معنیٰ کی جبلّت

وہاب اشرفی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

معنیٰ کی جبلّت

پروفیسر وہاب اشرفی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

طرح سامنے لائے گئے ہیں دراصل توازن اور تناسب کے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ جو چیز جہاں اچھی لگتی ہے وہیں ہونی چاہئے۔ یعنی موقع اور محل کا خیال رکھنا بہت ضروری ہے۔ شاعری کے لئے بھی، لیکن اظہار کی معاونت کے لئے حسن اور اس کا سراپا ہی ہے۔ متذکرہ اشعار کے ساتھ جوش کی نظم ''جنگل کی شاہزادی'' کے چند اشعار دیکھئے، لیکن میں یہاں شمس الرحمٰن فاروقی سے معذرت چاہتا ہوں کہ موصوف کو یہ نظم پسند نہیں، اس لئے کہ ان کی نظر میں جوش صرف فوں فاں کرتے رہے ہیں۔ دور دور سے جسم کا طواف کرتے رہے ہیں ورنہ کوئی واقعی عضو بدن انہوں نے نہ دیکھا ہے نہ ہمیں دکھا سکتے ہیں۔

(''اردو غزل کے اہم موڑ''، صفحہ: ۷۸)

ویسے موصوف کا یہ خطبہ جو چھپ چکا ہے، بے حد معرکہ آرا ہے اور ابہام اور مضمون آفرینی نیز معنی آفرینی وغیرہ کے مباحث میں گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ بہر حال اشعار ملاحظہ ہوں:

زاہد فریب، گل رخ، کافر، دراز مژگاں
سیمیں بدن، پری رخ، نوخیز، حشر ساماں
خوش چشم خوبصورت، خوش وضع، ماہ پیکر
نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا فسوں گر
کافر ادا، شگفتہ، گل پیرہن، سمن بو
سرو چمن، سہی قد، رنگین جمال، خوش رو
گیسو کمند، مہوش، کافور فام، قاتل
نظارہ سوز، دلکش، سرمست، شمع محفل
ابرو ہلال، مے گوں، جاں بخش، روح پرور
نسریں بدن، پری رخ، سیمیں عذار دلبر

فاروقی نے اپنا استدلال مناسبات کے حوالے سے قائم کیا ہے، جو شاید ان کے

منٹو نے Incest (محرم سے جنسی تعلق) رشتے پر کئی افسانے لکھے ہیں جن میں ایک ''اللہ دتا'' ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہماری مخرب الاخلاق سوسائیٹی میں بھی بہت کم کو یہ ہمت اور جرات ہے کہ وہ باپ بیٹی کے جنسی رشتے کو افسانہ بنا سکے۔ اس سلسلے میں مجھے ماہنامہ ''صنم'' کی ادارت کا زمانہ یاد آتا ہے۔ یہ سن ۱۹۵۹ء کی بات ہے۔ جب میں نے غیاث احمد گدی کا افسانہ ''افعی'' شائع کیا تھا۔ یہ بھائی بہن کے جنسی رشتے پر مبنی تھا۔ غیاث نے اس افسانے میں ایک عالم ہیجان میں بھائی کو اپنی بہن سے جنسی رشتہ قائم کرنے پر مجبور دکھایا تھا۔ جب یہ افسانہ شائع ہوا تو غیاث کے علاوہ مجھے بھی بعضوں نے دھمکی آمیز خطوط لکھے۔ اب غور کرتا ہوں کہ جب منٹو نے بیٹی اور باپ کے ناجائز تعلق پر جس وقت یہ کہانی لکھی ہوگی تو لوگوں نے کیا سوچا ہوگا، کیا سمجھا ہوگا اور احتجاج کی کون سی لے اختیار کی ہوگی۔ بہر طور افسانے میں یہ ہے کہ ''اللہ دتا'' کو رشتوں کی عظمت کا کوئی احترام نہیں ہے۔ وہ اپنی بیٹی زینب کو بیوی بنائے ہوئے ہے اور اس سلسلے میں احساس گناہ اس کے دل اور دماغ کہیں نہیں رینگتا۔ حیرت تو یہ ہے کہ ''اللہ دتا'' کے ساتھ اس کی بیٹی ''زینب'' بھی باپ کو شوہر ہی تسلیم کر لیتی ہے۔ ایسی زندگی اطمینان سے طئے ہوتی رہتی ہے،۔ جب گھر میں ایک بہو بھی آجاتی ہے۔ جب اللہ دتا اپنی بہو کی طرف راغب ہونے لگتا ہے تو اس کی بیٹی جو بیوی میں مبدل ہو چکی ہے، سخت احتجاج کرتی ہے، یہیں پر افسانے میں افسانویت پیدا ہوتی ہے اور پلاٹ مستحکم ہو جاتا ہے۔ آخر ایسی بیٹی جس کے پاس کوئی ضمیر نہیں اور بلا چوں چرا باپ کی بیوی بنی رہتی ہے، اسے بھلا احتجاج کرنے کا کیا حق ہے؟ جواب اسی نسائیت کی Instict میں ہے جس کا ذکر میں نے کسی افسانے کے ذیل میں کیا ہے۔ یعنی اگر وہ بیوی ہے تو پھر سوت نہیں برداشت کر سکتی۔ بیویاں عام طور سے اپنے شوہروں کو جسمانی حیثیت سے اپنی ملکیت سمجھتی ہیں۔ جہاں کوئی غیر عورت بار نہیں پا سکتی اور اگر بار پاتی ہے تو بڑے ہنگامے پیدا ہوتے ہیں۔ یہی صورت ''اللہ دتا'' کی بیٹی یعنی بیوی کے ساتھ ہے۔ ہمارے ایک دور کے رشتے دار بتایا کرتے تھے کہ ان کے گاؤں کے ایک کونے

میں ایک فقیر رہتا ہے جو اپنی بیٹی کو بیوی بنائے ہوئے ہے، جب میں یہ افسانہ پڑھ رہا تھا تو مجھے اپنے اس رشتہ دار کی سنائی ہوئی بات یاد آتی رہی۔ کہا جاسکتا ہے کہ دنیا میں ایسے لوگ، ایسے طبقے موجود ہیں جن کے یہاں محرمات کا کوئی شعور نہیں اور جس طبقے میں ہے بھی وہاں کہیں کہیں یہ سانحہ ہوتا رہتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ منٹو نے اس افسانے کو لکھتے وقت ایسے نچلے طبقے کو نشان زد کیا ہے جس کے یہاں زن وشو کے معاملات بہت سنجیدہ نظر نہیں آتے یا پھر بے حسی ساری آواز کو چاہے وہ ضمیر ہی کی آواز ہو، ختم کر دیتی ہے۔ پھر یہ بھی کہ ہمارا سماج سوکنوں کو آج بھی برداشت نہیں کرتا۔ عمومی حالات میں بھی اور غیر عمومی اور ہنگامی حالات میں بھی۔ یہاں منٹو کو صرف اس کے حوصلے اور جرأت کی داد دینی چاہئے۔ بلکہ اس کی حقیقت پسندی اور فنی گرفت کی بھی داد دینی چاہئے۔

صرف یہی نہیں کہ منٹو نے طوائفوں پر افسانے لکھے ہیں یا محرمات کو موضوع بنایا ہے۔ دوسری قماش کی خواتین بھی اس کی نگاہ میں رہی ہیں۔ عورت کے تو کئی روپ ہیں۔ سب سے اہم روپ ممتا کا ہے۔ ظاہر ہے منٹو اس کو بھول نہیں سکتے تھے۔ ان کے یہاں عورتوں کے احترام کا جو Fixation ہے وہ ان کی ماں کے واسطے سے ہے۔ لہٰذا ممتا کو ایک بڑی اور امتیازی جگہ ملنے والی تھی، سو منٹو کے یہاں ہے۔ ایسے متعدد افسانوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ مثلاً ''شاہ دولے کا چوہا''، ''خدا کی قسم''، ''سڑک کے کنارے''، ''سلمیٰ'' اور ''اولاد''۔ پھر ممی میں بھی ممتا کی ایک جبلت سامنے آتی ہے جس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔ ''سڑک کے کنارے'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں عورت کے اس احساس کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس کی تکمیل بچے کی پیدائش ہی کے بعد ہو سکتی ہے،۔ لیکن افسانے کے لئے محض ممتا کا اظہار یا بیان کافی نہیں ہے۔ منٹو یہ خوب جانتا ہے کہ اس کے لئے ایسے واقعات تخلیق کرنے ہیں جن میں صداقت بھی ہو اور جو فکشن کی شعریات کی ضامن بھی ہو' سڑک کے کنارے'' میں کئی چیزیں ابھر گئی ہیں۔ مرد عام طور سے وصال کے بعد اس کے نتائج پر زیادہ نگاہ نہیں رکھتا۔ یہ عورت ہے جسے چوکس رہنا ہے کہ اس کے پیٹ

کے اندر کیا تبدیلی ہو رہی ہے۔ ''سڑک کے کنارے'' کا مرد بھی لاتعلق ہے۔ جبکہ عورت کا روم روم بچّے کے جنم کے سلسلے میں نطفے کے وقت سے ہی ایک ایسا احساس پیدا ہو جاتا ہے جو اس کے خواب وخیال کی مختلف صورتیں بنا تا رہتا ہے۔ ایسے احساسات کو ظاہر کرنے میں منٹو مسجدوں اور محرابوں کی تقدیس کے حوالے سے بھی نہیں چوکتا بلکہ اس پورے عمل کو وہ نسائیت کی حقیقی معراج سے وابستہ کر کے اسے اعلیٰ منصب پر فائز کر دیتا ہے۔

یاد رکھنے کی بات ہے کہ منٹو فسادات کے حوالے سے ''موذیل'' جیسا افسانہ لکھ چکا ہے۔ ''کھول دو'' ''گھور مکھ سنگھ کی وصیت'' ''ٹھنڈا گوشت'' ''رام کھلاون'' ''سہائے'' ''انجام بخیر'' وغیرہ بھی اسی قبیل کے افسانے ہیں۔

افسانہ ''خدا کی قسم'' میں بھی فسادات ہی پس منظر ہے۔ ایک ماں اس سلسلے میں اپنی بیٹی کھو دیتی ہے۔ اب اس کی ممتا کی اضطراب کو دیکھئے کہ وہ باؤلی ہے، پاگلوں کی سی حرکت کرتی ہے بلکہ سچ مچ کی پاگل ہو چکی ہے۔ ظاہر ہے مرا ہوا کوئی شخص اس دنیا میں واپس تو نہیں آسکتا لیکن ممتا اپنی بیٹی کی تلاش کرنے پر مجبور ہے، چاہے انداز ایک خبط ہی کا کیوں نہ ہو۔ منٹو کی یہ حقیقت نگاری غمگین فضا پیدا کرتی ہے اور یہ صورت واقعہ اس طرح ابھرتی ہے جس کی تشکیل میں خود انسان کا ہاتھ ہے، اس لئے کہ فسادات غیر فطری ہوتے ہیں لیکن انسان کی بربریت نہ تو ممتا کی پرواہ کرتی ہے، نہ پاکیزگی کی، نہ انسان کے مستحسن اقدار کی۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ فنی بھید بھاؤ کو سمجھتے ہوئے وہ ایک طرح سے مردے کی واپسی کا اعلان کرتا ہے، یعنی یہ کہ ممتا جتنی بھی اندھی ہو۔، اندھے ایقان کو کبھی کبھی غذا بھی ملتی ہے۔ یعنی وہ لڑکی جس کی ماں کو تلاش ہے وہ واقعتاً زندہ ہے لیکن جس طرح ہندو لڑکیاں مسلمانوں کے یہاں اور مسلمان لڑکیاں ہندوؤں اور سکھوں کے یہاں گھر بسا لیتی ہیں۔ ایسا ہی کچھ سلسلہ یہاں بھی ہے۔ چنانچہ صورت ایسی پیدا ہوتی ہے کہ باؤلی ممتا ایک غلط قسم کے حوالے سے یہ سمجھنے پر مجبور ہوتی ہے کہ واقعتاً اس کی بیٹی مر چکی۔ افسانے کی ڈرامائیت

کوئی ہیجان پیدا کرنے کے لئے نہیں ہے بلکہ سچائی کے اظہار کا ایک وسیلہ ہے جسے برت کر منٹو نے افسانے کو زندہ بنانے کی کوشش کی ہے۔

بچّے کی تلاش میں کوئی کچھ بھی کرسکتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ روز کا معاملہ ہے کہ بچّے کی بھوکی ماں نت نئے طریقے اپناتی رہتی ہے کہ اس کی گود بھرے۔ مسجدوں، مزاروں، خانقاہوں، مٹھوں، مندروں اور پروہتوں کے یہاں ایسی حاجت مند عورتوں کی آمد ورفت ہوتی ہی رہتی ہے۔ مسلمان خواتین اولاد کے لئے منّتیں مانتی ہیں، روزے رکھتی ہیں اور کسی بازار سے لو لگائے ہوتی ہیں کہ ان کی آرزو پوری ہو۔ ''شاہ دولے کا چوہا'' منٹو کی ایک ایسی کہانی ہے جس میں منّت یہ مانی گئی ہے کہ بچّے کی پیدائش پر ماں بچّے کو یعنی پہلے بچّے کو شاہ دولے کی نذر کرے گی۔ لیکن ہوتا کیا ہے کہ افسانے کی ہیروئن یعنی سلمٰی کے ہاں جب پہلا بچّہ پیدا ہوتا ہے تو وہ لوگوں کے ڈر سے، مجاوروں کے کہنے پر اپنے جگر کے ٹکڑے کو ان کے حوالے کر دیتی ہے لیکن وہ ماں ہے، بچّے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ اور اسے اس کے داہنے گال کے چھوٹے سے دھبےّ کے حوالے سے ہمیشہ یاد رکھتی ہے۔

زندہ تو رہتی ہے لیکن یہ زندگی مرنے سے عبارت ہے۔ جب اس کے ہاں ایک بچّی پیدا ہوتی ہے تو پھر ویسا ہی داغ لگا کر وہ اپنے بیٹے کی یاد میں سوگوار ہوتی ہے اور روتی جاتی ہے۔ اسے فنکارانہ کمال کہئے کہ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ ہوتا یہ ہے کہ ایک دن اس کا لڑکا اس کے سامنے ہوتا ہے۔ ایک آدمی اسے تماشا بنا کر بچّوں کے سامنے پیش کرتا ہے جس سے بچّے محظوظ ہوتے ہیں اور جسے شاہ دولے کا چوہا کہا جاتا ہے۔ سلمٰی بھی انجانے میں اسے ایک چونّی دینا چاہتی ہے لیکن گال پر چھوٹا سا داغ دیکھ کر ٹھٹھک جاتی ہے اور اپنے اس بیٹے کو جس نے اپنے طور پر اس کا نام مجیب رکھا ہے۔ اپنے گھر کے ایک حصّے میں لے جاتی ہے اور اسے بہت پیار کرتی ہے، پھر بتاتی ہے کہ بیٹے میں تیری ماں ہوں لیکن وہ بچّہ کرتا کیا ہے۔ اپنا ہاتھ پھیلا دیتا ہے، ایک پیسے کی طلب میں۔ کہانی کی ٹریجڈی اثر کے اعتبار سے انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ پڑھنے والے کا سینہ شق ہونے لگتا ہے، ذہن بوجھل

