شناسا چہرے

(عصرِ حاضر کے بعض صاحبِ طرز ادیبوں پر تنقیدی مضامین)

ڈاکٹر محمد حسن

صدر شعبۂ اردو

جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

پہلا ایڈیشن ---- ۱۹۷۹ء
تعداد ---------- ۱۰۰۰
قیمت ------ ۱۵/۰۰

کتابت : ریاض احمد، الہ آباد
مطبع : تاج آفسٹ پریس، الہ آباد

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

انتساب

ان چہروں کے نام جو کبھی شناسا تھے

کیسے ان چہروں کے ٹھہرے ہوئے مانوس نقوش
دیکھتے دیکھتے یک لخت بدل جاتے ہیں

فہرست مضامین

۱	دیباچہ	۷
۲	نیاز فتح پوری	۹
۳	جوش ملیح آبادی	۲۱
۴	جگر مراد آبادی	۴۶
۵	مجاز	۵۶
۶	فراق	۶۵
۷	اختر الایمان	۷۲
۸	مجید امجد کی نظمیں	۱۰۰
۹	ن۔م۔ راشد (ایران میں اجنبی کی روشنی میں)	۱۱۵
۱۰	منٹو کا فن	۱۳۰
۱۱	احتشام حسین کی تنقید نگاری	۱۵۳
۱۲	تزکِ احتشام	۱۷۰
۱۳	سجاد ظہیر کی ادبی خدمات	۱۷۶
۱۴	انشائے رشید	۱۹۱
۱۵	بیدی کا فن	۲۰۸

دیباچہ

زیرِ نظر مضامین پچھلے پچیس سال کے عرصے میں لکھے گئے۔ ان میں اکثر مضامین ہم عصر ادیبوں کے بارے میں ہیں۔ میرے لئے ان مطالعوں کی حیثیت ذہنی پناہ گاہوں کی ہے۔ وقتاً فوقتاً ایسے لمحے آتے ہیں جب ذہنی اور جذباتی آسودگی درکار ہو اور زندگی کو جس طرح گزارنے کو جی چاہتا ہو اس کی جھلکیوں کی تلاش ہو، ایسے موقعوں پر یوں تو ہر وہ ادب ہم عصر بن جاتا ہے جو آسودگی فراہم کر سکے لیکن خاص طور پر معاصر ادیبوں کی تخلیقات بڑا سہارا ہوتی ہیں۔

یہ سبھی مضامین ایسے ہی لمحوں کی یادگار ہیں۔ آج لکھتا تو بعض کو شاید زیادہ تفصیل اور قدرے تبدیلی کے ساتھ لکھتا لیکن پرانے نقوش کو خواہ اپنے ہی کیوں نہ ہوں، مٹانا دل نے گوارا نہ کیا۔ میری گذارش ہے کہ ان مضامین کو ایک ایسے پڑھنے والے کی ذاتی یادداشت کے طور پر پڑھا جائے جس نے شناسا چہروں میں اپنی شناخت کی کوشش بھی کی ہے اور اپنے دور کی بھی۔ اس لحاظ سے نہ تو یہ مضامین درسی ضرورتوں کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں نہ تحقیقی ذمہ داریوں کو نباہنے کے لئے۔

معاصر ادیبوں کے بارے میں کچھ لکھنا خاصا نازک معاملہ ہے۔ لیکن جب معاملہ اپنی اپنی پسند اور اپنی اپنی شناخت کا ہو تو ذمہ داری کچھ کم اور حق کچھ زیادہ ہو جاتا ہے۔ ادیب تخلیق پیش کرنے کے بعد اسے ملکیت عام بنا دیتا ہے اور اس عمل میں اس کی شخصیت کا کم سے کم وہ

حصہ کبھی ضرور عام ملکیت ہو جاتا ہے جو اس تخلیق کا لازمی حصہ ہو اور عام قاری کو عام ملکیت کی طرف ہر قسم کے برتاؤ کی بلا روک ٹوک اجازت ملنی چاہیے۔ بے جا نہ ہوگا اگر وہ بعض کو رد کرے بعض کو قبول کرے اور بعض کو بہت زیادہ پسند کرے۔ اس سے شکوہ شکایت کی گنجائش کم سے کم ذاتی سطح پر تو باقی نہیں رہتی۔

البتہ ایک مطالبہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ ذاتی پسند اور ناپسند کسی نہ کسی استدلال پر ضرور قایم ہو۔ انسان شعور کی عاید کردہ ذمہ داریوں کا یکسر انکار نہیں کر سکتا اس لئے اس کے ہر عمل اور خیال کے پیچھے اسباب کا ایک سلسلہ لازم ہے۔ ادبی تنقید اسی سلسلے کی تلاش ہے۔ یوں تو احساس جمال دوسرے انسانی اعمال اور اقدار کی طرح اضطراری ہے مگر اس اضطرار کے پیچھے بہت سے ایسے اسباب و عوامل ہیں جن کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی جا سکتی ہے اور یہ کوشش احساس جمال کو اور زیادہ رنگین اور بامعنی بنا دیتی ہے۔

ان سطور کے مصنف کا کچھ ایسا خیال ہے کہ جن تجربوں کو نجی اور ذاتی کہا جاتا ہے ان میں نجی اور ذاتی پہلو کے چھوٹے سے جز کو چھوڑ کر بڑا حصہ اجتماعی عناصر کا ہوتا ہے جو یا تو کسی مخصوص ملک کی تہذیبی صورت حال، کسی طبقے کے اقدار و تصورات، کسی معاشرے اور کسی زمانے کے ذہنی اور جذباتی سانچوں سے عبارت ہوتا ہے۔ یہ محض تخلیقی ہی نہیں تنقیدی تجربات کے لئے بھی صحیح ہے اسی لئے ادبی تنقید مجموعی طور پر اپنے دور کے ادب کے لئے کچھ معیار و اقدار کا اوسط تلاش کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

بلاشبہ ادب کا اپنا پیرایۂ بیان ہے لیکن جب تک ہم انسانی جسم میں ایسے اعصاب کی دریافت میں کامیاب نہ ہو جائیں جو صرف جمالیاتی احساس کے لئے وقف ہوں اس وقت تک یہ ماننا پڑے گا کہ ادب کے لئے احساس و شعور حاصل کرنے کے لئے وہی ذرائع ہیں جو دوسرے احساسات اور افکار کے حصول کے لئے برتے جاتے ہیں۔ انسانی شخصیت ایک مکمل اکائی ہے اور اسی اکائی کا ایک حصہ ادب، شعر اور جملہ فنون لطیفہ میں اظہار پاتا ہے گو اس کا پیرایۂ اظہار

مختلف ہوتا ہے۔ اس طرح ادب میں اظہار پانے والے تمام خیالات اور جذبات کے رشتے متعلقہ دور کے دیگر خیالات وجذبات سے مل جاتے ہیں اور ادب کا مطالعہ فرد ہی کا خلاق بلکہ دور کا مطالعہ بن جاتا ہے اور پھر ایک دور کی ادبیات میں ایسی کیفیات بھی ابھرتی ہیں جو دوسرے ادوار کے لئے بامعنی ہوسکتی ہیں اور انبساط اور کیفیت کا باعث بن سکتی ہیں۔

تو کیا ادب اور علم و دانش کے دوسرے شعبوں کے درمیان پیرایۂ بیان یا اسلوب ہی وجہ امتیاز ہے۔ اگر اسلوب سے مراد محض الفاظ کا انتخاب ہے تو اس سوال کا جواب نفی میں ہے لیکن اگر اسلوب سے مراد ذہنی رویہ، موضوع کا انتخاب، موضوع کے کسی خاص پہلو یا رخ کا انتخاب بھی ہے تو یقیناً ادب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے اور یہ اسلوب دوسرے شعبہ ہائے علم سے مختلف ہے مگر مختلف سے مراد نہ تو مکمل بے تعلقی ہے نہ تصادم۔ احساس، شعور، بصیرت۔ ایک مکمل اکائی ہے اور اس کے ٹکڑے مختلف علوم کی دنیاؤں کو اپنے طور پر منور کرتے ہیں اور ہر علم ان کرنوں کو اپنے طور پر بھی اختیار کرتا ہے۔

زیر نظر مضامین کے مصنف کا خیال ہے کہ تحریر کے انبساط و کیف کی بنیاد اصلاً تحریر ہی ہوتی ہے۔ متن ہی تمام جمالیاتی کیف اور ادبی انبساط کی بنیاد ہے۔ اس کے موضوع، اس کے اندرونی ربط و آہنگ، ہمواری اور تضاد، رنگینی اور سادگی، اس کے لفظی، صوتی اور بصری رشتوں اور ان کی بدلتی شکلوں پر ضرور غور کرنا چاہیے۔ لسانیات اور اسلوبیات سے بھی مدد لینی چاہیے اور متن کو بہت توجہ اور گہرائی سے کھنگالنا بھی چاہیے مگر محض اس پر اکتفا کر لینا بے انصافی ہے کیوں کہ تحریر کا متن مصنف کی شخصیت اس کی دیگر تصانیف اور اس کے ادبی مزاج کے بغیر تفہیم کی کوئی معقول اور مستند بنیاد فراہم نہیں کر سکتا۔ لہٰذا متن کو سچائی کے ساتھ سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ مصنف کی شخصیت کے حوالے سے متن کی شناخت فراہم کی جائے۔

مگر شخصیت کی شناخت معاشرے اور دور کی شناخت کے بغیر ممکن نہیں اور اس طرح ادبی تنقید کا رشتہ لازمی طور پر تلاش اور اقدار تلاش سے جا ملتا ہے۔ نئی تنقید کو اپنے ساتھ

پورا انصاف کرنے کے لئے سماجیاتی تنقید کا سہارا لینا ضروری ہے۔ اس طرح یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ نہ تو سماجیاتی تنقید اسلوب کی تمام نزاکتوں اور لطافتوں کے نہایت گہرے تجزیے اور مطالعے سے بے خبر رہ کر ادب کے ساتھ انصاف کر سکتی ہے اور نہ محض متن پر مبنی عملی تنقید مصنف کی ذات اور اس کے دور سے غافل رہنے کی جسارت کر سکتی ہے۔

عالمی ادب میں تنقید نت نئے رنگ بدل رہی ہے، انسان کو سمجھنا مشکل ہوتا جا رہا ہے اور ادب انسانی شخصیت کا پیچیدہ اظہار ہے اس لئے اس کو سمجھنے، اس کی کیفیات کی ناپ تول اور اس کی رنگ و آہنگ کی شناخت کے پیمانے برابر اپنے دور کے نئے نئے علوم و فنون سے وسائل مستعار لے رہے ہیں اور ان سے کارگہِ شیشہ گری کی پہچان فراہم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ سوچنا کہ ادبی تنقید کا کوئی ایک دبستان ادب شناسی کی سبھی جہتوں سے انصاف کر سکتا ہے بے انصافی کی بات ہے۔ ضرورت اس کی ہے کہ ادب کی تفہیم کے لئے تنقید کے سبھی پیمانوں اور سبھی طریق کار کو مناسب حد تک کام میں لایا جائے تاکہ ایک طرف تو ادبی تنقید محض عمل کی مشق ہو کر نہ رہ جائے اور دوسری طرف وہ ادب کو اس کی تمام فکری اور جمالیاتی تہ داریوں کے ساتھ پہچان سکے۔ ہر چند کہ یہ مضامین ایک طویل مدت میں لکھے گئے ہیں لیکن ان میں ادبی تنقید کے مختلف نقاطِ نظر سے استفادے کی کوشش کی گئی ہے۔

جہاں تک بن پڑا ہے تنقیدی مضامین کے مجموعے شایع کرنے سے گریز کرتا رہا ہوں۔ دو مجموعے "ادبی تنقید" ۱۹۵۴ء میں اور "شعر نو" ۱۹۶۲ء میں شایع ہوئے۔ ان کے علاوہ جو تنقیدی کتابیں شایع ہوئیں ان کی حیثیت مضامین کے مجموعے کی نہ تھی، کم و بیش مستقل تصانیف کی تھی۔ "جدید اردو ادب" ۱۹۷۷ء میں چھپی اور مختلف مضامین پر مشتمل ہونے کے باوجود ان مضامین کے باطنی ربط کی بنا پر مستقل تصانیف کے ضمن میں رکھی جا سکتی ہیں۔ "شناسا چہرے" میں بھی ایک اندرونی ربط موجود ہے اور شاید اس کی بنا پر اسے عام تنقیدی مجموعوں سے مختلف قرار دیئے

جانے کا جواز ہے۔

ان مضامین سے معاصر ادب کا ایک نا تمام سا خاکہ ضرور سامنے آتا ہے جس میں رنگ آمیزی کی گنجائش ہے۔ یہ دور جس کے لکھنے والوں کے شناسا چہرے آپ کے پیشِ نظر ہیں کئی معنوں میں عجیب و غریب دور تھا۔ اس کا رشتہ ایک طرف تو علی گڑھ تحریک سے ملا ہوا تھا تو دوسری طرف ترقی پسند تحریک سے لیکن ان میں ایسے زیرک اور عہد شناس ادیب بھی تھے جو اپنے دور کی نمایاں آواز کی طرح ابھرے اور ان کے زمانے نے جو نقش و نگار بٹھائے تھے انھوں نے ان پر کچھ ایسے اضافے کئے جو ان ہی کے نام سے جانے پہچانے جائیں گے۔ ہر ادیب کی پل صراط یہی اجتماعی آہنگ اور انفرادی رنگ کا رشتہ ہے کہ اس سے آساں گزر گیا تو اپنے آپ کو پا گیا اور اپنے دور کو سنوار گیا اور یہاں توازن قایم نہ رہا تو یا محض مقلد ہو کر رہ گیا یا محض کرتب باز اور دونوں منصب لایق افتخار نہیں۔

کئی شناسا چہرے یہاں نظر نہیں آئیں گے۔ ایک ہی مجموعے میں یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ ابھی کئی ایسے مضامین باقی ہیں جن کو یک جا کر کے اس قسم کا دوسرا مجموعہ مرتب کیا جا سکتا ہے۔ اور اس کا ارادہ ہے۔ جلد ہی یہ کمی کسی حد تک پوری ہو جائے گی۔ البتہ دوسرے مجموعے میں بھی ممکن ہے بعض ایسے شناسا چہرے ہوں جو قارئین کو بہت پسند ہوں اور مصنف کو انھوں نے کوئی پناہ گاہ فراہم نہ کی ہو۔ اس صورت میں جو معذرت واجب ہو گی وہ پہلے مجموعے میں بھی کی جا سکتی ہے۔

یہاں ایک اور معذرت بھی ضروری ہے۔ جو لوگ میری تحریر پڑھتے آئے ہیں وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ مختصر نویسی میرے عیوب میں داخل ہے۔ مختصر نویسی دراصل قارئین کی ذہانت اور ان کی باخبری پر اعتماد سے پیدا ہوئی ہے۔ اس لئے اگر کہیں یہ عیب افہام و تفہیم میں حایل ہو یا مفہوم کو گنجلک بنائے تو بھی اسے خوش دلی سے گوارا کر لینے میں مضائقہ نہیں۔

آخر میں مجھے ان تمام دوستوں کا شکریہ ادا کرنا ہے جو ان مضامین کی اشاعت یا

ترتیب سے کسی نہ کسی حیثیت سے وابستہ رہے ہیں۔ ان میں وہ مدیران بھی شامل ہیں جن کے رسالوں میں پہلی بار یہ مضامین شایع ہوئے۔ خاص طور پر محمود ایاز مدیر سوغات بنگلور کا شکریہ ادا کرنا واجب ہے جن کے اصرار کے بغیر ان میں سے کئی مضامین شاید لکھے ہی نہ جاتے۔

امید کرتا ہوں کہ یہ مضامین ادبی حلقوں میں دلچسپی اور توجہ سے پڑھے جائیں گے کہ یہی کسی ادبی تخلیق کا سب سے بڑا انعام ہے۔

پروفیسر شعبۂ اردو
صدر: ہندوستانی زبانوں کا مرکز
جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی ۶۷

محمد حسن

نیاز فتحپوری

نیاز فتح پوری کی شخصیت خاصی متنوع اور رنگارنگ ہے۔ بعض لوگ انھیں ایک باغی اڈیٹر کی حیثیت سے جانتے ہیں، جس نے تعصب تنگ نظری اور کٹھ ملائیت کے خلاف زبردست جہاد کیا۔ بعض لوگ انھیں ایک ایسے انشاپرداز کی حیثیت سے جانتے ہیں جس کی نثر میں جادو تھا۔ کچھ سمجھتے تھے، کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ مگر واہ واہ اکثر کی زبان سے نکل جایا کرتی تھی۔ بعض ان کو شہاب کی سرگذشت اور شاعر کا انجام لکھنے والے اس رومانی ادیب کی حیثیت سے جانتے ہیں، جس کے کردار حُسن کے پرستار اور جس کی ہیروئنیں حسن اور ذہانت کا لاجواب مجسمہ ہوا کرتی تھیں، بعض انھیں تنقید نگار کی حیثیت سے بھی جانتے ہیں جو بڑے بڑے شاعروں پر استفہامیے قائم کرتا اور کلاسکی شعراء کی اپنے انداز سے چھان پھٹک کرتا رہتا ہے۔

نیاز فتح پوری ان تمام حیثیتوں کی بنا پر ہمارے لئے لائق توجہ ہیں۔ دور حاضر کے اُردو ادب میں جو تین سب سے زیادہ معرکہ آراء اور اختلافی شخصیتیں گزری ہیں، ان میں یگانہ کے بعد، اور منٹو سے پہلے نیاز کا نام آتا ہے۔ نیاز آزاد خیال تھے، اور آزاد خیالی کے جوش میں انھوں نے مذہب کے روایتی تصور پر گہری نظر ڈالی۔ اخلاقیات کی روشنی میں عقاید اور رسوم کو پرکھا اور

ایک نئے اعتزال کی بنیاد ڈالی۔ نیاز نے کبھی اپنے مسلمان ہونے کا انکار نہیں کیا، مگر اسلام کا نیا، عقلی اور کسی قدر ذاتی تصور پیش کرنے پر اصرار کیا۔ یہ کوشش نئی نہیں تھی۔ اور اس سے قبل سرسید احمد خاں قرآن کی نئی تفسیر لکھ چکے تھے، اور اپنے طور پر نئے اعتزال اور اجتہاد کے دروازے کھول چکے تھے۔ یہ بات اور ہے کہ نیاز کا تصوّر مذہب زیادہ اخلاقی زیادہ جدید اور آزاد خیالی پر مبنی تصور تھا۔ نیاز نے اسلام کو رد نہیں کیا۔ البتہ اسلام کو بیسویں صدی کی نظروں سے پرکھا، اور اسے مذہب سے زیادہ نظامِ اخلاق گردانا۔

نگار ایک مدّت تک سارے آزاد خیالوں کا محبوب رسالہ بنا رہا۔ اس کے ملاحظات میں ایک دھاردار تندی اور شگفتگی تھی۔ اسے شاہراہ عام پر چلنا گوارا نہ تھا۔ وہ ہر قدم پر رُک کر اپنا راستہ الگ بنانا چاہتا تھا، وہ قدیم طرز فکر پر شک کرتا تھا۔ وہ عزم جرأت اور خود اعتمادی کے نئے باب وا کرتا تھا، اس لئے نوجوانوں کو اس کا البیلا پن عزیز تھا، گو وہ یہ جانتے تھے کہ یہ بحثیں جب تک خود مذہب کے دائرے کے اندر رہ کر کی جائیں گی ان کی حیثیت علم کلام کی کوششوں سے زیادہ نہ ہوگی۔ وہ یہ بھی جانتے تھے کہ نیاز صاحب اپنی تمام جدیدیت کے باوجود مشرقی مزاج رکھتے ہیں اور وہ مذہبی بحث گرمئ بازار کے لئے زیادہ چھیڑتے ہیں، اور ان سے واقعی مذہب کے غلط تصوّر سے ٹکرانا مقصود نہیں ہوتا۔ نیاز نے ان مباحث میں اکثر اعمالی اور معاملات دنیوی پر عبادات و رسوم کی پابندی سے زیادہ زور دیا ہے۔ اسی لئے وہ اخلاقیات کو مذہب پر فوقیت دیتے ہیں۔ البتہ وہ اپنے اس نئے تصوّر کو لیکر بہت دور نہیں گئے۔ اسی لئے نہ وہ تصوف تک پہنچے نہ کمیونزم تک۔

رسالوں نے اکثر نئی ادبی تحریکوں کو جنم دیا ہے۔ خود اُردو میں تہذیب الاخلاق مخزن اور نیا ادب کی مثالیں موجود ہیں۔ نگار کوئی تحریک پیدا نہ کر سکا۔ مگر لکھنے والوں کی کئی نئی نسلیں نگار کے زیر اثر پروان چڑھیں۔ نگار کی روایت آزاد خیالی اور احساس جمال کی روایت تھی۔ ایک حیثیت سے نگار تہذیب الاخلاق کا تتمہ تھا، اور دوسری حیثیت سے اس پر اضافہ۔

اضافہ ہر طرح کے ہوتے ہیں۔ کچھ اس سے ترقی کے قدم آگے بڑھ جاتے ہیں، اور منزلیں روشن تر ہو جاتی ہیں، کچھ منزل کو اور بھی دور کر دیتے ہیں مگر بعض نئی راہیں کھول دیتے ہیں۔ گویا بہ یک وقت وہ اضافہ بھی ہوتے ہیں اور ترمیم بھی۔ نگار نے تہذیب الاخلاق کی معتزلہ روایت اور آزاد خیالی کی لے کو آگے بڑھایا۔ یہی نہیں جس طرح سرسید اور ان کے رفقاء کی یہ کوشش تھی کہ ہمارے ادب کو مغربی فکر و دانش، ادب اور فن کی روش پر چلایا جائے اس کو بھی نگار نے اپنے طور پر انجام دیا۔ لیکن سرسید نے جس سلیس اور سادہ نثر کو رواج بخشا تھا اسے نیاز نے مرصع اور رنگین بنا دیا۔ انھوں نے مختصر افسانے بھی لکھے، اور طویل افسانے بھی، مگر ان میں نہ سرسید کے رفقاء کی طرح سماجی افادیت کا جوش تھا، نہ سادگی۔ انھوں نے علمی اور تنقیدی مضامین بھی لکھے، استفسارات و جوابات بھی مگر اُن سب میں مقصدیت کا وہ آہنگ نہیں جو سرسید کی تحریک کی نشانی ہے۔

شخصیت۔ فکر، جذبے اور عمل کا مجموعہ ہے اور ادب شخصیت کے اظہار کا ذریعہ بھی، یہ ذات کا آئینہ بھی ہے اور پردہ بھی۔ نیاز کی پرورش ٹھیٹھ مشرقی ماحول میں ہوئی۔ عربی فارسی کی متداولہ کتابیں، منقولات و معقولات، مذہبیات اور اخلاقیات کی بنیادوں پر ان کے علم و فضل کی تعمیر ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی جرأت مندی نے انھیں کے راستہ پر لا ڈالا اور وہ آزاد خیالی کے کوچے میں نکل آئے۔ اس لحاظ سے بھی وہ سرسید اور ان کے رفقاء کی طرح مشرق کے ذریعے سے مغرب تک پہنچے، مگر نیاز کا مغرب سرسید سے مختلف تھا۔ سرسید کا مغرب برطانیہ اور وہ بھی وکٹوریہ کے عہد کے برطانیہ تک محدود ہے، نیاز کا مغرب آسکر وائلڈ کے برطانیہ سے درس نمو پاتا ہے اور فرانس کی رومانیت تک پہنچتا ہے۔ سرسید کا سارا زور تعقل اور اخلاقیات پر تھا۔ نیاز کا سارا زور احساسِ جمال پر ایک سادگی کا رسیا تھا دوسرا رنگینی کا۔ ایک کو سلاست عزیز ہے دوسرے کو آراستگی۔

نیاز کے طرز و اسلوب کے بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔ اس کی تاریخی اہمیت کا

کون انکار کرے گا، مگر تاریخ ایک عمل ہے وہ اہم سے اہم سنگ میل کو بھی پیچھے چھوڑتی جاتی ہے۔ ان میں نیاز کی جگمگاتی انشا پردازی بھی ہے، جس میں جادو ہے مگر توانائی نہیں، سیلاب رنگ و نور ہے، گہرائی اور عظمت نہیں، رنگینی ہے صلابت نہیں۔ اچھی نثر کا بنیادی معیار ہی یہ ہے کہ اس میں سلاست ہو، ربط و تسلسل ہو وہ آئینہ نہ ہو کہ اس کے حُسن میں نگاہیں اُلجھ کر رہ جائیں۔ شیشہ ہو جس سے نگاہیں پار ہو کر اس مفہوم تک پہنچ سکیں، جو اس کے ذریعے ادا ہوا ہے۔ نیاز کی نثر جذبے کی رعنائی کا پیکر ہے۔ رعنائی فکر کا نہیں، اسی لئے وہ اپنی ساری رنگ آمیزی کے باوجود گذرے ہوئے کل کی یادگار ہے، آنے والے کل کا نشان نہیں ہے۔

مگر اس کے ساتھ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ سادہ اور سلیس نثر تہذیب کا تحفہ ہے۔ اور قوموں کو بہ تدریج اور حسب توفیق ملتا ہے۔ اُردو نثر کے تاریخی سفر میں بھی ایک ایسی منزل آتی ہے جب وہ رنگینی اور پرکاری کا شکار ہوتی ہے۔ یوں تو آج بھی ہمارے ذمہ دار اور سنجیدہ ادیبوں میں ایسے حضرات کی کمی نہیں جو اچھی نثر نگاری کی مثالیں محمد حسین آزاد اور ابوالکلام آزاد کی تصنیف سے پیش کرتے ہیں۔ اور انھیں معیاری اسلوب سمجھتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ سرسید کی سلاست اور سادگی، افتخار جیت اور واقعیت نے نثر کو صرف فکر کی ہمہ جہتی کے قابل بنایا تھا۔ جذبے کی قوت اور توانائی سے اس نئی نسل کا آبگینہ اب بھی پگھلا جاتا تھا۔ ہماری نثر میں جمالیاتی احساس کی کمی تھی

نیاز نے نثر کی اس فنی صلاحیت کو پہچانا۔ نثر میں بھی مصوری کی جاسکتی ہے، اس سے بھی نقاشی اور مرصع کاری ممکن ہے۔ آرائش در و بام کا کام بھی لیا جاسکتا ہے۔ یہ دراصل سرسید اور اُن کے رفقا کی حد سے بڑھی ہوئی اخلاق پرستی اور اصلاح پسندی کا ردِ عمل تھا۔ جس طرح وکٹورین دور کی اخلاق پرستی اور سماجی افادیت کے تصور نے "ادب برائے ادب" کا ردِ عمل پیدا کیا۔ اسی طرح نئے ادیب اخلاق سے عورت اور رومان کی طرف گئے۔ اصلاح

سے احساسِ جمال کی طرف مائل ہوئے اور نثر دھیرے دھیرے غزل بن گئی۔

نیاز کی نثر نگاری کی خصوصیات ان کے انشائیہ مضامین اور طویل مختصر افسانوں میں نمایاں ہوتی ہیں۔ ان میں اپج یا طبع زاد انداز کم ہے۔ مغربی اسالیب کو پیش نظر رکھ کر اُردو ادب میں وہی جمالیاتی آہنگ اور رومانی سرمستی پیدا کرنے کی سعی البتہ واضح طور پر ملتی ہے۔ یہ کام کسی محقق کا ہے کہ وہ ان صاحبان طرز کا پتہ لگائے جن سے نیاز نے اثر قبول کیا ہے۔ دو باتیں البتہ یقین سے کہی جا سکتی ہیں، ایک یہ کہ نیاز کے فکر و اسلوب میں جمالیات پرستوں اور رُومانی ادیبوں کی جذباتیت اور گھن گرج موجود ہے۔ دوسرے یہ کہ نیاز کی رنگینی، اور مرصع کاری ظہوری اور رجب علی بیگ سرور کے انداز بیان سے مختلف تھی۔ شاعر کے انجام کے دیباچے میں نیاز نے اس کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے۔

"یہ نہ تو مذاق پیشیں رکھنے کا مدعی ہے کہ قافیہ آپ تلاش کریں اور نہ موجودہ ناول طرازی کا ہم آہنگ کہ ضلع جگت اور غزلیات کی آپ کو جستجو ہو نہ آپ اس میں اشعار پائیں گے اور نہ عامیانہ زبان۔ مگر ہاں اس میں کلام نہیں کہ اگر اسی افسانۂ درد کو آپ نے ایک نگاہِ دردمند اور دل مبتلا کے معیار سے دیکھا تو میری وارفتہ نوائی کی داد ضرور مل جائیگی اس باب کا تسلسل بھی دوسرے باب سے کم پائے گا لیکن معاف فرمایئے، نم پروردۂ اشک ہوں مجھے تو موتی کچھ بکھرے ہوئے بھلے معلوم ہوتے ہیں۔"

یہ عبارت ۱۹۱۳ء میں لکھی گئی۔ حالی اور شبلی کا انتقال ۱۹۱۴ء میں ہوا، اور یہ دونوں سادہ زبان کے بادشاہ تھے۔ نذیر اور مرزا محمد ہادی کے ناول اس زمانے میں مقبول ہو چکے تھے، اور ان کی روانی، سلاست اور تازگی کسی سے پوشیدہ نہیں۔ نیاز کے اسلوب میں اس سلاست اور روانی کا شائبہ نہیں، البتہ اس عبارت میں فارسی تراکیب کی کثرت، جمالیاتی

ذوق کی نمائش، خود فراموشی اور حسن پرستی میں محویت کا انداز نمایاں طور پر ملتا ہے، افسانۂ درد پر زیادہ زور دیا گیا ہے، اور جذبات کی زبان کو عقل کے مربوط استدلال پر ترجیح دی گئی ہے۔

پہلے تراکیب پر غور کیجئے۔ مذاق پیشیں، افسانۂ درد، نگاہ دردمند، دل مبتلا، وارفتہ نوائی، نم پروردۂ اشک۔ ان میں بعض صفت اور موصوف کا مجموعہ ہیں، اور بعض میں ایک شے کی خصوصیت کو دوسری شے کے لوازم یا آلۂ کار سے متعلق کیا گیا ہے۔ اس قسم کی لاتعداد تراکیب مثال کے طور پر ان کے مضمون برسات میں نظر سے گزریں گی۔ جہاں رنگ کی موسیقی، اجالے کی مہک، تاریکی کی سرگوشی اور آواز کے شعلوں کا ذکر ملے گا آرٹ کے شعبوں میں بنیادی وحدت کا یہ برملا استعمال ان کی ندرت احساس کا ایک پہلو ہے، وہ حسن کے بارے میں تقریباً اس منزل تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں جہاں صوفیہ ہمہ اوست کے نظریئے کے ذریعے پہنچے ہیں یعنی حسن ہر جگہ ہے اور ہر عمل، ہر شے اور ہر منظر میں جلوہ گر ہے صرف اسے دیکھنے کے لئے آنکھ چاہیئے اور اس سے لطف لینے کے لئے حسن پرست اور احساس آشنا دل۔ البتہ حسن نیاز کے ہاں محسوساتی ہے وہ ماورائیت تک کبھی محض احساس کے ذریعے تک ہی پہنچتے ہیں۔

نیاز نے حسن پرستی کو مذہب کی سطح تک پہنچا دیا ہے، مگر ان کے ہاں حسن کا حسی تصور اور عشق کا افلاطونی اور ماورائی تصور دونوں ملتے ہیں۔ ان کے نزدیک محبت ایک "بے غرض انہماک" کا نام ہے، اور اگر محبت کرنے والا محبوب سے ملنا چاہتا ہے تو وہ حقیقتاً محبت نہیں ہے بلکہ ایک "جذبۂ شہوانی ہے"۔ لیکن نراق مسلسل کے اس افلاطونی تصور کے باوجود نیاز حسن کو خالص حسی روپ میں دیکھتے ہیں۔ فطری مناظر میں بھی ان کا تصور حسن بڑی حد تک مرئی اشیاء کے ذریعے سے ظاہر ہوا ہے۔ ان کے ہاں حسن کا وہ اعلیٰ پاکیزہ غیر جسمانی اور ماورائی تصور نہیں ہے، جو مثلاً ٹیگور کے یہاں ملتا ہے، اسی اعتبار سے حسن پرستی کے معاملے میں نیاز کی حیثیت کچھ ایسی ہے جیسے غم پرستی کے سلسلے میں میر کے مقابلے میں فانی

کی ہے، میر خود روتے ہیں، فانی رونے کی تلقین کرتے ہیں، اسے ایک فلسفے کی شکل میں ڈالنا چاہتے ہیں۔ نیاز حُسن کو دیکھ کر "خود فراموش محویت" کی تلقین زیادہ کرتے ہیں، محو کم ہوتے ہیں، اسی لئے ان کے یہاں درد اور نزاکت احساس کم ہے۔ درد کی عظمت کا ذکر اور اس کا پرشکوہ اعلان زیادہ ہے۔ ان کا طرز تراکیب اور استعارے کا ہے اور تراکیب اور استعارے پرشکوہ الفاظ و محاکات سے ڈھالے گئے ہیں، ان میں سادگی کم آرائش زیادہ ہے، بے ساختگی کم کاریگری زیادہ ہے، اسی لئے اُن کا طرز مرعوب کرتا ہے، متاثر نہیں کرتا، آرائش در و بام میں اصل عمارت کو گم کر دیتا ہے۔

نیاز کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے وقت تاریخی پس منظر کو فراموش نہ کرنا چاہیئے۔ نیاز نے اس وقت حسن کاری حسن پرستی کی آواز بلند کی تھی جب اردو نثر جمالیاتی حس سے محروم ہوتی جا رہی تھی، لیکن یہ طرز تحریر وقت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت اور ہر زمانے کی چیز نہیں ہے۔ اب اس کی تاریخی ضرورت پوری ہو گئی۔ اس سے بعض نئی راہیں کھلیں، ہمارے افسانے میں جذبے کی لہک، احساس کی اور انداز بیان کی سجاوٹ پیدا ہوئی، دفور جذبات رونما ہوا، رومانی خود فراموشی، حسن پرستی اور محاکاتی رنگ آیا، مگر اس کے باوجود آج بھی ادب کا طالب علم اس طرز تحریر کا جائزہ لے گا تو اسے ماضی ہی کے خانے میں جگہ دے گا۔

جہاں تک نیاز کے افسانوں کے پلاٹ اور کردار نگاری کا تعلق ہے، ان کو بھی معیاری نہیں کہا جا سکتا۔ ایک نقاد نے مختصر اُردو افسانہ نگاری کا بانی پریم چند اور یلدرم کے بعد نیاز کو بتایا ہے۔ پریم چند کی روایت نے حقیقت پسندی اور سماجی عکاسی کی شکل اختیار کی اور یلدرم کی روایت نیاز سے ہوتی آگے بڑھی جمالیات پر زور دیا گیا اور زبان کی آراستگی بیان کی شعریت اور فلسفیانہ آہنگ کو اختیار کیا گیا۔ نیاز نے افسانوں اور مضامین کو جمالیاتی تجربوں کی حیثیت دی، ان میں نہ واقعہ پوری طرح مربوط اور مرتب ہے نہ کردار جیتے جاگتے

اور منفرد نہ نقطۂ عروج کا واضح تصوّر البتہ ایک مضطرب اور متجسس ذہن ضرور ہے جو نئی تصویروں اور مختلف رنگ و آہنگ کے مجموعوں سے کیف حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اسی لئے ان کے کردار یا تو مردہ ہیں یا خود نیاز کی شخصیت کا روپ ہیں۔ ان کے جسم سوتے ہیں صرف ذہن بیدار ہیں وہ احساس کی بات کرتے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ صرف اُن کی ذہانت ان کی شخصیت پر مستولی ہے۔ ان کے ہیرو ہیروئن محبّت نہیں کرتے، محبّت کے تصوّر سے محبت کرتے ہیں یا یوں کہیئے کہ محبّت میں مبتلا ہونے کے خیال یا حُسن پر جان دینے کے دھیان سے بے پناہ محبّت کرتے ہیں۔ اگر وہ شہید ہوتے ہیں تو وہ محبوبہ کے ناز و غمزہ کے نہیں بلکہ اس مجرد اور موہوم تصور محبت کے جس کے پردے میں انھوں نے زندگی بھر اپنے کو اور ذوق خود نمائی کی پرستش کی ہے۔ اس لئے ان کے کردار سب کے سب خود اپنی آگ کے خس و خاشاک ہیں۔ "پرائی آگ میں جلنا ہے کار مردانہ" ان کے ہیرو ہمیشہ غیر متوازن حد تک ذہین اور عظیم شخصیتوں کے مالک ہیں جو خود ان سے سنبھالے نہیں سنبھلتی۔ شہاب ثاقب کی طرح آسمان سے ٹوٹتی ہیں اور دُور تک نور کی ایک لکیر بناتی گزر جاتی ہیں۔

نیاز کو ایسے کرداروں سے محبت ہے، وہ عالم استفہام کے راہی اور نئے سوالوں کے جویا ہیں ان میں سے سب کا جواب خود ان کے پاس بھی نہیں ہے لیکن جرأت سوال ہی ہماری روایت پرست سماج میں بڑی نعمت ہے۔ اس اعتبار سے دو عظیم فنکاروں سے نیاز کی ذہنی اور فکری مماثلت کا دھیان آتا ہے، ایک بیدل دوسرے اسکر وائیلڈ۔ بیدل کے بارے میں یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ وہ مشکل پسند اور کسی قدر "چیستاں گو" شاعر تھا۔ اس کا تخیل ناہموار اور ناشناس راہوں پر دوڑتا ہے۔ وہ مجرد تصور کو مرئی شکلوں میں ڈھالتا اور کیفیات سے نئے استعارے تراشتا ہے۔ معنی آفرینی اور خیال بندی کا بادشاہ ہے، اور خیال کی شدت اور باریک بینی کی فکر میں تجسّس اور تفکر کی نئی راہیں نکالتا ہے۔ نیاز کے پاس بیدل کا سا بے کراں تخیل نہیں ہے لیکن استعاروں کی تراش خراش

کیفیات حس کے باہمی ارتباط و انتقال اور جرأت فکر میں وہ بیدل سے متاثر ضرور ہیں اسی لئے ان کی نظر میں وہی استعاراتی کیفیت، آرائش، دشوار پسندی اور بوجھل پن جھلکتا ہے۔

وائلڈ لفظوں کا صیاد ہے اور قول محال سے ایک جہان معنی پیدا کر دیتا ہے۔ وائلڈ کی سی شگفتگی، سادگی اور ہلکا پھلکا پن نیاز کو نہیں ملا۔ مگر جمالیاتی احساس پر اس قدر زور نیاز کے ہاں غالباً وہیں سے آیا ہے۔ حسن کا تصور نیاز کے ہاں بھی کسی قدر مجرد اور غیر افادی ہے۔ اس کے پیچھے سماجی ذمہ داری کا کوئی احساس جلوہ گر نہیں ہے، وہ بھی فنون لطیفہ کو ایک مدت تک من کی موج اور حسن کے پیدا کردہ احساس سپردگی کا نام سمجھتے رہے ہیں۔

انشا پرداز کی حیثیت سے بھی نیاز کا ایک تاریخی مقام ہے۔ ان کی انشا پردازی غالب اور سرسید کی کھلی ہوئی شخصیت کی غماز نہیں ہے، بلکہ ایک شمشیر خوش غلاف ہے۔ جس کی کاٹ بے پناہ نہیں مگر اس کے غلاف کی سجاوٹ مسحور کن ہے۔ نیاز سجے سجائے جملوں اور تصویروں کے عادی ہیں اس لئے ان کے مضامین، اور مکاتیب بھی ان کے ڈرائنگ روم میں گھر کا آنگن نہیں ہیں۔ وہ بے ساختہ اور بے تجک ملنے کے عادی نہیں، وہ کبھی اپنی شخصیت کو بے محابا اور بے غلاف پیش نہیں کرتے۔ جیسے وہ کبھی اپنے ڈرائنگ روم میں تہمد اور بنیان پہن کر کسی کا استقبال نہیں کرتے۔ یہ نفاست، شائستگی اور آراستگی جزو فن ہے۔ وہ ایک ایسے مشتری کی زندگی گزارتے ہیں جس نے اپنے کو خوبصورتی کی بارگاہ سے منسوب کر دیا ہے، اسی لئے بڑے کیف اور دلچسپ ہونے کے باوجود ان کے مضامین بے ساختگی سے محروم ہیں۔ وہ ایک ایسی نقاب کی مانند ہیں جس کے پیچھے چھپنے والا ہنوز آرائش جمال سے فارغ ہوا ہے، البتہ جب کبھی وہ تخیل کے سفر پر روانہ ہوتے ہیں تو ان کا پیکر تراش ذہن نئے نئے مجسمے ڈھالتا ہے۔ نئی دنیائیں سجاتا اور نئی نئی کہانیاں سناتا گزرتا ہے۔

نیاز کے مضامین سنبھلے ہوئے مگر آزاد خیال ادیب کی تخلیق ہیں، ان میں توازن کہیں ہاتھ سے جانے نہیں پاتا۔ نیاز کی شخصیت اور ان کے آرٹ دونوں میں قابل توجہ بات ہے کہ وہ کبھی احساس کی نذر نہیں ہوئے، اس لئے وہ مجاز یا منٹو نہیں بنے نیاز رہے۔ انھیں یہ معلوم ہے کہ کس جگہ پر رک جانا ضروری ہوتا ہے، مگر بغاوت کے جوش میں وہ اس سبق کو کبھی فراموش نہیں کرتے۔ نیاز نے روایت پرستی کے جمود کو للکارا۔ جھوٹے پند اور نقلی زہد کے جبہ و دستار اتار پھینکے۔ عقلیت کا مذاق بھی اُڑایا، شہری تمدن اور اس کے کاروباری اور میکانکی اندازِ زندگی پر طنز بھی کیا۔ مگر وہ کبھی باغی کا سا اُبال اور جوش جنوں کی وارفتگی کا شکار نہ ہوئے، اسی لئے ان کے مضامین میں تخیل کا نکھار ہے۔ مگر جوشِ جنوں کی سرمستی نہیں ہے البتہ تخیل کی فراوانی اور اندازِ بیان کی دلفریبی کے اعتبار سے ان کے مضامین کی ایک تاریخی حیثیت برقرار رہے گی۔

مگر دونوں حیثیتوں سے بڑی حیثیت مدیر نگار کی ہے۔ نگار نے اُردو ادب کی مشاطگی میں ایک بڑا کارنامہ سرانجام دیا ہے۔ اس کی کئی نوعیتیں ہیں۔ ایک اس اعتبار سے کہ نگار نے ہمارے یہاں کے ادبی پرچوں کو علمی مذاق سے آشنا کیا اور پڑھنے والوں کا ایک ایسا حلقہ بنا دیا جو محض چٹخارے کے لئے چند انسانوں یا غزلوں پر اکتفا کرتے ہوں بلکہ وہ اس سے آگے بڑھ کر دنیا کی موجودہ صورت حال اور اس کے مبلغ علم کے مختلف شعبوں سے بھی دلچسپی لینے لگے۔ ایک طرف ملاحظات میں عصری سیاست کا جائزہ لیا گیا، دوسری طرف استفسارات، وجوابات کے دائرے میں ہر قسم کے علمی اور فکری مسائل چھیڑے گئے۔ پھر اسی رسالے کے صفحات مذہبیات، تاریخ، اقتصادیات، علم فراست الید، علم تحریر، بھاشا کی شاعری، شہوانیات تک کے مسائل و موضوعات کے لئے وقف رہے۔ اس نے فکری وسعت پیدا کی، اور اردو والوں کو ایک کائناتی نگاہ دی۔ وسعت ذوق کا یہ اہتمام اس سے قبل ہمارے رسالوں میں کس سے ہو سکا تھا۔

اس کا دوسرا پہلو یہ بھی تھا کہ نگار نے ہمارے کلاسیکی شعراء کی طرف بھی توجہ کی، نگار کے خاص نمبر آج بھی خاصی اہمیت کے مستحق ہیں۔ مصحفی نمبر، نظیر نمبر اس اعتبار سے بہت اہم ہیں کہ ان شماروں نے ایسے مشاہیر کی طرف ہماری توجہ مرکوز کردی جنھیں تاریخ ادب میں مناسب مقام نہیں ملا تھا۔ یہ نمبر حرف آخر نہیں تھے بلکہ انھوں نے تحقیق و تنقید کے سلسلے میں ایک تحریک پیدا کردی۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی خود نیاز کا ذوق تنقید ہے جس کا نمایاں طور پر اظہار "مالہٗ و ما علیہ" کے سلسلے کے مضامین میں ہوتا رہا ہے۔

نیاز کی تنقید نگاری اصول تنقید سے متعلق کم ہے اور عملی تنقید سے زیادہ، ان کا انداز نظر بنیادی طور پر قدیم ہے اسی لئے ان کا مذاق شعر بنیادی طور پر غزل کا پروردہ ہے۔ وہ نظم میں بھی تغزل کے زیادہ قائل ہیں۔ نظم نگاری کے سلسلے میں جوش اور علی اختر کے درمیان ان کا محاکمہ بھی اسی کی نظیر ہے۔ اقبال کی فنکاری کو پوری طرح تسلیم نہ کرنے میں زاویہ نگاہ کارفرما ہے۔ نیاز کی تنقید کو منطق کی اصطلاح میں DEDUCTIVE کہنا چاہیئے۔ وہ پہلے شعر پر غور کرتے ہیں اور پھر اس کے معنوی اور لفظی خوبیوں کے سلسلہ وار نتائج نکالتے ہیں۔ وہ نفس مضمون سے زیادہ انداز بیان کے قائل ہیں۔ اور انداز بیان کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں میں انھیں لطف آتا ہے۔ اسی لئے وہ باستثنائے میر اور درد کے سب شعراء کے دواوین میں صرف دیوان مومن کو انتخاب کرلینے پر آمادہ ہیں۔

نیاز کی تنقید شعر سے شروع ہوتی ہے اور انداز بیان کے لطافت کے تجزیئے پر ختم ہوتی ہے، اور عام طور نہ تحقیق پر زیادہ زور دیتے ہیں نہ نفس مضمون کے سماجی اور فکری پس منظر پر۔ ہاں شعر سنجی ان کے ہاں بنیادی عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ کہیں کہیں وہ اسلوب کے تجزیئے ہی پر اکتفا کرلیتے ہیں اور اسی بنیاد پر ان کی تنقید نگاری کے سانچے کو لازمی طور پر قدیم قرار دیا جاتا ہے۔ نیاز تراکیب الفاظ کے برمحل اور صحیح استعمال اور حسن آرا کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ اس لئے ان کی تنقید میں جمالیاتی باز آفرینی کو شش زیادہ ملتی ہے

اور سائنٹیفک انداز نظر کم۔ ان کی تنقید کا مقصد قاری کو دوبارہ اس کیفیت سے گزرنا ہوتا ہے جو تخلیق کے وقت دراصل مصنف پر گزری ہوگی، فرق صرف یہ ہے کہ بازآفرینی کے اس عمل میں وہ نفسیات اور سماجیات سے اُس قدر کام نہیں لیتے جتنا کہ خود علم بیان اور اصول فصاحت سے لیتے ہیں۔

ان کی تنقید کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ تمام تاثراتی اور غیر متوازن نہیں ہے۔ انشائیہ اور افسانے میں جو رومانیت اور شعریت پرستی بلکہ تغزل پرستی کا میلان ملتا ہے۔ وہ تنقید میں تاثراتی رنگ اختیار نہیں کرتا۔ اس میں وہ شدت کے قائل معلوم ہوئے انھیں شوخ رنگوں سے زیادہ پیچیدگی اور ترچھا تیکھا انداز پسند آتا ہے، بشرطیکہ وہ قدیم طرز تغزل کے دائرے میں ہو۔ اسی لئے انھیں بیدلؔ اور مومنؔ پسند ہیں۔ تنقید میں نیاز کا دائرہ محدود ہے، مگر اس میں ان کا کھرا ذوق تغزل اور جمالیاتی کیفیت کی رمز شناسی کا کھلا ہوا انداز صاف جھلکتا ہے۔ جدید اردو ادب کی آرائش و زیبائش میں نیاز کا کیا مقام ہے۔ نیاز ہمارے ادب میں آزاد خیالی اور آراستگی بیان کے علم بردار ہیں، وہ ہماری نثر کے معماروں میں ایک ممتاز درجے پر فائز ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ انھوں نے اردو دنیا میں جرأت فکر کے چراغ جلائے۔ ہمارے لکھنے پڑھنے والوں دونوں کے ذہن کی تربیت کے لئے، علم و فنون کے لئے ذخائر فراہم کئے، کلاسیکی ادب کا نیا شعور بخشا اور قدیم و جدید ذہن کا ایک ایسا امتزاج پیدا کیا جس نے نئی نسل کی پرداخت اور نشو و نما میں مدد دی۔

آزاد خیالی کی ہمارے یہاں بڑی اہمیت ہے، ادب میں نئے سوتے کھولنے کے لئے روایت کے سنگ گراں کو ہٹانا پڑتا ہے، اس لئے نیاز نے مذہب اور اخلاق کی سطح پر جس آزاد خیالی کا علم بلند کیا وہ نہایت قابل قدر ہے۔ نثر آراستگی کے زمانے کی دستبرد سے محفوظ رہیگی مگر ان کی شخصیت زمانے کو یہ بات ضرور یاد دلاتی رہیگی کہ تجسس اور تشکیک حقیقت اور صداقت کی دریافت کے لئے ناگزیر راستے ہیں اور گوہر آبدار انھیں کے ہاتھ آتا ہے جو ان پُرخطر راستوں پر چلتے ہیں اور ان پر پیچ منزل سے گزرتے ہیں۔

(یہ مقالہ نیاز فتحپوری کی زندگی میں لکھا گیا تھا) ۱۹۶۶ء

جوش

جوش نشاط زیست، سرمستی احساس اور شوکت الفاظ کے شاعر ہیں۔ وہ شاعروں کی اس نسل کے متاخرین میں سے ہیں جس نے سوداؔ، غالبؔ، نظیرؔ، آتشؔ، انیسؔ اور اقبالؔ کو جنم دیا۔ اس لحاظ سے وہ جدید ہوتے ہوئے بھی قدیم ہیں، باغی ہوتے ہوئے بھی روایت دوست اور انقلابی ہوتے ہوئے بھی ماضی پسند۔ جوش میں وہ جمال و جلال، نفاست و لطافت، شوکت و جبروت موجود ہے جو جاگیردارانہ تمدن کے دورِ شباب کی یادگار ہے۔ انھوں نے جاگیرداری سے بہت کچھ لیا ہے۔ محاسن بھی معائب بھی۔

محاسن کے سلسلے میں ان کے آراستہ تخیل، نکھرے ہوئے احساس اور مرصع کار جذبۂ سرمستی کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری لکھنؤ کے دبستان کے تمام ادبی گناہوں کا خوبصورت تاوان اور حسین تلافی ہے، خارجیت، تلذذ اور معنی آفرینی نے لکھنؤ کو بدنام کیا۔ جوش نے انھی گناہوں کو آرٹ کی سطح تک پہنچا دیا۔ جوش کی تخلیقی صلاحیتیں اسی نئے مردافگن سے نشاط کی کلیاں اور احساس کے پھول کھلانے کی قدرت رکھتی ہیں۔

جوش انیسویں صدی کے اواخر میں ملیح آباد کے پٹھانوں کے اس معزز خاندان میں پیدا ہوئے جس کو فقیر محمد خاں گویاؔ جیسے قابل جنرل اور معروف شاعر اور ادیب کے نام سے نسبت

تھی۔ شرافت نسبی پر غالب کی طرح وہ ہمیشہ فخر کرتے رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر میں قومیت، آزادی اور انصاف کی آوازیں کان میں آنے لگی تھیں۔ بیسویں صدی کے ابتدائی پچیس سال میں یہ آوازیں اور بھی زیادہ با اثر ہوگئیں۔ اسی زمانے میں لکھنؤ کی تہذیبی بساط درہم برہم ہوئی۔ "اودھ پنچ" اور سرشار کے اثرات ماند ہونے لگے۔ لکھنؤ کے تمدنی مرکز سے ٹوٹ کر ادھر اُدھر قصبات میں "مشرقی تمدن کے آخری نمونے" اپنے جلوے دکھانے لگے۔ یہی جلوے ملیح آباد کی قصباتی فضا، آم کے باغوں کی مہکتی صبحیں، کچے راستے، جھولے، اور رت جگے اور پھر جوش کی شاعری میں جھلکتے نظر آتے ہیں۔

جوش عزیز لکھنوی کے شاگرد تھے۔ وہ عزیز نہ بن سکے، البتہ انھوں نے عزیز سے شوکت الفاظ اور فکر کی جھنکار یا یوں کہئے کہ فکر کی اہمیت کا احساس تو لے لیا مگر ان کی شاعری کی گراں باری، تصنع اور باتمی لے سے دامن بچالیا، اس واسطے سے جوش کا لکھنؤ اسکول سے بڑا گہرا رشتہ قائم ہوا۔ یہ صرف معنی آفرینی، پر لطف رعایت لفظی اور قدرت بیان ہی کی شکل میں ظاہر نہیں ہوا۔ بلکہ خارجیت، منظر کشی، تشبیہہ و استعارے، محاکات اور تمثیلوں میں (Images) بھی لکھنؤ کا مذاق سخن جگہ جگہ جگمگاتا نظر آتا ہے۔

جوش نے لکھنؤ کی شائستگی اور رچاؤ کو نئے سانچے میں ڈھالا ہے۔ اس مرصع کاری اور آراستگی کا دامن محدود نہیں ہے، اس میں مینا کاری اور ریزہ چینی کا اسلوب نہیں ہے۔ انھوں نے اس رچاؤ کا اظہار عصر حاضر سے سازو ستیز سے کیا ہے۔ جوش آراستگی کے قائل ضرور ہیں مگر یہ آراستگی فنکار کی ہے صناع کی نہیں۔ ان کے ہاں تشبیہہ، تمثیل اور محاکات کا ایک دلنواز طوفان ہے، جو محض تصنع نہیں ہے بلکہ حسن کی متلاشی مصور کی بے قرار رُوح کی اڑان ہے جو حسن کے ایک منظر سے دوسرے منظر تک اڑتی چلی جاتی ہے۔ ان کا تخیل مسافر جمال ہے جو ہزار عشوۂ حسن کی جھلکیوں سے مطمئن نہیں ہوتا اور نئے رنگ محلوں کی تلاش میں ہمیشہ محو سفر رہتا ہے۔

جوش نے جاگیردارانہ دور کے لکھنؤ سے شوکت تخیل اور امارت احساس لی ہے، اور اسے بیسویں صدی کے سماجی اور فکری تقاضوں سے بہت کچھ ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کوشش کی کامیابی مشروط اور محدود تھی۔ جوش بیسویں صدی کی نوجوان نسل کے ایک فرد نہیں تھے، وہ گذرے ہوئے تمدن کی روشنی ساتھ لائے تھے اسی لئے جوش نے بیسویں صدی کے مسائل میں سے اکثر کو پرانے شاعرانہ اسلوب میں سمونے کی کوشش کی۔

جوش نے اسی وقت شاعری کے کوچے میں قدم رکھا تھا جب لکھنؤ اسکول کے آخری دور کی شمعیں جھلملانے لگی تھیں۔ "انجمن معیار" کا آخری دور تھا۔ سوز و گداز کی کمی اور خارجیت کی افراط کا احساس خود لکھنوی شعراء کو ہونے لگا تھا اور اس کمی کو پورا کرنے کے لئے کبھی میر اور غالب کی تقلید سے اور کبھی قبر، میت، موت وغیرہ کے ذکر سے پیدا شدہ ماتمی فضا سے کام لیا جانے لگا تھا۔ یگانہ کی آواز بھی اسی زمانے میں ابھری تھی۔ جوش نے اس زمانے میں بڑے طمطراق کی غزلیں کہی ہیں جن میں سجاوٹ بھی ہے فن کاری بھی اور شوکت تخیل بھی۔

دوسری طرف یہ دور حالی اور آزاد کی نظم نگاری کے تحریک کے فوراً بعد کا دور تھا اس دور میں وہ نسل ابھری تھی جو سرسید اور ان کے رفقاء کے برخلاف صرف مغربیت سے متاثر نہیں تھی بلکہ اس کا براہ راست مطالعہ کرنے لگی تھی اور اس نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ انگریزی شاعری محض اخلاقیات، نیچرل مضامین اور قوم پرستی کے وعظ سے عبارت نہیں ہے، اس میں جمالیاتی حسن کی فراوانی بھی ہے اور ذات کا دکھ بھی ہے۔ اس نسل کے نوجوان انگریزی شاعری کو وکٹورین دور کی شاعری نہیں سمجھتے تھے بلکہ اس سے آگے بڑھ کر انھوں نے رومانوی[1] شاعری کا مطالعہ بھی کیا تھا، اور آسکر وائلڈ وغیرہ تک بھی

---

[1] قواعد کے اعتبار سے رومانی ہونا چاہیئے مگر رومانی کا لفظ عام طور پر (بقیہ صفحہ ۲۴ کے آخر میں)

ان کی رسائی ہونے لگی تھی۔ خود ہندوستان میں رابندر ناتھ ٹیگور کی ماورائیت میں ڈوبی اور رومانی دھند میں کھوئی ہوئی آواز اُبھرنے لگی تھی، اور ان اثرات سے اُردو میں بھی ایک ایسا گروہ پیدا ہونے لگا تھا جو نظم کو محض اخلاقیات، قومیت اور خشک مضامین تک محدود نہیں رکھنا چاہتے تھے۔ اقبال اپنی فکری گہرائی اور تنہائی کی وجہ سے نظم کو نئی رفعتوں سے آشنا کرا رہے تھے۔ ہندوستانی سیاست میں نیا جوش ابل رہا تھا۔ یہاں کی معاشرت، سماجی تصورات اقدار میں ہلچل سی معلوم ہوتی تھی نوجوان مذہبیت تک کی گرفت سے آزاد ہوتے جا رہے تھے۔ آزاد خیالی اور تشکیک، انفرادی خود اعتمادی اور عقلیت پسندی کا دور دورہ تھا۔ روس میں مزدوروں کی حکومت قائم ہو چکی تھی اور نو آبادیوں میں بھی آزادی اور حریت کی نئی لہر اٹھ رہی تھیں۔

جوش کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے چھوٹے دائرے میں رہنے سے انکار کر دیا اور ذاتی اور نجی مسائل میں الجھے رہنے یا غزل کی روائتی بندشوں میں محدود رہنے کے بجائے انھوں نے فکر کی شمع روشن کی۔ ان کے ہاں مربوط، اور عمیق فلسفۂ فکر نہیں ہے۔ مگر قومی اور آفاقی مسائل سے آنکھیں چار کرنے کی ان میں ہمت ضرور ہے۔ اور اس ہمت کو وہ محض جمناسٹک نہیں رہنے دیتے۔ بلکہ اسے شعر کے پُر کیف اور دلنواز سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ فلسفی بننا نسبتاً آسان ہے، مگر چھوٹے موٹے خیال کو بھی جذبے کی نرم آنچ سے شعر کے سانچے میں ڈھالنا بہت دشوار ہے۔

جوش کی افتادِ طبع کو سمجھنے کے لئے ان کے اس رومانی پہلو کو سمجھنا ضروری ہے۔

(بقیہ نوٹ صفحہ ۲۳) عشق و عاشقی کے معاملات کے لئے وقف ہو چکا ہے۔ اسی لئے اس سے امتیاز پیدا کرنے کے لئے رومانوی کا لفظ اختراع کرنا پڑا ہے۔ اس سے مراد یورپ کی اس تحریک سے متاثر حضرات کا ذکر کرنا ہے جو کلاسیکی انداز نظر سے بغاوت، جذباتیت، افسردگی، ماضی پرستی اور انفرادیت پسندی کے رجحان کے نمایندے کہے جاتے ہیں۔

جوش کے اندر بغاوت کا وہی جذبہ موجود ہے جس کا عکس بائرن، شیلی اور کیٹس کے ہاں نمایاں ہوا تھا۔ وہ بت شکنی کے قائل ہیں۔ مذہب اور خدا کے بارے میں اُن کے تصوّرات بلا شبہ غیر روایتی ہیں۔ خیر و شر کے بارے میں انھوں نے جگہ جگہ نہایت بلیغ اشارے کئے ہیں۔ جن میں سب سے زیادہ مرتب تصوّر " بھٹکی ہوئی نیکی" میں ملتا ہے قوت اور حیات انھیں عزیز ہیں۔ جوانی اور جولانی کے وہ پرستار ہیں۔ رومانیت کو کسی نے (CULT OF ENERGY) کہا بھی ہے۔ ماضی سے انھیں لگاؤ ہے۔ پرانے ایوانوں میں مومی شمعیں جلا کر وہ پرانی یادوں میں محو ہو جاتے ہیں۔ نسلی افتخار ان میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ انفرادیت پسندی اور کسی حد تک خود پرستی کا اظہار ان کی شاعری اور شخصیت سے بار بار ملتا ہے، ایک بے نام غم سے لگاؤ، ڈرامائی حد تک جذباتیت کا وفور (عقل کی قصیدہ نگاری کے باوجود) اور مرصع کار تخیل بھی ان کے ہاں موجود ہے، اور یہی وہ عناصر ہیں جو رومانوی شعراء کا امتیاز قرار دیئے جاتے ہیں، وطن دوستی اور آزادی پسندی بھی رومانوی شعراء ہی کی طرح ان کے کلام کی خصوصیات میں شامل ہیں۔

رومانیت کے بارے میں یہ عام خیال ہے کہ اس کی ابتدا روسو کے اس جملے سے ہوتی تھی۔

" انسان آزاد پیدا ہوا ہے، لیکن
جہاں دیکھو وہ پا بہ زنجیر ہے"

اور یہاں انسان کی آزادی سے روسو کی مراد اس کی جذباتی آزادی ہے۔ جوش اس اعتبار سے روسو کے ہمنوا ہیں۔ جوش کے نزدیک انسانی زندگی فرد کی جذباتی آسودگی سے عبارت ہے، اور تمام قوانین و ضوابط۔ خواہ وہ مذہبی ہوں یا اخلاقی، سیاسی ہوں یا سماجی، ــــ کا جواز صرف اس قدر ہے کہ وہ ہر فرد کے جذباتی اظہار اور تکمیل میں معاون ثابت ہوں، اور اس راستے کی رکاوٹ کو دور کر دیں۔ ان کے نزدیک زندگی محض نشاط زیست سے عبارت

ہے، اس نشاط زیست کو بھی انھوں نے انفرادی تصور کیا ہے، اس لحاظ سے جوش کے ہاں قومیت، وطن دوستی، انسان دوستی کے سارے سرچشمے ان کی اپنی ذات سے پھوٹتے ہیں اسی نشان زلیست سے پھوٹتے ہیں، اسی جذباتی آسودگی کی تلاش سے برآمد ہوتے ہیں، جو ان کے نزدیک حیات کا ماحصل ہے۔

رومانیت بھی دودھاری تلوار ہے، مارکس نے شیلی اور بائرن کا مقابلہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ:۔

"اگر شیلی زندہ رہتا تو بہت بڑا نقصان ہوتا۔ اگر بائرن زندہ رہتا تو بہت بڑا آمریت پسند ہوتا"

یہ دونوں رومانوی شاعر تھے، لیکن دونوں کی افتاد اور پرداخت ایک دوسرے سے قطعاً مختلف تھی، جوش بھی اس زمرے میں آتے ہیں۔ جوش کی رومانیت، انارکزم یا نراج تک پہنچتی ہے۔ انارکزم کا ترجمہ نراج کرنا پڑتا ہے، مگر انارکزم سے نفسی نفسی یا انتشار محض مراد نہیں ہے۔ پرنس کروسے ہربرٹ ریڈ تک مختلف مفکر اور مصنف ایسے گزرے ہیں جنھوں نے ایک دور کا خواب دیکھا تھا جب افراد بغیر کسی قانونی یا ریاستی (یا مذہبی اور اجتماعی) شکنجے کے۔ نیک نفس اور آزادی کی زندگی بسر کر سکیں۔ اگر ان کا کوئی رہنما ہوگا تو ان کا نفس۔ اگر ان کا کوئی محتسب ہوگا تو ان کا ضمیر۔ اس وقت انسان کو مکمل جذباتی آسودگی نصیب ہوگی اور قانون اور اداروں کا تابع ہونے کے بجائے قانون اور ادارے اس کے تابع ہوں گے۔

جوش فکری اعتبار سے انارکزم کے قریب کہے جا سکتے ہیں۔ جوش کے ہاں انقلابی اور آزادی کا تصور اسی لئے تخریبی زیادہ ہے کہ وہ زنجیروں اور زندانوں کی شکست کے خواب دیکھتے ہیں۔ نئی پابندیوں کا تصور نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک آزادی، ضرورتوں اور حدبندیوں کے احساس کا نام نہیں ہے، بلکہ حدبندیوں کے ٹوٹ جانے کا نام ہے۔ اسی لئے ان کا تصور انقلاب عملی نہیں نظریاتی بلکہ آدرش وادی ہے۔

انھوں نے آزادی کے بعد کے ہندوستان کے لئے اپنے ذہن میں بھی کوئی نظام مرتب

نہیں کیا تھا، کوئی مثبت خاکہ نہیں بنایا تھا (یہ اور بات ہے کہ اس دور کے ہمارے سیاسی رہنماؤں میں سے بھی اکثر نے اس قسم کا خاکہ مرتب نہیں کیا تھا) ان کا تصورِ انقلاب سائنٹفک علمی اور محض سیاسی نہیں تھا، جذباتی تھا، ان کے نزدیک آزادی کے بعد کا ہندوستان بہشت کا نقشہ تھا جس میں سارے مسائل طے ہو چکے ہوں گے، اور روئے زمین سے ناانصافی، عدم مساوات، غیریت، جہالت، بیماری، تعصب اور جذباتی ناآسودگی کے جملہ امراض مٹ چکے ہوں گے۔

جوش کو "شاعرِ انقلاب" کہا جاتا ہے۔ کسی حد تک یہ بات صحیح بھی ہے۔ انھوں نے ایسے وقت میں آزادی کے نغمے الاپے اور نعرے بلند کئے جب برطانوی استبداد اس قسم کی باتیں کرنے والے کے لئے عرصہ حیات تنگ کر دیتا تھا۔ اس نے ایک سے زیادہ اہم اور بلند مرتبہ سیاسی رہنماؤں کو یہ اعتراف کرتے سنا ہے کہ وہ پہلی بار جوش کی نظم سن کر یا اس سے متاثر ہو کر سیاست اور قومی آزادی کی لڑائی میں شامل ہوئے۔ ان کی انقلابی شاعری میں نذرالاسلام کی سی گھن گرج موجود ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود جوش کا تصورِ انقلاب سیاسی سے زیادہ جذباتی ہے۔

انقلاب ان کے نزدیک تمام آسودگیوں کو دور کرنے والا اسم اعظم ہے۔ ان کے لئے سیاسی غلامی کا اندھیرا ہی اس انقلاب سے ختم نہیں ہوگا بلکہ انسانی ذہن کی نابالغیت اس کا کچاپن اور اس کی نامرادی بھی اس سے دُور ہوگی۔

عرفی نے اللہ تعالیٰ سے شکایت کی تھی کہ — نو آسمانوں کی اس بزم میں اتنی گنجائش بھی نہیں ہے کہ ایک ذرہ حالت مستی میں جی بھر کر اپنی آستین پھیلا سکے — جوش کے ہاں انقلاب اس ذرے کی جی بھر کر آستین پھیلانے کی وسعت کا نام ہے، جب شباب اور مستی ہر قسم کے قیود اور ضابطوں سے بے نیاز ہو کر دادِ تکمیل دے سکیں۔ یہی آزادی ہے، یہی تکمیلِ ذات ہے اور نشاط کی آخری منزل —"

آزادی دراصل جوش کی ذات کی توسیع (PROJECTION) ہے۔ اس میں انسان اور انسانیت کی تکمیل کی تمنا جلوہ گر ہے، اور اس تکمیل کا تصور جوش کے نزدیک بہت کچھ داخلی اور انفعالی ہے۔ انفرادی جذبے کی پوری شدت کے ساتھ تکمیل ہی ان کے نزدیک آزادی ہے، ان کے تصورِ انقلاب میں تندی اور تلخی ہے۔ اسی لئے بعض نقادوں نے انقلاب کا مغنی کہنے سے احتراز کیا ہے۔ یہ دراصل بے انصافی کی بات ہے۔ جوش کی انقلابی شاعری کا زمانہ وہ تھا جب ہندوستانی سیاست میں انقلاب کا تصور نیا نویلا تھا۔ اس وقت تک اصلاح پسندی اور آئین پرستی کے گن گانے والوں کی آوازیں مدھم نہیں ہوئی تھیں۔ سیاست میں لبرل ازم اور موڈریٹس (MODERATES) کا بھی دور دورہ تھا، اس وقت آزادی اور انقلاب کے تصور کا بہت کچھ منفی اور تخریبی ہونا لازمی سا تھا۔ جوش اور جذباتی سرمستی کے تصور کے دلدادہ رومانوی شاعر کے لئے یہ کچھ قدرتی سی بات بھی تھی۔

فطرت پرستی اور قدرتی مناظر کی دلدادگی کا میلان بھی اسی سرچشمہ سے پیدا ہوا ہے۔ فطرت کا وہ تصور جوش نے نہیں اپنایا جو ورڈزورتھ کے نام سے منسوب ہے لیکن فطرت اور قدرتی وجود کو جوش نے جبلت اور فطری خواہشات سے زیادہ انفرادی جذبات اور خواہشات کی تکمیل کے مرادف سمجھا ہے، جس فطرت کو وہ اپنے جذبات کے پس منظر ہی میں دیکھتے ہیں۔ یہ فطرت بھی ان کی ذات کی توسیع (PROTECTION) ہی کا نام ہے۔

اس کے باوجود یہ بات تسلیم کرنی چاہیئے کہ فطری مناظر کی جو پُرکیف اور پرجوش عکاسی ان کے ہاں ملتی ہے اس کی نظیریں ہمارے ادب میں بہت کم ہیں۔ فطرت ان کے ہاں محض سادہ ورق نہیں ہیں بلکہ بولتی گاتی ہوئی حقیقت ہے جو رموز و نکات کھولتی چلی جاتی ہے۔ جذبات کو جگاتی ہے، خیالات کو جنم دیتی ہے۔ افکار و احساس کے

نہ جانے کتنے گل ہائے شگفتہ کو کھلاتی ہوئی گزر جاتی ہے۔ فطرت منفی وجود نہیں ہے جسے بیدار کرنے کے لئے انسانی کاوش و جستجو، عمل اور جد و جہد کی ضرورت ہے۔ جوش کے ہاں فطرت ایک مثبت وجود ہے، جو اضافی نہیں، محتاج نظر بھی نہیں ہے، مگر اس کے گرم لمس اور حیات آفریں نفس میں وہ شادابی ہے جو مُردوں میں جان جذبات میں طوفان بپا کر دے اور اہل نظر کو ثبوت حق بہم پہنچائے۔

یہی اثباتی اور انفرادی کیفیت ان کے تصور حسن و عشق کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ یہ عشق ہماری شاعری کا پرانا موضوع ہے۔ لیکن اس جذبے کا رشتہ حُسن کا مرہون منت رہا ہے، اور اسے حضور دوست ثانوی حیثیت ہی حاصل رہی ہے۔ جوش کے ہاں عشق سرنگوں نہیں، ثانوی حیثیت پر قانع بھی نہیں۔ جوش کا مقصود محض عشق ہے، اور یہ عشق نشاط زیست کا ایک بہانہ بن کر سامنے آتا ہے، جس طرح اقبال نے شاہین کی زبان کبوتر کے لہو کے بجائے کبوتر پر جھپٹنے میں ساری لذت ڈھونڈھ نکالی تھی، اسی طرح جوش کا محبوب حسن کے بجائے عشق کی۔ تب و تاب ہی ہے۔ اس تب و تاب سے وہ ہمیشہ اپنا سینہ روشن اور اپنے انفاس کو مہک دار رکھنا چاہتے ہیں، محبوب کا تصور صرف انھیں حد تک عزیز ہے جب تک اس تب و تاب کو برقرار رکھنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ انھوں نے اپنے ولولے اور جذبے سے عشق کیا ہے۔ اس کی مردانگی سے بھی گزرے اور نبرد پیشگی سے بھی لیکن یہ لہو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہی تھا۔ اس پردے میں بھی وہ اپنے شدید جذباتی لمحوں میں کسی حسینہ کی نہیں صرف اپنی ہی پرستش کر رہے تھے، اسی جذبہ سرمستی کے پیچھے دوڑ رہے تھے، جو احساس جمالی اور ذوق نظر کی رنگینیاں حاصل کر کے ہوش ربا ہو گیا تھا۔ ان کے عشق میں سمندروں کا متین، خاموش جلال و استقلال نہیں ہے، پہاڑی چشموں کی تیزی اور ابال ہے جو..... کبھی ایک راستے کا پابند نہیں رہتا بلکہ خود اپنی سرمستی سے ناچتا گاتا ہوا ہر لمحہ نئے راستے اور ہر نئے میدان تلاش کرتا ہوا گزر جاتا ہے۔

جوش کا عشق کیف و گداز سے تقریباً خالی ہے لیکن وہ بے روح اور پھیکا یا بازاری عشق نہیں ہے، اس میں نشاط و کیف کی وہ بیمثال تصویریں اور تمثال IMAGES ہیں جن سے اُردو شاعری ابھی تک خالی تھی۔ وصل و نشاط کو ہمارے شاعروں نے شاعری کی کیفیت کے لئے سم قاتل سمجھا ہے۔ میر صاحب نے جرأت کو یہی مشورہ دیا تھا کہ ..... " اپنی چوما چاٹی کر لیا کرو، رہی شاعری تو وہ آپ کے بس کی نہیں "

داغ سے لوگوں نے مزے دار شاعری کا مزا تو چکھا، مگر ان کو اعلیٰ منصب کبھی نہیں دیا، جوش کی شاعری بھی ..... آلودگی اور لذتیت سے خالی نہیں۔ مگر جوش کبھی اس کا شکار نہیں ہوئے۔ وہ داغ، جرأت اور انشا نہیں بنے۔ نظیر اکبر آبادی کے کوچے سے ہو کر نکل گئے۔ ان کی سرمستی میں ..... ایک ایسے شخص کا عیش و نشاط تھا جو محبت میں بوس و کنار کو نہ چوری چھپے جرم کی طرح کرتا ہے نہ اس میں گندگی اور عیاشی کا تلذذ پیدا کرتا ہے، بلکہ کھلے عام گھٹن یا احساس جرم کے بغیر اسے بھی زندگی کی ہزار ملوہ رنگینیوں کا ایک جزو سمجھ کر اس سے بھی لطف لیتا ہے، اس کے بعد جنس کی لذت محبت کا کیف بھی ہوائے برشگال کا ایک جھونکا ہے جس میں نہ کوئی گندگی ہے نہ عیاشی۔

جوش کے ہاں آلودگی ہے، مگر ان کی شاعری پر اس کا تسلط نہیں ہو سکا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ جوش نے محبوب کے تصور کے ساتھ عشق کے تصور میں بھی جاگیر دارانہ عناصر کو اختیار کیا ہے، اسی لئے اپنے جدید اور انقلابی تصورات کے باوجود جوش نے عورت کے قدیم مشرقی تصور کو عزیز رکھا ہے، اور اس سے تجاوز روا نہیں رکھا۔

مجاز مرحوم راوی تھے کہ:

" نیا ادب اور کلیم " کے دفتر میں ہسپانوی گوریلا سپاہی عورت کی تصویر لگی ہوئی تھی۔ عورت یونی فارم میں تھی اور کارتوس کی پیٹی ڈالے ہوئے تھی،

جوش جب کبھی دفتر جاتے تھے اس تصویر کو الٹ دیا کرتے تھے کہ عورت
کا یہ روپ اس کی جمالیاتی حس کو مجروح کرتا تھا۔"

"فکر و انشا" میں مشرقی اور مغربی عورتوں کی جو تصویر انھوں نے کھینچی ہے وہ بھی اس کا ثبوت ہے۔ جوش نے جاگیردارانہ تمدن کے اس مفروضے کو صحیح تسلیم کیا ہے کہ عورت کی حیثیت ضمنی ہے، وہ مرد کے لئے ذریعہ نشاط اور اس کے بچوں کی ماں پہلے ہے اور سب کچھ بعد میں۔

محبوب کا یہی تصور جوش کے پیش نظر رہتا ہے۔ اسے باحیا شاید پردہ نشین ہی حسین عشوہ طراز ہونا چاہیئے، مگر اس کا منصب محض مرد (یا عاشق) کے لئے سرمایۂ نشاط بننا ہی ہے۔ اس کی فضیلت اس میں ہے کہ جب وہ خانقاہ میں معصومیت کے ساتھ چہرے سے نقاب الٹ دے تو فاضلوں کو علم و فضل بھول جائے، زہاد کے ہاتھ سے تسبیحیں چھوٹ جائیں اور صوفیا کے ہونٹوں میں ضرب لاالٰہ دب کر ٹوٹ جائے۔ وہ عورت کو جہد حیات میں صف بہ صف اور شانہ بہ شانہ جگہ دینے کو تیار نہیں۔ اس کے لئے وہ تمام نزاکتیں اور لطافتیں ہیں جو پند نامہ بنام میاں مجاز، میں رات کے لئے وقف کی گئی ہیں۔

اس طرح گویا جوش کا محبوب فرمان روا نہیں تابع فرمان ہے، وہ مقصود نہیں ذریعہ ہے، وہ منزل نہیں رات ہے۔ اصل منزل تو عشق کی تب و تاب ہے۔ اصل محبوب تو جوش محبت ہے۔ اس لئے کہیں بھی جوش کے ہاں عشق کا درجہ محبوب سے نیچے نہیں ہو پایا ہے۔ ہر جگہ انھوں نے عشق کا وقار قائم رکھا ہے۔ ان کی کلاہ ہمیشہ کج رہی ہے، اور کوچۂ خوباں میں بھی وہ وجاہت کے ساتھ چاہے جانے کے مزہ کا ذکر بھی کرتے رہے ہیں۔

اس ضمن میں جوش کی خمریات کا تذکرہ بھی آتا ہے۔ جوش نے شراب کو بھی (IDEALISE) آدرش بنا دیا ہے۔ شراب کو یوں تو اردو شاعری کے ہر دور میں مقبولیت

حاصل رہی ہے، اس کا چرچا ہر دیوان میں ہوتا رہا۔ پھر جوش سے پہلے آتش خمریات کو ایک موضوع کی حیثیت سے اپنا چکے تھے، اور ریاض نے اسے اپنا سرمایۂ شاعری ہی بنالیا۔ خود جوش کے ہم عصروں اور ان کے بعد کی نسل نے شراب کو زندگی بنالیا۔ جگر سے زیادہ شراب کس نے پی ہوگی؟ اختر شیرانی اور مجاز اسی کی نذر ہو گئے۔ مگر جوش نے خمریات کو جس انداز سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے اس کی کیفیت نرالی ہے۔

غالب نے شراب کو غم گیتی کا جواب کہا تھا، جوش نے اسے نشاط زیست کا ایک جزو لاینفک بنالیا۔ انھیں شراب میں دوہری کیفیت ملی ہے۔ ایک طرف تو شراب کے خلاف عام نفرت کی فضا میں شراب کو اپنانا، بغاوت اور بت شکنی کے جذبے کو تسکین بخشتا ہے۔ دوسری طرف نشاط زیست کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو شکنجوں اور پابندیوں (INHIBITION) سے بے نیاز ہے۔

شراب نوشی کے لئے جوش کو معذرت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ اسے ایک شاعرانہ کیفیت سمجھ کر اختیار کرتے ہیں، اس کے بغیر انھیں وہ ولولہ، وہ تب و تاب، وہ جرأتِ پرواز، اور وہ افسانہ و افسوں کی کیفیت حاصل نہیں ہوتی، شاعری کو ماہر نفسیات نے افسوں (MYTH) قرار دیا ہے جو حقیقت سے یہ مراحل دور ہے۔ وہ حقیقت کو افسانوی شکل دے کر اس طرح پیش کرتی ہے کہ اس کی نقل پر اصل کا گمان ہوتا ہے۔ اس افسوں کو پیدا کرنے کے لئے، حقیقت کا ایک غیر حقیقی احساس ضروری ہے۔ ایسے لمحوں میں انسان اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات پر بھی غیر ہو کر خارجی نظر (OBJECTIVE) ڈالتا ہے۔ اپنے تجربات کی بھی اس طرح پڑتال کرتا ہے جیسے وہ کسی اور پر گزرے ہوں، کیونکہ اس کو اپنے ذاتی مشاہدات اور نجی تجربات میں عمومی پہلو دیکھنے ہوتے ہیں، ان حقیقتوں کا سراغ لگانا ہوتا ہے جو محض نجی نہیں ہیں بلکہ عام ہیں۔ اس عمل کو ایلیٹ نے غیر شخصیا نے (DEPERSONALISATION) کا عمل کہا ہے۔ حقیقت کے اس افسوں طراز تصور کے

سلسلے میں شراب کا نشہ مدد دیتا ہے۔

جوش کی خمریات میں یہی افسوں طراز (MYTHICAL) کیفیت نمایاں ہے۔ ان کے ہاں صرف ھل من مزید کے نعرے یا زہد و اتقا کا مذاق اڑانا ہی سب کچھ نہیں ہے، وہ ان کیفیات کو بیان کرتے ہیں جو شراب ذہن پر طاری کرتی ہے۔ "چند جرعے" اس اعتبار سے ان کی نمایندہ نظم ہے، اس اعتبار سے ان کی خمریات اردو شاعری میں نرالی کیفیت رکھتی ہے۔

ان تمام موضوعات پر لکھتے ہوئے جوش کے یہاں شدت کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ گہرائی کا بہت کم، ان کے ہاں توانائی ہے جو بجلی کی طرح پڑھنے والے کو جلا کر رکھ دیتی ہے، مگر وہ خاموشی دیر میں اثر کرنے والی اور دیر تک رہنے والی چنگاریاں نہیں ہیں

جوش دنیا کے تجربات سے اثر قبول کرتے ہیں۔ شدت سے ہیجانات اور احساسات کا شکار ہوتے ہیں، مگر ان کے ہاں اقبال کی سی فلسفیانہ گہرائی نہیں ہے اگر ان کا کوئی مذہب ہے تو انسان دوستی اور رومانیت جو ساری زنجیروں کو گلا دیتی ہے جو انسان کے گلے سے سارے طوق اُتار کر پھینکنے کا حوصلہ رکھتی ہے اور نشاط و زیست سے والہانہ مست اور سرشار ہو کر زندگی گزارنے کی تمنا ہے۔

اردو شاعری میں جب آہنگ شاعری کا غلغلہ مدھم ہوا تو جوش کی مزدوروں اور کسانوں سے ہمدردی اور انقلاب روس کا بھی مضحکہ اڑایا جانے لگا۔ ان کی ترقی پسندی کو بھی مشکوک نظروں سے دیکھا جانے لگا۔ مگر یہ دراصل تصویر کا صرف ایک پہلو ہے۔

جوش کا دور برق و رعد ہی کا دور تھا۔ اقبال، مولینا ابوالکلام آزاد اور مولانا محمد علی کی آتش فشانیوں کا دور تھا۔ جوش نے اپنی رومانوی افتاد طبع کی بنا پر اس برق و رعد کو اختیار کیا۔ قوت و جرأت کو اپنایا، ان سے شدت کے ساتھ نرم روی اور جوش کے ساتھ ملائمت کی توقع بیکار ہے، کسان اور مزدور کی حمایت کرتے ہوئے یقیناً وہ کسان اور مزدور کی سطح تک نہیں اترے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ کسانوں اور مزدوروں کے لئے ناقابل فہم

ہوگا۔ لیکن کسان اور مزدور کی حمایت انھوں نے فیشن کے طور پر نہیں کی۔ وہ دراصل انھیں کبھی عام انسان کی سطح پر لاکر اس کے جذباتی وجود کو پیشِ نظر رکھتے ہیں اور اسے بھی نشاط و زیست کی وہی سہولتیں بخشنا چاہتا ہتے ہیں۔ اس کے عملی مسائل سے انھیں کوئی غرض نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے یہاں کسان اور مزدور کا ایک آدرش وادی (IDEALISTIC) تصوّر موجود ہے جو حقیقت سے بہ مراحل دُور ہے، اور انقلاب کی طرح انھوں نے کسان اور مزدور کو بقول شخصے اردو شاعری کے روائتی محبوب کی ثنارد صفت کا سزاوار سمجھا ہے، مگر یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ وہ مزدور کی سطح تک اُترنے کو تیار نہیں ہیں۔ بلکہ مزدوروں اور کسانوں تک جاگیردارانہ تمدن کی برکتیں لے جانا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی کو خوبصورت بنانا چاہتے ہیں، اور خوبصورتی کو پوری انسانیت کے لئے عام کر دینا چاہتے ہیں۔ یہ خوبصورتی نکہت گل کی طرح آوارہ اور عام ہو، اور اس نشاط میں سب ہی انسان برابر کے شریک ہوں۔

پہلے کہا جا چکا ہے کہ جوش کے ہاں شدت زیادہ اور گہرائی کم، اسی وجہ سے وہ اس فلسفیانہ نتیجے کو پیش کرتے وقت شدت اور سرمستی سے مغلوب ہو جاتے ہیں۔ جوش کے پاس وہ ضبط و احتیاط نہیں ہے جو فلسفیانہ مزاج کے لئے ضروری ہے، مگر اس کے مقابلے میں وہ رنگینی اور سرشاری ضرور ہے، جس سے فلسفی محروم ہوتے ہیں اس سرشاری (ABONDON) کی مثالیں اردو ادب میں شاذ ہی ملیں گی۔

یہاں تک نشاطِ زیست کا ذکر تھا۔ اب مستیٔ احساس پر غور کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ جوش نے اسی کی بدولت تخیل کے تخلیقی عمل تک رسائی حاصل کی ہے، اور خشک سے خشک مضامین میں شعریت اور جمالیاتی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ احساس کا لفظ ہمارے ہاں کئی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اولین، ہیجان کے معنی میں بھی، ارتعاش کے معنوں میں بھی، اور اسی کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی جذبے کی ابتدائی شکل کے لئے بھی اسے استعمال

کیا جاتا ہے۔ جوش کے ہاں احساس داخلیت کے عرفان خارج کا ذریعہ ہیں۔ یہی ذات اور کائنات کی سرحد ہے۔ خودی اور بے خودی، فرد اور اجتماع، انا اور غیرانا کی درمیانی نکیر ہے۔ احساس کی یہی کیفیت فکر کی پہلی سیڑھی ہے۔ اسی کے ہیجانات اور ارتعاشات کو شعور یکجا کرتا ہے اور ان احساسات کے ہزاروں اجزار میں سے متعلقہ اجزار چن کر اسے ایک کیفیت یا جذبے میں ڈھال دیتا ہے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ احساس ابتدائی ہیجان یا ارتعاش سے شروع ہو کر شعور، تخیل اور عقل کی آمیزش سے جذبے کی شکل اختیار کرتا ہے۔

جوش کے یہاں ابتدائی ارتعاش اور ہیجانات تخیل کے شہپروں پر پرواز کرتے آتے ہیں۔ جوش کے یہاں جذبے سے فلسفیانہ علیحدگی اور غیر شخصی خارجیت (OBJECTIVITY) نہیں ہے۔ وہ اس میں شامل ہیں، آلودہ ہیں، اس سے مسحور اور محصور ہیں۔ اس فلسفیانہ علیحدگی اور غیر شخصی خارجیت کی نمایندہ مثال اقبال کی "مسجد قرطبہ" میں ملتی ہے۔ جوش کا سرمست تخیل، رنگ و آہنگ کے طوفان سے دامن نہیں بچاتا۔ اس سے ڈوب کر رنگ رلیاں مناتا ہے۔

تخلیقی تخیل کی بحث جوش کی نظموں کی تکنیک تک لے آتی ہے۔ ہمارے ہاں غزل میں تخیل کی کارفرمائی بالکل جداگانہ طرز پر ہوتی ہے۔ اس میں چند ثانیوں کے لئے چند نادر مماثلتیں، چند لطیف تضاد، یا چند دلنواز تمثیلیں ایک شعر کے مختصر سے پیمانے میں سمولی جاتی ہیں۔ غزل میں سارا تعمیری احساس صرف ایک شعر کے پیمانے تک محدود ہوتا ہے۔ اور چونکہ اس کے مضامین اور سرمایۂ الفاظ دونوں بڑی حد تک ایمائی اور روایتی ہوتے ہیں، اس لئے اس میں تخیل کی کارفرمائی صرف ایک متعین دائرے تک ہو سکتی ہے۔ اس سے آگے بڑھنے پر نازک خیالی، ابہام اور بال کی کھال نکالنے تک پہنچ سکتی ہے۔

نظم میں تخیل کا عمل بالکل مختلف ہے۔ غزل میں شاعر تجربے اور مشاہدے

سے تعمیم تک پہنچتا ہے، اور مشاہدے کی اس عطر کو ایمائی انداز میں اشاروں سے بیان کر دیتا ہے۔ یہ نظم میں اس منزل سے آگے بڑھ کر اسے تجربے اور مشاہدے سے حاصل کردہ تعمیم کو دوبارہ تجربے کی شکل میں دینا پڑتی ہے۔ اور اسے کبھی واقع کی شکل، کبھی تاثر کی شکل میں کبھی سلسلۂ تاثرات کی شکل میں، اور کبھی کردار بیانیہ، ٹکڑوں اور پلاٹ یا صورت حال کی شکل میں بھی اسے بیان کرنا ہوتا ہے۔

جس طرح غزل میں کسی لفظ کو زائد نہیں ہونا چاہیئے، اسی طرح نظم کے ہر مصرعے اور ہر شعر کو اگلے مصرعے اور اگلے شعر سے اسی طرح پیوست ہونا چاہیئے، اور اگر اس شعر یا مصرعے کو نکال دیا جائے تو پوری نظم کے مجموعی تاثر میں کمی واقع ہو جائے۔ نظم کا نشو و نما (VARTICAL) ہوتا ہے، اسی لئے نظم میں تخیل کی کارفرمائی کی نوعیت بھی دائروں سے نہیں مختلف زاویوں سے ہوتی ہے۔ غزل کا نشو و نما افقی (HORIZONTAL) ہوتا ہے۔ اسی لئے اس میں تخیل کی کارفرمائی بھی افقی یا ایک مصرعے سے شروع ہو کر دوسرے مصرعے تک ہی ہوتی ہے۔

ہمارے ہاں نظم نگاری کا رواج ہوا تو شروع میں کسی ایک تاثر کو مسلسل بیان کرنے ہی کو تکنیک سمجھا گیا۔ اس کے مربوط اور مرتب ہونے کی طرف زیادہ توجہ نہیں کیگئی۔ اقبال کی نظموں میں البتہ نظم کے ربط اور ترتیب کا احساس قائم رہا ہے لیکن ان میں بھی بعض جگہ خطیبانہ لب و لہجہ کی وجہ سے تکرار اور غیر ضروری تفصیل نگاری کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ جوش بنیادی طور پر نظم نگار شاعر ہیں، اور وہ ایک خیال، تاثر یا کیفیت کو بہ مراحل بیان کرتے ہیں۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ نظم نگاری کے ابتدائی دور ہی میں آزاد اور حالی سے لے کر چکبست تک کی نظموں میں شاعرانہ تخیل کو کسی ایک مرکزی نقطے کے اردگرد گھمانے پھرانے کی روایت قائم ہو چکی تھی مثلاً اگر "برکھارت" پر نظم لکھی جائے تو شروع میں بیانیہ حصہ ہوگا، جس میں برسات کے موسم کا بیان، اس کی کیفیات، بادلوں کا جھومنا،

بوندوں کا چھم چھم برسنا، ہواؤں کا مند مند چلنا بیان کیا جاتا تھا۔ پھر برسات کا اثر مختلف گروہوں پر کیا پڑتا ہے؟ کس طرح نباتات ان سے ہرے ہوتے ہیں؟ اور جمادات میں نرالا حُسن آجاتا ہے۔ یہ سب بیان کیا جاتا تھا۔ گویا یہ نظم کو منظوم مضمون (ESSAY) کی حیثیت حاصل تھی۔ جس کی باقاعدہ منصوبہ بندی (PLANNING) کی جاسکتی تھی۔

جوش نے نظم کا رُخ اخلاقیات، مناظر قدرت کے تقریباً جغرافیائی "بیان اور وطنیت کے نصابی" قسم کے مضامین کی طرف موڑ دیا۔ اقبال کے سوا اور کوئی شاعر نظم کو اس قدر زندہ اور تابناک صنف کے طور پر استعمال نہیں کر پایا تھا۔ جوش نے اسے تخیل کی نئی پرواز اور جذبے کی نئی قوت سے آشنا کیا۔ چونکہ یہ کام رومانوی افتادِ طبع کے پس منظر میں ہوا تھا، لہٰذا لازمی طور پر اس نئی سمت پر انفرادیت اور اظہارِ ذات کا ٹھپہ لگتا تھا۔ جوش نے نظم کو اقبال کی طرح پہلی بار اظہارِ ذات کا کارگر ذریعہ بنایا تھا، اسے نہ فیشن کے طور پر اختیار کیا تھا نہ محض حصولِ ثواب کی خاطر، نظم ان کی اپنی آواز بن گئی، اور اُس کے ارتعاش نے ان کی شاعری میں ایک انوکھی بلند آہنگی پیدا کر دی جو غزل کے لئے ممکن نہ تھی۔

جوش چونکہ نظم کو نئی زندگی اور تابناکی سے آشنا کرنا چاہتے تھے اس لئے انھوں نے بلند آہنگی پیدا کرنے کے لئے خطابات کا راستہ اختیار کیا۔ شاید اس وجہ سے بھی کہ نرم روی اور افسردہ مزاجی کے ذریعے تازگی اور شگفتگی پیدا کرنا ان کے مزاج سے مطابقت نہ رکھتا تھا وہ ناکامیوں سے کام لینے کا ہنر نہیں جانتے تھے۔ وہ مینا کاری کے عادی نہ تھے، اس لئے انھوں نے قدِ آدم تصویریں اپنی موٹے قلم کی مجاہدانہ لرزشوں سے بنانا شروع کیں، اس طرح ان کی نظم صرف اظہارِ ذات کا ذریعہ نہیں رہی پر جوش اظہارِ ذات کا ذریعہ بن گئی۔

خطابت کا لب و لہجہ اختیار کرنے کے لئے پیغمبرانہ سطوت درکار ہوتی ہے نہیں تو

فن مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ جوش نے خطاب کی گھن گرج کو شاعری میں کامیابی سے منتقل کیا۔ ان کے ہاں پیغمبرانہ جمال تو پیدا نہ ہوسکا۔ ہاں عبرانی جلال ضرور آگیا۔ ان کی خودی اس معاملے میں نہایت درجہ اعلیٰ ہے۔ وہ اپنے مخاطبوں کو اپنے سے کچھ نچلی سطح ہی پر رکھتے ہیں۔ انھیں بشارت دینے سے پہلے ان کو عبرت ناک انجام سے ڈراتے ہیں مگر بات ان کی صرف سیاسی نظموں کے لئے صحیح ہے۔ یہ کسی حد تک ناگزیر بھی تھا۔

سیاست جوش کا میدان نہیں، وہ صرف مظلومین سے جذباتی ہمدردی کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ سیاست کے ہاتھ میں غلط یا صحیح سماجی انصاف اور مساوات، بہبودی اور آسودگی کے لامحدود ذرائع دے دیئے گئے ہیں، اس لئے سماجی انصاف کی آواز بلند کرنے والے کو سیاست کے میدان میں بھی کچھ قدم اُلٹے سیدھے بڑھانے پڑتے ہیں، جوش سیاسی آدمی نہیں تھے۔ وہ کبھی سیاسی کارکن نہیں رہے۔ ان کے نغموں سے لوگوں نے سیاست کی طرف توجہ کرنا سیکھا۔ ان کی نظموں نے نوجوانوں کا خون گرمایا، اور انھیں آزادی کے لئے سربکف ہونے کا درس دیا۔ لیکن خود وہ کبھی سیاست کے میدان میں سربکف نہیں ہوئے۔ بقول علامہ اقبال:۔

"شاعر قوم کا قوال ہے وہ پوری قوم کو وجد میں لے آتا ہے مگر خود اسے کبھی وجد نہیں آتا۔"

جوش کی سیاست سے دلچسپی، آلودگی کبھی نہیں بنی۔ اس لئے ان کے یہاں خطیب کی گھن گرج تو ہے، طوفان کے تھپیڑے سہنے والے کی بصیرت اور عرفان نہیں ہے۔ وہ مزدوروں، کسانوں، غریب عوام کے ہمدرد تو ہیں لیکن ان کے شانہ بشانہ جہد زندگی میں شریک ہونے سے جو کس بل آتا ہے، اس کا ان کے ہاں پتہ نہیں۔ وہ عوام کے امارت پسند دوست ہیں اور جب جوش نے شاعری شروع کی تھی اس وقت یہ دوستی بھی خاصی مہنگی اور خطرناک تھی۔ مختصر یہ کہ جوش نے نظموں میں شعریت، بلند آہنگی

خطابت سے برقرار رکھی، اور خطابت کا ایک ہنر یہ بھی ہے کہ بات بار بار نرالے انداز سے دہرائی جائے۔ اس وقت دہرائی جائے کہ سننے والے کے ذہن میں نقش ہو جائے اور اس کا ذہن اس ارتعاش پیہم سے مضطرب ہو اٹھے۔ پکے گانے کی طرح آزمودہ کار خطیب بھی تکرار کے شیدائی ہوتے ہیں۔ اسی لئے جوش کی نظموں میں تخیل کی کارفرمائی پیہم رواں اور برابر آگے بڑھنے کی بجائے دائروں میں ہوتی ہے۔ وہ بار بار نئی تشبیہیں ڈھونڈھتے ہیں، اس بات کو نئے نئے پیرائے اختیار کر کے کئی مرتبہ کہتے ہیں۔ یہ افسوں نظم کو غزل مسلسل کے قریب کر دیتا ہے ان کے لگاتار کئی اشعار ایسے ہوتے ہیں جنھیں نکال دینے پر بھی نظم کی سالمیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ ان کی نظموں کا ارتقا تدریجی نہیں ہوتا، بلکہ مکرر ہوتا ہے اور آخری شعر عام طور پر تکرار کے مختلف پہلوؤں پر حاوی ہوتا ہے اور تکمیل نظم کا احساس پیدا کرتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ تکنیک ٹھیٹ نظم کی تکنیک نہیں ہے، اس پر غزل کی مہر موجود ہے۔

یہی مہر جوش کی تراکیب، تشبیہ اور تخیل پر بھی اکثر جگہ نظر آجاتی ہے۔ نظم میں بھی وہ غزل کے فن (CRAFT) کو جگہ جگہ برت جاتے ہیں۔ اکثر نظموں کی آرائش وہ غزل کی تلمیحوں، تمثیلوں اور ترکیبوں سے کرتے ہیں۔ نظم کی خشکی اور سپاٹ پن کو دور کرنے کے لئے بھی وہ غزل کی فضا، الفاظ اور بندشوں کو برتتے ہیں۔ جس کی نمایاں مثال "فریب ہستی" میں موجود ہے۔ وہ زمین سے پھوٹتے ہوئے بیج کے چہرے پر بھی وہی نقاب دیکھتے ہیں جو محبوب کے چہرے پر دیکھتے ہیں اور دونوں کی توصیف ایک ہی لے میں کرتے ہیں۔ فطرت کا نقشہ کھینچتے وقت بھی وہ عروس فطرت کے نظر جھکانے اور زلفیں سنوارنے کا ذکر ضرور کریں گے۔ اسی طرح جہاں انھوں نے ان پرانی علامتوں میں نئی وسعت اور انوکھی رنگینی پیدا کر دی، وہاں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ جوش تک آتے آتے نظم پر غزل کا جادو سر پر چڑھ کر بول رہا تھا۔

یہی کیفیت ان کی تشبیہوں اور تمثیلوں میں بھی موجود ہے۔ جوش کو شوکت الفاظ کا

شہنشاہ کہا جا سکتا ہے۔ اردو شاعری کے پورے سرمائے میں شاید ہی کسی شاعر نے اتنی تشبیہیں، استعارے اور IMAGES استعمال کی ہوں، پھر ان تشبیہوں میں ندرت اور تازگی ہے، اور ان میں سے اکثر مشاہدے کے نہایت لطیف استعمال سے پیدا ہوتی ہیں ان تشبیہوں میں اکثر مرکب اور حسی ہیں یعنی ایک مرئی چیز کو دوسری مرئی چیز سے تشبیہہ دینے کے بجائے جوش نے حسیات اور کیفیات سے تشبیہیں دی ہیں اس کی نمایندہ مثالیں ان کی رباعیوں میں کثرت سے ملیں گی۔ چہرے کی ملاحت کو کسوٹی پر سونے کے رنگ سے تشبیہہ دینا یا آواز کی کھنک کو چینی پر اشرفی کی جھنکار کہنا بالکل نادر تشبیہیں ہیں، اسی طرح جوش سے قبل IMAGES کو اتنے بڑے پیمانے پر ایک آدھ کے سوا کسی شاعر نے استعمال نہیں کیا تھا۔ جوش نے پورے تمدن کی بڑی نازک اور نمایندہ زاویوں سے تصویر کھینچی ہے۔

ان نظموں میں جو حسی تاثر پارے بکھرے پڑے ہوئے ہیں، ہماری تہذیبی زندگی کے 'STOCKRESPONSES' اور زاویے یہاں ملتے ہیں، حلقے بناتے ہوئے بوندوں کی جھما جھم میں کبھی دائرے والوں کو گت نہ رکنے کی صدائیں دی جا رہی ہیں، کبھی ساقی سے رند بلا نوش، کون و مکاں کو اپنے شانے پر رکھ دینے کی تائید کر رہا ہے، کہیں محبوب تعریف میں لجا رہے ہیں، کبھی کہیں شب وصل کے آخری پہر عاشق کے زانو پر محبوب تھک کر سو رہا ہے اور سو جانے والے قمر سے اس کے رد کنے کی کوشش کر رہا ہے، کہیں انگڑائی لینے میں نازک بدن نازنینوں کی جلد مسکی جاتی ہے، کہیں رات گئے پھول شبنم میں نہا رہے ہیں، اور خود ساغر سے نکل کر تسلیم عرض کر رہی ہے، کہیں محبوب کے سر جھکانے سے سینے پر جو شب گوں سایہ پڑ گیا ہے وہ نیندیں اڑائے ہوئے ہے، کہیں بارش کی بھیگی ہوئی ہوا میں کوئی بربط بجا رہا ہے، کہیں کوئی مے نوش شمس و قمر کو قدم بڑھاتے ہوئے آنے کا حکم دے رہا ہے۔ غرض IMAGES کا ایک

جہان ہے جو یہاں آباد ہے، حسّی تاثر یاروں کا ایک گلستان ہے جو مہکا ہوا ہے

تکنیک کے اعتبار سے جوش کی نظمیں سکّہ بند نہیں ہیں۔ انھوں نے مختلف تجربے بھی کئے ہیں مثلاً مکالموں میں نظمیں لکھنا یا "تعاقب" یا "جنگل کی ہوائیں" اس اعتبار سے نئی ہیں۔ انھوں نے نظم کے قدیم بیانیہ تصور سے آگے بڑھ کر سہ سمتی (THREE DIMEN SIONAL) اثرات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، اور فلم کے مونتاج (MONTAGE) کے طریقے کو اپنایا ہے۔ جس سے مکالمے، مناظر اور واقعات کے تسلسل کے ساتھ مل کر ایک پورا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ جوش کی نظمیں جامع اور مانع طور پر مربوط نہیں کہی جا سکتیں۔ لیکن ان میں فکر و نشاط اور رامش و رنگ کا وہ طوفان ہے جو پھٹ پڑنے کے لئے بیقرار ہے۔ پھر جوش نے اپنی نظموں میں ایک معیار قائم رکھا ہے۔ اس میں بعض نظمیں صف دوم کی تو ہو سکتی ہیں لیکن بالکل پھیکی اور سپاٹ نظمیں ان کے یہاں نہیں ہیں۔ ان کے ہاں پست بہ غایت پست نہیں ہیں۔

اب ان کے 'DICTION' یا اسلوب پر غور کیجیے۔ اسلوب بیان کے بارے میں جوش کا عجیب و غریب نظریہ ان کی مشہور نظم "نقادے" میں موجود ہے۔ وہ احساس کو ایک نیم متصوفانہ اور پُراسرار (SEMI MYSTICAL AND MYTHICAL) عمل سمجھتے ہیں، جو کچھ دل پر طاری ہوتی ہے، وہ کیفیت ان کے نزدیک من و عن الفاظ میں بیان نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ اول تو اس کیفیت میں خود ایسے اجزاء ہوتے ہیں جو ناقابل اظہار ہیں، اور دوسرے الفاظ چونکہ گھسے پٹے ہوتے ہیں اور ترسیل کا ذریعہ ہونے کے باعث مختلف معنی اور تصور کا اظہار کرتے ہیں، اس لئے کسی ایک فرد کے منفرد اور مخصوص جذبات کو من و عن بیان کرنا ان کے بس میں نہیں ہے، اور اگر کسی صورت میں وہ بیان کر بھی دیں تو بھی یہ خدشہ باقی رہتا ہے کہ سننے یا پڑھنے والا اپنے طور پر انھیں الفاظ سے کوئی دوسرے معنی یا تصور تو اخذ نہیں کر رہا ہے، ایسی حالت میں جوش کے نزدیک شعر کا صرف جزوی

عرفان ممکن ہے اور وہ ان الفاظ کے ذریعے جن سے خالی سیپی کی طرح جوہر معنی پرواز کر چکا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ تصور اگر کلیتہً قابل قبول ہو تو تنقید شعر تو کیا خود ترسیل جذبات کا عمل ناممکن ہو جائے، لیکن اس سے جوش کے ذہن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ جوش نے الفاظ اور تراکیب سے بہت سے کام لئے ہیں لیکن کبھی انھیں اپنے طور پر غالب نہیں ہونے دیا۔ وہ اپنی آواز سننا پسند کرتے ہیں، اپنی آواز کی گھن گرج اور جھنکار انھیں بھی لگتی ہے۔ لیکن الفاظ پر زبردست قدرت کے باوجود وہ کبھی الفاظ کے جادو میں اسیر نہیں ہوئے۔ جوش کہیں کہیں کیفیات کی شکل میں سوچتے ہیں لیکن اکثر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے قارئین اور مخاطب طبقے پر تاثر کی شکل میں سوچتے ہیں، وہ ایک مجلس کے ذاکر یا خطیب کی طرح اپنے مجمع کے چہرے کے اُتار چڑھاؤ پر نظر رکھتے ہیں، اس لئے جوش کا سارا زور ترسیل پر صرف ہوتا ہے۔

اس قدر متنوع اور اتنے متفرق الفاظ اردو شاعری میں شاید ہی کسی شاعر نے استعمال کئے ہوں جتنے جوش نے کئے ہیں، سوداؔ، نظیرؔ اور انیسؔ ہمارے ان شعراء میں ہیں جن کے ہاں لفظیات کے زبردست ذخیرے ملتے ہیں۔ لیکن جوش کے ہاں لفظیات کہیں زیادہ ہیں۔

شاعری کی سرحدوں کی توسیع کرنے کا ایک وسیلہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اسے روزمرہ کی زبان سے قریب لایا جائے، اور اس کے دامن کو لفظیات کے ذخائر سے مالا مال کر دیا جائے۔ اس اعتبار سے جوش کی قدرت بیان بے پناہ اور بے مثال ہے۔ "وقت کی آواز" خود ایک بڑا کارنامہ ہے۔ خالص سیاسی اور صحافتی موضوع پر اتنی طویل نظم عورتوں کی ثقہ زبان میں لکھنا اور اسے پھیکے پن اور مسخرے پن سے بچائے رکھنا معمولی بات نہیں ہے۔

جوش کے ہاں الفاظ کی شوکت و جبروت سوداؔ کے بعد ہمارے تمام شعراء سے زیادہ ہے۔ ان کے الفاظ گونجتے، گرجتے، ناچتے اور وجد کرتے آتے ہیں۔

جوش کے ہاں الفاظ رنگ، فضا اور کیفیت کی علامتیں بن کر آتے ہیں۔ جوش نے

ہندی کے الفاظ کثرت سے استعمال کئے ہیں۔ عورتوں کی زبان کے الفاظ اور محاوروں میں پوری نظم لکھی ہے۔ ہر پیشے اور ہر طبقے کی زبان سے عام فہم اور موزوں الفاظ چُن لئے ہیں، فارسی تراکیب سے بڑے پیمانے پر استفادہ کیا ہے، اور ان میں وہ شوکت و جبروت پیدا کردی ہے، جو اس قبیل کے الفاظ کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی نے کہا ہے کہ ہر نظم مخصوص لفظیات اپنے ہمراہ لاتی ہے۔ بات بڑی حد تک ٹھیک ہے۔ جوش نے پرانے لفظوں کو بھی اپنے ندرت تخیل اور انوکھے پن سے تازگی اور شگفتگی بخش دی ہے۔

ان کے ہاں الفاظ یقیناً "گنجینۂ معنی کا طلسم" نہیں لیکن رنگ و آہنگ کے جہان کی کلیہ ضرور ہیں وہ "ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ" سے باندھنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ لطیف سے لطیف، نازک سے نازک اور غیر مرئی سے غیر مرئی کیفیت کو بھی وہ الفاظ کے ذریعہ مجسم اور مرئی بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔ جوش کے قدرت بیان سے اندازہ ہوتا ہے جیسے ابہام غیر ضروری ہے اور عجز بیان ناممکن ہے۔ "موسیقی کا جزیرہ" اور "آزادی کی سیڑھیاں" جیسی نیم سورئیلسٹ (SURREALIST) نظمیں بھی انھوں نے بڑی وضاحت اور صفائی سے لکھی ہیں۔

جوش کی شاعری کا تذکرہ ان کی رباعیات اور غزلوں کا ذکر کئے بغیر ختم نہیں ہو سکتا۔ رباعی کو جوش نے نئی زندگی اور نئی انفرادیت بخش دی۔ ابھی تک اردو شاعری میں رباعی لونڈی باندی تھی۔ کبھی کبھی منہ کا مزہ بدلنے کے لئے اس طرف توجہ ہو جایا کرتی تھی۔ جوش نے رباعی کا ایک منفرد کردار متعین کر دیا۔ رباعی کے چھوٹے سے پیمانے میں بھی انھوں نے لاتعداد مضامین باندھے ہیں۔ خمریات اور بزم مے کشی کی نہایت دلنواز تصویریں ان میں موجود ہیں۔ مشاہدات اور تاثرات، شیخ و زاہد سے چھیڑ چھاڑ، زندگی کے حقائق، عشق و عاشقی کے رموز، توصیف حسن و دلبری، غرض جوش کی رباعیاں ایک ایسا آئینہ خانہ ہیں جو طرح طرح کے عکسوں سے آباد ہے۔ انھوں نے مکالموں میں بھی رباعیاں لکھی ہیں۔

کبھی کبھی صرف متکلم کا ذکر حذف کر کے نئی تکنیک پیدا کر دی ہے۔ عام طور پر ان کی رباعیاں تیسرے مصرعے سے نیا موڑ لیتی ہیں اور چوتھے مصرعے میں نقطۂ عروج یا (CLIMAX) پر پہنچ جاتی ہے۔ اس کی بیّن مثال "غنچے تری زندگی پر دل ہلتا ہے" والی رباعی میں ملتی ہے۔ غرض کہ اس چھوٹی سی رباعی کے سانچے میں بھی جوشؔ نے اپنی شاعری کا سارا جلوۂ صد رنگ سمو دیا ہے، اور اس یکجائی سے رباعی جی اٹھی ہے۔

غزلوں میں بھی جوشؔ نے تازگی، احساس کو برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ مگر اس کوچے میں وہ اپنا منفرد رنگ پیدا نہ کر سکے۔ انھوں نے حافظؔ اور نظیریؔ کی متعدد غزلوں کو اردو میں اپنا لیا ہے، پوری پوری غزلوں کے مضامین، قافیہ اور ردیف کے ساتھ اپنا لئے ہیں مثلاً حافظؔ کی مشہور غزل کا قافیہ ردیف "مشغلہ بود مشغلہ بود" ہے، اسے "مشغلہ تھا مشغلہ تھا" بنا کر جوشؔ نے اپنا لیا ہے۔ حافظؔ کی غزل کا ایک مصرعہ "گر تبسم ساقی نمی کند تقصیر" کو جوشؔ نے من وعن "مگر تبسم ساقی خطا نہیں کرتا" کی شکل میں ترجمہ کر کے اپنا لیا ہے۔ ان غزلوں کا حسن ہے تو یہی کہ یہ روائتی روپ رنگ کے بجائے ایک نئی تابناکی اور حرارت سے معمور ہیں۔

غرض جوشؔ کی شاعری ایک ایسا ہشت پہلو نگینہ ہے جس کی تابناکی سے شاعری کے بہت سے کوچے روشن ہوئے ہیں، جوشؔ کا خروش و جلال آزادی کے بعد والے دَور میں شاید بہت مقبول نہ ہو مگر ان کی شاعری میں جو دل دھڑکتا ہے، اور جو چہکتا بولتا ہو گردش کرتا ہے وہ زمانے تک سینوں کو گرماتا رہے گا۔ جوشؔ کے لئے یہی فخر کم نہیں ہے کہ انھوں نے رنگ و آہنگ کی ایسی دنیا بسائی جس نے پورے ادب کو نئے موڑ سے آشنا کیا۔ جوشؔ اس اعتبار سے ہندو پاک کے تمام شعراء میں اکیلے شاعر ہیں جن کو ایک نئے باب کے اضافہ کرنے کا فخر حاصل ہے۔ ٹیگور اور اقبالؔ کے بعد وہ ہمارے دور کی سب سے زیادہ [illegible] اور [illegible] شخصیت ہیں۔

جوش کو خراج عقیدت دراصل ایک عہد، ایک ادارے کو خراج عقیدت پیش کرنے کے مترادف ہے۔ جوش خود ایک عہد ہیں، جو لکھنؤ کے آخری دور سے شروع ہوا۔ اور بیسویں صدی کی بڑی تحریکوں اور نمایندہ افکار کو سمیٹتا چلا آرہا ہے، جوش خود ایک ادارہ ہے: جس نے اُردو شاعری میں ایک چونچال پن، سرمستی اور حریت فکر کی روایت قائم کی، ان کا اسلوب زندگی مقبول ہوا، ان کے طرز نگارش کو نوجوانوں نے اپنایا، ان کی سرمستی نشاط اور زندگی سے جی بھر رس نچوڑ لینے کی تمنا انھیں سے ہماری کئی نسل کو ملی۔

جوش کی شاعری نشاطِ زیست اور حریت جذبات کی انجیل ہے۔ اس کے ایک ایک مصرعے میں ایک گڑھے ہوئے انسان کی رُوح رقص فرما ہے، جو دنیا میں انصاف تکمیل جذبات اور آزادی پانے کے لئے مضطرب ہے۔ یقیناً جوش کے زمانے سے اُردو نظم کا کارواں کافی آگے بڑھ آیا ہے نظموں کی تکنیک زیادہ پیچیدہ اور زیادہ نکھری ہوئی ہے، لیکن آج بھی ہماری نسل کو جوش سے بہت کچھ سیکھنا ہے، مشاہدے کی اتنی قوت لطیف سے لطیف کیفیت تک پہونچنے کی صلاحیت، الفاظ کی جادوگری، مستی اور کھلنڈراپن، قوت اور جبروت، انصاف پرستی، عوام بلکہ مظلوم دوستی اور ہر قسم کے شکنجوں سے بغاوت کی آواز بلند کی جرأت۔ یہ سب باتیں جوش کو عہد آفریں بنانے کے لئے کافی ہیں، اور ان کی یہ جگمگاتی، جاگتی شاعری ہمیشہ سکون، نشاط اور بصیرت کے ابدی خزانے بکھیرتی رہے گی۔

سنہ ۱۹۶۳ء

جگر کی شاعری

جن شعرا نے غزل کو اپنے زمانے کے تقاضوں سے آشنا کیا اور اسے پھر سے مقبولیت بخشی ان میں حسرت موہانی، فانی اور اصغر کے ساتھ جگر کا نام ضرور لیا جائے گا۔ وہ ۱۸۹۰ء میں سرسید کے انتقال کے نو سال پہلے پیدا ہوئے تھے گویا انھوں نے ایک ایسے دور میں ہوش سنبھالا تھا جب غزل کی آبرو لٹ چکی تھی، اور اس پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس میں ریزہ خیالی اور انتشار پایا جاتا ہے اور غزل گو شاعر تقلید اور رسمیات کا شکار ہوتا ہے، اس کا تصوف برائے شعر گفتن ہوتا ہے، اس کا عشق آرائش بیان اور اس کی رندی و بیخودی زیب داستان کے لئے ہوتی ہیں، اس کا نشہ سستا، اس کا فکری تانا بانا بڑا ہلکا ہوتا ہے۔

جگر نے بھی غزل کے اس بدنام کوچے میں پرورش پائی تھی۔ داغ کی شاگردی نے انھیں سستے نشہ کا مزہ بھی چکھایا تھا۔ اور محض زبان کے لطف اور بیان کے چٹخارے سے بھی آشنا کر دیا تھا۔ مگر جگر کی عظمت یہی تھی کہ انھوں نے اس کوچے میں قیام نہ کیا۔ وہ داغ کے شاگرد تھے مگر داغ نہ بن سکے۔ اصغر کے مداح اور عقیدت مند تھے، مگر اصغر نہ بن سکے، کیونکہ ان کے اندر نہ ایک لذت پرست کا دل تھا نہ صوفی کا، وہ تو ایک ایسے سرمست

اور سرشار انسان کا دل لے کر آیا تھا، جس کے پاس صرف ایک دولت اور ایک قوت تھی محبت کی قوت!

جگر کی شاعری کی چار خصوصیات ہیں اور ان میں سب سے زیادہ نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ شاعری ذات کا پرتو ہے، سخن کا پردہ نہیں ہے۔ یہاں صرف احساسات اور جذبات کی جھلک ملتی ہے۔ جنھوں نے شاعر کو بےچین کیا ہے، مضطرب رکھا ہے، یہاں وہ مضامین نظم ہوتے ہیں، جنھوں نے زبردستی شاعر کو مجبور کر کے اپنے کو نظم کرایا ہے۔ یہ آسان نہیں ہے، جس کے لئے زبردست جرأت اور ہمت کی ضرورت ہے، جو ہر مصلحت کو ٹھکرا کر آگے بڑھ سکے۔ دوسروں سے خلوص برتنا آسان ہے۔ اپنے سے خلوص برتنا بہت مشکل ہے۔ جگر کی سب سے بڑی جیت یہی ہے کہ انھوں نے اپنے فن پر کبھی مصلحت کا نقاب نہیں ڈالا۔

جگر نے شراب و شباب کی شاعری کی ہے، اور ان کی زندگی کے یہ گوشے بھی کسی کی نظروں سے چھپے ہوئے نہیں ہیں۔ شراب کو انھوں نے اپنایا، اور دھڑلے سے پی کہ شاید ہی اتنی سستی اور اتنی زیادہ شراب ہندوستان کی کسی زبان کے کسی شاعر نے پی ہو، جب سب کو جگر کے شعر مارے ڈال رہے تھے، اس وقت جگر کو شراب مارے ڈال رہی تھی۔ شاید شباب سے ان کے ربط و ضبط بھی چھپے نہیں ہیں، اور انھوں نے اپنی رندی اور اپنے عشق دونوں کو بے لاگ رکھا ہے، ایسا رند پارسا اور ایسا پاکیزہ مشرب شاہد باز شاید ہی اُردو ادب نے کبھی پیدا کیا۔ لہٰذا جگر کی غزل میں خمریات کا ذکر جگ بیتی نہیں آپ بیتی کا حکم رکھتی ہے۔ عشق اور واردات قلبیہ شاعری نہیں تھی زندگی تھی۔ جس سے تمام شاعری جنم لیتی ہے۔ غزل یہاں تقلیدی غزل نہیں تھی، اس میں حقیقی تجربے کا رنگ بھرا گیا۔ وہ ذاتی کیف و درد اور سوز و نشاط کی آواز بن گئی۔

شراب و شباب جگر کے ہاں آودگی پر ختم نہیں ہوتے۔ داغ سے جو لذتیت اور

حسیات کا مزا انھیں ملا تھا اسے اصغر کے تصوّف نے نکھار کر آلودگی سے پاک کر دیا۔ ان کے ہاں عشق وصال کے مزے کا نام نہ رہا۔ ہجر کا کیف بن گیا۔ جگر کی شاعری محبوب کے پانے کی شاعری سے زیادہ محبوب میں کھو جانے کی شاعری ہے۔ وہ گویا محبوب سے زیادہ جذبۂ عشق سے عشق کرتے ہیں۔ وہ جذبۂ عشق جو محبوب سے ملاتا نہیں، البتہ اسی کے ملنے کی تمنا میں مستقل تڑپاتا ہے، اور یہ تڑپ، یہ خلش، یہ غم وہ کلید ہے جو کائنات کے بھید کھولتی چلی جاتی ہے، جو یہ بتاتی ہے کہ اصل بصیرت نشاط میں گم ہو جانے میں نہیں ہے بلکہ نشاط سے آگے بڑھ کر غم دو جہاں کے زہر کو پی کر کائنات کے وجود کے دائمی کرب کا ہمراز ہو جانے میں ہے۔ انسان دوستی، عالمگیر ہمدردی اور اُخوت کے مُبارک جذبے صرف غم سے پیدا ہوئے ہیں اور یہ غم محبوب کا حسین اور بیش بہا عطیہ ہے۔

اک شاہد معنی و صورت کے ملنے کی تمنا سب کو ہے
ہم اس کے نہ ملنے پر ہیں فدا لیکن یہ مذاق عام نہیں

ہجر سے شاد، وصل سے ناشاد　　یہ طبیعت جگر نے پائی ہے

غم ہے کیا زینۂ صفات و ذات　　غم نہیں ہے تو آرزو نہ حیات

یہاں محبوب کا کوئی کم عیار تصوّر کام نہیں آسکتا۔ جگر کا محبوب نہ شاہد بازاری ہے نہ بے رحم جلاد، بلکہ وہ دراصل عاشق کی تکمیل ذات کا ایک ذریعہ ہے، وہ خود بھی شاعر ہی کی طرح درد و کیف سے آشنا ہے، شاعر کی ذات کی سرمستی اور والہانہ پن میں شریک ہے

ہاں ہاں تجھے کیا کام مری شدتِ غم سے　　ہاں ہاں نہیں مجھکو ترے دامن کی ہوا یاد

ملتا جلتا ہے مزاج حسن ہی سے رنگ عشق　　شمع گر بے باک ہے گستاخ پروانہ بھی ہے

اسے خود بھی عشق کی دولت عزیز ہے اور جو عشق کے دل کی بات کو لفظ و معنی کے اشاروں کے بغیر پوچھ سکتا ہے۔

ابھی ہے دل کو مقام سپردگی سے گریز　　اک اور بھی سہی گیسوے عنبریں میں شکن

بیٹھے ہیں بزم دوست میں گم شدگان حسنِ دوست　　عشق ہے اور طلب نہیں نغمہ ہے اور صدا نہیں

اور اسی نئے حسن کا درجہ ان کے ہاں پرستش کا نہیں رفاقت کا ہے مگر وہ رفاقت جو پاکیزہ ہے، ایسی پاکیزگی کا ذکر جگر نے ان الفاظ میں ادا کیا ہے۔

وہ ہزار دشمنِ جاں سہی مجھے غیر پھر بھی عزیز ہے
جسے خاک پا تری چھو گئی وہ بُرا بھی ہو تو بُرا نہیں

مری طبیعت کو حُسنِ فطرت سے ربط باطن نہ جانے کیا ہے
مری نگاہیں کبھی نہ اٹھیں عبادت چشم تر سے پہلے

غم انسانی بصیرت کی کلید ہے اور غم محبت کا فیضان ہے۔ لہٰذا جگر کے نزدیک محبت ہی زندگی کا آدرش ہے اور اسی مرکز پر انسانی سماج کی تکمیل ہونی چاہیئے (میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے) اسی لئے وہ ایک انسانی سماج کا تصور کرتے ہیں جس میں افراد اور قومیں خود غرضی اور تعصب کے بجائے، محبت، راست کرداری اور خلوص کو نظام حیات قرار دے سکیں۔ ان کے نزدیک اصلی علم اور اصلی عرفان یہی ہے اور اگر تہذیب کے سارے بلمع اور علم اور سائنس کی ساری ترقی کے باوجود انسان کی داخلی زندگی میں انقلاب پیدا نہ ہو سکا اور وہ خود غرضی، لالچ، تعصب اور تنگ دلی سے نہ نکل سکا تو ان کے نزدیک انسانیت کی ترقی بیکار ہے۔

تسخیر و مہر و ماہ مبارک تجھے مگر　　دل میں اگر نہیں تو کہیں روشنی نہیں

کہاں سے بڑھ کے پہونچے ہیں کہاں تک علم و فن ساقی
مگر آسودہ انساں کا نہ تن ساقی نہ من ساقی

جہل خرد نے یہ دن دکھائے گھٹ گئے انسان بڑھ گئے سائے

جگر کے نزدیک انسان کی راست کرداری اور جرأت مندانہ خلوص سب سے اہم خصوصیات ہیں، اور اسی لئے جب انھیں اپنے وطن میں راست کرداری، جرأت مندانہ خلوص اور وسعت نظری کی کمی نظر آتی ہے تو وہ مصلحت پرستی کے بغیر پورے خلوص اور کرب کے ساتھ، اس پر تنقید کرتے ہیں۔ گاندھی جی کے بہت سے مرثیے لکھے گئے۔ لیکن جگر کی چھوٹی سی نظم ان سب پر بھاری ہے، کیونکہ اس میں وہ گاندھی جی کے سیاسی کردار سے زیادہ ان کے خلوص، ان کے پیغام محبت اور راست کرداری پر ہی سب سے زیادہ زور دیتے ہیں ــ "آوازیں" اور "ساقی سے خطاب" میں اس تنقید کا لہجہ سخت ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جمہوریت کا صحیح معیار فرد ہے، جو تہذیب بہتر افراد کو جنم دے سکتی ہے وہی معیاری تہذیب کہلوانے کی مستحق ہے۔ جگر ان معنوں میں اپنے دور کے ہندوستان اپنے دور کی مذہبی دنیا سے ناآسودہ ہیں۔ وہ انھیں مادی آسودگی اور ظاہری چمک دمک کے سامان دیتی ہے مگر انسان کی باطنی آسودگی اور اس کی راست کرداری کا حل اس کے پاس نہیں ہے۔ انسان کی مادی ترقی اور اس کے کردار کا زوال یہی تضاد ہے جسے کردار کے بحران سے تعبیر کیا گیا ہے۔ وہ دن بہ دن زیادہ آسائش پسند زیادہ متمول اور زیادہ طاقتور ہوتا جارہا ہے مگر اسی کے ساتھ ساتھ اس کی خودغرضی اور اس کی مصلحت پرستی اور اس کی تنگ نظری اور تعصب بھی بڑھتے جارہے ہیں مگر اس نفسیاتی اور ذہنی CRISES پر سخت تنقید کرتے ہیں

جگر اپنے دور سے آسودہ نہیں ہیں، مگر وہ مایوس نہیں ہیں۔ جگر کی شاعری فرد

کے لئے بے یقینی کا نہیں ہے۔ عمل اور سوز یقین کا پیغام دیتی ہے۔ وہ ماحول کی تاریکی سے تھک کر بیٹھنے والوں میں نہیں، اپنے سوز باطن سے غیر فانی شمع جلانے والوں میں سے ہیں۔

خود اپنے ہی سوز باطن سے نکالی ایک شمع غیر فانی　　چراغ دیر و حرم اے دل جلا کریں گے بجھا کریں گے

اپنا زمانہ آپ بناتے ہیں اہل دل　　ہم وہ نہیں ہیں جن کو زمانہ بنا گیا

ہم اپنی کیوں طرز فکر چھوڑیں ہم اپنی کیوں وضع خاص بدلیں
کہ انقلابات نو بہ نو تو ہوا کئے ہیں ہوا کریں گے

یہ مصرعہ کاش نقش ہر در و دیوار ہو جائے　　جسے جینا ہو مرنے کے لئے تیار ہو جائے

جو دشمن کے لئے بھی سر سے اپنے کھیل جاتے ہیں　　دل خوباں میں چبھتا ہے انھیں کا بانکپن ساقی

قسمت تری خود ہے ترے کردار میں مضمر　　قسمت کو بنانا ہے تو قسمت سے گزر جا

جان فدا اس پہ کی جس نے جگر　　زیست بسر کی نہ سہاروں کے ساتھ

خود اپنی آگ میں جلتی ہے شمع جلنے دو　　پرائی آگ میں جلنا ہے کار مردانہ

اپنی اپنی وسعت فکر و یقیں کی بات ہے یہ　　جس نے جو عالم بنا ڈالا وہ اس کا ہو گیا

ہر ایک لحظہ ہے درپیش کارزار حیات　　سکوں تلاش نہ کر اے دل سکوں دشمن

ہم کو مٹا سکے یہ زمانے میں دم نہیں　　ہم سے زمانہ خود ہے زمانے سے ہم نہیں

یہاں جگر ایک ایسے ادیب نظر آتے ہیں جسے فرد کی طاقتوں پر بے پناہ اعتماد ہے۔ جسے انسان کی عظمت اور اس کے باطنی متاع بے بہا کا احساس ہے۔

ہر چند کائنات دو عالم میں اے جگرؔ　　انسان ہی ایک چیز ہے انساں مگر کہاں

اور ان کی شاعری یہاں اس منزل پر پہنچ گئی ہے جہاں وہ سستا نشہ نہیں بنتی ۔ سوز یقیں اور جوش عمل کی پیغامبر بن جاتی ہے اور غزل میں یہ آہنگ سمو لینا اس دور کے شعراء میں جگر کے علاوہ بہت کم شعراء کے ہاں ملتا ہے۔

ان کے خیالات کے بارے میں دو باتیں پیش نظر رکھنی چاہئیں۔ یہ خیالات جگر کے ذاتی خلوص سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں نہ تقلید کا رنگ ہے نہ کسی مخصوص مکتبۂ خیال یا پارٹی سے متعلق ہونے کی وجہ سے ان کو اپنایا گیا ہے، ان پر جگر کی شخصیت کی چھاپ ہے۔ یہ جگر کے ذات کے ریشے ریشے کی پکار ہے، اور اس میں ان کا خلوص مصلحت کوشیوں، گروہ بندیوں اور کٹر نظریہ پرستوں کو للکار کر حقیقت کی نجی دریافت کے درجے تک پہنچتا ہے۔

کہنے کو اہل علم کی کوئی کمی نہیں　　لیکن خود اپنی فکر خود اپنی نظر کہاں

دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان خیالات کو جگر نے جذبے کی شکل میں ڈھال کر شعریت بخشی ہے۔ شاعر کی حدود احساسات کے لطیف ترین ارتعاشات سے شروع ہوتی ہیں، اور خیال تک پہونچتی ہیں۔ عظیم شاعری محض احساسات کی شاعری نہیں ہوتی وہ خیالات کو جذبے کی قوت اور رنگینی بخش دیتی اور اسے شعریت کے پیکر میں ڈھال دیتی ہے۔ جگر ان گنے چنے شعراء میں ہیں جنھوں نے جس خیال کو نظم کیا ہے اسے جذبے کی رنگینی

اور شعریت کا حسن بخش دیا۔

غالباً داغ جگر اور شعلۂ طور کے کلام کے پیش نظر جگر کی غزل گوئی کے بارے میں یہ رائے عام طور پر ظاہر کی جاتی ہے کہ ان کی غزل گوئی اساتذہ کی کامیاب تقلید ہے، اور اس میں شباب و شراب کی پرکیف سرمستیاں ہیں اور اسے سماجی تنقید یا فکر تعشق سے سروکار نہیں، لیکن آتش گل کے دور کی شاعری کے بارے میں یہ رائے یقیناً بے جا ہے، بیان جگر کی قوت تغزل اس قدر پُرتاثیر ہے کہ وہ خیال کے براہِ راست اظہار کے باوجود شعریت اور تغزل کے انداز کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

جگر کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان کی شاعری سنگیت ہے۔ ٹیگور کے ایک کردار نے کہا تھا:

"OUR WORDS DON'T SPEAK THEY SINGS"

جگر کے الفاظ بھی بولتے نہیں، گاتے ہیں۔ جگر کسی ظاہری اہتمام یا دروبست کے بغیر شعر کی اندرونی موسیقی قائم رکھتے ہیں۔

لفظوں کے انتخاب، ان کے معنوی ربط اور ان کی جھنکار اور صوتی تاثیر پر ان کی نظر اتنی گہری ہے کہ گویا موزوں ترین الفاظ بلا کسی کاوش کے ان کے قلم سے نکلتے معلوم ہوتے ہیں۔ شعریت اور موسیقی جگر کی شخصیت کا جزو معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے اشعار میں وہ جھنکار ہے جس میں صنعت گری کا شائبہ نہیں معلوم ہوتا۔ انداز بیان کا وہ سادہ نکھرا ہوا روپ ہے جو روح کو وجد میں لاتا ہے اور شاعری کو موسیقی کے کیف و مستی سے مالا مال کر دیتا ہے۔ جگر نے بیان کے مختلف انداز اختیار کئے ہیں اور ہر جگہ ان کی ندرت اور والہانہ پن، بے ساختگی اور سادگی سے معمور اور شعریت سے بھرپور آہنگ ایک نیا عالم پیدا کر دیتی ہے۔

خرد حقیقت چالاک و حیثیت و سست خرام   جنوں صداقت بے باک و مصلحت دشمن

کہاں کے لالہ و گل، کیا بہار توبہ شکن
کھلے ہوئے ہیں دلوں کے جراحتوں کے چمن

ارے غضب ارے ستم وہ ایک نگاہِ سحر فن
جھکے اگر تو بُت کدہ اُٹھے اگر تو بُت شکن

وہی زمیں، وہی زماں، وہی مکیں، وہی مکاں
مگر سر دریک دلی مگر نشاط انجمن

کہاں پہلوئے خورشید جہاں تاب
کہاں اک نازنیں دو شیرہ شبنم

کبھی شاخ سبزہ و برگ پر کبھی غنچہ و گل و خار پر
میں چمن میں چاہے جہاں رہوں مرا حق ہے فصلِ بہار پر

زندگی فرش قدم بن کے بچھی جاتی ہے
اے جنوں اور بھی اک لغزش مستانہ سہی

اپنی شوریدہ مزاجی کو کہاں لے جاؤں
تیرا ایماں نہ سہی تیرا اشارہ نہ سہی

راہِ جنون آسان ہوتی ہے
زلف و مژہ کے سائے سائے

کارِ زمانہ جتنا جتنا
بنتا جائے بگڑتا جائے

لہو آتا نہیں کھینچ کر مژہ تک
نہ آئے گی بہار اب کی برس کیا

یک لحظہ خوشی کا جب انجام نظر آیا
شبنم کو ہنسی آئی دل غنچوں کا بھر آیا

شعر و نغمہ رنگ و نکہت جام و صہبا ہو گیا　　زندگی سے حُسن نکلا اور رُسوا ہو گیا

عشق ہے پیارے کھیل نہیں ہے　　عشق ہے کارِ شیشہ و آہن

غرض جگر کی غزل ہماری شاعرانہ وراثت کا ایک اہم سرمایہ ہے۔ جگر کی سرمستی، ان کا خلوص، ان کی جرأت اور راست کرداری، ان کی شعریت اور تغزل کی توانائی، یہ سب ایسے جوہر ہیں جن سے کیف اور بصیرت حاصل کی جاتی رہے گی۔ علی سکندر اب دُنیا میں نہیں لیکن جگر مرادآبادی کی آواز ایک مدت تک لوگوں کو سوز یقیں اور نورِ بصیرت بخشتی رہے گی۔ جگر نے سچ کہا تھا۔

جان کر منجملۂ خاصان میخانہ مجھے
مدتوں رویا کریں گے جام و پیمانہ مجھے

مجاز

ایک مشہور سنگ تراش سے کسی نے پوچھا کہ تم پتھر کی ان جامد اور بھدی سلوں سے اس قدر خوبصورت مجسمے کیوں کر تراش لیتے ہو۔ اس نے جواب میں کہا تھا "میں تو صرف اس قدر کرتا ہوں کہ پتھر سے اس کا زائد اور غیر ضروری جزو تراش کر علیٰحدہ کر دیتا ہوں، اور یہ نقش واضح ہو جاتے ہیں۔" "آہنگ" ایسے ہی چند نقوش کا مجموعہ ہے۔ یہ خواب سنگین جو کبھی شبابِ خوگر دار و رسن کی شکل میں جھلکتا ہے اور کبھی بزم دلبراں کی ہزار رنگ تصویروں کی آب و تاب بنتا ہے۔ ہزارہا محرومیوں اور کامرانیوں کے غیر ضروری اجزاء علیٰحدہ کر کے ترتیب دیا گیا ہے۔

یہ محرومیاں اور کامرانیاں مجاز کی داخلی آرزومندی ہی کا عکس نہیں ہیں۔ ہمارے دَور کے آسودگی طلب اور تشنہ کام وجود کی جذباتی سرگذشت ہیں۔ مجاز کی پیدائش پہلی جنگ عظیم کے زمانہ میں ہوئی، اور اس وقت سے لے کر آج تک ہمارے ماحول، تہذیبی اور تمدنی تربیت اور علم نے جو کچھ تخلیق کیا ہے وہ ایک حسرتوں سے چور فکر سے نڈھال ذہن ہے جس کے شوق کی بلندی بھی لاانتہا ہے اور جس کی مجبوریوں کا احساس کبھی بے پایاں۔ وہ پرانے خداؤں کے آگے سر نہیں ٹیک سکتا اور اس کے سارے بُت شہ نشینوں میں اوندھے

پڑے ہیں۔ وہ نئی قدروں کی دریافت کا آرزومند ہے مگر ہنوز منزل بمنزل ان کی تلاش کرتا ہے اور اپنے وجود کے خلا کو پُر نہیں کر پاتا۔

مجاز عہد جدید کا شاعر ہے اور عہد جدید کا بت شکن شاعر ہے۔ اس سے پہلے روایتی تصورات، روائتی تہذیب کے خلاف بغاوت کی آوازیں کبھی اختر شیرانی کی سرمستی اور کبھی رومانی ادیبوں کا خلوص لے کر بلند ہوئی تھیں، مجاز کی آواز ان کا اختتامیہ ہے۔ کیوں کہ اس کے بعد آنے والے شاعروں کا وار قدیم روایت کے خلاف ہونے کی وجہ سے جدید بے یقینی کے خلاف ہوا۔

نظموں اور غزلوں کی تاریخ تصنیف پر غور کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ مجاز کی شاعری غزل گوئی سے اور غزل گوئی بھی فانی بدایونی کے زیر اثر شروع ہوتی ہے لیکن ان غزلوں میں خود گم ہو جانے کی وہ کیفیت نہیں ہے۔ قنوط و یاس کی وہ گہری تاریکی نہیں ہے جو فانی کے کلام میں یا کسی روایتی غزل گو کے کلام میں ملتی ہے۔ ان ابتدائی غزلوں کے اشعار میں کہیں شوخی بھی جھلک اٹھتی ہے کبھی ایک والہانہ ہمک اور ایک خارجیت پسند تازگی جو برابر بتاتی ہے کہ یہ غزل کا خلوت خانہ نہیں کسی کی جلوہ گاہِ ناز ہے جہاں ہر لمحہ شمع محفل داغ بھی دیتی ہے اور پھول بھی برساتی ہے۔

میں سمجھتا ہوں یہی وہ حد فاصل ہے جو مجاز کو ایک طرف روائتی غزل گوئی سے دور کر دیتی ہے۔ مجاز فطرتاً داخلیت پسند نہیں ہیں۔ حالانکہ ان کی انفرادیت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا اور دوسری طرف رومانوی ادیبوں سے قریب کر دیتی ہے

ہمارے ادب میں رومانوی تحریک پرانی تمام تر قدروں کو رد کر کے نئے خواب دیکھتی اور نئے شبستان سجاتی رہی۔ مجاز باقاعدہ طور پر کبھی بھی اس تحریک سے متعلق نہیں رہے۔ لیکن ہم مجاز کے کلام میں جذبات کو مشعل راہ بنانے اور نئے اسالیب کی دریافت کا حوصلہ پاتے ہیں جو شبلی اور ریفائل میں ملتا ہے وہ قدامت کے جمود کو روند کر اقبال کی زبان میں گویا ؎

گفتند جہانِ ما آیا بتو می سازد
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

کی تعبیر تلاش کرتے ہیں۔ ان کا جہان نو آرزو مندی کا جہان ہے۔ جس کی تعمیر میں حرارت اور جبروت کے دو شدید جذبے کارفرما ہیں۔ اس آرزو مندی کی بنیاد ہے امنگ اور حوصلہ مندی جو ہزار روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ "طفلی کے خواب میں" اس کی تصویر سب سے زیادہ مکمل ہے۔ ایک فاتحانہ سربلندی کے جذبے، ستاروں پر کمند ڈالنے کا حوصلہ اور کہکشاں کو روند ڈالنے کی اُمنگ، یہی تو مجاز کی شاعری کا بنیادی نغمہ ہے، زندگی کی اس قدر بے پایاں اُمنگ سے اردو ادب ناآشنا ہے۔

مجاز کے کلام میں کلبیت اور زندگی سے بیزاری نہیں ملے گی، اس کا جذبۂ وارفتہ "لُٹ کے برباد جہاں ہو کے سبھی کچھ کھو کے" بھی زیاں کا احساس کرنے پر راضی نہیں، وہ زندگی کے درد و غم سے واقف ہے۔ تلخی کام و دہن کی آزمائشوں سے بارہا گزر چکا ہے، اور نہ جانے کتنی بار شکست دل کا تماشائی بن چکا ہے پھر بھی اس نے جینے کا حوصلہ نہیں چھوڑا ہے۔ وہ مجاہد کا دل رکھتا ہے جو شکستوں سے دکھ سکتا ہے ٹوٹ نہیں سکتا، ان کے کلام میں زمانے کی شکائتیں اور قنوط کا اندھیرا نہیں، حوصلہ اور خود اعتمادی کا نور ہے "آج بھی گویا اسی تاب مقاومت کا رجز ہے

میں ہوں مجاز آج بھی زمزمہ سنج و نغمہ خواں
شاعرِ محفل وفا مطربِ بزمِ دل براں

'آج بھی' کے یہ دو لفظ گویا کسی فارسی شاعر کی رباعی کی بازگشت ساتھ لاتے ہیں:

سرما بگذشت و ایں دل زار ہماں گرما بگذشت و ایں دل زار ہماں
القصہ تمام سرد و گرم عالم برما بگذشت و ایں دل زار ہماں

وہائٹ ہیڈ نے ادب کو زندگی کی بے رحمانہ یکسانیت کے خلاف ایک

جہادِ عظیم سے تعبیر کیا ہے۔ میرے نزدیک یہ نظم اس جہاد کا بہترین رجز ہے۔

مجھے مجاز کا کلام پڑھتے ہوئے بار بار عہدِ وسطیٰ کے یورپ کے ان بانکوں کا خیال آتا ہے جو تلوار کے دھنی اور بات کے سچے تھے۔ یہ بانکے مہمات اور معرکے سر کرنے اور سارے عالم کو دکھ درد سے نجات دینے نکلتے تھے۔ حسین نازنینوں کو دیو ہیکل قہرمانوں سے چھین لیتے تھے، شکستوں سے بے پرواہ خطر پسند یہ نوجوان گلابیاں چھلکاتے رندی اور سرمستی کے آگے سر ٹیکتے اور اپنی محبوبہ کے نغمے گاتے دیس دیس آوارہ گھومتے تھے۔

خاص طور پر "نذر علی گڈھ" کی فضا اس زندہ دل، سرمست اور خطر پسند قبائل تہذیب کی یاد دلاتی ہے جو جی بھر کے جینا بھی جانتی ہے اور اجتماعی راگ، رنگ اور درد و کرب کے جشن سے بھی آشنا ہے۔

مجاز کا کلام بنیادی طور پر ایسے ہی کردار کو سامنے لاتا ہے۔ عقل اور اعتدال سے ہر سچے رومانوی شاعر کی طرح وہ بھی گریزاں ہے۔ یہی گریز اسے ہم آہنگ مسیحا اور حریف جبریل ہونے سے روکتا ہے اور اسی نے اسے ہمیشہ انقلاب کا ڈھنڈورچی اور محض سیاسی فلسفی شاعر بننے سے روکا ہے۔ اس کے نزدیک بے باک، سرکش اور بے پناہ جذبہ ہی ہستی کی طلسم کشائی کر سکتا ہے۔ اسی لئے کبھی قدرت کے حُسن سے مسحور ہو کر کبھی حسن جلوہ ریزیوں میں غرق ہو کر، کبھی مینا و ایاغ کی تہذیب میں ڈوب کر اس نے جذبۂ محض اور احساس کے ذریعے حقیقت کی جھلکیاں دیکھی ہیں اور اگر یہ "شاہین جلد زیرِ دام نہ آگیا ہوتا" تو شاید اس کی پرواز بھی نئی زمین اور نیا آسمان تلاش کرتی۔

مجاز کی شاعری عقل کی نہیں 'عشق' کی شاعری ہے، حکمت کی نہیں، جنون کی بازگشت ہے اور اس جنون کے مظاہر رنگا رنگ ہیں۔ یہ جنون اپنے کو پا لینے کا جنون ہے، اپنی آرزومندی کی تکمیل کر لینے کا جنون ہے۔ آہستہ آہستہ یہ آرزومندی خارجی حالت سے ٹکرا کر نئی صلابت سے آشنا ہوتی ہے۔

اس کا دائرۂ حسن و عشق شروع ہوتا ہے اور انقلابی شاعری۔ اور اس کے بعد کائنات کے ایک نئے نظام کے خواب کی صورت میں انجام پذیر ہوتا ہے۔ "آج کی رات" اس نشاطیہ اور معصوم آرزو مندی کی بڑی پاکیزہ تصویر ہے۔ ان کا جشن سالگرہ "نذر دل" "مجبوریاں" اور اس کے بعد "نذر علی گڑھ" اور "دہلی سے واپسی" اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ یہاں ایک نوجوان کی آرزو مندی نئی شان سے اپنا آئینہ خانہ سجاتی ہے۔ کبھی اپنا ہی عکس دیکھ کر مست و مخمور ہو جاتی ہے، سرکشی پر نازاں، کامرانی پر مسرور، کبھی مجبوریوں سے دل شکستہ اور جبر تمدنی سے مہجور۔

مجاز کے کلام میں حسن و عشق کا بھی ایک نیا تصور ملتا ہے، اس میں عیاشی اور تلذذ ہے اور نہ روائتی شاعری کی تجرید محض، یہ آہنگ مجاز نے بڑی کامیابی سے قائم رکھا ہے۔ مجاز کا کلام یاس و قنوط کا مجموعہ نہیں، ان کا رومان مایوس اور کرب مستقل کا آئینہ دار نہیں، اس میں جا بجا نشاط کے خاکے ہیں، کامرانیوں کی جلوہ ریزیاں ہیں، لیکن نہ اس میں عیاشی کا کوئی عنصر آتا ہے اور نہ تمام تر غم نصیبی کا۔ "نورا" کے آخری مصرع "کہ شمع حیات رہ گئی جھلملا کر" کا راز بھی یہی ہے، اور "کوئی میرے سوا اس کا پتہ پا ہی نہیں سکتا" بھی اسی التزام کو واضح کرتا ہے۔

مجاز کی محبوبہ نہ ارباب نشاط میں ہے نہ سفاک قاتلوں کی صف میں۔ وہ ایک ایسی عورت کے پیکر میں نظر آتی ہے جو نہ لطف محض ہو سکتی ہے اور نہ قہر مسلسل "عیادت"۔ "مادام"۔ "کس سے محبت ہے"۔ سب ایک مربوط کہانی ہے اور اسی کے ساتھ "غمگین یاد"۔ "شکوۂ مختصر"۔ "گریز" اور "اعتراف" اور "فکر" ہمیں ایک بار پھر کہکشاں سے واپس زمین کی طرف لے آتی ہیں۔ حسن نہ خود سپردگی کا قائل ہے نہ زہد مستقل کا ہاں عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ضرور ہے۔ یہ تصور ایک طرف تو اردو شاعری کے روائتی محبوب کے موہوم تصور سے جداگانہ ہے اور دوسری

طرف عہد جدید کی "سلمیٰ و شیریں" سے الگ ہے۔

اسی طرح عشق بھی سماوی نہیں ہے، ارضی اور حقیقی ہے مگر جسمانی تعیش پسند نہیں۔ وہ عشق کی کامرانیوں میں بھی "احترام لب و رخسار" سے بیگانہ نہیں ہوتا جو بقول میرؔ "بغیر عشق کے نہیں آتا" اعتراف کا آخری بن۔ اس کا حتمی ثبوت ہے۔ وہ عشق کی لامحدود تشنہ کامیوں سے آشنا ہے۔ اس کے زخم کھاتا ہے۔ اس کے پھول چنتا ہے اور داغ سینے سے لگاتا ہے۔ مجاز کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں درد و نشاط کا بڑا خوبصورت آہنگ قائم رکھا ہے۔ اس کی انتہائی نشاط آمیز نظمیں بھی درد آشنائی کے اس آفاقی اور مانوس لمس سے ناآشنا نہیں لیکن یہ دردمندی اس کے کلام پر حاوی ہونے کی بجائے اس کی مطیع ہے، وہ مجاز کے ہاں جینے کی اُمنگ اور زندگی کی نشاط آفرینی کو کم کرنے کی بجائے اس تصویر کے حسن کو اور بھی زیادہ واضح کر دیتی ہے۔ یہی وہ دردمندی ہے جو شاعر کے کلام میں داخلی سوز و گداز اور انفرادی خلوص پیدا کرتی ہے۔

"آوارہ" سے اجتماعیت اور انقلاب کی طرف مجاز کا فکری سفر شروع ہوتا ہے۔ یہاں گویا داخلی آرزومندی نئی وسعتوں سے آشنا ہوتی ہے اور "شباب خوگر دار و رسن" نئے راستے تلاش کرتا ہے۔ ایک رومانوی شاعر پہلی بار واضح طور پر محسوس کرتا ہے کہ اس کی راہ نمائی کی دشواریاں انفرادی نہیں سماجی ہیں اور یہ آرزوئیں، یہ آسودگی کی تمنا بھی عالمگیر ہے اور اس کے راستے بھی کم و بیش یکساں ہیں۔

اسی طرح وہ جذبہ جو اسے ہنس ہنس کر میخانوں اور لالہ رخوں کے کاشانوں کی طرف بلاتا ہے، آخر کار اندر سبھا کے ساز و سامان کو پھونک دینے اور چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر توڑ دینے پر آمادہ کرتا ہے۔

دھیرے دھیرے یہ منزل واضح ہوتی جاتی ہے اور یہ شعور اور بھی اُجاگر ہونے والا

ہے۔ سماجی انقلاب ہماری سیاسی زندگی اور جذباتی آسودگی کے لئے لازمی ہے، اور شاعر کو مطرب ولے سے آگے بڑھ کر "شمشیر بکف" سر میدان آنے کی ضرورت محسوس ہونے لگی۔ یہ انقلاب مزدوروں کی رہنمائی میں ہوگا اور اس کی شکل اشتراکی ہوگی۔ یہ بھی واضح ہوتا جارہا تھا "ہمارا جھنڈا" "مزدوروں کا گیت" "خواب سحر" "عشرت تنہائی" "مہمان" اور واضح ترین شکل میں "آہنگ نو" کی صورت میں آیا — "آہنگ نو" گویا اس سلسلے کی آخری کڑی ہے جو صحافت کی سرحدوں سے نزدیک آجاتی ہے۔

مجاز کی انقلابی شاعری نے اردو شاعری کا لہجہ تبدیل کرنے میں حصہ لیا ہے۔ اس نے ہمارے نوجوان شاعروں کو سیاسی اور دوسرے خارجی موضوعات پر فکر کرنے پر آمادہ کیا ہے۔

مجاز نے اپنی شخصیت کو متضاد حصوں میں تقسیم نہیں کیا ہے، ان کی آرزوئے انقلاب بھی دراصل اسی وجود کی پرچم کشائی پر اُمنگ کا مظہر ہے جو "طفلی کے خواب" سے لے کر "بربط شکستہ" مستولی نظر ہے، وہی خود کو پانے کی حوصلہ مندی جس کی زبانی عرفی نے یوں شکوہ کیا ہے:

نہہ بزم آسماں دیک ذرّہ در سماع
آں ہم بہ کام دل نفشاند آستیں خویش

اس طرح غم جاناں اور غم دوراں کے حدود مجاز کے کلام میں متمیز اور الگ الگ نہیں ہیں۔ اسی لئے انقلاب کا تصور بھی سو فیصدی خارجی اور سیاسی نہیں وہ آہنگ نو میں بھی "نگاران جہاں" کے تذکرے کی گنجائش نکال لیتے ہیں اور "جلاوطن کی واپسی" میں شمشیر کے ساتھ "سازو جام" کو فراموش نہیں کرتے اس سے یہ بات ایک بار پھر واضح ہوتی ہے کہ مجاز کا شعور اجتماعیت میں گم ہونے کی بجائے اسے وسیع تر داخلی

جذبے کے ذریعے احاطہ کرتا ہے۔

ایلیٹ نے لکھا ہے کہ ایک عظیم شاعر کے الفاظ میں صرف اس کے اپنے دور کے زمزمے ہی نہیں ہوتے بلکہ گذشتہ صدیوں کی تہذیب لب کشا ہوتی ہے۔ اور گزری ہوئی نسلیں بولتی ہیں۔

مجاز کی شاعری جدید ہے، لیکن اس کے اشعار میں حافظ اور غالب کی جھلکیاں مل جاتی ہیں۔ جن لوگوں کو ان سے قریب رہنے کی مسرت حاصل رہی ہے وہ بتا سکتے ہیں کہ شعریت اور شعری محاکات کے لئے ان کا حس کتنا تیز ہے، اور وہ غنائیت جسے غالب نے درائے شاعری چیزے دگر ہست کہا تھا، ان کے شاعرانہ مزاج میں کس درجہ بسی ہوئی تھی۔

یہ غنائیت محض فارسی ترکیبوں اور اسالیب کا اعجاز نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص تہذیب یافتہ احساس کا نتیجہ ہے جو لفظوں کے رنگ اور ان کے سنگیت کا ادراک رکھتا ہے، وہ لفظ کو ایک ترشے ہوئے ہشت پہلو نگینہ کی طرح استعمال کرتے ہیں، اور ان ہی الفاظ کی ہم آہنگی سے کبھی سادگی اور روانی سے مست ہو جاتے ہیں۔

کبھی انھیں جواہرات سے بڑی شاہانہ آراستگی اور ترصیع کا کام لیتے ہیں۔ ان لفظوں سے وہ شہابی شعاعیں نکلنے لگتی ہیں، جن کی طرف فیض نے اشارہ کیا ہے۔ آج بھی "مادام" "بتانِ حرم" اور "آج کی رات" اس کی کامیاب ترین مثالیں ہیں۔

اس غنائیت نے مجاز کا کسی منزل میں ساتھ نہیں چھوڑا اور ۱۹۴۵ء کے بعد سے جب وہ

وہ گداز دل مرحوم کہاں سے لاؤں

کہہ کر خاموش ہوگئے تھے، اس وقت تک وہ جلوے ان کی فکر سے مفقود نہیں ہوئے۔ "اعتراف" اور اس کے بعد "فکر" کیا ہوا، اور کچھ غزلوں میں ان کی رنگینیاں بکھری ہوئی ملتی ہیں۔ اعتراف اور فکر سے مجاز کی شاعری کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ اس عہد میں وہ تابناکی اور وہ جوش نہ سہی مگر ایک گہرا اور دیرپا تفکر ملتا ہے۔ اس تفکر میں نتیجے تک پہونچ جانے کا اطمینان نہیں ہے مگر نئے زمین اور نئے آسمان میں اپنا مقام تلاش کرنے کا ایک متعین جذبہ ہے۔ مجھے یقین ہے کہ یہ جذبہ نہ "اعتراف" کے قنوط سے خاموش ہوسکتا ہے نہ "فکر" کے اضمحلال سے۔ وقت کی آغوش میں سوئے ہوئے نہ جانے کتنے مجسمے ہنوز سنگ تراش کے تیشے کے منتظر ہیں۔

اس نئے دور کی نظموں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں مجاز نے اپنا تذکرہ بہت کم کیا ہے۔ ۱۹۴۷ء کی "آزادی" "وطن آشوب" "سانحہ" "کیا ہوا؟" "گاندھی جی" ان نظموں کے موضوعات ہیں۔ شاعر کب اس اجتماعی تانے بانے سے اپنی داخلیت کے اسی گداز کو ایک نئی صبح سے آراستہ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے، یہی مجاز کی شاعری کا سب سے بڑا استفہامیہ ہے۔

(یہ مقالہ مجاز کی زندگی میں لکھا گیا تھا)

۱۹۵۲ء

فراقؔ

محبوب اپنے انداز قد سے اور شاعر اپنے طرز احساس سے پہچانا جاتا ہے۔ فراقؔ کے انداز و اسلوب کی انفرادیت بھی ان کے انوکھے طرز احساس پر قائم ہے۔ ان کی شاعری کا نیا آہنگ، ان کی رباعیوں کا لمیاتی رچاؤ، ان کی تنقید کا تاثراتی لب و لہجہ غرض ان کی تخلیقی اور تنقیدی شخصیت کا جوہر اسی طلسم پر منحصر ہے، جسے طرز احساس سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

یوں تو ہر انسان میں احساس کی صلاحیت موجود ہے۔ چونکہ احساس جن ظاہری آلات حواس کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے، وہ ہر صحت مند انسان کو حاصل ہوتے ہیں۔ اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ تمام انسانی احساسات کم سے کم ایک سطح تک عموماً مشترک اور اجتماعی رہتے ہیں۔ لیکن اس سطح مشترک کے بعد ان کی انفرادیت، انوکھاپن اور رنگا رنگی اس درجہ نمایاں ہو جاتی ہے کہ ہر شخص اپنی افتاد طبع، دینی وراثت، تربیت اور نظام تاثر کے مطابق ردعمل قبول کرتا ہے۔ طرز احساس کے اسی انوکھے پن پر فنکارانہ انفرادیت اور شاعرانہ امتیاز کی بنیاد قائم ہوتی ہے۔

فراقؔ کے طرز احساس کی پہلی نمایاں خصوصیت سپردگی ہے۔ اس لئے عام طور پر

ان کے بہترین اشعار وہ ہیں جن میں یہ طرزِ احساس نکھر کر سامنے آیا ہے۔ فراق کے نزدیک سپردگی ایک لمحہ ناگزیر کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ زندگی اور اس کے عوامل کا اور محرکات کا شعور رکھتے ہیں۔ وہ گرد و پیش سے بے خبر نہیں پھر بھی ان کی سپردگی انھیں خارج کو قبول کرنا سکھلاتی ہے، اور اس سے فلسفیانہ برتری یا بے تعلقی کا سا انداز اختیار کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ درِ خلد بھی کھلتے ہیں مگر عشق کی بے نیازیاں اپنے مقام پر ہی رہتی ہیں۔ زندگی کے بارے میں سب سے بڑا عرفان ان کے یہاں یہ ہے کہ "سوچ لیں اور اداس ہو جائیں" یا عشق کا کارنامہ یہ ہے کہ کسی کی یاد میں یا کسی کے بھلانے میں، غرض کسی طرح زندگی کے دن کاٹ دیئے جائیں، اور یادوں کی کسک سے مشامِ جان معطر ہو۔

یہ سپردگی موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ غالباً گوئٹے کا قول ہے کہ انسان جو چاہے حاصل کر سکتا ہے، لیکن وہ کیا حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اس خواہش کے انتخاب کے لئے وہ آزاد نہیں ہے۔ فراق کی موضوعی سپردگی تو یہ ہے کہ وہ ان تمام ارمانوں اور آرزوؤں اور تمناؤں کو نہ چھوڑ سکتے ہیں نہ بدل سکتے ہیں جو ان کی شخصیت کا جزو بن گئی ہے۔ معروضی یہ ہے کہ حالات ان کے داغ حسرتِ دل کا مداوا تو کیا شمار کرنے کے لئے سازگار نہیں اور یہاں حالات کا لفظ سیاسی یا اقتصادی صورت حال سے عبارت نہیں بلکہ اس مفہوم پر حاوی ہے جسے PREDICAMENI سے تعبیر کیا جاتا ہے اسی لئے فراق کی عشقیہ شاعری نہ عمل اور امید کی توانائی کی شاعری ہے نہ حزن و ملال کی وہ نہ اصغر ہیں نہ فانی نہ اقبال۔ ان کی عشقیہ شاعری کی فضا اداسی پر ختم ہوتی ہے اور اسی بادۂ نیم رس میں ان کی شاعری کا جادو پوشیدہ ہے۔

طرزِ احساس کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ بڑی حد تک لمسیاتی ہے مختلف شعراء کے بنائے ہوئے جمالیاتی تاثر یادوں کا مطالعہ اور موازنہ کیا جائے تو اندازہ

ہوگا کہ بعض کے ہاں رنگ کا احساس زیادہ نمایاں ہے، اور بعض کے ہاں آواز اور سنگیت کا اسی لئے بعض کا احساس ایک قسم کی لطافت، دوری اور ماورائیت رکھتا ہے، جیسے کسی نے دور سے شفق کو دیکھا ہو یا بہت دنوں کی لگاتار بارش کے بعد دُھلے ہوئے شفاف آسمان پر دھنک نظر پڑ گئی ہو، اس کے مقابلے میں بعض شعراء کے ہاں ان مناظر سے لذت اندوزی کا بیان بھی لمسیاتی طرز میں ہوتا ہے اور یہ لذتیں بھی براہ راست تاثر کی نہیں لمس کی لذت بن جاتی ہیں۔ فراق کا طرز احساس لمسیاتی ہے۔ ایک جگہ فراق نے وصل کی جسمانی لذت اور روحانی کیفیت لینے سے نفس پرستی کو بھی پاک محبت کا درجہ مل جانے کا ذکر کیا ہے۔ فراق نے جسمانی لذتوں کو لمسیاتی بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کی مثالیں "روپ" کی رباعیوں میں جگہ جگہ بکھری ہوئی ہیں، ان کی تشبیہوں اور استعاروں میں بھی یہی طرز احساس نمایاں ہے۔ حتیٰ کہ ان کی تنقیدوں میں بھی جمالیاتی تاثر لمسیاتی اور جسمانی بن کر ظاہر ہوتا ہے وہ کبھی آواز کی تیاری، اُبلتی ہوئی جوانی، بے کیف و بے لاگ رچاؤ، نکھار، شوخ چٹیلی رنگینی کی تعریف کرتے ہیں۔ کبھی کبھی شاعر میں دھن سریلے پن، رنگ، رس، کسک اور انگڑائیوں کا تذکرہ کرتے ہیں اور سر دھنتے ہیں۔

فراق کے کلام میں جسمانیات اور لمس سے روحانی کیفیت حاصل کرنے اور روحانی کیفیات جسمانی اور لمسیاتی انبساط حاصل کرنے کا یہ دہرا عمل بہت نمایاں ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ جسمانیات اور روحانیات کی وحدت تک پہونچتے ہیں۔ فراق کے لئے وہ کیفیات جو بظاہر غیر مادی اور ماورائی معلوم ہوتی ہیں۔ لمسیات اور جسمانیات کی شکل میں محسوس اور بیان کی جاسکتی ہیں۔ ان کا طرز احساس ان دونوں طرز کے احساسات کے درمیان کوئی خلیج قائم نہیں کرتا، مادے اور امتزاج کی یہ وہ منزلی ہے جو کولرج کے رومانوی نظریۂ تخیل کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ فراق نے بار بار

اپنے معتقدات اور اقدار کا ذکر کیا ہے۔ ان بیانات کو ان کی شاعری میں جھلکتے ہوئے عام طرز احساس سے ملا کر دیکھئے تو اندازہ ہوتا ہے کہ فراق کو لرج اور ورڈزورتھ کے نظام اقدار سے بہت دور نہیں ہیں، ان کا طرز احساس رومانوی ہے اور انہی کی طرح وہ ایک متصوفانہ ماورائیت کی منزل تک پہونچتے ہیں۔

احساس اور تخیل کی یہ پرواز بہت عجیب و غریب ہے۔ لیکن فراق کے جمالیاتی احساس کی رسائی آخر کار متصوفانہ ماورائیت کی سطح تک ہوتی ہے۔ اس بات کو فراق نے کھل کر کہیں نہیں تسلیم کیا ہے۔ مگر ان کی شاعری، تنقیدی مضامین اور خطوط کے بین السطور میں یہ متصوفانہ ماورائیت واضح طور پر موجود ہے۔ یہاں متصوفانہ سے کسی خاص مذہب کا نظام تصوف یا تصوف کا کوئی خاص مدرسۂ فکر مراد نہیں ہے بلکہ اس قسم کا طرز احساس مراد ہے جو عقلی استدلال سے ماوراء ایک ناقابل تفہیم اور ناقابل بیان وجدانی کیفیت سے تمام استدلال قائم کرنے لگتا ہے اور پورے شاعرانہ اور جمالیاتی عمل کو سائنس یا سائنٹفک طرز خیال کے بجائے وجدانیات اور الہام کی سطح پر لا رکھتا ہے اور اس طرح یہ ساری کائنات کسی ایک مجرد کیفیت کا تشخص بن کر رہ جاتی ہے۔ اس منزل تک پہونچتے پہونچتے جمالیات کا تعلق کسی قسم کی سماجی افادیت سے نہیں رہتا۔ اور ہر قسم کی ذمہ داریوں کو رد کر کے متصوفانہ ماورائیت کسی خالص قسم کی جمالیات سے تعارف کراتی ہے، جس کا چرچا فراق نے بھی جا بجا کیا ہے۔ کہیں وہ غزل کے اشعار میں وجدان محض یا خالص کیفیت کو دوسری تمام خصوصیات پر ترجیح دینا، کبھی غزل کی "مکمل" وجدانیاتی کو بے کراں اور لامحدود" قرار دینا، کبھی شاعری کا حقیقی مقصد "بلند ترین وجدانی کیفیت و جمالیاتی شعور پیدا کرنا" بتانا یہ اور ان کی شاعری کی فضا سب سے مل جل کر ان کی اس متصوفانہ ماورائیت کو واضح کرتے ہیں۔

احساس سے وجدان تک کی یہ منزل فراق اتنی فکر کے ذریعے طے نہیں کرتے۔

جتنی تخیل کے ذریعے طے کرتے ہیں جو اُن کے طرزِ احساس کا ایک ناگزیر جزو بن گیا ہے۔ تخیل خود نہایت پیچیدہ اصطلاح ہے۔ لیکن یہاں تخیل سے اگر وہ ذہنی صلاحیت مراد ہو جو موجودات واقعات اور یادوں کا نقشہ کھینچ دینے کے بجائے ان میں گہری معنویت، آفاقی آہنگ اور فکر حسّی یا جذباتی وحدت تلاش کر لیتی ہے جو ہم فراق کی کولرج اور ورڈزورتھ سے اثر پذیری کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ فراق کا طرزِ احساس ہر قدم پر تخیل کی رنگارنگی کا آراستہ ہے۔ اسی لئے فراق کے کلام میں تشبیہوں کی کثرت اور رچاؤ دونوں موجود ہیں۔ وہ تشبیہوں کا انبار لگاتے ہوئے نہیں تھکتے۔ اور تخیل کے ذریعے تشبیہوں کا جو طلسم وہ بناتے ہیں، اسی کے بل بوتے پر وہ بدنما صورتوں کو خوب صورت، معمولی روز کے معمولات کو نادر اور اچھوتا اور کبھی کبھی صورت حال کو لطیف بنا کر پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان کی تشبیہوں میں بھی ایک چیز کی تشبیہ دوسرے سے تو دی گئی ہے مگر اس سے کہیں زیادہ اہم وہ ہیں جن میں تشبیہ کسی دوسرے مرکب تاثر یا کیفیت سے دی گئی ہے یا کسی متحرک شے یا منظر سے اخذ کی گئی ہے۔ ان میں فضا آفرینی کی کوشش ملتی ہے۔ تخیل کے ذریعے وہ مادے اور جسمانیات کی کثافت کو روحانی کیفیت میں تبدیل کرتے ہیں۔ ایک نقاد کے الفاظ میں ــــ

> "مادہ فی نفسہٖ لطافت و کثافت کی وحدت کا نام ہے۔ یہ دونوں صفات مادے ہی کے دو رُخ یا دو پہلو یا دو چہرے ہیں۔" (شاہکار۔ فراق نمبر ص ۲۵۱) فراق بار بار مادے کی اسی روحانی حیثیت کو ہندو وحدانیت قرار دیتے ہیں۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ مجاز (مادہ) حقیقت کا براہ راست ذاتی و صفاتی مظاہرہ ہے اور حقیقت مادی دنیا کا ایک مستقل عنصر ہے اور اس "حقیقت" تک مذہب، سائنس اور منطق کے

ذریعے نہیں پہنچ سکتے بلکہ" مادی زندگی اور مادی کائنات کے بلند اور تہذیب یافتہ جمالیاتی وجدان کے ذریعے پہنچ سکتے ہیں"۔

یہاں یہ بات اور بھی اہم ہے کہ جس طرح صوفیا، مذہب کے روائتی اور رسمی مفہوم سے الگ رہ کر اس کی "روح" کو اپنے طور پر سمجھنے اور مذہب کی اپنے طور پر تشریح، توجیہہ اور تعبیر کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ فراق بھی اسی طرح ہندو مذہب کی توجیہہ کرتے ہیں۔ کبھی وہ اسے مذہب قرار دینے ہی سے انکار کر دیتے ہیں، کبھی اسے روحانی لامذہبیت بتاتے ہیں اور اسے SPIRITUALISM کی ایک شق قرار دیتے ہیں جس میں لطافت مادہ اور طہارت مادہ کا احساس موجود ہے لیکن یہ سارے تضاد وہ ہیں جو متصوفانہ ماورائیت اور رومانی تخیل کے لئے بہت کچھ ناگزیر ہیں۔

فراق کے طرز احساس کی ایک اور اہم بات جو شاید رومانی سانچے میں ہی ڈھل کر آئی ہے وہ شدت بلکہ ایک طرح کی کچلیاہٹ کا احساس ہے۔ وہ ہر احساس سے پوری قوت کے ساتھ گذرتے ہیں اور احساس کی اس شدت کو وہ گہرے سے گہرا اور طویل سے طویل بنا دینا چاہتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں مختلف ٹکڑوں میں بار بار تکرار یا اس قسم کی ترکیبیں جیسے رال ٹپکانے والی محبت، غیر خوددارانہ للچاہٹ، گلگلاپن یا تھرتھراہٹ ظاہر کرتی ہیں کہ فراق کا اظہار کس قدر شدید نکیلا اور دیرپا ہے۔ نظموں میں تشبیہوں کی تکرار بھی اسی خصوصیت کی غماز ہے۔ غزلوں میں یہ شدت اور نکیلاپن کلاسیکی روایت کے امتزاج سے بہت کچھ سنبھل گیا ہے لیکن وہاں بھی کہیں کہیں ضرور نمایاں ہوتا ہے۔

فراق کا طرز احساس مادہ اور خارجی سطح سے شروع ہوتا ہے اور لمسیات کی منزل سے گذرتا ہوا تخیل کی مدد سے اس سطح تک پہنچتا ہے جہاں مادے اور روحانی کیفیت یا مشاہدے اور تاثر، مجاز اور حقیقت کا ایک سنگم قایم ہو جاتا ہے۔ اسی پر اسرار تخیل کی مدد سے وہ گویا مادے کی الوہیت اور جسمانیات کی روحانیت تک ان کی رسائی ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے فراق

اردو شاعری کے آسکر وائلڈ ہیں۔ وہی جمالیات پرستی، وہی جسمانیات میں روحانیت تلاش کرنے کی کوشش، وہی حسن کو مذہب بنا لینے کی سعی اور وہی متصوفانہ ماورائیت جو آسکر وائلڈ کی امتیازی خصوصیات ہیں فراق کے ہاں ملتی ہیں۔ فرق صرف یہ ہے اور یہ بہت بڑا فرق ہے کہ فراق ہندوستانی ہیں اور اردو شاعری کی روایات کے باشعور وارث اس لئے فراق کے کلام میں یہ رجحان ایک طرف ہندو آرٹ سے آیا جس میں پیکر تراشی، مادی کثافت کی مدد سے روحانی لطافت پیدا کرنے کی کوشش روایت کا جز بن چکی ہے اور دوسری طرف اردو کے شعری ورثے سے جس میں داخلیت، سپردگی اور لہجے کی نرمی کو درجہ امتیاز حاصل رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اپنے تنقیدی شعور اور اپنی ہمہ جہت شخصیت کے باوجود فراق اپنے طرز احساس کے ذریعے کسی فکری سمت کی طرف رہنمائی نہیں کرتے۔ ان کا طرز احساس تو ایک آئینہ خانہ ہے جس میں خود ان کی ذات کے سارے ارتعاشات اور تاثرات جگمگاتے ہیں۔ ان کی بصیرت آگہی سے جذبات کی سطح تک پہنچتی ہے اور اسی عکس میں کائناتی آہنگ اور آفاقی حقیقتوں کا روپ جگمگاتا ہے۔

اخترالایمان

شیفتہ کے بارے میں مشہور ہے کہ انھوں نے انیس کے ایک مرثیے کو سن کر کہا تھا کہ ناحق اتنا لمبا مرثیہ کہا۔ اس کیفیت کو اڈاکرنے کے لئے ایک ہی مصرع کافی تھا۔ ع آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے۔ یہ بات شیفتہ ہی کی نہیں، غزل گوئی کے تربیت یافتہ مزاج کی غمازی کے لئے کافی ہے۔ غزل گو مشاہدات و واقعات سے ایک عمومی تصور یا جذبہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ وہ تخصیص سے تعمیم اور تعمیم سے خلاصۂ تعمیم تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری ایک اکہری حقیقت ہے جو واقعہ کے احساس یا تجزیے سے شروع ہوتی ہے اور عمومی تصور یا جذبے کے کامیاب اظہار پر ختم ہو جاتی ہے۔ غزل غنائی شاعری کی ایک شکل ہے اور غنائی شاعری میں ذات یا داخلیت ہمیشہ اہم ترین جزو ہوتی ہے۔ اس لئے غزل شخصی واقعات کو بھی نجی بنا کر پیش کرتی ہے اور شاعر کی زبان سے غم دو جہاں بھی خود کلامی ہی کی شکل میں ادا ہوتا ہے۔

نظم کا معاملہ ذرا جداگانہ ہے جب کہ غزل گو غیر شخصی واقعات کو نجی اور داخلی بنا لیتا ہے اور انھیں غزل کی مخصوص فضا الفاظ و تلمیحات میں ڈھال لیتا ہے۔ نظم گو کو اگر وہ محض غنائی نظموں پر اکتفا نہیں کرتا تو شخصی اور نجی واقعات کو بھی کسی قدر غیر شخصی بنا کر پیش کرنا پڑتا ہے۔ تقریباً اس انداز سے جیسے وہ کوئی خارجی تجربہ پیش کر رہا ہو جس سے قارئین خود نتیجہ

اخذ کرلیں گے۔ یہاں شاعری محض اکہری حقیقت نہیں رہ جاتی بلکہ دوہری اور کبھی کبھی سہ جہتی حقیقت بن جاتی ہے۔

نظم کا تصور غزل پروردہ اردو سماج میں آج بھی خاصا الجھا ہوا ہے۔ بعض شعرا نے اسے محض "غزل مسلسل" سمجھا ہے۔ بعض تکرار مضامین کے قائل ہیں، بعض تراکیب اور تشبیہوں کی فراہمی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ بعض محض وجدان کو بعض نظم کو خوبصورت مصرعوں کا مجموعہ قرار دیتے ہیں۔ تکنیک کے تصور میں اختلاف کے علاوہ نظم کو دلچسپ اور مقبول بنانے کے لئے بعض نے غزل کی آرائش و زیبائش کا سہارا لیا بعض نے خطابت کا جوش اور تخاطب کے انداز کو برتا بعض نے افسردگی، سوز و گداز اور ترحم کا اور بعض نے کاکل و لب و رخسار کا۔ یہ کہنا بے جا ہوگا کہ یہ سب سہارے غلط تھے یا ہیں۔ یہ بھی نامناسب ہوگا کہ تکنیک کے صرف ایک تصور کو قبول کر کے باقی تمام تصورات کو مردود قرار دیا جائے گا لیکن نظم میں بھی اسلوب اور تکنیک دونوں حیثیتوں سے زیادہ بالیدہ اور نمو پذیر ہو گئی ہے۔

نئی شاعری کا صرف ایک ہی جواز ممکن ہے اور وہ یہ کہ ہر دور میں نئی حقیقتوں کے نئے روپ برابر سامنے آتے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نئی نسل پرانے تصور کو نئے انداز سے محسوس کرتی ہے۔ پرانے دور کا نیا اظہار چاہتی ہے لیکن اگر نئی شاعری کے پاس احساس کی تازگی اور جذبے اور خیال کی ندرت نہیں ہے تو اس کا کوئی جواز نہیں ہے۔ جب اردو میں شاعری کی ابتدا ہوئی تو اس نے محض سیاسی بیداری اور سماجی ذمہ داری کا احساس ہی پیدا نہیں کیا بلکہ تجربے کے جوش، جذبے اور خیال کی قدرت کی تلاش اور اس پر اعتماد کرنا بھی سکھایا اس سے ادبی دنیا میں ایک نئی فضا پیدا ہوئی۔

نئی نسل میں ہر طرح کے لوگ تھے۔ ان میں زیادہ تر غزل سے بیزار کم سے کم غیر مطمئن تھے۔ نظم نگاری کے تجربے کرنے والوں میں دو گروہ پیش پیش تھے۔ ایک وہ شعرا جو سماجی ذمہ داری اور سیاسی بیداری کے نقیب تھے دوسرے وہ جنھوں نے لاشعور، جنسی انفرادی زندگی کی گھٹن اور

نفسیاتی مسائل کو شاعری میں سمویا۔ دونوں گروہوں نے اپنے اپنے طور پر شاعری کی، سرحدوں میں توسیع کی، اس کی دولت میں اضافہ کیا، اس کی توانائی اور تابناکی بڑھائی لیکن یہ دونوں راستے خطرے سے خالی نہیں تھے۔ پہلے راستے میں یہ خطرہ تھا کہ شاعر کی آواز انبوہ میں گم ہو جائے اور وہ اپنی انفرادیت سے محروم ہو کر رہ جائے۔ دوسرے راستے میں یہ کہ شاعر اپنی ذات میں اس قدر گم ہو جائے کہ اس کے ہاتھ سے سماجی حقیقت کا سرا ہی چھوٹ جائے اور اس کی باتیں دوسروں کے لئے چیستاں ہو کر رہ جائیں۔

دراصل تخلیقی فن کار کے لئے نئے دور کا سب سے فیصلہ کن دوراہہ یہی ہے ایک طرف وہ انبوہ میں گم ہو جانے سے خائف ہے دوسری طرف تن تنہا رہ جانے کے لئے آمادہ نہیں ہے۔ ہمارے دور میں بہت کم ایسے شاعر ہیں جو اس خطرے سے آسان گذر گئے ہوں۔ ان چند انے گنے شعراء میں اختر الایمان کا شمار کیا جائے گا۔

تخلیقی فن میں ہمیشہ اپنے انفرادی رنگ پر زور دیا جاتا رہا۔ عظیم فن کار اپنے اخلاف کو ہمیشہ تقلید کے خطرات سے آگاہ کرتے اور خود اپنی آگ میں جلنے کی سزا دیتے آئے ہیں۔ مگر یہ کام بڑا دشوار ہے۔ اپنی آنکھ سے دیکھنا، اپنے کانوں سے سننا، اپنے دماغ سے سوچنا اور اپنے انداز سے اظہار کر پانا تخلیقی فن کا سب سے دشوار ہفت خواں ہے۔ فن کار شروع میں اپنے دور کے مقبول اساتذہ کی تقلید کرتے ہیں عظیم فن کار اس منزل سے آگے بڑھ کر اسلوب ایجاد کر لیتے ہیں اور اکثریت تقلید کی بھول بھلیاں ہی میں کھو کر رہ جاتی ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کی باقاعدہ ابتدا کب ہوئی اس کی تحقیق میں نے نہیں کی لیکن ان کی شاعری کے تیور بتاتے ہیں کہ ان کی ذہنی پرداخت دوسری جنگ عظیم کے زمانے سے کچھ پہلے ہوئی ہوگی۔ جنگ عظیم سے کچھ پہلے چین میں جاپانی سامراج کی فتح، ہسپانیہ میں جمہوری طاقتوں کی شکست، ابی سینیا میں مسولینی کے فاشزم کی فتح اور ہٹلری ناتسیت کے سامنے چیمبرلین کی کمزور سیاست اور دوسری طرف خود ہندوستان میں برطانوی استبداد کا استحکام اور قومی لیڈر کی بے بسی ایسی باتیں

تھیں جن کے دو طریقوں پر ردِ عمل ہوئے تھے۔ بعض حلقوں میں عمل سے بیزاری اور بد دلی پیدا ہو گئی تھی اور ایک عام مایوسی چھا گئی تھی۔ غمِ جاناں سے یہ کہہ کر رخصت مانگی گئی کہ فتح حاصل ہونے پر "زلف کی چھاؤں میں پھر ستائیں گے"، "وداع"، "شبستاں"، "آج جانا ہی ہے سفر پر مجھے" جیسے عنوانات عام ہونے لگے جو کثرت سے مجاز، مخدوم، جاں نثار اختر وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔

اختر الایمان کی ابتدائی شاعری میں رومانی رنگ نمایاں ہے۔ "تاریک سیارہ" سے قبل والی نظموں میں یہ کیفیت ایک طرف گہری افسردگی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے اور دوسری طرف ہلکے موہوم اور نیم تاریک تصاویر اور IMAGES سے دل بستگی کی شکل میں کچھ عرصہ بعد تک یہی کیفیت قائم رہی جسے اختر الایمان کی گریز پائی اور قنوطیت سے تعبیر کیا گیا ہے وہ میرے نزدیک یہی رومانی کیفیت ہے اور اس کی ذمہ داری اختر الایمان کی قنوطیت سے زیادہ ان کے جذباتی دفور اور خود سپردگی کے سر ہے۔ "نیند سے پہلے"، "نقشِ پا"، "دور کی آواز"، "لغزش"، "پرانی فصیل"، "ایک یاد"، "جواری"، "تصور"، "تنہائی میں" جیسے عنوانات اس مدھم اور ماورائی کیفیت کی رہنمائی کرتے ہیں گو "اعتماد"، "نئی صبح" جیسے اکا دکا واضح عنوان اس دور میں مل جاتے ہیں۔

اختر الایمان کی اس دور کی شاعری میں (تکنیک سے قطع نظر) بعض باتیں قابلِ توجہ نظر آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ ان کے یہاں دور کے تینوں نمایندہ ردِ عمل ملتے ہیں۔ ایک لمحۂ امروز کے انبساط کو غنیمت جاننے کا خیال دوسرے دکھ سکھ سے بے نیاز ہو کر اپنی قوتِ احساس کو زائل کرنے کا ارادہ اور تیسرے ماورائی دھندلکوں کی طرف گرم سفر ہونے کا عزم۔

۱۔ من چلے خواب (مآل)

۲۔ آج سوچا ہے کہ احساس کو زائل کر دوں (فیصلہ)

۳۔ آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (وداع)

۴۔ پکارتا ہے دھندلکوں کی اس طرف کوئی (مجلکے)

دوسرے اس دور کی شاعری میں بھی وہ اپنی رومانیت کے باوجود اپنی ذات کے خول

میں محصور نظر نہیں آتے بلکہ اپنے دور کے مسائل کی پرچھائیاں مختلف زاویوں سے ان کی شخصیت اور فن پر پڑتی ہیں۔ تیسرے ن۔م۔ راشد اور میراجی کے طرز شاعری سے متاثر ہونے کے باوجود اخترالایمان نے اس نئے طرز کو جنسی گھٹن سے محفوظ رکھا ہے اور عصری زندگی کے مسائل سمو کر اس میں نئی بالیدگی اور وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے وقت کے گزرنے کا شدید احساس سب سے زیادہ قابل توجہ ہے ("مسجد"، "پرانی فصیل"، "لغزش"، "موت"، "آمدگی") اخترالایمان کے ہاں وقت ایک ناگزیر آندھی ہے جو ہر تصویر پر گرد جماتی چلی جاتی ہے۔ اس کے نزدیک مقدس اور غیر مقدس سب نقش برابر ہیں اور یہ گرد و باد میں آئے ہوئے ماہ و سال اپنی کہانیاں سنانے کے لئے رہ جاتے ہیں۔ وقت کے اس تصور میں محض ماتمی لے نہیں ہے۔ دردمندی کا ہلکا سا پرتو ضرور ہے۔ اکثر جگہ تبدیلی کو اخترالایمان نے سمجھوتے کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔ اس کی پوری شاعری تطابق کی شاعری کہی جاسکتی ہے۔ وقت کا تصور اس اعتبار سے بڑا اہم ہے کہ یہ ایک طرف ماضی پرستی اور بالآخر رجعت پسندی کی طرف لے جاسکتا ہے اور دوسری طرف ماضی دشمنی اور روایت سے بے خبری کی طرف۔ اخترالایمان نے ماضی سے بے تعلقی کا اعلان نہیں کیا ہے۔ پرانی فصیلیں اسے عزیز ہیں۔ ان پر لکھی ہوئی داستانیں بھی اس نے سنی ہیں۔ لیکن آنکھیں اور کان کھول کر گوش ہوش سے سنی ہیں۔ اسے یہ بھی احساس ہے کہ تبدیلی ناگزیر ہے اور حالی کی طرح "دہلی مرحوم کے افسانے" کو سینے سے لگائے رکھنے کے ساتھ ساتھ نئے دور کے خیر مقدم کے لئے اٹھنا بھی لازم ہے۔

"مسجد" کا مقابلہ اقبال کی "مسجد قرطبہ" سے کیجئے تو یہ فرق اور زیادہ واضح ہوگا۔ دونوں تقریباً ایک ہی قسم کی مسجد کو دیکھتے ہیں۔ دونوں مسجدیں ویران ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ مسجد قرطبہ کے پیچھے قرطبہ کی تاریخ اور مسلمانوں کے عظیم ماضی کی وراثت بھی تھی۔ اخترالایمان کی مسجد کو غارت کرنے والے صلیبی مجاہدین وقت کی بے مہری ہے اور جہاں اقبال کی نظم ماضی کے سلسلوں سے

ہوتی ہوئی ایک حوصلہ بخش آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم کے پیچھے مربوط فلسفۂ حیات کا حوصلہ ہے۔ اختر الایمان کی نظم کے پیچھے دردمندی

کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

اس "ناگزیریت" کو (جسے ایک طرح کی FATALISM یا تاریخی جبریت HISTORICAL DETERMINISM) قرار دیا جا سکتا ہے) اختر الایمان کی فکر کے بعض دوسرے رموز بھی پنہاں ہیں۔ تاریخی جبر کو قبول کرنے کے دو طریقے ہیں۔ یا تو اس کو احتجاج کے بعد قبول کیا جائے جس کا نتیجہ شخصیت کے عدم توازن (MALADJUSTMENT) اور گھٹن (FRUSTRATION) کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے یا پھر دیدہ و دانستہ اور بالارادہ جس سے شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور اقدار ظہور میں آتی ہیں۔ اس لئے کسی نے کہا ہے کہ تہذیب سمجھوتے کا نام ہے۔

لیکن سمجھوتہ کس سے ہو اور کون کرے۔ اختر الایمان کی شاعری دراصل فرد اور بیسویں صدی کی مشین یا نیم مشین کے درمیان سمجھوتے کی داستان ہے۔ اختر الایمان نے آب جو کے دیباچے میں عصری زندگی کی تعریف بھی اسی طرح کی ہے۔ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلیٰ اخلاقی قدریں نہیں مصلحت ہے۔ یہاں اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وقت کے سامنے محض بے بسی کا اظہار نہیں کیا گیا ہے بلکہ وقت کی فعالیت اور اس کی کارکردگی کا اعتراف بھی موجود ہے۔ گویہ احساس پہلے دور میں دبا دبا سا ہے مگر "تاریک سیارہ" میں "یوں نہ کہو" تک پہنچتے پہنچتے نکھر گیا ہے۔

چلتے چلتے اس منزل میں (پر؟) آکر دھرتی رک جائے گی
یوں نہ کہو گھنائے سورج یوں ہی سدا گھنائے رہیں گے

لیکن وقت کی فعالیت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ اس سمجھوتے کی بنیاد کیا ہو۔ کیا فرد سپر ڈال دے اور سماج کے انبوہ میں شامل ہو کر اپنی انفرادیت کو ترک کر دے۔ کیا

وہ مروجہ راہیں مقبول خیالات عاید کئے ہوئے جذبوں پر قناعت کرلے اور اس سماجی تنظیم سے شکست تسلیم کرلے جو ایک طرف کرداروں کو غربت، جہالت، مرض، غلامی اور پستی کی زنجیروں میں باندھے رکھتا ہے اور دوسری طرف ضمیر اور فرد کی آزادی کی قربانی چاہتا ہے اور اسے شکنجوں اور سکہ بند سانچوں میں کس ڈالتا ہے۔ اختر الایمان نے یہاں کبھی توازن اور میانہ روی کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ گو ان کے ہاں قنوطیت، افسردگی، تشکیک کی شکل میں اور کبھی کبھی مایوسی کی شکل میں بھی نظر آجاتی ہے۔ مگر اختر الایمان ان لوگوں میں سے ہیں جو ضمیر کی آزادی اور انسانیت کی راست کرداری کا خواب ضرور دیکھتے ہیں گو کبھی کبھی ان خوابوں کے حقیقت بن جانے پر پورا ایمان نہیں ہوتا۔

سمجھوتہ کرنے والا فرد یہاں واضح طور پر متوسط طبقے کا نوجوان ہے جو دیارِ مشرق کی آبادیوں سے آموں کے باغوں اور کھیتوں کی مینڈوں کے رچے بسے تہذیبی پس منظر کے ساتھ دھواں اگلتی ہوئی چمنیوں کے دیس میں آیا ہے۔ یہاں شہر تمنا کے میلے اور کھیل کھلونوں کے گلزار میں وہ اس بچے کی طرح کھویا جاتا ہے جس نے اپنے باپ کی انگلی چھوڑ دی ہو اور شرافت، نجابت، محبت اور وفا حتیٰ کہ آل اولاد بزرگ اور خدا تک کا سودا کرنے والے اس بازار میں وہ اس طرح کھویا گیا ہے کہ گھر کا راستہ نہیں پاتا۔ اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی موضوع یہی سماجی توازن کی جانکاہ کوشش ہے۔ جو فرد اور سماج کے درمیان جاری ہے۔ چاہئے تو اسے انسان اور آدمی کی آویزش کہہ لیجئے لیکن قابل ستائش بات یہ ہے کہ اختر الایمان اس سارے کھیل میں کبھی شکست کھا کر ماضی کی طرف رجعت کا مشورہ نہیں دیتے، کبھی عمل سے نفرت نہیں دلاتے، کہیں دیہات کی مینڈوں کی طرف لوٹ چلنے اور تہذیب کا دامن چھوڑ دینے کی ترغیب نہیں دیتے بلکہ اس کاوش اور اس سمجھوتے ہی کو ارتقاء اور انفرادی ارتقاء دونوں کی مشترک منزل سمجھتے ہیں۔

"آب جو" کے دیباچے میں اختر الایمان نے اپنی ابتدائی نظموں اور خصوصاً مسجد، موت، قلوپطرہ، جواری کے قنوطی نہ ہونے پر اصرار کیا ہے مگر میرے نزدیک ان کے پورے SYMBOLISM

علامتی آہنگ تسلیم کرنے کے بعد بھی ان نظموں سے شاعر کے قنوطی مزاج کی غمازی ضرور ہوتی ہے۔ یہ قنوطیت (جسے نفسیاتی اصطلاح PESSIMISM سے خلط ملط نہ کرنا چاہیے کیوں کہ اسے ایک واضح فکری نظام کی حیثیت حاصل ہے) میرے خیال میں اخترالایمان کے ابتدائی رومانوی مزاج کی افتاد ہے اور اس دور میں وہ شخصیت اور انفرادی احساس کو سماجی آہنگ سے زیادہ متوازن اور مطابق نہیں کر سکے تھے۔

اس دور کے بعد والی نظموں میں طرزِ عمل زیادہ نمایاں ہوا۔ "تاریک سیارہ"، "خاک و خون" "جب آنکھ کھلی تو ..." اور "ایک کہانی" میں سماجی حقیقت کا احساس اور غیر ذات اور خارج کے مسائل درانہ شاعر کے احساس پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔ لیکن وہ بجھا بجھا سا رومانی اب بھی مضطرب، افسردہ دل اور تشکیک پسند ہے۔ سماجی انقلاب کی آوازیں افسردگی کے ان پردوں سے ٹکراتی ہیں، حوصلے اور منصوبے اپنی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ تاریک سیارہ سے پہلے والی نظموں میں جو بات ان مصرعوں تک آکر رک گئی ہے:

یا	کیا خبر توڑی ہے دے بڑھ کے کوئی قفلِ جمود	(زندگی کے دروازے پر)
یا	ابن آدم ہوں میں یعنی انساں ہوں	(اعتماد)
یا	بس ایک بار سہی ڈگمگا کے دیکھ تو لوں	(محلکے)

وہ ایک کہانی میں اس قسم کی تقریباً خطیبانہ مصرعوں تک پہنچ جاتی ہے:

اٹھو نیند کے ماتو جاگو
دھرتی ماں کے بیٹو جاگو
آزادی کا گیت سناتے
آزادی انسان کا حق ہے (ایک کہانی)

اس ابتدائی دور کا جائزہ ختم کرنے سے پہلے اس دور کی تکنیک اور طرزِ ادا پر بھی ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ اس دور ہی میں اخترالایمان نے علامتی شاعری کا اسلوب اختیار کر لیا

تھا اور اس اسلوب کو میراجی اور راشد سے بہت کچھ منفرد بھی کر لیا تھا۔ تکنیک کے اعتبار سے (مسجد اور پرانی فصیل) موت، اعتماد، جواری اور پگڈنڈی اہم ہیں۔ (قلوپطرہ کو تجربے کی حیثیت سے کامیاب نہیں کہا جا سکتا اس لئے اسے نظر انداز کر دیا گیا ہے) ان میں علامتی شاعری کے اعتبار سے آخری دو نظمیں شاید ان کی سب سے زیادہ مکمل ہیں۔ "جواری" کا سارا تصور تاثراتی مصوری کا سا ہے۔ وان گو کی تصویر خالی کافی ہاؤس کو دیکھ کر انسانی زندگی کے جس خلا اور ویرانی کا SYMBOLISM ذہن میں ابھرتا ہے کچھ اس طرح "جواری" کی فضا بھی پوری انسانی زندگی پر محیط ہو جاتی ہے اور شاعر کو اس استعارہ کو واضح کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ پگڈنڈی کو شاعر نے انسانی زندگی کی علامت SYMBOL بنا دیا ہے وہ بجا طور پر کامیاب ہے۔

اختر الایمان کی شاعری نے ہمارے یہاں شاعری کے سہ جہتی ہونے کا احساس پیدا کیا یعنی نظم کی دو سطحیں اور دو معنوی نہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک ظاہری جس میں موضوع کبھی سادہ ہے اور مضامین اور استعارے بھی سامنے کے معلوم ہوتے ہیں لیکن دوسری سطح زیادہ بلیغ اور گہری ہوتی ہے جہاں SYMBOLISM اور علامتوں کی گرہیں کھولی جاتی ہیں اور نظم سے اس کے تازہ عمیق معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اس معنوی دریافت کی مسرت ہوشیار اور ذکی الفہم قاری ہی کو حاصل ہوتی ہے۔

علامتی شاعر کا مسئلہ خاصا نازک مسئلہ ہے۔ علامتوں کے غیر محتاط استعمال سے شاعری اپنا جادو کھو سکتی ہے۔ علامتوں کو بہ یک وقت پبلک یعنی اجتماعی اور پرائیویٹ یعنی نجی یا انفرادی ہونا چاہئے۔ ہر علامت (SYMBOL) دراصل ایک طرح کی کہہ مکرنی ہے چیستان یا پہیلی نہیں ہے۔ کہہ مکرنی کا جواب خود اسی کے اندر موجود ہوتا ہے اور سننے والا اس مشترکہ رابطہ تک ذرا سی کوشش کے بعد پہنچ سکتا ہے۔ دوسرے SYMBOL استعمال کرتے وقت شاعر کو ندرت احساس و اظہار کے ساتھ ساتھ یہ بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ مشترک سماجی ذخیرہ احساس سے اس کا رابطہ نہ ٹوٹے۔ ان دونوں باتوں کو جس قدر احتیاط کے ساتھ اختر الایمان نے

برتا ہے اس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ ہمارے کامیاب ترین علامتی (SYMBOLIST) شاعر ہیں۔

علامت کا استعمال تین طریقوں سے ہوتا ہے۔ یا تو شاعر اس سے اپنی فکری کم مائیگی کو چھپانے اور اپنی شاعری کی آرائش و زیبائش کرنے کا کام لیتا ہے۔ خاص طور سے کم تر درجے کے غزل گو شاعر اس طریقے کو کام میں لاتے ہیں اور جہاں فکر کی ندرت اور جذبے کی تازگی ان کا ساتھ چھوڑتی معلوم ہوتی ہے وہ استعارات، تشبیہات اور تلمیحات کے ساتھ ساتھ قدیم اور مسلمہ SYMBOLS کا بھی استعمال کرنے لگتے ہیں۔ دوسرا عام انداز یہ ہے کہ شاعر علامت کو سخن کا پردہ بنانا چاہتا ہے اور اپنے مافی الضمیر پر یا تو مصلحت کے پیش نظر یا بعض دوسری وجوہ سے لطیف پردہ ڈالنا چاہتا ہے۔ تیسرا طرز یہ ہے کہ شاعر صرف انبساط کو زیادہ کرنے کے لئے بعض لطیف گوشے تاریک یا دھندلے ہی چھوڑ دیتا ہے تاکہ قاری خود اپنی کوشش سے مفہوم کی بازیافت کر سکے اور اس لطیف ابہام کے لئے وہ علامتوں کو بھی استعمال کرتا ہے۔

اختر الایمان کی علامتی شاعری کی کامیابی اس پر مضمر ہے کہ وہ فکر کی کم مائیگی کا شکار نہیں ہوئی گو ان کے یاس اقبال کی طرح کوئی منضبط اور مربوط نظام فکر نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں فکر کی پرچھائیاں ہیں جن سے ان کی شاعری کا آب و رنگ قائم ہے یہ فکری عنصر پہلے دور میں کچھ کم اور بعد کے ادوار میں زیادہ نمایاں ہوتا چلا گیا۔

شاعری کا عام طور پر اور اردو شاعری کا خاص طور پر سب سے بڑا مسئلہ یہی آب و رنگ اور زیبائش کا مسئلہ ہے۔ سینے میں جذبے کی مشعل روشن کرنا آسان ہے۔ فکر کی کیمیا بنا لینا دشوار سہی مگر اتنا دشوار نہیں جتنا جذبے اور فکر کے اس آمیزہ کو دل نواز شکل میں پیش کرنا دشوار ہے۔ اکثر ہوتا ہے کہ جذبے کی شدت اور خیال کی ندرت کا براہ راست اظہار سپاٹ اور بے نمک ہو جاتا ہے یا اس میں وعظ کا رنگ آجاتا ہے اور اس کی رنگینی ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا مداوا عام طور پر ہمارے شعراء تشبیہوں اور استعاروں یا عشقیہ اور غزلیہ انداز سے کرتے ہیں اس لئے موضوع چاہے غم دوراں ہو چاہے مسائل حاضرہ مگر شاعری میں جاذبیت اور کشش قائم رکھنے

کے لئے عشق و عشاقی کے استعارے اور مضامین متعار لینے پڑتے ہیں۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعری میں محض رنگینی باقی رہ جاتی ہے اور اصل موضوع سے توجہ ہٹ جاتی ہے۔

لکھنؤ اسکول کے متاخرین شعراء اور ان کے مقلدین نے شاعری میں جاذبیت اور "درد" کے لئے موت، میت اور قبر وغیرہ کے مضامین کو اپنایا اور اس طرح اپنے کو "مظلوم" اور شہید کی شکل میں پیش کر کے SELF-PITTY جذبات ابھار کر شاعری میں تاثیر پیدا کرنی چاہی کچھ اس قسم کی تکنیک عہدِ حاضر میں بھی استعمال کی گئی ہے اور آج بھی بعض شعرا کے ہاں برتی جاتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اب شاعر میت اور قبر کا ذکر کئے بغیر اپنی مایوسی اور حرماں نصیبی کے تذکرے سے SELF-PITTY دردمندی کے جذبات بیدار کر کے شاعری کی بے کیفی کو کم کرتا ہے اور تاثیر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ یہ حرماں نصیبی یا مایوسی آپ بیتی کی شکل میں بیان کی جاتی ہے اور اس سے قاری کی ہمدردی بلکہ ترس کھانے کے جذبے کو بیدار کر کے شاعر اپنے کلام میں تاثیر یا با الفاظ دیگر سوز و گداز پیدا کرتا ہے گویا خیال کی کمی کو بھی سوز و گداز اور غزل کے لب و لہجے سے چھپانا چاہتا ہے۔ ایسے شعرا غزل کہنے والوں میں تقریباً معدوم اور نظم نگاروں میں شاذ ہی ہیں جو خیال کے سادہ اور پر وقار اظہار سے اپنے کلام میں حسن اور شعریت پیدا کر سکیں۔

اختر الایمان کے دور اول کی نظموں ("نیند سے پہلے" "محرومی" وغیرہ) میں SELF-PITTY یہ "شہیدانہ" انداز بھی ملتا ہے اور غزل کے لب و لہجہ سے کام لینے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ حالانکہ یہاں بھی دو نظمیں استثنا کی حیثیت رکھتی ہیں اور آگے آنے ہوئے ارتقار کی خبر دیتی ہیں۔ "اعتماد" اور "جانِ شیریں" سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر صرف خیال کے سادہ اور پر وقار اظہار سے شعریت پیدا کرنے کا ہنر جانتا ہے اور تشبیہہ و استعارے یا غزل کے لب و لہجہ سے دامن بچا کر بھی بات کہہ سکتا ہے۔

اس دور کی ایک نظم "دور کی آواز" بھی ہیئت کے تجربے کے طور پر اہم ہے۔ جاپانی شاعری میں مختصر ترین واحد تصویر والی نظموں کا رواج نارا (NARA) عہد یعنی ۷۹۴ عیسوی سے

قبل ہی رہا ہے۔ ان کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ۳۲ ٹکڑوں SYLLABLES میں وہ ایک ذہنی تصویر بیان کرتی ہیں اور عمداً اس تصویر کے چند گوشے مبہم چھوڑ دیئے جاتے ہیں تاکہ قاری ان کی مدد سے تصویر مکمل کر سکے۔ ان وا کا (WAKA) یا ہائے کو (HAIKU) نظموں کی طرح اختر الایمان نے "دور کی آواز" میں بھی مختصر مصرعوں میں ایک ذہنی تصویر پیش کی ہے گو اس میں وہ ابہام نہیں ہے جو جاپانی نظموں کی امتیازی خصوصیت ہے۔ انگریزی میں بھی جاپانی نظموں کی تقلید کرنے والے لطیف ابہام کی یہ لذت نہیں پیدا کر سکتے ہیں البتہ یہ تجربہ اردو شاعری میں غالباً پہلا تجربہ ہے اور اس حیثیت سے قابل توجہ ہے۔

"تاریک سیارہ" کا دور اختر الایمان کی شاعری کا دوسرا اور عبوری دور ہے۔ اس مجموعے کی تمام تر نظمیں مارچ ۵۳ء سے لے کر "آب جو" کی اشاعت کے وقت تک کی ہیں اور اس دور میں شاعر کے ذہن کی کشمکش اور کرب کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پہلی قابل ذکر بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس میں باقاعدہ منظوم ڈرامے یا ڈرامائی نظمیں ملتی ہیں۔ شاعر اب خود کلامی سے نکل کر غیر ذات سے آشنا ہوتا ہے اور ان دونوں عناصر — ذات اور غیر ذات، داخلیت اور خارج — کے تاثر اور اثر پذیری سے وہ کشمکش پیدا ہوئی ہے جس سے ڈرامے اور ڈرامائی نظمیں نمو پاتی ہیں۔

ان ڈرامائی نظموں کی فنی خوبیوں اور خامیوں سے قطع نظر ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اندر ایک ہیجان برپا ہے۔ اس کے اندر ایک ایسا رومانوی فسردگی پرست قنوطی نوجوان چھپا ہوا ہے جو تشکیک کی سرحدوں سے آگے جانے کو تیار نہیں۔ جسے خارج کی دیواروں پر ملگجی روشنی میں اپنی ذات کے ناچتے سائے دیکھنے سے دلچسپی ہے۔ دوسری طرف خارج کی زندگی فضا میں بکھرے ہوئے خیالات، تحریکیں، انقلابی ولولے، نعرے اور فلسفے نجی سرحدوں میں گھسے چلے آ رہے ہیں۔ شاعر کی ذات اس آویزش میں مبتلا ہے کہ وہ امید، حوصلہ اور عمل کا دامن پکڑے یا تشکیک اور فسردگی کا۔

"تاریک سیارہ" میں چار ڈرامائی نظمیں ہیں: "تاریک سیارہ"، "خاک و خون"، "جب

آنکھ کھلی تو..."، "ایک کہانی"۔ ان میں سے پہلی دو نظموں پر مختصر تمہیدی نوٹ بھی ہیں۔ "تاریک سیارہ" کا نوٹ اس جملے پر ختم ہوتا ہے "... اس چٹان کے سینے میں روشنی کی کرن کب پھوٹے گی آج سورج بھی اندھا ہو چکا ہے"۔ اور "خاک و خون" کا نوٹ اس جملے پر "... تاریک سیارے کے ہر خون و خاک میں بس بہار آفریں مستقبل کی قوت نمو ہے جو نئی انسانیت کی تمہید بن کر رہے گی۔

یہ دونوں جملے بظاہر دو مختلف تاثر کو پیش کرتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ان نظموں میں شاعر نئے ایمان کی دریافت میں سرگرداں ہے۔ اس نئی آویزش سے کم از کم اس کا جی عوامی فتح اور نئی زندگی کے منصوبوں پر ایمان لانے کو چاہتا ہے گو ابھی وہ یہ ایمان جزو شخصیت نہیں بنا پایا ہے اس کا دماغ مومن ہے اور دل متشکک۔ دل اس لئے کہ وہ کاوش کے باوجود اس حوصلے کو جذبہ بنانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔

اس لئے ان ڈرامائی نظموں کو میرے نزدیک فنی طور پر کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ ان نظموں میں جذبے کی شدت اور احساس کی قوت نہیں ہے۔ ان میں اختر الایمان کی پوری شخصیت سامنے نہیں آئی۔ خیال نے جذبے کی شکل اختیار نہیں کی ہے اس لئے وہ شعری قوت نہیں بن سکا ہے۔ پیرتسمہ پا ہو کر رہ گیا ہے اور اس لئے ان نظموں میں تشبیہہ و استعارے، غزل کی فضا اور مرصع کاری زیادہ ہے اور مکالموں کی شکل میں لکھی ہونے کے باوجود یہ نظمیں روزمرہ کی بول چال سے کافی دور ہیں۔

ان نظموں پر غور کرتے وقت منظوم ڈرامہ اور ڈرامائی نظم کے فرق کو مدِ نظر رکھنا چاہئے۔ پہلے میں ڈرامہ اور اسٹیج کے تقاضے بنیادی ہوتے ہیں اور شاعری کے تقاضے ضمنی۔ دوسرے میں شاعری اصل ہے اور ڈرامہ محض اس کا ایک جزو ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظمیں منظوم ڈرامے نہیں ہیں لیکن ڈرامائی نظم کی حیثیت سے بھی یہ نظمیں کمزور ہیں۔ ان میں شاعر نے مخصوص SYM-BOLISM ایمائی انداز کے پیشِ نظر ڈرامے کی آویزش سے فائدہ اٹھانے کے لئے دو خیالات یا دو طرزہائے فکر کو تقریباً مجرد اکائیوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ انھیں کردار نہیں بنایا ہے محض

تصور کی علامت ہی رہنے دیا ہے۔ ان میں نہ عمل (ACTION) یا پلاٹ ہے، نہ کردار کی نمو پذیری نہ نقطۂ عروج (CLIMAX) کی پیچیدگیاں۔ ایک حیثیت سے انھیں مکالماتی نظمیں کہا جاسکتا ہے جن کی عقبی زمین انسان کے داخلی تصورات کا جہان ہے۔

امید اور نا امیدی کے اس دوراہے پر ذہن اور دل، فکر اور جذبے، پرانی اور نئی شخصیت کا ٹکراؤ ہوتا ہے اور کم سے کم اس دور میں اختر الایمان فکر آہنگ کو روپ دینے اور اپنی پوری شخصیت کا رنگ و روغن بخشنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔

یوں بھی اختر الایمان طبیعتاً براہِ راست شاعری سے زیادہ ایمائی شاعری (OBLIQUE) کے لئے زیادہ موزوں ہیں۔ ان کی بلا واسطہ یا براہِ راست نظموں میں جہاں کہیں بھی خطابت کا رنگ آگیا ہے وہاں اختر الایمان کا انفرادی رنگ پیدا نہیں ہوسکا ہے۔ "پندرہ اگست"، "غلام روحوں کا کارواں"، "جنگ"، "جنگ" (اس عنوان کی دونوں نظمیں) اس کی مثال ہیں۔ ان میں سے بعض اچھی نظمیں ہیں مگر ان میں شاعر کا انفرادی رنگ نہیں ابھر سکا۔ البتہ اس کلیے کے بعض نہایت خوشگوار استثنا بھی ہیں جن میں "آزادی کے بعد"، "پیمبرِ گل" اور "سوالیہ نشان" شامل ہیں۔ "آزادی کے بعد" کا موضوع خالصتاً عصری اور ہنگامی ہے مگر اس میں پہلی بار شاعر ذات اور خارج کے دکھ درد کو ہم آہنگ کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے اور تخاطب اور خطابت کے لہجے کے باوجود اس نظم میں جوش، خلوص اور شعریت موجود ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس قسم کی ڈرامائی یا ہنگامی نظموں میں زبان اور عروض کے کبھی بعض تسامحات نمایاں طور پر موجود ہیں جن سے عموماً اختر الایمان کی نظمیں پاک ہوتی ہیں۔ مثلاً "تاریک سیارہ" کا ایک مصرع ہے:

کائنات عشق کی آہوں کے سوا کچھ بھی نہیں

جس میں "ع" گرتا ہے یا اس نظم میں "ایک کہانی میں ہے:

سوئے ہوئے پودوں کو جگا دو
خون تمھارا رنگ لائے گا (محلِ نظر ہے)

یا "جنگ" کا مصرع ہے۔

کس نگہ سوز نے محبوب بنایا تھا کبھی

اس میں "نگہ سوز" اضافت کے ساتھ بحر میں نہیں آتا اور ترکیب کی حیثیت سے بامعنی ہے۔ ان نظموں سے قطع نظر "تاریک سیارہ" کی دوسری نظموں پر غور کیجئے۔ ان میں موضوع کے لحاظ سے "آبادی" "تبدیلی" "ایک سوال"، "خاک ورق"، "سرِ راہ گذارے"، "یوں نہ کہو" اور خالصتہً تکنیک کے اعتبار سے "عہدِ وفا"، "اتفاق"، "جب اور اب" اور "انجان" اہم ہیں۔ "بیمیرگل"، "سوالیہ نشان" اور "آزادی کے بعد" کا پہلے ذکر کیا جا چکا ہے۔ اول الذکر سات نظموں کو بھی تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے میں رومانی نظمیں ہیں یا وہ نظمیں ہیں جن میں فرد کی داخلی زندگی کے اس لطیف ترین پہلو کی عکاسی کی گئی ہے جو مشینی دور کی زندگی سے متاثر ہوا ہے اور اس کی برکتوں میں بھی بعض داخلی محرومیوں کا احساس رکھتی ہے۔ ان میں "تبدیلی" "سرِ راہگذارے" شامل ہیں۔ ان تینوں نظموں کو ایک حیثیت سے نیم رومانوی یا غیر رومانوی ANTI-ROMANTIC نظمیں کہا جا سکتا ہے کیوں کہ ان میں شاعر کے قدم مضبوطی سے اپنی عصری حقیقتوں کی سرزمین پر جمے ہوئے ہیں۔ وہ ہمیں سنگین حقیقتوں کی دنیا سے دور نہیں جانے دیتا اور اگر کبھی ہم رومانوی دھند میں بھٹکنے لگیں تو وہ ہمیں پھر ہماری حقیقی دنیا میں واپس کھینچ بلاتا ہے۔ یہ میلان آگے چل کر اور بھی نمایاں ہوا ہے۔

دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جنھیں کسی قدر فلسفیانہ یا فکری حجم کی نظمیں کہا جا سکتا ہے۔ ان میں ایک کاوش اور جستجو ہے۔ ان میں "ایک سوال"، "خاکدان" اور "آبادی" شامل ہیں۔ ان سب نظموں میں حیات اور وجود کی ماہیت اور غایت پر استفہامیہ نشان قایم کیا گیا ہے۔ کیا زندگی کی انتہا موت ہے، کیا زندگی بے مونس و غم خوار قید تنہائی کے سوا کچھ نہیں جس میں فرد محض جبریت کا شکوہ کرنے پر قادر ہے۔ کیا کارواں کا سرمایہ محض غبار راہ ہی ہے اور ان ساری آبادیوں کی منشا محض وہی اسیری ہے جسے انسان تہذیب کا نام دے کر گوارا کر لیتا ہے۔ ان سوالوں کا شاعر نے کوئی جواب نہیں دیا ہے مگر جس انداز سے یہ نظمیں لکھی گئی ہیں ان سے شاعری کے نئے امکانات

کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ گو یہ سوالات ذات اور نجی دکھ سے آگے بڑھ کر خارجی مسائل کی آگہی اور کائناتی دکھ میں شرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں مگر یہاں بھی اختر الایمان کی افسردہ مزاجی قائم رہتی ہے۔

اسی دور میں ایک نہایت اہم رومانی نظم بھی ملتی ہے "تجدید" اس کی بازگشت ۴۹ء کی ایک نظم "شکستِ خواب" میں بھی سنائی دیتی ہے۔ اس نظم سے ذہن اختر الایمان کے حسن و عشق کی طرف منعطف ہوتا ہے۔ اکثر رومانوی اور رومانی شعراء کے نزدیک محبت ایک ہمہ گیر اور خلاصہ کائنات قسم کا جذبہ ہے جس پر سب کچھ نچھاور کیا جا سکتا ہے۔ اکثر نے اسے فیضان الٰہی بھی بتایا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ محبت ایک بار ہی ہوتی ہے۔ ایک بار کے بعد اس کا نقش کبھی دل سے محو نہیں ہوتا ہے اور انسان کی زندگی اس کی نذر ہو جاتی ہے۔ محبت کو عہد جدید میں یہ مرکزی حیثیت حاصل نہیں رہی۔ عہد قدیم میں جہاں کہیں محبت کا کوئی مادی مفہوم نظر آتا ہے اس کی چلمن سے اکثر طوائف کی جھلک بھی صاف دکھائی دے جاتی ہے۔ غالب کے کلام میں تجدید محبت کا ذکر قدیم شعراء میں سب سے زیادہ ملتا ہے "آج پھر دل کو بے قراری ہے" "مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے" "پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا"۔

جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کے لئے محبت ایک عمل مسلسل یا حیات مکمل نہیں ہے بلکہ لمحۂ نشاط ہے جس کی طرف بار بار گریز کرنے کو جی چاہتا ہے۔ گویا غمِ جاناں یہاں پوری زندگی نہیں بلکہ زندگی کے عظیم تر کل کا ایک لازمی سا جزو ہے مگر ہے جزو ہی۔ جدید عہد میں بعض شعرا نے اسے صراحت سے کہا ہے مثلاً فیض، راشد یا بعض دوسرے شعراء کے ہاں یہ احساس موجود ہے۔ اختر الایمان کے یہاں اور زیادہ حقیقت پسندانہ تصور پر یہ تصور سامنے آتا ہے "تاریک سیارہ" سے قبل کے دور میں غمِ جاناں بہت کچھ حاصل زیست ہی معلوم ہوتا ہے گو شاعر اس جذبے سے بالکل مغلوب نہیں ہو گیا ہے مگر یہ جذبہ اسے برابر ستاتا رہتا ہے۔

مسکرا اٹھتا ہوں اپنی سادگی پر میں کبھی

کس قدر تیزی سے یہ باتیں پرانی ہوگئیں (لغزش)
تم سے کہنا تھا کہ اب آنکھوں میں آنسو بھی نہیں (جمود)
یوں چاہو تو آسکتی ہو
میں نے آنسو پونچھ لئے ہیں (آمادگی)
کسی ڈھلکے ہوئے آنچل کا سہارا بھی نہیں (ایک یاد)

لیکن "تاریک سیارے" میں غم جاناں کا زیادہ حقیقت پسندانہ ادراک ہوتا ہے۔ عہدِ جدید کی محبت دیوداس اور ونشت وان گو (VAN GOGN) پیدا نہیں کرسکتی۔ محبت دراصل توجہ کی یکسوئی کا نام ہے اور یہ یک سوئی عہد جدید کے شباب کو حاصل نہیں۔ وہ تو نظیر کے الفاظ میں "ٹک دیکھ لیا دل شاد کیا خوش ہوئے اور چل نکلے" کا قائل ہے۔ اس کی محبوبائیں بھی طوائفیں ہیں، نہ وہ نازنین جن کے لئے زندگی محض محبوبیت ہی کا نام ہو اور جن کا اعلیٰ ترین مقصود محض مرد کی سیج اور اس کے دل کی زینت بننے تک محدود ہو۔ اب محبت محض جنسی اور سماجی کشش کا نام ہے اور اس کے ساتھ بہت سے تقاضے، مطالبے اور مسائل ہوتے ہیں لہذا آج کے نوجوان کے سامنے محبت کو زندگی کے پس منظر میں موزوں اور مناسب اہمیت کے ساتھ پیش نظر رکھنے کا سوال ہے۔ وہ محبت کے پس منظر میں زندگی کو نہیں دیکھ سکتا۔ سنگین حقیقتوں سے دبے کچلے ہوئے اس نوجوان کے لئے محبت خلاصۂ کائنات اور عارض در خسار معراج حیات نہیں ہوسکتے۔ اختر الایمان نے عہد جدید میں تصور حسن و عشق کی اس زبردست تبدیلی کو سب سے زیادہ خوبصورتی اور صراحت کے ساتھ نظم کیا ہے۔ "تاریک سیارے" کے چند بیانات:

جیون کی اس دوڑ میں ناداں یاد اگر کچھ رہتا ہے
دو آنسو اک دبی ہنسی دو روحوں کی پہلی پہچان (اجنبی)

تری محبت بھری نگاہوں کی دلکشی بھولتا نہیں ہوں
مگر ترا آستاں نہ چھوٹے گماں ہے میں پا نہیں ہوں (تجھے گمان ہے)

"محبت" اور "تجدید" اور اس سے بڑھ کر "سرِ راہ گذارے" جسے اس دور کی حقیقت پسندی کا منشور کہا جا سکتا ہے۔

سرِ راہ یوں نہ بہک کے چل
کہ زمیں پہ رہتے ہیں اور بھی
جنھیں حسن سے بھی لگاؤ ہے
جنھیں زندگی بھی عزیز ہے (سرِ راہ گذارے)

تاریک سیارے کے بعد والے دور میں شکستِ خواب، ترکِ وفا، آخرِ شب، ترغیب اور اس کے بعد کا یہ بلیغ مصرعہ:

پھر میں کام میں لگ جاؤں گا آ فرصت ہے پیار کریں

اور آخری ملاقات "...." آ کہ جشنِ مرگِ محبت منائیں ہم" آخر الذکر دونوں نظموں میں علی الترتیب میراجی اور فیض کی آواز بازگشت کے باوجود ایک نیا احساس ہے۔)

دراصل اختر الایمان کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے نئے دور کی معروف نسل کے لطیف ترین احساسات اور ارتعاشات کی ترجمانی کی ہے۔ وہ احساسات و ارتعاشات جو اس نئی نسل کے اپنے ہیں اور جن سے اس سے پہلے نسل انسانی کو سابقہ نہیں پڑا جسے اچانک زندگی کے لامتناہی اور وسیع ہونے کا احساس ہوا ہے جسے اچانک کائنات کی ہمہ گیری اور وجود کی گرانباری کا زخم سہنا پڑا ہے جسے یہ معلوم ہوا ہے کہ وہ مرکزِ حیات نہیں بلکہ کائنات ناپید اکنار صحرا کے ایک بے بضاعت اور ہیچ مقدار ذرے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا اور اس چھوٹی زندگی میں وہ تنازع للبقا صنعتی دور کی مصروفیت اور مقابلے کا شکار ہے جسے ہزار کش مکشوں سے ہر گھڑی دوچار ہونا پڑتا ہے اور اعصاب زدہ سماج میں تیز رفتاری

کی ایک ایسی زندگی گزارنی پڑتی ہے جس میں انسانی رشتوں کا تقدس، وضعداری، محبت، نشاط و کیف، کے سارے تصورات خیال و خواب ہو کر رہ گئے۔

ان ارتعاشات اور احساسات پر اختر الایمان کی گرفت تیسرے دور میں یعنی "تاریک سیارے" کے بعد اور زیادہ مضبوط ہو گئی ہے۔ تاریک سیارے میں صرف "تبدیلی" اور "سرِ راہ گذارے" میں اس بلندی تک پہنچتی ہیں۔ یہ دونوں نظمیں اس تصور کو پیش کرتی ہیں جو اس سے قبل کی نسل کے لئے ناقابلِ یقین تھا۔ اس قسم کی تنہائی اور اس قسم کی مجبوری صرف ہمارے دور کا عطیہ ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے اختر الایمان نے قدیم طرز سے مکمل طور پر علیحدگی اختیار نہیں کی ہے۔ ارکان کی تقسیم میں انھوں نے تجربے نہیں کئے۔ آزاد نظم کو بھی اختیار نہیں کیا۔ ہاں قافیہ کے استعمال میں اور ہم قافیہ مصرعوں کی ترتیب میں کہیں کہیں تبدیلیاں کر دی ہیں لیکن دو حیثیتوں سے ان کی نظمیں قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ انھوں نے نظم کو نئی ترتیب اور زیادہ مربوط آہنگ سے آشنا کیا دوسرے یہ کہ انھوں نے مصرعہ کے تصور کو بدل دیا۔ اب تک ایک مصرعہ کو معنوی طور پر ایک وحدت تصور کیا جاتا ہے اور اس میں راشد نے بھی شاذ ہی تبدیلی کی ہے۔ انتہا یہ ہے کہ مشہور انگریزی شاعر رابرٹ برجس (BRIDGES) نے آزاد نظم کے مصرعے کے بارے میں ایک فرانسیسی نقاد دجاردین (DUJARDIN) کے اس قول کو اپنی تائید کے ساتھ نقل کیا ہے۔ آزاد نظم کے ہر مصرعے کو ایک صرفی اکائی یا وحدت ہونا چاہئے BRIDGES کے الفاظ یہ ہیں:

A LINE OF FREE VERSE IS A GRAMMATICAL UNIT OR, MADE OF ACCENTUAL VERBAL UNIT COMBINING TO A RYTHMICAL IMPORT, COMPLETE IN ITSELF AND SUFFICINT IN ITSELF.

(BRIDGES: HUMDRUM AND HARUM — SCARUM COLLECTED

ESSAYS AND PAPER ETC. - III

PUBLISHED BY OXFORD UNIVERSITY PRESS 1928 P42)

یہ تصور صحیح نہیں اور مصرع کی صرفی یا معنوی وحدت کو برقرار رکھنا شاعر کے لئے لازمی قرار نہیں دیا جا سکتا بشرطیکہ وہ مصرع کی معنوی وحدت کو توڑنے کے باوجود صوتی اور معنوی آہنگ کے احساس کو پیدا نہ ہونے دے اور ثقل اور تعقید سے دامن بچا سکے۔ اخترالایمان ان چند شعراء میں سے ہیں جنھوں نے اس مشکل کام کو نبھایا (پہلا نام غالباً میراجی کا ہے)۔ اس بظاہر معمولی سی جدت کا دور رس اثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا ذہن قافیہ کی کھنک کے ذریعے سوچنے کے بجائے خیال کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور غزل کی بنیادی کمزوری کسی حد تک دور ہو جاتی ہے مثلاً اس قسم کے مصرعے اخترالایمان کے یہاں کافی تعداد میں ملتے ہیں۔

نہ مل سکیں گی وہ ہڈیاں جو
زمین کا تاریک گہرا سینا
نگل چکا ہے نیا قرینہ
سکھا دو پامال زندگی کو (غلام روحوں کا کارواں)

اس سے نظم کے تسلسل کا ناگزیر ربط اور روانی کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے نظم کو محض خوبصورت مصرعوں کا مجموعہ نہیں سمجھا ہے (حالانکہ اخترالایمان کے کے لاتعداد اور خوبصورت مصرعے زبان زد ہو گئے ہیں) بلکہ نظم کو ایک ذہنی اور جذباتی وحدت اور ایک مکمل ناقابل تقسیم اکائی کی شکل میں سوچا ہے اور اسی شکل میں پیش کرنا چاہا ہے۔ ہمارے ادب میں نظم کی داد بھی مصرعوں ہی پر دی جاتی ہے اور عموماً اس کے اچھے برے ہونے کا تصفیہ اچھے مصرعوں کی تعداد ہی پر کیا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کامیاب یا کامیاب طریقے پر پیش کرنے پر ہے۔ اسٹیونس نے اچھے انشائیہ کے لئے ایک مشورہ یہ دیا تھا کہ اس میں سے وہ تمام جملے یا حصے حذف کر دینے چاہئیں جو غیر معمولی طور پر دلکش اور خوبصورت ہو کیونکہ انشائیہ کا

حسن دراصل "کل" کا مجموعی حسن اور ہم آہنگی کا حسن ہونا چاہیے۔ اگر کل کے چند اجزا غیر معمولی حد تک خوبصورت یا دلکش ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ تناسب اور توازن قائم نہیں ہو سکا ہے اور بقیہ اجزا ریکساں اور حسین نہیں ہیں۔ نظم کا حال بھی یہی ہے۔ اس کے چند اجزا کا غیر معمولی حسن نہیں قبیح ہے۔

نظم دراصل نامیاتی صنف ہے جس کے ہر مصرعے کی حیثیت ایک رنگ، ایک اضافی حقیقت، ایک پس منظر، ایک ناگزیر جزو کی سی ہونی چاہیے جو اصل تصویر کو نمایاں کرنے کے کام آتا ہے اور خود اس کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہوتی ہے۔ ہر مصرعہ اس طرح پر زنجیر کی ایک کڑی ہے ایک بیج ہے جس سے دوسرا مصرعہ پروان چڑھتا ہے اور یہ مصرعے ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہونے چاہئیں کہ ان میں سے ایک بھی حذف کر دیا جائے تو خیال کے سلسلے کا کوئی خاص جزو بکھر جائے۔ ارسطو نے مکمل وحدت کی تعریف کی تھی کہ اس کی ابتدا ہو، وسط ہو اور اختتام ہو۔ اس پر غالباً اتنے اضافے کی ضرورت ہے کہ ان تینوں میں علت و معلول یا مبتدا اور خبر کا رشتہ ہونا ضروری ہے۔ جب تک یہ نامیاتی رنگ یا بالیدگی نہ پائی جائے گی اس وقت تک نظم کی وحدت، سچی وحدت اور اس کا آہنگ حقیقی آہنگ نہ ہوگا۔ اختر الایمان ان چند اپنے گنے شعرا میں سے ہیں جن کی نظموں میں پہلے مصرعے کو عنوان بنا کر بقیہ نظم اس کی تشریح یا توسیع میں صرف کرنے کے لئے تجربے کئے ہیں۔ نظم نگاری کے اس نامیاتی رنگ کی سب سے اچھی مثالیں ان کی چھوٹی نظموں میں ملتی ہیں۔ وہ اکثر MONTAGE والی تکنیک استعمال کرتے ہیں یعنی ایک مرکزی تصور کے ماتحت مختلف زاویوں کی تصویروں کو یکجا کر کے انھیں ایک معنوی وحدت بخش دیتے ہیں۔ اس صورت میں ہر تصویر دوسری سے متعلق اور مربوط تو ہوتی ہے مگر پچھلی تصویر کی ترقی یافتہ شکل نہیں ہوتی۔ مثال کے لئے ملاحظہ ہو اختر الایمان کی نظم "یادیں"۔

اس دور میں کبھی جاپانی طرز کی نظمیں ملتی ہیں اور بعض نظمیں بالکل نثر کی سی ترتیب اور

روانی کے ساتھ لکھی گئی ہیں۔ جاپانی طرز کی نظموں کی تکنیک کا ذکر آچکا ہے لیکن نثر کی ترتیب کی نظموں میں "عہد وفا" قابل ذکر ہے۔ یہ ایک مختصر ایمائی نظم ہے جس میں ایک پوری داستان اشاروں اشاروں میں بیان کی گئی ہے۔ لطف یہ ہے کہ اول تو اس داستان کے صرف خدو خال شاعر نے ظاہر کئے ہیں۔ داستان قاری کو اپنے تخیل اور ذہانت کی مدد سے پوری کرنی پڑتی ہے دوسرے یہ داستان مکمل ہو جانے کے بعد بھی وسیع تر سچائی کی ایک علامت (SYMBOL) ہی ہے۔ اس نظم کو نقل کرنا لاحاصل ہے جس میں نہ صرف نثر کے جملوں کی سی صرفی ترتیب باقی رہی ہے بلکہ بے ساختہ مکالمے کی زبان ان کی لچک اور شیرینی بھی آگئی ہے۔ چھوٹی بچی کی زبان سے جو مکالمہ ادا کیا گیا ہے وہ پورے قدرتی حرکات و سکنات کے ساتھ ادا ہوا ہے۔

وہ کہنے لگی میرا ساتھی ادھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا ادھر اس طرف ہی ... یہ کہہ کر گیا ہے کہ سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں رابی" اتفاق" میں بھی نثر کی یہی ترتیب موجود ہے۔ شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ نثر کی سی سادگی اور وضاحت حاصل کر سکے۔ اسے وضاحت کی معراج کہا گیا ہے۔ اس دور کی نظموں میں اختر الایمان نے اس منزل تک رسائی حاصل کی ہے۔

مجموعی طور پر یہ دور اختر الایمان کے لئے کشمکش کا دور تھا۔ خارج کا احساس اپنی پوری شدت کے ساتھ نازل ہو رہا تھا اور شاعر کو اپنی داخلیت کو توسیع کرنا پڑ رہا تھا۔ اب اس کی رسائی نازک اور لطیف ارتعاشات تک بھی ہونے لگی ہے جو عہد جدید کی نفسیات کا جزو ہیں اور ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے وہ نثر کی سادگی سے کچھ قریب ہوا ہے۔ غزل کے روپ رنگ سے استفادہ اس مجموعے میں بھی کیا گیا ہے مگر غزل کی تراکیب اور لفظیات اب شاعر کے لئے بیسا کھی نہیں ہیں۔

تیسرے دور میں نظموں کی تعداد کم ہے۔ مگر بعض نہایت اہم نظمیں اس دور کی ہیں

ان میں "چلو کہ آج ..."، "شکست خواب"، "آخری ملاقات"، "قافلہ" اور ان سب سے زیادہ "ایک لڑکا"، "آگہی"، "مامن" اور "یادیں" قابل ذکر ہیں۔ اس دور کی نظموں کو ایک ہی بار پڑھنے سے ایک نئی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ان میں اس قسم کے مصرعے متعدد جگہ ملتے ہیں اور ہر بار اہم جگہ پر ملتے ہیں۔

کتنی خوشبوئیں رنگ رنگ کے پھول
منتظر راہ رو کی آمد کے
صبح سے شام تک سنورتے ہیں
روز و شب انتظار کرتے ہیں (انتظار)

اب آگے دیکھئے کیا ہو مآل الفت کا (چلو کہ آج...)

قبائے گل تو بنا دی ہے عاشقوں نے زمیں (اشعار)

ماضی پہ اپنے حال کو ترجیح کیوں نہ دوں (آخری ملاقات)

برے بھلے یہی سب لوگ اپنی دنیا میں
نقیب صبح بہاراں انھیں خیر منائیں (قافلہ)

یہاں کی ہر مشت خاک پھولوں کا عطر ہے روح برگ گل ہے
یہ مامن عشق رفتگاں ہے زمیں کو نخوت سے یوں نہ روندو (مامن)

مستقبل کی سوچ اٹھا ماضی کی پارینہ کتاب
منزل ہے یہ ہوش و خرد کی اس آباد خرابے میں (یادیں)

ان نظموں میں دھرتی اور انسانی زندگی کا ایک بڑا گہرا پیار شاعر کے اندر جنم لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ پیار مصنوعی یا سطحی نہیں ہے زندگی کے دکھ درد کے عرفان سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں اختر الایمان کی داخلیت کی توسیع ہوئی ہے۔ اب نہ وہ افسردگی مزاج رومانوی ہے نہ محض ماضی کی یادوں کی دھندلی روشنی میں رہنے والا کردار۔ اس نے کرب کے جہنم سے گزر کر زندگی سے پیار کرنا سیکھا ہے۔ یہاں خارج اور داخلیت کی حدیں مٹ گئی ہیں "یادیں" اور "ایک لڑکا" میں داخلی آہنگ کے باوجود تمام تر خارجی اور عمومی مسائل ہیں جنھیں انفرادی اور نجی رنگ دے کر پیش کیا گیا ہے۔ آج کی دنیا میں کون انسان ہے جسے ضمیر کی آواز نے بار بار نہ ٹوکا ہو اور جس نے اس کے باوجود زندگی کی سنگین حقیقتوں کے آگے سر نہ جھکایا ہو۔ کون سا ہنر ہے جس نے لیموں کے آگے اپنے فن اور خود داری کی جھولی نہ پھیلائی ہو۔ کون سا اہلِ بصیرت ہے جس نے حیات انسانی کے جلتے ہوئے حقائق سے قطع نظر کرنے پر اپنے کو مجبور نہ پایا ہو۔ اب اختر الایمان کی شخصیت کا دائرہ وسیع ہوا ہے اور ان میں وہ سمائی آگئی ہے جو شاعر کی عظمت کی پہلی منزل کہی جا سکتی ہے۔

اس دور میں اختر الایمان کی شخصیت ایک نئے آہنگ ـــــ سماجی آہنگ سے پوری طرح ہم آواز ہو گئی ہے اور وہ توازن جس کی کوشش "تاریک سیارے" میں دکھائی دیتی ہے یہاں بار آور ہے۔ خارج سے ایک ایسی مفاہمت کرنے میں وہ کامیاب ہوئے ہیں جس میں فکر اور جذبہ دونوں شریک ہیں۔

متوازن شخصیت کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ ایک ذات اور عرفان کے کرب کے بعد بھی زندگی کے کیف دوام کا شاہد ہوتا ہے۔ وہ زندگی کو شیوا (SHIVA) کی طرح محض زہر نہیں سمجھتا بلکہ امرت بھی جانتا ہے اور اس لئے زہر و شراب، امرت و ہلاہل کے اس امتزاج کو تمام

دکھ درد، کرب و اضطراب کے باوجود عزیز رکھتا ہے۔ زندگی سے یہ قربت اور پیار عمر بھر کے تجربات کا نچوڑ ہوتا ہے۔ اس کے لئے غم کی گہرائیوں میں کبھی غوطہ زن ہونا پڑتا ہے اور اپنے میں اتنی سمائی بھی پیدا کرنا پڑتی ہے کہ انسان اپنے کو بھی غیر سمجھ سکے اور اپنے دکھ درد میں بھی نشاط زیست کو نظر انداز نہ کرے اور بے نیازی سے مسکرا سکے۔ انسانی کردار کی عظمت نہ بے حسی میں نہ لذت پرستی اور عیاشی میں۔ یہ تو اس نشاط میں ہے جو درد سے آشنا نہ ہو، ۲۱ پیار میں ہے جو دکھ درد کے باوجود کیا جائے۔ اس مسکراہٹ میں جو آنسوؤں کو پی کر پیدا ہوتی ہے۔ زندگی کے سارے المیہ پہلوؤں کے کرب کو محسوس کرنے کے باوجود اس سے پیار کرنا ہی عرفان حیات کا پہلا باب ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کی بنیادی خصوصیت تمثال (IMAGES) کا لطیف شاعرانہ استعمال ہے۔ تمثال کا جو تصور اختر الایمان کے یہاں ملتا ہے وہ ہماری شاعری کے لئے تقریباً نیا ہے۔ اس میں تشبیہہ، استعارے، کنائے یا مجاز مرسل کے بجائے الفاظ کے ذریعے چند نمائندہ تصویریں، چند بولتے ہوئے بلیغ مناظر پیش کر دینے کا سلیقہ ہے۔ اس میں مجرد تصورات کو مستعار اضافتوں کے ذریعہ بیان کرنے کا ہنر ہی شامل نہیں ہے جسے TRANSFERRED EPITHET کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے بلکہ ایک موڈ کی تشبیہہ دوسری فضا سے دینا اور دل نواز نمایندہ قسم کی ایک تصویر یا تمثال پیش کر کے اس پورے دور میں زندگی کی عکاسی کر دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ جیسے :

کاش اس وقت کوئی پیر خمیدہ آ کر
کسی آزردہ طبیعت کا فسانہ کہتا

یا مستعار اضافتوں سے تصورات کو سجانے کا سلیقہ ان مصرعوں میں نمایاں ہے۔

رنگوں کا چشمہ سا پھوٹا ماضی کے اندھے غاروں سے
سرگوشی کے گھنگھرو کھنکے گرد پیش کی دیواروں سے
یاد کے بوجھل پردے اٹھے....

اخترالایمان کے انداز بیان کی خصوصیت ہے کہ شگفتگی اور ندرت باقی رکھنے کے لئے انھوں نے اپنی نظموں میں پٹے پٹائے الفاظ و تراکیب سے پرہیز کیا ہے اور ان سے ذرا ہٹ کر کوئی نیا لفظ یا کم استعمال ہونے والی ترکیب ڈھونڈ نکالی ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں کا بھی یہی حال ہے اور الفاظ کی تلاش میں اخترالایمان نے یکساں طور پر ہندی اور فارسی اور عربی کے ذخائر سے مدد لی ہے اور دونوں کو نظم کے موضوع کی مناسبت سے برتا ہے۔ مثلاً "میرا نام" اور "آگہی" کی لفظیات "بل روپ بھرے"، "میں تسبیح و حمد رب انام"، "شش جہت"، "استفہام"، "زمام"، "کور ذوق"، "کودن"، "اہل جہل"، "قوام"، "سرزنش"، "غلام"، "فعل قبیح" اور "زشت"، "کبریا"، "سہو"، "والابتار"، "تبلیغ و اساس علم"، "سانگیں"، "بوزنہ"، "گوسفند"، "حشرات الارض"، "توسن"، "خر بالنگ" جیسے الفاظ و تراکیب استعمال ہوئی ہیں جن میں فارسی اور عربی اثرات نمایاں ہیں۔ حالانکہ اس نظم میں بھی پہلے حصے میں ٹھیٹھ مولویانہ یا قاضیانہ لب لہجہ کی وجہ سے عربی فارسی اثرات زیادہ نمایاں ہیں اور دوسرے حصے میں کم۔ اخترالایمان کی اردو شاعری کی یہ دین ہے کہ انھوں نے بہت سے ایسے الفاظ کو استعمال کیا اور انھیں شعر و شاعری کے لئے موزوں بنایا جن کا استعمال یا تو کیا ہی نہیں گیا تھا یا نامانوس ہو چکا تھا۔

اس تیسرے دور کی خصوصیات کی ضمن میں سادگی اور براہ راست اظہار کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے جہاں زمین سے قربت اور زندگی سے غیر مشروط محبت کا احساس جاگا وہاں اس دور کی نظموں کا SYMBOLISM زیادہ آلودہ اور پیچیدہ نہیں ہے بلکہ سیدھا سادہ سا ہے۔ "ایک لڑکا" میں یہ سب سے زیادہ صاف، سادہ اور پر اثر ہے اس قسم کی نظمیں "تاریک سیارے" میں "سرراہگذارے" اور "تبدیلی" میں۔ سماجی احساس کو انھوں نے شعریت اور انفرادیت کے ساتھ نباہنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ اس کوشش نے انھیں دو شعرا سے بہت قریب کر دیا ہے۔ ایک مجاز جس کی قربت کا احساس کہیں کہیں ہوتا ہے۔ مثلاً پہلے دور میں "آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا" (وداع) اور دوسرے فیض جن سے

اخترالایمان کا طرز بہت متاثر ہوا ہے۔ شروع میں راشد اور میراجی کے اثرات کو بھی بعد میں فیض کے اثر نے مدھم کر دیا ہے۔ "چلو کہ آج ...."، "آخری ملاقات"، "قافلہ" میں یہ اثر غالب ہے۔ ان نظموں کے بڑے حصّے کو فیض کے رنگ سخن سے ممیز کرنا مشکل ہے گو یہ اعتراف کرنا چاہیئے کہ اخترالایمان ہمارے دور کے ان چند شعراء میں جنھیں فیض کا اثر ڈبو سکا ہے اور اپنی انفرادیت بڑی حد تک محفوظ کر لے گئے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ فیض کا اثر قبول کرنا بری بات ہے بلکہ مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ فیض کی آواز نے بہت سے شعراء کو ان کی اپنی انفرادیت سے محروم کر دیا اور فیض کے طرز کی شاعری مقبول اور مروج ہو گئی۔

اس دور کی نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ عہد جدید کے ان مسائل پر اخترالایمان کی نظر زیادہ سیدھی اور زیادہ گہری پڑی ہے جو انسان کی داخلی دنیا پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ صنعتی دور کی برکتوں نے تن کو جہاں آرائشیں بخشی ہیں وہاں اس سے پیدا شدہ تشنج افزا تفری اور زبردست مقابلے نے بعض نہایت مبارک اقدار کو عالم سکرات میں مبتلا کر دیا ہے۔ خلوص، نیک نیتی، راست گوئی، راست بازی، خوشامد اور جھوٹ، دریوزہ گری اور خود فراموشی سے نفرت کی جو اقدار عہد قدیم میں شرافت کی بنیاد سمجھی جاتی تھی اس دور میں بحران میں مبتلا ہیں اور ان سب پر نیا دور استفہامیہ نشان قائم کر چکا ہے اور سوچنے سمجھنے والا انسان ایک عجیب و غریب کشمکش کا شکار ہے۔ ایسی کشمکش جہاں محض سوالات ہی سوالات ہیں اور ان کے جوابات ابھی بطن غیب میں ہیں۔ ان سوالات کا نشانہ سب ہی بنتے ہیں اس کی اپنی ذات بھی جسے قدم قدم پر ناگوار جھوٹ کرنے پڑتے ہیں اور لئیموں کے آگے کاسۂ گدائی لے کر جانا پڑتا ہے۔ سماج بھی اور وہ لوگ بھی جو "برے بھلے" سہی مگر نقیب صبح بہاراں ہیں لیکن اس تشکیک، پیچیدگی اور کاوش استفہام کے باوجود زندگی سے قربت، زمین سے پیار، انسانیت کی مامتا کا احساس قائم ہے۔

مجموعی حیثیت سے اخترالایمان کی شاعری عہد جدید کے ادبی سرمایے میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اسلوب بیان کے انوکھے پن، احساس کی ندرت، شگفتگی، فکر انگیزی، ایمائی انداز

اور لفظیات کے نادر ذخیرے کی وجہ سے اختر الایمان کو ہمارے دور کے اچھے شاعروں کی صف میں جگہ دی جائے گی۔ انھیں وجوہ سے آج کے دور میں اختر الایمان کی شاعری نے جدید نسل کے شعراء کو فیض کے بعد شاید سب سے زیادہ متاثر کر رکھا ہے۔ ان کی کامیابی کی یہ بھی ایک دلیل ہے کہ ان کی نقل مشکل ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی جوہر شخصیت کا وہ خلوص اور احساس کی وہ انفرادیت ہے جو دوسروں کو تقلید سے نہیں آتی "اپنے من میں ڈوب کر سراغ زندگی" پانے سے آتی ہے اور اختر الایمان بھی اس منزل تک پر پیچ راہوں سے گزر کر آئے ہیں۔ ان کے اس دعوے کے باوجود کہ ان کے پہلے دور کی نظموں کو بعض نقادوں نے غلط فہمی کی بنا پر قنوطیت اور افسردہ مزاجی پر محمول کیا تھا۔ مجھے یہ احساس اب بھی ہوتا ہے کہ اختر الایمان نے ایک افسردہ مزاج قنوطیت اور افسردہ پسند رومانوی حیثیت سے شاعری شروع کی "تاریک سیارے" میں خارجی زندگی ان کے کلبۂ احزاں تک پہنچی اور اس روشنی نے آپ جو کو جگمگا دیا لیکن ظاہر ہے کہ یہ بھی نشانِ راہ ہے منزل نہیں ہے۔ اگر اختر الایمان کسی مربوط فلسفۂ حیات کو شعر کے لباس میں ڈھال سکے یا اپنے احساسات و جذبات کو اس طرح بیان کر سکے کہ اس میں ہمارے دور کے نمایندہ احساسات (SENSIBILITY) محرومی و ناکامی درد و نشاط کی گونج دے سکی تو یقیناً ان کی شاعری عظمت سے ہمکنار ہو جائے گی۔

۱۹۷۱ء

مجید امجد کی نظمیں

مجید امجد کی شاعری میں جدیدیت، تہ داری اور تنہائی کا احساس ملتا ہے۔ مجید امجد شہروں کی تہذیب کا شاعر ہے۔ وہ شہر جو صنعتی کارخانوں، دفتروں اور کاروباری زندگی نے پیدا کئے ہیں اور جن میں تہذیب کی ظاہری چمک دمک ہے۔ اردو شاعری زیادہ تر شہری بلکہ "شہر زدہ" رہی ہے۔ پھر بھی مجید امجد کی شاعری میں جس شہر کا ذکر ہے وہ نیا نویلا ہے، بیسویں صدی کا شہر ہے اور اسے برتنے والا متوسط طبقے کا نوجوان بھی نو وارد کی حیثیت رکھتا ہے۔ رومانوی مصوروں کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے کہ ان تصویروں کی کھلی فضا، روشنی اور زندگی سے قربت کا بہت بڑا سبب یہ ہے کہ ان کے دور میں پہلی بار نچلے متوسط طبقے کو زندگی کے نشاط و کیف کی چاشنی ملی تھی وہ بھی اوپیرا اور بیلے (BALLET) دیکھنے اور پکنک پر جانے اور گانے گانے کا حق دار بن گیا تھا۔ چنانچہ اس سلسلے کی نمایندہ تصویروں میں دو اہم ہیں ان میں سے ایک میں لانڈری میں ایک عورت کو استری کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے جو کمر پر ہاتھ رکھے استری کرنے میں بھی گاتی جا رہی ہے اور دوسری میں ایک ویٹرس کو اوپیرا ہاؤس کے بار میں دکھایا گیا ہے اور اس کے پیچھے بڑے آئینے میں اوپیرا ہاؤس کے مجمع کا پورا عکس نظر آ رہا ہے۔

مجید امجد کی شاعری سے اگر کوئی تصویر بنائی جائے تو وہ یقیناً ایک نچلے متوسط طبقے کے ایک نوجوان کی ہوگی جو جوش اور فیض حتیٰ کہ راشد کے میر داستاں سے قطعاً مختلف ہوگا۔ البتہ اس میں نشاط کا رنگ یا تو سرے سے غائب ہوگا یا بہت مدھم ہوگا۔ مجید امجد کا میر داستاں وہ نوجوان ہے جس کے ساتھ دنیا ہر قدم پر موجود ہے۔ راشد کی نظم "انتقام" یا "اے میری ہم رقص مجھ کو تھام لے" اس سے بہت دور ہیں۔ اس قسم کے گریز اس کی استطاعت سے باہر ہیں۔ فیض کے ہیرو کی طرح اس کے پاس "دل کے ایواں میں لئے گم شدہ شمعوں کی قطار" رکھنے کی فرصت بھی نہیں ہے۔ ہاں جب کبھی دفتر جاتے وقت نو نمبر بس کبھی دیر سے آتی ہے تو وہ بقول شخصے دو گال ہنسنے بولنے کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی انسانی ارتقا اور اس کی منزل کے بارے میں گپ شپ بھی کر لیتا ہے (بس اسٹینڈ پر)۔ جس کسی نے مجید امجد کی نظمیں "گلی کا چراغ" "۱۹۴۲ء کا جنگی پوسٹر"، "گاڑی میں"، "طلوع فرض"، "کلبہ و ایوان"، "ایک پر نشاط جلوس کے ساتھ"، "آٹو گراف"، "بس اسٹینڈ پر" اور "برہنہ" پڑھی ہیں وہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے کہ مجید امجد کی شاعری نئے شہر اور نئے طبقے کی شاعری ہے۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ شہر کا جو تصور یہاں ملتا ہے وہ ڈرائنگ روم، آرٹ گیلری، عظیم الشان کلب اور ناچ گھروں کا شہر نہیں ہے بلکہ اس متوسط طبقے کے نوجوان کا شہر ہے جو شاید کسی نیم روشن گلی میں رہتا ہے، چوراہے پر پنواڑی کی دوکان سے پان کھاتا ہے اور دفتر جانے کے لئے بس کا انتظار کرتا ہے۔ کبھی پوسٹروں پر نگاہ کرتا ہے، کبھی اسے پر نشاط جلوس لبھا لیتے ہیں۔ کبھی جنگلوں سے "دور کے پیڑ" اسے آواز دیتے ہیں، کبھی کرکٹ میچ کے بعد آٹو گراف کے لئے جمع ہونے والی ہستیوں کے جھرمٹ اسے للچاتے ہیں اور یکہ و تنہا پھر وہ ہجوم میں گم ہو جاتا ہے۔ اس نوجوان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ اکثر جدید شعرا کے ہیرو کی طرح محض سوچتا نہیں رہتا عمل بھی کرتا ہے۔ اس کے خیالات محض مجرد تصورات نہیں ہیں بلکہ زندگی کے مختلف اعمال کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔ مجید امجد ان حالات یا عمل کے ذکر سے گریز نہیں کرتا جن سے یہ خیالات

اور تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ اگر اسے انگریزی کی اصطلاح میں کہا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد حالات اور اعمال کی شکل میں سوچتا ہے۔ HE THINKS IN TERMS OF SITUATIONS AND ACTIONS اور یہی بات اسے غزل گو شعراء سے ممتاز کرتی ہے اور نئے شعراء میں بھی اکثر سے الگ کر دیتی ہے۔

مجید امجد کے شہر کے بارے میں ایک بات اور بھی پیشِ نظر رکھنی چاہیئے مجید امجد کا شہر ہمارا اپنا شہر ہے۔ ہندوستان یا پاکستان کا کوئی بھی بڑا شہر —— ہمارے یہاں شہروں کے عروج کی داستان عجیب و غریب ہے۔ یورپ میں پہلے صنعتی انقلاب آیا ہے جس سے ارزانی اور خوش حالی کی ایک لہر پیدا ہوئی۔ پھر کارخانوں کی بڑھتی ہوئی تعداد کی وجہ سے نئی آبادیاں ظہور میں آئیں۔ اسکول کھلنے لگے، بجلی اور ٹیوب ویل، ریل گاڑی اور بسیں، یونیورسٹیاں اور آرٹ گیلری، سینما اور تھیٹر، سڑکیں اور شاہراہیں، دفاتر اور عظیم الشان بازار، چکلے اور قحبہ خانے، شراب خانے اور نیم روشن گلیاں وجود میں آئیں۔ ہند و پاک میں صنعتی انقلاب آج تک بھی پوری طرح نہیں آیا لیکن برطانوی قبضے کی وجہ سے صنعتی دور کے چند وسائل ہمارے ملکوں میں رائج ہو گئے یعنی صنعتی انقلاب سے پیدا ہونے والی ارزانی، خوش حالی اور جذباتی اور فکری ڈسپلن کے بغیر ہمارے یہاں شہروں کی بنیاد پڑی۔ ان میں بڑی صنعتیں کم تھیں دفاتر زیادہ تھے لیکن دھیرے دھیرے ان شہروں میں ایک امتیازی تہذیب پھلنے پھولنے لگی۔

اس تہذیب کا سب سے بڑا شہید غالباً وہ متوسط طبقے کا نوجوان تھا جو قصباتی زندگی کا خلوص اس کا نشاط، رچاؤ اور اجتماعی آہنگ چھوڑ کر آیا تھا۔ مغربی تعلیم سے آشنا ہوا تو مغربی طرزِ زندگی کا رسیا ہو گیا۔ ڈپٹی کلکٹری اور تحصیلداری کے خواب دیکھنے لگا۔ ایکٹروں کی طرح لاکھوں کمانے کے ہوائی قلعے بنانے لگا۔ موٹر، بنگلے، میم نما بیوی اور ڈانس اور کلب گھروں کے تصورات اس کے ذہن میں بسنے لگے۔ اب قصبے میں رہ کر اپنے پرانی چال کے ماں باپ اور چچا پھوپھا ؤں میں اس کا جی نہیں لگتا۔ اور شہر میں وہ اپنے ان اعلیٰ تصورات تک پہنچنے کی

سکت نہیں پاتا۔ اچھی نوکریاں اسے نہیں ملتیں۔ نشاط زندگی کا راگ رنگ، خلوص، گرمجوشی اور اجتماعی آہنگ اسے نہیں ملتا۔ یہ نوجوان "جو امید و بیم کے دوراہے پہ مارا گیا ہے" مجید امجد کی شاعری کا ہیرو ہے۔ ("برہنہ"، "بارش کے بعد"، "رفتگاں")

اس نوجوان نے شہروں کی تہذیب کا جو محاسبہ کیا ہے وہ کسی حد تک درست ہے۔ انسان مادی آسودگی کی دوڑ میں بہت آگے نکل گیا ہے۔ اس کے پاس ایسے وسائل جمع ہو گئے ہیں جن سے اس کی آسائشوں میں اضافہ ہوا ہے مگر اس کے باوجود اسے روحانی سکون حاصل نہیں ہوا ہے بلکہ پہلے جو کچھ حاصل تھا وہ بھی ختم ہو گیا ہے۔ خلوص ناپید ہے۔ وقت کی کمی کی وجہ سے اڑوس پڑوس والوں کو ملنے جلنے اور شریک رنج و راحت ہونے کی بھی مہلت نہیں ہے۔ تعلقات کاروبار اور اغراض پر مبنی ہیں۔ افراد رتبے اور رقم غرض اور کاروبار کی بنا پر ناپے اور تولے جاتے ہیں۔ مصروفیات اتنی بڑھ گئی ہیں کہ زندگی دفتر اور کاروبار کے بکھیڑوں میں گزر جاتی ہے۔ اور اس لاطائل اور لاحاصل کام کے چکر میں انسان نشان زیست سے یکسر محروم ہو گیا ہے اور اس تشنج، سماجی عدم مساوات، بے انصافی کی دنیا میں وہ ایک نئے نظام کا خواب دیکھتا رہتا ہے۔

"ضرور ایک روز بدلے گا نظامِ قسمتِ آدم
سجے گی اک نئی دنیا بسے گا اک نیا عالم
شبستاں میں نئی شمعیں، گلستاں میں نیا موسم"

"وہ رات اے ہم نفس جانے کب آئے گی
وہ فصل دیر رس جانے کب آئے گی
یہ نو نمبر کی بس جانے کب آئے گی

لیکن یہ تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ صنعتی دور کے تشنج اور مصروفیت، اس کی

کاروبار پرستی سے کیسے انکار ہوگا۔ بعض لوگ اس کی توجیہہ اس طرح کرتے ہیں کہ دراصل یہ تمام خرابیاں فی نفسہٖ صنعتی دور کی خرابیاں نہیں ہیں بلکہ صنعتی نظام پر غلط قسم کے طبقوں کا قبضہ ہونے سے پیدا ہوئی ہیں اور اگر آج صنعتی نظام جمہور کے ہاتھ میں آجائے اور پیداوار منافع کے بجائے ضرورت کے مطابق ہو تو ان میں سے اکثر خرابیاں ختم ہوسکتی ہیں اور انسان کی روحانی بے چینی کا علاج ہوسکتا ہے۔ اس بحث سے قطع نظر صنعتی دور اور شہروں کی تہذیب کے سارے نقائص کو تسلیم کرلینے کے باوجود یہ بات ماننی چاہیے کہ سائنس اور نئی تہذیب نے جہاں کچھ ناآسودگیاں بخشی ہیں وہاں انسانی ارتقا میں ایک بہت بڑا اہم قدم بھی اٹھایا ہے۔ اس کے اس احسان کو بھولنا بے انصافی ہے اور تاریخ کا غلط تصور ہے۔

مجید امجد کو انسان کی زندگی کے "نذر کار" ہو جانے پر دکھ ہے۔ کام کو انھوں نے انسانی زندگی کا المیہ بنا کر پیش کیا ہے۔ "بیزاری" اور "طلوع فرض" میں یہ وار سب سے زیادہ گہرے ہیں۔ وہ اس بچے کے لئے کف افسوس ملتے ہیں جو چھوٹی سی عمر میں تعلیم کے بوجھ کے نیچے دبا جارہا ہے۔

ابھی کم سن ہے اس کو کیا پڑی ہے

وہ بچہ بھی سوئے مکتب رواں ہے — جسے جزدان بھی اک بارِ گراں ہے

شریک کاروانِ زندگانی

جوان رہبر کے پاؤں میں زنجیر — یہ کیا ہے مالکِ زندانِ تقدیر

ظاہر ہے کہ یہ تصور غلط ہے، کام کے بارے میں یہ رویّہ منفی اور غیر تسلی بخش رویہ ہے۔ دراصل انسانی ارتقا بلکہ جہد حیات میں اس کے زندہ رہ جانے اور دوسرے ذی حیات ہم جنسوں پر غلبہ پالینے کا راز یہی قوت مقاومت اور کام ہے۔ پھر یہ بھی حقیقت ہے کہ مجموعی طور پر ہر دور میں انسان کو ہمارے دور سے کہیں زیادہ کام کرنا پڑا ہے۔ آج کا دور فرصت (LEISURE) کے لفظ سے آشنا ہوا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پچھلے ادوار میں چند طبقے مکمل آرام کرتے رہے اور

زیادہ تر لوگ بے پناہ مشقت میں لگے رہے۔ آج بھی یہ تقسیم کسی حد تک موجود ہے مگر اس میں کچھ توازن آگیا ہے۔

کام پر اعتراض کرنے کے بعد دوسرا رویہ عمل اور تہذیب کے خلاف ہے۔ انسان نے موجودہ تہذیب کی پیکر تراشی میں جو کچھ جوکھم جھیلے ہیں ان پر فخر کرنے کے بجائے ان کی طرف بھی ایک منفی رخ اپنایا گیا ہے۔

تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو
اب تک تمہیں چھوا نہیں انساں کے ہاتھ نے (اگاڑی بلیو)

"کلبہ و ایوان" میں غربت کو جس طرح IDEALISE کیا گیا ہے وہ بھی اس کی مثال ہے۔ اس سلسلے کی آخری کڑی تشکیک، سائنس اور ارتقا سے ناآسودگی اور خود انسانی عقل و فہم پر عدم اعتماد کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔

جہاں کی حقیقت کی کس کو خبر ہے
فریبِ نظر تھی فریبِ نظر ہے (دنیا)

آؤ نہ ہم بھی توڑ دیں اس دامِ زیست کو
سنگِ اجل پہ پھوڑ دیں اس جامِ زیست کو (خودکشی)

تک گئیں آنکھیں امیدیں سو گئیں دل مر گیا
زندگی عزمِ سفر کر موت کب آئے گی بول (رخصت)

غنیمت یہ ہے کہ مجید امجد مکمل طور پر اس کلیت، مایوسی اور بے یقینی کا شکار نہیں ہوئے۔ زندگی کی اس ویرانی اور تلخی کے باوجود اس کی برکتوں نے کبھی کبھی ان کے کلام میں یہ احساس بھی پیدا کر دیا ہے کہ زندگی کا حسن یہی بدصورتی ہے اور ساری چیرہ دستی اور تلخ کامی کے باوجود

زندگی کاٹنی تو ہے بسر کرنی تو ہے

اور اس زندگی کو گوارا بنا لینے کے خیال سے یقینِ حیات کی شمع بھی کہیں کہیں جھلملا رہی ہے۔ مثلاً "یقینِ حیات"، "روداد زمانہ"، "جہانِ قیصر و جم میں"، "ایک کوہستانی سفر کے دوران میں" "پژمردہ پتیاں"، "درسِ ایام"، "ایک نظم" اور خاص طور پر "ہری بھری فصلوں" میں زندگی کی تندی اور تلخی کے پہلو بہ پہلو اس کے نشاط و کیف، اس کے حسن و ضیا کا تصور بھی نمایاں ہوا ہے۔ مجید امجد کی پوری شاعری میں اگر کہیں ABONDON نشاطیہ سرمستی ہے تو "ہری بھری فصلوں" میں :

هم تک پہنچی عظمتِ فطرتِ طنطنۂ آدم
جھومتے کھیتو ہستی کی تقدیر ارقص کرد

دامن دامن پیلو پیلو جھولی جھولی ہنسو

چندن روپ بجو
ہری بھری فصلو
جگ جگ جیو پھلو

مجید امجد کی شاعری کو اس لئے میں نے تہ دار شاعری قرار دیا ہے کہ اس میں طرزِ فکر اور اندازِ بیان دونوں میں کئی تہیں اور پیچیدگیاں (COMPLEXITIES) ملتی ہیں۔ ایک طرف وہ بہت کچھ تہذیب علم اور شہروں کی تشنج اور کاروباریت سے شاکی ہے دوسری طرف اسے زندگی کا طنطنہ، روشنیاں، جگمگاہٹیں، ارمانوں کی آگ پیتے ہوئے مدہوش لوگ مٹی کے گھروندے میں چائے کی پیالی میں چینی گھولنے والے اور آموں کی دو کانوں پر کھکھلاتے ہوئے قدموں کی قطاریں اور نانبائی کے ہاں بجتا ہوا بوندوں کا رباب یہ سب کچھ تلخ کے ساتھ شیریں بھی معلوم ہوتا ہے۔ ایک ہلکی سی گوارا شیرینی جسے گوارا کرنا ہی ہے۔

بارہا تند ہوائیں چلیں طوفان آئے
لیکن ایک بھولے سے تمثی ہوئی تتلی نہ گری

اس تہ داری کے دوسرے پہلو پر غور کرنے سے پہلے مجید امجد کی تنہائی پر بھی نظر ڈالتے چلیے۔ مجید امجد کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تنہا ہوتے ہوئے بھی اپنی ذات کے خول میں اسیر نہیں ہیں۔ اس کی تنہائی خلوت میں انجمن نہیں انجمن میں خلوت آرائی ہے۔ وہ تنہا ہوتے ہوئے بھی اپنی ذات کے نجی گھروندوں، اپنے ذاتی دکھ درد میں فرار اختیار نہیں کرتا بلکہ تنہا ہو کر بھی حیات و کائنات کے بارے میں سوچتا ہے آئندہ اور اجتماع کے مسائل پر غور کرتا ہے۔ اس کی شاعری میں داخلیت اور خارجیت کا یہ عمل جاری و ساری ہے اس کے اپنے دکھ بہت کم ہیں جو ہیں ان سب کا سلسلہ حیات و کائنات کے وسیع تر مسائل سے جا کر ملتا ہے۔

مجید امجد کی تنہائی میں بہت کچھ تشکیک کو بھی دخل ہے۔ ماضی کا ذکر مجید امجد نے جگہ جگہ کیا ہے لیکن دو تین مقامات کے علاوہ ہر جگہ ماضی کی تصویر بھیانک اور خوں چکاں ہی کھینچی ہے۔ "خونیں سطح" (حرف اول) "ایک دور نو کی خونیں انگلیاں" (دور نو)، "راکھ جن میں لاکھ خونیں شبنمیں جانے کب سے جذب ہوتی آئی ہیں" (ایک نظم)۔ ان کی شاعری میں تغیر کی چیرہ دستیوں کا احساس زیادہ ہے اس کے مبارک اثرات کا ذکر کم۔ یہ بات قابل غور ہے کہ مجید امجد کے مجموعے "شب رفتہ" کے دو بڑے اجزاء "سطور تپاں" اور "ظروف نو" میں اکثر عنوانات اور موضوعات ایسے ہیں جو حرکت اور رفتار سے متعلق ہیں۔ بس۔ گاڑی میں۔ کوہستانی سفر۔ راہگیر۔ بن کی چڑیا۔ ہم سفر۔ پیش رو۔ رفتگاں وغیرہ لاتعداد عنوانات اور علامتیں اس کی مثال ہیں۔ رفتار کا یہ احساس اور تیز روی کی یہ کیفیت نئی نسل کا شدید ترین تاثر ہے لیکن اس تبدیلی کو تاریخ کا ایک خوشگوار عمل سمجھ کر اس کے خوشگوار استقبال کی بھی ضرورت ہے۔ مجید امجد نے ماضی کے بوجھ اور حال کی چیرہ دستی کو بہت نمایاں طور پر پیش نظر رکھا ہے اور ان کی تنہائی کا راز شاید یہی ہے۔

یہ تنہائی اس لحاظ سے مبارک ہے کہ اس کی وجہ سے مجید امجد کے طرز فکر اور انداز بیان میں ندرت اور انفرادیت باقی رہی ہے اور ن۔م۔ راشد، میراجی اور اختر الایمان

کے نمایاں اثرات قبول کرنے کے باوجود انھوں نے اپنی آواز نہیں کھوئی ہے حتیٰ کہ اقبال کے آہنگ کی تقلید میں بھی وہ بالکل محو نہیں ہوتے۔

جا رہا ہوں زرفشاں پوشاک میں لپٹا ہوا!
زرفشاں پوشاک کے نیچے دلِ حسرت نصیب
اک شررِ پیراہن خاشاک میں لپٹا ہوا (راشد کا اثر)

آج آخر میں نے دل میں ٹھان لی
آج ان کے پاس جاؤں گا ضرور (ایک پرنشاط جلوس کے ساتھ)

آنکھیں میچوں دھیان کروں تو صورت تیری مورت تیری
من کے ہنستے بستے دیس کے رستے رستے پر مسکائے

کون دیس گیو نیناں کون دیس گیو
کجرارے ادمتوارے او نیناں

(کون دیس - میراجی کا اثر)

دائروں میں مستردھیں موج موج اور زوج زوج
ہر طراز آستیں اک گوشۂ داماں میں گم
شورشِ ارماں کنارِ شورشِ ارماں میں گم

(جبر و اختیار، اقبال کا اثر)

اب مجید امجد کی شاعری کی تہہ داری کے دوسرے پہلو پر غور کیجئے۔
نظم نگاری کو اردو شاعری میں ابھی بہت دن نہیں ہوئے اور اس کا مفہوم ایک

مدت تک صرف اس قدر سمجھا گیا کہ کسی ایک خیال یا جذبے کو تسلسل اور ترتیب کے ساتھ بیان کر دیا جائے۔ عام طور پر وہی خیالات اور جذبات نظم کئے گئے جو غزل کا موضوع بنتے آئے تھے جنھوں نے اس سے آگے قدم بڑھایا انھوں نے بھی غزل کی اصطلاحوں اور اس کی زبان سے مدد لی۔ خود اقبال نے بھی اس طریقے کو اختیار کیا۔ ایلیٹ کی اصطلاح میں ہمارے ہاں شاعری کی "دو آوازیں" ہی ابھری تھیں۔ ایک خود کلامی کی آواز جس میں شاعر کا تخاطب اپنی ذات سے ہوتا ہے اور دوسری خطیبانہ آواز جس میں اس کا براہ راست تخاطب دوسروں سے ہوتا ہے لیکن شاعری کی ایک تیسری آواز بھی ہے جس میں شاعر زندگی کے نمائندہ مظاہر کو ڈرامائی یا افسانوی معنویت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس کے لئے واقعات کا تانا بانا بنتا ہے، کردار تراشتا ہے، منظر کشی کرتا ہے اور علامتیں (SYMBOLS) اور استعارے ڈھونڈ کر لاتا ہے۔ ہمارے یہاں منظوم ڈرامے کا باقاعدہ رواج نہیں ہوا لہٰذا اس قسم کی شاعری ادھوری شکل میں وجود میں آئی۔

اس کی مثالیں جدید شاعری میں راشد۔ میراجی۔ اختر الایمان کے ہاں ملتی ہیں لیکن اس اعتبار سے اختر الایمان کا اثر مجید امجد پر سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ براہ راست تخاطب کے بجائے مجید امجد بھی تاثر کو افسانوی انداز سے ادا کرتے ہیں۔ مثلاً "کنواں"، عنوان کی نظم دراصل اس موضوع پر نہیں ہے بلکہ یہاں کنواں ایک علامت بن کر پوری انسانی زندگی کی تصویر بن جاتا ہے۔

ادھر دھیری دھیری
("دھیری دھیری" فصیح نہیں اس کے بجائے "دھیرے دھیرے" ہونا چاہئے)
ہے چھیڑی چلی جا رہی ایک ترانہ
پراسرار گانا
(یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہئے "ہے" کا استعمال فاعل کے پہلے ہونے کی وجہ سے شعر میں نقص

پیدا ہوگیا ہے۔)

جسے سن کے رقصاں ہے اندھے تھکے ہارے بے جان بیلوں کا جوڑا بچارا
گراں بار زنجیریں بھاری سلاسل کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے
طویل اور لامنتہی راستے پر بچھا رکھے ہیں دام اپنے قضا نے
ادھر وہ مصیبتوں کے ساتھی ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ شانوں سے شانے
رواں ہیں نہ جانے
کدھر کس ٹھکانے
نہ رکنے کی تاب اور نہ چلنے کا یارا
مقدر نیارا

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ کسی واقعہ کا بنیادی تصور مجرد شکل میں مختصر بیان کرنے کی بجائے مجید امجد کا فن یہ ہے کہ زندگی کے تجربے سے حاصل کئے ہوئے اس تاثر کو دوبارہ واقعات اور کردار، علامتوں اور مکالموں کی شکل دے دی جائے اور اسے پھر ایک ایسا واقعہ بنا کر پیش کیا جائے جس سے پڑھنے والا اس تاثر تک پہنچ سکے جو شاعر کا مقصود ہے۔ اس لئے اس کا تخلیقی عمل دوہرا ہے۔ ایک زندگی کے تجربے سے کسی تاثر یا کیفیت یا معنویت تک پہنچنا اور دوسرے پھر اس تاثر کو دوبارہ واقعہ اور کردار کے روپ میں ڈھالنے کا عمل ہے۔

اس اقتباس سے یہ بھی ظاہر ہوا ہوگا کہ مجید امجد، میراجی اور اخترالایمان کی طرح ان گنے چنے چند شعراء میں ہیں جنھوں نے غزل کے رنگ و آہنگ چرا کر اپنی نظموں کی بے جا زیبائش نہیں کی ہے۔ بے جا لفاظی لب و عارض کے تذکرے یا حسین مگر بے محل استعاروں سے اپنے مافی الضمیر پر پردہ نہیں ڈالتے بلکہ اپنی بات زیادہ تیکھے اور واضح انداز سے کہنا چاہتے ہیں اور شعریت برقرار رکھنے کے لئے کبھی علامتوں سے کبھی براہ راست تصویر سے اور IMAGE نما کات سے اور کبھی موسیقی اور بحر کے تنوع سے کام لیتے ہیں دوسرے یہ بات بھی قابل ذکر ہے

کہ انھی دونوں پیش روؤں کی طرح مجید امجد نے بھی غزل کے مصرعے کے تصور سے انحراف کیا ہے۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے اور اس کے ایک مصرعے کا ادھورا ٹکڑا دوسرے مصرعے میں عام طور پر جا کر پورا نہیں ہوتا۔ راشد نے غزل کے اس اسلوب کو آزاد نظم میں بھی برقرار رکھا ہے۔ میراجی اور اختر الایمان نے اسے توڑا۔ مجید امجد کے یہاں بھی کیفیت ہے :

ادھر وہ مصیبت کے ساتھی ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ شانوں سے شانے
ردا ں ہیں نہ جانے
کدھر کس ٹھکانے

اس میں پہلا مصرعہ دوسرے مصرعے کے آدھے ٹکڑے پر آ کر مکمل ہوتا ہے۔ اس کی مثالیں ان کے ہاں کثرت سے ملیں گی۔

یہاں مجید امجد کے ان تجربوں کی تفصیل پیش کرنا دشوار ہے جو انھوں نے عروض اور ترتیب ارکان کے سلسلے میں کیے ہیں۔ تکنیک میں بھی مجید امجد نے کئی تجربے کیے ہیں۔ "جہانِ قیصر و جم میں"، "بس اسٹینڈ پر"، "طلوعِ فرض" نظموں کی ترتیب پر نظر کرنے سے اس تکنیک کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ وہ مکالموں کا باقاعدہ استعمال کرنے کے بجائے کبھی کبھی اس میں منظر کشی، کردار نگاری اور مکالموں تینوں خلط ملط کر کے افسانے، ڈرامے اور کسی قدر فلم تکنیک کو سمو لیتے ہیں۔

غزل کے آب و رنگ کی جگہ مجید امجد نے اپنی شاعری میں گیتوں کا آب و رنگ استعمال کیا ہے۔ وہ گیتوں کی جھنکار سے کام لیتے ہیں۔ کبھی کبھی ہندی کے عام فہم الفاظ اور تلمیحات بھی برت لیتے ہیں۔ میراجی نے گیتوں کی جو روایت اپنائی تھی اس پر مجید امجد نے اضافہ کیا ہے۔ مثلاً اس گیت میں :

او طنبور بجاتے راہی

بجاتے راہی

ساجن دیس کو جانا (ساجن دیس کو جانا)

موسیقی اور صوتی آہنگ کا خیال مجید امجد نے تقریباً ہر جگہ رکھا ہے۔ ان کے الفاظ صرف معنی کی ترسیل نہیں کرتے گھنگھروؤں کی طرح بجتے ہیں اور یہ جھنکار نئے انداز کی جھنکار ہے۔ یہ کیفیت ان کی غزلوں میں بھی ملتی ہے مثلاً التزام مالایلزم کی بعض ایسی صورتیں انھوں نے اختیار کی ہیں جن میں صوتی حسن اور دل نواز موسیقی کی جھنکار ہے مثلاً:

ایک ایک جھروکا خندہ بلب ایک ایک گلی کہرام
ہم لب سے لگا کر جام ہوئے بڑے بدنام بڑے بدنام

(حالانکہ یہاں کہرام کا لفظ غلط استعمال ہوا ہے)

کیا سوچتے ہو پھولوں کی رت بیت گئی رت بیت گئی
وہ رات گئی وہ بات گئی وہ ریت گئی رت بیت گئی

اور نظموں میں:

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

مجید امجد کی شاعری کی ایک اور خصوصیت اس کے محاکات اور IMAGERY کے استعمال میں نمایاں ہوتی ہے۔ مجید امجد حسیاتی 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 لیکن ان کی امیجری زیادہ تر حسیاتی ہے۔ خاص طور سے فیض کے ہاں محاکات کا استعمال اور باطنی کیفیات کے سہارے ہوا ہے۔ وہ ایک کیفیت کو دوسری

کیفیت سے اور ایک حیاتی تاثر کو دوسرے حیاتی تاثر سے مشابہ قرار دے کر ان کا آمیزہ تیار کرتے ہیں۔ مجید امجد (اختر الایمان کی طرح) حرکی اور نظر نواز علامتیں اور مناظر سے کام لیتے ہیں۔ مجید امجد کا ذہن تصاویر کی شکل میں سوچتا ہے۔ وہ کیفیات کو کبھی مرئی مناظر، اشیاء، واقعہ اور عمل کا پیکر بخش دیتا ہے۔ "ریوڑ" کی ایک تصویر:

مست چرواہا چراگاہ کی ایک چوٹی سے
جب اترتا ہے تو زیتون کی لانبی سونٹی
کسی جلتی ہوئی بدلی میں اٹک جاتی ہے

"طلوعِ فرض"، "کنواں" اور "مقبرۂ جہانگیر" میں IMAGES اور تصاویر کے روپ میں سوچنے کا یہ انداز بہت نمایاں ہے۔ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ موضوعات کی طرح مجید امجد کی اکثر IMAGES تصاویر، علامتیں اور استعارے حرکی ہیں جامد و ساکت نہیں ہیں۔ غریب بچوں کو ایک جگہ تشبیہہ دیتا ہے:

غریب بچے کہ جو شعاعِ سحر گہی ہیں
ہماری قبروں پہ گرتے اشکوں کا سلسلہ ہیں

اسی طرح کی کئی اور تشبیہیں ہیں جو مجید امجد کی وجہ سے اردو شاعری میں مقبول ہوں گی اور ہمارے ادبی ذخیرے کا ایک جزو بن جائیں گی۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی مجید امجد نے لفظیات کا ایک چھوٹا سا مگر نیا ذخیرہ جمع کیا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے وہ نظم کی لفظیات اختیار کرتے ہیں اور اس خصوصیت میں بھی اختر الایمان کے قریب ہیں۔ ہندی کے الفاظ اچھوت مان کے "تصور خدا" اور "پنواڑی" میں بلا تکلف استعمال ہوتے ہیں۔ "بہ فرشِ خاک" اور "رفتگاں" میں بھی یہی ملی جلی روزمرہ کی میٹھی ہندی آمیز زبان استعمال ہوئی ہے لیکن بعض دوسری نظموں میں فارسی اور عربی کے الفاظ، تراکیب اور اصطلاحیں کثرت سے آئی ہیں۔ مجید امجد نے بعض نئی ترکیبیں خود تراشی

ــــــــــــ
۵ شناسا چہرے

ہیں جیسے روزِ کارسوز، اوادہ بخش وغیرہ جن میں رائج ہونے کی سکت موجود ہے۔ مجید امجد کی لفظیات میں ندرت ادا اور لطیف خوشگوار تیکھے پن کا احساس ملتا ہے۔

ان سب باتوں سے بڑی بات غالباً مجید امجد کی شاعری کی وہ حافظہ نشیں اور اعصاب پر چھا جانے والی HAUNTING کیفیت ہے جو اس کے بعض مصرعوں کو نصیب ہو گئی ہے۔ یہ بات صرف اس وقت شاعر کو حاصل ہوتی ہے جب وہ دل کی گہرائیوں سے نکلے اور انداز بیان کی سلاست، روانی اور کیفیت اسے اس درجہ بے ساختہ بنا دے کہ لوگوں کے ذہنوں اور زبانوں پر چڑھ جائے۔

مجید امجد کی شاعری زندگی کی حقیقتوں سے قریب ہے۔ اس کے چھوٹے موٹے دکھ سکھ اس کی نرم و نازک اور بظاہر سطحی اور معمولی حقیقتوں اور واقعات کی شاعری ہے۔ مجید امجد نے بیٹرلنک کی طرح زندگی کے معمولی حادثات، واقعات اور کرداروں سے حیات و کائنات کے عظیم مسائل تک رسائی حاصل کی ہے۔ اس کی نظمیں گھروندوں کی مٹی کی سوندھی خوشبو، بس اسٹینڈ کی گرد، شہر کی گلیوں میں بارش کی بوندوں کے بجتے ہوئے رباب اور سوکھے تنہا پتوں کی مہک سے معمور ہیں۔ حقیقت سے آنکھ ملانے کی یہ سکت اور اس زمین کے حسن کو پہچاننے کی یہ کوشش ہی مجید امجد کی نظموں میں براہِ راست اظہار کے باوجود لطافت اور شعریت برقرار رکھنے کی ذمہ دار ہے۔

مجید امجد نے غزل کی روایتی زیبائش سے بے نیاز ہو کر نظم کے لئے نیا اسلوب نئی تکنیک اور نئی لفظیات اور علامتوں کی تلاش کی ہے اور نفسِ مضمون کے براہِ راست اظہار سے اپنی شاعری کی آب و تاب بڑھائی ہے اور بعض کمزوریوں کے باوجود یہ دونوں باتیں ایسی ہیں جو ان کی شاعری کو مستقبل کے لئے قابلِ توجہ اور غور طلب بنانے کے لئے کافی ہیں۔

———————

ن۔م۔ راشد

("ایران میں اجنبی" کی روشنی میں)

"ایران میں اجنبی" "ماورا" کے بعد راشد کا دوسرا مجموعہ کلام ہے۔ اس کے تین ابواب ہیں۔ پہلے باب میں تیرہ قطعوں کی وہ "نا تمام" ہے جس کا عنوان "ایران میں اجنبی" ہے اور جس میں ترتیب تو نہیں ہے مگر ہم آہنگی ضرور ہے۔ دوسرے حصے میں "خواب سحر گاہی" کے عنوان سے دس متفرق نظمیں یکجا کر دی گئی ہیں۔ تیسرے باب "شراب گریزاں" میں گیارہ اس طرح کی متفرق نظمیں یکجا کر دی گئی ہیں۔ آخری دونوں حصوں کی بہت سی نظمیں مختلف رسائل میں پہلے چھپ چکی ہیں۔ آخر میں سات غزلوں کا ایک مختصر سا تتمہ ہے۔

پہلا باب اس کتاب کا اہم ترین جزو ہے "ایران میں اجنبی" کی تیرہ نظموں کے بارے میں راشد نے اعتراف کیا ہے کہ یہ ایک ہندوستانی سپاہی کے تاثرات ہیں جو ذہنی طور پر ایک برعظیم کا باشندہ ہے اور جسمانی طور پر ایک اجنبی فوج کا فرد ہے۔ ان قطعات میں بقول شاعر:

"جذبات کی اس کشمکش کے تجزیے کی کوشش کی گئی ہے جو خاص سیاسی حالات نے پیدا کر دیئے تھے۔ یہ بکھرے ہوئے نقوش زمانے کی سیاست کے پردے پر..... بنائے گئے ہیں جن میں انفرادی جذبات نے محض کشید کاری کی ہے۔ اس نظم میں متعدد کردار آئے ہیں لیکن

سب پر صیاد کا سایہ پڑ رہا ہے۔"

ان نظموں کے بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان کی ایک واضح اور جذباتی سمت موجود ہے۔ یہ صرف بکھرے ہوئے متفرق اور متضاد نقوش کا مجموعہ نہیں ہیں۔ ان نظموں کا ایک محور ہے اور ہم آہنگی اور ربط جگہ جگہ نمایاں ہے۔ یہ نظمیں نہ تقلید کے طور پر لکھی گئی ہیں نہ محض ادبی تجربے کے طور پر ان میں انفرادی تجربے کی حقیقی روشنی موجود ہے۔ یہ شاعر کے اپنے تجربات ہیں جنھوں نے اس کے خون کو گرمایا ہے اور اس کے احساس اور ادراک میں نئے پھول کھلائے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ بھی مانگے ہوئے "گوہر شب چراغ" نہیں بلکہ "گھر کے دیے" ہیں۔ ان کو ذاتی احساسات نے ڈھالا ہے، سجایا بنایا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ان خیالات کی روشنی سب لوگوں کے لئے تسلی بخش نہ ہو لیکن اس کی روشنی میں خونِ جگر کی تابناکی شامل ہے۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں۔

اس تجربے کی نوعیت بھی قدیم تجربوں سے مختلف ہے۔ وہ آویزش جو "ایران میں اجنبی" کے دل کو "دو نیم" کئے دیتی ہے وہ ذہنی اور مادی وجود کی آویزش ہے۔ ایک غلام ہندوستانی سپاہی خود ذہنی طور پر ایشیا کی آزادی کا خواہش مند ہے۔ عملی زندگی میں برطانوی فوج کے ایک سپاہی کی حیثیت سے نہ صرف اپنی غلامی پر قانع رہنے کے لئے مجبور ہے بلکہ ایران :

یہ داریوش بزرگ کی سرزمین
یہ نوشیروان عادل کی دادخواہیں
تصوف و ادب و حکمت کے نگار خانے

کی سرزمین میں بھی غلامی کی لعنت کا حمایتی بنا ہوا ہے۔ اس کا ذہنی اور جذباتی وجود سامراج دشمن اور آزادی پسند ہے لیکن عملی زندگی کی مجبوریوں نے اسے "فرنگی تہذیب کی بلندی کی چھیکلی بنا دیا"۔ اس دردناک سمجھوتے کی داستان جگہ جگہ ان تیرہ آزاد نظموں میں بکھری ہوئی ملے گی۔

ان نظموں کے بارے میں راشد نے یہ اعتراف کیا ہے کہ "یہ نقوش زمانے کی سیاست کے پردے پر بنائے گئے ہیں"۔ پطرس نے اپنے دیباچے میں بھی یہ سوال اٹھایا ہے کہ "اس نوع کی نظموں کو کس حد تک سیاسی" کہا جا سکتا ہے، لیکن سیاسی شاعری سے عام طور پر ایسی شاعری مراد لی جاتی ہے کہ جو فوری طور پر سیاسی مقاصد کی خاطر لکھی جائے۔ یا ہنگامی تاثرات پر مبنی ہو اور ہنگامی طور پر تاثرات کو برانگیختہ کرے جیسے شبلی اور ظفر علی خاں کی متعدد نظمیں۔ راشد کی یہ نظمیں ان معنوں میں سیاسی نہیں ہیں۔ سیاست یہاں مقصد نہیں ہے، ذریعہ ہے۔ گو عنوانات سیاسی لئے گئے ہیں لیکن ان عنوانات کے ذریعے جو بات کہنی ہے وہ صرف سیاسی نہیں ہے۔ یہ آواز سماجی بے انصافی، انسانی عظمت اور راست کرداری کی آواز بن جاتی ہے۔ ہر قسم کے استیصال اور دباؤ کے خلاف ایک بلند آہنگ احتجاج کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان نظموں کا موضوع ضمیر انسانی کی وہ جدوجہد معلوم ہوتی ہے جو انصاف، آزادی اور راست کرداری پر مبنی ہے۔ یہ آزادی صرف سیاسی نہیں ہے۔ دقیانوسی خیالات اور فرسودہ بندھنوں کے خلاف بھی ہے:

یہاں بھی وہاں بھی وہی آسماں ہے
مگر اس زمیں سے خدایا رہائی
خدایا رہائی !!
یہاں زندگی کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں
فقط شاخساریں
ابھی اپنی رفتار کے حشر سے ہیں گریزاں

.....

جہاں سب نگاہیں ہوں ماضی کی جانب
وہاں راہرو ہیں فقط عازم نارسائی (نارسائی)

"وزیرے چنیں" میں یہ طنز ایسے کرائے کے عمال اور وزیروں پر ہے جو اپنی قوم کو بے عقلی سے چند سکوں کے عوض بیچ رہے ہیں۔ "شاخ آہو" میں بھی وزیر معارف علی کہانی دراصل انسانی ضمیر فروشی کی علامت بن گیا ہے۔ یہ ضمیر فروشی محض سیاسی نہیں ہے۔ "ایران میں اجنبی" کی فضا ایسے بہت سے کرداروں سے معمور ہے جو اپنے آپ سے بھی اجنبی ہیں اور وہ سب کچھ کر رہے ہیں جو وہ کرنا نہیں چاہتے لیکن تاریخی جبر کے شکار ہیں۔ "میزبان کا نوروز" "نیم اوست" کا خالد، "مارسیاہ" کی یاسمین، "دست ستمگر" کی عندلیب کہتاں، "خلوت میں جلوت" کا حسن سب اسی تاریخی جبر کا شکار ہیں۔ راشد کی ان نظموں کا موضوع یہی معلوم ہوتا ہے کہ انسان کو اپنے خیالات وجذبات کے مطابق زندگی گزارنے کی آزادی ملنی چاہئے۔ اسے ہر قسم کے استبداد سے آزاد ہو کر اپنے حقیقی وجود تک رسائی حاصل کرنے کی آزادی ملنی چاہئے۔ وہ جو چاہے بن سکے۔ اسے اپنے ذہن اور جذبے پر کسی قسم کے شکنجے کی گرفت محسوس نہ ہو۔ اسے راست کرداری اور راست گفتاری کی نعمت حاصل ہو اسی لئے راشد نے اشتراکی "ہمہ اوست" پر بار بار طنز کی ہے۔ کیوں کہ عام طور پر اشتراکی عقیدے پہ ایمان لانے کے بعد سارے مسائل پر آزادی سے سوچنے اور محسوس کرنے کا انفرادی حق سلب ہو جاتا ہے۔

مجھے روسیوں کی سیاسی "ہمہ اوست" سے کوئی رغبت نہیں ہے
مگر ذرے ذرے میں
انسان کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمہ اوست)

اس لئے ایسے مواقع پر بھی جب راشد کی آواز خطیبانہ معلوم ہوتی ہے ان کا لب و لہجہ ہمیشہ سیاسی نہیں ہوتا۔ یہ صحیح ہے کہ "ایران میں اجنبی" میں "ماورا" سے کہیں زیادہ رجائی ٹکڑے ملتے ہیں اور وہ مایوسی اور قنوطیت جو "ماورا" میں احساسِ غلامی کے ساتھ جلوہ گر ہوتی تھی یہاں تقریباً مفقود ہے۔

.... اور اب عہد حاضر کے ضحاک سے
رستگاری کا راستہ یہی ہے
وہ زنجیر جس کے سرے سے بندھے تھے کبھی ہم
اب وہ سست پڑنے لگی ہے
تو آؤ کہ ہے وقت کا یہ تقاضہ
کہ ہم ایک ہو جائیں ـــ ہم ایشیائی (نارسائی)

یا "دست ستمگر" میں لکھتے ہیں :

بکھر جائے گا جلد
افسردہ حالوں کا خانہ بدوشوں کا یہ قافلہ بھی
اور اک بار پھر عافیت کی سحر
اس کا نقش کف پا بنے گی

یا "درویش" کے یہ مصرعے :

سیاست نے سوچا ہے
تری زبان بند کر دے
سیاست کو یہ کیوں خبر ہو
کہ لب بند ہوں گے
تو کھل جائیں گے دست و بازو

.....

نو آموز مشرق کے
نو خیز آئین کے تازیانو
سکوت گدا سے

گھر آتی تو ساکت نہ ہو گی

یا "تیل کے سوداگر" میں یہ لہجہ اور بھی زیادہ بھرپور اور امید افزا ہے :

مگر وقت محراب ہے
اور دشمن اب اس کی خمیدہ کمر سے گذرتا ہوا
اس کے پچھلے افق پر لڑھکتا چلا جا رہا ہے

.....

میرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر انا کی شعاعیں
انھیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر
بخارا سمرقند کبھی سالہا سال سے
جس کی حسرت میں دریوزہ گر ہیں

پطرس نے "تمہید" میں راشد کی شاعری کو شدت اور شوکت کی شاعری قرار دیا ہے۔ یہ تسلیم کیا ہے کہ شدت کے جوش میں کبھی کبھی ان کی طنز تلخی میں ڈھل جاتی ہے اور جھنجھلاہٹ پیدا ہو جاتی ہے جو اچھی شاعری کو مجروح کرتی ہے۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے۔ لیکن یہ بات غالباً اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ راشد کی شاعری ایلیٹ کی قائم کی ہوئی تین آوازوں میں سے دوسری آواز کے تحت آتی ہے یعنی وہ اس قسم کی شاعری ہے جس میں ... قارئین سے مخاطب کا لہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ ایلیٹ نے شاعری کی پہلی آواز اسی کیفیت کو قرار دیا تھا جس میں شاعر اپنی ذات میں اس قدر محصور ہوتا ہے کہ اس کی نظر ماوراء ذات سے ہٹ جاتی ہے۔ اس کے بعد تہذیبی اور ذہنی ارتقاء خطابیہ شاعری تک پہنچاتا ہے۔ اور پھر تیسری منزل اس شاعری کی ہے جس میں زندگی کی خارجی تصویریں اس معنویت اور لطف سے پیش کی جائیں کہ قارئین ان سے خود مناسب

نتیجے نکال سکیں اور اس منزل کو ایلیٹ نے منظوم ڈرامے کی منزل قرار دیا ہے۔

یہاں شدت اور شوکت، طنز اور تلخی کی ساری بحث اس مسئلہ پر مرکوز ہو جاتی ہے کہ راشد کی تکنیک کیا ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ راشد کے لئے تکنیک کے انتخاب کا سوال عام شعراء کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیچیدہ اور دشوار تھا۔ سب سے پہلے تو اس وجہ سے کہ راشد کے تجربوں کی نوعیت قدیم تجربوں سے مختلف ہے۔ سیاسی استبداد کی کہانی میں شعریت اور رنگینی پیدا کرنا دشوار ہے۔ یہ تجربہ فی نفسہٖ بڑا غیر شاعرانہ سا معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کام اس لئے اور بھی دشوار ہو گیا کہ راشد نے قدیم نظم نگاری کے وزن اور قافیے کے سلسلے میں اجتہاد برتا اور آزاد نظم کو اپنایا یعنی موضوع کی نثریت اور پھیکے پن کو رنگین اور شاعرانہ بنانے کے علاوہ آزاد نظم میں قافیے کا سہارا لئے بغیر موسیقی اور ترنم پیدا کرنے کا مسئلہ بھی پیش نظر تھا۔ تیسرے تکنیک کا انتخاب اس لئے بھی دشوار تھا کہ نئے موضوع اور مواد کے پیش نظر نئی علامتوں اور استعاروں کا استعمال کرنا ضروری تھا اور چونکہ یہ علامتیں عام طور پر مانوس نہیں ہیں اس لئے ابہام پیدا ہونے کا خطرہ بہرحال موجود رہتا ہے۔

اب ان تینوں مسائل پر الگ الگ غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ مواد کی نثریت اور پھیکے پن میں راشد نے کبھی تو جنس اور رومان کے تذکرے سے رنگینی پیدا کی ہے۔ کبھی تشبیہہ اور استعارے کی ندرت کی مدد سے کبھی طنز کی لطافت اور شدت سے اور کبھی داستان اور کردار نگاری کی چاشنی سے۔ جنس اور رومان کے تذکرے میں سستا نشہ ہوتا ہے جو فوری طور پر ہیجان پیدا کر دیتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ جنس کا ذکر جہاں جہاں آیا ہے اکثر جگہ اس کی وجہ سے موضوع کی سنجیدگی مجروح ہو گئی ہے۔ "ہمہ اوست"، "نارسیاہ"، "میزبان"، "خلوت میں جلوت"، "کشاکش" اور "سرگوشیاں" میں جنس کے تذکرے نے سطحیت پیدا کر دی ہے۔ جنس کا تذکرہ برا نہیں لیکن اس میں آلودگی پیدا ہونے کا انداز یقیناً اصل موضوع سے توجہ ہٹا دیتا ہے اور بیان سخن کا پردا بن جاتا ہے۔ جنس یہاں راشد کی کمزوری کی شکل میں نظر آتی ہے اور اس کی چاشنی اصل موضوع کی خشکی میں سستی

رنگینی پیدا کر کے اصل بیان کو الجھا دیتی ہے۔

تشبیہیں اور استعارے راشد کی کمزوری نہیں ہیں۔ آزاد نظم لکھنے والوں میں سے اکثر شعرا تشبیہہ اور استعاروں کی بھرمار سے نظم میں دلچسپی کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ راشد نہ تشبیہوں کی تکرار کرتے ہیں نہ ان پر تکیہ کرتے ہیں۔ ہاں نئی تشبیہہ کی کاوش ان کے یہاں ملتی ہیں۔ راشد کی تشبیہیں اور استعارے ان معنوں میں یقیناً قابلِ ستائش ہیں کہ انھوں نے ان کا دامن بہت کچھ وسیع کیا ہے۔ اردو شاعری کے مزاج کو سمجھ کر انھوں نے نئی فارسی ادبیات سے بہت کچھ تشبیہیں لیں اور اس کے ساتھ ساتھ جدید دور کی روزانہ زندگی سے اور مغربی شاعری میں سے بہت کچھ اپنایا۔ ان تشبیہوں، استعاروں اور تلمیحوں میں یہ قباحت ہے کہ ان میں فارسی زدگی کہیں کہیں بہت زیادہ ہوگئی ہے۔ یہ بات راشد کی شاعری کی عام زبان کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ مثلاً یہاں آٹھ نظموں کی غیر مانوس فارسی تشبیہوں، ترکیبوں اور الفاظ کی ایک مختصر فہرست دی جاتی ہے۔

زنگولے۔ سہل انگاری تال۔ یخ کے گولے۔ بخاری۔ لوطی گری۔ ہیکل تراش گلگونہ ملنے۔ پروردۂ عشوہ بازی۔ حسابی (لگاوٹ)۔ مشتری (بمعنی خریدار)۔ ملفوف ارزاں۔ لطف آساں۔ بودہ صحرائے دیر دزر۔ شکینہ رعنائیاں۔ روح شب گرد۔ شب ماندہ ٹکڑے۔ شاخسار شکستہ۔ آہنگ رنگ حزباں۔ تنہائی سخت۔ لب دوختہ۔ شیشہ گور۔ داریوش بزرگ۔ سیہ پوست دشمن۔ عقیم بیوہ۔

راشد کی اختیار کی ہوئی چند تشبیہوں اور ترکیبوں میں تو اردو شاعری کے مزاج سے وہ ہم آہنگی موجود ہے جو ان کے قبول عام ضمانت کرتی ہے لیکن اکثر بہت گرانبار اور غیر مانوس ہو جاتی ہیں جس سے تعقید پیدا ہو جاتی ہے اور بات کا مزہ خواہ مخواہ کے پھیلاؤ اور الجھاؤ کی وجہ سے کرکرا ہو جاتا ہے اور کبھی کبھی اس میں اس قدر فارسیت پیدا ہو جاتی ہے کہ اس پر غالب کی بیدل زدہ شاعری کا گمان ہونے لگتا ہے اور اس طرح اس کی شاعرانہ فضا مجروح ہو جاتی

ہے۔ مثال کے طور پر" انقلابی" کا پہلا بند تعقید اور بے جا پھیر پھار کا نمونہ ہے۔

مؤرخ مزاروں کے بستر کا بارگراں
عروس اس کی ناری تمناؤں کے سوز سے
آہ برلب
جدائی کی دہلیز پر، زلف در خاک، نوحہ کناں
یہ ہنگام تھا، جب تیرے دل نے اس غمزدہ سے
کہا لاؤ، اب لاؤ۔ دریوزۂ غمزۂ جاں ستاں

یا فارسی زدگی کے نمونے کے طور پر مصرعے ملاحظہ ہوں :

زندگی ہیزم تنور شکم ہی تو نہیں (سوغات)

یہ سوچا تھا شاید
کہ خود پہلے اس بعد کے آفرینندہ بن جائیں گے
اب جو اک بحر خمیازہ کش بن گیا ہے (دوری)

اور یہ دونوں باتیں وہ ہیں جو آزاد نظم کہنے والوں میں سے اکثر نے راشد سے سیکھی ہیں اور جن کی وجہ سے آزاد نظم کو اس کی حقیقی جگہ اب تک نہیں مل سکی۔ آزاد نظم میں ابہام کی جو شکایت کی جاتی ہے وہ اکثر عجز بیان کا نتیجہ ہوتا ہے اور کبھی کبھی ندرت خیال کا آزاد نظم کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ اس کی شاعرانہ زبان اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں سے کم کم فرق ہو۔ آزاد نظم نے بھی تھوڑے دنوں میں ایک غیر حقیقی شاعرانہ زبان، اصطلاحات اور علامتیں اختیار کر لیں تو جس مقصد کے لئے اسے اختیار کیا گیا ہے وہ فوت ہو جائے گا۔ تراکیب ڈھالتے وقت یہ خیال رکھنا چاہئے کہ ان سے الجھاؤ پیدا نہ ہو اور نامانوس نہ ہوں۔

راشد کی تشبیہوں اور استعاروں میں مغربی انداز ہے۔ TRANSFERED EPITHET

کا استعمال وہ اکثر جگہ کرتے ہیں ۔ بے جان اشیاء پر انسانوں کی کیفیات اور خصوصیات کا اطلاق دیتے ہیں اور ایک کیفیت کو مستعار لے کر دوسری کیفیت یا دوسرے شئی سے جا ملاتے ہیں اس پر مکن ہے قدیم طرز خیال کے بزرگ ناک بھوں چڑھائیں لیکن جو لوگ نئی شاعری کے مزاج سے واقف ہیں وہ ان سے لطف اٹھائیں گے ۔ راشد نے بہت سی خوبصورت اور نئی IMAGES پیش کی ہیں اور ان تصویروں میں بڑی تابناکی اور کیفیت موجود ہے ۔

یہ درویش
جس کے اب وجد
وہ صحرائے دیروز کی ریت پر
تھک کے مر جانے والے
اسی کی طرح تھے (درویش)

ہر اک برج و بارو پر اپنے نگہبان چڑھا دو
گھروں میں ہوا کے سوا ،
سب صداؤں کی شمعیں بجھا دو !
کہ باہر فصیلوں کے نیچے
کئی دن سے رہزن ہیں خیمہ فگن (تیل کے سوداگر)

راشد نے بہت سے نئے رمز و کنایے بھی ڈھالے ہیں ۔ نئی علامتوں کی تراش خراش کی ہے اور جگہ جگہ جامع اشاروں سے کام لیا ہے ۔ ان کی دنیا شہر زاد ، پتھر کے بت بننے والے ، شہزادے ، غزنوی ، عجوزہ ، سومنات ، گل چہرہ ، کنیزوں اور دل شاد غلاموں کی یہ کیفیت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر کا اپنا انداز فکر ہو ، اس کے پاس کہنے کے لئے کوئی بات موجود ہو اور اس کی شاعری محض بکھرے ہوئے تاثرات کا آئینہ خانہ نہ ہو بلکہ اس کے فکر اور جذبہ کی سمت متعین ہو چکی ہو اور

اس کا تعین اس نے خود کیا ہو۔

رنگینی پیدا کرنے کا تیسرا ذریعہ طنز اور شدت ہے۔ طنز راشد کی کمزوری ہے کیونکہ اکثر ضبط و احتیاط کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے اور تلخی پیدا ہو جاتی ہے۔ طنز بڑی احتیاط سے استعمال کیا جانے والا ہتھیار ہے جو راشد کے ہاں شاذ ہی ملتی ہے۔ میزبان کا ذکر جنس کے سلسلہ میں ہو چکا ہے۔ "ہمہ اوست" "وزیرے چنیں" "شاخ آہو" "تہمت" اور "سرگوشیاں" طنزیہ نظمیں ہیں۔ لیکن ان میں "وزیرے چنیں" اور کسی حد تک "شاخ آہو" ہی تلخی سے بچ سکی ہیں۔

جہاں تک کردار نگاری اور داستان کی چاشنی کا سوال ہے اس کے بارے میں راشد نے اعتراف کیا ہے :

> " ایران میں اجنبی " کے بعض قطعے محض منظوم مختصر افسانہ ہیں جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے یا کسی واقعے کو بیان کرنا ہے تاکہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے جو شاعر کے دل پر ہوا تھا۔ بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے کی سی ہے بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں "۔ (دیباچہ)

جہاں تک اس افسانوی یا ڈرامائی عنصر کا تعلق ہے راشد نے بڑی کامیابی سے انھیں نظم میں نبھایا ہے۔ بس منظر کے بیان میں خارجی منظر کے ذکر اور افراد اور ان کے کرداروں کے خاکے پیش کرنے میں بھی وہ شاعرانہ اور مصورانہ چابک دستی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ مکالموں میں وہ عام طور پر روزمرہ کی گفتگو کی زبان استعمال کرتے ہیں اور اسے غیر شاعرانہ نہیں بننے دیتے لیکن ایسی نظموں میں جہاں واقعات بیان نہیں کئے گئے ہیں اور صرف مکالمے نظم کر دیئے گئے ہیں ان کی زبان ثقیل اور غیر حقیقی سی ہو گئی ہے۔ "سرگوشیاں" اس کی ایک مثال ہے منظوم افسانے کے اعتبار سے "نارسائی" اور "وزیرے چنیں" کامیاب ترین کہی جا سکتی ہیں۔ "خلوت میں جلوت" اور "ہمہ اوست" کامیاب نظمیں نہیں ہیں لیکن ان میں یہ تکنیک ضرور خوبی سے بٹھائی گئی ہے۔

"ایران میں اجنبی" صرف راشد کی شاعری ہی میں سنگ میل کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ

آزاد نظم کی تاریخ میں بھی اس کی حیثیت سنگ میل کی ہے .... راشد کی "ماورا" میں یاس، قنوطیت اور جھنجھلاہٹ نمایاں تھی۔ ابہام کا رنگ گہرا تھا اور وقت کے مذاق کے مطابق جنس کے تذکرے اور بغاوت کے انداز منفی طریقے پر اجاگر ہوئے تھے۔ اس سے لوگوں میں یہ خیال بھی عام ہوگیا تھا کہ آزاد نظم لازمی طور پر قنوطی اور تشکیک زدہ لب ولہجہ کی شاعری ہی کے لئے موزوں ہے۔ اس میں کلبیت اور یاس لازمی ہیں۔ لیکن راشد کے اس دوسرے مجموعے سے بھی اس دعوے کی تکذیب ہوتی ہے۔ اس کے قبل اختر الایمان کی چند اور سردار جعفری اور دوسرے شعراء کی اکثر نظمیں اس مفروضے کو غلط ثابت کر چکی تھیں۔ لیکن اب "ایران میں اجنبی" نے اس دعوے کو حرفِ باطل قرار دے دیا ہے۔ "ایران میں اجنبی" کے ہر باب میں امید اور رجائیت کی کرنیں بکھری ہوئی نظر آتی ہیں۔

راشد نے ایک نیا شعری پیکر تراشا ہے۔ اس میں صرف حسن وعشق کی لذت نہیں ہے۔ نہ صرف نجی دکھ درد اور سوز وگداز کی متاع ہے بلکہ اس بات کی کوشش کی گئی کہ ذات اور داخلیت کے حدود کی توسیع کی جائے اور زندگی کے تمام مسائل، سیاست اور معاشرت کی کشمکش اور آویزش کو بھی داخلیت کا جزو بنا لیا جائے اور ان بظاہر خشک موضوعات میں شعریت اور رنگینی پیدا کی جائے۔ اس نئے شعری پیکر میں راشد نے قدیم غزل گوئی کی عام نہج سے ہٹ کر نئی چاشنی پیش کی ہے۔ کہیں طنز کے روپ میں کہیں ذہنی آزاد روی کی شکل میں۔ کہیں کردار کے خاکے بنا کر اور کہیں منظوم افسانے کی شکل میں۔ سیاسی بصیرت، طنز، کردار نگاری اور داستان گوئی کے لطف اور نئے استعاروں اور علامتوں کی چاشنی سے جو نیا شعری لب ولہجہ بنا ہے اس میں بڑی آفاقیت اور وسعت ہے اور زندگی کے بوقلموں مسائل اور افکار وجذبات کو سمو لینے کی پہنائی پیدا ہوگئی ہے۔ علم وعرفان کو شعری پیکر میں ڈھالنا اور ان میں رنگینی اور شعریت پیدا کرنا مشکل مگر ضروری کام ہے۔

نئی نسل کو راشد سے یہ گر سیکھنا چاہئے کہ شاعری بغیر ایک ہمہ گیر اور مربوط نقطۂ نظر کے

اول ذاتی تجربے کی روشنی میں بنائی ہوئی فکری شاہراہ کے بغیر زیادہ دور تک نہیں جا سکتی۔ ذاتی غور و فکر اور شخصی فلسفۂ حیات کی شاعری میں بڑی ضرورت ہے۔ شاعری کو صرف آگاہ آفات ہی نہیں آگاہِ کائنات بھی ہونا چاہیے یعنی وہ اپنے عہد کے مجموعی علم کے بنیادی خاکے سے بے بہرہ نہ ہو اور اپنے دور کے احساس کی مختلف تہوں سے روشناس ہو۔ دوسرا اہم سبق یہ ہے کہ رنگینی اور شعریت صرف چند موضوعات تک ہی محدود نہیں بلکہ ہر وہ موضوع اور نفس مضمون رنگین اور شاعرانہ ہو سکتا ہے۔ جسے شاعرانہ تخیل اپنی پوری قوت کے ساتھ گرفت میں لے سکے۔ "آزاد نظم" میں موسیقی، قافیے، ردیف اور ارکان شعر کی یکسانیت کے بغیر قایم رکھنا ہوتی ہے۔ راشد کی تکنیک اور انداز بیان اس لحاظ سے قابل تقلید ہیں۔ وہ قافیوں کی جھنکار سے کام لیتے ہیں لیکن ان قوافی کو زنجیر پا بننے نہیں دیتے۔ اس کی ایک مثال "سبا ویران" سے پیش کی جاتی ہے۔

"گیاہ سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دست کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلو انساں
سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں

یہاں مستزاد کی تکنیک بڑی کامیابی سے استعمال کی گئی ہے یا "نمرود کی خدائی" سے یہ اقتباس دیکھیے:

عجم وہ مرزِ طلسم و رنگ و خیال و نغمہ
عرب وہ اقلیم شیر و شہد و شراب و خرما
فقط نوا سنج تھے در و بام کے زیاں کے
جو ان پہ گذری تھی
اس سے بدتر دنوں کے ہم صید ناتواں ہیں

کوئی یہ کس سے کہے

در و بام

آہن و چوب و سنگ و سیماں کے

حسن پیوند کا فسوں تھے

البتہ راشد کی ترکیبوں کو اختیار کرتے وقت ان کی تعقید اور ضرورت سے زیادہ فارسی آلودگی سے خبردار رہنا چاہیئے جس کی مثالیں "حسن پیوند کا فسوں" میں نظر آتی ہیں یا "میزبان" میں "سواد کتابی کی لذت سے بے خبر" اور "بالوں میں ایک تار خاکستری تک ہویدا نہیں ہے" کی شکل میں دکھائی دیتی ہیں۔ حالاں کہ ان باتوں کو واضح اور سیدھے سادھے الفاظ میں کہا جاسکتا تھا۔

کچھ جگہ راشد سے محاورہ اور زبان کے سلسلے میں بھی تسامح ہوا ہے۔ مثلاً وہ دھڑام سے گرا ہے حالانکہ دھڑام سے گرا ہونا چاہیئے "(میزبان)"۔

(۲) "آئندہ حال بھی بے نشاں ہو چکے تھے" (دست تہ سنگ)

آئندہ جو صفت ہے اسے اسم کی طرح استعمال کیا گیا ہے حالانکہ مستقبل اور حال ہونا چاہیئے۔

(۳) "جنھیں تشنگی کے لئے سیرابی کی پوشیدہ راہوں کی ساری خبر ہے" (سایہ)

یہاں سیرابی کا محل ہے سیرابی کا نہیں۔

(۴) "پی رہے تھے جام پہ ہر جام ہم" (کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

یہاں "ہر" غیر ضروری اور غلط ہے۔

(۵) "وہ ستم سہے کہ ہمیں رہا نہ پئے خرد نہ سرِ جنوں" (غزل ۷)

یہاں پئے خرد کا استعمال مناسب نہیں۔

اس قسم کی اور بھی کئی فروگذاشتیں مل سکتی ہیں۔

یہاں "ایران میں اجنبی" کے صرف پہلے باب کے تفصیلی تبصرے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ باقی

دو حصوں کی نظموں کا تذکرہ مختصر طور پر کہیں کہیں آ گیا ہے۔ لیکن اس تفصیلی تبصرے کی روشنی میں باقی دونوں ابواب کو بھی پرکھا جا سکتا ہے۔ غزلوں کے بارے میں بھی راشد نے معذرت کا لہجہ اختیار کیا ہے۔ اس کی صناعی "آزاد نظم کی صناعی سے مختلف ہے"۔ اور یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے اپنے لئے اسے کبھی موزوں ذریعۂ اظہار نہیں بنایا اور "بیشتر تقلیداً" غزلیں کہی ہیں لیکن ان غزلوں میں پھیکا پن اور بے نمکی نہیں ہے۔ یہ غزلیں دلچسپ اور خوشگوار ہیں۔

مجموعی طور پر "ایران میں اجنبی" ہماری جدید شاعری میں اہم صحیفے کی حیثیت رکھتی ہے اور ممکن ہے یہ ایک بار پھر نئی نسل کو آزاد نظم کے امکانات پر غور کرنے اور اس سے بہتر طریقے پر کام لینے پر آمادہ کرے۔

منٹو کا فن

"میں نے اپنے افسانوں کے بارے میں کبھی غور نہیں کیا۔ اگر ان میں کوئی چیز بقول تمھارے "جلوہ گر" ہے تو وہ میرا بے کل باطن ہے۔ میرا ایمان نہ تشدد پر ہے اور نہ عدم تشدد پر۔ دونوں پر ہے اور دونوں پر نہیں۔ موجودہ تغیر پسند ماحول میں رہتے ہوئے ایمان میں استقلال نہیں رہا۔ آج میں ایک چیز کو اچھا سمجھتا ہوں لیکن دوسرے دن سورج کی روشنی کے ساتھ ہی اس چیز کی ہیئت بدل جاتی ہے۔ اس کی تمام اچھائیاں برائیاں بن جاتی ہیں۔ انسان کا علم بہت محدود ہے اور میرا علم محدود ہونے کے علاوہ منتشر بھی ہے۔"

منٹو۔ ایک خط

منٹو نے اپنے جس بے کل باطن کا تذکرہ کیا ہے وہ ہماری نسل کے لئے اجنبی نہیں۔ منٹو کے افسانوں نے اس بے کلی کے سارے زہر اور بیزاری کی تلخی کو اپنے میں جذب کیا ہے۔ اور جب وہ کہتا ہے کہ میں وہی ہوں جو مجھے حالات اور سماج نے بنایا ہے تو یہ اس کی تلخ کلامی بھی سچ سے خالی نہیں ہوتی۔ منٹو نہ اس دور میں پیدا ہوا جب حالی، سرسید اور شبلی نعمانی پرانے دور

کو بادل ناخواستہ دفن کر چکے تھے اور مستقبل کو پر امید اور پر عمل ارادوں سے دیکھ رہے تھے۔ نہ غالب اور مومن کے دور میں پیدا ہوا جب اتنا بڑا خلا اور اتنا عظیم تشنج محسوس نہ ہوتا تھا۔ وہ بیسویں صدی کے اس ابتدائی بیس برس کا فرزند ہے جس نے بہت پرانے بت گرائے اور اسی لئے اس کے افسانوں میں بت شکن کے ہاتھوں کی سختی ہے۔ بت گر کے ہاتھوں کی نرمی نہیں۔

اس بے کل باطن کا سب سے بڑا کرب یہ تھا کہ ہماری نئی نسل کو جو مغرب سے آزادی، قوم پرستی اور عالمگیر اخوت کے آدرش لے کر آئی تھی اپنے خوابوں کی تعبیریں نہیں مل رہی تھیں انھیں نوجوانوں میں منٹو بھی شامل ہے۔ وہ بدھ اور معین الدین چشتی کی اس سرزمین میں اجنبی تھے کیوں کہ ان کے پاس روحانی قدریں اور ماورائی ایمان کی روشنی نہ تھی۔ وہ خان بہادری اور دفتری چکر دونوں سے دور تھے۔ کیونکہ وہ انقلابِ فرانس، انقلابِ روس اور آزادی، اخوت اور مساوات کو بھول نہ سکے تھے کیوں کہ وہ اپنے کو دانش ور محسوس کرتے تھے سپاہی نہیں۔ اور آزادی اور جمہوریت کا یہ خواب مجسم ہوتا نظر نہ آتا تھا۔ غلامی کا کابوس سوار تھا اور عوام کی فوج کی رفتار تیز نہ تھی۔

اس کے ساتھ جاگیر دارانہ پناہ گاہوں کی تباہی اور صنعتی ترقی نے ہمارے شہروں کو جوہر شناسی کے مرکز بنانے کی بجائے بازار بنا دیا اور اب ہم میں سے ہر نوجوان اپنی سند، ذہانت، ادبی تحقیق اور سب سے بڑھ کر اپنی پوری شخصیت کو کھلے بازار میں بیچنے پر مجبور پانے لگا۔ منٹو کے افسانے ایسے ہزاروں کرداروں کو پیش کرتے ہیں۔ ان میں یہ گہرا اور دردناک احساس قدم قدم پہ ملتا ہے کہ آج جو بکتا ہے وہ سونا ہے جو نہیں بکتا وہ مٹی ہے۔ آج نیکی اور بدی کا معیار اخلاقی اور سماجی نہیں اقتصادی ہے۔ اس صنعتی تشنج اور افراتفری کے دور میں جب ہر انسان اپنے کو بیچ کر دو وقت کھانا فراہم کرنے پر مجبور ہے۔ کوئی نہ کسی سے ہمدردی کر سکتا ہے نہ مروت۔ یہ ایک عالم حشر ہے جہاں صرف توانا اور تندرست زندہ رہ سکتے ہیں۔ اور جرم ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات ہے۔

چنانچہ نیکی اور بدی، عریانی اور پردہ داری، تہذیب اور درندگی —— یہ سارے الفاظ طمع سے چمکتے ہوئے تمغے ہیں۔ ہمدردی، مروت اور انسان دوستی یہ سب ایسی چیزیں ہیں جن کے

نام سے ایک انسان دوسرے کو دھوکا دیتا ہے۔ جب ایک کارخانے دار ہزاروں کو کم تنخواہ دے کر اوران سے دوگنی تعداد کو تخفیف میں نکال کر ان ہی میں سے ایک کو سرراہ بھیک مانگتے دیکھتا ہے اور اسے بھیک دیتا ہے تو کیا وہ کوئی نیک کام کر رہا ہے؟ یہ اقتصادی گردہ بے روزگاری پھیلاتے ہیں اور کم تنخواہیں اور بے اطمینانی کی نوکری دے کر خاندان کو شکست کرتے ہیں اور ان سے زیست کے سارے ذرائع لے لیتے ہیں اور جب یہ عورتیں جنم لیتی ہیں تو انھیں مجرموں کے پروردہ گرگے ان کے تذکرے کو معیوب قرار دیتے ہیں تو کیا انھیں مبلغ اخلاق کہا جاسکتا ہے۔ منٹو قدروں کے ظاہر اور باطن میں اس تضاد کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔

منٹو نے پرانی قدروں کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور نئے نعروں اور نئے معیاروں پر ایمان لانے کی بجائے ان پر نکتہ چینی کی۔ ابھی تک اس ملمع کے خلاف بغاوت کرنے کے بعد جو راستے نکلے ہیں منٹو نے ان میں سے کسی کو واضح طور پر تسلیم نہیں کیا یہ راستے کون سے ہیں؟

سب سے پہلے مارکس کا راستہ ہے جس نے یہ بتایا کہ یہ تشنج کاروباریت اور اعلیٰ انسانی قدروں کی تباہی دراصل صنعتی ترقی اور تہذیب کا قصور نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صنعتی زندگی کی ترتیب سماجی بہبودی اور سب لوگوں کی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے نہیں کی گئی بلکہ کچھ لوگوں کے نفع کے لئے کی گئی ہے۔ اور انفرادی کاروبار جو نفع خوری کے لئے چلایا جاتا ہے باہمی مقابلے کا شکار ہوتا ہے۔ قیمتیں کم کرنے کی دھن میں نئی مشینوں کی دریافت کم سے کم مزدوروں کو کم سے کم مزدوری پر رکھنے کی کوشش اور زیادہ سے زیادہ قیمتیں وصول کرنے کی ہوس ساری زندگی سماجی زندگی کو درہم برہم کرتی ہے۔ افراتفری، تشنج، بے روزگاری اور غلامی پیدا ہوتی ہے۔ انفرادی جوہر کچلے جاتے ہیں۔ اس لئے فن کار اور ان کی لڑائی تہذیبی عمل اور صنعتی دور کے خلاف ہونے کی بجائے، صنعت کو منافع کی بجائے ضرورت کی تکمیل کے لئے ہونی چاہئے۔

دوسرا راستہ مذہب کا ہے جس کی روحانی ماورائیت اور تسکین کو مختلف فن کاروں نے اہمیت دی ہے۔ ٹالسٹائی اور دوسرے مفکروں کے نزدیک یہ تمدنی تشنج دراصل انسان کی داخلی آرزومندی

کا عکس ہے۔ دراصل وہ بہت کچھ چاہتا ہے۔ یہ آرزوئیں حیوانی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے ہیں۔ وہ جب تک اپنے کمتر نفس اور اس کی آرزوؤں سے اوپر اٹھ کر اسے ساری انسانیت سے ہم آہنگ نہیں ہوتا اور اپنے کو یزدانی محبت کا ایک ذریعہ نہیں جانتا اس کا یہ کرب ختم نہیں ہو سکتا۔ خدا پر اعتماد انسانوں سے بے پناہ محبت، اپنے دکھوں کو دوسروں کی مسرت کے لئے گوارا کرنے سے ہی ہم تہذیب کے اس تشنج اور کرب کو ختم کر سکتے ہیں۔

تیسرا راستہ فطرت پرستوں کا ہے۔ اسے آپ انارکزم بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن انارکی اور مزاج نہیں۔ روسو سے لے کر فرائڈ تک کئی فلسفی انسان کے فطری جذبات کو معصوم قرار دیتے آئے ہیں۔ انسان نیک ہے لیکن سماج کے قوانین اور بندشوں نے اسے حیوان بنا دیا ہے۔ اگر یہ غیر فطری بندشیں ہٹ جائیں اور انسان کو اس کے فطری جذبات کے مطابق زندہ رہنے کی آزادی مل جائے تو انسانیت کی بازیافت اب بھی ممکن ہے۔ یہ قیود خواہ مذہب کے نام پر ہوں خواہ ریاست کے نام پر، خواہ اخلاق کے نام، خواہ ریاست کے بل پر سب باطل ہیں۔ وہ انفرادیت اور فرد کے جذبات سے کوئی سماجی ربط تسلیم کرنے کو تیار نہیں۔ انسان آزاد پیدا ہوا ہے اور اگر ہر ایک انسان کو اس وقت غیر تہذیبی عمل کی ضرورت ہے۔ تہذیب سے اس دور کی طرف جانے کی ضرورت ہے جسے ہم وحشت اور بربریت کا دور کہتے ہیں۔ یہیں انسانی جذبات قید اور تہذیبی عمل سے آزاد تھے۔

اس طرح ان تینوں راستوں میں سے ایک کے نزدیک نظام کی ترتیب میں خرابی ہے دوسرے کے نزدیک ہمارے جذبات اور خواہشات میں تبدیلی ضروری ہے اور تیسرے کے نزدیک پورا نظام باطل ہے۔ مرض پر سب متفق ہیں، لیکن تشخیص اور علاج کے بارے میں اختلاف ہے۔ منٹو کا رجحان تیسرے راستے کی طرف ہے۔

(۲)

اس میں شک نہیں کہ منٹو کا بنیادی تصور منفی ہے لیکن تبدیلی کی جس قدر پرخلوص اور شدید خواہش اور عہد جدید کی جتنی بے رحمانہ پردہ دری منٹو کے افسانوں میں ملتی ہے اردو ادب میں اس

کی مثال نہیں۔ منٹو کو عہد حاضر کے مشینی دور کا اعلیٰ ترین نمائندہ کہا جاسکتا ہے۔ قاضی نذرالاسلام کے بارے میں مشہور ہے کہ افریقہ کے مرطوب جنگلوں میں ایک بدبودار خندق میں ۲۱ روز پڑے رہنے کے بعد یکایک شاعر کا سارا وجود باغیانہ شاعری میں ابل پڑا۔ منٹو کی جوانی بمبئی کی مصروف سڑکوں، کھولیوں اور کارخانوں، دفتروں اور محلسوں کی ساری حسرت نصیبی، تشنج اور تلخی کو پی کر چلا اٹھی ہے۔

"مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں، میری تحریر جس کے نقائص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے دراصل موجودہ عہد کے نقائص ہیں۔ میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا اس لئے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے۔

لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختۂ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔ یہ میرا خاص انداز ہے میرا خاص طرز۔"

"لذت سنگ" ص ۱۸

تہذیب و تمدن کی اس ننگی مورت کو بے نقاب کرنے کے لئے منٹو نے برقی جھٹکوں کا طریقہ استعمال کیا ہے۔ وہ تقریریں نہیں کرتا۔ ایسی صورتیں سامنے لاتا ہے جن کا وجود بذاتہٖ سماج کے اس نظام کے خلاف احتجاج ہیں جن کی خاموشی تہذیب کے شکنجے کے خلاف بڑی دردناک فریاد ہے۔ اس برقی علاج کی سب سے زیادہ چونکا دینے والی شکل ہے جنس۔ انسان کا وہ فطری جذبہ جسے سماج کی غلط بندشوں نے جرم کے راستوں پر ڈال دیا ہے منٹو نے جنس کے بارے میں بڑی بے باکی سے لکھا اور اس کی تحریروں نے سماج کے سبھی طبقوں کو بری طرح چونکا دیا۔ منٹو اور جنس باہم مترادف قرار دے دیئے گئے۔

آج منٹو کے بارے میں لکھتے ہوئے سب سے پہلے یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ منٹو فحش نگار ہے

یا نہیں ؟ میرے نزدیک اس سے کہیں پہلے یہ سوال اٹھتا ہے کہ منٹو ادیب ہے یا نہیں ؟ کیوں کہ اس سوال سے اشیاء اور ان کے مطالعے کی طرف اس کے زاویۂ نظر کا تعین ہو جاتا ہے اگر وہ ادیب ہے تو پھر یہ سوال ہی سرے سے بے کار ہے کہ وہ ننگے مجسموں کی تصویروں کے ذریعے انسانی زندگی کی حقیقتوں کو پیش کرتا ہے یا طویل مرقعوں کے ذریعے۔

منٹو کی فکر کا محور کیا ہے ؟ کیا اس کا بنیادی خیال یہ ہے کہ وہ جنس کے بارے میں ایسی باتیں کہے جو نوجوانوں کے دلوں میں سنسنی پیدا کریں، ان کے جذبات میں کھپریری لائیں اور اور اس کہانی کا ہیرو بننے کی ترغیب دیں۔ کیا منٹو کے کردار محض مضغۂ گوشت ہیں جن کا سماجی پس منظر ندارد ہے، جن کی صورتیں مسخ ہیں اور جن کے لوتھڑے محض "جنس جنس" کی آوازوں سے خلا کو آباد کئے ہوئے ہیں۔

میرے نزدیک منٹو کے کردار بڑی کرب آلود روحوں کے پیکر ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ محض مضغۂ گوشت نہیں ہیں بلکہ ان کی روحیں ان زنجیروں کو توڑ ڈالنے کے لئے بیقرار ہیں جو سماجی بندشوں نے انھیں پہنا دی ہیں اس لئے یہ غیر معمولی کرب اور یہ ٹھہرا ہوا جامد استفہام ان سب کے گرد گھومتا ہے۔ ان میں سے کوئی بھی اپنی زندگی کو قابل تقلید اور خوشگوار کہنے کو تیار نہیں۔ "ٹھنڈے گوشت کا ہیرو اپنی موت کے وقت انسانیت کی پہلی رمق محسوس کرتا ہے۔" کھول دو" کی ہیروئن اپنے حواس نذر کر چکی ہے۔ "موذیل" نے زندگی کو ابدی کرب کے ساتھ گزارنے کی عادت ڈال لی ہے۔ یہ سارے کردار اور کہانیاں آرائشی تصویریں نہیں آتشیں شیشے ہیں جن کی تیز کرنیں دور تک ہماری بوسیدہ قدروں کے لبادے کو جلاتی چلی جاتی ہیں۔

کیا ان کہانیوں کے لکھنے سے منٹو کا مقصد محض جنسی جذبات کو برانگیختہ کرنا ہے ؟ سوال یہ ہے کہ یہ مریض اور کچلے ہوئے وجود دلفریب طریقے پر پیش کئے گئے ہیں یا نہیں ؟ "ہتک" کی ہیروئن دعوت گناہ نہیں تازیانہ ہے۔ اس میں وہی مصلحانہ جوش اور رمق گوئی کی شدت پائی جاتی ہے جو ٹالسٹائی کی "اینا کرینینا" میں ملتی ہے۔ اینا بھی نیک چلن نہ تھی لیکن اس کا المیہ ہمیں

بھٹکانے کی بجائے ایک دوسرے راستے پر لگا دیتا ہے۔ اس کے علاوہ اینا اور مادام بواری کی طرح سلطانہ اور سگندھی نفسیاتی پیاس کی ماری ہوئی نہیں بلکہ ایک ایسے شکنجے میں کسی ہوئی ہیں جس کے بنانے میں ان کا کوئی ہاتھ نہیں تھا۔ سگندھی کی تصویر دیکھئے :

"وہ ساگوان کے لمبے چوڑے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹی ہوئی تھی۔ اس کی باہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں پتنگ کے اس کاغذ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں جو رات کو اوس سے بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے۔ دائیں بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا جو بار بار مونڈنے کے باعث سیاہی مائل رنگت اختیار کر گیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں پر رکھ دیا گیا ہو۔"

یہ کوئی خوبصورت اور دلفریب تصویر نہیں پھر اس کی زندگی :

"دن بھر کی تھکی ماندی ابھی ابھی وہ اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارتی تھی ابھی ابھی اس کی ہڈی پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور گھر کو واپس گیا تھا.....

..... وہ روپے جو اس نے اپنی جسمانی مشقت کے بدلے اس داروغہ سے وصول کئے تھے اس کی چست تھوک بھری چولی کے نیچے سے اوپر کو ابھرے ہوئے تھے۔ کبھی کبھی سانس کے آتار چڑھاؤ سے چاندی کے سکے کھنکھنانے لگتے اور ان کی کھنکھناہٹ اس کے دل کی غیر آہنگ دھڑکنوں میں گھل مل جاتی اور ایسا معلوم ہوتا کہ ان سکوں کی چاندی پگھل کر اس کے دل کے خون میں ٹپک رہی ہے۔"

"ہتک"

آقتصادی بدحالی، سماجی قیود اور حادثات کے یہ سلسلہ در سلسلہ رابطے جن کے جال میں میں وہ ایک کمزور مکڑی کی طرح پھنسی ہوئی ہے لیکن انھیں کوئی عبدالغفار کی لیلیٰ اور دیوداس کی طوائف کی طرح پیار کرے گا۔ کیا انھیں نشہ کی ہیروئن کی طرح کوئی قبائلی گروہوں میں تلاش کرنے جائے گا؟ نہیں! کیوں کہ منٹو نے ان کا تصوراتی لباس اتار دیا ہے۔ ان کی خوبصورت جگمگاتی ہوئی کاغذی آرائشوں کو نوچ کر پھینک دیا ہے اور جو کچھ سامنے ہے وہ ایک ناچتا ہوا ڈھانچہ ہے۔ ایک بے روح مجسمہ ہے۔ ایک سرد لاش ہے۔ منٹو نے ان لاشوں کو تہذیب کے اس نظام کی طرف پھینکا ہے اور ان کی مدد سے سماجی ترتیب کو مجرم کے کٹہرے میں لا کھڑا کیا ہے۔ منٹو اس لئے طوائف یا جنس میں دلچسپی نہیں رکھتا کہ وہ اخلاق کو خراب کرنا چاہتا ہے بلکہ اس لئے کہ وہ ان میں انسان کو دیکھ سکتا ہے۔ وہ ان کی روحوں تک رسائی رکھتا ہے اور ان کی پاکیزگی کو پرکھ سکتا ہے۔

آرٹ کو جس میں ادب شامل ہے انسانی زندگی کی تعمیم کہا گیا ہے۔ آرٹ زندگی کے مختلف مظاہر کو ایک وحدت بخشتا ہے۔ وہ اکثر تعبیر سے پریشان ہونے کے بجائے ان میں باہمی ربط اور سلسلہ ڈھونڈتا ہے۔ بلبل کی آواز عاشق کی آہ نیم شبی، کوئلے کی کانوں میں مزدوروں کی آمد و رفت کا شور، جنگ کے میدان میں سپاہیوں کا رجز اور زندگی کی رنگ برنگی شعبدہ گری وہ ان سب کو دیکھ کر ان کی ظاہری آب و تاب کو علیحدہ کر کے ان کے ناموں سے الگ ان کی روح مشترک تک پہنچتا ہے۔ بقول غالب ؎

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے　　چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

زندگی اور اس کے مظاہر کی حقیقتیں اس کے ذہن میں ریاضی کے مسلمات کی طرح آتی ہیں اور نتائج کو جنھیں آپ اس کا نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات قرار دیتے ہیں وہ پھر نیا پیکر بخشتا ہے۔ ان کو نئی دنیا میں سجاتا ہے اس لئے فنی تخلیق کا عمل تجزیہ اور تفصیل کا عمل ہے۔ منٹو کے ہر افسانے میں یہ عمل اس طرح سامنے آتا ہے۔ منٹو زندگی کے بارے میں اپنے فلسفۂ حیات کو جنس کے

باس میں ظاہر کرتا ہے۔

منٹو کا نقطۂ نظر کیا ہے؟ منٹو کے کرداروں کی بنیادی آویزش اور اس کی کہانیوں میں سائے اور رنگ کا استعمال اس کا جواب دیتا ہے۔ "کھول دو" کی ہیروئن پر اس آواز کے عادی ہو جانے کی وجہ سے ایک ہی قسم کا ردعمل ہوتا ہے تو ہمیں اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ وہ محض ایک مضغۂ گوشت نہیں بلکہ ایک انسان ہے جس سے عمل، ادراک، خود اعتمادی اور عقل کی ساری صفتیں چھین لی گئی ہیں۔ اسے حیوانات اور تشدد نے بے بس کر دیا ہے اور یہ بے بسی چلّا چلّا کر کہہ رہی ہے:

"ہاں میں ایک انسان ہوں، اشرف المخلوقات ہوں"۔

منٹو کا موضوعِ سخن موجودہ سماجی ترتیب ہے جس نے انسان کا صحیح روپ بگاڑ دیا ہے۔ کہیں اس پر ایسی قدغن عاید کی ہے کہ اس کی قدرتی ضروریات کے راستے بند ہو گئے ہیں اور جائز مطالبات کے یہ بھوت ہیبت ناک پرچھائیوں کی شکل میں اس پر کابوس کی طرح مسلط ہیں۔ فخنے نے کہا کہ نفی اثبات سے کہیں زیادہ طاقت کی مظہر ہے۔ منٹو زندگی کے صرف انہی زاویوں سے نقاب الٹتا ہے جو اپنی شدت سے اور بے پناہ تاثر کے باعث ایک لمحے میں ساری زندگی کے کھوکھلے پن پر ضرب لگا سکیں۔ یہ نفی کا وہ درجہ ہے جہاں وہ ایک مثبت قدر بن جاتی ہے۔

منٹو کی نظر شاہ راہِ عام سے ہٹ کر زندگی کی اہم خلاؤں پر پڑتی ہے۔ حقیقت کے انوکھے پہلوؤں کی طرف جاتی ہے:

> "وہ چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میری ہیروئن نہیں بن سکتی۔ مگر میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آ رہا ہے"۔
>
> "لذتِ سنگ" ص ۱۷

کیونکہ یہ ٹکھیائی جو کبھی سوگندھی ہے، کہیں رادھا، کہیں "کالی شلوار" میں تنکر ہے، کہیں "بو" کی ہیروئن ہے اور کہیں ایشر سنگھ ہے، بار بار اس بات کو دہراتی ہے کہ ہماری تہذیب میں کوئی بہت بڑی خامی ہے۔ کائنات میں سب خیریت نہیں ہے اور خدا اپنی بہشت میں آرام کرنے سے پہلے "کارِ جہاں کی درازی" پر غور کرنے پر مجبور رہے۔ منٹو بہ یک جنبشِ قلم تہذیب اور تمدن کے ملمع کو اٹھا کر پھینک دیتا ہے اور ان کرداروں کا ننگا روپ انسانیت کی ساری صدیوں کے سامنے پیش کر کے پوچھتا ہے:

"کیا تمھاری تہذیب نے ابھی تک اسی اشرف المخلوقات کو جنم دیا ہے۔ کیا تمھارے کلچر کے دعوے صرف اسی بناوٹی مخلوق کی تشکیل میں کامیاب ہوئے ہیں"۔

ہر افسانہ نگار کی طرح منٹو نے بھی اچھے اور برے افسانے لکھے ہیں لیکن بدقسمتی سے منٹو کے بارے میں صرف اس کے جنسی افسانوں کی مدد سے رائے قائم کی جاتی ہے۔

عریانی اور فحش نگاری کا مسئلہ بنیادی طور پر ادیب کے نقطۂ نظر سے متعلق ہے۔ اگر اس کا مقصد محض جنسی جذبات برانگیختہ کرنا ہے تو یقیناً وہ ادب اور سماج دونوں کا مجرم ہے۔ اگر وہ جنسی معاملات کو سخن کا پردہ ٹھہراتا ہے اور ان کی مدد سے سماج کی ترتیب اور انسانی وجود کی آویزش کا مطالعہ کرتا ہے اگر وہ ان کی مدد سے ان تاریک پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے جو خارجی حالات کی گرانباری کے خلاف فریادی ہیں جو تبدیلی کا مطالبہ کرتے ہیں اور زندگی کی بہتر تنقید کرتے ہیں تو یقیناً وہ فحش نگار نہیں۔

"شرمناک" افسانوں اور منٹو کی کہانیوں میں یہی فرق ہے۔ منٹو کا نقطۂ نظر عیاشی اور تلذذ نہیں ہے۔ وہ صرف یہ دکھانا چاہتا ہے کہ جنس جو انسان کا بنیادی جذبہ ہے مختلف قسم کی عمرانی رکاوٹوں کے سبب سے کیسے کیسے ہیبت ناک روپ اختیار کرنے پر مجبور ہے۔ ادیب کا بنیادی تصور زندگی کی اس آویزش کو پیش کرنا ہوگا۔ وہ انسانیت کا مطالعہ کرے گا۔ فحش نگار ایک جذبے میں اسیر ہوگا اور اس کی مدد سے حیوانی لذت کا جذبہ بیدار کرے گا۔ ادب پاکیزگی کا جذبہ بیدار کرتا

ہے اور ہمارے اندر زیادہ دور بیں، زیادہ حساس اور انسانیت دوست وجود کو جنم دیتا ہے جب کہ فحاشی ہمارے حیوانی وجود سے اپیل کرتی ہے۔

لیکن ممکن ہے کہ ادیب باوجود صالح نقطۂ نظر کے جنسی جذبات پیدا کرے۔ اس قسم کی بیداری اس کی فنکارانہ خامی کا ثبوت ہوگی۔ منٹو نے ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جو طرزِ اظہار کی اس کمزوری کا شکار ہو گئے ہیں لیکن یہ اس کی ناکامیاں ہیں اور محض ناکامی سے کسی ادیب کے بارے میں فیصلہ نہیں دیا جا سکتا۔

(۴)

منٹو کے افسانے دنیا کی تہذیب اور روایت کے ملمع سے بے خبر ہیں۔ وہ یقیناً تہذیب کے ملمع سے متنفر ہے۔ وہ ان تمام کرداروں سے متنفر ہے جو اس سانچے میں خود کو ڈھال لیتے ہیں اور کامیاب زندگی بسر کرتے ہیں۔ وہ اس بناوٹی خول میں ڈھل کر انسان کی آزاد روح کا خون کرنے سے نفرت کرتا ہے۔ اس لئے وہ تمام لوگ جو مٹ جاتے ہیں مگر ٹوٹ نہیں سکتے اسے عزیز ہیں جو اس سماج کے گول دائرے میں چوکھٹے ٹکڑے کی طرح لٹکے ہوئے ہیں اسے پیارے ہیں۔

ان میں بابو گوپی ناتھ ہے جو ایک نوعمر طوائف زینت کی شادی پر زندگی بھر کی متاع لٹانے کو تیار ہے۔ منموہن ہے جو فٹ پاتھ پر سوتا ہے اور اپنے ذوق کو دنیا میں ہر ایک سے بالاتر رکھتا ہے۔ شنکر ہے جو طوائف کے ہاں بھی غیر معمولی برتاؤ کا خواہش مند ہے۔ منٹو ان بگڑی ہوئی صورتوں سے اندازہ لگاتا ہے کہ یہ سانچے کس قدر مصنوعی اور بے جان تھے اور ان سانچوں میں نہ ڈھل سکنے والی شخصیتوں میں کتنی تاب مقاومت تھی کتنی انسانیت تھی۔

اس لئے عام طور پر اس کے افسانوں کے ہیرو مردود، آوارہ منش بلکہ کبھی کبھی تو جانے پہچانے بدمعاش ہوتے ہیں۔ انھوں نے یا تو جان بوجھ کر اس سماجی ملمع کو رد کر دیا ہے یا غریبی، بدی اور اپنے ماحول کی تاریکی کی وجہ سے اس تہذیبی عمل سے نکل بھاگے ہیں۔ "پڑھئے کلمہ"، "تین آنے" اور "ٹھنڈا گوشت" کے ہیرو یہی بدکردار ہیں۔ لیکن یہ حیوان تھی کاتب اور والد صاحب کے

محترم اخلاقی اتالیقوں سے زیادہ عظیم ہیں ۔

ان کرداروں کو پیش کر کے منٹو اپنی فتح کا نقارہ نہیں بجاتا۔ اس میں جنسی جذبات کو برانگیختہ کر کے مسرور ہونے کا جذبہ نہیں ملتا۔ وہ ان سب کرداروں کے ساتھ روتا ہے۔ ان کی خلش کے ساتھ تڑپتا ہے۔ یہ کوک شاستر کی تصویریں نہیں مسخ صورتیں ہیں۔ منٹو ان کرداروں کو پیش کر کے کہتا ہے :

"میرا دل درد سے بھرا ہوا ہے اور یہی وجہ ہے کہ میں علیل ہوں اور علیل رہتا ہوں۔ جب تک دردمندی میرے سینے میں موجود ہے میں ہمیشہ بے چین رہوں گا ۔ تم شاید اسے مبالغہ یقین کرو مگر یہ واقعہ ہے کہ دردمندی میرے لہو کی بوندوں سے اپنی خوراک حاصل کر رہی ہے ۔ ۔ ۔ یہ کیا کم ہے کہ میری جوانی کے دن بڑھاپے کی راتوں میں تبدیل ہو گئے۔"

"چغد" ص ۱۶

انسانیت کے سارے جوہر خلوص، ایمانداری اور محبت ایک ایک کر کے مجلسی امر و نہی کی نذر ہو رہے ہیں۔ یہ رکاوٹیں اٹھا دو اور انسان کو اس کی کھوئی ہوئی انسانیت واپس مل جائے گی ۔

اس طرح منٹو کی بنیادی آرزو نراج کی آرزو ہے ۔ قید و بند سے نکلنے کی آرزو ہے۔ ایک ایسی زندگی کی آرزو ہے جہاں انسان اپنی قدرتی خواہشات کو من مانے طور پر پورا کر سکے ۔ غیر قدرتی دستوروں کو ہٹنا چاہیئے ۔ پرانی قدروں کو ہماری نئی نسل کو مسخ کرنے کا موقعہ نہیں ملنا چاہیئے ۔ یہ مجلسی ترتیب، یہ امر و نہی، یہ قانون اور یہ ملمع شکست ہونے چاہئیں ـــــ یہ منٹو کا نقطۂ نظر ہے ۔

منٹو کی اکثر کہانیاں پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسانیت کے مستقبل کی طرف سے مایوس ہے۔ وہ کوئی آسرا نہیں دیکھتا۔ جب انسان اپنی قدرتی خواہشات کی بلا روک ٹوک تکمیل کر سکے گا اور یہ اصل جذبات، یہ اصل انسانی وجود جو شکنجوں اور قانونوں میں جکڑا ہوا تڑپ رہا ہے کبھی

اس بارگراں سے رہائی پا سکے گا۔ لہذا وہ انسانیت کے لئے روتا ہے۔ اس کی تاریک اور دردناک تصویریں کھینچتا ہے اور اپنی ساری ذہنی کلبیت ان پر صرف کرتا ہے۔ منٹو دہشت پسند نہیں انسانیت دوست ہے:

"مصیبت یہ ہے کہ یہ الم ہی انسانیت کی قسمت ہے۔ اس کی زندگی اور اس کی موت، اس کی جوانی اور اس کا بڑھاپا۔ یہ الم ہی سعادت حسن منٹو ہے۔ یہ الم ہی آپ ہیں۔ یہ الم ہی ساری دنیا ہے جس میں کسوٹیاں زیادہ ہیں اور کسے جانے والے کم۔ جس میں پتھر کم ہیں اور سر پھوڑنے والے زیادہ۔"

"لذتِ سنگ" ص ۱۲۸

منٹو غلط عمارت کو ڈھانا چاہتا ہے اور دوسری عمارت کا کام معمار اور انجینیر کے ہاتھ میں چھوڑ دینا چاہتا ہے۔ اگر وہ عمارت بھی غلط بنے تو اسے بھی وہ اسی طرح مسمار کرے گا اور اسی طرح پھر نئی عمارت بنانے کا کام نئے انجینیروں کے سپرد کر دے گا لیکن کیا یہ طریقۂ عمل منفی نہیں ہے؟

(۵)

منٹو نے اردو افسانے میں جدید حقیقت نگاری کی پائیدار روایت قائم کی۔ پریم چند کے افسانے "کفن" کے باوصف حقیقت نگاری کی پائیدار روایت کا سلسلہ منٹو کے افسانوں ہی سے ملتا ہے۔ اس کے باوجود کہ منٹو کی فکر میں رومانوی کرب اور اذیت پسندی کا عنصر موجود ہے۔ ہم صرف اسی میں زندگی کو بے نقاب کرنے کی جرأت پاتے ہیں۔

اردو افسانے کی روایت عجیب ٹیڑھے میڑھے راستوں سے ہو کر گزری ہے۔ حجاب نے "صنوبر کے سائے" میں جو دنیا آباد کی تھی اور پریم چند نے جو آدرشی کردار بنائے تھے وہ ماورائی قدروں کے علمبردار تھے۔ وہ اپنے شدید اثرات چھوڑ گئے اور یہ رومانوی فضا مختلف طریقوں سے جاری رہی۔ جوش ملیح آبادی کا کسان ہو یا ان کی انقلابی گھن گرج۔ احمد علی کی "ہماری گلی" کا بالائی فروش ہو یا کرشن چندر کا پرکاش چند بالکونی میں ہو یا ٹوٹے ہوئے تارے کا ہیرو یا عصمت کی کہانی "جڑیں"

اور "چوتھی کا جوڑ" کے کردار۔ یہ سب کے سب ایک خوبصورت دھند میں لپٹے ہوئے ہیں۔ یہ زندہ سے ایک رومانوی بعد قائم رکھتے ہیں۔ ایک افسانوی فضا اور ایک رنگین دھند مستولی رکھتے ہیں۔

منٹو ان کے مقابلے میں زندگی کی حقیقتوں سے ایسے زاویوں کو پیش کرتا ہے جو اس کی ساری سنگینی، گرانباری، ویرانی اور تلخی کو اسیر کر سکیں۔ اس کوشش میں وہ معمول کے روشن پہلوؤں سے تجاوز کرتا ہے اور زندگی کی سنگینی کے نمائندہ کونے تلاش کرتا ہے۔ اس کی کہانیوں میں شفالو کے پھول، زعفران کی مہک، سرو کے سائے اور پیانو کے نغموں کے تذکرے کے بغیر دل آویزی اور حسن ہے۔ وہ زندگی کے غیر حقیقی حسن کا نقیب نہیں۔ وہ اس کے دکھ میں ڈوب کر اس کی یکسانیت اور سخت کوشی میں تیر کر اس کا حسن پاتا ہے اور اس کا راز کھوجتا ہے۔ اس کے کردار بقول منٹو کے سامنے کھڑی ہوئی لڑکی کی تلاش میں پشاور کا ٹکٹ لینے اور وہاں پہنچ کر اسے نہ پانے پر ماتم کرنے اور نظمیں کہنے کے قائل نہیں۔ وہ زندگی کو ننگی آنکھوں سے دیکھتا ہے رنگین چشمے سے نہیں۔

حقیقت نگاری سے ہی کیا مراد ہے۔ حقیقت نگار اپنے افسانوں میں زندگی سے صرف وہ کردار پیش کرے گا جو روزمرہ کی زندگی سے ہماری توجہ کو نہیں ہٹاتے۔ وہ ایسے کردار ہیں جو دنیا میں رہنے بسنے والے ہزاروں آدمیوں کی طرح ہیں اور انھیں ایسے واقعات پیش آتے ہیں جو زندگی کے بارے میں کوئی خوش فہمی پیدا کرنے کی بجائے اس کی سنگینی کو بے نقاب کرتے ہیں۔ رومان نگار زندگی کی لہر میں حسن کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگار اس لہر کو بے نقاب کرتا ہے اور اس کے کرب اور درد میں ڈوب کر موتی نکالتا ہے۔

اس کے علاوہ حقیقت نگار اسی کردار یا واقعہ کے بیان اور تخلیق میں داخلی اور جذباتی دفور کو دخل دینے کی بجائے خارجی اور روزمرہ کے طرز اختیار کرتا ہے۔ وہ پس منظر سے زیادہ اہمیت پیش منظر کو دیتا ہے۔ وہ تاثراتی فضا پیدا کرنے پر اتنا زور نہیں دیتا جتنا واقعہ کی لازمی ترتیب پر۔

منٹو کے افسانوں میں ـــــ خارجی صداقت کا احساس ہوتا ہے۔ شروع کے افسانوں میں

جذباتی وفور کی شدت ہے۔ "نعرہ"، "خوشیا" اور "ہتک" میں منٹو کا قلم خارجیت پر اپنے کو مرکوز نہیں کرتا مگر بعد کے افسانوں میں یہ ہنر ملتا ہے۔ وہ زندگی کے بارے میں کچھ کہنے کی بجائے اس کے ایسے گوشوں کی مصوری پر اکتفا کرتا ہے جن کی زبان بذاتِ خود فصیح ہے۔ اس کے کردار زندگی کو بھوگتے ہیں۔ اس کے بارے میں سوچتے نہیں۔ یہ بھگتنے کا عمل بڑا ہی حقیقی ہے۔ اس لئے اس کے ہاں رومانوی خزینے اور رنگین سائے نہیں۔ سیدھی سادی آڑی ترچھی لکیریں ہیں۔ سیاہ و سفید رنگ ہیں اور اس کی تصویریں انھیں لکیروں سے بنی ہیں۔ وہ پس منظر کی رنگینی اور حسن سے بے نیاز ہیں کیوں کہ پیش منظر کی حقیقتیں اس کے لئے بہت ہیں۔

یہی بات اس کے انداز بیان کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ اس کی تشبیہیں اور استعارے افسانوں پر چھا جانے کی کیفیت نہیں رکھتے۔ وہ جگ سا پزل کے ایسے ٹکڑے ہیں جو نہ بہت زیادہ دل آویز ہیں اور نہ بقیہ حصوں سے زیادہ تابناک مگر وہ اس ماحول کا ایک حصہ ہیں جس کے بغیر کہانی کا خلا پر نہیں ہو سکتا۔ مجھے آنکھوں کو جھیل کی گہرائیوں سے تشبیہہ دینے پر کوئی اعتراض نہیں لیکن جب یہ دیا خود آنکھوں کے بیان سے بے نیاز کر دے تو میں نثر میں اس غزل خوانی کو مستحسن نہیں کہہ سکتا۔ منٹو نے نثر میں شاعری نہیں کی ہے، نثر لکھی ہے۔ اور ایک صاحب طرز کی طرح لکھی ہے۔ اس کی تشبیہوں اور استعاروں میں شاعری کا حسن نہیں نثر کی سلاست اور نکھار ہے۔

چند تشبیہیں دیکھئے:

"اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا.... اسے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑیاں سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہیں۔"

"کالی شلوار"

"اگر اس کے سر پر سبز دوپٹہ نہ ہوتا تو انور نے یقیناً اسے زبرجد ہی سمجھا ہوتا جس کا رنگ عام طور پر اکتا دینے والا سفید ہوتا ہے۔"

"پری"

"اس کی باہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں پتنگ کے اس کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں جو رات کو اوس سے بھیگ جانے کے باعث کاغذ سے جدا ہو جائے۔"

اور "دائیں بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا جو بار بار مونڈنے کے باعث سیاہی مائل رنگت اختیار کر گیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں پر رکھ دیا گیا ہے۔"

"ہتک"

منٹو کے افسانوں میں قدرتی مناظر کے بیان سے حسن کاری نہیں کی گئی۔ نہ کہیں عشق پیچاں کی بیلوں کے تذکرے ہیں اور نہ موسم بہار کے نغموں کے چرچے۔ وہ قدرتی مناظر کی تصویر کشی بھی خارجی صداقت کے ساتھ کرتا ہے۔ داخلی شعریت سے نہیں۔ وہ ان میں کبھی افسانے کی ہمہ گیر سنگین فضا کو فراموش نہیں کرتا۔

"آسمان بالکل صاف تھا، بادلوں سے بے نیاز۔ بہت بڑے خاکستری تنبو کی طرح ساری بمبئی پر تنا ہوا تھا۔ حدنگاہ تک جگہ جگہ بتیاں روشن تھیں۔ ترلوچن نے ایسا محسوس کیا تھا کہ آسمان سے بہت سارے جھڑ کر بلڈنگوں سے جو رات کے اندھیرے میں بڑی بڑی درخت معلوم ہوتی تھیں اٹک گئے ہیں اور جگنوؤں کی طرح ٹمٹما رہے ہیں۔"

"موذیل"

ان تشبیہوں، استعاروں اور قدرتی مناظر کے بیان سے ایک بات واضح ہوتی ہے۔ منٹو کا ذہن ہمارے صنعتی عہد اور مشینی دور کے لوازمات سے اپنا مواد جمع کرتا ہے۔ انھیں سے تشبیہیں تلاش کرتا ہے۔ ریل کی پٹریاں، فریجڈیر، بلڈنگ، خاکستری تنبو یہ سب چیزیں گویا ہمارے دور کی ارضی تہذیب سے بندھی ہوئی ہیں۔ ان میں نہ ماورائی حسن ہے، نہ عہد وسطیٰ کا رومانوی بعد۔ یہ مشینی یکسانیت اور روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہو کر سامنے آئی ہیں اور منٹو انھیں رد کرنے کی بجائے انھیں سے حسن آفرینی کا کام لیتا ہے۔

منٹو کا سارا زور ٹھوس حقیقتوں پر ہے پس منظر پر نہیں۔ ان کے افسانوں میں یہ ٹھوس حقیقتیں واقعات کے تانے بانے کی شکل میں سامنے آتی ہیں۔ ان میں روزنامچے کی سی بے باک سچائی ملتی ہے جو ہمیں اس دنیا سے ایک لمحے کے لئے دور نہیں جانے دیتی۔ پھر بھی اس اردگرد کی زندگی کے ہزارہا واقعات میں وہ ایک انجانے ربط اور آہنگ کو بے نقاب کرتا ہے۔ وہ ظاہری پردے اٹھاتا، اوپری سطح سے گذرتا، اشیاء کے باطنی آہنگ میں ایک نقطۂ نظر کی تلاش کرتا ہے۔ زندگی کیا ہے؟ یہ سوال ہر کہانی کے موڑ پر اس کا پیچھا کرتا ہے۔

افسانہ نگار زندگی کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر واقعات اور کرداروں کے ذریعے پیش کرسکتا ہے۔ اگر وہ اپنے فن کے اصولوں سے اچھی طرح واقف ہے تو اسے ان کے علاوہ کچھ اور کہنے یا کسی طرح بآواز بلند فکر کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ وہ اپنے خیالات کو مجرد شکل میں نہیں رکھتا بلکہ اشیاء اور واقعات کی فکری معنویت کو بے نقاب کرتا ہے۔ خیالات کو واقعات کے پیکر میں ڈھالنے میں جو ملکہ جدید افسانہ نگاری میں منٹو کو حاصل ہے اس میں بیدی کے سوا اس کا اور کوئی شریک نہیں۔

منٹو کے کافی افسانے واحد متکلم میں لکھے گئے ہیں۔ ممکن ہے ان افسانوں میں اس کے داخلی تجربات کا عنصر زیادہ ہو لیکن ان میں کبھی اس نے قاری سے کوئی جذباتی اپیل نہیں کی ہے۔ اس کا فن واقعات اور کردار نگاری کا فن ہے۔ وہ تقریر، تبصرے اور خود کلامی کے سہارے کے بغیر منزل تک پہنچنے کا عادی ہے۔ غالباً اس کی کامیاب ترین "موذیل" ہے جو سوچتی کم ہے مگر جسے ساری انسانیت سے پیار ہے۔ موذیل کو یہ بات بتانے کے لئے کوئی تقریر نہیں کرنا پڑتی۔ مگر جب وہ ایک سکھ لڑکی کو بچانے کی خاطر خود اپنی جان دے دیتی ہے تو اس کا ایک حملہ اس بات کو بڑی شدت سے بیان کرتا ہے:

> "ترلوچن واپس آگیا۔ اس نے آنکھوں آنکھوں میں موذیل کو بتا دیا کہ کرپال کور جا چکی ہے۔ موذیل نے اطمینان کا سانس لیا لیکن ایسا کرنے سے بہت سا

خون اس کے منھ سے بہہ نکلا؟ "اوہ ڈیم اِٹ" کہہ کر اس نے اپنے مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی کلائی سے اپنا منھ پونچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی۔

"آل رائٹ ڈارلنگ۔ بائی بائی۔"

ترلوچن نے کچھ کہنا چاہا مگر لفظ اس کے حلق میں اٹک گئے۔ موزیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی "لے جاؤ اس کو .... اپنے مذہب کو" اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔"

"موزیل"

دراصل موزیل منٹو کے افسانوی آرٹ میں ایک نئی منزل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس افسانے میں وہ منفی قدروں سے آگے بڑھ کر بڑی شدید اور پرخلوص انسان دوستی کا ثبوت دیتا ہے۔ ایسی انسان دوستی جو بناوٹی ہمدردی اور اخلاقی تصنع سے بہت بلند ہے اور جو درد مشترک کے گہرے رشتے سے پیدا ہوئی ہے۔ "موزیل" میں منٹو ایک مثبت قدر کی دریافت میں کامیاب ہوا ہے۔

منٹو کس طرح خیالات کو کردار اور واقعات کے خاکے کی مدد سے بنتا ہے۔ یہ بات "ٹھنڈا گوشت" میں بھی واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ خود منٹو کی زبان سے فن کو تہِ نقاب کرنے کے فن کا حال سنئے:

"مرنے سے پہلے ایشر سنگھ کو اپنی بہیمیت کا احساس بھی ہوا اور یہ احساس اس کے اردگرد پھیلی ہوئی ظلمت میں روشنی کی ایک کرن تھی۔ مصنف (منٹو) لکھتا ہے .... لہو ایشر سنگھ کی زبان تک پہنچ گیا۔ جب اس نے اس کا ذائقہ چکھا تو اس کے بدن میں جھرجھری سی دوڑ گئی۔ اس نے اپنے آپ سے کہا ... اور میں... اور میں بھینی ... چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں ــــ اسی کرپان سے۔"

"ایشر سنگھ نے اپنی کرپان سے چھ آدمی قتل کئے تھے جو نفسیاتی حادثہ اسے پیش آیا اس سے پہلے غالباً اس نے کبھی غور نہ کیا ہو گا کہ اس کے ہاتھوں

چھ آدمیوں کا خون ہو چکا ہے۔ مگر وہ اب اپنے خون کا ذائقہ چکھتے ہوئے سوچتا ہے بلکہ یوں کہئے کہ یہ سوچنے کے قابل ہو جاتا ہے کہ جس کرپان نے تیرا گلا کاٹا ہے اس سے میں چھ آدمی کاٹ چکا ہوں۔ اور جب وہ "چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں" کے ساتھ بھینی .... کا استعمال کرتا ہے تو کیا ہمیں اس گالی میں اس کی روح کی دردناک چیخ سنائی نہیں دیتی!"

"ٹھنڈا گوشت"

غالباً اس تخلیقی عمل پر کسی اضافے کی ضرورت نہیں۔

(۶)

منٹو کے انداز بیان پر غور کرتے ہوئے ہم اس کی سیرت نگاری کی بے پناہ قدرت اور اردو زبان میں اس کے جو اضافے ہیں فراموش نہیں کر سکتے۔ منٹو سے زیادہ متنوع کردار کسی دوسرے افسانہ نگار نے پیش نہیں کئے۔ ان کرداروں میں صرف مزاج ہی کا فرق نہیں، ماحول اور شخصیت کا فرق ہے۔ تمدن اور ذہنی سطح کا فرق ہے۔ ان میں فوجی بھائی، فورٹ، جانکی، رادھا، مدن موہن، شاعر، افسانہ نگار، پروفیسر، رومانوی نوجوان، بت گر، بت، بت فروش غرض سبھی قسم کے لوگ ہیں اور منٹو کا قلم انھیں پورا انفرادی حسن اور نوک پلک بخشتا ہے۔ وہ اس طرح عمل کرتے ہیں جس طرح ان کی سیرت مطالبہ کرتی ہے۔

منٹو نے اردو میں نئے کرداروں کا ایک بے مثال آئینہ خانہ سجایا ہے۔ پھر چونکہ یہ سارے کردار اپنے ماحول اور اپنی ساری خصوصیات کے ساتھ آئے ہیں لہٰذا حتمی طور پر انھوں نے زبان اور بیان کے ذخیرے میں بالکل نئے الفاظ اور نئے طرزِ ادا کو رواج دیا ہے۔ مثلاً سینڈو کے یہ جملے دیکھئے:

"بابو گوپی ناتھ! تم ہندوستان کے نمبر ون رائٹر سے ہاتھ ملا رہے ہو، لکھتا ہے تو دھڑن تختہ ہو جاتا ہے۔ لوگوں کا۔ ایسی ایسی کنٹی بنوٹی ملاتا ہے کہ

طبیعت صاف ہو جاتی ہے۔"

"پھندنے"

"افسوس! بی ڈیمنڈ، سلی اڈیٹ۔ تم یہ سوچو کہ تمہاری اس کو ..... کیا نام ہے اس کو رکا اس محلے سے بچا کر لانا کیسے ہے .... تم بیٹھ گئے تعلقات کا رونا رونے۔ یتھار۔ میرے تعلقات کبھی قائم نہیں رہ سکتے۔ تم ایک سلی قسم کے آدمی ہو۔"

"موذیل"

"ٹھنڈا گوشت"، "پڑھیئے کلمہ" وغیرہ میں نچلے طبقے کا جو لہجہ اور الفاظ منٹو نے استعمال کیے ہیں انھوں نے اردو میں نئے طبقوں کی نمائندگی کا راستہ کھول دیا ہے۔ بمبئی کے فٹ پاتھ اور کھولیوں کی زبان، پنجاب کے دیہاتوں اور شہری زیر زمین دنیا کی بول چال نئی سج دھج کے ساتھ منٹو نے پیش کی ہے۔

اس جگہ منٹو کے مکالموں کا تذکرہ ضروری ہے۔ مکالمے منٹو کے فن کا محور قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ منٹو ایک طرف ان کی مدد سے کردار کے گہرے سے گہرے پرت تک پہنچتا ہے اور دوسری طرف کہانی کے نازک سے نازک موڑ کو انہی مکالموں کے ذریعے حل کرتا ہے۔ "ایجی ڈوڈو" صرف مکالموں کا افسانہ ہے۔ گو اسے کامیاب افسانہ کہنا صحیح نہ ہوگا۔ اس کی مکالمہ نگاری کا سب سے اعلیٰ نمونہ بادشاہت کا خاتمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ کہانی کا خاتمہ ضرورت سے زیادہ ڈرامائی اور انتہا پسندانہ ہے۔ اس کے مکالموں میں منٹو کا مخصوص طنز و مزاح، شگفتگی، تیکھاپن اور شخصیت کا تلخ اور گوارا گداز سبھی کچھ موجود ہے۔

"تھوڑے وقفے کے بعد آواز آئی "سمجھ میں نہیں آتا کیا بات کروں، آپ ہی شروع کیجیے نا کوئی بات۔" کہہ کر منموہن نے تھوڑی دیر سوچا "نام اپنا بتا چکا ہوں۔ عارضی طور پر ٹھکانہ میرا یہ دفتر ہے۔ اس سے پہلے فٹ پاتھ پر سویا کرتا تھا۔"

آواز آئی "فٹ پاتھ پر آپ مسہری لگا کر سوتے تھے؟"

منموہن ہنسا "اس سے پہلے کہ میں آپ سے مزید گفتگو کروں میں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں نے کبھی جھوٹ نہیں بولا۔ فٹ پاتھوں پر سوتے مجھے ایک زمانہ گذر گیا ہے۔ یہ دفتر تقریباً ایک ہفتے سے میرے قبضے میں ہے۔ آج کل عیش کر رہا ہوں۔

آواز آئی "کیسے عیش؟"

منموہن نے جواب دیا "ایک کتاب مل گئی تھی یہاں سے۔ آخری اوراق گم ہیں۔ میں اسے بیس بار پڑھ چکا ہوں۔ سالم کتاب کبھی ہاتھ لگی تو معلوم ہو گا ہیرو ہیروئن کے عشق کا انجام کیا ہوا۔"

"بادشاہت کا خاتمہ" صہ ۱۲

جانکی میں نراین کے دس اصول اور اس کے مکالمے۔ موذیل کی جگمگاتی ہوئی تلخ کلامی منٹو کی مکالمہ نویسی کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان میں منٹو کے انداز بیان کی سب سے نمایاں خصوصیت طنز اور شگفتگی پائی جاتی ہے۔ منٹو کے افسانے ضرورت سے زیادہ ڈرامائیت کا شکار ہو سکتے ہیں لیکن بے جان اور غیر دلچسپ نہیں ہو سکتے ہیں۔ ان میں ایک چنگاری ہے جو خاکستر میں اوجھل ہو سکتی ہے۔ منٹو کو سارے کرفیو توڑنے میں لطف آتا ہے۔ وہ ہمیشہ نازک اور صبر آزما لمحات میں پرسکون اور عظیم محسوس کرتا ہے اور اس کے سارے جوہر نکھر آتے ہیں۔ دراصل کوئی اعلیٰ انداز بیان شگفتہ مزاج کے بغیر مکمل نہیں ہوتا اور ایک صاحب طرز مصنف کی طرح شگفتگی اور مزاح کی چاشنی کو خوبصورتی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ یہ مزاح کبھی الفاظ اور مکالموں میں ہوتا ہے۔ جیسے:

> خورشید اخبار کا کٹنگ لائی۔ کوئی خوشامدی قسم کا رپورٹر تھا جس نے چھ مہینے پہلے ایک پرائیویٹ محفل میں خورشید کا گانا سن کر اسے آفتاب موسیقی کا خطاب عطا فرمایا تھا۔ میں یہ کٹنگ پڑھ کر مسکرایا اور شرارتاً خورشید سے کہا "آپ کا

یہ خطاب غلط ہے۔ سردار زور آور سنگھ نے مجھ سے پوچھا، کیوں"۔

میں نے شرارتاً کہا "عورت کے لئے آفتاب نہیں آفتابہ ہونا چاہیئے۔

خورشید صاحبہ آفتاب موسیقی نہیں آفتابہ موسیقی ہیں"۔

"ٹھنڈا گوشت" صـ۱۶۱

کبھی واقعات کی مدد سے پیدا کیا جاتا ہے۔ "رحمت خداوندی کے پھول" اور "پیرن" میں واقعات نے مزاحیہ انداز اختیار کر لیا ہے۔ "رحمتِ خداوندی کے پھول" میں ڈاکٹر غلام رسول گھر پر شراب پینے کے لئے بیوی سے درد سر کا بہانہ کرتا ہے اور دوا بتا کر شراب کی بوتل گھر لے آتا ہے اور اس کی بیوی اسے منا منا کر شراب کی خوراکیں پلاتی ہے۔ مگر ایک دن یکایک گھر واپس آنے پر اسے پتہ چلا کہ نسیمہ کے سر میں درد تھا اور اس نے دوا خود بھی پی لی ہے تو وہ رحمت خداوندی کے پھول برستے محسوس کرتا ہے۔ "پیرن" میں برج موہن ایک ایسی لڑکی سے محبت کرتا ہے جس کی نحوست کو آزمانا چاہتا ہے کیوں کہ ہر بار جب وہ اس سے ملنے جاتا ہے تو اسے نوکری سے جواب مل جاتا ہے۔ برج موہن سنجیدگی سے کہتا ہے:

"میرا جی چاہتا ہے کہ ملازمت سے جواب ملنے سے پہلے ملازمت سے علیٰحدہ ہو جاؤں یعنی خود اپنے آقا کو جواب دے دوں۔ اس کے بعد میں کہوں "جناب مجھے معلوم تھا کہ آپ مجھے برطرف کرنے والے ہیں۔ اسی لئے میں نے آپ کو زحمت نہ دی"۔

مگر پیرن کے منحوس اثر کو چکمہ دینے کی کوشش بھی ناکام رہتی ہے۔ جب وہ پیرن سے مل کر آتا ہے اور ملازمت سے نکالے جانے کا انتظار کرنے کی بجائے خود استعفیٰ دے دیتا ہے تو مالک اسے نکالنے کی بجائے اس کی تنخواہ بڑھا دیتا ہے۔ ان آخری سطور کی حسرت دیکھئے:

پیرن سے برج موہن کی دلچسپی ختم ہو گئی۔ اس نے مجھ سے ایک روز کہا:

"پیرن کی نحوست ختم ہونے کے ساتھ ہی وہ بھی ختم ہو گئی اور میرا ایک

نہایت دلچسپ مشغلہ بھی ہوگیا۔ اب کون مجھے بیکار رکھنے کا موجب ہوگا۔"

"بادشاہت کا خاتمہ" ص ۱۰۱

یہ انداز بیان منٹو کی فطرت ثانیہ بن گیا ہے۔ وہ معمولی سے معمولی بات کو بھی مزاح اور طنز کے پیرایے میں بیان کرنے پر پوری قدرت رکھتا ہے۔ "سیاہ حاشیے" میں طنز کرخت شکل میں نظر آتا ہے۔ "چغد" میں اس کی تلخی میں بھی ایک گوارا آمیزہ پایا جاتا ہے اور "موذیل" کا پورا کردار طنز کے ساتھ ساتھ خوش مذاقی کے ساتھ تراشا گیا ہے۔

(۷)

منٹو کے فن کارانہ خلوص، اس کے بے پناہ مشاہدے، تجزیاتی نظر نے اردو افسانے کو ایک اعلیٰ ترمقام بخشا ہے۔ اس کے افسانے محض عریانی اور فحش نگاری کے انبار نہیں، فنکارانہ تخلیق ہیں اور اس کی جگہ صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں ہے۔ اور ہنری اور ماہم کے اثر اور جدید عہد کے تشنج کے عکس نے اس کی کہانیوں میں جو ایک سنجیدہ خوش طبعی کی متاع ہے اس کی نظریاتی منفیت اور فلسفیانہ ناتمامی کے باوجود منٹو کا فن اعلیٰ ادب کا ایک جزو ہے۔

(یہ مقالہ منٹو کی حیات میں شایع ہوا ۱۹۵۲ء)

احتشام حسین کی تنقید نگاری

پچھلے ۳۵، ۴۰ سال سے اردو تنقید پر صرف ایک نقاد کی حکمرانی رہی ہے۔ سید احتشام حسین کی یہ حکمرانی جابرانہ اور آمرانہ نہیں تھی، ایسی شائستہ اور باوقار تھی کہ آج اس کا ذکر بھی شاید چونکا دینے کے لئے کافی ہوگا۔ یہ حکمرانی چیختی چنگھاڑتی انانیت کی حکمرانی نہ تھی جو زرق برق لباس میں جگمگاتی تخت و تاج سے مرصع ہو کر نظروں کو خیرہ کرتی بلکہ ایک ایسے ہمدرد اور دوست کی تھی جو دھیرے دھیرے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔

کسی ادبی شخصیت کا سرمایۂ وجود صرف یہی تو ہے کہ اس نے اپنے دور کی دانش کو کس حد تک متاثر کیا۔ کس طرح وہ رگوں میں دوڑتے پھرتے لہو کی طرح اپنے عہد کے شعور میں سرایت کر گیا۔ کس طرح اس کی بصیرت کے چراغ نے دوسرے چراغ روشن کئے؛ جب یوں ہوتا ہے تو پھر جسمانی وجود کے ناگزیر خاتمے کے بعد بھی ادیب کے چہرے پر فاتحانہ تبسم کھیلتا ہے۔

احتشام صاحب نے ہمیں کیا دیا؛ جو لوگ ان سے واقف ہیں، ان کی شاگردی یا دوستی کا شرف رکھتے ہیں انھیں شاید یہ اعتراف کرنے میں ہچکچاہٹ محسوس نہ ہوگی کہ ان کا تنقیدی سرمایہ، ان کی ذہانت، وسیع مطالعے اور تجزیاتی نظر کے مقابلے میں بہت کم ہے۔ وہ اردو کو جو کچھ دے سکتے تھے اس کا عشر عشیر بھی نہ دے سکے کیوں کہ ہندوستان کے دانش ور کا یہی مقصد ہے کہ وہ

زندگی کی تگ و دو میں معمولی اور حقیر سہولتوں کے لئے لڑتے لڑتے اپنی صلاحیتوں کا خون کر دے۔ پھر بھی احتشام صاحب ان تمام پریشانیوں اور الجھنوں کے باوجود جو زندگی بھر ان کے ساتھ ساتھ رہیں پچھلے پچاس سال میں ہمارے سب سے قدآور نقاد ہیں۔

احتشام صاحب نے جب تنقید کی طرف توجہ کی اس وقت لفظی موشگافیوں کا دور دورہ تھا یا پھر میکانکی تنقید کا عمل دخل۔ ایک طرف تو اثر لکھنوی اور نیاز فتحپوری کی تنقیدیں تھیں جو ادب پارے کے محض ادبی روپ کا لیکھا جوکھا بیان کرتی تھیں۔ کہیں لفظی غلطیاں گنوا دیں۔ کہیں تراکیب پر تبصرہ کر دیا۔ کہیں کہیں انگریزی تنقید سے مستعار جملوں کا استعمال کر دیا گیا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جس نئی تنقید کا عمل دخل ہوا اس کے صرف دو باقاعدہ نمونے اس وقت تک سامنے آئے تھے۔ ایک اختر رائے پوری کی کتاب "ادب اور انقلاب" کے مضامین اور دوسرے مجنوں گورکھپوری کے مجموعے "ادب اور زندگی" کے مقالے۔ "ادب اور انقلاب" نے زندگی کی نئی راہ تو دکھائی مگر اس میں گرمی زیادہ تھی اور روشنی کم۔ اس نے مارکسی تنقید کے نام سے جو روش عام کی اس میں مارکسی شعور بہت کم تھا اور میکانکی انداز بہت زیادہ۔ اقبال کو فاشسٹ اور پوری صنفِ غزل کو انحطاط پذیر جاگیر داری نظام کا نمائندہ کہہ دینا بہت میلو ڈرامائی حرکت تو کہی جا سکتی ہے مگر اس میں مارکسیت کا صحیح شعور تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ مجنوں گورکھپوری کی تنقیدیں اہم تھیں لیکن ان میں اس نئے تنقیدی شعور کا محض خاکہ سا تھا جس میں رنگ بھرنے کے لئے کسی اہم نقاد کا انتظار تھا۔

احتشام صاحب نے اس وقت لکھنا شروع کیا جب "نیا ادب" اور "ترقی پسند ادب" کی اصطلاحیں ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوئی تھیں۔ اکثر ایسا ہوتا تھا کہ غیر ترقی پسند ادیبوں کے الزامات کے لئے ترقی پسند ادیبوں کو جواب دہی کرنا پڑتی تھی۔ محمد حسن عسکری کے افسانہ "بیسلن"، میراجی کی نظم "سرِ راہے" اور ن۔م۔ راشد کی "درتچے کے قریب" ان سبھی پر عریانی، ابہام اور ہیئت کے نئے تجربوں کے الزام لگتے تھے۔ ترقی پسند شاعروں پر پروپیگنڈے کا جرم بہت بعد میں عائد ہوا۔ پہلے انھیں صرف فحش نگار، دہریا، مخرب اخلاق اور آزاد نظم کے پرستار کی حیثیت سے مورد الزام ٹھہرایا

جاتا تھا۔ ماہر القادری اور راجہ صاحب محمود آباد کے زیر پرستی جو کانفرنس بمبئی میں ہوئی تھی اس میں بھی یہی الزام لگائے گئے تھے۔ غلام احمد فرقت کی "ناروا" کی پیروڈیاں میں بھی انہی عیوب کو نشانہ بنایا گیا تھا۔

احتشام صاحب کے ابتدائی مضامین میں بھی نئے ادیبوں کے دفاع کی کوشش ملتی ہے۔ مثلاً "تنقیدی جائزے" ۱۹۴۴ کے پہلے مضمون "اردو ادب میں ترقی پسندی کی روایت" میں یا اس مجموعے کے ایک اور مقالے "مواد اور ہیئت"، "نئی شاعری میں ان کے تعلق کا سوال" میں احتشام صاحب پہلے نقاد ہیں جو نئے اور ترقی پسند کے فرق کو پہچانتے اور دونوں میں ایک حد فاصل قایم کرتے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ احتشام صاحب شروع ہی سے ان ادیبوں سے متاثر نظر نہیں آتے ہیں جنھوں نے آگے چل کر اپنی راہیں ترقی پسند تحریک سے الگ کرلیں۔

احتشام صاحب کے تنقیدی شعور نے پہلی بار تنقید کا رشتہ دانش عصر سے جوڑ دیا۔ ایک ایسے دور میں جو نعروں سے مرعوب ہو رہا تھا اور سوشلسٹ حقیقت نگاری کے نام پر میکانکی انقلاب پسندی کو اختیار کر کے مضحکہ خیز حد تک سطحی ہو چکا تھا۔ احتشام صاحب کی تنقیدیں سنجیدہ علمی لب و لہجہ کی ضمانت تھیں۔ انھوں نے ماضی کے تجزیے کا احترام دیا۔ پوری تاریخ کو محض جاگیرداری نظام کی بے راہ روی قرار دے کر ردی کی ٹوکری میں نہیں ڈالا۔ اس کے آئینے میں بھی ابھرتی اور مٹتی، ٹکراتی اور دبتی عوامی آرزوؤں اور طبقاتی کش مکش کو دیکھا اور سمجھا۔ یہ کام محض فارمولوں سے نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے تاریخ کے سنجیدہ مطالعے اور گہری تجزیاتی نظر کی ضرورت تھی۔ یہ انداز نظر احمد علی اور اختر رائے پوری کی تحریروں سے مختلف تھا۔ اس میں گرمی کم تھی، روشنی زیادہ کیوں کہ اس کی بنیاد جوش پر نہیں عقلی استدلال پر تھی۔

احتشام صاحب کا دوسرا اہم کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے تنقید کی بنیاد محض تاثر یا صرف ذوق پر نہ رکھی بلکہ اس کے جانچنے پرکھنے کے لئے بعض خارجی معیاروں اور معروضی اقدار پر اصرار کیا۔ انھوں نے تنقید کو محض رائے زنی یا تقریظ کی سطح سے بلند کر دیا۔ ادب کے پسند اور ناپسند

کے پیمانے اور ضابطے بنانے کی کوشش کی۔ اس لئے ان کی تنقیدی تحریروں میں چونکا دینے والے جملے اور حواس خیرہ کر دینے والے فقرے نہیں ملیں گے۔ البتہ ایک خاموش، نرم اور مدھم استدلال ملے گا جو پروقار دریا کے دھارے کی طرح بہتا ہے۔ احتشام صاحب کی بنیادی خدمت یہی ہے کہ انھوں نے ہماری تنقید کو ذہن دیا۔ اسے جذبے کی تند و تیز لہروں اور داخلیت اور تاثر پرستی کی جولانیوں سے نکال کر استدلال کی روشنی اور بصیرت بخشی۔

احتشام صاحب کے تنقیدی نظریات سے اتفاق یا اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن ان کی اس دین کا انکار ممکن نہیں۔ اکثر تنقید نگار صرف اپنی شخصیت کا عکس چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کے گونجتے ہوئے جملے ترنم ہا قرن گزر جانے پر بھی سنائی دیتے ہیں اور اکثر ان جملوں کے غلط ثابت ہو جانے کے بعد بھی ان کا حسن قائم رہتا ہے جیسے مولانا محمد حسین آزاد یا سجاد انصاری یا عبدالرحمٰن بجنوری کے بعض جملے آج بھی دہرائے جاتے ہیں۔ احتشام صاحب کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ قاری کے ذہن کو جملوں کی تراش خراش سے خیرہ کئے بغیر اپنی بات استدلال کے وزن اور منطقی ربط اور رکھ رکھاؤ کے بل پر کہتے ہیں اور غیر محسوس طور پر ہمارے شعور پر فتح پا لیتے ہیں۔ یہ فتح لفاظی کی نہیں سنجیدہ استدلال کی ہوتی ہے اور یہ فضا خاص ان کی دین ہے۔

احتشام صاحب نے اپنے نظریۂ ادب کی وضاحت اکثر مضامین میں کی ہے۔ اپنے تنقیدی مضامین کے دیباچوں میں کی ہے اور مکاتیب اور تقریروں میں کی ہے۔ ان بیانات کی دو خصوصیات ہیں۔ ایک تغیر دوسرا شعور۔ "تنقید ہی جائزے" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> "ان مضامین کا مصنف غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ ساکن نہیں متحرک ہے۔ جامد نہیں تغیر پذیر ہے۔ اسے تنقید کے چند مقررہ فرسودہ اصولوں اور نظریوں کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا بلکہ ایک فلسفیانہ تجزیہ ہی کام آ سکتا ہے۔ جس کی

کی بنیاد تاریخ کی مادی ترجمانی اور ارتقا بالضد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔"

اگلے پیراگراف میں لکھتے ہیں :

"ان مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کو رہنما بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کیوں کہ میں ادب کو زندگی کے عام شعور کا ایک حصہ سمجھتا ہوں جس میں طبقاتی رجحانات سانس لیتے اور تمدن کے مظاہر اثر انداز ہوتے ہیں۔"

"اصول نقد" (ادب اور سماج) اور "ادبی تنقید" (روایت اور بغاوت) میں یہ دونوں اصول زیادہ وضاحت سے بیان ہوئے ہیں۔ احتشام صاحب کے نزدیک ادب زندگی کا ایک جزو ہے۔ زندگی کے جو تجربات اور احساسات ہم سب پر گزرتے ہیں۔ ان میں شاعر اور ادیب بھی شریک ہوتے ہیں۔ جو عصری حقیقت ہمارے دور میں بکھری ہوتی ہے اسی کا عکس اسی کا کوئی نہ کوئی جزو، ادب اور آرٹ میں بھی ملتا ہے۔ اس اعتبار سے جن میں پڑھنے والے (جن میں نقاد بھی شامل ہیں) اور لکھنے والے میں قدر مشترک وہ حقیقت ہوتی ہے جسے روح عصر کہا جا سکتا ہے۔ یا جسے دور کی صداقت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ عصری حقیقت یا روح عصر دراصل ایک اکائی ہے جو اس دور کی سبھی حقیقتوں سے مل کر بنتی ہے جس میں تاریخی حقیقتیں بھی شامل ہیں اور اقتصادی اور نفسیاتی بھی۔ کوئی شخص خواہ کتنا ہی الگ تھلگ کیوں نہ ہو اپنے دور کی گرفت سے باہر نہیں جا سکتا۔ وہ اپنے PRIVATE یا ذاتی تصور کو کتنا ہی نجی یا داخلی کیوں نہ کہے وہ اپنے دور کے مجموعی وژن ہی کا حصہ دار ہوگا اور یہی عصری حقیقت کا اشتراک دراصل کسی شاعر کے کلام کو اس کے مخاطبین کے لیے معنویت بخشتا ہے۔ یہی اشتراک اس کے اور اس کے نقاد کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کی ضمانت ہوتا ہے۔

ادیب زندگی اور نقاد کے اس تکون کو احتشام صاحب نے کئی مضامین میں موضوع بحث بنایا ہے "تنقید اور عملی تنقید" میں لکھتے ہیں :

"ادب لکھنے والے کے شعور اور خیالات کا وہ اظہار ہے جسے وہ سماج کے دوسرے افراد تک پہنچانے کے لئے اپنے ذرائع سے نمایاں کرتا ہے جسے وہ سمجھ سکیں اور لطف حاصل کر سکیں یا کم سے کم سمجھنے کی کوشش کر سکیں۔"
(صفحہ ۱۶)

"....اگر ادیب اور نقاد دونوں حقائق سے بحث کرتے ہیں تو گو اظہارِ حقیقت کے طریقے مختلف ہوں گے لیکن ان سے حقیقتیں نہیں بدلیں گی اس لئے نظریہ اور عمل کے تعلق کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔" (صفحہ ۱۴)

"کسی پہلو سے دیکھا جائے کوئی ادیب ان ساری ادبی روایات اور ان تمام افکار و خیالات سے بے نیاز نہیں ہو سکتا جو اس کا طبقہ، اس کا شعور اور اس کا علم سب مل کر اس کے لئے مہیا کرتے ہیں۔" (صفحہ ۱۸)

یہ مقالہ ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا تھا۔ لگ بھگ بیس برس بعد یہ ساری بحثیں پھر ایک بار ادبی محفلوں میں در آئی ہیں۔ ادب اور زندگی کے تعلق اور اس کے تفہیم، ترسیل اور ابلاغ کے مسائل پر گفتگو آج بھی جاری ہے۔ احتشام صاحب البتہ ادیب اور نقاد کے درمیان زندگی یا عصری حقیقت ہی کو قدر مشترک قرار دیتے تھے اور ادب کے زندگی سے براہ راست رشتے کے قائل تھے۔ انھوں نے ادیب کو کبھی ماورائی یا متصوفانہ عمل ہی نہیں سمجھا کیوں کہ ان کا انداز نظر کبھی عینیت پرستانہ یا میکانکی نہیں رہا۔

عینیت پرستی کا نتیجہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ادب کو زندگی کی تمام دیگر سرگرمیوں اور حقیقتوں سے الگ کر کے دیکھا جائے اور اسے زندگی کے تجربات سے علیحدہ کر لیا جائے۔ آج سے پہلے بھی متعدد فلسفی اور فن کار اس بات پر اصرار کرتے آئے ہیں کہ ہمارا جمالیاتی احساس دوسرے احساسات سے الگ تھلگ ہے لیکن اس سے انسان میں ایک اعصاب کا وجود بھی لازم آتا ہے جو محض جمالیاتی احساس کے لئے وقف ہوں۔ گو ابھی تک طبیعیات اور انسانی جسم کی بناوٹ

کے ماہرین ایسے اعصاب کا پتہ نہیں لگا سکے ہیں۔ اب اگر جمالیاتی احساس زندگی کے دوسرے احساسات اور انسانی جسم کے عام اعصاب ہی کا نتیجہ ہیں تو پھر لکھنے اور پڑھنے والوں میں ایک مشترک خارجی حقیقت کا پایا جانا لازمی ہے۔ ایک ایسی مشترک حقیقت جو تجربے، احساس، اظہار اور ابلاغ کی سطحوں پر بہت سی باتوں کو مشترک بنا دیتی ہے۔

یہ مشترک حقیقت کیا ہے۔ کیا اس سے ادب کا محض اثر پذیری کا رشتہ ہے۔ اس سوال کا جواب جگہ جگہ احتشام صاحب کے مضامین میں بکھرا ہوا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یہ مشترک حقیقت دراصل سماج ہے جو طبقوں کی کش مکش اور ٹکراؤ سے نمو پذیر ہوتا ہے۔ ان میں بنیادی حیثیت دو طبقوں کو حاصل ہوتی ہے۔ ایک صاحبِ اقتدار طبقہ اور دوسرا مظلوم اور محنت کش طبقہ۔ علم و دانش، فکر و فن کے سبھی مظاہر عمل یا خیال کی سطح پر ان طبقوں میں سے کسی ایک طبقے کا ساتھ دیتے ہیں۔ خواہ وہ اپنے کو کتنا ہی غیر جانبدار کیوں نہ کہتے ہوں۔ وہ سینگارن کے خیالات کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> "وہ صاف صاف یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ ادب یا تنقید کا یہ کام نہیں ہے کہ وہ کسی اخلاقی یا سماجی مقصد کا اظہار کرے یا اسے آگے بڑھائے ....
> ایسے نقاد امریکہ کی سیاسی، طبقاتی کش مکش میں بظاہر غیر جانب دار رہنا چاہتے ہیں .... لیکن ہر نگاہ دیکھ سکتی ہے کہ ان کا یہ رویہ منطقی طور پر کس کی حمایت کرتا ہے اور کس کا طرف دار بن جاتا ہے۔"

("تنقید اور عملی تنقید"، صفحہ ۲۰-۲۱)

یہ مشترک حقیقت یعنی سماجی ڈھانچہ محض ادب اور فلسفے کے تصورات سے نہیں بنتا بگڑتا، اس کے پیچھے طبقے اور طبقوں کے پیچھے اقتصادی مفادات ہوتے ہیں۔ اس طرح اقتصادی زندگی کی ٹکرائی ہوئی حقیقتیں سماج کے پورے ڈھانچہ کو بدل دیتی ہیں اور ان تبدیلیوں کا اثر صرف رہن سہن ہی پر نہیں پڑتا احساس و خیال کے سانچوں پر بھی پڑتا ہے۔ گویا ادب میں نئے

تصورات یا احساسات یوں ہی بے سبب نہیں آتے بلکہ جب پرانے تصورات اور احساسات نئے دور کی جذباتی اور فکری ضرورتیں پوری نہیں کر پاتے تو تبدیلی کی خواہش پیدا ہوتی ہے اور نتیجے کے طور پر نئے سانچے بنتے اور نئے آہنگ ابھرتے ہیں[1]

اس بات کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ ادب (اور علم و دانش کے دوسرے شعبے) محض اثر پذیری ہی کے آئینہ دار نہیں ہوتے بلکہ تبدیلی کے اس عمل پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں (گو یہ اثر اندازی بنیادی نہیں ہوتی) اسی وجہ سے ادب کی ایک سماجی ذمہ داری بھی ہے۔ وہ اپنے دور کے سماج کے ذہن اور احساس کو متاثر کر سکتا ہے اور اسے نیا موڑ دے سکتا ہے۔ ادیب چاہے یا نہ چاہے وہ بہرصورت کوئی نہ کوئی رویہ ضرور اختیار کرے گا۔ زندگی کے بارے میں کسی نہ کسی رائے کا ضرور اظہار کرے گا۔ اور اس عمل میں وہ ضرور اپنے دور کے لوگوں کو متاثر کرے گا۔ اس اعتبار سے ادب مقصد نہیں ذریعہ ٹھہرتا ہے۔ کیوں کہ اس کے ذریعے سماج متاثر ہوتا ہے اور اس کے ذہنی اور حسی سانچے بنتے بگڑتے ہیں۔ احتشام صاحب نے یہ بحث اپنے ابتدائی مضامین سے لے کر آخری دور تک کے مضامین میں بار بار اٹھائی ہے[2]

---

[1] "جب معاشرتی معاشی زندگی میں مادی تغیرات کی وجہ سے خیالات اور جذبات کی داخلی دنیا میں بھی نئے سوالات پیدا ہوتے ہیں تو اس وقت اسلوب بیان کے ساتھ ساتھ ہیئت میں بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔"

("تنقیدی جائزے" ص ۲۱۷)

[2] "ادب اور اخلاق" میں اس مسئلے پر کسی قدر تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے۔ لکھتے ہیں:

"عام طور پر قدیم نقاد اور شاعر ادب کا مقصد ادب ہی بتاتے رہے ہیں۔ کبھی کبھی یوں بھی کہا گیا ہے کہ ادب کا مقصد تفریح ہے۔ کبھی بعض کہنے والوں نے یہ کہا ہے کہ ادیب اور شاعر اپنی تسکین کے لئے یا اپنے لئے لکھتا ہے۔ ممکن ہے یہی صحیح ہو لیکن حیرت تو اس وقت ہوتی ہے جب وہی قدیم نقاد روایتی ادب سے دلچسپی رکھنے والے حضرات اور ان کے ہمدرد ادب میں اخلاق، شائستگی، مذہب وغیرہ تلاش کرنے لگتے ہیں۔"

("تنقیدی جائزے" ص ۱۵۹)

لیکن ادب اور سماج کا رشتہ ایسا دوٹوک اور میکانکی نہیں ہے کہ اسے اندھا دھند برتا جا سکے :

"ترقی پسندی کچھ بھی نہیں ہے اگر وہ کسی بندھے ٹکے اصول کے ماتحت ہر مسئلے کا فیصلہ کر دیتی ہے یا اگر وہ ایک ہی لاٹھی سے سب کو ہانک دیتی ہے یا ترقی پسند تنقید کا خیال ہے کہ ہر ادیب اپنے سماجی شعور کی بنا پر اپنے طبقاتی رشتے میں اپنے معاشرتی عقائد اور فنی تصورات کی روشنی میں ایک نیا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ ہر ادیب کے خیالات کا کوئی پس منظر ہوتا ہے۔ اس کے تخیل کا کوئی خزانہ ہوتا ہے۔ اس کے انتخاب اور اجتناب کا کوئی اصول ہوتا ہے۔ انسانی شعور کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر فن کار کے اصل مقصد کو ڈھونڈ نکالنا اس کے فن کے محرکات کا پتہ لگا لینا اچھے ترقی پسند نقاد کا کام ہے۔ اگر وہ اپنے اس ہمہ گیر اور ہمہ جہتی سماجی شعور سے کام نہ لے تو ان ادیبوں اور فن کاروں کے علاوہ جو سو فیصدی اس کے ہم خیال ہیں اور کسی کو وہ ادیب اور فن کار تسلیم ہی نہ کرے۔ جو ادیب سماجی ارتقار کی جس منزل میں ہے اسی کی مناسبت سے وہ جانچا جا سکتا ہے اور اسی نقطۂ نظر سے اس کی ترقی پسندی یا عدم ترقی پسندی کے متعلق رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

(پریم چند کی ترقی پسندی "تنقید اور عملی تنقید" ص ۱۷۲)

احتشام صاحب ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ مگر ترقی پسندی کوئی الگ تنقیدی نظریہ نہیں۔ اگر تنقیدی نظریہ ہے تو اسے عمرانی تنقید[1] یا مارکسی تنقید کے نام سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ترقی پسندی مارکسی تنقید سے الگ اور ممیز کوئی شے ہے یا نہیں۔ مارکسیت اضافیت اور تغیر کی قائل ہے۔ وہ کسی ایک شکل اور کسی ایک نظامِ اقدار پر اصرار نہیں کرتی بلکہ

---

[1] حاشیہ ص ۱۶۲ پر ملاحظہ فرمائیے۔

اس بات پر زور دیتی ہے کہ ہر دور کے تقاضوں کے مطابق مختلف نظریے اور مختلف نظامِ اقدار اس دور کی مخصوص اور بنیادی طبقاتی تقسیم کے مطابق یا تو ظالم طبقے کی حمایت کرتے ہیں یا مظلوم طبقے کی۔ مظلوم طبقہ چونکہ اپنی اقتصادی مجبوریوں اور سماجی صورت حال کی وجہ سے تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے اس لئے وہ ترقی پسند خیالات اور نظریات کا ساتھ دیتا ہے اور صرف وہی گروہ اور وہی مفکر ترقی پسند کہے جا سکتے ہیں جو اس کے ساتھ تبدیلی کی حمایت کرتے ہیں۔

الجھن یہ ہے کہ یہ تقسیم قطعی اور دوٹوک نہیں ہوتی اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ مختلف نظریوں میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند عناصر مل جاتے ہیں اور انھیں الگ الگ کرنا ہوتا ہے۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ ایسے فن کار جو بظاہر رجعت پسند طبقوں سے متعلق ہوتے ہیں ترقی پسندانہ خیالات کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً فرانس میں بالزاک یا روس میں ٹالسٹائے۔ اس لئے ترقی پسند عناصر کا پتہ لگانے کے لئے ضروری ہے کہ ہر دور کی سماجی صورت حال کا اس انداز سے بے لاگ تجزیہ کیا جائے کہ اس دور کے بنیادی تضاد اور اس کے متصادم طبقوں کی شکل واضح ہو جائے۔ پھر ادیب اور دانش ور کے خیالات کو اس دور کی طبقاتی اقدار کی شکل میں دیکھا جائے۔ صرف اسی صورت میں کسی شاعر یا ادیب کے ترقی پسند یا غیر ترقی پسند ہونے کا فیصلہ کیا جا سکتا ہے۔

(صفحہ ۱۶۱ کا حاشیہ) احتشام صاحب نے "تنقید اور عملی تنقید" میں تنقید کے مختلف طریقہ ہائے کار سے بحث کی ہے اور آخر میں عمرانی تنقید کے طریقِ کار کو دوسرے تمام طریقوں پر ترجیح دی ہے۔ لکھتے ہیں:

"جو نقاد اس طریقہ تنقید کو اپناتے ہیں وہ روح عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات یعنی ان تمام باتوں پر نگاہ رکھتے ہیں جو طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں کے اوپر فکری اور فلسفیانہ حیثیت سے وجود میں آتی ہیں۔ تعبیر ادب کے اس مادی نظریہ پر عام طور سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس پر عمل کرنے والے ادب میں ادبیت کے بجائے، فلسفہ، تاریخ، معاشیات اور دوسرے عناصر کی جستجو کرتے ہیں۔ یہ اعتراض درست نہیں ہے کیوں کہ ادب محض چند فنی خصوصیات کا مجموعہ نہیں ہے اس سے زیادہ ہے۔ پھر فنی خصوصیات خود تاریخی حالات اور سماجی ارتقار سے وجود میں آتی ہیں۔ اس وقت تک عملی تنقید کا یہی طریقہ سب سے زیادہ کارآمد ثابت ہوا ہے کیوں کہ اس میں خارجی اور داخلی کوئی پہلو چھوٹنے نہیں پاتا۔"

("تنقیدی جائزے" صفحہ ۲۹)

ظاہر ہے کہ یہ طریقِ کار عمق اور دقتِ نظر سے تجزیہ چاہتا ہے اور احمد علی اور اختر رائے پوری کی میکانکی مارکسیت سے بالکل مختلف ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ مجنوں گورکھپوری کے ادب اور زندگی کے مضامین سے قطع نظر اس قسم کے اندازِ نظر کو اردو تنقید میں رواج دینے کا سہرا احتشام صاحب کے سر ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ظاہر ہے کہ اس طریق کار کی اپنی کمزوریاں اور اپنی حد بندیاں بھی ہیں لیکن ان کے لئے احتشام صاحب کو ذمہ دار قرار دینا غلط ہے۔ جہاں تک ہو سکا احتشام صاحب نے ان کمزوریوں سے دامن بچانے کی کوشش کی ہے۔

سب سے پہلی کمزوری تو یہ ہے کہ اس صورت میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات کو ہم احساسات کی جگہ خیالات کے صحن میں رکھ دیتے ہیں اور فن کے پردے میں ظاہر کی ہوئی باتوں کو بیانات کا درجہ دے دیتے ہیں۔ حالانکہ شاعری میں بالخصوص اور ادب میں بالعموم خیال اس طرح کارفرما نہیں ہوتا جس طرح دانش کے دوسرے شعبوں میں ہوتا ہے۔ یہاں اندازِ بیان ہی نہیں طرزِ احساس کی بھی اہمیت ہے اور طرزِ احساس یا تجربے کی بخشی ہوئی تازگی کے نظر انداز ہو جانے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔

احتشام صاحب نے اپنے اکثر مضامین میں تجربے کی اس تازگی اور طرزِ احساس کی نادرہ کاری کو بھی موضوعِ بحث بنایا ہے۔ مثلاً "تنقید اور عملی تنقید" میں حسرت پر ان کے مضامین اور فانی اور اختر شیرانی پر ان کے مقالے۔ فانی اردو غزل میں یاسیت کے امام ہیں اور یاس و حرماں ترقی پسندی کے محبوب رویے نہیں ہیں۔ اس کے باوجود احتشام صاحب نے فانی پر مقالہ لکھا اور ایسا جس سے ان کی شاعری میں اقدار کی دھوپ چھاؤں اور احساسات و خیالات کے بنتے بگڑتے سانچوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ اختر شیرانی پر ان کے مقالے[1]

[1] اختر شیرانی کی رومانیت پر مقالے کا ابتدائی حصہ:

"شخصی میلانات تمام رومان پسندوں کو ایک ہی دائرے میں رکھتے ہوئے ایک دوسرے سے مختلف بنا دیتے ہیں۔ قوس قزح کی کمان پر رقص کرتے ہوئے اور شفق کی اونچی نیچی وادیوں میں (بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۶۴ پر)

کا بھی یہی رنگ ہے۔ وہ بلاشبہ خیالات پر زور دیتے ہیں لیکن وہ اس رمز سے بخوبی واقف ہیں کہ خیال آسمان سے نازل نہیں ہوتا بلکہ مختلف تجربات اور مشاہدات، عقائد اور واردات سے مل کر بنتا ہے۔ اس لحاظ سے ہر خیال ایک پیچیدہ عمل ہے۔ اس عمل کی تہہ میں اترے بغیر اس خیال کی جانبداری کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔

احتشام صاحب نے اردو تنقید کو صرف نئی وسعت ہی نہیں بخشی، عصری وابستگی کی بصیرت اور علم و دانش کے گہرے تعلق ہی سے استوار نہیں کیا ایک نئی میتھاڈالوجی یا نیا طریق کار بھی دیا۔ اس طریق کار کے مطابق پہلے کسی شاعر یا ادیب کے زمانے پر غور کرنا ضروری ہے۔ اس دور کی اہم اقدار، عقائد اور خیالات کا جائزہ لینا لازم ہے۔ پھر اس شاعر یا ادیب کی اپنی سیرت اس کے طبقاتی رشتے، اس کی تعلیم، دوست احباب، خاندان اور اس کے مشاغل اور دلچسپیوں کے ذریعے سے اس کے مزاج تک رسائی حاصل کرنا چاہیئے۔ پھر اس کی شاعری یا اس کے ادب میں ظاہر ہونے والے خیالات میں اس کی شخصیت اور اس کے زمانے کی گونج تلاش کرنی چاہیئے اور اس دور کی طبقاتی کش مکش اور تاریخی جدلیت کے نقشے میں اس کی اپنی آواز کو پہچاننا چاہیئے۔

اس طریقِ کار کو انھوں نے بڑی خوبی سے اپنے مقالے "غالب کا تفکر" میں برتا ہے جو میرے نزدیک ان کا سب سے اچھا مقالہ ہے۔ یقیناً اردو تنقید کے چند مثالی مقالوں میں شامل ہونے کے قابل ہے۔ وہ غالب کی ترقی پسندی یا غیر ترقی پسندی پر کوئی فیصلہ نہیں دیتے بلکہ اس ماحول کا تجزیہ کرتے ہیں جس میں غالب نے آنکھ کھولی۔ اس دور میں کون سی آوازیں

(صفحہ ۱۶۳ کا بقیہ حاشیہ) اترتے ہوئے کوئی رنگینیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ کوئی شفق زاروں کے اس پار کسی اور دنیا کی جستجو جانکلتا ہے۔ کوئی فطرت ہی کا ہو کر رہ جانا چاہتا ہے۔ کوئی انسانی حسن کے بغیر کائنات کو نامکمل سمجھتا ہے۔ کوئی محبوبہ کے جسم کو اس طرح چھونا چاہتا ہے جیسے رنگ و بو کی لہروں کو نسیم سحر کے جھونکے چھوتے ہیں۔ ("تنقید اور عملی تنقید" صفحہ ۲۳۳)

تھیں جو غالب کے کان میں پڑی ہوں گی۔ کون سی اقدار تھیں جن کی کش مکش سے غالب گزرے ہوں گے۔ پھر غالب کے اپنے مزاج کا تجزیہ کرتے ہیں اور ان تمام عجمی اور ہندی اثرات کا کارنگ روپ دکھاتے ہیں جو غالب کے دور میں ایک بحرانی کیفیت سے گزر رہے تھے۔ اس دور میں انگریزوں نے اپنے قدم جمائے اور وہ محض نیا سیاسی نظام ہی لے کر نہیں آئے تھے بلکہ ایک ایسا نظام اقدار بھی ہمراہ لائے تھے جس کے ایک طرف سیاسی غلامی اور اقتصادی لوٹ کھسوٹ کی لعنتیں تھیں اور دوسری طرف یورپ کے صنعتی نظام کی بعض ترقی پسندانہ اقدار، زوال اور تبدیلی کی اس دھوپ چھاؤں کے پس منظر میں وہ غالب کی شاعری کو پرکھتے ہیں اور اس کے احساسات اور خیالات کے اسباب تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں سوال یہ نہیں ہے کہ ترقی پسند ہونے کے لئے غالب کو کیا سوچنا چاہئے تھا بلکہ بحث یہ ہے کہ غالب کے افکار اور احساسات کے آئینے میں ہم ان کی شخصیت اور ان کے دور کو کس حد تک پہچان سکتے ہیں اور ان افکار اور احساسات کی سماجی اور عصری بنیادیں کیا تھیں۔

احتشام صاحب تنقید ہی میں نہیں تخلیق میں بھی شعور کے عمل کے قائل تھے۔ وہ ترسیل کی ناکامی کو عجز بیان جانتے تھے اور اس آڑ میں ہر مجذوب کی بڑ کو ادب العالیہ کہنے پر راضی نہ تھے۔ شاعر اور ادیب کو وہ ایک ماورائی وجود سمجھنے پر تیار نہ تھے۔ ان کا خیال تھا کہ ادیب اور شاعر خواہ کتنے ہی والہانہ اور بے اختیارانہ طور پر اظہار کے وسیلوں کو اپنائے وہ ضرور اپنے کسی تجربے میں (جسے اس نے دوسرے اسی قسم کے ان گنت تجربوں میں سے اس کی سماجی معنویت کی بنا پر اظہار کے لئے منتخب کیا ہے) قاری کو شریک کرنا چاہتا ہے اور اس لحاظ سے وہ لکھنے اور پڑھنے والے کے باہمی رشتے پر اصرار کرتے تھے۔ وہ رشتہ معمہ اور معمہ باز کا نہیں ہو سکتا بلکہ مخاطب اور خطاب کرنے والے ہی کا ہو سکتا ہے۔ جن کے درمیان کوئی نہ کوئی ایسا تجربہ ضرور ہوگا جس میں وہ دونوں شریک ہونا چاہتے ہیں۔ احتشام صاحب کے نزدیک عصری حقیقت کے شعور کی گرفت سے فن کار آزاد نہیں ہو سکتا۔ ہر لمحہ اسے اخذ و قبول کی منزل سے گزرنا ہوتا ہے۔

وہ مختلف تجربوں میں بعض کو معنویت کے اعتبار سے اہم جان کر اپناتا ہے، باقی کو رد کر دیتا ہے اور اس عمل میں اسے شعور سے کام لینا ہوتا ہے۔

احتشام صاحب نے اردو تنقید کو عملی مزاج بخشا۔ ان کی تنقیدوں میں محض انشا پردازی کی پھلجھڑیاں نہیں ہیں۔ رنگینی کی تڑک پھڑک نہیں ہے۔ وہ بات کو سیدھے سبھاؤ کہنا چاہتے ہیں۔ وہ اس دور کے نقاد تھے جس میں فراق گورکھپوری کی تاثراتی تنقید اور رشید احمد صدیقی کی دلنواز نثر کا چلن تھا۔ جن کے جملوں پر الہام کا شبہ ہوتا تھا اور جن کے فقرے کوندتی ہوئی بجلیوں کی طرح ادبی تنقید کے پورے افق کو جگمگا دیتے تھے۔ اس دور میں بھی احتشام صاحب کی سلامت روی نے رنگینی سے دامن بچایا اور انداز بیان میں قطعیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ان کی قطعیت میں نہ ادعائیت تھی جو تنقید کو تعویذ بنا دے نہ وہ میکانکی انداز تھا جو غیر ضروری سادگی کا شکار ہو جائے۔ وہ ادبی تنقید کو محض اظہار ذات کا وسیلہ نہیں جانتے تھے، سنجیدہ علمی مشغلہ سمجھتے تھے۔ وہ اس سنجیدہ علمی مشغلے کی پوری پیچیدگیوں، تہ داریوں اور ذمہ داریوں سے واقف تھے۔

تنقید کی زبان اور اس کے پیرایہ اظہار کا مسئلہ خاصا زیر بحث رہا ہے۔ خاص طور پر اردو میں کہ اردو نثر کی عمر کم ہے اور اس پر شاعری کی حکمرانی اور مرعوبیت طاری ہے۔ ابھی تک بھی بے جھجھک نثر لکھنے کا سلیقہ عام نہیں ہے اور قدم قدم پر سنجیدہ نثر نگار بھی شعروں کے ٹکڑوں کو بیساکھیوں کے طور پر استعمال کرتے ہوئے نہیں ہچکچاتے۔ احتشام صاحب رنگین نثر پر قادر تھے۔ اس کے نمونے جگہ جگہ مل جاتے ہیں لیکن تنقید کو انھوں نے ہمیشہ رائے زنی سے دور رکھنا چاہا اور اس پر اپنے تاثرات و تعصبات کے بجائے سنجیدہ علمی استدلال اور منطقی دلائل کو جاری رکھا۔ وہ بے دلیل بات الفاظ کے رنگین پردوں میں کہنے کے عادی نہیں تھے۔

عام طور پر اس قسم کی نثر نگاری کلیشے، جارگن اور بندھی ٹکی سکہ بند اصطلاحات کی نذر ہو جاتی ہے۔ اس کی شکل ریاضی کے بیانات کی سی ہو جاتی ہے اور اس میں نثر کی ادبی دلکشی

اور وضاحت کا حسن باقی نہیں رہتا۔ احتشام صاحب کی نثر اس عیب سے پاک ہے۔ وہ عام طور پر کلیشے اور سکہ بند اصطلاحیں استعمال نہیں کرتے۔ وہ اپنی نثر میں حتی الامکان مبہم اور وضاحت طلب اصطلاحات بھی استعمال نہیں کرتے۔ جہاں تک ہوسکتا ہے وہ ایسی اصطلاحات کی وضاحت کرتے چلتے ہیں۔

احتشام صاحب نے اردو تنقید کو عصر حاضر میں نئی آبرو دی ہے اور اس افتخار میں شاید ہی کوئی دوسرا نقاد ان کا شریک ہو۔ ان کی تنقید میں فن کے بنیادی مسائل جھلکتے ہیں۔ پہلی بار انھوں نے اہم اور بنیادی مسائل اٹھائے اور پوری علمی سنجیدگی سے اٹھائے۔ اہمیت اس کی نہیں ہے کہ ان میں سے ہر مسئلے پر ان کی رائے مان لی جائے۔ اہمیت اس کی ہے کہ پہلی بار اس قسم کے بنیادی مسائل ہماری تنقید میں ابھرے اور ان کے بارے میں غور و فکر کا عمل شروع ہوا۔ اہمیت اس کی بھی ہے کہ انھوں نے ان مسائل کو اپنی شخصیت کے جادو یا اپنے اسلوب کی رنگینی اور جملے بازی سے منوانے کی کوشش نہیں کی بلکہ دلائل سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ ادب میں قطعی اور حتمی فیصلے نہیں ہوا کرتے بلکہ غور و فکر کی لہریں ادبی شعور کی نئی تہیں کھولتی ہیں۔ سچی تنقید آغاز بے انجام ہے۔ وہ قاری کو نتیجوں تک انگلی پکڑ کر نہیں پہنچاتی۔ اسے صرف نئی آگہی اور نئی ذہنی فضا سے متعارف کراتی ہے۔ اس اعتبار سے احتشام صاحب کی تنقیدوں نے یقیناً ایک عہد آفریں کارنامہ سرانجام دیا ہے۔

نظریاتی تنقید سے قطع نظر عملی تنقید میں بنیادی کام فن کار کی اصلی شخصیت تک پہنچنے کا ہے۔ نقاد کون سا طریق تنقید اختیار کرتا ہے اور کون سے دبستانِ تنقید کے وسیلے برتتا ہے یہ سب باتیں اصل مقصد کے تابع ہیں۔ احتشام صاحب کے طرزِ تنقید کی ایک خصوصیت کہ وہ ہمیشہ ہمیشہ اصل مصنف کی شخصیت کو پیش کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ انھوں نے کبھی بھی اصل مصنف پر اپنی ذات کو مسلط نہیں کیا۔ کبھی بھی اسے اپنے پسندیدہ رنگوں میں رنگنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ مصنفین کے تضادات سے غافل نہ ہوتے تھے اور انھیں بے نقاب کرتے

کرتے ہوئے ہچکچاتے نہ تھے (مثلاً "اقبال کی رجائیت" کا ان کا تجزیہ جو "تنقید اور عملی تنقید" میں شامل ہے۔ یا "روح اقبال" پر ان کا تبصرہ جو "ادب اور سماج" میں شامل ہے) وہ مصنفین کے اندرونی تضادات سے گھبراتے اور الجھتے نہ تھے اور کسی غیر ضروری سادگی سے ان تضادات کو حل کرنے یا انھیں رد کرنے کی بھی کوشش نہ کرتے تھے۔ مثلاً "پریم چند کی ترقی پسندی" اور "نظیر اکبرآبادی اور عوام" ان مضامین میں انھوں نے ان دونوں فن کاروں کے ہاں متضاد اور متصادم رجحانات کو الگ الگ دکھانے کی کوشش کی ہے۔

وہ مصنف کی ذات کے مختلف مظاہر اور میلانات کے تقابلی مطالعے اور ان میں ہم آہنگی کی تلاش سے اس کی اصلی شخصیت تک پہنچتے ہیں اور ان متضاد عناصر اور میلانات میں ایک ایسا حیرت انگیز تطابق پیدا کر دیتے ہیں جو قاری کو ادیب کے بارے میں ایک نئی بصیرت تک لے جاتا ہے۔ "غالب کا تفکر" کے معرکۃ الآرا مقالے کے علاوہ اس کی شاید سب سے اچھی مثال "حسرت کی غزلوں میں نشاطیہ عنصر" میں ملتی ہے جہاں حسرت کی عشق بازی، رومان پرستی، سیاست میں ان کی بے خرقی، تصوف سے ان کا گہرا لگاؤ اور مذہبیت کے بظاہر متضاد عناصر کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "ان کی سادہ، بے خوف، پرخلوص اور بے غرض زندگی سیاست اور محبت دونوں میں توانائی اور مستی پیدا کرتی تھی۔ ان کا دل قوی، ذہن صاف اور جذبہ بے باک تھا۔ اس لئے ان کی غزلیں پڑھ کر کبھی گھٹی ہوئی مایوس اور بیمار فضا کا احساس نہیں ہوتا۔ محبت کی صداقت، قوت اور طاقت کا احساس ہوتا ہے۔ زندگی کی عظمت کا پتہ لگتا ہے اور دنیا جد و جہد کر کے بہتر بنائے جانے کے قابل معلوم ہوتی ہے۔"
>
> ("تنقید اور عملی تنقید"، صفحہ ۲۰۴)

احتشام صاحب نے اردو کو نئی جہت بخشی، نئی بلندیوں سے آشنا کیا اور نئے نقادوں کے

سامنے غور و فکر کی نئی راہیں کھول دیں ۔ بڑے ادیب اور نقاد کا کام یہ نہیں ہوتا کہ اس کی ہر رائے اور اس رائے کے ہر لفظ پر الہام کا شبہ ہو اور وقت کی کوئی گردش اور ادب کی کوئی کروٹ بھی اس کی پیغمبرانہ بصیرت سے آگے قدم نہ بڑھا سکے ۔ اس کا کام تو صرف یہ ہوتا ہے کہ اس نے اپنے دور کے ادبی شعور اور تنقیدی بصیرت کو جس حالت میں پایا تھا اس میں کچھ اضافہ کر جائے اور رخصت ہوتے ہوئے چراغوں کی روشنی تیز کر دے تاکہ بعد میں آنے والے اس سے اپنے چراغ جلا سکیں ۔ اپنے خیالات سے غور و فکر کی نئی لہریں پیدا کر دے اور کاروانِ ادب کے نئے راہروؤں کے لئے نئی منزلوں کا سراغ دے جائے ۔ احتشام صاحب کی تنقیدوں نے یہ اہم کام انجام دیا ہے اور اس طرح انجام دیا ہے کہ ان کے نقوش قدم مدتوں تک نئے آنے والوں کے لئے راستے روشن کرتے رہیں گے ۔

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرمِ سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا جو چراغِ راہِ گزر نہ ہو

۱۹۷۳ء (مجروح)

تزکِ احتشام

احتشام صاحب ہم میں نہیں ہیں لیکن ان کی یادوں کی خوشبو چاروں طرف ہے۔ خاص طور پر ان کے نیازمندوں اور دوستوں کے لئے جن میں ہر ایک شاید اب بھی یہی سمجھتا ہے کہ احتشام صاحب جتنا اس سے قریب تھے اور کسی سے قریب نہ تھے۔ نیاگرہ شور مچاتا ہوا ہزاروں فٹ سے گرتا ہے اس کی موجودگی اس کے شور کے سبب ہے۔ مگر گلاب چپکے چپکے مہکتا ہے اور لوگ صرف اس کی خوشبو سے اسے جان لیتے ہیں۔ احتشام صاحب کی ذات ہر قسم کے شور سے پاک تھی۔ نمود اور نمائش سے دور ایک خاموش دردمندی ان کی شخصیت تھی جس میں شاید اپنے علاوہ سبھی کے لئے (کم سے کم جاننے والوں کے لئے) ہمدردی اور دل سوزی موجود تھی۔ جی ہاں اپنے علاوہ۔ انھوں نے اپنی ذات کو بالکل صوفیوں کی طرح جیسے الگ الگنی پر ڈال دیا تھا۔ میر کے لفظوں میں جیسے وہ زبانِ حال سے کہتے تھے "القصہ نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم" غالب نے تو اپنے خط میں اعتراف کیا ہے کہ اپنے کو غیر تصور کر دیا ہے، یہاں اپنے کو معدوم فرض کرنے کی کیفیت تھی۔ اپنے کھانے پینے سے بے پرواہ، اپنے آرام سے بے نیاز، اپنی پسند اور ناپسند سے گریزاں حتیٰ کہ اپنی علالت اور علاج سے بے پرواہ، اپنی شہرت اور نمائش سے متنفر، یہ تھے احتشام صاحب جنھوں نے زندگی بھر اپنے آپ سے آنکھ نہیں ملائی جو اپنے وجود سے ہمیشہ

کتراتے رہے۔

ان کے اندر بھی ایک نارمل انسان موجود تھا جو جی بھر کر ہنسنا چاہتا تھا، جو زندگی کی نعمتوں سے بہرہ یاب ہونا چاہتا تھا، جو چاہتا تھا کہ اس کی عظمت کو لوگ مانیں ، اس کی شہرت ہو، اس کو حق ملے۔ دنیوی عزت اور منصب میں اس کا حصہ دوسروں سے بڑھ چڑھ کر ہو کبھی کبھی کسی کمزور لمحے میں یہ نارمل انسان ان کے سینے کے کسی گوشے، دل کے کسی کونے سے جھانک لیتا ہے اور سیکنڈ کے ہزارویں حصے میں پھر غائب ہو جاتا تھا۔ اسی دل کے کونے میں جیسی لے آخر میں انھیں دی گئی اور جو اچانک دھڑکتے دھڑکتے بند ہو گیا۔ آخر دل تھا کوئی فولادی خول نہیں تھا کہ ہر قسم کے سرد و گرم کو، ہر قسم کی جان کاہ کشمکشوں کو جھیلتا رہتا اور اس پر خراش تک نہ آتی ۔ بیماری موت کا بہانہ ہوتی ہے اور عالمِ اسباب میں بہانے کے بغیر کوئی کام نہیں ہوتا۔ مگر مجھے کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ یہ نارمل انسان جو دل میں کروٹیں لیتا تھا اس بار اتنا بے قرار ہوا تھا کہ اس نے اپنے قید خانے کے ٹکڑے کر دیئے اور فرار ہو گیا۔

اس نارمل انسان کی جھلکیاں دیکھنی ہوں تو "ساحل اور سمندر" میں وہ حصہ پڑھئے جس میں امریکہ کی شاہراہوں اور پارکوں کے پیڑوں کے جھنڈ میں شام کے دھندلکے میں نوجوانوں اور عورتوں کے بوس و کنار میں مصروف کا ذکر ہے۔ "ساحل اور سمندر" کا آخری بیان پڑھئے جو شیکسپیر کے مسخرے کی زبانی کہا گیا ہے یا مجھے اس بالکل نجی بلکہ خفیہ خط کا وہ جملہ یاد آتا ہے جو احتشام صاحب نے ایک مداح خاتون کو اپنی تصویر کے بارے میں لکھا تھا "آواز (آل انڈیا ریڈیو کا ترجمان) میں میری تصویر چھپی ہے۔ دیکھی ہو گی۔ کچھ یوں ہی سی ہے۔ ان چند مناظر میں وہ نارمل انسان رفاقت، محبت اور ستائش کے لئے تڑپتا نظر آتا ہے"۔ مگر احتشام صاحب کبھی اس نارمل انسان کو خاطر میں نہیں لاتے۔ اسے شہزادہ گلفام کی طرح کنویں میں قید کر کے اس کے منہ پر سوالاکھ من کا پتھر رکھ دیا۔

اس پتھر کا نام تھا تہذیب، مروت، رکھ رکھاؤ جس کے سہارے انھوں نے زہر

کے گھونٹ بھی مسکرا کر پیئے اور دشمنوں سے بھی اس طرح ملے جیسے ان سے ملنا مسیحا و خضر کی ملاقات سے بہتر ہو۔ میں نے انھیں کبھی غصے میں نہیں دیکھا، صرف سنا ہے کہ دو چار بار وہ غصے ہوئے تھے۔ ایک بار پراکٹر کی حیثیت سے لکھنؤ یونیورسٹی میں کسی بدقسمت طالب علم پر بگڑے تھے۔ ایک بار انجمن اساتذہ اردو جامعات ہند کی دہلی کانفرنس میں اور ایک علی گڑھ کے سیمینار میں کسی مہل پسند کی تقریر پر۔ مگر یہ بھی سنی سنائی ہے اس کا کیا بھروسہ۔ مجھے ان کی ناراضگی کا یہ منظر دیکھنا نصیب نہیں ہوا۔ تھوڑی بہت خفگی یا سرزنش مجھ پر ہوئی بھی تو صرف ایک موقعہ پر جب میں نے ان کے بارود خانہ لکھنؤ والے مکان میں ۱۹۵۴ء میں ایک گاندھی وادی ادیب سے سخت کلامی کی تھی۔ لطف یہ ہے کہ احتشام صاحب نظریاتی طور پر گاندھی وادی نہ تھے اور جو کچھ میں نے کہا تھا اس سے انھیں اتفاق بھی تھا۔ اس حق پسندی سے ایک دوست کے دل کو ٹھیس لگے یہ انھیں گوارا نہ تھا۔ اس لئے جب عمیق حنفی کے مضمون کا انھوں نے کھل کر جواب دیا اور جدیدیت کے غلط رجحانات کی کھل کر تنقید کی تو مجھے بہت خوشی ہوئی کہ ریشم میں بھی تلوار کی کاٹ پیدا ہوتی۔

زندگی کی اچھی چیزوں سے انھیں پیار تھا مگر کبھی انھوں نے انھیں حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ان کے اندر کا متشقق انھیں بتاتا تھا کہ سب کچھ ان کے لئے نہیں ہے۔ وہ جو چاہیں گے وہ انھیں نہیں ملے گا۔ کیوں کہ ایسی چیزیں تھیں جنھیں انھوں نے چاہا تو وہ انھیں نہیں ملیں۔ (اسباب تو بہرحال کچھ نہ کچھ ہوں گے ہی) ان میں رومانی وابستگی بھی شامل تھی اور ملازمت میں ترقی کی خواہش بھی۔ اتفاق سے دونوں خواب ایک زمانے میں (۱۹۴۶ء) میں چکنا چور ہو گئے۔ آل احمد سرور لکھنؤ یونیورسٹی میں ریڈر مقرر ہوئے اور احتشام صاحب لکچرار رہے۔ حالانکہ اس وقت تک دونوں کے تنقیدی مضامین کا ایک ایک مجموعہ ہی شائع ہوا تھا اور دونوں لگ بھگ ہم عمر تھے۔ احتشام صاحب کچھ مہینے اداس اداس رہے، دل گرفتہ اور افسردہ۔ جیسے ہر طرف راکھ ہی راکھ ہو اور زندگی سے ساری چنگاریاں چھن گئی ہوں۔

پھر آپ ہی آپ جیسے انھوں نے اس افسردہ ہونے والے نارمل انسان کو ہرا کر دل کے نہاں خانے میں قید کر دیا اور ایک بار پھر چونچال ہو گئے۔ سرور صاحب کے ساتھ ہنسنے کھیلنے لگے۔ ساتھ اسٹاف کلب جانے لگے۔ ساتھ ہم طرح غزلیں کہنے لگے اور یہ تعلق اتنا گہرا تھا کہ آخر دم تک نبھا اتنا اور ایسا کہ سرور صاحب کی غلط باتوں پر بھی ان سے اتفاق میں نہ ہچکچاتے تھے۔ مگر وہ نارمل انسان اپنی سب مسکراہٹیں بھول گیا اور اس نے قنوطیت اور تشکیک کا خول پہن لیا۔ انتہا یہ ہے کہ لکھنؤ یونی ورسٹی میں ان کو پروفیسر ہونا کبھی نصیب نہ ہوا اور الہ آباد ہجرت کرنی پڑی۔

جدیدیوں کو شاید کبھی علم نہ ہو کہ جو اُن کی تنہائی پرستی پر تنقید کر رہا تھا وہ اس دور کا شاید سب سے تنہا انسان تھا جس نے اپنے دل کے کڑے درد کو گیت میں ڈھالنے کی بھی کبھی جسارت نہیں کی۔ سرگوشی میں اپنے آپ سے کبھی ہمدردی نہیں برتی اور زندگی کا حقیقی بوجھ ایک غیر حقیقی وجود کے کاندھوں پر ڈال کر مسکراتے رہنے کی ناکام کوشش میں ٹوٹ کر رہ گئی۔

ان کی تشکیک اور قنوطیت کے قصّے کوئی جمع کرے تو پورا مضمون ہو جائے۔ یہاں اتنا ہی لکھنا کافی ہے کہ انھوں نے ۱۹۴۸ء تا ۱۹۵۰ء میں ہندوستانی لسانیات کا خاکہ کے دیباچے میں پیشین گوئی کر دی تھی کہ آیندہ پندرہ برس میں اردو ختم ہو جائے گی یا وہ واقعہ ۱۹۴۷ء میں جب حلقہ احباب کے سکریٹری کی حیثیت سے میں نے لکھنؤ یونیورسٹی میں دہلی کی ایشیائی کانفرنس میں شرکت کرنے والے ایرانی مندوبین کو لکھنؤ آنے کی دعوت دی تھی۔ بڑی دوڑ دھوپ کے بعد ان کے قیام اور ان کے اعزاز میں جلسے کے انتظامات مکمل کر کے صدر حلقہ احباب احتشام صاحب کو یہ خوش خبریاں سنائی گیا تھا اور انھوں نے کہا تھا یہ تو سب ٹھیک ہے مگر جلسے میں حاضرین کہاں سے آئیں گے؟

وہ مارکس ازم کے قائل تھے لیکن مارکس ازم کی رجائیت انھوں نے نہیں اپنائی تھی۔ اس کی تاب و مقاومت اور عسکریت سے بھی کوسوں دور تھے اس لئے ان کے ہاں عجیب و غریب قسم کا اعتدال تھا۔ کبھی کبھی مجھے ایسا لگتا تھا کہ ۱۹۴۶ء سے پہلے کانگریس نے کبھی ان کا

پیچھا نہیں چھوڑا۔ ان کے دل میں کانگریس سے ایک خاص لگاؤ ہمیشہ موجود رہا۔ لطف تو یہ ہے کہ ان کے ان معتقدات کا عکس ان کی شخصیت اور ان کی زندگی میں تلاش بسیار کے بعد ہی مل سکتا تھا۔ ان کا گھر ہمیشہ عزیزوں اور رشتہ داروں سے بھرا رہتا تھا۔ اتنا اور ایسا کہ یہ قیاس کرنا دشوار تھا کہ وہ خود اپنے مکان کے کس گوشے میں رہتے ہوں گے۔ جہاں بھی رہتے ہوں انھیں تنہائی یقیناً نصیب نہ ہوتی ہو گی۔ جب تک لکھنؤ رہے ان کی بیٹھک صوفہ سیٹ سے بھی بے نیاز رہی اور اعزا اور اقربا میں بعض اس بیٹھک یا ڈرائنگ روم میں پائے گئے پھر ان کے ہاں غلط قسم کی سعی و سفارش کا گذر نہ تھا۔ وہ دوسروں کی سفارش سن لیتے تھے اور اکثر متاثر بھی ہو جایا کرتے تھے (مثال میں نہایت ادنیٰ قسم کے شعری اور افسانوی مجموعوں کے پیش لفظ پیش کئے جا سکتے ہیں جن کے بارے میں وہ خود کہا کرتے تھے لوگ تو یہ دیکھ لیتے ہیں کہ پیش لفظ میں نے لکھا ہے، کیسا لکھا ہے یہ نہیں دیکھتے۔ پھر ان دیباچوں اور تقریظوں کو میں نے کبھی اپنے تنقیدی مجموعے میں شامل نہیں کیا۔ اس سے بھی ان کی اہمیت ظاہر ہے۔) لیکن خود انھوں نے کسی کی سفارش شاید ہی کبھی کی ہو۔ خاص طور پر اپنے عزیزوں کے بارے میں وہ اور بھی محتاط تھے۔

محتاط بھی خوب لفظ ہے جو زندگی بھر ان کے ساتھ کھیلتا رہا۔ وہ ہمیشہ کھل کر جینے سے محتاط رہے۔ کہیں کوئی ان پر ہنسنے لگے۔ کہیں کوئی ان کو ٹوک نہ دے، کہیں ان سے کوئی غیر شائستہ حرکت سرزد نہ ہو۔ وہ صرف نقاد اور شاعر ہی تو نہ تھے، استاد بھی تھے۔ بدقسمتی سے ہمارے سماج میں صرف مصنف کی حیثیت سے زندہ رہنا ممکن ہی نہیں اس لئے ہیئت مصنف کی آزاد شخصیت کو کوئی نہ کوئی مضبوط فولادی سانچے میں ڈھلنا ہی پڑتا ہے۔ مگر استاد کی زندگی تو مثالی ہونی ہی چاہئے۔ اس لئے انسانوں کی کمزوریوں کا کوئی حق نہیں۔ اس سے تو فرشتہ صفت ہی ہونا پڑے گا۔ اس کا جی کیوں چاہے کہ وہ بھی چوراہے سے ہنستا قہقہے لگاتا گزرے اسے تو اپنے سنجیدگی کے نقاب کو ایک لمحے کے لئے بھی بھول جانے کی اجازت نہیں ہے۔ اسی لئے

متوازن چال، مدھم آواز میں گفتگو، اظہارِ خیال میں معتدل آرار اسی لئے ضروری ہے۔ اس تدبر اور اعتدال کی بنا پر ہر شخص ان کی صحبت میں بے تکلفی محسوس کرتا تھا۔ حتیٰ کہ ان کے شاگرد اور مجھ جیسے دبو شاگرد بھی ان کے سامنے بے جھجک اور بے جھپک تھے۔ مجتہدین اور علمار کٹر قسم کے مسلم لیگی یا اسلام پرست بھی اس طرح بے تکلف تھے۔ عبدالماجد سے ان کے نہایت اچھے تعلقات تھے۔ ان کے ڈرائنگ روم میں اکثر تیسرے درجے کے متعصب مذہبی لوگ بھی نہایت اطمینان سے گفتگو کرتے تھے۔ مجھے تو کبھی کبھی یہ خیال آتا ہے کہ اعزا، رشتہ داروں، قصبہ ماہل کے ان کے پرانی چال کے دوستوں اور ہم وطنوں میں سے شاید کسی کو شبہ گزرا ہو کہ وہ جس شخص کے مہمان ہیں وہ جاگیرداری کی ان قدروں کا باغی ہے جنھیں وہ سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔

انھیں اپنے شاگردوں سے بڑی محبت تھی۔ ان کی ذاتی الجھنوں میں وہ خود شریک ہو جاتے، مشورے دیتے، گفتگو کرتے۔ بار بار پوچھتے کہ کون کس حال میں ہے؟ کیا لکھ رہا ہے کیا پڑھ رہا ہے۔ کیسے دن گزارتا ہے حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی زندگی کا بہترین حصہ اپنے شاگردوں کی نذر کر دیا۔ جو کچھ سیکھا تھا اس کے عشر عشیر کا بھی اظہار نہ ہو پایا مگر جو کچھ ہوا وہ ان کی تحریروں سے زیادہ ان کے کلاس روم لکچروں میں ہوا۔ وہاں وہ ایک شعر کا مطلب سمجھاتے سمجھاتے دور نکل جاتے اور ایک لمحے کے لئے ایسا لگتا جیسے علم ایک وحدت ہے اور ادب پوری آگہی کا ایک ٹکڑا یہیں سے لوگ مطالعے کا شوق کر جاتے۔ اظہار کی طلب پاتے اور یہیں سے علمی زندگی کا حوصلہ ملتا تھا۔ کلاس ان کے لئے محض وسیلۂ معاش نہیں تھا وسیلۂ اظہار تھا۔ یہاں جیسے ان کی شخصیت اپنے کو بے نقاب کرتی تھی اور رنگ و آہنگ کا جادو سر چڑھ کر بولتا تھا۔ پھر اس کلاس کے ایک ایک فرد کو گویا وہ اپنی شخصیت کا جزو جان لیتے تھے۔ گویا وہ ان کے خاندان کا ایک فرد ہو۔ وہ ادب ہی کی نہیں بلکہ تہذیب کی بھی جمہوریت کے قایل تھے۔ جہاں پر کہ اپنی رائے اور روش پر قایم رہنے کی آزادی تھی اور اس کے اظہار کی بھی۔

جب کبھی دہلی یا لکھنؤ کے بازار سے گزرتے کتابوں کی دوکانوں پر ٹھہرتے دلچسپی کی ہر کتاب کو الٹ پلٹ کر دیکھتے دو چار کتابیں خریدتے اور کچھ کے نام پتے نوٹ کرتے۔ گویا کتابیں زندگی سے فرار کا سرنگ تھیں۔ جن کے بغیر آنکھوں کو دن کی روشنی اور اپنی شخصیت کی تمازت ستانے لگتی تھی۔ وہ اچھے مقرر تھے۔ ایسے اچھے کہ تقریر سے مخالفوں کے دل موہ لیں اور دل میں یوں اتر جائیں کہ دماغ کی خبر تک نہ ہو۔ لطف یہ کہ ان کی تقریریں گھن گرج سے عاری ہوتی تھیں۔ ان میں استدلال کی قوت اور بیان کی دلنوازی ہی سب کچھ تھی۔

وہ نقاد تھے نکتہ چیں نہ تھے۔ انھوں نے اکثر اپنی رائے ظاہر کی مگر دل آزاری کے لئے نہیں۔ جہاں کہیں اختلاف بھی ہوا وہاں اس سے بہت نرم اور مدھم کر کے بیان کیا۔ وہ نقاد کو غیر جانبدار نہیں جانتے تھے اور تنقیدی تجزیئے کو نقاد کا فریضہ مانتے تھے۔ رائے کو بے لاگ اور مدلل طور پر پیش کرنے کی اہمیت کے قائل تھے۔ مگر دل دہی انھیں عزیز تھی۔ دوستوں ہی کی نہیں دشمنوں کی بھی۔ ان کی بھی جو ان کی دل آزاری میں ذرا بھی ہچکچاتے نہ تھے۔ ان کا مسلک محض تعلقات پرستی نہ تھا۔ وہ شاید رشید احمد صدیقی کے الفاظ میں یہ تو نہیں کہہ سکتے تھے کہ اگر آندھیاں بھی مقابل ہوں تو ووٹ تو اپنے دوست کو ہی دوں گا۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اللہ میاں کو ووٹ دینے وقت بھی اپنے دوست کیا دشمن سے بھی انکار کر کے اس کی دل آزاری کے مرتکب نہ ہوئے۔ رشید صاحب ہی کا قول ہے "کسی معقول اجنبی سے ملتا تو بے اختیار سوال کرتا علی گڑھ میں بھی پڑھا ہے؟ وہ کہتا نہیں تو افسوس ہوتا کیسی کمی رہ گئی"۔ بلا تشبیہ عرض کرتا ہوں کہ جس نے احتشام صاحب سے نہیں پڑھا یا ان کے نیازمندوں یا دوستوں کی صف میں شریک نہ ہوا اس پر بھی افسوس لازم ہے۔ ہائے کیسی کمی رہ گئی۔

میرے لئے یہ شرف کم نہیں کہ ان کی خدمت میں ۱۹۴۳ء سے باریاب تھا۔ کوئی ۱۹۶۱ء کے لگ بھگ وہ کچھ سرگراں بھی تھے جس کا اظہار صرف ان کے خطوں کے کم اور مختصر ہونے سے ہوتا تھا۔ احتشام صاحب کئی حضرات سے سرگراں ہی نہیں کبیدہ خاطر بھی تھے۔ جن میں

سے کئی ابھی زندہ ہیں۔ مگر ان کے دل کی گرہیں ہمیشہ ریشم کی گانٹھ کی طرح لطیف، چھوٹی اور پیچیدہ ہوتی تھیں جن کا علم صرف انھیں کو ہوتا تھا جو ان سے بہت قریب ہوں۔ اس سرگرانی میں کیسی نفاست، کیسی شائستگی تھی کہ دوسروں کی شفقت اور دوستی اس پر قربان کی جاسکتی ہے۔

احتشام صاحب بلیغ خاموشیوں کے انسان تھے۔ نام کو بلند آہنگی ان کی شخصیت میں شامل نہ تھی۔ ہمدردی اور دلسوزی کے الفاظ بھی اکثر کے لبوں پر بے آواز رہ جاتے اور سب کچھ ادا ہو جاتا۔ کیسی ٹھنڈک، کیسی فرحت، کیسی دلنوازی، پرسش ہے اور پاسِ سخن درمیاں نہیں۔ اس لئے جو لوگ ان کے نیازمند تھے ان کی موجودگی ان کے لئے بڑی ڈھارس کا سبب تھی بقول غالب ؎

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جاکر دل و جاں اور

کیسا ہی پیچیدہ مسئلہ ہے، کیسی ہی کٹھن الجھن ہو، احتشام صاحب سے مشورہ کر لینے کے بعد جی ہلکا ہو جاتا تھا۔ وہ خود کوئی راہ نہ بتاتے تھے مگر ان کی دلنوازی اور دل سوزی خود ایک مرہم تھی۔ سنہ ۱۹۶۰ء اور سنہ ۱۹۶۴ء کا زمانہ میرے لئے بڑی پریشانیوں کا تھا۔ میں علی گڑھ میں تھا اور احتشام صاحب سے دور لیکن جب بھی وہ کبھی آئے ان سے اپنی پریشانی کہہ کر ایسی آسودگی ملی جس سے ساری پریشانیاں دور ہو گئیں۔ میں نے لاتعداد ادبی مسائل میں ان سے رجوع کیا خط لکھے، یاد دہانی کرائی۔ انھوں نے ان مسائل میں سے کسی کا کوئی حل نہ لکھا۔ لکھا تو صرف اتنا کہ باقی باتوں کا جواب فرصت ملنے پر دوں گا لیکن ان مسائل کو ان کے سامنے رکھنے کے لئے جس وضاحت اور استدلال کی ضرورت پڑی خود اس نے نئے راستے سجھا دیئے۔

آخری ملاقات ۱۶ اگست ۱۹۷۲ء کو الہ آباد میں ہوئی تھی۔ لوگ ہر وقت گھیرے ہوئے تھے اور میں چند منٹ کے لئے ان کی توجہ چاہتا تھا۔ آخر سہ پہر کو بمشکل چند منٹ ملے

اور میں نے اپنی چند نثری نظموں کی سوغات ان کی خدمت میں پیش کی۔ بہت خوش ہوئے۔ اپنے منجھلے لڑکے جعفر عسکری کو بلایا۔ میں نے دو یا تین نظمیں سنائیں، تعریف کی۔ جعفر عسکری نے مجھ سے کہا کہ اب شاعری چھوڑ نہ دیجئے گا۔ بڑی شفقت سے بولے یہ کسی کوچے میں ٹھہرتے کہاں ہیں۔ اس کوچے سے بھی ہو کر گزر جائیں گے۔ پھر اپنے شعری مجموعے کا مسودہ لائے اور پہلی نظم سنائی جسے پیش لفظ کے طور پر لکھا تھا۔ مجموعے کا نام اور شاید اس نظم کا عنوان تھا آوازیں۔ مفہوم یہ تھا کہ یہ کس شخص کی نظمیں ہیں یہ جاننا بے کار ہے۔ البتہ بے نام سا کوئی شخص ہے جو کسی موہوم سی جستجو میں سرگرداں ہے۔

آخر یکم دسمبر کو انھوں نے موت کی کالی ردا اپنے اوپر ڈال لی۔ زندگی کتنی سفاک ہو سکتی ہے اس کا اندازہ دشوار ہے کہ ایک لمحے کو بھی اصل وجود کو سانس لینے کی مہلت نہ دے۔ ایک ارمان بھی تکمیل کی آسودگی نہ پائے۔ خواب دیکھنے کی راحت اور تعبیر کے پیچھے افتاں و خیزاں بھاگنے کی فرصت نہ ملے۔ صدمہ ہے تو اس کا کہ جو ذہنی صلاحیتیں انھیں قدرت سے ملی تھیں اس کا دسواں حصہ بھی اظہار نہ پا سکا۔ تنقیدی مضامین اور کتابیں اردو ادب کا بڑا قابل قدر سرمایہ ہیں۔ ان کے اکثر مقالے کتابوں پر بھاری ہیں۔ مگر احتشام صاحب کے علم و فضل کا یہ ایک محض حقیر سا ہیں جن کے ذریعے سے ان کے فضل و کمال کا اندازہ بھی پوری طرح نہیں لگایا جا سکتا۔

ان کی شخصیت پر کوئی لکھے تو کیوں کر؟ ان کی نقاب پوش شخصیت پوری طرح ظاہر ہی کہاں ہوتی؟ ان کی موت کا صدمہ عظیم ہے لیکن اس صدمے سے عظیم تر یہ جذبۂ افتخار ہے کہ کبھی ایسا آدمی بھی ہمارے درمیان زندہ تھا۔

سنہ ۱۹۷۳ء

سجاد ظہیر کی ادبی خدمات

۳۰ء سے کچھ پہلے ہی قومی اور بین الاقوامی سطح پر نوجوانوں میں ایک نیا شعور انگڑائیاں لینے لگا تھا۔ قومی سطح پر اجتماعیت کے ردِ عمل کے طور پر انفرادیت کا عروج ہوا۔ عدم تشدد آئینی طریقِ کار کے ردِ عمل کے طور پر انارکزم اور انفرادی دہشت پسندی عام ہوئی اور عقلیت پرستی کے بجائے جذباتیت ہندوستان میں گاندھی جی کی رہنمائی میں چورا چوری کی عدم تشدد کی تحریک کی ناکامی نے بھگت سنگھ کو جنم دیا۔ انفرادیت پسندی نے مردِ کامل کا تصور ابھارا۔ جو اقبال کے مردِ کامل اور پریم چند کے تصوراتی ہیرو کی شکل میں ظاہر ہوا۔ عالمگیر سطح پر سرمایہ دارانہ جمہوریت کے متبادل راستے ڈھونڈے جانے لگے اور اس کوشش نے یورپ میں مارکس کو دریافت کیا اور دوسرے گروہ نے فسطائیت کی طرف رخ کیا۔ نوجوانوں میں ایک عجیب خلش تھی، ایک بے نام بے قراری جو زندگی کا بھرپور تصور اپنانے کا ارمان رکھتی تھی۔ زندگی کا کوئی ایسا تصور جو عام انسانوں کی بہتری کی سبیل پیدا کر سکے اور جبر و استبداد کی جگہ خیر اور فلاحِ عام کے تقاضوں کو پورا کر سکے۔

رومان اور حقیقت کی یہ کشمکش مدت تک جاری رہی۔ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک اس کا سلسلہ جاری رہا۔ اسی زمانے میں اٹلی میں فسطائیت اور جرمنی میں ناتسیت کا عروج بھی ہوا۔ اور دیمتروف کا عہد ساز مقدمہ بھی چلا۔ جس کے نتیجے کے طور پر دیمتروف نے سزا بھگتی۔ مگر اپنے

دفاع میں کہا ہوا اس کا ایک ایک لفظ نوجوانوں کے لئے کبھی نہ بجھنے والی چنگاری کی طرح فروغ پذیر ہوا اور ایک نئے ولولے اور حوصلے کا محرک بن گیا۔

رومانویت کے حسین دھندلکوں میں بھرے ہوئے ادیبوں کو ایک نئی صبح کی بشارت ملی۔ اور خواب دیکھنے والے ہزاروں لاکھوں دانش ور، مصنف، شاعر اور فن کار اپنی زندگی کو نئی معنویت سے ہمکنار پانے لگے۔ بقول مجاز محلوں میں رہنے والے جھونپڑوں کے خواب دیکھنے لگے۔ اور جمہور کے دبے کچلے ہوئے طبقوں سے انھیں اپنا رشتہ استوار ہوتا نظر آنے لگا۔

جو نوجوان ہندوستان کے ساحل سے دور خیر و شر کا یہ تماشہ دیکھ رہے تھے ان کی آنکھوں کے سامنے یہ منظر اور زیادہ صاف تھا۔ ان میں اکثر نوجوان ایسے تھے جنھوں نے مارکسزم کا ایک فلسفے یا سیاسی حکمت عملی کی حیثیت سے بغور مطالعہ بھی نہیں کیا تھا۔ لیکن جو چیز انھیں کشاں کشاں اس محاذ کی طرف کھینچے لئے جا رہی تھی وہ جاں بازی کا ایک رومانی جذبہ تھا جس کے رشتے اس جذبے سے ملتے تھے جس کے تحت بائرن نے یونانی جنگ آزادی میں شرکت کی تھی۔

مجاز نے "طفلی کے خواب" میں اس جذبے کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے :

طفلی میں آرزو تھی کسی دل میں ہم بھی ہوں — اک روز سوز و ساز کی محفل میں ہم بھی ہوں
دل ہو اسیر گیسوئے غیر سرشت میں — الجھے انہی حسین سلاسل میں ہم بھی ہوں
اک لشکرِ عظیم ہو مصروفِ کارزار — لشکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں
چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغِ آب دار — ہنگامِ جنگ زرغۂ باطل میں ہم بھی ہوں

رزم و رومان کا یہ حسین مرکب اس دور کے نوجوان کی نفسیاتی کشمکش کا نشان ہے۔

سجاد ظہیر کا تعلق بھی رزم رومان کے انھیں بانکوں کے قبیلے سے تھا۔ وہ جس خاندان کے چشم و چراغ تھے اس کی وجاہت کا اندازہ لگانا آج کی نسل کے لئے دشوار ہے۔ سر وزیر حسن اپنے زمانے کے سربرآوردہ وکیلوں میں سے تھے جن کا نام سر تیج بہادر سپرو جیسے پائے کے وکلاء کے ساتھ لیا جاتا تھا۔ مسلم سیاست پر ان کا زبردست اثر تھا۔ اودھ میں ان کا طوطی بول رہا تھا

اور مسلمانوں کے متمول طبقے میں ان کے خاندان کا نام عزت اور احترام سے لیا جاتا تھا۔ وزیر منزل اودھ کی مشہور کوٹھیوں میں سے ایک تھی اور ان کے سبھی پوت اعلیٰ تعلیم حاصل کر رہے تھے۔

سید سجاد ظہیر انگلستان میں زیر تعلیم تھے۔ اسی زمانے میں حب حسن کی لطیف تمازت سے دلوں کے جل بجھنے کے دن تھے سیاست نے ایک نئی قندیل روشن کی۔ سجاد ظہیر کے بارے میں مشہور ہے کہ نوجوانی میں محبوب کی یاد میں موم بتی کی روشنی میں دیوان حافظ جھوم جھوم کر پڑھتے تھے۔ دروغ بر گردن راوی زندگی کی اچھی اور خوبصورت چیزوں سے انھوں نے آخری سانس تک محبت کی اور ٹوٹ کر محبت کی۔ ان کے کردار کے اسی رومانی پہلو کی مدد سے ان کی مروت، کامرانی اور ناکامیابی کو سمجھا جا سکتا ہے۔

پہلی بار 'انگارے' کے افسانوں سے وہ جانے پہچانے گئے۔ ان افسانوں میں کیا تھا، ایک بے قرار نوجوان کی تڑپ اور سرمستی جو سارے شکنجوں سے ٹکرا رہا ہے۔ فضا میں جی بھر کر آستینیں پھیلا کر رقص کرنا چاہتا ہے۔ وجد و رقص کی اس حالت میں کبھی مذہب کے شکنجوں سے ٹکراتا رہا کبھی سماج سے، کبھی سیاسی اداروں سے۔ سجاد ظہیر کا افسانہ 'نیند نہیں آتی'، 'انگارے' میں شامل ہے۔ یہ گویا بکھرے ہوئے خیالات کا مجموعہ تھا۔ "شعور کی رو" تکنیک کا پہلا تجربہ یہاں اکبر کی آپ بیتی ہے جو اس جیسے متوسط طبقے کے نوجوان کی ذہنی اور جذباتی سرگذشت کا درجہ رکھتی ہے۔ اس سرگذشت میں جنسی اور سیاسی مسائل کا ایک عجیب و غریب مرکب ہے۔ بیچ بیچ میں سماجی بے انصافی اور مذہب کی تنگ نظری پر بے محابا چوٹیں بھی ہیں۔ انتہا یہ ہے کہ عالم بالا کے مناظر بھی موجود ہیں، دوزخ کی تصویر بھی اور داروغۂ دوزخ کا کچا چٹھا بھی اور پھر اللہ تعالیٰ کا خیالی پیکر بھی۔

"یہ کون آ رہا ہے میرے سامنے سے۔ اس کے پستان کاٹے جا رہے ہیں ....
اے حضور آداب عرض ہے۔ اے حضور بھول گئے ہم غریبوں کو۔ میں ہوں منی جان۔

کوئی ٹھمری، کوئی دادرا، کوئی غزل۔ اے ہے آپ تو جیسے ڈرے جاتے ہیں حضور یہ سانپ آپ سے کچھ نہیں بولیں گے۔ ان کا بھی عجب لطیفہ ہے۔ جب میں یہاں داخل ہوئی تو داروغہ صاحب نے کہا بی منی جان۔ سرکار کا حکم ہے پانچ بچھو تمھاری خدمت کے لئے حاضر کئے جاتے ہیں۔ میں حضور سہم گئی۔ بچپن سے مجھے بچھوؤں سے نفرت تھی۔ میں نے حضور بہت ہاتھ پیر جوڑے مگر داروغہ صاحب نے کہا کہ سرکار کے حکم کی تعمیل ان پر فرض ہے۔ تب میں نے کہا کہ اچھا آپ مجھے سرکار کے دربار میں پہنچا دیں۔ میں خود ان سے عرضداشت کروں گی۔ داروغہ صاحب بچارے بھلے آدمی تھے۔ مجھے اپنے پاس بٹھا کر میرے گالوں پر ہاتھ پھیرے۔ آخر کار راضی ہو گئے۔ پہلے تو مجھے کئی گھنٹے انتظار کرنا پڑا۔ داروغہ صاحب نے کہا اس وقت سرکار کونسل کر رہے ہیں۔ جب اس سے فرصت ہو گی تب میری پیشی ہو گی۔ میں نے جو یہ سنا تو کوشش کی کہ جھانک کر کچھ بھی دیکھ لوں مگر دروازے کے دربان موٹے مسٹنڈے دیو نے مجھے دھکا دے کر الگ کر دیا۔ خیر حضور آخر کار میری باری آئی میرا دل دھڑ دھڑ کر رہا تھا کہ دیکھوں کیا ہوتا ہے ـــــ خیر حضور بعد میں سرکار نے فرمایا کہ سزا تو مجھے ضرور ملے گی کیوں کہ ان کا انصاف تو سب کے ساتھ برابر ہے۔ مگر بجائے بچھو کے دو ایسے سانپ ملے جو بس میرے پستان چاٹا کرتے ہیں۔"

سیاست کا تذکرہ ہے تو صرف اتنا کہ مہاتما گاندھی لکھنؤ آئے ہیں اور غیر ملکی کپڑے کے بائیکاٹ کا چرچا ہے اور پھر آخری جملے:

"میں آزاد ہوں ہوا کی طرح سے! آزادی کی آج کل اچھی ہوا چلی ہے پیٹ میں آنتیں قل ہو اللہ پڑھ رہی ہیں اور آپ ہیں کہ آزادی کے چکر میں ہیں۔ موت یا آزادی۔ نہ مجھے موت پسند ہے نہ آزادی۔ کوئی میرا پیٹ بھر دے۔"

پھر "لندن کی ایک رات" ناولٹ چھپا۔ سجاد ظہیر نے لندن کے ان بیقراری کی تصویر کشی کی جو

گویا دھوپ اور کہرے کی اندھی سرنگ میں بند ہیں۔ جن کے ارمان بہت سے ہیں مگر ان کی زندگیاں مفہوم سے عاری اور معنی سے خالی ہیں کیونکہ ان کے رشتے نہ اپنے عوام سے ہیں نہ زندگی سے وہ ایک بے نام خلا کے مسافر ہیں۔ چاروں طرف خواب بکھرے ہوئے ہیں۔ حسین اور دلفریب اور پھر ان خوابوں کی تعبیریں تلاش کرنے کا شدید کرب یہاں بھی سیاست اور محبت کا امتزاج ہے۔ بلکہ یوں کہئے کہ رومان پیش منظر ہے تو سیاست پس منظر یا محض بین السطور کی حد تک۔ لیکن اکبر میاں کو نعیم کی طرح زندگی کا یہ نیا ادراک حاصل نہیں ہوا تھا۔ یہ نیا ادراک یہ تھا کہ زندگی اور محبت کی چھوٹی خوشیوں کے راستے میں کبھی جو رکاوٹیں ہیں وہ صرف اسی صورت میں دور ہو سکتی ہیں جب دو معصوم پریمی اپنے کو ہر قسم کی سماجی بے انصافیوں سے جدوجہد کرنے والی عظیم عوامی تحریک کا حصہ بنالیں۔

> "ہمارے لئے زندگی کی اور کوئی دوسری صورت نہیں۔ دوسرے راستے ہیں روحانی موت کے خشک ریگستان میں لے جاکر چھوڑ دیتے ہیں جہاں سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں"۔

"بیمار" ڈرامہ ہے بنفس مضمون کے اعتبار سے وہ "لندن کی ایک رات" سے مماثل ہے۔ ان تمام تخلیقات پر صرف ایک سوال منڈلاتا نظر آتا ہے۔ کیا انسان کی ذہنی اور جذباتی خلش انفرادی سطح پر حل ہو سکتی ہے؟ اس منزل پر پہنچتے پہنچتے سجاد ظہیر اس کا جواب نفی میں پاتے ہیں۔ اور آہستہ آہستہ تمام سماجی ناانصافیوں کو للکارنے والی ایک اجتماعی ہمہ گیر تحریک پر ان کا اعتماد بڑھتا جاتا ہے۔ اس منزل تک آتے آتے گویا سجاد ظہیر نے بورژوا دانشور گورکی سے مارکسی انقلاب کے تصور تک دسترس حاصل کی تھی اور اعتماد اور ایثار کے اس جذبے کے ساتھ:

> "شیلا۔ مجھے ڈراؤ مت۔ میرے پاس تمہارے سوالوں کا کوئی جواب نہیں سوا کوشش اور امید کے۔ ہر ممکن کے قریب ناممکن کی بھیانک شکل منڈلایا کرتی ہے۔ اگر ہم اس کو اپنے ذہن میں جگہ دیں تو موجودہ اور آنے والی زندگی دونوں

بدمزہ اور ناقابل برداشت ہو جائے گی۔"

("لندن کی ایک رات" صفحہ ۱۲۳ دوسرا ایڈیشن، آزاد کتاب گھر دہلی)

اس کے بعد کی داستان سب جانتے ہیں۔ سجاد ظہیر ایک بدلے ہوئے نوجوان کی شکل میں ہندوستان پہنچے۔ یورپ کے اشتراکی حلقوں سے ان کے رشتے استوار ہو چکے تھے اور آزادی کی تڑپ ہی نہیں سماجی بے انصافی کے خلاف ایک ہمہ گیر اجتماعی جد و جہد کا تصور انھیں اپنی طرف کھینچ رہا تھا۔ اس جہاد عظیم میں ادیبوں کی شرکت بھی لازمی تھی۔ اس لئے نہیں کہ اس سے یہ محاذ مضبوط ہو گا۔ اس سے کہیں زیادہ اس وجہ سے کہ اسی تحریک اور جد و جہد میں ادیب اپنی زندگی کا مفہوم اور معنویت پا سکے گا اور سماج سے کٹے رہنے اور اپنے سوالوں کے جوابوں سے ہمیشہ کے لئے محروم ہو جانے کے احساس پر فتح حاصل ہو سکے گی۔ ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز یہی تھا۔

اس مرحلے پر متوسط طبقے کے بعض دانش وروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنا ضروری ہے۔ وہ سرمایہ دارانہ نظام کے دائرے میں رہتے ہوئے اس کی تمام تر عفونتوں کے خلاف جد و جہد کرتے تھے۔ وہ پرولتاریت کی بت شکنی کے ذریعے گویا اپنا انتقام سرمایہ دارانہ نظام سے لینا چاہتے تھے لیکن پرولتاری زندگی گزارنے کی ہمت نہ رکھتے تھے۔ اسی لئے وہ نئی انقلابی حسیت سے قریب ہوتے ہوئے اور اس سے پوری ہمدردی رکھنے کے باوجود مزدوروں اور کسانوں کی عام زندگی سے مختلف زندگی گزارتے تھے۔ ان میں سے بہت کم ایسے تھے جو اپنے طبقے کے دائرے سے قدم باہر نکال سکے۔

ترقی پسند تحریک ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ کانفرنس سے باقاعدہ شروع ہوئی۔ سجاد ظہیر ادیب کی حیثیت سے کہیں زیادہ منتظم اور تحریک ساز کی حیثیت سے نمایاں ہوئے۔ ترقی پسند تحریک کے بنیادی تصورات کیا تھے؟ وہ کس حد تک ادبی تھے اور کس حد تک سیاسی؟ اس کے بارے میں تفصیلی بحث کا یہ موقعہ نہیں لیکن خود سجاد ظہیر کے ذہن میں اس بارے میں کون سی باتیں بنیادی

تھیں اس کا اندازہ "روشنائی" کے اقتباسات سے ہو سکتا ہے۔

"اس اعلان کا لب لباب دو لفظوں میں آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی ہے۔ حیات انسانی کے نمو اور ترقی سے لگاؤ ہے۔ کم از کم اس شرط کو ماننا اس کے لئے ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک ادیب بہ یک وقت وطن کی آزادی اور جمہوریت کا مخالف اور ترقی پسند نہیں ہو سکتا۔ لیکن اگر وہ آزادی خواہ اور جمہوریت پسند ہے تو اس کے بعد اسے اختیار ہے کہ چاہے وہ ہندو مت یا اسلام کے مذہبی تصور کو اپنائے چاہے افلاطونی فلسفے کو صحیح مانے۔ چاہے تصوف اور بھگتی کو۔ چاہے مارکس کی جدلی مادیت کو۔ چاہے گوتم بدھ کے نروان کے تصور کو یا مہاتما گاندھی کی اہنسائیت کو اسے اختیار ہے کہ اپنی ادبی کاوش میں وہ ان میں سے کسی بھی یا ان کے علاوہ کسی اور فلسفے یا عقیدے کی ترویج و تبلیغ کرے۔"

("روشنائی" صفحہ ۱۵۲، آزاد کتاب گھر دلی ۱۹۵۹ء)

"اگر کوئی لیکھک منوسمرتی کا حوالہ دے کر ذات پات کی وحشیانہ تفریق کو آج بھی صحیح مانتا ہے اور اپنی تحریر میں ان تصورات کی ترویج کرتا ہے۔ یا کوئی دوسرا شاعر اسلام کا نام لے کر اس ملک کے رہنے والے مختلف فرقوں کے مابین نفرت پھیلاتا ہے تو کیا ترقی پسند ادیب یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ یہ باتیں اس شخص کے مذہبی عقائد سے تعلق رکھتی ہیں جس پر قائم رہنے کا اسے پورا اختیار ہے۔ اس لئے ایسے ادیبوں کو بھی ترقی پسندوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں کیا جا سکتا۔ ہمیں لوگوں کے عقائد و خیالات اور عمل کو اس طرح جانچنا ہوگا کہ ہمارے موجودہ معاشرتی مسائل پر ایک خاص خیال یا فنی تخلیق کس طرح سے اثر انداز ہوتی ہے۔ اگر کسی تخلیق سے زندگی

بکھرتی اور سنورتی ہے تو ایسا مصنف ہمارے قبیلے میں سے ہے۔"

("روشنائی"، صفحہ ۱۵۲-۱۵۳)

"ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض مصنفوں میں بہ یک وقت کئی قسم کے رجحانات ہوتے ہیں۔ بعض باتوں میں ترقی پسندی جھلکتی ہے۔ بعض نظریے ایسے ہوتے ہیں جن میں الجھاؤ ہوتا ہے۔ جو رجعت پسند ہوتے ہیں۔ ایسے مصنفوں کی تحریر کا تجزیہ کرنے کی ضرورت ہے۔ اگر ان کا مجموعی اثر اچھا ہے، لطیف ہے، اس سے کسی حد تک بھی معاشرتی یا انفرادی حقیقت پر اس طرح روشنی پڑتی ہے جس کی مدد سے انسان زیادہ دیکھ سکتے ہیں تو ہمیں ایسے مصنفین کے رجعتی پہلوؤں کو رد کر کے ان کے حیات آفریں پہلوؤں کو اپنانا چاہیئے۔"

(روشنائی صفحہ ۱۵۳)

ان اقتباسات سے تین باتیں واضح ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ آزادی پسندی اور جمہوریت پسندی ترقی پسندی کی بنیادی اقدار قرار دی گئی تھیں۔ دوسری یہ کہ ترقی پسند خیالات سے وہ خیالات مراد ہیں جو معاشرتی مسائل پر اثر انداز ہو سکیں اور سماج کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوں۔ تیسری یہ کہ ایک ہی مصنف میں مختلف رجحانات ہو سکتے ہیں جن میں بعض ترقی پسند اور بعض رجعت پسند ہو سکتے ہیں اور اس مصنف کے ترقی پسند ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں فیصلہ اس کی تخلیق کے مجموعی اثر کی بنا پر کیا جائے گا۔ یہ آخری بات اپنے زمانے کے ادیبوں سے کہیں زیادہ ماضی کے ادیبوں پر صادق آتی ہے اور اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ متعلقہ زمانے کی سماجی تاریخ کے گہرے مطالعے کی مدد سے کسی ادیب کے افکار و اقدار کا محاکمہ کیا جائے۔ سماجی اقدار سے باخبر اور عہد آگاہ تنقید رواج پائے۔

سجاد ظہیر عملی تنقید کے ان جان لیوا تقاضوں کو پورا نہیں کر سکے اور ان پر جو اعتراضات بعد میں وارد ہوئے اس کا سبب ان کے یہی تنقیدی محاکمے تھے۔ نیاز حیدر کی چلتی ہوئی نظموں کو

انھوں نے وقتی تقاضوں کے پیش نظر ان سے کہیں زیادہ اہم تخلیقات پر ترجیح دی۔ سماجی تنقید کے لئے زیادہ گہرے تجزیے، وسیع تر اور زیادہ ہمہ گیر مطالعے اور اسکالرشپ کی ضرورت تھی۔ عملی تنقید کے میدان میں ان کی تمام فروگذاشتیں تسلیم۔ مانا کہ تنقید نگاری کی حیثیت سے ان کا درجہ بلند نہیں ہے۔ تسلیم کہ وہ ادبی محاکموں میں غلطی کر سکتے ہیں، مگر تنگ نظری اور کٹھ ملائیت ان میں نہ تھی۔ اسی لئے جب مرزا شوق کی مثنوی پر سنہس راج رہبر کا مقالہ چھپا اور حافظ کی غزلوں پر الٹی سیدھی بحثیں تصوف کے سیاق وسباق میں چلیں تو انھوں نے ان دونوں پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ مرزا شوق کی مثنوی پر ان کا مقالہ بہت عالمانہ نہیں لیکن اس سے نیا انداز ضرور جھلکتا ہے۔ ان کو اصرار ہے تو اس بات پر کہ مرزا شوق کو انھیں کے زمانے کے پس منظر میں رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ جس زمانے میں یہ مثنوی لکھی گئی اس زمانے میں رقیق حیات کے انتخاب کی آزادی کے لئے سماج کے تعصبات وتوہمات سے ٹکرانا ترقی پسندانہ اقدام تھا اور مثنوی میں زوال آمادہ تعیش پسندی کے بجائے اسی بت شکن آزادی کے جذبے کو تلاش کرنا چاہیے۔

حافظ کی شاعری پر انھوں نے پوری کتاب لکھی 'ذکر حافظ'۔ یہاں بھی وہ عاشق زیادہ ہیں اور عارف کم۔ حافظ پر ان کی نظر عالمانہ ڈھنگ سے نہیں پڑی ہے۔ وہ تصوف میں انسان دوست فلسفے کا روپ دیکھتے ہیں۔ تصوف سکہ بند مذہبی رسوم کو رد کرتا ہے اور انسانوں کو مذہبی تفریق کی بنیاد پر تقسیم کرنے کے بجائے ان میں یک جہتی اور جمہوری مساوات قایم کرتا ہے۔ تصوف کے اسی ترقی پسندانہ روپ پر 'ذکر حافظ' میں اصرار کیا گیا ہے۔ اور تصوف کی زوال آمادگی اور توہم پرستی کو رد کر کے اس کی صحت مندانہ روایات پر زور دیا گیا ہے۔

ان تخلیقات میں 'پگھلا نیلم' کو بھی ایک خاص مقام حاصل ہے۔ یہ ان کی نثری نظموں کا مجموعہ ہے۔ ان نظموں میں آنکھیں چکا چوند کرنے والی شاعری نہیں لیکن تجربے کی حیثیت سے ان کی بڑی اہمیت ہے۔

مثال کے طور پر ان کی یہ نظم ملاحظہ ہو عنوان ہے "دریا" :

آؤ میرے پاس آؤ نزدیک
یہاں سے دیکھیں
اس کھڑکی سے باہر
نیچے اک دریا بہتا ہے
دھندلی دھندلی ہلتی تصویروں کا
خاموشی سے بوجھل
زخمی سایوں میں
تیر چھپائے تھرتھراتے، جلتے
کناروں کے پہلو میں
بے کل دکھی
اسے کبھی نیند نہیں آتی

پوری نظم ایک سمبل ہے اور اس سمبل پر سے صرف ایک لفظ "بھی" نے نقاب ہٹا دی ہے۔ اس بے قراری کے پیچھے صرف شاعر کی نہیں پورے کائنات کی کہانی جلوہ گر ہے اور کس رومانی رنگینی کے ساتھ! ان کی شاعری کی یہی خصوصیت ہے۔ اس میں رومانی نوجوان کے خوابوں کی سی رنگینی اور رعنائیت ہے، ارمان اور امید ہے۔ کبھی وہ اس "بارڈھ" کی امید میں گیت گاتے ہیں جو ساری دنیا سے نفرت اور ظلم کو بہالے جائے گی اور انسانوں کے دلوں کو معصومیت کا سویرا بخش دے گی۔ کبھی ماتیکا فسکی کی زبان سے دھرتی کے انسانوں کو گگارن اور تیتوف کی طرف اونچا پھینکنے کا ارمان کرتے ہیں۔ ان کی نظموں میں صفات اور تشبیہات کا استعمال بہت ہے اور غزل کی ایمجری کو اپنانے سے بھی وہ نہیں ہچکچاتے لیکن بحر اور قافیے کی مدد کے بغیر بھی ان کی نظموں میں ایک نرمی شائستگی اور لطافت قائم رکھی گئی ہے جو سجاد ظہیر کی دردمندی، انسان دوستی اور حسن دوستی کا پرتو ہے۔

یہی نقطۂ نظر "ذکر حافظ" کے تنقیدی رویے میں ظاہر ہوا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ایک بڑا شاعر انسان اور اس کے حالات کے ساتھ صرف ہمدردی کا اظہار نہیں کرتا بلکہ وہ اپنی شاعری سے ہمارے دلوں میں ایسا پاکیزہ ہیجان پیدا کرتا ہے جو ہمیں نوع انسانی کے ساتھ مہر و محبت کے رشتوں کو اور بھی استوار کرنے کے لئے آمادہ اور مستعد کر دیتا ہے۔ وہ ہمارے مزاج میں زندگی کے حظ اور حسن کے احساس کو بڑھا کر طبیعتوں میں ایسا گداز اور ایسا کیف پیدا کرتا ہے جو ہمیں صدق و صفا کی جستجو کے لئے آمادہ کرتے ہیں۔ وہ ہمیں ایک لطیف طریقے سے بدل دیتا ہے تاکہ زیادہ حساس اور روشن ضمیر بن کر انفرادی اور اجتماعی زندگی کی بہتر اور زیادہ طمانیت بخش تنظیم کی سعی اور جد و جہد میں ہماری نظر بلند اور ہو اور ہمارا قدم راست۔ شاعری کا بزرگ ترین منصب یہی ہے۔"

("ذکر حافظ" مطبوعہ انجمن ترقی اردو، ہند، علی گڑھ ۱۹۵۶ء صفحہ ۲۸-۲۹)

اس ضمن میں انھوں نے اس خیال کا اظہار بھی کیا ہے کہ ادب میں ہم "جنھیں "ادبی قدروں" سے تعبیر کرتے ہیں وہ ایسی سچائیاں ہوتی ہیں جن میں ابھی تک بہت کم تبدیلیاں ہوئی ہیں یا اگر ہوئی بھی ہیں تو سادگی سے زیادہ پیچیدگی کی جانب ہوئی ہیں یعنی ان کی نوعیت نہیں بدلی ہے۔ اسی وجہ سے یہ بالکل ممکن ہے کہ تین ہزار سال پہلے کسی قبائلی انسان کا برہ کا گیت آج بھی ہمارے لئے جذباتی معنویت رکھے اور ہمیں متاثر کرے۔ لیکن اسی انسان کے سورج دیوتا کی عقیدت میں گائے ہوئے نغمے ہمیں جذباتی طور پر متاثر نہیں کریں گے۔" ("ذکر حافظ" صفحہ ۳۰)

حافظ نے عشق و محبت کے زمزمے گائے اور اس انداز سے گائے کہ عشق و محبت کے سامنے عقل اور عمل کو خوار و زبوں قرار دے ڈالا جو بظاہر سجاد ظہیر کے ترقی پسندانہ نقطہ نظر کے مخالف معلوم ہوتا ہے لیکن سجاد ظہیر کے نزدیک جس عقل اور علم کا مذاق حافظ نے اڑایا ہے وہ اپنے دور کے اربابِ اقتدار اور ریاکاروں کے علم کا مذاق ہے۔ کیوں کہ یہ عقل اور علم انسانوں کے لئے سچی مسرت حاصل کرنے کے راستے میں رکاوٹ بنتے ہیں یا رکاوٹیں بنانے کے کام میں

لائے جاتے ہیں۔

"حافظ کے نزدیک وہ قوت اور تحریک جو انسانوں کو اخلاقی، روحانی اور حسیاتی طور سے سرور و انبساط بخشتی ہے اور اس طرح ان کے باہمی تعلقات کو حسین اور پر لطف بناتی ہے محبت و انس ہے۔ وہ محبت اور رفاقت کی فراوانی اور شدت کا مطالبہ کرتا ہے۔ تمام وہ چیزیں، ادارے، افراد اور اخلاقی و فلسفیانہ تصورات اور عقیدے جو شعلۂ عشق کی حدت کو کم کرتے ہیں جو انسان سے انسان کی رفاقت کی راہ میں رکاوٹیں ڈالتے ہیں، یا اسے منغض اور آلودہ کرتے ہیں، حافظ کے نزدیک قبیح اور مذموم ہیں ... اس کے برخلاف تمام وہ چیزیں اور حالات جو محبت و مروت میں اضافہ کرتے ہیں۔ جن سے حسیات اور ان سے حاصل ہونے والی لذتوں کی پاکیزہ اور حسین تکمیل ہوتی ہے۔ جو انسانی تعلقات میں لطف و سرور پیدا کرتے ہیں، حافظ ان کا پرجوش حامی اور طرفدار ہے۔" (ذکر حافظ، صفحہ ۴۷)

وہ اس کو تسلیم کرتے ہیں کہ حافظ نے اپنے دور کے امرار کی تعریف میں اشعار بھی لکھے اور اس کے کلام میں جابجا سخت قسم کی تقدیر پرستی اور دنیا کو فانی اور ہیچ جاننے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے مگر اس کے باوجود حافظ کی شاعری کا اصلی جوہر یہ منفی میلانات ہیں نہ وہ عیش کوشی ہے جسے غلطی سے عیاشی کے ہم معنی سمجھ لیا گیا ہے، بلکہ محبت کی وہ پاکیزگی ہے جو تہذیب نفس کا عظیم کارنامہ ہے کہ وہ حسیاتی لذت کو ایک بلند تر اور لطیف تر سطح پر لے جاکر جسم و روح گویا دونوں کا تزکیہ کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"حافظ پر عیش پرستی کا الزام لگانے والوں کو غور کرنا چاہئے کہ محبت کے جذبے کو اس کی جبلی سطح سے بلند کرکے اس میں شرافت رفاقت اور ایک طرح کی روحانی سرفرازی کے احساسات اتنے حسین اور لطیف طریقے سے

پیدا کرنا کیا انسان کی تہذیب نفس کا ایک عظیم کارنامہ نہیں ہے؟"

("ذکر حافظ" صفحہ ۵۹)

اس سے اندازہ ہوگا کہ سجاد ظہیر شاعری ہی میں نہیں عملی تنقید میں بھی، شرافت، رفاقت اور روحانی سرفرازی کی اقدار کی تلاش پر زور دیتے تھے۔

آزادی کے بعد کے دور میں سجاد ظہیر زیادہ تر کانفرنسوں اور سے می ناروں کے ہو کر رہ گئے تھے۔ افرو ایشیائی ادیبوں کی تنظیم میں خاص طور پر انھیں دلچسپی تھی۔ آزادی کے قبل ہر مکتبہ خیال کے ادیبوں کو سامراج دشمنی کی سطح پر جمع کر لینے میں انھیں جو کامیابی حاصل ہوئی تھی وہ آزادی کے بعد کے دور میں نہیں ہوئی۔ اب زمانے کے تقاضے اور تھے اور ترقی پسندی کے مطالبے کچھ اور تھے اور ان کے بہت سے ساتھیوں اور نیازمندوں کو بھی ان سے بنیادی اختلاف تھا۔ لیکن ان اختلافات کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ سرسید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک کے بعد وہ اردو ادب کی سب سے بڑی ادبی تحریک کے بانی اور محرک تھے اور ترقی پسند تحریک کی طرح سجاد ظہیر بھی ہماری ادبی تاریخ کے آئینہ خانے میں زندہ رہیں گے۔

دسمبر ۱۹۷۳ء

انشائے رشید

رشید صاحب اس دور کے عظیم ترین صاحب طرز انشا پرداز ہیں۔ اردو نثر کی مزاج دانی اور آہنگ شناسی جس طرح ان کی تحریروں میں ملتی ہے اس کی نظیر اردو ادب میں کم یاب ہے۔ وہ الفاظ کی نغمگی، معنویت، تصویر کشی اور جمالیاتی کیفیت کو اس انداز سے برتتے ہیں کہ بقول انیس اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں۔ رشید صاحب کے طرز تحریر نے اردو نثر کو نئی جہت سے آشنا کیا ہے اور اسے وسعت پہنائی اور رنگینی کی نئی کیفیات بخشی ہیں۔ ان کے اس انوکھے اسلوب کے کئی رنگ ہیں۔ اس کے سجیلے پن، نکیلے پن اور البیلے پن نے اردو نثر کو نئی تہ داری اور طرح داری بخشی ہے۔

رشید صاحب کے طرز تحریر کی تشکیل میں تین عناصر کی واضح طور پر نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ پہلا عنصر موباید ضلع جونپور کے اطراف وجوانب کی قصباتی زندگی اور تہذیب اور اس کے ساتھ ساتھ ضلع کی عدالتوں کے اس ماحول کا اثر ہے جس سے رشید صاحب ابتدا میں وابستہ رہے۔ یہ قصباتی تہذیب وہ تھی جو واجد علی شاہ کی معزولی کے بعد دہلی اور لکھنؤ کی پروردہ ہند ایرانی تمدن کی باقیات کی حیثیت سے نواح کے قصبوں میں بکھر گئی تھی۔ اس تہذیب میں رکھ رکھاؤ ضبط واحتیاط، قواندن، تمیز اور شائستگی موجود تھی۔ اس پر مستزاد قانون کا ڈسپلن جو لفظوں کو

ضبط و احتیاط سے برتنے کا سلیقہ سکھاتا ہے۔ قانون، منطق اور ریاضی فکر کی ژولیدگی کو دور کر کے استدلال کی صلابت اور راست خیالی پیدا کرتے ہیں۔ قانونی عدالتوں کی فضا لفظوں کے منطقی ملحقات کے گرد بکھیری ہوئی اور لفظی موشگافیوں کی پیدا کردہ وکیلوں۔ جھوٹے گواہوں، اہلکاروں اور پیش کاروں کی فضا ہے جس میں ہندوستانی سماج کی ذہانت، چالاکی، عظمت و عبرت کی داستان سموئی ہوئی ہے۔

دوسرا اہم عنصر علی گڑھ کی اقامتی زندگی۔ علی گڑھ کالج کا تصور آج کی علی گڑھ یونیورسٹی کو دیکھ کر نہیں کیا جا سکتا۔ علی گڑھ کالج آکسفورڈ کے طرز پر قائم کیا ہوا بنیادی طور پر اقامتی ادارہ تھا جہاں ہندوستان کے مختلف علاقوں کے اور بالخصوص اتر پردیش کے رؤسا کے گھرانوں کے نوجوان انگریز اساتذہ کی نگرانی میں تعلیم ہی نہیں تربیت پاتے تھے۔ لباس، کھانا پینا، ملنا ملانا، کھیل کود، اٹھنا بیٹھنا، شہ سواری، تقریر و تحریر اور کرکیٹ سبھی کے اصول و ضوابط یہاں سکھائے جاتے تھے۔ علی گڑھ کالج آج بھی چھوٹا سا شہر ہے۔ رشید صاحب کے زمانے میں قصبہ ہی تھا۔ یکوں کا چلن تھا۔ اقامت گاہوں میں دھول اڑتی تھی۔ کچھ بارکیں تھیں۔ لہٰذا تفریحی مشاغل میں گپ اور اقامتی زندگی کی شرارتوں کا درجہ سب سے بلند تھا۔ اس کے بعد یونین کی ڈبیٹ اور کرکٹ اور ٹینس کے لان۔ اقامتی زندگی کی گپ میں ایک شگفتہ لب و لہجہ، نجی انداز گفتگو، قصہ گوئی کی تصویر کشی، قوت بیان اور خوش طبعی کا رنگ لازمی ہے جہاں گفتگو سنجیدگی سے بوجھل ہوئی لوگوں کی توجہ بھٹکنے لگی۔ اسی اقامتی زندگی کا ایک فیض یہ بھی تھا کہ رشید صاحب صرف انہی موضوعات پر قلم اٹھاتے تھے جو اس زمانے کے علی گڑھ کالج والوں کے لئے مانوس اور متعارف تھے۔

تیسرا اہم عنصر انگریزی کے ان صاحب طرز انشا پردازوں کا اثر ہے جن تک رشید صاحب کی رسائی غالباً علی گڑھ کالج کے ذریعے ہوئی۔ ان سے رشید صاحب نے طہارت فکر اور لبرل ازم ہی نہیں سیکھا بلکہ اظہار کے ایسے متعدد پیرایے بھی سیکھے جو انگریزی نثر میں

خاصے کا درجہ رکھتے تھے۔ مختصر ترین لفظوں میں بلیغ انداز سے کسی بات کو اس انداز سے ادا کرنا کہ اس سے ایک جہان معنی نظر کے سامنے آجائے اور پھر قدرت ادا، شگفتہ بیانی اور لطیف مزاح کے پہلو بھی ہاتھ سے نہ جانے پائیں یا متضاد خیالات کو قول محال کی شکل میں ترتیب دے کر رنگین بیانی انداز پیدا کرنا یا طویل مرکب جملوں کی مدد سے پورا نگار خانہ سجانا۔ یہ سب ہنر ایسے ہیں جو مغرب سے اور بالخصوص انگریزی نثر نگاروں کے اثر سے ان تک پہنچے ہیں اور انھیں رشید صاحب نے اپنے مزاح کے نسخۂ کیمیا سے اس طرح ترتیب دیا ہے کہ وہ خاص انھیں کی ایجاد قرار پائے۔

بقول نیاز فتح پوری رشید صاحب اردو کے تنہا مزاح نگار ہیں جو فکر انگیزی کو مزاح کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ جوکر اور مزاح نگار میں بنیادی فرق یہی ہے جوکر مضحک صورتیں بنا کر لوگوں کو ہنسنے پر آمادہ کرتا ہے مزاح نگار لوگوں کو ان کی اپنی مضحک شکلیں دکھاتا ہے گویا سماج کے سامنے آئینہ رکھ دیتا ہے اور سماج کی تمام ناہمواریوں کو بے نقاب کر کے انھیں ہنسنے ہنسانے ہی کا نہیں، عبرت اور فکر کا سامان مہیا کر دیتا ہے۔ رشید صاحب کے مزاح کے موضوعات متنوع اور رنگا رنگ ہیں لیکن ان کے اسلوب کی گہری ادبیت ان کا منفرد رنگ ہے اس لئے رشید صاحب کا مزاح پطرس کی طرح نہ زود ہضم ہے نہ ہلکا پھلکا۔ رشید صاحب کے مزاحیہ اسلوب میں کلاسیکی روایت کا رچاؤ اور ماورائیت کی رنگینی اور ادب کی فکر خیزی، خیال انگیزی اور ہزار شیوگی موجود ہے۔

ادب رشید صاحب کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ نقاد رشید احمد صدیقی نے غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہا ہے۔ غزل کی جو بات انھیں سب سے زیادہ عزیز ہے وہ اس کی عمریت اور جامعیت ہے۔ رشید صاحب نے غزل کے اشعار کو جس قدر متنوع اور مختلف حالات پر منطبق کیا ہے اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے غزل بھی تصنیف کی اصطلاح میں بے ہمہ اور باہمہ کا درجہ رکھتی ہو اور ہر موقع اور ہر محل کو بیان کرنے پر قادر ہو۔ دراصل رشید صاحب

کے لئے ادب روایت نہیں زندگی ہے۔ ان کے نزدیک ادب صرف بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب ہی نہیں ہے اظہار کا بہترین وسیلہ اور خیر الکلام ہی نہیں بلکہ زندگی کے تجربوں کا عطر ہے اور جب وہ زندگی کے مختلف تجربوں سے گزرتے ہیں تو اگلوں کے تجربوں کے مجموعہ عطر کو ساتھ رکھتے ہیں جو اجداد نے زندگی کی بوقلمونی سے حاصل کیا تھا۔

اردو کے نثری اسلوب پر علم فصاحت و بلاغت کے فاضلوں کے ہاتھوں بڑا ظلم یہ ہوا کہ اول تو نثر کی خود مختاری ہی کو نہیں تسلیم کیا گیا اور اس کے مقفیٰ، مسجع یا مرجز ہونے پر اس کی خوبی اور درجہ بندی قائم ہوئی دوسرے ان خصوصیات سے نثر کو عاری کہہ کر ہر طرح کے نثری اسالیب کو اسی تحت میں شامل کر لیا گیا (سچ پوچھئے تو سچی نثر ہمیشہ عاری ہی کے تحت آئے گی۔ کیوں کہ وہ قافیے یا سجع کے کھٹکے یا شعر کی تصیع اور رعایت لفظی کی پابند ہوئی تو وہ شاعری کی محتاج ہو کر رہ جائے گی اور اپنی خود مختاری حاصل ہی نہ کر سکے گی) جہت آگے بڑھی تو علمائے فصاحت نے نثر پر بھی ایجاز و اطناب کی اصطلاحیں صرف کر ڈالیں جن میں سے اکثر بے محل تھیں۔ یہ کہنا کہ کلام موقع و محل کے مناسب ہو یا اس میں غیر ضروری تکرار یا پھیلاؤ نہ ہو کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معانی کو سمو لیا جائے سامنے کی باتیں ہیں اور نثر کی اسلوب کی طرح داری کے مختلف انداز اسالیب کے تجزیے سے ذہن کو ہٹاتی ہیں۔

غالباً رشید صاحب اردو کے پہلے نقاد ہیں جس نے اردو کے بنیادی اسلوب کا مسئلہ اٹھایا ہے اور اس کی حد بندی کرنے کی کوشش کی ہے۔ انشا کی طرح وہ اسے بھاکا پن اور عربیت فارسیت کے درمیان سلاست کی کوئی منزل قرار نہیں دیتے مگر اسے ایک ایسا اسلوب ضرور قرار دیتے ہیں جو ایک طرف روزمرہ کی بول چال سے اپنے رشتے استوار رکھے دوسری طرف ادبی روایت کے کلاسیکی ماخذوں سے گل بوٹے کھلاتا چلے۔ رشید صاحب کا اپنا اسلوب سادگی اور سلاست سے تو اتنا معمور نہیں لیکن کلاسیکی انداز کو اوڑھنا بچھونا بنا لینے والا انداز انھوں نے اس کامیابی سے برتا ہے کہ اسے سلیس بنا دیا ہے۔ انھوں نے ایک جگہ غالب کے

خطوط پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے ایسا لگتا ہے کہ ان خطوط کا مصنف کسی بازار کے چھجے پر بیٹھا ہے اور آنے جانے والوں سے بات چیت کرتا جاتا ہے۔ کسی کی خیریت پوچھ لی، کسی سے دو گال ہنس بول لئے، کسی پر چھینٹا کسا کسی سے غم گساری کی دو باتیں کہیں۔ غرض خوش طبعی کی ایک ایسی فضا ہے جو خطوں کے ہر لفظ میں برقی رو کی طرح دوڑتی نظر آتی ہے۔ یہی حال رشید صاحب کی نثر کا ہے خواہ تنقید ہو یا طنز و مزاح، سماجی اور سیاسی مسائل پر ان کے مضامین ہوں یا ان کے مکاتیب سب میں یہی خوش دلی، دردمندی، خوش طبعی اور رکھ رکھاؤ جاری و ساری ہے۔

ہر صاحبِ اسلوب کے کچھ مخصوص پینترے اور کچھ محبوب پیرایے ہوتے ہیں۔ پینترے رشید صاحب کے بھی ہیں لیکن ان میں ذات کا خلوص اور تجربے کی روشنی کچھ اس ڈھنگ سے شامل ہے کہ یہ کرتب بازی نہیں رہتی، جگر کاوی بن جاتی ہے۔ رشید صاحب اکثر پیراگرافوں میں سوچتے ہیں۔ ہر پیراگراف گویا ایک فکری وحدت ہو اور مختلف ٹکڑوں سے بنائے ہوئے تدریجی کلائمکس کی تشکیل کی گئی ہو عام طور پر ۱ کا نشان اسی تدریجی کلائمکس کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس عمل کے کئی پہلو ہوتے ہیں۔ اول تو اس پورے عمل کے پیچھے پس منظر کا بڑا وسیع اور گہرا احساس جانے انجانے شامل رہتا ہے۔ رشید صاحب کا محض ادبی ہی نہیں تاریخی تسلسل کا احساس بہت شدید ہے اس لئے وہ کبھی بھی وقتی ہیجانات سے سمجھوتہ کرنے کو تیار نہیں ہوتے۔ وہ مزاجاً مشرقی ہیں اور مشرق کے آئین و ادب انھیں اس درجہ عزیز ہیں کہ اسے وہ اشرافیہ کا کلچر ہی نہیں جانتے بلکہ کلچر اس کا اشرافیہ قرار دیتے ہیں یہاں مراد مشرق کی کئی جہات سے ہے جس میں روحانیت کا ایک خاص تصور، مذہبی اقدار کا ایک خاص حد تک احترام، جاگیر دارانہ رکھ رکھاؤ و ضبط و نظم کا لحاظ، اور مشرق کی اس تہذیب کی تصویر سے محبت بھی شامل ہے جس میں غرناطہ و بغداد کا رنگ و آہنگ اور اسلام کے ماضی کے شاندار لمحوں کا گزرا ہوا اجمال بھی رچا ہوا ہے۔ بایں ہمہ رشید صاحب کے یہاں تعصب اور تنگ نظری شاذ ہی ملے گی۔ انھیں فرقہ پرست کہنا یا کسی ایک طبقے (خواہ وہ مسلمان ہی کیوں نہ ہو) پر دوسروں کو قربان کرنے اور کرانے والا ظلمت پسند کہنا ممکن نہیں کیوں کہ ان کی نظریں کبھی تاریخی

اور تہذیبی سیاق وسباق سے نہیں ہٹتیں اور اسی لئے تاریخی شعور پر کبھی کبھی تعصب کو فوقیت دینا ان کے لئے محال ہے۔

وہ ذہنی طور پر لبرل ہیں گو طبعاً ان کا میلان کنزرویٹو کی طرف ہے (ان اصطلاحوں سے یہاں برطانوی طرز فکر کے مختلف اسالیب مراد ہیں) وہ طبیعت کے اعتبار سے میانہ روی کے قایل ہیں۔ ان کا نظام شمسی ایک مخصوص کشش پر قایم ہے اور جب تک مرکز ثقل کی یہ کشش قایم ہے وہ انتشار اور اختلال سے بھری دنیا میں اپنے جواہر نگار قلم سے اسی قدر دل سوزی اور دل آویزی کے ساتھ اقدار کے ایسے مراکز ثقل کی تلاش کرتے رہیں گے جو اس بکھراؤ اور بے ترتیب عنصر کو یکجا کر سکیں۔ ان کا اسلوب اسی تلاش کا ایک وسیلہ ہے۔

ایک بار گفتگو میں انھوں نے نثری اسلوب کو سمفنی سے تشبیہہ دی تھی جس میں مختلف نغموں کے درمیان ایک توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنا لازمی ہے۔ پھر اس کی توجیہہ کرتے ہوئے اقدار کے درمیان توازن پر زور دیا تھا۔

کبھی کبھی ایسا محسوس ہوا ہے جیسے یہ عام کائنات جو ہمارے علم میں ہے یا علم کے باہر ہے جس میں ہم ملفوف یا مندرج ہیں اپنی جملہ تفصیلات، جزئیات اور تضاد و توافق کے ساتھ ایک مکمل سمفنی یا سنگیت ہو جس کا کوئی نغمہ غیر از آہنگ نہ ہو۔ کائنات کی یہی صفت یا قدرت اس کے تمام مشمولات کو خواہ وہ کتنے ہی عظیم یا حقیر، معلوم یا نہ معلوم کیوں نہ ہوں ایک دوسرے میں پیوست اور ایک دوسرے سے مربوط، مزین، مستحکم اور بامقصد رکھتی ہے یا قانون کی زبان میں تولے اور سنبھالے رکھتی ہے۔

اس حقیقت یا استعارے کو پیش نظر رکھیں تو معلوم ہوگا کہ اخلاق ہو یا آرٹ، مذہب ہو یا زندگی ان کے بے شمار سمفنی کے اظہار میں لازم آتا ہے کہ ہم مذکورہ کائناتی یا الٰہیاتی رشتوں کا پورے طور پر لحاظ رکھیں جس سے وہ شے یا شہ پارہ ظہور میں آیا یا لایا گیا۔ اس میں نظم و نثر کی قید نہیں۔ قید صرف اتنی اور اس کی ہے کہ نظم ہو یا نثر "عبارت، اشارت اور ادا" کے

اعتبار سے غیر آہنگ یا بے سری نہ ہو۔ بالفاظ دیگر اسلوب یا اظہار یا دونوں میں مناسب حال سمفنی کا ہونا ضروری ہے اس لئے ہر اظہار یا اسلوب کائناتی سمفنی کا جزو ہوتا ہے۔ نہیں ہوتا تو ہونا چاہیئے۔ اخلاق فاضلہ ہوں یا فنون لطیفہ زندگی کے دوسرے اہم مسالک و معمولات موزوں اسلوب و اظہار کے بغیر وہ ہمیشہ کم غبار قرار پائیں گے، فکر اور تہذیب کی یہی استقامت رشید صاحب کے اسلوب کی کلید ہے۔ بلاشبہ ان کے اسلوب کی بنیاد فکر پر ہے۔ محض جمالیاتی کیفیت، لفظی شعبدہ گری اور تفریح و مزاح پر نہیں وہ پڑھنے والے تک نئی بصیرت پہنچانا چاہتے ہیں اور اس کے لئے خطیبانہ ناصحانہ انداز اختیار کرنے کے بجائے اپنے تجربے میں شریک ہونے کی دعوت دیتے ہیں اور پڑھنے والے کو اپنا جلیس بنا لیتے ہیں۔ امور مملکت کو بھی راز و نیاز کے پیرایے میں ڈھال کر بیان کرتے ہیں اور کہیں کہیں سادہ مزاجی اور بے ساختگی سے ان پر سعدی شیرازی کا گمان لگتا ہے۔ جملۂ معترضہ انھیں بہت عزیز ہے اور ان کے اکثر جملہ ہائے معترضہ بلکہ بقول ان کے "صفحہ ہائے معترضہ" اخلاقی اقدار کے تذکرے میں صرف ہوئے ہیں۔ اخلاقی اقدار کے نظام کو انھوں نے جہاز کے لنگر سے جا بجا تشبیہہ دی کہ طوفان میں یہی لنگر جہاز کو بچانے کا وسیلہ بنتا ہے۔ ان کا آرٹ استقامت کی تلاش ہے اور یہ استقامت انھوں نے اپنے اسلوب میں مختلف اجزا کی مدد سے بہم پہنچائی۔

فکر اس استقامت کی اساس ہے لیکن فکر کو وہ کوئی پردوں میں چھپا کر دل کش اور دل آویز ہی نہیں بڑا ہی مسکت اور قابل قبول بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس کے لئے ان کے پاس سب سے بڑا حربہ ان کی اپنی شخصیت ہے۔ "ناکردہ گناہوں کی داد" غالب نے چاہی تھی۔ ان کی بیداد رشید صاحب ہنسی خوشی قبول کرتے ہیں۔ افراد و اقوام کی جن خرابیوں کو ہدف بنانا مقصود ہوتا انھیں خواہی نخواہی وہ یا تو اعتراف کر کے اپنا لیں گے کہ تنقید ہو تو خود ان کی ذات پر ہو اور وہ ہنسیں تو پہلے اپنے آپ پر ہنسیں تاکہ پڑھنے والے کو ناگواری نہ ہو اور اس کے جی کا ملال دھل جائے۔ پھر بات جتنی سنجیدہ ہوگی وہ مزاح کا اتنا ہی سہارا لیں گے۔ لیکن یہاں مزاح پیرایہ

ہوتا ہے مقصود بالذات نہیں ۔ یہ گویا نمک خوان تکلم ہے جس کا مقصد لذت وکیفیت میں اضافہ ہے ۔ قرنوں کا تجربہ اور روایتوں کی روح ایک آدھ بانکے ترچھے جلے میں جگمگا اٹھتی ہے (مثلاً اس قسم کے جلے : شاعر خدا سے جتنا گستاخ اور عورت سے جتنا محتاط ہو اتنا ہی عظیم ہے) ۔ مزاح کی لگاوٹ سے وہ تہذیبی اور تقاضی صداقتوں تک پہنچتے ہیں اور انھیں اپنی فکر کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کے لئے پیرایۂ بیان ایسا ڈھونڈھ نکالتے ہیں جس میں ادب کی رنگینی کے اسلحہ خانوں سے مناسب زرہ بکتر بہم پہنچ سکے ۔ یہ فکر و احساس چونکہ پوری شخصیت کے رچاؤ بساؤ کا حصہ ہے اس لئے پوری شخصیت کی دل سوزی دندرت ادا اور بانکپن کے ساتھ ابھرتا ہے ۔

فکر و احساس کی صراحت کے واسطے رشید صاحب آزادی کے ساتھ واقعات اور کرداروں کا سہارا لیتے ہیں ۔ کہیں کوئی پرانا قصہ ایک ڈھنگ سے سناتے ہیں، کہیں کوئی قصہ تصنیف کر ڈالتے ہیں ۔ اس کی سب سے عمدہ مثالیں پرانے دنگل ہیں ۔ استادوں کا اپنے شاگردوں کو لنگوٹ کے سچے ہونے کی قسم کھلوانے کا قصہ ہے یا پھر ان مفلوک الحال شریف زادے کا قصہ جو محنت مزدوری کر کے پیٹ بھرتے تھے مگر کھانے کے وقت ضرور کسی نہ کسی کو کھانے میں شریک ہونے کی دعوت دیتے تھے یا پھر یکے والے کے گھر کا قصہ جو عبرت وعظمت کا مرقع ہے ۔ فکر و احساس کے اس پیرایے کو کبھی کبھی وہ کرداروں کی شکل دے دیتے ہیں ۔ ان میں سے بعض کردار ان کے تخیل کی تخلیق ہیں بعض مادی زندگی میں موجود تو تھے یا ہیں لیکن ان کی شخصیت اور کردار کو رشید صاحب کی نظر ہی نے ایک واضح رخ بخش دیا ہے ان میں حاجی بلغ العلیٰ جیسے کئی کردار شامل ہیں (کردار نگاری اور شخصیت نہمی کے سلسلے میں ایک ضمنی بحث رشید صاحب کے ان سوانحی اور تاثراتی خاکوں پر بھی واجب ہے جو انھوں نے مختلف شخصیات پر لکھے ۔ رشید صاحب بامروت اور نستعلیق ہیں اس لئے جس شخصیت کے بارے میں قلم اٹھاتے ہیں اسے بے نقاب کرنا یا اس کی کمزوریوں کا تذکرہ کرنا خلاف تہذیب جانتے ہیں اور مشرقی تہذیب کے پرانے آئین وادب کے مطابق اپنے پیرو کے مناقب پر اکتفا کرتے ہیں ۔ تخیل کی رسائی دور تک ہے اور بالطبع فیاض ہیں لیکن اپنے پیرو کی معمولی معمولی

باتوں کو کبھی خوبیوں کی طرح بیان کرتے ہیں اور انسانی فطرت کی کمزوریوں کی فیاضی اور درگزر سے پردہ پوشی کرتے ہیں۔ ان کے ہیرو ایسے بھی ہیں جن سے وہ خود کبھی بہت قریب نہیں رہے۔ جذباتی اور ذہنی طور پر بھی نہیں مثلاً ابوالکلام آزاد یا جواہر لال نہرو، ایسے بھی ہیں جن کے دامن میں ایسی کوئی چنگاری تھی ہی نہیں جو شعلہ بن کر خراج وصول کر سکے جیسے گھنٹہ بجانے والا چپراسی۔ مگر رشید صاحب نے یکے بود درستیاں کو بھی رستم پہلوان بنانے کے اصول پر عمل کر کے اپنے انداز بیان کے امرت سے ان شخصیات کو جگمگا دیا ہے جن سے ہیرو کی شخصیت کی بے کم و کاست تصویر تو سامنے نہیں آتی البتہ خود رشید صاحب اور ان کا نظام اقدار بے نقاب ہوئے ہیں۔ غالب کو شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا تھا۔ رشید صاحب کو غالب کے اشعار اور ان کے ممدوحین کے انتخاب نے۔ مگر وہ کسی قیمت پر بھی اپنے ممدوحین کی کلاہ اور زیادہ کج کرنے میں کوئی کمی روا نہیں رکھتے۔ ان ممدوحین کے انتخاب اور ان کے پیرایۂ ستائش پر غور کیجیے تو ایسا لگتا ہے کہ رشید صاحب کو چند اعلیٰ اخلاقی اقدار کی تلاش ہے جنھیں وہ تہذیب و طمانیت کا جوہر جانتے ہیں۔ جہاں کہیں اور جس کسی میں وہ اقدار پاتے ہیں اسے اپنا لیتے ہیں۔ جس کسی کو پسند کرتے ہیں اس میں ان اقدار کو ڈھونڈ نکالتے ہیں یا پیدا کر لیتے ہیں۔ ان اقدار میں گرمجوشی، خلوص استقامت اور ذہانت اور وضع داری کہ جسے مرکزی حیثیت حاصل ہے یونی ورسٹی کا گھنٹہ بجانے والے چپراسی کی استقامت اور وضعداری انھیں پسند ہے۔ حسرت کبھی انھیں خوبیوں کے باعث عزیز ہیں۔ اصغر اور جگر کے ہاں بھی وہ انھی خوبیوں کو ڈھونڈتے ہیں۔ گرمجوشی، ذہانت اور خلوص کی تلاش میں وہ ذاکر صاحب اور اقبال سہیل تک پہنچتے ہیں۔ ذاکر صاحب کی شخصیت کو ادبی اور فنی نوک پلک اور انھیں ایک ہیرو کی طرح ابھارنے میں رشید صاحب کی تحریروں کا بڑا حصہ ہے۔ جن ذاکر صاحب سے ہندوستان واقف ہے وہ صدر جمہوریۂ ہند تھے مگر جن ذاکر صاحب سے ادبی دنیا واقف ہے وہ رشید صاحب کے "مرشد" تھے۔ جن کی ذہانت برق بے اماں تھی، جن کی محبت اور گرمجوشی متاعِ بے بہا اور جن کی سخن سنجی، حسین مزاح اور بزم آرائی دولت

بیدار کی حیثیت رکھتی تھی۔ رشید صاحب نے ذاکر صاحب کو ان تمام اعلیٰ اقدار کے امین کی طرح پیش کیا جو مشرق میں تہذیب کی بنیاد سمجھی جاتی ہیں۔

ان ممدوحین کی فہرست پر غور کرنے سے یہ بھی احساس ہوگا کہ رشید صاحب کو ہند ایرانی تہذیب عزیز ہے جو اسلامی تہذیب کے غلط نام سے مشہور ہے۔ رشید صاحب کو اس تہذیب کے ہندوستانی روپ ہی سے پیار نہیں ہے اس کا عجمی اور عرب روپ عزیز ہے اس کے حال زبوں سے ان کا جی دکھتا ہے اور اس کے ماضی کے عیوب کی پردہ پوشی کے لئے اس کے کارناموں پر فخر کرنا انھیں پسند ہے تاکہ ماضی کی اقدار سے مستقبل کا تانا بانا تیار کیا جاسکے۔ انھیں وہ سب لوگ عزیز ہیں جو اس تہذیب کے پروردہ یا اس کے معیار ہیں۔ جو اس تہذیب میں روایت سے جتنا قریب ہے اور اس تہذیب کی قدروں کا جتنا زیادہ قایل اور ان پر جتنا زیادہ عامل ہے رشید صاحب کی تعریف وتحسین کا اتنا ہی زیادہ مستحق ہے۔ اسی لئے سرسید احمد خاں اور مولانا محمد علی اور ان کی فکر وراثت کے ادبی روپ اور اس کے رہبر ورہنما انھیں یکساں طور پر پیارے ہیں۔ یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ یہ لگاؤ تعصب اور تنگ نظری کے سبب نہیں بلکہ اس کی بنیاد احساس ہے کہ جسے اسلامی تہذیب کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ وہ عالمی تہذیب کا ایک اہم تاریخی حصہ ہے اور انسان نے تہذیب وتمدن کی جو منازل طے کی ہیں ان میں اس تہذیب نے بھی بہت کچھ دیا ہے اور عالمی تہذیب کے اس حصے کو فراموش کرنا گویا عالمی کلچر کی نفی کرنا ہے۔ ہندوستان میں بدقسمتی سے اسے ہندو تہذیب کے مقابل سمجھ لیا گیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ہندوستان میں عالمی تہذیب کے ایک وسیلے کی حیثیت سے آئی اور اس کی آفاقیت کو یہاں کی قومیت میں گم کر دینا نامناسب ہوگا۔ ایک کا رشتہ ہندوستان کی زمین سے ہے دوسرے کا آفاقی کلچر کی کھلی ہواؤں سے۔ اس تہذیب کے حال زبوں نے رشید صاحب کو مزاح نگار سے مصلح قوم بنا دیا۔ وہ سیاسی اور تہذیبی مضامین کی طرف رجوع ہوئے۔ اس بات کو ایک بار انھوں نے نجی گفتگو میں عجیب

انداز ے بیان کیا تھا۔ ذکر اپنے اک مجوزہ مضمون کا تھا جس میں گویا روز حساب داور محشر کے سامنے جواب دہی کا بیان ہونا تھا۔ الزام یہ تھا کہ قدرت نے مزاح نگاری کی بہترین صلاحیتیں بخشی تھیں۔ انھیں پوری طرح روبکار لانے کے بجائے آخر تہذیبی اور مصلحانہ مضامین کی طرف توجہ کر کے ان صلاحیتوں کا خون کیوں کیا گیا۔ جواب عوضی دعوے کا یہ تھا کہ جب بازی کے سبھی شاہ پتے یکہ، غلام، بیگم بادشاہ کٹ جائیں تو جوکر ہی کو اپنا فرض نبھانا پڑتا ہے۔ اس چھوٹے سے قصے میں رشید صاحب کی پوری شخصیت جلوہ گر ہے۔ اول تو ان کی مذہبیت کی طرف اشارہ داور محشر کے دربار اور صلاحیتوں کے خداداد ہونے کے بیان سے ملتا ہے دوسرے پیشی اور مدافعت کا پورا انداز عدالتوں سے رشید صاحب کے شغف اور ان کے ماضی کا آئینہ دار ہے۔ پھر تاش کے کھیلوں کی اصطلاحات ان کی برج سے دلچسپی کو ظاہر کرتی ہیں جو ٹینس کے بعد شاید ان کا محبوب ترین کھیل تھا۔ علاوہ بریں جس سیاق وسباق میں انھوں نے یہ بات کہی اس سے ان کی دردمندی اور دل سوزی صاف جھلکتی ہے کہ ہندوستان کی اور خاص طور پر ہندوستانی مسلمانوں کی حالت زبوں اور نام نہاد رہنماؤں کی سرپرستیوں کی نذر ہو جانے کا رنج کس قدر شدید ہے اور اس رنج کو رشید صاحب کس قدر لطیف بلکہ مزاحیہ انداز میں ڈھالنے کی قدرت رکھتے ہیں۔

جملۂ معترضہ کے طور پر یہاں رشید صاحب کی سیاسی سمجھ بوجھ کے بارے میں کچھ لکھنا بے محل نہ ہوگا۔ رشید صاحب کو علی گڑھ بہت عزیز ہے اور وہ اسے مسلمانانِ ہند ہی نہیں مسلمانانِ عالم کی تہذیبی قدروں کا امین جانتے ہیں۔ لہٰذا جب کبھی ملک کی سیاست میں انتراق وانتشار پھیلتا دیکھتے ہیں ان کا جی چاہتا ہے کہ ایک بار پھر علی گڑھ کی اقامتی زندگی اور اس کے اقلیتی کردار دونوں کے قائل ہوں یہی ان کے سیاسی میلان کی کلید ہے۔ مجلس مشاورت کا قیام بہت بعد میں عمل میں آیا مگر مختلف نقاط خیال کے مسلمان اہل نظر کے درمیان مسادات کی مدد سے ایک مشترکہ عملی پروگرام طے کرنے کا خیال جن چند لوگوں کے ذہن میں تھا ان میں رشید صاحب

سرفہرست تھے۔ یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ رشید صاحب کی سیاست لبرل اور کنزرویٹو نقاطِ نظر کا امتزاج ہے اور اس پر عملی سیاست کی پینترے بازی یا جذباتیت کے بجائے تحمل اور میانہ روی کی مہر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ سیاسی نقطۂ نظر خوش عقیدگی اور مثالیت کا آئینہ دار ہے۔ آج کی دنیا جمہوریت اور سوشلزم کی دنیا ہے۔ نصف سے زیادہ دنیا پر عوام کی حکمرانی ہے جنھوں نے قدیم اشرافیہ جاگیردارانہ شان و شکوہ اور سرمایہ دارانہ تہذیب کی چمک دمک کو ماند کر کے چاند پر کمندیں ڈالی ہیں اور انسانی عزم و ارادے کی نئی سرحدیں متعین کی ہیں رشید صاحب کا لبرل ازم نئی عوامی قوتوں کا قایل نہیں۔ ان کے مضامین پڑھتے ہوئے بالزاک بار بار یاد آتا ہے جو سماجی حقیقتوں کی عکاس اور اپنے شفاف اسلوب سے دل موہ لیتا ہے۔ مگر اس کی ہمدردیاں انحطاط پذیر اشرافیہ کے ساتھ ہیں۔ رشید صاحب طرزِ فکر کے اعتبار سے انقلابی نہیں اصلاح پسند ہیں اور جو اصلاحات انھوں نے پیش کی ہیں وہ محض خیالی نہیں ان میں تجربے کی روشنی اور دل سوزی کی آنچ ہے۔ (مثال کے طور پر "عزیزان علی گڑھ کے نام" مطبوعۂ 'قومی آواز' لکھنؤ کے آخری حصے کی تجاویز ملاحظہ ہوں)۔

جہاں کرداروں کی تراش خراش یا واقعات کے بیان سے کام نہیں چلتا وہاں رشید صاحب تلمیحی اور تخیلی رنگ اختیار کرتے ہیں۔ ان کے مضامین کے بعض تلمیحی تمثیلی ٹکڑے کلاسیک میں شمار ہونے کے لایق ہیں۔ شاید ہی اردو کے کسی نثر نگار نے تلمیح کا استعمال اس قدر زیادہ اور اس قدر خوبصورتی سے کیا ہو جتنا رشید صاحب کے مضامین میں ہوا ہے۔

تلمیح بھی رشید صاحب کا محبوب حربہ ہے۔ اعلیٰ کلاسیکی موسیقی کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے موسیقی کا بنیادی ڈسپلن ضروری ہے۔ اس کے بغیر تال سُر کی تمیز نہیں ہوتی۔ یہی حال رشید صاحب کے طرزِ تحریر کا ہے۔ کافی اور پکے گانے کی طرح پہلے اس کے مزے سے مانوس ہونا درکار ہے۔ اس طرزِ تحریر سے لطف لینے کے لئے روایت کے سرمایے اور کلاسیک کی دولت سے بہرہ مند ہونا ضروری ہے کیوں کہ رشید صاحب کا معمولی

سے معمولی جملہ بھی سیاق و سباق کی کائنات ہم رکاب لاتا ہے اور تلمیح کے جہان آباد کرتا چلتا ہے ۔ عبدالرحیم خان خاناں کی تعریف میں کسی شاعر نے کہا ہے :

منعم بہ کوہ و دشت و بیاباں غریب نیست
ہر جا کہ رفت خیمہ زد و بارگاہ ساخت

یہی خان خانانی رنگ رشید صاحب کے طرز تحریر کا ہے کہ ان کا قلم بنجر زمینوں کو گلستاں بناتا اور ریگستانوں میں خیابان و باغ آباد کرتا گزرتا ہے اور اس کام کے لئے تلمیح کے ذریعے تاریخ وادب اور فنون لطیفہ کے ذخیروں کی خوشہ چینی کرتا رہتا ہے ۔ اگر تلمیح پر نظر نہ ہو تو ان کی تحریر کا سیاق و سباق واضح نہ ہو پائے گا۔ رشید صاحب کے مزاحیہ مضامین اور سنجیدہ تحریروں پر اکثر یہ اعتراض غلط فہمی کی بنا پر کیا جاتا رہا ہے کہ ان میں علی گڑھ بہت ہے۔ خود رشید صاحب نے یہ جرم بہت عام کر دیا ہے کہ جو علی گڑھ جانے پہچانے بغیر ان کی تحریروں کی شناخت ممکن نہیں ۔ اس بھرم کا سبب رشید صاحب کی علی گڑھ سے بڑھتی ہوئی محبت ہے اور محبت اور جنگ میں سب کچھ روا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ رشید صاحب کے طرز تحریر کی پہچان کے لئے علی گڑھ اتنا لازمی نہیں جتنا ان تحریروں کا تہذیبی سیاق و سباق ہے اور علی گڑھ اس عظیم تہذیبی اور تاریخی سیاق میں ایک صید زبوں ہے ۔ بقول غالب ؂ مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجۂ خوں وہ بھی ۔ یعنی علی گڑھ محبوب نہیں اس کا سمبل ہے ۔

تمثیل سے بھی رشید صاحب نے بڑا کام لیا ہے ۔ ان کے بہترین تمثیلی ٹکڑے ان کے مضامین یکہ والا ۔ سلام ہو نجد پر ۔ اور دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے' میں نمایاں ہے ۔ (آخر الذکر دونوں "فکر و نظر" علی گڑھ میں چھپے) ۔ ایک مضمون طلبار کی بدعنوانی اور تعلیمی دنیا کے خلفشار اور بدنظمی پر ہے ۔ خطاب طلبار ہی سے ہے ۔ جا بجا پرانی تعلیم اور تربیت کی اعلیٰ قدروں کا تذکرہ ہے ۔ ضبط و نظم ، آئین بندی اور ضابطے کی پابندی کی برکتوں کا ذکر ہے اور طلبار کی نئی نسل کی بے راہ روی پر افسوس کا اظہار ہے ۔ مضمون کا خاتمہ ذاتی بلکہ

نجی لہجے پر ہوتا ہے۔ لکھتے ہیں جب کبھی کانوکیشن سے گھر واپس جاتا تھا راستے میں نالے پر سے گزرتے ہوئے یہ سوچ کر افسوس ہوتا تھا کہ نالے میں بہتا ہوا شفاف پانی اگر میرے باغیچے کو ملتا تو کیسے کیسے گلاب کھلتے اس بار جب نالے پر سے گزرا تو اس کے گندے اور کیچڑ بھرے پانی کو دیکھ کر اس کا شکر ادا کیا کہ میرا باغیچہ اس گندے پانی سے محفوظ ہے۔ یہاں گلاب سے رشید صاحب کے غیر معمولی شغف کا اظہار بھی ہوتا ہے اور یہ غیر معمولی شغف رشید صاحب کی شخصیت کا ایسا ہی لازمی جزو ہے جیسے علی گڑھ، غالب، ٹینس یا مرشد کیوں کہ گلاب کے بغیر رشید صاحب کی کوئی تصویر مکمل نہیں ہو سکتی۔ گلاب ان کے جیب و گریباں کی زینت تھی ان کی شخصیت میں ان کے اسلوب اور ان کے ذوق میں گلاب کی یہ مہک سمائی ہوئی ہے۔ اس اقتباس میں کیسی تمثیلی تہ داری مضمر ہے آج کے نوجوانوں کی صلاحیتیں اگر تعمیری راہ پا جائیں تو کیسے کیسے گل کھلا سکتی ہیں۔

رشید صاحب کو ہم آواز اور ہم الفاظ کی ترتیب دینے اور ان سے نئی نئی تراکیب بنانے کا بھی شوق ہے اور اس کا ذکر گلابوں میں قلم لگا کر نئی اقسام پیدا کرنے کی ضمن میں کیا جانا چاہئے۔ جونپور لکھنؤ کے دبستان سے متاثر رہا ہے۔ صفی لکھنوی نے جونپور پر جو نظم لکھی ہے وہ اس تمدنی یگانگت کی ایک مثال ہے۔ لکھنؤ الفاظ کی مزاج دانی اور ان کی تہ داری اور ترکیبیں وضع کرنے میں بے مثال رہا ہے۔ رشید صاحب نے اس معاملے کو بازی گری، کرتب بازی، ثقالت اور بے نمکی سے آزاد کر کے زندہ کیا اور دلچسپ بنا دیا۔ ان کی تراشی ہوئی متعدد ہم وزن الفاظ کی تراکیب اردو ادب میں عام ہوئیں اور ان کے نقش قدم پر چل کر متعدد انشا پردازوں نے اس قسم کے الفاظ کو یکجا کر کے نئی جھنکار پیدا کرنے کی کوشش کی۔

ہم صوت الفاظ کی یکجائی سے خوشنمائی پیدا کرنا رشید صاحب کو قول محال اور ایجاز بیان کی طرف بھی لے جاتا ہے جس کی بنا پر بعض نقادوں نے ان کا رشتہ آسکر وائلڈ سے جا ملایا ہے بعض نے سجاد انصاری سے بعض نے برنارڈ شا سے۔ یہ صحیح ہے کہ مزاجاً رشید صاحب

دکٹورین ہیں۔ ان کا قلعہ ان کا گھر ہے ان کا پاش باغ ان کی سلطنت۔ لفظوں کو ہیروں کی طرح تراشنا اور ان کو نت نئے مرکبات میں سجا کر ان سے برقی رو پیدا کر لینا ان کا مشغلہ ہے۔ مذہب اور اخلاق کا پاس، مروت اور وضع داری سے لگاؤ اور اس کے ساتھ ساتھ کائنات اور اس کی اقدار کو ایک ضابطے اور نظام کا پابند مان کر گردش زمین سے سیاروں کا نغمہ سن لینے کی کاوش سبھی کچھ دکٹورین ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کا طرز لفظوں کا غلام نہیں۔ تہذیب اور معاشرت کا سنوار دینے والے خیالات کا وسیلہ ہے اس لئے الفاظ در اصل سخن والی بات کو ادا کرتے ہیں محض بازی گری اور رعایت لفظی کا ذریعہ نہیں بنتے۔

لفظوں سے یہ شغف، ان سے آورد، رنگ، تصویر اور کردار نگاری کے کام نکالنا دراصل رشید صاحب کے اس خوش مذاقی کی دلیل ہے جو ان کے نزدیک زندگی کی اصل روح ہے۔ وہ گرتھے ہوئے ذوق سلیم کے قایل ہیں جہاں وہ زندگی کی اور لطافتوں کو عزیز رکھتے ہیں وہاں حسن بیان کے بھی قدر دان ہیں۔ مزاح انھیں اس لئے عزیز ہے کہ وہ اجتماعی زندگی کی برکتوں کا ضامن ہے اور جہاں کہیں کوئی بڑ دیکھتا ہے اسے ہنسی ہنسی میں ٹوک ضرور دیتے ہیں تاکہ ضمیر تہذیب مجروح نہ ہو۔ یہ GENTLEMAN'S WIT محض خوش وقتی نہیں اجتماعی ذمہ داری کا نشان ہے اندر سے رشید صاحب نے کہا تھا کہ ہر حال میں خوش رہنا محض طبعی احتیاج نہیں اجتماعی ذمہ داری بھی ہے۔

اس متوازی مذاق سلیم اور خوش ذوقی کی تلاش رشید صاحب نے اپنی تنقیدوں میں بھی کی ہے۔ ان کے اصول تنقید بھی اسی لطافت احساس کے آئینہ دار ہیں جس کے رشتے تصوف اور الہام سے جا ملتے ہیں۔ ان کا کوئی نام نہیں۔ اصول اور ضابطے کی مد بندیاں یہاں کام نہیں آئیں۔ اس قسم کے تنقیدی شعور کو نہ یونی ورسٹیوں میں پڑھایا جا سکتا ہے نہ سائنسی ضابطوں کی زبان میں ادا کیا جا سکتا ہے البتہ اس کا اظہار رشید صاحب کی تنقیدوں میں کوندتے اور دمکتے جملوں سے ہوتا ہے۔ یہ جملے ثبوت مہیا نہیں کرتے مگر دور تک بصیرت کے افق روشن

کرتے چلے جاتے ہیں۔ پڑھنے والا اپنے کو اجنبی ارتعاشات کی گرفت میں محسوس کرتا ہے اور اپنے پورے علمی اور ادبی شناسائیوں کی متاع کو لخت لخت مرتب کرنے لگتا ہے مثلاً مغلوں نے ہندوستان کو تین تحفے دیئے تاج محل، غزل اور مرزا غالب۔ یا مرزا غالب نے اردو کو اپنا نسب نامہ دینے کی کوشش کی (یعنی اپنی وراثت کے ایرانی اثرات بخش دیئے) وغیرہ وغیرہ اس قسم کے ان گنت جملے ہیں جن کا مفہوم اس وقت ذہن میں محفوظ ہے لیکن یہ نیا وجدان شعر بخشنے کے لئے کافی ہیں۔

رشید احمد صدیقی دیو قامت آزادوں کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں فسانۂ آزاد بھی شامل ہے، محمد حسین آزاد کی باغ و بہار نثر بھی اور ابوالکلام آزاد کی پر وقار اور دل آویز ادبی شخصیت بھی۔ مگر ان سب آزادوں سے بھی وہ آزاد رہے ہیں۔ دم بدم با من و ہر لحظہ گریزاں از من۔ وہ اپنی انفرادیت کے بانکپن پر آنچ نہیں آنے دیتے۔ اس لحاظ سے ان کی شخصیت اور اسلوب دونوں دورِ حاضر میں متاعِ رفتہ کا حسین ترین سراغ ہے جسے غالب نے رہزن پر قرض سمجھ لیا تھا۔ متاع رفتہ جس میں صدیوں کی تہذیب کے زرد جواہر کی چمک جھلملا رہی ہے اور جس کے حسن اور دل آویزی سے اردو نثر نے نیا رنگ و آہنگ پایا ہے۔

بیدی کا فن

بیدی کا فن رمزیت، تہ داری اور مدھم لب و لہجے کا فن ہے۔ تہ داری اور رمزیت نفسیاتی دروں بینی سے پیدا ہوتی ہے اور اس نفسیاتی دروں بینی کو دانش عصر کی سب سے بڑی دین کہا گیا ہے جو رحمت بھی ہے اور زحمت بھی۔ فکری اعتبار سے انسانی تہذیب کی تاریخ ذہن کے پیکرِ محسوس سے تجرید و تعمیم کی طرف ارتقار کی داستان ہے۔ اسی لئے عہد عتیق کے افسانوں میں مرئی اور مادی کردار جسمانی اور ظاہری خصوصیات سے متصف اور انداز بیان نمایاں برجستہ اور مرصع ہوتا تھا۔ آج کے عالمی افسانوں میں بنیادی کشمکش مرئی اور مادی نہیں نفسیاتی اور داخلی ہے اور کردار حسن و جمال، عمل اور ماورائی طاقتوں سے متصف ہونے کے بجائے پہلودار اور پیچیدہ ہیں۔ اردو افسانے میں ہنوز اس قسم کی کہانیوں کا عام طور پر چلن نہیں ہوا اور چند افسانہ نگاروں نے اسے برتا تو وہ نفسیات کی بھول بھلیوں میں اس طرح گرفتار ہوئے کہ سماجی پس منظر احساس کھو بیٹھے۔

بیدی کے افسانے اس جدید افسانوی مزاج سے کافی قریب ہیں۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ بیدی کے اعصاب پر نہ عورت سوار ہے نہ شاعری، نہ وہ محض رومانی ہیں نہ محض جذباتی۔ مہدی افادی نے محمد حسین آزاد کو اردو کے معلّی کا ہیرو قرار دیا تھا کہ ان کا انداز بیان نہ سرسید

کی طرح معقولات کا دست نگر ہے۔ نہ حالی اور شبلی کی طرح سیرت، تاریخ اور علم کلام کا یہی بات اردو افسانے کے ہیرو بیدی کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ بیدی ہمارے ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن سے اگر رومان اور سیاست چھین لئے جائیں تب بھی ان کا قلم اپنی روانی نہ بھولے گا۔

رومان اور سیاست قابل اعتراض موضوعات نہیں لیکن کسی زبان کے افسانوی ادب کا گنے چنے چند موضوعات میں محدود ہوکر رہ جانا اس ادب کے لئے فال نیک نہیں ہے۔ اس سے فکر کی تازگی مجروح ہوتی ہے اور فکر کی تازگی اور بیان کی ندرت ہی تو فن کے معجزے ہیں۔ رومان اور سیاست میں بڑا نشہ ہوتا ہے۔ دونوں فوری طور پر اعصابی تحریک پیدا کرتے ہیں اور اس فوری تحریک کے جادو کے سہارے نسبتہً خشک اور غیر دلچسپ باتیں بھی برداشت کرلی جاتی ہیں مگر ان دونوں کو براہ راست موضوع نہ بنانا بڑی جرأت رندانہ کا کام ہے۔ ذرات کو حریفوں کے لئے دہی چھوڑ سکتا ہے جو خورشید پر بڑھ کر ہاتھ ڈال سکتا ہو۔ اس کے لئے فکر پر اعتماد اور فن پر بھروسے کی ضرورت ہوتی ہے۔

بیدی کے افسانوں کا بنیادی موضوع کیا ہے؟ انسان کا بے کل باطن، بے کل اس لئے کہ وہ جلد جلد نہ بدلتے ہوئے ہر دم تغیر پذیر سماج کا جزو ہے اور اس تغیر پذیر سماج، اس کے عوامل اس کے خارجی مظاہر، اس کے انسانی رشتوں سے وہ برابر اپنے رابطے کا تعین کرتے رہنے پر مجبور ہے۔ کبھی یہ رابطہ ارتباط کا ہوتا ہے کبھی تصادم کا کبھی زندہ دلی، کبھی بے دلی کبھی شکست، کبھی تشکیل نو، کبھی وہ سماج کے سانچے میں ڈھلتا ہے، کبھی سماج اس کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور ان دونوں طریقہ ہائے کار میں ایک ذرا سا جزو اس کی شخصیت میں ایسا بھی رہ جاتا ہے جو اس سانچے سے نکل بھاگتا ہے۔ اور اپنی فطری توانائی کی دہائی دیتا ہے۔

اس بے کل باطن کے مطالعے کے سلسلے میں دو باتیں اور بھی قابل غور ہیں۔ ایک یہ کہ زیر مطالعہ باطن غیر معمولی یا غیر صحت مند انسانوں کا نہیں ہے۔ البتہ ان انسانوں کو

جنھیں ہم ایک مدت سے جانتے اور پہچانتے تھے اچانک ہم انھیں ایک نئے انداز سے دیکھتے ہیں۔ بیدی کو مریضوں اور مجرموں سے شوق نہیں ہے۔ وہ جب ان کا ذکر بھی کرتا ہے تو انھیں انسانی روپ دے کر بڑا بھولا بھالا، بڑا صحت مند، بڑا نارمل سا بنا دیتا ہے (زین العابدین ایک چادر میلی سی) وہ عام طور پر اپنے کرداروں سے اس حصے سے متاثر ہوتا ہے جو سماج سے ہم آہنگ ہو چکا ہے۔ لیکن اس ہم آہنگی میں بھی ان کی شخصیت کا ایک ریشہ ایک جزو باغیانہ انداز سے الگ ہو کر جبلّی خواہشات کی نشان دہی کرتا رہ جاتا ہے۔ بیدی کو نارمل انسانوں کے انھیں غیر نارمل لمحوں سے دلچسپی ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ بیدی کے ہاں نفسیات کا لفظ فرائڈ کے ہم معنی نہیں ہے نہ وہ اسے جنسیات کے مترادف سمجھتے ہیں، نہ محض خود کلامی یا تحلیل نفسی کے۔ نفسیات کا لفظ غلطی سے ہمارے یہاں کچھ تحلیل نفسی کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا اور اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ نفسیات کے معنی یا تو جنسیات کے ہو کر رہ گئے یا غیر صحت مند شخصیتوں کے مطالعے کے۔ نفسیات فرد کی باطنی کیفیات کے مطالعے کا نام ہے لیکن فرد جہاں فرد واحد ہوتا ہے وہاں اپنے علائق وعوامل کے اعتبار سے سماج کا ایک جزو ہوتا ہے اور اس کا مطالعہ سماجی پس منظر سے بے نیاز ہو کر غیر ممکن ہے۔ اسی لئے نفسیات کا سب سے نمایاں پہلو یہی ہے کہ اس کا مطالعہ سماجی پس منظر ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ ان کو غیر معمولی سے زیادہ عام انسانی ذہن سے سروکار ہے۔ یہ عام انسانی ذہن نہ جنسیات کے لئے وقف ہے نہ سیاست کے لئے۔ دونوں زندگی کے اہم جزو سہی مگر صرف جزو ہی تو ہیں۔ ان سے اعلیٰ افضل اور برتر تو خود زندگی ہے۔ جس کی یکسانیت جس کے روز شب کی معمولی مصروفیت کے معمولات، چھوٹی چھوٹی شکستیں اور فتوحات سبھی ہزاروں داستانوں کا موضوع بن سکتی ہیں۔

اگر بیدی کے افسانوں کا فکری اعتبار سے جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ انسان کی جبلّی معصومیت ان کا بنیادی موضوع ہے۔ یہ جبلّی معصومیت حالات کی تبدیلی اور ماحول کی

چیرہ دستی کے ہاتھوں کبھی کبھی ستم ظریفی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کبھی یہ حالات پر طنز بن جاتی ہے، کبھی خود ہماری اقدار اور تعصبات پر اور کبھی خود اس معصوم انسان پر جو اپنی معصومیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ بھولا۔ ہمدوش۔ رحمان کے جوتے۔ پان شاپ۔ کوکھ جلی۔ خط مستقیم۔ قوسین۔ چیچک کے داغ۔ جب میں چھوٹا تھا۔ گالی۔ حتیٰ کہ گرہن۔ غلامی۔ اغوا۔ لاجونتی۔ اپنے دکھ مجھے دے دو جیسی سنگین کہانیوں میں بھی اسی معصومیت کا ایک ستم ظریفانہ پہلو نمایاں ہے۔ دوسری قسم کی کہانیوں میں اس معصومیت کے اظہار کی شکل اور بھی زیادہ مشترک اور مماثل ہے ان میں من کی من میں، منگل اشٹکا۔ لچھمن اور چھوکری کی لوٹ شامل ہیں۔ اس کا تیسرا ذریعۂ اظہار زین العابدین۔ بیکار خدا اور لاردے میں نظر آتا ہے اور ایک اور موضوعاتی اشتراک اس بھولے پن اور معصومیت کے اظہار کا ٹرمینس۔ مہاجرین۔ ردعمل اور موت کے راز میں جھلکتا ہے۔ ایک اور قسم ان کہانیوں کی ہے جس میں سماجی اور اقتصادی اور سماجی عدم مساوات کے خلاف آواز احتجاج بلند کی گئی ہے جس میں حیاتین ب۔ کوارٹین۔ بلادان۔ دس منٹ بارش میں۔ شامل ہیں۔

پہلے گروپ کی کہانیوں میں یہ بھولا پن کسی چھوٹے سے نفسیاتی موڑ کی شکل میں نظر آتا ہے جس میں O. HENRY کی کہانیوں کا سا ہلکا پن تو ہے مگر مزاح کے پہلو کے بجائے نہایت سنگین، دل دوز ہونے کی حد تک متین اور کہیں کہیں الم ناک ہے۔ رحمان کے جوتے اور ہمدوش دونوں میں ایک چھوٹا سا وہم یا مروجہ تصور کہانی کا مرکز بن جاتا ہے کہ ایک خاص انداز سے اکڑوں بیٹھنا منحوس ہوتا ہے یا جوتے کا جوتے پر سوار ہونا سفر کی نشانی ہے لیکن کہانی کے کرداروں میں سے کسی نے یہ نہ سوچا تھا کہ یہ دونوں باتیں اس طرح بے محابا ان کی اپنی زندگی میں بھی پیش آئیں گی۔ "پان شاپ" میں دونوں درست اپنا افلاس ایک دوسرے سے چھپاتے ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو پان شاپ کے آئینے میں پہچانتے ہیں۔ "گالی" اور "کوکھ جلی" میں وہی دونوں باتیں یعنی ڈاکیوں کا ایک دوسرے کو سڑی سڑی گالیاں سنانا اور گھمنڈی کی آتشک جو نہایت معیوب اور ناخوشگوار سمجھی جاتی تھی وہی خلوص کی نشانی اور جوانی کی علامت کی حیثیت سے

مبارک گردان لی جاتی ہے۔

بیدی کا دوسرا محبوب موضوع گھریلو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں اور دکھ درد کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ منگل اشتیکا اور لچھمن دونوں میں شادی کی قدرتی خواہش المیہ کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ اسی طرح "چھوکری کی لوٹ" اور "من کی من میں" کہانیوں میں بھی محبت کا ایک نہایت پاکیزہ تصور ملتا ہے۔ تیسرے گروپ کی کہانیوں میں بعض غیر معمولی اور کسی قدر ٹیڑھے میڑھے کردار آتے ہیں "زین العابدین" اور "بیکار خدا" کے ہیرو تو بھٹکی ہوئی معصوم روحیں ہیں جو پاپ اور پنیہ سے پرے ہیں۔ "لاروے" میں محض پستی اور غربت نے کرداروں کو پست بنا دیا ہے۔ اتنا پست کہ انھیں صفائی، اچھی آب و ہوا اور زندگی کا حسن راس نہیں آتا۔ ان سبھی کہانیوں میں بیدی کا وہ فلسفۂ حیات بکھرا ہوا ہے جس کا اظہار اور زیادہ کھل کر آخری گروپ کی کہانیوں میں ہوا ہے۔

دراصل بیدی سماجی زندگی کے ADJUSTMENT کو اہمیت دیتے ہیں اور اس عملی نقطۂ نظر کو اپنانے کے لئے اگر اپنی قدیم شخصیت کو تلا نجلی بھی دینا پڑے تو اسے ضروری سمجھتے ہیں وہ تلا نجلی جو ردعمل میں جلال کے احساس میں جھلکتی ہے یا ڑمینس میں جے رام کی جرأت میں نظر آتی ہے اور مہاجرین میں مولوی آتم کو حقی میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اور "موت کے راز" میں ان الفاظ میں گونج اٹھتی ہے:

> "وہ راز یادداشت کی مکمل تحلیل میں پنہاں ہے ... یادداشت کی تحلیل۔ کیا ہماری نسلیں بھی ہماری یادداشت ہیں؟ اور کیا اس کی مکمل تحلیل پر میں وہ راز دنیا والوں کے سامنے طشت از بام کرسکتا ہوں؟ میں زندہ رہنا چاہتا ہوں۔"

زندہ رہنے کی یہ خواہش بیدی کے ہر کردار اور کہانی کے ہر موڑ پر نمایاں ہے۔ مگر یہ خواہش رومانی نہیں محض ایک لمحۂ نشاطیہ یا بے پایاں لذت کی تلاش نہیں ہے بلکہ ایک گہرا اور سنگین سمجھوتہ ہے ایک ایسا بارگراں ہے جو لاتعداد مطالبے کرتا ہے اور ہر قدم پر نئے توازن چاہتا ہے اور زندگی

کی اس کھٹ مٹھی خواہش کے لئے یہ قیمت ہر لمحے ادا کرنا پڑتی ہے۔ وہی قیمت جو "اک چادر میلی سی" میں رانی نے منگل کو ادا کی جولاجونتی نے اپنے جسم کو کانچ کا بنا ہوا محسوس کرتے ہوئے ادا کی۔ وہی قیمت جسے بعض لوگ قسمت سے تعبیر کیا کرتے ہیں۔

سارتر نے اپنے ایک ڈرامے "کمرے میں" میں جہنم کی تعریف اس طرح کی ہے کہ "جہنم دوسرے لوگوں کا نام ہے" اگر غیر ذات کو دوزخ قرار دے دیا جائے تو کم سے کم یہ ایسی جہنم ضرور ہے جس سے ہر انسان کو ہر لمحے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ گھر میں، بازار میں، دفتر میں، حتیٰ کہ ہمارے خلوت خانوں میں، خیالات اور خوابوں میں بھی ان ہی دوسرے آدمیوں کا عمل دخل ہوتا ہے اور یہ سب کے سب اگر جہنم نہ سہی تو کم سے کم غیر دریافت شدہ دنیا میں ضرور ہیں جن سے ہر قدم پر ہمیں اپنی اندرونی دنیا میں مطابقت اور مناسبت پیدا کرنی ہوتی ہے۔ سماجی مطابقت کا یہی احساس بیدی کے ہاں نمایاں ہے۔ انسانی زندگی کا اصل انقلاب اس طرز عمل میں مناسب ترتیب و توازن پیدا کرنے کا نام ہے۔ تہذیب کو بعض فلسفیوں نے اندرونی جبلتوں اور خواہشوں کی موزوں ترتیب قرار دیا ہے اور جذبات اور جبلی خواہشات جس قدر حسن و خوبی سے کسی قسم کے ٹکراؤ کے بغیر مرتب اور منظم ہو جائیں گی فرد اسی قدر زیادہ مہذب، شائستہ اور ذہنی اور نفسیاتی طور پر صحت مند کہا جا سکے گا۔ دنیا کے سارے فکری، جذباتی، معاشرتی اور سیاسی انقلابات کا مرکز ثقل شخصیت کی یہی پر اسرار توازن پیدا کرنے کی صلاحیت ہے۔

بیدی ہمارے ان ہی نفسیاتی لمحات کے عکاس ہیں۔ اسی لئے ان کا لہجہ مدھم اور آواز دھیمی ہے۔ نئی کہانیاں دھماکے پر نہیں لطیف سی کھنک پر ختم ہوتی ہیں جو ذہن کے سامنے ایک لکیر سی بناتی گزر جاتی ہے اور چند ایسے احساسات ہمارے چاروں طرف بکھر جاتے ہیں۔ جو سوالات پوچھتے ہیں اور ہمیں اپنے شعور اور اس کی قائم کردہ اقدار کو ایک بار پھر کھنگالنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہاں مثال کے طور پر صرف ایک تصور کو لیجئے۔ بیدی نے ہندوستانی عورت کے کس روپ کو پیش کیا ہے۔

گرہن۔ چھوکری کی لوٹ۔ بکی۔ گھر میں، بازار میں۔ کوکھ جلی۔ ایک عورت۔
لاجونتی۔ اپنے دکھ مجھے دے دو۔ اک چادر میلی سی۔

"اغوا"۔ "حیا تین ب"۔ "دس منٹ بارش میں"۔ کی ریٹا اور "گرم کوٹ" کی شمی کا ذکر یہاں جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ مندرجہ بالا کہانیوں میں وہ عورت ہے جو مظلوم ہے جو لٹتی ہے اور لٹ جانا کسی قدر پسند بھی کرتی ہے جو لاجونتی کی طرح دیوی بننے پر بھی راضی نہیں۔ اسے تو وہی مار کھانے والی گوشت پوست کی گرہستن پسند ہے جو "گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی"۔ وہ "گھر میں، بازار میں" کی وہ عورت ہے جس میں اور طوائف میں بس وفا کی ایک ہلکی سی لکیر حائل ہے اور جو سارے دکھ لے لینے اور سارے سکھ نچھاور کرنے کو تیار ہے۔ اس کا سب سے زیادہ دردناک پہلو یہ ہے کہ مرد اسے ایک طوائف ہی کے روپ میں دیکھتا رہتا ہے۔ اسے اس سے صرف جسمانی نشاط کی توقع ہوتی ہے۔ وہ اس کی روح کے اندر پھوٹتی ہوئی کونپلوں کو نہیں دیکھتا۔ وہ ان کلیوں کو نہیں دیکھتا جو ایثار اور گھریلو زندگی کی کومل قربانیوں کی فضا میں کھلتی ہیں۔ اپنے دکھ مجھے دے دو میں مدن سب کچھ پاکر بھی جسم اور صرف جسم کا مطالبہ کرتا ہے جب کہ عورت ایک جسم سے کہیں آگے بڑھ کر اپنے سارے وجود کو حتیٰ کہ اپنی جسمانیات کو اپنے گھر اور مدن کے گھر والوں کے وجود میں کھو چکی ہے بالکل اسی طرح جیسے کہ "ایک عورت" کی ہیروئن اپنے لقوہ زدہ رال ٹپکانے والے بچے کے گال پر دیئے ہوئے بوسے کو اپنے رخساروں پر محسوس کر کے شرما جاتی ہے۔ اب وہ ماں ہے جس کی مسرتیں محض جسمانی نہیں جس کا وجود تخلیق نو میں سرایت کر گیا ہے۔ اب وہ نئی کلیوں، نئے پھولوں میں بس کر زندہ ہے۔ لیکن مردوں کی دنیا عورت کو اس شہوانی آنکھ سے دیکھنا چاہتی ہے۔ اس کے اندر کا کام دیو نہیں بدلتا۔ وہ صرف جسم کی آگ میں جلتا ہے اور روحانی آتش کدوں کی مقدس آگ میں عورت کو تنہا جلنے کے لئے چھوڑ دیتا ہے۔ اسے اس کے سکھ چاہئیں روپ چاہئے پھولوں کی سیج اور نشاط کی کلیاں چاہئیں اسی لئے سارے دکھ مول لے لینے پر بھی

"اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو کو چہرے پر پاؤڈر اور گالوں پر روج لگانے کی ضرورت پڑی اسی بھیمانہ جذبے کے ماتحت "گرہن" میں گربھ وتی ہولی سے کتھو رام نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا کہ وہ صرف عورت ہولی کو دیکھتے تھے۔ وہ اس ہولی کو نہیں جانتے تھے جو ماں بننے والی ہے۔ اور دن رات گھر کا کام کاج اور گھر والوں کی خدمت کرنے اور گالیاں جھڑکیاں سننے کے بعد اپنے ماں باپ سے ملنے سارنگ دیو گرام جانا چاہتی تھی۔ اس سب کے باوجود بیدی کے یہاں عورت باغی نہیں ہے شیو کا سروپ ہے جو زہر پی کر بھی سنسار کو امرت دینے پر آمادہ ہے۔

بیدی کے افسانوں کا رنگ و آہنگ او۔ہنری اور چیخوف کے درمیان کا ہے۔ او۔ہنری کی کہانیوں کی طرح ان کی کہانیاں محض طنزیہ یا مزاحیہ موڑ پر ختم نہیں ہوتیں اور چیخوف کی سی فکر آلود اور فکر انگیز فضا اور لطف احساس کے مرغولے ان کی کہانیوں کے اختتام پر قاری کو دیر تک گھیرے رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کا فن ہنگامی موضوعات کا ساتھ نہ دے سکا اور اگر ان کی گونج کبھی سنائی دی بھی تو ایک مخصوص انداز میں جس پر ان کی انفرادیت کی مہر ہے۔ یہ انداز احساس کے خلوص اور فکر کی تازگی سے پیدا ہوا ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں آراستگی یا جذباتیت کی فراوانی نہیں۔ صنوبر کے سائے میں نہ زلف کی گھنیری چھاؤں میں۔ یہاں انداز بیان سے زیادہ اہمیت ان زاویوں کو حاصل ہے جن سے وہ زندگی کو پیش کرتے ہیں گویا ہر قدم پر کہہ رہے ہوں — "زندگی کو ذرا اس زاویے سے دیکھئے، اس کا نام بھی زندگی ہے۔" اسی لئے افسانے کو تخلیق نو کہا گیا ہے کیوں زندگی کی یہ تخیلی ترتیب نو اس کو نئی معنویت بخش دیتی ہے۔

یہ نیا زاویہ کون سا ہے؟ اس ضمن میں دو باتوں پر غور کرنا چاہئے۔ ایک یہ کہ بیدی نے اپنی کہانیوں کا تانا بانا کس طرح بنا ہے اور خصوصاً ان کہانیوں کے CLIMAX یا نقطۂ عروج کی تشکیل کس طرح ہوتی ہے۔ دوسرے بیدی کی کہانیوں میں سمبالزم اور رمزیت کا استعمال کس طرح ہوا ہے؟

جہاں تک نقاطِ عروج کا سوال ہے بیدی کے یہاں براہ راست نیک اور بدکرداروں کا ٹکراؤ بہت کم ہے۔ "حیاتین ب" اور "گرہن" کے علاوہ شاید ہی کسی کہانی میں ولین کا کردار استعمال ہوا ہو۔ اور گرہن میں بھی وہ بدکردار کتھورام المیہ کا سبب نہیں ہے اس کا معاون کردار ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں بنیادی کش مکش یا تو فرد اور سماج کی ہے جو کبھی کبھی حالات کی شکل میں اور کبھی حالات کی ستم ظریفی کی شکل میں ایک اچانک واقعہ بن کر سامنے آجاتی ہے (مثلاً رحمٰن کے جوتے۔ ہمدوش وغیرہ میں) یا پھر فرد کی اندرونی کش مکش ہے جو مختلف تغیر پذیر اقدار وتصورات کے ٹکراؤ کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ ایوآلانش کا ہیرو صاف الفاظ میں کہتا ہے:

"انسان اپنے دل اور کردار کے بارے میں خود نہیں جانتا کہ فلاں وقت میں
کون سا جذبہ، کون سا عمل سب سے اوپر جگہ پائے گا۔"

بیدی نے بھی بعض افسانوں میں ناگہانی حادثات سے کام لیا ہے جو واقعات اور کرداروں کو اچانک ایک نیا روپ دے دیتے ہیں اور کہانی کو ایک نیا موڑ بخشتے ہیں لیکن زیادہ تر کہانیوں میں کش مکش تصورات اور اقدار کی ہے۔ نفسیاتی الجھنوں کی خالص داخلی آویزش نہیں ہے۔ بعض کہانیوں میں تصورات اور اقدار کا یہ موڑ اتنا قدرتی، ایسا گتھا ہوا ہے کہ تقریباً غیر محسوس سا ہوگیا ہے۔ بادی النظر میں یہ پتہ چلانا کبھی مشکل ہوتا ہے کہ نقطۂ عروج کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کون سے عناصر وعوامل سے اس کی تشکیل ہوتی ہے۔ مثلاً "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں نقطۂ عروج اس وقت پیدا ہوتا ہے جب پتاجی کی موت کے بعد مدن کا کاروبار چل نکلتا ہے اور اس کا من دوسری عورتوں کے روپ پر لہرانے لگتا ہے اور اچانک اندو کو پتہ چلتا ہے کہ ابھی وہ مدن کو وہ سب کچھ نہیں دے پائی ہے جس کی اسے ضرورت تھی گویا یہاں آویزش مرد اور عورت کے فطری آدرشوں اور نفسیاتی یا جذباتی مطالبات کی ہے۔ یہ محض مدن اور اندو کی کہانی نہیں آفاقی داستان ہے جو آدم اور حوا سے آج تک دہرائی جارہی ہے۔ لاجونتی میں یہ کش مکش سندر کے دل اور دماغ کی کش مکش ہے۔ دل باعصمت اور پاکدامن

عورت کا تجسس ہے جس کے دامن کو راون نے چھوا تک نہ ہو اور یہ تصور ہمارے سماج کی دین ہے۔ تعصبات اور توہمات کا بخشا ہوا ہے۔ دماغ کہتا ہے کہ اگر لاجو مغویہ عورت ہے تو اس میں اس کا کوئی قصور نہیں اور دل میں بساؤ کی تحریک انصاف کی تحریک ہے لیکن دماغ لاجو کو دیوی تو بنا سکا اسے عورت کا روپ واپس نہ دے سکا۔

بیدی کے یہاں زیادہ تر کش مکش جذباتی اور تصوراتی ہے اور اس وجہ سے ان کی کردار نگاری میں تجرید اور تعمیم کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان تصورات اور جذبات کا حالات سے بڑا گہرا تعلق ہے اور حالات کی ایک کروٹ اچانک ایک ہی قدر کو کچھ کا کچھ بنا دیتی ہے۔ ذاتی مفاد کی لگاوٹ نے "آلو" کی ہیروئن سنتو کو لکھی سنگھ کے الفاظ میں "رجعت پسند" بنا دیا تھا یا "غلامی" میں پولھورام ریٹائرمنٹ کی زندگی سے اکتا کر دفتر کی طرف رجوع کرتا ہے اور اس کی یہ نفسیاتی بے چارگی زندگی میں کسی نہ کسی قسم کی معنویت کی یہ تلاش الفاظ کے معنی اور اقدار کا روپ بدل دیتی ہے۔ اس قسم کی کش مکش کی بنیاد پر افسانے لکھنے کے لئے انسانی جذبات کی لطیف ترین تہوں تک پہنچنے کی ضرورت ہوتی ہے اور ایسے ایک ذہن کی ضرورت ہوتی ہے جو ظاہر سے آگے قدم بڑھا کر باطنی احساس کی رمزیت کو سمجھ سکے۔

بیدی کے افسانے انسان کے باوقار وجود کے متلاشی معلوم ہوتے ہیں۔ وہ باطنی وقار جو مادی اسباب و علل پر بے نیازی کے ساتھ مسکرا سکے جو حالات سے ہم آہنگ تو ہو مگر ان کا غلام نہ ہو۔ جو ہمت اور جرأت کے ساتھ سر اٹھا کر کھڑا ہو سکے اور اپنی آواز کو پہچان سکے۔ اس کا سب سے زیادہ مثبت اظہار "معاون اور میں" ہوا ہے جس میں پیمبر لال اپنی جیب میں کسی کی چابی کا بوجھ برداشت نہ کر سکا یا پھر "من کی من میں"، اور اسی سماجی انصاف، مساوات اور عزتِ نفس کی جستجو مختلف انداز سے "حیاتین ب"، "دس منٹ بارش میں"، "تلادان"، "لاروے" اور بعض دوسری کہانیوں میں بکھری ہوئی ہے۔ انسان عزتِ نفس کے لئے بے قرار

ہے۔ وہ صرف اپنے لئے نہیں ساری انسانیت کے لئے زندہ رہنا چاہتا ہے۔ "کوانٹین" کا بھاگو اس کی مثال ہے۔ اس کی روح ساری کائنات میں سما جانے کے لئے بے چین ہے۔ اس کی ہمدردیاں عالمگیر، اس کی دلچسپیاں آفاقی اور اس کے حوصلے بے نہایت ہیں۔ لیکن اس کی اقدار و تصورات۔ وہ اقدار و تصورات جن کے قایم کرنے کا حق ساری مخلوقات میں انسان اور صرف انسان ہی کو تفویض ہوا ہے۔ یہی اقدار و تصورات اس کے زندان و محبس ہیں اور اس کا ضمیر قید خانوں میں زنجیریں پہنے چھوٹا سا علمِ بغاوت بلند کئے ہوئے ہے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بیدی کا کینوس زیادہ وسیع نہیں۔ البتہ اس کی گہرائی اتھاہ ہے۔ اس پر رنگوں کی دو تہیں ہیں جو پورے کینوس کو آفتابی بنائے دیتی ہیں۔ کردار ہمارے آپ کے متوسط طبقے کے ہیں۔ نہ کیڈی لاک اور کلب کے چرچے ہیں نہ پریم چند کی چوپالیں اور دھان کے کھیت ہیں لیکن اس متوسط طبقے کو پورے دور کی ـــــ کسی قدر طبقاتی رنگ میں ہی سہی ـــــ نمائندگی کرنے کا شرف حاصل ہو گیا ہے۔ متوسط طبقے کی کئی تہوں کو اور کئی سطحوں کو بیدی نے پیش کیا ہے۔ یہاں سندر جیسا سوشل ورکر بھی ہے اور مدن جیسا کندہ بیروزے کا بیوپاری بھی۔ رسالہ "کہانی" کے ایڈیٹر بھی اور رند خراباتی جلاں بھی۔ سیاسی ورکر لکھی سنگھ بھی ہے۔ بیکری کا کاروبار کرنے والے سندر اور سوہن بھی۔ مگر ان سب میں یہ بات مشترک ہے کہ یہ سب زندگی کو یرقانی اور رومانی آنکھوں سے نہیں دیکھتے، حقیقت نگار کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ زندگی ایک سنگین اور سنجیدہ معاملہ ہے جس میں الجھی ہوئی شاخوں اور کانٹے دار ٹہنیوں کے بیچ سے چاند کرنیں بکھیرتا ہے۔ اس میں غالب رنگ مٹیالا ہے۔ خوشی اور غم دونوں سے الگ مگر مثبت اور صبر آزما حد تک مثبت۔ اگر بیدی کے کھینچے ہوئے مناظر کو پیش نظر رکھا جائے تو ان پر پکاسو کی الجھی ہوئی سنگین اور سخت، کسی حد تک کھردری سطح کی تصویروں ہی کا گمان ہوگا۔ ان میں رومینس یا ریفائل کی رنگینی نظر نہ آئے گی۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں مدن کی بے راہ روی کا بیان ان الفاظ میں کیا گیا ہے:

"مدن اس کے ساتھ ایسی جگہوں پر جانے لگے جہاں روشنی اور سایے عجیب بے قاعدہ سی شکلیں بناتے ہیں۔ نکڑ پر کبھی اندھیرے کی تلون بنتی ہے کہ اوپر کھٹ سے روشنی کی ایک چوکور لہر آکر اسے کاٹ دیتی ہے۔ کوئی تصویر پوری نہیں بنتی۔ معلوم ہوتا ہے بغل سے ایک پاجامہ نکلا اور آسمان کی طرف اڑ گیا یا کسی کوٹ نے دیکھنے والے کا منھ پوری طرح ڈھانپ لیا اور کوئی سانس کے لئے تڑپنے لگا جبھی روشنی کی چوکور لہر ایک چوکھٹا سا بن گئی اور اس میں ایک مورت آکر کھڑی ہوگئی۔ دیکھنے والے نے ہاتھ بڑھایا تو وہ آر پار چلا گیا جیسے وہاں کچھ بھی نہ تھا۔ پیچھے کوئی کتا رونے لگا اور طبل نے اس کی آواز ڈبو دی"۔

بیدی کی زبان کے بارے میں اکثر مختلف شبہات کا اظہار کیا گیا ہے۔ بیدی کا انداز بیان رواں اور شستہ نہیں ہوتا کبھی کبھی ان کی زبان میں ناہمواری بھی آجاتی ہے اور یہ الزامات بہت کچھ صحیح بھی ہیں لیکن پنجاب کی زندگی کی اس قدر بے محابا تصویر کشی دو ایک افسانہ نگاروں کے علاوہ شاید ہی کسی نے کی ہے اور بیدی کی عکاسی، فوٹو گرافی کی نہیں بلکہ پنجاب کی تہذیبی روح کی عکاسی ہے۔ بیدی کی نثر سے کوئی شعریت کا مطالبہ نہیں کرتا اور نہ کرنا چاہیے کیونکہ بیدی نثر کو آراستگی کے لئے استعمال نہیں کرتے بلکہ اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کے بیچ میں سے کسی جملے کی تعریف کرنا یا کسی بیان پر سر دھننا مشکل ہے کیوں کہ کہانی کا ایک ایک لفظ ایک ایک جملہ، کردار، واقعہ، نقطہ اور پیچ و خم ایک مکمل اکائی کا جزو ہوتا ہے جو ہر لمحہ سننے اور پڑھنے والے کے ذہن، احساس اور نگاہ کو پوری یکسوئی کے ساتھ ایک مرکزی نقطے پر مرکوز کرتے ہیں اس لئے ان کے ہاں الگ الگ ایسے منفرد اور ممتاز جملے بہت کم ہوتے ہیں جو باقی عبارت میں سے ابھر کر خراج تحسین وصول کر سکیں۔ زبان و بیان کا رنگین نہ ہونا عیب نہیں۔ ہاں اس میں بیدی ذرا احتیاط کی مدد سے زیادہ روانی پیدا کر سکتے تھے زیادہ شستگی اور صفائی لا سکتے تھے۔ اس انداز بیان اور زبان میں حقیقتوں کی رنگینی اور توانائی ہے۔ یہ مصوری کی نہیں سنگ تراشی اور

غار اشکافی کی زبان ہے جس میں پتھر کی صلابت ہے۔

بیدی کے فن کے بارے میں سب سے اہم اور نمایاں بات یہ ہے کہ اس کا در و بست (ARCHITECTONIC) فنِ تعمیر کا سا ہے۔ اس کا مزاج علامتی ہے اور اسی علامت و رمزیت کے سہارے سے وہ اپنے فن کی پوری کائنات خشت بہ خشت چنتے ہیں۔ یہ ایسی بات ہے جسے بیدی سے پہلے اور بیدی سے لے کر اب تک کسی دوسرے فن کار نے اردو افسانے میں استعمال نہیں کیا۔ علامتوں سے فن کبھی یکسر خالی نہیں رہا۔ رمزیت سے کبھی ہماری شناسائی خاصی پرانی ہے لیکن بیدی نے جس طرح رمزیت اور علامتوں کو مختلف سطحوں پر استعمال کیا ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔ اس کی چند مثالیں "دس منٹ بارش میں"، "لاجونتی" اور "اک چادر میلی سی" میں دیکھی جا سکتی ہے۔

جب کبھی بیدی کہانی لکھتے ہیں تو وہ محض ایک ہیرو یا ایک ہیروئن کی جذباتی یا نفسیاتی روداد نہیں ہوتی بلکہ اس مرکزی جذبے سے پوری فضا رنگ جاتی ہے۔ مرکزی تصور پیڑ پودوں، پورب کی ہوا، لہراتی ہوئی شاہراہ، چرند پرند، چاند سورج حتیٰ کہ فطرت کے ہر منظر کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے اور افسانہ پڑھنے والے کی توجہ بنیادی تصور کے رنگ و آہنگ کی طرف کھینچ لیتا ہے گویا ان کی ہر کہانی بیک وقت ایک اندرونی اور خارجی مطابقت PARALLELISM سے معمور ہوتی ہے۔ ہر مرکزی خیال ایسا مسلم ہوتا ہے جس کی آماں افسانے کی دنیا کی فضا کا ذرہ ذرہ دیتا ہے اور کہانی کا ہر خط جس کے متوازی کھینچا گیا ہے۔ اس لحاظ سے بیدی سے زیادہ محتاط آرٹسٹ ہمارے ہاں کوئی نہیں ہے۔ "اک چادر میلی سی" کے ابتدائی حصے پر غور کیجئے منظر ہی ایسا ہے جو کہانی کے پہلے حصے کی فضا کو خاموش رمزیت کی زبان میں بیان کر دیتا ہے۔

> "آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی .... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے نیچے تلو کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں

گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے ڈبو منھ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا۔"

ان ابتدائی جملوں میں ہی بولتے ہوئے سمبل استعمال کیے گئے ہیں۔ سورج کی ٹکیہ کی سرخی ہی بتا رہی ہے کہ تلوکے کا قتل ہونا ہے اور اس کے خون کے چھینٹے جس طرح بکائن پر پڑے ہیں اسی طرح رانی پر پڑیں گے اور رانی پر ہی کیوں گھر بھر پر۔ بہنوں پر بھی منگل پر بھی۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار بھی سمبل ہی ہے جو رانی کی زندگی کا مظہر بن گئی ہے۔ جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے اس کے بعد کتے ڈبو کا رونا بھی اسی قتل کی طرف اشارہ کرتا ہے غرض کہ پوری فضا سمبالک ہے اور اس کا کلیدی واقعہ بن جاتا ہے تلوکے کا قتل۔

کبھی کبھی وہ ایک واقعے کے پس منظر کو ابھارنے اور سمبالک فضا پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں گرہن میں راہو اور کیتو کا چاند پر حملہ آور ہونا پھر گرہن کے موقعے پر لوگوں کا اشنان کرنا دان دینا اور دان لینے والے بھکاریوں کی "چھوڑ دو چھوڑ دو دان کا وقت ہے" کی آوازیں۔ یہ سب کچھ ہوری کی بپتا کے متوازی استعمال ہوا ہے اور اس کی مظلومیت کو اور زیادہ دردناک بنا دیتا ہے۔

اس خاموش سمبالزم اور ان متوازی خطوط کی اہمیت کیا ہے؟ یوں تو بنیادی طور پر یہ سوال تکنیک کا ہے لیکن اب جمالیات کا یہ ایک عام اور مسلمہ قاعدہ ہو گیا ہے کہ لذتِ احساس حقیقت سے زیادہ تخیل میں ہے اور پڑھنے یا دیکھنے والوں کو لطیف اشاروں کی مدد سے اپنے تخیل سے کام لے کر داستان کے کچھ گوشے خود مکمل کرنے پڑیں تو لذت کا احساس کہیں زیادہ ہو جاتا ہے کیوں کہ داستان کی تشکیل میں پڑھنے والے کا تخیل بھی کسی قدر شامل ہو جاتا ہے اسی لئے بعض فن کاروں نے ابہام کو بڑی چابک دستی سے برتا ہے۔ بیدی کے یہاں ابہام نہیں۔ ہر بات واضح اور ہر موڑ نمایاں ہے مگر پڑھنے والے کے ذہن کو مماثلتیں اور متوازی خطوط کی تلاش میں ایک گونہ لذت ملتی ہے اور کہانی کا جمالیاتی تاثر دوچند ہو جاتا ہے اور اسے بیدی نے فن کے درجے تک پہنچا دیا ہے۔

آخر میں اس ناگزیر سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ بیدی کا اردو افسانہ نگاروں میں کیا مقام ہے؟

فکر کے اعتبار سے بیدی کے افسانے انسانی شخصیت کے لطیف ترین گوشوں کے نازک مطالعے ہیں۔ اس آئینہ خانے میں انسان اپنے سچے روپ میں نظر آتا ہے اور بیدی اس کے ملمع کی تہوں کو ہٹا کر اس کے کمزور لمحوں میں اسے بے نقاب ہوتے دیکھ لیتے ہیں لیکن سب سے بڑی بات یہ ہے کہ بیدی کے افسانے محض نفسیاتی مطالعے یا تحلیل نفسی کی کیس ہسٹری (CASE HISTORIES) نہیں ہیں بلکہ جذبات کی رو اور گداز سے معمور، بصیرت کی تابانی سے روشن ایسے فن پارے ہیں جن سے فرد کی شخصیت کے لطیف گوشے ہی سامنے نہیں آجاتے بلکہ فرد اور سماج کے پر پیچ رشتے اور انسان کی شخصیت کے دلچسپ اور پر اسرار تانے بانے پر روشنی پڑتی ہے۔ زندگی کی زیادہ بامعنی زیادہ بلیغ، زیادہ خیال انگیز اور فکر خیز تشکیل سامنے آتی ہے۔ جس میں احساس کا گداز بھی شامل ہوتا ہے اور فکر کا تجسس اور تجزیہ بھی۔

تکنیک کے اعتبار سے متوازی رمزیت اور تہہ داری کا استعمال جس طرح بیدی نے کیا ہے اس نے اردو افسانے کو ایک نئی منزل پر پہنچا دیا ہے۔ ابھی تک اردو افسانے کو اتنا محتاط آرٹسٹ نہیں ملا تھا۔ لفظ کا رنگ اور نغمہ سمجھنے والے تو بہت سے تھے اور اب بھی ہیں لیکن لفظ کو لفظ سمجھنے والے معدودے چند ہی فن کار ہوئے ہیں۔ بڑے سے بڑا آرٹسٹ بھی کبھی کبھی نمائشی آب و رنگ (WINDOW DRESSING) کے لالچ میں پھنس جاتا ہے اور غیر ضروری طور پر اپنے فن پارے کو یا انداز بیان کی خوبصورتی یا کسی قسم کی سستی لذت یا آرائش سے سجا کر اس میں دل کشی پیدا کرنا چاہتا ہے۔ منٹو جیسا بات کا کھرا اور قلم کا سچا فن کار بھی کبھی کبھی جنسی عنصر کو افسانوں میں دلچسپی اور دل کشی پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتا تھا۔ بیدی کے یہاں یہ کمزوری بہت کم ملتی ہے۔ بیدی نے "مذاق عام" کے پست پہلوؤں سے سمجھوتہ نہیں کیا ہے۔ ان کے ہاں نمائشی پہلو ہمارے تمام افسانہ نگاروں میں سب سے کم ہے۔ وہ نہ اپنی ذات میں اسیر ہوتے ہیں نہ مذاقِ عام اور قبولِ عام کے

لالچ میں زندگی کی ایسی بے کم و کاست عکاسی جو رومان کی رنگ آمیزی اور قنوطیت یا دل دوز ظلمت پرستی دونوں سے مغلوب نہ ہو بیدی ہی کا حصہ ہے اور اس سلسلہ میں بیدی کے افسانے منٹو سے بھی زیادہ دوٹوک، قطعی اور حقیقی ہیں۔

بیدی کے کرداروں میں کامیاب کردار بہت سے ہیں لیکن ابھی تک ان کے قلم نے کوئی خوجی، کوئی امراؤ جان، کوئی لیلیٰ پیدا نہیں کی ہے۔ گو لاجونتی، اندو اور رانی اس منزل کی طرف کئی قدم آگے بڑھ گئی ہیں۔ یہ ایک عجیب اور پر لطف بات ہے کہ بیدی کے نسوانی کردار دوسرے تمام کرداروں سے زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں لیکن ہمارے دور میں وہ ایسے دو تین افسانہ نگاروں میں سرفہرست ہیں جن کے قلم سے کسی غیر فانی کردار کی تخلیق کی توقع کی جاسکتی ہے۔ ان کے پاس بصیرت بھی ہے اور سماجی پس منظر کا احساس بھی۔ بیان کی قدرت بھی ہے اور کردار نگاری اور اس کی تہہ در تہہ پیچیدگیوں سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت بھی۔ اس لئے ان سے یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ کوئی عظیم کردار ان کی تخلیق ہوگا۔

بلاشبہ بیدی ہمارے دور کے عظیم ترین افسانہ نگاروں میں شمار کئے جائیں گے اور ان کے مدھم لب و لہجہ، ان کی تہہ داری، رمزیت، ان کی طرحداری اور خلوص کی کھنک ایک زمانے تک اردو دنیا کے کانوں میں گونجتی رہے گی اور اردو افسانے کو راہ دکھاتی رہے گی۔

خشونت سنگھ

ہماری خاص مطبوعات

اقبالیات

کلیاتِ اقبال (اردو) صدی ایڈیشن ۱۸/-
فکرِ اقبال خلیفہ عبدالحکیم ۳۰/-
اقبال۔ شاعر اور فلسفی وقار عظیم ۱۴/-
اقبال کی کہانی کچھ میری کچھ اُن کی زبانی ظہیر احمد جاسی ۱۰/-
اقبال فن اور فلسفہ ڈاکٹر سید عبدالحسن نقوی ۶/-
تصوراتِ اقبال مولانا صلاح الدین احمد ۱۲/۵۰
بانگِ درا (عکسی) علامہ اقبال ۸/-
بالِ جبریل " " ۷/-
ضربِ کلیم " " ۷/-
ارمغانِ حجاز " (اردو) " ۴/۵۰

غالبیات

غالب: تنقید اور اجتہاد پروفیسر خورشید الاسلام ۲/-
غالب: شخص اور شاعر مجنوں گورکھپوری ۱۰/-
اطرافِ غالب ڈاکٹر سید عبداللہ ۱۵/-
فلسفۂ غالب احمد رضا ۶/-

لسانیات

اردو لسانیات ڈاکٹر شوکت سبزواری ۸/-
اردو زبان و ادب ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۷/۵۰

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقاء عبدالقادر سروری ۶/-
مثنوی گلزارِ نسیم ظہیر احمد صدیقی ۳/-
مثنوی سحر البیان " ۳/۵۰

افسانے

اردو کے بہترین افسانے مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز ۱۰/-
منٹو کے نمائندہ افسانے ۹/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے ڈاکٹر قمر رئیس ۱۰/-
نیا افسانہ وقار عظیم ۱۰/-
نمائندہ مختصر افسانے محمد طاہر فاروقی ۳/۷۵

ڈرامے

یونانی ڈراما عتیق احمد صدیقی ۳۱/-
اردو ڈراما کا ارتقاء عشرت رحمانی ۳۱/-

اردو ڈراما: تاریخ و تنقید عشرت رحمانی ۱۵/-
انارکلی ڈاکٹر محمد حسن ۵/-

ادب و تنقید

تنقیدیں پروفیسر خورشید الاسلام ۲۰/-
تنقیدی تناظر ڈاکٹر قمر رئیس ۲۰/-
منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے " ۱۵/-
ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ رشید حسن خاں ۲۵/-
شناسا چہرے ڈاکٹر محمد حسن ۱۵/-
مضامینِ نو خلیل الرحمٰن اعظمی ۱۶/-
رسم اور ادب ابن فرید ۱۶/-
غزل اور درسِ غزل اختر انصاری ۶/-
غزل کی سرگزشت " ۷/-
حالی اور نیا تنقیدی شعور " ۵/-
اردو ادب کی تاریخ عظیم الحق جنیدی ۷/۵۰
مقدمہ شعر و شاعری مقدمہ از ڈاکٹر وحید قریشی ۶/-
نظم، نثر اور شعر منظر عباس نقوی ۶/-
ارمغانِ علی گڑھ پروفیسر خلیق احمد نظامی ۲۰/-
سرسید ایک تعارف " ۱/۲۵
انتخاب مضامین سرسید آل احمد سرور ۴/۵۰
نظم جدید کی کروٹیں وزیر آغا ۱۲/-
تنقید اور احتساب " ۱۰/-
اردو شاعری کا مزاج " ۳۰/-
تخلیقی عمل " ۱۴/-
انسان اور آدمی محمد حسن عسکری ۸/-
ستارہ یا بادبان " ۱۲/-
آج کا اردو ادب ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۲/-
غزل اور مطالعۂ غزل ڈاکٹر عبادت بریلوی ۲۰/-
شاعری اور شاعری کی تنقید " ۱۶/-
جدید شاعری " ۲۵/-
اسلوب سید عابد علی عابد ۱۴/-

ڈوبنگ مُوڈ کرنل محمد خاں ۱۴/-
باغ و بہار سلیم اختر ۱۰/-
نذیر احمد کی کہانی کچھ اُن کی کچھ میری زبانی فرحت اللہ بیگ ۲/۵۰
مجموعہ نظم حالی ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۲/۹۵

کامرس

ہائر سکنڈری بک کیپنگ (حصہ اول) ڈاکٹر محمد عارف خاں ۲۰/-
ہائر سکنڈری بک کیپنگ (حصہ دوم) ڈاکٹر محمد عارف خاں ۲۰/-
ایڈوانسڈ اکاؤنٹس " ۲۵/-
جدید طریقہ و تنظیم تجارت (بزنس میتھڈ اینڈ آرگنائزیشن) " ۲۰/-

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) محمد ہاشم قدوائی ۱۴/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹیکل تھاٹ) " ۷/۹۵
جمہوریہ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) " ۷/۵۰
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) " ۷/۵۰
تاریخ و تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری) لعل بی بی ۱۵/-
اسلامی تاریخ " ۵/-

متفرق

جدید تعلیمی مسائل ڈاکٹر خلیفہ طلیق ۹/۷۵
تعلیمی نفسیات بچے کے زاویے مسرت زمانی ۸/۵۰
ریہرسمت ۲/۵۰
علم خانہ داری " ۴/۵۰
بچوں کی تربیت " ۵/-
اردو صرف محمد انصار اللہ ۲/۹۵
اردو نحو " ۲/۱۵
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر ۲/۵۰
گلدستۂ مضامین و دانشاپردازی ۵/۹۵
فیروز اللغات (جیبی) ۷/-

ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ مسلم یونیورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