ کر لیا ہے۔ یہ مشرق و شمال کے عوام ہیں جنھیں نظم نے 'مگس' کے خوب صورت اور معنی آفریں استعارے میں پیش کیا ہے۔ سمندر کی نمکین اور آلودہ فضا میں شہد تیار کرنے والے وجود کے تصور سے اثبات کا شیریں ذائقہ فزوں ہو کر نظم کی کارکردگی کو دو چند کر دیتا ہے۔ مشرق و شمال کے عوام کی ایک جہت مقامی بھی ہے کہ اندرونِ ملک سے آنے والے کارکن یہاں کے سرمایہ دارانہ جال میں پھنس جاتے ہیں اور ان کی ساری صلاحیتیں یہ نظام چوس لیتا ہے۔ ان کے خوابوں کی تعبیر کارخانوں کے دھوئیں میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ اور پیچھے گھروں میں ان کے اہلِ خانہ ان کا انتظار کرتے رہ جاتے ہیں۔

کراچی کو روشنیوں کا شہر بھی کہا جاتا ہے کہ یہاں رات پر بھی دن کا گماں ہوتا ہے۔ بڑے بڑے اداروں کے اشتہاری بورڈ ساری رات رنگارنگ تیز روشنیاں بکھیرتے ہیں، ٹریفک رواں رہتی ہے، دفاتر میں کام جاری رہتا ہے، کارخانے اور ملیں چلتی رہتی ہیں۔ کوئی لمحہ ایسا نہیں ہوتا کہ یہ شہر سو جائے۔ لیکن شاعر کے نزدیک یہ روشنی مثبت معانی کی حامل نہیں۔ اس کی منفیت کو عیاں کرنے کے لیے نظم نے طوائف کے کوٹھے کی تشبیہ استعمال کی ہے، جہاں رات دن سے بڑھ کر روشن ہوتی ہے لیکن لوگ یہاں سے (خوشی خوشی) اپنا سب کچھ لٹا کر نیچے اترتے ہیں۔ اس شہر کی روشن راتیں بھی اپنی چمک سے چندھا کر لوگوں سے حقیقت کا مشاہدہ کرنے کی صلاحیت چھین لیتی ہیں۔ اس شہر کا اصل منفی پہلو یہ ہے کہ اسے اپنی تمام تر خرابیوں کی خبر ہے اور ان بداعمالیوں پر اسے کوئی شرمندگی اور پچھتاوا بھی نہیں بلکہ انھی کے باعث اس قدر پتھر دل ہو چکا ہے کہ اسی کردار پر فخر کرنے لگا ہے۔

'میں چاہت کے پھولوں بھرے جنگلوں سے جب آیا

تو اس شہر کی پیٹھ محبس کی دیوار کی طرح میری طرف تھی'

ان مصرعوں سے نظم کراچی کے عمومی کردار کا خاکہ ادھورا چھوڑ کر شاعر کی اس شہر میں آمد کا منظر دکھاتی ہے۔ شاعر ایک ایسے ماحول سے یہاں آیا ہے جہاں اپنائیت اور محبت کے فطری جذبات زندہ ہیں۔ لیکن اس شہر میں اسے معاشرتی بے رخی سے واسطہ ہے۔ جنگل آزادی، اور فطرت سے قرب کی علامت ہے جس کے باشندے کی طرف اس شہر نے اپنی پشت پھیر لی۔ اگرچہ شاعر اس قید خانے کا حصہ بننے کے لیے آیا بھی نہیں تھا۔ ایک ضرورت اسے کچھ وقت کے لیے یہاں لے آئی تھی۔ اور اب اسے سماجی زندگی گزارنے کے لیے میل جول کی فطری احتیاج پریشان رکھتی ہے لیکن کوئی اس کی تنہائی کا درماں نہیں۔ ہوا، جو زندگی اور آزادی کی علامت ہے اور خاص طور پر سمندر کی وسعت کی رعایت سے اسے وسیع القلب ہونا چاہیے لیکن اس شہر کی بری خصلتوں کے باعث اس کے اطوار بھی بدل گئے ہیں۔ وہ بھی اس سے بے گانہ ہے۔ گویا زندگی کی اصل ضامن بھی اس پر مہربان نہیں ہو رہی۔ یہ شہر اور شاعر کے درمیان لاتعلقی کی انتہا ہے۔ لیکن شاعر کے دل میں اس کے لیے نرم گوشہ موجود ہے اور وہ خیال کرتا ہے کہ ہوا تو خود اس شہر کی آلودہ فضا میں بمشکل سانس لے رہی ہے۔ یعنی جب زندگی کی ضامن کو خود زندگی کے لالے پڑے ہوں تو وہ دوسروں میں کیسے زندگی بانٹے گی؟ شاعر نے ہوا کے گریز کو اس کے احساسِ ندامت سے تعبیر کیا ہے۔ یوں نظم نے فطرت کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کا بالواسطہ اظہار کر دیا۔

اس دورانیے میں کئی ایسے مواقع بھی آئے جب اس لاتعلقی کا خاتمہ یقینی دکھائی دینے لگا۔ اس جانب کوئی واضح واقعاتی تفصیل تو نہیں ملتی لیکن ایک 'مشترک دکھ کی زنجیر' کا اشارہ ظاہر کرتا ہے کہ سماجی زندگی میں کئی ناگہانی آفات آتی ہیں جو انسانوں کے درمیان دوریوں کو مٹا کر انھیں ایک رشتے میں پیوند کر دیتی ہیں۔ کوئی حادثہ، سمندری طوفان، کوئی وبا، حکومتی زیادتی، کسی دشمن کا وار وغیرہ ایسے واقعات ہوتے ہیں جو بکھرے ہوئے انسانوں کو ایک لڑی میں پرو دیتے ہیں۔ مثلاً جنگ بظاہر انسانیت کے لیے تباہ کن ہے لیکن ۱۹۶۵ء کی بھارتی جارحیت نے پاکستانی

قوم کو ایک مٹھی کی مانند متحد کر دیا۔ دو عالمگیر جنگوں میں یورپ کو زبردست جانی و مالی نقصان اٹھانا پڑا لیکن اس کے بعد اس برِ اعظم کی برق رفتار ترقی آج سب کے سامنے ہے۔ گویا مصیبت بھی انسانی معاشرے کی تعمیر کا باعث بنتی ہے۔ لیکن یہاں ایسے حالات میں بھی شاعر اور شہر کے درمیان حائل دیوار نہ گری۔ نظم نے اس موقع پر 'اِس کی پتھرائی آنکھوں میں رعکسِ شناسائی ناپید تھا' میں 'پتھرائی آنکھوں' کے بصری امیج کے برمحل استعمال سے موضوع کو نقطہ عروج تک پہنچا دیا ہے۔ اب شہر کی بے حسی بے بسی میں تبدیل ہوگئی ہے جو اس بات کا اشارہ ہے کہ اس کے باطن میں زندگی کے تمام نازک جذبات موجود تھے لیکن ان پر ایک موٹی تہ آگئی تھی۔ جس کی جانب نظم نے ابتدا میں اشارہ کر دیا تھا۔ 'کھردری کھال' کے امیج نے یہاں آ کر اپنی معنویت کا دائرہ مکمل کر لیا ہے۔ یہاں تک شاعر کی شہر کے ساتھ کوئی رشتہ استوار کرنے کی ناکام کوششوں کی روداد تھی۔ اب شاعر کی یہاں سے روانگی کا وقت آ گیا ہے:

'اور اب جب میں اِس شہر سے جا رہا ہوں
تو اِس کی درانتی سی بانہوں کے دندانے
میرے رگ و پے میں اُترے ہوئے ہیں۔'

یہ سطور نظم کو ایسا اختتام دیتی ہیں کہ پہلی قرأت میں ذہن اس جانب جا ہی نہیں سکتا۔ لگتا ہے کہ الوداعی معانقہ بھی ایک طرح سے شہر کا شاعر سے معاندانہ سلوک ہے۔ لیکن اصل میں وہ اس کی جدائی نہیں چاہتا۔ یہ تو اس کی ساخت کا شاخسانہ ہے کہ معانقے میں شاعر زخمی ہوا۔ (یہاں نظم نے کراچی کے لیے اختیار کردہ کبیری استعارے، 'کیکڑے'، کے پنجوں کو درانتی سے تشبیہ دے کر لفظ و معنی کی تندی میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔) شہر تو اس کی جدائی کے صدمے سے دوچار تھا اور جانے سے روکنے پر مصر! کیوں کہ یہی تو ایک انسان آیا تھا جس نے اُس کے دکھ کو سمجھا اور اس کے زبوں حال پر ملول رہا۔ ان سطور کی ایک جہت اور بھی ہے کہ شہر کی تمام تر بے مروتی کے باوجود اس کی یادیں شاعر کے ذہن سے محو نہیں ہو رہیں۔ وہ اسے بھلانے کی کوشش میں کامیاب نہیں ہو پایا۔ اپنے ملک کے کسی شہر کو اپنے دل سے کوئی شاعر کیسے نکال کر پھینک سکتا ہے۔ یہ بات اس نظم

سے پوچھیے۔

طویل نظم

اردو شاعری میں طویل نظم کی روایت مثنوی، قصیدے اور مرثیے کی شکل میں موجود تھی لیکن جدید شاعری میں طویل نظم کے خال و خد سنوارنے میں جدید مغربی نظم کا ہاتھ زیادہ ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ہمارے ہاں داستان اور کہانی کی روایت تو پہلے سے چلی آرہی تھی لیکن ناول اور افسانے کی ساخت و پرداخت میں مغربی فکشن کی کارگزاری اساسی نوعیت کی ہے۔ تحریکِ علی گڑھ نے تقریباً تمام اصناف کی کایا کلپ کی اور ایک نئے ادبی دور کا آغاز ہوا۔ اردو میں نئی اصناف نے آنکھ کھولی۔ ناول، تنقید، افسانہ اور نظم نے تازہ جہانوں کی خبر دی۔ فی الحقیقت ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی ہماری تاریخ کا وہ موڑ ہے جہاں روایت اور جدیدیت کے رنگ ڈھنگ واضح طور پر الگ ہوجاتے ہیں۔

طویل نظم کے باب میں علی گڑھ تحریک کی پہلی اور آخری قابلِ ذکر کاوش مولانا حالی کی 'مدوجزرِ اسلام' ہے جسے روایت زدہ اذہان نے 'مسدس حالی' کے عرف سے یاد رکھا۔ روایت کے زیرِ اثر یہ کتاب اپنی الگ شناخت قائم نہ رکھ سکی اور شاعر کی ذات سے منسوب ہوئی۔ یہ فن پر

شخصیت کے آمرانہ غلبے کی ایک دلچسپ مثال ہے کہ پرانے اذہان کو شاعر کی شعوری اور درست کوشش بھی ایک کتاب کا عنوان تک قبول کرنے پر آمادہ نہ کر سکی۔ البتہ اردو کی خوش بختی کہیے کہ اسے بہت جلد اقبال جیسا عظیم شاعر مل گیا جس کی ''بانگِ درا'' نے نئی منازل کی جانب بڑھنے کا حوصلہ بڑھایا۔ خاص طور پر اقبال کی طویل نظموں مثلاً 'شکوہ'، 'جوابِ شکوہ'، 'شمع و شاعر'، 'طلوعِ اسلام'، 'ساقی نامہ'، 'خضرِ راہ'، 'ذوق وشوق'، اور 'مسجدِ قرطبہ' ایسی نظموں نے جدید نظم نگاری کے لیے ایک طاقت ور پس منظر فراہم کر دیا۔

ضیا جالندھری وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے طویل نظم کو، جدید شاعری میں، نئے قالب میں ڈھالا اور اس میں ایک نئی روح پھونکی۔ پہلے پہل ''سرشام'' میں ان کی دو طویل سامنے آئیں، ''زمستاں کی شام'' اور ''سانولی''۔ ان نظموں کو جدید طویل نظم کی روایت سازی کا اعزاز تو حاصل ہے ہی لیکن اپنے فنی وفکری محاسن کی بہ دولت بھی انھیں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ جدید شاعری کے بارے میں جہاں کئی اور متنازعہ امور ہیں جن پر کہیں غلط فہمیوں کی تہ چڑھی ہوئی ہے تو کہیں تجاہلِ عارفانہ کی دھند! وہاں جدید شاعری میں 'طویل نظم' کے متعلق بھی اذہان صاف نہیں ہیں۔ ہماری تنقید اس معاملے میں ابھی تک اس کی حدود کا تعین نہیں کر پائی۔ غنیمت ہے کہ شمس الرحمن فاروقی نے ایک خطِ امتیاز کھینچا:

''چھوٹی (مختصر) نظم کی Poetics کم وبیش وہ ہے جو افسانے کی ہے
اور طویل نظم کی شعریات کم وبیش وہ ہے جو ناول کی ہے'' (۴۲)

اس مثال سے اتنی بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ نظم کی طوالت مقصود بالذات نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے پھیلاؤ میں زندگی کے ایک بڑے تجربے کو سموئے ہوئے ہوتی ہے۔ اگرچہ کسی مختصر نظم پر بھی کوئی قدغن نہیں کہ وہ کسی بڑے مسئلے کو نہ چھوئے۔ ایک مختصر ترین نظم بھی کسی بڑے تخلیقی تجربے کو سنبھال سکتی ہے لیکن یہ اصول اس کے لیے لازمی شرط کا درجہ نہیں رکھتا، جب کہ طویل نظم ایک بڑے تخلیقی تجربے سے محروم ہو کر محض مصرعوں کا انبار رہ جاتی ہے۔ ضیا کی طویل نظمیں اپنے داخلی اور خارجی پھیلاؤ کے باوصف اس صنف کے لیے نمونے کا درجہ رکھتی ہیں۔ انھوں نے جس کام کا

آغاز کیا تھا وہ اکیسویں صدی تک آتے آتے ایک روایت کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔ اور اب اردو کا دامن طویل نظموں سے خالی نہیں ہے۔

زمستاں کی شام

(۱)

گزر گئی ہیں خزاں کی گھڑیاں
گزر گئی ہیں تو سوچتا ہوں
عجیب دن تھے، عجیب گھڑیاں تھیں جب نگاہیں
خیال کی چلمنوں سے ماضی کے گوشے گوشے میں جھانکتی تھیں
خزاں کے دن جیسے پختہ سالی میں کوئی اپنی
بھری جوانی کے کارناموں سے مطمئن ہو
خزاں، کوئی جیسے سہ پہر کی گداز کرنوں میں نیم خوابی
سے لطف اندوز ہو رہا ہو
غنودگی جیسے ریشمی انگلیوں سے پلکوں کو چھو رہی ہو
اور اس دل آویز استراحت میں ہلکی ہلکی ہوا کے ہلکورے
دھیرے دھیرے تھپک رہے ہوں
خزاں کے دن بھی عجیب دن تھے
شگفتہ پھولوں کی پتیاں کب سے جھڑ کے پیوندِ خاک و
خاشاک ہو چکی تھیں
مگر وہ پھول اب دہکتے پھل تھے

جو ریشے ریشے میں رس لیے شاخ شاخ پر تمتما رہے تھے
یہ پھل تھے ان کو ہوا کی موجیں کبھی پریشان نہ کر سکی تھیں
بہار کی منتشر نگاہیں
اب ایک مرکز پہ آ گئی تھیں
خزاں کے دن جیسے کوئی فنکار اپنے بے مثل فن کی تکمیل کر چکا ہو
ہوا کی موجوں پہ خشک پتے بھی ایک نغمے میں کھو گئے تھے:

چلے خشک پتے چلے

ہواؤں کے ہمراہ ، خانہ بدوش
ان اجڑے ہوئے گلستانوں سے دور
درختوں کے ان سائبانوں سے دور

کبھی جن کے دامن میں پھولے پھلے
چلے خشک پتے چلے

چلا کارواں اپنے ماضی سے دور
نہ سکھ ساتھ کی چاندنی رات یاد
نہ کوئی بھری بزم کی بات یاد

نہ وہ دن رہے اب نہ وہ ولولے
چلے خشک پتے چلے

وہاں جا رہے ہیں جہاں کچھ نہ ہو
نہ بیتی بہاروں کی بُو باس ہو
نہ دکھ درد کا کوئی احساس ہو

جہاں چین سے سو رہیں دل جلے
چلے خشک پتے چلے

خزاں کے دن اب گزر گئے ہیں
گزر گئے ہیں تو سوچتا ہوں
وگرنہ جب تک خزاں تھی میری نظر نم آلود ہی رہی تھی
بہار کی یاد ایک گم گشتہ راگ کی گونج تھی جو دل میں لرز رہی تھی
بہار کوئی حسین دوشیزہ جس کے نورس بدن میں
موجِ طرب رواں ہو
حسین دوشیزہ اب کہاں جا کے کھو گئی تھی
خزاں کے لمحوں میں اس کی دوری عزیز تر کر رہی تھی اس کو
خزاں کسی سنگدل مغنی کی طرح بیتے دنوں کے افسانے چھیڑتی تھی
بس ایک آواز تھی کہ ہر سُو ابھر رہی تھی:
چمن چمن جل بجھیں بہاریں

اب آتشِ لالہ گوں نہیں ہے
سکوت ہے اور سکوں نہیں ہے
نہ برگِ گل ہے نہ بوئے وحشت
نظر نظر میں ہے ایک حسرت
نہ اب وہ ارماں نہ ابر پارے
بہار کی یاد کے سہارے

کہاں تک اب ہم یہ غم سہاریں
چمن چمن جل بجھیں بہاریں

یہ طائرانِ چمن گزیدہ
بہار دیدہ، خزاں رسیدہ
پروں سے پرواز کھو چکے ہیں
وہ اپنے انداز کھو چکے ہیں
یونہی پر و بال نوچتے ہیں
خزاں سے گھبرا کر سوچتے ہیں

کہ زندگی کس طرح گزاریں
چمن چمن جل بجھیں بہاریں

گزر گئی ہیں خزاں کی گھڑیاں

خزاں اگر مطمئن بھی تھی تو وہ اس قدر مطمئن نہیں تھی
خزاں اگر سنگدل بھی تھی تو وہ اس قدر سنگدل نہیں تھی
کبھی زمستاں کی شام جس کی نظر سے گزری ہو جانتا ہے
کبھی کسی کوہسار کی برف پوش وادی میں کوئی تنہا اگر رہا ہو

تو وہ یقیناً یہ جانتا ہے
کہ موت کس طرح زندگی کے فسردہ پیکر سے کھیلتی ہے
خزاں تو پھر بھی خزاں تھی، مجھ کو بھری بہاروں نے بھی
تہی دامنی کا غم تھا
مگر تہی دامنی میں ارماں مچل رہے تھے
بہار تو پھر بہار ہی تھی، خزاں میں بھی ایک زندگی تھی
مگر زمستاں،
تمام عالم میں ایک یخ بستہ بے حسی ہے
میں اب تہی دامنی کے غم کو ترس رہا ہوں
اب آرزو ہی نہیں کہ کوئی اچک کے اوجِ فلک کو چھو لے
جو دل میں ہو بھی کوئی تمنا
تو اس کے اظہار کا کسی کو نہ حوصلہ ہے نہ آرزو ہے
کہ اب زمستاں کی شام عالم پہ چھا چکی ہے (۴۳)

یہ 'زمستاں کی شام' کا اولیں کانتو ہے۔ ابتدائی سطور سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خزاں کا موسم گزر چکا ہے۔ اور اب شاعر اپنے خیالات کی رو میں ان تجربات سے بارِ دگر گزر رہا ہے جن سے، ماضی میں، اس کا سابقہ پڑ چکا ہے۔ 'خزاں' مثبت معانی کا استعارہ نہیں۔ یہ تخلیق، زندگی، قوت، نمو، جوانی، عروج، کامرانی، استحکام، استقلال، جوش و ولولہ، مسرت اور بے فکری کے خاتمے کا واضح اعلامیہ اور زندگی کے نابود ہو جانے کا کھلا اظہار ہے۔ من جملہ منفی معانی کی تمام تر تہوں کی موجودگی کے باوجود اس کانتو میں شاعر نے اس استعارے پر مثبت رنگوں کی پھوار ڈال کر اسے ایسی تازگی بخش دی ہے کہ 'خزاں' کے منفی اور بدصورت معانی نظر سے اوجھل ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ان کی جگہ 'خزاں' کی خوبصورتی کا تاثر ابھرنے لگتا ہے۔ شاعر نے فکری سطح پر بھی اسے ایک مثبت جہت دی ہے۔ کہ خزاں دراصل بہار ہی کا دوسرا رُخ ہے

۔ایک کامیاب فرد پیرانہ سالی کے دور میں کبھی غیر مطمئن اور نا آسودہ نہیں ہوتا کیوں کہ وہ جوانی کے ایک ایک لمحے کا رس نچوڑ کر اپنے ضمیر کے سامنے سرخرو ہو چکا ہوتا ہے۔جوانی کے عالم میں اُسے اِس حقیقت کا کلی ادراک ہوتا ہے کہ اس کے بعد بڑھاپا بھی آئے گا۔ وہ اس کے لیے نہ صرف ذہنی طور پر تیار رہتا ہے بلکہ اس کے لیے منصوبہ بندی بھی کرتا ہے اور عملی تیاری بھی ۔ایسے فرد کے لیے بڑھاپے کے لمحات میں اپنی جوانی کے کارناموں کو یاد کرنے کا عمل تسکین وتلذذ کا باعث بنتا ہے۔

'خزاں کے دن جیسے پختہ سالی میں کوئی اپنی
بھری جوانی کے کارناموں سے مطمئن ہو
خزاں، کوئی جیسے سہ پہر کی گداز کرنوں میں نیم خوابی
سے لطف اندوز ہو رہا ہو'

شاعر کو 'خزاں' کے جملہ منفی معانی سے انکار نہیں لیکن جس مقام سے اُس نے ماضی پر نگاہ ڈالی ہے وہاں سے اِس کا خوبصورت دکھائی دینا محض شاعرانہ سراب نہیں رہتا بلکہ ایک فکر افروز حقیقت کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔جس کی چمک قاری کے ذہن کو اُجال دیتی ہے۔خزاں ایک تلخ حقیقت ہے اور اس کا گھونٹ بھرنے والا دانائی کے مرتبے تک رسائی حاصل کرلیتا ہے۔اور اس بلندی پر پہنچ اس کی چشم بینا جب لمحہ حال کا جائزہ لیتی ہے تو اُسے (دُور، ماضی کا حصہ) خزاں اس لیے بھی خوبصورت نظر آتی ہے کہ اب اسے زمستاں کا سامنا ہے۔

'خزاں کے دن اب گزر گئے ہیں
گزر گئے ہیں تو سوچتا ہوں
وگرنہ جب تک خزاں تھی میری نظر نم آلود ہی رہی تھی'

بین السطور نظم اس حقیقت کا اظہار کر رہی ہے کہ انسان کے لیے ہر آنے والا دن مزید ابتری کا پیغام لاتا ہے۔دکھ کے ایک دریا کو عبور کرتے ہوئے انسان آنسو بہاتا ہے۔لیکن اسے معلوم نہیں ہوتا اس سے گزر جانے کے بعد آلام سے نجات نہیں مل جائے گی۔ بلکہ ہوتا یہ ہے کہ اس

سے آگے دکھ کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر منتظر ہوتا ہے۔یعنی خزاں کے بعد زمستاں......'زمستاں'، جو اِس نظم کا اصل موضوع ہے، اس تک قاری کو لانے کے لیے ضیا جالندھری نے ایسا تخلیقی طریقہ اختیار کیا ہے کہ اصل موضوع کی پیش کش میں ایک فطری رکھاؤ کا اہتمام ہو گیا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ طویل نظم کی بنت میں کس طرح کی فنی زیرکی درکار ہوتی ہے۔

نظم کا آغاز ایک اداس اور خاموش فضا میں ہوتا ہے۔لیکن اس پر سوگواری کے سائے نہیں دکھائی دیتے بلکہ ایک طرح سے طرب وطمانیت کا احساس ہوتا ہے۔شاعر کے خیالات کا نرم بہاؤ قاری کو گداز غنودگی کی کیفیت میں لیے نہایت سبک روی سے آگے بڑھتا ہے اور ماضی در ماضی یادوں کی جھلکیاں ذہن کے پردے پر رنگا رنگ سایوں کی طرح گزرتی ہیں۔ یہ کیفیت خواب درخواب کی مثل اس قدر آسودہ حال کرتی ہے کہ ایک طرف تو 'خزاں' کے معانی معطل ہو گئے ہیں تو دوسری طرف 'زمستاں' کے معانی کی شدت میں غیر مرئی اضافہ ہوتا جا رہا ہے، جس سے انجام کی جانب بڑھتے ہوئے قدم نہ تو خوف سے ڈگمگاتے ہیں اور نہ کسی خارجی منطق کے سہارے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔سارا سفر شاعرانہ جمالیات کے جلو میں طے ہوتا ہے۔اور نظم کے اندر سے پھوٹتی روشنی قاری کی رہنمائی کرتی ہے۔

'زمستاں' علامت ہے سرد مہری، بے حسی، جمود، یخ بستگی، عمر رسیدگی، تنہائی اور بالآخر موت کی......زندگی کے خاتمے کی......اور اس پر مستزاد 'شام' کا استعارہ......ان معانی کو مزید فزوں کر رہا ہے۔نظم کی ماقبل آخری سطر دیکھیے:

'کہ موت آغوش وا کیے اس جگہ مری راہ تک رہی ہے'

لیکن اس مقام تک پہنچنے کے لیے نظم نے بھی کڑا انتظار کھینچا ہے۔قہوہ خوانوں میں نظم کے متکلم نے اپنے جیسے دیگر منتظرانِ مرگ کے ہمراہ وقت کے جبر کو اپنی فکر سے چیرنے کی کوشش کی ہے۔اپنی تنہائی کو قہوے کی تلخی کے ہمراہ نگلا ہے۔خود کلامی سے خود کو بہلانے کی سعی بھی کی ہے۔تیسرے بند میں اس نوعیت کے بہلاوے چھلاوں کی طرح ریستورانوں کی رونقوں میں پھیکے رنگوں کا اضافہ کرتے ہیں۔زندگی کے فطری حسن سے تہی اور تصنع بھری زندگی کی اس بھیڑ

بھاڑ میں ایک باشعور فرد کو عافیت بھی کہاں ملتی ہے۔ وہ ساتھیوں کی محفل میں بھی اپنے آپ سے ملنے کا آرزومند ہے لیکن تنہائی کا خوف بھی اس کا دامن نہیں چھوڑتا۔ اصل مخمصہ یہ ہے کہ اُس کی شناخت بھی اِسی ہجوم میں گم ہو رہی ہے لیکن وہ اس سے کنارہ کش بھی نہیں ہو سکتا۔

'میں خود کو اس جمگھٹے میں گم کرتا جا رہا ہوں
یہ میرے ساتھی ہیں ان سے میں تنگ آ چکا ہوں
میں خود سے ملنے کا آرزومند ہوں مگر خوف کھا رہا ہوں'

یہ کشاکش ایک جانب بوڑھے اور کمزور جسم کا المیہ ہے جو اُسے دوسروں پر انحصار کرنے پر مجبور رکھتا ہے اور دوسری طرف اُس کا بلند اور طاقت ور ذہن ہے۔ جو اُسے اپنی سطح سے نیچے نہیں اترنے دیتا۔ عامیانہ موضوعات پر بار بار دھرائی جانے والی گفتگو میں اس کی دلچسپی پیدا نہیں ہو پاتی۔

'یہ میرے ساتھی
(دبیز چسٹر کے کالر اوپر اٹھے ہوئے ہیں)
بہم دگر گفتگو میں مصروف جا رہے ہیں
کبھی ارسطو کے فلسفے میں الجھ رہے ہیں
کبھی ''حکومت بدل گئی ہے تو پھر ہمیں کیا
ہمیں تو اس زیست کے بدلنے کی کوئی امید ہی نہیں ہے''

یہ نظم ضیا جالندھری نے تیئیس برس کی عمر میں لکھی تھی۔ چناں چہ واضح ہے کہ یہ شاعر کا ذاتی تجربہ نہیں ہو سکتا۔ یہ کہنے کی ضرورت اس لیے محسوس ہوئی کہ نظم میں جہاں واحد متکلم کا صیغہ استعمال ہوتا ہے قاری شاعر کی ذات اور نظم کے متکلم کی ذات کے مابین فرق کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھتا۔

جدید نظم نے ٹی ایس ایلیٹ سے تخلیقی اور تنقیدی ہر دو سطح پر اکتساب کیا ہے۔ ضیا جالندھری کی نظم نے بھی ابتدا میں ایلیٹ کی نظم نگاری سے روشنی حاصل کی ہے۔ زیرِ بحث نظم کی قرأت کے دوران اس کی مشہور نظم The Love Song of J. Alfred Prufrock

کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔اس کی ایک واضح وجہ تو یہ ہے ضیا کے سامنے جدید طویل نظم کی کوئی روایت اردو میں موجود نہ تھی لہٰذا انھوں نے مغرب کے جن شعرا کو اس معاملے میں ماڈل بنایا ان کے اثرات سے سے بچ نکلنا ممکن نہیں تھا۔

یہ نظم پانچ کانتوز پر مشتمل ہے۔طویل نظم سے کدر کھنے والے اس تکنیک میں لکھی جانے والی نظموں پر چیں بہ جبیں رہتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ ایسی طویل نظم مختلف نظموں کا مجموعہ ہوتی ہے۔اس پہلو سے شمس الرحمن فاروقی نے کچھ گرد صاف کی ہے:

> 'طویل نظم کی Aesthetics کے بارے میں (بلراج) کومل صاحب نے پو(Poe) کا حوالہ دیا تھا کہ طویل نظم ایک طرح سے Contradiction in Terms ہوتی ہے۔اس کو مانا جائے یا نہ مانا جائے۔میں تو نہیں مانتا کہ طویل نظم، نظم نہیں ہوسکتی۔میرا خیال ہے ضرور ہو سکتی ہے لیکن یقیناً ایسے لوگ ہیں جو یہ کہتے ہیں۔اور ان کے پاس دلائل بھی ہیں یہ کہنے کے لیے کہ نظم کا طویل ہونا ممکن نہیں ہے۔اس سلسلے میں جو دلیل Poe نے لکھی تھی وہ یہ تھی کہ چونکہ نظم ایک High Point ہوتی ہے۔ اعلیٰ نقطہ ہوتی ہے ارتکاز کا، اظہار کا، طویل نظم میں اس طرح کے بہت سے نقطے ہو سکتے ہیں۔یہ مشکل ہے کہ کوئی ایسی نظم ہو جائے جو کئی مصرعوں اور بندوں پر محیط ہو اور اس میں ہر جگہ High Point موجود ہو۔یہ ممکن نہیں ہے۔اس لیے وہ کہتے ہیں کہ طویل نظم مختلف مختصر نظموں کا مجموعہ ہوتی ہے......میں اس کو نہیں مانتا......جدید نظم کی تعریف میں یہ بات شامل ہی نہیں ہے کہ اس میں فکری وحدت ہو۔ٹی ایس ایلیٹ نے بہت پہلے کہا تھا (ساٹھ برس سے اوپر ہو گئے)......ہم لوگ ماننے بھی لگے ہیں......کہ نظم میں اس قسم کی وحدت کی ضرورت نہیں جس قسم کی وحدت کی توقع ہم پہلے زمانے میں رکھتے تھے۔کچھ لوگ اب بھی توقع رکھتے ہیں کہ نظم کا ہر بند

مربوط ہو اور خیال آگے بڑھے۔" (۴۴)

زیرِ بحث نظم کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ نظم کا ہر کانتو نظم کو اسی طرح آگے بڑھاتا ہے جیسے ایک مصرع اپنے بعد آنے والے مصرعے کو آگے بڑھنے کے لیے توانائی فراہم کرتا ہے۔ البتہ مختلف بندوں کے آگے بڑھنے کی رفتار مختلف ہو سکتی ہے۔ یہ عمل نظم کی داخلی ضرورت اور خیال کی رفتار سے ہم آہنگ ہو کر نامیاتی وحدت کو فروغ دیتا ہے۔ مثلاً پہلے کانتو میں " چلے خشک پتے چلے" والے بند کے شروع ہوتے ہی نظم کی قرأت میں خود بہ خود تیزی آجاتی ہے۔ اور خشک پتوں کے اڑنے کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ اس سے پہلے بند میں فعول فعلن کی تکرار نے ایک ٹھہراؤ اور دھیمے پن کا تاثر قائم کر رکھا تھا کیوں کہ اس میں نظم متکلم کے ذہن کے پردے پر اتر رہی تھی، ماضی کی یادیں احساسات کی شکل میں مرتب ہو رہی تھیں۔ لیکن جونہی ماضی کا خارجی منظر نامہ کھلا اور خزاں عملاً اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرنے پر آمادہ ہوئی، اس کے چلن کا حقیقی اظہار ہونے لگا۔ اس عمل کے دوران میں ہیئت کو ایسے بے ساختہ انداز میں تبدیل کیا گیا کہ ذرا سا جھٹکا بھی نہیں لگتا اور نظم اڑان پکڑ لیتی ہے۔ 'فعولن' کی تکرار نے اپنی تیز رفتاری کا جادو تو جگانا ہی تھا۔ مصرعے کے آخری رکن کو توڑ کر شاعر نے جو آہنگ پیدا کیا ہے اور چار مصرعوں کے بعد ٹیپ کے مصرعے 'چلے خشک پتے چلے' کی جو تکرار قائم کی ہے اِس کے باعث اس بند کی دھڑکن مزید تیز ہو گئی ہے۔ جس طرح تیز رفتار پنکھے کے پر نہیں گنے جا سکتے اسی طرح یہاں لفظ و معانی کی دوئی دکھائی نہیں دیتی۔ اور نظم کو وحدت تاثر سے مملو کر کے ایک نامیاتی کُل میں ڈھال دیتی ہے۔

سامِلی

(۱)

تمھاری آنکھوں میں آنسوؤں کی نمی بھی ہے مسکراہٹیں بھی
تم اپنی تقدیر کی سیاہی پہ ہنس رہی ہو

کہ انتہائے طرب سے آنسو بہا رہی ہو

خوشی ہو یا غم ہو ایک احساس ہے، ہر احساس زندگی ہے

یہ زندگی آتے جاتے لمحوں کا غیر ہموار سلسلہ ہے

ابھی جو اک لمحہ روئے گُل پر چمک رہا تھا وہ اب کہاں ہے

ابھی جو اک لمحہ درد بن کر دھڑک رہا تھا وہ اب کہاں ہے

کبھی تو غم ہے کبھی خوشی ہے

خوشی ہو یا غم ہو زندگی ہے

تم ان دل آویز سبزہ زاروں سے آشنا ہو

جہاں ہواؤں کے نرم جھولے میں شاخ شاخ اک دلہن کی مانند جھولتی ہے

جہاں تمنائیں پھول بن بن کے جھومتی ہیں

جہاں شگوفوں کی مسکراہٹ بہار کی منتظر نہیں ہے

یہاں بھی غم ہے

مگر ہر اک غم سریلے گیتوں میں ڈھل گیا ہے

یہ شادماں لوگ غم کو رومان جانتے ہیں

یہ لوگ غم کی ہر ایک تصویر کس مسرت سے دیکھتے ہیں

یہ لوگ غم سے خوشی کی تکمیل کر رہے ہیں

خوشی سے بھرپور وادیوں میں

کنواریوں کے خوشی سے ہنستے گلال چہرے

اور احمریں مسکراتے ہونٹوں پہ اک نمی سی

شگفتہ پھولوں کے ہنستے گجرے کلائیوں میں

شگفتہ پھولوں کے ہار ان کے ابھرتے سینوں کی آنچ پا کر مہک اٹھے ہیں

یہ اپسرائیں ہیں دائروں میں بہار کے ناچ ناچتی ہیں
یہ جن کی نوخیز کونپلوں سے بدن تھرکتے ہیں جھومتے ہیں
یہ جن کی تھراتی نیم رس چھاتیاں مچلتی ہیں کانپتی ہیں
یہ جن کی باہیں ہیں نرم بیلیں
جنھیں درختوں کو بھینچ لینے کی آرزو ہے
لچکتے جسموں کی جنبشیں ڈالیوں کی شرمندہ کر رہی ہیں
یہاں بہاریں ہیں اور خوفِ خزاں نہیں ہے
تمھاری آنکھوں میں بھی خوشی ہے
تم اس شگوفے کو اپنے ہونٹوں سے اور بھی تازہ کر رہی ہو

مری طرف اس طرح نہ دیکھو
میں زندگی کی سیاہ گہرائیوں میں جلتے ہوئے جہنم سے آشنا ہوں
جہاں لہو رنگ الاؤ سا ہے
کہ جس کے شعلوں میں
سایوں ایسے نحیف انساں
خوشی کے نغموں پہ ناچتے ہیں
اور اُن کی آنکھوں میں غمزدہ وحشتیں بھیانک خوشی کی تصویر کھینچتی ہیں
خوشی کہ جس کی تلاش میں یہ ہجوم دیوانہ وار شعلوں میں ناچتا ہے
خوشی جسے زندگی نے مقصد بنا لیا ہے
خوشی سے خالی ہیں یہ نگاہیں
خوشی سے خالی ہیں روز و شب، صبح و شام ان کے
مگر یہ انساں، خوشی کے رسیا، غموں سے خوشیاں نچوڑتے ہیں

بھڑکتے شعلے گلوں کے ہم رنگ ہیں یہ انساں فریب کھا کھا کے جی رہے ہیں

دہکتے میداں، جھلستے صحرا کی راہگزاروں پہ میں نے دیکھا
ہزاروں انسان قافلوں میں خود اپنے اجداد کے وطن سے نکل پڑے ہیں
کہاں چلے ہیں؟
کہاں چلے ہیں؟
'کہاں' 'کہاں' ان کے خشک ہونٹوں پہ ایک ہی لفظ کانپتا ہے
کہیں، جہاں غم نہ ہو، مگر وہ جہاں کہاں ہے
وہی خوشی کی تلاش صحراؤں کی تپش میں لیے لیے پھر رہی ہے اُن کو
خوشی جو تھی لیکن اب نہیں ہے
خوشی جو اک روز آئے گی لیکن اب نہیں ہے
کہ اب تو غم ہی محیطِ عالم ہے، غم ہی غم ہے
یہ بے حس آنکھیں بھڑکتے شعلوں کے ناچ کو بھی ترس گئی ہیں
تجلیاتِ سحر تو کیا اک ستارۂ نیم شب بھی ان کے لیے نہیں ہے
مگر ان آنکھوں کو بھی تو خوابوں میں چند خوشیاں سمیٹ لینے کی آرزو ہے
کچھ ان میں ایسے بھی ہیں کہ بے برگ و بار شاخوں کے
سائے میں تھک کے گر گئے ہیں
تمھاری آنکھوں میں بھی نمی ہے
تمھاری آنکھوں کی روشنی میں عجیب سائے سے تیرتے ہیں
چلیں یہاں سے؟، کہاں چلیں ہم؟ ابھی تو آئے ہیں
بیٹھ جاؤ! (۴۵)

یہ ضیا جالندھری کی دوسری طویل نظم 'سالی' کا پہلا کانتو ہے۔ 'زمستاں کی شام' اور زیرِ

نظر نظم کی تخلیق میں ساڑھے چھ برس حائل ہیں اور برصغیر کی تاریخ کا ایک نہایت اہم واقعہ یعنی قیام پاکستان ۔اگر چہ ان دونوں نظموں میں کہیں بھی تاریخ کے نشانات سطح پر دکھائی نہیں دیتے لیکن زیرِ نظر نظم چوں کہ قیامِ پاکستان کے لگ بھگ چھ سال بعد قلم بند ہوئی لہٰذا آزادی کے ان ابتدائی برسوں میں عوام کو ملنے والی آزادی کے اثرات سے کوئی فن پارہ کیسے لاتعلق رہ سکتا ہے جبکہ اس کا موضوع بھی 'تپِ دق' ہو جسے عرف عام میں غریبوں کی بیماری کہا جاتا ہے۔آج بھی پاکستان کے غریب طبقات میں اسے موت کی نشانی سمجھا جاتا ہے۔ ہرچند اس کا شافی علاج موجود ہے لیکن دور دراز کے علاقے جہاں سڑک تک موجود نہیں اس بیماری کا شکار ہو جانے والا عام طور پر شہر کے ہسپتال تک بھی نہیں پہنچ پاتا۔آپ تصور کریں کہ آج سے چوّن سال پیشتر اس بیماری کا شکار ہونے والے عام انسانوں پر کیا گزرتی ہوگی؟

یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ بابائے قوم کی موت کا باعث بھی یہی بیماری تھی۔کہا جاتا ہے کہ جب قائدِ اعظم کو اس بیماری کا علم ہوا تو انھوں نے اپنے ڈاکٹر کو سختی سے ہدایت کی کہ کسی کو بھی اس بارے میں پتا نہیں چلنا چاہیے۔تا کہ کسی صورت میں بھی قیامِ پاکستان کے عمل کو تعطل کا شکار نہ کیا جا سکے۔ ممکن ہے اس نظم کا بیج اسی واقعے میں پوشیدہ ہو؟ تاہم اس سے تو کوئی انکار نہیں کہ اگر کسی ملک کے بانی کی بیماری کا علاج ممکن نہ ہو تو اس ملک کے غریب عوام کے لیے ایسی بیماری کیا معنی رکھتی ہوگی۔لہٰذا عوام کی کسمپرسی کی زندگی کو اس نظم کے خام مواد سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔فتح محمد ملک نے تو نظم کی سطح پر بھی اقتصادی ناہمواری کے دھبوں پر نشانات لگائے ہیں:

> 'سالمی' میں شدید اقتصادی ناہمواری کو یوں بے نقاب کیا گیا ہے کہ طبقۂ اُمرا (چراغ چہرے ہیں اِس کنارے) اور طبقۂ غربا (سفال چہرے ہیں اُس کنارے) کی زندگی کا غیر انسانی تفاوت 'سالمی' کے تالاب کے آئینے میں ہمیشہ کے لیے منعکس ہو کر رہ گیا ہے۔'(۴۶)

نظم کا واحد متکلم نظم کے آغاز میں جس تانیثی پیکر سے مخاطب ہے پہلے کانتو کے اختتام تک اس کا سراپا شاعرانہ شعور کے داخلی پردے میں مستور محسوس ہوتا ہے۔ یہ ایک نوع کی خود

کلامی ہے جو شاعر نے اپنی روح کے ساتھ کی ہے، یہ اس کی ذات بھی ہے اور ذات کا نصف بہتر بھی جو اُس سے جدا ہو کر بھی اس کے وجود کا حصہ ہے۔ یہ زندگی کی علامت بھی ہے جو اُس کے وجود سے منسلک ہونے کے باوجود کُل انسانیت کی مشترکہ میراث ہے۔ اس پیکر کا داخلی نہاں خانوں سے خارجی جہانوں میں آمد و رفت کا سلسلہ ایسے شاعرانہ سلیقے سے جاری رہتا ہے کہ قاری اسے ایک ہی وقت میں دونوں مقامات پر موجود پاتا ہے۔ اس پیکر کے بہت سے عکس ہیں جو قاری کے شعور کی روشنی مختلف زاویوں سے اس کے وجود پر پڑنے کے باعث ظاہر ہوتی ہیں۔ البتہ طے ہے کہ یہ کوئی ماورائی پیکر نہیں۔ یہ ایک انسانی بلکہ آدم زاد پیکر ہے، جس کی اصل زندگی ہے اور ظل محبت۔ خالص زندگی جو اپنا ثبات چاہتی ہے۔ کسی طور، کسی صورت بھی! شاعر کا شعور اس پر فائق نظر آتا ہے کہ اسے غم اور خوشی کی حقیقت کا ادراک ہے۔ اسے علم ہے کہ انسان خوشی کی تلاش میں بھٹک رہا ہے لیکن خوشی اسے کبھی نہیں مل سکتی کہ حاصل کردہ خوشی کی کوکھ ہی سے ایک نیا غم جنم لے لیتا ہے۔ لیکن زندگی ایسے فلسفیانہ سوالات سے بے نیاز ہر حال میں اپنا استقرار چاہتی ہے اور شاعر کا شعور اس معاملے میں ہمیشہ زندگی کا ہمنوا رہا ہے۔ حمید نسیم نے اس طویل نظم کے کئی باریک نکات پر اپنی تنقیدی نگاہ رکھی ہے:

> ''سرِ شام'' کی آخری نظم ''ساملی'' (مری کے قریب کہستانی علاقہ میں واقع ناقابلِ علاج تپ دق کے مریضوں کا سینےٹوریم) ضیا کے شعری سفر میں ایک اہم سنگِ میل ثابت ہوئی۔ وہ اس اُجاڑ ''مرگ گاہ'' کو دیکھنے جاتا ہے۔ شاذ ہی کوئی دن ایسا ہوتا ہے جب کسی مرے ہوئے مریض کی خستہ، اندر سے جھلسی ہوئی مشت استخواں لاش اس غمکدے سے باہر نہ بھیجی جاتی ہو، قریبی قبرستان میں تدفین کے لیے۔ لیکن اس مرگ گاہ کے (جہاں مدافعتی توانائی سے محروم لاغر و نحیف نیم سوز جسم اس سفاک آگ میں بے توقف جل رہے ہیں جو انھیں بھسم کیے جا رہی ہے) چاروں طرف زندگی حسبِ معمول رواں دواں ہے۔ یہاں آنے والے ہر روز

سحر گاہ جوان مٹیاروں کی خوش طبعی، ان کے رقصِ شادمانی کا خوش کُن نظارہ دیکھتے ہیں۔ آس پاس کے دیہات سے میٹھے پانی کی جھیل پر پو پھٹتے ہی جوان لڑکیاں، کنواریاں اور نئی سہاگنیں مٹی کے گھڑے اُٹھائے جمع ہو جاتی ہیں۔ کچھ دیر آپس میں اپنی امنگوں، اپنی آرزوؤں کا ذکر کرتی ہیں۔ ہنستی ہنساتی ہیں، ناچتی گاتی ہیں اور پھر تازہ میٹھا پانی گھڑوں میں بھر کے گھروں کو لوٹ جاتی ہیں۔ یہ تازہ پانی زندگی کی بقا، تجدید حیات کا وسیلہ بھی ہے اور استعارہ بھی۔ سینے ٹوریم کے اندر شدید کرب ہے۔ سینوں کے اندر سفاک سلگتی آگ نیم جان بیماروں کو کھاتی چلی جا رہی ہے۔ یہاں کوئی مر رہا ہے کوئی قریب المرگ ہے اور سسک رہا ہے لیکن باہر کھلی فضا میں زندگی ہے۔ یہ کنواریاں، یہ سہاگنیں بھی تجدیدِ زندگی کی علامت ہیں۔ وہ سامنے کی مرگ گاہ کے اندر کے دکھ اور کرب سے بے خبر ہیں۔ اپنی جوانی کے نشے میں سرشار، شاداں و فرحاں! اور ان کے گیت ان کے رقص جواں سال اور امنگوں سے بھرپور زندگی کی خدمت میں نذرانہ سپاس ہیں۔ یہ زندگی کا کتنا حسین، کتنا سجل، کتنا دلنواز رُخ ہے۔ دوسرا رُخ سینے ٹوریم کے اندر ہے جہاں کم سن بچے، جواں سال نیم جاں سقر میں جھلس رہے ہیں۔ جن کی بے نور آنکھیں اوپر تکتی ہیں جیسے خداوند قدوس سے فوری اور آسان موت کی بھیک مانگ رہی ہوں۔ وہ موت جوان کے اندر سلگتی دوزخ کو بجھا دے گی اور انھیں ابدی چین کی بے آزار نیند سلا دے گی۔

اب شاعر آگہی کے اس سنگ میل تک پہنچ گیا ہے۔ جہاں اُس پر حقیقت آشکار ہو گئی ہے کہ زندگی اور موت توام ہیں۔ ہمیشہ اکٹھی رہی ہیں اور حیات کے لمحہ آخر تک ایک ساتھ رہیں گی۔ اس نے اس حقیقت کو اب

قبول بھی کر لیا ہے۔ اب وہ جان گیا ہے کہ کوئی موسم ابدی نہیں۔ ہر بہار کے بعد خزاں اور ہر خزاں کے بعد بہار ہے۔ موسموں کا دائرہ حقیقت ابدی ہے۔ خشک پتے اختتامِ زندگی کا پتا دیتے ہیں۔ لیکن پھر انہی شاخوں سے جن سے یہ پتے اپنی زندگی پوری کر کے جدا ہو گئے تھے نئے شگوفے پھوٹیں گے۔ نئی نئی کونپلیں پھر نکلیں گی اور پھر بہار آ جائے گی۔ سالمی کا آخری بند اس حقیقت کا جو تسلسلِ حیات کی ضامن ہے ترجمان ہے۔

خوشی ہو یا غم ہو ایک احساس ہے، ہر احساس زندگی ہے
یہ زندگی آتے جاتے لمحوں کا غیر ہموار سلسلہ ہے
ابھی جو اک لمحہ روئے گل پر چمک رہا تھا وہ اب کہاں ہے
ابھی جو اک لمحہ درد بن کر دھڑک رہا تھا وہ اب کہاں ہے
عجیب آمیزشِ بہار و خزاں یہاں ہے
عجیب آمیزشِ نشاط و الم ہے یہ زندگی ہماری
چلیں یہاں سے، کہاں چلیں ہم؟

نظم کے آخری مصرعے میں اس مرگ و حیات کے سنگم سے چل دینے کے فیصلے کا اعلان ہے اور پھر یہ سوال ہے کہ یہاں سے چلے جانے تک تو بات مشکل نہیں۔ لیکن منزل کہاں ہے۔ اسی سوال میں مضمر بات یہ ہے کہ ایسی جگہ کہاں ہے جہاں یہ سنگم نہ ہو۔ جہاں بہار بے خزاں اور حیات بے ممات ہو۔ صرف زندگی ہی زندگی ہو، شادمانی ہی شادمانی ہو۔" (۴۷)

یہ بات درست ہے کہ شاعری کی بنیاد زبان (کے تخلیقی استعمال) پر ہوتی ہے خیالات پر نہیں۔ لیکن بڑی شاعری اسی وقت وجود میں آتی ہے جب اس کی بنیادیں بڑے خیال پر استوار ہوں۔ ایسی شاعری زبان بھی غیر معمولی استعمال کرتی ہے اور اسی کی طاقت سے بڑی فکر کی

بلندیوں تک پہنچتی ہے۔ دراصل زبان اور خیال دو الگ چیزیں نہیں ہیں اس لیے اعلیٰ شاعری کی زبان بھی اعلیٰ ہی ہوگی۔ سالمی کے اسی کانتو میں زبان کا استعمال دیکھیے کہ شاعر جس سے مخاطب ہے اس کردار کا واضح تعین نہیں کیا جا سکتا۔ یہ خارج میں ایک 'لڑکی' کی صورت بھی ہے۔ اور داخل میں شاعر کی اپنی ذات بھی! یوں شاعر کی آواز سرگوشی بھی ہے اور خود کلامی بھی۔ دھیما دھیما لہجہ جو ضیا کی شعری سرشت میں شامل ہے یہاں بے حد ملائم اور گداز ہو چکا ہے۔ بلند آہنگ شاعری کا حشر آغا حشر کے مکالموں سے بھی بدتر ہوتا ہے۔ چیخ پکار کی شاعری دل کو گھائل نہیں کرتی، سماعت پر بار بنتی ہے۔ اس کانتو کے آخری چند مصرعوں پر دھیان دیجیے۔ کیسی مشکل اور گہری بات کو کتنی سہولت سے کاغذ پر اتار دیا گیا ہے

'دکھ' کو ہر بڑے ذہن نے اپنے طریقے سے دریافت کیا ہے۔ زندگی دکھ ہی کا تبدیل شدہ نام ہے۔ لیکن اس کا انکشاف ہر کس و ناکس پر نہیں ہوتا۔ اس کی تلاش میں نکلنا پڑتا ہے جیسے کہ یہ نظم ایک 'دکھ' کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوئی۔ بڑے دکھ کا تجربہ ہی انسان کو بڑا بناتا ہے۔ اور اس کی ایک نشانی یہ ہے کہ دکھ کی دریافت کے بعد آنکھوں میں نمی ہوتی ہے اور ہونٹوں پر مسکراہٹ! یہی وہ مقام ہے جہاں زندگی، خوشی اور غم سے ماورا ہو کر، اپنی ارفع سطح کو پا لینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس کتاب کے ابتدائی حصے میں ایک جگہ ضیا جالندھری کی ایک مختصر نظم 'آخر کار' کے ایک مصرعے 'غم بھی جھوٹا، خوشی بھی جھوٹی' کے حوالے سے بات کرتے ہوئے میں نے لکھا تھا کہ ''شاعر پر 'وقت' ایک اذیت ناک عذاب کی شکل میں وارد ہوا ہے۔ لیکن وہ اس طلسم ہزار شکل کے سامنے نہ تو سرنگوں ہوتا ہے اور نہ اس پر غالب آنے کی خواہش خام میں مبتلا ہوتا ہے بل کہ زندگی کے دو ازلی و ابدی مغالطوں کی درست تفہیم کر کے، دکھ (کے خوف) اور سکھ (کے لالچ) سے نجات حاصل کر لیتا ہے'' اس بحث کو سامنے رکھیں تو سالمی میں ضیا نے اس سے کہیں آگے کا سفر کیا ہے۔ یہاں شاعر نے دکھ سے نجات پانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کی ہے۔ اس نے حقیقت کا سامنا کیا ہے۔ ایڈی پس نے بھی حقیقت کا سامنا کرنے پر اصرار کیا تھا، لیکن وہ حقیقت کو بے نقاب دیکھ کر اس کی دہشت کا سامنا نہ کر سکا اور اپنی آنکھیں

پھوڑ لیں جو اس بات کا علامتی اظہار ہے کہ وہ حقیقت کو نہیں دیکھ سکتا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایڈپس اپنی ذات کے دکھ کا اسیر تھا۔ جو شخص ذاتی دکھ پر غلبہ حاصل کر لیتا ہے وہی حقیقت کا سامنا کر سکتا ہے۔ اور یہ مشاہدہ اسے آنکھیں پھوڑنے کی ترغیب نہیں دیتا بلکہ انھیں آنسوؤں سے آبدار کر دیتا ہے اور ہونٹوں کو مسکراہٹ سے خوشبودار۔ ضیا جالندھری کی زیرِ بحث نظم نے اس روشنی اور خوشبو کو پا لیا ہے۔ اور یہ بڑے افتخار کی بات ہے۔

اور اب آخر میں ضیا جالندھری کی طویل نظم 'ہم' کا مطالعہ:

'بچھی ہوئی ہے بساط کب سے
زمانہ شاطر ہے اور ہم
اس بساط کے زشت و خوب خانوں میں
دستِ نادیدہ کے اشاروں پہ چل رہے ہیں
بچھی ہوئی ہے بساط ازل سے
بچھی ہوئی ہے بساط جس کی نہ ابتدا ہے نہ انتہا ہے
بساط ایسا خلا ہے جو وسعتِ تصور سے ماورا ہے' (۴۸)

درجِ بالا سطور ضیا جالندھری کی طویل نظم ''ہم'' کے پہلے کانتو کی ابتدا کرتی ہیں۔ یہ نظم اُن طویل نظموں کے سلسلے کی آخری کڑی ہے جس کا آغاز 'زمستاں کی شام' سے ہوا تھا جو نومبر ۱۹۴۶ء میں تخلیق ہوئی جبکہ 'ہم' جولائی ۱۹۹۰ء میں مکمل ہوئی۔ ان دونوں نظموں کے درمیان قریباً نصف صدی کا زمانہ پھیلا ہوا ہے۔ اور یہی 'زمانہ' جو سطح پر ان کے درمیان بُعد بن کر حائل ہے ضیا کی تخلیقی کلیت میں ان دونوں نظموں کو موضوعاتی بافتوں کے ذریعے ہم سرشت و ہم رشتہ بھی کیے ہوئے ہے۔ لیکن یہ تعلق راست، واضح اور شفاف بھی نہیں کیوں کہ ایسے ادق فلسفیانہ سوالات جب شاعری میں ڈھلتے ہیں تو قاری کی مشکل دو چند ہو جاتی ہے۔ مزید یہ کہ جب ان سولات کی تہہ میں سیاسی اور تہذیبی صورتوں کی شناخت کو مسخ کرنے والے عناصر کو بے نقاب کرنے کی سعی

بھی شاملِ شاعری ہو تو آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ صدیوں سے سماجی ذہن میں راسخ فکری مغالطوں کے خلاف چلنے والی نظم کے لیے کیا کیا مشکلات درپیش آسکتی ہیں۔ اس پر مستزاد جدید شاعری جسے 'نامقبول شاعری' کا الزام بھی بھوگنا پڑا۔ ایک اور مسئلہ نظم کی طوالت بھی ہے کہ وہ سہل پسند قاری جس کا دَم دو مصرعوں کے شعر کو پھلانگ کر ٹوٹ جاتا ہو اب دو سو مصرعوں کی نظم کو کس بل پر عبور کرے۔

نظم کی تفہیم کا ایک ہی طریقہ ہے کہ ہم 'زماں' کے اساسی سوالات کے دھاگوں پر گہری نگاہ رکھیں جو دونوں مذکورہ اور ملحقہ نظموں میں داخلی تانا بانا بھی بناتے ہیں اور انھیں باہم مربوط بھی رکھتے ہیں۔ لیکن ایک سے دوسری کارگاہ میں داخل ہوتے ہی ڈیزائن کی تبدیلی کے باعث ان پر نظر جمائے رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ تاہم اس سعی کے بغیر ہماری توجہ نظم 'ہم' سے کسی بھی لمحے پھسل سکتی ہے۔ ایک بات اور بھی ذہن نشیں رہنا چاہیے کہ 'زمستاں کی شام' اور 'ہم' میں مماثلت کے ساتھ تفاوت کا سایا بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے جو فی اصل شاعر کے ذہنی ارتقا اور خارج میں زمانی تغیرات کے باعث وجود میں آیا ہے۔ 'زمستاں کی شام' کے مطالعے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہاں بھی 'وقت' ایک بڑے سوال کی شکل میں نظم کے مختلف اجزا کے درمیان ربط و ضبط کا ذریعہ تھا۔ البتہ وہاں خزاں اور زمستاں میں منقسم زماں کی اس صورت کا عمل دخل زیادہ تھا جس کی زد میں فرد کی ذاتی زندگی فطرت، معاشرت اور تاریخ کی بساط پر مات کھاتی ہے۔ گویا گوشت پوست کا یہ وجودِ ناتواں ان قوتوں کے مقابل ہے جن پر اُس کا بس نہیں چلتا۔ لیکن اس کے باوجود فرد کا ذاتی عمل اسے ثبات کا یک گونہ احساس طمانیت دیتا ہے۔ البتہ وہاں وقتِ متغیرہ ایک عامل کی شکل میں حاوی تھا اور یہاں وقتِ مطلق نظم پر طاری ہے۔ جس کی بساط پر ہر شے مٹ جانے کے لیے ظہور کرتی ہے۔ لیکن زماں کی یہ قوت انسانی تہذیب کے راستے میں رکاوٹ نہیں بنتی۔ نظم انسانی آرزوؤں سے ماورا سطحوں پر پھیلی ہوئی ہے لیکن زمینی کاوشوں کے پھلنے پھولنے میں حائل رکاوٹوں کو سماج کا ہتھکنڈہ سمجھتی ہے نہ کہ کرشمۂ قدرت۔ یہ نظم ضیا جالندھری کی طویل نظموں کے سلسلے کا نقطۂ عروج بھی ہے اور تکملہ بھی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس نظم کے تجزیے

میں جن معانی تک رسائی حاصل کی ہے ان کا مطالعہ کرتے ہیں:

ضیا جالندھری کی طویل نظم ''ہم'' بظاہر چار اجزا پر مشتمل ہے لیکن غور کیا جائے تو اس کے بنیادی اجزا تین ہیں۔ یعنی پہلا، دوسرا اور چوتھا! تیسرا جز وہ لبلبی ہے جس کے دبانے سے نظم کے پہلے دو اجزا آخری جز میں یکجا ہو گئے ہیں۔ دیکھنا چاہیے کہ شاعر نے جب اس جدلیاتی عمل کو جو معاشیات اور فلسفے کی سطح پر ایک عرصہ سے زیر بحث رہا ہے اپنے داخلی تجربے کا حصہ بنایا ہے تو اس میں احساس کی آمیزش سے ندرت اور انفرادیت کا کیسا دلفریب منظر نظروں کے سامنے آ گیا ہے۔

نظم میں لبلبی والا حصہ بظاہر ایک خاص واقعہ کے گرد گھومتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شاعر خود یا کوئی دوسرا شخص (نو وارد اجنبی) کسی برق وزرق ہوٹل میں ایک شام گزارنے کے لیے جب پہنچا تو اسے انتظار گاہ میں ایک ایسی عورت دکھائی دی جس کے لباس کی شوخی اور جسارت نیز سنگھار کی جدت اور مہارت دیدنی تھی مگر جس کا گوشۂ چشم عمر کی چغلی کھا رہا تھا۔ یہ عورت ایک دکاندار تھی جو گاہک کو حسب منشا مال سپلائی کرنے کا کاروبار کرتی تھی۔ اجنبی کو جب اس نے ہوٹل میں داخل ہوتے دیکھا تو مسکرا دی جیسے وہ اسی کی منتظر تھی۔ مگر شاعر کو محسوس ہوا جیسے وہ کوئی مصنوعی میکانکی فضا دیکھ رہا ہے، جہاں تمام چہرے جست اور کانسی کے بنے ہوئے ہیں۔ اسے یوں لگا جیسے روبوٹ ایک جگہ جمع ہیں جو ایک مقرر اور متعین انداز میں متحرک ہیں اور جو اپنے یہاں کی اقدار کو پرانے فیشنوں کے لباس کی طرح ترک کر چکے ہیں۔ یہ مخلوق خریدنے اور بیچنے کے وظائف کو تو خوب سمجھتی ہے مگر انفرادیت کی خوشبو سے بیگانہ اور آزادی کے مفہوم سے ناآشنا ہے۔ اسی دوران جب وہ عورت شاعر یا اجنبی کو ایک گاہک جان کر

اس کی طرف بڑھتی ہے تو شاعر کے وجود میں ناگواری کا ردِعمل جنم لیتا ہے اور وہ اندر سے پور پور زخمی ہو جاتا ہے۔ تب وہ سوچتا ہے بات محض ایک ہوٹل یا ایک عورت کی نہیں۔ یہاں تو پورے معاشرہ میں محبت، انا، عزت، ضمیر، غیرت، غرض یہ کہ ہر شے کی ایک قیمت مقرر ہے۔ کیوں؟ شاید اس لیے کہ یہ ایک منڈی ہے جس کا کاروبار بجائے خود ایک سسٹم کا زائیدہ ہے۔ ایک ایسا سسٹم جو جبر کی اساس پر استوار ہے۔ گویا شاعر نے ہوٹل اور اس کی علامت عورت کے حوالے سے معاشرتی جبر ہی کا نظارہ کیا ہے جو رشتوں ناطوں سے لے کر اقدار و افکار تک میں سرایت کر چکا ہے اور پھر نوعیت کے اعتبار سے دھات کا بنا ہوا یعنی Metallic ہے۔ مراد یہ کہ اس میں لچک یکسر ناپید ہے۔ دیکھا جائے تو معاشرتی جبر کے اس نظارے نے دراصل اس نظم کے لیبلی کا کام دیا ہے۔ مزید غور کریں تو جبر کا یہ کرب انگیز احساس شاعر کی اپنی زندگی سے بھی جڑا ہوا نظر آتا ہے کیوں کہ وہ جس ''سسٹم'' کا ایک مہرہ رہا ہے اس میں اسے ہر قدم پر بے بسی اور مجبوری کی ایک جان لیوا کیفیت سے بار بار گزرنا پڑا ہے۔ اگر ایسی بات ہے تو پھر ہوٹل اور اس کا مرکزہ یعنی عورت سے شاعر کی ملاقات شاید کوئی واقعاتی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ ایک عام مشاہدے کا اظہار ہے۔ شاعر نے درحقیقت ہر لمحہ محسوس کیے جانے والے ''سسٹم'' کو عورت کے روپ میں دیکھ لیا ہے، یہ سسٹم ہر بار ایک نئے پیکیج میں ایک نئے لیبل کے ساتھ (نیا سنگھار، نیا لباس) دعوتِ نظارہ دیتا ہے لیکن قیامت کی نظر رکھنے والے اس کے گوشۂ چشم میں عمر کو بکل مارے صاف دیکھ لیتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ سسٹم تو وہی ہے جو ہمیشہ سے موجود رہا ہے لیکن ہر زمانے میں وہ ایک نیا لباس پہن کر درشن دیتا ہے اور اس کے مقابلے میں

فرد بھی وہی ہے جو ہر زمانے میں اپنے اندر آزادی کی کلبلاہٹ محسوس کرتا رہا ہے مگر نہیں جانتا کہ وہ ایک بہت پرانی مشین کا ایک بہت پرانا پرزہ ہے۔ بس یہی احساس اس نظم کا محرک ہے جو شاعر کے ذہن میں ایک ننگی تلوار ایسے سوال کی طرح کوندگیا ہے کہ کیا انسان مجبور ہے یا مختار اور اسی حوالے سے کیا یہ کائنات ایک مشین ہے جو ازل سے ایک مخصوص رفتار اور انداز کے ساتھ چل رہی ہے یا اس کے بطن میں بھی آزادہ روی کا کوئی زاویہ موجود ہے؟ آپ دیکھیں کہ کس طرح ایک معمولی سے واقعہ یا ایک مخصوص شخصی صورت حال سے جنم لینے والے ایک چبھتے ہوئے احساس نے شاعر کو جبر و اختیار کے مابعدالطبیعیاتی مسائل کی طرف راغب کر دیا ہے۔

نظم کا پہلا حصہ جبر کے کائناتی پس منظر کو پیش کرتا ہے۔ شاعر کا کہنا ہے کہ یہ کائنات ایک بساط (شطرنج کی بساط) ہے جس کے مہرے ایک دستِ نادیدہ کے اشاروں پر حرکت کر رہے ہیں اور کرشمۂ کائنات بساط پر آتے جاتے مہروں کے ایک سلسلہ کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ سوسیئر نے بھی شطرنج کی مختلف بازیوں اور ان کے پسِ پشت شطرنج کے مخفی قوانین کے فرق کی مثال دیتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا تھا کہ زبان بطور ایک اصل الاصول گفتگو کے مختلف پیرایوں کے عقب میں ایک ''نادیدہ ہاتھ'' کی طرح سدا موجود رہتی ہے۔ شطرنج کی ہر بازی مہروں کے آنے جانے کا ایک سلسلہ ہے مگر شطرنج کی ہمہ وقت بدلتی بازیوں کے پس پشت شطرنج کا قانون مستقل اور دائمی ہے۔ ضیا جالندھری نے اپنی اس طویل نظم کے پہلے جز میں بساطِ ساکت کو وقتِ مطلق کے مماثل قرار دیتے ہوئے یہ نکتہ اٹھایا ہے کہ جہاں تسلسل Serial Time تغیر کی زد

میں ہے وہاں وقت مطلق تغیر نا آشنا ہے۔ بالکل جس طرح کائنات کی بساطِ ساکت جسے اس بات سے کوئی غرض نہیں کہ اس پر نمودار ہونے اور پھر غائب ہو جانے والے چہروں میں سے کون جیتا کون ہارا! یہ گویا بساط ساکت (شاطرِ وقت) کی بے نیازی کی طرف بھی ایک اشارہ ہے۔ اس مقام پر شاعر نے ایک اور امیج بھی ابھارا ہے اور وہ امیج انسانی ''آنکھ'' کا ہے جو اپنی جگہ ایک بساط کی طرح ہے جس پر خواب (لہروں کی طرح) آ جا رہے ہیں۔ معاً ذہن بھگوت گیتا کے کرشن دیوتا کی طرف منعطف ہوتا ہے جس نے ارجن کو اپنا کھلا ہوا دہن دکھایا تھا جس میں سے تمام زمانے گزر رہے تھے مگر پس منظر تمام تغیرات سے ماورا تھا۔ بہت بعد ہرمن ہیسے (Hermann Hesse) نے ''سدھارتھ'' میں دریا کی جو تمثیل پیش کی وہ بھی اس بات ہی کی طرف اشارہ تھا کہ ہر چند دریا ہر دم رواں دواں ہے اور قدم قدم پر تبدیل ہو رہا ہے لیکن اگر بلندی پر سے دیکھا جائے تو وہ منبع سے ڈیلٹا تک ایک بساطِ ساکت کی طرح بچھا ہوا نظر آئے گا۔ ضیا جالندھری کی اس نظم میں جبر کی ایک اور صورت یہ بھی ابھری ہے کہ شطرنج کے مہرے محض خود کار نہیں ہیں بلکہ اپنے اندر تبدیلی کے امکانات بھی رکھتے ہیں گو ان کی اس توفیق پر حدیں Constraints قائم کر دی گئی ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ ''توفیق'' کا میلان اور صلاحیت بھی پہلے سے متعین ہے۔ ضیا نے اس نکتے کو محض چھو کر چھوڑ دیا ہے اور یوں قاری کو خلا مراد Gap کو پُر کرنے کا موقع فراہم کر دیا ہے جو ایک اچھی بات ہے کیوں کہ شاعری ایک بیان (Statement) نہیں ہے۔ اس کی اصل خوبی اس کے Gaps میں ہے جنھیں پُر کرتے ہوئے قاری خود بھی تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بہرکیف نظم کے اس پہلے

جز میں کائناتی جبر کا منظر نامہ اس طور پیش کر دیا گیا ہے کہ اس میں فرد کے اندر ''آزادی'' کی رمق کی نمود بھی کارِ جہاں ہی کا ایک حصہ نظر آتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ کائناتی جبر ہمہ گیر اور ازلی وابدی ہے۔

اس تھیسس (Thesis) کے بعد نظم کا دوسرا جز Anti-Thesis کے طور پر سامنے آتا ہے۔ شاعر نے کائناتی جبر کی بے پایاں تغیر نا آشنا سفید چادر پر انسانی ''اختیار'' کو ایک سلوٹ کی طرح ابھرا ہوا دکھایا ہے۔ بنیادی طور پر بات وہی ہے جسے اقبال نے صنوبر کے بیک وقت آزاد اور پا بہ گل ہونے کی تمثیل میں بیان کیا تھا مگر زیر نظر نظم میں شاعر کے محسوسات کی چھوٹ پڑنے سے تجربے نے ایک نئی استعاراتی وضع اختیار کر لی ہے وہ یوں کہ شاعر نے اپنی اس نظم میں صنوبر کی بجائے ''بیچ کی کڑی'' کا ذکر کیا ہے جو غیر فانی حیات کے چہرے پر محض ایک چھوٹی سی درز سہی مگر جو اصلاً نطق کائنات بلکہ مرکز کائنات ہے۔ گویا بیچ کی یہ کڑی امکانات کا حامل ایک ''نقطہ'' ہے جس میں جوشش جاوداں، برگساں کے Elan Vital کی طرح کبھی موج میں تڑپ ہے، کبھی پرِ کبوتر میں تابِ پرواز ہے، کبھی ستاروں میں روشنی، کبھی ہمکتے بچے کی مسکراہٹ اور کبھی پیرِ شب خیز کی دعا ہے (ایک بار پھر اقبال کی آواز سنائی دے رہی ہے) مگر شاعر نے اقبالیاتی فکر کے کینوس پر دوبارہ ایک سلوٹ ابھاری ہے۔ وہ یوں کہ اب یہ جوششِ جاوداں تسخیر کے عمل اور قوت کے بھرپور مظاہرے کے لیے سرگرداں نہیں بلکہ محبت کے ذریعے جڑنے اور ایک ہو جانے کی کوشش میں ہے۔ دوسرے لفظوں میں صورت حال تخلیق کاری کے عمل پر منتج ہو رہی ہے۔ اس کے بعد نظم کا یہ سارا حصہ تخلیق کاری کی تفسیر ہے۔ اب لفظ، احساس اور دید ایک دوسرے کا پیوند ہو گئے

ہیں۔تخلیق کاری کا عمل پھولوں، پرندوں اور انسانوں کے ہاں ہی نہیں کائناتی سطح پر بھی جاری ہو گیا ہے جس سے جمالِ ارض وسما کی تکمیل ہو رہی ہے۔نکتہ یہ ابھرتا ہے کہ کائنات کی بساطِ ساکت پر لہروں کے رقص کا ایک تخلیقی پہلو بھی ہے جس میں خود انسان اہم ترین کردار ادا کرتا ہے۔ انسان ہی کے ذریعے کائنات کی ہمہ وقت تجدید ہو رہی ہے۔ وہی اس کائنات کا سب سے بڑا رقاص ہے جو ہر چند کہ رقص کے جبر کی زد پر ہے (یعنی رقص کی گرائمر کا مطیع ہے) لیکن رقص کرتے ہوئے نہ صرف خود رقاص بن جاتا ہے (رانجھا رانجھا آکھدی میں آپے رانجھا ہوئی) بلکہ خود رقص کا ناظر بن کر بھی ابھرتا ہے۔ گویا رقص، رقص کا ناظر اور رقاص، یہ تینوں یکجان ہو جاتے ہیں۔ تاہم یکتائی کی یہ صورت تجدید کائنات کی محرک بھی ہے۔ یوں کائنات کی بساطِ ساکت کے مقابلے میں انسان بطور ایک تخلیق کار ابھر کر Anti-Thesis کی تکمیل کر دیتا ہے۔

زیر نظر نظم کے پہلے اور دوسرے حصے میں شاعر نے جبر اور اختیار کے تقابل کو اجاگر کیا ہے۔ ویسے تضاد اور تقابل کا یہ موضوع فلسفے کو بہت عزیز رہا ہے اور اسی پر مباحث کا سلسلہ ایک عرصہ سے جاری ہے۔ مگر شاعر فلسفیانہ مباحث کی بجائے وجودی صورت حال میں خود کو رکھ کر دیکھ رہا ہے جہاں جبر اور اختیار اپنے اپنے فلسفے میں مطلق العنان ہیں...... ایک ہر شے کو زنجیروں میں جکڑ دینے پر بضد ہے جبکہ دوسرا اپنے تخلیقی عمل کے بل پر جبر کے سلاسل کو توڑنے پر مصر! البتہ تجربے کی سطح پر جب یہ دو قوتیں ایک دوسری سے متصادم ہوئی ہیں تو انجذاب یا امتزاج (Synthesis) کی صورت پیدا ہوگئی ہے مگر یہ عجیب امتزاج ہے جس میں متضاد عناصر باہم مدغم ہو کر یکجان نہیں ہو گئے بلکہ شوربے میں ہڈی کی

کرچیوں کی طرح موجود ہیں۔ یہی وہ بحران ہے جس میں آج کا انسان مبتلا ہے۔ یہ بحران قومی اور بین الاقوامی دونوں سطحوں پر نمودار ہو چکا ہے جس کے نتیجے میں ظلم، تصنع، سنگین بے حسی اور قید و بند کی بساط سا کت پر انسان محض ایک مہرہ بن گیا ہے لیکن کیا واقعی؟ کیونکہ خود شاعر نے اس بساطِ ساکت پر مہرہ بننے سے انکار کرتے ہوئے ایک توانا رویے کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس نے یہ اعلان کیا ہے کہ اس کی تحویل میں ایک ایسا ہتھیار خانہ ہے جس میں موجود ہتھیار بساطِ ساکت کے جبر کو توڑ سکتے ہیں۔ شاعر کا یہ ایقان ہے (اور یہاں وہ تخلیق کاروں کی پوری برادری کی آواز بن کر بول رہا ہے۔ اسی لیے نظم کا عنوان ''ہم'' ہے ''میں'' نہیں) کہ اس نے بساط ساکت پر جو سلوٹ ابھار دی ہے اس کے اثمار بے شک اس کی زندگی میں میسر نہ آئیں مگر ایک روز وہ ضرور عام ہوں گے۔ نتیجے کے طور پر جبر کی روایت ایک روز ضرور ٹوٹے گی۔ اس اعلان میں تھوڑی سی ترقی پسندی ضرور شامل ہوگئی ہے مگر جس بہار کی طرف شاعر نے اشارہ کیا ہے اسے سماجی ہمہ اوست کی بجائے احساس اور فکر کی تجدید کے حوالے سے دیکھیں تو ثمر کا ذائقہ یقیناً مختلف محسوس ہوگا۔

ضیا جالندھری کی اس طویل نظم کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ اس میں مواد اور ہیئت دو الگ الگ وجود نہیں ہیں۔ مراد یہ کہ بظاہر تو نظم میں فکر کا پہلو غالب ہے اور سرسری قرأت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ نظم کی فارم کو بطور کوزہ استعمال کرتے ہوئے اس میں فکری مشروب پیش کیا گیا ہے لیکن اگر ذرا غور کریں، بالخصوص نظم کی بنت کاری پر توجہ مبذول کریں تو اس کی ساخت میں دو تمثیلیں ساتھ ساتھ چلتی دکھائی دیں گی اور نظم کا سارا فکری جزرومداں دونوں تمثیلوں کے مدوجزر کا اظہار نظر آئے گا۔ وہی بات کہ

"رانجھا رانجھا آکھدی میں آپے رانجھا ہوئی۔" ہر اچھی نظم میں مواد اور ہیئت باہم مربوط ہوتے ہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ وہ ایک ہی ورق کی دو اطراف بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ یہی بات اس نظم میں بھی موجود ہے۔

اس نظم میں پہلی تمثیل شطرنج کی بساط کی ہے۔ ایک ایسی بساط جس پر مہرے کسی نادیدہ ہاتھ کے اشاروں پر آ جا رہے ہیں۔ پھر یکا یک محسوس ہوتا ہے کہ کوئی اور دستِ نادیدہ بھی موجود ہے جو مہروں کے بطون میں سرگرم عمل ہو گیا ہے۔ یوں کہ مہرے اب اپنے وجود کا اعلان کرنے لگے ہیں۔ آخر میں شاعر کو محسوس ہوا ہے کہ ہر چند ہم سب مہرے ہیں جن کی توفیق پر حدود عائد کر دی گئی ہے مگر اس سے ہمارے جذبہ آزادی کو شکست نہیں ہوئی۔ یعنی ہم محض پتلیاں نہیں رہے جو کسی کے اشاروں پر ناچ دکھائیں ہم میں یہ سکت بھی آ گئی ہے۔ کہ ہم پرانی بساط کو الٹ کر ایک نئی بساط بچھا دیں۔ بساط بچھانے اور الٹانے کی یہ تمثیل اپنے اندر ایک ہمہ گیر سچائی چھپائے ہوئے ہے کیوں کہ یہ زمانہ سابقہ زمانے کی بچھائی ہوئی بساط کو بساط ساکت قرار دے کر اسے الٹ دینا چاہتا ہے مگر نہیں جانتا کہ اس کی جگہ جو نئی بساط وہ بچھائے گا اسے آنے والا زمانہ بھی بساط ساکت قرار دے کر الٹ دینا چاہے گا۔ بساط بچھانے اور اُلٹانے کا یہ سلسلہ شاید ازلی و ابدی ہے۔ سو معاً قاری کے ہاں یہ سوال ابھرتا ہے کہ کیا جبر و اختیار کا یہ دوگونہ عمل بجائے خود ایک "مہاجبر" کی صورت نہیں ہے؟ مگر شاعر قاری کو اس کا جواب مہیا نہیں کرتا اور نہ اس پر لازم آتا ہے کہ وہ جواب مہیا کرے۔ اس کا کام فقط یہ تھا کہ وہ سوال ابھار دیتا، سو اس نے ایسا کر دیا ہے۔

دوسری تمثیل چمن اور اس کے مظاہر سے مرتب ہوئی ہے۔ شاعری میں

چمن کی تمثیل بہت پرانی اور پیش پا افتادہ ہے جس نے اکثر و بیش تر شعرا کو کلیشوں میں بات کرنے پر مجبور کیا ہے۔ مگر ہر اچھا شاعر پرانی تمثیل کو بھی اس طور پر استعمال کرتا ہے کہ وہ لو دینے لگتی ہے۔ ضیا جالندھری نے زیر نظر نظم میں ایسا ہی کیا ہے۔ اس نے اول اول جبر کی صورت کو پھول کی اس مجبوری میں پیش کیا ہے جس کے تحت وہ شاخ پر کھلتا مسکراتا اور خوشبو بکھیرتا ہے۔ پھول کو یہ اختیار نہیں ہے کہ وہ اپنی مرضی سے شاخ کا انتخاب کرے۔ اسی طرح اسے یہ اختیار بھی نہیں ہے کہ وہ کھلنے، مسکرانے اور خوش بو پھیلانے کے میکانکی عمل سے روگردانی کر سکے۔ اس سب کے باوجود پھول اس وہم میں مبتلا ہے کہ سارا باغ اسی کے دم سے مہک رہا ہے۔ نظم کے دوسرے حصے میں شاعر نے چمن کی تمثیل میں ایک نئے عنصر کا اضافہ کر دیا ہے۔ اب مرکزِ نگاہ پھول نہیں بلکہ وہ جوشش جاوداں یا قوت بہار ہے جو شاخ میں رواں دواں ہے اور جس کی وجہ سے پھول وجود میں آتا ہے نظم کے اس حصے میں شاعر بہار کی قوت کا اس قدر دلدادہ ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کو بھی یہ مشورہ دیتا ہے کہ وہ بہار کی ساری خوشبوئیں اپنے بازوؤں میں سمیٹ لے کیونکہ ایسا کرنے میں اس کے عارض کے گلاب مہک سکتے ہیں اور پیار کے لمحے پھولوں کی صورت کھل سکتے ہیں۔ نظم کے اس حصے میں شاعر نے پھول کے وجود میں امکانات کا سراغ لگایا ہے جو حقیقتاً جوشش جاوداں کو دریافت کرنے ہی کی ایک کاوش ہے۔ تمثیل اب یہ انداز اختیار کرتی ہے کہ پھول مجبورِ محض نہیں ہے بلکہ اپنے اندر کی تخلیقی قوت کے بل پر ایک نئی تمثیل کو وجود میں لا سکتا ہے۔ نظم کے تیسرے حصے میں پھول، خوشبو، تتلی، ان میں سے کسی کا ذکر نہیں ہے بلکہ بہار کا استعارہ ہی سرے سے غائب ہے ایک جگہ پھلوں سے لدے اشجار

کا ذکر ضرور ہے مگر یہ سب زہریلے پھول ہیں جو شاید دھات کے بنے ہوئے ہیں۔ چوں کہ نظم کے اس حصہ میں ایک انتہائی میکانکی فضا پیش ہوتی ہے لہذا بہار کی تازہ کاری کا ذکر بھی نہیں ہے۔ بھلا کانسی اور جست سے بنے ہوئے چہروں اور درختوں کو بہار سے کیا علاقہ؟ مگر نظم کے چوتھے اور آخری حصہ میں بہار کی تمثیل ایک بار پھر جاگ اٹھی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ اب مرکز نگاہ نہ تو پھول ہے اور نہ جوششِ جاوداں بلکہ تتلی ہے جو شاعر کی ہمزاد ہے۔ یہ تتلی بہار کی جستجو میں سرگرداں ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اس کی مختصر سی زندگی میں شاید بہار نہ آسکے گی مگر وہ شجر شجر اور شاخ شاخ کو چھو رہی ہے۔ اس توقع کے ساتھ کہ اس کے اس لمس سے جو شش جاوداں جو شاخ اور شجر کے اندر سو گیا تھا ایک بار پھر بیدار ہوگا، جرسِ گل کی صدا ایک بار پھر سنائی دے گی اور قافلۂ بہار ایک بار پھر رواں ہو جائے گا۔ وہی بات کہ بساطِ ساکت کے اندر سے ایک نئی پھولوں بھری بساط نمودار ہوگی جس کی اپنی وضع قطع اپنے قوانین اور اپنے مہرے ہوں گے۔ آپ دیکھیں کہ شاعر نے کس فنکارانہ انداز میں ''بہار'' کی تمثیل کو ''بساط'' کی تمثیل سے ہم آہنگ کیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے جبر و اختیار کے سارے جدلیاتی عمل کو بساط اور بہار کے علائم میں پیش کر دیا ہے۔ اس لیے میں نے یہ گزارش کی تھی کہ ضیا جالندھری کی اس نظم میں مواد اور ہیئت دو الگ الگ اکائیاں نہیں ہیں۔ (۴۹)

نظم نے آغاز ہی میں کائنات اور اس میں انسان کی حیثیت کے بارے اپنے نقطۂ نظر کا واضح الفاظ میں اظہار کر دیا تھا۔ یعنی کائنات میں انسانی زندگی (اسی) دستِ نادید کے حکم کی تابع ہے (جس کی منشا سے وجود پذیر ہوئی) اور یہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ ایک تو بعد میں اٹھائے جانے والے سوالات کو ایک ٹھوس نظری بنیاد میسر آ جائے اور دوسرے جدید عہد میں انسان

کو روایت کی اسی بنیاد پر زندگی کی نئی عمارت تعمیر کرنے کی تدبیر سجھائی جائے۔

تقدیر کا یہ تصور کہ اس کارخانۂ قدرت میں انسان مجبورِ محض ہے اور منشائے خداوندی کے بغیر کوئی تغیر ممکن نہیں، ان معاشروں میں ایک سیاسی نفسیاتی ہتھکنڈے کے طور پر استعمال کیا گیا جہاں فرد واحد یا کسی گروہ نے طاقت یا سازش کے ذریعے اقتدار پر قبضہ جما لیا۔ بالخصوص دنیائے اسلام میں اس اصول کو استحصالِ عام کا ذریعہ بنایا گیا اور سیاست کے ایوانوں سے گلی محلے کی دکانوں تک اسی کی آڑ میں عوام کی حق تلفی کو رواج دیا گیا۔ نظم کے ابتدائی حصے میں یہ خیال قاری کے ذہن میں جڑ پکڑنے لگتا ہے کہ شاعر انسان کے مجبورِ محض ہونے پر غیر مشروط ایمان رکھتا ہے۔ کیوں کہ کائنات کے پسِ پردہ ہاتھ انسان کے جملہ اعمال سے بے نیاز دکھائی دیتا ہے۔ عوام جن کا مقدر مہروں کا کردار ادا کرنے تک محدود کر کے انھیں زندہ رہنے پر مجبور کر دیا گیا اُن کی پے در پے شکست سے اُسے کوئی دلچسپی نہیں۔ لیکن ساتھ ہی یہ وضاحت کہ وہ تو جیتنے والے شاہ سے بھی اتنا ہی لاتعلق اور بے نیاز ہے جتنا کہ شکست خوردہ مہروں سے۔ تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تہذیبی میدان میں انسان کا عمل اور اس کا نتیجہ معاشرے کا داخلی معاملہ اور اس کے اپنے کردار کا شاخسانہ ہے۔ اس پہلو سے تقدیر کو دوش دینا خلافِ عقل اور عمل سے فرار کی دلیل ہے۔

کائنات کے وسیع تناظر میں تو انسان مجبور دکھائی دیتا ہے کہ کارگاہِ ہستی کی تخلیق میں اس کا کوئی عمل دخل نہیں۔ حتیٰ کہ وہ خود اپنی مرضی سے وجود میں نہیں آیا۔ کائنات میں آنے والی کسی تبدیلی پر بھی اسے کوئی اختیار نہیں۔ وقت کے سامنے بھی وہ بے بس ہے۔ لیکن ذاتی اعمال اور اجتماعی کردار کے معاملے میں اسے اختیار حاصل ہے۔ اور ذاتی عمل کی کم از کم حد مثبت طرزِ فکر اختیار کرنے اور اجتماعی سطح پر دوسرے کی بہتری کے لیے کوشاں رہنے کو معیار بنایا گیا ہے۔ لہٰذا نظام ہائے معاش و معاشرت ہو کہ سیاست و حکومت کے جملہ معاملات، فرد اور معاشرہ کسی صورت فلسفۂ تقدیر کی آڑ میں اپنی ذمہ داریوں اور ان کے نتائج سے بری الذمہ نہیں ہو سکتے۔ اور اسی اصول کو نظم کے تیسرے بند میں ملک کی سیاسی سماجی صورتِ حال پر منطبق کیا گیا ہے۔

مذکورہ بند میں دو واقعات بیان ہوئے ہیں ایک وہ جس کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے کہ ایک

بڑے ہوٹل میں ایک دلال عورت جو مقتدر افراد کو لڑکیاں فراہم کرتی ہے، شاعر کو اپنا گاہک سمجھ کر اس سے مکالمہ کرتی ہے اور اہل اقتدار کی طرزِ فکر اور طریقِ حیات پر تبصرہ کرتی ہے۔ جس کا اجمال یہ ہے کہ وہ تہذیبی اقدار جن کی پاسداری عوام کر رہے ہیں مقتدر طبقہ انھیں پس ماندگی کی علامت اور پرانے زمانے کا رواج سمجھ کر ترک کر چکا ہے۔ اپنی عیاشیوں کے علاوہ اُسے کسی اور طرف توجہ دینے کی فرصت ہی نہیں۔ یہ خود غرض، موقع پرست، ضمیر فروش اور عیش کوش طبقہ عوام کے خون پسینے کی فروخت سے حاصل ہونے والی آمدنی سے اپنی راتیں گرماتا ہے۔

دوسرا واقعہ اسی تصویر کا دوسرا رخ ہے۔ شام کا وقت ہے۔ ایک شخص زخمی حالت میں سڑک کے کنارے پڑا فریاد کر رہا ہے اور عوام کے محافظوں سے نجات حاصل کرنے کا طریقہ پوچھ رہا ہے۔ اگرچہ یہ واضح نہیں کہ وہ کیسے زخمی ہوا۔ لیکن محافظوں سے نجات پانے کی خواہش اس طرف اشارہ ہے کہ اس کی یہ حالتِ زبوں انھی نام نہاد محافظوں کے باعث ہے۔ نظم کے ابتدائی بند میں پیش کردہ شطرنج کے کھیل کی تمثیل کو ذہن میں رکھیں تو ایک معنی خیز مماثلت اس زخمی فرد اور شطرنج کے پیادے کے درمیان قائم ہو جاتی ہے۔ اور پیادے عوام کا استعارہ بن کر ملکی سیاست کی بساط پر مات کھاتے نظر آتے ہیں۔ یہ وہ بساط ہے جہاں پیادے ہمیشہ مرتے ہیں اور بادشاہ ہر بار جیت جاتا ہے۔ اب وہی تمثیل جس پر انسان کو مجبورِ محض ثابت کرنے کا اشتباہ ہو رہا تھا یہاں اس کے معانی کی اصل صورت واضح ہو گئی ہے۔ حکمران عوام کے محافظ ہوتے ہیں اور جب وہ خود اُن کے قاتل بن جائیں تو شطرنج کے کھیل اور تہذیبی فرائض میں چنداں فرق نہیں رہتا۔ شطرنج بادشاہوں کا پسندیدہ کھیل کہلاتا ہے اور اس رعایت سے شاعر یہ کہنے میں کامیاب رہا ہے کہ ہمارے حکمرانوں کی نظر میں کاروبارِ حکومت ایسی ذمہ داری کا نام نہیں جس کے بوجھ سے راتوں کی نیندیں حرام ہو جائیں۔ اور اس خوف سے ان پر کپکپی طاری ہو جائے کہ 'فرات' کے کنارے کوئی کتا بھی بھوکا مر گیا تو اس کی ذمہ داری بھی اُن کی گردن پر ہوگی۔ بلکہ اُن کے لیے تو یہ شطرنج کی بازی ہے جس میں عوام کو مارنا کھیل کا لازمہ اور باعثِ انبساط ہے۔ تصوف میں جس طرح انسانی ارتقا کے مدارج متعین ہیں اسی طرح ابتذال کے درجے بھی مقرر ہیں۔ اول: حیوانی، جس میں

جائز ناجائز کی تمیز کا شعور موقوف ہو جاتا ہے اور انسان بھیڑ بکری کی سطح پر اُتر آتا ہے جنھیں محض چارے سے غرض ہوتی ہے۔ اس بات سے انھیں کوئی سروکار نہیں رہتا کہ یہ ان کا حق ہے بھی یا نہیں۔ دوم: درندگی، جس میں اپنے پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے کسی کمزور جان دار کی جان لینا معیوب وممنوع نہیں رہتا۔ مثلاً بھیڑیے کا کسی بکری کو چیر پھاڑ دینا۔ تاہم یہاں بھی بھوک کی جبلت درندے کو اندھا کر دیتی ہے۔ سوم: موذی پن، یعنی بلا حاجت وغایت کسی دوسرے ذی جان کو اذیّت دینا یا اس کی جان سے کھیلنا۔ نظم نے ہمارے 'محافظوں' کو اسی اسفل ترین سطح پر گرے ہوئے دیکھا ہے:

'یہ سنگ دل جشنِ مرگِ انبوہِ بے گناہاں منا رہے ہیں
کوئی ہیں ان نجیب صورت
حریص بے مہر کرگسوں سے
نجات کا راستہ بتاؤ

یہ نغمہ' کائنات کی بے سُری صدائیں ہیں
کوئی ان سے نجات کا راستہ بتاؤ'　　　　(۵۰)

درج بالا اقتباس کے آخری دو مصرعوں میں ایک شاعر کی آنکھ نے کائناتی بساط پر بدی کے ان مہروں کا مشاہدہ کرنے کے بعد جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ اس ساری بحث کا حاصل معلوم ہوتا ہے کہ عوام اپنے کھوئے ہوئے انسانی منصب یعنی نیابتِ الٰہی کے مقام کو صرف اس صورت میں پا سکتے ہیں جب وہ کائنات کے حسن کو بدنما بنانے والے عناصر کے خلاف عمل پیرا ہوں۔ خیر اور شر کی ازلی جنگ میں ضیا جالندھری کا فن خیر کا طرف دار ہے، آدمی کا حامی ہے اور حسن و جمال کی اعلیٰ اقدار کا پاسدار ہے اور یہی اعلیٰ ادب کا منصب ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ ضیا کے فن کو کتنی اہمیت دے گی۔ اس کا فیصلہ وقت کرے گا۔ لیکن ایک بات پورے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ضیا کی نظم میں بڑی شاعری کی کسوٹی پر کھرا اُترنے کی پوری صلاحیت موجود ہے۔

ضیا جالندھری کی غزل

ضیا جالندھری کی نظم پر بحث کے دوران میں یہ بات تو واضح ہو چکی کہ وہ کسی موضوع کی ہنگامی ضرورت کے پیشِ نظر اس پر خامہ فرسائی نہیں کرتے۔ کسی لمحاتی کیفیت کے طابع آ کر اگر کوئی خیال نظم کا روپ دھارنے پر مصر ہو بھی گیا ہے تو اُسے سیدھے سبھاؤ کاغذ پر نہیں اتار دیا بلکہ جذبے اور فکر کی آمیزش سے اُسے ایک ایسے تخلیقی قالب میں ڈھالا ہے کہ فن پارہ زمان و مکان کی حدود کو پھلانگنے کی صلاحیت سے متصف ہو گیا ہے۔ وہ بالکل سامنے کے منظر کو ایسا زاویہ عطا کر دیتے ہیں کہ معلوم حقیقت بھی قاری کو ایک نئے اور نامعلوم منطقے میں لے جاتی ہے۔ دراصل موضوعات تو وہی ہیں جن پر شعرا صدیوں سے کلامِ موزوں کے انبار لگا رہے ہیں۔ صرف اسلوب اور تکنیک ہی وہ اوزار ہیں جن کی مدد سے نیا پن پیدا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس نئے پن کی تلاش اتنی آسان بھی نہیں۔ اور اختصاص کے ساتھ غزل تو نئے پن کی کھوج میں نکلنے والے کو اکثر منھ کے بل گراتی ہے ۔ادب کی تاریخ میں کتنے سورما ایسے ملیں گے جو اس مہم جوئی سے اپنے تئیں کامران لوٹے لیکن غزل کے شہر سے رسوا ہو کے نکلے۔ یہ نہیں کہ غزل کوئی جامد صنف ہے اور کسی طرح کی تبدیلی قبول کرنے سے قاصر ہے، اگر یوں ہوتا تو پھر میر کے بعد غالب پیدا ہی نہ ہوتا۔ لیکن غزل میں شاعر کا اپنی انفرادیت کا لوہا منوانے کا تصور ہی غلط ہے۔ یہ اصول نظم میں جتنا قابلِ قبول ہے غزل میں اتنا ہی ناقابلِ حصول اور ناممکن۔ غزل کی تہذیبی قوت سے ٹکرانے والا اپنا سر پھوڑتا ہے۔ اور روایت سے الگ راستہ بنانے والا تنہا رہ جاتا ہے۔ اسے آپ تجربے کی ذیل میں رکھیں تو رکھیں ،غزل کے دامن میں اس کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔

ضیا جالندھری غزل میں نئے پن کی تمنا کے اسیر نہیں ہوئے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ان کی انفرادیت کا اظہار نظم میں کھل کر ہو رہا تھا۔ بلکہ اس طرح کی انفردیت جو اپنے جداگانہ تخلیقی تشخص کو منوانے کے لیے درمیان میں کود پڑتی ہے ضیا کے ہاں نظم میں بھی دکھائی نہیں دیتی۔ ان ہاں نظم میں بھی روایت کا گہرا شعور اور اس سے انسلاک مضبوط دکھائی دیتا ہے۔ غزل ان کی پہلی ترجیح کبھی نہ رہی لیکن اس سے انھوں نے ناتا بھی کہیں نہیں توڑا۔ پہلی کتاب ''سرِشام'' سے آخری

مجموعے ''دمِ صبح'' تک میں غزلوں کی موجودگی اس صنف سے ان کے لگاؤ اور روایت کے ساتھ مضبوط رشتے کا ثبوت ہے۔ جیلانی کامران نے ضیا کی غزل کو جدید شاعری کے سکول سے ان کے تعلق اور ان کی تخلیقی افتادِ طبع کے مابین پھیلے فاصلوں پر گہری نظر رکھی ہے:

انحراف کے جس عقیدے سے ضیا جالندھری کی شاعری کی ابتدا ہوتی ہے، وہ عقیدہ روایت کی نفی کرتا تھا۔ اور کسی نئی روایت اور نئے فکری کے رجحان کی تلاش پر اصرار کرتا تھا۔ اس عقیدے کے ماتحت غزل کو مرکزی حیثیت حاصل نہ تھی، اور غزل کے الفاظ بھی انحراف کے عقیدے کی روشنی میں قابلِ قبول نہ تھے، لیکن ضیا جالندھری نے جس سنجیدگی کے ساتھ غزل لکھی اور غزل میں جس طرح کامیابی حاصل کی اس سے اس کے ابتدائی دنوں کا انحرافی عقیدہ معدوم ہوتے دکھائی دیتا ہے۔ جوانی کا انحراف ضیا جالندھری کی شاعری میں روایت کا اعتقاد بن چکا ہے اور اب ضیا جالندھری ہماری مرکزی شعری روایت کا حصہ ہے اور غزل اس کی واردات کا اظہار ہے۔ نظم سے غزل کا سفر ضیا کی شعری واردات کا سفر ہے۔

پچھلے دس پندرہ برسوں میں نظم کے مقابلے میں غزل جس نئے اظہارِ بیان کے ساتھ ابھری ہے، اس میں ضیا جالندھری کا نام جدید غزل لکھنے والوں میں شامل ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ضیا جالندھری نے انحراف کے عقیدے کو نظم میں شامل کرتے وقت جس داخلیت کو دریافت کیا تھا، وہ داخلیت معروضی طور پر غزل ہی میں ظاہر ہو سکتی تھی۔ اس لیے ضیا کا غزل میں آنا دراصل داخلیت ہی کی ایک اور منزل قرار دی جا سکتی ہے۔

میں ایک غزل کے چند اشعار پیش کرتا ہوں:

منجمد ہونٹوں پہ ہے یخ کی طرح حرفِ جنوں
سر کسی سیل زدہ شاخ کی مانند نگوں

کتنے اقدار کے ایوان زمیں بوس ہوئے
آ گہی راکھ کا اک ڈھیر ہوئی جاتی ہے کیوں

یہ غزل کسی بحث کی محتاج نہیں ہے۔ واردات کا سفر شاعر کو ایک ایسے مقام تک لے آیا جہاں وحشت کا طلسم ہے اور زندگی کی تمام تر بالیدگی مفہوم اور ارادے سے محروم دکھائی دیتی ہے۔ یہ واردات اُس ضیا جالندھری کی واردات سے کس قدر مختلف ہے میں جس کی طرف کچھ دیر پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ داخلیت جس کا منبع ذاتی نفسیات میں ہو بالآخر انسانی ماحول کے اندر اصولِ زیست دریافت کرنے سے گریز کرتی ہے۔ ضیا کی شاعری میں جدید اردو نظم کی داخلیت ایسے ہی منفی افتادِ طبع کی نشان دہی کرتی ہے۔

صبح دم سوختہ سامان مسافر بھی گئے
پھر وہی ہم، وہی تنہائی، وہی حالِ زبوں

جدید اردو شاعری جس انسانی رویے کو بدلنے اور انسان کو اعتماد سے بہرہ ور کرنے کی خواہش مند تھی وہ ضیا جالندھری کے اس شعر میں برابر معدوم ہوتے دکھائی دیتا ہے اور ایک واضح کیفیت کو سامنے لاتا ہے کہ کیا شاعر صورت حال سے بڑا ہے یا صورت حال شاعر سے زیادہ قد آور ہے۔

ہم شاعر سے راستہ تلاش کرنے کے آرزومند ہیں۔ اس سے ماتم اور تنہائی کی توقع نہیں کرتے۔ شاید اسی لیے وہ رویہ جو جدید اردو شاعری

کے داخلیت پسند شعرا کا رویہ تھا اب نئی نظم اور نئی غزل میں بروئے کار آتا دکھائی نہیں دیتا۔ ان اشعار کا رویہ دلوں کو دکھ دینے کا رویہ ہے!

ایک اور غزل غور طلب ہے اور یہ مختلف رنگ کی ہے:

اے دل نشین! تلاش تری کو بہ کو نہ تھی
اپنے سے اک فرار تھا وہ جستجو نہ تھی

اظہار نارسا سہی، وہ صورتِ جمال
آئینۂ خیال میں بھی ہو بہ ہو نہ تھی

کیا سحر تھا کہ ہنستے ہوئے جان دے
گئے
وہ بھی کہ جن کو تابِ غمِ آرزو نہ تھی

کیا جانے اہلِ بزم نے کیا کیا سمجھ لیا
اخفائے آرزو تھی وہ چپ، گفتگو نہ تھی

وہ کون سی سحر تھی کہ روئی نہ پھول پھول
وہ شام کون سی تھی کہ غم سے لہو نہ تھی

ہم تو فریفتہ تھے ضیا دل کی آنچ پر
منظور محض دل کشیٔ رنگ و بُو نہ تھی

یہ غزل ایک نئے مزاج کا پتا دیتی ہے اور اپنے سے فرار کو اہمیت دیتی

ہے۔سوال یہ ہے کہ اپنے سے فرار کیوں؟ کیا ضمیر متکلم میں سے فرار ممکن ہے اور کیا معروض کو ضمیر متکلم کی مدد سے حل نہیں کیا جاسکتا۔اور کیا ''میں'' کے بغیر ''تو'' کا رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ضیا جالندھری نے نئی غزل کو ماضی اور کھوئی ہوئی بہشت کی دستاویز بناتے وقت معروض اور موضوع کے درمیان حد قائم کر دی ہے۔اور اس طرح انسانی ضمیر کے کمزور ہونے کو بیان کیا ہے۔کیا واقعی انسان کمزور ہے۔اور کیا ایک بدلتے ہوئے معاشرہ میں کمزور انسان کے کردار کو کوئی اہمیت حاصل ہے۔یہ وہ سوال ہیں جو ضیا جالندھری نے اپنی اس غزل میں اٹھائے ہیں۔اور اس طرح اس واردات کو پیش کیا جو عصرِ حاضر کی واردات ہے۔ ضیا جالندھری اگرچہ ضمیر متکلم کی واردات کو نئے موضوعات پر نافذ کرتا رہا تو اس سے جدید اردو غزل میں یقیناً ایک گراں قدر اضافہ ہوگا۔(۵۱)

جیلانی کامران کی بہت سی باتوں سے اتفاق کے باوجود یہ بات مجھ سے ہضم نہ ہو پائی کہ ضیا ضالندھری کی غزل کی کامیابی کے پیچھے اس کے ابتدائی دنوں کے اُس انحرافی عقیدے سے انحراف کا ہاتھ ہے، جسے اُس نے جدید شاعری کے ہاتھ پر بیعت کرتے وقت اپنایا تھا۔حقیقت یہ ہے یہ ضیا کسی ایسی بغاوت میں شریک ہی نہیں ہوئے۔شعری روایت سے ان کا تعلق اول تا آخر، برابر استوار رہا۔مجھے حیرت اس لیے ہوئی کہ خود جیلانی کامران کو بھی اسی نوع کی صورت حال کا سامنا تھا، جب وہ نئی شاعری کی تحریک پر روایت سے انحراف کا اثر غالب دیکھ کر اس سے الگ راہ بنانے پر آمادہ ہوئے تھے۔اور روایت سے رس لے کر ہی اپنی شاعری کی روح کو تازہ کرنے میں کامران ہوئے تھے۔ضیا کے ہاں اعتدال کی فضا مسلسل قائم دکھائی دیتی ہے۔نہ انھوں نے مصنوعی ڈکشن کا سہارا لیا، نہ اصناف کے چناؤ میں کسی تعصب کا شکار ہوئے اور نہ باغیانہ اطوار سے اپنی طرف متوجہ کیا۔ان کے ہاں یہ تمام معاملات تخلیقی تجربے کے تابع رہ کر ایک خودرو اور خودکار میکنزم کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

تم بھی ٹک دیکھیو، اس شہرِ طرب کے اوپر
رینگتے سانپ کے مانند دھواں سا کیا ہے (۵۲)

یہ شعر کلاسیکی رچاؤ اور جدید لسانی شعور کی عمدہ مثال ہے۔ 'تم بھی ٹک دیکھیو' عہدِ میر کی طرزِ دل نواز کی یاد تازہ کر رہا ہے تو مصرع ثانی امیج ازم سے استفادے کے باعث تازہ کاری کا اعتبار قائم کر رہا ہے۔ لیکن اصل شے مضمون ہے جس نے روایت اور جدت کو باہم پیوست کر دیا ہے۔ ذکر 'دلی' ہی کا ہے۔ لیکن اب کے 'دلی' اس طرح نہیں اجڑی جیسے میر یا غالب کے عہد میں اجڑی تھی۔ اب آنکھ سے لہو کیا گرتا آنسو تک نہیں ٹپکا۔ ایک تماشائی ہجوم ہے جسے آسمان کے کینوس پر بننے والے دھوئیں کے مرغولوں میں دلچسپی ہے، شہر میں لگی آگ سے غرض نہیں۔

ضیا جالندھری کی عادت ہے کہ ہر تخلیق کے نیچے اس تاریخ کا اندراج کرنا ضروری سمجھتے ہیں جس روز وہ قلمبند ہوئی ہو۔ اس سے محققین کا کام سہل ہو جاتا ہے اور ان ناقدین کا بھلا جو کسی شاعر کو سمجھنے سے زیادہ اس کے تناظر کو سمجھنے میں سر کھپاتے ہیں۔ ضیا کی اس غزل کے نیچے مئی ۱۹۷۲ء کی تاریخ بتاتی ہے کہ اس شعر میں سقوطِ مشرقی پاکستان کا سانحہ موضوع بنا ہے۔ لیکن کیا قومی بے حسی اور تماشا گیری کا خاتمہ ہو گیا ہے؟ یہ نہیں کہ مذکورہ تناظر میں رکھنے سے شعر محدود ہو جاتا ہے یا اسے لافانی بنانے کے لیے قومی بے حسی کا تسلسل جاری رہنا چاہیے۔ دیکھنا یہ ہے کہ شعر نے درپیش صورتِ حال سے بلند ہو کر آفاقی ہونے کی کوئی کوشش بھی کی یا نہیں۔

دیکھیے کہ دھواں نتیجہ ہے آگ کا جو سانپ کی طرح آسمان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اور تماشائی شہر اب تک گھر کی آگ سے بے خبر ہے یا تماشے کی لذت کا اسیر ہو کر انحطاط کی اس سطح پر آ گیا ہے جہاں زوال کی لذت اور مفعولیت کا تلذذ ایک ہو جاتے ہیں۔ لیکن شعر کا معنیاتی بہاؤ ایک اور سمت بھی رواں ہے۔ ہر چند اس کا منبع جدا نہیں لیکن امیج سازی نے اسے بعید از قیاس کر کے شعر کو ارفع سطح کا حامل بنا دیا ہے۔ اگر دھوئیں کے سانپ آسمان کی طرف بڑھ رہے ہیں تو بظاہر آسمان کو اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ لیکن اگر غزل کی روایت کو سامنے رکھیں تو سب کچھ تل پٹ ہو جاتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی عنصر کو اگر غزل سے خارج کر دیا جائے تو اس کا وجود برقرار ہی

نہیں رہ سکتا۔اسی طرح اِس ملک کا وجود بھی محض جغرافیائی اکائیوں کا مجموعہ نہیں بلکہ ایک مابعد الطبیعیاتی فکر کا تہذیبی و سیاسی نشان ہے۔ چنانچہ آسمان کی جانب بڑھنے والے سانپ کے منھ میں پوشیدہ دشمن ہی سے اصل خطرہ لاحق ہے جو آدم کو اس کے اصلی وطن سے نکالے جانے کا باعث بنا تھا۔اب دیکھیے کہ شعر کے معانی میں جو توسیع ہوئی ہے وہ غزل کی روایت سے انسلاک کے بغیر ممکن تھی؟

اب ضیا کی ایک ایسی غزل کا مطالعہ کرتے ہیں جس میں اس صنفِ سخن کے مرغوب ترین مضامین روایتی رچاؤ اور رکھاؤ کے ساتھ ہویدا ہوئے ہیں:

تری نگہ سے اُسے بھی گماں ہوا کہ میں ہوں
وگرنہ دل تو مرا مانتا نہ تھا کہ میں ہوں

عجیب لمحہ وہ دیدارِ حسنِ یار کا تھا
اُس ایک پل کی تجلی میں یہ کھلا کہ میں ہوں

نہ جانے بے خبری کے وہ کس مقام پہ تھا
نظر اٹھاتا تو ہر گل پکارتا کہ میں ہوں

ترے جمال کی کچھ روشنی سی پڑتی ہے
بتا رہا ہے مجھے رنگِ آئنہ کہ میں ہوں

جسے بھلا کے یہ دل مطمئن تھا مدت سے
کل اُس کے ذکر پہ اک عہد بول اٹھا کہ میں ہوں

پرِ زمانہ تو پروازِ نور سے بھی ہے تیز
کہاں ہے، کون تھا، جس نے ابھی کہا کہ میں ہوں

کہاں پہ سرحدِ نابود و بود ملتی ہے
ثبوت ہو کہ نہ ہو اعتبار کیا کہ میں ہوں

حیات خود ہے دہانِ نہنگِ لا یعنی
جو ہے عدم کا مسافر ہے میں چلا کہ میں ہوں

نہ رفتگاں ہیں نہ اب یادِ رفتگاں باقی
میں کیا ہوں جز رمِ یک موجۂ فنا کہ میں ہوں

مجھ ایسے ذروں کا ہونا نہ ہونا ایک سا ہے
بگُولے ان سے اٹھے تو پتا چلا کہ میں ہوں

کُھلا پڑا ہے سرِ راہ بے حس و حرکت
جو ہاتھ کل تک اٹھا چیختا رہا کہ میں ہوں

ابھی طریقِ تحمل نہیں مزاجوں میں
ابھی قہقہوں میں ہنگامہ ہے بپا کہ میں ہوں

کہیں کہیں ابھی توقیرِ لفظ باقی ہے
سخن سنائی دیا حرفِ درد کا کہ میں ہوں

عجیب عالمِ ہُو تھا ضیاؔ جب آخرِ شب
کسی کو دل نے یہ کہتے ہوئے سنا کہ میں ہوں (۵۳)

اس غزل کے لگ بھگ تمام اشعار موضوعاتی بہاؤ میں اس قدر قریب قریب ہیں کہ وحدتِ تاثر اور تسلسلِ خیال کی فضا قائم ہوگئی ہے۔ یہ خوبی ضیا کی اکثر غزلوں کا خاصہ ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ بنیادی طور پر وہ نظم کے شاعر ہیں لہٰذا غزل کہتے ہوئے بھی ان کا ذہن غزل کی مختلف اکائیوں کو ایک لڑی میں پروتا چلا جاتا ہے اور یوں ایک کلیت وجود میں آجاتی ہے۔ غزل کے اشعار کا ایک دوسرے سے فاصلے پر رہنا بھی کوئی عیب نہیں لیکن جدید شاعری کو نامقبول شاعری کا طعنہ دینے والوں کے لیے یہ سوال قابلِ توجہ ہونا چاہیے کہ آخر اس شاعری میں ایسی کون سی طاقت تھی کہ غزل جیسی توانا اور مقبول ترین صنف بھی اس تحریک کی ایک نوزائیدہ صنف کے ہیئتی اثرات سے اپنا دامن نہ بچاسکی۔ خیر یہ تو جدید شاعری کے رسوخ کی بابت ایک راہ چلتی بات درمیان میں آگئی۔ ورنہ ضیا کی شاعری کے بارے میں تو یہ بات پہلے ہی کہی جاچکی ہے کہ یہاں روایت اور جدت بہم دست و گریباں نہیں۔ ایک بڑا شاعر روایت کی روح کو کسی طور مسخ نہیں ہونے دیتا بلکہ اس سرمائے کا اصل زر مستقبل میں منتقل کرنے کا پورا التزام رکھتا ہے۔ ابھی ہم جس غزل کے مطالعے سے فارغ ہوئے ہیں اس میں روایت کا رس معانی کی آخری تہہ تک سرایت کیے ہوئے ہے اور جس شاعری میں یہ رس موجود ہوتا ہے اُس کی جڑیں ہمیشہ زندہ رہتی ہیں۔

اب آخر میں ضیا جالندھری کی ایک ایسی غزل دیکھیے جو تغزل کے رسیلے ذائقوں اور دل فریب رنگوں کی بدولت ہمیشہ ہمارے ادبی حافظے میں موجود رہے گی۔

رنگ باتیں کریں اور باتوں سے خوشبو آئے

درد پھولوں کی طرح مہکے اگر تُو آئے
بھیگ جاتی ہیں اس امید پہ آنکھیں ہر شام
شاید اس رات وہ مہتاب لبِ جُو آئے

ہم تری یاد سے کترا کے گزر جاتے مگر
راہ میں پھولوں کے لب، سایوں کے گیسو آئے

وہی لب تشنگی اپنی، وہی ترغیبِ سراب
دشتِ معلوم کی ہم آخری حد چھُو آئے

مصلحت کوشیٔ احباب سے دم گھُٹتا ہے
کسی جانب سے کوئی نعرۂ یا ہُو آئے

سینے ویران ہوئے، انجمن آباد رہی
کتنے گُل چہرہ گئے، کتنے پری رُو آئے

آزمائش کی گھڑی سے گزر آئے تو ضیاؔ
جشنِ غم جاری ہُوا آنکھوں میں آنسو آئے (۵۴)

ضیا جالندھری کے گیت

ضیا جالندھری کے پہلے مجموعہ کلام کا آغاز ایک گیت سے ہوا تھا۔ اگر اِس واقعے کو اُس زمانے میں گیت کے ساتھ اُن کی جذباتی وابستگی کی علامت بھی سمجھ لیا جائے تب بھی 'سرِ شام' میں شامل کُل گیتوں کی تعداد عقدہ کشائی کرتی ہے کہ گیت کی جانب ضیا جالندھری اپنے فطری میلان کے باعث نہیں آئے تھے۔ ابتدا میں گیت کی جانب ضیا کی توجہ یقیناً میرا جی کی معیت میں رہنے کے باعث ہوئی۔ بعد ازاں اُن کے تخلیقی میلان نے غزل کو گیت زیادہ موزوں خیال کیا۔

'سرِ شام' میں گیتوں کی کُل تعداد چھ ہے۔ دوسرے مجموعہ کلام میں صرف ایک گیت شامل ہوا۔ اس کے بعد آنے والے کسی مجموعے میں یہ صنف دکھائی نہیں دیتی۔ گویا ضیا کا اِس صنف میں اُن کا کُل سرمایہ صرف سات گیتوں پر مشتمل ہے جو اُن کی شاعری کے ابتدائی سولہ برسوں میں تخلیق ہوئے۔ ضیا کی گیت نگاری کا یہ مختصر زمانہ بھی دو ادوار میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور ۱۹۴۳ء سے ۱۹۴۵ء تک، جس میں پانچ گیت لکھے گئے۔ دوسرا دور ۱۹۵۳ء سے ۱۹۵۵ء تک جس میں دو گیت قلمبند ہوئے۔ ان دونوں ادوار کے درمیان سات برس وقفہ بھی اس مؤقف کو تقویت دیتا ہے۔ کیونکہ پوری تخلیقی زندگی میں صرف دو مرتبہ وہ اِس صنف کے حصار میں آئے۔ دراصل ضیا کی ذہنی ساخت کسی طور بھی اس صنف کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتی تھی۔ ایک طرف جدید شاعری کا کشادہ منطقہ تھا جو انھیں موضوعات کے چناؤ اور اسالیب کے برتاؤ کے لیے ایسی آزادی فراہم کرتا تھا جس کے نتیجے میں 'زمستاں کی شام'، 'سالمی'، 'چاک' اور 'ہم' جیسی طویل نظموں کو راہ ملنا تھی اور دوسری جانب غزل کے مابعد الطبیعیاتی آفاق اُسے اپنی جانب کھینچتے تھے۔ زبان کے حوالے سے دیکھا جائے تو ہندی لفظیات کی بجائے فارسی لفظیات اس کے تخلیقی تجربے کے لیے زیادہ موزوں ثابت ہوتی ہیں۔ ہندی اساطیر کو حوالہ بنا کر تخلیق ہونے والا ایک گیت ملاحظہ کیجیے۔

رادھے روپ نہ دھار　　میں شیام نہیں
کوئی آس امنگ نہیں
جیون رنگ ترنگ نہیں
تیرا میرا سنگ نہیں
بندرا بن کی نار　　میں شیام نہیں
رادھے روپ نہ دھار　　میں شیام نہیں

کیسی درو پدی، درپن کیا
پانڈو پیت کے گیت نہ گا
مجھ میں بل نہیں ارجن کا
کہاں کے پیت اور پیار　　میں کام نہیں
رادھے روپ نہ دھار　　میں شیام نہیں

سیتالاج سے مجھ کو نہ جیت
چھیڑ نہ سنگت کا سنگیت
راون رام کی اور تھی ریت
ریت کی بات بسار　　میں رام نہیں
رادھے روپ نہ دھار　　میں شیام نہیں

میری بنسی دکھ کی تان
میری ہنسی بھی نیر سمان
مجھ کو کھیون ہار نہ جان
میں ٹوٹی پتوار　　بسرام نہیں
رادھے روپ نہ دھار　میں شیام نہیں(۵۵)

ناقدین کی آرا

حمید نسیم

مغربی وجودیت، اسلامی تصوف والہیات کے ساتھ ساتھ ضیا نے قدیم بھارت کے رشیوں، مُنیوں کے افکار ونظریات کا بھی غائر نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ وہ اُپنشد لکھنے والوں کے ''برہمن۔ وجود کی اساس مطلق'' کے اس نظریہ سے بھی آگاہ ہے جس کے مطابق ''برہمن'' ماورائے وجود بھی ہے اور وجود میں ساری بھی۔ Immanence کے لیے اب نفوذ مطلق کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔ میرے خیال میں کامل یا مطلق سرایت کا مفہوم اس اصطلاح سے ادا ہو جاتا ہے۔ اسے بھگوت گیتا کا یوگی کا نظریہ بھی پسند ہے جس کے مطابق یوگی کے عمل کا خیر بالذات ہونا لازم ہے۔ ہماری اسلامی روایت میں بھی بے غرض عمل کو انعام کے حصول کی غرض سے کیے ہوئے عمل پر تفوق حاصل ہے۔ چناں چہ اقبال کہتے ہیں:

جس کا عمل ہے بے غرض اس کی جزا کچھ اور ہے
حور و خیام سے گزر بادہ و جام سے گزر

مہاتما بدھ کے فلسفۂ نروان کی جو اخلاقیات کا اعلیٰ آدرش ہے اور شنکر آچاریہ کے اَدرَیتا مکتب فلسفہ کی بھی ضیا کی فکر پر گہری چھاپ ہے۔ گزشتہ تیس برس میں ضیا نے مغربی وجود کے نمائندہ مفکروں میں ہائیڈیگر، کیر کے گار اور سارتر کا بڑی محنت اور انہماک سے مطالعہ کیا ہے۔ کیر کے گار کی فکر خالصتاً مذہبی نوعیت کی ہے اور کئی اعتبار سے مسلمان صوفیائے کرام اور شنکر کی فکر سے مماثل ہے جب کہ ہائیڈیگر اور سارتر دہریے ہیں اور کسی برتر فوق الفطرت ہستی کے وجود کو رَد کرتے ہیں۔ سارتر کہتا ہے کہ آدمی اپنی راہ کے انتخاب میں کاملاً آزاد ہے، تمام راستے جہنم پر جا کر ختم ہوتے ہیں۔ انسان کو ہر آزادی میسر ہے کہ وہ جہنم کے لیے اپنا راستہ خود متعین کرے۔ دکھ کی، جو انسانی زندگی کا لازمہ ہے، ان گنت صورتیں ہیں۔ آدمی کو اختیار ہے کہ وہ اس دکھ کو اپنا لے جو اسے باقی سب صورتوں سے زیادہ گوارا ہو۔ ضیا سارتر کی فکر

کے اس پہلو سے متفق ہے لیکن سارتر کے اس کلیے کو کہ جہنم دوسرے آدمی زادے ہیں، مسترد کرتا ہے۔ سارتر کے اس نظریے کے برعکس ضیا سمجھتا ہے کہ زندگی میں مضمر دکھ اور کرب کو سچی محبت اور شراکتِ اقدار و مشاغل پر مبنی دوستی کے وسیلے سے ایک قابل قدر تجربہ بنایا جا سکتا ہے۔ سچی محبت اور دوستی سے انسان اپنی شخصیت اور اپنی فکر کے عمق اور وسعت میں اضافہ کرسکتا ہے۔ ضیا کی فکر کا یہ پہلو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی فکر سے ہم آہنگ ہے جس نے کہا ہے کہ ''جہنم صرف اپنی ذات ہے'' چاہنا اور چاہا جانا انسان کو اپنے جہنم سے بالاتر ہونے کی توفیق عطا کرتا ہے۔ یہ جہنم دراصل ایک اندرونی خلا، روح کو منجمد کر دینے والی ایک تنہائی، ایک ویرانی ہے۔ ''نارسا'' کی ہر اہم نظم اس مرکزی خیال کا ایک مختلف اور نیا رُخ پیش کرتی ہے۔ شاعر کو اپنے اسلوب، اپنے ڈکشن پر پوری قدرت حاصل ہو چکی ہے۔ ہر نظم یا غزل کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ایک فن کار اور صناع کی حیثیت سے ایک قدم اور آگے بڑھ آیا ہے۔ ضیا نظم کا شاعر ہے کہ یہ اس کا خاص پیرایۂ اظہار ہے مگر اس نے غزلیں بھی خوب صورت لکھی ہیں۔ اور اس کی متعدد غزلیں جدید غزل کی چند ارفع ترین غزلوں کے برابر پورے اعتماد سے رکھی جا سکتی ہیں...... اب اس کے الفاظ میں غنائیت پہلے سے کہیں زیادہ نمایاں اور متنوع ہے اور از اول تا آخر پوری نظم، پوری غزل پر محیط رہتی ہے۔ وہ زبان اور بیان پر بھی پوری قدرت حاصل کر چکا ہے۔ وہ کہیں اپنے کلام کو خوش نما تراکیب، استعاروں اور تشبیہوں سے سجانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس کے برعکس وہ لفظوں کا پوست ہٹا دیتا ہے اور صرف مغز رہنے دیتا ہے اور پھر ان برہنہ لفظوں کو اس نزاکت اور صناعی سے استعمال کرتا ہے کہ ان کی داخلی غنائیت ایک دل افروز نوا بن کر ابھر آتی ہے۔ اس کے مصرعوں میں نغمگی اصوات کی ترتیب سے صورت پذیر ہوتی ہے (اس کی طرف اس مضمون کی ابتدا میں اشارہ کیا گیا تھا)۔ وہ نرم اور تیز اصوات جنھیں موسیقی کی فرہنگ میں کومل اور تیور کہتے ہیں۔ ان کی موزوں تکرار اور لے کی خالی بھری ضربوں کے نادر امتزاج سے ضیا اپنے مصرعوں کو وہ موسیقی عطا کرتا ہے جو اور کہیں نظر نہیں آتی۔ (۵۶)

جیلانی کامران

جدید اردو شاعری انحراف کے عقیدے پر قائم تھی۔ اور انحراف کو داخلیت کی مدد سے ایک نئے تجربے کی شکل میں دیکھنے اور پہچاننے کی آرزومند تھی۔ ن م راشد اور میرا جی میں انحراف کا اصول مضامین اور تکنیک کے اعتبار سے مختلف تھا۔ لیکن ضیا جالندھری میں انحراف کا اصول مغربی شعری مزاج کو قبول کر کے ظاہر ہوا تھا۔ اور امیج ازم (Imagism) کی طرف زیادہ راغب تھا۔ اس نوع کی نظم لکھتے ہوئے ضیا کی ابتدائی شعری تخلیقات اپنے مافی الضمیر پر بھروسا کرتی تھیں۔ اور اس داخلیت کے زیادہ قریب تھیں جہاں داخلی واردات ابہام کے اعتراض سے متاثر ہوتی ہے۔ بعض نقادوں نے ضیا کو خالص داخلیت کا شاعر بھی کہا اور رائے دی کہ حلقۂ اربابِ ذوق میں ضیا ان ادبی محرکات کا اہم سبب ہے جنھوں نے جدید اردو شاعری کو داخلیت کی شاعری کا رنگ دیا تھا۔

اس ضمن میں یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ وہ ادبی رجحانات جو ضیا کی شاعری میں نظر آتے ہیں دراصل ایک نوع کے فکری رجحانات تھے۔ داخلیت کے تجربے کی اساس بنانا فی الواقع نفسیات کی مدد حاصل کرنا تھا۔ اس لیے ضیا کی وہ نظمیں جن کی جانب اشارہ کر رہا ہوں لاشعوری واردات کی داستانیں ہیں اور حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقیدی نشستوں میں ان نظموں کو شعور کی تہوں کی دریافت کے طور پر زیرِ بحث لایا جاتا تھا۔

میں نے جس مزاج کی طرف اشارہ کیا اور ضیا جالندھری کے جس شعری مزاج کی نشان دہی کی اس سے خیال گزر سکتا ہے کہ جیسے جدید اردو شاعری کی تحریک ایک میکانکی تحریک تھی۔ اور تجربے کی صورت کشی سے کلیتاً منسوب تھی۔ تخلیقی طور پر یہ رائے ذرا غیر متناسب ہے۔ تاہم جاننے کی بات یہ ہے کہ اس تحریک کے سب شاعر تنقیدی اعتبار سے بالغ نظر تھے۔ اور میں ضیا جالندھری کی تنقیدی بالغ نظری کا اس زمانے میں بھی قائل تھا اور اب بھی ہوں۔ تخلیق اور تنقید کا جو رابطہ و رشتہ جدید اردو شاعری کی تحریک میں نظر آتا ہے وہی ضیا جالندھری کی شاعری میں کارفرما ہے لفظ کے تلازماتی رابطے کو داخلی تجربے کی بنیاد قرار دے کر نظم تخلیق کرنا ضیا جالندھری کے ادبی مزاج کا ایک اہم پہلو

ہے۔ (۵۷)

ڈاکٹر سید عبداللہ

میں نے جب ضیا جالندھری کے مجموعۂ کلام ''خواب سراب'' کو پہلی مرتبہ پڑھا تو مجھے اپنائیت کا احساس ہوا۔ مجھے محسوس ہوا کہ یہ کوئی ایسا شخص بول رہا ہے جس کی آواز مانوس ہے۔ مجھے کلام میں شناسائی کے آثار دکھائی دیے۔ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ میں نے اس مجموعے پر دوسری مرتبہ نظر ڈالی، بلکہ یوں کیوں نہ کہوں، میں نے مجموعے کو قدرے زیادہ دلچسپی کے ساتھ پڑھا اور پھر تیسری مرتبہ اس کے پڑھنے کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ میں شاعر کی شاعری کے خارجی وسائلِ اثر آفرینی کا سراغ لگا سکوں۔

اتنی کاوش میں نے اس لیے کی کہ ''خواب سراب'' کا مصنف اپنی خارجی زندگی میں ایک عہدے دار شخص ہے اور ظاہر ہے کہ ایسے لوگ بے حد مصروف ہوتے ہیں۔ انھیں وہ فراغت کم میسر ہوتی ہے جس کی بدولت کوئی شخص فکرِ سخن کے لیے وقت نکال سکتا ہے۔ تھوڑی دیر مجھ پر بیگانگی اور اجنبیت کا ہلکا سا حجاب طاری رہا لیکن میں دوسری مرتبہ اس شاعر کو ڈھونڈھ سکا جو عہدے دار ہونے کے باوجود ایک حقیقی شاعر تھا...... اور ایک ایسا شاعر جس کے یہاں از ابتدا تا آخر، الم کی ایک موٹی سی لکیر کھچی ہوئی صاف صاف نظر آتی ہے...... اس پر زندگی کی حقیقت کا انکشاف ہو چکا ہے۔ وہ اس فلسفۂ زیست کا حامل ہے، ''اپنی ہمت ہے کہ ہم پھر بھی جیے جاتے ہیں''۔ ضیا نے میرے سوال کے باوجود، خود کو مجھ سے چھپایا لیکن وہ چھپ نہ سکا، اور سچ یہ ہے کہ وہ چھپتا بھی کیسے؟ جب اس نے خود کہا:

غنچے کھول آنکھ، رک رک کے کھول
کھل پہ آہستہ آہستہ کھل
زیست خود زیست پر منفعل

اور پھر زیادہ کھل کر خود ہی راز فاش کر دیا۔

دید کے رنگ، اک ثانیہ

درد کی تیرگی مستقل

اس تلون کدۂ زیست میں اپنا کیا ہے

چند خوابوں کے سراب، ان پہ بھی دعویٰ کیا ہے

ضیا کے سارے مجموعۂ کلام (خواب سراب) کا موڈ بس یہی ہے۔ قدرتی طور سے یہ ان کی زندگی کے کچھ تجربات کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ بظاہر ایک خوش باش ہشاش بشاش شخص یوں الم زدہ ہو جائے، یہ یقیناً اس کی حساس طبیعت اور نازک آئینۂ قلب کی جھلک ہے۔ اس کی دنیا میں 'زندگی کی راحتیں قرض کے زیور ہیں'، 'جس کے باغ کی بہاریں' آنے سے پہلے ہی اُجڑ جاتی ہیں، جس کے یہاں آندھیاں، جھکڑ، گرد آلود ہوائیں، گرد کے گرداب، سنسان دن اور تنہائی کی راتیں، خموشی کی چٹانیں درد بوتی رہتی ہیں...... اور پھر شاعر اس صورت حال سے غمناک ہو کر قارئین سے سوال کرتا ہے:

کیا سب رنگ تماشے رتوں کے پھیر سے تھے؟

یہ کیفیت نظم "معزول" میں بھی ہے اور نظم "بڑا شہر" (کراچی) میں بھی...... خدایا! اتنا بڑا شہر جہاں کا غل اور غوغا مچھلیوں کو تہہ آب اور پرندوں کو سر شاخسار بھی چین سے سونے نہیں دیتا۔ شاعر کے لیے ایک ایسا شہر ہے جہاں عنکبوت اپنے تاروں سے بینکوں کے جال بنتے ہیں، جس کے جسم پر دلدل نما داغ ہیں، جس کی بھیگی ہوائیں بے گانہ وش پاس سے گزر جاتی ہیں۔ یہ وہ شہر ہے جس میں تسکین کا کوئی سامان نہیں۔

غزل نما نظموں میں بھی یہی کیفیت ہے لیکن یہ عجیب بات ہے کہ اس درد بھری کہانی سے قاری دل برداشتہ نہیں ہوتا بلکہ طبیعت میں دھیمی اور نرم سی سیرابی پیدا ہوتی ہے اور پڑھنے والا اسے انسان کے مقدر کی کہانی سمجھ کر اس سے نہ صرف مفاہمت کر لیتا ہے بل کہ شاعر کو اپنا ترجمان اور ہم نفس سمجھنے لگتا ہے۔

''سراب خواب'' سے جو آسودگی ملتی ہے اس کا ایک سبب تو یہی ہے جو میں نے بیان کیا مگر ایک سبب اور بھی ہے اور وہ ہے شاعری کا نغمہ اور اس کی موسیقی جو حروف والفاظ کی ترتیب و ترکیب سے نمودار ہوتی ہے۔ یہ شاعر کا آرٹ ہے جو دل کو راحت عطا کرتا ہے...... دل میں کچھ ٹھنڈک محسوس ہوتی ہے۔ کچھ رنگ ہیں جو آنکھوں کے لیے طراوت بخش ہیں۔ خوشبو کے کچھ لطیف جھونکے ہیں جو مشامِ جاں کو معطر کر دیتے ہیں۔

طویل نظم بڑا عظیم فن ہے...... میں کہہ سکتا ہوں کہ ضیا اس تکنیک پر پوری طرح قادر ہے...... خیال کا اظہار اور شے ہے اور خیال کا طویل اظہار اور اس کے مدوجزر کا ایک خاص آہنگ میں ڈھلتے جانا عظیم تر فن کا متقاضی ہے۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ ضیا کی نظم جتنی طویل ہوگی اس کی موسیقی اور اس کا موج در موج زیر و بم اتنا ہی کامیاب اور لذت بخش ہوگا۔

اس شاعر کے کلام میں صفات تشبیہی و استعارئی کی خاص کثرت ہے اور اس کا انتخاب ان اشیا سے عمل میں آیا ہے جن میں رنگ اور خوشبو کا غلبہ ہے یا جن میں خواب کی سی انگڑائیاں اور الجھاؤ اور سراب کے سے موہوم مگر نظر آنے والے خوابیدہ مناظر زیادہ ہیں۔

ضیا حروف کی تکرار اور ہم جنس یا ایک ہی قسم کے حروف کو ایک جگہ آگے پیچھے تواتر سے لا کر آہنگ کی لذتوں کو دوبالا کرنے کا خاص ذوق رکھتا ہے۔ گ، س، ش، چ، د...... وہ خاص حروف ہیں جن سے اس کی تخلیقی طبیعت کو خاص لگاؤ ہے۔ یہ سب اوصاف جمع ہو کر سرابوں کو پر آب اور خوابوں کو حقیقت بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ (۵۸)

ممتاز مفتی

وفات سے چار ایک سال پہلے ایک دن قدرت اللہ شہاب نے مجھے فون کیا۔ کہنے لگے
''مفتی صاحب کل آپ فارغ ہوں گے کیا؟''
میں نے پوچھا ''بات کیا ہے؟''

بولے ''اگر آپ کو فرصت ہو تو کل ضیا جالندھری سے مل آئیں''۔

میں نے کہا ''کس خوشی میں؟''

بولے "I want to pay homage to him"

میں حیران ہوا۔ پوچھا ''کس بات پر؟''

بولے ''مجھے شعور نہیں تھا کہ وہ بڑا شاعر ہے۔ آج شدت سے احساس ہوا ہے؟''

اس رات میں نے ضیا کا مجموعہ تلاش کیا۔ اسے پھر سے پڑھتا رہا اور مجھے احساس ہوا کہ شہاب ٹھیک ہی کہتے ہیں۔

یہ تو مجھے پتا تھا کہ ضیا اونچے شاعروں میں سے ہے لیکن اتنا بڑا میں بھی نہیں سمجھتا تھا۔

صاحبو! اللہ کے دینے کے ڈھنگ نرالے ہیں۔ کیسی کیسی ادا سے دیتا ہے۔

ایک کو دیتا ہے تو حکم چلا دیتا ہے کہ ساتھ نوبت بھی بجا دو۔ ایک کو دیتا ہے تو کہتا ہے، ''دین بھرپور ہو لیکن واہ واہ دبی دبی رہے''۔ ایک کو دیتا کچھ نہیں۔

کہتا ہے ''خالی ڈھنڈورا پیٹ دو''۔ ضیا کو دیا تو بھرپور ہے لیکن ساتھ ہونٹوں پر انگلی رکھ لی...... نتیجہ یہ ہے کہ کبھی کبھی سوجھ بوجھ والے قاری کو بیٹھے بٹھائے دفعتاً احساس ہوتا ہے ارے یہ تو بڑا شاعر ہے! یوں بات زیر لبی ہی رہتی ہے البتہ جنھیں قدرت اللہ کی طرح عمل کی توفیق عطا ہوتی ہے وہ چپکے سے ہومیج ادا کرنے کے لیے ضیا یاترا کر لیتے ہیں۔ (۵۹)

مختار صدیقی

ضیا کی شخصیت کا جو تارو پود ان منظومات سے مرتب ہوتا ہے اس کی سب سے بڑی خصوصیت تلون اور نیرنگی ہے۔ یہ رویے اور ردِ عمل اور اندازِ نظر کی نیرنگی ہے، یہ تلون ناصبور دل کا ہے جسے کبھی تو بہار کی نسبت خزاں میں حسن اور ہمدردی کے زیادہ امکانات نظر آتے ہیں، کبھی وصال کی سیری میں اکتاہٹ اور بے وضعی ملتی ہے، کبھی ہجر میں بھی وصال کی سی سرخوشی محض ایک یاد کی

بدولت حاصل ہوسکتی ہے اور کبھی قہوے کی تلخ پیالیوں میں دوسروں کا غم اپنا غم سمجھ کر ڈبونا پڑتا ہے۔ اس کی مثالیں ''ملاقات''، جیسی نظموں سے لے کر ''زمستاں کی شام'' تک ہر جگہ ملتی ہیں۔

شاعر کی شخصیت کے اسی تلون کا کرشمہ ہے کہ اس کی نظموں کے انداز و مطالب میں کہیں یکسانیت نہیں۔ ہر جگہ اس کے اندازِ نظر کا تنوع موجود ہے۔ اس کے پاس ایسے ''محل'' (Situations) اور ایسے ''لمحے'' (Moments) ہمیشہ موجود ہیں جنھیں وہ ایک ''محل'' اور اس میں ایک ''لمحے'' کے مناسب ردِعمل اور اندازِ نظر کے ساتھ نظموں میں ڈھل (ڈھال) سکتا ہے...... کیوں کہ وہ انھی لمحوں میں زندہ رہتا ہے۔ انھی ''لمحوں'' میں اس کے تاثر اور ردِعمل کی شدتیں زندہ ہوتی ہیں اور زمان کے انھی وقفوں اور مکان کے انھی مربعوں سے اس کے جذبات، اس کی یادیں، اس کے غم اور اس کی خوشیاں متعلق ہیں۔ اسی لیے ان کو ''لمحوں'' کی زندگی دی جاتی ہے۔ گویا اس کی تمام منظومات انھی ''لمحوں'' میں انھی ''وقفوں'' میں بسر کردہ زندگی کی داستانیں ہیں۔ اس کی دو خاص مثالیں ''برکھا'' اور ''انجام'' ہیں جن میں لفظوں کی ''کفایت'' ایجاز سے بڑھ کر شدید اختصار تک پہنچ گئی ہے۔ یہ دونوں دو ''لمحے'' ہیں مثلاً ''برکھا'' کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

بھیگے ہوئے شاخ پر شگوفے
خنداں خنداں گہر بداماں
بھیگی ہوئی پتیاں زمیں پر
بجھتی ہوئی حسرتیں پشیماں
بھیگی ہوئی میری دونوں آنکھیں
افراط نشاط و غم پہ حیراں

یہی حال ''انجام'' کا ہے جس میں ایک پھول ''پیماں'' ہے اور اس پر منڈلاتی ہوئی تتلی شاعر کا شوخ ارماں ہے...... پھر ''پیمان'' زمین پر بکھری ہوئی خزاں رسیدہ پتیوں میں بدل جاتا ہے اور ان پتیوں کے پاس ہی وہ مردہ تتلی (وہ میرا شوخ ارماں) ہے جو اب بے حس، شکستہ اور بے جان ہو چکی ہے۔ گویا آغاز و انجامِ محبت کے ان دو لمحوں میں وہ ساری زندگی آ جاتی ہے، جو

محبت کی زندگی تھی۔

اس تلون اور ناشکیبائی کا ایک کرشمہ وہ خاص انہماک ہے جو فطرت کے وسیع مناظر سے لے کر گلاب کی ایک پنکھڑی، ایک خزاں دیدہ پتے اور شبنم کے ایک گریز پا قطرے کے ساتھ ضیا کی نظموں میں ہر جگہ ملتا ہے۔ اس انہماک میں بھی کوئی لگا بندھا انداز رونما نہیں۔ یعنی یہ نہیں کہ بہاروں کی شادابی ہی نغموں پر اُکسائے اور خزاں محض بہار کی تباہی کے نوحے لکھوائے۔ یا یہ کہ صبح شام میں سے کسی ایک سے خاص ربط ہو۔ یا ہمارے ملک کی رُتوں میں کوئی ایک رُت مثلاً ساون سے خاص لگاؤ ہو...... ضیا ان تمام مظاہر اور ان مظاہر کی بے شمار جزئیات سب سے یکساں طور پر متعلق ہے۔ سوال صرف اس خاص ''لمحے'' یا ''محل'' کا ہے جس نے اسے اُس وقت پالیا تھا، جو اس پر ایک خاص جگہ چھا گیا تھا۔ اسی لیے وہ سارے منظر (صبح ہو یا شام، رُت ہو یا رُت کی کوئی خاص چیز) کو جسم دے دے گا۔ ''زمستاں کی شام'' کئی شاموں اور ہر شام کی زندہ علامت بن جائے گی اور شاعر کے ساتھ ساتھ اس کے جذباتی اور خارجی سفر پر ایک زندہ ہمراہی کی طرح نکل کھڑی ہوگی، خزاں اس کے ساتھ چلے گی تاکہ برف کی تہوں میں سے اپنا آخری گیت ڈھونڈ نکالے، گلاب کی پنکھڑیاں اپنی شمیم اور ہوائے چمن کے ساتھ جائیں گی تاکہ وہ محبوبہ کا بھولا ہوا پیمان یاد کر سکے۔ ''سالمی'' اپنی اونچی نیچی پہاڑیوں اور ڈھلانوں اور درختوں اور خودرَو پھولوں کے ساتھ لحہ بہ لحہ اس کے ساتھ رہے گی۔ اس کی اور اس کی ہم سفر (اس ''لمحے'' کی خاص ہم سفر) کی باتوں میں حصہ گیر ہوگی۔ باتوں کے موضوع اور انداز پر عملی طور پر اثر انداز ہوگی۔ آس پاس بکھری ہوئی تلخ حقیقتوں کی طرف رہ رہ کر اشارہ کرے گی۔ یہی اشارے مخصوص ''محل'' اور ''لمحے'' بن کر ایک جگہ جمع ہوں گے تو ایک ''لمحہ کُل'' کے مختلف جُز بن جائیں گے۔ اور اس کی نظموں کے اندازِ بیان، تکنیک اور ہیئت، ان کی طوالت کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالیں گے۔ ان نظموں میں کبھی تو بڑی جزالت اور چستی، ایجاز اور اختصار پیدا کر دیں گے، کبھی ان کو ایک ایسا ''کُل'' عطا کر دیں گے جس میں ہر جز اپنی جگہ مکمل ہے، مگر دوسرے جز کے ساتھ اس کا ناتا بڑا لطیف سا ہے اور ساری نظم مختلف ٹکڑوں کا ایک آزاد اور پھیلا ہوا مجموعہ سا نظر آتی ہے۔ (۶۰)

شہرت بخاری

ضیا کی شاعری کئی مقامات پر اپنے دیگر خورد و کلاں معاصرین سے علیحدہ زاویے بناتی ہے جسے کئی نام دیے جا سکتے ہیں۔ انفرادیت بھی کہا جا سکتا ہے۔ اسے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ضیا نے صرف اسی وقت نظم لکھی جب نظم نے اسے مجبور کر دیا کہ اسے کہا جائے۔ اسے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ضیا نے جدید و قدیم کے مصنوعی فلسفوں کو اپنے راستے میں حائل نہیں ہونے دیا اور جس بات کو جس طرح محسوس کیا، اسی طرح بیان کر دیا۔ اس عمل نے حسن اور صداقت کے رنگ گہرے کر دیے اور نظمیں غزل کے اشعار کی طرح براہ راست پڑھنے والے کے احساس کو جا کر سہلاتی ہیں۔ اور اس میں ایک ایسی لرزش پیدا کر دیتی ہیں جنھیں بیان کرنا اختصارِ مضمون کو گھائل کر سکتا ہے۔ اسے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ضیا نے اپنی عمر عزیز موضوعات کے انتخاب کی کاوشوں، افادیت پسندی، مقصد پرستی اور ہیئت کے تجربوں میں ضائع نہیں کی۔ نہ خود فریبی میں مبتلا ہونا چاہتا ہے نہ کسی کو فریب دیتا ہے...... اس زمانے میں کہ لکھنے سے زیادہ لوگ ڈھنڈورے اور ڈھنڈورچیوں پر ایمان رکھتے ہیں۔ اس قسم کے فنکاروں کی ہرگز گنجائش نہیں ہے جو فن پر خواہ مخواہ کے فلسفے اور نظریات ٹھونسنے کا فن نہیں جانتے، جو نہ خود کو دھوکا دینا جانتے ہیں نہ پڑھنے والے کو دھوکا دینے کا سلیقہ جانتے ہیں۔

ضیا نے اپنی زندگی کے دیگر کاروبار کو، دیگر سرگرمیوں کو اپنے فن پر اثر انداز ہونے کا ہرگز موقع نہیں دیا۔ اس کی ہر نظم پکار پکار کر کہتی ہے کہ میرا خالق اتنے مقدور کا حامل ضرور ہے کہ اس نے اپنی زندگی کو دو حصوں میں تقسیم کر رکھا اور کسی ایک حصے کو دوسرے حصے پر اثر ڈالنے کا موقع نہیں دیتا۔ ضیا ان چند اربابِ قلم میں سے ہے جس کا فن بازار میں اپنی قیمت نہیں ڈلوا سکا ورنہ آج مٹی کی بھی جو چاہو قیمت ڈال لو سونا تو پھر سونا ہے۔ (۶۱)

جمیل جالبی، ڈاکٹر

''خواب سراب'' جب میں نے پڑھا تو یوں محسوس ہوا کہ ''سرِ شام'' اور ''نارسا'' کے خالق ضیا جالندھری تخلیقی سطح پر آج بھی اسی طرح تازہ دم ہیں جیسے پہلے تھے۔ اب ان کی شاعری میں وہ گہرائی اور ان کے اظہار میں وہ توانائی آ گئی ہے جو پڑھنے والے کی روح میں اُتر کر اُسے شادکام کر دیتی ہے۔ اس مجموعے میں مجھے ایک بنیادی تبدیلی تو یہ محسوس ہوئی کہ اب وہ زندگی کے باطن میں اُتر کر اس کے تجربوں کو بیان کر رہے ہیں اور اس بیان میں زندگی کا گہرا شعور، فلسفہ و فکر کے روپ میں اُبھرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خارج اور باطن کے تجربوں کی آمیزش سے انھوں نے ایک نئی شاعرانہ بصیرت حاصل کر لی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنے پورے سیاسی و معاشرتی شعور کے باوجود ان کا لہجہ بہت کشادہ ہے۔ اس مجموعۂ کلام کی شاعری سے امکانات کے نئے دَر وا ہوتے ہیں۔

شاعری کے تیسرے مجموعے میں جو چالیس سال شاعری کرنے کے بعد شائع ہوا ہے انھوں نے شاعری کے نئے امکان کو دریافت کر لیا ہے۔ یہ مجموعہ ضیا جالندھری کی شاعری کے نئے مستقبل کی نوید دے رہا ہے۔

اپنی شاعری کے آغاز ہی سے وہ فطرت کے گوناگوں عوامل کو علامت کے طور پر استعمال کرتے اور انسانی جذبات کے ابلاغ کے لیے نئے نئے پیکر تراشتے رہے ہیں۔ اسی لیے ان کی شاعری توجہ چاہتی ہے۔ وہ توجہ جس سے شاعری کا طلسم اور اس کی تہیں کھلتی ہیں اور شاعری سے وہ حقیقی لطف میسر آتا ہے جو باذوق قاری کا اصل سرمایہ ہے۔ ''خواب سراب'' تک پہنچتے پہنچتے جب وہ باطن میں اُتر کر انسانی زندگی اور حیات و کائنات کو دیکھتے ہیں تو اعتبار پر اعتبار نہیں آتا۔ ابدی سچائی میں بہار اور خزاں ساتھ نظر آتی ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ بے اعتباری ہی اعتبار کی منزل ہے۔ برہنہ تہی دست شاخیں سیاہ ہو کر نئی کلیوں کی شمعیں روشن کر کے بہاروں کا پیغام دیتی ہیں۔ یہ ایک ابدی سچائی ہے مگر سچائی اور اعتبار کے باوجود:

'بارہا ہم نے دیکھا
بہاروں کے آنے سے پہلے
بہاریں اُجاڑی گئیں

اب کے پھر آ رہی ہے بہار
پھر بشارت سے ڈرتا ہے دل
غنچے! کھول آنکھ رُک رُک کے کھول
کِھل پہ آہستہ آہستہ کِھل' (بشارت)

یہ وہ نظر ہے جو ضیا جالندھری کے ہاں ایک نئے لہجے کو جنم دیتی ہے۔ یہی ژرف نگاہی ان کی نظموں...... معزول، بڑا شہر اور بابیل میں نظر آتی ہے۔ اب وہ تجربے کو ساری زندگی کی ابدی سچائیوں پر پھیلا کر دیکھتے ہیں۔ (۶۲)

ڈاکٹر وزیر آغا

ضیا کے مثبت اندازِ نظر کا یہ ایک اہم ثبوت ہے کہ اس نے 'آشوبِ وقت' یعنی برف زار کو زندگی کا سمبل بنا کر پیش کر دیا ہے۔ میری رائے میں ضیا کا یہ فکری اُسلوب مشرق کے ایک شاعر ہی کو حاصل ہو سکتا تھا کیوں کہ اس کے لاشعور میں عرفانِ ذات کا وہ ہزاروں برس پرانا لمحہ محفوظ ہے جس کے مطابق جز اور کُل کا فراق محض 'سمجھ کا پھیر' ہے۔ مغرب کا انسان اپنی تنہائی کے حصار میں قید ہے۔ اور اس کی ساری تگ و تاز کا منتہا فقط یہ ہے کہ وہ اس زندان سے باہر آ کر خود کو نہ صرف چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے بلکہ وقت کے سلاسل یعنی ماضی اور مستقبل سے بھی ہم آہنگ کر دے تا کہ وہ 'دریا' جو ٹھہر گیا تھا پھر سے رواں ہو جائے۔ لیکن مشرقی فلسفے بالخصوص ویدانت اور تصوف کے مطابق 'دریا' کبھی ٹھہرا ہی نہیں تھا۔ فقط جہالت کے ایک لمحے میں فرد (پُرش) کو محسوس ہوا کہ یہ رک گیا ہے۔ گویا جز کے لیے کسی 'تگ و دو' کی ضرورت نہیں کیوں کہ وہ چاہے یا نہ چاہے، جانے یا نہ جانے، اس بات سے انکار ہو ہی نہیں سکتا کہ وہ پہلے بھی 'کُل' تھا، آج بھی 'کُل' ہے اور آئندہ بھی ہمیشہ 'کُل' ہی رہے گا۔ دوسرے لفظوں میں 'آشوبِ وقت' محض مایا ہے...... ایک فریبِ نظر!...... مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ضیا کے ہاں یہ عارفانہ میلان اکتسابی نہیں بلکہ وارداتی ہے۔ 'ویسٹ لینڈ' کے آخری حصے میں جب ایلیٹ 'شانتی! شانتی!' کے الفاظ کہتا ہے تو

محسوس ہوتا ہے کہ اس اظہار میں تجربے کا فقدان ہے لیکن جب ضیا کہتا ہے کہ

رتیں آتی جاتی رہیں

مگر ساری بیتی رتیں میرے سینے کے اندر، مرے دل میں ہیں

(زمہریر)

یا

کنہیا کے اشلوک ارجن کھلی آنکھوں سنتا رہا......

سبھی ایک ہیں

یہ دھرتی، یہ آکاش اور جو بھی ان سب میں ہے

سب آشائیں، چنتائیں، دکھ سکھ، گُن اوگُن...... سبھی ہیں کنہیا کے روپ

مہا آتما کے، کنہیا کے روپ

سبھی ایک ہیں، کوئی تنہا نہیں

مری ذات میں گم زمان و مکاں

میں قطرہ نہیں، بحر ہوں

دھڑکتا ہے سینے میں میرے دو عالم کا دل

میں تنہا نہیں، کوئی تنہا نہیں

....

یہ تنہائی کی آگہی ہے غموں سے رہائی کی پہلی نوید

....

ترے دل کی گہرائیوں میں نہاں ہیں کہیں وہ توانا جڑیں

جو اٹھتی گھٹاؤں، بدلتی رتوں، آتی جاتی ہواؤں سے دور

گلوں کی چہک (مہک)، کونپلوں کی دمک، ڈالیوں کی لچک سے پرے

سیہ خاک سے زندگی کی نمی کے لیے محوِ پیکار ہیں

نگاہیں اٹھا، مسکرا، اپنے نزدیک آ اور (سب) بھول جا (موجِ ریگ)

تو یوں لگتا ہے جیسے یہ شاعر اپنے ہی کرب کی آگ میں جل کر کندن ہو گیا ہے اور اس کا داخلی نظام لمحے کے آشوب کی ماہیت کو پوری طرح پا گیا ہے۔ میں نے ضیا کے سلسلے میں عرفانِ ذات کے اس عمل کو اس لیے بھی وارداتی کہا کہ آغازِ کار ہی میں اس کے سامنے روایتی عارفانہ تصورات کا ایک ڈھیر موجود تھا اور وہ چاہتا تو محض ہاتھ بڑھا کر اس سے اپنی پسند کی چیز اٹھا سکتا تھا لیکن اگر وہ بیس برس تک کرب کے برف زار میں مقید رہا اور صرف آخر آخر میں اس پر جز اور کُل، قطرہ اور بحر کا راز منکشف ہوا تو قیاس کہتا ہے کہ وہ ان واردات سے خود گزرا ہے اور اس نے اپنی ذات کے حصار سے نجات پانے کے لیے خود اپنی ذات کو وسیلہ بنایا ہے۔ (۶۳)

فتح محمد ملک

ضیا کی شاعری میں گردوپیش کے حالات سے متعلق احتجاج اور بغاوت کی بلند بانگ لے مفقود ہے۔ وہ براہِ راست بیانیہ انداز میں سیاسی نعرہ بازی سے بھی اجتناب کرتے ہیں۔ مگر انفرادی اور اجتماعی فکر و عمل پر سیاسی تبدیلیوں کے اثرات کو اپنے مخصوص رمزیہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اب سے تیس برس پہلے جب ضیا جالندھری نے شاعری کا آغاز کیا تو صبحِ آزادی کا طلوع ایک اٹل حقیقت بن چکا تھا اور یوں محسوس ہوتا تھا جیسے غلامی کی تاریکیاں بس اب چھٹنے ہی کو ہیں۔ سو ضیا نے خواب یہ خواب دیکھے:

بنا بنا کے بتِ آرزو کی تصویریں
سیاہ پردۂ شب پر بکھیر دیں میں نے

یہ خواب غلامی کی ذلتوں سے پاک معاشرے میں انسان کے مادی اور روحانی نشو و نما کے خواب تھے۔ اس دور میں ضیا مادی لذتوں کے تمنائی اور ساعتوں، موسموں اور منظروں کی ہر

کروٹ میں لذتِ جسم کے طلسمات کے تماشائی ہیں۔ 'بسنت'، 'ملاقات' اور 'وصال' میں ضیا نے جسمانی وصل کی کیفیات کو اچھوتا جمالیاتی اور روحانی پیرایۂ اظہار بخشا ہے۔ جذبۂ محبت اور جنسی تجربے کے تہ در تہ مفاہیم کی جستجو میں وہ قرب میں دُوری اور دُوری میں قُرب، یگانگت میں بیگانگی اور بیگانگی میں اپنائیت، ہوس کے رنگوں میں محبت کی قوسِ قزح کی جھلک اور محبت کی دنیا میں ہوس کی جادوگری جیسی متضاد کیفیات سے آنکھیں چار کرتے ہیں:

کچھ اور پلا نشاط کی مے
یہ لذتِ جسم ہے عجب شے

اس مئے نشاط میں اپنے اور اپنی پود کے آزاد اور روشن مستقبل کے خوابوں کا سرور بھی شامل ہے:

کہیں بہت دُور چھوڑ آئے ہیں آج بے حِس عمارتوں کو
جو اپنے سینے میں تیرگی کا دھواں دبائے سِسک رہی ہیں
سُلگتی چنگاریاں جہاں بڑھتی راکھ میں دب کے سوگئی ہیں
جہاں فسردہ غبار میں زندگی تو کیا موت بھی نہیں ہے

کہیں انھی چوٹیوں سے اب وہ عمارتیں پھر اُبھر نہ آئیں
(نئی پود)

مگر صبحِ آزادی کی پہلی کرنوں کے ساتھ ہی یہ نشہ ایسا ٹوٹا کہ مدتوں کام و دہن اور دل و دماغ تلخی کے علاوہ کسی اور ذائقے سے آشنا ہی نہ ہو سکے۔ انگریز کی بدعہدی اور کانگرس کی عیاری نے جس نامنصفانہ تقسیم کو ہم پر مسلط کر دیا اور تقسیم کے نتیجے میں جو بہیمانہ فسادات رونما ہوئے اُن کے اثرات سے مغلوب ہو کر ضیا اول اول آزادی کو پہچان ہی نہ پائے:

بہار کیسی یہاں تو اک جوئے آتشیں رواں ہے
بہار کیسی کہ کوہِ آتش فشاں نے لاوا اُگل دیا ہے
(''یہ بہار'' جنوری ۱۹۴۸ء)

اس تاریخی جبریت کے ناگزیر اثرات سے قطع نظر پاکستان میں اقتصادی تعمیر نو سے مجرمانہ غفلت اور انسانی آزادی کے قبائلی تصور پر اکتفا نے ضیا کی نسل کے انسانی آزادی کے مغربی تصورات کے پروردہ نوجوانوں کو ایک بدقسمت اور مایوس و نامراد نسل بن کر رہ جانے کا احساس دیا۔ آزادی سے پہلے کبھی کبھی اس نسل کے دل میں جو خدشات اچانک سر اٹھاتے تھے:

کہیں انھی چوٹیوں سے اب وہ عمارتیں پھر اُبھر نہ آئیں؟

آزادی کے بعد وہ یقین میں بدل گئے۔ وہ تمام فرسودہ عمارتیں پھر سے نمودار ہو گئیں جسے (جنھیں) نئی نسل آزادی کے سفر میں پیچھے چھوڑ آئی تھی۔ رفتہ رفتہ تہذیبی، سیاسی اور اقتصادی زندگی کے یہ ''ویرانے'' ضیا کی توجہ کا مرکز بننے لگے۔ 'سالمی' میں شدید اقتصادی ناہمواری کو یوں بے نقاب کیا گیا ہے کہ طبقۂ اُمرا (چراغ چہرے ہیں اِس کنارے) اور طبقۂ غربا (سفال چہرے ہیں اُس کنارے) کی زندگی کا غیر انسانی تفاوت 'سالمی' کے تالاب کے آئینے میں ہمیشہ کے لیے منعکس ہو کر رہ گیا ہے۔ مایوسی اور نامرادی کا یہ احساس کرب کی گوناں گوں کیفیات سے گزرنے اور مدتوں نشاط و غم کی ماہیت پر تخلیقی غور و فکر کے بعد آہستہ آہستہ امید پرستی میں بدلنے لگتا ہے:

اور پھر خشک کانپتے پتے
کھٹکھٹائیں زمیں کے دروازے
کھٹکھٹاتے پھریں اور آخرکار
برف کی تہ میں دب کے رہ جائیں

بیوہ شاخوں میں سہمی سہمی حیات
اُس زمانے کا انتظار کرے

شمع رو کونپلیں تمنائیں
جب سرِ شاخسار پھوٹیں گی
('خزاں' دسمبر ۱۹۵۳ء)

یہ اتفاق قابل غور ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ضیا نے ہر سال ماہِ اگست میں صورت و معنی ہر دو اعتبار سے ایک نہ ایک یادگار نظم تخلیق کی ہے۔طلوعِ آزادی سے لے کر اب تک وہ آزادی کی حقیقت پر مسلسل غور و فکر کرتے رہے ہیں۔ان طویل نظموں میں ہمارے سیاسی اور تمدنی آشوب کو موضوع بنایا گیا ہے۔ان میں سے ہر نظم میں ایک رومانی گریز موجود ہے جو مَن و تُو کے اسرار کا گنجینہ ہے مگر نظم کا جذباتی و فکری محور رومانی اور انفرادی نہیں سیاسی اور اجتماعی ہے۔ (۶۴)

جمیلہ شاہین

ضیا جالندھری کے نزدیک شاعر کا منصب صرف یہ نہیں کہ وہ سکوتِ ذات اور سکونِ کائنات کو خلفشارِ باطن اور انتشارِ ظاہر کو فوٹو گرافر کے کیمرے کی آنکھ سے دیکھتا رہے اس لیے انھوں نے اپنی نظموں میں ذات و کائنات کے بے معنی پن میں بھی ایک معنی تلاش کیے ہیں۔اور اس آگہی کی بدولت ان کے ہاں لفظ کا جھوٹا ثبات نہیں بے کار سے بے کار اور لغو سے لغو گرد و پیش میں بھی زندگی کرنے کی صلیب اٹھا لینے کے اس عزم نے ضیا کی شاعری کے ہر لفظ کو سہ جہتی انداز دیا ہے۔اس کے نزدیک لفظ کی پہلی جہت وہ ہے جہاں شعری تجربہ فنکار کے لیے اظہار کے عجز کا مسئلہ بن کر ابھرتا ہے۔

اظہار نارسا سہی یہ صورتِ جمال
آئینۂ خیال میں بھی ہو بہو نہ تھی

لفظ کی دوسری جہت وہ ہے جہاں تجربے کا اظہار قاری کے لیے ابلاغ کا مسئلہ بن کر شاعر اور قاری کے درمیان ابہام کی دیوار گریہ کھڑی کر دیتا ہے۔

میرے الفاظ کسی کے لیے سنگِ

ناداں

میرے الفاظ کسی کے لیے درِ شہوار

اور لفظ کی آخری جہت وہ ہے جہاں ہیئت اور موضوع پر ضیا کی گرفت اتنی شدید ہو جاتی ہے کہ تجربہ کی حدت اور لفظ کی برودت کی بے بسی اور کشاکش ظاہر ہو جاتی ہے۔

کہاں سر انفس الفاظ کہاں سوز دروں

لالۂ دشتِ زمستاں ہے میں جو بات کہوں

قاری کے لیے ضیا جالندھری کی نظموں میں شاعری کی تلاش اس منزل سے شروع ہوتی ہے جہاں پہنچ کر شاعر نے اپنی تلاش حسن و پیماں کو ایک لمحۂ مختصر کے لیے روک دیا ہے۔ یہ تلاش کسی نظم، کسی گیت اور کسی غزل کی صورت اختیار کر چکی ہے۔ پڑھنے والے کے لیے اس مقام سے تلاش شاعری کا آغاز کرنا ایک کٹھن مرحلہ ہے۔ یہاں بھٹک جانے کی بہت سی راہیں کھلی ہیں۔ تجربے کی پیچیدگی، ہیئت کی تہ داری اور لفظ کی ہمہ جہتی نے فن پارے کی صورت اختیار کی ہے۔ شاعر کے تجربے کے بارے میں قاری کو جو کچھ بھی جاننا ہوگا وہ اس نظم کے لفظوں سے معلوم ہو سکتا ہے۔ نظم میں شاعر نے جس تجربے کا جس صورت میں اظہار کیا ہے پڑھنے والے کے لیے اس کا ابلاغ مسخ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر اس نے اس نظم کی ہیئت اور لفظ سے باہر نکلنے کی کوشش کی۔ وہ اظہار و ابلاغ کی منزلیں صرف اس صورت میں طے کر سکتا ہے کہ وہ نظم میں انتخاب کیے گئے لفظوں کا سہارا لے...... اور ضیا کی نظر میں یہی لفظ سنگِ ناداں بھی ہیں اور درِ شہوار بھی کہ لفظ کے بدن میں معنی کی روح فنکار اور قاری کے درمیان اظہار اور ابلاغ کے رشتہ کو قائم کرتی ہے۔

(۶۵)

محمد علی صدیقی

ضیا جالندھری کی شاعری کو میرا جی کی شاعری کی بازگشت سمجھنا اتنی بڑی غلطی ہے جتنی فرائڈ کو ترقی پسند ادب کا ستون خیال کرنا ہو سکتا ہے۔ غالباً ضیا جدیدیت کے اس مفہوم سے زیادہ متاثر ہیں جس میں انسانی محسوسات کے اظہار میں کسی قسم کا ردو کد نہیں ہوتا اور شاعری ذات کے تمام تر محسوسات کو رقم کرنے کا نام ہو۔ اور سچ بھی یہی ہے کہ ہمارے اساتذہ نجی احساسات کے بہت سے پیش پا افتادہ مضامین کو صرف اس لیے قلم بند نہ کر پائے تھے کہ مبادا شعر کی دیوی ان کی بشریت سے ناراض نہ ہو جائے۔

ضیا روایت کی مانوس موسیقی سے صرف اس حد تک فائدہ اٹھانے کے قائل ہیں جس میں شعری آہنگ اور مواد متوازی خطوط معلوم نہ ہوں بلکہ ایک دوسرے سے پیوست اور مربوط نظر آئیں لیکن پھر بھی نئے مفاہیم کی ادائیگی نے ضیا جیسے روایتی شاعری کے خوگر کو اکھڑے اکھڑے سے ڈکشن کا مالک بنا دیا ہے جو خیالات کے زیادہ بڑے رقبہ کا احاطہ کرتے ہوئے شعر کو نئی زندگی کی ترجمانی کا پورا پورا حق دیتا ہے۔ اس ڈکشن میں سفاک حقیقتیں ہیں، تہذیبی رشتوں کی پائمالی کا حزنیہ ہے اور سماج کی ایک نئی تشکیل سے زیادہ سماج کے جذباتی خمیر میں روشن اور سفال چہروں کے تضاد کو کم کرنے کی بے پناہ خواہشیں کروٹیں بدلتی ہوئی ملتی ہیں۔ ضیا جالندھری کا سٹائل اسے اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتا ہے۔ بعض اوقات Baroque الفاظ اس کی سطروں میں اس طرح ٹکے ہوئے ملتے ہیں کہ اگر ان کی برجستگی شعری جذبہ کے قابلِ ادراک ہونے پر دال نہ ہو تو اسے آسانی سے ایک قسم کا تکلف سمجھا جا سکتا ہے۔ ضیا کے یہاں عمیق مشاہدہ کی گہرائی اور تموّل کے علاوہ احساس کی نازک تہیں جس تواتر سے ملتی ہیں اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے بعض شعرا مغرب کے شعری گلدستہ کی گوناگوں رنگینیوں کے سحر سے نکل کر خوشہ چینی سے کہیں زیادہ رنگ میں رنگ ملانے کے قائل ہیں۔

ضیا کی شاعری میں Melancholy کا جذبہ جاری و ساری ہے۔ وہ سرمستی اور انبساط میں بھی حزنیہ لمحات کی سنجیدگی کا بڑی خوبصورتی کے ساتھ تجزیہ کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ یہ جذبہ ''سرِ شام'' سے لے کر ''نارسا'' تک حاوی ہے۔ اور اس کی حالیہ نظم 'بشارت' تک میں

ایک پرسکون لہر کی طرح جاری ہے۔ضیا کی نظم 'سالمی' درحقیقت اسی جذبہ کی کنجی ہے اور ایک ایسا نقطہ ہے جہاں پہنچ کر وہ میراجی اور نراجی جدت پسندوں سے بالکل مختلف شے بن جاتے ہیں۔ضیا اپنے شعری سفر میں Stock patterns سے فائدہ نہ اٹھانے پر اس قدر مصر ہیں کہ بعض اوقات وہ غیر مانوس بحر پر مانوس بحر کو ترجیح دیتے وقت اپنے قاری کی فوری پسندیدگی کو بالائے طاق رکھ دیتے ہیں۔ضیا کی نظم 'بابیل' بہت سے ترقی پسند شعرا کی 'ویت نامی' نظموں سے کہیں زیادہ وقیع ہے۔کیوں کہ ضیا کی نظم میں تشبیب، گریز اور پھر پیغام کی بجائے ایک ایسا ذہنی رویہ کارفرما نظر آتا ہے جو صحافیانہ انداز کے بیانات کی سر چکرانے والی سادگی کے مقابلے میں ایک بھرپور نظم کی حیثیت سے ابھرتا ہے۔ان کے یہاں ویت نام ایک ازلی جنگ کا باب ہے اور وہ اسے حال سے نکال کر ماضی اور مستقبل پر محیط کر دیتے ہیں۔ (۶۶)

جمیل آذر

ضیا جالندھری کا مزاج اول تا آخر خالص فنکارانہ ہے۔ان کی شاعری کسی سیاسی منشور یا کسی مصلحانہ منصوبے کی تابع مہمل نہیں ہے۔وہ صرف اور صرف شاعر ہے جس پر شاعری کی دیوی عاشق ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ وہ شاعری کی دیوی کا پرستار ہے۔ضیا جالندھری پر شاعرانہ الفاظ، شاعرانہ خیالات، شاعرانہ احساسات اور شاعرانہ حسن و جمال کا القا ہوتا ہے۔وہ جن حسین و جمیل تجربات، مشاہدات، واردات اور کیفیات سے گزرتا ہے اور جن لطیف خوابوں کو دیکھتا ہے انھیں گیتوں، نظموں اور غزلوں کے قالب میں فنکارانہ بصیرت کے ساتھ ڈھال کر صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیتا ہے۔اسے حسن و جمال اور سخنوری کا بھرپور ادراک ہے اسی لیے تو وہ خود کہتا ہے:

'میں اسیر سحر جمال بھی ہوں، قتیل حسن سخن بھی ہوں'

ضیا جالندھری بنیادی طور پر حسن و محبت کا شاعر ہے اور انگریزی کے مشہور شاعر کیٹس کی طرح اس کے نزدیک بھی حسن سچائی ہے اور محبت حقیقت۔انسان کی عظمت کا راز بھی حسن و

محبت میں پوشیدہ ہے۔ یہی وہ جذبہ صادق ہے جو انسان کی معراج تخلیق ہے۔ ان کی شاعری کا محور اول تا آخر یہی حقیقتِ اولیٰ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے میراجی کی صحبت میں رہ کر اپنی شاعری کی ابتدا ہی گیت نگاری سے کی جو اظہارِ محبت اور ادراکِ حسن کے لیے بہترین صنف سخن ہے۔ اس کے گیتوں میں کوملتا، رس، نرم و گداز لہجہ، ہندی ڈکشن، دھرتی کی بوباس اور رنگ وروپ نکھر کر آئے ہیں۔ اس کے لیے شام کے راگوں میں ڈوبتے سورج کے نظارے اور من میں سپنوں کی بنت عجیب کیف و سرور پیدا کرتی ہے۔ اپنی نظموں میں بھی اس نے حسن کاری کے بھرپور جوہر دکھائے ہیں۔ اپنی نظم ''صبح سے شام تک'' میں اس نے صبح اور شام کو مشخص کر کے پیش کیا ہے۔ بلور جمال، سیم گوں رُخ، شبنمی زرتار لباس، نقرئی انگلیاں اور سرمگیں آنکھیں جیسی خوبصورت اور دلکش شاعرانہ تراکیب سے فن پارے کو مزین کیا ہے۔ قاری ان کے حسن و جمال کی رعنائِ خیال میں کھو کھو جاتا ہے اور عجیب لطف و سرور سے فیض یاب ہوتا ہے۔ سرزمین ہندو پاک کے دیومالائی پس منظر میں جو رادھے شیام کے پیار کے گیت ابھرتے ہیں ان کے رنگ و لحن میں ضیا جالندھری اپنے گیتوں کو رنگین کرتا ہے۔ یہ خاص میراجی کے مکتبۂ فکر کا اُسلوب ہے۔ مناظر فطرت ہوں یا ثقافتی مظاہر، بسنت ہو یا برسات، صبح ہو یا شام ضیا ان تمام کیفیات سے نشاط سحر انگیز کشید کرتا ہے، محبت کے راگ الاپتا ہے اور حسن و جمال کے دل فریب رنگ بکھیرتا ہے۔ جس طرح کیٹس (Keats) نغمہ خزاں اور نغمہ عندلیب میں حسن و جمال کی رعنائیوں میں گم نہیں ہو جاتا بلکہ دنیاوی آلام و مصائب کو بھی یاد رکھتا ہے بالکل اسی طرح ضیا مناظر فطرت کی بوقلمونیوں میں گم نہیں ہو جاتا بلکہ سازِ باراں کے جھنجھناتے تار، سینہ گل پر جھلملاتے گہر اور رقص کرتے ہوئے پارہ ہائے بلوریں اسے ماضی کی تلخ حقیقتوں کی یاد بھی دلاتی ہیں اور وہ یہ کہے بغیر نہیں رہتا:

گرتی ہیں ذہن کے دھندلکوں سے
یادِ ماضی کی بجلیاں دل پر
مینہ برستا ہے گرم پلکوں سے

ضیا زندگی کا محض ایک پہلو نہیں دیکھتا بلکہ وہ زندگی کے تمام پہلوؤں کا عارفانہ ادراک

کرتا ہے۔ وہ جہاں خوشیوں اور مسرتوں سے اپنے دامن کو بھرتا ہے وہاں دکھوں اور غموں سے اپنی آنکھوں کو نمناک بھی کرتا ہے۔ اس کے ہاں برسات خوشیوں اور غموں دونوں کی بیک وقت علامت بن کر نمودار ہوئی ہے اور وہ اس صورت حال سے خود بھی حیران ہے۔ اپنی نظم ''برکھا'' میں وہ اس کیفیت کا اس طرح اظہار کرتا ہے:

بھیگی ہوئی میری دونوں آنکھیں

افراطِ نشاط و غم پہ حیراں

یوں وہ دوہری بصیرت (Double Vision) کا حامل فنکار ہے۔ وہ زندگی کا ایک رخ نہیں دیکھتا بلکہ دونوں رخ کا اِدراک کرتا ہے۔ اس لیے ان کے ہاں زندگی آمیزش نشاط والم اور آمیزش بہار وخزاں سے عبارت ہے۔ (٦٧)

شفقت تنویر مرزا

ضیا جالندھری نے شاعری کی ابتدا ایک غزل گو یا قطعات نویس کی حیثیت سے کی۔ (ضیا کی قطعات گوئی کے متعلق یوسف ظفر سے پتا چلا تھا) ۱۹۲۳ء میں یعنی دوسری جنگ عظیم کے بعد جنم لینے والا شاعر ۱۹۴۰ء میں یعنی سترہ برس کی عمر میں انتہائی مشکل بحر ''مفتعلن فاعلات فعلن فع'' میں کہتا ہے...... اب تو مجھے تیرا انتظار نہیں ہے...... میں نے بحر کا خاص طور سے ذکر کیا۔ تو میرا مطلب یہ ہے کہ یہاں بھی شاعر اگرچہ ایک پرانی صنف میں ہی طبع آزمائی کر رہا ہے مگر اس کی طبیعت کی اپج اسے ایک الگ بحر منتخب کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ نئے مزاج کی ایک ہلکی سی جھلک کا احساس یہاں بھی ہوتا ہے۔ سترہ برس کا ذکر بھی اس لیے کیا گیا تھا کہ شاعر شاعری سے پیشتر ہجر وفرقت کا دکھ اٹھا رہا ہے۔ مگر سترہ برس میں کسی کا انتظار تک نہ کرنا......؟...... یہ صرف عشق سے محرومی کا باعث نہیں بلکہ اس میں بہت سی محرومیاں پوشیدہ ہیں۔ یہی محرومیاں اگلے ہی شعر میں نیا روپ لیتی ہیں۔

دیکھ کہ مجبوریوں کی قید میں ہوں میں   یہ نہ گلہ کر کہ تجھ سے پیار نہیں ہے

یہی مجبوریاں جو اس پوری نسل کے ساتھ لگی ہوئی ہیں۔ جوان کی آواز کو مدھم بلکہ سرگوشی تک میں تبدیل کر کے رکھ دیتی ہیں۔ آئندہ کے اندیشے...... ''سنتا ہوں تعبیر خوش گوار نہیں ہے''۔ اور پھر روایتی محبوب کی روایتی بے پرواہی کی بجائے محبوب کی طرف سے پیار کا اظہار...... یہ نہ گلہ کر کہ تجھ سے پیار نہیں ہے...... یہ سب چیزیں مل کر اس پوری نسل کی آواز کو اُردو شاعری میں ایک الگ اور نئی آواز کا نام دلواتی ہیں...... بہر کیف اس وقت مجھے پوری نسل کی بجائے صرف ضیا کے متعلق کہنا ہے۔ ۱۹۴۰ء میں یا اس سے کچھ پہلے شاعری کا آغاز کرنے کے بعد اگرچہ ضیا کی رفتار بعض اوقات مدھم بھی رہی ہے مگر وہ با قاعدہ نظمیں اور غزلیں کہتا چلا جا رہا ہے۔ ''سرِ شام'' کے مجموعے کے لحاظ سے شاید ''بے حسی'' اس کی پہلی نظم ہے جو آج سے تیرہ سال پہلے کی کہی ہوئی ہے۔ اس میں بھی کہ:

کوئی چنگاری ذرا سی آنچ کا ساماں نہیں

اس محرومی کو پورا پورا عکس ملتا ہے۔ اس کے بعد ۱۹۵۵ء کی چھپی ہوئی ''زمہریر''

نہ اب وہ لگاوٹ نہ اب ویسی لاگ   بھڑکتی ہے یادوں سے برہا کی آگ

(بھڑکتی ہے یادوں سے برہا کی آگ   نہ اب وہ لگاوٹ نہ اب ویسی لاگ)

میں وہی محرومی، ماضی کا غم اور رونا، مستقبل کے اندیشے۔ ''بہاروں کے لہکتے درختوں کے سونے تنے'' ہی نظر آتے ہیں۔ اس درمیاں کی مدت میں شاعر ''زمستاں کی شام''، ''ساملی'' اور ''ویرانے'' لکھتا ہے۔ ان سب میں انفرادی اور اجتماعی محرومیوں، زندگی کی سطحیت اور اپنی مجبوریوں کا ذکر ہے۔ اور جو سب سے تکلیف دہ بات نظر آتی ہے یہ ہے کہ......

ہر اک لمحہ اک تازہ سمجھوتہ کرتی رہی زندگی......

اسے نہ تو اپنے ''کم تاب گوشے'' میں تسکین کا سامان ملتا ہے اور نہ ''قہقہہ افروز حیات'' میں بلکہ وہ تو اسے بے سوز نظر آتی ہے۔ تو یہ سب ایک غیر مطمئن شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔ جن میں سے بعض پہلو ذرا واضح اور صاف ہیں اور بعض ذرا مدھم اور دھندلے۔ ضیا کی ان نظموں سے جو

شخصیت ابھرتی ہے اس میں اگرچہ مرکزی حیثیت تو اس کے اس پہلو ہی کو حاصل ہے جسے عشق کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔مگر اس عشق میں وہ ایک مقام پر رکتا نہیں۔ اس کا ذوق اسے کبھی ''ساحلی'' میں لیے پھرتا ہے اور کبھی ''زمہریر'' میں، کبھی اسے ''دوری'' کا احساس ہوتا ہے اور کبھی باہم ملتے ہوئے ایک جگہ بیٹھے ہوئے وہ محبوب کے دل کی دھڑکنوں میں کچھ اور سن پاتا ہے۔تو اسے تنہائی گھیر لیتی ہے......... یہ اتنے بدلتے ہوئے پینترے اس کی شخصیت کی صدرنگی کا کھلا ثبوت ہیں۔ ایک تنوع اور نیرنگی اس کی شخصیت کا اگر ایک اہم حصہ بن کر رہ گئے ہیں تو اس کی نظموں میں بھی موجود ہیں۔''برکھا'' سے لے کر ''زمہریر'' تک کی نظموں کے معانی، بحر، وزن، انداز سب میں بہت کم یکسانیت نظر آئے گی۔ البتہ پرکار کا مرکزی نکتہ (نقطہ) اس کی اپنی زندگی کی آگ، جنس مخالف کا ایک فرد، یا ایک سے زیادہ فرد ہوں گے۔ اگرچہ اس سے ہٹ کر بھی اس نے دوسرے موضوعات پر نظمیں کہیں (کہی) ہیں مگر کسی نہ کسی عنوان یہ عنصر ان میں داخل ہو ہی گیا ہے۔مثلاً ''خزاں'' میں

یہ خزاں آتی رت کا خوابِ وصال

یہاں وہ خزاں کو محض مجرد شکل میں پیش نہیں کر رہا بلکہ اس میں اپنی محرومیوں کو ''خوابِ وصال'' میں چھپا کر پیش کر رہا ہے۔بعض اوقات تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ جہاں اسے اپنی محرومیوں کا ذکر کرنے کا موقع نہ ملے وہاں وہ شعر کہنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ وگرنہ برسات، برکھا، صبح سے شام تک، بسنت، گلاب، خزاں، ابوالہول وغیرہ یہ سب نظمیں کچھ اس قسم کے عنوانات پر تھیں کہ شاید ان میں محض ان کی کیفیات کے ذکر کی بھی توقع کی جاسکتی تھی۔مگر میراجی نے جس داخلیت کا ذکر کیا تھا، وہ یہی شے ہے۔ جسے آزاد اور حالی محسوس نہ کر سکے مگر موجودہ نسل کسی چیز کو اپنی ذات کے ردعمل سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتی۔تو یہ سب ضیا کی شاعری پر جس مرکزی جذبے کا اثر ہے اس کا ذکر تھا۔اصل بات تھی اس کی تنوع پسندی اور صدرنگی۔ یہ محض فکری اعتبار ہی سے موجود نہیں ہے بلکہ فکر کے اظہار کے پیرایہ میں بھی موجود ہے......

ضیا کے لہجے کے بنانے سنوارنے میں اس کی اپنی ذات اور اپنی ذات کے وسیع و

عریض میدان میں اس کی اپنی ہی تلاش۔ پر اپنے احباب کی کھوکھلی اور بے مقصد زندگی، زیست کی تلخیاں، پرانی اقدار اور نئی اقدار کے درمیان معلق ہونے کا احساس، محبوبہ کی طرف سے چاہے جانے کی خواہش، اور چاہے جانے پر اس سے فرار، پھر کہیں ''سالمی'' اور ''زمہریر'' میں کسی بنت حوا کی قربت وغیرہ ان سب چیزوں کا ہاتھ ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے جو شاعر کی تین آوازوں کا ذکر کیا تھا۔ تو ضیا کی تمام شاعری، جو اب تک منظر عام پر آ چکی ہے، شاعری کی پہلی آواز معلوم ہوتی ہے...... ''اس میں شاعر اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے کسی اور سے نہیں...... ''مگر جب وہ ''ابوالہول''، ''سالمی'' میں ساتھی خاتون ...... کو مخاطب کرتا ہے تو دوسری آواز کا بھی دھوکا ہوتا ہے۔ مگر مجھے تو یہی خیال ہوتا رہا ہے کہ یہ بھی خود کلامی ہی کی ایک شکل ہے۔ اس لیے اسے بھی پہلی ہی آواز کے زُمرے میں لایا جا سکتا ہے۔ ان سب میں جو خواہش چمکتی ہوئی لکیر کی طرح ابھرتی ہے، وہ شاعر کی اپنی تلاش ہے۔ اور اس اپنی تلاش میں اس کا لہجہ خاص طور پر غور کرنے کے قابل ہے۔ اس لہجے کے بعد وہ فضا آتی ہے جس میں وہ اپنی تلاش کے نشیب و فراز کو الفاظ کے تانے بانے میں پیش کرتا ہے۔ (۶۸)

ضیا جالندھری کے شعری مجموعے

سر شام

’سرِشام‘ ضیا جالندھری کا پہلا مجموعہ کلام ہے۔ جس میں چونتیس نظمیں، آٹھ غزلیں اور چھ گیت شامل ہیں۔ پہلی بار یہ مجموعہ فروری ۱۹۵۵ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ اس کے ناشر نذیر احمد تھے۔ اس کا دوسرا ایڈیشن بھی نذیر احمد ہی نے لاہور سے ۱۹۶۸ء میں شائع کیا۔ تیسری بار یہ مجموعہ ’سرِشام سے پسِ حرف‘ میں شامل ہوا جو ضیا جالندھری کے پہلے چار شعری مجموعوں کا مجموعہ تھا اور اِسے نیاز احمد نے سنگِ میل پبلی کیشنز کے تحت ۱۹۹۳ء میں لاہور سے شائع کیا تھا۔ چوتھی بار یہ کتاب ’کلیاتِ ضیا‘ کا حصہ بنی جسے ٹیلی میگ پبلشر نے ۲۰۰۷ء میں اسلام آباد سے شائع کیا۔ ’کلیاتِ ضیا‘ میں ’سرِشام‘ کا وہ سرورق شامل ہے جو ممتاز مصور عبدالرحمن چغتائی نے بنایا تھا۔ ’سرِشام‘ میں شامل نظموں، غزلوں اور گیتوں کی فہرست درجِ ذیل ہے جسے ’کلیاتِ ضیا‘ سے اخذ کیا گیا ہے۔

۱ پیش لفظ

۲ گیت

۳ صبح سے شام تک

۴ کیا سروکار اب کسی سے مجھے

۵ گیت

۶ برسات

۷ برکھا

۸ بسنت

۹ ملاقات

۱۰ وصال

۱۱ نگاہوں میں یہ کیا فرما گئی ہو

۱۲ بھُول

۱۳ گلاب

۱۴ انجام

۱۵ آخرِ کار

۱۶ گیت

۱۷ چھیڑی بھی جو رسم و راہ کی بات

۱۸ بے حسی

۱۹ نوحہ

۲۰ سنبھالا

۲۱ آنسو

۲۲ گیت

۲۳ دکھاوا
۲۴ پھر تم ہو اور ہم ہیں یہاں اتفاق سے
۲۵ دُوری
۲۶ تنہا
۲۷ اظہار
۲۸ غم گسار
۲۹ اُجالا
۳۰ سوزِ دل بھی نہیں سکوں بھی ہے
۳۱ خود فریب
۳۲ بجھی ہوئی آگ
۳۳ گیت
۳۴ کچھ اور پلا نشاط کی مَے
۳۵ گیت
۳۶ ہرجائی
۳۷ گریز
۳۸ کہاں کا صبر سو سو بار دیوانوں کے دل ٹوٹے
۳۹ خزاں
۴۰ راہرو
۴۱ ابوالہول
۴۲ نئی پود
۴۳ ویرانے
۴۴ دے گیا درد بے طلب کوئی

۴۵ طلوع

۴۶ یہ بہار

۴۷ زمستان کی شام

۴۸ سالمی

نا ر سا

’نارسا‘ ضیا جالندھری کا دوسرا مجموعہ کلام ہے۔ اس میں کل انتیس تخلیقات شامل ہوئیں جن میں اٹھارہ نظمیں اور دس غزلیں ہیں۔ اس کتاب میں صرف ایک گیت شامل ہوا۔ پہلی بار یہ مجموعہ ۱۹۶۸ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ اس کے ناشر نذیر احمد تھے۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن الیٹ پبلشرز (پرائیویٹ) لمیٹڈ نے کراچی سے ۱۹۸۴ء میں شائع کیا۔ اس کا سرورق عبدالرحمن چغتائی نے بنایا تھا اور خطاطی عبدالرشید بٹ نے کی تھی۔ تیسری بار یہ مجموعہ ’سر شام سے پسِ حرف‘ میں شامل ہوا جو ضیا جالندھری کے پہلے چار شعری مجموعوں کا مجموعہ تھا اور اسے نیاز احمد نے سنگِ میل پبلی کیشنز کے تحت ۱۹۹۳ء میں لاہور سے شائع کیا تھا۔ چوتھی بار یہ کتاب ’کلیاتِ ضیا‘ کا حصہ بنی جسے ٹیلی میگ پبلشر نے ۲۰۰۷ء میں اسلام آباد سے شائع کیا۔ ’کلیاتِ ضیا‘ میں ’نارسا‘ کا وہ سرورق شامل ہے جو عبدالرحمن چغتائی نے طبع ثانی کے لیے بنایا تھا۔ البتہ اس کی کلر سکیم میں تبدیلی کی گئی ہے۔ اس مجموعے میں شامل تخلیقات کی فہرست درج ذیل ہے جس کا ماخذ ’کلیاتِ ضیا‘ ہے۔

۱ زمہریر

۲ آج ہی محفل سرد پڑی ہے آج ہی درد فراواں ہے

۳ ٹائپسٹ

۴ اے دل نشیں! تلاش تری کُو بہ کُو نہ تھی

۵ گیت

۶ خود کو سمجھا ہے فقط وہم و گماں بھی ہم نے

۷ طوفان کے بعد

۸ تصور

۹ مدتیں گزریں

۱۰ عکس

۱۱ دو رُوپ

۱۲ دو پچھتاوے

۱۳ جمال بیگ

۱۴ پت جھڑ

۱۵ جی رہا ہوں پہ کیا یوں ہی جیتا رہوں

۱۶ دل ہی دل میں سلگ کے بجھے ہم اور سہے غم دُور ہی دُور

۱۷ چاند ہی نکلا نہ بادل ہی چھما چھم برسا

۱۸ کسک

۱۹ بہار آفرینا

۲۰ جادۂ جاوداں

۲۱ اب یہ آنکھیں کسی تسکین سے تابندہ نہیں

۲۲ تمھاری چاہت کی چاندنی سے ہر اک شبِ غم سنور گئی ہے

۲۳ بازگشت

۲۴ کتنی دیر اور ہے یہ بزم طرب ناک نہ کہو

۲۵ منجمد ہونٹوں پہ ہے یخ کی طرح حرفِ جنوں

۲۶ بہاگ

۲۷ موجِ ریگ

۲۸ ایک مجسمہ

۲۹ کہی ان کہی

خواب سراب

’خواب سراب‘ ضیا جالندھری کا تیسرا مجموعہ کلام ہے۔ اس میں یکجا ہونے والی تخلیقات کی تعداد پچیس ہے جس میں چودہ نظمیں اور گیارہ غزلیں شامل ہیں۔ خلافِ توقع اس مجموعے میں کوئی گیت شامل نہیں ہے۔ پہلی بار یہ مجموعہ ۱۹۸۵ء میں راولپنڈی سے مطبوعاتِ حرمت کے تحت شائع ہوا۔ اس کے ناشر زاہد ملک تھے۔ اس کا انتساب ’شفقت کے نام‘ ہے۔ اس کتاب میں شامل نظموں، غزلوں کی خطاطی معروف خطاط عبدالرشید بٹ نے کی تھی۔ دوسری بار یہ مجموعہ ’سر شام سے پسِ حرف‘ میں شامل ہوا جو ضیا جالندھری کے پہلے چار شعری مجموعوں کا مجموعہ تھا اور اسے نیاز احمد نے سنگِ میل پبلی کیشنز کے تحت ۱۹۹۳ء میں لاہور سے شائع کیا تھا۔ تیسری بار یہ کتاب ’کلیاتِ ضیا‘ کا حصہ بنی جسے ٹیلی میگ پبلشر نے ۲۰۰۷ء میں اسلام آباد سے شائع کیا۔ ’کلیاتِ ضیا‘ میں ’خواب سراب‘ کا وہ سرورق شامل ہے جو نامور مصور صادقین نے بنایا تھا۔ اس مجموعے میں شامل نظموں اور غزلوں کی فہرست درجِ ذیل ہے جسے ’کلیاتِ ضیا‘ سے لیا گیا ہے۔

۱ بشارت

۲ وقت کاتب ہے

۳ معزول

۴ بڑا شہر

۵ تیرگی

۶ ہابیل

۷ اس سے کیا شکوہ جسے پاسِ شناسائی نہیں

۸ آنکھوں میں نہاں ہے، جو مناجات وہ تم ہو

۹ رنگ باتیں کریں اور باتوں سے خوشبو آئے

۱۰ کیا سے کیا کر گئے غم خیر تمھیں کیا اس سے

۱۱ گو سِرِّ ارتقا و بقا میرا جسم ہے

۱۲ جب انھی کو نہ سنا پائے غمِ جاں اپنا

۱۳ راہیں

۱۴ شہر آشوب

۱۵ ناپائیدار

۱۶ سرد موسموں کا سورج

۱۷ شفق

۱۸ پیغام

۱۹ سرخ ہوا

۲۰ افتادِ طبیعت سے اس حال کو ہم پہنچے

۲۱ رشتہ رفتہ ہے کیا جادۂ فردا کیا ہے

۲۲ عجب کشاکشِ بیم و رجا ہے تنہائی

۲۳ شاداب شاخِ درد کی بھرپور کیوں نہیں

۲۴ راستے تیرہ سہی، سینے تو بے نور نہیں

پسِ حرف

’پسِ حرف‘ ضیا جالندھری کا چوتھا مجموعہ کلام ہے۔ جس میں شامل نظموں کی تعداد بائیس اور غزلوں کی تعداد اُنیس ہے۔ یہ مجموعہ الگ کتابی صورت میں شائع نہیں ہوا بلکہ ’سرِ شام سے پسِ حرف‘ کا حصہ بن کر قارئین تک پہنچا جو ضیا جالندھری کے اُس وقت تک کے چار شعری مجموعوں کا مجموعہ تھا اور اسے نیاز احمد نے سنگِ میل پبلی کیشنز کے تحت ۱۹۹۳ء میں لاہور سے شائع کیا تھا۔ دوسری بار یہ کتاب ’کلیاتِ ضیا‘ کا حصہ بنی جسے ٹیلی میگ پبلشر نے ۲۰۰۷ء میں اسلام آباد سے شائع کیا۔ ’کلیاتِ ضیا‘ میں ’پسِ حرف‘ کا وہ سرورق شامل ہے جو صہیب القائی نے بنایا ’پسِ حرف‘ میں شامل نظموں، غزلوں کی فہرست درجِ ذیل ہے جسے ’کلیاتِ ضیا‘ سے لیا گیا ہے۔

۱ چاک
۲ ہم
۳ امکان
۴ علیحدگی
۵ خامشی
۶ پسِ نگاہ
۷ تابکے
۸ پرواز
۹ بےخبر
۱۰ سبک دوش
۱۱ تسلسل

۱۲ آغاز

۱۳ شناخت

۱۴ عرضداشت

۱۵ شہرِنفاق

۱۶ جس تن لاگے

۱۷ مجاہدوں کا گیت

۱۸ دعا

۱۹ تسلط

۲۰ ایک ملاقات

۲۱ زوال

۲۲ ادھوری بات

۲۳ دیکھیں آئینے کی مانند سہیں غم کی طرح

۲۴ تری نگہ سے اُسے بھی گماں ہوا کہ میں ہوں

۲۵ چپ ہو گئے کہ حرف کی حرمت نہیں رہی

۲۶ یہ دھج، یہ روپ، یہ بل، کُل من علیہا فان

۲۷ شجر جلتے ہیں، شاخیں جل رہی ہیں

۲۸ اپنے احوال پہ ہم آپ تھے حیراں بابا

۲۹ دکھ تماشا تو نہیں ہے کہ دکھائیں بابا

۳۰ اک خواب تھا آنکھوں میں جواب اشکِ سحر ہے

۳۱ بجھا ہے یوں کہ نہیں دل کو آرزو سے غرض

۳۲ کتنے امکاں تھے جو خوابوں کے سہارے دیکھے

۳۳ کشکول ہے تو لا، ادھر آ کر لگا صدا

۳۴ یہ دل کے ساتھ ہے دھڑکا قدم قدم کیسا

۳۵ آنکھوں کو دے گیا ہے لہو، خواب لے گیا

۳۶ خون کے دریا بہہ جاتے ہیں خیر اور خیر کے بیچ

۳۷ نہ وہ پہلی بے کلی ہے نہ وہ ربط باہمی ہے

۳۸ جھلمل شاخیں، میٹھی سنگدھیں، ہرے لبادے موتی جڑے

۳۹ کہنے کو تو کیا نہ کہا

۴۰ گماں تھا یا تری خوشبو یقین اب بھی نہیں

۴۱ غم وہ ہے جو منت کش حالات نہیں ہے

دم صبح

''دم صبح'' ضیا جالندھری کا پانچواں مجموعہ کلام ہے جس میں اٹھارہ نظمیں اور بیس غزلیں شامل ہیں۔ پہلی بار یہ مجموعہ ۲۰۰۲ء میں لاہور سے 'الفیصل' کے تحت شائع ہوا۔ اس کے ناشر محمد فیصل تھے۔ اس کا انتساب 'نین تارا اور صبا کے نام' ہے۔ دوسری بار یہ کتاب 'کلیاتِ ضیا' کا حصہ بنی جسے ٹیلی میگ پبلشر نے ۲۰۰۷ء میں اسلام آباد سے شائع کیا۔ 'کلیاتِ ضیا' میں 'دم صبح' کا وہ سرورق شامل ہے جو علینہ پیرزادہ نے بنایا ہے۔ 'دم صبح' میں شامل نظموں اور غزلوں کی فہرست درجِ ذیل ہے جسے 'کلیاتِ ضیا' سے اخذ کیا گیا ہے۔

۱ ہمنوا

۲ دریا

۳ لاہور۔ چالیس کی دہائی کا شہر

۴ شوریدہ

۵ کچرا

۶ آخری بات

۷ بے مہار

۸ منظر پس منظر

۹ نگہباں

۱۰ شکایت

۱۱ اب جانا ہے

۱۲ سخن اور سخن ور

۱۳ سبقت

۱۴ قائد

۱۵ سائباں

۱۶ ایک صبح

۱۷ تنہا

۱۸ خلا

۱۹ تشنہ مرے دل ونگاہ، عالم رنگ و بو فریب

۲۰ درد سمیٹتی ہوئی صبح کی لالہ تاب لو

۲۱ رابطے ٹوٹ گئے، رشتے فراموش ہوئے

۲۲ یہ زمیں صحیفۂ خاک ہے، یہ مملک (فلک) صحیفۂ نور ہے

۲۳ وہ سمجھتا ہے جو انجام نگ (تگ) وتازکا ہے

۲۴ راحتوں سے رنج پھوٹے، سکھ بھی دوبھر ہو گئے

۲۵ یہ خاک ہے سخن گفتنی، زباں میں ہوں

۲۶ وہ پاس تھا پہ کسی دُور کے خیال میں گم

۲۷ وہ دل کی تو (لَو) نہیں، وہ لذتِ خیال نہیں
۲۸ بیدار تھا شب کہ خواب میں تھا
۲۹ ایک ایک لفظ دل کو لگا تیر کی طرح
۳۰ ہزار وسوسے دل کو ترے بیان پہ ہیں
۳۱ سخن کے سحر میں ہے حسن کے نکھار میں ہے
۳۲ یہ زیست ہے یا خواب کہ ہے اور نہیں ہے
۳۳ کیا آگ کشید خوں سے کی ہے
۳۴ کیا کیا سفر کی گردشیں ہم دیکھتے رہے
۳۵ مست احمریں سورج گر پڑا شتابی میں
۳۶ جاں دیتے ہیں اور اس کی حکایت نہیں کرتے
۳۷ دکھ کا سورج کسی طور ڈھلتا نہیں
۳۸ یہ اثر تھا اس کی نگاہ کا میں بھلا کے خود کو نہال تھا

ضیا جالندھری کی شاعری کے
انگریزی تراجم

The Grey Void

سلیم گیلانی نے ضیا جالندھری کی چھبیس منتخب نظموں کو انگریزی میں ترجمہ کر کے انھیں "The Grey Void" کے عنوان کتابی صورت میں شائع کیا۔ اس کتاب میں 'سرِ شام'، 'نارسا' اور 'خواب سراب' سے نظمیں چنی گئی تھیں۔ اسے نیشنل بک فاؤنڈیشن نے ۱۹۹۲ء میں اسلام آباد سے شائع کیا تھا۔ اس کا فلیپ الطاف گوہر نے لکھا تھا اور مبسوط تعارف حمید نسیم نے رقم کیا تھا۔ اسی تعارف سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جو اِن تراجم کے معیار پر مہرِ تصدیق ثبت کرتا ہے:

'Words for Saleem Gilani are not mere abstract symbols. They are vibrant and alive. Every word has for him its own cadence, its own music, its own personality. Translating poetry of another culture into English is no easy matter. I

had the privilege of listening to some such translations at the college of poetry in San Francisco in 1963. Most of them sounded no better than doggerel. It was Rudyard Kipling who, for the first time, brought under focus with his typical realism the unbridgeable gulf that separated different cultures. The East is East and the West is West, he said and never twain shall meet. Sleem Gilani deserves full credit for having bridged the gulf. He has achieved a singular triumph by blending two basically different literary traditions into a perfectly harmonious aesthetic unity.' (۶۹)

کتاب میں شامل نظموں کی فہرست درج ذیل ہے جسے "The Grey Void" کے مذکورہ بالا ایڈیشن سے لیا گیا ہے۔

From Sar-e-Sham — سرِ شام

The End	انجام
Song of the Evening	گیت
Blown-out Fire	بجھی ہوئی آگ
Pretence	دکھاوا

The Last Flicker	سنبھالا
The New Generation	نئی پود
The Rains	برکھا
Confidante	غم گسار
The Sphinx	ابوالہول
The Snow-Bound Evening	زمستاں کی شام
This Spring	یہ بہار
Autumn	خزاں

From Na-rasa — نارسا

Typist	ٹائپسٹ
The Frozen Land	زمہریر
After the Deluge	طوفان کے بعد
Told, Untold	کہی ان کہی
The Perennial Path	جادۂ جاوداں
The Flowing Desert	موجِ ریگ
Farewell	بہاگ
A Statue	ایک مجسمہ

From Khaab Saraab — خواب سراب

Abel	ہابیل

Whirlwinds	بگولے
Time, The Moving Finger	وقت کاتب ہے
Why Now?	پیغام
Deposed	معزول
The Big Town	بڑا شہر

The Breath of Dawn

ضیا جالندھری کا پانچواں مجموعہ کلام 'دمِ صبح' ۲۰۰۲ء میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ اکرام اعظم نے اس کتاب کی اٹھارہ نظموں اور اکتالیس غزلوں کو انگریزی میں ترجمہ کیا۔ اس کے علاوہ 'پس حرف' سے بھی تین نظمیں انگریزی میں ترجمہ کیں اور انھیں "The Breath of Dawn" کے عنوان سے کتابی صورت میں شائع کیا۔ ایک نظم 'کچرا' کا ترجمہ بشارت قادر نے کیا تھا وہ بھی اس کتاب میں شامل ہے۔ اسے دی مارگلہ وائس نے ۲۰۰۳ء میں اسلام آباد سے شائع کیا تھا۔ کتاب کا پیش لفظ مترجم نے خود لکھا ہے۔ کتاب میں شامل نظموں کی فہرست درجِ ذیل ہے جسے اس کتاب کے مذکورہ بالا ایڈیشن سے اخذ کیا گیا ہے۔

The Breath of Dawn — دمِ صبح

Communion	ہمنوا
River	دریا

Lahore of the Forties	لاہور: چالیس کی دہائی کا شہر
The Maverick!	شوریدہ
The Litter	کچرا
From the Drama: The Passing Seasons	ڈراما: ''آتی جاتی رتیں'' سے
Desire	حسرت
The Last Word	آخری بات
Rein less	بے مہار
Quintessence	منظر پس منظر
The Guardian	نگہباں
Complaint	شکایت
Time to Leave	اب جانا ہے
The Word and the Poet	سخن اور سخن ور
Stampede	سبقت
The Leader	قائد
Parasol	سائباں
One Morning	ایک صبح
Lonely	تنہا
Part 2 : Ghazals	**جز ۲: غزل**
Illusion	تشنہ مرے دل ونگاہ، عالم رنگ و بو فریب
Legacies	درد سمیٹتی ہوئی صبح کی لالہ تاب لو
Memories	رابطے ٹوٹ گئے، رشتے فراموش ہوئے

The Earth	یہ زمیں صحیفۂ خاک ہے، یہ فلک صحیفۂ نور ہے
Understanding	وہ سمجھتا ہے جو انجام تگ وتاز کا ہے
Strange Sorrows	راحتوں سے رنج پھوٹے، سکھ بھی دوبھر ہو گئے
Dilemma	یہ خاک ہے سخن گفتنی، زباں میں ہوں
Close By	وہ پاس تھا پہ کسی دُور کے خیال میں گم
Denial	وہ دل کی لو نہیں، وہ لذتِ خیال نہیں
Vigil	بیدار تھا شب کہ خواب میں تھا
Hurt Heart	ایک ایک لفظ دل کو لگا تیر کی طرح
Doubts	ہزار وسوسے دل کو ترے بیان پہ ہیں
Eloquence	سخن کے سحر میں ہے، حسن کے نکھار میں ہے
The Straight Path	سیدھی راہ دکھانے والا ہاتھ جھاڑ کر چلا گیا
Is It	بیداری ہے یا خواب کہ ہے اور نہیں ہے
Blood and Fire	کیا آگ کشید خوں سے کی ہے
The Journey	کیا کیا سفر کی گردشیں ہم دیکھتے رہے
His Universes	مست، احمریں سورج گر پڑا شتابی میں
Sacrifice	جاں دیتے ہیں اور اس کی حکایت نہیں کرتے
The Sun of Sorrow	دکھ کا سورج کسی طور ڈھلتا نہیں
My Flight	مری پرواز میں افلاک حائل ہو گئے ہیں
His Glance	یہ اثر تھا اس کی نگاہ کا میں بھلا کے خود کو نہال تھا

Part 3 : From Pas-e-Harf — جز ۳: پسِ حرف سے

Petition	عرضداشت
The Potter's Wheel	چاک

حواشی

(۱) ممتاز مفتی، 'خوش گفتار'، مشمولہ: 'فنون'، شمارہ: ؟ص ۳۱۲

(۲) یوسف ظفر، 'سید ضیا جالندھری' مشمولہ 'اوراق'، شمارہ: ؟ص ۳۳۴

(۳) ایضاً، ایضاً ص ۳۳۳۔ ۳۳۴

(۴) جیلانی کامران 'ضیا جالندھری کی شاعری'، قلمی مضمون مخزونہ راقم

(۵) ایضاً، ایضاً

(۶) نذر الحسن صدیقی، 'ضیائے محبت'، مشمولہ: مکالمہ، شمارہ: ۵ ص ۳۳۸۔ ۳۳۹

(۷) ایضاً، ایضاً، ص ۳۲۵

(۸) ضیا جالندھری، فلیپ 'انتخاب (۲۰۰۱۔ ۲۰۰۲) حلقہ اربابِ ذوق راولپنڈی'

(۹) نذر الحسن صدیقی 'ضیائے محبت'، مشمولہ: مکالمہ، شمارہ: ۵ ص ۳۲۴

(۱۰) ممتاز مفتی، 'خوش گفتار'، مشمولہ: 'فنون'، شمارہ: ؟'ص ۳۰۹

(۱۱) نذر الحسن صدیقی 'ضیائے محبت' مشمولہ مکالمہ، شمارہ: ۵ ص ۳۳۲۔ ۳۳۳

(۱۲) ممتاز مفتی، 'خوش گفتار'، مشمولہ: 'فنون'، شمارہ: ؟ص ۳۱۲

(۱۳) ابوالفضل صدیقی، 'من اندازِ قدت رامی شناسم'، مشمولہ: سیپ، شمارہ: ؟ص

(۱۴) ایضاً

(۱۵) حمید نسیم، ضیا جالندھری۔ایک بڑا شاعر، مشمولہ: پانچ جدید شاعر، ص ۲۲۱

(۱۶) ایضاً

(۱۷) حمید نسیم، ضیا جالندھری۔ایک بڑا شاعر، مشمولہ: پانچ جدید شاعر، ص ۲۴۰

(۱۸) 'پیش لفظ'، مطبوعہ 'سرشام'، مشمولہ 'کلیاتِ ضیا'، ص ا

(۱۹) حمید نسیم، ضیا جالندھری۔ایک بڑا شاعر، مشمولہ: پانچ جدید شاعر، ص ۲۲۱

(۲۰) سید امجد الطاف، 'سرِ شام'، قلمی مضمون مخزونہ راقم

(۲۱) حنیف کیفی، ڈاکٹر، 'اردو میں نظمِ معرا اور آزاد نظم'، ص ۵۵۰

(۲۲) شفقت تنویر مرزا، 'ضیا جالندھری کی شاعری'، مشمولہ 'مہر نیم روز' جنوری ۵۷، ص ۲۲

(۲۳) مختار صدیقی، 'سرشام......اس کتاب میں'، مشمولہ: 'اوراق؟'، شمارہ: ؟ص ۳۱۳

(۲۴) وحید قریشی، ڈاکٹر، 'ضیا جالندھری'، مشمولہ: 'جاوید' شمارہ: ؟ص ۴۶

(۲۵) جیلانی کامران، 'ضیا جالندھری کی شاعری'، قلمی مضمون مخزونہ راقم

(۲۶) امین راحت چغتائی، 'جاپانی شاعری کا مزاج اور ہائیکو' مشمولہ: اردو ادب ہائیکو نمبر، اگست ۱۹۸۵ء، ص ۱۱

(۲۷) ضیا جالندھری، 'ایک صبح'، مطبوعہ: 'دم صبح'، مشمولہ: 'کلیاتِ ضیا'، ص ۴۴۹

(۲۸) ضیا جالندھری، 'صبح سے شام تک'، مطبوعہ: 'سرشام'، مشمولہ: 'کلیاتِ ضیا'، ص ۴

(۲۹) ایضاً، ایضاً، ص ۵

(۳۰) سلیم احمد، 'نئی نظم اور پورا آدمی'، ص ۹۰

(۳۱) ضیا جالندھری، 'ابوالہول'، مطبوعہ: 'سرشام'، مشمولہ: 'کلیاتِ ضیا'، ص ۸۳

(۳۲) انور سدید، ڈاکٹر، 'اس نظم کی بات'، مشمولہ: 'اوراق' شمارہ: ؟ص ۲۱۲ تا ۲۱۴

(۳۳) ضیا جالندھری، 'ٹائپسٹ' مطبوعہ: 'نارسا'، مشمولہ: 'کلیاتِ ضیا'، ص ۱۵۰

(۳۴) ایضاً، ’کچرا‘ مطبوعہ: ’دمِ صبح‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۴۲۱

(۳۵) ایضاً، ’ہم‘ مطبوعہ: ’پسِ حرف‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۳۱۵۔۳۱۶

(۳۶) ایضاً، ’قائد‘ مطبوعہ: ’دمِ صبح‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۴۴۵

(۳۷) ایضاً، ’شہر آشوب‘‘ مطبوعہ: ’خواب سراب‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۲۵۷

(۳۸) ایضاً، ’وقت کاتب ہے‘، مطبوعہ: ’خواب سراب‘، مشمولہ: کلیاتِ ضیا، ص ۲۲۷

(۳۹) ایضاً، ’بگولے‘، مطبوعہ: ’خواب سراب‘، مشمولہ: کلیاتِ ضیا، ص ۲۸۸

(۴۰) حمید نسیم، ضیا جالندھری۔ ایک بڑا شاعر، مشمولہ: پانچ جدید شاعر، ص ۲۳۴۔۲۳۸

(۴۱) ضیا جالندھری، ’بڑا شہر‘، مطبوعہ: ’خواب سراب‘، مشمولہ: کلیاتِ ضیا، ص: ۲۳۳

(۴۲) شمس الرحمن فاروقی، ’طویل نظم، مختصر نظم‘، مشمولہ ماہ نامہ ’اوراق‘، اپریل ۱۹۸۴ء ص ۵۴

(۴۳) ضیا جالندھری، ’زمستاں کی شام‘، مطبوعہ: ’سرِ شام‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۹۷

(۴۴) شمس الرحمن فاروقی، ’طویل نظم، مختصر نظم‘، مشمولہ ماہ نامہ ’اوراق‘، اپریل ۱۹۸۴ء ص ۴۴

(۴۵) ضیا جالندھری، ’سالگی‘، مطبوعہ: ’سرِ شام‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۱۱۱

(۴۶) فتح محمد ملک، ’ضیا جالندھری کے خواب‘، مشمولہ: ؟ ص ۳۲۳

(۴۷) حمید نسیم، ضیا جالندھری۔ ایک بڑا شاعر، مشمولہ: پانچ جدید شاعر، ص ۲۲۴

(۴۸) ضیا جالندھری، ’ہم‘، مطبوعہ: ’پسِ حرف‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۳۰۲

(۴۹) وزیر آغا، ڈاکٹر، ’تاثرات‘ مشمولہ: ؟ ص ۱ تا ۸

(۵۰) ضیا جالندھری، ’ہم‘، مطبوعہ: ’پسِ حرف‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۳۱۸

(۵۱) جیلانی کامران ’ضیا جالندھری کی شاعری‘، قلمی مضمون مخزونہ راقم

(۵۲) ضیا جالندھری، ’غزل‘، مطبوعہ: ’خواب سراب‘، مشمولہ: کلیاتِ ضیا، ص: ۲۷۲

(۵۳) ضیا جالندھری، ’غزل‘، مطبوعہ: ’پسِ حرف‘، مشمولہ: ’کلیاتِ ضیا‘، ص ۳۷۰ تا ۳۷۲

PAKISTAN ACADEMY OF LETTERS

ISBN-978-969-472-237-5