ہو جاتا ہے۔ یاسیت چھا جاتی ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زندگی اور قسمت کیسے کیسے گل کھلاتی ہے۔ بعض لوگ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ڈرامائیت حد سے زیادہ ہے یا یہ کہ افسانے کو طول دیکر جذبات سے کھیلنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن یہ باتیں اس وقت ذہن سے محو ہو جاتی ہیں جب یہ تصور ابھرتا ہے کہ المیہ فضا ہمیشہ شدّت واقعہ سے پیدا ہوتی ہیں۔

یہاں میں منٹو کے ایک ایسے افسانے کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو بے حد متنازعہ فیہہ رہا ہے میری مراد ''پھندنے'' سے ہے میں نے اس کا تفصیلی تجزیہ بہت پہلے کیا تھا جو میری کتاب ''اردو فکشن اور تیسری آنکھ'' میں موجود ہے۔ میں نے یہ لکھا تھا کہ:

> '' مغرب میں علامت اپنے آگے پیچھے کئی تکنیک لائی ، کئی سنگین موضوعات سنجیدہ اور کومل دھارے میں برت ڈالے گئے اور کئی کومل موضرعات سنگین بنا ڈالے گئے۔ ادب کے ایسے نئے آداب میں زمین وآسمان اور ان کے درمیان کی تمام چیزیں نئے رنگ وآہنگ میں ڈھلنے لگیں۔ جنس اور تشدّد کے موضوعات عجیب عجیب انداز سے پیش ہوئے اور ظاہر ہے لفظوں کے ذریعے۔ لیکن خود لفظ کی کیا حیثیت باقی رہی، اس کا اندازہ لفظوں کی آزادی کی مہم سے ظاہر ہے۔
>
> ایکوئنگ میرینٹی نے چھ نکاتی منصوبہ سامنے لایا۔

1.The Word against meaning.

2.The Word against literary language.

3.The Word against rhythm.

4.The Word against syntax.

5.The Word against metre.

6.The Word against etymology.

لفظوں کو آزاد کرنے کا یہ منصوبہ کہاں تک کامیاب یا ناکام ہے، اس سے مجھے بحث نہیں،۔ لیکن کچھ نتائج ضرور سامنے آئے۔ اشاریت کی تحریک زور پکڑتی گئی، لایعنی تمثیل نگاروں کا ایک طاقتور کارواں ابھرا۔ بے رخنے کی ادبی تخلیق کا جواز پیدا ہوا، شعور کی روَ کیلئے فضا ہموار ہوئی، آزاد تلازموں کے فلسفیانہ کیف وکم کو ادب کیلئے ہموار کیا جانے لگا۔ افسانوں میں داخلی ماجرا میکانکی خارجی پلاٹ سازی سے برتر قرار دیا گیا اور ہیرو کی موت کا فکشن میں اعلان کرایا گیا۔ میں نہیں جانتا کہ منٹو مغرب کے لایعنی ڈرامہ نگاروں سے واقف تھے یا نہیں لیکن وہ فرانسیسی علامت نگار شاعروں سے یقینی ناآشنا نہیں تھے، ممکن ہے وہ برٹین سرریلیزم کی تحریک سے ایسے واقف نہ ہوں لیکن ادب میں آزاد ذہنی رویے کی اہمیت کا راز ان پر افشا معلوم ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ آزاد تلازموں کے برتاؤ کے سلسلے میں انہوں نے ''لاک'' جیسے فلسفی کو نہیں پڑھا ہو لیکن آزاد تلازموں کا گر انہیں آتا تھا، عین ممکن ہے کہ شعور کی روَ کا نفسیاتی نظریہ ان کے مطالعے میں باضابطہ نہیں رہا ہو لیکن وہ ایسی روَ کا دباؤ ضرور محسوس کرتے رہے تھے۔ گمان ہے کہ انہوں نے لارنس اسٹرن کا مطالعہ نہیں کیا ہوگا لیکن بہترین خارجی ماجرا سازی کے فنکار ہونے کے باوجود وہ داخلی ماجرا نگاری کر سکتے تھے۔ میں نے یہ تمہید ''پھندنے'' کے جائزے کے لئے ضروری سمجھی کہ اس کے بغیر میرے خیال میں اس افسانے کی اشاریت کی تفہیم کم از کم میرے لئے ممکن نہیں۔

''پھندنے'' کا ایکوئنگ میرینٹی کے لفظوں کی آزادی کی مہم سے کوئی رشتہ نہ سہی لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کے چھ نکات میں کم از کم دو نکات ضرور ایسے ہیں جو منٹو کے اس افسانے پر صادق آتے ہیں۔ پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ اس میں شاید پہلی بار منٹو نے لفظ کو معنی کے خلاف استعمال کیا ہے۔ دوسرا نکتہ جو بہت واضح ہے، وہ یہ ہے کہ اس نے عمومی ادبی زبان یعنی روایتی ادبی زبان سے روگردانی کی ہے اور یہ دونوں نکتے ایسے ہیں جو اشاریت کو اشاریت بنانے میں معاون رہے ہیں۔ ان امور کے علاوہ ''پھندنے'' میں آزاد تلازمے چھلانگ کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ شعور کی لہروں کا سا کیف حقیقتاً آزاد

تلازموں کے برتاؤ سے پیدا ہوا ہے نہ کہ شعور کی روَ کی تکنیک کے برتاؤ سے۔ آزاد تلازموں کے داخلی ماجرا سازی کے لئے زمین ہموار کی ہے، کیوں اور کیسے! تو اس کے لئے براہ راست متن کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔ افسانے کی مکانی ہیئت ایک کوٹھی، اسی سے ملحق باغ اور جھاڑی سے تشکیل پاتی ہے۔ اسی ہیئت میں ''پھندنے'' کے سارے ڈرامائی کھیل کھیلے گئے ہیں اور اسی کھیل میں کئی طرح کے پھندنے **fixation** کی طرح ابھرتے ہیں۔ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اس افسانے میں ''فنکارانہ لاپرواہی'' سے معمولی اور غیر معمولی اشیاء کو **Juxtabrase** کر دیا گیا ہے۔ جانوروں کی طرف نظر ڈالئے تو بلّیاں اور اس کے بچّے ہیں۔ بلّا ہے، کتّے اور کتیاں ہیں۔ اور مرغیاں اپنے انڈوں کے ساتھ ہیں۔ افسانے کی ابتدائی سطروں ہی میں جنس اور تشدّد کا عمل واضح ہو جاتا ہے۔ کوٹھی کی جھاڑی ایسے عمل کیلئے ایک آئیڈل جگہ ہے۔ بلّی نے بچّے دیئے تھے۔ بلّا کھا گیا ہے۔ کتیا نے بچّے دیئے تھے۔ انہیں زہر دے دیا گیا۔ کتیا بھی مر گئی، کتا کہیں غائب ہو گیا۔ ایسے تشدّد کی فضا میں ملازمہ کا قتل ہو جاتا ہے۔ قاتل نے ملازمہ کے پھندنوں والے سرخ ریشمی ازار بند سے اسے پھنسا کر مار ڈالا تھا۔ اس واقعہ کو ایک عرصہ گزر گیا تھا اور تب کئی بار جھاڑیاں کاٹی گئی تھیں لیکن بلّیاں اور کتّیاں بچّے دیتی رہیں، باغ میں بینڈ بجا تھا، سرخ وردی والے سپاہی آئے تھے جن کی وردیوں میں سرخ پھندنے تھے جو گر جاتے تھے تو لوگ اپنے ازار بندوں میں سجا لیتے تھے۔ ان سپاہیوں کو بھی صبح تک زہر دے دیا گیا تھا۔ پھر دلہن نے جھاڑی ہی میں بستر پر بچّہ دیا تھا جو بڑا گل گوتھنا لال پھندنا تھا، اسی نے اپنی ماں اور اپنے باپ کو مار ڈالا۔ باغ میں بلّے گھومتے تھے جو اسے چھیچھڑوں کی ٹوکری سمجھتے تھے۔ حالانکہ ٹوکری میں نارنگیاں تھیں، نارنگیاں چھوٹی چھوٹی تھیں پھر دیکھتے دیکھتے بڑی ہو گئیں جو فرش پر لڑھکتی ہیں۔ افسانے کے ایسے تانے بانے سے کئی چیزیں نمایاں ہوتی ہیں۔ پھندنے کے ساتھ ریشمی ازار بند، کتیاں، بلّیاں اور ان کے بچّے، ان کا قتل یا ان کی موت، سپاہی، دلہن کا بچّہ دینا، ایسا ماحول ہے، دراصل وہ تمام الفاظ جو ازار بند، نارنگی اور قتل کے

مرحلے کے سلسلے میں برتے گئے ہیں اپنے حقیقی معنی کھودیتے ہیں اور جنس کی علامت بن کر نئی معنوی سمت پر رواں ہو جاتے ہیں۔ جنس اور تشدّد دونوں ہی کی تصویریں ساتھ ساتھ پیش کی جاتی ہیں، دونوں کا ایک دوسرے سے رشتہ رہا ہی ہے۔ بقائے نسل کی روایات میں جائز اور ناجائز جنسی تعلق کا قصہ قدیم ترین ہے، واقعات و حادثات جنسی عمل کے لازمی نتائج ہیں۔ ایسے میں ''پھندنے'' کی ہیروئن بے نام ہی رہتی ہے اور افسانے میں اپنے ضمائر سے یاد کی جاتی ہے، یعنی یہ قصہ کسی ایک فرد کا نہیں ہے، بلکہ ان حالات کا ہے جنہیں جنسی حالات کہہ سکتے ہیں۔ پھندنے ہوں کہ لڑھکتی ہوئی نارنگیاں، یا انڈے دیتی ہوئی مرغیاں، یا ڈرائیونگ سیکھتی ہوئی عورت یا ڈرائیور کا کسی عورت کے بدن سے موبل پونچھنے کا عمل۔ یہ ساری صورتیں جنسی عمل کی علامتیں ہیں۔ ہاں جہاں قتل کا عمل سامنے آیا ہے وہ جنسی عمل سے تشدّد کا پہلو ہے، افسانہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے، اس کی مریضانہ فضا سنگین ہوتی چلی جاتی ہے۔ جنسی کیف و کم کے بیان میں ہر لفظ اور اس کے پیچھے کی دنیا مار بڈ بنتی جاتی ہے، اس حد تک کہ یہ باور کر لینے میں تامّل نہیں ہوتا کہ انسان کی ہر حرکت میں اس کا جنسی فعل چھپا ہوتا ہے، آملیٹ کے داغ ہوں یا بلاؤز اتارنے کا معاملہ یا دودھ ابلنے کا عمل یا بخار آنے کا قصہ یا رونے، چیخنے، چلانے کا تذکرہ یا یوڈی کلون ملنے کی کیفیت، سبھی میں جنسی حرکت و عمل کا راز پنہاں ہے۔ منٹو نے ''پھندنے'' کے ایک پیراگراف میں اس تصوّر کو بہت شدید بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کی شدّت آپ بھی محسوس کیجئے:

> ''اس کے عروسی لباس کا ڈیزائن بھی اسی نے تیار کیا تھا۔ اس نے اس کی ہزاروں سمتیں پیدا کر دی تھیں، عین سامنے سے دیکھو تو وہ مختلف قسم کے ازار بندوں کا بنڈل معلوم ہوتی تھی۔ ذرا ادھر سے دیکھو تو پھلوں کی ٹوکری تھی، ایک طرف ہو جاؤ تو کھڑکی پر پڑا ہوا پھلکاری کا پردہ۔ عقب میں چلے جاؤ، تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر، ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹر سے بھرا ہوا مرتبان......''

یہاں افسانے کا موضوع ابھر گیا ہے، لیکن سریّت اپنی جگہ پر برقرار ہے۔ عورت ایک جنسی منظر بن جاتی ہے، اسے جیسے اور جدھر سے دیکھو وہی منظر آنکھوں کے سامنے ہے لیکن جنسی منظر اپنے آخری مرحلے میں بے حد گھناؤنا ہو جاتا ہے بلکہ خوفناک بھی بن جاتا ہے۔ یہی افسانے کی ہیروئن یا کردار ہے اور اس کے ساتھ بھی یہی ہوا ہے، وقت نے اسے ضعیف بنا ڈالا ہے۔ اس کے آگے پیچھے کی چمک دمک غائب ہو چکی ہے تو اب اسے کوئی پوچھنے والا ہی نہیں ہے، ایسے میں وہ کہاں جائے اور کیا کرے، اسے پناہ مل سکتی ہے تو کہاں، ظاہر ہے اس کا سرمایہ اس کا جسم تھا، سولٹ چکا ہے، چنانچہ وہ پینٹ سے اپنے جسم کو سجاتی ہے، رنگوں سے آراستہ کرتی ہے لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا اور اگر پڑتا ہے تو بے چارگی کی صورت میں، چور جو ننگی تلوار لئے اس کے گھر میں داخل ہوتا ہے، اسے دیکھتے ہی بدحواس ہو جاتا ہے اور اس کی شدید خواہش کے باوجود کہ وہ رک جائے رکتا نہیں ہے۔ نتیجے کے طور پر زمین پر اوندھے منہ گرنے کے سوا اس کے لئے اور کوئی صورت باقی نہیں بچ جاتی۔ افسانے کا یہ اختتام ''پھندنے'' کا کلائمکس بھی ہے اور اس کی سریّت سے پردہ اٹھانے کی شکل بھی۔ گویا جنس اور تشدّد موت کی آغوش میں پناہ لیتے ہیں۔ جو سلسلہ ابتدا میں شروع ہوا تھا، اس کا اختتام بھی یہی ہے''۔

(''اردو فکشن اور تیسری آنکھ'' از وہاب اشرفی ص ۶۷-۶۴)

منٹو نے تقریباً ۲۸۰ یا اس سے زیادہ ہی افسانے لکھے ہیں۔ ظاہر ہے میں نے تمام افسانوں کا تجزیہ نہیں کیا ہے۔ اگر ایسا کرتا تو ایک پوری کتاب کی ضرورت ہوتی۔ یہاں میں نے منٹو کے فکر و نظر کی بنیادی باتیں جو عورت اور مرد کے حوالے سے سامنے آتی ہیں، وہ پیش کی ہیں۔ ایسا کرنے میں بھی تمام کہانیاں پیش نظر نہیں رکھی گئی ہیں، یہ ممکن بھی نہ تھا۔

منٹو کے یہاں ایک باشعور فنکار کی طرح زندگی کی متنوّع صورتیں ملتی ہیں۔انہوں نے نہ صرف نفسیاتی گرہوں کی کہانی لکھی ہے بلکہ ایسی حقیقت نگاری کی جسے ہم کبھی ترقی پسندی سے تعبیر کرتے ہیں اور آج اسی کی دوسری وسیع صورتوں کو مابعد جدید منظر نامے میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں،سب کا ماحصل یہ ہے کہ منٹو کے یہاں ایک دیدۂ بینا ہے جو سماج کے آر پار دیکھ لیتا ہے۔اس طرح سچّی حقیقت نگاری کوئی نہج ہو سکتی ہے تو وہ منٹو کے افسانے میں قطعی طور پر واضح ہے۔فکر کو فن بنانے میں منٹو اپنی مثال آپ ہے۔اس کے یہاں الفاظ ضائع نہیں کئے جاتے،واقعات تھوپے نہیں جاتے،سب کے لئے ایک فطری جگہ ہے،اور افسانہ اپنے پاؤں پر چلتا ہوا،ایک اختتام پر پہنچتا ہے،جس میں فنکار کی ساری فنّی قوت جائز طور پر استعمال ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

میں نے یہاں منٹو کے خاکوں،ڈراموں،مضامین کے امور نہیں چھیڑے ہیں۔ ان پر الگ سے نگاہ ڈالی جائے گی۔یہاں صرف افسانوی کیف سے بحث کرنی تھی جو منٹو کے تجزیے سے سامنے آتا ہے۔منٹو میرے نقطۂ نظر سے اردو افسانے کا وہ سنگ میل ہے جس سے آگے نکلنا آسان نہیں ہے۔ہاں بعض نئے راستے اپنائے جا سکتے ہیں۔وہ راستہ کیا ہوگا،میں نہیں جانتا۔

نقطۂ نظر سے کم از کم اس نظم میں موجود نہیں۔ اب رہی بات یہ کہ جوش نے عضو بدن دیکھا ہے نہ دکھا سکتے ہیں۔ بہت دلچسپ انکشاف ہے۔ کس نے کتنا عضو دیکھا ہے اور دکھا سکتا ہے بڑے راز کی بات ہے۔ اس لئے اس معاملے کو یہیں چھوڑتا ہوں۔ میری بحث بس اتنی ہے کہ جوش نے دلبر یا دلبراں کے جو اوصاف سامنے لائے ہیں وہ اردو کی عشقیہ شاعری میں تواتر سے استعمال ہوتے رہے ہیں۔

ہمارے یہاں روداد عشق کے تین مرکزی کردار ہیں۔ عاشق، معشوق اور رقیب...... ان کے ساتھ انگنت ضمنی کردار ہیں۔ ان کے ایٹری بیوٹس **(Attributes)** معتد بہ ہیں اور سب کی اپنی ایک مستقل جگہ ہے۔ مثلاً عاشق پروانہ ہے، بیمار ہے، ہجر نصیب ہے، وفا شعار ہے، اک پیکر حسرت دیدار ہے، بسمل ہے، دیوانہ ہے اور بے خوف ہے وغیرہ وغیرہ اور اس کے کئی نام ہیں مثلاً کہیں مجنوں ہے، کہیں قیس ہے، کہیں فرہاد ہے۔ اسی طرح معشوق کے بھی اپنے تیور ہیں، اپنے اوصاف ہیں اور اپنے طبعی رجحانات ہیں۔ وہ شمع ہے، حور ہے، چاند ہے، قاتل ہے، جفا شعار ہے، وصل بیزار ہے، ستمگر ہے، عاشق کش ہے وغیرہ وغیرہ اور رقیب کی بس ایک ہی کیفیت وہ اس کی ستمگری اور محبوب سے عاشق کو بدگمان کرانے کا ایک رول ہے۔ عاشق کی ہیئت کذائی اسے بیمار بنائے رکھتی ہے اور وہ ایک مشت استخواں بنا رہتا ہے، جب کہ محبوب کی اپنی روایتیں ہیں، جو اس کے افعال میں مضمر ہیں۔ پھر اس کے جسم و جان میں جو کشش ہے وہ اپنی جگہ پر۔ سر سے پاؤں تک اس کی خصوصیتیں جسم و جان کے تناسب اور حسن پر استوار ہیں۔ اس کی زلف، اس کا چہرہ، اس کے ابرو، اس کی آنکھیں، اس کے خال، اس کی کمر، اس کی ہتھیلی، اس کی نظر اور نگاہ، اس کا قد، اس کی ناف، اس کی ادا، اس کا غمزہ، اس کا ذقن، سبھی شامل ہیں۔ گویا عاشق و معشوق دو سطحوں پر کھڑے ہیں اور یہ سطحیں انہیں الگ رکھتی ہیں، ملنے نہیں دیتیں۔

ان امور سے الگ ہٹ کر اگر اردو شاعری کے دوسرے رموز و نکات پر توجہ کی جائے تو چند ایسے کردار ابھرتے ہیں جن کا تعلق ہمارے عقیدے سے ہے۔ ان کی حیثیت

ولی دکنی: تہذیبی ورثہ اور شاعری

جدید تر تنقیدی رویہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ تہذیبی و ثقافتی ساخت ہی کسی تخلیق کی نمود کا باعث ہے، لہٰذا اسی دائرے میں اس کا تجزیہ تشفی بخش طور پر ممکن ہے، گویا نقاد اپنی تخئیلی قوت اور رومانیت کے باوجود ان تجربوں اور مشاہدوں کا اسیر ہے جو متعلقہ تہذیبی و ثقافتی ساخت کا زائیدہ ہے۔ اسی نقطۂ نظر سے ولی دکنی یا گجراتی کا مطالعہ سودمند ہوسکتا ہے۔

ہمیں معلوم ہے کہ اردو جہاں پیدا ہوئی اور پھلتی پھولتی رہی ہے وہ ہندوستان کی سرزمین ہے۔ یہاں کی آب و ہوا اور فضا نے اس کا بنیادی مزاج اور گرامر مرتب کیا ہے لیکن اس امر سے بھی انکار نہیں ہونا چاہئے کہ زبان کے بعد ادبی صنفوں کی نمود اور فروغ میں غیر ملکی اثرات بھی لازماً کام کرتے رہے ہیں، خصوصاً ایرانی کلچر اور ثقافت کے عناصر مسلسل ان پر اثرانداز ہوتے رہے۔ اس کی وجہ کی تلاش میں بہت دور جانے کی ضرورت نہیں، لسانی علم ہمیں بتاتا ہے کہ حکومتیں بدلتی ہیں اور غیر ملکی تسلط قائم ہوتا ہے یا ایک ملک سے دوسرے ملک کا رابطہ بڑھتا ہے تو ادغامی صورت پیدا ہوتی ہے۔ اردو کے تعلق سے ایسے ادغام کی صورتیں بہت نمایاں ہیں، گویا اس زبان پر اپنی ثقافت کا دروبست تو فطری اور ناگزیر ہے، غیر ملکی ثقافتی اثرات کے پیہم نشانات ملتے ہیں گویا اردو جو ہندوی، دکھنی اور ریختہ کے مرحلے سے گزرتی ہوئی آج جس روپ میں ہے وہ دراصل عہد بہ عہد بدلتے ہوئے ثقافتی منظرنامے کی تصویر ہے۔ اس کی قدرے قدیم صورت کے جائزے کے لئے ولی کا کلام مثالی ہوسکتا ہے۔

ولی کے زمانے کے تاریخی واقعات سے ہم سب آگاہ ہیں، ہمیں معلوم ہے کہ عہد ولی

تک قدیم اردو یعنی دکنی ایک خاص نہج اختیار کر چکی تھی، مسلمانوں کے تسلط کے باعث دکنی ثقافت کے کئی رخ نئی صورتوں میں ابھر چکے تھے، شعروشاعری کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ مختلف صنفیں جو فارسی اور عربی کی اصل ہیں، دکنی میں بار پا چکی تھیں اور شعرائے دکن اپنے شعری سرمائے کو غیر ملکی صنفوں کی درآمد سے وسعت دے رہے تھے لیکن ولی سے پہلے تک لسانی اعتبار سے یہ خالصتاً دکھنی ہی تھیں۔ زبان کے معاملے میں کوئی قابل لحاظ تبدیلی نہیں آئی تھی۔ ولی جب دہلی آئے تو اپنے ساتھ اپنی ثقافت کا سرمایہ بھی لائے۔ اس سرمائے میں ایرانی سکّے یا Idioms کم سے کم تھے، ایسا نہیں ہے کہ ولی سے پہلے دکھنی علاقے میں فارسی اور فارسی شاعری سے لوگ واقف نہیں تھے لیکن یہاں کے شعراء کی جڑیں اپنے لسانی نظام میں تھیں جو دوسرے لسانی نظام سے متصادم نہیں ہوئی تھی۔ ادھر شمال میں بیرونی تسلط کے تحت اشرافیہ ریختہ سے زیادہ فارسی پر زور دے رہا تھا۔ ولی کے پاس مقامی وراثت تو تھی ہی جب انہیں ریختہ کہنے کی ہدایت کی گئی تو ان کے مقامی رنگ کو ایک اور سمت مل گئی۔ فارسی نے ان کی مدد کی اور شمال کے ڈکشن نے ان کے رنگ کو مزید چوکھا کر دیا، گویا اسلوب اور ڈکشن کا یہ منظر نامہ جو ولی کے یہاں ہے اس ثقافتی وسعت کا نتیجہ ہے جس کی جڑیں ہندوستان کے ایک وسیع علاقے سے لے کر ایران تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ولی کی زبان میں فطری طور پر وسعت پیدا ہو گئی اور ساتھ ساتھ مضامین کے تنوع میں بھی خاصہ اضافہ ہو گیا۔ اس کی تفہیم کے لئے ولی کی شاعری کا کوئی ایک رخ ہی کافی ہو سکتا ہے۔ مثلاً ان کے کلام کے تصوف کے رنگ و آہنگ کو ہی ذہن میں رکھا جائے تو تمام امور از خود واضح ہو جاتے ہیں۔

ولی کی شاعری کے ہندوستانی مزاج کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ ان کے ادبی شعور نے جس طرح فروغ پایا اس کے پس منظر میں خاندانی روایات تو تھیں ہی، تصوف کی ہندوستانی فضا بھی تھی۔ ایک زمانے میں دکن میں الواروں کی بھگتی بہت مشہور تھی جس کا عہد قبل از مسیح سے ہی شروع ہو جاتا ہے، ایسی بھگتی میں غلامی، دوستی، شفقت اور حسن کے جذبے کی آمیزش تھی۔ کیا یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ولی کے تصوف میں جس طرح دوستی، شفقت اور حسن کے جذبے کی عکاسی ہوئی ہے اس کا رشتہ الواری بھگتی سے ملتا ہے۔

میں یہ نہیں کہتا کہ ولی رامانند آچاریہ، مادھوآچاریہ، وشنوسوامی یانمبارک آچاریہ سے کلی یا جزوی طور پر واقف تھے، لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دکن کی تہذیب کے پس منظر میں اردو شعراء کے یہاں جو محبت اور دلداری ملتی ہے وہ اسی وراثت کا نتیجہ ہے۔ ٹھیک ہے کہ عام طور سے جس تصوف سے ہم آشنا ہیں ان سبھوں میں اخوت، محبت اور بھائی چارگی کی کیفیت عام ہے، لیکن ولی کے یہاں جس طرح بیراگی، برہ، ساجن، رتھ پتھ، امرت بچن، ہیکل اور ہلاس جیسے الفاظ بار پاتے ہیں وہ الواری تصوّف کے مختلف سلسلوں کی دین ہیں۔ یہی تصوّف پھیل کر ولی کے یہاں عشق بن گیا ہے جو بھگتی اور تصوّف کی مشترکہ میراث ہے، ایسا عشق ظاہری اور باطنی رشتوں میں اپنائیت اور اخلاص کا ایک ایسا سبق دیتا ہے جس میں کوئی کدورت نہیں، یہی وجہ ہے کہ عشق و محبت کی ایسی گنگا جمنی میں ہر عقیدے اور ہر مذہب کے لوگوں کو غوطہ لگانے کی ترغیب ملتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ولی عشق کو ماورائی محض رکھنے کے قائل نہیں، اس کے اظہار میں زمینی واسطے کئی طرح سامنے آتے ہیں، جو ہندی مزاج کی دین ہے۔ گویا ایک طرف تو ولی عشق مجازی کی کیفیت رکھتے ہیں تو دوسری طرف عشق حقیقی۔ ولی کے یہاں محبوب کی سج دھج دیکھنے کی چیز ہے، عجیب دل فریب انداز ہے اس کا۔ دلکش، سحر طراز محبوب گوشت پوست کا، اس سے عشق ہندوستانی مذہب اور عقیدے کا بھی جزو ہے۔ بت پرستی کا جواز بھی اسی سے فراہم ہوتا ہے۔ اب ولی اپنے محبوب کو کس طرح کی دعوت دے رہے ہیں، دیکھنے کی چیز ہے:

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں تو آگ بجھاتی جا
تجھ چال کی قیمت سوں دل نئیں ہے مرا واقف
اے مان بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
اس رات اندھاری میں مت بھول پڑوں تجھ سوں
ٹک پانو کے جھانجر کی آواز سناتی جا

تجھ مکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری
اے بت کی بجن ہاری ٹک اس کو پچھاتی جا

پھر یہ بھی وضاحت ہے کہ:

مجھے بولیا کہ گر عشق حقیقی سوں توں واقف نئیں
تو بہتر یوں ہے جا دامن پکڑ عشق مجازی کا
حقیقت کے لغت کا ترجمہ عشق مجازی ہے
وہ پائے شرح میں مطلب نہ بوجھے جو متن ہرگز

تجسیم کے تصوّر سے بعض نقادوں کو ولی کی بت پرستی کے رجحان کی طرف اشارہ کرنا پڑا لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ سراپا نگاری ہندوی شعر وادب کا حصّہ ہے۔ ایسا کیوں ہے۔ یہ مسئلہ تفصیل طلب ہے اور مذاہب اور عقائد کی نفسیاتی توجیہہ بھی کرنی پڑے گی، جس کا یہاں موقع نہیں ہے۔ یہاں پھر وہی ثقافت کی بات آتی ہے جس کے دائرہ میں کسی علاقے کے عقیدوں کے ساتھ ساتھ رسم ورواج راہ پاتے رہتے ہیں اور بڑی خاموشی سے شعر وادب کا روپ دھار لیتے ہیں، اب جب کہ ولی کی وراثت میں جنوب وشمال ہندوستان کے علاوہ ایران اور توران کے ادبی دھارے بھی ہیں تو لازماً وہ اردو کے ایسے قدیم شاعر ٹھہرے جن کی وابستگی فارسی کے اہم شعراء کے ساتھ ساتھ شمال کے ان شعراء سے تھی جواب تک فارسی ہی کو سب کچھ سمجھ رہے تھے اور مقامی زبان کے الفاظ کے پٹ کو شاید غیر اہم سمجھتے تھے۔ ولی نے یہ اجتہاد کیا کہ فارسی کے ساتھ ساتھ مقامی الفاظ کو ایسی اہمیت دی کہ ان کے کلام میں ایک طرح کی وسعت پیدا ہوگئی اور ان کا امتیاز نمایاں ہوگیا۔ میرے خیال میں جہاں فارسی کی روایت دہلی کی آمد کے بعد ان کے حصّے کی چیز ہوگئی وہیں ان کی وراثت میں کبیر، قطبن، منجھن، ملک محمد جائسی اور شیخ نبی بھی تھے۔

اکبر کے طنز و مزاح میں معاشرہ

اکبرالہٰ آبادی کی شاعری میں پس منظر ہی وجود میں آئی ہے۔اس کی تفہیم کے بغیر معاشرتی وتمدنی احوال وکوائف سے ان کی وابستگی کی حدیں متعین نہیں ہوسکتی لیکن قرار واقعی امر تو یہ ہے کہ ان کی شاعری کے مختلف پہلوؤں کو ابھارنے کیلئے ان کے فکری عوامل اور ان کی کارکردگی کا جائزہ لیا جاتا رہا ہے۔اس امر پر اتفاق کیا جاتا ہے کہ وہ مشرقی تہذیب و تمدن کے پاسباں اور باج گزار تھے۔اسلامی اقدار وروایات کے علمبردار کی حیثیت سے انہوں نے وہ رویہ اختیار کر رکھا تھا جو ان کے عہد کا عین تقاضا تھا۔ایک ایسے دور میں جب انگریز حکمرانوں کے اثرات کے تحت مشرقی اقدار ومعیار مغربی لے کے آگے ماند پڑ چکے تھے۔اکبر انہیں زندہ رکھنے کی اپنی سی کوششیں کرتے رہے تھے۔ چنانچہ معاشرے کے اصلاح کا پہلو ایک بسیط تناظر میں ان کی طنزیہ ومزاحیہ شاعری کا سواد اعظم بن کر ابھرا ہے تو یہ قطعی فطری صورت واقعہ ہے، لیکن اس صورت واقعہ کے تجزیے سے، جو نتائج اخذ کئے جاتے ہیں ان میں اساسی یہ ہے کہ اکبر کی ذہنی پسماندگی نئی روشنی کی تاب نہیں لاسکتی تھی۔ لہٰذا معاشرتی، تمدنی، سیاسی اور مذہبی اصلاح کے باب میں ان کی طنزیہ اور ظریفانہ شاعری ان کے اپنے ہی محدود شعور وآگہی پر دال ہے، لیکن یہ ایک امر مسرت ہے کہ مغربی اثرات قبول کرنے والے سخت گیر نقاد جناب کلیم الدین احمد کا محاکمہ قطعی مختلف ہے اور میرے نقطۂ نظر سے حقیقت پر مبنی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''......اکبر کے ادبی ماحول کالحاظ رکھ کر کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے جو کچھ کیا وہ لائق

ستائش ہے، سیاسی اسباب (کی وجہ) سے جو قابل ہجو صورتیں پیدا ہو گئی تھیں انہیں وہ چن چن کر طنز کے خنجر سے قطع کرتے ہیں، ان کی آنکھیں ہر چیز کو دیکھ لیتی ہیں...ان کی ہجو زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہے، جہاں وہ مغرب کا اثر دیکھتے ہیں، جہاں انہیں مادیت کا گمراہ کن اثر نظر آتا ہے تو وہ فوراً آمادۂ پیکار ہو جاتے ہیں۔ بے تمیزی، کورانہ تقلید، بدمذاقی اور تنگ نظری انہیں چیزوں کے وہ مخالف تھے اور انہیں سے وہ جنگ آزما تھے۔ان کے عہد کا مرقع ان کی ہجوؤں کو جمع کر کے مرتب کیا جا سکتا ہے،اور یہ ان ہجوؤں کی تاریخی اہمیت ہے اور اسی مرقع کے ساتھ ساتھ اسی عہد پر بے مثل انفرادی تنقید بھی ملتی ہے''۔

جناب کلیم الدین احمد کا یہ محاکمہ دلائل سے معین نہیں ہے۔ پھر بھی اس کی صداقت پر آنچ نہیں آتی ،موصوف کے بیان کی تفصیل میں جایئے تو کئی اہم نکات از خود واضح ہو جاتے ہیں اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ معاشرے کے بدلتے ہوئے رنگ ڈھنگ سے ان کی بیزاری ایک ملتہب اور حساس دل رکھنے والے شاعر کی بیزاری ہے، ان کے کلام کا مطالعہ بتاتا ہے کہ وہ سرسید احمد کے انقلاب پسند نقطۂ نظر کا مسلسل رد کرتے رہے ہیں۔ دراصل اس تصادم کا سبب ان کا تعصب یا تنگ نظری نہیں بلکہ نئی روشنی کے بھیس میں الحاد و کفر کے امکانی غلبے کا خطرہ اور مشرق کی عظیم روایات کے خاتمے کا خوف ہے۔متعلقہ چند اشعار کا مطالعہ کافی ہوگا:

کس قدر عار تھے سید کے وہ اجزائے رفارم
علماء دے رہے ہیں قوم کو تبرید ہنوز

دیکھ کاریگرئ حضرت سیّد اے شیخ
دے گئے موچ وہ مذہب میں کمانی کی طرح

ہر قدم ان کا شہید لغزشِ مستانہ تھا
سر میں تھا سیّد کے قرآں زیر پامیخانہ تھا

شیخ کو وجد میں لائی ہیں پیانو کی گتیں
پیچ دستارِ فضیلت کے کھلے جاتے ہیں

ایسے بہت سے اشعار پیش کئے جا سکتے ہیں۔ دراصل اکبر کو غم یہ ہے کہ نئی مغربی تعلیم اور اس کا نصاب مذہب اور دین کے حقیقی خدوخال کو مٹانے کے درپے ہیں۔ لہٰذا ریفارم یا اصلاح کے نام پر گمراہی کا سبق دیا جا رہا ہے۔ قرآن کی جس طرح مادی اور سائنسی تفسیر اور تعبیر پیش کی جا رہی ہے وہ عقائد کی نفی کی مہم ہے۔ اکبر انگریزی تعلیم کی سیاسی بازیگری کا احساس دلانا چاہتے ہیں اور اس کی کورانہ تقلید کے مضر اثرات کو بھانپتے ہوئے یہ حکم لگاتے ہیں کہ:

گزشتہ آں قدر یاراں زحد سیّد اے اکبر
کہ آں مرحوم اکنوں در شمارِ شیخ می آید

اکبر پر یہ عیاں ہے کہ مغربی شعار کو اپنانے والے اس حد پر قائم نہیں رہ سکتے جو سرسید کی بھی ممکنہ حد ہو سکتی ہے، چنانچہ نئی مغربی روشنی سے استفادہ کرنے والی نئی پود سرسید کو بھی شیخ کے زمرے میں رکھنے پر مجبور ہے، طنز کا یہ تیر سیدھا سرسید کی تعلیمات کو چھلنی کئے دیتا ہے اور نئی روشنی کی بے اعتدالیوں کی تفہیم کے لئے کافی ہے۔ اکبر کے ایسے ہی احساسات کے تکملے کے طور پر علی گڑھ نشانۂ ملامت بنتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ علی گڑھ کی نئی مغربی تعلیم کی عقبی زمین میں مادّی سودابازی کا بیج ہے جس کا روحانی جذب وکیف سے کوئی تال میل نہیں۔ وہ نئی تعلیم سے آراستہ نوجوانوں کو حصولِ زر کا بے روح مشینی پرزہ باور کرتے ہیں:

ہے دلِ روشن مثالِ دیوبند
اور ندوہ ہے زبانِ ہوش مند

ہاں علی گڑھ کی بھی تم تشبیہ لو
اک معزز پیٹ بس اس کو کہو
پیٹ ہے سب پر مقدم اے عزیز
گوکہ فکر آخرت ہے اصل چیز

اکبر کی فکر کا یہ پہلوان کے کتنے ہی اشعار سے واضح ہے، طوالت کے خوف سے زیادہ شعر درج نہیں کیے جا سکتے، صرف دو پر اکتفا کرتا ہوں:

ایمان بیچنے پہ ہیں اب سب تلے ہوئے
لیکن خرید ہو جو علی گڑھ کے بھاؤ سے
دین کو سیکھ کے دنیا کے کرشمے دیکھو
مذہبی درس الف بے ہو علی گڑھ تے ہو

اکبر یہ جانتے تھے کہ علی گڑھ میں دی جانے والی مغربی تعلیم منصب کے حصول میں معاون تو ہے لیکن ایک بڑی قیمت ادا کر کے یعنی دین وایمان سے رشتہ منقطع کر کے، ظاہر ہے وہ ایک اعتدال اور توازن کی راہ دکھاتے ہیں۔ علی گڑھ کی مادّی تعلیم مذہبی درس گاہوں سے فارغ ہونے کے بعد حاصل کی جائے تو ایمان فروشی سے نجات مل سکتی ہے، ورنہ مغربی تعلیم کی غایت اس سے زیادہ نہیں کہ انسان شان وشوکت وجاہ کے عارضی حصول کے لئے حریص محض بن جائے، اس خیال کی ایک تصویر دیدنی ہے:

نہ وہ بیک رہ گئے نہ سرسیدؔ
دل احباب سے نکلتی ہے آہ
ذاتِ محمودؔ سے تسلّی تھی
لی انہوں نے بھی آج خلد کی راہ
بولی عبرت کہ ہوش میں آؤ
اے حریصانِ شان وشوکت و جاہ

مٹ گیا نقش احمد و محمود

رہ گیا لا الٰہ الا اللہ

سبھی جانتے ہیں کہ تھیوڈور بک، ایم۔اے۔او کالج علی گڑھ کے پہلے پرنسپل تھے، بعضوں کا خیال ہے کہ انہوں نے ہی:

''مسلمان طلبہ کو برطانیہ سے وفاداری کا سبق پڑھایا، سرسید کی حکمت عملی کی وجہ سے کالج کا پرنسپل آخر وقت تک انگریز ہی رہا''۔

محمود، (سرسید کے دوسرے بیٹے) کالج کے سکریٹری رہے تھے۔ کثرت مے نوشی کے باعث ان کا انتقال ہوا۔ اکبر کے سامنے ہی محمود کا جو حشر ہونا تھا سو ہوا، وہ مغربی تعلیم کے ہولناک انجام کی اس سے بڑی شہادت کیا پیش کر سکتے تھے۔ لیکن اب تک تو مغربیت جڑ پکڑ چکی تھی، اکبر کے طنز کے باوجود اس کے برگ و بار لہلہا رہے تھے۔ ہندوستانی تہذیب کے اپنے نقوش تیزی سے مٹ رہے تھے، نئی نسل خواہ ہندو ہو یا مسلمان ایک ہی حالت میں تھی، جی رہی تھی۔ ایسے میں اکبر اس کا ماتم اس طرح کرتے ہیں:

صاحبزادے نشے میں ہیں اور بیف کنور جی کی ہے ٹفن

ہیں مولوی صاحب قبلہ بھی چپ اور پنڈت جی مہراج بھی چپ

کہاں کے مسلم، کہاں کے ہندو، بھلائی ہیں سب نے اگلی رسمیں

عقیدے سب کے ہیں تین تیرہ، نہ گیارہویں ہے نہ اشٹمی ہے

یہی وجہ ہے کہ وہ انگریزوں کے خلاف ہندو مسلم اتحاد کے سب سے بڑے داعی بن کر اُبھرتے ہیں، جہاں نفاق کی کوئی شق پاتے ہیں اسے اپنے طنز کا شکار بنائے بغیر نہیں رہتے۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ انگریزوں کے خلاف کہیں کوئی تحریک شروع ہوئی تو اس کا ساتھ دینے میں ذرا بھی تامل نہیں کرتے۔ ایسے ہندو جو انگریزوں کی بالادستی کے خاتمے کے درپے ہیں وہ اکبر کی نگاہ میں بڑے احترام کی جگہ پاتے ہیں۔ اس کے برخلاف اگر

مسلمان انگریزوں کا ساتھ دیتے ہوئے نظر آتے ہیں، تو اکبر بلا جھجک ان کی تکذیب پر کمربستہ ہو جاتے ہیں۔ دیکھئے وہ ہندوؤں کے لئے اپنے دل میں کیسی جگہ رکھتے ہیں اور انگریزوں سے مسلمانوں کے اشتراک کا کس طرح مذاق اڑاتے ہیں:

لڑیں کیوں ہندوؤں سے ہم، یہیں کے اُن سے پنپے ہیں
ہماری بھی دعا یہ ہے کہ گنگا جی کی بڑھتی ہو
مگر ہاں شیخ جی کی پالسی سے ہم نہیں واقف
اسی پر ختم کرتے ہیں کہ جو صاحب کی مرضی ہو

گویا شیخ جی یعنی مسلمان جس طرح انگریزوں کی ہاں میں ہاں ملاتے ہیں۔ اکبر اس رویّے کی مذمت کرنے سے نہیں چوکتے۔ ایسی کتنی ہی مثالیں اکبر کے یہاں ملتی ہیں، ایک مکالمہ یہاں درج کرتا ہوں:

بابو کہنے لگے بجٹ پہ لڑو
ملک کو دیکھو اپنے حق پہ لڑو
کہہ دیا صرف ہم نے اے مہراج
ہو مبارک تمہیں یہ کام یہ کاج
مامقیمانِ کوئے دلداریم
یا ڈیپوٹیشن است یا غم میم

ان اشعار میں اکبر نے اپنے عہد کے مسلمانوں کی عام ذہنیت کا مذاق اڑایا ہے کہ وہ ہندوؤں کی عمومی قومی پالیسی سے الگ رہنا پسند کرتے ہیں، قومی سیاست ان کے لئے شجر ممنوعہ بنی رہتی ہے۔ انہیں زیادہ سے زیادہ اپنی ضرورتوں کے پیش نظر گاہے گاہے انگریزوں کی خدمت میں وفد لے جانا ہے یا کسی میم سے شادی کرنے کی آرزو میں رہنا ہے، تقسیم بنگال سے ہندوؤں میں جب ہیجان پیدا ہوا، اور ان کی انگریز دشمن پالیسی جب زیادہ شدید ہو گئی بلکہ جارحیت کا رخ اختیار کرنے لگی تو انگریزوں نے اپنے تدبّر سے

قصہ جاتی ہے۔ مثلاً خضر، جبرئیل، عصائے موسیٰ، مسیح، آدم، حوا، ابلیس، حور، فرشتہ وغیرہ۔ یہ سارے کردار وہی رول انجام دیتے ہیں جو واقعاتی طور پر ان کی کارکردگی رہی ہے اور جس کے لئے ان کی حیثیت ایک خاص سمبل (Symbol) کی ہے۔

میں نے یہ امور اس لئے قلمبند کئے کہ مجھے ایک مقدمہ قائم کرنا تھا۔ دراصل اردو شاعری کے حوالے سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس میں ایسے متعینہ متھ نہیں ہیں جنہیں عام طور سے شعراء استعمال کرتے رہے ہیں۔ اردو، فارسی اور عربی شاعری کو الگ کیجئے تو اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں ایسے متھ کی کثرت ہے جو کسی بھی ذہنی کیفیت کی ترجمانی کے لئے معاون ہیں۔ سنسکرت شاعری پھر ہندی کی عشقیہ شاعری کے معینہ متھ متعلقہ ادبیات میں مسلسل استعمال کئے جاتے رہے ہیں۔ مغربی زبانوں میں یونانی، رومی اور دوسرے صنمیات کا ایک بڑا خزانہ ہے جو مغربی یا یوروپی شاعری میں معاون ہے۔ ہم عقیدے کی روشنی میں ایسے اصنام سے اکثر و بیشتر الگ رہتے ہیں۔ پھر وہ عربی و عجمی مزاج کے حامل نہیں۔ ہاں جیسا کہ میں نے ذکر کیا احادیث وقرآن کے حوالے سے بعض کردار لے لئے گئے ہیں یا ثقافتی ادغام کے سبب کئی کردار ہندو متھ سے اخذ کر لئے گئے ہیں۔ جن کا صحیح موقعے پر استعمال ہوتا رہتا ہے۔ عشقیہ شاعری بھی اس سے مبرّا نہیں لیکن ایسے کردار انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں اور ہمارے استعاراتی نظام شاعری کو یا اشاراتی کیف وکم کو بہت زیادہ جلا نہیں بخشتے۔ ایسے میں حیرت ہوتی ہے کہ عربی، عجمی اور اسلامی مزاج نے اپنی Creativity سے ایسے کردار پیدا کر لئے جو متھ میں مبدل ہو گئے۔ غور کیجئے کہ وہ پہلا خالق جس نے اپنی محبوبہ کو چاند کی طرح محسوس کیا ہوگا وہ کس درجے کی قوت تخلیق سے مالا مال ہوگا۔ اس طرح شمع و پروانہ، یا وہ اوصاف و کردار جن کی میں کچھ تفصیل پیش کر چکا وہ ابتدا میں کیسی تخلیقی جدت کے نتیجے میں سامنے آئے ہوں گے۔ آج ہمیں یہ سب اسٹاک کی شاعری کے لوازمات معلوم ہوتے ہیں لیکن جن اوّلین شعراء نے اپنے احساسات کو ایک خاص نظام تشبیہ یا استعارہ یا علامت میں مبدّل کیا ہوگا، ان کی فکر کی نوعیت لازماً گہری

مسلمانوں کو زیادہ اہمیت دینی شروع کی، لیکن اکبر انگریزوں کی اس چال کو خوب سمجھتے ہوئے اسے ہندو مسلم نفاق پر محمول کرتے ہیں اور بڑے ظریفانہ انداز میں مسلمانوں کے رویے پر تنقید کرتے ہیں:

دلچسپ ہوائیں سوئے گلشن پہنچیں
زلفیں شملے سے تابہ دامن پہنچیں
دُرگا بائی سے راجہ جی جب روٹھے
صدقے ہونے کو بی نصیبن پہنچیں

یہاں دُرگا بائی سے مراد ہندو ہیں، روٹھے راجہ انگریز، اور بی نصیبن مسلمان ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اکبر نے ساری زندگی انگریزوں کے مقابلے میں مسلمانوں کے لئے ہندوؤں ہی کو بہتر جانا، ہندوؤں سے کوئی صدمہ بھی پہنچتا ہے تو وہ اسے برداشت کر لینے ہی کو مناسب تصوّر کرتے ہیں لیکن انگریزوں کی ہم نوائی نہیں کرتے۔ ان ہی کے الفاظ میں موازنے کی ایک صورت دیکھئے:

زیادہ ان سے رہو محترز کہ ہندو سے
یہ خود ہی سوچ لو، دل میں اگر نہ کچھ کد ہو
یہ چاہتے ہیں کہ ختنہ میاں کا ہو موقوف
وہ فکر میں ہیں مسلمانی ہی ندارد ہو

وہ پنڈت جے چند اور آسوتوش مکھر جی کی انگریز دشمنی پالیسی کی حمایت کرتے ہوئے سر سید کی فکر کارد کرتے ہیں:

اگرچہ پولٹیکل بحث میں ہوئے ہیں شریک
جناب پنڈت جے چند و بابو آسوتوش
مگر ہمیں تو ہے بالکل سکوت اس مد میں
بجھا گئے ہیں یہ مضمون سید ذی ہوش

رموز مملکت خویش خسرواں دانند
گدائے گوشہ نشینے تو حافظا مخروش

یہی وجہ ہے کہ وہ گاندھی جی کے حمایتی، ان کی مختلف تحریکوں کے علم بردار، علی برادران کے جذبۂ آزادی کے قدرداں، اخبار پائنیرؔ کے نکتہ چیں بن کر اُبھرتے ہیں۔

اکبر کی نگاہ معاشرے کے ہمہ جہت پہلوؤں پر تھی۔ چنانچہ انہوں نے ایسے فلسفیانہ مغربی افکار کو بھی اپنے طنز ومزاح کا نشانہ بنایا ہے جو ہماری تہذیبی اور دینی زندگی سے متصادم نظر آتے ہیں، ایسے ہی افکار میں ایک فکر ڈارون ازم بھی ہے۔ ڈارون کا یہ تصور کہ انسان کو خدا نے پیدا نہیں کیا۔ بلکہ وہ بندر کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ کئی جگہ اکبر کے طنز کا موضوع بنا ہے۔ چند اشعار نقل کرتا ہوں:

یہ دعویٰ ہے غلط تو ڈارون صاحب خطا بخشیں
خدا انساں کا خالق ہے، خدا بندر کا خالق ہے

بوزنے کو ارتقا نے کر دیا بندر تو کیا
انقلابِ حرف نے مولی کو ولیم کر دیا

رفت دنبالِ ڈارون آں شوخ
بوز نہ ماند و آدمی گم شد
سگِ اصحاب کہف روزے چند
پئے نیکاں گرفت و مردم شد

ڈارونیوں کا چلا سلسلہ تیمور کے بعد
دیکھیں کس نسل کی اب جیت ہو لنگور کے بعد

ڈارون صاحب حقیقت سے نہایت دور تھے
میں نہ مانوں گا کہ مورث آپ کے لنگور تھے

اسی طرح اکبر نے ہکسلے (متوفی ۱۸۹۵ء) کی بھی مذمت کی جو ڈارون کے نظریات کا بہت بڑا مبلغ تھا:

نہ سن تو قرآں کا وعظ بھائی، خوشی سے تقلید ہکسلے کر
پھرے گا کمپوں میں آخر اک دن دیا سلائی کا بکس لے کر

پھر اکبر مشرق و مغرب کے افکار و آرا کے ضمن میں نوبل انعام یافتہ شاعر، ادیب اور صحافی رڈیارڈ کپلنگ (متوفی ۱۹۳۶ء) کا محاکمہ پیش کرتے ہیں کہ دونوں کا ادغام ممکن ہی نہیں۔ کپلنگ انگریز تو تھا لیکن ہندوستان ہی میں (بمبئی میں) پیدا ہوا تھا اور عمر کا ایک بڑا حصہ ہندوستان ہی میں گزارا تھا۔ اکبر اس کے خیال کی اس طرح توثیق کرتے ہیں:

بل کھاؤ ہزار، خواہ چھانٹو منطق
نیچر تو ہے اپنی اصل ہی پر عاشق
لکھی ہے صحیح ایک فرنگی نے یہ بات
مغرب مغرب ہے اور مشرق مشرق

اکبر تہذیبی، معاشرتی، تمدنی، مذہبی اور ثقافتی سطح پر ہندوستانیوں کو ذہنی طور پر آزاد دیکھنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری مغرب کی اندھی تقلید کے خلاف موثر آواز ہے۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ یہ بات مسلسل تجربے میں آ رہی ہے کہ مغرب کی اپنی کرونیزم جس طرح انسان کی مثبت اور اعلیٰ قدروں کو پائمال کر رہی ہے اور لذتیت اور عیش کوشی کی بوہیمانہ روش پر رواں دواں ہے۔ دراصل اکبر اسی کی مخالفت میں سینہ سپر رہے ہیں۔ اقبال نے انہیں اپنا مرشد معنوی جانا ہے تو غلط نہیں ہے کہ تہذیب و تمدن کے ارتقاء کا راز شائستگی اور متانت میں مضمر ہے نہ کہ حیوانیت کے درس میں:

یکے ذی علم در اسکول روزے
فتاد از جانب پبلک بدستم
بدو گفتم کہ کفرے یا بلائے
کہ پیش اعتقاداتِ تو پستم
بگفتا مسلم مقبول بودم
ولے یک عمر باملحد نشستم
جمال نیچری درمن اثر کرد
وگرنہ من ہماں شئیم کہ ہستم

✠ ✠ ✠

فراق کی شاعری کے آفاق

فراق گورکھپوری کی شاعری کے آفاق کی تفہیم کے لئے روایت کے اس خزانے کی خبر رکھنی پڑے گی جو فراق کے سامنے تھا اور اپنی حدوں میں بے حد اہم اور وقیع بھی۔ فراق ایک دیدہ ور اور ذی علم شخص کا نام تھا جس کے مطالعے میں فارسی شاعری کے ممتاز پہلو رہے تھے۔ پھر اردو شاعری خصوصاً غزل نے کس طرح ایسے خزانے کو اپنالیا تھا اس پر فراق کی نگاہ گہری تھی۔ متقدمین سے متاخرین تک نے غزلوں میں اخذ و استفادہ کی جس طرح راہیں اپنائی تھیں، ان پر موصوف سوچتے رہے تھے۔ فارسی اور اردو کے علاوہ انگریزی شاعری کے بعض اسکول اور ان سے متعلق بعض قابل لحاظ شعراء ان کے مطالعے میں رہے تھے۔ خصوصاً انگریزی کے رومانی شعراء، پھر وہ جن کا تعلق میٹافزیکل نیز پری ریفلائٹ سے تھا۔ اگر بس اتنا ہی کچھ ہوتا تو ہندوستانی ثقافت ان کے یہاں بار نہیں پاتی لیکن انہوں نے ادب کے اس انمول خزانے کی خبر رکھی جو سنسکرت شاعری کا مزاج بناتا ہے اور جس کی گراں قدر اسطوری فضا کسی بھی شاعری کو پرکشش بنا سکتی ہے۔ یہ تو روایت پر نگاہ ہوئی لیکن انہیں اپنی حسیات اور تخلیقی قوت کا حصہ بنانے میں انہوں نے دو بنیادی باتوں کی طرف توجہ کی۔ پہلی یہ کہ کسی بھی خیال کی سرشت موسیقی کی لہریں بنتی دکھائی دے۔ لفظ سامنے کے ہوں لیکن ان میں جدلیاتی عمل پنہاں ہو۔ دوسری یہ کہ ہر خیال تجربے کی آنچ رکھے اور ذاتی عمل بن کر اس طرح وسعت اختیار کرے کہ وہ اجتماعی کیف میں مبدل ہو جائے۔ یہی وہ بوطیقا ہے جو فراق کی شاعری کے خد و خال متعین کرتی ہے اور ان کی شاعری کے تجزیے میں معاون

ہے۔انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''بڑا شعر وہی ہے جو ہمارے خون کا مستقل جزو بن جائے۔ پھر یہ بھی کہ یہ شعر صرف لطف زبان و بیان کی سطحی کیفیت پیدا نہ کرے بلکہ دعوت غور و تامل دے تاکہ پڑھنے والا ہر شعر میں کچھ دیر کے لئے ڈوب جائے اور ایک روحانی اور وجدانی وقفہ کے بعد اگلا شعر پڑھے اور پھر ایک نئی کیفیت میں آ جائے''۔

(''فراق گورکھپوری: ذہنی خاکوں میں''، مطرب نظامی)

گویا شاعر اپنی وجدانی کیفیت میں روحانی منزلیں بھی طے کرے۔ یہ بیانات بے حد صاف ہیں، جن سے فراق کی شاعری کے مزاج اور آہنگ کے لئے عقبی زمین تیار ہوتی ہے، اور ان کی تخلیقی قوت کا سراغ ملتا ہے۔ ایک اور جہت جو فراق کی شاعری کا قوام ہے، وہ ہے عشق۔ فراق کی جمالیات میں عشق پہلا اور آخری سبق ہے۔ جس کی عملی صورت غزلوں کے بعض اشعار کے علاوہ رباعیاں خصوصاً ''روپ'' کی رباعیاں ہیں۔ بعض نکتہ چیں فراق کی جمالیاتی اور حسی شاعری خصوصاً بعض رباعیوں کو تلذذ اور سطحی جنسیت کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں اجنتا اور ایلورا کے وہ پیکر مصوری نہیں ہیں جو بظاہر جنسی لگتے ہیں لیکن جن میں روحانی کیف و کم کی کتنی ہی اسطوری فضائیں سانس لیتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ فراق جنسی معاملات کو جمالیاتی رنگ دینے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ بدن کے حوالے سے کائنات کے بہت سے اسرار و رموز تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ اس لئے فراق کسی بھی سطحی مطالعے سے گرفت میں نہیں آ سکتے۔ ان کے ابعاد وسیع تر اور گہرے متونی جائزے کے متقاضی ہیں۔ میں نے اب تک جو کچھ لکھا ہے اس کے لئے دلیلوں کی ضرورت ہے۔ پہلے وہ شق اٹھایئے جو فارسی سے اردو شاعری کا جزو خاص بنی ہے۔

غزل میں عشق اور اس کے انسلاکات سے اردو شعراء کی وابستگی بہت پرانی ہے۔ اس سلسلے میں میر کا نام ہمیشہ احترام سے لیا جاتا رہا ہے۔ عشق کا کیف ایک خاص انداز سے میر کے یہاں بار پاتا رہا ہے۔ دوسرے شعراء نے بھی اس ضمن میں ترفع کی طرف قدم

بڑھانے کی سعی کی۔ غالب کے طرز کوتو جداگانہ ہونا ہی تھا، سوہوا۔ درد نے عشق کے تصوّر کو روحانی رفعت ضرور بخشی لیکن خارجی احوال لازماً منہا ہو گئے۔ فراق نے عشق و عاشقی کو حسرت کی عمومیت سے اٹھا کر ایک خاص درجے تک پہنچا دیا۔ جہاں عشق و عاشقی محض روایتی ٹکسال کے سکّے نظر نہیں آتے بلکہ جسم کے واسطے سے ترفع کی جو راہ نکل سکتی تھی اس کے امکانات سے بہرہ ور ہو گئے۔ لہٰذا اس ضمن میں فراق بہتوں سے آگے ہیں۔ سبھوں کو معلوم ہے کہ جگر ان کے ایک ایسے ہمعصر تھے جو عاشقی کی روایات کے شاعر ہونے کی وجہ سے مشاعروں پر چھا جاتے تھے لیکن وہ عمق اور گہرائی کہاں جو فراق کی تخلیقی قوت کا حصہ رہی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ میر کے بعد اس جہت سے جو شاعر ہمارے ذہن و دماغ پر حکمرانی کرنے لگتا ہے وہ فراق ہی ہیں، کوئی اور نہیں۔

عشق اور عاشقی کے لازمے میں وہ دکھ درد بھی ہے جو اردو شاعری کا ایک بڑا سرمایہ رہا ہے۔ میر کی تکمیلیت کو کوئی چیلنج نہیں کرسکتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس ضمن میں میر ہی تمام شعراء کے امام ٹھہرے لیکن ایک بات جو چونکاتی ہے وہ اس باب میں فراق کا محاکمہ ہے اور وہ یہ کہ غم کے احساسات میر کے یہاں نجی اور ذاتی رہتے ہیں۔ اس کا دائرہ پھیلتا نہیں اور وہ اجتماعی تجربے میں مدغم نہیں ہوتے۔ گویا تمام تر درد وغم کا اظہار میر ہی سے وابستہ رہتا ہے۔ کائنات پر اس کے نقوش نہیں کھلتے یا جذب نہیں ہوتے۔ اگر اس خیال سے اتفاق کیا جائے تو فراق کی حزنیہ شاعری کا ایک دوسرا ڈائمنشن سامنے آتا ہے یعنی یہ کہ ان کا ذاتی غم وسیع تر ہو جاتا ہے اور کائنات پر اپنے نقوش چھوڑتا نظر آتا ہے یعنی میر جہاں غم کی دنیا بساتے ہوئے اس کے مکیں وہ خود ہوتے ہیں کوئی دوسرا نہیں۔ جب کہ فراق اپنے درد وغم کو عوام و خواص سے ہم رشتہ کر دیتے ہیں اور اس طرح ان کے آفاق وسیع تر ہو جاتے ہیں۔ یہاں مجھے شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ تنقید بے معنی معلوم ہوتی ہے کہ غم کے سلسلے میں فراق میر کی شدت نہیں اختیار کر سکتے۔ گویا میر کے مقابلے میں ان کی سطحیت نمایاں ہوتی ہے۔ لیکن موصوف اس امر کو فراموش کر دیتے ہیں کہ دونوں کی حزنیہ شاعری کی دنیا الگ الگ ہے۔

فراق میر سے متاثر ہونے کے باوجود ان کی تقلید نہیں کرتے بلکہ اسے ذاتی بناتے ہوئے عوام تک لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چند مثالوں سے اس کی وضاحت ہو سکتی ہے۔

ہر لیا ہے کسی نے سیتا کو
زندگی ہے کہ رام کا بن باس

☆......☆......☆

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

☆......☆......☆

ساغر کی کھنک درد میں ڈوبی ہوئی آواز
اس دور ترقی میں دکھی ہے بہت انساں

☆......☆......☆

غرض کہ کاٹ دیئے زندگی کے دن اَے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

☆......☆......☆

ہر اک چراغ سے ہر تیرگی نہیں مٹتی
چراغ اشک جلاؤ بہت اندھیرا ہے

☆......☆......☆

شو کا وِش پان تو سنا ہوگا
میں بھی اَے دوست پی گیا آنسو

☆......☆......☆

شام بھی تھی دھواں دھواں، حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

مہربانی کو محبت نہیں کہتے اَے دوست
آہ مجھ سے وہ تری رنجش بے جا بھی نہیں

غرض کہ یہاں غم کی ایک الگ دنیا ہے جو میر سے مماثل نہیں۔ ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ:

''فراق کے شعر میں بلاشبہ میر کے شعر کی بازگشت بھی موجود ہے مگر میر کے شعر میں محبوب کو ساری خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ قبول کرنے پر اصرار ہے جب کہ فراق محبوب کے منفرد اور آزاد وجود کی اہمیت کو واضح کرنا چاہتے ہیں۔ اس لئے اس نوع کی مثالوں کی موجودگی میں عسکری کی یہ رائے قابل وثوق معلوم ہونے لگتی ہے جس کا اظہار انہوں نے اپنے متذکرہ مضمون کے اختتام پر کیا ہے، ''فراق نے محبوب کو ایسی معروضی حیثیت دے دی ہے جو اردو شاعری میں اسے حاصل نہیں تھی۔ انہوں نے محبوب کو عشق کی ہستی سے الگ کر کے بھی دیکھا ہے۔ ان کا محبوب ایک کردار ہے اور اس کردار کی نفسیات بھی سیدھی سادی نہیں ہے، ایسی ہی پیچ در پیچ ہے جیسے عاشق کی نفسیات''۔

(''فراق گورکھپوری: ذات وصفات''، صفحہ: ۴۳-۴۴)

ایسے تمام غم کو ایک طرف تو عشق و عاشقی کے ہیجان کے پس منظر میں دیکھنا چاہئے تو دوسری طرف پھیلتے ہوئے غم کی نوعیت کو سمجھنا چاہئے۔ اس لئے کہ بقول فراق:

عشق میں سچ ہی کا رونا ہے
جھوٹے نہیں تم جھوٹے نہیں ہم

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ فراق کی عشقیہ شاعری میں جہاں دل خاصا کام سرانجام دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے وہیں ذہن بھی متحرک رہتا ہے۔ یہاں صرف دل کا التہاب نہیں بلکہ دماغی فکر کی گیرائی بھی ہے۔

سبھی جانتے ہیں کہ فراق نے اردو شاعری کو ایک اور سمت عطا کی اور وہ ہے

ہندوستانی فضا۔ ان کی غزلوں اور نظموں میں نیز رباعیوں میں ہندوستانی ثقافت اپنے تمام ترجمالیاتی کیف کے ساتھ ابھرتی ہے۔ اس ضمن میں دکنی شعراء کے علاوہ نظیر پر نگاہ جاتی ہے۔ لیکن فراق نے تمام crude حوالوں کو تطہیر کے مرحلے سے گزارا اور ہندوصنمیات کو یا جسے ہندوستانی اسطوری نظام کہنا چاہئے اسے بطور خاص شعر میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اچانک اردو شاعری کی سمتوں اور ابعاد میں اضافہ ہو گیا۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ مجموعی طور پر اردو شاعری کی تاثیر میں شدت پیدا ہوئی اور ایک مخفی ثقافتی پہلو پرکشش بن کر سامنے آ گیا۔ چند شعر دیکھئے:

نرمل جل سے نہا کے رس کی پتلی
بالوں سے ارگجے کی خوشبو لپٹی
سترنگ دھنش کی طرح بانہوں کو اٹھائے
پھیلاتی ہے الگنی پہ گیلی ساری

کھڑا ہے اوس میں چپ چاپ ہرسنگھار کا پیڑ
دلہن ہو جیسے حیا کی سگندھ سے بوجھل

سجل بدن کی بیاں کس طرح ہو کیفیت
سرسوتی کے بجائے ہوئے ستار کی گت

آنگن میں بہاگنی نہا کے بیٹھی
رامائن زانو پہ رکھی ہے کھلی
جاڑے کی سہانی دھوپ کھلے گیسو
پرچھائیں چمکتے صفحے پر پڑتی ہوئی

فراق خود کہتے ہیں کہ:

ہوگی اوران کی حسیّات اتنی تیز ہوں گی کہ وہ انہیں متھ بنانے پر قادر ہوں گے۔ معمولی شعراء انہیں بے روح الفاظ کی طرح برتنے کا رجحان رکھتے ہیں اوران میں نئی معنویت نہیں پیدا کر سکتے لیکن اہم شعراء ان سے بڑے کام لیتے ہیں۔ وہ انہیں محاورے کے طور پر استعمال نہیں کرتے بلکہ متعینہ کیفیات کو نیا آہنگ دینے میں اپنی قوت تخلیق کا مظاہرہ کرتے ہیں تبھی ان کی انفرادیت اوراہمیت واضح ہوتی ہے اور معنی کے اتنے ابعاد سامنے آجاتے ہیں کہ کثرت تعبیر کی صورت نمایاں ہوجاتی ہے اور یہی شاعری کا وصف ہے۔ معیاری عشقیہ شاعری میں اسٹاک کے الفاظ اورمحاورے نئے تخلیقی رویے سے نئے امکانات روشن کردیتے ہیں۔ عہد بہ عہد کے رویوں کا ہلکا سا اندازہ ذیل کے اشعار سے کیا جاسکتا ہے:

شوقی ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوئے
اس مذہب کفار میں تیری مسلمانی کیدر

(شوقی)

سنگھار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری
مکھ پھول تے نازک دسے تو حور ہے یا استری

(فیروز)

نہ ڈھونڈ و شہر میں فرہاد و مجنوں کا ٹھکانہ تم
کہ ہے عشاق کا مسکن کبھی صحرا، کبھی پربت

جسے عشق کا تیر کاری لگے
اسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی کا کیا مجازی کیا

(ولی)

''میں نے اپنی شاعری میں جو نئے راستے تراشنے کی کوشش کی ہے وہ کئی عنوانات پر مشتمل ہیں۔ اوّل تو میں نے سادگی پر مضمون آفرینی کا زور دیا ہے۔ دوسرے ہندی اور سنسکرت کے سرمایہ کو جو بکھرا پڑا تھا سمیٹ کر اپنی رباعیات میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش کو رنگوں سے تشبیہ دی ہے''۔

(''فراق گورکھپوری: ذہنی خاکوں میں''، مطرب نظامی، صفحہ:۸۶)

اس پس منظر میں چند اور رباعیاں ملاحظہ ہوں:

آنسو سے بھرے بھرے وہ نینا رس کے
ساجن کب اَے سکھی تھے اپنے بس کے
یہ چاندنی رات یہ برہ کی پیڑا
جس طرح الٹ گئی ہو ناگن ڈس کے

یہ اینکھ کے کھیت کی چمکتی سطحیں
معصوم کنواریوں کی دلکش دوڑیں
کھیتوں کے جو بیچ لگاتی ہیں چھلانگ
اینکھ اتنی اگے گی جتنا اونچا کودیں

کومل پد کامنی کی آہٹ تو سنو
گاتے ہوئے قدموں کی گنگناہٹ تو سنو
ساون لہرائے مدھ میں ڈوبا ہوا روپ
اس کی بوندوں کی جھنجھناہٹ تو سنو

رشک دل کیکئی کا فتنہ ہے بدن

سیتا کے برہ کا کوئی شعلہ ہے بدن
رادھا کی نگاہ کا چھلاوا ہے کوئی
یا کرشن کی بانسری کا لہرا ہے بدن

نہروں میں کھلا کنول نہائے جیسے
دوشیزہ صبح گنگنائے جیسے
یہ روپ، یہ لوچ، یہ ترنم، یہ نکھار
بچہ سوتے میں مسکرائے جیسے

وہ گائے کا دوہنا سہانی صبحیں
گرتی ہیں بھرے تھن سے چمکتی دھاریں
گھٹنوں پہ کلس کا وہ کھنکھنا کم کم
یا چٹکیوں سے پھوٹ رہی ہیں کرنیں

فراق کی رباعیوں کی انفرادیت سبھوں نے محسوس کی ہے۔ احساس جمال، حسی کیفیات، لمس بصری و سمعی پیکروں سے مالا مال ہو کر اپنی مثال آپ ہیں۔ اکثر رباعیوں میں ہندوستانی کلچر سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ ''روپ'' کی رباعیاں دراصل اپنے امتیازات کی وجہ سے الگ کیف پیدا کرتی ہیں۔ ان میں سنگھار رس جھلکتا ہوا نظر آتا ہے۔ ہندو اساطیر اور ہندو مذہب کے علاوہ ایسی کیفیات بھی ملتی ہیں جن سے ہر کس و ناکس متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ دیو مالائی کیف کا یہ برتاؤ کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا۔ تہذیبی اور ثقافتی نقطۂ نظر سے بھی ان رباعیوں کی اپنی اہمیت ہے۔ روحانی کیف اور جسمانی لذت سے بہرہ ور ''روپ'' کی رباعیاں لازماً نائیکا بھید کا منظر پیش کرتی ہیں۔

ہندوستانی مزاج فراق کی نظموں میں بھی در آیا ہے۔ انہوں نے اس کا اظہار کیا تھا کہ:

''جہاں میری شاعری میں انقلاب چین، مارکس کو خراجِ عقیدت، لینن کو خراجِ عقیدت، داستان آدم، دھرتی کی کروٹ ایسی نظمیں کہہ کر کھلے طور پر داد عمل دی ہے وہاں کئی دوسری نظموں میں ہندوستان کے مزاج کے آئینے میں قدیم فطریات کے آئینے میں زندگی اور فطری مناظر کی ایسی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہندوستان کے مزاج کو داد دینے اور اس کی جھلک دکھانے کا فرض کما حقہ ادا ہو جائے۔ ایسی نظموں میں کارتک پورنیا، آدھی رات، پرچھائیاں، نغمۂ حقیقت اور جگنو وغیرہ ہیں''۔

میں نے انگریزی شعراء سے فراق کے اخذ و استفادہ کے ذیل میں ان کے ایک واضح Source کا حوالہ دیا ہے۔ اس ضمن میں کئی مضامین لکھے گئے ہیں جن میں شاہ نواز قریشی کے علاوہ ش.ک. نظام اور وارث علوی نے بھی کچھ متعلقہ نکات سامنے لائے ہیں۔ حامدی کاشمیری نے بھی اس موضوع پر بحث کی ہے۔ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں۔ عام طور سے کسی شعر یا نظم کے حوالے سے ایسے امور سامنے لائے گئے ہیں اور سرسری تقابلی مطالعے کی جہت پیدا کی گئی ہے۔ لیکن میں ایک خاص بات کہنا چاہتا ہوں، ہر چند کہ اس پر تفصیلی مضمون یا ایک کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ دراصل فراق کے سامنے رومانی شعراء میں ورڈس ورتھ اور کیٹس بطور خاص رہے تھے۔ لیکن ان کی تشبیہوں اور استعاروں میں جونئی شق پیدا ہوئی ہے میٹا فیزیکل شعراء کے اثرات کے تحت ہے۔ یعنی میٹا فیزیکل conceits جس طرح ڈن ہربرٹ، کراشا اور واگن وغیرہ برتتے ہیں ویسا ہی تیور فراق کہیں کہیں اپنا لیتے ہیں۔ اس طرح کہ جس سے تشبیہ پیدا کی گئی ہے وہ دور از کار معلوم ہوتی ہے اور ربط خاص نہیں رکھتی۔ دراصل خالق اپنی ایسی قوت کا مظاہرہ کرتا ہے جو مثالی ہوتی ہے۔ جہاں دو غیر مماثل اشیاء ایک دوسرے کا بدل بن جاتی ہیں اور ذہن سوچتا رہتا ہے کہ شاعر نے کس منطق کے تحت دو مختلف اجزاء میں مماثلت کی صورت محسوس کی ہے۔ یہ تخلیقی عمل ہے جس پر تفصیلی گفتگو ہو سکتی ہے۔ یہاں اتنا کہنا کافی ہوگا کہ ایسی تشبیہوں اور

استعاروں کے باب میں گریرسن کی تعریف تقریباً وضاحتی ہے کہ:

"Most Heterogeneous ideas are yoked by violence together."

اب یہ رباعی دیکھئے:

رنگت پہ گھنگھروؤں کی مدھم جھنکار
جوبن ہے کہ پچھلی رات بجتا ہے ستار
سرشار فضاؤں کی رگیں ٹوٹتی ہیں
چٹکاتا ہے انگلیاں جوانی کا خمار

یہاں رنگت اور گھنگروؤں کی مدھم جھنکار کی مماثلت پر غور کرنے کے لئے گریرسن ہی کی تعریف صادق آتی ہے۔ حالانکہ فراق نے اسے ورڈس ورتھ کی ایک نظم کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی تھی۔ گویا فراق کے استعارے کے نظام کی تفہیم میں انگریزی شعراء کی روش پر بھی نگاہ رکھنی پڑے گی۔ خصوصاً ان کی جن کے نام میں نے ابھی ابھی لئے ہیں۔

فراق کے احساس جمال کے پس منظر کی تلاش میں فارسی، سنسکرت اور اردو کی پرانی روایتوں پر تو نگاہ رکھنی ہی پڑے گی لیکن ایک حوالہ اور ہے جسے مرکز نگاہ ہونا چاہئے۔ میری مراد پری ریفلائٹ فنکاروں سے ہے جن کی پینٹنگ کا خاصا شہرہ رہا ہے۔ جن میں Rossetti اور Hunt اور Millais کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ دوسرے لوگوں میں Swin Burne اور Morris ہیں۔ جن کے یہاں شاعری میں ایک نئے انداز سے کیٹس، بلیک، پو، وٹ مین، ٹینی سن وغیرہ آئے۔ شعراء میں روزیٹی، مورس، سوئن برن اور میری ڈتھ نے موسیقی کی طرف خصوصی توجہ کی اور اپنی شاعری میں خواب آگیں انداز پیدا کیا۔ عورت مرکز توجہ تو رہی لیکن اسے ایک طرح کی روحانیت بخش دی گئی۔ ظاہر ہے اس سے فراق متاثر نظر آتے ہیں۔ ایسے خصائص کو جذب کر کے انہوں نے اپنی شاعری میں مزید وسعت اور نیرنگی پیدا کی۔ نیز اثرات کی سطح پر نئے معیار قائم کئے جن کے اثرات دور

رس رہے ہیں۔ جدید غزل کے نمایاں شاعروں میں کئی لوگ رہے ہیں جن میں یگانہ کو اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ فراق، یگانہ کو بھی اپنے دائرے میں رکھتے ہوئے ایسی جوت جگاتے ہیں جو جدید شاعری کے بہت سے امکانات پر حاوی ہے۔ میں یہاں اس پر اصرار کروں گا کہ فراق کی شاعری کے تمام تر خصائص اور اس کے اثرات کی نشاندہی کے لئے ان کی تنقیدی کاوشیں چاہے وہ رومانی کیفیات کی تفصیلات کے باب میں ہوں یا شاعروں کے تجزیے پر مبنی، نگاہ میں ہونی چاہئیں۔ واضح ہو کہ انہوں نے میر، غالب، ذوق، مصحفی، حسرت، فانی، ریاض وغیرہ پر خصوصی توجہ کی ہے۔ ان کے مباحث میں کچھ ایسے پہلو ہیں جن پر توجہ کی جانی چاہئے اور جن کی عقبی زمین میں فراق کی شاعری کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس لئے موصوف کی تنقید کو محض تاثراتی کہہ کر ٹالنا غیر علمی بات ہوگی۔ گوپی چند نارنگ نے ٹھیک لکھا ہے کہ:

''فراق کی شاعری میں انسانیت کی صدیاں بولتی ہیں۔ انہوں نے اردو شاعری کو احساس وشعور کی نئی سطح دی۔ فراق نے غزل کو ہندوستانی لہجہ اور نیا امنگ دیا''۔

(''فراق گورکھپوری، ذہنی خاکوں میں''، صفحہ: ۲۸)

فراق کی شاعری کا مغربی پس منظر

اتفاق ہے کہ ساہتیہ اکادمی، دہلی کے ایک سمینار میں مجھے کلیدی خطبہ دینے کا شرف حاصل ہوا۔ میں نے بے حد اختصار کے ساتھ فراق کی شاعری کے آفاق پر گفتگو کی تھی۔ اس مرحلے میں بعض مغربی شعراء زیر بحث آ گئے تھے۔ لیکن ایسی تمام باتیں تفصیل طلب تھیں اور جنہیں پر اثر بنانے کے لئے ایسے امور پر توجہ کرنی تھی جو لازماً فراق کی شاعری کا پس منظر مہیا کرتے ہیں۔ لہٰذا میں اس تازہ مضمون میں ''فراق کی شاعری کے آفاق'' سے وہی نکات پیش کروں گا جو ناگزیر ہیں، بقیہ کو نظر انداز کروں گا۔

دراصل فراق کی غزل گوئی کی بحث ہو یا ان کی پوری شاعری کی، ایسے نکات پر کم توجہ کی گئی ہے کہ ان کی شعری بوطیقا کی تشکیل میں کون سے رموز لازماً در آئے ہیں جو پہلے سے موجود تھے اور جن کا مطالعہ وہ کرتے رہے تھے۔ فی الحال میں شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی رائے زنی سے صرف نظر کروں گا کہ فراق صاحب کا کلام لفظی توازن و تناسب کے حسن سے بڑی حد تک خالی ہے، اور یہ کہ وہ ذاتی دنیا سے زیادہ عامتہ الناس کی دنیا کے شاعر ہیں۔ ان کا ریمارک ہے کہ فراق اعلیٰ درجے کی حاضر جوابی اور بات میں بات پیدا کرنے کی صفت سے عاری ہیں اور آخرش کہ وہ بڑے شاعر نہ تھے اور یہ کہ ناصر کاظمی اور احمد مشتاق، فراق سے بہتر ہیں۔ چونکہ ان کے تعلق سے فاروقی اپنی آواز مسلسل بدلتے رہے ہیں تو یہ عین ممکن ہے کہ وہ اپنے نتائج کو آخری نہ سمجھیں اور نئے فیصلے تک پہنچنے کی سعی کریں۔ مجھے دراصل اس بات پر اصرار ہے کہ فراق کی شاعری کے مزاج کو سمجھنے کے لئے

اہم ہے کہ ہم ان کی تنقیدی کاوشوں کو نگاہ میں رکھیں۔ اپنی تنقیدی کتاب ''جائزے'' میں شاعری کے ضمن میں انھوں نے کیا کچھ لکھا ہے اسے مرکز نگاہ بنائیں اور اپنے بعض خطوط میں اپنے شعری رویے کی جس طرح توجیہات کی ہیں انھیں لایعنی نہ سمجھیں۔

یاد رکھنے کی بات ہے کہ فراق وکٹوریائی موریلیٹی (Victorian morality) کو ماننے والے تھے۔ ٹی۔ایم۔ہیوم کی انسانیت پرستی افادی فکر اور سبق آموز طہارت سے گریزپائی ان کے مزاج اور کردار کا حصہ تھی۔ تو ساری بحث اس پہلو پر سمٹ آتی ہے کہ ان کی تاثراتی تنقید اس جمالیاتی کیف کی تلاش کرتی ہے جس میں احساسات کسی سبق کی تلاش میں نہیں رہتے بلکہ حسیات کی اس کیفیت کے داعی بن جاتے ہیں جس میں فکر و نظر کا سارا اثاثہ جمالیات کے سارے رخوں میں سمٹ آتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح انور صدیقی (مرحوم) نے فراق کی تنقید کا جائزہ لیا ہے وہ انفرادی بھی ہے اور فراق کی شاعری کی تفہیم اور ان کے فکر کی توضیح میں بہت معاون ہے۔ افسوس ہے کہ متذکرہ مضمون میں صرف فراق کی تنقیدی روش پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ لیکن کس طرح یہ صورت ان کے شعری حسیات میں داخل ہوئی اس کی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ بہر طور، مجھے کہنے دیجئے کہ فراق والٹر پیٹر کے کچھ تصورات کی نہ صرف خبر رکھتے تھے بلکہ اس کی فکر کی نوعیت کو اپنے بوطیقا میں برتنا بھی چاہتے ہیں۔ واضح ہو کہ پیٹر Aestleticism کا ایک اہم نمائندہ بن کر ابھرتا ہے۔ اس کا موقف تھا کہ خوبصورتی تجریدی نہیں بلکہ اس کے اظہارات میں تجسیم کا پہلو نمایاں ہونا چاہیے۔ حسن اور خوبصورتی کو Abstract بنائے رکھنا درست نہیں، ان کی سچائیاں ان کے تجسیمی پیکروں سے حاصل ہو سکتی ہیں۔ وہ اپنے ایک مضمون، جو اس کی کتاب "Appreciation" میں موجود ہے، اس کا اظہار کرتا ہے کہ شاعر مورلسٹ نہیں ہے اور اس کا بنیادی کام پڑھنے والوں کو لذت مہیا کرنا ہے۔ لہٰذا ایسے مقاصد جو لاحصول ہوں ان کی طرف دوڑنے سے کچھ حاصل نہیں۔ وہ رومانی شاعروں کو بھی اس پس منظر میں دیکھتا ہے۔ نتیجے میں جمالیات کی ایک مخصوص بوطیقا تیار ہو جاتی

ہے۔ایسی بوطیقا جو پری ریفلائٹ اور رومانی شعراء وغیرہ سے ہوتی ہوئی فراق تک پہنچتی ہے اور ان کی شاعری میں رچ بس جاتی ہے۔تقی حسین جعفری نے اپنے ایک مضمون ''فراق اور انگریزی روایت'' (مشمولہ-''فراق: شاعر اور شخص''، مرتبہ-شمیم حنفی) میں فراق پر ورڈس ورتھ کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔انہوں نے بعض تقابلی مطالعے سے اس کا احساس دلایا ہے کہ فراق واقعتاً رومانی شعراء سے بے حد متاثر تھے،جس کا انھوں نے کہیں کہیں Acknowledge کیا اور کہیں کہیں نہیں بھی۔اس کے علاوہ شیلی کی بعض نظموں کی نشاندہی کی ہے جس سے فراق متاثر نظر آتے ہیں۔یہ باتیں حقیقی سہی لیکن مجھے یہ کہنا ہے کہ جس تحریک نے ان کی شاعری کے خدوخال متعین کئے ہیں وہ پری ریفلائٹ ہیں۔دراصل یہ لندن کے آرٹسٹ تھے جو ریفائل کے تصورات سے متاثر نئی شعریات وضع کرنا چاہتے تھے۔ان کا رسالہ ''دی جرم'' (The Geram) متعلقہ فنکاروں کے رویے کو ظاہر کرنے میں پیش پیش تھا اور اس کے اہم آرٹسٹ میلیس (Millais)، ہنٹ (Hunt)، ڈانتے روزیٹی (Dante Rossetti) اور ولیم روزیٹی (William Rossetti) کے علاوہ جارج اسٹیفن اور جیمس کولن وغیرہ تھے۔ولیم مورس، کرسٹنا روزیٹی اور سوئن برن بے حد اہم فنکار ٹھہرے۔ان کے فن کی غایت یہ تھی کہ شعر کو اور دوسرے فنون کو ذاتی جذبے اور احساسات کا آئینہ بنائیں جس میں جمالیات کی تمام تر کیفیات سمٹ جائیں اور ایک طرح کی تصویریت پیدا ہو جائے۔موسیقی کا آہنگ اتنا تیز ہو کہ غنائیت کے جذبے کو محسوس کیا جائے۔اب اگر فراق کی شاعری پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو بہت سی باتیں ازخود نمایاں ہو جاتی ہیں۔واضح ہو کہ ان لوگوں نے ایک طرح سے وکٹوریائی آدرش کا بطلان کیا تھا۔سبھی جانتے ہیں کہ پیٹر اور سوئن برن پر اخلاق سوزی اور خودغرضانہ لذت کشی کا الزام ہے۔لیکن یہ جمال پرست لوگ ہیں جو حصول مسرت کے امکانات کو وسیع کرنا چاہتے تھے۔پیٹر نے کہا تھا کہ اچھی جمالیاتی تنقید تجزیے اور محاکمے سے سروکار نہیں رکھتی اور فراق بھی کہتے ہیں کہ:

''شاعر کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین وجدانی کیفیات و جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ یہ کیفیت وشعور اپنی جگہ خود ایک بلند ترین مقصد ہے۔ یہاں تک کہ جدوجہد اور عمل سے متعلق بھی شاعری کا مقصد تحریک وترغیب عمل نہیں ہے بلکہ عمل کا جمالیاتی احساس کرانا ہے''۔

(''فراق گورکھپوری: ذہنی خاکوں میں''، مطرب نظامی)

مزید وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''بڑا شعر وہی ہے جو ہمارے خون کا مستقل جزو بن جائے۔ پھر یہ بھی کہ یہ شعر صرف لطف زبان و بیان کی سطحی کیفیت پیدا نہ کرے بلکہ دعوت غور و تامل دے تاکہ پڑھنے والا ہر شعر پر کچھ دیر کے لئے ڈوب جائے اور ایک روحانی اور وجدانی وقفے کے بعد اگلا شعر پڑھے اور پھر ایک نئی کیفیت میں آجائے''۔

(''فراق گورکھپوری: ذہنی خاکوں میں''، مطرب نظامی)

یہاں مجھے اس تضاد کی طرف بھی توجہ مبذول کرانی ہے جو فراق کی متعینہ بوطیقا سے الگ ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ انھوں نے ترقی پسندی سے متاثر ہوکر بعض ایسی نظمیں کہی ہیں جن سے ان کے عمومی ادبی وظیفے کی خبر نہیں ملتی۔ یہ مزاج کا تضاد ہے۔ بعض لوگ اسے سطحیت بھی کہیں گے لیکن فراق تو میٹافزیکل اسکول کی کنسیٹس **(Conceits)** کے بھی شاعر تھے۔ لہٰذا ایسے پہلوؤں پر بہت زیادہ غور کرنے کی ضرورت نہیں۔

مجھے احساس ہوتا ہے کہ فراق امریکی بلیک مونٹین شعراء سے شاید متعارف تھے۔ یہ امریکی ادبی تحریک نارتھ کیرولینا کے کالج بلیک مونٹین سے شروع ہوئی تھی۔ اس سے وابستہ شعراء نے اپنی شعریات وضع کی جس میں جمالیاتی احساسات کو خاصہ دخل تھا۔ اسے نہ تو نصابی ہونا تھا نہ ہی دانشوری کا مظاہرہ۔ روایات کا پاس تو تھا لیکن شدت سے نہیں۔ سارا زور جذبے اور احساس پر تھا جسے ہر حال میں رواں دواں رہنا تھا، کسی دباؤ کے بغیر۔ اس سلسلے کا ایک مجموعہ ''پروجیکٹوورس'' کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں شعریات کے بارے

میں بھی تفصیلات درج کی گئیں۔ رابرٹ کریلے اور رابرٹ ڈنکن اس کے خاص شعراء تھے۔ اوریجن (Origin) اور بلیک موئنٹن ریویو (Black Mountain Review) جیسے رسالے بھی نکالے گئے۔ فراق جس ذاتی جذبے، احساس اور جمالی کیف کا مسلسل اظہار کرتے رہے ہیں وہ متعلقہ شعراء سے بہت ہم آہنگ ہے۔ میں یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ ان شاعروں کی تعبیرات سے وہ لازماً واقف تھے لیکن جس طرح ذاتی اور نجی احساس جمال کے اظہار کی نوعیتیں ان کے یہاں بار پاتی رہی ہیں وہ متذکرہ شعراء کا شعار ہیں۔ انور صدیقی نے بڑے پتے کی بات لکھی ہے کہ:

''ادب و شعر کے مقصد اور اس کی فعلیت کے سلسلے میں فراق صاحب کا سارا ردِ عمل مغرب کے جمالیاتی انسان (Aesthetic Man) کا ردِ عمل ہے جو خود ایک ردِ عمل تھا۔ سائنس اور صنعت کے زیر اثر ابھرنے والی کھردری عملیت، پیورٹن اخلاقیات میں مضمر نظریۂ عمل اور افادیت زدہ جمالیات کے خلاف فراق صاحب جس لب و لہجے میں گفتگو کر رہے ہیں ان سے بنیادی تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ زندگی فن پر اتنی اثر انداز نہیں ہوتی جتنا فن زندگی پر، یہ تصور مغربی جمالیات پرستوں کے اس نظریے سے کس قدر قریب اور مماثل ہے کہ زندگی کو جمالیاتی تجزیے کی، شدت کے ساتھ فن کی اسپرٹ میں گزارنا حاصل زندگی ہے۔ اسی تصور میں فن کے خالص اور خود مکتفی ہونے کا خیال بھی چھپا ہوا ہے اور یہ خیال بھی کہ زندگی کے بنیادی Concerns میں عمل زندگی کی اہمیت بہت کم ہے''۔

بہر حال، فراق کی وجدانی کیفیت میں روحانی منزلوں کی تلاش ہو یا جنسی معاملات کو جمالیاتی سطح پر رکھ کر دیکھنے کی کوشش یا غزل میں عشق اور اس کے انسلاکات سے ان کی وابستگی ہو یا عشق و عاشقی کے مرحلے میں دکھ درد کا معاملہ یا عاشق کی نفسیات کی بحث ہو یا ان کے یہاں ہندوستانی فضا کی اور ثقافت کے جمالیاتی مباحث یا ''روپ'' کی رباعیوں کی انفرادیت کے نکات ہوں سبھی امور کا جائزہ اس پس منظر میں لیا جا سکتا ہے جس کی تفصیل

آج کی رات مرا چاند نظر آیا ہے
چاندنی دودھ سی چھٹکی ہے مرے آنگن میں

(سراج)

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
جس کو ہم روزِ ہجر سمجھے تھے
ماہ تھا یا وہ سال تھا کیا تھا
مصحفی شب جو چپ تو بیٹھا تھا
کیا تجھے کچھ ملال تھا کیا تھا

تم رات وعدہ کر کے جو ہم سے چلے گئے
پھر تب سے خواب میں بھی نہ آئے بھلے گئے

از بس تری ادائیں مجھ کو کڑھاتیاں ہیں
جب دیکھتا ہوں تجھ کو آنکھیں بھر آتیاں ہیں

(مصحفی)

خواب میں ہی نظر آتا وہ شب ہجر کہیں
سو مجھے حسرت دیدار نے سونے نہ دیا

(ناسخ)

وہ آکے خواب میں تسکین اضطراب تو دے
ولے مجھے تپش دل مجال خواب تو دے

میں نے ابھی ابھی پیش کی۔ یہاں ضرورت اس بات کی نہیں ہے کہ میں فراق کی شاعری سے مثالیں دوں۔ اس سلسلے میں، میں پھر یہ کہوں گا کہ میرے مضمون ''فراق کی شاعری کے آفاق'' کی طرف متوجہ ہونا چاہئے جس میں، میں نے بہت ساری مثالیں موصوف کے کلام سے پیش کر دی ہیں۔ وہ مضمون بھی اس کتاب ''معنی کی جبلّت'' میں شریک اشاعت ہے۔

بیخودؔ بہ حیثیت غزل گو

انگریزی ادب کا مشہور شاعر ٹامس گرے ''ایلجی'' ان شاعروں، ادیبوں، مصنفوں اور فلسفیوں کا ذکر کرتا ہے جو کبھی بھی شاعر، ادیب، مصنف یا فلسفی نہ تھے۔ محض انسان تھے جو پیدا ہوئے، بڑھے اور مر گئے۔ ان کا ادب، ان کی شاعری اور ان کا فلسفہ غرضیکہ ان کی تمام چیزیں ان کے دماغ میں محفوظ رہیں اور پھر ان کے جسموں کے ساتھ مدفون ہو گئیں۔ یہ سب کیوں ہوا؟ گرے کہتا ہے کہ انہیں اپنی دماغی صلاحیتوں کو عوام کے سامنے پیش کرنے کا موقع نہیں ملا۔ انہیں ایسا ماحول نصیب نہیں ہوا جس نے ملٹن جیسا شاعر اور شیکسپیئر جیسا فنکار پیدا کیا۔ ان کی حیثیت محض ان خوشبودار پھولوں کی سی تھی جو صحرا میں کھلے اور صحرا کی بادِ سموم نے ان کی خوشبو کو اپنے دامن میں لپیٹ لیا۔ گرے کی یہ باتیں ظاہراً بڑی پیچیدہ اور الجھی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ مگر ان کی صداقت سے کون انکار کر سکتا ہے۔ کتنے ہی افسانہ نگار، شاعر اور ادیب زندگی بھر زبان اور ادب کی خدمت کرتے رہتے ہیں مگر ماحول کی ناسازگاری اور زمانے کی ناقدر شناسی کے ہاتھوں گمنامی کے تاریک گوشے میں پڑے رہتے ہیں۔ یہ سانحہ صرف انگریزی ادب تک محدود نہیں ہے بلکہ ہر ادب پر کل کی کل باتیں صادق آتی ہیں۔

کیا یہ امر قابل افسوس نہیں کہ عباس علی خاں بیخودؔ جیسے باکمال شاعر کو ادبی دنیا میں وہ شہرت حاصل نہیں جس کے وہ مستحق ہیں؟ ان کے حق میں جہاں ٹامس گرے کا کلیہ منطبق ہوتا ہے وہاں کسی حد تک ان کا بے پناہ انکسار اور شہرت سے دور بھاگنے کی روش کو بھی دخل ہے۔

بیخود کی شخصیت جہاں اگلے زمانے کی یاد تازہ کرتی ہے وہاں موجودہ پرآشوب دور میں سنبھل کر چلنے کی مثال بھی پیش کرتی ہے۔ان کا دل ودماغ جہاں اگلے وقتوں کے اسرار ورموز کا مسکن ہے وہاں وہ ایک ایسا معمہ بھی ہے، جس میں نئے تجربات ان کی روشنی میں جلا پاتے ہیں۔ وہ پرانی روایات کے قائل ہیں، مقلد نہیں۔ بغاوت اور شدت پسندی ان کا شعار نہیں۔ وہ سنگین سے سنگین حالات کو بھی اپنی خاموش لیکن پختہ روش سے ہموار بنا لیتے ہیں۔ زندگی کے ہر موڑ پر ان کی میانہ روی اور ثابت قدمی ان کا ساتھ دیتی ہے اور وہ آلودگیوں سے دامن بچا کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

بیخود نے مختلف زبانوں کے ادب کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے۔ زبان کے لفظی نکات کی پرکھ اور ادبیات کی روح سے واقفیت نے بیخود کو ایک بلند پایہ شاعر بنا دیا ہے۔ علامہ وحشت ان کی نسبت فرماتے ہیں ”پروفیسر عباس علی خاں بیخود کی علمی استعداد مسلم ہے اور علمی استعداد کی ضرورت جیسی نثر نگاری میں ہے، ویسی ہی شاعری میں بیخود فنی نکات سے واقف ہیں“۔

بیخود نے یوں تو تمام اصناف سخن پر طبع آزمائی کی ہے لیکن غزل سے انہیں خاص لگاؤ ہے۔ انہوں نے غزل میں نہ صرف حسن وعشق کی آویزش کو بڑے دلچسپ پیرایے میں بیان کرتے ہیں وہاں اپنے ٹھوس اور پختہ تجربات کی روشنی میں مشکلات سے نبرد آزما ہونے کے کامیاب طریقے بتلاتے ہیں۔ وہ دیگر غزل گو شعراء کی طرح نہ تو حسن وعشق کے روایاتی دائرے میں مقید ہو کر رہ جاتے ہیں اور نہ غزل کی تنگ دامانی کے شاکی نظر آتے ہیں۔ ان کی غزل کے مخصوص رنگ میں نئے نئے پہلو نکالتی ہے اور اس کے دامن کو بے پناہ وسعت بخشتی ہے۔ تنگنائے غزل میں کس بلا کی وسعت پیدا کی جاسکتی ہے اسے سمجھنے کے لئے بیخود کے کلام کا مطالعہ ضروری ہے۔

مرا زوال، کہ اسلام مجھ سے رسوا ہے
تیرا کمال، تجھے زیب دیتا ہے

عتابِ حسن کا حسن عتاب کیا کہئے
سبق نجوم نے تنظیم برہمی کے لئے

ہماری عقل دور اندیش ہے وجہ پریشانی
سکوں ملتا ذرا لیکن یہ دیوانی نہیں جاتی

بہت مشکل تھا جینا بیوفا کا رازداں ہو کر
میں اپنی موت کے صدقے کہ آساں میری مشکل کی

ہوں اتنا قدر دانِ عافیت رہزن سے کہتا ہوں
بتا اے رہنما پیچیدہ کوئی راہ منزل کی

نہ پوچھو کیفیت کچھ حیرت آباد تمنّا کی
خودی لے کر چراغ عقل برسوں مجھ کو ڈھونڈا کی

بیخود ایک فنکار بھی ہیں اور ایک کامیاب مصوّر بھی۔ وہ معمولی الفاظ کی حسن ترتیب سے ایسی تصویر تیار کرتے ہیں جس میں مادّی تشکیل کے ساتھ ان کے جذبات اور تصوّرات کا بھی مرقع ہوتا ہے جو قلب کے کسی نامعلوم گوشہ میں روپوش رہتے۔ ان جذبات کو منظر عام پر لانا صرف ان شاعروں کے بس کی بات ہے جن کے تجربات نے علم النفسیات کے پس منظر پختگی حاصل ہوا۔ بیخوؔد نہ صرف اس فن میں مشاق ہیں بلکہ تخئیل کی اڑان میں پڑھنے والوں کو اس پرواز سے لطف اندوز ہونے کا موقع دیتے ہیں۔

آپ نے جو وعدہ فرمایا یہی کیا کم تھا
اب نہ شرما کے یہ کہئے کہ مجھے یاد نہیں

یہ خود کو دیکھا جاتا ہے یا جلوہ دکھایا جاتا ہے
محفل میں بلا کر عاشق کو آئینہ بنایا جاتا ہے

بیخوؔد کے کلام کی ایک اور نمایاں خصوصیت ان کا پرلطف اندازِ بیان اور مزیدار استدلال ہے۔ اس ڈھنگ سے جہاں ان کے کلام کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے وہاں ان کے

خیالات اور نظریات کو عملی نقطۂ نظر سے بے پناہ تقویت بھی پہنچتی ہے۔

میری نظر پہ ہے کیوں شرط رازداری کی
تیرا جمال تو ہر شئے میں جلوہ آرا ہے
نقاب اس نے اٹھائی ہے رخ سے سچ ہے مگر
مری نگہ پہ عبث تہمت تماشا ہے
ہو جو کافر کی محبت میں بھی ثابت قدمی
ظلمت کفر چراغ رہِ ایماں ہو جائے

ممکن ہے کہ ان اشعار کو پڑھ کر بیخود کے متعلق یہ غلط فہمی ہو کہ وہ صوفی صافی بزرگ ہیں مگر انہیں کسی طبقے سے منسلک کرنا خواہ وہ صوفیائے کرام کا حلقہ کیوں نہ ہو، غلطی ہے۔ خدا کی وحدانیت اور ''ہمہ اوست'' سے متعلق تمام باتوں سے کون کافر انکار کرے گا۔ بیخود بھی ان مضامین میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ رخ صرف منہ کا مزہ بدلنے کے لئے ہو۔

بیخؔود کے کلام کو پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ غالب سے بے حد متاثر ہیں۔ بعض بعض جگہ غیر شعوری طور پر غالب کی طرف مائل ہو جانا ایک فطری امر ہے۔ بیخؔود کے اس شبہ کا ازالہ بھی ہو جاتا ہے کہ ممکن ہے بیخؔود نے کلام غالب کو سامنے رکھ کر کہنے کی کوشش کی ہو۔

غالب:

کل تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

بیخود:

مجھ سے جو سر محفل تم آنکھ چراتے ہو
کیا راز محبت کو افسانہ بنایا ہے

غالب:

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت میں ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

بیخود:

یہ قیامت بھی قیامت سے بھلا کیا کم ہے
وعدