ترقی پسند ادب کا ترجمان

انگارے

مرتبہ

سیّد عامر سہیل

ماہانہ کتابی سلسلہ نمبر ۳۷

چوتھا سال: پہلی کتاب

جنوری ۲۰۰۶ء

مراسلت: C/۵۴۵ گل گشت کالونی، ملتان

ای میل: angarey_90@hotmail.com

ویب سائٹ: www.apwn.net/urdu

فون: ۰۶۱-۶۵۲۳۴۸۶، ۰۳۰۰-۹۶۳۸۵۱۶

کمپوزنگ: اظہر خان، یونی کارن کمپوزرز، چونگی نمبر ۶، ملتان

قیمت: تیس روپے

زرِ سالانہ (بارہ شمارے): ۳۵۰ روپے

ترتیب

۱۔ چند باتیں — سیّد عامر سہیل — ۳

مضامین:

۲۔ پریم چند، پہلا سماجی حقیقت نگار — ڈاکٹر انوار احمد — ۴

۳۔ زمیں تا آسماں رنگ — فہیم شناس کاظمی — ۲۴

۴۔ اوورکوٹ: ایک اُسلوبیاتی مطالعہ — مبشر مہدی — ۲۹

۵۔ سوشلزم کیوں — البرٹ آئن سٹائن/تنویر صاغر — ۳۲

۶۔ مجید امجد کی پیکر تراشی — سیّد عامر سہیل — ۳۸

کہانیاں:

۷۔ یہ کیسی بے وفائی ہے — ڈاکٹر بلند اقبال — ۵۴

۸۔ سہاگ رات — ڈاکٹر بلند اقبال — ۵۶

۹۔ بے آواز لاٹھی — اسلم سحاب ہاشمی — ۵۸

۱۰۔ نیند — طاہر عباس — ۶۲

غزلیات:

۱۱۔ غلام حسین ساجد (۵غزلیں) شارق بلیاوی (ایک غزل) پرویز ساحر (۲غزلیں) اسلم سحاب ہاشمی (۲غزلیں) اوصاف نقوی (۵غزلیں) غیور احسن شیروانی (ایک غزل) نبیل احمد نبیل (۴غزلیں) — ۶۶ تا ۷۷

نظمیں:

۱۲۔ فہیم شناس کاظمی (شام کی دہلیز پر)، (یاد آیا)، اکرم عتیق (کیلنڈر پہ یہ دائرہ) — ۷۸ تا ۸۰

سیّد عامر سہیل

چند باتیں

سالِ نو میں 'انگارے' کا پہلا شمارہ حاضرِ خدمت ہے۔ یوں مسلسل اشاعت کے تین سال مکمل ہوئے۔ ان تین برسوں میں ہماری کاوش اپنی جگہ مگر اس سلسلے کو کامیاب بنانے اور خوب سے خوب تر کرنے میں تمام تر حصہ ہمارے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کا رہا ہے۔ ان تین برسوں میں ہم نے مقدور بھر کوشش کی کہ ادبی رفتار کو جانچنے اور نئے معیارات کی تفہیم کے لیے ایک نیا تناظر قائم کیا جائے۔ اس سلسلے میں عام شماروں کے ساتھ ساتھ بہت سے خصوصی شمارے بھی شائع کیے گئے۔ یہ سلسلہ کیسا تھا اور کب تک رہے گا اس کا تمام تر دارومدار ہمارے محترم قارئین اور لکھاریوں پر ہے۔

ہمارے ادبی منظرنامے میں جس تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں اور جس رفتار سے نئے ادبی رجحانات جنم لے رہے ہیں وہ قابلِ ذکر ہیں۔ تاہم تخلیق کے جو معیارات اور تنقید کے جو پیمانے اُردو میں رائج ہونے چاہئیں تھے وہ ابھی پوری طرح متعارف نہیں ہو سکے۔ اس کا ایک سبب ادب میں شہرت پسندی کا رجحان ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب ایک فرد کی شناخت اور پہچان کا حوالہ بنتا ہے مگر ادب کو سستی شہرت اور مفادات کے لیے استعمال کرنا یقیناً قابلِ مذمت ہے۔ اس منفی رجحان کا ایک نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ ہمارے ہاں ادب کی سمت بندی کی طرف توجہ نہ ہونے کے برابر رہی۔ سمتوں کا تعین اور اندازہ، یہ ایک ایسا بنیادی عمل ہے جس کے ساتھ نہ صرف ایک فرد بلکہ پورا معاشرہ جڑا ہوتا ہے۔ ایک ادیب کا لفظ محض لفظ نہیں ہوتا بلکہ یہ زندہ رہنے اور متاثر کرنے کے مسلسل عمل کا حصہ ہوتا ہے۔ ہم لفظ لکھتے ہیں اور شاید یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ لفظ ہمارے ہونے کا کفارہ بھی ادا کر سکتے ہیں اور ہماری موت کا سبب بھی بن سکتے ہیں۔ لفظوں کی ارزانی اس قدر ہے کہ خیال اُٹھ سا گیا ہے۔ اس بے سمتی کا ایک ردِعمل تو یہ ہے کہ لفظ اور ادیب پر ہمارے معاشرے کا اعتبار ختم ہوتا جا رہا ہے۔ ہم کدھر ہیں؟ ہمیں کدھر جانا ہے؟ اور ہمیں کیا کرنا ہے؟ اب ان سوالوں کے جوابات ادیب کی بجائے ماہر معاشیات دے رہا ہے یا پھر کوئی نیم خواندہ سیاست دان۔ ادب اور ادیب کا سماجی عمل جو اُس کی شناخت کا سب سے اہم حوالہ تھا اُس نے اپنے ہاتھ سے خود گنوایا ہے۔

اب اگر یہ کہا جائے کہ معاشرہ بے سمتی کی طرف گامزن ہے اور اُس کی کوئی فکری اور نظری بنیاد نہیں نیز معاشرہ اپنے زوال کی طرف آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہے تو میں یہ کہوں گا کہ اس کی بہت بڑی ذمہ داری ہمارے ادب اور ادیب پر آن پڑتی ہے۔ اس بارے میں آپ کیا کہتے ہیں؟

☆☆☆

ڈاکٹر انوار احمد

پریم چند، پہلا سماجی حقیقت نگار

ایک تمباکو فروش کے ہم مکتب بیٹے کے ساتھ طلسم ہوش ربا کے مطالعے نے پریم چند کو کہانی بُننے کا جو شعور دیا، اس کا کھلا اظہار ان کے ابتدائی افسانوں میں ملتا ہے، وفورِ تخیل، مثالیت، شدت جذبات اور رنگینیٔ زبان تا ہم 'دنیا کا سب سے انمول رتن' میں ستی کی رسم سے بھی بڑھ کر غلامی کے خلاف مزاحمت کا شعوری ذکر وہ تاریخیت پیدا کرتا ہے جو داستانوں میں تو غیر ارادی مگر پریم چند جیسے باشعور فنکار کے ہاں شعوری طور پر اجاگر ہوتی ہے: ''کیا میں اپنے ہی وطن میں غلامی کرنے کے لیے زندہ ہوں؟ نہیں ایسی زندگی سے مرنا اچھا۔'' ('سوزِ وطن'، ص ۱۵) ''وہ آخری قطرۂ خون جو وطن کی حفاظت میں گرے، دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے۔'' ('سوزِ وطن'، ص ۱۶)

'دنیا کا سب سے انمول رتن' اور 'شیخ مخمور' کے کرداروں کے نام (دل فگار، دلفریب، شاہ مراد، کشور کشا، مسعود، مخمور، ملکہ شیرافگن، سردار نمک خوار، اسلامی عجمی تہذیب کے اثرات کے غماز ہیں۔ 'مگر یہی میرا وطن ہے'، 'سیر درویش' اور 'عشق دنیا اور حب وطن' یک لخت مذکورہ اسلوب اور فضا سے مراجعت کے نشان ہیں۔ یہ درست ہے کہ 'سیر درویش' کی فضا میں ماورائیت موجود ہے مگر ان تینوں افسانوں میں ہند کی سرزمین کی مستقل نشانیاں اور اساطیری حوالے بکھرے ہوئے ہیں حتیٰ کہ 'عشق دنیا اور حب وطن' ایسے افسانے میں بھی اطالیہ کے حریت پسند میزینی کو کسی گاندھی واد کی طرح جنسی معاملات سے اجتناب برتتے دکھایا گیا ہے جو اپنی محبوبہ میگڈالن کو پیاری بہن کہنے لگتا ہے (ص ۶۸) چنانچہ آخر میں پریم چند جذباتی ہو کر یوں وضاحت کرتے ہیں: ''اس کا عشق معمولی محبت نہ تھا بلکہ وہ ایک پاک اور بے لوث جذبہ تھا اور وہ ہم کو ان پریم رس میں ڈوبی ہوئی گوپیوں کی یاد دلاتا ہے، جو سری کرشن کے پریم میں بندرابن کے کنجوں اور گلیوں میں منڈلایا کرتی تھیں۔'' (ص ۷۶)

'سیر درویش' میں بھی ایسے بہت سے حوالے ہیں جو ایک خوش عقیدہ ہندو ذہن کو سامنے لاتے ہیں: ''کام کے جاں سور تیر سے کون بچا ہے؟ جس کام نے شیو اور برہما جیسے تپسیوں کی تپسیا بھنگ کر دی، جس کام نے نارو اور وشوامتر کو نشانۂ ملامت بنایا۔ وہ کام سب کچھ کر سکتا ہے۔'' (ص ۸۶) ''بھارت کی خاک سے سیتا اور ساوتری پیدا ہوئی۔ ستی اور دمینتی جیسی دیویاں اس گود میں کھیلیں، مگر گاندھاری ان سب سے بالاتر ہے۔'' (ص ۱۰۱) 'سوزِ وطن' کے پہلے دو افسانوں کی زبان اور 'سیر درویش' کی زبان کا موازنہ بھی دلچسپ نتائج سامنے لاتا ہے، وہ مؤخر الذکر افسانے میں اتھ سنسکار، تپی برت دھارنی، کرودھ، سرن، پران ادھار اور رام بانٹر جیسے نامانوس ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ 'سیرِ درویش' ۱۹۱۰ میں شائع ہوا تھا اور زمانہ کے مدیر دیانرائن نگم کو پریم چند ایک خط میں لکھتے ہیں: ''اخبار کا نمونہ کا مریڈ ہی ہو، پالیسی

ہندو، اب میرا ہندوستانی قومیت پر اعتقاد نہیں رہا۔'' ('پریم چند کے خطوط'، مرتبہ: مدن گوپال، ص ۴۴)

گویا یہ دور پریم چند کا وہ جذباتی دور ہے جب وہ شعوری طور پر ہندوانہ احساسِ تفاخر کو (جو مسلمانوں کی غلامی نے مضمحل کر دیا تھا) اجاگر کرنا اور ہندی کو عربی و فارسی کے اثرات سے شُدھ کرنے کے خواہاں تھے۔ بات کچھ اور واضح ہو جاتی ہے اگر اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھا جائے کہ ابھی پریم چند نے پہلا افسانہ بھی نہیں لکھا تھا جب نومبر ۱۹۰۶ کے زمانہ کانپور، جلد ۷، شمارہ ۵، کے صفحات ۲۹۱ تا ۳۰۵ پر 'رانا پرتاب' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا۔ اسی طرح فروری ۱۹۰۵ کے زمانہ میں کرشن کنور پر اور فروری ۱۹۰۸ کے زمانے میں کالی داس کے ناٹک، وکرم اروسی، کے اردو ترجمے پر تبصرے کئے ان کے علاوہ اسی رسالے کے مئی ۱۹۰۸ کے شمارے میں سوامی ویویکانند پر ایک مضمون شائع ہوا۔ اس لئے سید وقار عظیم، ڈاکٹر مسعود حسین خان اور دیگر ناقدین کا یہ خیال درست نہیں کہ جب پریم چند مہوبا ضلع ہمیر پور میں ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہو کر پہنچے تو وہاں بندھیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات کے حوالے سے ایسی کہانیاں لکھیں جو ان کے قوم پرستانہ جذبات کو ظاہر کرتی ہیں۔ واضح رہے کہ ۲۴ر جون ۱۹۰۹ء کو پریم چند نے مذکورہ بالا منصب مہوبا میں سنبھالا اور محولا بالا تمام ایسی تحریریں اس سے پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ جنہیں جذباتی قوم پرست پریم چند کے قلب و ذہن کی نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ البتہ وہاں پہنچنا سونے پر سہاگہ ہو گیا چنانچہ 'رانی سارندھا'، 'راجہ ہردول'، 'گناہ کا اگن کنڈ'، 'آلھا' اور 'وکرمادت کا تیغہ' (پریم پچیسی) ایسے افسانے ہیں جن میں پریم چند محض راجپوت عورت مرد کی آن بان، وجاہت اور ایثار کی ہی روداد بیان نہیں کرتے بلکہ نہایت جذباتی ہو جاتے ہیں اور بعض مواقع پر وہ قوم پرست نہیں فرقہ پرست دکھائی دیتے ہیں۔ خاص طور پر 'وکرمادت کا تیغہ' میں جہاں نہ صرف بکرماجیت کا نقشِ ثانی رنجیت سنگھ کو قرار دیا گیا ہے بلکہ ایک جانب دار ہندو کے تاریخی احساس کے مظہر جملے بھی ہیں: ''رنجیت سنگھ سخاوت و شجاعت اور رحم و انصاف میں اپنے وقت کے وکرمادت تھے اس مغرور کابل کا غرور جس نے صدیوں تک ہندوستان کو سر نہیں اٹھانے دیا تھا، خاک میں ملا کر لاہور جاتے تھے۔'' ('پریم پچیسی'، ص ۳۱) 'آلھا' میں تو پریم چند کا یہ روپ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے جب وہ کہتے ہیں: ''چوہان راجہ، آداب جنگ کو کبھی ہاتھ سے نہ دیتا تھا۔ اس کی ہمت عالی اسے کمزور بے خبر اور نامستعد دشمن پر وار کرنے کی اجازت نہ دیتی تھی۔ اس معاملے میں اگر وہ حسنِ آئین کا ایسی پابند نہ ہوتا تو شہاب الدین کے ہاتھوں اسے روزِ بد نہ دیکھنا پڑتا۔'' ('پریم پچیسی'، ص ۲۱۷، ۲۱۸)

میں کبھی اس امر کو اہمیت نہ دیتا کہ پریم پچیسی کے کتنے افسانوں کے کردار ہندوانہ ہیں اور انہیں کیسے پیش کیا گیا اور کتنے مسلم ہیں مگر انہیں کس طرح ابھارا یا گرایا گیا ہے، اگر بعض پہلو نمایاں اور قابل توجہ نہ ہوتے۔ مثلاً یہی نکتہ، نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اس مجموعے کے ۲۳ر افسانوں کے تمام کردار ہندو ہیں، جبکہ دو افسانوں 'امرت' اور 'غیرت کی کٹار' کے کردار مسلمان ہیں پھر غیرت کی کٹار کی نعیمہ کو جس طرح عشوہ فروش اور مکار دکھایا گیا ہے اور حیدر کو جس طور بوالہوس، وہ اس لیے غیر معمولی ہے کہ پریم چند

نے اب تک کوئی ہندو نسوانی کردار ایسا پیش نہیں کیا تھا جو آبرو باختہ ہو۔ 'مرہم' کی دو جی کے ہاں ایسے آثار پیدا ہونے لگتے ہیں مگر ایک دم سیتا جی اس کے خواب میں آ جاتی ہیں اور چودہ برس تک گپھاؤں میں اسے لے جاتی ہیں اور یوں اسے مردوں کی بدنگاہی سے بچا لیتی ہیں مگر یہ ایک روشن حقیقت ہے کہ رفتہ رفتہ پریم چند اس مقام پر پہنچے جہاں انہیں احساس ہوا کہ لوٹنے والا اور ظالم چاہے ہندو ٹھاکر ہو یا مسلمان جاگیردار، استحصال کرنے والا پروہت ہو یا مولوی، یکساں طور پر قابلِ مذمت ہے مگر ابتدائی دور میں ایسا وسیع انسانی نقطۂ نظر اور تاریخی شعور ان کے ہاں دکھائی نہیں دیتا۔ اس دور میں ویسے بھی پریم چند کے فن پر مثالیت غالب ہے۔ خاص طور پر عورت کی تصویر کشی میں۔ یہ عورت کبھی 'رانی سارندھا' کی طرح آن اور قول پر جان دینے والی ہزیمت قبول کرنے کی بجائے موت کو گلے لگانے والی، کبھی 'وکرماوت کا تیغہ' کی برندہ کی طرح اپنی رسوائی کے انتقام کی خاطر مختلف روپ بھرتی ایک مشتعل عورت کے قالب میں اور کبھی رام رکھا کی ماں (مامتا) کی صورت میں، جو اپنے بیٹے کو گردابِ حیات سے بچانے کیلئے میدان میں اترتی ہے۔ عورت اور مرد کے رشتے کے بارے میں بھی پریم چند مثالی تصورات رکھتے تھے (شاید اپنی پہلی ناکام شادی کے ردِعمل کے طور پر) یہ محض رفاقت کی آرزو کا کرشمہ نہیں بلکہ مرد کو ہر بلا سے محفوظ رکھنے، اس کی خطاؤں سے صرفِ نظر کرنے اور اس کے تلون کا سامنا استقلال سے کرنے کی خواہش ہے جو اس دور میں پریم چند کی عورت کو ماورائیت کا رنگ عطا کرتی ہے۔ 'صلۂ ماتم'، 'تریا چرتر' اور 'عالم بے عمل' میں ایک ہی عورت کسی اور روپ میں قریب آ کر دورِ موجود عورت کے لئے، اشتیاق کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اسی زمانے میں پریم چند کے بعض افسانوں میں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ تفصیل پسند پریم چند اب ایجاز کی جانب مائل ہے: ''دیا شنکر نے ایک نہ مانی اور کئی لقمے گرجا کو اپنے ہاتھ سے کھلائے اور ہر بار اپنی محبت کا بے دردی سے معاوضہ لیا۔'' (مناؤن، پریم پچیسی، ص ۳۴۸)

مگر سب سے اہم بات یہ ہے کہ پریم چند کا سماجی شعور، طنزیہ لب و لہجہ میں اپنے اظہار کا راستہ تلاش کرنے لگا تھا چنانچہ 'آہ بے کس'، 'نمک کا داروغہ'، 'صرف ایک آواز' اور 'خونِ سفید' کے بعض حصے اس دعوے کی دلیل بنتے ہیں: ''رام سیوک کے خون اور گوشت کی آرزو میں وہ اپنا گوشت اور خون خشک کر چکی تھی۔ ایک بچہ بھی اسے گرا سکتا تھا مگر اس سے سارا گاؤں ڈرتا تھا۔ ہم زندہ انسانوں سے نہیں ڈرتے ہیں، مُردوں سے ڈرتے ہیں۔'' ('آہ بے کس'، 'پریم پچیسی'، ص ۱۹۵) اسی طرح بنسی دھر کا بوڑھا باپ نصیحت کر رہا ہے: ''مشاہرے اور عہدے کا مطلق خیال نہ کرنا، یہ تو پیر کا مزار ہے۔ نگاہ چڑھاوے اور چادر پر رکھنی چاہیے، ایسا کام ڈھونڈنا جہاں کچھ بالائی رقم کی آمد ہو، ماہوار مشاہرہ پورنماشی کا چاند ہے جو ایک دن دکھائی دیتا ہے اور پھر گھٹتے گھٹتے غائب ہو جاتا ہے، بالائی رقم پانی کا بہتا ہوا سوتا ہے۔ جس سے پیاس ہمیشہ بجھتی رہتی ہے، مشاہرہ انسان دیتا ہے، اسی لئے اس میں برکت نہیں ہوتی، بالائی غیب سے ملتی ہے، اس لئے اس میں برکت ہوتی ہے۔ (نمک کا داروغہ، 'پریم پچیسی'، ص ۱۳۱)

'صرف ایک آواز' میں بھی اچھوتوں کے مسئلے پر گاؤں کے آئے ہوئے ایک ٹھاکر کی انسان دوست آواز سنائی دیتی ہے۔ حالانکہ جلسہ گاہ میں ''قومی فدائیوں کی کمی نہ تھی۔ اسٹیجوں پر قومی تماشے کھیلنے والے کالجوں کے ہونہار نوجوان قوم کے نام پر مٹنے والے اخبار نویس، قومی جماعتوں کے ممبر، سیکرٹری اور پریسیڈنٹ، رام اورکشن کے سامنے سر جھکانے والے سیٹھ اور ساہوکار، قومی کالجوں کے عالی حوصلہ پروفیسر اور اخباروں میں قومی ترقیوں کی خبریں پڑھ کر خوش ہونے والے دفتروں کے کارکن ہزاروں کی تعداد میں موجود تھے۔'' ('پریم پچیسی'، ص ۲۴۹) شہروں میں ابھرنے والے اسی متوسط طبقے کے تضادات کو پریم چند نے بعد میں زیادہ بھرپور طریقے سے محسوس کیا۔ چنانچہ ۲۳/اپریل ۱۹۳۰ کو دیانرائن نگم کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''قومی اعتبار سے یونیورسٹیوں اور سکولوں میں قوم کا جتنا روپیہ صرف ہوا وہ قریباً ضائع ہوگیا، یہ لوگ سرکار کے آدمی ہوئے قوم کے نہیں..... اگر تعلیم یافتہ آدمیوں کے بھروسے ملک بیٹھا رہے تو شاید قیامت تک اسے آزادی نصیب نہ ہوگی..... قانون پیشہ، طب پیشہ، پروفیسر اور سرکاری ملازمان ان سب نے جتنی غلامانہ ذہنیت کا پتہ دیا ہے اس کی مجھے امید نہ تھی۔ یہ طبقہ اپنی خیریت گورنمنٹ کا اقتدار قائم رہنے میں سمجھتا ہے۔ یہی (Bourgiose) فضا ہے اور یہی نادار فرقہ کو دشمن بنا دیتا ہے۔'' (پریم چند کے خطوط، ص ۲۰۰، ۲۰۱)

'نمک کا داروغہ' میں بھی اسی طبقہ کے تحریص کی جھلک موجود ہے۔ جو انصاف کی کرسی کو بھی آڑھت کی مسند بنا دیتی ہے: ''پانی کو دودھ کے نام سے بیچنے والے حکام سرکار، ٹکٹ کے بغیر ریل پر سفر کرنے والے بابو صاحبان اور جعلی دستاویزیں بنانے والے سیٹھ اور ساہوکار یہ سب پارساؤں کی طرح گردنیں ہلاتے تھے۔'' (ص ۱۳۶) ''حکام ان کے قدرشناس، عملے ان کے نیازمند، وکیل اور مختار ان کے ناز بردار..... استغاثہ کی شہادتیں ضرور تھیں لیکن ترغیبات سے ڈانواڈول، حتیٰ کہ انصاف میں کچھ ان کی طرف سے کھچا کھنچا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ضرور سچ ہے کہ انصاف سیم ورز سے بے نیاز ہے، لیکن پردے میں وہ اشتیاق ہے جو ظہور میں ممکن نہیں۔ دعوت اور تحفے کے پردے میں بیٹھ کر دولت زاہد فریب بن جاتی ہے۔'' (ص ۱۳۷) 'خون سفید' میں رقت یہ لب ولہجہ تو اختیار نہیں کرنے دیتی مگر برادری کی ظالمانہ گرفت کے خلاف مؤثر احتجاج کے طور پر افسانہ نمایاں مقام رکھتا ہے۔ البتہ پریم چند مثالیت سے بدستور مسحور دکھائی دیتے ہیں، سو وہ ایسا بانکا زمیندار تخلیق کرتے ہیں جو مزارعین پر اس لئے سختیاں کرتا ہے تاکہ ''(وہ) ظلم وستم کا مردوں کی طرح سامنا کریں جو اپنے حقوق اور رعایتوں کی مردوں کی طرح حفاظت کریں جو حکومت کے غلام نہ ہوں جو رعب اور اختیار کی نگاہِ تیز دیکھ کر بچوں کی طرح خوف سے سہم نہ جائیں۔'' (ص ۲۷۴) یا 'شکاری راجکمار' کے خضر صورت سنیاسی بابا تخلیق کرتے ہیں یا 'کرموں کا پھل' کے سائیں دیال ایسے مثالی کردار۔

'پریم پچیسی' کے دو برس بعد 'پریم بتیسی' شائع ہوا۔ اس لئے اس میں فنی اور فکری انقلاب کی توقع درست نہ ہوگی۔ البتہ اس میں 'اصلاح' نامی افسانہ پریم چند کے خیالات میں ایک محسوس تبدیلی کی

نشاندہی کرتا ہے۔ اس میں سوشلزم کو نہایت مثالی انداز میں ایک باغ میں نافذ ہوتے دکھایا گیا ہے۔ 'سرپُرغرور' اور 'دھوکا' میں پریم چند 'گناہ کا اگن کنڈ'، 'رانی سارندھا' اور 'وکرمادت کا تیغہ' کے مصنف کی پرچھائیں دکھائی دیتا ہے۔ مگر شعلۂ حسن کی فضا میں ماورائی عناصر کی موجودگی کے باوجود سماجی نقوش کا ارتعاش افسانے کی تاثیر بڑھا دیتا ہے، عیش گڑھ کی رانی تحریص وترغیب کی مسند پر بیٹھ کر حاجت مندوں کو جس طرح جواب لکھواتی ہے وہ مصنف کے سماجی شعور کو ظاہر کرتے ہیں، بیٹی کے جہیز کے اخراجات سے خائف باپ کے لئے یہ مشورہ کہ وہ ستر برس کے بوڑھے سے بیٹی کی شادی کردے۔ غریب وکیل کو یہ مشورہ کہ وہ جعلی دستاویزیں بنائے اور فرضی موکلوں کی طرف سے دعویٰ دائر کر کے ڈگری کرالے وغیرہ۔ افسانے کا آغاز ہی مصنف کے زہرخند سے سجا ہوا ہے: ''فکرِ معاش دامن گیر تھی، میرے دادا نے بغاوت کے زمانے میں کسی انگریز افسر کی جان بچائی ہوتی یا قبضہ میں کثیر موروثی جائیداد ہوتی تو کسی معزز عہدے کے لئے کوشش کرتا۔'' (ص ۷)

پریم چند کے افسانوں میں جابر رئیسوں، ظالم زمینداروں اور سودخور مہاجنوں کی کایا جس طرح پلٹتی ہے وہ محض انسان کو مجسمۂ خیر سمجھنے اور سنگین سماجی تضادات کو چند شرارتی بچے جان کر فہماش کرتے اور انہیں ندامت کے عرق میں تحلیل ہوتے دکھا کر ضرورت سے زیادہ سادہ دلی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ 'مشعلِ ہدایت'، 'پچھتاوا' اور 'بانگ سحر' ایسے ہی مثالی وجذباتی قلب وذہن کی پیداوار ہیں تاہم 'بیٹی کا دھن' میں مہاجن کے لرز اٹھنے کو دیہی معاشرت کی صدیوں سے راسخ قدروں اور گناہ، پاپ یا پُن کے تصورات کی قوت کے تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ انہی اقدار اور معیارات خیر وشر کی قوت کا حقیقی اندازہ اس وقت ہوتا ہے۔ جب ہم 'پریم بتیسی' کے دو افسانوں 'ایمان کا فیصلہ' اور 'پنچایت' کا مطالعہ کرتے ہیں۔ خصوصاً پنچایت کی فضا پریم چند نے معصومیت کے رنگ سے بنائی ہے۔ اس میں ایسے کردار رچائے اور بسائے ہیں جن کی خوشیاں اور ناخوشیاں ابھی تہہ دار نہیں ہوئیں اور جو کسی قدر اجتماعی مقاصد اور اقدار پر ایمان رکھتے ہیں اس لئے وہاں دلوں کے زنگ کا اترنا اور بے ساختہ خوشی کا عود کرآنا خلاف قیاس نہیں رہتا۔ 'قربانی کا انجام' پریم بتیسی کے دوسرے افسانوں سے کسی قدر مختلف ہے۔ زمین سے محروم ہوکر گردھاری کنوئیں میں کود جاتا ہے مگر مرنے کے بعد اس کی روح اپنے کھیت سے کالکا دین اور جھینگر وغیرہ کو بے دخل کر دیتی ہے تاہم رفتہ رفتہ پریم چند پر یہ کھلتا گیا کہ مظلوموں کے جسموں کی روحوں میں بھی اتنی سکت نہیں ہوتی کہ ظالموں کا تعاقب کرسکیں۔ 'خاکِ پروانہ' کے 'تالیف'، 'سیتہ گرہ' اور 'دعوت' سے اندازہ ہوتا ہے کہ مذہب کے سلسلے میں پریم کے ہاں لبرل ازم پیدا ہو چلا تھا، وہ اصرار کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ مذہب رسومات کے جامد مجموعے کی بجائے سماجی خدمات کا اعلیٰ انسانی آدرش ہے۔ 'دعوت' میں مزاحیہ انداز میں برہمنوں کی شکم پروری اور اس کی خاطر چھل کپٹ کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ جب کہ ستیہ گرہ میں بھی پنڈتوں کا یہی طبقہ زیرِ بحث ہے مگر وسیع تر سیاسی تناظر میں، ہزایکسیلنسی وائسرائے بنارس آرہے تھے۔

سرکاری اہل کار کیا چھوٹے کیا بڑے سبھی ان کے خیر مقدم کی تیاری کر رہے تھے، ادھر کانگریس نے شہر میں ہڑتال کرنے کی منادی کر دی تھی مگر رائے ہرنندن سہائے، راجہ لال چند اور خان بہادر مولوی محمود علی تو حکام سے بھی زیادہ بے چین تھے۔ چنانچہ برطانوی استعمار کے کاسہ لیس، مذہبی پیشوا کو خرید کر ہڑتال کا توڑ کرتے ہیں۔ پنڈت موٹے رام، مرن برت رکھنے سے پہلے شہر والوں سے خطاب کرتے ہیں: ''میں نے سنا ہے کہ تم لوگوں نے کانگریس والوں کے کہنے میں آ کر بڑے لاٹ صاحب کے یہاں آنے کے موقع پر ہڑتال کرنے کا ارادہ کر لیا ہے، یہ کتنی بڑی نمک حرامی ہے۔ وہ چاہیں تو آج تم لوگوں کو توپ کے منہ پر اڑا دیں، سارے شہر کو کھدوا ڈالیں۔ راجہ ہیں، ہنسی ٹھٹھا نہیں، وہ طرح دے جاتے ہیں تمہاری غریبی پر دیا کرتے ہیں اور تم گئوؤں کی طرح ہتیا کے بل پر کھیت چرنے کو تیار ہو۔ لاٹ صاحب چاہیں تو آج ریل بند کر دیں، ڈاک بند کر دیں، مال کا آنا بند کر دیں، تب بتاؤ کیا کرو گے؟ تم ان سے بھاگ کر کہاں جا سکتے ہو؟ ہے کہیں ٹھکانہ؟ اسی لئے جب اسی دیش میں اور انہی کے ماتحت رہنا ہے تو اتنا جھگڑا مچاتے ہو؟ یاد رکھو تمہاری جان ان کی مٹھی میں ہے، طاعون کے کیڑے پھیلا دیں تو سارے شہر میں تہلکہ مچ جاوے، تم جھاڑو سے آندھی کو روکنے چلے ہو؟ خبردار جو کسی نے بازار بند کیا! نہیں تو کہے دیتا ہوں کہ یہیں دانہ پانی بِنا، پران دے دوں گا۔'' (خاک پروانہ، ص ۳۹، ۴۰)

'بڑے بابو' میں ہندو مسلم تناؤ بڑھانے والے عناصر پر طنز ملتا ہے۔ اصل میں کانگریسی نقطۂ نظر بھی یہی تھا کہ شدھی، سنگھٹن کی تحریکیں، جن سنگھی اور مہاسبھائی ذہنیت اور مسلم لیگ کا پروگرام فرقہ وارانہ ہے۔ یہ بڑی دلچسپ تاریخی حقیقت ہے کہ ہندوؤں کے برعکس کٹر مذہبی مسلم جماعتیں کانگریس کی ہم نوا تھیں: ''سوامی شردھانند کی خدمت میں جا کر شدھی پر آمادگی ظاہر کیجئے، پھر دیکھئے آپ کی کتنی تواضع اور تکریم ہوتی ہے..... اس کے بعد اسلام کی مخالفت پر دو ایک مضمون یا سلسلۂ مضمون کسی ہندو رسالے میں لکھ دیں گے تو آپ کی زندگی اور معاش کا مسئلہ حل ہو جائے گا۔ اس سے بھی ایک سہل نسخہ ہے، تبلیغی مشن میں شریک ہو جائیے، کسی ہندو عورت خصوصاً نوجوان بیوہ پر ڈورے ڈالیے، آپ کو یہ دیکھ کر حیرت ہوگی کہ وہ کتنی آسانی سے آپ سے ملتفت ہو جاتی ہے..... شوق سے اسلام قبول کرے گی..... دین کے ہزار سیدھے سادھے مسلمان آپ کو دین کی ڈوبتی ہوئی کشتی کا ناخدا سمجھیں گے۔'' ('خاک پروانہ' ص ۷۱، ۷۲) ''مذہب کی موجودہ صورت، دھڑے بندی کے سوا اور کوئی حیثیت نہیں رکھتی، ختنہ یا چوٹی سے کسی کی ماہیت نہیں تبدیل ہو سکتی۔'' (ص ۷۷)

'عجیب ہولی' کے رائے اجاگر مل پر بھی ایک خاص صورت حال میں واضح ہوتا ہے کہ ان کی خیر خواہی کے باوجود انگریز حکمران مقامی باشندوں سے کس قدر نفرت کرتے ہیں۔ مگر 'جیک' سیاسی طنز کی بہترین مثال ہے۔ اگر علامتی افسانے کے ناقدین رنجیدہ نہ ہوں کہ آسان فہم افسانہ کو علامتی کہا جا رہا ہے، تو میں اس افسانے کو علامتی افسانہ کہوں گا۔ 'جیک' موٹا تازہ، لحیم شحیم کتا ہے جو انگریزوں کی علامت ہے، اس پردے میں پریم چند نے وہ کچھ کہا ہے جو سوزِ وطن کے نواب رائے نے نہ کہہ کر بھی خمیازہ بھگتا تھا: ''وہ

اپنے بقائے حیات کی دھن میں بھول جاتا ہے کہ یہ علاقہ دوسروں کا ہے اور میں بلا ان کی مرضی کے اس کے اندر قدم رکھنے کا مجاز نہیں ہوں۔ تاوقتیکہ اپنے پنجہ و دنداں سے اپنا استحقاق ثابت کر دوں۔'' (خاکِ پروانہ، ص ۱۰۶) ''شام کو اس وادی کے سبھی باشندے نکل آتے اور معرکہ کارزار شروع ہو جاتا اور پھر صبح کو جیک اپنے لئے اغذیۂ لطیف کا دسترخوان بچھا ہوا پاتا۔'' (ص ۱۰۹) ''جیک بھی اپنی صید افگنی کے کمال دکھا کر ان کے اس خیال کی تائید کرنے لگا۔ خدا نے مجھے تمہارے اوپر حکومت کرنے کے لئے بھیجا ہے، یہ مشیت الٰہی ہے، تم بے غل و غش اپنے اپنے گھروں میں پڑے رہو، میں تم سے کچھ نہ بولوں گا، اگر کوئی دشمن باہر سے آ جائے گا تو خود اس سے مقابلہ کروں گا، میری ذات سے تمہیں کوئی ضرر نہ پہنچے گا، میں تمہیں خوابِ غفلت سے بیدار نہ کروں گا، میں تمہاری خدمت کے صلہ میں کبھی کبھی تم میں سے کسی کا شکار کر لیا کروں گا، اس ذرا سی تکلیف سے تم اپنے ملک کے تحفظ کے بار سے سبکدوش ہو جاؤ گے۔'' (ص ۱۰۹)

پریم چند اپنے افسانوں میں عورت کو نچھاور ہونے کے لئے جنم دیتے ہیں۔ 'خاک پروانہ' کی اندومتی 'ملاپ' کی لتا، 'علیحدگی' کی پنا، 'خودی' کی منی اور 'مزارِ آتشیں' کی رکمنی پتی ورتا کے مثالی روپ ہیں۔ پریم چند کے لئے عورت تیسا اور شکتی کا دوسرا نام ہے وہ اسے جذبات و احساس کے حوالے سے نہیں، ترک و ایثار کے طفیل پہچانتے ہیں۔ 'سوت' پریم بتیسی کی گوداوری اور 'مزارِ آتشیں' کی رکمنی کے لئے پریم چند ایک ہی پناہ گاہ تجویز کرتے ہیں اور وہ ہے موت، شوہر کی دوسری شادی کے بعد پہلی بیوی کے لئے ان کا تجویز کردہ یہ علاج بے حد قدامت پسندانہ ہے۔

پریم چند کے افسانوں کی فضا اور بھی معصوم ہو جاتی ہے جب اس میں دیہاتی افراد پالتو جانوروں یا بچوں کا ذکر ہو۔ 'تحریک' میں بھی بچوں کا ہی ذکر ہے۔ شرارتی بچوں کا بھی، ایک کمزور اداس بچے کا بھی، جو ایک شریر کو تحریک دیتا ہے کہ وہ سنجیدہ ہو کر اپنا مستقبل بنائے مگر اس معصومیت کا بے ساختہ اظہار 'نادان دوست' میں ہوا ہے۔ کیشو اور شاما کی صورت میں محبت اور ہمدردی کے معصوم جذبے سفر کرتے ہیں مگر ان جذبوں کا ہدف (چڑیا کا گھونسلہ) ویران ہو جاتا ہے۔

'فردوسِ خیال' کے افسانے 'نخلِ امید'، 'موٹھ' اور 'دستِ غیب' میں روایتی مثالیت اور ماورائیت ہے۔ 'نوک جھونک' اور 'شکست کی فتح' میں حیرت انگیز طور پر روایتی تکنیک سے انحراف کیا گیا ہے۔ 'شکست کی فتح' کی رومانوی تھیم تو معمولی نوعیت کی ہے مگر اس میں نصف افسانہ ایک کردار شارداچرن کی زبانی کہلوایا گیا ہے۔ پھر لجاوتی (ہیروئن) کی نظر سے نہ صرف شارداچرن کو بلکہ پوری صورتِ حال کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور آخر میں ایک مرتبہ پھر شارداچرن کا عنوان دے کر کہانی کو مکمل کیا گیا ہے۔ یہ تکنیک 'نوک جھونک' میں اور زیادہ کامیابی سے برتی گئی ہے۔ اس کی بدولت افسانہ پانچ حصوں میں منقسم ہو جاتا ہے۔ تین حصوں میں بیوی اور دو حصوں میں شوہر اپنے گھر اور رفیقِ زندگی کے تعصّبات اور رویوں پر تبصرہ کرتا ہے۔ پہلے حصے میں بیوی کو شوہر سے جو شکوہ ہے کہ وہ چھوت چھات کا قائل نہیں، مذہبی معاملات میں

ضرورت سے زیادہ لبرل ہے، کفایت سے کام نہیں لیتا وغیرہ مگر جب بیوی، شوہر کے رنگ میں رنگی جاتی ہے تو آخری حصے میں شوہر اسی طرح کڑھتا ہے جس طرح پہلے حصے میں بیوی، ممتاز شیریں نے 'معیار' میں 'شکوہ شکایت' کی بہت تعریف کی ہے مگر نوک جھونک بہتر افسانہ ہے۔ 'شطرنج کی بازی' کے مرزا صاحب اور میر صاحب واجد علی شاہ کے شہر آشوب کے دو اہم کردار ہیں۔ زوال آمادہ معاشرت کے یہ کردار شطرنج کے کھیل میں مگن رہتے ہیں اور ان سے بھی بڑا شاطر مسلم اقتدار کی بساط ہی لپیٹ دیتا ہے۔ کھیل میں بے ایمانی کا شائبہ دونوں کے لئے ہلاکت کا پیغام لاتا ہے، مگر اپنے ہاتھوں: ''دونوں نے وہیں تڑپ تڑپ کر جان دے دی اپنے بادشاہ کے لئے جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری انہی دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کے لئے اپنی گردنیں کٹا دیں، اندھیرا ہو گیا تھا، بازی بچھی ہوئی تھی۔ دونوں بادشاہ اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے، ان پر حسرت چھائی ہوئی تھی، گویا مقتولین کی موت کا ماتم کر رہے ہیں، چاروں طرف سناٹے کا عالم تھا، کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں اور خستہ حال کنگرے اور سربسجود مینار ان لاشوں کو دیکھتے تھے اور انسانی زندگی کی بے ثباتی پر افسوس کرتے تھے۔'' ('خواب وخیال'، ص ۷۷)

۱۵ر فروری ۱۹۲۱ء کو سرکاری ملازمت سے مستعفی ہونے کے بعد پریم چند نے 'لال فیتہ' لکھا جس میں ہری بلاس کو سرکار کا خیر خواہ بتایا گیا مگر لال فیتے کے ساتھ ایک خفیہ مراسلہ وصول کرنے کے بعد جس میں قومی کارکنوں، سماجی مصلحوں اور اخبار کے لوگوں پر نظر رکھنے کو کہا جاتا ہے، ترغیبات دنیوی، آرام پسندی اور ضمیر میں کشمکش ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ اس طرح استعفیٰ لکھتا ہے: ''میں نے پندرہ سال سرکار کی خدمت کی اور حتی الامکان اپنے فرائض کو دیانت داری سے انجام دیا..... جب کبھی میرے احساسِ قانون اور حکم حاکم میں تناقض ہوا میں نے قانون کی پیروی کی، لیکن مراسلہ نمبر..... مورخہ..... میں جو احکام نافذ کئے گئے ہیں وہ میرے ضمیر اور اصول کے مخالف ہیں..... لہٰذا میں ہندوستانی ہونے کے اعتبار سے یہ خدمت انجام دینے سے قاصر ہوں۔'' ('خواب وخیال'، ص ۲۰۷، ۲۰۸)

'فردوس خیال' میں 'عفو' اور 'نزول برق' تو تاریخی حکایات پر مبنی افسانے ہیں مگر 'نیک بختی کے تازیانے' کے ابتدائی حصے میں نتھوا، منٹو کے کیشو لال (نعرہ) کا مدہم سا نقش بنتا دکھائی دیتا ہے جب وہ رائے صاحب سے پٹ پٹا کر سڑک پر پہنچتا ہے تو بنگلہ کی طرف منہ کر کے زور سے بولا ''یہاں آؤ تو دیکھیں اور پھر بھاگا۔'' (ص ۶۰) 'بھاڑے کا ٹٹو' اگرچہ پریم چند کی مثالیت کا مظہر ہے، تاہم یوں پہلی مرتبہ ان کے کسی افسانے میں زیرِ زمین تحریکوں، خفیہ پولیس کی کارگزاری اور عوامی ردِعمل کے بارے میں برملا اظہار کیا گیا: ''ملک کی سیاسی حالت نازک ہو رہی تھی۔ خفیہ پولیس نے ایک طوفان کھڑا کر دیا تھا۔ اس کی فرضی داستانیں سن سن کر حکام کی روح فنا ہو رہی تھی، کہیں اخباروں کا منہ بند کیا جاتا تھا، کہیں رعایا کے لیڈروں کا، خفیہ پولیس نے اپنا الوسیدھا کرنے کے لئے حکام کے اس طرح کان بھرے کہ انہیں ہر آزاد خیال شخص خونی اور قاتل نظر آتا تھا۔'' (ص ۱۵۸، ۱۵۹) ''دولت مند اگر اپنی دولت کو خوشی سے نہیں بانٹ

دیتا تو اس کی مرضی کے خلاف تقسیم کر لینے میں کیا گناہ؟ دولت مند اسے گناہ کہتا ہے تو کہے، اس کا بنایا ہوا قانون اگر سزا دیتا ہے تو دے، ہماری عدالت بھی علیحدہ ہوگی۔'' (ص ۱۶۷)

'سواسیر گیہوں' مہاجن کی صورت میں اس آکاس بیل کی کہانی ہے جو کسان کے شجرِ حیات کو چاٹ کر اور بھی شاداب ہوتی ہے، اس میں مظلوموں کی اِس ادا کو بھی نمایاں کیا گیا ہے کہ وہ عقیدے کے نام پر ظلم اور ناانصافی بھی برداشت کرتے چلے جاتے ہیں۔ آخر میں شنکر کے کردار میں پریم چند کے لازوال افسانے 'کفن' کے گھیسو اور مادھو کی پرچھائیاں لرزنے لگتی ہیں: ''شنکر سال بھر تک تپسیا کرنے پر بھی جب قرض بے باق کرنے میں کامیاب نہ ہوا تو اس کی احتیاط مایوسی کی شکل میں تبدیل ہوگئی..... جب سر پر قرض کا بوجھ لادنا ہے تو کیا من بھر اور کیا سوا من کا۔ اس کی ہمت پست ہوگئی۔ محنت سے نفرت ہوگئی۔'' (ص ۲۱۶)

'راہ نجات' اور 'بھوت'، فردوس خیال ہی کے نہیں بلکہ پریم چند کے اہم ترین افسانے ہیں۔ نچلے طبقے کی کچھ محرومیاں تو بالائی طبقے کی عطا کردہ ہیں مگر ان کی مصیبتوں میں اضافہ ان کی جھوٹی انا، ناک اونچی رکھنے کی خواہش، بدلہ لینے اور حسد کے آتشیں کھیل میں اپنا اور دوسروں کا گھر پھونکنے کی آرزو سے ہوتا ہے۔ جھینگر اور بدھو معصوم دیہی فضا میں ان چھوٹی چھوٹی کمینگیوں کو پالتے اور ایک دوسرے کو اجاڑ دیتے ہیں مگر جب دونوں کی اپنی اپنی کائنات کو آگ لگ چکتی ہے اور وہ مزدوری کے الاؤ پر جمع ہوتے ہیں تو ''دونوں نے نمک مرچ کے ساتھ روٹیاں کھائیں، پھر چلم بھری گئی، دونوں پتھر کی سلوں پر لیٹے اور چلم پینے لگے۔ بدھو نے کہا، تمہاری ایکھ میں آگ میں نے لگائی تھی، جھینگر نے مذاق آمیز لہجے میں کہا جانتا ہوں، ذرا دیر بعد جھینگر بولا بچھیا میں نے ہی باندھی تھی اور ہری ہر نے اسے کچھ کھلا دیا تھا، بدھو نے بھی اسی لہجے میں کہا 'جانتا ہوں'، پھر دونوں سو گئے۔'' (ص ۹۲) اردو افسانے کی تاریخ میں مَیں نے کسی اور افسانے کے اختتام پر اس طرح دو کرداروں کو معصومیت کی میٹھی نیند سوتے نہیں دیکھا۔ اس افسانے میں کئی مواقع پر کمال بلاغت کا احساس ہوتا ہے۔ دو جملے دیکھئے: ''کیلے کو کاٹنا بھی اتنا آسان نہیں، جتنا کسان سے بدلہ لینا۔'' (ص ۸۶۰) ''سپاہی کو اپنی سرخ پگڑی پر، حسینہ کو اپنے زور پر اور طبیب کو اپنے پاس بیٹھے ہوئے مریضوں پر جو غرور ہوتا ہے وہی کسان کو اپنے کھیتوں کو لہراتے ہوئے دیکھ کر ہوتا ہے۔'' (ص ۸۲)

'بھوت' میں پنڈت چوبے ناتھ جی کو بہت سی نفسیاتی الجھنوں کا سامنا ہے جو بھوت کی طرح ان سے چمٹ گئی ہیں۔ پنڈت جی بے اولاد تھے۔ ان کی پتنی منگلا دیوی نے اپنی چھوٹی بہن بنی کو گود لیا تو پنڈت جی نے بھی اپنی پدری محرومی کی تسکین بنی کی ذات میں کرنے کی کوشش کی۔ چند برسوں کے بعد منگلا دیوی مر گئیں تو بنی کی جوانی کا بھوت چوبے جی کو تنگ کرنے لگا۔ پنڈت جی نے بنی کے کمرے میں جانا ترک کر دیا، مگر بنی کی جوانی صرف ایک کمرے تک تو محدود نہ تھی، چنانچہ گھر کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پنڈت جی کی شرافت کا پاؤں الجھتا اور بالآخر انہوں نے بنی سے شادی کر لی تو سماجی اخلاق کا خوف، منگلا کے ساتھ گزارے ہوئے شب وروز، اندیشے، وسوسے اور تذبذب منگلا کے بھوت کو جنم دیتے

ہیں، عورت اور مرد کے جنسی تعلق پر پریم چند کا غور کر لینا ہی بہت بڑی بات ہے مگر سب سے بڑھ کر یہ ہے کہ افسانے کے اختتام پر پریم چند نے چوبے جی سے خودکشی کرائی ہے اور نہ ہی منگلا نے زہر کھایا ہے۔

'پریم چالیسی' میں بس تین افسانے ہی پریم چند کے تخلیقی سفر کے اہم سنگ میل بنتے دکھائی دیتے ہیں۔ 'رام لیلا'، 'قزاقی' اور 'پوس کی رات'، رام لیلا میں ایک بچے کی سمجھ میں نہیں آ رہا کہ اس کے سخت گیر اور کنجوس ابا جان، بی آبادی کے ناز کیوں سہہ رہے ہیں؟ ''جب اس نے ان کی کلائی پکڑی اس وقت تو میں سہم اٹھا، مجھے یقین تھا کہ والد صاحب اس کا ہاتھ جھٹک دیں گے اور شاید اسے پھٹکار بھی دیں مگر یہ کیا ہو رہا ہے؟ ایشور، میری آنکھیں دھوکا تو نہیں دے رہیں۔ والد صاحب مونچھوں میں ہنس رہے تھے۔ ایسی میٹھی ہنسی ان کے چہرہ پر میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی.....ارے یہ پھر کیا ہوا؟ آبادی تو ان کے گلے میں باہیں ڈالے دیتی ہے۔ اب کے والد صاحب ضرور اسے پیٹیں گے۔ چڑیل کو ذرا بھی حیا نہیں..... اف غضب، ارے زمین تو شق کیوں نہیں ہو جاتی؟ آسمان، تو پھٹ کیوں نہیں پڑتا؟ آہ مجھے موت کیوں نہیں آ جاتی؟ والد صاحب جیب میں ہاتھ ڈال رہے ہیں کوئی چیز نکالی اور سیٹھ جی کو دکھلا کر آبادی جان کو دے دی، آہ یہ تو اشرفی ہے۔'' (ص ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴) یہی والد صاحب رام لیلا میں سوانگ بھرنے والے رام چندر کو دو آنے پیسے دینے کو روادار نہیں کہ وہ اپنے گھر کو چلا جائے: ''اسی روز سے والد صاحب پر سے میرا اعتبار اٹھ گیا۔'' (ص ۱۹۶) اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ بچے کی آنکھ سے تمام کرداروں اور صورتِ حال کو دیکھا گیا ہے۔ کہیں بھی پریم چند کی مداخلت محسوس نہیں ہوتی۔ 'قزاقی' ایک کرداری افسانہ ہے۔ پریم چند کے بہت کم افسانے ایسے ہیں جن میں محض ایک ہی کردار کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہو۔ محبت اخلاق اور خودداری کے پیکر قزاقی کا نقش اس دلآویزی سے ابھارا گیا ہے کہ عالمی ادب کے شاہکار 'کابلی والا' سے 'قزاقی' کا موازنہ کیا جا سکتا ہے۔ افسانے کے اختتام پر خوشی کے ساتھ حزن و ملال کو جس طرح ملا دیا گیا ہے اس سے احساس ہوتا ہے کہ محرومی نعمتوں کی تصدیق اور تجدید کرتی ہے۔ یہ دونوں افسانے بچپن کی معصوم یادوں سے ابھرنے والے سوالوں اور شبیہوں پر مبنی عمدہ افسانے ہیں۔ اسی طرح 'پوس کی رات'، ہلکو کی زندگی میں محض حیات و ممات کے ملاپ کا لمحہ نہیں بلکہ اس کی چوکسی اور کاہلی، تنہائی اور رفاقت، خواب کی لذت اور تعبیر کی شرمندگی، کسان کے وقار اور مزدور کی بے توقیری کی یکجائی کی رات ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے بھی یہ افسانہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے بعض بلیغ حصے دیکھئے: ''ایک ایک بھاگوان ایسے پڑے ہیں جن کے پاس اگر جاڑا جائے تو گرمی سے گھبرا کر بھاگے، موٹے گدے، لحاف، کمبل مجال ہے کہ جاڑے کا گزر ہو جائے، تقدیر کی خوبی ہے، مزدوری ہم کریں، مزہ دوسرے لوٹیں۔'' (ص ۳۷۰) ''جبھرا اپنا گلا پھاڑے ڈالتا تھا۔ نیل گائیں کھیت کا صفایا کئے ڈالتی تھیں اور ہلکو گرم راکھ کے پاس بے حس بیٹھا ہوا تھا، افسردگی نے اسے چاروں طرف سے رسی کی طرح جکڑ رکھا تھا۔'' (ص ۳۷۴) ''میں اس کھیت کا لگان دوں گی، کہے دیتی ہوں، جینے کے لئے کھیتی کرتے ہیں، مرنے

کے لئے نہیں کرتے ہیں۔'' (ص ۳۷۵) ''تو گالی کھلانے کی بات کہہ رہی ہے۔ (شحنہ) کو ان باتوں سے کیا سروکار، تمہارا کھیت چاہے جانور کھائیں، چاہے آگ لگ جائے، چاہے اولے پڑ جائیں اسے تو اپنی مال گجاری چاہیے۔'' (ص ۳۷۵)

'جامد' کا موضوع 'بڑے بابو' ہی کے مرکزی تاثر کی توسیع ہے یعنی شدھی اور تبلیغ کے درمیان معلق انسان اور دوسری طرف 'مندر' اچھوت بچے پر دھرم کے بند دروازے پر مامتا کے ردِعمل کا مظہر ہے۔ 'بہنی'، 'داروغہ کی سرگذشت'، 'چوری'، 'انسان کا مقدم فرض' اور 'استعفیٰ' مزاحیہ اور طنزیہ انداز لئے ہوئے ہیں۔ 'کشمکش'، کا موضوع نسبتاً اہم ہے یعنی طوائف کی بیٹی کی معرفت تنگ نظر معاشرے میں آبادکاری یا بحالی، کا مسئلہ شردھا حسنِ خدمت سے ساس سسر کا دل تو جیت لیتی ہے مگر عاشق شوہر کے دل سے یہ وسوسہ نہیں نکال سکتی: ''رہ رہ کر یہ وہم ہو جاتا تھا کہ تم خون کے اثر کو زائل کر سکتی ہو، کیا تم پیدائش کے قدرتی قانون کو توڑ سکتی ہو۔؟'' (ص ۳۷) 'ترسول' ایک رومانوی افسانہ ہے جس کے عنوان کی معنی خیزی ہے، 'لوٹسا' ایسا بھالا یا کانٹا ہے، جس کی چبھن کہانی کے تینوں مرد یکساں طور پر محسوس کرتے ہیں۔ 'الزام' ایک دلچسپ طویل مختصر افسانہ ہے۔ جس میں ایک پرسکون گھر میں بدکاری نقب لگاتی ہے تو شک نے پہلے سے ہی گھر کو کھوکھلا کر رکھا ہوتا ہے۔ اس افسانے میں منوہر کا کردار بے حد دلچسپ ہے اور اس کے مکالمے بڑے زوردار ہیں: ''ہجورا تنا خیال کرتی ہیں.....سرکار کو اللہ نے جیسی شکل وصورت دی ہے، ویسا ہی دل بھی دیا ہے۔ اللہ جانتا ہے۔ ہجور کو دیکھ کر بھوک پیاس جاتی رہتی ہے، بڑے بڑے گھر کی عورتیں دیکھی ہیں، مگر ہجور کے تلووں کی برابری بھی نہیں کر سکتیں۔'' (ص ۲۲۷) ''یہی سب اندھیر ادیکھ کر تو کبھی کبھی اللہ کو جالم کہنا پڑتا ہے۔ جو بے ایمان ہیں، دوسروں کا گلا کاٹتے پھرتے ہیں، ان سے اللہ میاں بھی ڈرتے ہیں، جو سیدھے اور سچے ہیں۔ انہیں پر آپھت آتی ہے۔'' (ص ۲۵۴) اور جب منوہر اور رضا کی ملی بھگت اور شیام کشور کا بے جا شک اور جلن، دیوی کو اپنے گھر سے اس گھر میں لے جانا ہے جس کے سارے دروازے بازار کی جانب کھلتے ہیں تو پریم چند افسانے کے اختتام پر شیام کشور کے لئے روایتی علاج تجویز کرتے ہیں: ''شیام کشور چپ چاپ نیچے اترے، کسی سے کچھ کہا نہ سنا، دروازہ کھلا چھوڑ دیا اور ساحلِ گنگا کی جانب روانہ ہو گئے۔'' (ص ۲۶۷)

'چکمہ' کا مرکزی خیال موپساں کے 'نیکلیس' سے لیا گیا ہے یہ اور بات ہے کہ 'چکمہ' میں بیوی خود ہی ہار چھپا لیتی ہے تا کہ اس کا کاہل شوہر محنت پر آمادہ ہو سکے۔ 'جہاد' ہندوانہ قوم پرستی کے شدید جذبات کا مظہر ہے۔ 'مزارِ الفت' کا مرکزی خیال 'کشمکش' کے موضوع کی بازگشت ہے مگر اک ذرا وسعت کے ساتھ 'گھاس والی' ایک رومانوی افسانہ ہے مگر اس رومانویت کو دیہات کا معصوم اور سادہ پس منظر ارضیت عطا کرتا ہے۔ 'مجبوری' ہندو سماج میں بیوہ کے مسئلے کے مسدود راستے پر ایک چاپ ہے جب کہ 'ماں' اور 'جلوس' سیاسی افسانے ہیں مگر پہلے افسانے میں سیاسی کارکنوں کے افرادِ خانہ کے جذباتی ابتلا اور بحران کو پیش کیا گیا ہے۔

'جلوس' میں پولیس کا داروغہ نہتے لوگوں پر لاٹھیاں اور گولیاں برسا کے آتا ہے تو پریم چند کی مثالی عورت کے طعنے کا شکار ہو جاتا ہے چنانچہ ''اس نے فوراً جیب سے پستول نکالا اور اپنے سینے میں گولی مار لی۔ بوڑھی بیوہ (ماں) چیخ کر اسے سنبھالنے دوڑی مگر مٹھن مائی اسی شگفتہ انداز سے کھڑی رہی۔'' (ص ۳۱۰)

'آخری تحفہ'، 'زادِ راہ'، 'دودھ کی قیمت' اور 'واردات'، پریم چند کے آخری دور کی تخلیقات پر مشتمل افسانوی مجموعے ہیں۔ 'آخری تحفہ' میں بھی کمزور کہانیوں کی کمی نہیں، مثلاً 'وفا کی دیوی' فلمی ضروریات کے تحت ایک طویل کہانی کا ایسا خلاصہ دکھائی دیتی ہے جو شاید کسی سیٹھ کو سنانے کے لئے تیار کیا گیا ہو۔ 'شکار' میں شیر کے شکار کو شامل کر کے کہانی کو فلمائے جانے کے قابل بنا دیا گیا ہے۔ 'برات' بھی ایک میلو ڈرامائی افسانہ ہے جس کے غیر فطری انجام پر خلافِ معمول سوز وطن کے مفرس اسلوب کی باز گشت ملتی ہے: ''آن واحد میں نوشہ اپنی ساری تمنائیں لئے ایک تودۂ استخواں بنا ہوا، خونی سہرا سر پر رکھے زمین پر ایڑیاں رگڑ رہا تھا۔'' (ص ۱۹۴) 'آخری تحفہ' کا موضوع سودیشی تحریک ہے: ''یہاں تو ان لوگوں میں سے ہیں کہ اگر بدیشی دعا سے نجات ملتی ہو اسے بھی ٹھکرا دیں۔'' (ص ۲۴) جیل میں نہ صرف براہ راست گاندھی جی کا مثالی نقش پیش کیا گیا ہے بلکہ سوراج کے لئے جدوجہد کے رہنما اصول اور آزادی کے مقاصد سے متعلق کھلی گفتگو بھی موجود ہے۔ 'قاتل' کے پس منظر اور پیش منظر میں وہ زیر زمین حریت پسند تحریک ہے جو اس یقین کو اپنا منشور بنا کے چلی: ''اگر آج ہندوستان کے ایک ہزار انگریز قتل کر دیئے جائیں تو آج ہی سوراجیہ مل جائے.....ایک گورے افسر کے قتل کر دینے سے اس پر جتنا خوف طاری ہو جاتا ہے اتنا ایک ہزار جلوس سے ممکن نہیں۔'' (ص ۱۴۴) مگر افسانے کے اختتام پر دھرم ویر کی گولی کے آگے ماں کا آ جانا، تشدد اور ہنسا کے بارے میں پریم چند کے تذبذب اور ذہنی تحفظ کو ظاہر کرتا ہے۔

'ڈیمانسٹریشن'، 'آخری حیلہ' اور 'ادیب کی عزت' پریم چند کے طنز و مزاح کا شگفتہ کرشمہ ہیں۔ البتہ اس مجموعے میں 'دو بیل'، 'طلوعِ محبت' اور 'نجات' ایسے افسانے ہیں جو پریم چند کے فنی و فکری ارتقاء کے جیتے جاگتے ثبوت ہیں۔ دو بیلوں کے حوالے سے انسانی تعلقات، رویوں اور جذبوں کی مؤثر تصویر کشی کی گئی ہے اور اس معصوم حوالے سے انسانی جذبات و احساسات (وفا، ایثار، محبت) کو تحریک دی گئی ہے۔ چنانچہ افسانے کی فضا میں آخر کار معصومیت انسانی کدورتوں کو بھی بدل دیتی ہے۔ 'طلوعِ محبت' میں بنٹی کے کردار پر مثالیت کی پرچھائیں لرزتی ہے اور اس کی کایا بھی پلٹ جاتی ہے، مگر یہ سب کچھ اس فطری انداز میں ہوتا ہے کہ پریم چند کی فنی پختگی اور نفسیاتی شعور کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ افسانے میں بہت سے مواقع ایسے بھی آئے ہیں جب دھرم، قانون انسانی انا اور ایسے ہی اور موضوعات پر نہایت بلیغ تبصرے کئے گئے ہیں: ''بھوندو نے بھویں سکوڑ کر جواب دیا، 'کیا دھرم دھرم بکتی ہے، دھرم کرنا ہنسی کھیل نہیں ہے۔ دھرم وہ کرتا ہے جس پر بھگوان کی مہربانی ہو، ہم دھرم کھاک کریں گے؟ پیٹ بھرنے کو چنا چبینا تو ملتا نہیں، دھرم کیا کریں گے۔'' (ص ۹۱) ''اس نے سوچا کہ وہیں سے ایک بکرا اٹھا لاؤں، دیوی کو

اپنی قربانی سے غرض ہے یا اس سے کہ بکرا کہاں سے آیا اور کیوں آیا؟'' (ص ۹۷) ''افلاس کی آگ میں نسائیت جل کر خاک سیاہ ہو جاتی ہے..... میلے کچیلے کپڑے پہن کر شرمانا ایسے ہی ہے، جیسے کوئی چنوں میں خوشبو لگا کر کھائے۔'' (ص ۹۸)

ڈاکٹر قمر رئیس 'پریم چند کے نمائندہ افسانے' کے دیباچے میں لکھتے ہیں: ''۳۳ میں پریم چند کی کہانی نجات شائع ہوئی تو ہندی رسالہ سرسوتی کے ایک مضمون میں ان پر الزام لگایا گیا کہ وہ اعلیٰ ذات کے ہندوؤں خاص طور پر برہمنوں کے خلاف نفرت کا پرچار کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں پریم چند نے 'ہنس' میں ایک مضمون لکھا 'زندگی میں نفرت کا مقام'، جس میں برہمنوں، مہاجنوں اور غریب انسانوں کا خون چوسنے والے لوگوں کے خلاف نفرت کے جذبات کو جائز اور فطری قرار دیا۔ دراصل پریم چند کے دل میں سماج میں، کچلے ہوئے غریب انسانوں کے لئے بے پناہ ہمدردی تھی۔ اب یہ حقیقت ان پر روشن ہو گئی تھی کہ مہاجنوں، برہمنوں یا زمینداروں کا قلب ماہیئت کر کے کروڑوں غریب انسانوں کی غریبی دور نہیں ہو سکتی اس کے لئے ضروری ہے کہ ظلم اور ظالم کے خلاف انسانی ضمیر کو بیدار کیا جائے۔'' (ص ۲۲) بے رحم حقیقت نگاری کے وہ تقاضے 'نجات' میں پورے ہوئے ہیں، جنہوں نے پریم چند سے 'دودھ کی قیمت' اور 'کفن'، ایسے لازوال افسانے تخلیق کرائے۔ دکھی چمار پنڈت گھاسی رام کے ہاں خالی پیٹ بیگار کرتا اور آخر مر جاتا ہے (''حاکم بھی بیگار لیتا ہے تو تھوڑی بہت مزدوری دیتا ہے، یہ ان سے بھی بڑھ گئے ہیں، اس پر دھرماتما بنتے ہیں۔'') (ص ۲۲۹)

اب مسئلہ یہ پیدا ہوا کہ ''لاش اٹھانے کوئی چمار نہ آیا اور برہمن چمار کی لاش کو کیسے اٹھاتے بھلا ایسا کسی شاستر پران میں لکھا ہے، کہیں کوئی دکھا دے۔'' (ص ۲۳۲) ناچار اگلی صبح ''پنڈت جی نے ایک رسی نکالی اس کا پھندا بنا کر مردے کے پیر میں ڈالا اور پھندے کو کھینچ کر کس دیا۔ ابھی کچھ اندھیرا تھا۔ پنڈت جی نے رسی پکڑ کر لاش کو گھسیٹنا شروع کیا اور گھسیٹ کر گاؤں کے باہر لے گئے۔ وہاں سے آ کر فوراً نہائے درگا پاٹھ پڑھا اور سر میں گنگا جل چھڑکا، ادھر دکھی لاش کو کھیت میں گیدڑ، گدھ اور کوے نوچ رہے تھے یہی اس کی تمام زندگی کی بھگتی، خدمت اور اعتقاد کا انعام تھا۔'' (ص ۲۳۲)

پریم چند عام طور پر دیہی زندگی کی تصویر کشی میں اپنی تخلیقی صلاحیتیں بروئے کار لاتے رہے مگر 'زادِ راہ' میں وہ شہری معاشرت کے تضادات، ہوسِ زر کے کھیل، انسانی تعلقات اور رشتوں کے بحران، روحانیت اور مادہ پرستی کی کشمکش سے متعلق اپنی شناسائی کا ثبوت بھی فراہم کرتے ہیں چنانچہ 'فریب'، 'لعنت'، 'مس پدما'، 'زیور کا ڈبہ' اور 'قہر خدا کا'، انہی موضوعات سے متعلق افسانے ہیں۔ 'فریب' میں عورتوں کی کمزوریوں اور ان سے فائدہ اٹھانے والوں کا ذکر شگفتہ انداز میں کیا گیا ہے، مگر فنی اعتبار سے افسانہ بے حد کمزور ہے۔ 'لعنت' میں ثابت کیا گیا ہے کہ دولت زندگی کی لعنت ہے: ''سبھی لوگ ہتھکنڈوں سے پیسے کماتے ہیں، بے محنت، بے مشقت اور غیر فطری زندگی بسر کرتے ہیں انہیں عیاشی نہ سوجھے تو کسے

سوجھے؟'' (ص ۱۳۶) 'مس پدما' میں آزادئ نسواں کا تصور قدامت پسندانہ انداز میں زیرِ بحث لایا گیا ہے، اس افسانے کے تضادات اور فنی کمزوریوں سے یہی ایک بات واضح ہوتی ہے کہ پریم چند اس وادی میں اترے ہیں جس کے نشیب وفراز سے وہ خاطر خواہ طور پر واقف نہیں۔ 'زیور کا ڈبہ' میں نچلے متوسط طبقے کے فرد کی فطری ایمانداری اور ہوسِ زر کی کشاکش کا نقشہ کھینچا گیا ہے جب کہ 'قہرِ خدا کا' کی اساس نفسیاتی ہے۔ دینا ناتھ جعل سازی کے نتیجے میں ایسے چھوٹے چھوٹے خوف اپنے اندر پالتا ہے کہ پھر ایک بہت بڑے ذہنی وجذباتی بحران سے گزرنے کے بعد وہ ناستک یاد ہریہ بن جاتا ہے۔ اس افسانے میں خدا کے قہار اور جبار کے تصور کی بجائے رحیم اور کریم کے نقش کو انسان کے لئے ذہنی وجذباتی رفیق قرار دیا گیا ہے۔ 'ڈامل کا قیدی'، صنعتی مدنیت کے پیچیدہ مسئلے یعنی پیداوار کی منصفانہ تقسیم اور محنت کش کی زندگی سے متعلق لکھا جانے والا افسانہ تھا جسے گاندھی جی کے ہنسا کے فلسفے اور آواگون کے عقیدے کی بھینٹ چڑھا دیا گیا۔ تاہم اس افسانے کے بعض جملوں میں بے پناہ اشاریت اور اظہاریت ہے تک کائی کا پردہ ہے اس میں روشنی کا گذر کہاں۔'' (ص ۲۱۷) ''زاہد اور گنہگار دونوں ہی دماغی توازن کے اختلال ہیں۔ جب کوئی مشین بگڑ جاتی ہے تو وہ یا بالکل بند ہو جاتی ہے یا سوگنی رفتار سے چلنے لگتی ہے۔'' (ص ۲۱۲)

'آشیاں برباد' میں جہاں جلیانوالہ باغ کے سانحے کی بازگشت ہے وہاں کانگریس کے اس ایجی ٹیشن کا ذکر بھی ہے جس میں عورتیں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہی تھیں۔ خود پریم چند کی بیوی شیورانی بھی اس تحریک میں جیل یاترا کر آئی تھیں مگر اس افسانے میں آئیڈیلزم اور جذباتیت نے اپنا غلبہ جما لیا ہے۔ طویل مکالمے، جذباتی بیانات اور مصنوعی واقعات نے اس افسانے کے حقیقی وتاریخی تاثر کو مجروح کر دیا ہے۔ حقیقت کی نفسیاتی معنویت آخر میں پورنما کے اس مکالمے سے اجاگر ہوتی ہے۔ جب وہ اپنے مائیکے میں موجود اپنے عاشق کی مثالیت کے جواب میں اپنے بچے کے بارے میں کہتی ہے ''تمہارا بچہ ابھی تک تمہیں پوچھا کرتا ہے''... 'خانہ داماد' میں مردانہ وقار کے تصور کو دیہی اقدار کی قوت کے ساتھ ابھارا گیا ہے جب کہ 'بڑے بھائی صاحب' اور 'لاٹری' پریم چند کی حس مزاح کے بہترین عکاس ہے۔ پریم چند کے بہت کم افسانے ایسے ہیں جو انہوں نے مثالیت کے غار پر پتھر رکھ کے بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے تخلیق کئے ہیں انہی میں سے ایک افسانہ 'زادِ راہ' ہے اس افسانے میں بھی سماج کی جھوٹی اور فرسودہ قدروں کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے جو طبقاتی نظام کے شکنجے میں جکڑے کسی شخص کا مرنے کے بعد بھی پیچھا نہیں چھوڑتیں۔ سوشیلا کے بیوہ ہوتے ہی تو ندیل پنڈت برادری کے سرپنچ راجہ گدھ بن کر بچی کھچی جائیداد کو نوچنے کے لئے آموجود ہوتے ہیں۔ مذہب اور سماج کے ان اجارہ داروں کے سامنے سوشیلا بے بس ہو جاتی ہے۔ اپنے بچوں کو بے حس معاشرے کے سپرد کر کے بیچارگی کی موت مر جاتی ہے۔ اس کی بیٹی ریوتی، بھی اپنے سور گباشی پتا کے دوستوں کی ہوسناک نگاہوں سے بچنے کے لئے گنگا ماتا کے سینے میں اتر جاتی ہے جب کہ معصوم موہن بلک بلک کر ہم آپ کا دامن پکڑ لیتا ہے: ''یہ لوگ جیا کو کیوں اپنے پاس

رکھنا چاہتے تھے؟..... میری خبر کیوں نہیں لیتے میری پڑھائی کا کیوں انتظام نہیں کرتے؟'' (ص ۱۹۶) اس افسانے میں ایسے بہت سے معنی خیز بیانات اور مکالمے ملتے ہیں، بعض دیکھئے: ''بڑوں کے پاس دولت ہوتی ہے۔ چھوٹوں کے پاس دل ہوتا ہے۔ دولت سے عالی شان محل بنتے ہیں، عیاشیاں ہوتی ہیں، مقدمہ بازیاں کی جاتی ہیں۔ رعب جتایا جاتا ہے اور انسانوں کو کچلا جاتا ہے، دل سے ہمدردی ہوتی ہے زخم پر مرہم رکھا جاتا ہے اور آنسو نکلتے ہیں۔'' (ص ۱۸۹) ''بڑھیا مادرانہ شفقت سے بولی 'میں جھابرمل نہیں ہوں بیٹی نہ کبیر داس ہوں۔ میں تو سمجھتی ہوں اچھے برے دن سب کے آتے ہیں۔ سکھ میں اتراؤ مت اور دکھ میں گھبراؤ مت۔'' (ص ۱۹۰) ''پنچایت کا مال دھرم کاج کے لئے ہے۔ یوں اڑانے کے لئے نہیں شہر میں لاکھوں آدمی ہسپتال میں اچھے ہو جاتے ہیں پھر یہ کہاں کی بڑی رانی ہے۔ ابھی بھاگوت کی کتھا بیٹھنے والی ہے۔ کئی ہزار کا خرچ ہے۔ اس طرح ہر ایک کے لئے ڈاکٹر بھیجنے لگوں، تو ثواب کا کوئی کام ہی نہ ہو۔'' (ص ۱۹۱)

پریم چند کی وفات (اکتوبر ۱۹۳۸ء) کے بعد نو افسانوں کا مجموعہ 'دودھ کی قیمت'، عصمت بک ڈپو دہلی سے شائع ہوا۔ یہ تمام افسانے ۱۹۳۲ء سے اکتوبر ۱۹۳۶ تک کے عرصے میں 'راشد الخیری' کے ادبی جریدے 'عصمت' میں شائع ہوئے۔ پریم چند نے مولانا راشد الخیری کی وفات کے پانچ ماہ بعد ایک تنقیدی مضمون 'راشد الخیری کے افسانے' کے عنوان سے لکھا جس میں یہ شکوہ کیا: ''غیر مسلموں کو اگر کوئی شکایت ہو سکتی ہے تو وہ یہ ہے کہ آپ نے جو کچھ لکھا ہے مسلمانوں کے لئے لکھا ہے۔'' (مضامینِ پریم چند، ص ۲۷۴) چنانچہ میرا یہ قیاس بے بنیاد نہیں ہوگا کہ پریم چند نے 'عصمت' میں شعوری طور پر ہندو کرداروں کو پیش کیا ہے (نو میں سے آٹھ افسانوں کے کردار ہندو ہیں) اگرچہ ان کرداروں کے سماجی مسائل، گھریلو الجھنیں اور نفسی پیچاک مسلمان کرداروں سے مختلف نہیں، 'کسم' اور 'سکونِ قلب' ایسی خود دار لڑکیوں کی کہانیاں ہیں جن کی عزتِ نفس ازدواجی خوشی کی خاطر کوئی سودا کرنے کے لئے تیار نہیں۔ 'وفا کا دیوتا' کے آخر میں مثالیت غلبہ نہ پالیتی تو یہ جنسی نفسیات کے موضوع پر اردو کے یادگار افسانوں میں سے ہوتا۔ 'زاویۂ نگاہ' ساس، بہو اور بیٹے کی سماجی مثلث کی کہانی ہے، بیٹا چکی کے اِن دو پاٹن بیچ پسنے کے باوجود عملی ذہانت کا مظاہرہ کرتا ہے اور ان دونوں پاٹوں میں ایک نیا آہنگ پیدا کرنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ 'دو بہنیں' پریم چند کے مرغوب تھیم کی کہانی ہے۔ ایک بہن غریب جرنلسٹ اور ادیب کو بیاہی جاتی ہے جب کہ دوسری کو کین فروش کمیشن ایجنٹ کو اور پھر ظاہر ہے کہ دوسری بہن کے احوال کو قابل رحم بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ 'ریاست کا دیوان' آئیڈیلزم کا شکار ہے مگر پریم چند جب دیہات کی فضا میں کسی کسان کی کٹیا میں پہنچتے ہیں، بچپن کے ورق الٹتے ہیں۔ مامتا کے نازک تاروں کو چھیڑتے ہیں تو بلاشبہ ان کا قلم سحر نگار ہو جاتا ہے دنیا کے بڑے سے بڑے ادیب جس رسان اور سہولت کے ساتھ زندگی کے تہہ دار معانی منکشف کرتے ہیں وہی پریم چند کے ہاں انہی مقامات پر جھلکتی ہے۔ 'اکسیر' اور 'عیدگاہ' ایسے ہی دو شاہکار ہیں۔ اکسیر موہن کی زندگی میں محبت کے نزول کا ایسا لمحہ ہے کہ جب وہ اپنی بوڑھی ماں کو عقیدت

سے دیکھتا ہے۔ اپنے چھوٹے بھائی سوہن اور چھوٹی بہن مینا کی خوشیوں میں شریک ہوتا ہے تو یہ سب بھی مل کر اسی کی نظر سے روپا کو دیکھتے ہیں، جسے موہن اپنانے کا آرزومند ہے اسی طرح 'عیدگاہ' بھی انسانی محسوسات کی بے حد نازک اور لطیف تصویر ہے۔ بوڑھی امینہ کا یتیم پوتا حامد دن بھر عیدگاہ میں بھوکا پیاسا رہ کر اپنے ساتھیوں کے طعنوں، کوسنوں اور ہزار طرح کی ترغیبوں کے باوجود اپنی تین پیسے کی عیدی سے اپنی بوڑھی دادی کے ہاتھوں کو توے کی تپش سے بچانے کے لئے دست پناہ خرید لاتا ہے اور تب ''بڑھیا امینہ ننھی سی امینہ بن گئی۔ وہ رونے لگی، دامن پھیلا کر حامد کو دعائیں دیتی جاتی تھی اور آنکھوں سے آنسو کی بڑی بڑی بوندیں گراتی جاتی تھی۔'' (ص ۷۵) امینہ کا یہ ردِعمل حامد کا یہ طرزِ عمل زندگی کو بازیچہ اطفال نہیں رہنے دیتا۔ تلخ اور سنگین محرومیاں بچوں کو ان کے بچپن سے بھی محروم کر دیتی ہیں۔ وہ اپنی خوشیوں کے مرگھٹ پر راتوں رات باشعور ہو جاتے ہیں۔

'دودھ کی قیمت' دو شہروں بلکہ دو دنیاؤں کی کہانی ہے۔ ایک امیروں کی دنیا اور ایک غریبوں کی، ایک احسان فراموشی، خودغرضی اور خودمستی کی، دوسری بے مول بکنے، گھورے کو کرید کر پلنے اور فاقہ مستی کی۔ 'ٹامی' ان دونوں دنیاؤں کے تضادات سے واقف ایک معصوم اور بے زبان ناظر ہے۔ منگل کی ذلت آمیز بھوک اور سردویران تنہائی کا ساتھ، منٹو کی سوگندھی کے خارش زدہ کتے سے مختلف ہے وہ تو مادھو پرغرا کے اسے بھگا دیتا ہے جب کہ 'ٹامی' منگل کی ریزہ چینی کی خاطر تڑختی انتڑیوں کا ضمیر بن جاتا ہے۔ جو ذلت کے سفر میں مجروح انا کو فریب آمیز دلاسہ دیتا ہے۔ 'منگل' کے حصے کا دودھ سریش نے پیا تھا مگر سریش کے ہوش سنبھالتے ہی دھرم کے تضادات پر اُشچت کا نقاب اوڑھ لیتے ہیں مگر 'منگل' ماں باپ سے محروم ہو کر اس جواب سے بھی محروم ہو جاتا ہے کہ اس کے حصے کا دودھ پینے والا اگر اسے چھوجائے تو وہ کیوں گھر والوں کے بچے کھچے ٹکڑوں کا بھی مستحق نہیں رہے گا؟ افسانے کے بعض حصے دیکھئے: ''راجہ کا دھرم الگ پرجا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ، غریب کا دھرم الگ۔'' (ص ۷) ''منگل نے اس کا نام رکھا تھا ٹامی، مہیش ناتھ کے انگریزی کتے کا نام تھا۔ اس لئے اس نام کا استعمال وہ اسی وقت کرتا جب دونوں رات کو سونے لگتے۔'' (ص ۸) ''چوری اور سینہ زوری، دیوی دانت پیس کر رہ گئیں، مارتیں تو اسی وقت اشنان کرنا پڑتا۔ پتجی تو ہاتھ میں لینا ہی پڑتی اور چھوت کی برقی رو پتجی کے راستے ان کے جسم میں سرایت کر جاتی۔ اس لئے جہاں تک گالیاں دے سکیں، دیں۔'' (ص ۱۱) ''جوں جوں شام ہوتی تھی۔ اس کا احساس ذلت بھی غائب ہوتا جاتا تھا۔ بچپن کی بے تاب کن بھاک جسم کا خون پی پی کر اور بھی بے پناہ ہوتی جاتی تھی۔'' (ص ۱۲) ''سریش کو اماں ہی نے پالا ہے ٹامی..... ٹامی نے پھر دم ہلا دی۔ لوگ کہتے ہیں دودھ کا کوئی دام نہیں چکا سکتا۔ ٹامی نے پھر دم ہلا دی اور مجھے دودھ کا یہ دام مِل رہا ہے۔'' (ص ۱۴)

جہاں تک پریم چند کی وفات کے ایک برس بعد شائع ہونے والے افسانوی مجموعے 'واردات' کا تعلق ہے تو اس میں بعض ایسے افسانے ہیں جو پریم چند کے پختہ نفسیاتی شعور کے گواہ ہیں۔ میرا اشارہ

نئی بیوی'، 'مالکن'، 'شکوہ وشکایت' اور 'معصوم بچہ' کی جانب ہے۔ 'نئی بیوی' کے لالہ ڈنگامل کی بوڑھی جوانی، جوانوں کے شباب سے بھی زیادہ پرجوش اور ولولہ انگیز نظر آنے لگی، جب انہوں نے دوسری شادی کی لیکن نئی بیوی آشا جنسی عدم تسکین کے سبب بے کلی، اضطراب اور بے چینی کے ساتھ ساتھ بے زاری اور مایوسی کا شکار تھی۔ چنانچہ باورچی خانے میں اجڈ، دہقانی لڑکے جگل کے ساتھ وقت گزارنے اور باتیں کرنے میں لذت لینے لگتی ہے اور پھر پریم چند کے قلم سے ایسے جملے نکلتے ہیں: ''سیٹھ جی ایک بات سوچ کر دل ہی دل میں پھول اٹھے۔ وہ گولیاں رنگ لا رہی ہیں..... کیوں نہ ہو خاندانی وید ہے۔'' (ص ۱۰۴) ''لالہ ڈنگامل نے سینکڑوں ہی بار آشا کے حسن وانداز کی تعریف کی تھی مگر ان کی تعریف میں اسے تصنع کی بو آتی تھی۔ وہ الفاظ ان کے منہ سے کچھ اس طرح لگتے تھے جیسے کوئی ہیجڑا تلوار لے کر چلے۔'' (ص ۱۰۶) ''آپ مالک ہیں نہیں تو بتا دیتا۔ بیوی کس کام کے لئے ہے؟..... موٹر کی آواز سن کر نہ جانے آشا کے سر کا آنچل کھسک کر کندھے پر آ گیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ لیا اور یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی ''لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آ جانا۔'' (ص ۱۰۸)

'مالکن' کی پیاری کے وجود میں عورت کے دو بنیادی جذبوں مامتا اور جسم کی پکار میں کشاکش ہوتی ہے۔ بیوہ ہونے کے بعد وہ اپنی بہن دلاری اور بہنوئی اور دیور متھرا کی جی جان سے خدمت کرتی ہے مگر جب وہ بھی اسے تنہائی کے حوالے کر کے چلتے بنتے ہیں تو وہ اپنی ممتا کا ہدف اپنے کھیت مزدور جوکھو کو بنا لیتی ہے مگر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ جذبہ جسم کی پکار میں تبدیل ہوتا جاتا ہے: ''پیاری کے رخساروں پر ہلکا سا رنگ آ گیا بولی 'اچھا اور کیا چاہتے ہو؟' جوکھو 'میں کہنے لگوں گا تو بگڑ جاؤ گی' پیاری کی آنکھوں میں شرم کی ایک لہر دوڑ گئی بولی 'بگڑنے کی بات ہوگی تو ضرور بگڑوں گی'، جوکھو 'تو میں نہ کہوں گا' پیاری نے اسے پیچھے کی طرف دھکیلتے ہوئے کہا 'کہو گے کیسے نہیں، میں کہلا کر چھوڑوں گی'۔ جوکھو 'اچھا سنو' میں چاہتا ہوں کہ وہ تمہاری طرح ہو، ایسی ہی لجانے والی ہو، ایسی ہی بات چیت میں ہوشیار ہو..... پیاری کا چہرہ شرم سے سرخ ہو گیا، پیچھے ہٹ کر بولی تم بڑے دل لگی باج ہو ہنسی ہنسی میں سب کچھ کہے گئے۔'' (ص ۹۰)

'رانی سارندھا' اور 'روٹھی رانی' سے لے کر پیاری اور 'آشا' تک پریم چند کے ہاں عورت کے تصور میں جو انقلاب آفریں تبدیلی دکھائی دیتی ہے اس پر عموماً کم توجہ دی گئی ہے۔ 'شکوہ وشکایت' تکنیک کے اعتبار سے مونولاگ ہے۔ ممتاز شیریں نے اس افسانے کی جی بھر کے تعریف کی ہے (معیار، ص ۱۷) اگرچہ اس تعریف کا یہ بھی کا محرک ہو سکتا ہے کہ 'نیا دور گروپ' کو پریم چند کے سیاسی وسماجی موضوعات پر مبنی افسانوں سے ہول آتا تھا۔ سو اس افسانے کی توصیف فراواں سے دیگر 'خطرناک' افسانوں کی اہمیت کو کم تر کیا جانا بھی مقصود ہو سکتا ہے۔ تاہم اس افسانے کے موضوع میں وسعت اور اچھوتا پن نہ ہونے کے باوجود فنی تاثیر اور پختگی ہے کیونکہ اس میں نفسیاتی شعور سے کام لے کر شکوہ اپنائیت کے ساتھ اور شکایت محبت کے ساتھ کی گئی ہے، جب کہ 'معصوم بچہ' کا گنگو حیرت انگیز طور پر منٹو کے بابو گوپی ناتھ سے مماثل

ہے۔ گنگو مامتا کی تجسیم ہے۔ وہ مردانہ انا کے زعم، غیرت کے خود فریب مہیجات اور خود غرضانہ احساسِ ملکیت سے معریٰ ہے۔ یوں اس کردار کی سادگی، بھولپن اور محبت و اعتماد نے اسے اردو کے افسانوی ادب کا ایک یادگار کردار بنا دیا ہے۔

'غم نہ داری' 'بز بخر'، 'مفت کرم داشتن' اور 'سوانگ' مزاحیہ افسانے ہیں۔ پریم چند کے پہلے دور کے افسانوں کے مطالعے کے فوراً بعد اگر کوئی 'سوانگ' کے یہ ابتدائی جملے پڑھے تو اسے بے پناہ تعجب ہو: ''راجپوت خاندان میں پیدا ہو جانے ہی سے کوئی سورما نہیں بن جاتا اور نہ نام کے پیچھے 'سنگھ' کی دُم لگا لیتے ہی سے بہادری آتی ہے۔'' (ص ۱۱۹)

'گلی ڈنڈا' جوانی میں گمشدہ بچپن اس کی ناکام تلاش کا نوحہ ہے جب کہ 'روشنی' اور 'بدنصیب ماں' پریم چند کے پسندیدہ موضوعات پر مثالی افسانے ہیں۔ 'روشنی' میں وسیع تر انسانی تناظر میں محبت ایثار اور ہمدردی کو انسانی رشتے مستحکم کرنے والا ناگزیر قرار دیا گیا ہے۔ جب کہ 'بدنصیب ماں' کو گنگا مامتا کی گود میں (پریم چند کی پسندیدہ جگہ) اتارنے سے پہلے پریم چند نے اس ہوسِ زر کا نقشہ عمدگی سے کھینچا ہے جو مامتا کے چشمۂ شیریں کو بھی خشک کر دیتی ہے۔

'انصاف کی پولیس' اور 'قاتل کی ماں' آزادی کی جنگ لڑنے والے دہشت پسندوں کے بارے میں ہیں۔ 'انصاف کی پولیس'، کی ایڈونچرس فضا اور ڈرامائیت سے قطع نظر پریم چند اس الجھن کا شکار نہیں جس کا مظاہرہ 'قاتل کی ماں'، میں ہوتا ہے کیونکہ یہاں 'انصاف کی پولیس' کا شکار سیٹھ نانک چند ہے۔ جس نے تین روپے کے بنیادی سرمائے کو اپنی مکاری اور سفاکی سے ضرب دے کر لاکھوں روپے کمائے ہیں۔ اس لئے یہاں نہ صرف شاعرانہ انصاف، کا احساس ہوتا ہے بلکہ افسانے کے بعض جملے پریم چند کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت اور نفسیاتی بصیرت کا اظہار کرتے ہیں: ''کیسر دو ہرے بدن کی عورت تھی۔ نخلِ بے ثمر، جو پت جھڑ میں بھی ہری ہری پتیوں سے لدا رہتا ہے۔ اولاد کی ناکام آرزو میں زندگی کا بڑا حصہ گزار چکنے کے بعد اب اس پر ہمیشہ ایک پر خوف مایوسی طاری رہتی تھی۔'' (ص ۱۳۵) ''جن کے گھر میں بھونی بھانگ نہیں۔ ان کے ہاں تو گھاس پھونس کی طرح بچے نکلتے آتے تھے۔ جنہیں بھگوان نے کھانے کو دیا ہے۔ وہ اولاد کے لئے ترس ترس کے رہ جاتے ہیں۔'' (ص ۱۴۴) 'قاتل کی ماں' میں رامیشوری انتہائی غیر فطری انداز میں اپنے حریت پسند بیٹے ونود کے خلاف گواہی دے کر اسے پھانسی پر چڑھانے کا سامان فراہم کرتی ہے اور پھر ونود بھی جس طرح ماں کو ہلاک کرتا ہے وہ دونوں کو بے جان کردار ثابت کرتا ہے۔ افسانے میں رامیشوری کو گاندھی جی کے پیغام کی ترسیل کا وسیلہ بنایا گیا ہے جو بڑا کمزور اور غیر مؤثر ہے۔ البتہ 'سجان بھگت'، پریم چند کا ایک مؤثر افسانہ ہے۔ عام طور پر وہ ایسے معمر کرداروں کو دھرم یا موت کے حوالے کر دیتے ہیں۔ جن کی اولاد یا لواحقین انہیں بوجھ سمجھنے لگیں۔ مگر بوڑھا سجان بھگت ان بوڑھوں میں اس لئے منفرد ہے کہ وہ اس رویے کے خلاف بھرپور مزاحمت کر کے گھر میں اپنا وقار اور اختیار بحال کر لیتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ ہر بڑا افسانہ نگار زندگی میں ایک کہانی لکھنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ کبھی اس کی تمام کہانیاں اس ایک کہانی کا سایہ بن جاتی ہیں اور کبھی مہِ نخشب کی طرح مکمل تخلیق کا التباس پیدا ہوتا ہے اور کبھی سچ مچ وہ کہانی لکھی جاتی ہے اور 'کفن' ایسی ہی کہانی ہے۔ وہ کہانی ہے جس میں پریم چند کی مثالیت اور جذباتیت اس کے سماجی، نفسیاتی اور فنی شعور کی گرد بن کر رہ گئی ہیں۔ پریم چند نے ان تین سوالوں کے گرد اس کہانی کو بُنا ہے۔ (۱) زندگی کے اجالے میں بھوکے، برہنہ اور یخ بستہ انسان کو موت کے اندھیرے میں کفن، تیل، لکڑیاں اور آگ درکار نہیں تو کسی کی زندگی میں بے تعلق معاشرہ، اس کے مرنے پر بے تعلقی سے کیوں خائف ہے؟ (۲) دیہی معاشرت میں بسنے والا ہر فرد فطرت کا رفیق، سچا، محنتی اور بے ریا ہوتا ہے مگر وہ انسانی صفات سے محروم کیوں ہوتا ہے؟ وہ مظلوم ہوتے ہوئے مکروہ کیوں ہو جاتا ہے؟ (۳) اور کراہت کا ہدف اس کی اپنی ذات ہوتی ہے یا سماجی اقدار کے اجارہ داروں کا وجود؟ افسانے کا آغاز ہی بھرپور معنویت سے ہوتا ہے: ''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا درد زہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دلخراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے، جاڑوں کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔'' (پریم چند کے نمائندہ افسانے، ص ۲۲۴) محنت کا لاحاصل ثمر گھیسو اور مادھو کا تجربہ اور مشاہدہ ہے چنانچہ ان کی کاہلی، دست نگری اور بے غیرتی ان کے اندر سے باہر نہیں آئی، باہر سے اندر پہنچتی ہے: ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ البال تھے۔ وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔'' (ص ۲۲۶) گھیسو کے تجربے میں دھرم کے تضادات بھی آئے ہیں۔ اس لئے اسے اپنے بیٹے مادھو کی طرح یہ خدشہ نہیں کہ ان کی 'عیاشی' کے نتیجے میں بدھیا 'بے گور و کفن' رہ جائے گی۔ گھیسو کفن کے لئے جمع ہونے والے اِس چندے کو اڑاتے وقت جانتا ہے کہ دھرم کے پجاری پھر سے چندہ جمع کریں گے کیونکہ وہ اپنے دھرم کی لاش میں بدبو نہیں پڑنے دیں گے۔ پھر باپ بیٹے کی نشے میں جو گفتگو ہوتی ہے، جب تحت الشعور کی انگلی تھامی جاتی ہے، پاسبانِ عقل اونگھتا رہ جاتا ہے، فلسفہ و حکمت، شیخی اور رنج و ملال گڈمڈ ہو جاتے ہیں: ''وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے۔ جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لئے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔'' (ص ۲۳۳) ''کیوں روتا ہے بیٹا، کھس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی۔ جنجال سے چھوٹ گئی، بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ ڈالے۔'' (ص ۲۳۳) غرض یہ افسانہ پریم چند کے فن کا ہی نہیں۔ اردو افسانہ نگاری کے امکانات کا بھی ایسا مظہر ہے جس میں نقطہ نظر، عصری منظر اور تکنیک وحدت میں ڈھل گئے ہیں۔

ادب سے متعلق اپنے تصورات کی وضاحت کرتے ہوئے پریم چند نے لکھا تھا: ''آدرش وادی، ادب کو زندگی کا چربہ نہیں بلکہ چراغ مانتا ہے۔ جس کا کام روشنی پھیلانا ہے۔ ہمیں بھی آدرش ہی کی تائید اور تحفظ کرنا چاہیے۔'' (مضامین پریم چند، ص ۲۵۶) چنانچہ پریم چند نے ایک آدرش اپنے روبرو رکھا۔ آزادی، انصاف، صداقت اور حسن کی تلاش اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کے آدرش اور فنی تقاضوں میں آویزش نہ رہی یا کم از کم نمایاں نہ رہی۔ پریم چند کی فکر میں ایک تضاد ابتدا ہی سے رہا ہے۔ ایک طرف تو وہ ترقی پسند تھے اور دوسری طرف مغربیت کو استعمار کے حوالے سے نفرت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اس لئے مغرب کے زیر اثر ہندوستانی معاشرے، انسانی تعلقات اور رویوں میں تبدیلیوں سے وہ ہراساں رہے۔ جاگیرداری معاشرے کو صنعتی معاشرے پر ترجیح دی۔ مگر ساتھ ہی ساتھ مہاجنی تہذیب کے مقابلے میں صنعتی معاشرت بہتر دکھائی دی۔ یہی مسئلہ عورت کے بارے میں ان کے تصورات کے ساتھ ہے ان کے ہاں دوستوں کی طرح محض عورت کی رفاقت کی آرزو نہیں بلکہ وہ اسے مرد کا محافظ فرشتہ بنا دیتے ہیں، اس کے علاوہ وہ آزادی کی جنگ لڑتے ہوئے، سماجی انصاف کی جدوجہد کرتے ہوئے بھی تشدد سے خوف زدہ رہتے ہیں۔ اس لئے احتشام حسین نے بجا طور پر کہا ہے کہ ''اُن کا طبقاتی شعور، تاریخ کا مادی شعور رکھنے والے تاریخ داں کا شعور نہیں ہے۔ جو طبقوں کی کشمکش کے اساسی اصول کو سمجھتا ہے بلکہ اس انسان دوست فن کار کا تصور ہے، جس کا مشاہدہ تیز اور جس کا شعور انصاف پسند ہے۔'' (پریم چند کی ترقی پسندی، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص ۱۵۷)

ماجرا یہ ہے کہ پہلے مدرس، پھر صحافی اور سیاسی ورکر کے طور پر پریم چند اجتماعی زندگی کے محض ناظر بن کر نہیں جیے بلکہ انہوں نے اپنے آئیڈیلز کے حصول کے لئے بھرپور جدوجہد بھی کی، ساتھ ہی ساتھ عالمی ادب کا مطالعہ بھی جاری رکھا۔ وہ موپساں اور ترگنیف کے مقابلے میں چیخوف، ٹالسٹائی اور ٹیگور کے فن کے مداح رہے اس لئے پریم چند کے افسانوں میں سے محض جمالیاتی حظ، ہیئت کی لذت اور تکنیک کی غنائیت تلاش کرنے والوں کو مایوسی ہو سکتی ہے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے روشِ عام سے ہٹ کر افسانہ نگار پریم چند کے ہاں Irony کی تکنیک کے استعمال پر ایک مبسوط مقالہ لکھا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ناقابل تردید ہے کہ اپنے عہد کے پیکار سے بے تعلق نان کومٹل ادیب Irony سے بے نصیب ہی رہتا ہے۔

☆☆☆

فہیم شناس کاظمی

زمیں تا آسماں رنگ

ز موج سبزہ و گل رنگ ہا جست
شفق تا بے زد و قوسِ قزح نہست
گراز وصفِ قزح گیرد بیاں رنگ
ببالداز زمیں تا آسماں رنگ
رگِ ابرِ بہارستانِ نیرنگ
طلسمِ ریشہ فردوس در چنگ

''یہ گھاس اور پھول کی سبزی اور رنگینی اُبھری۔ اس سے شفق نمودار ہوئی اور قوسِ قزح بنی۔ اگر قوسِ قزح کی تعریف میں کوئی رنگ بیان کیا جائے تو زمین سے آسمان تک رنگ چھا جائے۔ قوس قزح کو دیکھو تو ایسا معلوم ہوتا ہے ابرِ بہار کی رگوں سے رنگینی برس رہی ہے یا باغ فردوس نے جو طلسم باندھ رکھا ہے، وہ اس کے تصرف میں ہے۔

بیدلؔ کے اشعار کی رنگینی اور تاثیر تصور کو شبستانِ طلسم و حیرت میں لے جاتی ہے جہاں رنگوں کی آبشاریں اور مہکتی پھولوں کی بہاریں ہیں۔ حسن عابدی کی نظموں میں امروز و فردا کے ایسے ہی دمکتے ہوئے رنگ ہیں جن میں کچھ نہایت تلخ اور کھردرے اور کچھ نہایت ملائم، مسحور کن اور جاذب ہیں۔ تصور کی تجسیم کرتے، ازل و ابد کی حقیقتوں کا آئینہ بناتے حروف جب نظم میں ڈھلتے ہیں تو تہذیب و ثقافت کی تفہیم کرتے ہیں۔ حُسن اور شر کی تفاوت کرتے ہیں۔ انسان کو ماضی اور حال کا شعور دیتے ہیں اور وہ لمحہ کتنا بھیانک اور ہیبت ناک ہوگا جب اس کرۂ ارض پر انسان کی ارتقاء میں ہر مشکل میں، ہر لمحہ ساتھ دینے والے دوست اس کا ساتھ چھوڑ دیں۔ کیا انسان الفاظ کے بغیر بالکل تہی دامن نہیں ہو جائے گا؟ اس مقام پر ہمیں سوچنا پڑے گا کہ آخر ایسی کیا اُفتاد آ پڑی کہ حروف انسان سے دامن چھڑانے لگے۔ بیدلؔ حروف کی اہمیت کے حوالے سے کہتے ہیں کہ

