ترقی پسند ادب کا ترجمان

انگارے

مرتبہ

سیّد عامر سہیل

ماہانہ کتابی سلسلہ نمبر ۲۸

تیسرا سال: چوتھی کتاب

اپریل ۲۰۰۵ء

مراسلت: c/۵۴۵ گل گشت کالونی، ملتان
ای میل: angarey_90@hotmail.com
angarey@poetic.com
فون: ۰۶۱-۵۲۳۴۸۶ ، ۰۳۰۰-۹۶۳۸۵۱۶

مطبع: عاتکہ پرنٹنگ پریس، ملتان
قیمت: تیس روپے
زرِ سالانہ (بارہ شمارے): ۳۵۰ روپے

ترتیب

۱۔ چند باتیں — سید عامر سہیل — ۳

مضامین:

۲۔ ادیبوں، شاعروں کی وراثت کا مسئلہ — ڈاکٹر انوار احمد — ۴
۳۔ حقیقت نگاری میں ایک مطالعہ۔ کرشن چندر کا ناول 'غدار' — ابن حسن — ۸
۴۔ مجید امجد کی شعری ہیئتیں — سید عامر سہیل — ۳۰

کہانیاں:

۵۔ پوتو آئس (فرانسیسی کہانی) — اناطولی فرانس/ خالد فتح محمد — ۵۳
۶۔ جوڑی دار — جیمز جوائس/ ڈاکٹر خالد سنجرانی — ۶۵
۷۔ زردی — احمد صغیر صدیقی — ۶۸
۸۔ وہ......؟ — راحت ثمرین — ۷۲

نظمیں:

۹۔ قیدی — احمد صغیر صدیقی — ۷۵
۱۰۔ ابھی وہ یہیں تھی — فہیم شناس کاظمی — ۷۶
۱۱۔ موت کے رنگ — فہیم شناس کاظمی — ۷۷
۱۲۔ راکھ ہو چکا ہوں — خالد ریاض خالد — ۷۸
۱۳۔ نصیب — خالد ریاض خالد — ۷۸
۱۴۔ اشکِ ندامت — خالد ریاض خالد — ۷۹
۱۵۔ مروہ لوری — خالد ریاض خالد — ۷۹
۱۶۔ کہاں تھے تم......؟ — سید تحسین گیلانی — ۸۰

سید عامر سہیل

چند باتیں

ڈاکٹر انوار احمد

ادیبوں، شاعروں کی وراثت کا مسئلہ

اس میں شک نہیں کہ ہمارے ہاں بیشتر ادیب کوئی قابلِ رشک سماجی زندگی نہیں گذارتے، اسی لئے انکی عائلی زندگی بھی عام طور پر ناہموار گذرتی ہے، جسکی وجہ سے اکثر انکی اولاد بھی ان سے اپنی نسبت کے اعلان سے اس وقت تک جھجکتی رہتی ہے، جب تک یہ امر یقینی نہ ہو کہ اس حوالے سے کسی بااختیار کا التفات حاصل ہوسکتا ہے، یا کسی مجلس یا طبقے میں پذیرائی نصیب ہوسکتی ہے۔ اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ لکھنے والے میر تقی میر نے اگر اپنی سخن گو بیٹی کا ذکر 'نکات الشعراء' میں نہ کیا تو اسکے اسباب صنفی امتیاز کے حوالے سے حجابات میں بھی تلاش کئے جاسکتے ہیں، البتہ جب محمد حسین آزاد نے 'آبِ حیات' میں خدائے سخن کے صاحبزادے میر کلو اور انکے مشاغل کا ذکر کیا، تو بہت سوں کو احساس ہوا کہ کسی بڑے شاعر کا وارث اسکی معروف یا معلوم اولاد میں سے ہونا مشکل ہے، میر انیس کا ماجرا استثنائی ہے۔

اس وقت مجھے یہ بات نہیں چھیڑنی کہ حفیظ جالندھری اپنی بڑی بیٹی کے مجلسی احتجاج سے کیوں خائف رہتے تھے، یا مزاج اور رنگِ شعر کے واضح اختلاف کے باوجود ن۔م راشد بھی اپنی بیٹی کے ردعمل سے کیوں ہراساں ہوتے تھے، یا علامہ اقبال اپنے بیٹے آفتاب اقبال سے شاکی کیوں تھے؟ جامعات میں تخلیق کاروں کی شخصیت پر کام کرنے والوں کو انکے افراد، خانہ [پس ماندگان؟] سے بسا اوقات جو کچھ سننا پڑتا ہے، وہ اپنی جگہ ایک الگ مضمون کا تقاضا کرتا ہے، زکریا یونیورسٹی ملتان نے [اس وقت یہ ملتان یونیورسٹی تھی، آقائے غضنفر مہدی کی 'ریشہ دوانیوں' سے بہاءالدین زکریا یونیورسٹی نہیں ہوئی تھی] ایم۔اے کی ایک طالب علم نسیم اختر گل سے ۷۶۔۷۷ میں مجید امجد پر ایک تھیسس لکھوایا تھا، انکی بیوہ نے جو کچھ انکے بارے میں ارشاد فرمایا تھا، اسے من وعن درج کرنا مشکل تھا، سید عابد علی عابد کے بارے میں بھی انکی بیوہ محترمہ بلقیس عابد علی نے ڈاکٹر عبدالرؤف شیخ کے اس اصرار پر کہ انکی شخصیت کے بارے میں ارشاد فرمایئے، کہا تھا 'اس وقت بھی کوئی خوبصورت لڑکی قبر کے پاس سے گذرتی ہوگی تو عابد شاہ اٹھ کر بیٹھ جاتا ہوگا'۔ تاہم فی الوقت تو میرا ارادہ کچھ سعادت مندوں کا ذکر کرنا ہے، خاص طور پر ملتان کے حوالے سے، جنہوں نے ثابت کیا ہے کہ وہ کسی تخلیق کار کے حقیقی وارث ہیں۔ یہ اُس طرح کے وارث نہیں ہیں جنہوں نے کسی کا سجادہ نشین بن کے عطیات سمیٹنے ہوں، اردو میں فی الوقت اقبال اور محمد حسن عسکری ایسے ہیں، جن کے مداح بعض اوقات مجاور بننا چاہتے ہیں اور یوں اُن کی فکری وراثت کو اپنے حصار میں لینے کے آرزومند ہوتے ہیں۔

عرش صدیقی [۱۹۲۷ء۔۱۹۹۷ء] انگریزی ادبیات کے استاد، شاعر، افسانہ نگار اور نقاد تھے، انکی اہلیہ محترمہ غوثیہ صدیقی خود اردو ادبیات کی استاد رہیں، انکی ایک بیٹی جہاں تاب اور دو بیٹے جہاں زیب اور دانیال ڈاکٹر ہیں اور دونوں امریکہ میں مقیم ہیں، تیسرے بیٹے اورنگ زیب کمپیوٹر انجینئر ہیں اور پنڈی میں رہتے ہیں [موٹروے پر گذشتہ ماہ بچوں کی بس الٹنے کا جو المناک حادثہ ہوا، اس میں اورنگ زیب کا ۱۱ سالہ بیٹا بھی شامل تھا] عرش صاحب ایک فیض رساں استاد اور مجلسی شخصیت تھے، اور مجھ جیسے انکے سینکڑوں شاگرد اور دوست ہیں۔ ڈاکٹر شوذب کاظمی نے علی الترتیب زکریا یونیورسٹی اور علامہ اقبال یونیورسٹی اسلام آباد سے انکی شخصیت اور علمی و تخلیقی سرمائے پر ایم۔اے اور پی ایچ۔ڈی کا مقالہ لکھا، مگر حقیقت میں انکے شاگرد اور دوست ڈاکٹر طاہر تونسوی نے خود کو ان کا علمی وارث ثابت کیا، جنہوں نے 'عرش صدیقی کے سات مسترد افسانے' نامی کتاب مرتب اور شائع کی [یہ افسانے مصنف نے خود نظر انداز یا مسترد کئے تھے]، انکی بہت سی کتب کی ترتیب اور اشاعت کا محرک بنے، عرش صاحب کا کتاب خانہ بھی انہی کی وساطت سے جھنڈیر لائبریری، میلسی منتقل اور محفوظ ہوا، بلکہ چند ماہ پہلے انہوں نے انکی شخصیت اور فن سے متعلق ایک کتاب بھی شائع کی، ڈاکٹر طاہر تونسوی سے میرے حسد اور جلن کی ایک بڑی وجہ عرش صاحب کی طرف سے ڈاکٹر تونسوی کی والہانہ توصیف تھی، مگر میں اب دل سے خیال کرتا ہوں کہ ڈاکٹر تونسوی نے خود کو انکا حقیقی وارث ثابت کیا ہے، ڈاکٹر شوذب کاظمی کو بھی اس راہ میں ان کا ہم سفر کہہ سکتے ہیں۔

جابر علی سید [۱۹۲۳ء۔۱۹۸۵ء] فارسی کے استاد، شاعر، نقاد اور محقق تھے، عروض اور لغت سے خصوصی دلچسپی تھی، انکی وفات کے بعد انکے بیٹے عقیل جابر نے جس طرح انکی کتب شائع کرائی ہیں ['موجِ آہنگ'، 'استعارے کے چار شہر'، 'تحقیق و تنقید' اور 'لسانی اور عروضی مقالات']، مجھ ایسے بدگمان کو اسکی توقع نہیں تھی، کیونکہ عقیل کا اپنا مضمون سیاسیات ہے، وہ ہاکی کھیلتا تھا اور پھر جس طرح زہد و تقویٰ کھیل اور کھلاڑیوں کے راستے پاکستان میں داخل ہوا ہے، وہ اپنی جگہ ایک مقالے کا تقاضا کرتا ہے، بہر طور عقیل بھی تبلیغی جماعت کا سرگرم رکن بن گیا اور میرے جیسے متعصب نے خیال کیا کہ اب اس کی ترجیحات میں اباجی کی علمی اور تخلیقی باقیات کی تدوین و ترتیب نہیں رہے گی مگر جزاک اللہ عقیل کہ جابر صاحب اپنی علمی دھن اور معمولات کے انہماک کی وجہ سے بہت زیادہ قابلِ رشک والد نہ رہے ہوں گے۔

علامہ عتیق فکری [۱۹۱۷ء۔۱۹۸۶ء] ملتان کے درویش عالموں میں سے تھے، جو اک ذرا معصوم اور نیک نیت مبالغے سے اپنی علمیت کے بارے میں خیال کرتے تھے، انہوں نے فلسفہ، تاریخ، تصوف اور موسیقی کے بارے میں لکھا، وہ زردوزی کا کام کرتے تھے، بڑی محنت اور ایثار سے کام لے کر انہوں نے ایک بے مثال کتاب خانہ بنایا تھا، 'نقشِ ملتان' کے نام سے ملتان کی جامع تاریخ لکھنی چاہی، ایک جلد زندگی میں شائع ہوئی، دوسری انکی وفات کے بعد، ڈاکٹر شہزاد قیصر کی توجہ سے [جو اس وقت ملتان کے ڈپٹی کمشنر تھے] انکے بیٹے نے شائع کی، مگر متوقع مالی مدد اور کتب و کتاب خانے کی پذیرائی

کے حوالے سے انکے مرحوم صاحبزادے عزت بیگ کچھ مغالطے کا شکار ہو گئے، نتیجہ یہ ہوا کہ 'نقشِ ملتان' کی باقی ماندہ دو جلدیں شائع نہ ہو سکیں، انکے مضامین بھی مرتب نہ ہو سکے اور انکا کتاب خانہ بھی سرائیکی محاورے میں 'وِلوں وِلوں' ہو گیا۔ آج سے کوئی آٹھ ماہ پہلے انکے نواسے کو جناب ڈاکٹر اسلم انصاری نے میرے پاس بھجوایا کہ اس کے پاس علامہ عتیق فکری کے کتاب خانے کا ایک حصہ ہے، اسے یونیورسٹی کا سرائیکی ریسرچ سنٹر خریدنے کی کوشش کرے، بہر طور ۳۵ ہزار روپے معاوضہ طے ہوا، دس ہزار روپے ادا کر کے کتابیں سنٹر میں منتقل کر لی گئیں، جب قواعد کے مطابق چیک تیار ہوا تو دو نوجوان آئے کہ ہم علامہ عتیق فکری کے پوتے ہیں، ہمارے والد مرحوم نے یہ کتابیں اپنی بہن کے گھر رکھوائی تھیں، وہ بھی فوت ہو گئیں، اب یہ نوجوان نواسہ کس طرح وارث ہو گیا؟ میں نے انتہائی پریشانی کے عالم میں علامہ کی اصل علمی وارث بیٹی محترمہ رضیہ فکری سے مدد چاہی، میرا خیال ہے کہ وہ کوئی آسودگی کی زندگی نہیں گذار رہیں، مگر انہوں نے ہم سب کا مغالطہ دور کیا کہ وہ ہم سب سے زیادہ آسودہ ہیں، انہوں نے چیک کی رقم کو سنٹر کے نام عطیہ کیا کہ گوشۂ عتیق بنایا جائے، انکی کتابوں کا توضیحی اشاریہ چھاپا جائے اور انکی کتابیں ریسرچ سکالروں کے ذوقِ مطالعہ کی نذر۔

سر عبدالقادر کے داماد پروفیسر عبداللطیف تپش [۱۸۹۵ء۔۱۹۴۳ء] ایمرسن کالج ملتان میں فارسی کے استاد تھے، اور ملتان کے ہی ایک تاریخی قبرستان حسن پروانہ میں آسودۂ خاک ہیں، انکا دیوان انکے ایک شاگرد نے مرتب کیا اور شائع بھی۔ اسی طرح حال ہی میں صادق مصور [۱۹۴۵ء۔۱۹۸۸ء] کی صاحبزادی محترمہ صنوبر مصور نے مرحوم کا دوسرا شعری مجموعہ 'روپ نگر' شائع کیا ہے۔ [پہلا 'شبِ چراغاں' ہے]، سید اقبال گیلانی کے بیٹے منظر گیلانی نے ان کا شعری مجموعہ چھاپا ہے، پنجابی کے استاد اور روشن فکر شخص منشاء سلیمی [۱۹۲۸ء۔۱۹۹۳ء] کا مجموعہ 'تیری گلی کی بات' انکی بیٹی طاہرہ اور عابدہ نے شائع کیا ہے، اسد ملتانی [۱۹۰۲ء۔۱۹۵۹ء] کا کلیات پہلی مرتبہ ملتان کے ایک جواں سال طالب علم شوکت علی نے مرتب کیا ہے اور سرائیکی ریسرچ سنٹر نے شائع کیا ہے۔ کشفی ملتانی [۱۹۰۲ء۔۱۹۷۶ء] کا کلیات بھی ایم۔فل کی ایک طالب علم عاصمہ نے مرتب کر دیا ہے، مرحوم کی بیٹی محترمہ زیب کے تعاون سے اور کیفی جامپوری کا دیوان ڈاکٹر اسلم عزیز درانی اور کیفی صاحب کے صاحبزادے شبیر حسن اختر مرتب کر رہے ہیں، اسے بھی سرائیکی ریسرچ سنٹر ہی شائع کرے گا۔ ڈاکٹر جعفر بلوچ نے بھی اس خطے کے شاعروں کے حوالے سے قابل قدر کام کیا ہے، گویا اولاد یا معنوی اولاد اس طرف متوجہ ہے، مگر شاگردوں یا عقیدت مندوں کی جانب سے ایسے کام میں ایک بڑی رکاوٹ ادیبوں کے ناخلف وارث بھی ہوتے ہیں، مثال کے طور پر محمود نظامی کا 'نظر نامہ' بہت پائے کا سفر نامہ ہے اور ملک کی بہت سی جامعات کے نصاب سے شامل ہے، اسکا پہلا ایڈیشن بھی کمیاب ہے، طالب علموں کی مشکل کے پیشِ نظر ہم نے چاہا کہ شعبے سے شائع کریں، پھر معلوم ہوا کہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے اسے بڑی محنت سے مرتب کیا ہے اور وہ شائع کرنے

کا ارادہ رکھتے ہیں، سو ہم انکی کتاب کے منتظر تھے کہ دو برس پہلے جناب محمود نظامی کے بیٹے ہونے کے دعوے دار ایک صاحب نے ہمارے شعبے کو مکتوب کی صورت میں قانونی نوٹس بھجوایا کہ آپ اس کتاب کو چھاپنے سے باز رہیں کہ انکی اولاد یہ حقوق اشاعت رکھتی ہے، اگر پاکستان میں ایسی اولاد کے محاسبے کے لئے کوئی عدالت ہوتی تو میں انکا یہ نوٹس اس عدالت میں پیش کرتا کہ اس میں 'نظر نامہ' کو ''نذر نامہ'' لکھا ہوا تھا، اور یہ قلمی خط تھا، اس لئے جس بیٹے کو اپنے ابا جی کی کتاب کے عنوان کا املا معلوم نہ ہو، اس کے ادعائے استحقاق پر ہنسنا چاہئے کہ رونا؟۔۔۔کبھی ایک شخصیت سے محبت اور لگاؤ رکھنے والے لوگوں میں رقابت دل آزار بھی ہو جاتی ہے، جیسے غالب اور رشید احمد صدیقی سے محبت ہمارے پروفیسر لطیف الزماں خاں کو بھی ہے اور ڈاکٹر معین الرحمان صاحب کو بھی، ان کے مابین جو قلمی جنگ ہوئی میرے خیال میں اس سے غالب اور رشید احمد صدیقی ہرگز خوش نہ ہوئے ہوں گے، یہ اور بات کہ پروفیسر لطیف الزماں صاحب نے جنابِ رشید احمد صدیقی کی محبت میں ہندوستان اور پاکستان کی کئی لائبریریوں میں گوشہ ہائے رشید قائم کیے ہیں، اپنی کتب عطیہ کی ہیں اور بہت سی کتب اور جرائد خرید کر انہیں مسلسل شاداب بناتے رہتے ہیں، غالباً انھوں نے فیض احمد فیض کی نظم ''رقیب سے'' کا تاثر تخلیقی طور پر قبول کیا۔

☆☆☆

ابن حسن

حقیقت نگاری میں ایک مطالعہ

کرشن چندر کا ناول 'غدار'

فرانس کی سماجی دنیا مورخ ہوگی، میں فقط اس کا کاتب۔ نیکیوں اور بدیوں کی فہرست سامنے لاکر، جذبوں کے اہم حقائق اکٹھے کر کے، کرداروں کو بیان کر کے، سماجی دنیا کے اہم واقعات کا انتخاب کر کے، ایک جیسے کئی کرداروں کے مشترک خواص جوڑ کر ٹائپ کردار تخلیق کر کے، شائد میں اس تاریخ کو رقم کر سکوں جسے کئی مورخ بھلا چکے ہیں، اور یہ ہے زندگی اور اس کے طریقوں کی تاریخ۔

(بالزاک، اپنی بہن کے نام خط)

جمالیاتی مسئلے کی بنتر اس مخصوص تعلق کو جاننا ہے جو فن پارے کی سچائی اور عام زندگی کی غیر سچائی untruth کے درمیان بنتی ہے۔ اگر صرف اتنا کہا جائے کہ فن زندگی کی تصویر یا زندگی کا عکس یا نقل ہے، یا یہ کہ حقیقت ایسے ہی بیان کی گئی ہے جیسا کہ یہ اصل زندگی میں ہے، تو یہ یک طرفہ بات ہوگی۔ ایسی بنیاد کی ضرورت ہے کہ ادب پڑھنے والا اس بات کو پہچان سکے کہ فن پارہ حقیقت کی بہتر اور زیادہ وسیع تصویر پیش کرتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے؟ ادیب انتخاب کرتا ہے، اپنے مواد کو شکل دیتا ہے اور اس طرح قاری کو واضح انداز میں زندگی کے چھپے اور مخفی پہلو دکھاتا ہے جو عام زندگی کی وسیع تفصیل میں چھپے رہتے ہیں اور ان تک ہماری رسائی نہیں ہوتی۔ ادب میں ہر چیز کا اہم اور نمائندہ ہونا ضروری ہے۔ اس کا مطلب تجرید نہیں، مثال کے طور پر ناول کا کردار اس طرح زندگی کی عکاسی کرتا ہے کہ اگرچہ بظاہر وہ زندگی سے ہٹا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن وہ وسیع تر تفصیل اپنے اندر سموئے ہوتا ہے۔ وہ ایک فرد ہوتے ہوئے بھی اپنے پورے طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ اپنے مصنف کا ماؤتھ پیس نہیں کہ جس کے منہ میں وہ اپنا فلسفہ ڈال دیتا ہے، اس میں اندرونی منطق یا تسلسل کا ہونا ضروری ہے جو اس جیسے بے شمار کرداروں کے ذہنی اور سماجی عمل پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس طرح انفرادی اور عمومی، مخصوص اور نمائندہ، خاص اور علامتی کی جڑت بنتی ہے۔

آج کے دور میں ایسے ادب کی اور بھی ضرورت ہے جو حقیقت کے ظواہر سے آگے جا سکے۔ بغیر کسی مبالغے کے کہا جا سکتا ہے کہ انسانی تہذیب جتنے خوفناک خطرات میں آج گھری ہوئی ہے پہلے کبھی نہ تھی۔ ماضی میں بھی کئی وحشی قوموں نے اعلیٰ تہذیبوں کو تہس نہس کیا لیکن آج تمام دنیا کی تہذیب، جو ایک تاریخی وحدت میں جڑی ہوئی ہے ایسی انسان دشمن قوتوں میں گھری ہوئی ہے جو مہلک ترین

ہتھیاروں سے لیس ہے اور جدید ٹکنالوجی ان کے غلام کے بطور اس تباہی کے نت نئے سامان تیار کر رہی ہے۔ میدان حرب میں یہ برتری حاصل کرنے کے بعد یہ قوتیں نظریاتی اور علمی، فلسفیانہ اور ادبی میدان میں بھی اپنی برتری کے بہت سے سامان تیار کئے ہوئے ہیں۔ اس کی واضح مثال پاپولر فکشن، ادب، وغیرہ میں قائم مفروضے ہیں۔ ولگر ادب جسے ایک طرح سے سرکاری سرپرستی حاصل ہو جاتی ہے ایسی شاعری پر مشتمل ہے جس میں عام طور پر زندگی سے مایوسی، فرار عرف عام میں ''غم وحزن'' کو اعلیٰ قدر کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ یا پھر ایسی شاعری جس کا موجود زندگی سے کسی قسم کا تعلق نہیں بنتا۔ اس کا لازمی نتیجہ پیشہ ور شاعر اور پھر ان پر بات کرنے والے پیشہ ور نقاد ہیں۔ ایسی فلمیں عام ہیں جن سب کا مافیہ ایک ہی ہوتا ہے اور جن میں 'فراریت' ایک اعلیٰ و ارفع انسانی وصف کے بطور بُنی جاتی ہے۔ ان کی ایک ذیلی قسم 'خواہش کی تصوراتی تکمیل' کا مافیہ لئے ہوئے ہے۔ خود تجریدی ادب اور روحانیت کی مختلف اقسام کے تحت لکھا گیا ادب، موجود صورت حال کو ختم کرنے کے لئے جدوجہد کی بات کرنے کی بجائے اور زندگی کی سچی ترجمانی کرنے کی بجائے، ایک تصوراتی اور خیالی دنیا کی بشارت دیتے ہیں جہاں تنہائی، بُعد، مغائرت، مایوسی، پریشانی وہ عذاب ہے جس میں مبتلا رہنا ہر فرد کی قسمت میں لکھا ہوا ہے۔ ایک طرف اگر ان اقسام کے ادب میں عمل کا فقدان ہے تو دوسری طرف فلم اس درجے سے اور بھی نیچے آ جاتی ہے جب یہ واقعی لڑنے مرنے کا سبق دیتی ہے، کسی اعلیٰ مقصد کے لئے نہیں بلکہ ذات برادری کے لئے، یا پھر خزانے کی تلاش میں، یا پھر کسی کی جائیداد کو حاصل کرنے میں، یا کسی کو قتل کرنے میں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی یہ تمام اصلی نقلی اقسام جدید دور کے آہنی اصولوں کی ہی پیروی کرتے ہیں۔

جب ہم ادب کی موجودہ صورت حال کو ماضی میں ہونے والے ارتقا سے تسلسل قائم رکھتے ہوئے جوڑیں تو کئی رجحانات نظر آتے ہیں جن میں زیادہ تر مغرب کی تقلید میں سامنے آئے۔ لیکن صرف اتنا کہہ دینا کہ یہ مختلف ہیئتیں اور اصناف باہر سے برآمد کی گئیں کافی نہیں۔ کچھ انتہائی مصنوعی اور بے سروپا ہیئتیں جنہیں چند لوگ 'ہیئت میں تجربے' کہتے ہیں، چھوڑ کر بڑی بڑی اصناف ایسی بھی ہیں جنہیں یہاں کے زمینی حقائق اور سماجی ارتقا کے ہم آہنگ کہا جا سکتا ہے۔ ان میں خاص کر ناول اور افسانہ بہت اہم ہیں۔ ناول اور افسانہ میں غیر ملکی اثرات کے تحت بہت سے رجحانات سامنے آئے، جیسا کہ چیخوف، موپساں کے اثرات کھل کر کچھ ادیبوں میں نظر آتے ہیں۔ اس میں سے موپساں کے زیر اثر لکھا جانے والا ادب جس میں منٹو، اور کرشن چندر کے بھی بہت سے افسانے اور ناول شامل ہیں، روایتی تخیلاتی پلاٹ کی بجائے حقیقت کی مفصل اور جزئیات تک پھیلی ہوئی تفصیل پر انحصار کرتے ہیں جو بجائے اس کے کہ حقیقت کی ترجمانی کرے غیر ضروری تفصیل بن جاتی ہے۔ اس انحطاط کی موجود کڑی ادب کا صحافیانہ رپورتاژ تک آن گرنا ہے جس میں سفر نامے، خودنوشت سوانح عمریاں، سیاسی اور دیگر واقعات کا آنکھوں دیکھا حال، وغیرہ جیسی تحریریں ہیں۔ اس ارتقا کی نوعیت جاننے کے لئے، اور ان کے دوسری اصناف سے

تعلق کا تعین کرنے کے لئے ضروری ہے کہ خود ہمارے معاشرے کے مختلف سماجی پہلوؤں کا جائزہ لیا جائے۔ ہمارا مقصد اس ادبی رجحان میں موجود تخلیقی طریق کار کو زیر بحث لانا ہے اور یہ دکھانا ہے کہ 'غدار' میں اس کے برعکس حقیقت نگاری تخلیقی اصول ہے۔

اگرچہ آج بھی بعض لوگ غیر ضروری تفاصیل پر مبنی نفسیاتی ناول اور افسانے کے گن گاتے ہیں، لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف تو نفسیاتی ادب کا زوال، دوسری طرف اس کا جدید سفر ناموں وغیرہ میں انحطاط ایک سماجی عمل کا حصہ ہیں۔ شروع میں اس قسم کا ادب جو ایک فرد کی ذاتی نفسیاتی نزاکتوں اور تقدیر کو اپنا موضوع بناتا تھا ہمارے دور کے بڑے اور اہم سوالات کا جواب دینے میں ناکام تھا، بلکہ کہنا چاہئے کہ یہ ان سوالات کی تشکیل ہی نہ کر پایا۔ ایسے میں یہ توقع رکھنا کہ یہ ان کے بارے درست رویہ رکھے گا، بالکل غیر ضروری سوال معلوم ہوتا ہے۔ ناکامی کی وجہ بنتر اور مافیہ کے مابین لازمی، علتی تعلق سے انحراف تھا۔ ہم یہاں مافیہا میں خود ادیب کا زندگی کو دیکھنے کا نظریہ بھی شامل کریں گے۔ نفسیاتی ادب کی ناکامی بجائے اس کے کہ مافیہا یا نقطۂ نظر کے سوال کو سامنے لاتی، پھر سے بنتر کا مسئلہ ہی حاوی ہو گیا۔ اس کی مختلف توجیہات کی جا سکتی ہیں۔ ایک تو خود ادیب کی بزدلی کہ وہ سچائی بیان کرنے سے خوف زدہ ہے، یا پھر اس کے نقطۂ نظر میں غیر سچائی کا حاوی ہونا۔ لیکن یہ پوری تشریح نہیں کیونکہ بعض نفسیاتی ادب میں موجود معاشرے پر شدید تنقید نظر آتی ہے اور باقی کے سوالات کے علاوہ اس سوال کا جواب ڈھونڈنا بھی ضروری ہے کہ یہ تنقید یک طرفہ اور نامکمل کیوں رہی۔

اس رویے کے بالکل الٹ بھی اثر نظر آتا ہے۔ ایسے ادیب جو خارجی حقیقت سے پوری طرح جڑے نہیں ہوتے ان کو یہ میکانکی، بے روح محسوس ہوتی ہے جس کو خارجی قوانین حرکت دیتے ہیں۔ یہ سوچ ایک طرف تو بے معنی قوانین کا سسٹم اور دوسری طرف مکمل chaos۔ اس حقیقت کو جو خلا میں ہے اور مقرونی شکل نہیں رکھتی، کو بہت سے بورژوا مصنف 'روح کی زندگی' تک محدود کر دیتے ہیں۔ جو ان کے خیال میں فیصلہ کن ہے۔ اس طرح روح کی زندگی واحد مافیہا بن جاتی ہے۔

حقیقت نگار ادب، اس کے برعکس، معروضیت کے خاصے کو کبھی بھی نہیں چھوڑتا۔ اسی لئے اس پر عدم جذباتیت کا الزام لگایا جاتا ہے۔ چیخوف نے اپنے ایک خط میں لکھا کہ ''اگر آپ انسانیت کے دکھ بیان کرنا چاہتے ہیں تو آپ کے لئے لازم ہے کہ اپنے اظہار میں سرد مہری کا برتاؤ کریں وگرنہ آپ جذباتیت کا شکار ہو جائیں گے''۔ اس قسم کے ادیبوں نے حقیقت کو معروضی انداز میں ہی بیان کرنے کی کوشش کی، موجود واقعات و حالات کو ٹھیک ٹھیک انداز میں پیش کیا اور معاشرے کے ان موضوعات کو سامنے لائے جن کو وہ شدید نوعیت کا سمجھتے تھے۔

ادب ان فنون میں سے ہے جو شعور کی ایک طرح سے دوبارہ تشکیل کرتے ہیں۔ جس طرح فطری سائنس فطرت کو جاننے کی سمجھ مہیا کرتی ہے، ادب ہمیں خود انسان کو سمجھنے کا وسیلہ فراہم کرتا ہے۔ زندگی کی

غیر سچائیوں کا ادب کی سچائی کے ذریعے اظہار اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ فن کار کو یہ سچائی اپنی کلیت میں بیان کرنا ہوتی ہے۔ اگر اس کا بیان یک طرفہ ہے، تو یہ حقیقت کی مکمل ترجمانی کرنے سے قاصر ہوگا۔

ادب کے بارے یہ سادہ سے مشاہدات بہت سے نقادوں، صحافیوں، اور کئی دوسرے لوگوں کے ذہن میں نہیں آتے، جس کے نتیجے میں وہ انتہائی گھٹیا اور بے معنی ناولوں اور شاعری کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ علیحدہ اور مصنوعی زبان وجود میں آچکی ہے جو ادب کی تنقید کے لئے مستعمل ہے لیکن اس مصنوعی زبان کے الفاظ اور تراکیب، حتیٰ کہ جملے بھی یک رخی نوعیت کے ہیں اور ان کا مقصد اس جعل سازی کو سہارا دینا یا اس پر نقاب چڑھانا ہے جو خود اس ادب میں موجود ہے۔ ہونا تو یہی چاہئے تھا کہ ادب، تنقید اور جمالیات انسانی زندگی کو جاننے اور انہیں انسانی شکل دینے کے لئے ہوتے، یہ ثقافت میں انسانی روایات کی ترویج سے ہم آہنگ ہوتے اور ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم بن جاتے۔ لیکن اصل صورت حال یہ ہے کہ اگرچہ بعض ادب پارے مختلف حیلوں بہانوں سے عارضی کامیابی بھی حاصل کر لیتے ہیں یہ موجود حقیقت سے جڑ نہیں پائے۔

اس مضمون کا مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ کرشن چندر کا ناول 'غدار' حقیقت نگار ادب کے ارتقا میں اہم حیثیت رکھتا ہے اور عمدہ تخلیقاتی صلاحیتوں اور حقیقت کا صحیح ادراک رکھتے ہوئے کرشن چندر نے تمام قارئین کے لئے سوچنے کی نئی راہیں کھولی ہیں۔ اگر ادب کی تاریخ کو سامنے رکھا جائے تو یہ نقطہ اور بھی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ جب شاعری میں لامحدود خودی، اور انسان کی خودی کی اس میں تحلیل ہونے کی بات ہو رہی تھی، جب تجریدی خودی اور اس کے حقیقی انسانی زندگی سے ماورا خصائص کو ہی سب کچھ سمجھا جا رہا تھا، جب ادب میں نفسیاتی اور تجریدیت کے رجحانات سامنے آرہے تھے، ساتھ ہی روایتی لفظوں کا گورکھ دھندا اور ہیئت میں تجربے۔ یہ تمام کوششیں یا تو موجود حالات کو سمجھنے کی ناکام کوشش تھیں یا اس پر پردہ ڈالنے کی۔ ایسے میں پریم چند، غلام عباس، کرشن چندر اور کئی دوسرے ادیب ایسے موضوعات چن رہے تھے جو یہاں کے عوام اور ان کی موجود زندگی سے متعلق تھے۔

یہ کوئی معمولی بات نہ تھی۔ اور یہ کرشن چندر کا معمولی کارنامہ نہیں۔ اپنے مواد کو ترتیب دینے اور ناول کی شکل متعین کرنے میں اس نے ماہرانہ چابکدستی کا مظاہرہ کیا ہے، جس میں اس کی سیاسی اور سماجی بصیرت شامل ہے۔ اس طرح وہ ایسا ناول تخلیق کرتا ہے جس میں تقسیم ملک کے وقت کے فسادات کا پھوٹنا، ان کی عوام دشمن نوعیت کا ابھرنا، عوام کا اس تمام ظلم اور سفاکی کو سہنا___ اور ان سے اوپر ان تمام کو سماجی کلیت میں جوڑنا، یعنی تمام ایکشن کا ایک moment بننا___ یہ ظاہر کرتا ہے کہ تمام ایکشن اس سماجی ارتقا کا حصہ ہے جو ناول کے آغاز سے پہلے شروع ہو چکا تھا۔ بلکہ کہنا چاہئے اس سماجی اتھل پتھل کا اظہار ہے جو ناول کے اختتام کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ اگرچہ ناول کا اختتام المیہ ہے لیکن کرشن چندر کو دکھ یہ ہے کہ یہ المیہ اپنے شکنجے کو اور مضبوط کرے گا۔ فسادات جن مثبت انسانی اقدار اور رویوں کی نفی کر رہے ہیں

وہ ان فسادات کے ختم ہونے کے بعد بھی جاری رہیں گی کیونکہ ان کی وجوہات، جو سماج کی مختلف پرتوں میں جذب ہو چکی ہیں، ختم نہیں ہو سکیں۔ اسے اور بھی دکھ اس بات کا ہے کہ انسان دشمن رویے اور بھی مکروہ اور سفاک شکل اختیار کر لیں گے۔ یہ ایک حقیقت نگار ناول کے ضروری خاصے ہیں۔ پورے ملک اور ان میں رہنے والے انسان، ان کی باہمی نفرت، مذہبی تعصّبات، پورا سماجی اور ثقافتی پس منظر، تمام مل کر اس فنکارانہ تخلیق کا حصہ بنتے ہیں، جن کا اگرچہ کوئی آغاز، یا اختتام نہیں، پھر بھی یہ ایک عمل کے حصے ہیں۔ اور وہ عمل ہے انسانی اقدار کا قتل۔

یہاں یہ بھی کہنا ضروری ہے کہ یہ ناول کیا نہیں۔ سب سے پہلے تو یہ تنگ نظر نفسیات نہیں کہ جس میں کردار و واقعات کو ان کے سماجی پس منظر سے توڑ کر ان کے دکھ اور پریشانیوں کو نفسیاتی نزاکتوں سے پرکھا جاتا ہے۔ ایک مذہب کی دوسرے سے نفرت کی وجہ سے اگر ایک کو ماننے والا دوسرے کی عورت کو جنسی یا کسی قسم کے استحصال کا نشانہ بناتا ہے تو بعد ازاں وہ خود اپنے مذہب کی عورت کا بھی استحصال کرتا ہے، اور اس سے پہلے بھی کر رہا تھا۔ حقیقت نگار ادب صرف ''سیاہ آنکھوں'' تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اس پورے سماجی پس منظر کو ساتھ لے کر چلتا ہے جس میں جنسی استحصال یا طوائف جنم لیتی ہے۔ مذہب کی یہ تشریح کہ مخالف مذہب کی عورت کو اغوا کر لیا جائے خود مذہب نے نہیں کی بلکہ ان منفی سماجی اقدار نے کی ہے جس کی زد میں آکر خود مذہب اپنی وقعت کھو بیٹھا ہے اور جو اس طرح کی انسان دشمن روایت کو جنم دیتا ہے۔ ہونا تو یہی چاہئے تھا کہ مذہب اس ظلم کو روکتا، لیکن یہ غیر انسانی روایات کے سامنے بے بس ہو گیا۔ یہ غیر انسانی اور عورت دشمن روایات مزید تقویت پا گئیں اور اب مذہب یا غیر مذہب کی عورت کا سوال ہی ختم ہو گیا، جیسا کہ یہ تقسیم ملک سے پہلے کے حالات میں تھا۔ اس سماجی سچائی کو نفسیاتی ادب بیان نہ کر سکتا تھا کیونکہ زندگی کی سچائیاں نفسیاتی نہیں، سماجی ہیں۔ مزید یہ کہ نفسیاتی ادب نے اس تشریح کو چند اصولوں کی تشریح تک محدود کر دیا۔ یہ اصول پہلے سے بنے بنائے، مجرد حالت a priori تھے اور اتنے چھوٹے اصولوں کے مطابق اتنی بڑی سماجی حقیقت کی تشریح نہ صرف ناممکن ہے بلکہ حماقت بھی ہے۔

کئی افسانوں اور ناولوں کے ڈھانچے مناسب لگتے ہیں کہ ان میں کوئی بڑا موضوع لیا گیا ہے مگر صرف بنیادی ڈھانچہ۔ اس پر پھیلایا گیا کردار نگاری، واقعات، مکالمات، زبان و بیان، ایک لفظ میں ایکشن اس موضوع سے لگّا نہیں کھاتا۔ اس ڈھانچے کو جو چیز زندگی عطا کرتی ہے وہ زندہ اور فعال انسان اور ان کے زندہ، ارتقا پذیر، اور بدلتے تعلقات ہیں۔ صرف کرداروں کے خارجی خصائص بیان کر کے، یا اس کے برعکس صرف ان کے 'روح' میں ڈوب جانے سے حقیقت کا اظہار ممکن نہیں۔ اس طرح کردار یا تو اچانک، راتوں رات بدل جاتا ہے، یا پھر روح میں ڈوبا رہنا بے رنگ، بغیر کسی بھی خصوصیت کے ہی رہتا ہے۔ اس طرح کے ناولوں اور اکثر افسانوں میں ایک بات مشترک ہے کہ کردار کسی خاص ذہنی بنت، یا فقط ایک خاصے سے ہی اپنا رنگ پاتے ہیں۔ اور ناول کی ہر حرکت میں یہ خاصہ بار بار ابھارا جاتا ہے۔ لیکن

اس سے کردار میں زندگی نہیں پیدا ہوتی۔ ناول کے کردار کے لئے عام خبر کے فرد یا اخباری واقعے سے مختلف ہونا ضروری ہے۔ جو کچھ ایک کے لئے کافی ہے دوسرے کے لئے ناکامی کا سبب ہے۔

ادب کو عام اخباری خبر سے ایک اور چیز بھی ممیّز کرتی ہے۔ وہ ہے اس بیک گراؤنڈ کا بیان جس میں ایکشن ہو رہا ہے۔ بیک گراؤنڈ کو ہم دو طرح سے دیکھتے ہیں۔ ایک تو فوری جگہ جہاں ایکشن ہو رہا ہے۔ یعنی کردار کسی کمرے، کسی سڑک، گاؤں، شہر کے کسی حصے وغیرہ موجود ہے۔ فطرت نگاری نے اس بات کو بہت اہمیت دی اور جائے عمل کی ایک ایک چیز، کو بہت باریکی میں اور تفصیل سے بیان کیا۔ ساتھ ہی اس قسم کے ادب میں کردار کے چہرے کی ساخت اور اس کی جسمانی حرکات و سکنات کو بھی انتہائی تفصیل سے سامنے لایا جاتا ہے۔ لیکن اس طرح کی منظر نگاری اور جزئیات نگاری اس وقت بے معنی اور غیر ضروری تفصیل بن جاتی ہے جن اس کا کردار یا واقعات کے ارتقا سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔ چند الفاظ میں ہم یہ کہیں گے کہ جب یہ ادب پارے کے جمالیاتی خیال سے غیر متعلق ہو جاتی ہے۔ دوسرے، اور اس سے بھی اہم وہ سماجی بیک گراؤنڈ ہے جس میں کردار یا واقعات رکھے گئے ہیں۔ ٹالسٹائی کے ناولوں میں انقلاب سے پہلے کا روس دکھائی دیتا ہے۔ ٹامس مان کے ناولوں میں جرمنی کی پوری تصویر ہے۔ بالزاک میں زوال پذیر اشرافیہ کا فرانس ہے۔ پریم چند کے ناولوں اور افسانوں میں پوری دیہاتی بیک گراونڈ کے ساتھ ساتھ جدید ہندوستان کی اقدار کا پھوٹنا بھی ہے۔ پریم چند کے کئی ہم عصر اور پیشرو یا تو نئے غیر ملکی اثرات کے تحت بے معنی قسم کا ادب تشکیل دیتے رہے تھے یا پھر ایسا ادب جو زندگی سے قطعاً تعلق میں نہ تھا۔ پریم چند ادب کو عام زندگی میں لانے والے حقیقت نگاروں میں بڑا نام ہے۔ چند ادیب جو ادب کو مصنوعی نفاست، بے معنی لفاظی اور بے سر و پا خیالات ہی سمجھتے تھے، انہیں پریم چند میں حقیقی زندگی کی بجائے 'گوبر کی بو' نظر آئی۔ لیکن خود ان کی نثر الفاظ کا مداری پن اور شاعری مصرعے باندھنے تک محدود تھی۔ امراؤ جان ادا میں کردار جس بیک گراونڈ میں رکھا گیا ہے اس کا کھوکھلا پن اور اس تہذیب کی بودی اقدار بھی دکھائی پڑتی ہیں۔ یہ بیک گراونڈ کبھی بھی مصنوعی انداز میں جیسے کپڑوں یا زیورات کی 'جزئیات نگاری' سے بیان نہیں ہوتی بلکہ ہمیں کرداروں کے مکالموں، ان کی سوچ، ان کے تعلقات، ادب پارے کے پورے ایکشن کی لازمیت کے بطور دکھائی دیتی ہے۔ اگر فطرت نگاری میں 'بیان' سطحیت تک رہتا ہے تو تجریدی ادب میں یہ سماجی بیک گراؤنڈ موجود نہیں ہوتی یا اس کے خد و خال ٹھوس مقرونی حوالوں کے بغیر رہتے ہیں۔ اسی وجہ سے ادب میں قدیم دیو مالا کو بطور ماخذ لیا جاتا ہے۔ علوم انسانی دیو مالا کو ان تاریخی حوالوں سے جانتے ہیں جن میں اسے تخلیق یا استعمال کیا گیا اور دیو مالا اس کے بدلے حقیقت کی فطری تصویر مہیا کرتی ہے۔ تجریدی ادب میں اس تاریخی خاصے کو اتار پھینکا جاتا ہے اور دیو مالا غیر سماجی، غیر تاریخی زبان بن جاتی ہے۔ اس غیر سماجی، غیر تاریخی زبان سے مراد انسانی تعلقات کی کُلیت سے صرف نظر کرنا ہے جو اپنی حقیقی سماجی ساخت، انسانوں کی اپنے معاشرے کو تبدیل کرنے کی قوت، مختصراً انسانی

عمل سے جڑت میں ہی اپنا مفہوم پاتی ہے۔ دیو مالا کئی انسانی مسئلوں جیسے بُعد، مغائرت وغیرہ کی بات تو کرتی ہے لیکن یہ انہیں 'نرا' pure بنانے کے عمل میں ان کے خاصوں اور توصیفات کو بیان نہیں کرتی۔ یہ انہیں معصوم، اور فطرتی اور ازلی صورت حال کے بطور دکھاتی ہے۔ جب انسان یا فطرت کی صرف سادہ ماہیت essence بیان ہوگی اور فطرت نگار ادب میں صرف ظواہر تو جدلیات کا ختم ہونا یقینی ہے اور ہم صرف جو کچھ عدم ارتباط میں ہے اسی تک محدود ہو جائیں گے۔ تجریدی اور فطرت نگار ادب دونوں میں ایسی حقیقت بیان ہوتی ہے جو بغیر جدلیاتی تضادات کے ہے لہٰذا بغیر کسی گہرائی کے ہے۔ اور چیزیں اپنے آپ میں مکمل ہو کر خود سے ہی معنی دینے لگ پڑتی ہیں۔

ایک اور مثال جیمز جوائس کا ناول Ulyssis، جس میں کردار ڈبلن شہر کی بیک گراؤنڈ میں رکھا گیا ہے، لیکن یہ صرف ایک طرح کا بیک کلاتھ ہے جس کے آگے کردار چلتا پھرتا نظر آتا ہے، یہ ادیب کے جمالیاتی مقصد کا حصہ نہیں۔ اسی طرح کنڈیرا کے ناول Life is Elsewhere میں اُس وقت کا موجود معاشرہ، اور اس میں ہونے والے واقعات جیسا کہ جنگ، بھی ایک بیک کلاتھ ہی ہیں کیونکہ کرداروں کا ایکشن، سوچ، وغیرہ اس سے ارتباط میں نہیں آتا، یعنی وہ ان پر کسی طرح سے اثر انداز نہیں ہوتے۔ بہت سے دوسرے امتیازات کے ساتھ ساتھ یہ نقطہ، حقیقت نگار ادب اور تجریدی ادب کی جملہ اقسام میں اہم ہے۔ حقیقت نگار ادب میں کردار کی کیفیت، یا سوچ، یا خواب خیال، حتیٰ کہ تصوراتی دنیا میں جانا صرف کردار تک محدود نہیں رہتا، یعنی اس کا ہونا خود سے، خود کے لئے، اور خود ہی میں مکمل نہیں، اس کی تعیین اس کے دوسرے کرداروں اور سماجی بیک گراونڈ ہی سے مرتب ہوتی ہے۔ یہ تعلق مجہول نہیں کہ کردار جو کچھ ہو رہا ہے اسے صرف سہتا ہے، بلکہ یہی تعلق کردار کو کثیر پہلوؤں میں رکھ کر اسے نمائندہ بناتا ہے اور اس کے زندگی کے تجربے کو جو چاہے اس کے اپنے حوالے سے ہو، وسیع تر معنی دیتا ہے۔ دوسری طرف نفسیاتی ادب میں کردار اور واقعات بنے بنائے نفسیاتی اصولوں کی تشریح تک محدود ہو جاتے ہیں۔ یہی چیز مذہبی ادب میں بھی موجود رہتی ہے جس میں تمام ایکشن کسی اعلیٰ اصول کی تشریح ہوتا ہے اور جس کا اعلیٰ ہونا اس بات میں ہے کہ یہ حتمی ہے۔ اگر نفسیات کے اصول بھی حتمی یا بنے بنائے ہیں تو ادیب کا کام صرف ان کی تشریح اور نقاد کا کام صرف یہ رہ جائے گا کہ تخلیق کیا گیا ادب کتنا زیادہ یا کم اصلی اصولوں کے قریب ہے۔ تجریدی ادب میں خارجی دنیا کی نفی کی وجہ سے ایسی دنیا تشکیل ہوتی ہے جس کے خد و خال ذاتی ہی ہوتے ہیں، مثلاً اس کی علامتیں ذاتی نوعیت کی، کردار خود ادیب کے نام نہاد فلسفے کے ماؤتھ پیس، اور ایکشن بغیر کسی ربط کے ہو رہ جاتا ہے۔

'غدار' کے ایکشن کی جو بھی فوری جائے عمل ہے، اس کے پیچھے وسیع تر سماجی بیک گراونڈ بھی ناول کے پورے ڈھانچے میں پیوست ہے۔ صرف اتنا کہہ دینا کافی نہیں کہ یہ تقسیم ملک کا ہندوستان تھا۔ تقسیم ہند جدید تاریخ میں اس لئے سب سے اہم واقعہ ہے کہ اس کے بعد وسیع پیمانے پر سیاسی اور معاشی

تبدیلیاں آئیں۔ ہونا تو یہی چاہئے تھا کہ نظریاتی، سماجی اور ثقافتی سطحوں پر بھی یہ واقعہ ایک ایسی بنیاد فراہم کرتا جو صحیح معنوں میں انسانی اقدار کے پنپنے کے لئے ضروری ہیں۔ اس کے بعد رونما ہونے والی معاشی، سیاسی، اور معاشرتی تبدیلیاں اپنی نوعیت میں ایسی تھیں کہ انہوں نے فوری طور پر تو فرد سے لے کر پوری معاشرتی بنت میں ایک ہلچل پیدا کر دی لیکن اس بنت کی ٹوٹ پھوٹ سے نیا معاشرہ یا نیا انسان ظہور پذیر نہ ہوا۔ قدیم معاشرتی بنت جس میں صدیوں سے چلی آ رہی اقدار آخری سانس لے رہی تھیں اور ان کی جگہ ابھی تک کسی قسم کی انسان دوست روایات یا اقدار ابھی تک معاشرے کی کوکھ میں بننا بھی شروع نہ ہوئی تھیں، اس خلا کو نئی معاشرتی بنت کی غلاظتوں نے بھر دیا۔ مذہب کی ماہیت بدل کو نفرت بن گئی اور یہ کسی بھی روحانی معانی سے عاری ہو کر انسان دشمنی اور قتل و غارت کو منصفانہ ٹھہرانے کا نام ٹھہری۔

ایسے ادوار میں شاعر، ادیب، فلسفی کا کام صرف موجود غلاظتوں کی نشان دہی کرنا ہی نہیں رہ جاتا بلکہ ان کے خلاف جدو جہد بھی بن جاتا ہے۔ جب معاشرے میں اچھائی اور اس کے الٹ برائی میں تفریق ہی نہیں رہی، تو نفرت، بغض، دشمنی، بے ایمانی، جھوٹ اور مکاری ہر جگہ حاوی ہو جاتی ہیں۔ یہ معاشرتی حقیقتیں ادب کو بھی گھٹیا درجے تک لے آتی ہیں۔ اب لفظوں کا کام سچائی بیان کرنا نہیں، ان کی منافقت ہے۔ جب ادیب کے پاس سوچ اور سمجھ نہیں تو سنجیدہ ادب تجرید، دیو مالا، روحانیت، یا پر اسراریت جیسے ڈھکوسلوں تک گر جائے گا، بالکل اسی طرح جیسے قدیم معاشروں میں علم مافوق الفطرت جہالت تک گر جاتا تھا۔

یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ یہ بات حقیقت نگاری کے بارے میں تو درست ہو سکتی ہے لیکن ناول کی بے شمار تجریدی اقسام ہیں۔ جو زندگی کی اس طرح سے نقل نہیں۔ اسے تنقید کی زبان میں "ہیرو کی موت " کہا جاتا ہے۔ حقیقت نگاری کے زوال کے سبب ناول سے انسانی شخصیت کا اظہار مفقود ہو گیا۔ انیسویں صدی میں فلابے " عورت " کے موضوع پر Madame Bovary لکھ رہا تھا۔ وہ اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کو نارمن صوبے کی تصویر پر اتنا ہی خرچ کر رہا تھا جتنا ایما Emma کے کردار پر۔ زولا Zola کے موضوعات میں جنگ، دولت، طوائف، پیرس کی مارکیٹیں، اور شراب نوشی تھے۔ دوسری طرف موضوعی ناول Subjective Novel میں صرف موضوعی نفسیاتی تجزیے پر انحصار کیا گیا۔ James Joyce عام آدمی کو بیان کرنے میں اس حد تک چلا گیا کہ اس نے ڈبلن میں انتہائی گھٹیا آدمی کو اپنے ہیرو کے بطور چنا۔ ان دونوں اقسام کے ناول (اگرچہ ایک کو فطرت نگاری اور دوسرے کو اس کی موضوعیت کے حوالے سے بے شمار نام دیے گئے۔) میں ایک قدر مشترک ضرور ہے، یعنی انسان کو اس کے تاریخی / سماجی پس منظر سے علیحدہ کر کے دیکھنا۔ پھر زمان و مکاں اور واقعات کی اندرونی منطق کو مسخ یا ختم کر کے کرداروں کے باہمی عمل اور ردعمل اور ایک دوسرے پر اثر کو ناول سے بالکل نکال دیا گیا۔ اس طرح کا مصنف اصلی حقیقی انسان سے دور بھاگتا ہے۔ ایسا انسان جو معاشرتی حالات و واقعات کی بنا پر

انسانیت سے نیچے کی زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔ اس طرح کے موضوع کا مطلب موجود معاشرے کی نفی ہو گی کیونکہ یہ انسان کو انسانی سطح سے نیچے رہنے پر مجبور کرتا ہے۔

اس کے برعکس ستاں دال Stendhal کے ہاں ایک ہی ہیرو ملتا ہے یعنی ایسا نوجوان جس کی معاشرے سے مخاصمت ہے۔ تمام عظیم روسی ناولوں کا بھی یہی موضوع ہے۔

کرشن چندر کا 'غدار' اور منٹو کے بہت سے افسانے تقسیم ملک کے پس منظر ہی میں لکھے گئے۔ ان کا موازنہ ادب میں حقیقت نگاری اور تقسیم کے بعد رونما ہونے والی معاشرتی اور ثقافتی جہتوں کی تفہیم ہے۔

کرشن چندر اور منٹو ایک ہی طرح کی معاشرتی حقیقتوں کے بارے مختلف رویے رکھتے تھے۔ منٹو کے افسانے شغلی سرگرمیوں، کوٹھوں، جنسی رویوں، سے اٹے پڑے ہیں؛ کرشن چندر کے ہاں بے روح، خستہ حال جگہیں اور زندگی کے خوفناک مصائب ہیں، ایسے مصائب جن کا سامنا ہر آدمی کو تھا۔ دونوں نچلی سماجی پرتوں کی بات کرتے ہیں لیکن منٹو میں یہ زیادہ تر (ہمیشہ نہیں) نام نہاد ممنوعہ جگہیں ہیں جن میں پسنے والی مخلوق کی مخاصمت بھڑووں، دلالوں، چھاتوؤں سے ہے۔ کرشن چندر میں ان نچلی پرتوں کے آمنے سامنے وہ طاقتور قوتیں ہیں جن میں انگریز اور دیسی حکمران، ساتھ ہی وسیع تر زندگی میں موجود عام انسان ہیں جن کو ظلم و نا انصافی اور نفرت بطور نظریے کے سکھائی گئی ہے۔ دونوں محبت، خاندان، جنس، انسانیت کی ٹوٹ پھوٹ کو بیان کرتے ہیں۔ منٹو میں یہ کچھ نفسیاتی گڑبڑوں کی وجہ سے ہے۔ خاندانی نظام واہیاتی ہے۔ کرشن چندر میں بچے اپنے والدین کو دھوکا دیتے ہیں۔ موضوعات میں مماثلت ہونے کے باوجود دونوں کا تخلیق شدہ ادب مختلف ہے۔ منٹو میں سب سے مظلوم معصوم دل والی طوائف ہے اور سب سے بڑی آزادی جنس کی ہے۔ اگر سب کو ان تحت الشعوری قوتوں کے اخراج میسر ہو جائیں تو سب کے وارے نیارے ہو جائیں گے۔ اگرچہ حال مایوس کن ہے لیکن اس کی وجہ خود موجود انسان میں کچھ رویوں کی موجودگی ہے، مسئلہ صرف ان رویوں کو تبدیل کرنا ہے۔ کرشن چندر میں بھی صورت حال مایوس کن ہے۔ اس میں انسانی رویے انسانی سطح سے نیچے ہیں لیکن یہ فقط انسان میں کچھ تبدیلیاں لانے سے حل نہ ہوں گے۔ وہ ان رویوں کو نفسیاتی یا انفرادی وجوہات سے آگے جا کر ساری حقیقت سے جوڑتا ہے۔

کرشن چندر میں مستقبل بڑا ہولناک ہے۔ ایک آدمی دوسرے پر کیسے اپنی طاقت کا اظہار کرتا ہے؟ اسے تکلیف دے کر، اسے ذلت میں مبتلا کر کے۔ اس کے ذہن اور سوچ اور جذبوں کو تار تار کر کے۔ منٹو میں یہ ذلت اور تکلیف جنسی استحصال تک محدود ہے۔

اور جدو جہد، منٹو میں بالکل غائب ہے۔ وہ تو جدو جہد کرنے والوں یا اس کے بارے سوچنے والوں کا مذاق اڑاتا ہے۔ خود جنسی استحصال سے باہر نکلنے کے لئے یہ جدو جہد گوپی ناتھ کے منصوبوں جیسی ہے جس کی بوڑھی اخلاقیات بڑے بوڑھوں سے داد لینے کے لئے ہے۔ 'غدار' میں ایک جدو جہد نفرت

کے مکروہ طور پر پھیلنے کی کہانی ہے۔ یہ سیاہی ذاتی تعلقات، مذہب، انسانیت سب کو مسخ کر دیتی ہے۔ ایک جدوجہدان کے خلاف بھی ہے۔ چونکہ کرشن چندر کے پاس نظریہ تھا کہ انسانیت کیا ہے، وہ یہ بھی جان گیا کہ عدم انسانیت کیا ہے۔ اس نے ’غدار‘ میں اس معاشرے کو جاننے کی کوشش کی جس کے اندر تمام انسانیت اور اس کی اقدار دفن ہو چکی تھیں۔ انسانیت نے اپنے آپ کو مذہب، رنگ، نسل، وطنیت، اور نفرت کے کڑے خول میں قید کرلیا تھا اور فرد اور معاشرے، شعور اور معاشرے، مقصد اور اس کے نتیجے کے مابین تعلق ٹوٹ کر مسخ اور مکروہ شکل میں آچکا تھا۔ کتنا گھناؤنا لیکن سچا تھا اس کا وژن، لیکن اس کے درمیان ایک فرد موجود تھا جو اس سارے گھن چکر، ان غیر سچائیوں کو جنہیں بطور سچائی کے تسلیم کرلیا گیا تھا، کو ماننے سے انکار کر رہا تھا۔ یہ تھا ’غدار‘۔

ناول کا عنوان ’غدار‘ اس طرح کی سوچ پر طنز ہے۔ ہیرو تمام موجود فلسفوں، اور تعصّبات کو رد کرتا ہے۔ لیکن یہ تنسیخ ایک اثبات بھی ہے: وہ انسانیت کا پیروکار ہے۔ اس کا دھرم تمام انسانوں کو انسان سمجھنا ہے۔ وہ مذہب اور نظریات کے نام پر روا کئے جانے والے ظلم کے خلاف ہے۔ یہ عام زندگی کی غیر سچائیوں کا ادب کی سچائی میں اظہار ہے۔ اور یہ کوئی تصوراتی یا قیاسی کردار نہیں، زندگی کے بارے مثبت رویے بالکل ختم نہیں ہو سکے۔ کسی نہ کسی شکل میں، لیکن المیے کی شکل میں بہر حال موجود رہے ہیں اور اب بھی موجود ہیں۔

’موج مستی‘ ’پیار محبت‘ ایسی دنیا جہاں ہر وقت چین کی بنسی بجتی ہے ناول کی فوری بیگ گراؤنڈ ہے۔ ہیرو کو جس بیک گراونڈ میں رکھا گیا ہے وہ سب سے پہلے محبت کی تنسیخ ہے۔ یہ قدیم جاگیرداری سماج میں محبت پر مختلف طرح کی قدغن نہیں جس میں اس دور کی اقدار اس کو پنپنے اور کوئی شکل اختیار کرنے سے روکتی ہیں۔ مسلمان لڑکے کی ہندو لڑکی سے، یا ہندو لڑکے کی مسلمان لڑکی سے محبت ایک بنا بنایا اور گھڑا گھڑایا فارمولہ ہی ہے جس کو کئی مصنفین نے اپنا موضوع بنایا اور زیادہ سے زیادہ یہی خیال دے سکے کہ متضاد مذہبی رویے اس کو پنپنے کا موقع نہیں دیتے۔ اس طرح ایک سستی جذباتیت سے سنسنی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی۔ زیادہ تر ان افسانوں میں محبت اپنی ماہیت میں بالکل خالی ہے۔ یعنی ادیب اس محبت کو کوئی معنی دینے میں ناکام رہا ہے جس کی مخاصمت مذہبی رویوں سے بنتی ہے۔ محبت کا مفہوم اتنا ہی خالی ہے جتنا مذہبی رویوں کا کیونکہ خود مذہب کے پاس محبت کا کوئی نظریہ نہیں اور اسے نفرت سے بھرا جاتا ہے۔ کرشن چندر کا موضوع سرے سے محبت کو کوئی معنی دینا نہیں۔ ہیرو اور مسلمان لڑکی کی محبت ایک طرح کی idyllic زندگی کو ظاہر کرتی ہے جہاں ہر طرف چین کی بنسی بجتی ہے۔ جہاں کھیتوں، کھلیانوں، باغوں اور درختوں کی بیک گراؤنڈ میں دو معصوم دلوں کی دھڑکن سنی جا سکتی ہے۔ لیکن ابھی اپنے معنوں اور ماہیت میں یہ محبت ارتقا پذیر ہی نہیں ہوئی کہ اس idyllic دنیا میں ہلچل مچ جاتی ہے۔

”پیر قلندر شاہ نے کہا ہے پندرہ اگست تک گاؤں میں جتنے ہندو جوان ہیں ان

سب کو قتل کر دیا جائے۔ جتنی جوان عورتیں ہندوؤں کی یہاں پر اکٹھی ہو چکی ہیں یا ہو رہی ہیں یا آس پاس کے علاقوں سے آ رہی ہیں ان سب کو رکھ لیا جائے۔ البتہ بڈھے مردوں عورتوں اور بچوں کو چھوڑ دیا جائے“

اور وجوہات کے ساتھ اس ہلچل کی مقرونی وجوہات بھی ہیں، جنہیں کرشن چندر نے بغیر رکھ رکھاؤ کے بیان کیا ہے:

”مگر دادا جی بڑے ضدی تھے۔ برافروختہ ہو کر بولے ”کیا بات کرتے ہے؟ بیج ناتھ؟ اگر اس دھرتی پر پاکستان بنے گا تو کیا ہوا۔ ہم اسی دھرتی پر رہیں گے اور اسی کا رزق کھائیں گے۔ جیسا سات پیڑھیوں سے کرتے چلے آئے ہیں۔“

”مصیبت یہ ہے“ میں نے کہا، ”سات پیڑھیون سے آرام کرتے اور جس گاتے آئے ہیں مگر آپ کے مسلم مزارعے فریاد کرتے آئے ہیں اور اب بدلہ چکانے کا وقت آ گیا ہے!“

”میرے مزارعے تو میرے بچے ہیں! دادا جی فخر سے بولے۔

”صرف فصل کاٹنے تک!“ میں نے جواب دیا اور دادا جی لاٹھی لے کر مجھے مارنے کو دوڑے!

یہ طبقاتی وجہ تو صحیح شکل نہ اختیار کر سکی، وگرنہ فسادات کی بجائے انقلابی جدوجہد ہوتی۔ یہ ایسی ہلچل نہ تھی جو عوام کو درست سمت لے جاتی اس نے لوگوں کی ذہنی بُنت کو نفرت، بغض سے بھر دیا اور وہ قتل و غارت کو مقدس فریضہ جان کر اس میں لگ گئے۔ آیئے دیکھیں کہ اس کی نوعیت کیا تھی اور کرشن چندر نے اسے کیسے بیان کیا ہے۔

اس ہلچل کا ایک اور بڑا پہلو وطنیت تھی۔ اس قسم کی وطنیت واقعی ملک اور اس میں بسنے والے عوام کی فلاح یا اچھائی کے لئے نہیں ہوتی، بلکہ اس کا مقصد لوٹ مار، ٹھگی اور بے ایمانی ہوتا ہے۔ وطنیت گروہ (یار یوڑ) کے ساتھ ایک ہونے کا نام ہے جو ایسی جبلت ہے جسے انتہائی نفیس اور مہذب قومیں بھی عام حالات میں تسکین نہیں پہنچاتیں۔ چنانچہ جب کبھی بھی جنگ پھوٹ پڑے یا اس کا خطرہ ہو تو لوگ گروہ در گروہ اس جام سے ایک دو گھونٹ پینے کے لئے دوڑے چلے آتے ہیں۔ یہ ایسا نشہ ہے جو سوچنے سمجھنے کی تمام صلاحیتوں کو سلب کر دیتا ہے۔ لوگ مرنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں اگر وہ مر کر مُردوں کے ڈھیر میں جگہ پائیں۔ یہ وحشی پن اس ’عظیم روحانی عظمت و رفعت‘ سے تقویت پاتا ہے جو ہمارے گھٹیا اور پست کرداروں کو قتل و غارت کا جواز مہیا کرتا ہے۔ جب اتنی شدید خواہش ہو کہ آپ دوسرے انسان کو ہی ختم کر دینے پر تل جائیں، تو ہم اسے ناقابل بحث اور پراسراریت کے مختلف رنگ دیں گے، ہر مذہب اسے آفاقی و خدائی رنگ ضرور دے گا۔ ادیب کا کام اس طرح روحانیت یا نفسیات میں گم ہو جانا نہیں رہ جاتا

بلکہ اس مقام پر ادب کو وہ عظیم رتبہ عطا ہوتا ہے کہ وہ انسانی اقدار کو اس انسان دشمن خرافات، جسے ہم زندگی کی غیر سچائی کہتے ہیں، سے نکال کر انسانی مفہوم دیتا ہے۔ ادب کے ان نظریات کا یہاں یک طرفہ پن نمایاں ہو جاتا ہے جو ادب سے زندگی کی تنسیخ کر دیتے ہیں۔ پھر ادیب فلسفی سے ایک قدم آگے چلا جاتا ہے کہ فلسفی تو دلیل اور منطق تک ہی محدود رہتا ہے لیکن وہ انسان کے ان پہلوؤں کو جھنجوڑتا ہے جو جذبات اور احساسات سے متعلق ہیں۔ ادیب کی 'تخیلاتی دنیا' اس طرح حقائق کی دنیا سے جڑت پاتی ہے اور اس کو اسی جڑت میں بیان کرتی ہے۔ نفسیاتی ادب کا نفسیات تک محدود ہو جانا، یا روحانی ادب کا تجریدی اور قیاسی دنیا تخلیق کر لینا سطحی جذبات کا اتھلا متبادل تلاش کرنا ہے۔

'غدار' میں حقیقی مسائل کرداروں کے ذاتی جذبوں سے اٹوٹ طریقے سے بندھے ہوئے ہیں۔ یہ طریق کار اگرچہ فرد کو ہی نقطہ آغاز بناتا ہے، لیکن اس میں سماجی تعلقات کی کثیر پہلو نوعیت اور سماجی ارتقا کے رجحانات کا زیادہ مفصل اور مربوط بیان میسر ہوتا ہے۔ ناول کا حتمی اصول سماجی ارتقا ہی ہے اور اس کا موضوع نئے دور کا اپنی خصوصیات کے ساتھ فتح پانا ہے۔ لیکن وہ کرداروں کو ایسے ڈھانچے تک محدود نہیں کر دیتا کہ جن پر وہ اپنے سماجی فلسفے کا تانا بانا ٹانک سکے، جیسا بعض ادیب، خاص طور پر افسانے میں، کردار نگاری کو نفسیاتی اصولوں کی تشریح تک محدود کر رہے تھے۔ کرشن چندر اپنے پلاٹ کی بنت کو انتہائی مہارت سے تشکیل دیتے ہوئے مستقبل کے معاشرے کے تمام خصائص سامنے لے آتا ہے۔ ان سماجی تعیین کا مجموعہ ایک پیچیدہ، گڈ مڈ، اور تضادات سے بھرپور، عدم تسلسل کے بغیر پلاٹ اور اتفاقی واقعات کی شکل میں ہے۔ لیکن ان اتفاقی واقعات میں ''آخر ایک دن یہ ہوا'' یا ''اچانک اس کے دل میں کیا آیا'' جیسی بے معنی اور مصنوعی اختراعات نہیں ہوتیں۔ ان اتفاقی واقعات کا تعین اور کرداروں کے خاصے سماجی کلیت سے تعیین پاتے ہیں۔ اسی لئے یہ ناول بیک وقت ایک مخصوص فرد کی کہانی بھی ہے، یعنی ایسا فرد جو سب سے مختلف ہے۔ ناول کا ہیرو اندرونی اور خارجی قوتوں کے سامنے ایسے عمل اور رد عمل کا اظہار کرتا ہے جو اسے باقی سے ممیّز کرتی ہیں؛ لیکن ساتھ ہی یہ ہر ایک کی کہانی ہے کیونکہ اس کا عمل اور رد عمل ایسی سماجی صورت حال سے جنم لے رہا ہے جو اس کے اختیار سے باہر ہے لیکن اس کی لڑائی بھی اسی سے ہے۔ اس طرح وہ محض حالات کا کھلونا نہیں، کہ اس کا عمل یا رد عمل ایک خاص صورت حال میں میکانکی طور پر متعین ہو گا۔ خارجی صورت حال سے ایسی لڑائی لڑنا جس میں اس کی کامیابی یقینی ہے، ناول کو صحیح معنوں میں المیہ کی طرف لے کر جاتی ہے۔ ناول کا المیہ ایک کردار، سب انسانوں، اور تہذیب کا المیہ ہے۔ ایک درجہ آگے یہ انسانیت کی موت ہے:

> اور میں نے آپ سے پوچھا: کس لیے ہم سر بلند ہو کر چلتے ہیں؟ اور کس لیے ہم اپنی برتر تہذیب کا ڈھنڈورا پیٹے ہیں؟ اور کیوں ہم اپنے جرم کا اقبال کرنے سے قاصر ہیں؟ ارے یہ نامکمل تہذیبیں، ناپختہ تہذیبیں اپنے دامن میں کتنے

> گھرے اندھیروں کو چھپا کر رکھتی ہیں۔ یہ ہندو تہذیب اور مسلم تہذیب، عیسائی تہذیب اور سکھ تہذیب، یورپی تہذیب اور ایشیائی تہذیب۔ ان چمکتی ہوئی تہذیبوں کے اندر کتنی کھائیاں، کیسی کیسی خوفناک تاریکیاں مستور ہیں۔ لیکن وہ بتاتے نہیں ہیں۔ وہ جو شب و روز ان تہذیبوں کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں، وہ بتاتے نہیں ہیں اور جو کچھ وہ بتاتے ہیں وہ بہت ہی خوب صورت، پر شکوہ اور شاندار ہوتا ہے اور اگر کوئی جرأت کر کے اس تہذیب کی خوشنما قبا کو ہٹا کر دیکھنا چاہے تو اسے غدار سمجھ کر قتل کر دیا جاتا ہے یا اس کی پیٹھ میں بلم بھونک دیا جاتا ہے۔

اسی بات کو علامتی طور پر کیسے بیان کیا گیا ہے، ہیرو کتیا کو کہتا ہے:

> بھاگ جا، میرے پیچھے مت آ۔ کیونکہ میں ایک انسان ہوں اور اپنی جان بچانے کے لیے دوسرے انسان سے بھاگ رہا ہوں۔ بھاگ جا اور چلی جا واپس اپنے گاؤں میں، جہاں میں رہتا تھا اور جہاں تو رہتی تھی۔ جہاں میں پیدا ہوا اور جہاں تو پیدا ہوئی۔ جہاں سے مجھے نکال دیا گیا ہے مگر تجھے کوئی ہاتھ نہیں لگائے گا کیونکہ تو ایک کتیا ہے، انسان نہیں۔......
>
> مگر رومی واپس نہیں گئی۔ وہ میرے پیچھے پیچھے چلتی آ رہی تھی: گردن جھکائے، کان لٹکائے۔
>
> بیوقوف احمق کتیا

لیکن کون احمق اور بیوقوف ہے؟ ستم ظریفی دیکھئے:

> رومی (کتیا) مر گئی اور اس کے ساتھ شائد ایک عہد بھی مر گیا، ایک تہذیب مر گئی۔ ایک داستان مٹ گئی، تاریخ کا ایک ورق الٹ گیا اور میری آنکھوں سے آنسو ابلنے لگے اور مجھے یہ معلوم نہ ہوا کہ میں آنسوؤں کے دھارے میں تیر رہا ہوں یا پانی کے دھارے میں، کس طرح میں دوسرے کنارے پہنچا؟ یہ بھی مجھے یاد نہیں۔ شائد مرتے وقت رومی نے اپنی قوت بھی مجھے بخش دی تھی۔ مجھے بس اتنا یاد ہے کہ جب میں دوسرے کنائے کے قریب پہنچا تو چند نوجوانوں نے مجھے بازو سے پکڑ کر کنارے کھینچ لیا۔

یہ علامتی ایکشن اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ جب وہ کنارے تک پہنچا تو ''ایک عورت نے کہا: 'ہئے ہئے یہ تو بالکل ننگا ہے! اور یہ کہہ کر اس عورت نے اپنا دوپٹہ میرے ننگے جسم پر ڈال دیا۔

دکھ اٹھانے والے نے بہت سہہ لیا، ایک تہذیب مر گئی اور اپنے ساتھ اپنی مثبت اقدار بھی لے گئی۔ اس تہذیب کے مرنے کو آنسوؤں سے سہنا ہے، لیکن کیا صرف سہتے ہی رہنا ہے۔ مثبت اقدار کہاں سے

آئیں گی۔ علامتی ایکشن بتاتا ہے کہ یہ عورت سے عطا ہوں گی_ وہ عورت جو کبھی ہندو ہونے کی وجہ سے، اور کبھی مسلمان ہونے کی وجہ سے ظلم و ذلت کا شکار رہی! کرشن چندر بطور حقیقت نگار اپنی حیثیت منواتا ہے کیونکہ اس میں علامتی ایکشن ادیب کی تصوراتی اور قیاسی دنیا کا کوئی صوابدیدی حصہ نہیں۔ علامت اور جس چیز کو علامت بیان کررہی ہے، دو مختلف چیزیں ہوتے ہوئے بھی آپس میں مربوط ہیں۔

ان تمام ادبی وسیلوں کی وحدت ناول کا خاصہ ہے۔ یہ اس کی فنکارانہ بنتر ہے جس میں وہ ان سماجی قوتوں کو بیان کرتا ہے۔ وہ جڑت جس میں ایک کردار دوسرے کرداروں سے، یا پلاٹ سے تعلق میں آتا ہے، ہر کردار کی اپنی کسی خصوصیت کی وجہ سے ہے۔ جیسا کہ یہ تعلق خود اس کردار کے اپنے خاصے سے تشکیل پانے کے ساتھ ارتقا بھی پاتا ہے، وہ یک طرفہ یا میکانکی نہیں رہتا کہ وہ صرف پلاٹ کا حصہ ہے اور کچھ نہیں۔ کردار اور پلاٹ کا یہ نظریہ واقعات کی سطحی تفصیل کو توڑ پھوڑ کے رکھ دیتا ہے۔ اب واقعات صرف وہ نہیں جو بظاہر ہیں، ان کی یہ کلیت اسے وسیع تر معنی عطا کرتی ہے۔ اسی وجہ سے عمومی general ہمیشہ مقرونی اور حقیقی ہوتا ہے کیونکہ یہ ہر کردار کے مخصوص خاصے کی تشریح بن جاتا ہے۔ یہ سمجھ اتنی وسیع ہوتی ہے کہ جزیاتی نہ تو نظر انداز ہوتا ہے بلکہ عمومی اور typical میں اپنی شکل بنا پاتا ہے۔ لیکن ارتباطی عنصر ایکشن ہی ہے۔ یعنی حقیقت نگار ادب میں کردار اپنے خاصے، یعنی جب عمومی کا جزئیاتی سے ارتباط ہوتا ہے، اور ان دونوں کو جوڑنے والا عنصر، یعنی ارتباطی عنصر، ایکشن ہی ہے۔ اس کے برعکس نفسیاتی ادب میں کردار یا تو نفسیاتی اصولوں کی کٹھ پتلی بنا نظر آتا ہے یا خود ادیب اپنا فلسفہ کرداروں کے منہ میں ڈال دیتا ہے۔

'غدار' میں کوئی کردار، خاص طور پر اس کا ہیرو کسی فلسفیانہ اصول کی تشریح نہیں۔ اس کے کردار، اپنے آپ میں مکمل ہیں اور کُلی طور پر ایک مقرونی سماجی حقیقت میں زندہ رہتے ہیں اور حرکت کرتے ہیں۔ سماجی عمل کی کُلیت اور کرداروں کی کُلیت آپس میں مربوط ہیں۔ کرشن چندر کے ادبی تخیل کی داد دینا پڑتی ہے کہ وہ کرداروں کو اس طرح ایکشن میں پیش کرتا ہے کہ مرکزی حیثیت ناول کے ہیرو کو ہی حاصل ہوتی ہے۔ ایسا ہونا اس کی ذاتی، انفرادی خصوصیات کی وجہ سے ممکن ہے۔ لیکن یہ خصوصیات جامد و ساکت نہیں کہ ہیرو میں ایک ایسا خاصہ ہے جو چاہے بڑی سچائی ہے، کسی تبدیلی کے زیر اثر نہیں آتا۔ مختلف صورت احوال میں اس کی انفرادی خوبیاں پہلے سے مختلف مفہوم پاتی ہیں۔ یہ صرف مقداری تبدیلی نہیں کہ اب اس کی سوچ یا سمجھ پہلے سے بہتر ہوگئی ہے، اس میں خواصی تبدیلیاں بھی رونما ہوتی ہیں۔ ہر صورت ایک کُل کا حصہ ہوتے ہوئے بھی پہلے سے مختلف ہے۔ اور ہیرو کا ہر تجربہ بھی پورے تجربے کا جزو ہوتے ہوئے بھی پہلے سے اعلیٰ درجے پر ہے۔

اس طرح کی لکھت کے لئے کردار نگاری اور پلاٹ کی وسیع بنیاد کی ضرورت ہے۔ اس وسعت میں چانس یا اتفاق کا عنصر بھی مصنوعی طریقے سے برآمد نہیں کیا جاتا بلکہ دوسرے عظیم حقیقت نگار ادیبوں کی طرح فنکارانہ عظمت سے استعمال ہوتا ہے۔ کرداروں اور پلاٹ کا کثیر پہلو تعلق ہی اتنی گنجائش

پیدا کرتا ہے کہ اتفاق اس میں زبردستی داخل کیا گیا نہ معلوم ہو۔ بالزاک کے ناول Lost Illusions کے یہ فقرے اس نقطے کی تشریح اس طرح کرتے ہیں:

> پیرس میں صرف وہ لوگ جن کے بہت سے تعلقات ہوں [محض] اتفاق پر تکیہ کر سکتے ہیں کہ انہیں فائدہ حاصل ہو۔ جتنے زیادہ تعلقات ہوں گے اتنا ہی کامیابی کے وسیلے وافر تعداد میں میسر ہوں گے۔ خود اتفاق بھی بٹالین کے بڑے حصے کی طرف ہوتا ہے۔

کئی ناولوں اور افسانوں میں اتفاق کو بے ہنگم طریقے سے داخل کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً کردار اسی گاڑی میں بیٹھ گیا جس کو حادثہ پیش آنا تھا۔ یا اتفاق سے ہیروئن کا خط ہیرو کو نہ ملا اور اس کو ہیروئن کی ماضی کی زندگی کی سچائیوں کا علم نہ ہوسکا اور اس سے کہانی آگے چلی۔ غدار میں اس طرح کا اتفاق نہیں لیکن اس نقطے کی تشریح ضروری تھی کہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ہیرو ایسے حالات میں پھنس گیا ہے جن پر اس کا کوئی بس نہیں۔ وہ اکیلا ان کو نہ تو بدل سکتا ہے نہ ہی ان سے جان چھڑا سکتا ہے۔ یہ تاریخی لازمیت اتنی شدید ہے کہ اس میں کسی طرح کا بھی کردار رکھ دیں، وہ ایک ہی طرح کا نتیجہ دے گا۔ پورے ناول میں ایسا کچھ نہیں جو خود ہیرو کا کیا ہوا ہے۔ کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ بے بس قسم کا ہیرو ہے؟

جی ہاں! یہ بے بسی ہی ہے۔ لیکن اس بے بسی کی نوعیت کو ہم ایسے پلاٹ کی مدد سے جانیں گے جس میں المیہ اتفاق سے حاصل ہوتا ہے۔

رومیو اور جولیٹ کا المیہ بظاہر اتفاقی اور گھڑے گئے واقعے پر منتج ہوتا ہے۔ وہ لازمیت جو اس اتفاق کو بھرتی ہے پیچیدہ تانے بانے پر مبنی ہے جسے علتی تعلقات تشکیل دیتے ہیں اور اس کے پورے رجحان کی شاعرانہ لازمیت بھی یہی ہے کہ دونوں کی محبت المیے پر ہی ختم ہو تو واقعات کی کڑیاں اسی نقطے کی طرف اکٹھی ہوتی ہیں جو بظاہر ہمیں اتفاقی لگتا ہے۔ اس کی ایک اور مثال کنگ لیئر ہے جس میں المیہ فوج کی شکست کے ایک واقعے پر منحصر نہیں، بادشاہ کا تمام دکھ اور مصیبت، یعنی دو قوتوں کا مخاصمت میں آنا اور اس سے تمام دکھ کا نکلنا ہی وہ لازمیت پیدا کرتا ہے جو اپنے خاصے میں المیہ ہے۔ ادب میں میلوڈرامہ اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب واقعات کی لازمیت یا تو سرے سے تشکیل ہی نہ پائے، یا واقعات کا تسلسل صوابدیدی اور تجریدی ہو۔ تجریدی ادب میں بھی انسانی دکھ اور کرب کو حقیقت کی لازمیت سے نہیں جوڑا جاتا۔ اس میں تو بُعد، دکھ، بیچارگی انسانی وجود کا ایسا حصہ ہے جو ازلی ہے، اور کسی صورت میں بھی خارجی حقیقت اس کی تعیین نہیں کرتی۔ نتیجتاً اس قسم کے ادب میں ہیرو کی بے بسی، یا کرب اپنے آپ میں ہی وجود کی کوئی شکل ہے، یا مطلق ہے، جس کا جزو یا مخصوص ہی نہیں۔ حقیقت نگار ادب میں، اس کے برعکس، ہیرو کا زندگی کا کوئی بھی تجربہ، یہاں پر اس کا کرب یا دکھ پوری زندگی کی جڑت سے ہی کوئی مفہوم پاتا ہے۔ مثال کے طور پر ٹالسٹائی کا ''ایوان ایلچ کی موت''۔ ہیرو کی زندگی کے تمام حصوں کا بے معنی ہو جانا اپنے

آپ سے معنی نہیں پا رہا، یہ اس کی تمام زندگی اور اس کی وسیع بیک گراؤنڈ سے ہی اپنی شکل پاتا ہے۔ لیکن اس میں ہیرو کی حیثیت فقط مجہول سہنے والے فرد کی نہیں، اس کی زندگی کا ہر تجربہ اسے اپنے کرب کے نئے معنی سمجھاتا ہے۔

’غدار‘ میں اس طرح کا اتفاق نہیں لیکن المیے کی نوعیت میں ہی وہ لازمیت ہے جو کردار کو بے بسی کی انتہا تک لے جاتی ہے۔ یہ بے بسی یک رخی نہیں جیسا کہ ہم تجریدی ادب میں اکثر دیکھتے ہیں۔ اس کی مختلف جہتیں اور پرتیں ہیں، اور یہ ایسا انسانی تجربہ ہے جس کو نت نئی شکل غیر انسانی رویوں کی مختلف شکلیں دیتی ہیں۔

ہیرو جن حالات میں پیدا ہوا وہ اس کے بنائے ہوئے نہیں، یہ ایک تاریخی جبر ہے۔ ملک کی تقسیم وہ ابتدا ہے جس سے اس کی Idyllic دنیا میں طوفان بپا ہوئے۔ لوگوں کے رویے بدلے۔ کل کے ذاتی دوست اب ذاتی دشمن نہیں، وہ تو اس طوفان کا حصہ ہیں جو اچھائی اور انسانیت کے مختلف رویوں کا مخالف ہے۔ ہر نئی بے بسی، ہر نیا دھچکہ، ہر نیا دکھ اس لازمیت کے سلسلے کی نئی کڑی ہے۔ ہر نیا تجربہ پہلے سے وسیع سچائی مہیا کرتا ہے۔ ایسے میں کسی جگہ کی تفصیل اور واقعات کا مفصل بیان غیر ضروری منظر نگاری نہیں بلکہ ان کی مدد سے کرشن چندر برائی کے نئے پہلو اور اس کے سامنے ہیرو کے عمل کی بہتر انداز میں نمائندگی کرتا ہے۔

برائی اب ڈھولوں کی آواز کے ساتھ نزدیک سے نزدیک آ رہی ہے۔ سربلند کے بلند بانگ دعوے ان کی آواز میں دب کر رہ گئے۔

”سربلند کے جانے کے بعد وہ بھگدڑ مچی ہے کہ میں آپ کو بتا نہیں سکتا۔ ماں بیٹی کو بھول گئی اور بیٹی باپ کو اور باپ اپنی اولاد کو۔ جدھر جس کے سینگ سمائے محلاں سے بھاگ کر چل دیا۔“ بادل نخواستہ اپنی نانی کو وہیں چھوڑتے ہوئے ہیرو کھیتوں کی طرف گیا ”اب ڈھولوں کی آواز کے ساتھ ساتھ اللہ اکبر کے نعروں کی آواز بھی صاف صاف سنائی دینے لگی تھی۔ اللہ اکبر یعنی خدا بہت بڑا ہے، اور انسان بہت چھوٹا ہے: تنگ نظر، کمینہ اور نفرت کا بندہ ہے اور تہذیب کے اونچے سے اونچے منارے پر چڑھ کر بھی وہ اپنی بدفطرت کا اظہار کرنے سے نہیں چوکتا کیونکہ وہ محض ایک انسان ہے، خدا نہیں ہے۔

جیسا اوپر بحث کی گئی تھی کہ کرشن چندر محبت کے موضوع پر ناول نہیں لکھ رہا، خدا کے ماننے والوں کے ہاتھوں اس کی تباہی کا نوحہ گا رہا ہے: شاداں ہیرو کو کہتی ہے:

> ”آؤ آج آخری بار میں اپنے ہاتھوں سے تمہارے آنسو پونچھ دوں کیونکہ اس کے بعد تمہارے آنسوؤں سے میرے ہاتھ کبھی گیلے نہ ہوں گے۔ زندگی بھر تم میرے لیے روتے رہو گے اور زندگی بھر میں تمہارے لیے روتی رہوں گی اور ہمارے بہتے ہوئے آنسو سات سمندر بن کر ہمیں ایک دوسرے سے دور کر دیں گے.....

محبت کے بعد جو انسانی تعلق زہر آلود ہوتا ہے وہ دوستی ہے۔ ستم ظریفی irony یہ ہے کہ ’دوست‘ ہر قسم کا شرعی عیب تو کرتے ہیں لیکن دوسرے شخص سے نفرت اس بنا پر ہے کہ وہ دوسرے مذہب کا ہے۔ لیکن جیسے شاداں یہ بندوبست کرتی ہے کہ وہ محفوظ طریقے سے گاؤں سے بھاگ سکے، یہاں بھی دوستی کے institution میں دراڑیں تو بہت ہیں لیکن ایک کرن ضرور دکھائی دیتی ہے۔ اگر ایک طرف خالصتاً اچھائی، اور دوسری طرف صرف برائی ہو تو یہ مذہبی تحریروں کی طرح ادب کو تجریدی اصولوں اور ان کی لڑائی تک محدود کر دینا ہوتا۔ اس سے کردار تو کٹھ پتلیاں بن ہی جاتے ہیں، واقعات بھی یک پہلو ہو جاتے ہیں۔ نفسیاتی یا فلسفیانہ اصولوں کی تشریح کرنے والا ادب بھی کردار اور پلاٹ کو زندگی کی وسیع تر نمائندگی نہیں بنا سکتا۔ زندگی میں کوئی چیز حتمی نہیں ہوتی۔ معاشرتی ادارے اور تعلقات اچانک ایک خاصے سے دوسرا خاصہ اچانک، کسی جادو کی طرح حاصل نہیں کر لیتے۔ جس طرح بورژوا معاشیات انسان کے بارے ایسے بات کرتی ہے گویا وہ سرمائے یا خام مال کی طرح کی کوئی چیز ہوں اسی طرح تنقید اور کئی اقسام کا ادب ان کو موضوعی اور گھڑے گھڑائے نفسیاتی یا روحانی اصولوں کا غلام بنا کے رکھ دیتا ہے۔ فطرت نگار ادیب نے اگر کسی کردار کو کسی بھی روپ جیسے کلرک، طوائف، فوجی، میں دکھاتا تو وہ سطحی تفاصیل میں اتنا الجھ گیا کہ اس کے پیچھے کے انسان کو نہ دکھا سکا۔ دوسری طرف تجریدی ادب نے خود ایسی دنیا تشکیل دی جو نہ تو فطرت نگاری کی طرح ظاہرات ہی کو دکھا سکی، نہ ہی اس کی انسانیت کی ’روح‘ تک رسائی ہو سکی۔ اس کی بنائی ہوئی متبادل دنیا انسان سے اتنی ہی دور ہے جتنی یہ اس کی حقیقی زندگی سے۔

’غدار‘ میں اگر تمام انسانی رشتے اپنا معنی کھو دیتے تو یہ حقیقت نگاری نہ ہوتی، تیسرے درجے کا پراپیگنڈا ہوتا۔ ایسا بُرے سے بُرے حالات میں بھی ممکن نہیں۔ اور اسی سے کردار کی کثیر پہلو بنت کا واقعے کی کثیر پہلو بنت سے تعلق بنتا ہے۔ لیکن ایسے میں انسانیت کے کیا معنی بنیں گے:

> میاں کی بیوی کہہ رہی تھی:
> ”تمہیں کوئی حق نہیں ہے اسے یہاں رکھنے کا!“
> ”میں کیا اسے بلانے گیا تھا؟“
> میں کچھ نہیں جانتی۔ تم اسے غنڈوں کے حوالے کر دو۔“
> ”زندگی بھر کی دوستی پر خاک ڈال دوں! یہ انسانیت ہے۔

غنڈہ قوتوں سے ’بیوی‘ سہم چکی ہے، لیکن یہ ڈرا بھی میاں کو ابھی بھی اپنی لپیٹ میں نہیں لے سکا؛ اس نے تو اپنے دوست کو بچانے کے لئے اپنے بچوں کا یرغمال کے طور پر رکھے جانا قبول کر لیا ہے۔

یہاں سے ہم ناول کے کلائمکس تک پہنچ جاتے ہیں۔ اب تو آفت وہ آفاقی عمل ہے جس نے تمام سماجی، نسلی، اور معاشی امتیازات کو مٹا دیا ہے:

بڈھے، بچے، عورتیں، جوان، ہندو، سکھ، کھتری، باہمن، چمار، چوہڑے، راجپوت، تیلی، زمیندار، مہاجن سب گذر رہے ہیں۔ کبھی یہ سب لوگ آپس میں لڑتے تھے، ایک دوسرے سے بے ایمانی کرتے تھے، ایک دوسرے کا استحصال کرتے تھے، ایک دوسرے کا گلا کاٹتے تھے مگر آج سب لوگ سر جھکائے اکٹھے بھاگ رہے تھے اور مجھے یاد آیا کہ جب جنگل میں کوئی بڑی آفت آتی ہے تو...سیلاب یا طوفان یا آگ.....تو اس وقت سارے جانور اکٹھے ہو کر بھاگتے ہیں۔ ہرن اور شیر اور بھالو اور ہاتھی اور چیتے اور نیل گائے اور سانپ اور گیدڑ اور خرگوش.....اور اس مصیبت کے لمحے کوئی کسی پر حملہ نہیں کرتا، کوئی کسی کا حق نہیں مارتا، سب ایک مشترکہ خطرے سے بچنے کے لئے ایک مشترکہ مصیبت کے سامنے اکٹھے ہو کر چلے جاتے ہیں۔

''باہر پلیٹ فارم پر چاروں طرف ہندوؤں اور سکھوں کی لاشیں عجیب بے ترتیبی کی حالت میں پڑی تھیں''
اور یہ مشترکہ آفت کیسے ایک کردار میں اپنا اظہار پاتی ہے۔

''جب وہ میرے قریب آ گیا تو میں نے دیکھا کہ وہ چہرے نہیں پہچان رہا ہے، لاشوں کی جیبیں ٹٹول رہا ہے اور ان میں سے نقدی، روپے، نوٹ، ایسی ہی قیمتی چیزیں نکال نکال کر ایک تھیلے میں ڈالتا جا رہا ہے۔''

ایک طرف تو یہ بوڑھا شائد اپنی اولاد کے لئے یہ قبیح فعل سرانجام دے رہا ہے، تو دوسری طرف ایک اور بوڑھے کے لئے اس کی اولاد ان تمام اپدیشوں، وعظوں، مقولوں، اصولوں کو بھلا دیتی ہے جو والدین کی عزت اور اطاعت اور خدمت کے لئے کثیر تعداد میں موجود ہیں۔
ہمارا ہیرو بھی مجسم اچھائی نہیں، اس میں بھی خود غرضی آتی ہے اور وہ بھی بوڑھے آدمی کو پل تک ساتھ لے جانے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ جب بوڑھے نے اس کے پاؤں پکڑ لئے تو، وہ کہتا ہے:

''میں نے زور سے اپنا پاؤں جھٹک دیا۔ بڈھا لڑکھڑاتا ہوا، پٹخنیاں کھاتا ہوا راستے کی ایک کھڈ میں جا گرا۔ کتیا نے زور کی چیخ ماری اور پھٹی پھٹی نگاہوں سے میری طرف دیکھنے لگی۔''

اور اس فعل کا موازنہ وحشیوں کی اس رسم سے کیا جاتا ہے جب ان کا باپ بہت بڈھا ہو جاتا ہے تو اس کے جھولے میں سات دن کا کھانا، سات دن کا تمباکو اور سات دن کا پانی بھر کر رکھ دیتے ہیں اور پھر اسے سردی کے موسم میں ایک برفیلے میدان میں تنہا چھوڑ دیتے ہیں!
مگر یہ تو تہذیب کا دور ہے۔

''مگر وہ بڈھا کھڈ میں گرا ہوا اپنی خاموش نگاہوں سے مجھ سے کیا پوچھ رہا ہے؟

انسان کی عظمت اس تاریک کھڈ سے باہر کب نکلے گی؟ ہونہہ؟ میں نے اپنے سر کو جھٹک دیا۔ اکیلے میں نے ہی انسان کی تہذیب کا ٹھیکہ لے لیا ہے؟ جب اس بڈھے کے بیٹے اسے نہ بچا سکے تو مجھ پر اس کو بچانے کی ذمے داری کہاں سے عائد ہوتی ہے؟

'غدار' کی سچی لازمیت یہی ہے کہ ہیرو انفرادی تجربات سے آگے اجتماعی تجربات کا حصہ بنے۔ اس کی تقدیر کا ہر پہلو ہمیں اس لازمیت کے سماجی اور نفسیاتی تعلقات سے روشناس کرواتا ہے۔ ناول کا پلاٹ اس طرح سے بنایا گیا ہے کہ ہر واقعہ ایک ہی مقصد کی طرف لے کر جاتا ہے اگر چہ ہر واقعہ ادبی مقصد کا دوہرا پن نہیں کہ ایک ہی بات کو مختلف الفاظ یا واقعات میں دہرا دیا گیا ہے اور پلاٹ میں کوئی ارتقا رونما نہیں ہوتا۔ ہر واقعہ وسیع تر سچائی کا اعلیٰ درجے پر ادراک ہوتا ہے اور یہ سچائی کی نئی جہتیں اور پرتیں ہمارے سامنے کھولتا ہے۔ اس گہری اور پیچیدہ حقیقت کو منکشف کرنے کے لئے ایکشن ہی اصل طریقہ ہے جو کبھی مکالموں کے ذریعے، کبھی واقعات اور کبھی علامتی ایکشن کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ کسی بھی منظر کی تفصیل، یا واقعے کا بیان اس مکاں space کی تعمیر ہے جو ناول کے انجام کو اس لازمیت کا حصہ بنانے کے لئے بنیاد فراہم کرتے ہیں، بلکہ کہنا چاہئے کہ اس کا نامیاتی حصہ ہے۔ اس طرح ناول کی ساخت بعض اوقات اچانک رونما ہونے والے انجام کو بھی اپنے اندر سمو لیتی ہے۔ لیکن غدار میں انجام اچانک رونما نہیں ہوتا، بلکہ ہم شروع ہی سے اس کی توقع رکھتے ہیں۔ ایسے میں ادیب کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی تحریر کو عامیانہ، گھسے پٹے انداز سے بچائے۔ مثال کے طور پر سنسنی خیز ناولوں میں قاری کو علم ہوتا ہے کہ اگر چہ ہیرو دشمنوں کے ہاتھ چڑھ گیا ہے، اسے کچھ نہیں ہو سکتا۔ وہ کسی نہ کسی طرح نہ صرف خود کو اس مصیبت سے بچائے گا، بلکہ اپنے دشمنوں کو بھی ختم کر دے گا۔ لیکن ایسے ناولوں میں اس طرح کے واقعات میلوڈرامہ ہوتے ہیں اور پلاٹ یا کردار سازی کا منطقی حصہ نہیں ہوتے۔ 'غدار' میں انجام شروع ہی سے سمجھ آ جاتا ہے، بلکہ شروع ہی میں موجود ہوتا ہے لیکن ہر واقعے کے ساتھ اس کی شدت بڑھتی جاتی ہے۔ یہ شدت اس میں خواصی تبدیلی کا سبب بھی ہوتی ہے۔

جوہر essential اور عدم جوہر inessential ایک اور پہلو ہے جو ناول کی بُنت سے متعلق ہے۔ ادیب کے نقطۂ نگاہ سے ہر انسان کی کوئی بھی خوبی اور ہر شے غیر ضروری ہے جب تک ان کے فیصلہ کن عوامل کو شاعرانہ ہنر میں نہیں لایا جاتا۔ اس طرح ناول کی وسیع تر بنیاد اور ان کے ایکشن میں کوئی تضاد نہیں جو ایک واقعے سے دوسرے واقعے تک جاتا ہے۔ جب ناول کردار میں نئی پیچیدگیاں دکھاتا ہے، اس میں یکسر نئی چیز کا اضافہ نہیں کرتا۔ یعنی کردار میں اتفاقی نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر ہیرو کو 'بزدل' کا خطاب کیسے ملتا ہے:

وہ بولا: ''ایک مسلمان لڑکی ہتھے چڑھی ہے۔ ہم لوگ اس کی بے عزتی کر رہے ہیں۔''

میں نے سامنے کے کیو میں کھڑے لوگوں کو گنا۔ مجھ سے آگے پچیس آدمی تھے...

''یہ کیو کب تک رہے گی؟'' میں اسی نوجوان سے پوچھا۔

''جب تک وہ لڑکی مر نہیں جاتی!'' نوجوان نے جواب دیا۔

تھوڑی دیر تک تو میں کیو میں کھڑا رہا۔ لوگ باری باری آگے بڑھتے تھے۔ پھر بھی کیو بہت لمبا تھا اور اس لڑکی کی چیخیں بڑی دلخراش تھیں.....

''وے بھراوا، میں تیری بہن آں۔ وے ویرا، میں تیری بہن آں۔''

میں نے اپنے دونوں کانوں میں انگلیاں دے لیں اور وہاں سے بھاگ کھڑا ہوا۔ وہ پھٹی قمیض والا نوجوان اپنی میلی پتلون سہلاتا ہوا میری طرف زور سے قہقہہ مار کر بولا:

''بزدل!''

یہاں 'بہادری' کو کیا معنی ملتے ہیں، اور بزدلی کتنی خوبصورت چیز بن جاتی ہے۔ یہ سب کچھ اب ہیرو کا ذاتی تجربہ نہیں رہا یہ پھیل کر ہر ایک کا تجربہ بن چکا ہے۔ ہیرو پوری کوشش کرتا ہے کہ اس کو ذاتی تجربے تک محدود رکھے لیکن حقیقت اتنی طاقت ور ہے کہ اس کو یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور کرتی ہے:

''مگر میں وہاں سے سرپٹ بھاگ لیا۔ بھاگتے ہوئے اپنے گالوں پر طمانچے مارتے ہوئے، روتے روتے میں اپنے دل کو واپس جانے پر مجبور کرنے لگا۔ میں نے منا کی بھولی صورت کو اپنی یادوں کے کٹہرے میں لا کھڑا کیا۔ میں نے اپنے جذبہ انتقام کے لیے اپنی بہن سروج کی معصوم صورت کا سہارا لینا چاہا مگر ہر بار سروج کی صورت پگھل جاتی تھی اور پگھل کر اس مسلمان لڑکی کی صورت میں بدل جاتی تھی ... میری روح کے ویرانوں میں جیسے ازلی عورت کی پکار گونجنے لگی اور چیخ چیخ کر مدد کے لیے پکارنے لگی...''

جب مسلمان بڑھا اپنے بیٹے کی قبر پر سورت فاتحہ پڑھ رہا ہے تو ''ہوا میں برچھے چمکے اور بڈھے مسلمان کا جسم چار ٹکڑوں میں تقسیم ہوگیا'' تو ہیرو اپنے شعور کی معراج تک چلا جاتا ہے:

مرنے والے کی زبان پر آخری نام خدا کا نام تھا اور مارنے والے کی زبان پر خدا کا نام تھا اور اگر مرنے اور مارنے والوں کے اوپر، بہت دور اوپر، کوئی خدا تھا تو بلاشبہ بے حد ستم ظریف تھا!''

لیکن اس المیے کی تنسیخ پاروتی کرتی ہے، ایسے مثبت انداز میں جس پر ہر ستم ظریف کو بھی رشک آجائے:

ہوں! میں نے سوچ سوچ کر کہا، ''امتیاز تو مر چکا، اب تم پاکستان جا کر کیا

کروگی؟''

''میں اس کی ماں کے پاس اس کی بیوہ بن کر رہوں گی!'' پاروتی نے بڑے فخر سے تن کر کہا۔

پاروتی کا خوب پورا ہوا یا ادھورا ہی رہ گیا۔ ہیرو کو اب سچائی بچے کے روپ میں ملتی ہے۔ ہیرو شعوری طور پر دونوں اقسام کی نفرتوں کو رد کرتا ہے جو اپنے جوہر میں ایک ہی ہیں۔ وہ پہلے 'بزدل' اور اب غدار کہلانے میں فخر پاتا ہے۔ لیکن وہ ابھی سمجھ نہیں پایا کہ اس گھمبیر نفرت کا خاتمہ کیا ہے۔ یہ ابھی خیالی بات ہے:

اب تو کہاں جائے گا، بیج ناتھ؟ ظلم اور تشدد، نفرت اور تعصب کے جس طوفان سے بھاگ کر وہاں سے آیا تھا وہ تو یہاں بھی موجود ہے اور تو، جو اب ان دونوں تہذیبوں کا غدار ہے، تو ان سے بچ کر کہاں جائے گا؟ تو اب نہ ہندوستان کا رہا، نہ پاکستان کا۔ جب تیرے لیے ان دونوں ملکوں کی نفرتیں اجنبی ہوچکیں تو پھر تو انسانیت سے خالی، لق ودق، ویران دنیا میں اس بچے کو لے کر کہاں اپنا ٹھکانہ بنائے گا؟ بھول جا ان تمام آدرش اور تخیلی باتوں کو اور جھونک دے اس بچے کو طوفان کے ریلے میں اور واپس چلا جا اپنے گھر میں اور خاندان، قوم اور ملک، سماج اور اس کی تہذیب میں۔ اب وہ دیس تیرا دیس نہیں رہا، اب یہی تیرا دیس ہے۔

لیکن دل نہیں مانتا، وہ دونوں کو اپنا دیس ماننے سے انکاری ہے۔ پھر وہ آنے والی دنیا کا خواب دیکھتا ہے جس میں کوئی ملک نہ ہوگا، ''جب یہ ساری دھرتی اس دنیا کے سارے انسانوں کے لیے ایک چھوٹا سا گاؤں بن جائے گی جس میں تمام انسان اپنی اپنی گلیوں میں رہتے ہوئے ایک دوسرے سے محبت اور الفت، ہمسائیگی اور آزادی اور برابری کا برتاؤ کرتے ہوئے امن وچین سے رہیں گے۔''

تہذیب کے ارتقا میں یہ دن ضرور آئے گا، یہی تہذیب کا مقصد ہے، اور اس کی معراج ہے، اسے پورا یقین ہے، لیکن ابھی تو یہ محض خیال ہے۔ اس وقت تک:

''چاچا'' بچے نے ڈرتے ڈرتے پوچھا: ''تو مجھے لوتی دے گا؟''

''ہاں، میں تجھے روٹی دوں گا۔'' میں نے اس سے بھرائی ہوئی آواز میں کہا، ''روٹی جو ہم دونوں میں مشترک ہے۔''

کیا کرشن چندر بے روح حقیقت کے مقابل کسی تصوراتی یا قیاسی واہمے کو رکھ رہا ہے؟ پورے ناول میں اس تاریخی ارتقا کی صدا سنائی دیتی ہے جو اس کا سماجی پس منظر ہے۔ یہ نہ تو مافوق الانسان کی تشریح ہے جس میں بنے بنائے آفاقی اصول سچائی کو پرکھنے کا پیمانہ ہیں، نہ ہی یہ مختلف حیلوں بہانوں سے اسے مسخ کرنے کی کوشش ہے، بلکہ یہ بیان ہے منفی اور بدقوتوں کا۔ ناول کا اختتامی مثبت تاثر اس منفی پس

منظر میں ہی رکھا گیا ہے۔ کرشن چندر نے اس طرح مثبت اور منفی، دونوں پہلوؤں کو قبول کیا۔ لیکن کیا برائی کا اختتام فقط 'روٹی' ہے؟ کرشن چندر کا خواب قیاسی نہیں، وہ ایسی دنیا کا خواب دیکھ رہا ہے جہاں انسان کی دوسروں کے ساتھ سانجھ روٹی کے لئے دوسروں کا گلا کاٹنا نہیں، اس کو مشترکہ مقصد کا حصہ بنانا ہے۔ 'غدار' کا تخیل انسانیت کے تصور کو ایسے نظریے کے بطور پیش کرتا ہے جس میں تمام انسان آپس میں مل جل کر، باہمی اور انفرادی خود تخلیق self-creation کے عمل میں حصے دار ہیں۔ یہ اس نظریے کی نفی ہے جس کی اساس انسان کی آزادی نہیں بلکہ اسے مافوق الفطرت، انسان سے بالا ڈھکوسلوں میں قید کرنا ہے۔ 'غدار' اس رستے کی نشان دہی ہے جو آفاقی انسانی آزادی اور نجات کا رستہ ہے۔

'غدار' اس رجحان پر ایک تنقید بھی ہے جس نے یہاں کے لوگوں کو اس سوچ سے بہت دور کر دیا کہ وہ وسیع تر انسانیت کا حصہ ہیں جس میں تضادات کی نوعیت 'دوسروں' کسی اور مذہب کے ماننے والوں سے نہیں، بلکہ خود ان قوتوں کے ساتھ ہے جو انسانیت کے ارتقا کے سب سے بڑے مخالف ہیں۔ جو پاگل پن اس وقت لوگوں کے اذہان میں ٹھونسا گیا آگے چل کر خود ایک ہی مذہب کے ماننے والوں کے درمیان لوٹ کھسوٹ، بے ایمانی اور انسان دشمنی کا جواز بن گیا۔ یعنی اب برائی مذہبی سے 'سیکولر' ہوگئی۔ اور اس کی جڑیں اس سماجی ڈھانچے میں پیوست ہوگئیں جو حقیقتاً موجود ہے اور جس کی غلاظتوں کو مروج فلسفے قطعاً روک نہ سکے۔ انسانیت کے دشمن کبھی مافوق الفطرت فلسفوں کے ذریعے، کبھی روحانیت کی مختلف شکلوں کا استعمال کر کے، اور کبھی وجودیت، ثبوتیت، موضوعیت کی اقسام کے فلسفوں کو استعمال میں لا کر لوگوں کی سوچ کو درست سمت میں جانے سے روکنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ کرشن چندر نے ironically انسان دوست سوچ رکھنے والے کے لئے لفظ 'غدار' استعمال کیا۔ ہمارے قاری خود دیکھ سکتے ہیں کہ آج انسان دوست فلسفوں کو ماننے والوں کو کیسے القابات سے نوازا جا رہا ہے!

☆☆☆

سید عامر سہیل

مجید امجد کی شعری ہیئتیں

اُردو شاعری میں ہیئتی تجربات کا باقاعدہ سلسلہ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ ان ہیئتی تجربات کے پسِ پردہ محرکات میں یقیناً تخلیق کار کا روایتی اصناف اور ڈھانچے پر عدم اعتماد، موضوعاتی پیش پا افتادگی، ہیئتی جکڑ بندی کے ساتھ ساتھ اُس جدید عہد اور معاشرے کی نئی اشاریت اور حسیت کے ادراک کی شدید خواہش کا بھی عمل دخل تھا جس سے تہذیبی، سماجی، لسانی اور ادبی سطح پر نیا معاشرہ دوچار تھا۔ نئے معاشرے کے تشکیلی دَور میں، دیگر شعبہ ہائے زندگی کی طرح، ادب میں بھی مغربی شعور کی اجتماعی برتری نے اُردو زبان و ادب میں تخلیقی امکانات کو نئی وسعتیں دی تھیں۔ نئے فکری و ہیئتی سانچے کی تشکیل، روایت سے بغاوت، نئے لسانی شعور کے مباحث اور اس انداز کے بہت سے سوالات اُردو شعر و ادب میں اُٹھائے جانے لگے تھے۔ اگرچہ یہاں کی خالص جاگیردارانہ سوچ اور نوآبادیاتی نفسیات اس تبدیلی کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں تھی تاہم اُردو کا تخلیقی افق اس تبدیلی سے رفتہ رفتہ روشن ہو رہا تھا۔

نئے معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ اور تعمیر کے اس عبوری دَور میں سرسیّد احمد خان اور اُن کے ساتھیوں نے عقلیت، منطقیت اور استدلالیت کی سطح پر ادب اور دیگر علوم کو سمجھنے کی کوشش کی۔ حالؔی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں پہلی مرتبہ، شعر، تصور شعر اور اصلاح شعر کے حوالے سے مشرقی اور مغربی انداز کو استعمال کیا(۱)۔ اگرچہ حالؔی نے انگریزی شاعری اور شعرا سے براہِ راست استفادہ تو نہیں کیا تاہم ان کے ہاں آنے والے عہد میں ممکنہ تجربات کا دھندلا عکس نظر آتا ہے۔ محمد حسین آزاد بھی ہیئتی تجربات کے تشکیلی دَور کے اہم شاہد اور مبصر ہیں۔ انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس (۱۵/اگست ۱۸۶۷ء) میں انہوں نے اپنے خطبے ''نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات'' میں شاعری کی روش پر عدم اطمینان کا اظہار کیا،(۲) لگ بھگ اسی عہد میں بہت سے لکھنے والوں اور مدیران نے روایتی شاعری کے چلن پر اپنے ذہنی تحفظات کا اظہار کیا اور اُس نئے منظر نامے کو واضح کرنے کے جتن کیے جو آگے چل کر نئے ہیئتی تجربات کا دَروا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں مولوی محمد اسماعیل کی نظمیں، مولوی عبدالحلیم شؔرر اور ان کا رسالہ ''دلگداز''، علامہ نظم طباطبائی، سر عبدالقادر اور ان کا رسالہ ''مخزن''، اقبال، مولانا تاجور نجیب آبادی اور اُن کا رسالہ ''ادبی دنیا''، عظمت اللہ خان اور اُن کی کتاب ''سریلے بول'' کا مقدمہ اور بعد میں نئے شعراء کا ہیئت کی طرف رجحان وغیرہ ایک ایسا ادبی اور تاریخی تسلسل ہے جو جدید ہیئتی تجربات کے حوالے سے پس منظر کا کام دیتا نظر آتا ہے۔(۳)

صنف اور ہیئت کے باہمی امتیازات کے حوالے سے بھی سوال قائم کیے گئے۔ بعض اصناف جو صنفی صفت کے ساتھ ساتھ اپنی مخصوص ہیئت رکھتی ہیں اور بعض جو صنفی خصوصیت تو رکھتی ہیں مگر ان کی کوئی متعین ہیئت نہیں ہے اس تناظر میں بعض ناقدین نے اپنی آرا کا اظہار کیا ہے مثلاً شمیم احمد کے مطابق:

''اُردو میں اقسامِ شعر کی شناخت اور درجہ بندی کے لیے کسی منطقی اُصول سے کام نہیں لیا گیا اکثر اصناف وہ ہیں جو اپنی مخصوص اور متعینہ ہیئت کی بنا پر صنف کا درجہ اختیار کر گئیں اور ہیئت ہی ان کی صنفی شناخت کا اہم وسیلہ قرار پائی۔ اس کے برعکس چند اصناف ایسی بھی ہیں جو محض اپنے مخصوص موضوع کی وجہ سے صنف کے درجے پر پہنچیں اور موضوع ہی اُن کی صنفی شناخت کا واحد ذریعہ ہے۔''(۴)

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''مختصراً ہم اس نکتے پر اکتفا کر سکتے ہیں کہ کوئی بھی شعری ہیئت ایک مخصوص طرزِ اظہار ہے جس کی اپنی ایک الگ شناخت، ظاہری شکل ہوتی ہے جو کسی مخصوص نظام کے تحت تشکیل پاتی ہے۔''(۵)

مگر جدید عہد تک آتے آتے صنفی شناخت اور ہیئت کی روایتی بحث خاص پرانی محسوس ہوتی ہے۔ کسی حد تک مغربی شاعری کے اثرات، جدید تحریکوں اور کسی حد تک جدید شعرا کے اجتہادی رویے نے شاعری میں صنف اور ہیئت کی بحث کو ختم کر دیا ہے۔ اُردو میں پرانی اصناف مثلاً قصیدہ، رباعی، مثنوی وغیرہ اپنے مخصوص مزاج کے سبب اب ہمارے شعری مزاج کا حصہ نہیں رہیں بلکہ اب نیا معاشرہ اپنے تخلیقی تجربے کو آزادی اور کھلے پن سے بیان کرتا ہے۔ ہیئتی تجربات کے امکانات کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی مدِنظر رکھنی چاہیے کہ ہیئتی تجربات محض ردیف وقافیے، عروضی یا لفظی نشست و برخاست میں تبدیلی کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک مکمل جمالیاتی تجربہ ہے جسے کسی لگے بندھے اُصول پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ ہم اس جمالیاتی تجربے کو محض خارجی خطوط یا سطح تک محدود نہیں کر سکتے۔ ہیئتی تجربات کا ظہور ایک اتفاق نہیں اور نہ ہی کسی منطقی اور طے شدہ فارمولے کے تحت تبدیلی لائی جا سکتی ہے بلکہ یہ خیال کی شدت کا خارجی اظہار ہے۔ خیال اور اس کے اظہار میں نامیاتی ربط اور نمو پذیری ہی کے زیرِ اثر روایتی ہیئتی ڈھانچہ تبدیل ہوتا ہے اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعرانہ ہیئتی تجربات صرف معروضی ترکیب نہیں بلکہ لکھنے والے کا تخلیقی

اظہار یہ ہے۔

مجید امجد تک آتے آتے اُردو شاعری ہیئتی تجربات کا اچھا خاصا سفر طے کر چکی تھی اور شعرا اس روشنی اور تبدیلی سے آشنا ہو چکے تھے جو مغربی شاعری کی شکل میں اُردو دان طبقے تک آ رہی تھی۔ اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک اور بعد ازاں حلقہ اربابِ ذوق نے نظم کو جس شدت سے قبول کیا اور جس رُخ سے دیکھا اس کے باعث بھی نظم جدید ذہن اور تبدیلیوں سے آشنا ہوتی چلی گئی۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کو نظم میں ہیئتی تجربات کے امکانات کا واضح پس منظر مل چکا تھا، بلاشبہ اُن کے یہاں ان تجربات کا انداز کسی خارجی ماخذ کی بجائے خود ان کے اندر سے ظہور پذیر ہوتا تھا کیونکہ جس دور میں جدید شاعری نئے تجربات سے آشنا ہو رہی تھی اس دور میں خود مجید امجد پرانی اصناف اور روایتی ہیئتوں کو پسند کرتے تھے(۶)۔ ان کے یہاں ہیئتی تبدیلی کا باقاعدہ شعور اور اس کا اظہار بہت بعد میں ہوا۔ اس لیے یہ کہنا غلط ہوگا کہ ان کے یہاں ہیئت کے حوالے سے ہونے والے تجربات محض تقلیدِ زمانہ کی حد تک محدود نہ تھے، وہ ان تجربات کو تخلیقی جمالیات کی سطح پر لاتے ہیں۔

مجید امجد کا شعری سفر پرانی اصناف اور روایتی ہیئتوں کے استعمال سے شروع ہوتا ہے۔ ابتدائی دور میں جو نظمیں لکھی گئیں ان میں مثنوی، ترکیب بند، ترجیع بند، مسدس وغیرہ کی ہیئت کو بڑے شوق سے استعمال کیا گیا ہے خصوصاً مثنوی کی ہیئت ان کے ابتدائی دور کے شعری مزاج کا ایک لازمی حصہ نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے پس منظر میں جھنگ کی فضا کی شعریت، قوافی اور موسیقی سے فطری لگاؤ، مشرقی روایت اور ان کے ذاتی مطالعہ اور رجحان کو خاص اہمیت ہو مگر آگے چل کر انگریزی ادب کے گہرے مطالعہ، تراجم اور نئے شعری افق اور لہجے کو دریافت کرنے کی تخلیقی لگن نے انہیں نئی سمتوں کے سفر اور نئے زاویوں تک رسائی پر اُکسایا اور پھر رفتہ رفتہ ان کے یہاں نئے سے نئے کی دریافت اور خوب سے خوب تر کی جستجو کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ ان کے دوسرے اور تیسرے دَور (۱۹۴۱ء سے ۱۹۵۸ء تک اور ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک) میں بالخصوص نئے سے نئے ہیئتی تجربات کا ایک باب دکھائی دیتا ہے، یوں لگتا ہے کہ ہر نظم اپنی ہیئت سمیت ان پر وارد ہوتی ہے۔ مجید امجد نے تقلید کو محض تقلید کی حد تک نہیں رکھا اور نہ ہی یہ ان کا مزاج تھا بلکہ وہ فکری اور فنی سطح پر اجتہادی انداز کو بروئے کار لائے ہیں۔ انہوں نے ہیئتی تجربات کے ضمن میں مغربی شاعری کی تقلید نہیں کی بلکہ اپنی جودتِ طبع سے نیا شعری افق دریافت بھی کیا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کے تاریخی مطالعہ سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ وہ رفتہ رفتہ روایتی موضوعات اور ہیئتی سانچوں سے نکل کر نئے موضوعات اور نئے ہیئتی سانچوں تک پہنچے۔ جہاں انہوں نے روایت سے استفادہ کیا وہاں جزوی تبدیلیاں بھی کیں اور اس سے آگے بڑھ کر نئے سانچے بھی تراشے۔

مجید امجد کے ہیئتی تجربات کو دیکھنے سے پہلے ذرا ملاحظہ کیجیے ان کا وہ فکری اور فنی رجحان کہ مجید امجد ہیئتوں اور نئے سانچوں کے بارے میں کیا سوچتے ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیے گئے ایک

انٹرویو میں وہ ابتدائی دَور کے حوالے سے کہتے ہیں کہ

"۔۔۔۔اس زمانے میں مجھے یاد پڑتا ہے فیض کی
نظم "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ"
اور "سو رہی ہے گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی
آواز" بڑی مقبول تھیں، اسی طرح راشد صاحب اس
زمانے میں پابند کہتے تھے
شگفتہ و شادماں رہے گی مری محبت جواں رہے گی
بعد میں جب یہ خود 'ادبی دنیا' کے ایڈیٹر رہے ان کا
کلام دیکھا لیکن میں اس وقت فری ورس (Free
Verse) کے اُسلوب کو پسند نہیں کرتا تھا۔"(۷)

پھر بعد میں ہیئتی حوالے سے رونما ہونے والی تبدیلیوں کے بارے میں وہ مزید کہتے ہیں کہ

"ہیئت سے اس لیے کہ سب سے پہلے تو مروّجہ ہیئت
تھی مثلاً مثنوی، مثنوی کی مروّجہ ہیئت میں شعر کہتے
وقت خیال ہوتا تھا کہ اس میں انہی پابندیوں کے
ساتھ کہہ سکوں تو ٹھیک ہے ورنہ اس میں ایک
مصرعے کا دوسرے سے ٹکراؤ ہو جاتا تھا اور مثنوی کا
ایک شعر جس میں پہلا مصرعہ دوسرے سے ربط رکھتا
ہو، بہت کم ہوتا تھا۔ چنانچہ میں نے آگے بڑھنے کی
کوشش کی۔ اس کوشش کے سلسلے میں تجسّس سے مجھے
آگے رستے ملے مثلاً جب انگریزی شعر کے طرز
پڑھے جس میں چار چار لائنوں کا بند ہوتا تھا، میں
نے سوچا کہ اس بند کی شکل اسی طرح رہے مگر مضمون
رواں رہے چنانچہ میں نے اس زمانے میں کچھ
نظمیں اس قسم کی کہیں اور موضوع کے لحاظ سے
مختلف ہیئتوں کے تجربے کیے۔"(۸)

ان حوالوں سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ مجید امجد کے یہاں نئے تجربات کرنے کا رجحان محض فیشن یا ہم عصروں کی تقلید نہ تھا بلکہ وہ تو اپنے خیال کی شدت کو بیان کرنے کے لیے نئے سے نیا انداز تلاش کرنے کے خواہاں تھے اور یہ تجربات خالصتاً ان کے تخلیقی وفور اور جمالیاتی اظہار کا وسیلہ تھے۔ وہ

نظم کی گوناگوں اشکال کے ایک عمر سے سودائی تھے اور لکھنے کی ایک جانکاہ لگن ان کے شعری اظہار کی نمائندہ بنتی نظر آتی ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے موضوعات کا سرسری جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ فلسفیانہ افکار، نئی تہذیبی صورتِ حال، انسان کا المیہ، نئے صوفیانہ تجربے کا انکشاف، سائنسی اور کائناتی شعور غرض اس انداز کے بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن کا ادراک اور پھر اظہار روایتی سانچوں اور ہیئت میں کرنا ممکن نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر نوازش علی:

"اس کی تقریباً ہر نظم صرف خارجی شکل و صورت کی
حد تک ہی نہیں بلکہ اپنے اندرونی عمل کے اعتبار سے
ہر پہلی نظم کے مقابلے میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس
کے تجربے نامکمل اور خام نہیں ہوتے کیونکہ اس کی
شاعری محض ہیئت کے تجربات ہی سے مرکب نہیں
ہے بلکہ اس میں مواد، آہنگ اور ہیئت ایک وحدت
میں ڈھل کر مکمل اظہار کی صورت اختیار کر جاتے
ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اُن کے یہاں ہیئت محض ذریعہ
اظہار نہیں بلکہ طریقِ فکر کی حیثیت اختیار کر گئی
ہے۔"(۹)

مجید امجد کے یہاں ہیئتی تجربات کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ان کی شاعری کا آغاز روایتی ہیئتوں کے استعمال سے ہوتا ہے اور پھر رفتہ رفتہ وہ خیال کی شدت اور فکری وفور کے سبب روایتی ہیئتوں کی پابندیوں اور حدود سے اکتا کر اور انہیں ناکافی سمجھتے ہوئے نئے تجربات کی طرف مائل ہوتے ہیں ان کی شاعری میں ان تجربات کو چار ادوار میں دیکھا جا سکتا ہے (ان ادوار کا ذکر گزشتہ ابواب میں آ چکا ہے)

i۔ پہلا دور ___ آغاز سے ۱۹۴۰ء تک
ii۔ ۱۹۴۱ء سے ۱۹۵۸ء تک
iii۔ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک
iv۔ ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک

ان ادوار میں انہوں نے اپنے شعری میلان، تخلیقی اُپج، ذاتی تجربات، داخلی واردات اور وسعتِ مطالعہ سے نظم کے نئے پیرائیوں کو نئے اُسلوب اور ہیئتی پیمانوں سے دیکھا ہے۔ حسرتِ اظہار کا یہی احساس انہیں نئے اُفق سے روشناس کرتا ہے۔ پہلے دور میں ان کا سفر روایتی اُسلوب، موضوعات اور

ہیئتوں سے مرتب ہوتا ہے۔اس دور میں وہ اپنے کلاسیکی ورثے اور مزاج سے بہت متاثر نظر آتے ہیں اگرچہ کہیں کہیں نئے ہیئتی پیمانے اپنی چھب دکھاتے ہیں تاہم غالب انداز روایتی ہی رہتا ہے۔دوسرے دَور میں ان کے یہاں روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں دکھائی دیتی ہیں اور وہ تیزی سے ایک نئے منظرنامے کو بناتے دکھائی دیتے ہیں۔تیسرا عہد ہیئتی تجربات کے حوالے سے سب سے زیادہ زرخیز دَور ہے۔اس دَور میں وہ ایک نظم کے ہیئتی تجربے کو دہراتے نظر نہیں آتے، تجربات کا تنوع سب سے زیادہ اسی دور میں ملتا ہے جب کہ آخری دور میں ان کا غالب رجحان آزاد نظم کے مزاج میں ڈھل جاتا ہے۔اگر بحیثیت مجموعی ان ادوار کا تجزیہ کیا جائے اور ان کے یہاں ہیئتی تبدیلیوں کی درجہ بندی کی جائے تو وہ کچھ یوں ہوگی:

i۔ اُردو شاعری کی روایتی ہیئتوں کا استعمال
ii۔ روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں
iii۔ انگریزی شعری ہیئتوں سے استفادہ اور جزوی تبدیلیاں
iv۔ دو یا دو سے زیادہ ہیئتوں کا انضمام
v۔ نئی ہیئتوں کی اختراع
vi۔ آزاد نظم کا رجحان

اس تقسیم کو مدنظر رکھا جائے تو صورتِ حال یوں نمایاں ہوتی ہے۔روایتی ہیئتوں میں انہوں نے غزل کو اپنے تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ان کے کلیات میں اکسٹھ غزلیں شامل ہیں (۱۰)۔بعض نظمیں غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً ''جوانی کی کہانی'' (ص۶۱ -کلیاتِ مجید امجد مرتبہ خواجہ محمد زکریا،۱۹۸۹ء) ''بیساکھ'' (ص۸۵) ''سازِ فقیرانہ'' (ص۱۱۱) ''حسینؑ'' (ص۱۳۵) ''وامانده'' (ص۱۶۹) ''ایک دعا'' (ص۱۸۷) ''افتاد'' (ص۲۳۵) اور ''حضرت زینبؑ'' (۴۴۷)۔غزل کی ہیئت میں لکھی گئی چند نظمیں ایسی ہیں جو رسائل یا دیگر انتخاب میں بطور غزل شامل کی گئی ہیں مگر کلیاتِ مجید امجد میں اسے نظم کے طور پر شامل کیا گیا ہے مثلاً نظم ''کوئٹے تک'' (ص۳۱۵) کا دوسرا حصہ:

برس گیا بہ خراباتِ آرزو ترا غم
قدح قدح تری یادیں سبو سبو ترا غم

''مرے خدا مرے دل'' (ص۹۹ مرتبہ تاج سعید، ۱۹۷۵ء) میں بطور غزل درج ہے (۱۱)۔ کلیات میں شامل نظم ''بول انمول'' (ص۳۶۷) ''گلاب کے پھول'' (ص۱۵۹،مرتبہ حیات سیال، ۱۹۷۸ء) اور دیگر کتب میں بطور غزل شامل ہے۔اسی طرح نظم ''جہاں نورد'' (ص۴۴۳) اور ''کون دیکھے گا'' (ص۴۴۵) بھی مجید امجد کے شائع ہونے والے مختلف انتخاب اور رسائل میں بطور غزل ہی درج ہے۔اس کے علاوہ غزل ''یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن'' کلیاتِ مجید امجد، ۱۹۸۹ء،

ص۲۰۷ پر درج ہے مگر ڈاکٹر خواجہ زکریا نے کلیاتِ مجید امجد، طبع نو (ستمبر ۲۰۰۳ء) میں اس غزل کو بطور نظم بعنوان ''یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن'' صفحہ نمبر ۲۰۷ پر درج کیا ہے۔

روایتی ہیئتوں میں مجید امجد نے سب سے زیادہ طبع آزمائی مثنوی کی ہیئت میں کی ہے۔ان کی ابتدائی شاعری کے حوالہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مجید امجد کی شاعری کا ابتدائی مزاج مثنوی میں متشکل ہونے کے لیے بے تاب ہے۔عین ممکن ہے کہ جھنگ کی فضا اور مقامی زبانوں کے اثر کے تحت قافیے کی رنگارنگی نے انہیں مثنوی کی طرف راغب کیا ہو۔ان نظموں کے مطالعے سے ایک اور بات بھی واضح ہوتی ہے کہ مثنوی کی ہیئت میں لکھتے ہوئے ان کا انداز واقعات کو بیان کرنے کا سا ہو جاتا ہے۔اسی طرح ان نظموں کے مطالعہ سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ جیسے وہ اپنے خیال کے واضح ابلاغ کے متمنی ہوں۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اس صنف کو شعری سفر کے آغاز میں سب سے زیادہ برتا ہے۔ کلیاتِ مجید امجد (۱۹۸۹ء) میں اس ہیئت کے حوالے سے جو نظمیں ملتی ہیں ان میں ''موجِ تبسم'' (ص۴۱)، ''محبوبِ خدا سے'' (ص۴۹) ''گاؤں'' (ص۵۱) ''حسن'' (ص۵۵) ''جھنگ'' (ص۵۸) ''یہی دنیا'' (ص۵۹) ''کون'' (ص۷۲) ''ریل کا سفر'' (ص۷۷) ''یہ سچ ہے'' (ص۷۹) ''انقلاب'' (ص۸۱) ''گر اِس جہاں میں جینا ہے'' (ص۹۵) ''گھٹا سے'' (ص۹۶) ''خدا'' (۹۷) ''گلی کا چراغ'' (ص۹۹) ''پژمردہ پتیاں'' (ص۱۰۳) ''کہاں'' (ص۱۰۴) ''عقدۂ ہستی'' (۱۰۵) ''دنیا'' (ص۱۰۸) ''چچی'' (ص۱۱۴) ''سوکھا تنہا پتا'' (ص۱۱۸) ''ملاقات'' (ص۱۲۰) ''دستک'' (ص۱۳۲) ''شناور'' (ص۳۳۳) شامل ہیں۔

یہ نظمیں (''شناور'' کو چھوڑ کر) ۱۹۴۴ء سے پہلے تخلیق کی گئی ہیں جس سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ مثنوی کی ہیئت کو مجید امجد نے اپنے آغاز شاعری ہی میں استعمال کیا اور بعد میں انہوں نے اس صنف کو ترک کر دیا۔مثنوی کے اندر روانی، تسلسل اور فکری جرأت، ان کے ابتدائی کلاسیکی مزاج سے لگا کھاتی ہے لیکن اس روش کو انہوں نے آنے والے ادوار میں بالکل ترک کر دیا تھا۔

مجید امجد نے مثنوی کی ہیئت میں بعض جزوی تبدیلیاں بھی کی ہیں مثلاً خیال کی رو، تسلسل اور مفہوم کے بہتر ابلاغ کے لیے انہوں نے مثنوی کے اشعار کو مختلف حصوں یا بندوں میں تقسیم کرنے کا طریقہ اختیار کیا تا کہ نظم میں شامل خیال تسلسل کی رو ہی میں نہ بہہ جائے اور قاری خیال کو محض بین السطور واردات سمجھ کر صرفِ نظر کر جائے مثلاً نظم ''صبحِ نو'' (۷۶) میں پہلے تین اشعار اور پھر چھ اشعار کے دو بند بنائے گئے ہیں۔نظم ''صبحِ جدائی'' (ص۸۶) میں چھ اشعار اور پھر تین اشعار پر مشتمل بند ہیں۔نظم ''قیصریت'' (ص۸۸) کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے پہلا حصہ پانچ اشعار، دوسرا چار اشعار اور تیسرا چھ اشعار پر مشتمل ہے۔نظم ''قیدی دوست'' (ص۹۰) کا پہلا حصہ چھ اور دوسرا سات اشعار پر مبنی ہے۔نظم ''نعتیہ مثنوی'' (ص۱۳۹) چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں پندرہ، دوسرے میں آٹھ،

تیسرے میں تیس اور آخری حصے میں چھبیس اشعار شامل ہیں اور نظم ''کل جب۔۔۔'' (ص ۲۶۳) کے تین حصے ہیں جب کہ اشعار کی تعداد بالترتیب تین، چھ اور ایک ہے۔

اس کے علاوہ مثنوی کی ہیئت میں چند ایک جزوی تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں مثلاً نظم ''بُندا'' (ص ۹۴) مثنوی شکل میں ہے البتہ ایک اضافی مصرعہ ''کاش میں تیرے بُنِ گوش میں بُندا ہوتا'' شروع اور آخر میں اضافی طور پر دے دیا گیا ہے:

کاش میں تیرے بُنِ گوش میں بُندا ہوتا
رات کو بے خبری میں جو مچل جاتا میں
تو ترے کان سے چپ چاپ نکل جاتا میں
صبح کو گرتے تری زلفوں سے جب باسی پھول
میرے کھو جانے پہ ہوتا ترا دل کتنا ملول
آخر میں نظم کا اختتام کچھ یوں ہوتا ہے:
یوں تری قربتِ رنگیں کے نشے میں مدہوش
عمر بھر رہتا مری جاں میں ترا حلقہ بگوش
کاش میں تیرے بُنِ گوش میں بُندا ہوتا

ایک اور نظم ''سیرِ سرما'' (ص ۱۱۷) میں آخری مصرعہ کو تین سطروں میں بانٹ دیا گیا ہے:

پوہ کی سردیوں کی رعنائی
آخرِ شب کی سرد تنہائی

آخری شعر ملاحظہ ہو:

ہوں رواں آتشیں خیالوں میں گم
آہ تم!
کتنے سرد مہر
ہو تم۔۔۔!

(مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' مرتبہ خواجہ محمد زکریا، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۷)

مثنوی کے علاوہ مجید امجد نے ''مثلث'' ہیئت کو بھی روایتی انداز کے ساتھ ساتھ جزوی تبدیلیوں اور قوافی کے اختلاف کے ساتھ برتا ہے۔ اُردو میں ''مثلث'' ہیئت کو مسمط کا ایک جز سمجھا گیا ہے(۱۲) اور اس میں ہونے والے اختلاف کو اس کے ہیئتی تغیر سے تعبیر کیا گیا ہے مگر اس بحث سے قطع نظر مجید امجد کو یہ ہیئت خاصی محبوب رہی ہے انہوں نے اپنی بہت سی نظموں میں اسے انفرادی طور پر اور دیگر اصناف کے ساتھ ملا کر استعمال کیا ہے۔ جن نظموں میں انہوں نے اس ہیئت کو انفرادی انداز اور جزوی تبدیلیوں کے

ساتھ استعمال کیا ہے ان میں اہم نظمیں یہ ہیں: ''شاعر'' (ص ۳۷) ''زندانی'' (ص ۱۴۶) ''ارے یقینِ حیات'' (ص ۲۲۴) ''ایک خیال'' (ص ۲۳۹) ''ریوڑ'' (ص ۲۸۸) ''ہڑپے کا ایک کتبہ'' (ص ۳۲۱) ''ایسے بھی دن'' (ص ۳۰۴) ''صدا بھی مرگِ صدا'' (ص ۳۵۲) اور ''متروکہ مکان'' (ص ۳۶۰)۔

نظم ''شاعر''، ''ایک خیال'' اور ''ہڑپے کا کتبہ'' ایسی نظمیں ہیں جن میں مثلث کے ہر بند میں شامل تینوں مصرعوں کو آپس میں ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ ''ہڑپے کا کتبہ'' سے مثال ملاحظہ ہو:

بہتی راوی ترے تٹ پر، کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل
دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی، اک ہالی اک ہل
(ص ۳۲۱)

''زندانی'' اور ''ریوڑ'' میں مثلث کے ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ نظم ''ریوڑ'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

شام کی راکھ میں لتھڑی ہوئی ڈھلوانوں پر ایک ریوڑ کے تھکے قدموں کا مدہم آہنگ
جس کی ہر لہر دھندلکوں میں لڑھک جاتی ہے
مست چرواہا، چراگاہ کی اک چوٹی سے جب اُترتا ہے تو زیتون کی لانبی سونٹی
کسی چلتی ہوئی بدلی میں اٹک جاتی ہے
(ص ۲۸۸)

''ارے یقینِ حیات'' اور ''صدا بھی مرگِ صدا'' میں مثلث کا ہر تیسرا مصرعہ مستزاد کے انداز میں آیا ہے۔ ''ارے یقینِ حیات'' میں ہر تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے جب کہ ''صدا بھی مرگِ صدا'' میں ہر مثلث کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

یہ دور رفتہ تبسم، جو میرے ہونٹوں پر
ترے اشارۂ ابرو سے لوٹ آیا ہے
یہ زیست کی سوغات!
سیاہیوں میں گھرے طاق و گنبد و ایواں
کی اوٹ سے یہ ابھرتی ہوئی شعاعوں کے
لپکتے بڑھتے ہات!
(''ارے یقینِ حیات''، ص ۲۲۴)

نہ کوئی سقفِ منقش، نہ کوئی چترِ صریر
نہ کوئی چادرِ گل اور نہ کوئی سایۂ تاک
بس اک تودۂ خاک

ضمیرِ ارض پہ کھینچی گئی لہو کی یکسر
اور اس کا ایک بھی چھینٹا نہیں سرِ قرطاس
بہ مصحفِ احساس

(''صدا بھی مرگِ صدا''، ص۳۵۲، ۳۵۳)

نظم ''متروکہ مکان'' میں ہر مثلث کا دوسرا مصرعہ مستزاد کے انداز کا ہے اور مصرعوں کے درمیاں قافیے کا اہتمام رکھا گیا ہے مثلاً

یہ محلے ، یہ گھروندے ، یہ جھروکے یہ مکاں
ہم سے پہلے بھی یہاں
بس رہے تھے سُکھ بھرے آنگن ، سنہری بستیاں
راکھ ہوتی ہڈیوں کے گرم گارے میں گندھی
گرتے اشکوں میں ڈھلی
اب یہی اینٹیں ہماری عظمتِ افتادگی

(''متروکہ مکان''، ص۳۶۰، ۳۶۱)

مثلث ہیئت ہی میں مجید امجد نے بعض نادر تجربات بھی کیے ہیں یعنی دو مثلثوں کو ملا کر ایک بند کا تاثر پیدا کیا ہے۔ بظاہر یہ نظمیں مسدس کی شکل میں نظر آتی ہیں مگر درحقیقت ان کے اجزائے ترکیبی میں مثلث ہی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ان نظموں میں ''طلوعِ فرض'' (ص۱۴۸) اور ''آورگانِ فطرت سے'' (ص۹۲) کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

''طلوعِ فرض'' کا آغاز ایک شعر سے ہوتا ہے اور اِس شعر کو نظم کے آخر میں دوہرایا گیا ہے اس کے بعد دو مثلثوں کو جوڑا گیا ہے۔ ایک بند دو مثلثوں پر مشتمل ہے، ہر بند کی پہلی مثلث کے دوسرے اور تیسرے مصرعہ کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے، بظاہر دو مثلثوں کو اکٹھا تو کر دیا گیا ہے مگر ان سے تشکیل پانے والے بند میں معنی ربط اور تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر:

سرِ بازار انسانوں کا انبوہ
کسی دستِ گل اندوزِ حنا میں
زمانے کی حسین رتھ کی لگامیں
کسی کف پر خراشِ خارِ محنت
عدم کے راستے پر آنکھ میچے
کوئی آگے رواں ہے کوئی پیچھے

(''طلوعِ فرض''، ص۱۴۸)

اس بند میں پہلے تین مصرعے یعنی پہلی مثلث کو ملاحظہ کریں تو اس کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ملے گا اور اگلی مثلث میں یہی اہتمام برقرار رکھا گیا ہے۔ دو مثلثوں کے اس اجتماع کو نظم کے باقی بندوں میں دوہرایا گیا ہے۔ مثلث کے ضمن میں یہ نادر تجربہ ہے۔ یہی انداز نظم ''آوارگانِ فطرت سے'' میں ہے مگر یہاں قوافی کا نظام ذرا مختلف ہے۔ دو مثلثوں کو ملایا گیا ہے دونوں مثلثوں کے پہلے مصرعوں کو ہم قافیہ اور ہر مثلث کے دونوں مصرعوں کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ اس ترکیب سے ایک بند کی تشکیل کی گئی ہے اور نظم کے بقیہ تین بندوں میں بھی یہی اہتمام ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔ مثلاً

بتا بھی مجھ کو ارے ہانپتے ہوئے جھونکے
ارے او سینۂ فطرت کی آہِ آوارہ
تری نظر نے بھی دیکھا کہیں وہ نظارہ
کہ لے کے اپنے جلو میں ہجوم اشکوں کے
کسی کی یاد جب ایوانِ دل پہ چھا جائے
تو اِک خرابِ محبت کو نیند آجائے

(''آوارگانِ فطرت سے''، ص۹۲)

چہار مصرعی قطعہ کا رواج اُردو شاعری میں بہت عام ہے، رباعی کے برعکس چہار مصرعی قطعہ اوزان اور قوافی کے اعتبار سے زیادہ آزادی اور آسانی سے کہی جانے والی ہیئت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعراء نے اس ہیئت کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔

جید امجد کے یہاں بھی بہت سی نظمیں اسی ہیئت میں نظر آتی ہیں مگر انہوں نے قوافی کے استعمال اور نظم کی فکری نمو پذیری کے عمل میں بعض مقامات پر مختلف اشکال بنائی ہیں (تفصیل آگے ملاحظہ ہو)۔ ''ہوائی جہاز کو دیکھ کر'' (ص۴۵) ''دل دریا سمندروں ڈونگھے'' (ص۱۵۴) ''دُور کے پیڑ'' (ص۱۵۸) ''ریڈنگ روم'' (۱۶۲) ''ایک نظم'' (ص۱۷۰) ''بارش کے بعد'' (ص۱۷۵) ''ایک پُرنشاط جلوس کے ساتھ'' (ص۱۷۸) ''اور آج سوچتا ہوں'' (۲۰۵) ''منزل'' (ص۲۲۰) ''مقبرۂ جہانگیر'' (ص۲۷۶) ''دیکھ اے دل'' (ص۲۸۷) ''حرفِ اوّل'' (ص۳۰۵) وغیرہ چہار مصرعی قطعہ کے حوالے سے چند اہم نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں چہار مصرعی قید میں رہتے ہوئے بھی تجربات کیے گئے ہیں مثلاً نظم ''دیکھ اے دل'' روایتی انداز کے قوافی کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو:

دیکھ اے دل ، کیا سماں ہے ، کیا بہارِ شام ہے
وقت کی جھولی میں جتنے پھول ہیں ، انمول ہیں
نہر کی پٹڑی کے دو رویہ ، مسلسل دُور تک
برگدوں پر پنچھیوں کے غل مچاتے غول ہیں

(''دکھاے دل''،ص۲۸۷)

دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم ردیف و ہم قافیہ ہے۔

نظم ''مقبرۂ جہانگیر'' میں چار چار مصرعوں کے بند بنائے گئے ہیں اور تیسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے:

زنگ آلود کمر بند ، صدف دوز عبا
یہ محافظ ، تہہ محراب عصا تھامے ہوئے
کھانستی صدیوں کا تھوکا ہوا اک قصہ ہیں
اس گرتی ہوئی دیوار کا اک حصہ ہیں

(''مقبرۂ جہانگیر''،ص۲۷۶)

نظم ''ہوائی جہاز کو دیکھ کر'' میں چار مصرعوں کے بند میں پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔

یہ تہذیب اور سائنس کی ترقی کا زمانہ ہے
رہے گا یوں بھلا کب تک درندوں کی طرح انساں
یہ علم و دانش و حکمت کا ادنیٰ سا کرشمہ ہے
ہوا میں لگ گیا اُڑنے پرندوں کی طرح انساں

(''ہوائی جہاز کو دیکھ کر''،ص۴۵)

''دل دریا سمندروں ڈونگھے''، ''دُور کے پیڑ''، ''ریڈنگ روم''، ''بارش کے بعد'' اور ''ایک پُرنشاط جلوس کے ساتھ'' ایسی نظمیں ہیں جن میں مختلف تعداد میں مصرعوں کے بند بنائے گئے ہیں اور بظاہر یہ نظر آتا ہے کہ جیسے یہ طویل بندوں پر مشتمل نظم ہے مگر ان نظموں میں چہار مصرعی قطعات کو الگ الگ کیا جائے تو قوافی کا مکمل نظام نظر آجائے گا۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فنی اعتبار سے یہ نظمیں چہار مصرعی قطعات اور مقرر کردہ قوافی کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں مگر ان مصرعوں کو معنوی اعتبار اور فکری نمو پذیری کی خاطر اکٹھا کر دیا گیا ہے اور ضرورت پڑنے پر مختلف بندوں میں مصرعوں کی تعداد کو کم اور زیادہ کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اتنی آنکھیں ، اتنے ماتھے ، اتنے ہونٹ
چشمکیں ، تیور ، تبسم ، قہقہے
اس قدر غماز ، اتنے ترجماں
اور پھر بھی لاکھ پیغام اَن کہے
لاکھ اشارے جو ہیں اَن بوجھے ابھی

لاکھ باتیں جو ہیں گویائی سے دُور
دُور دل کے کُنجِ ناموجود میں
روز و شب موجود ، پیچاں ، ناصبور

(''دل دریا سمندروں ڈونگھے''،ص۱۵۴)

یہ آٹھ مصرعے معنوی اور فکری اعتبار سے ایک نمو اور اکائی کو ظاہر کرتے ہیں مگر ان کو چہار مصرعی قطعات میں باآسانی تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے چار مصرعوں اور آخر کے چار مصرعوں میں دوسرا اور چوتھا شعر ہم قافیہ ہے اور یہ انداز پوری نظم میں موجود ہے۔ اس انداز کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

حسنِ تہذیب کا آئینہ خوبی ـــ ـــ ـــ بازار
چہرۂ شہر پہ دو شوخ لٹوں کا جادہ
جس کے دو رویہ ، پُر آشوب کمیں گاہوں میں
جسم اور دل کے لذائذ کی صفِ استادہ
راہگیروں کی نگاہوں کو صدا دیتی ہے

مینہ تھما ہے ، اور ابھی ہلکی پھہار آتی ہے
کچکچاتے ہوئے کیچڑ کو کچوکے دیتی ـــ!
کھلکھلاتی ہوئی ـــ قدموں کی قطار آتی ہے

(''بارش کے بعد''،ص۱۷۵،۱۷۶)

پہلا بند بظاہر پانچ مصرعوں پر مشتمل ہے مگر یہ تقسیم معنوی ہے فنی اعتبار سے یہ چہار مصرعی قطعہ ہی ہے جس میں دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔

چہار مصرعی قطعہ میں ایک کامیاب اور نادر تجربہ نظم ''حرفِ اوّل'' ہے۔ پہلے اس کی ایک مثال ملاحظہ کریں:

عمر ایسی الجھن میں گزری
کیا شے ہے یہ حرف و بیاں کا
عقدۂ مشکل
صورتِ معنی ، معنیِ صورت
بیس برس کی کاوشِ پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں
اُن کا حاصل

ایک یہی اظہار کی حسرت

(''حرفِ اوّل''، ص ۲۰۹، ۲۰۸)

مندرجہ بالا دو بندوں میں پہلا بند ملاحظہ ہو کہ اس کے پہلے دونوں مصرعے چار چار ارکان بحر یعنی فعلن فعلن پر مبنی ہیں، تیسرا مصرعہ دو ارکان اور چوتھا پھر چار ارکان پر مشتمل ہے، یعنی ہر بند کا تیسرا مصرعہ مستزاد کے انداز کا ہے مگر جو اہم ترین اور فنی حوالے سے قابل غور بات ہے کہ نظم کے ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے اور چوتھا اپنے الگ قافیے کے ساتھ ہر بند میں ہم قافیہ ہے۔ یہ ہیئتی تجربہ اور اس کا بیان نہایت اہم اور مشکل تجربہ تصور کیا جاتا ہے۔

اس کے علاوہ نظم ''سفرِ حیات'' (ص ۱۱۲) مربع ترجیع بند اور ''نفیرِ عمل'' (ص ۶۷) اور ''یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا'' (ص ۸۲) مخمس ترجیع بند میں تحریر کی گئی ہیں۔ روایتی ہیئتوں میں مخمس کی ہیئت میں ''پنواڑی'' (ص ۱۶۷) اور مسدس میں توسیعِ شہر (ص ۳۴۶) اور ''سفر درد'' (ص ۳۴۹) تحریر کی گئی ہیں۔ اسی طرح ''اقبال'' (ص ۴۴) ''حالی'' (ص ۵۲) ''اقبال (ص ۶۲) ''شرط'' (ص ۶۲) اور ''درسِ ایام'' (ص ۲۲۶) وغیرہ ترکیب بند میں لکھی گئی ہیں مگر ان کے بندوں میں مصرعوں کی تعداد یکساں نہیں۔ ''آہ یہ خوشگوار نظارے'' ترجیع بند میں ہے مگر یہاں بھی مصرعوں کی تعداد مختلف ہے۔

اس کے علاوہ چند نظمیں اور اس کی روایتی ہیئتیں بھی قابل غور ہیں۔ مثال کے طور پر نظم ''دو دلوں کے درمیاں'' (ص ۳۸۰) مخمس ترکیب بند کی ہیئت میں جزوی تبدیلی کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ ہر بند کے پہلے تین مصرعے متحد القوافی ہیں اور آخری دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں البتہ ہر پانچواں مصرعہ آدھا ہے یعنی مستزاد کی طرز پر:

شام کی بجھتی ہوئی لَو ، ایک ان بوجھی کسک
پانیوں ، پگڈنڈیوں ، پیڑوں پہ سونے کی ڈلک
جامنوں کے بور کی بھینی مہک میں دُور تک
جسم اندر جسم سائے ، لب بہ لب پرچھائیاں
انگ انگ انگڑائیاں

(''دو دلوں کے درمیاں''، ص ۳۸۰)

نظم ''قیدی'' (ص ۱۷) اور ''صبح و شام'' (ص ۱۲۹) مسبع ترکیب بند کی ہیئت میں جزوی تبدیلی کے ساتھ ہیں جب کہ نظم ''ہری بھری فصلو'' (ص ۲۵۱) مسبع ترجیع بند میں ہے۔ اس کے علاوہ بہت سی نظمیں طویل قطعہ کی شکل میں لکھی گئی ہیں جن میں ''نووارد'' (ص ۵۷) ''رخصت'' (ص ۱۰۷) ''ساتھی'' (ص ۱۲۴) ''کون'' (ص ۲۸) اور ''جیون دیس'' (ص ۳۲۳) قابل ذکر ہیں۔ نظم ''افسانے'' (ص ۳۲۶) مستزاد ہیئت میں ہے اگرچہ مثلث اور مربع ہیئت میں مجید امجد نے مصرعوں کو مستزاد کے

رنگ میں باندھا ہے مگر اس ہیئت کو زیادہ استعمال نہیں کیا۔

یہ بات قابلِ غور ہے کہ مجید امجد نے ابتدائی دَور (۱۹۳۲ء تا ۱۹۴۰ء) اور دوسرے دَور (۱۹۴۱ء تا ۱۹۵۸ء) کے ابتدائی چند سالوں میں روایتی ہیئتوں (بالخصوص مثنوی اور چہار مصرعی قطعہ) کو کثرت سے استعمال کیا ہے مگر اس عرصہ میں بھی وہ نظم کے نئے پیکروں کو تلاش کرنے میں سرگرداں نظر آتے ہیں اس ضمن میں سب سے اعلیٰ ترین مثال ان کی نظم ''کنواں'' (ص ۱۱۵) کی ہے۔ یہ نظم فکری اعتبار کے ساتھ ساتھ فنی اور ہیئتی حوالے سے بھی مجید امجد کی افتادِ طبع کی طرف اشارہ کرتی ہے (۱۳)۔ چھوٹے بڑے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک بند تشکیل دیا گیا ہے جب کہ نظم چار بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند میں جہاں قوافی کا نظام رکھا گیا ہے وہاں ہر بند کے بعض مصرعوں کو باہم قافیہ وردیف کا پابند کیا گیا ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

کنواں چل رہا ہے مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں ، نہ خرمن ، نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں، نہ پھولوں کے مکھڑے، نہ کلیوں کے ماتھے، نہ رُت کی جوانی
گزرتا ہے کیاروں کے پیاسے کناروں کو یوں چیرتا ، خوں رنگ پانی
کہ جس طرح زخموں کی دکھتی ٹپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی
ادھر دھیری دھیری
کنوئیں کی نفیری
ہے چھیڑے چلے جا رہی اک ترانہ
پراسرار گانا

(''کنواں''، ص ۱۱۵)

اس بند میں پہلے چار مصرعے مربع شکل میں آتے ہیں۔ دوسرا، تیسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے، پھر دو چھوٹے مصرعے ہیں جو باہم ہم قافیہ ہیں جب کہ ساتواں مصرعہ اور آٹھواں مصرعہ بند کے پہلے مصرعے کے قافیہ کے مطابق ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فنی اور عروضی ترکیب اس طرح بنے گی کہ پہلے مصرعہ میں شاعر نے آٹھ مرتبہ ''فعولن'' کا رکن استعمال کیا ہے اور اسی ترتیب کو اگلے تین مصرعوں میں دہرایا ہے۔ چوتھے اور پانچویں مصرعہ میں رکنِ بحر دو مرتبہ استعمال ہوا، ساتویں مصرعہ میں چار مرتبہ اور آخری مصرعہ میں دو مرتبہ فعولن کا استعمال کیا گیا ہے اور یہی ترکیب نظم کے بقیہ بندوں میں استعمال کی گئی ہے ایک اور بند دیکھیں:

کنوئیں والا گادی پہ لیٹا ہے ، مست اپنی بنسی کی میٹھی سریلی صدا میں
کہیں کھیت سوکھا پڑا رہ گیا اور نہ اس تک کبھی آئی پانی کی باری
کہیں بہہ گئی ایک ہی تند ریلے کی فیاض لہروں میں کیاری کی کیاری

کہیں ہوگئیں دھول میں دھول لاکھوں ، رنگا رنگ فصلیں ثمر دار ساری
پریشاں پریشاں
گریزاں گریزاں
تڑپتی ہیں خوشبوئیں دامِ ہوا میں
نظامِ فنا میں
("کنواں"، ص۱۱۶)

روایتی ہیئتوں کے استعمال اور اُن میں جزوی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ مجید امجد نے اپنی نظموں میں دو ہیئتوں کے باہمی اشتراک سے نئی شکل بھی پیدا کی ہے، کلیاتِ مجید امجد میں ایسی نظموں کی بڑی تعداد موجود ہے، اس انداز کی ہیئتی اختراعات ان کے شعری مزاج اور تخلیقی وفور کو سمجھنے اور نظم کی فکری نمو پذیری میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نوازش علی کی یہ رائے بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ "مجید امجد صرف ہیئتی تجربات کا شاعر نہیں ہے اور صرف تجربات سے شاعری پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ہیئتی تجربہ اعلیٰ شاعری بھی ہو لیکن مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے ہیئتی تجربے کو اپنے شعور اور جذبے کی بھٹی میں اس طرح بناتے ،سنوارتے ، تپاتے اور پکاتے ہیں کہ ہر تجربہ، تجربہ ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی شاعری بھی ہوتا ہے۔" (۱۴)

مجید امجد نے اپنی نظموں میں مثنوی اور مثلث کی ہیئت کے امتزاج سے کئی شکلیں بنائی ہیں مثلاً نظم "کارِ خیر" (ص۳۹۱) تین مثلثوں اور ایک مثنوی کے شعر پر مشتمل ہے۔ نظم "بس اسٹینڈ پر" بھی مثنوی اور مثلث کے امتزاج کا نمونہ ہے۔ پہلے نو اشعار مثنوی کی ہیئت میں ہیں جب کہ آخری دو بند مثلث کے بنائے گئے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

مگر اب تو یہ اونچی مٹیوں والے جلو خانے میں بستا ہے
ہمارے ہی لبوں سے مسکراہٹ چھین کر اب ہم پہ ہنستا ہے
خدا اس کا ، خدائی اس کی ، ہر شے اس کی ، ہم کیا ہیں
چمکتی موٹروں سے اُڑنے والی دھول کا نا چیز ذرہ ہیں

ضرور اک روز بدلے گا نظامِ قسمتِ آدم
بسے گی اک نئی دُنیا ، سجے گا اک نیا عالم
شبستاں میں نئی شمعیں ، گلستاں میں نیا موسم
("بس اسٹینڈ پر"، ص۲۷۰)

"نظم" (ص۳۵۱) کے عنوان سے لکھی گئی نظم میں مثنوی اور چہار مصرعی قطعہ، "ایک کوہستانی

سفر کے دوران" (ص۱۸۸) اور "امروز" (ص۱۸۵) میں مثلث اور چہار مصرعی قطعہ کو اکٹھا کر دیا گیا ہے جب کہ "پامال" (ص۳۷۲) میں مربع اور مسدس کا امتزاج تشکیل دیا گیا ہے:

سورج نکلا ، رنگ رچے
کرنوں کے قدموں کے تلے - سوکھی گھاس پہ کھلتے ہوئے
پیلے پیلے پھول ہنسے

کرنوں کے چرنوں پر جب - اس مٹی نے رکھ دیئے لب
مسلی گھاس پہ بجھ گئی سب - ہنستی زندگیوں کی چھب
اس مٹی کے ذرّے ہم - کیا کہیں اپنا قصہ ہم
("پامال"، ص۳۷۲)

دو ہیئتوں کے امتزاج کے علاوہ بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں کثیر ہیئتی اشکال کو یک جا کیا گیا ہے۔ "جبر و اختیار" (ص۱۹۲) میں مثلث، مخمس اور مسدس کو، "یاد" (ص۱۸۲) میں مثنوی، مثلث اور چہار مصرعی قطعہ کو جب کہ "نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب" (ص۲۵۳) میں چہار مصرعی قطعہ، مثنوی، ترکیب بند اور کہیں مستزاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ ان کثیر ہیئتی نظموں میں "نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب" سب سے انوکھی اور فنی حوالے سے مختلف پہلوؤں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اس طویل نظم میں جہاں مختلف ہیئتوں کو استعمال کیا گیا ہے وہاں مختلف بحور کے تجربات بھی کیے گئے ہیں۔ نظم کے آغاز میں چار مصرعوں کا بند بنایا گیا ہے جس میں پہلے دو طویل اور آخری دو مختصر ہیں، پہلے دو مصرعے ہم قافیہ ہیں جب کہ بند کے چوتھے مصرعہ میں قافیہ کا اہتمام اس طرح کیا گیا ہے کہ نظم میں موجود اس انداز کے بند کے آخری مصرعہ سے ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس انداز کے چونتیس بند مختلف ترتیب سے نظم میں آتے ہیں۔ دو بند ملاحظہ ہوں:

کیا کہوں ، کتنے غموں ، کتنے غموں کی شکن آلود بساط
وقت کے گھومتے زینوں پہ مرے رکتے ہوئے قدموں کے سات
کس طرح بچھتی لپٹی ہی چلی آئی ہے
کیا بتاؤں یہ کہانی بڑی طولانی ہے

یہ میرا قصہ غم کوئی سنے ، کس کو سناؤں ، کس کو
اپنے احساس کا وہ جلتا ہوا زہر پلاؤں ، جس کو
پیتے پیتے مری اک عمر کٹی ہے اک عمر

دیکھتے ہو وہ جو اک جادۂ نورانی ہے

(''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب''، ص۲۵۳)

پہلے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور ہر بند کا چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے یعنی طولانی، نورانی، نگہبانی، افشانی، ویرانی وغیرہ۔اس انداز کے پہلے بارہ بندوں کے بعد مثنوی کے آٹھ اشعار آتے ہیں جو نہ صرف ہئیتی تبدیلی ہے بلکہ بحر کی تبدیلی کو بھی واضح کرتے ہیں، ان اشعار کے بعد پہلے کی طرح چہار مصرعی بند آتے ہیں ان کی تعداد تیس ہے۔ بعد میں آنے والے اشعار میں مجید امجد نے کئی ہئیتوں کو یک جا کر دیا ہے اور یہاں بحر بھی مختلف استعمال کی گئی ہے۔ان اشعار میں مثنوی، مثلث، مستزاد، چہار مصرعی قطعہ اور طویل قطعہ کا استعمال کیا گیا ہے اور نظم کے آخر میں پہلے کی طرح چہار مصرعی بند آتے ہیں اور ان کی تعداد تین ہے۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہیئت کے تجربات کے اعتبار سے یہ مجید امجد کی نمائندہ نظم ہے۔اس نظم کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ جہاں ہیئت تبدیل ہوئی وہاں انہوں نے فکری مزاج کے اعتبار سے بحر کو بھی بدل دیا، ہیئت اور بحر کی تبدیلی نظم کی فکری بنیادوں کو مضبوط تر کرتی ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں ہئیتی تجربات کی جولہر نظر آتی ہے یقیناً اس کے پس منظر میں ان کا مطالعہ اور کھوج کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، ڈاکٹر خواجہ زکریا کو دیئے گئے انٹرویو میں انہوں نے انگریزی شاعری کی مختلف اشکال کے مطالعہ اور مشاہدے کا ذکر کیا تھا(۱۵)۔ یقیناً مجید امجد انگریزی شاعری میں مختلف ہئیتوں سے متاثر ہوئے اور اس کے بلاواسطہ یا بالواسطہ اثرات ان کی نظموں میں واضح شکل میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ انگریزی شاعری میں انہیں اسٹنزا کا انداز بہت پسند ہے۔ان کی بہت سی نظموں میں اسٹنزا ہیئت کے انداز تبدیلیوں کے ساتھ نظر آ جاتے ہیں۔اس حوالے سے ڈاکٹر نوازش علی لکھتے ہیں:

''اسٹنزا فارم میں لکھی گئی نظموں کی بھی بیسیوں شکلیں بنتی ہیں اور ہر شکل بذاتِ خود ایک نئی ہیئت ہے۔''(۱۶)

اسٹنزا کی ہیئت میں جزوی تبدیلیوں کے ساتھ لکھی گئی نظموں میں ''راجا پرجا'' (ص۱۲۷) ''ہزاروں راستے ہیں'' (ص۱۳۶) ''چولہا'' (ص۱۶۵) ''ایک نظم'' (ص۱۷۰) ''تیرے دیس میں'' (ص۱۸۹) ''روداد زمانہ'' (ص۲۰۲) ''کانٹے کلیاں'' (ص۲۱۷) ''یہ فرشِ خاک'' (ص۲۴۵) ''موجودگی'' (ص۲۸۴) ''ایک فوٹو'' (ص۳۳۶) ''زینیا'' (ص۳۴۲) ''بہار'' (ص۳۶۲) ''صبح کے اُجالے میں'' (ص۳۶۳) ''لاہور'' (ص۳۸۴) ''جہان قیصر و جم میں'' (ص۱۹۸) ''مشرق و مغرب'' (ص۲۱۰) ''اکھیاں کیوں مسکائیں'' (ص۲۳۰) اور ''برہنہ'' (ص۳۰۱) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔(۱۷)

مجید امجد کے چالیس سالہ شعری سفر میں بہت سے مقامات ایسے آئے ہیں جہاں انہوں نے روایت اور عصری رویوں کو رَد و قبول کیا ہے۔اپنی شاعری کے آغاز سے ۱۹۶۷ء تک (جو تین ادوار پر مشتمل ہے) کے دَور میں وہ نئے سے نئے شعری اور ہئیتی تجربے کی سمت سفر کرتے ہیں۔ وہ جہاں اُردو کی مروجہ

ہئیتوں کے استعمال اور ان میں جزوی تبدیلیوں کو پسند کرتے ہیں وہاں انگریزی شاعری کی مختلف شکلوں کو اپنا شعری اور فنی تجربہ بناتے ہیں۔ان کے شعری سفر میں آخری دَور (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) ایک دلچسپ صورتِ حال کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔اس دَور میں وہ ہئیتی تجربات سے ماورا ہوتے چلے جاتے ہیں اور آزاد نظم کو اپنا اوڑھنا بچھونا بناتے ہیں۔اس دَور کی تقریباً دو سو نظمیں ایک خاص مزاج اور آہنگ کا پتہ دیتی ہیں۔اس دَور میں وہ عروضی حوالے سے بھی ایک خاص انداز کو اپنا مستقل شعری اظہار بناتے ہیں۔فعلن فعلن کی بحر میں وہ زحافات کے استعمال کے ساتھ ساتھ آزاد نظم میں اپنا اظہار پاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ عروضی اور ہئیتی سطح پر جس رنگ، آہنگ اور مزاج کے وہ متلاشی تھے، یہ نظمیں اس کا واضح اظہار کرتی ہیں۔بقول ڈاکٹر محمد امین:

''۔۔۔۔یہ نظمیں اپنا ایک الگ مزاج رکھتی ہیں اور ایک خاص لہجے کی نشان دہی کرتی ہیں جس کو سانس کی طبعی رفتار کنٹرول کرتی ہے، اسے مصرعوں کی ترتیب اور پنکچو ایشن کی مدد سے ظاہر کیا گیا ہے۔''(۱۸)

اس انداز کی رائے کا اظہار ڈاکٹر نوازش علی نے بھی کیا ہے(۱۹) کہ مجید امجد کے آخری دَور کی نظمیں ان کے ہم عصروں کے مزاج سے بالکل مختلف ہیں۔ دراصل یہ نظمیں مجید امجد کے شعری اجتہاد کا پتہ دیتی ہیں اور پہلے ادوار سے اُسلوبیاتی سطح پر منقطع ہونے کا اعلامیہ بن جاتی ہیں۔

مجید امجد کے آخری دَور کی ان آزاد نظموں میں کہیں کہیں قوافی کا شعوری اہتمام کیا گیا ہے۔ مثلاً نظم ''۸/جنوری ۱۹۷۲ء'' (ص۶۲۲) میں قافیہ کا اہتمام کیا گیا ہے:

ان سالوں میں
سیہ قتالوں میں
چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں
ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
صدیوں تک روئیں گی قسمتیں ___ جکڑی ہوئی جنجالوں میں
ظالم آنکھوں والے خداؤں کی اِن چالوں میں

مگر ایک دو مثالوں سے ہٹ کر آزاد نظم میں کہیں بھی قافیہ کو شعوری سطح پر استعمال کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اکثر نظمیں آزاد نظم کی طرح قافیہ کے نظام سے ماورا ہیں۔ یوں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مجید امجد کا شعری سفر (ہئیتی سطح پر) روایتی ہئیتوں سے شروع ہوتا ہے اور پھر وہ نئے سے نئے تجربے کی سمت سفر کرتے ہیں اور اپنی ہر نظم کے لیے نئی شعری ہیئت کو بنانے کی کوشش کرتے ہیں مگر ۱۹۶۸ء کے بعد ان کے یہاں ہئیتی تجربات کا سفر تقریباً اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ آخری دَور کی نظموں میں جو تخلیقی جہت نظر آتی ہے وہ اُن کی فکری اور ذہنی تبدیلی کو بھی نمایاں کرتی ہے۔ آخری دَور کی چند اہم آزاد نظموں میں ''اس

دن اس بر فیلی تیز ہوا'' (ص۴۵۲) ''ایکسیڈنٹ'' (ص۴۵۶) ''تب میرا دل'' (ص۴۶۲) ''فرد'' (ص۴۷۰) ''دن تو جیسے بھی ہوں'' (ص۴۸۱) ''پھولوں کی پلٹن'' (ص۴۸۳) ''گہرے بھیدوں والے'' (ص۵۰۰) ''یہ دو پہیے'' (ص۵۱۵) ''اپنی خوب سی اک خوبی'' (ص۵۲۲) ''کوہستانی جانور'' (ص۵۴۲) ''اپنے لیکھ یہی تھے'' (ص۵۴۴) ''دنوں کے اس آشوب'' (ص۵۴۸) ''بندے تو یہ کب مانے گا'' (ص۵۵۲) ''گداگر'' (ص۵۷۵) ''بندے جب تُو'' (ص۶۱۰) ''کبھی کبھی تو'' (ص۶۳۴) ''اور پھر اک دن'' (ص۶۶۸) ''خوردبینوں پہ جھکی'' (ص۶۷۷) ''دو پہیوں کا جستی دستہ'' (ص۶۸۷) ''جن لفظوں میں'' (ص۶۹۳) کو شامل کیا جا سکتا ہے۔

مجید امجد کے ہئیتی تجربات کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد ایک ایسا شاعر ہے جس کے یہاں نادر اور نایاب ہئیتی تجربات کا پورا باب دکھائی دیتا ہے۔(۲۰)

حواشی وتعلیقات

۱۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعروشاعری'' (لاہور، اعتصام پبلشرز، س ن)

الطاف حسین حالؔی نے مندرجہ بالا کتاب میں شاعری اور اصلاحِ شاعری کے حوالے سے چند اہم موضوعات کو چھیڑا ہے اور مغربی اثرات کے تحت پروان چڑھنے والے شعور کو عام کرنے کی سعی کی ہے۔ اُردو شاعری کی روایت میں موضوعات، لفظیات تشبیہات و استعارات اور اُسلوب کی سطح پر جس طرح یکسانیت اور یک رُخا پن نمایاں ہونے لگا تھا حالؔی نے سب سے پہلے تنقیدی اور تجزیاتی انداز میں اس جمود کو توڑنے کی کوشش کی ہے، مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے ''مقدمہ شعروشاعری'' کے صفحات:

i۔ صفحہ نمبر ۳۲ اور ۳۳ (شاعری کی اصلاح)

ii۔ صفحہ نمبر ۳۵ اور ۳۶ (شعر کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں؟ قافیہ شعر کے لیے ضروری ہے یا نہیں؟)

iii۔ صفحہ نمبر ۴۹ اور ۵۰ (آمد اور آورد میں فرق)

iv۔ صفحہ نمبر ۵۳ اور ۵۴ (شعر میں کس قسم کی باتیں بیان کرنی چاہئیں؟)

v۔ صفحہ نمبر ۵۷ تا ۶۰ (شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں؟)

vi۔ صفحہ نمبر ۸۸ تا ۹۶ (نیچرل شاعری)

vii۔ صفحہ نمبر ۱۰۹ تا ۱۷۵ (غزل، قصیدہ اور مثنوی)

۲۔ i۔ آزاد نے اپنی تقریر کو ان الفاظ پر ختم کیا تھا:

''۔۔۔۔ اُمید ہے کہ جہاں اور محاسن و قبائح کی ترویج و اصلاح پر نظر ہوگی، فنِ شعر کی اس قباحت پر نظر رہے گی۔ گو آج نہیں، مگر امید قوی ہے کہ انشاء اللہ کبھی نہ کبھی اس کا ثمرہ نیک حاصل ہو۔''

(دیباچہ ''نظم آزاد''، محمد حسین آزاد، مرتبہ آغا محمد باقر (لاہور، شیخ مبارک علی، ۱۹۲۶ء) ص۲۱ بحوالہ ڈاکٹر عارف ثاقب، ''انجمن پنجاب کے مشاعرے'' (لاہور، الوقار، ۱۹۹۵ء) ص۳۳۔

ii۔ ڈاکٹر عارف ثاقب نے اپنی کتاب ''انجمن پنجاب کے مشاعرے'' میں انجمن کے زیرِ اہتمام ہونے والے نظمیہ مشاعروں کو ترتیب دیا ہے جس سے اس دَور میں نظم کی روایت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھئے: صفحہ نمبر ۳۹ تا ۴۴ اور صفحہ نمبر ۶۳ تا ۳۲۵۔

۳۔ تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ فوزیہ اشرف، ''مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربات''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو) اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۸۷ء، صفحہ نمبر ۲۶ تا ۵۷۔

ii۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) گورنمنٹ کالج گوجرانوالہ (پنجاب یونیورسٹی لاہور) ۲۰۰۰ء، صفحہ نمبر ۸ تا ۱۳۔

iii۔ ن۔م۔راشد، ''مقالات ن۔م۔راشد'' مرتبہ شیما مجید (اسلام آباد، الحمرا پبلشنگ، اوّل ۲۰۰۲ء)

(الف) صفحہ نمبر ۲۴ تا ۲۹ (مضمون بعنوان: ''ہیئت کی تلاش'')

(ب) صفحہ نمبر ۳۴ تا ۳۷ (مضمون بعنوان: ''نظم اور غزل'')

(ج) صفحہ نمبر ۲۳۹ تا ۲۴۳ (مضمون بعنوان: ''تکنیک کی آزادی اور اس کا مفہوم'')

iv۔ عظمت اللہ خان، ''سریلے بول''، (مقدمہ) (کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۹ء)

۴۔ شمیم احمد، ''اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں'' (لاہور، تخلیق مرکز، س ن) ص ۱۳، ۱۲۔

۵۔ ایضاً ص ۱۴۔

۶۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ حیات خان سیال (لاہور، میری لائبریری، اوّل ۱۹۷۸ء) ص ۲۴۔

۷۔ ایضاً ص ۲۸، ۲۷۔

۸۔ ایضاً ص ۲۴۔

۹۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصورِ ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت'' مرتبہ ڈاکٹر نوازش علی (راولپنڈی، دھنک پرنٹرز، ۱۹۹۷ء) ص ۱۶۷۔

۱۰۔ ڈاکٹر نوازش علی نے اپنے مضمون، ''مجید امجد کا تصورِ ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' مشمولہ ''عبارت'' کے صفحہ نمبر ۱۶۸ پر مجید امجد کی غزلیات کی کل تعداد تقریباً چالیس بتائی ہے جو کہ درست نہیں ہے۔

۱۱۔ راقم کے پاس مجید امجد کے جو قلمی مسودات ہیں اُن میں یہ بطور غزل موجود ہے۔

۱۲۔ مسمط کے حوالے سے تفصیل سے دیکھیں:
شمیم احمد، ''اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں'' کا صفحہ نمبر ۱۲۱ تا ۱۶۶۔

۱۳۔ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

i۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصورِ ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ

کتابی سلسلہ ''عبارت'' صفحہ نمبر ۱۷۶، ۱۷۷۔

ii۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''مجید امجد کے ہاں ہیئتوں کا مطالعہ'' (خصوصی لیکچرز، ترتیب افضال احمد) مشمولہ سہ ماہی ''القلم'' (مجید امجد ایک مطالعہ) مرتبہ حکمت ادیب (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۹۴) صفحہ نمبر ۱۵۷ تا ۱۶۷۔

۱۴۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصورِ ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۷۶۔

۱۵۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص ۳۰، ۲۹۔

۱۶۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصورِ ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۸۲۔

۱۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیں: ایضاً ص ۱۸۲ تا ۱۸۶۔

۱۸۔ ڈاکٹر محمد امین، ''توجیہہ'' (کراچی، ڈائیلاگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ص ۶۷۔

۱۹۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصورِ ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۸۷۔

۲۰۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کریں:

i۔ فوزیہ اشرف ''مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربات'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) صفحہ نمبر ۵۸ تا ۸۹۔

ii۔ اختر عباس ''مجید امجد کا شعری اُسلوب'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) گورنمنٹ کالج فیصل آباد (پنجاب یونیورسٹی، لاہور) ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۱۸۷ تا ۱۹۳۔

iii۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) صفحہ نمبر ۸ تا ۳۹۔

iv۔ یوسف حسن، ''مجید امجد کی شعری ہیئتیں، عہد وار مطالعہ'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز'' (مجید امجد نمبر) لاہور، (جلد ۲ شمارہ ۵، ۱۹۹۱ء) صفحہ نمبر ۱۴۴ تا ۱۵۹۔

☆☆☆

اناطولی فرانس/ خالد فتح محمد

پوتو آئس

(فرانسیسی کہانی)

جیمز جوائس/ ڈاکٹر خالد سنجرانی

جوڑی دار

جیمز جوائس (۱۸۸۲ء-۱۹۴۱ء) کی یہ کہانی ان کے مجموعے "Dubliners" سے لی گئی ہے جو ۱۹۱۶ء میں شائع ہوا۔ جوائس کی اس کہانی کا حسن ایک نفسیاتی کیفیت کو گرفت میں لینے سے آشکار ہوا ہے۔ "Displacement" ایک لاشعوری کیفیت ہے کہ جس کے تحت جذبات کا اُبال کسی بے گناہ فرد پر پڑتا ہے۔ کسی دوسرے پر آیا ہوا غصہ، اپنی ذاتی محرومیوں کا ازالہ اور ذاتی ناکامیوں کا طیش کس طرح ہمارے رویوں کا لاشعوری محرک بنتا ہے، ان کی رُوداد اس افسانے کی خوبی ہے۔ "Displacement" کی نفسی کیفیت ذہنی مریضوں سے لے کر نارمل افراد سبھی کے ہاں پائی جاتی ہے۔ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں اس نفسی کیفیت سے گزرتے ہوں گے یا مشاہدہ کرتے ہوں گے۔ خصوصاً سماجی زندگی میں بیوی اور بچے کس طرح ہماری ناآسودہ اُمنگوں، محرومیوں اور تلخیوں کا نشانہ بنتے ہیں اور ہمارے تزکیے کا سامان ٹھہرتے ہیں۔ جوائس کا یہ افسانہ اسی نفسی کیفیت کو عیاں کرتا ہے۔ [مترجم]

ایک نہایت بدمزاج شخص کار نیل پل پر جذبۂ انتقام اور قہر سے بھرا ہوا اُس ٹرام کا انتظار کر رہا تھا جو اس کے گھر کو جاتی ہے۔ اسے ناکارہ سمجھے جانے کا ذلت آمیز احساس اتنی شدت سے تھا کہ شراب کا نشہ بھی اس احساس کو نہ مٹا سکا تھا۔ اس وقت اس کی جیب میں صرف کرایہ تھا۔ وہ ہر چیز کو کوس رہا تھا۔ جوئے خانے میں اسے بُری طرح شکست ہوئی تھی۔ آج اس نے جیتنے کے لیے کیا کچھ نہ کیا۔ دفتر کے ساتھیوں سے اُدھار پکڑا، اپنی گھڑی تک گروی رکھی لیکن ملا کیا؟ ذلت بھری شکست۔ اسے یہ سوچ سوچ کر طیش آ رہا تھا کہ ایک معمولی سے اور اناڑی چھوکرے نے اسے ایسی شکست دے دی کہ آج اس کا نام جوا جیتنے والوں کی ادنیٰ سی فہرست تک میں نہ آ سکا۔ انتقام کے جذبے کی وجہ سے اس کا دل پھٹا جا رہا تھا۔ اسے رہ رہ کر وہ عورت یاد آ رہی تھی جس نے اس کی ساری رقم اس کے سامنے سے اُٹھا کر چھوکرے کے سامنے رکھ دی تھی اور اسے میز سے اُٹھ جانے کو کہا تھا۔ جب اسے وہ عورت یاد آتی تو وہ مٹھّیاں بھینچ لیتا۔

ٹرام نے اسے شیل بورن روڈ پر اُتارا۔ وہاں سے مختلف گلیوں سے ہوتا ہوا وہ اپنے گھر کی طرف چل دیا۔ راستے میں کچھ بیرکوں کی دیواروں پر اس کے مضبوط اور کسرتی جسم کا سایہ پڑ رہا تھا جو اس کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا۔ گھر پہنچنے تک اس کا غصہ خطرناک حد کو چھونے لگا تھا۔ باورچی خانے میں اندھیرا دیکھ کر وہ پھٹ پڑا

''ادا، ادا''

اس کی بیوی چھوٹے چہرے اور تیکھے نین نقش والی سمجھ دار عورت تھی جو ہر حالت میں آتے ہوئے شوہر کو سنبھالنے کا گُر جانتی تھی، اس وقت بھی جب اس کا شوہر نشے میں ڈوبا ہوا آتا اور تب بھی جب وہ متانت سے بات کرنے بیٹھتا۔ ان کے پانچ بچے تھے۔ اس کی گرج دار آواز سُن کر ایک چھوٹا سا لڑکا سیڑھیاں اُترنے لگا۔

''کون ہے؟'' اس نے اندھیرے میں ٹٹولتے ہوئے پوچھا۔

''میں پاپا''

''کون میں؟ چارلی''

''نہیں پاپا، ٹام''

''یہ تمہاری ماں کہاں ہے؟''

''عبادت کے لیے گرجا گھر گئی ہیں۔''

''ٹھیک ٹھیک۔۔۔ کیا وہ کچھ کھانے مرنے کے لیے رکھ گئی ہے یا نہیں؟''

''جی پاپا۔۔۔ میں۔۔۔''

''لیمپ جلاؤ۔۔۔ اس طرح اندھیرا کر رکھنے کا مطلب۔۔۔ کیا باقی بچے سو گئے ہیں؟''

وہ شخص بڑے غصے سے اسی اندھیرے میں پڑی ایک کرسی پر بیٹھ گیا جب کہ ٹام لیمپ جلانے کی کوشش کرنے لگا۔ ''عبادت کے لیے گرجا گھر گئی ہیں، گرجا گھر گئی ہیں۔'' وہ ٹام کے لہجے کی نقل اُتارنے لگا۔ جب لیمپ روشن ہو گیا تو اس نے مٹھّیاں بھینچ کر میز پر رکھیں اور کہا:

''کچھ ہے کھانے کے لیے؟''

''میں گرم کرنے جا رہا ہوں پاپا۔۔۔'' ننھے ٹام نے کہا۔

''اس طرح سے۔ بجھاؤ اب اسے۔ یوں جلاتے ہیں۔ بجھاؤ اب اسے۔ یوں چولہا جلتا ہے۔ خدا کی قسم آج میں تمہیں سکھا کر ہی رہوں گا کہ آگ کیسے جلائی جاتی ہے۔'' یہ کہتے ہوئے وہ دروازے کی طرف بڑھا جس کے پیچھے ایک چھڑی لٹک رہی تھی۔

''آج تمہیں سکھا کر رہوں گا۔۔۔'' یہ کہتے ہوئے اس نے چھڑی کو ہوا میں یوں جنبش دی کہ جیسے فری سٹائل کشتی کی تیاری کر رہا ہو۔

چھوٹا لڑکا چلا اُٹھا ''نہیں پاپا۔'' اپنے باپ سے بچنے کے لیے وہ میز کے اردگرد دوڑا لیکن اس نے جست بھر کر لڑکے کو کوٹ سے دبوچ لیا۔ لڑکے نے اسے رحم طلب نگاہوں سے دیکھا لیکن اسے محسوس ہو گیا تھا کہ اب کوئی فائدہ نہیں۔ وہ فوراً قدموں میں گر پڑا۔ ''اب تم کبھی اس طرح آگ جلانے میں دیر نہیں کرو گے۔'' یہ کہتے ہوئے وہ شخص قہر بن کر اس لڑکے پر ٹوٹ پڑا۔ ''حرامی، کتے، یہ لے، یہ بھی لے۔'' لڑکے نے ہوا میں بازو بلند کر کے معافی مانگنے کے انداز میں ہاتھ جوڑے۔ اس کی آواز تکلیف اور

خوف کے مارے کپکپا رہی تھی۔

''نہ پاپا'' وہ رو دیا ''مجھے نہ مارو۔۔۔ پاپا میں اب جلدی کروں گا۔۔۔ پاپا مجھے نہ مارو۔۔۔ میں آپ کے لیے سلامِ مریم پڑھوں گا۔۔۔آپ کے لیے۔۔۔ میں۔۔۔سلامِ مریم پڑھوں گا۔۔۔ پاپا۔۔۔اگر آپ مجھے نہ مارو۔۔۔میں۔۔۔سلامِ مریم۔۔۔آپ کے لیے۔۔۔پاپا۔۔۔''

☆☆☆

احمد صغیر صدیقی

زردی

یہ اکبر صاحب کے گھر کا ڈرائنگ روم تھا۔ آمنے سامنے پڑے صوفوں پر ایک طرف اکبر صاحب اپنی بیوی کے ساتھ بیٹھے ہوئے تھے۔ دوسری طرف ان کے دوست شکیل صاحب اپنی بیگم کے ساتھ براجمان تھے۔

اکبر صاحب کی عمر کوئی تریسٹھ سال ہو رہی تھی۔ سر کے بال اُڑ چکے تھے۔ بڑھاپے نے اُن کے جسم پر کچھ مٹاپا پیدا کر دیا تھا۔ اُنہوں نے آنکھوں پر چشمہ لگا رکھا تھا۔ ان کی بیگم جو اُن کے نزدیک بیٹھی تھیں خاصی فربہ اندام تھیں مگر ان کا چہرہ شکنوں سے عاری تھا البتہ اس پر ایک اُداسی سی چھائی ہوئی تھی۔ وہ بار بار اپنے ایک گھٹنے کو ہاتھ سے سہلائے جا رہی تھیں جیسے اُس جگہ ہونے والی کسی تکلیف کو مٹا رہی ہوں۔

ان کے سامنے والے صوفے پر شکیل صاحب بیٹھے تھے۔ ان کے سر کے سارے بال سلامت تھے۔ البتہ ان میں جگہ جگہ سفید لکیریں کھنچی ہوئی تھیں۔ انہوں نے اپنی گھنی مونچھوں پر خضاب لگا رکھا تھا جس کی وجہ سے وہ اپنی اصلی عمر سے کچھ کم نظر آ رہے تھے جب کہ وہ بھی ساٹھ سال سے تجاوز کر چکے تھے۔ ان کی بیگم شکیلہ ان کے مقابلے میں کم از کم دس سال چھوٹی تھیں مگر ان پر بڑھاپے کا سماں تھا۔ ایک مرجھاہٹ سی ان کے سراپا پر محیط تھی۔

ان دونوں جوڑوں میں پرانا ربط وضبط تھا۔ اکبر صاحب اور شکیل صاحب ایک ہی بینک میں ہوا کرتے تھے دونوں ہی اب ریٹائرڈ ہو چکے تھے۔ مہینے میں ایک دو بار یہ دونوں ایک دوسرے کے گھر آتے جاتے رہتے تھے۔ شکیل صاحب کے پاس ایک اسکوٹر تھا اس لیے زیادہ تر وہی آتے تھے۔ اکبر صاحب کے پاس بھی کار رہا کرتی تھی مگر دو سال قبل جب ان کا بڑا لڑکا سعودیہ میں بہ غرض ملازمت گیا تھا یہ کار بھی ان کے پاس نہیں رہی تھی۔ وہ کار چلانا نہیں جانتے تھے انہوں نے بیٹے کے جانے کے بعد اسے فروخت کر دیا تھا۔ اِدھر ڈیڑھ سال سے ان کی بیوی کو گھٹنے کے درد کی تکلیف لاحق ہو گئی تھی۔ وہ اچھی طرح چل پھر نہیں پاتی تھیں۔ اکبر صاحب کے دو بیٹے تھے مگر دونوں ہی ان کے ساتھ نہیں تھے چھوٹا بیٹا تو پانچ سال پہلے ہی امریکا چلا گیا تھا دوسرا بیٹا جو بڑا تھا وہ دو سال سے سعودی عرب میں تھا۔ اب اپنے فلیٹ میں دونوں میاں بیوی اکیلے ہی رہتے تھے۔

شکیل صاحب نے جیب سے سگریٹ نکالی۔ جلانے کے بعد دھواں اگلتے ہوئے انہوں نے کمرے میں اِدھر نظریں ڈالیں پھر کاؤنٹر میں رکھی ایک تصویر کو دیکھتے ہوئے انہوں نے پوچھا۔

''کیوں بھائی سلیم کا کیا حال ہے؟''

اشارہ اکبر صاحب کے چھوٹے بیٹے کی طرف تھا جس کی تصویر کاؤنٹر پر رکھی تھی۔ اس لڑکے کی عمر کوئی پچیس چھبیس سال تھی۔ وہ تصویر میں نیلے رنگ کا سوٹ پہنے ایک سرخ پتیوں والے چھتنار درخت کے تلے کھڑا مسکرا رہا تھا۔

''ٹھیک ہے۔'' جواباً اکبر صاحب نے سرسری لہجے میں کہا۔

''اسے گئے تو غالباً پانچ برس ہو گئے ہوں گے۔ ماشاء اللہ بہت اچھی سروس ہے۔ آخر آتا کیوں نہیں؟'' اکبر صاحب نے کچھ سوچا پھر بولے۔ ''غالباً میں تمہیں بتا چکا ہوں۔ اس نے گرین کارڈ کے لیے اپلائی کر رکھا ہے۔ ابھی تک اُسے کوئی جواب نہیں ملا ہے۔ وہاں کے قانون کے مطابق وہ اس وقت تک امریکا نہیں چھوڑ سکتا جب تک اُس کی درخواست کا فیصلہ نہ ہو جائے۔ بہ صورت دیگر درخواست کینسل کر دی جاتی ہے۔ کہتا ہے میں اسی لیے نہیں آ رہا ہوں۔''

''حیرت ہے کہ امریکا جیسے ملک میں بھی معاملات اس قدر تاخیر سے نمٹائے جاتے ہیں۔'' شکیل صاحب نے تبصرہ کیا۔

''ہاں دہشت گردی کے واقعے کے بعد سے امریکی حکومت کا رویہ مسلم ممالک کے لیے خاصا سخت ہو گیا ہے۔''

''اوہ'' شکیل صاحب نے ہنکارا بھرا۔ کچھ توقف سے انہوں نے پھر پوچھا۔ ''اور شمیم کا کیا حال ہے؟''

اشارہ اکبر صاحب کے بڑے بیٹے کی طرف تھا جو اپنے بیوی بچے کے ساتھ سعودی عرب چلا گیا تھا۔

''وہ بھی ٹھیک ہے۔''

''تمہارے یہ لڑکے تمہیں کچھ رقم وقم بھی بھیجتے ہیں؟'' شکیل صاحب نے پوچھا۔

''خود ہی کھا پی لیں یہی بہت ہے۔'' اکبر صاحب نے کچھ تلخی سے کہا۔ ''مجھے ان کے پیسوں کی ضرورت بھی نہیں۔''

''وہ بھی جب سے گیا ہے نہیں آیا۔'' یہ کوئی سوال نہ تھا صرف شکیل صاحب کا تبصرہ تھا۔

''ہاں۔ کیا کرے گا آ کر۔ اُسے بھی ماں باپ سے کوئی دلچسپی نہیں۔'' اس بار اکبر صاحب کے لہجے سے بیزاری بہت صاف عیاں تھی۔ لگتا تھا جیسے وہ اپنے بچوں کے بارے میں بھی گفتگو نہیں کرنا چاہتے تھے۔

شکیل صاحب نے محسوس کر لیا اور اپنی بیوی کی سمت دیکھا۔ دونوں کی نظریں ملیں۔ پھر دونوں نے ہی اکبر صاحب کی بیوی پر نظر ڈالی جو مسلسل اپنا گھٹنا سہلائے جا رہی تھیں۔ ان کے چہرے پر

اداسی کی تہہ مستقلاً چڑھی ہوئی تھی۔ وہ ایک عالم بے خبری میں تھیں۔

بیگم شکیل نے پھر آہستہ سے اپنا پرس سنبھالا اور گھڑی کی طرف دیکھا۔ پھر اپنے شوہر کی طرف دیکھا۔ یہ لوگ کوئی گھنٹے بھر سے یہاں بیٹھے ہوئے تھے۔ ان کے سامنے کی میز پر چائے کی خالی پیالیاں رکھی ہوئی تھیں اور ٹرے پر دھری طشتری میں چند بسکٹ بھی نظر آ رہے تھے۔

پورے کمرے میں اب عجیب سا سناٹا طاری تھا۔ شکیل صاحب نے ایک لمبی سی سانس لی اپنے دونوں ہاتھ زانوؤں پر رکھے پھر بلند آواز میں بولے۔

''اچھا بھائی۔ اب ہم لوگ چلیں گے۔''

اس کے بعد وہ اُٹھ کھڑے ہوئے۔ ان کے ساتھ ہی ان کی بیگم بھی اُٹھ پڑیں۔ پھر اکبر صاحب بھی اُٹھے۔ ان کی بیوی نے اپنے دونوں ہاتھ گھٹنے پر جمائے پھر ایک دوبار اُٹھنے کے لیے انہوں نے زور لگایا اور کسی قدر کوشش سے وہ بھی اُٹھ گئیں۔ ایک ہاتھ اُٹھا کر انہوں نے اپنا توازن درست کیا اور پہلا قدم اُٹھایا۔ ان کے چہرے پر اذیت کے آثار اُبھرے۔

''بھابھی میں پوچھنا چاہتی تھی اب ہمارے گھر کب آ رہی ہو مگر میں دیکھ رہی ہوں تمہارے پیروں کی تکلیف بڑھ گئی ہے۔''

''ہاں بہن'' بیگم اکبر نے کہا۔ ''بہت مہنگا علاج کر رہی ہوں مگر فائدہ نہیں ہو رہا ہے۔ ڈاکٹر کہتا ہے ہڈیاں بھربھری ہو رہی ہیں۔''

''میری مانو تو ہومیوپیتھی علاج کراؤ۔''

''اچھا'' بیگم اکبر نے کہا۔ ''سب سے بڑی مشکل میری یہ ہے کہ آنا جانا ہمارے لیے بہت مشکل ہو گیا ہے۔''

''میں ایک ڈاکٹر کو جانتی ہوں۔ بہت اچھا علاج کرتے ہیں۔ تم کہو تو ہم لوگ آ کر خود تمہیں وہاں لے چلیں گے۔''

''ٹھیک ہے بہن۔ کسی روز وقت طے کر لیں گے۔''

اس کے بعد مہمان دروازے کی طرف بڑھے۔ الوداعی کلمات کے بعد اکبر صاحب نے دروازہ بند کر لیا۔ ڈرائنگ روم میں پلٹے۔ انہوں نے چائے کی پیالیاں ٹرے پر رکھیں اور اسے اُٹھا کر کچن کی طرف چلے جہاں ان کی بیوی پہلے ہی پہنچ چکی تھیں۔

اپارٹمنٹ گیٹ سے نکل کر شکیل صاحب نے ہاتھ دے کر ایک گزرتے رکشے کو روکا۔ آج وہ اسکوٹر سے نہیں آئے تھے۔ رکشا چلا تو شکیل صاحب نے ایک لمبی سانس لی اور مڑ کر اپنے برابر بیٹھی اپنی بیوی کو دیکھا۔

’’دیکھا تم نے؟‘‘ انہوں نے بیوی سے کہا۔

ان کی بیوی نے جو خاصی خاموش خاموش ہو رہی تھیں آہستہ سے ہنکاری بھری۔ ’’ہاں‘‘

’’کتنے افسوس کی بات ہے۔ دو دو جوان بیٹوں کے ہوتے ہوئے بھی یہ لوگ کس قدر بے آسرا اور تنہا ہیں۔ ڈاکٹر کے ہاں تک لے جانے والا کوئی نہیں۔‘‘ ان کی بیوی نے اُسی سنجیدگی سے ایک بار پھر ’’ہاں‘‘ کہا۔

اِس ’’ہاں‘‘ میں بہت سی ان کہی باتیں سمٹی ہوئی تھیں۔

’’اسی لیے تو میں تم سے اکثر کہتا رہتا ہوں۔‘‘ شکیل صاحب نے اپنے لہجے میں زبردستی کی شگفتگی پیدا کرتے ہوئے کہا۔ ’’ہمیں اس قدر ملول نہیں رہنا چاہیے کہ ہمارے ہاں کوئی اولاد نہیں۔‘‘

☆☆☆

راحت ثمرین

وہ!

گاموں کو دو عدد بھاری تھیلوں کے درمیان جھولتے دیکھ کر چھمو بے اختیار بولی۔ ’’ارے! بڑے میاں کہا بھی ہے کہ اتنا بوجھ مت اُٹھایا کر ہانڈی چولہے کا سامان لے آیا کر باقی سامان دکان سے تیرا بیٹا آتے وقت لے آیا کرے گا۔‘‘ گاموں سانس پر قابو پاتے ہوئے بمشکل بولا۔ ’’اری میں اس لیے آتا ہوں کہ بچے سونے سے پہلے کھا لیں گے۔‘‘ بچے بھی بابابابا کہتے تھیلوں کو ٹٹول رہے تھے کہ کون سی چیز اُن کا بابا اُن کے لیے لایا ہے۔ ’’ارے کم بختو! بابا کو کچھ تو آرام کرنے دو۔ ایسے کھانے پر پڑتے ہیں جیسے کبھی نصیب نہیں ہوتا۔‘‘ چھمو گاموں کو پانی دیتے ہوئے بولی۔ اتنے میں دروازے پر انوری کی آواز سن کر چھمو باہر آ گئی۔ ’’چھمو دو پیاز کی گنٹھی تو دے دے گھر پر کوئی نہیں ہے جب شام کو راجو کا ابا آئے گا تو میں تجھے دے دوں گی۔‘‘ انوری ایک ہی سانس میں بول گئی۔ چھمو ہنستے ہوئے بولی۔ ’’اری دو کی جگہ چار لے جا پر دو گھڑی سانس تو لے لے۔‘‘ انوری حسرت سے بولی۔ ’’اری آرام میرے نصیب میں کہاں۔ تجھے تو پتہ ہے میرے سسر کی عادت کا۔ دو گھڑی دیر ہو جائے ایسے عیب ثواب لگاتا ہے کہ مت پوچھ ذرا جواب دے دو تو خصم سے مار پڑوا دیتا ہے اور ایک تیرے نصیب، سسر دیکھو وہ صدقے واری جائے اور تیرے آدمی کے تو کیا کہنے، بھائی سردارے کا بس چلے تو تجھے چار پائی پر بٹھا کر کھلائے۔‘‘ ’’چل ہٹ‘‘ چھمو ذرا جھینپ کر بولی۔ انوری مسکراتی ہوئی بولی۔ ’’لے تُو کیا سمجھتی ہے میں جھوٹ کہتی ہوں۔‘‘ کمرے سے گاموں کے کھانسنے کی آواز سنتے ہی چھمو جلدی سے انوری کو پیاز دیتے ہوئے بولی۔ ’’اری تیرا سسر تجھے کوستا ہوگا جلدی گھر جا۔‘‘

کل کی بات تھی جب چھمو اپنے گھر سے اس وقت بھاگ نکلی جب اس کے منگیتر نے دوسرے شہر جا کر شادی کر لی تھی اور اس برادری کی روایت کے مطابق اب چھمو کو اس منگیتر کے نام پر زندگی گزارنی تھی۔ چھمو یہ سب برداشت نہ کر سکی اور موقع تاک کر گھر سے ایسی نکلی کہ اس محلے کے ایک معزز آدمی علموں کے ہاتھ لگ گئی۔ وہ اپنے گھر اس کو بیٹی بنا کر لے آیا اس کا فیصلہ محلے کے بڑے بڑے بزرگوں نے یہ کیا کہ یا تو کوئی محلّہ کا آدمی چھمو کو قبول کر لے یا اسے یتیم خانے بھیج دیا جائے۔ یوں گاموں نے اُسے بھری برادری میں اپنے بیٹے کے لیے مانگ لیا۔ اس طرح محلے کی نظروں میں گاموں کی عزت اور بھی بڑھ گئی کہ اس نے مجبور و بے کس اور بھاگی ہوئی لڑکی کو گھر کی عزت بنا لیا تھا۔ محلے کو اور رشتہ داروں کو گاموں اور اس کے بیٹے سے بہت ہمدردی تھی اس کی وجہ یہ تھی کہ چار مہینے پہلے اس کی بہو شادی کے ایک ہفتے بعد کنوئیں میں ڈوب کر مر گئی تھی۔ اس کے بارے میں یہی مشہور تھا کہ وہ سردارے سے شادی

نہیں کرنا چاہتی تھی کیونکہ وہ کسی اور سے محبت کرتی تھی۔ اونچی دیواروں کے محلات میں بڑی بڑی باتیں چھپ جاتی ہیں لیکن چھوٹی چھوٹی دیواروں سے ذرا ذرا سی باتیں بھی زبانِ عام ہوجاتی ہیں۔ نئی دلہن کو اکثر چھت پر اشارے کرتے ہوئے روتے ہوئے محلے کے اکثر لوگوں نے دیکھا تھا۔ وہ رات بھر چھت پر رہتی جیسے سردارا آتا فوراً نیچے آجاتی اور جب وہ کمرے میں بے سدھ پڑ جاتا تو وہ پھر چھت پر پائی جاتی چند ایک نے ہمت کر کے سردارے سے اشارے کنائے میں بات کی لیکن اس کا اثر کچھ نہ ہوا۔ گاموں سے اس لیے کہتے ہوئے ڈرتے تھے کہ وہ غیرت میں آ کر بہو کو قتل ہی نہ کر دے کیونکہ گاموں کے غصب سے سارا محلّہ واقف تھا۔ لیکن اس کی نوبت ہی نہ آئی اور ایک صبح سردارے کی بہو غائب ہوگئی۔ اس حقیقت سے پردا چند دن بعد ہٹا جب صغرا کی لاش کنوئیں سے ملی۔ سب نے کہا محلے کی عزت محلے میں رہ گئی۔

اس واقعہ کے بعد سارے محلے کو گاموں اور سردارے سے ہمدردی سی ہوگئی تھی۔ اس لیے چھمو کو گاموں کی بہو بنانے سے کسی نے انکار نہیں کیا۔ چھمو کے اب دو بچے تھے تیسرا وہ پیدا کرنے جا رہی تھی۔ گھر کی ویرانی کو چھمو اور اس کے بچوں نے دُور کیا۔ سارے لوگ چھمو کو خوش بخت کہتے تھے۔ سردارا تو فطرتاً خاموش طبع تھا لیکن گاموں بھی اب پہلے جیسا نہ تھا۔ اس کا غضب وغصہ تو بالکل ہی ختم ہوگیا تھا۔ گھر اور دکان سے اس کا تعلق ایسا جڑا تھا کہ اکثر لوگ گاموں سے نہ ملنے کی شکایت کیا کرتے تھے۔ سردارا صبح اُٹھ کر دکان کھولتا پھر گاموں دکان پر جاتا تو سردارا گھر آتے ہی گھر کے کام کاج میں چھمو کا ہاتھ بٹاتا۔ محلے کی اکثر عورتیں اپنے شوہروں کو سردارے کی مثالیں دے دے کر جوش دلاتیں لیکن اُنہیں ہمیشہ ہی چھمو جیسا آرام نصیب نہ ہوتا۔ ہر بچے کی پیدائش پر چھمو کے تیور بدل جاتے۔ سردارے کے ساتھ ساتھ گاموں بھی اس کے ناز اُٹھانے میں کوئی کسر اُٹھا نہ رکھتا۔ تین بچوں کے باوجود وہ اپنا خیال بھی رکھتی تھی اور سارے گھر کا کام خود کرنے کی کوشش کرتی۔ سردارے اور گاموں کا بھی بہت خیال رکھتی تھی۔ گاموں کے بڑھاپے کی وجہ سے اس نے سردارے کو کہہ دیا کہ شام کو بابا کو جلدی گھر بھیج دیا کر۔ اس عمر میں دکان پر زیادہ بیٹھنا اچھا نہیں ہوتا۔ سردارے نے اپنی زندگی کو گھڑی کی سویوں میں باندھا ہوا تھا۔ شام چار بجتے ہی وہ باپ کو گھر بھیج دیتا اور کبھی بھی رات بارہ بجے سے پہلے نہ آتا تھا۔

آج گاموں کو ایسی ٹھنڈ لگی کہ اس کا سانس اکھڑ رہا تھا۔ سانس کا مرض تو پرانا تھا لیکن آج اس کا اکھڑا ہوا سانس دیکھ کر چھمو کا ماتھا ٹھنک گیا۔ آندھی اور تیز ہوا نے شام کے دھندلکے کو تاریکی میں بدل دیا تھا۔ چھمو نے بچوں کو کھانا کھلا کر آج جلد ہی سلا دیا تھا۔ گاموں کے سانس کی آواز جوں جوں تیز ہوتی جاتی۔ چھمو کے قدم گاموں کے کمرے کی طرف بڑھتے جاتے۔ گاموں چھمو کے جسم کی گرمی کو دُور سے بھانپ لیتا تھا۔ اکھڑے ہوئے سانس کے ساتھ بولا ''چھمو آج نہیں۔''...... ''آج کیوں نہیں؟'' چھمو دبی ہوئی چیخ کے ساتھ بولی اور اس کے چہرے کو دونوں ہاتھوں میں لیتے ہوئے بولی! ''بڑے میاں وہ صغراء تھی جو تمہاری مردانگی کے خوف سے چھت پر چڑھ جاتی تھی اور تمہارے بیٹے کے نامرد ہونے کے

خوف سے کنوئیں میں گر گئی۔ میں چھمو ہوں۔ جسے تو نے مجبوری سے فائدہ اُٹھانا سکھا دیا ہے۔ میں نے باقی زندگی اُس نامرد کے ساتھ گزارنی ہے اس لیے آج تیری مردانگی سے کیوں نہ فائدہ اُٹھاؤں۔ تیری سانسوں کا کیا اعتبار۔'' باہر آندھی کے تیز جھکڑ شور مچا رہے تھے اندر گاموں کے ٹوٹے ہوئے سانسوں کے تار بج رہے تھے۔

آج گاموں کا دسواں تھا۔ بہت سی عورتیں گھر میں جمع تھیں۔ اَلّا دائی کمرے سے یہ کہتی ہوئی نکلی ''لو بواء چھمو کا پاؤں پھر بھاری ہوگیا۔ کسی بڑھیا کی آواز آئی۔ دادا بہشتی ہوتا تو کتنا خوش ہوتا۔''

☆☆☆

احمد صغیر صدیقی

قیدی

عجیب نظمیں، عجیب غزلیں کہی ہیں میں نے
کہ سب بے ہنگم ہیں بے سروپا ہیں بے تکی ہیں
کہ جن کا منصب نہیں ہے کوئی
کہ جن کا مطلب نہیں ہے کوئی
یہ سب مضامیں (بہت پرانے)
یہ سارے افکار
استعارے (پٹے پٹائے)
جو میرے لفظوں کے قید خانے میں سڑ رہے ہیں
کہیں جو یہ اس سے چھوٹ جائیں
تو چڑھ ہی دوڑیں
جہاں بھی پائیں
مجھے یہ سب مل کے قتل کردیں

☆☆☆

فہیم شناس کاظمی

ابھی وہ یہیں تھی

ابھی وہ یہیں تھی
سنگِ مرمر کے زینے پہ بڑھتی ہوئی
سبز بیلوں کی مانند
لپٹی ہوئی
اک گلی
دھوپ میں جلتی
ویراں گلی
کوئی موڑ مڑتی ہوئی
ابھی وہ یہیں تھی
مری ذات میں
میرے چاروں طرف
آنکھ کے دائرے
دل کی دھڑکن میں سمٹی ہوئی
سر کو پیچھے جھٹکتی ہوئی
کھل کے ہنستی ہوئی
ابھی وہ یہیں تھی
سنگ مرمر کے کے زینے پہ بڑھتی ہوئی
کھل کے ہنستی ہوئی

☆☆☆

فہیم شناس کاظمی

موت کے رنگ

(۱)

موت کو پسند ہیں
بچے اور تتلیاں
تاریک گلیاں
عوامی اسپتال
کراچی کی شاہراہیں
افغانستان کے پہاڑ
عرب کے صحرا
کشمیر کے سبزہ زار
پاکستان کی مساجد
ہند کے بازار
اور سرزمینِ فلسطین
جہاں ہر روز
اُسے تازہ شکار مل جاتا ہے

☆☆☆

(۲)

موت ڈرتی ہے
سقراط
عیسیٰ
علیؑ
اور حسینؑ سے
ان لمحوں
ان لفظوں سے
جو اس کی دسترس سے ماورا ہیں

☆☆☆

(۳)

مرنا
عظیم ہنر ہے
مگر افسوس
یہ ہنر مر کر ہی دکھایا جا سکتا ہے

خالد ریاض خالدؔ

راکھ ہو چکا بدن

میں جب بہت دُور چلا جاؤں گا
تو ضد کی آنکھوں سے
آنسو نکل آئیں گے
انا اپنا لباس تار تار کرے گی
ایک پیشانی میرے لب
سارے زمانے میں ڈھونڈے گی
مگر ہوا کا جھونکا، گزرا ہوا لمحہ
بہہ چکا آنسو، راکھ ہو چکا بدن
کب واپس آتے ہیں
یہ تو کہیں ان دیکھی زمینوں میں
متحد ہو جاتے ہیں

نصیب

ہم پیاس کا صحرا عبور کر کے
اس کنوئیں تک پہنچے تھے
جس کے ماتھے پہ
کبھی شادابی لکھا تھا
مگر یہ ہمارا نصیب
کہ اب کنواں مٹی ہو چکا ہے

اشکِ ندامت

مٹی ہو جاتی ہے مٹی کے حوالے
خالی رہ جاتے ہیں در و بام
بجتے ہیں آنکھوں میں
چند اشک ندامت

مردہ لوریاں

رات کبھی فرشتہ بنا دیتی ہے
رات کبھی داشتا بن جاتی ہے
دل کے پاگل پن نے
جسم میں ایک ان ہونا سا ناسور
جنم دیا ہے
زندگی اس ناسور کے کارَن
موت سے بہت دُور ہو گئی ہے
اور اب رات اپنی جھولی میں
میرا سر رکھے
مجھے لوریاں دیتی ہے
مردہ لوریاں، جن کی روحیں
بانجھ جسموں میں قید ہیں

☆☆☆

سید تحسین گیلانی

کہاں تھے تم۔۔۔؟

ستارے ٹوٹتے تھے جب
صدائیں چیختی اور بین کرتی
در بدر ہو کر
تجھے جب ڈھونڈتی تھیں تب
کہاں تھے تم؟
بتاؤ جب ہوائیں موسموں کی
جھولیوں میں سو رہی تھیں تب
کہاں تھے تم؟
کہاں تھے تم۔۔۔
کہ جب رستے ترستے تھے کسی کی
چاپ کو تو پھر
دلاسہ دے کر جاتے تھے
ہوا سے کھیلتے بچھڑے ہوئے
پتے
بتاؤ تب
کہاں تھے تم؟
کہ جب خاموشیوں کے خوف سے
اس وقت کی نبضیں تھمی تھیں جب
بتاؤ تب
کہاں تھے تم؟
کہ لمحوں کی رگوں میں جب
لہو تازہ تھا بولو تب
کہاں تھے تم؟
کہ جب منظر تو تھا
آنکھیں نہیں تھیں تب
کہاں تھے تم؟
بتاؤ تب کہاں تھے تم؟
بتاؤ اب کہاں ہو تم؟

☆☆☆