ایکہ از فہم حقائق دم زنی خاموش باش
عمر ہا باید کہ دریابی زبانِ خویش را

ہمارا مافی الضمیر کیا ہے۔ خارجی کائنات کا تصور۔ یہ تصویری حروف اپنے معانی یا حقائق ہم پر واضح کر رہے ہیں اور ان کے معانی کی ترجمانی ہمارا قلب اپنی مادری زبان میں کرتا ہے۔ یہ ہے زبانِ

خویش جس کی حقیقت کائنات کے تصویری حروف اور معانی ہیں اور بیدلؔ کے بقول حقائق کا فہم بلا آمیزشِ ظنیات بہت مشکل ہے۔

تاریخ گواہ ہے جب کسی معاشرے میں تہذیب شکست و ریخت کی زد پر ہو، بنیادی اخلاقیات کا ڈھانچہ منہدم ہو رہا ہو اور متصادم نظریات و اعتقاد کی جنگ عروج پر ہو تو اطاعت کش، سپاٹ زندگی کی چمک سے محروم اور اپنی ذات اور ماضی کے اسیر وقت کے اسٹیج پر قابض ہو جاتے ہیں اور ضدی باغی سرکش معدودے چند رہ جاتے ہیں جو انسان اور سماج کی فلاح کے لیے اپنی زندگیاں داؤ پر لگا دیتے ہیں۔ ایسے معاشروں سے حروف کی حرمت اُٹھ جاتی ہے اور منافقت اور مکاری کے خوف سے حروف کے باطن سے معنی فرار ہو جاتے ہیں۔ ہر بات کا مطلب بدل جاتا ہے۔ انتہائی مکار کو اچھا بزنس مین اور سچائی سے محبت کرنے والے کو ضدی، پاگل اور سرکش کہا جاتا ہے۔ حسن عابدی اس عہد کا ہی المیہ بیان کر رہے ہیں۔ حسن عابدی شاعر ہونے کے ساتھ چونکہ صحافی بھی ہیں اس لیے ہر جہت با آسانی دیکھ لیتے ہیں اور اخلاقیات کی بربادی کے المیے کو وہ محسوس کرتے ہیں۔ حسن عابدی اپنی نظم ''فرار ہونا حروف کا'' (جو اُن کے تیسرے نظمیہ مجموعہ کلام کا نام ہے) میں فرماتے ہیں:

لکھا ہے میں نے عمر بھر
سیہ کیے ہیں ایک دو نہیں ہزار ورق
علم کی فضیلتوں کے باب میں
بیاض شاعری میں اور نثر کی کتاب میں
نگاہ کی تو آج ان کے سب ورق سفید تھے
فرار ہو گئے وہ حرف بھی
جو مدتوں سے قید تھے

احمد صغیر صدیقی کے بقول حسن عابدی کی شاعری مزاحمتی شاعری ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ اس کائناتِ ادراک و شعور میں ہر شاعر مزاحمتی شاعر ہے۔ حتیٰ کہ ن م راشد جو ساری زندگی ادب برائے ادب اور حُسن کے قائل رہے وہ بھی لا-انسان اور گماں کا ممکن میں ماورا سے مختلف شاعر نظر آتے ہیں۔ ہم چاہیں یا نہ چاہیں زندگی کی حقیقتوں کو حسن و قبح کے ساتھ تسلیم کرنا پڑتا ہے اور زندگی میں احساس اور جذبے کی اہمیت کو کسی سطح پر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور وہ لوگ جو زندگی کسی خاص آفاقی نظریے پر گزارتے ہیں وہی زندہ دل ہوتے ہیں۔ حسن عابدی زندگی سے متعلق ایک اہم مقصد رکھتے ہیں اور ان کی نظموں میں بھی زندگی کی المناکیوں، خواہشوں اور تمناؤں کی دل کش اور کرب انگیز تصویریں پورے شاعرانہ اور فن کارانہ کاملیت اور خاص اُسلوب میں ڈھل کر ظاہر ہوتی ہیں۔

آپ خود اپنی نظم نگاری کے حوالے سے کہتے ہیں کہ ''جب میں اپنے گرد و پیش میں انسانی

حقوق کو پامال ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں، جب محکوم قوموں کو جہد آزما اور حریت پسندوں کو خواہ وہ دنیا میں کہیں بھی ہوں، آزادی کے لیے جانیں نثار کرتے ہوئے دیکھتا ہوں تو میرے بدن میں لہو کی گردش تیز ہو جاتی ہے اور میں ظالموں کے خلاف اپنی نفرت کا اعلان برملا کرنا چاہتا ہوں بس یہی میری نظم نگاری کا جواز ہے۔'' میرے خیال میں زندگی کے بسر کے لیے یہ اصول کافی ہے مگر شاعری کے لیے نہیں۔ شاعری میں مصرعہ تر کی صورت تب نظر آتی ہے جب اس میں جذبہ و احساس میں گھل کر پورے شاعرانہ تلازمات کے ساتھ خیال صفحۂ قرطاس پر منتقل ہو اور ''فرار ہونا حروف کا'' کی بعض نظمیں جذبے کی اسی شدت کی وجہ سے اکہری ہو گئی ہیں۔ جیسے ''ماسی''، ''بسم اللہ ہوٹل کے آگے'' وغیرہ مگر حسن عابدی کے بقول جس طرح زندگی اکہری ہو تو بھی قبول کرنا پڑتا ہے اسی طرح کہیں کہیں جذبات کے اظہار کے لیے بھی اکہرا پن یا صاف گوئی ضروری ہوتی ہے اور ان نظموں کی دل کشی ان کے اکہرے پن میں ہی پوشیدہ ہے مگر آپ کی بہت زیادہ نظموں میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں اور خواہشیں بھی ہیں اور الم ناک واقعات بھی۔ مثلاً وہ کہتے ہیں:

حسیں چہرے کسے اچھے نہیں لگتے
سو ہم بھی دیکھ لیتے ہیں
غزل گویوں کے حلقے میں
کسی بزم تماشا میں
کسی ساز و سخن کے آستانے پر
کتابوں کی نمائش میں
پسِ محفل۔ سر راہے
وہ ان کا اک تعلق کی نظر سے دیکھ لینا
سر جھکا کر مسکرا دینا، ہمیں بھی اچھا لگتا ہے
(حسین چہرے کسے اچھے نہیں لگتے)

گلی خاموش ہے اب ڈاکیا دستک نہیں دیتا
یہاں ای میل آتے ہیں
ادھر وہ اپنے ٹیلی فون پر جب دلبرانہ مسکراتی ہے
تو ہونٹوں کی حلاوت سے
ہمارے اپنے ہاتھوں میں ریسیور بھیگ جاتا ہے
(نیا آدمی)

کیا نظموں کے یہ مصرعے شاعر کی معصومیت اور حسن پرستی کی دلیل نہیں ہیں کہ جو نفرت اور ہوس کی اس دبیز گرد میں سے بھی حسین چہروں کو ہر مقام پر تلاش کر لیتی ہے اور آواز کی نرماہٹ اور شیرینی سے بھی اس کے لہو کی گردش تیز ہو جاتی ہے اور محبت کی حسین وادیوں میں کھو جاتا ہے۔ میرے نزدیک یہ احساس، یہ شدت اور معصومیت ہی شاعری کا اثاثہ ہے جہاں بے اختیار وہ دل کی بات سادہ لفظوں میں پوری اندرونی لگن کے ساتھ بیان کرتا ہے۔

اوکتاپاز کے بقول شاعری کی بنیادی جزو، تاریخ، معاشرہ اور زبان ہوتے ہیں اور شاعرانہ تشبیہ کا خصوصی عمل دراصل ان حقیقتوں کو وحدت میں تبدیل کرنا ہوتا ہے اور حسن عابدی کی نظمیں صرف جوش نہیں بلکہ وہ بھرپور شعر کے ساتھ نمو پذیر ہوتی ہیں جس میں تاریخ (ماضی) کے رنگ بھی ہیں اور حال کے مناظر بھی۔ ان کی نظم ''ہلاکو اب جو تم بغداد آؤ گے'' میں یہ کمال اپنے عروج پر ہے۔ وہ کہتے ہیں:

ہلاکو اب جو تم بغداد آؤ گے
علی بابا کے سونے کے خریطے، خیمہ و خرگاہ سارے لٹ چکے ہوں گے
جہاں عشوہ طراز و حیلہ گر مرجینا رہتی تھی
وہاں اک اور ہی دنیا کے نوسر باز بیٹھے ہیں
یہاں مٹی میں جادو ہے زمیں سونا اُگلتی ہے
ہوا میں تیل کی بُو ہے
ہلاکو اب جو تم بغداد آؤ گے
تو پھر واپس نہ جاؤ گے

اسی طرح ان کی نظم ''دلی کے تعزیے'' ایسی بے مثال اور بھرپور نظم ہے جس کی مثال نہیں ملتی۔ حسن عابدی کی نظموں میں جزئیات نگاری اور تصویر کشی (امیجری) کی آمیزش اور اس میں شاعرانہ فصاحت و بلاغت کی دمکتی چمکتی لہریں جا بجا نظر آتی ہیں جس سے ان کا اُسلوب دیگر ہم عصر نظم نگاروں سے مختلف نظر آتا ہے اور مجھے کہیں بھی اُن کی نظم میں غزل کا سایہ نظر نہیں آیا۔ ان کا اپنا اُسلوب ہے جس پر نقاد دوستوں کو ان کی نظموں پر غزل کا شائبہ ہوا اور ان کے اُسلوب کا خمیر روایت اور حال کی رائج زبان سے بنا ہے جس میں تمام کے تمام رنگ ان کے اپنے ہیں مثلاً

- فضا گلنار ہے میزائلوں کی شعلہ باری سے
- دیئے کی لَو تو بھالا بن کر آنکھ میں گڑ جاتی ہے
- بالکنی سے میلی دھوپ اُٹھانے آئی ہے
- مٹی جیسی پلکوں پر آئے ہوئے سوکھے بادل
- خطِ افلاس جیسے ایک لمبی الگنی ہے

پہاڑی راستوں پر وادی مہرباں سے آگے سمندر تک تنی ہے

- اور چائے کی میز اک مردہ دن کا مرگھٹ ہے
- کسی امید کی ٹوٹی ہوئی تلوار کے ساتھ
  دست و پا ٹوٹ چکے ہیں انہیں یکجا کر لو
- یہ مٹی، کھیت، جوہڑ، جھیل، نیلا آسماں اپنا نہیں ہوگا
- جوانوں کو مگر سرکش سمندر کی سواری راس آتی ہے

ان مصرعوں کا نیا پن اور نظم کی داخلی سطح پر جڑے ہونے کا احساس جذبے اور امیجری کی آمیزش، روایت اور حال کا شعور سب مل کر حسن عابدی کا اُسلوب بناتے ہیں اور یہ زبان غزل میں صرف رئیس فروغ اور ظفر اقبال کے ہاں نظر آتی ہے اور اس کے بعد ایک طویل خاموشی ہے اور یہ اُسلوب عزیز حامد مدنی اور فیض احمد فیض بلکہ ترقی پسند نظمیہ اُسلوب سے بھی حال و قال کی بنیاد پر جدا اور منفرد ہے۔ حسن عابدی پابلو نرودا اور اوکتاویو پاز کی طرح عام سطح سے نظم آغاز کرتے ہیں اور بلندی تک پہنچاتے ہیں اور تخلیقی اور متحرک علامات اور استعاروں کو نیا مفہوم عطا کرتے ہیں۔ وہ خواب کو بھی ملبوس کرتے ہیں اور حقیقت کو بھی پیش کرتے ہیں اور ان کی شاعری کا بنیادی اصول صداقت ہے اور ان کا مقصد دنیا میں امن اور محبت کا فروغ ہے اور اس جنگ میں وہ فیض سے متفق ہیں کہ

گر بازی عشق کی بازی ہے جو چاہے لگا دو ڈر کیسا
گر جیت گئے تو کیا کہنا ہارے بھی تو بازی مات نہیں
جس دھج سے کوئی مقتل کو گیا وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے اس جاں کی تو کوئی بات نہیں

حسن عابدی کا مجموعہ نظم آصف فرخی کے بقول بلاشبہ اس سال کا سب سے اہم واقعہ ہے اور اُردو نظم کے لیے ایک نیک فال۔ جس سے اُردو نظم باوقار ہوگی اور ممکن ہے کہ اس مجموعے سے اُردو نظم پر مضامین اور اُسلوب کے نئے دریچے وا ہو جائیں اور آگے چل کر یہ مجموعہ تاریخ اُردو نظم کا اہم موڑ ثابت ہو۔

☆☆☆

مبشر مہدی

اوورکوٹ: ایک اُسلوبیاتی مطالعہ

پس منظر و ترتیب:

افسانے کو آغاز سے پڑھتے ہی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس میں ایک خاص قسم کی ترتیب پائی جاتی ہے۔ افسانہ اپنے آغاز سے ہی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید کوئی خاص قسم کا انکشاف آخر میں ہوگا۔ آغاز میں افسانہ نگار نے ایک منظر ترتیب دینے کی کوشش کی ہے اور وہ اس میں کامیاب ہوا ہے۔ اس منظر میں افسانے کے مرکزی کردار کی وضع قطع اور خارجی ماحول کو بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں ایک ہی کردار ہے جو کہ معاشرے کی غیر مرئی اور concrete روشوں کی بیک وقت عکاسی کرتا ہے۔

منظر 1:

افسانے کا آغاز مصنف کے بیان سے شروع ہوتا ہے، آغاز میں سردیوں کا موسم ہے جو کہ عنوان کو justify کرنے کے لیے ہے کیونکہ اوورکوٹ سردیوں ہی کے موسم میں پہنا جاتا ہے۔ Environment شہر کا posh علاقہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس چکاچوند والے ماحول میں کردار کی alienation دکھائی جائے اور دوسری طرف یہ ایسی بے حسی کی طرف اشارہ کرتا ہے جو کہ یہاں کے مکین دکھاتے ہیں۔ اور تیسری وجہ یہ ہے کہ یہ وہ حصہ ہے شہر کا جو عکاسی کرتا ہے ایک خاص قسم کی artificiality کا۔ نوجوان کا سراپا دلکش انداز میں بیان کیا گیا ہے جس میں ایسا لگتا ہے کہ نوجوان انتہائی posh ہے۔ نوجوان کی وضع قطع ایسی بیان کی گئی ہے جو کہ شہر کے اس خاص حصے میں پھرنے والوں کی ہوتی ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک خاص چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے اور وہ یہ کہ انسان deception میں رہنا چاہتا ہے۔

منظر 2:

مصنف اپنی زبان میں بیان کرتا ہے سردیوں کا موسم نوجوان پر اثر انداز نہیں ہو رہا۔ وہ بیان کرتا ہے کہ لوگ تیز تیز قدم اُٹھا رہے ہیں تاکہ اپنے آپ کو گرم رکھ سکیں مگر نوجوان کو سردی کی پروا نہیں ہے۔ یہ ایک ایسا نکتہ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ نوجوان کسی خاص طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسری طرف اُس کی ظاہری شان و شوکت کی بھی نشان دہی کی گئی ہے جس کا اظہار مصنف یوں کرتا ہے کہ نوجوان کی شاندار وضع قطع کی وجہ سے تانگے والے اور ٹیکسی والے رکتے ہیں۔ یہاں ایک اہم بات کہی جا سکتی ہے کہ appearance اور reality میں جو فرق ہے وہ یہاں بھرپور انداز میں ظاہر ہوتا ہے۔ ایک بات یہ بھی کہی جا سکتی ہے کہ یا تو نوجوان کسی زمانے میں بہت خوش حال رہا ہوگا یا پھر اُسے یہ وضع قطع بنانے کا اس وجہ سے

شوق ہوگا کہ جیسے جوانی میں لوگ اپنے طبقے کی reflection کی بجائے کسی اور اعلیٰ طبقے کا فرد بننے کی کوشش کرتے ہیں۔

منظر 3:

ہم نے جو مفروضے پہلے قائم کیے کہ وہ نوجوان یا تو صرف شوقیہ ایسی وضع قطع لیے پھرتا تھا یا پھر وہ واقعتاً کسی اعلیٰ طبقے کا لٹا پٹا فرد تھا۔ مصنف بیان کرتا ہے کہ وہ انگریزی گانے کی دھن کی سیٹی بجاتا ہے اس لیے یہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ نوجوان تعلیم یافتہ ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ نوجوان اس طبقے سے تعلق رکھتا ہے جو نئی نسل کی باغیانہ سوچ کی نمائندگی کرتا ہے اور جو اسے ایک خاص قسم کی invard pressure کی وجہ سے اپنی roots برقرار نہیں رکھ پا رہا تو بے جا نہ ہوگا۔

منظر 4:

افسانہ زیادہ تر بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے اور مصنف ہی اس میں مناظر ترتیب دیتا ہے۔ اس منظر میں مصنف نے دنیا کی ہاؤ ہو بیان کی ہے۔ ایک عجیب بات جو سامنے آتی ہے وہ یہ کہ نوجوان چلا تو دنیا کی رونق میں کھونے کے لیے ہے مگر وہ اس کا حصہ نہیں بن پا رہا۔ Basically وہ detachment اور involvement دونوں کا شکار ہے۔ ایک طرف اُس کی وضع قطع اُسے انہی لوگوں میں شامل کرتی ہے اور دوسری طرف وہ اس ہنگامے کا حصہ نہیں بنا بلکہ اس منظر میں ایک deviation لگتا ہے۔ اس کے بعد مصنف نوجوان کے اوورکوٹ کی خوب صورتی بیان کرتا ہے جو کہ بنیادی طور پر دنیا کی رنگی اور ہاؤ ہو کی دلکشی ہے جو انسان کو اپنی طرف مائل یا متوجہ کرتی ہے۔

منظر 5:

ایک اور منظر بیان کرتے ہوئے مصنف لکھتا ہے کہ وہ نوجوان موسیقی سے بہت رغبت رکھتا تھا خصوصی طور پر انگریزی موسیقی سے۔ وہ ایک دکان میں داخل ہوتا ہے اور سازوں کا جائزہ لیتا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ نوجوان کوئی اعلیٰ تعلیم یافتہ ہے اور شاید کسی ایسی paradise سے نکالا گیا ہے جس کی کہ اب اُسے تلاش ہے یا یہ کہ وہ اُبھرتی ہوئی ترقی پسند سوچ کا نمائندہ ہے۔ اُس کا اوورکوٹ ظاہری طور پر ترقی پسند idealism کا لباس ہے۔

منظر 6:

نوجوان جوڑے کی باتوں کا جنسی حظ لینے کی خاطر پیچھا کرتا ہے اور حادثے کی نذر ہو جاتا ہے۔ سب سے زیادہ ironical بات یہ ہے کہ نوجوان کو جب ہسپتال لایا جاتا ہے تو اُس کی دونوں ٹانگیں کچلی ہوئی ہوتی ہیں اور اُس کا اوورکوٹ جب اُتارا جاتا ہے تو نیچے سے بوسیدہ کپڑے برآمد ہوتے ہیں۔ ہسپتال کا عملہ بہت زیادہ ترس کھاتا ہے اور اُس کی ظاہری وضع قطع اور اُس کی حقیقی وضع قطع پر ششدر رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر اور نرسیں تاسّف کا اظہار کرتے ہیں۔

:Conclusion

کہانی کو اگر دیکھا جائے تو اس میں appearance اور reality کی theme بڑی خوب صورتی سے بیان کی گئی ہے مگر حقیقتاً اوورکوٹ علامت ہے اُس ظاہری جاہ وجلال کی جو سوسائٹی نے پہن رکھا ہے اور نیچے سے یہ ایک گلاسڑا سماج ہے۔ دوسری طرف یہ علامت ہے اُس روش کی جو آنے والی نسل دیکھنا چاہتی تھی جو ظاہری طور پر تو شان دار ہے مگر اندرونی سطح پر rotten ہو چکی ہے۔ نوجوان آنے والی نسل کا نمائندہ ہے اور اس کی وضع قطع کا بیان مرتب کیا جائے تو یہ شاندار فکر کی suddendemise کو آشکار کرتی ہے۔ افسانہ غیر مرئی منظر پر ختم ہوتا ہے اور یہی غیر مرئی کیف اور لئے افسانے پر چھائی ہوئی ہے۔ ایک alienation اور deception کا منفرد اظہار اس افسانے میں ملتا ہے۔

ملبوس خوش نما ہیں مگر جسم کھوکھلے
چھلکے سجے ہوں جیسے پھلوں کی دکان پر

☆☆☆

البرٹ آئن سٹائن/تنویر صاغر

سوشلزم کیوں

کیا یہ اس شخص کے لیے قابل نصیحت بات ہے جو کہ سوشلزم کے مضمون پر اپنے خیالات بیان کرنے کے لیے معاشی اور سماجی مسائل کا ماہر نہیں ہے؟ میرے نزدیک اس کی وجوہات یہ ہیں۔

سب سے پہلے ہم سائنسی نقطۂ نظر سے اس سوال پر غور کرتے ہیں۔ یہ ظاہر ہو سکتا تھا کہ فلکیات اور معاشیات کے درمیان ضروری اور باقاعدہ بطور (منہاج) کوئی فرق نہیں: سائنس دان مظہریت کی گروہ بندی کے لیے اپنے اپنے میدانوں میں عام مقبول قوانین دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ ان مظاہر کے درمیان تعلق کو قابل فہم اور ممکن بنایا جا سکے لیکن حقیقتاً ایسے طریقہ کار میں فرق ہوتا ہے۔ معاشیات کے میدان میں عام قوانین کی دریافت ان حالات کی وجہ سے مشکل ہوئی ہے، جن کا مشاہدہ معاشی مظہر ہے۔ معاشی مظہر پر بہت سے عوامل اثر انداز ہوتے ہیں جو کہ انفرادی معلومات کے لیے مشکل امر ہیں۔ مزید برآں یہ کہ تجربہ جو کہ انسانی تاریخ کے مہذب دور سے ہی پروان چڑھا ہے۔ انسانی تاریخ کا مہذب دور جن وجوہات کی بنا پر متاثر اور محدود ہوا ہے وہ فطری طور پر مخصوص معاشی نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر تاریخ میں بہت سی ریاستوں نے خود بخود فتح حاصل کرنے کے لیے مساعی کی۔ فاتح ملک کے لوگوں نے امیر طبقے کے طور پر اپنے آپ کو معاشی اور قانونی طور پر مستحکم کیا۔ انہوں نے زمینی ملکیت کی اجارہ داری کو اپنے لیے کم کیا اور اپنے عہدوں کے درمیان دینی پیشوائی نظام کو جگہ دی۔ دینی پیشواؤں نے تعلیم پر قابو پانے کے لیے مستقل اداروں میں معاشرے کی گروہ بندی کی اور اقدار کا ایسا نظام وضع کیا جس کے ذریعے لوگوں کو کافی حد تک لاشعوری طور پر اپنے سماجی رویے کی بہتری میں مدد ملی۔

لیکن تاریخی روایت کل تک یہی کہتی تھی کیا اب ہم نے انسانی ترقی کے اس دور جسے ThorsleinVeblen نے ''غارت گر دور'' کہا تھا، پر قابو پا لیا ہے؟ قابل مشاہدہ معاشی حقائق اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں اور یہاں تک کہ ایسے قوانین جو ہم ان سے اخذ کرتے ہیں، وہ دوسرے ادوار پر قابل اطلاق نہیں ہیں۔ آغاز سے ہی سوشلزم کا حقیقی مقصد انسانی ترقی کے ''غارت گر دور'' کی دسترس سے باہر ترقی کرنا اور ٹھیک طرح سے قابو پانا ہے۔ موجودہ دور میں معاشی سائنس مستقبل کے سوشلسٹ سوسائٹی پر روشنی ڈال سکتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ سوشلزم، سماجی اور نسلی مقاصد کی طرف رہنمائی کرتی ہے تاہم سائنس ایسے مقاصد کو جنم نہیں دیتی بلکہ آہستہ آہستہ انسانوں میں ایسے مقاصد کی کمی کا باعث بنتی ہے لیکن مقاصد خود بخود

شخصیات کے ذہن میں بلند اخلاقی مثالوں کے ہمراہ جنم لیتے ہیں۔ اگر ان مقاصد نے ابھی تک جنم نہ لیا ہو۔ لیکن یہ موثر اور زوردار ہوں۔۔۔ تو یہ ان انسانوں کے ذریعے اپنائے جاتے رہیں جو نیم لاشعوری طور پر، معاشرے کے سست ارتقاء کے معاملے میں حوصلہ مند ہوں۔

ان وجوہات کی بنا پر ہمیں اپنا محافظ خود ہونا چاہیے تاکہ ہمارا انحصار سائنس اور سائنسی منہاج پر ہو۔ جب یہ انسانی مسائل کے لیے سوال ہوں تو ہمیں یہ مفروضہ قائم نہیں کرنا چاہیے کہ ماہرین وہ ہیں جو کہ معاشرے کی تنظیم پر اثر انداز ہونے والے مسائل کی بناء پر خود کو بیان کرنے کا حق رکھتے ہیں۔

جب کبھی ان گنت آوازیں، پرزور دعویٰ کر رہی ہوں کہ اب انسانی معاشرہ نازک دور سے گزر رہا ہے اور اس کا استحکام بری طرح پاش پاش ہوا ہو۔ یہ ایسی صورت حال کی صفت ہے کہ افراد کسی گروہ خواہ وہ معمولی ہو یا غیر معمولی اس سے غیر مختلف ہو۔ حالانکہ وہ اس گروہ سے خود بھی تعلق رکھتے ہیں یا پھر اس گروہ کی مخالفت میں ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میں ذاتی تجربہ بیان کرتا ہوں۔ حال ہی میں، میں نے ایک ذہین اور اچھے خاصے مددگار شخص سے گفتگو کی اور میرے خیال میں ایک اور جنگ کا خطرہ، انسانی موجودگی کو سنجیدگی سے، ایک نئے خطرے میں مبتلا کر دے گا اور میں نے رائے زنی کی کہ صرف کوئی منظّم اور مربوط تنظیم ہی اس خطرے سے بچاؤ کے لیے تحفظ فراہم کرے گی۔ تارپین جو کہ میرا ملاقاتی تھا، نے بہت آرام وسکون اور ٹھنڈے مزاج سے کہا ''آپ نے کیوں انسانی دوڑ کی عدم موجودگی کی اتنی سخت مخالفت کی ہے؟''

مجھے یقین ہے کہ سابقہ مختصر صدی میں کسی نے اتنا غیر اہم بیان نہیں دیا ہوگا۔ یہ ایک ایسے آدمی کا بیان ہے جو کہ اپنے آپ اور کامیابی کی کھوئی ہوئی امید کے درمیان توازن قائم کرنے میں بہت زیادہ کوشش کے باوجود ناکام رہا ہے۔ یہ گوشہ نشینی اور دکھ بھری تنہائی کا اظہار ہے جس سے بہت سارے لوگ ان دنوں گزر رہے ہیں۔

ایسے سوالات اُٹھانا، آسان کام ہے لیکن قابل یقین مثال کے ہمراہ جواب دینا مشکل کام ہے۔ میں جتنی بہتر کوشش کر سکتا ہوں، کروں گا۔ اگرچہ میں حقیقت سے باخبر ہوں کہ ہمارے احساسات اور ہماری کوششیں اکثر متضاد اور مبہم ہوتی ہیں۔ مزید یہ کہ انہیں آسان اور سادہ طریقوں سے بیان بھی نہیں کیا جا سکتا۔

آدمی ایک ہی وقت میں تنہا و یکتا اور سماجی انسان ہے۔ تنہا و یکتا ہونے کے طور پر وہ اپنے اور ان لوگوں کے تحفظ کی کوشش کرتا ہے جو اس کے قریب رہتے ہیں اور اپنی خواہشات کو مطمئن کرنے اور ابتدائی قابلیتوں کو پروان چڑھانے کی کوششیں بھی کرتا ہے، سماجی انسان ہونے کے طور پر وہ اپنی شناخت اور اپنے ساتھ رہنے والے لوگوں کی محبت کو پانے کے لیے ان کی خوشیوں میں شامل ہونے، ان کے دکھوں میں کو آرام پہنچانے اور زندگی کے حالات کو بہتر کرنے کے ذرائع سیکھتا ہے، اکثر مقاصد کے برعکس

ایسی چیزوں کی موجودگی، ایک آدمی کے مخصوص کردار کو متعین کرتی ہے اور کسی حد تک اس باہمی مطابقت سے ایک فرد اندرونی توازن حاصل کر سکتا ہے اور معاشرے کی فلاح میں شامل ہو سکتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ان دونوں مقاصد کی باہمی طاقت، وراثتی طور پر متعین ہو لیکن وہ ماحول جس میں ایک انسان ارتقائی مراحل سے گزرتا ہے، بہت زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ارتقائی مراحل میں، معاشرے کی ساخت شامل ہے، جس میں وہ پرورش پاتا ہے۔ اسی معاشرے کی روایت اور رویوں کی مخصوص نمونہ جات کے اندازے بھی شامل ہیں۔ ایک فرد کے لیے ''معاشرے'' کے مجرد تصور سے مراد ایک فرد کے بالواسطہ اور بلاواسطہ تعلقات کا مجموعہ ہے، اس کے وہ تعلقات جو اس کے ہم عصر اور ابتدائی نسلوں کے سارے لوگوں سے مربوط ہوتے ہیں۔ فرد بذات خود سوچنے، محسوس کرنے، کوشش کرنے اور کام کرنے کے قابل ہوتا ہے لیکن وہ معاشرے پر طبعی ذہانت اور جذباتی موجودگی پر بہت زیادہ انحصار کرتا ہے۔ اس کے لیے معاشرے کے ڈھانچے سے باہر رہ کر سوچنا یا سمجھنا ناممکن ہوتا ہے۔ یہ معاشرہ ہی ہے جو آدمی کو خوراک، کپڑے، گھر، اوزار، زبان، خیال کی صورتیں اور خیال کی آسودگی مہیا کرتا ہے۔ اس کی زندگی محنت اور بہت سے ملین گزشتہ اور موجودہ ادوار کی تکمیل سے ممکن ہوئی ہے جو کہ معمولی سے لفظ ''معاشرے'' کے پیچھے پنہاں ہے۔

تاہم یہ ایک شہادت ہے کہ فرد کا انحصار معاشرے پر ہے جو کہ فطری حقیقت ہے جسے رد نہیں کیا جا سکتا۔ جیسے چیونٹیوں اور شہد کی مکھوں کا معاملہ ہے جبکہ چیونٹیوں اور شہد کی مکھیوں کی زندگی کا دائرہ سخت گیر اور موروثی جبلتوں کے ذریعہ سے مختصر ترین معلومات کے لیے متعین ہے، انسانوں کی سماجی ساخت اور باہمی تعلقات تبدیلی کے لیے قابل تغیر اور موثر ہیں۔

یادداشت جو کہ نئے بین میں ملاپ پیدا کرنے کی گنجائش رکھتی ہے، اس وسعت اور زبانی رابطوں کے تحفے نے انسانوں کے درمیان ترقی کو ممکن بنایا ہے، جو کہ حیاتیاتی ضرورت ہے نہ کہ ضمیر کی ہدایت ہے۔ ایسی ترقیاں، اپنے آپ کو روایات خود کو، اداروں اور تنظیموں جو کہ ادب، سائنس اور انجینئرنگ کی تکمیل، فن کے شعبہ کی صورت قائم رکھتی ہیں۔ یہ وضاحت کرتی ہے کہ یہ کیسے ممکن ہے؟ ایک آدمی اپنی زندگی کو اپنے طرز عمل کے ذریعے متاثر کر سکتا ہے، اس طرز عمل میں سوچنے اور چاہنے کی اہلیت ایک کردار ادا کرتی ہے۔

آدمی، پیدائش کے وقت، موروثی طور پر ایک حیاتیاتی نظام حاصل کرتا ہے جسے ہمیں متعین اور ناقابل تغیر گردانا چاہیے۔ حیاتیاتی نظام میں فطری خواہشات بھی شامل ہیں جو کہ انسانی نوع کی خاصیتیں ہیں۔ مزید اپنی زندگی کے دوران، وہ ایک ثقافتی نظام حاصل کرتا ہے جسے وہ معاشرے سے رابطے اور دوسرے کئی ایک اثرات سے اپناتا ہے۔ یہ وہ ثقافتی نظام ہوتا ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ قابل تغیر ہوتا ہے۔ (جس کا تبدیل ہونا، وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ضروری ہے) اور یہ نظام کسی حد تک فرد اور معاشرے کے تعلق کو مضبوط بناتا ہے۔ جدید بشریات کے علم نے ہمیں مقابلتاً تحقیقات کے

ذریعے وہ سکھا دیا ہے جسے اب قدیم ثقافت کہا جاتا ہے۔ قدیم ثقافت میں معاشرتی رویوں کا آپس میں اختلاف ہوسکتا ہے۔ یہ ثقافتی ساخت کے راج پر منحصر ہے جو کہ معاشرے میں تنظیم کی صورتوں پر غالب ہے۔ یہ اس آدمی پر بھی منحصر ہے جو آدمی کی قسمت کو اپنے طور پر پورا کرنے اور اسے بہتر بنانے کے لیے جدوجہد کر رہے ہیں۔ انسان اسے موردالزام نہیں ٹھہراتے کیوں کہ ان کی حیاتیاتی تنظیم، خود عائد کردہ قسمت اور ظلم کے رحم وکرم پر اسے تباہ کرنے کے لیے ہے۔

اگر ہم اپنے آپ سے پوچھیں کہ معاشرے کی ساخت اور آدمی کے ثقافتی رویوں کو کیسے تبدیل ہونا چاہیے جس قدر میں انسانی زندگی قابل مطمئن بھی ہو اور ممکن بھی۔ اس مقصد کے لیے ہمیں حقیقت سے مسلسل آگاہ ہونا چاہیے کہ یہاں کون سے ایسے حالات ہیں جو اصلاح کرنے کے قابل نہیں ہیں۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا ہے کہ انسان کی حیاتیاتی فطرت کو تمام عملی مقاصد کے لیے تبدیل کرنا ضروری نہیں ہے۔ مزید برآں یہ ہے کہ چند سابقہ صدیوں کی تکنیکی اور فنی ترقی نے ایسے حالات پیدا کیے ہیں کہ یہاں قیام کرنا ضروری ہے۔ اسی اثنا میں اشیاء کے ساتھ کثافت زدہ، منظّم آبادی کی موجودگی ناگزیر ہے۔ جس کے لیے محنت کی انتہائی تقسیم اور ایک اعلیٰ معنی خیز بار آور آلہ کار کی بہت ضرورت ہے۔ وہ وقت جو ہمیشہ کے لیے گزر چکا ہے، دکھائی دے رہا ہے اور اتنا جاہلانہ دکھائی دیتا ہے۔ جب افراد یا نسبتاً معمولی گروہ مکمل طور پر خود کے لیے کافی ہوتے تھے۔ یہ کہنا معمولی سی مبالغہ آمیزی ہے کہ انسانیت پیداوار اور مدقوق پیشہ والے معاشرہ کو تشکیل دے رہی ہے۔

اب میں اس نکتے پر پہنچ گیا ہوں جہاں میں اپنے دور کے بحران کے جوہر کی نشاندہی کرسکتا ہوں۔ جو میری ذات کو تشکیل دیتا ہے۔ اس بات کا تعلق فرد کا معاشرے سے رشتے کا ہے۔ فرد معاشرے پر اپنے دوامی انحصار کے معاملے میں زیادہ باخبر ہوگیا ہے لیکن اسے اس انحصار کے مثبت اثاثے، عضوی جز اور محفوظ قوت کے طور پر تجربہ نہیں ہوا لیکن اپنے فطری حقوق، یہاں تک کہ معاشی زندگی کا خطرہ محسوس ہوا ہے۔ مزید یہ کہ معاشرے میں، اس کی حالت ایسی ہے کہ اپنی بناوٹ کی خودغرضانہ کوششیں مستقل طور پر نمایاں ہوں جب کہ اس کی معاشرتی کوششیں جو کہ فطری طور پر کمزور ہیں اور تدریجی طور پر ان کا معیار گرا ہوا ہے۔ تمام انسان خواہ معاشرے میں ان کی حالت جو بھی ہو، سب اس معیار کی پستی سے گزر رہے ہیں۔ دانستہ طور پر خود پسندی میں گرفتار ہیں وہ خود کو غیر محفوظ، تنہا اور سادہ لوح پن سے محروم سمجھتے ہیں اور زندگی کے لطف اور سماجی رسوم سے ناواقف ہے۔ آدمی زندگی کا مختصراً اور خوفناک مفہوم جیسا کہ ہے، صرف اور صرف معاشرے میں خود کو وقف کرنے کے ذریعے معلوم کرسکتا ہے۔

میرے خیال میں سرمایہ دارانہ معاشرے کے معاشی فساد میں، برائی کا اصل مدعا یہی ہے، جیسا کہ آج بھی ہے۔ ہم اپنے سامنے اشیاء کے پیدا کرنے والوں کا ایک وسیع معاشرہ دیکھتے ہیں جو کہ طاقت کے بجائے اجتماعی محنت کے حاصل سے ایک سروے کی کوشش اور جدوجہد کے باوجود محروم ہیں،

لیکن مجموعی طور پر ساری صورت حال استحکامی قوانین کی تعمیل میں ہے۔ اسی اثناء میں پیداوار کے ذرائع کو محسوس کرنا اہم ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ تمام پیداواری صلاحیت کی صلاحیتوں اشیائے صرف کے ساتھ ساتھ اضافی اشیائے سرمایہ کی پیداوار کے لیے ہے جو قانونی طور پر بھی ہوسکتی ہے اور افراد کی نجی ملکیت کا زیادہ تر حصہ بھی ہے۔

سادگی کی خاطر، گفتگو میں، میں ان مزدوروں کو شریک کروں گا جو کہ پیداوار کے ذرائع کی ملکیت میں حصہ نہیں لیتے۔ اگرچہ یہ حد بندی کے معمولی استعمال سے بالکل مشابہ نہیں ہے۔ پیداوار کے ذرائع کا مالک اس حالت میں ہے کہ مزدور کی محنت کو پیشے کے عوض خریدتا ہے۔ پیداوار کے ذرائع استعمال کرنے سے، مزدور نئی اشیاء پیدا کرتا ہے جو کہ سرمایہ دار کی ملکیت بن جاتی ہیں۔ اس عمل کے متعلق ضروری نکتہ یہ ہے جو شے مزدور پیدا کرتا ہے اور جس کا معاوضہ اسے ادا کیا جاتا ہے، دونوں کے درمیان تعلق، حقیقی قدر کی صورت ماپا جاتا ہے۔ اسی طرح مزدوری کا معاہدہ 'آزاد' ہے جو کہ مزدور وصول کرتا ہے جسے اس کی پیدا کردہ اشیاء کی حقیقی قدر سے معلوم نہیں کیا جاسکتا۔

نجی سرمایہ چند مزدوروں میں متوجہ ہونے کی کوشش کرتا ہے جزوی طور پر اس کی وجہ سرمایہ داروں کے درمیان مقابلہ ہے اور جزوی طور پر اس کی وجہ ہنرمندی کے ارتقاء اور چھوٹی چیزوں کے خرچ پر پیداوار کی بڑی چیزوں کی بناوٹ کی حوصلہ افزائی اور مشقت کی گروہ بندی کو بڑھانا ہے۔ ان ترقیاتی کاموں کا نتیجہ، نجی سرمایہ دار کی سلطنت ہے جس میں امراء کی حکومت ہو۔ جس کی بہتات قوت کا اندازہ جمہوری سیاسی معاشرے کے ذریعے موثر انداز میں نہیں لگایا جاسکتا۔ قانون ساز لوگوں میں شامل ارکان کے لیے یہ بات سچ ہے جنہیں سیاسی جماعتیں منتخب کرتی ہیں اور جو قانون سازی کی مجلس سے اسے مخلوط انتخاب کے ذریعہ جدا کرتے ہیں۔ جسے بڑے پیمانے پر نجی سرمایہ داروں سے آمدنی ہوتی ہے یا دوسری طرف اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگوں کے نمائندگان اسے کافی حد تک آبادی کے مظلوم طبقہ کی دلچسپی سے محفوظ نہیں رکھتے۔ مزید یہ کہ شرائط کے جگہ پانے سے نجی سرمایہ دار معلومات کے عام ذرائع (ریڈیو، تعلیم) پر بلواسطہ یا بلاواسطہ طور پر لازماً قابو پاتے ہیں۔ ایک انفرادی شہری کے معروضی نتائج تک پہنچنے اور ان کے سیاسی حقوق کے استعمال کو ذہین بنانے کے لیے کافی حد تک مشکل ہے بلکہ اکثر صورتوں میں ناممکن ہے۔

کفایت شعاری میں رائج صورت حال جس کی بنیاد پر سرمایہ دار کی نجی ملکیت کے امتیازی وصف کے لیے اہم اصول ہیں: پہلا اصول یہ ہے (سرمایہ دار کی) پیداوار کے ذرائع نجی طور پر اس کی ملکیت ہیں اور مالکان اسے مرتب کرتے ہیں جیسے موزوں سمجھتے ہیں۔ دوسرا اصول یہ ہے کہ مشقت کا معاہدہ آزاد ہے۔ یقیناً اس لحاظ سے سرمایہ دارانہ معاشرے میں ایسی کوئی خالص شے نہیں ہے۔ خصوصی طور پر اس بات کو توجہ دینی چاہیے کہ طویل اور تلخ سیاسی جدوجہد کے ذریعے، مزدور، مزدوروں کے عام

گروہوں کے لیے ''آزاد مشقت کے معاہدے'' کی بہتر حالت کو حاصل کرنے میں کامیاب ہوں، لیکن مجموعی طور پر موجودہ دور کی کفایت شعاری، خالص سرمایہ دارانہ نظام سے مختلف نہیں ہے۔

پیداوار، منافع حاصل کرنے کے لیے جاری ہے مگر منافع کے استعمال کے لیے مختص نہیں۔ اب کوئی صوبہ ایسا نہیں ہے تمام لوگ جو کام کرنے کے قابل بھی ہیں اور اہل بھی روزگار کی تلاش میں ہوں گے۔ بے روزگاری کے گروہ ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ مزدور، اپنی ملازمت کے چھوٹ جانے کے خوف میں ہمیشہ مبتلا رہتا ہے۔ ابھی تک بے روزگار اور غریب تنخواہ دار مزدور ایک قابل منافع مارکیٹ مہیا نہیں کرتے۔ اشیائے صرف کی پیداوار محدود ہو جاتی ہے اور نتیجتاً ایک بڑی مشکل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تکنیکی ترقی تقریباً سب لوگوں کے لیے کام کے بوجھ کو بڑھانے کے بجائے مزید بے روزگاری کو جنم دیتی ہے۔ منافع بخش آرام، سرمایہ داروں کے درمیان مقابلے سے اتصال میں سرمائے کی استفادہ کاری اور مجموعے میں غیر مستحکم پن کا ذمہ دار ہے۔ غیر محدود مقابلہ، مشقت کے وسیع ضیاع اور افراد کے سماجی شعور کے بحران کی طرف رہنمائی کرتا ہے جیسا کہ میں پہلے ذکر کر چکا ہوں۔

فرد کی آمدنی کا یہ بحران جسے میں سرمایہ دارانہ نظام کا بدترین عنصر سمجھتا ہوں۔ ہمارا تمام تر تعلیمی نظام اس عصر کی طرف روانہ ہے۔ ایک مبالغہ آمیز تقابلی رویے کو طالب علم کے ذہن میں شامل کیا جاتا ہے جو کہ اپنے مستقبل کے کیریئر کی تیاری کے لیے کامیابی حاصل کرنے کا خواہش میں ہر مہارت رکھتا ہے۔

میں یہاں پر صرف ایک ہی راہ کا قائل ہوں جو بدترین برائیوں کو خارج کرنے کا ہے اور یہ معاشرتی کفایت شعاری کی فلاح کے ذریعے ممکن ہے یہ تعلیمی نظام کو اپنانے کی طرف ایک اہم قدم ہے اور تعلیمی نظام بھی ایسا جس کا رجحان معاشرتی مقاصد کی طرف ہے۔ ایسی کفایت شعاری میں، پیداوار کے ذرائع بذات خود معاشرے کی ملکیت ہو جاتے ہیں اور اختیار کردہ فیشن سے استفادہ کرنے میں صرف ہوتے ہیں۔ ایک طے شدہ کفایت شعاری معاشرے کی ضروریات کی بنا پر پیداوار کو ہم آہنگ کرتی ہے اور یہی کفایت شعاری ان لوگوں کے درمیان اس کام کو سرانجام دینے کے اہل ہیں، کیے گئے کام کو متاثر کرے گی اور ہر آدمی، عورت اور بچے کے ذریعہ معاش کی ضمانت فراہم کرے گی۔

فرد کی تعلیم، اس کی ابتدائی صلاحیتوں کو بڑھانے اور ہمارے موجودہ دور میں طاقت اور کامیابی کی ستائش کی جگہ پر اپنے ساتھی کے لیے ذمہ داری کو بڑھانے کی کوشش کرے گی۔

پھر بھی یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ ایک طے شدہ کفایت شعاری، سوشلزم نہیں ہے۔ ایک طے شدہ کفایت شعاری کو فرد کی مکمل غلامی کے ذریعے بھی اپنایا جا سکتا ہے۔ سوشلزم کی کامیابی، تقریباً کچھ معاشرتی، سیاسی مسائل کے حل کا مطالبہ کرتی ہے۔ سیاسی اور معاشی طاقت کی مرکزیت کے دور تک پہنچنے کے خیال میں طاقت ور اور متکبر ہونے سے بیوروکریسی کو روکنا کیسے ممکن ہے؟ فرد کے حقوق کو کیسے محفوظ کیا جا سکتا ہے؟ اور ایک جمہوری CounterWeight کے ذریعے بیوروکریسی کی قوت کو کیسے یقینی بنایا جا سکتا ہے؟

سیّد عامر سہیل

مجید امجد کی پیکر تراشی

شعر و ادب میں کسی تخلیقی تجربے کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب مروّجہ ادبی رویے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے اور ان کا ساتھ دینے کی بجائے شدید یکسانیت اور کھوکھلے پن کا شکار ہو جائیں۔ موضوعات کی ترسیل اور ابلاغ کا دائرہ جب تنگ ہونے لگے اور نئے امکانات رفتہ رفتہ معدوم ہونے لگیں تو اس صورتِ حال میں تازہ موضوعات اور اظہار کے نئے تخلیقی پیرائے تراشنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بلاشبہ ہر تخلیقی پیرائیہ گزشتہ تجربات کو اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے تاہم ہر عہد کا ادبی شعور خود بھی نئے فنی و فکری پیرائیوں کو متعین کرتا ہے۔ یوں نئے امکانات کا ظہور ایک میکانکی عمل بننے کی بجائے دوطرفہ تخلیقی اظہاریہ بن کر اُبھرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک اور بات بھی قابل ذکر ہے کہ نیا امکان گزشتہ کی کلّی نفی یا رَد نہیں ہوتا بلکہ وہ گزشتہ تجربات کی توسیع کا کام سرانجام دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں اُردو شاعری کا تاریخی اور تہذیبی ذہن خود کو انگریزی اثرات سے جوڑتا ہے، قبولیت کا یہ عمل فنی اور فکری حوالوں سے تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر اُردو میں نئے موضوعات، ہیئتوں اور تکنیکی پیرائیوں کو فروغ حاصل ہوا اور اُردو ادب، تاریخ، نفسیات، فلسفہ، مصوری، معاشیات اور عمرانیات ایسے مضامین سے تخلیقی سطح پر آشنا ہوا۔ انہی تکنیکی پیرائیوں میں ایک پیرائیہ پیکر تراشی یا تمثال آفرینی کا بھی ہے۔

پیکر یا امیج کی اصطلاح بنیادی طور پر علم نفسیات سے متعلق ہے اور اسی ذریعہ سے یہ ادب میں متعارف ہوئی ہے۔ شعر و ادب میں اسے لفظی پیکر تراشی کا نام دیا گیا ہے۔ یہ ایک سطح پر وہ ذہنی کیفیت ہے جو کسی جذباتی ہیجان کی شکل میں نمودار ہوتی ہے، شاعری میں اس کا اظہار لفظوں کے ذریعہ تصویر کشی کی شکل میں ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے لفظوں میں پیکر تراشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متاثر کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔'' (۱) گویا پیکر تراشی ایک ایسا فنی حربہ ہے جو حواس کے تحرک سے اظہار پاتا ہے اور ایک سطح پر حسیاتی ادراک کی بازیافت کا حوالہ بن جاتا ہے۔ اُردو میں اس کو محاکات نگاری کا نام بھی دیا گیا ہے۔ شبلی نعمانی نے محاکات نگاری پر خاصی بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں: ''محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔'' (۲)

اگرچہ آگے چل کر شبلی نعمانی مدلل انداز میں مصوری اور شاعرانہ مصوری کے باہمی امتیازات کی نشان دہی کرتے ہیں (۳) مگر محاکات نگاری کو پیکر تراشی کے مماثل قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ

پیکر تراشی، تخلیقی سطح پر اتنا سادہ فنی اظہار یہ نہیں ہے جتنا محاکات نگاری کے ضمن میں کہا گیا ہے بلکہ پیکر تراشی ایک ایسا فنی انداز ہے جو پڑھنے والے کے ذہن میں لفظوں سے ایسی تصویریں بناتا ہے جو نہ صرف ہمارے حسّی ادراکات کو بیدار کرتی ہیں بلکہ اسے زندگی کے کسی گہرے تجربے اور انکشاف سے روشناس بھی کرتی ہیں۔ یوں محاکات اور پیکر تراشی کو ایک دوسرے سے الگ کرنا بھی ضروری ہے کہ اپنے عہد، سماج اور تخلیقی عمل کی جو پیچیدگی پیکر تراشی میں بیان کی جاسکتی ہے وہ محاکات کے سادہ بیانیہ میں آنا ممکن نہیں ہے۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں ''فن کار کو کسی خواب یا مراقبہ کی منزل سے گزرنے اور جذبے وغیرہ کو ہیولیٰ کی شکل میں پیش کرنے یا کسی لمحۂ خاص کے تمام زمانی اور مکانی رشتوں سمیت تجسیمی شکل میں پیش کرنے وغیرہ کے پراسرار عمل کے بجائے اپنے حواسِ خمسہ کو پوری طرح بیدار رکھنا اور اس طرح آپ کے حواس خمسہ کو بیدار کرنے کا عمل کرنا پڑتا ہے۔'' (۴)

پیکر تراشی کی تعریف، اقسام، خصوصیات اور طریقۂ کار کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، بہت سے ناقدین اور محققین نے اُردو اور انگریزی حوالوں سے پیکر تراشی کے فن کی وضاحت کی ہے (۵) اس لیے ان مباحث کو چھیڑنا دوہرانے کے مترادف ہوگا تاہم یہ بات کہنا ضروری ہے کہ پیکر تراشی شعری تجربے کا لازمہ ہے۔ ایک شاعر جس قدر باریک بیں مشاہدے کا حامل ہوگا اس کے یہاں اس قدر بلیغ پیکر ابھریں گے۔ یہ تکنیک محض منظر نگاری کا فریضہ سرانجام نہیں دیتی بلکہ زندگی کی اُس پیچیدگی کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے جو پیچیدگی وقت کے ساتھ ساتھ اقدار، معاشرتی رویوں، سماجی افعال اور صورتِ حال میں رونما ہوتی چلی جاتی ہے۔ یوں پیکر تراشی خارجی حوالے سے تو متحرک تصویر کشی ہے مگر داخلی حوالے سے (جو کہ زیادہ مضبوط حوالہ ہے) یہ اشیا کی ماہیت، رویوں کی تبدیلی، بدلتے ہوئے تاریخی و تہذیبی تناظر اور ادبی ارتقا کو سمجھنے کا موثر ذریعہ ہے۔ یہ فنی تکنیک اپنے کامل بیان میں تشبیہ اور استعارے سے بلند تر ہو کر علامت کے درجہ پر اپنا اظہار پاتی ہے اور ایسے پیکروں کو سامنے لاتی ہے جن کے پس منظر میں اپنے عہد کا شعور دکھائی دیتا ہے یعنی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک مکمل شعری پیکر اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کا مظہر ہوتا ہے ایک ایسی اجتماعی زندگی جو فرد، سماج، کائنات کے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے اور روز بروز اپنی ہیئت میں پیچیدہ تر ہوتی چلی جارہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بات بھی مدنظر رکھنی ضروری ہے کہ پیکر تراشی میں ایک تخلیق کار کی شخصیت، اس کے عہد، سماج اور گردوپیش کے حالات و واقعات بھرپور طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ چونکہ تخلیق میں زندگی کے داخلی و خارجی مظاہر، شعوری و لاشعوری محرکات، حسی ادراکات اور تجربے و مشاہدے کا بھرپور اظہار ہوتا ہے اس لیے ایک سطح پر تخلیق پیکروں ہی کی جمالیاتی ترتیب کا دوسرا نام بن جاتی ہے۔

اُردو شاعری کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہر عہد میں شعرا نے اس فنی حوالے کو شعوری و لاشعوری طور پر اپنی تخلیق میں پیش کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پیکر تراشی محض شعری حسن تک ہی

محدود رہی ہے اس کو بطور ایک باقاعدہ تکنیک یا اصطلاح کے استعمال نہیں کیا گیا، یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی شاعری میں اکہرے یا یک رُخے پیکر زیادہ نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں یا پھر زیادہ سے زیادہ چلتی پھرتی تصویریں ہی تخلیق کی گئیں مگر جدید شاعری میں یہ فنی اظہار ایک باقاعدہ اصطلاح اور تکنیک کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے ضمن میں جو تکنیکی نوعیت کے مباحث سامنے آئے ہیں انہوں نے اسے باقاعدہ ایک مکمل فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعرا نے اس فنی حربے کے ذریعہ زندگی کے مظاہر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور زندگی کے ان تمام پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے جو ساخت کے اعتبار سے خاصے پیچیدہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے حسّی ادراکات اور اس سے بڑھ کر ماورائے واقعیت صورتِ حال کو بھی لفظوں میں عکس بند کیا ہے۔

جدید شعرا میں مجید امجد ایک ایسا شاعر ہے جس کے یہاں یہ تکنیک بڑے واضح اور متنوع پہلوؤں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے اگرچہ اس سے پہلے اقبال نے اپنی متحرک جمالیات اور فلسفیانہ مزاج کے باہمی امتزاج سے پیکر تراشی کی تکنیک سے کام لیا ہے (۶) مگر اقبال روایت سے اپنا تعلق مکمل طور پر نہیں توڑ سکے۔ جس کے سبب ان کے تراشیدہ شعری پیکر ایک خاص دائرے میں ہی قید نظر آتے ہیں۔ پیکر تراشی کے لیے جس آزاد ذہنی عمل کی ضرورت ہوتی ہے اس کا مکمل اظہار اقبال کے یہاں نہیں ملتا۔ اس کے مقابلے میں ن۔م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان اور مجید امجد نے آزاد ذہنی عمل سے پیکروں کو تشکیل دینے کی کوشش کی ہے۔

مجید امجد کے یہاں پیکر تراشی کا مطالعہ ایک خاص ترتیب کا متقاضی ہے۔ ان کے یہاں دو انداز کے رویے نمایاں ملیں گے۔ پہلا تو شعوری پیکروں کا ہے، جو اپنی تمام تر کیفیات میں حسّی ادراک اور ماحول کی عکاسی کرتے ہیں جب کہ دوسرا انداز ماورائے واقعیت پیکروں یا سرئیلسٹ امیجز کا ہے اسے اگر خوابیدہ پیکر یا ڈریم امیج بھی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

شعوری حوالے سے جو پیکر مجید امجد نے تراشے ہیں وہ بھی ایک خاص ترتیبی مطالعہ کے متقاضی ہیں۔ ان کے یہاں فکر و خیال سے لے کر ہیئت و بحور تک ایک بتدریج ارتقاء کا رویہ ملے گا، وہ اس معاملے میں منفرد ہیں کہ ان کے یہاں تبدیلی یک لخت یا اچانک وقوع پذیر نہیں ہوتی بلکہ وہ نہایت آہستگی مگر تواتر کے ساتھ اپنا لہجہ، اُسلوب، اظہار اور طرزِ بیان تبدیل کرتے چلے جاتے ہیں۔ پیکر تراشی کا معاملہ بھی اس سے الگ نہیں ہے۔ ان کے یہاں ابتدائی پیکر اکہرے اور یک رُخے ہیں اور ان میں وہ ندرت نہیں جو اس تکنیک کا خاصہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی نظموں میں جو تصویریں بنتی ہیں وہ پیکر کی نسبت منظر نگاری اور محاکات نگاری سے زیادہ قریب ہیں۔ ان نظموں میں پیکر ایک تشبیہاتی سطح تک محدود نظر آئے گا۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ بھی ہو کہ وہ اپنے اردگرد کے ماحول کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا لینڈ اسکیپ لہلہاتے کھیتوں، جھومتے درختوں، ہوا کے جھونکوں، شور مچاتے پرندوں، دیہات کی

پگڈنڈیوں، باغ کی روشوں، رہٹ کی آوازوں اور گاؤں کے مکانوں سے نکلتے دھوؤں کی لکیروں سے ترتیب پاتا ہے۔ وہ اپنے قریب کے مشاہدے پر یقین رکھتے ہیں اور ایک واقعہ کو اس کی جزئیات کے ساتھ ساتھ تصویری رُخ میں ڈھال دیتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''مجید امجد کی نظموں میں توازن یا ربط باہم کے کئی مدارج ہیں۔ خالص ارضی سطح پر یہ توازن جذبے کی اضطراری کیفیت اور مادی اشیا کی بے جان صورت کے مابین استوار ہوا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں قریبی اشیا کے وجود کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ ممٹیاں، کلس، گلیاں، بس اسٹینڈ، پان، چائے کی پیالی، دھوپ رچے کھلیان، آنگن، کھڑکیاں، نالیاں اور اس طرح کی اَن گنت دوسری اشیاء جو شاعر کے ماحول کا حصہ ہیں، بڑی آہستگی سے اس کے کلام میں اُبھرتی چلی آتی ہیں۔ شاعر کا مشاہدہ بڑا گہرا ہے اور اس کی نظروں سے ماحول کا کوئی نوکیلا پہلو اوجھل نہیں۔''(۷)

مناظر کی تصویر کشی میں وہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مظاہر کا انتخاب کرتے ہیں۔ یہاں ان کے بصری پیکر زیادہ اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ وہ روشنی، اُجالے، اندھیرے اور رنگ کے مختلف امکانات کو پیش کرتے ہیں۔ البتہ ایک بات ذہن نشین کرنی ضروری ہے ابتدائی نظموں میں بصری پیکر بھی زیادہ تر اکہرے اور مفرد وجود کے حامل ہیں ان میں وہ فکری ترفع نہیں جو آنے والے عہد کی شاعری میں واضح ہوتا ہے۔ ابتدائی نظموں سے چند مثالیں دیکھیں:

ساملی کیا ہے، اک پہاڑی ہے — خوب صورت، بلند اور شاداب
اس کی چیں بر جبیں چٹانوں پر — رقص کرتے ہیں سایہ ہائے سحاب
اس کی خاموش وادیاں یعنی — ایک سویا ہوا جہانِ شباب
جھومتے ناچتے ہوئے چشمے — پھوٹتا، پھیلتا ہوا سیماب

(''آہ یہ خوش گوار نظارے''، ص۴۶)

گھٹا، نہیں یہ مرے گیسوؤں کا پَرتو ہے — ہوا نہیں مرے جذبات کی تگ و دو ہے
جمالِ گل، نہیں بے وجہ ہنس پڑا ہوں میں — نسیمِ صبح، نہیں سانس لے رہا ہوں میں

(''حُسن''، ص۵۵)

گھٹا، نہ رو، مرے دردوں پہ اشک بار نہ ہو — مجھ ایسے سوختہ ساماں کی غم گسار نہ ہو
لپیٹ لے یہ خنک چادریں ہواؤں کی — کسے طلب ہے تیری مست کار چھاؤں کی
نہ چھیڑ آج یہ اپنی رسیلی شہنائی — ہے مشکلوں سے مرے آنسوؤں کو نیند آئی

(''گھٹا سے''، ص۹۶)

چمکتی کار فراٹے سے گزری
غبارِ راہ نے کروٹ بدلی، جاگا — اُٹھا اک دو قدم تک ساتھ بھاگا
پیاپے ٹھوکروں کا یہ تسلسل
یہی پرواز بھی افتادگی بھی — متاعِ زیست اُس کی بھی مری بھی

(''طلوعِ فرض''، ص۱۵۰)

مجید امجد کے یہاں مظاہر کو دیکھنے کا ایک رویہ خارج سے داخل کی طرف سفر کرنا ہے۔ یہاں ان کے شعری پیکر عام منظر نگاری یا تصویر کشی سے بلند ہو کر استعاراتی درجے پر فائز ہوتے ہیں۔ وہ اپنے سماج، عہد اور تاریخ کو بطور پس منظر کے بھی استعمال کرتے ہیں۔ مجید امجد کے اس فنی رویے کے حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ

''میں امجد کو کامیاب مصور شاعر مانتا ہوں کیونکہ وہ مجرد حالتوں اور ٹھوس مظاہر کا یکساں طور پر نقشہ کھینچ کر ذہنِ قاری کو اپنا رفیق بنا لیتا ہے۔ اس کی تصویر کشی ٹھوس اور متجسم اشیا اور کوائف سے مرتب ہو کر بعض تخیلی اشاروں کی مدد سے قاری کو بہت دُور لے جاتی ہے۔ اس کی امیجری عموماً خارج سے باطن کی طرف چلتی ہے۔''(۸)

مجید امجد کے یہاں اس انداز کے حامل پیکر ان کے ماحول کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ان کے جذبات و احساسات کی تجسیم بھی کرتے ہیں۔ زندگی اور متعلقاتِ زندگی کے ساتھ ان کا جذباتی تعلق ان پیکروں کو فکری اعتبار سے بلند کرتا ہے۔ خارج سے داخل تک کا یہ سفر ان کے تخلیقی عمل کو جِلا بخشتا ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی نظموں میں سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ایک اُجلا سا کانپتا دھبّا — ذہن کی سطح پر لڑھکتا ہوا
نقش، جس میں کبھی سمٹ آئی — لاکھ یادوں کی مست انگڑائی

(''یاد''، ص۱۸۲)

ابد کے سمندر کی اِک موج جس میں مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اَن سنی دائمی راگنی کی کوئی تان، آزردہ، آوارہ، برباد
جو دم بھر کو آ کر مری الجھی الجھی سی سانسوں کی سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دو چار لمحوں کی معیاد
طلوع و غروبِ مہ و مہر کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں
یہ کچھ تھرتھراتے اُجالوں کا رومان، یہ کچھ سنسناتے اندھیروں کا قصہ

مجھے کیا خبر ، وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں
مقدر کے کتنے کھلونے ، زمانوں کے ہنگامے ، صدیوں کے صد ہا ہیولے
مجھے کیا تعلق ، میری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل ، جو تاروں کو چھُو لے

(''امروز''،ص۱۸۵)

تنگ پگڈنڈی __ سرِ کہسار بل کھاتی ہوئی
نیچے دونوں سمت ، گہرے غار ، منہ کھولے ہوئے
آگے ، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ
اک فرشتے کی طرح نورانی پَر تولے ہوئے
جھک پڑا ہے آ کے رستے پر کوئی نخلِ بلند

(''ایک کوہستانی سفر کے دوران''،ص۱۸۸)

پیکر تراشی کے لیے جو انداز اور اسالیب سامنے آتے ہیں ان میں حسّی پیکروں کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ حسّی ادراک معروضی کیفیت کو ایک خاص ترتیب سے لفظی ہیئت میں عکس بند کرتا ہے۔ ان حسّی پیکروں میں بصری پیکر خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ بصری پیکر روشنی، حرکت، رنگ اور ان کیفیات کی متضاد خصوصیات کے ساتھ تشکیل پاتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں بصری پیکر کے یہی حوالے نمایاں ہیں۔ وہ روشنی، حرکت، رنگ یا پھر ان کے تضادات کے ذریعہ زندگی کی مختلف کیفیات کو عکس بند کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ان بصری پیکروں کے مظاہر کو ان کے مترادفات اور تلازمات کے ساتھ بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ روشنی، حرکت اور رنگ کے تضادات یعنی تاریکی، سکوت اور بے رنگی کو خاص معنویت میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ تاریکی زندگی کی بھی ہوسکتی ہے اور مقدر کی بھی، اسی طرح سکوت اور بے رنگی تہذیبی بھی ہے اور خالصتاً سماجی بھی۔ اسی طرح وہ ان مظاہر اور ان کے تضادات کو ان کے تلازمات اور مترادفات کے ساتھ استعمال بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر روشنی کو وہ شعور، آگہی، سورج، کرن، اجالا، دن کے پیکروں کے ساتھ لاتے ہیں اور تاریکی کو خوف، ڈر، آشوب، لایعنیت، بے سمتی اور موت کے حسّی پیکروں کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ یوں ایک بصری پیکر اپنی معنویت کے پھیلاؤ میں دیگر حسّی پیکروں میں تبدیل بھی ہوجاتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں دیگر حسّیات میں سمعی پیکر بھی بنتے ہیں۔ وہ آوازوں کے ذریعہ مختلف کیفیات اور اس سے بڑھ کر زندگی کے آہنگ کو دریافت کرتے ہیں۔ اسی طرح لمسی پیکر، ذائقہ کا پیکر یا شامّی پیکر بھی ان کے یہاں مختلف عکس دکھاتے نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ تمام حسّی پیکر ان کے تخلیقی وفور اور نظریاتی تغیرات کو سمجھنے میں بھی کارآمد ثابت ہوسکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان حسّی پیکروں میں بھی مفرد اور مرکب پیکروں کی تخصیص کی جاسکتی ہے

اور ان کی معنویت کے دائرے کا تعین کرسکتے ہیں۔

ان تمام فنی ذرائع کو بروئے کار لاتے ہوئے بھی مجید امجد اپنے معروض سے کٹ کر الگ نہیں ہوتے بلکہ ان کے یہاں ایک بھرپور زندگی کا تاثر قائم رہتا ہے۔ وہ اسی سماج اور ثقافت کا ایک حصہ ہیں اور اس سے وہ اپنی تصویریں کشید کرتے ہیں۔ ان کے حسّی پیکروں میں کہیں ہندوستان کی تہذیبی اساطیر کے حوالے ملیں گے، کہیں جنگل کی تہذیب کا عکس نظر آئے گا، کہیں وہ بیلوں کے تمدن کو اپنی زندگی سے جوڑتے دکھائی دیں گے اور کہیں حسّی ادراکات کو زندگی کے تجریدی پیمانوں کی تفہیم کے لیے استعمال کرتے نظر آئیں گے(۹)، غرض مجید امجد کے یہاں بصری، سمعی، شامی، لمسی اور ذوقی پیکر (ذائقہ سے متعلق) کہیں افرادی اور کہیں اجتماعی شکل میں جلوہ گر ملیں گے اور اپنی وسعت پذیری میں یہ پیکر اپنے سے منسوب خصوصیات کے تضادات اور ان کے تلازمات کے ساتھ فکری بنیادوں کو مضبوط کرتے دکھائی دیں گے۔

مجید امجد کی پیکر تراشی کے حوالے سے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں کہ

> ''مجید امجد کی شاعری کی ایک اور خصوصیت اس کے محاکات اور Imagery کے استعمال میں نمایاں ہوتی ہے۔ مجید امجد حسّیاتی تاثر پاروں Sensory Images سے زیادہ نظر نواز Visual علامتوں اور Images کا شاعر ہے۔ فیض اور راشد نے بھی امیجری سے بڑا کام لیا ہے۔۔۔۔۔ مجید امجد (اختر الایمان کی طرح) حرکی اور نظر نواز علامتوں اور مناظر سے کام لیتے ہیں۔ مجید امجد کا ذہن تصاویر کی شکل میں سوچتا ہے۔ وہ کیفیات کو بھی مرئی مناظر، اشیا، واقعہ اور عمل کا پیکر بخش دیتا ہے۔''(۱۰)

مجید امجد کے شعری پیکروں (جو حسّی ادراکات سے جنم لیتے ہیں) کی چند مثالیں دیکھیں:

ندی کے لرزتے ہوئے پانیوں پر
تھوکتی ہوئی شوخ کرنوں نے چنگاریاں گھول دی ہیں
تھکی دھوپ نے آ کے لہروں کی پھیلی ہوئی ننگی باہوں پہ اپنی لٹیں کھول دی ہیں
یہ جوئے رواں ہے
کہ بہتے ہوئے پھول ہیں جن کی خوشبوئیں گیتوں کی سسکاریاں ہیں
یہ پگھلے ہوئے زرد تانبے کی چادر پہ الجھی ہوئی سلوٹیں ہیں

(''ایک شام''،ص۲۱۹)

عینک کے برفیلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ؟
کون ہے یہ گستاخ؟
تاخ تڑاخ!

(''منٹو''،ص۲۳۲)

اوراک تو کہنیاں ٹیکے خمِ ایام پر
ہونٹ رکھ کر جام پر
سن رہی ہے ناچتی صدیوں کا آہنگِ قدم
جاوداں خوشیوں کی بجتی گنگڑی کے زیر و بم
آنچلوں کی جھم جھماہٹ، پائلوں کی چھم چھم

(''زندگی اے زندگی''، ص ۲۳۷)

اوطنبو بجاتے راہی، گاتے راہی
جاتے راہی
ساجن دیس کو جانا
منڈلی منڈلی چوکھٹ چوکھٹ
جھاجھن جھاجھن، ڈِگ تٹ، ڈِگ تٹ
من کی تان اڑانا

(''ساجن دیس کو جانا''، ص ۲۴۱)

پیلے چہرے، ڈوبتے سورج، روحیں، گہری شامیں
زندگیوں کے صحن میں کھلتے، قبروں کے دروازے
سانس کی آخری سلوٹ کو پہچاننے والے گیانی
ڈولتی محرابوں کے نیچے، آس بھرے اندیشے
بوڑھی کبڑی دیواروں کے پاؤں چاٹتی گلیاں
ٹوٹتے فرش، اکھڑتی اینٹیں، گزرے دنوں کے ملبے

(''جیون دیس''، ص ۳۲۴)

کرکٹے زلزلے اڈے، فلک کی چھت گری، جلتے نگر ڈولے
قیامت آ گئی سورج کی کالی ڈھال سے ٹکرا گئی دنیا
کہیں بجھتے ستاروں، راکھ ہوتی کائناتوں کے
رکے انبوہ میں کروٹ، دوسایوں کی

(''دوام''، ص ۳۶۶)

میں پیدل تھا مرے قریب آ کے اُس نے بہ پاسِ ادب اپنے تانگے کو روکا
اچانک جو بجلی پڑی پر سُم کھڑکھڑائے، سڑک پر سے پہیوں کی آہٹ پھسل کر جو ٹھہری
تو میں نے سنا، ایک خاکستری نرم لہجے میں، مجھ سے کوئی کہہ رہا تھا

میں پیدل تھا، اتنے میں کڑکا کوئی تازیانہ، بہا فرشِ آہن پہ ٹاپوں کا سرپٹ تریڑا
کوئی تند لہجے میں گرجا، ''ہٹو سامنے سے ہٹو'' اور پُرشور پہیے گھناگھن مری سمت جھپٹے

(''جلوسِ جہاں''، ص ۴۱۶)

میں نے تو پہلی بار اس دن
اپنی رنگ برنگی قاشوں والی گیند کے پیچھے
یونہی ذرا اک جست بھری تھی
ابھی تو میرا روغن بھی کچا تھا
اس مٹی پر مجھ کو انڈیل دیا یوں کس نے
اوں اوں ___ میں نہیں مٹتا، میں تو ہوں، اب بھی ہوں

(''ایکسیڈنٹ''، ص ۴۵۶)

بیان کردہ ان مثالوں میں بصری، سمعی اور لمسی پیکروں کو واقعیت کے تناظر میں استعمال کیا گیا ہے۔ لرزتے پانی، تھرکتی کرنیں، لہروں کی ننگی باہیں، تانبے کی چادر پر ابھری سلوٹ، سانس کی سلوٹ، بوڑھی کبڑی دیواریں وغیرہ بصری پیکر ہیں جب کہ تاخ تڑاخ، جاوداں خوشیوں کی گنگڑی، پائلوں کی چھم چھم، من کی تان، کرکٹے زلزلے وغیرہ سمعی پیکروں کی وضاحت کرتے ہیں۔ یہ بات اپنی جگہ تحقیقی ثبوت کی حامل ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں حسّی پیکروں کی سینکڑوں مثالیں موجود ہیں جو اُن کی فکری اور فنی مہارت کا اظہار ہیں۔

مجید امجد کی پیکر تراشی ان کی زندگی کے تجربات سے ماخوذ ہے۔ وہ اپنے تجربات میں قاری کو بھی اپنا شریک بناتے ہیں جو زندگی کے نشیب و فراز کو شاعر کے ساتھ دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک کامیاب پیکر تراش ہیں۔ ایک کامیاب پیکر میں ندرت، ایجاز اور جذبہ انگیزی ایسی صفات ہونا ضروری ہیں تاکہ قاری مختصر انداز میں ایک نئے خیال اور تصویر سے آشنا ہو، ایک ایسی تصویر جو زندگی کی طرح بولتی ہو۔ مگر اس کے علاوہ بعض ایسے عناصر کا ہونا بھی ضروری ہے جو شعری پیکر کی واضح شناخت کا ذریعہ ہوں۔ مثال کے طور پر ایک پیکر میں فکر و خیال کی جھلک ضروری ہے اگر کوئی پیکر محض لفظی بازی گری ہے اور اس کے اندر فکر و خیال کی گہرائی نہیں تو یہ مصنوعی پیکر ہوگا۔ ایک خیال حسّی پیکروں کے سلسلے میں کوئی اضافی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ اپنا انعکاس پیکر ہی کے ذریعہ کرتا ہے جو رفتہ رفتہ یادداشت میں گھر کر لیتا ہے۔ اس عمل میں وہ شعور و لاشعور کی سطح پر دوسرے خیالات میں گھل مل جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں خیال اور پیکر میں دوئی یا تضاد نہیں یہ ایک ہی شے کے دو رُخ ہیں(۱۱)۔ پیکر کی ایک صفت ہیجان انگیزی ہے کہ پیکر اگر حسّی اور جذباتی تجربات کی شدت کا اظہار نہیں کر پاتا تو وہ ناکام پیکر ہوگا اسی طرح ایک پیکر میں اعلیٰ تخیل ہی اُسے فنی و فکری ترفع سے آشنا کر سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر اس بحث کو سمیٹا جائے تو یہ کہا جا سکتا

ہے کہ ایک پیکر میں تازگی، شدت، تاثیر، مانوسیت، موزونیت اور تخلیقی توانائی ایسے خصائص ہونا ضروری ہیں۔ یہ تمام عناصر مل کر ایک مکمل پیکر کو تراشتے ہیں (۱۲)۔ اس تناظر میں اگر مجید امجد کی پیکر تراشی کا مطالعہ کیا جائے تو یہ واضح ہوگا کہ مجید امجد کے یہاں پیکر کی تراش میں وہ اہم صفات پائی جاتی ہیں جو پیکر نگاری کے لیے ضروری ہیں یعنی ان کے یہاں ایک پیکر فکر و خیال کا حامل ہوتا ہے۔ یہ خیال روایتی نہیں بلکہ شاعرانہ تجربے اور گہرے مشاہدے کا حامل ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس میں گہرائی اور تاثیر کا عنصر نمایاں ہوتا ہے اور آخری بات یہ کہ چونکہ مجید امجد کے یہاں اپنے ماحول سے اخذ و قبول کرنے کا واضح رجحان موجود ہے اس لیے ان کے یہاں کوئی ایسا پیکر نہیں ملتا جو لایعنیت کا عنصر لیے ہوئے ہو بلکہ ایک خاص انداز کی مانوسیت اور اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ جن واقعات، افعال، کرداروں، صورتِ حال اور اشیا کو پیکر میں ڈھالتے ہیں ان سے ایک عام شخص کا تعلق خاصا قریبی ہوتا ہے مگر اسی عمومیت سے وہ ایک خاص صورتِ حال کو اخذ بھی کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر

مہیب پھاٹکوں کے ڈولتے کواڑ چیخ اُٹھے
ابل پڑے الجھتے بازوؤں، چٹختی پسلیوں کے پُر ہراس قافلے
گرے، بڑھے، مڑے بھنور ہجوم کے

(''آٹوگراف''، ص ۲۷۱)

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل
جن کا مآل ___ اک سانس کی مہلت

(''حرفِ اوّل''، ص ۳۰۵)

پکارتی رہیں پیہم، کراہتی صدیاں
اور ایک گونج بھی ان کی نہیں صدا انداز
بہ گنبدِ الفاظ
پہاڑ لرزے، ستاروں کی بستیاں ڈولیں
الٹ سکی نہ مگر رُخ سے پردۂ افسوں
روایتِ مضموں

(''صدا بھی مرگِ صدا''، ص ۳۵۳)

گدلی گدلی جھیل ہوا کی جس کے خنک پاتال میں ہم
سانس روک کے ڈھونڈ رہے ہیں جیون کے انمول خزانے : گھائل خوشیاں چنچل غم

کیا کرے کوئی یہی بہت ہے جاگتی ٹیس اک درد بھری
مدھم جھونکے کا اکتارا، کھلتے گھونگھٹ آرزوؤں کے : بھیگی پلکیں سوچوں کی

(''بھادوں''، ص ۳۶۹)

چھت پر بارش، نیچے اجلے کالر، گدلی انتڑیاں
ہنستے مکھ، ڈکراتی قدریں، بھوکی مایا کے سب مان
باہر، ٹھنڈی رات کا گہرا کیچڑ، درد بھرے آدرش
چلو یہاں سے، ہمیں پکارے ننگی سوچوں کے رتھ بان

(''ہوٹل میں''، ص ۳۹۹)

تو ہے لاکھوں کنکریوں کے بہم پیوست دلوں کا طلسم
تیرے لیے ہیں ٹھنڈی ہوائیں، اُن بے داغ دیاروں کی
جن پر پیلے، سرخ، سنہرے دنوں کی حکومت ہے
ایک یہی رفعت
ترے وجود کی قدر بھی ہے اور قوت بھی

(''کوہِ بلند''، ص ۴۵۷)

ٹیڑھے منہ اور کالی باتیں
کانٹے بھرے ہوئے آنکھوں میں
یہ دنیا، یہ دنیا والے
تو مت جا اس اور، باگیں موڑ بھی لے

(''ایک نظمیہ''، ص ۴۸۵)

جھکی جھکی گھنگور گھٹائیں
ساون، پھوار، ہوا، ہریاول
رس کی نیند میں جاگتی دنیا
کچھ تو بولو ___ تم کیوں ہنس دیں
پتھر کے چہرے پہ جڑی اکھیو ___

(''دکھیا اکھیاں''، ص ۵۱۷)

میلی میلی نگاہوں کی اِس بھیڑ کے اندر اور بھی گھس کر دیکھو
قاتل جبڑوں کے جڑتے دندانوں میں شاید اک رخنہ، امن کا بھی ہو

(''میلی میلی نگاہوں''، ص ۶۲۴)

مجید امجد کی شاعری میں بہت سے پیکر ایسے بھی نظر آتے ہیں جو شعوری ترتیب، حسن آفرینی اور فنی خصائص سے ہٹ کر خالصتاً لاشعوری پیکروں، بے ترتیب ہیولوں اور بے ربط کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ پیکر شعور کی عملداری کی بجائے لاشعوری سلطنت سے ماخوذ ہیں۔ اس لیے انہیں سرئیلسٹ یا ڈریم امیجز کہا جاسکتا ہے۔ سرئیلزم بیسویں صدی کی تحریک ہے جس کا تعلق مصوری سے ہے۔ اُردو میں اس کے لیے ماوراواقعیت یا ورائے واقعیت کے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں (۱۳)۔ یہ تحریک پہلی جنگ عظیم کے ظالمانہ نتائج کے ردِعمل کے طور پر ابھری تھی۔ جنگ عظیم کی تباہی و بربادی میں انسانی قدریں بری طرح پامال ہوئی تھیں اور انسان کے اندر چھپا ہوا وحشی اپنی تمام تر خوں خواری اور خوں ریزی سے سامنے آیا تھا۔ تہذیب و اقدار کی پامالی، ذات کا دیوالیہ پن اور معاشرے کی غیر متوازن صورتِ حال ایسے محرکات تھے جنہوں نے ایک تخلیق کار کے اندر شدید تبدیلی کی خواہش کو جنم دیا اور وہ معروضیت اور واقعیت سے فرار کی راہیں تلاش کرنے لگا۔ سرئیلزم کی تحریک واقعیت سے فرار ہی کا تخلیقی اظہار تھی۔

سرئیلزم یا ماوراواقعیت نے ٹوٹ پھوٹ کے ماحول میں بسنے والے انسان کو خیالات اور تخیل کی نئی دنیا سے آشنا کیا۔ سرئیلزم درحقیقت خوابوں کی دنیا ہے اور اس میں خوابوں (جاگتی آنکھوں کے خوابوں) کو اہمیت دی جاتی ہے۔ یہ پوری سلطنت عالمِ خواب کی ہے۔ سرئیلزم بیداری کی حالت میں شعور کو معطل کر کے لاشعور میں بسنے والے خوابوں کو دیکھنے کا عمل ہے۔ یہ چونکہ خوابوں کی دنیا ہے اسی لیے یہ شعور کی نفی کرتی ہے۔ زندگی کیا ہے؟ ہمارے تجربے میں کیسے آتی ہے؟ اور صورت واقعہ کس طرح وقوع پذیر ہوتی ہے؟ ان تمام سوالات کے جوابات سرئیلزم میں نظر نہیں آتے، یہ سائنسی اور منطقی نقطہ نظر سے ماسواء خوابوں کی زندہ دنیا کا نام ہے۔ اس عالمِ خواب میں جو پیکر بنتے ہیں وہ بے ربط، خواب آور اور بے ترتیب ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ جاگتی آنکھوں سے خواب دیکھنے کا عمل ہے۔

مجید امجد کے یہاں سماجی جبر اور صنعتی ترقی کے نتیجے میں احساس سے عاری معاشرے کے خلاف ردِعمل کا رویہ ملتا ہے۔ جبریت کی فضا میں وہ اپنے معروض سے مایوس بھی نظر آتے ہیں اور بعض اوقات موجِ خیال کی پیروی میں وہ تجرید کی نئی دنیا میں آپہنچتے ہیں، اس صورتِ حال میں وہ جو پیکر تراشتے ہیں وہ شعوری سطح سے بالاتر ہوتے ہیں۔ مجید امجد کی شاعری میں ان سرئیلسٹ پیکروں کا آنا محض اتفاق یا حادثہ نہیں بلکہ اس تحریک کے پسِ پردہ محرکات کا خود مجید امجد بھی تجربہ کر چکے تھے۔ اس کے علاوہ انہوں نے جدید مغربی شاعری کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا اس لیے ان کے یہاں اس اندازِ بیان کا آنا دُور از قیاس نہیں ہے اور پھر ان کے شعری موضوعات، مزاج اور طرزِ احساس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات قرینِ قیاس نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری خصوصاً آخری دَور کی شاعری میں جو پیچیدگی، گہری تجریدیت اور مزاج ملتا ہے وہ شعوری پیکروں کی نسبت لاشعوری پیکروں کی تخلیق میں زیادہ مدد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ مجید امجد نے اپنے عہد کی شکستگی کو بہت سے شکستہ پیکروں کے انداز میں بیان کیا ہے۔ تاہم قابل غور بات یہ ہے کہ

ان پیکروں کی تشکیل کے پس پردہ فنی چابک دستی یا حسن آفرینی کے اظہار سے کہیں زیادہ فکری پیچیدگی، ذہنی میلان اور عہد کی بے ترتیبی کو موضوع بنانے کا رجحان تھا۔ اسی لیے بہت سے پیکر نہایت عجیب و غریب اشکال میں سامنے آتے ہیں۔ اس ضمن میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

جب ہونٹوں کے دروازوں پر، چھپ چھپ آئیں رک رک جائیں
اکھیاں کیوں مسکائیں

(''اکھیاں کیوں مسکائیں''، ص۲۳۰)

بھر لیے ہم نے ان ایوانوں میں تھے جتنے شگاف
کون دیکھے آسماں کی چھت میں ہیں کتنے شگاف

(''متروکہ مکان''، ص۳۶۱)

یہیں کہیں ہے، اِسی سنہرے شہر کے اندر
اینٹوں کی تہذیب کے سینے میں ___ اک دلدل
گدے، مکھم، میلے کچیلے، دلوں کی دلدل
کڑوے زہر میں لت پت رسمیں

(''درونِ شہر''، ص۴۲۳)

اک دو حرف ہیں جن کی گرمی میرے لہو میں لہراتی ہے
ان لوگوں کی ریڑھ کی نلکی میں ہے گودا سونے کا

(''کبھی کبھی وہ لوگ''، ص۴۷۱)

ان کی جیبوں میں ہیں ارض و بقا کی کلیدیں
لیکن ان گچھوں کی ایک بھی چابی ان کے دل کے کالے تالے کو نہیں لگی

(''زائر''، ص۵۰۸)

یہ دو پہیے ارض و سما ہیں
اور اِس اپنی عمر کی سب تسکینیں، بچھی پڑی ہیں، ان سڑکوں پر

(''یہ دو پہیے''، ص۵۱۵)

اس نے تو اَب کس بھی لیے ہیں اپنے دل پر قبضے چاندی کے
اس نے تو اب چھت ہی لیں سب اپنی سوچیں

(''کوہستانی جانوروں''، ص۵۴۳)

یوں دھتکارا ہوا میں جا گرتا ہوں، لوہے کی گردن والی، ان کاٹھ کی روحوں میں

(''دنوں کے اِس آشوب''، ص۵۴۹)

میں نے دیکھا ان کے دلوں کے آنگن سونے کے تھے
ان کی مگن آنکھوں میں ڈورے سونے کے تھے
اک اک صبح کو ان کی سواری کے لیے آتی تھی سورج کی رتھ، سونے کی

(''میرے سفر میں''، ص۵۹۶)

باہر ــــــ کھوکھلے قہقہے، جن میں ٹین کی روحیں بجتی ہیں
اندر ــــــ کچھ کاٹھ کی راحتیں، دیمک کے جبڑوں میں

(''ان کے دلوں کے اندر''، ص۶۰۹)

لرزا دینے والے دھیان ان دنوں کے، جب لاکھوں لوگوں نے اندھیری رات کا کالا آٹا
اپنے آنسوؤں میں گوندھا تھا
کالے آٹے ــــــ کالے پانی ــــــ

(''بندے جب تو''، ص۶۱۱)

کالے کھمبوں کی نوکیں جب آسمانوں کے سائبانوں کو چھید دیتی ہیں
تو بھی ــــــ سدا اِک جیتی سوچ کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں سایوں کی عمریں

(''صدیوں تک''، ص۶۷۹)

ان مثالوں میں ایسے پیکر تراشے گئے ہیں جنھیں شعوری سطح پر پرکھنا خاصا مشکل ہے۔ مجید امجد ان پیکروں میں صورت واقعہ کو عام سطحِ حقیقت سے دُور لے جاتے ہیں اور ان کے مطالعہ سے یہ بات فوری طور پر ذہن میں آتی ہے کہ مجید امجد موجِ خیال کی پیروی میں واقعی صورتِ حال سے ہٹ جاتے ہیں اور اشیاء ظاہری ہیئت اور سطح تبدیل کرتی نظر آتی ہیں۔ ان مثالوں میں ہونٹوں کے دروازے، آسمان کی چھت میں شگاف، دلوں کی دلدل، ریڑھ کی نلکی میں سونے کا گودا، دلوں کے کالے تالے، دوپہیے ارض وسما ہیں، چاندی کے قبضے، لوہے کی گردنیں، کاٹھ کی روحیں، سونے کے آنگن، آنکھوں میں سونے کے ڈورے، کھوکھلے قہقہے، ٹین کی روحیں، کاٹھ کی راحتیں، کالا آٹا اور کالا پانی وغیرہ ایسے شعری پیکر ہیں جو لاشعوری کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ عالمِ خواب کی سلطنت میں تخلیق ہونے والے یہ ڈریم امیجز سرئیلسٹ رویے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ مجید امجد جب ٹین کی روحوں، کاٹھ کی راحتوں اور لوہے کی گردن کی بات کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر ایک فرد کی نہیں بلکہ تہذیبی، سماجی، سیاسی، مذہبی، معاشی اور معاشرتی اعتبار سے گرتے ہوئے معاشرے کی عمومی صورتِ حال ہوتی ہے۔ ٹین کی روحیں صنعتی اور مادی ترقی کے ان میلانات کی طرف اشارہ ہے جب انسان تمام اقدار، اخلاقی معیارات اور انسانی تقاضوں کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے۔ کاٹھ کی راحتیں وہ محبتیں اور خوشیاں ہیں جن کے حصول کے لیے انسان سب کچھ برباد تو کر دیتا ہے مگر ان خوشیوں اور محبتوں کے حقیقی مفہوم سے آشنا نہیں ہو سکتا۔ دل کے کالے تالے، دل

پر چاندی کے قبضے، سونے کے بنے آنگن اُس غیر متوازن معاشرے کی زبوں حالی کا بیان ہیں جس کی بنیاد طبقات پر رکھی گئی ہے۔ لوہے کی گردن ایسا پیکر ہے جو تمام تر خوفناکی اور طاقت کے ساتھ مظہر کی دنیا کو سامنے لاتا ہے، یعنی مجید امجد شعبہ ہائے زندگی کے تمام حوالوں کو بے بس آگہی دینے والے قرار دیتے ہیں، ہمارے ادارے، سیاسی نظام، گھریلو سسٹم، عدالتیں، محکمے، قانون غرض زندگی سے متعلق ہر شعبہ لوہے کی گردنیں اور کاٹھ کی روحیں ہیں جو انسانوں کے اعتقادات کو بے بس کر دیتے ہیں۔ غرض جن بے ربط شاعرانہ پیکروں اور غیر منطقی اُسلوب کا تقاضا ورائے واقعیت پیکروں کے لیے لازمی ہے، مجید امجد کے یہاں اس کا واضح اظہار ملتا ہے۔

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پیکر تراشی مجید امجد کے شاعرانہ اظہار کا نہایت مضبوط حوالہ ہے۔ ان کے پیکروں میں شعوری و لاشعوری ہر دو حوالے سے ندرت، تازگی اور فکری وسعت نمایاں ہے۔ وہ گہرے اور تہہ دار پیکروں کے ذریعہ فرد، سماج اور کائنات کے باہمی رشتوں کی تفہیم کرتے ہیں۔ ان کی شاعری انھی گہرے، معنی خیز اور دلکش پیکروں کا مجموعہ ہے اور ان کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کے تراشیدہ پیکر انہیں دوسرے شعرا سے منفرد اور ممتاز کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''شعر، غیر شعر اور نثر'' (الٰہ آباد، شب خون کتاب گھر، بار دوم ۱۹۹۸ء) ص۱۰۸۔
۲۔ شبلی نعمانی، ''شعر العجم'' (جلد چہارم) (لاہور، الفیصل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ص۸۔
۳۔ ایضاً ص۹،۸۔
۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر''، ص۱۰۹۔
۵۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھیں:
i۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ''علامت سے امیج تک''، صفحہ نمبر ۳۷ تا ۱۳۹۔
(اس کتاب میں ڈاکٹر رفعت اختر نے پیکر تراشی کے معنوی و اصطلاحی مفہوم (ص۳۷) پیکر نگاری کی تعریف (ص۸۲) اور پیکر کی اقسام (ص۹۴) کے حوالے سے تفصیلی بحث کی ہے۔)
ii۔ ڈاکٹر سہیر رسول، ''اُردو غزل میں پیکر تراشی'' (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اوّل ۱۹۹۹ء) صفحہ نمبر ۱۵ تا ۷۵۔
(ڈاکٹر سہیر رسول نے کتاب کے باب ''ادبی پیکر کا مفہوم'' میں جن مباحث پر تفصیلی رائے دی ہے ان میں پیکر کا مفہوم (ص۱۷) پیکریت (ص۳۱) پیکر کی قسمیں (ص۴۲) پیکر کے عناصر (ص۴۸) پیکر کی خصوصیات (ص۵۳) پیکر تراشی کا عمل (ص۶۲) اور پیکر تراشی کا عمل، نفسیاتی زاویہ (ص۶۶) شامل ہیں۔)

iii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی'' (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اوّل ۱۹۸۹ء) صفحہ نمبر ۱۷ تا ۹۸۔

(ڈاکٹر توقیر احمد خاں نے مندرجہ بالا کتاب میں اقبال کی پیکر تراشی کو موضوع بنایا ہے تاہم پہلے باب میں پیکر تراشی کے فنی مباحث پر نہایت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ باب اول میں چند اہم مباحث پر قلم اُٹھایا گیا ہے ان میں پیکر تراشی، مفہوم اور ماہیت (ص ۱۷) پیکر اور مجاز (ص ۳۴) پیکر اور تشبیہ (ص ۳۵) پیکر اور استعارہ (ص ۳۶) پیکر اور تمثیل (ص ۳۷) پیکر اور محاکات (ص ۳۹) پیکر تراشی کی قسمیں (ص ۵۹) پیکر تراشی کی اہمیت (ص ۲۷) خاص اہمیت کے حامل ہیں۔)

iv۔ انیس ناگی، ''تنقید شعر'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء) صفحہ نمبر ۸۹ تا ۱۰۳۔

۶۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے: ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی''، صفحہ نمبر ۹۹ تا ۲۴۴۔

۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''مجید امجد، توازن کی ایک مثال'' (مضمون) مشمولہ ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، اول ۱۹۷۴ء) ص ۹۴۔

۸۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ''سخن ور، نئے اور پرانے'' (حصہ دوم) (لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، اول ۱۹۸۱ء) ص ۱۵۷۔

۹۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ص ۵۰ تا ۵۳۔

۱۰۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''شناسا چہرے'' (کراچی، غضنفر اکیڈمی، اول ۱۹۸۷ء) ص ۱۱۳، ۱۱۲۔

۱۱۔ ڈاکٹر سہپر رسول، ''اُردو غزل میں پیکر تراشی''، ص ۴۹۔

۱۲۔ ایضاً ص ۵۳۔

۱۳۔ ڈاکٹر سہیل احمد خاں، ''سرئیلزم'' (مضمون) مشمولہ ''ماہ نو'' لاہور (جلد ۴۴، شمارہ ۲، فروری ۱۹۹۱ء) ص ۳۔

☆☆☆

ڈاکٹر بلند اقبال

یہ کیسی بے وفائی ہے

'اللہ مارے تمہارے ابا پرائی عورتوں کے بہت شوقین تھے، جہاں کوئی لال پیلی چھپن چھری دیکھی، چل پرے پیچھے پیچھے، پھر نہ گھر کا پتہ نہ باہر کا، میں کہے دے رہی ہوں ذرا نظر دبا کر رکھیو، یہ مرد ذات بڑی بے وفا ہوئے ہے، شادی کے کچھ سال تو ہر کوئی دُم دبا کہ چلے ہے پر جہاں دو چار لونڈے لونڈیاں ہوئے وہی آس پاس کی عورتوں کو دیکھ کر دُم کھڑی کر لی۔۔۔'

ادھر اماں جی تو جو منہ میں آئے بکے جا رہی تھیں پر عفت بی بی گھٹنوں گھٹنوں شرم سے پانی ہوئے جا رہی تھی، وہ کبھی دوپٹہ سر پہ پھیلاتی تو کبھی سینے پہ کھینچ لیتی، جب اور برداشت نہ ہوا تو گھاگرا سنبھالا، کھڑاؤں میں پاؤں گھسایا اور گھسر گھسر کرتی ہوئی رسوئی میں جا کر لکڑی کے تختے پر گھٹنوں کے بیچ سر دے کر بیٹھ گئی، پر اماں جی بھی کب چپ ہو کر بیٹھنے والی تھیں۔

'اری نوج ماری شرما کیا رہی ہے، یہ بات دھیان میں رکھ لے ورنہ پھر بعد میں پچھتاوے گی۔'

'اونہہ اماں جی بھی تو بس، اب جب بیاہ میں صرف چار دن ہی رہ گئے ہیں تو ایسے وقت یہ بک بک جھک جھک، جب دیکھو بس یہی راگ الاپے جا رہی ہیں، نہ جانے ابا نے اماں جی کو کیسے دھوکے دے کہ اُنہیں ساری دنیا کے مرد بس ایک جیسے ہی لگے ہیں۔'

عفت نے بیزارگی سے سوچا، اونہہ، اچانک ہی اُسے اپنے ہونے والے میاں کا خیال آ گیا۔

'میرے منان ایسے تھوڑی ہوں گے جیسے ابا تھے۔ وہ اور مردوں کی طرح ہر طرف آنکھیں مٹکانے والے نہیں ہوں گے۔ وہ تو صرف میرے ہوں گے۔ صرف میرے، مجھ سے تھوڑی بے وفائی کریں گے، وہ تو مجھ سے سچا پیار کریں گے۔' یہ خیال آتے ہی عفت کو لگا جیسے اُس کے سارے بدن میں بجلیاں سی رینگنے لگی ہوں۔ اُس نے جلدی سے دوپٹے کے پلو سے پیشانی اور گردن کا پسینہ صاف کیا اور سامنے چولہے پہ چڑھی دیگچی کے ڈھکن کو سرکا کر بھاپ کو نکلتے دیکھنے لگی۔

اور پھر یہی ہوا، شادی کی رات منان نے جو اُسے دیکھا تو عفت کو ایسا لگا کہ جیسے اُس کے دہکتے حسن کو دیکھ اُن کی سٹی ہی گم ہو گئی ہو، ایسے کانپتے ہاتھوں سے اُسے ہاتھ لگایا جیسے وہ موم کی گڑیا ہو، ہاتھ لگے اور پگھل جائے۔ اماں جی کے پیدا کردہ سارے اندیشے بس ہوائی ثابت ہوئے۔ منان تو سر سے پاؤں تک سچے من سے اُسے چاہتے تھے۔ کتنا بڑا تو کاروبار تھا، دن رات کا دفتری عورتوں میں اُٹھنا بیٹھنا، مگر مجال ہے جو خاندانی رکھ رکھاؤ میں کوئی فرق آنے دیں، پوری متانت سے لوگوں سے ملتے، کبھی

ضرورت سے زیادہ میل جول نہ بڑھاتے، ہر چیز کا وقت پہ دھیان رکھتے، خود عفت کا تو چھوٹی چھوٹی باتوں کا خیال کرتے، کپڑے لتے زیور بس زبان ہلنے کی دیر ہوتی اور انبار لگ جاتا۔ جو دھن برس رہا تھا وہ اُس پر روپ بن کر چمکتا، بس دلہن ہی بنی رہتی، شادی کو دو سال ہو گئے مگر اولاد اب تک نہ ہوئی تھی پر مجال ہے جو منان شکایت کا کوئی لفظ بھی زبان پہ لائے ہوں، پورے خاندانی وقار سے رہتے تھے، نہ تو کبھی پریشانی کا اظہار کرتے اور نہ ہی کبھی اپنے روزمرہ کے معمولات میں فرق آنے دیتے، وہ تو اُس کو اب بھی ایسے ہی چھوتے تھے کہ جیسے وہ پہلے ہی دن کی دلہن ہو، ہاتھ لگے اور میلی ہو جائے۔ اُن کے دن رات ویسے ہی تو تھے جو شادی سے پہلے تھے، صبح ہوتی اور دفتر چلے جاتے، شام پانچ بجتے ہی گھڑی کی چڑیا جو پانچ بار کوکو کرتی ٹھیک اُسی وقت منان کی موٹر کی ہارن کی آواز پی پی کرتی گھر میں گھستی، شام کی چائے وہ بلاناغہ عفت کے ساتھ پیتے پھر اُن کے بچپن کے دوست شرافت بھائی آ جاتے اور دونوں میں کیرم کی بازی لگ جاتی۔

شرافت بھائی ہی تو منان کے اکلوتے دوست تھے، بچپن کا یارانہ تھا، دونوں میں گاڑھی چھنتی تھی۔ پڑوس میں ہی رہتے تھے، ماں باپ مر چکے تھے، منان ایک بار کہہ رہے تھے کبھی نوجوانی میں جو کسی نے دل توڑ دیا تو پھر شادی ہی نہیں کی۔ اُن کے گھر دن رات کا آنا جانا تھا، خود عفت کی زبان شرافت بھائی شرافت کہتے نہ تھکتی تھی۔ شرافت بھائی بھی نام کی طرح بے انتہا شریف، منان کے بچپن کے دوست ہونے کے باوجود مجال ہے جو کبھی عفت سے نظر ملا کر بھی بات کی ہو، شکل پہ بھول پن برستا تھا، بس لے دے کر ایک اُن کی گھنی مونچھیں تھیں جو اُن کے چہرے پہ کچھ اجنبی اجنبی سی لگتی تھیں، جب بھی ہنستے تو کچھ عجیب طرح سے منہ کو سکیڑتے کہ لگتا جیسے ہونٹ خود مونچھ بن گئے ہوں۔ عفت کو اُن کو ہنستا دیکھ کر بڑی ہی اُلجھن ہوتی تھی۔

اُس رات بجلی کڑاکے سے گرج رہی تھی، منان دفتر سے آئے، عفت کے ساتھ چائے پی اور پھر شرافت بھائی کے گھر کیرم کی بازی جمانے چلے گئے۔ عفت کو نہ جانے کیوں صبح ہی سے عجیب عجیب سے ہول اُٹھ رہے تھے، کئی بار سوچا آج منان کو گھر پہ ہی روک لیں، بچپن ہی سے اُس کا بجلی کے کڑاکوں سے دل دہلنے لگتا تھا۔ دو سے تین گھنٹے ہو گئے تو چھاتا لیا اور شرافت بھائی کے گھر کے لیے نکل کھڑی ہوئی، گیٹ بجانے سے پہلے ہی کیا دیکھتی ہے کہ محلے کے دو چار بچے ایک دوسرے کے کندھوں پر چڑھے، شرافت بھائی کے کمرے کی کھڑکی سے کمرے کے اندر جمی کیرم کی بازی دیکھنے میں مگن تھے، اُس کو اچانک دیکھا تو ایک دوسرے کے پیچھے کودتے پھلانگتے ہوئے بھاگ گئے۔ اُس نے جو پیروں کے بل کھڑے ہو کر کمرے میں جھانکا تو آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔

شرافت بھائی اور منان کچھ اس طرح سے ایک دوسرے میں مشغول تھے کہ کیا نو بہاتا شادی شدہ جوڑا آپس میں مصروف ہو۔۔۔ اُسے ایسا لگا کہ جیسے آسمان کی ساری ہی گرجتی ہوئی بجلیاں اُس پہ ایک ساتھ گر رہی ہوں اور ہر کڑکڑاہٹ میں اماں جی کی آواز گونج رہی ہو 'یہ مرد ذات بڑی بے وفا ہوئے ہے۔' ہائے اماں جی، مگر یہ کیا، اچانک عفت کے منہ سے نکلا، یہ کیسی بے وفائی ہے؟

ڈاکٹر بلند اقبال

سہاگ رات

وہ گلاب و موتیے سے سجی سجائی سیج پر سر جھکائے سمٹی ہوئی بیٹھی تھی، ایک نمکین سی مسکراہٹ کے ساتھ اُس نے پلکوں کی چلمن سے جھانک کر دیکھا، رنگ برنگی کاغذی پھولوں کی لڑیاں اُس کے گرد حصار سا بنتی ہوئی مسہری کے کناروں سے کمرے کی چھت تک ٹکی ہوئی تھی۔ مسہری کی رنگین چادر تازہ گلاب کے غنچوں اور پتیوں سے ڈھکی ہوئی اُس کے سپنوں کے شہزادے کے انتظار میں سیج کا روپ دھارے ہوئے تھی، کمرے میں مہندی اور اُبٹن کی خوشبوئیں اور اُس کے بدن سے اُٹھنے والی دلہن کے ارمانوں کی مہک، کسی بھی دیسی بدیسی پرفیوم کو کہیں قریب بھی پھٹکنے نہیں دے رہی تھی۔ کمرے کی فضاء میں ایک انتظار کی سی کیفیت تھی جو دیوار پر لگی گھڑی کی سوئیوں کی آواز کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر اُس کے آنے والے حسین لمحات کو موسیقیت کا روپ دے رہی تھی۔

موسیقی تو ایک مدھر سُر کی طرح اُس کے روئیں روئیں میں دوڑ رہی تھی کبھی کسی حسین خیال کی طرح اور کبھی کسی بے چین احساس کی طرح، آنے والے خوشگوار لمحوں کے انتظار میں جب اُس کے سپنوں کا شہزادہ اُس کا ہاتھ تھامے اُس سے زندگی کے حسین مستقبل کی سرگوشی دھیمے سے کریگا اور پھر اُس کے ہر لمس، کچھ ان کہے لفظوں کی طرح اُس کی روح میں اُتر جائیں گے۔ اس خیال کے آتے ہی اُس نے اپنے مہندی رنگے پیر کو گوٹے کناروں سے سجے غرارے میں کچھ اس طرح سے سمیٹا کہ جیسے خود سے شرما رہی ہو، اُس نے دوبارہ پلکوں کی چلمن گرا دی اور آنکھیں بند کر کے آنے والے حسین لمحوں کے سپنے دیکھنے لگی۔

کچھ ہی دیر میں اُس کے سپنوں کے شہزادے کا حسین روپ اپنے پورے خدوخال کے ساتھ اُس کے خیالوں میں اُبھرنے لگا۔ لمبا قد، چوڑے کندھے، کشادہ پیشانی، بڑی بڑی روشن آنکھیں جن میں ذہانت اپنی پوری تابناکیوں کے ساتھ چمک رہی تھیں اور جب وہ پہلی بار اُس کے گھر آئے تھے، امی نے اُسے مسکراتے ہوئے بتایا تھا کہ لڑکا انجینئر ہے، خاندان مذہبی ہے اور تنخواہ بیس ہزار ہے۔ خود وہ بھی تو معاشیات میں ایم اے تھی، اسی سال تو اُس کا رزلٹ آیا تھا۔ اُسے یاد آنے لگا کس قدر وقار تھا اُن کی شخصیت میں، کس قدر دلکش تھے اُن کے انداز، بات کرتے ہوئے دونوں ہاتھوں کی انگلیوں کے کناروں کو وہ جوڑتے تھے اور ایک مخصوص طرح سے منہ کو ہلاتے ہوئے 'اونہہ' کرتے تھے۔ اُن کے لہجے کی شائستگی، اُن کے چہرے کا اُتار چڑھاؤ، اُن کا بات چیت کا ہر انداز، کس قدر دلکش اور دل موہ لینے والا تھا۔ اُن کے خوبصورت لبوں کی حرکت دُور سے اُس کے کانوں کو متبسم عنایت تو خیر عطا نہیں کر پا رہی تھی مگر اُس کی

نظروں کو مسلسل احساس ضرور دے رہی تھی کہ جیسے اُن کا کہا ہوا ہر لفظ عقل و دانش مندی کا وہ موتی ہے جو ایک دن اُس کی گردن کا ہار اور سر کا تاج ضرور بن جائے گا۔ اُن کا ہر انداز جیسے گواہی دے رہا تھا کہ وہ زندگی کے ہر تلخ و شیریں اُتار چڑھاؤ سے کسی دانشور کی طرح واقف ہیں، وہ نہ صرف سوسائٹی کے چاروں طرف پھیلے ہوئے تانے بانے میں سیاسی، سماجی، معاشی اور مذہبی غیر ہمواریوں پہ تنقیدی نظر رکھتے ہیں بلکہ اکیسویں صدی کے سائنسی دَور کی تبدیلیوں پر ایک تعمیری اندازِ فکر بھی رکھتے ہیں۔ اُنہیں آنے والے دور سے وہ روشن امیدیں بھی ہیں جو مذاہب کی جامد فکر میں سائنسی طرزِ فکر کی روشنی سے انسانی نفسیات کی بہتر تبدیلی کا سبب بنے گی۔ وہ مذاہب کے سماجی اور روحانی فرق کی گہرائیوں سے واقف ہیں وہ آنے والے جدید دَور کی تبدیلیوں کو نظریات کی اساس سے ہم آہنگ تو کریں گے مگر شخصیتوں کی انا کا مسئلہ نہیں بننے دیں گے وہ ایک مذہبی گھرانے سے ہیں اور آج کے دور کے انجینئر بھی، یہی تو وجہ ہے وہ روحانیت کی اعلیٰ منزلوں کو، نفسیاتی سائنس سے ہم آہنگ کرتے ہوئے بہتر انسانی سماج کی تعمیر کرنا چاہیں گے۔ اُن کا جمالیاتی ذوق تو اُن کی ہر ایک ادا میں نمایاں ہو رہا تھا۔ اُن کے انداز اُن کے شاعرانہ شغف کی گواہی دے رہے تھے وہ اپنے دل کے کینوس پہ میرے عشق کی تصویر بنائیں گے۔ کتنی ہی دیر تک وہ اپنے کمرے میں سُن پیروں سے کھڑی، پردے کی آڑ سے اُنہیں اپنی قسمت پہ رشک کھاتے ہوئے تکتی رہی تھی اور پھر بالآخر اُس کی اپنے سپنوں کے شہزادے کے ساتھ شادی ہوگئی اور آج اُس کی سہاگ رات تھی۔

اچانک دروازے پہ آہٹ ہوئی اور اُس کی سوچ کے سلسلے اک دم ٹوٹ گئے، پہلے تو اُس نے سوچا کہ آنکھیں کھول کر اپنے آنے والے دیوتا کا سواگت کرے مگر شرم و حیا کی شدت پلکوں پہ بھاری پڑنے لگی اور وہ چاہتے ہوئے بھی نیم باز آنکھوں سے خود سے باہر کا جائزہ لینے میں ناکام رہی، قدموں کی چاپ جیسے دروازے پر ہی رُک گئی تھی مگر کچھ دیر کی صبر آزما خاموشی کے بعد ایک دلکش سی مردانہ آواز کمرے میں گونجی۔ محترمہ! آپ دو رکعت نماز پڑھ لیجیے کہ سنت رسولؐ ہے اور میں بھی غسل کر کے آتا ہوں کہ مباشرت سے پہلے واجب ہے اور۔۔۔ ہاں۔ اُنہوں نے اک طائرانہ نظر سے روشنی کی طرف دیکھا اور کہا یہ روشنی گُل کر دو یہ مکروہ ہے۔ کچھ ہی دیر میں باتھ روم سے آنے والے پانی کے گرنے کی آوازیں اور اُس کی آنکھوں سے بہتا ہوا کاجل، اُسے مذاہب کے روحانی اور سماجی ملاپ سے پیدا ہونے والی سہاگ رات کا مطلب سمجھانے لگے۔

☆☆☆

اسلم سحاب ہاشمی

بے آواز لاٹھی

توبہ استغفار! یہ زلزلہ نہ تھا، اک قیامتِ صغریٰ تھی۔ خبرنامے کی رپورٹ میں تباہی کے مناظر دیکھ دیکھ کر روح کانپ اُٹھتی تھی۔ ہنستے بستے شہر کھنڈر اور بستیوں کی بستیاں ملیامیٹ ہو چکی تھیں۔

مجھے اگلے دن عنایت کے گاؤں سے آئے ہوئے، ایک آدمی کے ذریعے سے پتہ چلا کہ بڑی حویلی پر بھی زلزلے کی وجہ سے قیامت ٹوٹ پڑی ہے۔ میں نے وہاں جانا ضروری سمجھا کیونکہ عنایت سے دوستانہ رہا تھا، جس کی بدولت پچھلے دس برسوں سے میرا اس گاؤں میں آنا جانا تھا۔

میں جب بڑی حویلی پہنچا، تو وہاں ایک کہرام مچا ہوا تھا۔ گاؤں کی سب عورتیں جمع تھیں اور ان کے بین کی آواز حویلی اور گاؤں کی فضا کو سوگوار بنا رہی تھی۔ میں تقریباً ڈیڑھ گھنٹہ رہا۔ عنایت کے باپ دادا کا گھر غم و حسرت کی تصویر بنا، اپنے اُن مکینوں کی راہ تک رہا تھا جن کا اب پلٹنا ممکن ہی نہیں رہا تھا کیونکہ موت کی آغوش میں کھو جانے والے بھلا کب واپس آتے ہیں۔

اس وقت عنایت مجھے بے حد یاد آ رہا تھا جس نے آج سے دس گیارہ برس پہلے آ کر ہمارے محلے میں ایک مکان خریدا تھا جو میرے گھر کی دیوار سے ملحقہ تھا۔ ہماری پہلی ملاقات محلے کی مسجد میں نمازِ عصر کے بعد ہوئی تھی۔ مجھے یاد ہے وہ بوسکی کی قمیض اور سفید لٹھے کی شلوار میں ملبوس تھا۔ وہ نہ صرف ظاہری لباس سے بلکہ چہرے مہرے سے بھی نہایت نفیس مزاج انسان دکھائی دیتا تھا۔

پہلی ملاقات تو محض رسمی تعارف تک محدود رہی۔ پھر ہر روز نماز کے بعد مسجد میں اس سے علیک سلیک ہونے لگی اور پھر یہی سلام دعا آہستہ آہستہ دوستی میں تبدیل ہوتی گئی۔ تو آج اس کی رفاقت میں گزارے ہوئے سابقہ دس برسوں کی ایک ایک بات مجھے یاد آ رہی تھی۔

گاؤں چھوڑ کر اس نے شہر میں مستقل رہائش رکھ لی تھی لیکن پھر بھی گاؤں سے کبھی اپنا رشتہ منقطع نہ کر سکا تھا۔ سچ کہتے ہیں جہاں نال دبی ہو، وہ جگہ نہیں بھلائی جا سکتی۔ تبھی تو عنایت گاؤں کے جاگیردار کی لاکھ مخالفت کے باوجود گاؤں آتا جاتا تھا۔ وہاں کے لوگ کے دکھ سکھ اور خوشی غمی میں شریک ہوتا رہتا تھا۔

دلاور خان نے بھلا اِس کی مخالفت کیوں کرنی تھی۔ یہ خود ہی اس سے مخالفت بڑھائے رکھتا تھا۔ یوں کہنا چاہیے یہ شہر کا مکان ایک ایسا محاذ تھا، جہاں وہ ہر وقت دلاور خان کے خلاف سازشوں کے جال بُنا کرتا تھا۔ گاؤں میں کوئی چوری، ڈکیتی، اغوا یا لڑائی جھگڑا، خواہ کچھ بھی واقعہ پیش آتا، تو عنایت اُس کا ذمہ دار دلاور خان کو ٹھہراتا تھا اور پھر گاؤں میں پہنچ جاتا، اس مظلوم پارٹی کا ہمدرد خیر خواہ بن کر اور انہیں

قائل کرتا کہ وہ دلاور خان کے خلاف قانونی کارروائی کریں۔ کچھ لوگ اس کی باتوں میں آ کر تھانے، کچہری کا رُخ کرتے۔ مقدمات لڑتے مگر ہر بار دلاور خان بے قصور ثابت ہوتا تھا۔

میں تو یہی سمجھتا تھا کہ عنایت کو خواہ مخواہ دلاور خان کی مخالفت مول لے کر اپنی لیڈری چمکانے کا شوق تھا۔ کچھ لوگوں کے کہنے پر، دلاور خان کے خلاف درخواست داغ دی کہ اُس نے زکوٰۃ کی رقم میں خورد برد کی ہے۔ اسی طرح اللہ وسایا کی بھینس چوری ہوئی تو عنایت نے دلاور خان کے خلاف نام زد پرچہ کٹوا دیا کہ یہ بھینس اس نے چوری کروائی ہے۔ قالو قصائی کی بیٹی اغوا ہوئی تو اس کے اغوا کا ذمہ دار بھی عنایت نے دلاور خان کو ہی ٹھہرایا جب کہ وہ لڑکی پورے ایک ہفتہ بعد ایک دوسرے گاؤں کے زمیندار کے ڈیرے سے برآمد ہوئی اور یہ برآمدگی بھی دلاور خان کی کوششوں سے ہوئی تھی۔ اس احسان کے بوجھ سے قالو قصائی کی گردن جھک گئی۔ اپنے سر کی پگڑی اُتار کر دلاور خان کے قدموں میں رکھ دی اور عنایت کے کہنے پر، جو اس نے دلاور خان کے خلاف کارروائی کی تھی اس کی معافی مانگی اور ساتھ ہی یہ درخواست بھی کی کہ خان صاحب اپنی بڑی حویلی میں اس کی بیٹی صغریٰ کو باندی کے طور پر رکھ لیں کیونکہ اب اس نصیبوں جلی کے ساتھ کس نے شادی کرنی تھی، جب کہ اس کے منگیتر قاسم نے بھی اُسے ٹھکرا دیا تھا۔

اسی طرح اللہ وسایا کی بھینس کا پولیس والے تو سراغ نہ لگا سکے، البتہ دلاور خان کی تگ و دَو سے دو ماہ بعد بھینس کا پتہ چلا، جسے دریا پار کی ''سڑی بستی'' کے چور باندھ کر لے گئے تھے جنھوں نے اب پانچ ہزار تاوان کا مطالبہ کیا تھا۔ مجبوراً اللہ وسایا کو پانچ ہزار ادا کرنا پڑے، تب جا کر اس کی بھینس واپس ہوئی۔ زکوٰۃ کی رقم میں خورد برد کا الزام لگایا، اس کارروائی میں بھی عنایت کو ناکامی ہوئی۔ بعد میں وہی لوگ اپنے بیانات سے بدل گئے جنھوں نے حلفاً کہا تھا کہ اُن سے پانچ پانچ ہزار روپے کی وصولی پر دستخط کروا کے، انہیں صرف ایک ایک ہزار دیا ہے۔

عنایت کی انہی سرگرمیوں کی وجہ سے دلاور خان تو اس سے ناراض رہتا ہی تھا لیکن اب گاؤں کے لوگ بھی اس سے خار کھانے لگے تھے۔ وہ گاؤں جاتا تو گاؤں والے اُس سے ملنے سے کتراتے اور اُسے ایک شریر اور شیطان قسم کا آدمی تصور کرنے لگے تھے۔ اس رویے سے عنایت کے دل کو بہت ٹھیس لگی۔

میں اُسے بار بار سمجھاتا تھا کہ وہ ان تخریبی سرگرمیوں کو ترک کر کے، پُر امن زندگی گزارے لیکن وہ میری باتوں کو اس کان سے سن کر اُس کان سے نکال دیتا تھا۔ تھانے کچہری کے ذریعے تو وہ دلاور خان کے خلاف کارروائیاں کرتا ہی رہتا تھا۔ اب اخباری صحافیوں کے ساتھ بھی میل جول بڑھانا شروع کر دیئے تھے۔ کچھ عرصہ کے بعد ایک بہت بڑا دھماکہ کیا۔ اپنے مکان پر ایک پریس کانفرنس منعقد کرا ڈالی۔

پریس کانفرنس میں دلاور خان کے خلاف خوب زہر اُگلا گیا۔ اس کی اور اس کے خاندان کی

کردار کشی کی گئی۔ اس کے بڑوں، بزرگوں تک کی پگڑیوں کی شرم نہ رکھی گئی۔ یہ پریس کانفرنس دلاور خان کے خاندان کی عزت پر تازیانے کی طرح لگی۔ اب وہ بھی آگ بگولہ ہو کر انتقام لینے پر اُتر آیا۔ عنایت کو پیغام بھجوا دیا گیا کہ اب وہ گاؤں میں قدم نہ رکھے ورنہ زندہ واپس نہ جا سکے گا۔ حالات واقعی کشیدہ ہو چکے تھے۔ گاؤں کی طرف جانے والے ہر راستے پر دشمنی کی آگ بھڑک اُٹھی تھی۔

اب اس کے سوا اور کوئی چارہ نہ تھا کہ عنایت اپنی گاؤں کی زمین فروخت کر دے کیونکہ اب اس کا اپنے گاؤں سے دل چل گیا تھا۔ گاؤں میں زمین کا خریدار دلاور خان کے علاوہ اور کوئی نہ تھا۔ ڈھائی لاکھ زمین کا بیعانہ لے کر، اُسے زمین کا قبضہ دے دیا گیا۔ پھر وہ ایسا قابض ہوا کہ نہ تو سات لاکھ کی بقیہ رقم ادا کی اور نہ ہی زمین کا قبضہ چھوڑا۔ مقدمہ ہوا، پیشیاں بھگتی گئیں، کتنی رقم اس مقدمہ بازی میں اُڑ گئی لیکن سوائے ناکامی کے عنایت کے ہاتھ اور کچھ بھی نہ آیا۔ اس واقعہ نے اُسے ایسا مایوس کیا کہ پہلے گاؤں کو چھوڑا اور پھر اپنے ملک کو بھی خیر باد کہہ کر ادائیگی حج کے لیے ملکِ حجاز روانہ ہو گیا۔ پھر اُسی پاک مٹی کو ہی اپنا مسکن بنا لیا۔

گاؤں سے واپسی پر قبرستان کی اُس کچی اور بوسیدہ قبر پر حاضری دینا بھی میں نے ضروری سمجھا جہاں ایک مرتبہ عنایت کے ساتھ مجھے جانے کا اتفاق ہوا تھا۔ قبر کے سرہانے کھڑے ہو کر فاتحہ پڑھی اور اس کا ثواب قبر میں دفن ہستی کی روح کو بخشا اور پھر سر اُٹھا کر اوپر دیکھا، تو ''جال'' کا ایک سرسبز درخت مجھ پر اپنی شاخیں پھیلائے کھڑا تھا۔ ان شاخوں پر سرخ، سبز، نیلی، پیلی اور مٹیالی رنگت کی پیلو گٹھنوں کی طرح لدی ہوئی تھیں۔ میری نظر ان پیلوؤں کی رنگارنگی میں ایسی الجھی کہ میں آس پاس قبروں میں سوئی موت سے بھی بے خبر ہو گیا۔ اتنے میں کسی نے پیر بابا کی مزار پر آ کر گھنٹیاں بجائیں تو میری محویت کا سلسلہ ٹوٹ گیا۔

میں اُسی کچی اور بوسیدہ قبر کے سرہانے کھڑا تھا۔ یہ قبر میرے لیے ایک معمہ تھی جس پر چراغ تھا نہ کوئی لوحِ مزار اور نہ ہی عنایت نے اس کے متعلق مجھے کچھ بتایا تھا۔ ہاں یہ مجھے یاد ہے کہ عنایت یہاں فاتحہ خوانی کے دوران رو پڑا تھا۔ ہوگی اس کے کسی عزیز کی قبر۔ عزیزوں اور اپنوں کی موت ہر ایک کو رُلا دیتی ہے۔ میں بھی بہت رویا تھا، جب میں نے عنایت کے مرنے کی خبر سنی تھی۔ آج اُس کے حریف اور دشمن دلاور خان کی موت کا ماتم بھی بڑی حویلی میں دیکھ آیا تھا۔ دلاور خان پچھلے ہفتے سے اسلام آباد کے مارگلہ ٹاور میں ایک کرائے کے فلیٹ میں رہائش پذیر تھا۔ بیٹی پچھلے ماہ سے گھر چھوڑ کر کسی کے ساتھ بھاگ گئی تھی۔ ضلع بھر کی پولیس اس کا سراغ لگانے میں ناکام ہو چکی تھی، تو اب دلاور خان اپنے وزیر دوستوں سے مدد طلب کرنے اسلام آباد جا بیٹھا تھا لیکن زلزلے کی بدولت زمین بوس ہونے والی عمارت میں اس کی لاش ایسی دبی کہ تیسرے دن تک نہ مل سکی تھی۔

بڑی حویلی میں کہرام برپا تھا۔ گاؤں کی عورتیں بین کر رہی تھیں۔ دلاور خان کی دونوں بیویوں

نے سونے کی چوڑیاں اُتار کر، ماتمی لباس پہن لیا تھا۔ خانم زیب النسا تو اس کی حقیقی بیوی اور اس کے خاندان کی تھی جب کہ صغریٰ نے دلاور خان سے ''تن بخشی'' کا رشتہ جوڑا ہوا تھا۔ آج یہ دونوں بیوہ ہوگئیں۔

اچانک میرے کانوں میں قرآنِ پاک کی تلاوت کی آواز گونجی جب میں نے توجہ سے سنا تو اس کلامِ مقدس کا مفہوم وحی کی طرح میرے ذہن پر نازل ہونے لگا

غفلت میں ڈالے رکھا تم کو، (دنیا) حاصل کرنے کی ہوس نے
یہاں تک کہ جا دیکھیں تم نے قبریں
خبردار! عنقریب معلوم ہو جائے گا تمہیں
پھر سُن لو! عنقریب معلوم ہو جائے گا تمہیں
دیکھو! اگر معلوم ہوتا تمہیں (اس روش کا انجام)
یقینی علم کی حیثیت سے (تو تم ہرگز ایسا نہ کرتے)
جان لو تم ضرور دیکھو گے جہنم
پھر تم ضرور دیکھو گے اسے یقین کی آنکھ سے
پھر ضرور باز پُرس ہوگی، تم سے اس دن نعمتوں کے بارے میں

آواز میں ایسا جلال اور پھر ایک ایک آیت میں ایسا اثر تھا کہ مجھ پر رقت طاری ہوگئی۔ جسم لرز رہا تھا اور آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ تو اس پُر ہیبت آواز نے مجھے مخاطب کیا۔ ''پتہ ہے تمہیں؟ یہ قبر کس مظلوم کی ہے؟'' میں نے نفی میں سر ہلایا۔ تو وہ مست درویش دوبارہ بولا۔ ''یہ قبر شیخ نورالدین کی معصوم بچی کی ہے جو بارہ سال پہلے اُس ظالم کے ظلم کا نشانہ بنی تھی جس ظالم کی لاش کا آج تیسرے دن سے کوئی سراغ نہیں مل رہا۔ اللہ! اللہ! تو بہت قوی العزیز ہے۔''

درویش قبروں کے بیچ بنی ہوئی راہ پر چلتا ہوا، مجھ سے دُور چلا گیا اور میں وہیں سوچتا رہ گیا۔ اس قبر میں شیخ نورالدین کی بچی دفن ہے۔

یعنی؟۔۔۔یعنی؟۔۔۔عنایت کی بہن؟

☆☆☆

طاہر عباس

نیند

کروٹیں بدل بدل کر وہ تھک چکا تھا۔ نیند لانے کے لیے اُس نے کیا کیا جتن نہیں کیے تھے۔ پچاس تک دوبارہ الٹی گنتی گننے، گردن کو دائیں بائیں ہلانے اور بھولے ہوئے شعر یاد کرنے کی کوشش کے علاوہ بھی وہ کتنے ہی حربے آزما چکا تھا مگر نیند تھی کہ آنے کا نام ہی نہیں لے رہی تھی۔ ذہن تھا کہ پھر افشاں کے تصور میں کھویا جا رہا تھا۔ اس نے ریڈیم ڈائل والی گھڑی پر نظر ڈالی۔ رات کے دو بجے تھے اور صبح سات بجے اُسے افشاں کو ملنے جانا تھا۔ ''کتنی ہی مدت بیت گئی ہے'' اس نے سوچا۔ ''جانے اب کیسی لگتی ہو۔'' افسانہ بہت سال پہلے اس کی محبوبہ تھی پھر اُس کی شادی ہوگئی اور وہ کچھ نہ کر سکا۔ وقت گزرتا رہا اور اس نے وہ شہر چھوڑ دیا مگر اس کی عشق کی خلش سینے میں جیسے اٹک کر رہ گئی اور آخر کل جب وہ اس شہر میں پھر ایک مدت بعد لوٹا تو یہ پھانس اس بری طرح سے چبھنے لگی کہ آخر شام کو اُس نے افشاں کو فون کر ہی ڈالا اور خوش قسمتی سے فون افشاں نے اُٹھایا تھا۔ ''اس کی آواز ذرا بھی تو نہیں بدلی۔'' اُس نے کروٹ بدلتے ہوئے سوچا۔ ''دھیمی، خواب ناک سی۔'' فون پر اسے پہچان کر اُس کا نام لیتے ہوئے افشاں اٹک سی گئی تھی۔ وہ مسکرا دیا۔ اس نے جس وقت فون کیا تھا تو اُس کے کانپتے ہاتھوں سے نمبر ہی نہ ملایا جا رہا تھا۔ بے یقینی کے باعث دل جیسے حلق میں آ کر دھڑکنے لگا تھا مگر افشاں کی آواز سنتے ہی جانے کہاں کہاں کے خوابیدہ جذبے اچانک جاگ اُٹھے تھے۔ نہ جانے اُسے کیا کیا یاد آ گیا تھا۔ ''یادیں بھی جیسے الجھے ہوئے دھاگوں کی طرح ہوتی ہیں اس نے سوچا۔ اُسے بہت سی بھولی بری باتیں مکمل تفصیل کے ساتھ یاد آ رہی تھیں۔ اُسے یاد آیا کہ پانچ سال قبل ایک شام افشاں اُسے ملنے آئی تو اس نے آسمانی رنگ کا آنچل اوڑھ رکھا تھا اور افشاں کی ڈائری پر جب اُس نے ''آج تو جسم وجاں کی شہزادی، آسمانوں کو اوڑھ کر آئی تھی'' لکھا تھا تو افشاں کھلکھلا کر ہنس پڑی تھی۔ ''تم'' اس نے ہنستے ہوئے کہا تھا۔ ''تم شاعر لوگ بہت جھوٹے ہوتے ہو۔'' افشاں کی وہ ہنسی آج بھی اُسی آب وتاب سے اس کے ذہن میں گونجی تو اُس نے بے ساختہ آنکھیں کھول دیں۔ کھڑکی کا پردہ بار بار ہوا سے اُڑ رہا تھا اُس کے ہٹنے سے گلی میں جلتے بلب کی روشنی وقفے وقفے سے کھڑکی اور اُس کے ساتھ پڑی میز کو روشن کر رہی تھے۔ میز پر بکھرے کاغذ پیپر ویٹ کے نیچے پھڑ پھڑا رہے تھے۔

وہ بہت دیر تک خالی الذین سا میز کو تکتا رہا۔ پھر اُس نے تکیے کے ساتھ پڑے سگریٹ کا پیکٹ اُٹھایا اور ایک سگریٹ نکال کر منہ میں دبا لی۔ ''ماچس'' اُس نے سوچا اور ہاتھ بڑھا کر سائیڈ لیمپ

آن کر دیا۔ کمرے میں مدہم سی زرد روشنی بھر گئی۔ ماچس مل گئی مگر وہ خالی تھی۔ وہ اُٹھا اور میز کی دراز کھول کر ماچس ڈھونڈنے لگا۔ سگریٹ سلگا کر وہ وہیں کرسی پر بیٹھ گیا۔ میز پر پڑے کاغذوں میں سے ایک کاغذ نکالا اور قلم کھول کر اس پر رکھ دیا۔ ''کیا لکھوں؟'' اُس نے جیسے خود سے پوچھا اور کسی جواب کے بغیر کرسی کی پشت سے ٹیک لگا کر آنکھیں موند لیں۔ ''افشاں جب تک ساتھ رہی حرف جیسے ہاتھ باندھ کر آ کھڑے ہوا کرتے تھے کہ ہمیں شعر کر لو۔'' اُس نے سگریٹ کا کش لگاتے ہوئے سوچا۔ وہ جب اپنی دھیمی خواب ناک آواز میں اس کے شعر پڑھتی تو اسے اپنی شاعری پر فخر سا محسوس ہوتا تھا۔ ایک بار افشاں کی ایک سہیلی نے افشاں کی ڈائری پر ایک نامور شاعر کی غزل لکھ دی۔ افشاں نے اُس کاغذ کے پرزے کر کے اُنہیں اس کے سر پر سے وار کر ہوا میں اُڑا دیا تھا۔ وہ مسکرایا ''مگر'' پھر اس نے سوچا۔ ''اُس وقت افشاں اُس کی تھی اور آج۔۔۔'' مسکراہٹ دھیمے دھیمے معدوم ہو گئی۔ ''کیا آج بھی وہ کسی اور کی بات کے پرزے میرے سر پر سے وار کر پھینک سکتی ہے؟'' اُس نے سگریٹ کا گہرا کش لیا۔ سگریٹ ختم ہونے کو تھا۔ فلٹر نے اس کے ہونٹ جلا دیئے۔ اس نے سگریٹ کو ایک طرف پھینک دیا اور جلے ہوئے ہونٹ کو دانتوں تلے دبا کر اُس پر زبان پھیرنے لگا۔ کھڑکی سے ہوا کا ایک جھونکا آیا اور قلم تلے رکھا کاغذ اُڑ کر میز سے نیچے جا گرا۔ اُس نے قلم کی کیپ قلم پر چڑھائی اور اُسے میز پر رکھ دیا۔ ''تین بج گئے'' اس نے گھڑی دیکھتے ہوئے زیر لب کہا۔ وقت گزرے چلا جا رہا تھا اور اسے نیند آنے کا کوئی امکان نظر نہیں آ رہا تھا۔ ''سڑک پر چہل قدمی کرتے ہیں۔'' اس نے سوچا۔ سلیپر پہنے، سگریٹ اور ماچس جیب میں رکھی اور بالوں میں ہاتھ پھیرتا ہوا اُٹھ کھڑا ہوا۔ دروازہ کھولتے ہی اُسے گلی کے نکڑ پر گشت کرتی ہوئی پولیس کی گاڑی نظر آئی۔ اس نے دروازہ بند کر دیا اور دوبارہ کرسی پر آ بیٹھا۔ ''صبح جب ملنے جاؤں گا تو اسے یہیں لے آؤں گا۔'' اس نے سوچا۔ اُسے افشاں سے بہت سی باتیں کرنا تھیں۔ کیا کیا سوچ رکھا تھا اُس نے۔ اچانک اسے یاد آیا کہ جب افشاں پہلی بار اُس کے فلیٹ میں آئی تھی تو دروازے پر ہی حیران کھڑی رہ گئی۔ ''یہ کیا ہے؟'' افشاں نے ڈانٹ کر کہا۔ ''اس قدر بے ترتیبی؟ تم کیسے رہ لیتے ہو آخر یہاں۔ غضب خدا کا تم انسان ہو یا۔۔۔'' وہ کچھ نہ کہہ پایا تھا۔ افشاں نے دوپٹہ اُتار کر کھڑکی پر لٹکا دیا تھا اس کے کمرے کی صفائی ستھرائی میں لگ گئی تھی اور وہ احمقوں کی مانند اسے دیکھتا رہا تھا۔ ''باہر رُکو بے وقوف کیوں دھول میں کھڑے ہو؟'' افشاں نے ہنس کر کہا تھا اور یوں اُن کی تنہائی میں پہلی ملاقات صفائی کی نذر ہو گئی تھی۔ بعد میں وہ دونوں ایک مدت تک اس بات پر ہنستے رہے تھے۔ اُس نے کمرے کا جائزہ لیا۔ اس قدر بے ترتیبی اب بھی کمرے سے عیاں تھی۔ وہ اُٹھا اور چیزوں کو ترتیب دینے لگا۔ سگریٹ کے ٹکڑے فرش سے چن چن کر ایش ٹرے میں ڈالے۔ میز پر بکھرے کاغذوں کو اکٹھا کر کے دراز میں رکھا اور کرسی پر پڑے کپڑوں کو گولہ سا بنا کر الماری میں ٹھونس دیا۔ کمرہ کافی بہتر حالت میں آ چکا تھا۔

اس نے ماتھے پر آئے پسینے کو کرتے کی کف سے پونچھا اور کمرے کا ناقدانہ جائزہ لینے لگا۔

کمرہ گو بہت خوب منظر نہ پیش کر رہا تھا مگر اب اس میں مزید بہتری کی گنجائش بھی نہ رہی تھی۔ وہ تھک کر بستر پر بیٹھ گیا۔ چار بج رہے تھے۔ اس نے سائیڈ لیمپ آف کر دیا اور بستر پر لیٹ گیا۔

''اب سونے سے فائدہ۔'' اس نے سوچا۔ یوں بھی اسے نیند کہاں آ رہی تھی۔ اس نے ایک اور سگریٹ سلگا لیا۔ ''جانتے ہو! مجھے سگریٹ کی بو بھانے لگی ہے۔'' افشاں نے ایک بار کہا تھا۔ ''کیا'' وہ حیران رہ گیا تھا۔ ''مگر تم تو سگریٹ سے چڑتی تھیں؟'' ''تو تم نے کون سا چھوڑ دی ہے۔'' یونہی وہ تمام عمر چھوٹے چھوٹے سمجھوتے کرتی رہی تھی۔ ''مگر آخری سمجھوتہ افشاں کو نہیں کرنا چاہیے تھا۔'' اُس نے ملال سے سوچا۔ ''کبھی تو اپنی بات منوائی ہوتی۔'' عجیب لڑکی تھی وہ بھی۔ مایوں بیٹھنے تک اُس سے ملتی رہی۔ وہ دونوں ہی اپنے خلوص کا اظہار کرتے رہے اور آخر وہ چلی گئی۔

بہت عجیب اختتام ہوا تھا اُس کی کہانی کا۔ وہ اس قدر بے بس ہو گا اس نے کبھی سوچا ہی نہ تھا اور افشاں اُس کا انتظار کرتے کرتے آخر سفر کر گئی۔ وہ دونوں کچھ بھی نہ کر سکے۔ حتیٰ کہ مر بھی نہ سکے۔ انہوں نے اس قدر خاموشی سے ہتھیار ڈال دیئے کہ کسی کو خبر بھی نہ ہوئی۔ ''مگر'' اُس نے سوچا۔ ''شاید ابھی کچھ میدانوں میں جنگ جاری تھی۔'' جبھی تو افشاں اس سے ملنے کو آ رہی تھی۔'' سگریٹ کب کا بجھ چکا تھا۔ اُس نے سگریٹ کا ٹکڑا ایک طرف پھینک دیا مگر فوراً اُٹھا اور وہ ٹکڑا اُٹھا کر ایش ٹرے میں ڈالا اور پھر واپس بستر پر آ بیٹھا۔ پانچ بج چکے تھے۔ ''پانچ سال'' اس نے سوچا۔ ''پانچ سال بیت گئے۔'' پانچ سال میں کیا کچھ نہیں بدلا تھا۔ مسئلے، باتیں، شہر، شخصیت حتیٰ کہ شکل بھی کچھ بدل گئی تھی۔ ''کیا وہ بھی بدل چکی ہو گی؟ کیا اس کی آنکھوں کے گرد بھی جھریاں سی پڑ گئی ہوں گی؟ کیا اس کے بالوں میں بھی کہیں کہیں سفید تار چمکتے ہوں گے؟ کیا۔۔۔''

اس کے ذہن پر سوالات کی جیسے بوچھاڑ سی پڑنے لگی۔ جب اُس کے تخیل نے اُس کا ساتھ نہ دیا تو وہ اپنے بارے میں سوچنے لگا۔ پانچ سالوں میں اُس کے تنے ہوئے کندھے کچھ جھک گئے تھے۔ جسم فربہی مائل ہو گیا تھا اور۔۔۔ کمرے میں ایک چھناکا اُبھرا اور اس کے خیالات کا تانا بانا بکھر کر رہ گیا۔ اُس نے سائیڈ لیمپ روشن کیا۔ اُڑتے ہوئے پردے سے ٹکرا کر شیشے کا ایک گلاس فرش پر آ رہا تھا۔ اُس کی کرچیاں آدھے کمرے میں پھیلی ہوئی تھیں۔ ''اُف! اب اس کو سمیٹنا پڑے گا۔'' اُس نے کوفت سے سوچا۔ ''کانچ کا یہی عذاب ہے۔ ٹوٹ کر مسئلہ بن جاتا ہے۔ اب اگر اسی کا کوئی ٹکڑا صبح افشاں کے پاؤں میں چبھ گیا تو۔۔۔'' وہ فوراً اُٹھا اور گھٹنوں کے بل بیٹھ کر کانچ کے ٹکڑے چننے لگا۔ بڑے ٹکڑے اُٹھانا تو آسان تھا لیکن باریک کرچیوں کو انگلی زبان پر گیلی کر کے چننا پڑتا تھا۔ جب تک اُس نے کانچ سمیٹا چھ بج چکے تھے۔ وہ آخری کرچی ڈسٹ بین میں ڈال کر اُٹھ کھڑا ہوا۔ ایک طویل انگڑائی لی اور بستر کی طرف چل دیا۔ اچانک اُس کے ننگے پاؤں میں کانچ کا ایک ٹکڑا کھچ سے چبھ گیا۔ وہ بستر پر بیٹھ گیا اور ٹانگ دہری کر کے پاؤں سے کانچ نکالنے لگا۔ یہ ٹکڑا شاید اسے نظر نہ آیا تھا۔ ''کانچ اور رشتے عجیب چیز ہوتے ہیں''

اسے افشاں کی ایک بات یاد آ گئی۔ ''سلامت ہوں تو بہت شفاف اور خوب رو اور جو ٹوٹ جائیں تو نہ صرف جڑ نہیں سکتے بلکہ نوکیلے بھی ہو جاتے ہیں۔''

''کانچ اور رشتے'' اُس نے دہرایا۔ کافی دیر تک کانچ کا خون آلود ٹکڑا ہاتھ میں تھامے یونہی ہوا میں گھورتا رہا۔ ''کانچ اور رشتے'' اُس نے دوبارہ دہرایا اور جیسے کسی دھیان سے چونک سا پڑا۔ کانچ کا ٹکڑا کمرے میں ایک طرف اُچھال دیا۔ سگریٹ کا پیکٹ اُٹھایا مگر وہ خالی ہو چکا تھا۔ اُسے بھی کمرے کے فرش پر پھینک دیا۔ ایک جمالی لے کر گھڑی پر نظر ڈالی۔ ساڑھے چھ تھے۔ اس نے سائیڈ لیمپ آف کیا اور بستر پر لیٹ کر آنکھیں موند لیں۔ جلد ہی اُسے نیند آ گئی۔

☆☆☆

غلام حسین ساجدؔ

حضورِ دوست بھی آیا نہیں قرار مجھے
بہت کیا مری وحشت نے شرمسار مجھے

اُتر رہی ہے سیاہی مری رگ و پَے میں
کسی چراغ کا رہتا ہے انتظار مجھے

کسی کی پھول سی آنکھوں میں دیکھنے کے بعد
نہیں رہا گلِ حیرت پہ اعتبار مجھے

بھٹک رہا ہوں مگر کھو نہیں سکا اب تک
ابھی بھُلا نہیں پایا ہے کردگار مجھے

نگار خانۂ انوار میں اُترتے ہوئے
کیا ہے کون سی صورت نے پھر شکار مجھے

کمند ڈالنے نکلا ہوں آسمانوں پر
مگر نہیں ہے زمیں پر بھی اختیار مجھے

گلہ نہیں ہے مجھے اپنے دوستوں سے کچھ
کیا ہے پنجۂ اعدا نے تار تار مجھے

نبھا رہا ہوں میں کس شوق میں زمانے سے
اگر ادا ابھی کرنی ہے رسمِ دار مجھے

مری نحیف صداؤں پہ کان دھرتے ہوئے
تو میرے رنگ میں کھو کر کبھی پکار مجھے

وہ ہست و بود کی زنجیر توڑنے والا
کرے گا اپنے اسیروں میں کب شمار مجھے

نیام کر نہیں پاتا ہوں تیغِ آسائش
ستا رہی ہے کوئی شکل بار بار مجھے

بلا رہی ہے مجھے آبِ آئنہ ساجدؔ
کہ اپنے آپ پہ آنے لگا ہے پیار مجھے

☆☆☆

غلام حسین ساجدؔ

کبھی چراغ ، کبھی آئنہ بناتے ہوئے
اُسے نگاہ میں رکھتا ہوں مسکراتے ہوئے

اُداس رہ نہیں سکتا کہ میری آنکھوں میں
بہت سے پھول اُترتے ہیں کھلکھلاتے ہوئے

پلک جھپکنے میں کیا کچھ بدل گیا ہے یہاں
میں کھو نہ جاؤں اُسے راستا دکھاتے ہوئے

پھر آج نیند میں چلتے ہوئے خیال آیا
ستارے سو بھی تو سکتے ہیں جھلملاتے ہوئے

ہر ایک پل میں بہت حادثے گزرتے ہیں
زمین گھومتی رہتی ہے تھرتھراتے ہوئے

جدا ہوئے ہیں کتابِ جمال سے جو لفظ
اُتر رہے ہیں مرے دل میں جگمگاتے ہوئے

ہوائے دہر نے کتنا بدل دیا ہے مجھے
وہ ڈر رہے ہیں مرے خواب میں بھی آتے ہوئے

کبھی اُلجھتا ہوں صحرا کی بے کراں چپ سے
کبھی میں گھر کو پلٹتا ہوں گنگناتے ہوئے

ابھی خمار ہے اک رت جگے کا آنکھوں میں
میں سو نہ جاؤں اُسے نیند سے جگاتے ہوئے

بہت دنوں سے مجھے انتظار تھا جس کا
قریب آنے لگا ہے بدن چراتے ہوئے

ذرا سے اُس کے لبوں پر جو لب رکھے میں نے
سمٹ گیا مری باہوں میں کسمساتے ہوئے

عجیب نشہ ہے ساجدؔ کلامِ موزوں میں
میں اُس کو بھول نہ جاؤں غزل سناتے ہوئے

☆☆☆

غلام حسین ساجدؔ

رجوع کرتے ہوئے اپنے مدعا سے میں
ترے علاوہ بھی کچھ مانگ لوں خدا سے میں

کوئی چراغ اگر ہو مرے تعاقب میں
تھکن سمیٹتا جاؤں نقوشِ پا سے میں

فقیر ہوں، اسی کوچے میں خاک پھانکتا ہوں
صدا لگا نہیں سکتا مگر حیا سے میں

رُکوں گا جا کے کسی خوب رُو کی چوکھٹ پر
گلی میں پھول کھلاتا ہوا دعا سے میں

کبھی کبھی یونہی اپنے سے پوچھ لیتا ہوں
کسی کے کھوج میں نکلا تھا کب سبا سے میں

مرے بغیر مکمل نہیں ہے یہ دُنیا
کہ اس قضیے میں شامل ہوں ابتدا سے میں

شگفتہ ہوتا ہوا آئنہ ہے دل میرا
مرے خدا! ابھی محفوظ ہوں ریا سے میں

رگوں میں برف بنی نیند کے پگھلنے پر
تمہیں پکارتے نکلوں گا نینوا سے میں

سنا ہے راہ میں ہوتے ہیں سایہ دار شجر
کبھی ملوں گا کسی درد آشنا سے میں

لگا رہوں گا یونہی وصل کی تگ و دَو میں
مروں کہ زندہ رہوں آپ کی بلا سے میں

گلاب کھلنے لگے ہیں مری رگ و پے میں
کہوں گا جا کے چمن میں کبھی صبا سے میں

ہدف بناؤں کسی سُورما کو اب ساجدؔ
تمام عمر نہ لڑتا رہوں ہوا سے میں

☆☆☆

غلام حسین ساجدؔ

شگفتِ آب سے مٹی کو آئینہ کرتے
چراغ سرد نہ ہوتے تو زمزمہ کرتے

بہت سے رنگ بھی رکھتے ہیں طاقتِ پرواز
ہوا میں صرف پرندے نہیں اُڑا کرتے

اثر نہ لیجیے اس گرم و سرد کا دل پر
کہ شور و شر سے پریشاں نہیں ہُوا کرتے

بندھے ہوئے تھے مرے ہاتھ بھی تمہاری طرح
وفا سرشت میں ہوتی تو ہم وفا کرتے

زمین اوڑھ کے سوئے ہیں صاحبانِ عشق
اب اس گلی کے دریچے نہیں کھلا کرتے

عجیب پیاس تھی اُس دلربا کی آنکھوں میں
ہم اُن کو چوم نہ لیتے تو اور کیا کرتے

بہت کشادہ تھی یہ ارضِ پاک اُن پر بھی
اگر وہ گھر سے نکلنے کا حوصلہ کرتے

جگہ نہ دیتے کسی خوف کو کبھی دل میں
کسی سے عشق جو کرتے تو برملا کرتے

اگر خراب ہوئے مہر و ماہ کے ہاتھوں
کسی چراغ کے حق میں تو کچھ دعا کرتے

خیال اُن کو نہ ہوتا اگر محبت کا
کبھی وہ نیند میں چلتے نہ رَت جگا کرتے

بدل دیا ہے زمانے نے اُس کو بھی ساجدؔ
پھر ایک بار کبھی اُس سے رابطہ کرتے

☆☆☆

غلام حسین ساجدؔ

زمزمہ کرتی ہوئی ، نیند اُڑاتی ہوئی نیند
تُو نے دیکھی ہے کبھی دُور سے آتی ہوئی نیند

تیرتی رہتی ہے دن بھر مری شریانوں میں
خون کا رنگ لیے ، آگ بجھاتی ہوئی نیند

اب تھکا ہارا پلٹتا ہوں بہت رات گئے
اپنی آنکھوں میں لیے کام پہ جاتی ہوئی نیند

کھوئی رہتی ہے کسی ملکِ فراموشی میں
کارِ وحشت کو مرے ، طیش دلاتی ہوئی نیند

اُس کی بجھتی ہوئی آنکھوں کی خبر دے شاید
گھپ اندھیرے میں کہیں شمع جلاتی ہوئی نیند

اُس کی دیوار کے سائے میں دکھائی دے گی
گھات میں بیٹھی ہوئی ، خواب چراتی ہوئی نیند

لطف بھاری ہے زر و سیم پر اس کا ساجدؔ
کیوں نہ اَن مول ہو یہ بھاؤ بتاتی ہوئی نیند

☆☆☆

شارقؔ بلیاوی

پیچ و خم جاننے میں دیر لگی
یوں ترے راستے میں دیر لگی

درد سب پی گیا لہو دل کا
زخم کو ٹانکنے میں دیر لگی

بعد مدت کے آئینہ دیکھا
خود کو پہچاننے میں دیر لگی

بے تردّد تجھے لکھا 'جاناں'
ہاں مگر حاشیے میں دیر لگی

جب تلک ڈھے گئے در و دیوار
گھر کی چھت پاٹنے میں دیر لگی

دیکھ پایا نہ حسنِ روئے نشاط
فصلِ غم کاٹنے میں دیر لگی

حسن تھا منتظر ستائش کا
عشق کو دیکھنے میں دیر لگی

منتظر صبح تک رہیں آنکھیں
نیند کو رت جگے میں دیر لگی

دھوپ اتری تھی صحن میں دل کے
کچھ مجھے جاگنے میں دیر لگی

مدعا کہہ سکا نہ میں شارقؔ
بات کو تولنے میں دیر لگی

پرویز ساحؔر

جانیے اُس کا روئے درخشاں کیسا ہوگا
اس دنیا کا آخری انساں کیسا ہوگا

جس کے رم و رفتار کا وقت بھی قائل ہے
وہ آہوئے دشتِ امکاں کیسا ہوگا

مجھ کو تو معلوم نہیں اپنا انجام
تم ہی بتلاؤ کہ مری جاں ! کیسا ہوگا

اک مدت سے بیٹھا سوچ رہا ہوں میں
میرا آنے والا مہماں کیسا ہوگا

جس نے پہلی بار خلا دیکھا تھا ساحؔر
جانے اُس کا دیدۂ حیراں کیسا ہوگا

پرویز ساحؔر

فلک سے جب ماہتاب اُترا تو میں نے دیکھا
کہ شب گئے مجھ پہ خواب اُترا تو میں نے دیکھا

جو سامنے تھا ، وہ اصل میں سامنے نہیں تھا
جب آگہی کا عذاب اُترا تو میں نے دیکھا

درونِ دریا بھی زندگی سانس لے رہی تھی
میں جس گھڑی زیرِ آب اُترا تو میں نے دیکھا

ہر ایک منظر بجھا بجھا لگ رہا تھا مجھ کو
جب آنسوؤں کا چناب اُترا تو میں نے دیکھا

تمام عہدِ گزشتہ اک واہمہ تھا ساحؔر
مرا خمارِ شباب اُترا تو میں نے دیکھا

☆☆☆

اسلم سحابؔ ہاشمی

غموں کی دھوپ ہے تم سایۂ نشاط کرو
اور آنسوؤں کی زباں سے خوشی کی بات کرو

غبارِ تیرہ شبی میں بھٹک نہ جائیں کہیں
سحر کی شمع جلاؤ ، شبوں کی بات کرو

کوئی بھی دل نہ رہے واقفِ غمِ دوراں
کشید درد سے آہنگِ انبساط کرو

جلا کے راکھ نہ کر دے یہ آگ نفرت کی
مرے شہر کے مکینو ! کچھ احتیاط کرو

کبھی تو پھول کھلے دشتِ رائیگاں میں بھی
ذرا سا دل زدگاں پر تم التفات کرو

درونِ ذات فروزاں ہے شمعِ حُسنِ ازل
نہ تم سحابؔ کے آگے خضر کی بات کرو

اسلم سحابؔ ہاشمی

وہ بھی تو اِس جیسی ہوگی
اور قیامت کیسی ہوگی

آن کی آن میں موت کی برکھا
جل تھل جل تھل برسی ہوگی

ملبے کے سینے میں دَب کر
آہ بھی کتنا چیخی ہوگی

جس کا لال نہ شب تک لوٹا
وہ ماں کیسے سوئی ہوگی

چھت کا آنچل سر سے ڈھلکا
زندگی شب بھر ٹھٹھری ہوگی

اس منظر کو دیکھ کے یارو
چشمِ فلک بھی روئی ہوگی

اب تاویلیں لاکھ کریں ہم
فصل یہ ہم نے بوئی ہوگی

کس کے گناہوں کے نشتر سے
دھرتی ماں کانپ اُٹھی ہوگی

☆☆☆

اوصاف نقوی

مفت شہرت ڈھونڈتا ہے ہر کوئی
خود کو فانی جانتا ہے ہر کوئی

کون اندر سے مکاں کو جھانکتا
در مکاں کا دیکھتا ہے ہر کوئی

آئینے بھی بولتے ہیں پر کبھی
آئینے میں بولتا ہے ہر کوئی

شاعری ہر ایک کے بس میں نہیں
حرف ریزے جوڑتا ہے ہر کوئی

زندگی تیرے کھلے بازار میں
مال اپنا بیچتا ہے ہر کوئی

زندگی اوصافؔ جب اک قرض ہے
قرض دے کر مانگتا ہے ہر کوئی

اوصاف نقوی

اک اشک جو عارض پہ ترے آ کے سجا ہے
جذبات کی دنیا میں عجب شور بپا ہے

جذبوں پہ کوئی رنگ نہیں دل کے نگر میں
حرفوں سے تہی ہے جو وہی میری دعا ہے

مٹتی ہے کہاں ذہن سے صدیوں کی ثقافت
انسان تو غاروں کے دہانے پہ کھڑا ہے

انسان کی فطرت میں یہ کیسا ہے تغیر
تہذیب کا فرزند ابھی سوچ رہا ہے

انسان کی فطرت میں تو ہے خیر بھی شر بھی
انسان تضادات کے جھولے میں پلا ہے

الزام غلط اشکوں پہ غمازیٔ دل کا
ہر کرب ترا تیری خموشی میں چھپا ہے

اوصافؔ وہ شاعر ہے نظر جس کی ہو دل پر
ہے شعر وہی جس میں زمانے کی صدا ہے

☆☆☆

اوصاف نقوی

دل دھرتی میں الفت بونا ایک ہوا
میرا رونا ، سب کا رونا ایک ہوا

اپنے اپنے مستقبل پر نظریں ہیں
اپنے اپنے وقت کا کھونا ایک ہوا

جاگے ہیں تو حال اُجڑتا دیکھا ہے
ماضی تیرے گھر میں سونا ایک ہوا

سارے ایک ہوئے ہیں ایک کی الفت میں
میرے اندر کون ہے جو ، نا ایک ہوا

سب کی خوشیاں اپنی خوشیاں ہوتی ہیں
ہم سب کا جب حرف پہ رونا ایک ہوا

کیوں اوصافؔ یہ فرقوں ہی کی باتیں ہیں
جب کہ ابنِ آدم ہونا ایک ہوا

اوصاف نقوی

کرب کی سولی پہ اپنی سانس ٹھہرائے ہوئے
عمر گزری فکر کی زلفوں کو لہرائے ہوئے

آپ کو تو اپنی مجبوری نے بیچا شہر میں
آپ کیوں دل کی عدالت میں ہیں گھبرائے ہوئے

تیری گنجائش بھی دیکھی دامنِ لیل و نہار
پھر گزرتے ہیں وہ لمحے میرے دہرائے ہوئے

شہر کی سڑکوں پہ ایسی کیا کشش آباد ہے
لوگ کیوں گھر سے نکل جاتے ہیں گھر آئے ہوئے

ان دنوں تو ہے ریاکاری کے کانٹوں پر بہار
ان دنوں ہیں دوستی کے پھول مرجھائے ہوئے

زندگی کے نام سے موسوم ہیں اوصافؔ ہم
جسم کے گھر میں مکیں ہیں لیکن اکتائے ہوئے

☆☆☆

اوصاف نقوی

رنگ ، نام و نسب ہے موسم کا
دل تغیر طلب ہے موسم کا

رنگ لائی ہے باد کی سازش
فیصلہ بھی عجب ہے موسم کا

آنکھ ، دریا کا ایک ساحل تھی
اشک ریزی سبب ہے موسم کا

خام ہے کب سے فصل جذبے کی
ہاتھ جتنا ہے ، سب ہے موسم کا

حبس افکار میں جو دَر آئی
حال پہلے سا کب ہے موسم کا

گرد چہروں پہ اجنبیت کی
کیا کہوں ، کیا غضب ہے موسم کا

نیم بیدار ہو گیا احساس
یہ بھی اوصافؔ ڈھب ہے موسم کا

☆☆☆

غیور احسن شیروانی

ہم زمانے کی نگاہوں میں حیا بھر دیں گے
بے زباں گنگ زبانوں میں صدا بھر دیں گے

رسمِ الفت کے پیمبر ہیں محبت کے امیں
نسلِ فردا کی رگِ جاں میں وفا بھر دیں گے

ہم نئی دنیا بنائیں گے نئے شمس و قمر
ہم نئی فکر کی ذہنوں میں ضیا بھر دیں گے

یہ مہِ وش سے ملاقات کا رنگین اثر
تشنہ بے رنگ سا دیوان سدا بھر دیں گے

جن کو آیا نہیں جینے کا سلیقہ احسنؔ
ایسے افراد کے جیون میں وفا بھر دیں گے

نبیل احمد نبیل

ہر ایک زخمِ تمنا کی لَو بڑھاتی ہوئی
گزر گئی ہے شبِ ہجر مسکراتی ہوئی

ہوائے ہجر چلی اور گزر گئی ، لیکن
اُمید و یاس کے سارے دیے بجھاتی ہوئی

بنا رکھا ہے مجھے اس نے اب بھی دیوانہ
وہ اِک مہک سی تمہارے بدن سے آتی ہوئی

قدم قدم سے ملا کر نکل پڑے ہم تم
مگر یہ راہِ وفا حشر سا اُٹھاتی ہوئی

وہ کچھ چراغ اندھیروں میں مسکراتے ہوئے
وہ ایک ساعتِ بے نور آزماتی ہوئی

شبِ الم میں مرے آج بھی ہے ساتھ نبیلؔ
وہ اک گھڑی تری قربت میں جگمگاتی ہوئی

اک عمر سے تھا مجھے جس کا انتظار نبیلؔ
گزر گئی ہے وہ ساعت بھی ظلم ڈھاتی ہوئی

نبیل احمد نبیل

وہ اک شرارا لہو میں کبھی کا رکھا ہوا
بھڑک اُٹھا ہے رگِ جاں کے پاس ہوتا ہوا

میں گھر سے نکلا ہوں جب سے تمہاری چاہ لیے
چمن چمن ہوئے صحرا ، بھنور ، کنارا ہوا

مرے وجود میں صدیوں کی مثل ٹھہرا ہے
وہ لمحہ لمحہ ترے قرب میں گزارا ہوا

تری جدائی میں جتنے بھی زخم دل پہ لگے
کوئی چراغ بنا اور کوئی ستارہ ہوا

ہزار چاہا کئی بار خود کو سمجھایا
کسی طرح بھی جہاں سے نہیں گزارا ہوا

نبیلؔ مجھ کو یہی دُکھ ستائے رکھتا ہے
میں اُس کے ہوتے ہوئے آج بے سہارا ہوا

☆☆☆

نبیل احمد نبیل

بہت سے زخموں کو دھو لیا ہے یہی بہت ہے
تمہاری فرقت میں رو لیا ہے یہی بہت ہے

زباں پہ دعویٔ جاں سپاری نہیں ہمارے
قلم لہو میں ڈبو لیا ہے یہی بہت ہے

یہی بہت ہے تمہارے غم میں تڑپ رہا ہوں
جو مجھ سے ہونا تھا ہو لیا ہے یہی بہت ہے

غبارِ ہستی میں اپنے سارے نشاں مٹے ہیں
کہ اپنا ہونا بھی کھو لیا ہے یہی بہت ہے

ترا حوالہ سبھی حوالوں سے معتبر ہے
جو ہم نے کاٹا جو بو لیا ہے یہی بہت ہے

یہی غنیمت ہے تیرگی میں نبیلؔ ہم نے
جو چند لمحوں کو سو لیا ہے یہی بہت ہے

نبیل احمد نبیل

رہِ حیات میں ٹھوکر نئی لگاتے ہوئے
وہ رو پڑا مجھے اس بار مسکراتے ہوئے

ہزار زخم لیے دامنِ تمنا میں
گزر گئے ترے کوچے سے مسکراتے ہوئے

تری قسم ہے مجھے آج بھی نہیں بھولے
محبتوں کے وہ لمحات گنگناتے ہوئے

نہ جانے کیوں کسی پتھر میں ڈھلنے لگتا ہوں
ترے خیال کو میں آئنہ بناتے ہوئے

میں خود بھی شعلے کی صورت بھڑکنے لگتا ہوں
چراغ کوئی شبِ درد میں جلاتے ہوئے

خود ایک دشت کی حیرت میں کھو گیا ہے وہ شخص
مرے خیال کو نا معتبر بناتے ہوئے

نبیلؔ اُس کا یہ احسان بھی کوئی کم ہے
سمیٹ لیتا ہے مجھ کو وہ ٹوٹ جاتے ہوئے

☆☆☆

فہیم شناس کاظمی

شام کی دہلیز پر

رُگ گیا ہے
رات اور دن کے ٹریفک کا بہاؤ
منجمد لمحوں کے رستے میں کہیں
جنگلوں کے آس پاس
دھول ہوتے منظروں میں
راکھ ہوتی ساعتوں میں
برگِ گُل پر چاندنی کی داستاں
لکھتا ہوا عہدِ رواں
آندھیوں کے درمیاں
رک گیا ہے
رک گیا ہے نیلگوں شعلہ چراغِ ذات کا
بند ہوتی کھڑکیوں، دروازوں،
آنکھوں میں کہیں
اور پگھلتی جا رہی ہیں لڑکیاں
گونجتی خاموشیاں
''گرد کی مانند اُڑتی جا رہی ہیں منزلیں''[1]
رقصِ گرداں پاؤں سے افلاک کی
پھیلتا ہے
نیند کھو جانے کا ڈر
کاسنی آنکھوں کے ساحل پر کہیں
شام کی دہلیز پر ہر خواب رکھ دو
اور ہوا کو سونپ دو سانسیں تمام
خاک رکھ دو خاک پر
اور بے خوف و خطر
ہونے کے ہر دائرے سے دُور نکلو
پھر ازل کے اس ٹریفک کا بہاؤ۔۔۔
بہہ سکے
کوئی کب تک اس جہاں میں رہ سکے

☆☆☆

---

[1] فراق گورکھ پوری۔

فہیم شناس کاظمی

یاد آیا

ہم نے تو سنگ اُٹھایا بھی نہیں
''سنگ برسے تو ہمیں یاد آیا''
''جو بھی دکھ یاد نہ تھا یاد آیا''
چشم مجنوں پہ کھلا ایک ہی دشت
دشت در دشت کھلے اس دل پر
دشت کے ساتھ جہنم بھی کھلے
''سنگ برسے تو ہمیں یاد آیا''
جوششِ عکس بہاریں ہے مرا پیرہن
پھول ہی پھول کھلے

سرِ صحرائے وجود
پھول کھلنے کی خوشی میں بھی ہمیں دکھ یہ تھا
دل بے مایہ کے ساتھ
زخمی ہوئی یادتری
خون کے ساتھ چلی یادتری
کون سے رستے پہ
کس منظر میں
کون سے لمحے میں
کس موسم میں
خون کے ساتھ چلی یادتری
چشم مجنوں کی طرح
لیلیٰ یاد کو ہم
دشت در دشت تلاشے جائیں
تیغ کی طرح ہوا کے جھونکے
جسم میں اپنے اُترتے جائیں

☆☆☆

اکرم عتیق

کیلنڈر پہ یہ دائرہ

ابھی فون تھامے رہو، ہیلو ہیلو سنو!
ہاں مجھے یاد آیا
مہینہ دسمبر کا ہے، رات کے بارہ بجنے میں
کچھ دیر باقی ہے
اور آج تاریخ بھی تو ہے اکتیس
کچھ دیر ہی بعد لوگ اپنے پیاروں کو دیں گے
مبارک نئے سال کی

لو یہ بارہ بجے
اور تمہارے لیے دل سے آواز اُٹھی
مبارک، مبارک، نیا سال تجھ کو مبارک!
تصور میں لا کر اگر دیکھ سکتے ہو تو پھر یہ دیکھو
گئے سال کا جو کیلنڈر پڑا ہے مری میز پر
اس پہ، سارے کے سارے کیلنڈر پہ
اک دائرہ کھینچ ڈالا ہے میں نے
بجا ہے اگر تم یہ سوچو
کہ میں نے کیلنڈر پہ یہ دائرہ کھینچ ڈالا تو کیونکر
تو سوچو ذرا خود بتایا تھا تم نے مجھے ایک دن
سال کی جس بھی تاریخ کو فون پر بات کرتے ہیں ہم
یا ملاقات ہوتی ہے اپنی
تو گھر جا کے دیوار پر اپنے کمرے میں لٹکے کیلنڈر کی
اس پیاری تاریخ پر
دائرہ کھینچ دیتے ہو تم
اب اگر میں نے ایسا کیا ہے تو مطلب فقط
اس کا یہ ہے
گئے سال کی کوئی تاریخ ایسی نہیں تھی کہ جس میں
تجھے اپنے میں بسا کر
تصور میں لا کر
محبت بھرے گیت گا کر
وہ اک دوسرے سے کیے عہد و پیمان
سب یاد کر کے
نہ تجھ سے ملا میں
گئے سال میں ایسا دن کوئی بھی تو نہیں تھا!

☆☆☆

غیور احسن شیروانی

ترا خیال میں آنا بہت ہی اچھا لگا
غموں سے مہکا زمانہ بہت ہی اچھا لگا

حقیقتیں تھیں کبھی آج ان کی باتوں کا
یہ دل نشیں سا فسانہ بہت ہی اچھا لگا

تری ہی بات سنی ہر زباں سے شام و سحر
اور تری بات سنانا بہت ہی اچھا لگا

ہم فقط دوست ہیں اور اس کے سوا کچھ بھی نہیں
ترک الفت کا بہانہ بہت ہی اچھا لگا

دیکھ احسنؔ کو کھڑا درد کی بستی میں صنم
پھول کو خار میں رہنا بہت ہی اچھا لگا

اوصاف نقوی

لفظ، معنی بدل گیا اپنا
وقت بھی وار چل گیا اپنا

پھول سے جب جدا ہوئی خوشبو
پیار خوابوں میں ڈھل گیا اپنا

جب سے دیوارِ آرزو لرزی
قلب کیسے سنبھل گیا اپنا

چشمِ نامہرباں ہے موسم کی
اے شجر! اب کے پھل گیا اپنا

دیکھ کر موج اک سمندر کی
ایک ارماں مچل گیا اپنا

ہوگئی خشک، جھیل آنکھوں کی
غیر کے گھر کنول گیا اپنا

حروفِ اوصافؔ ہو گئے مسکیں
جب سے شاہِ غزل گیا اپنا

☆☆☆

انگارے چوتھا سال، پہلی کتاب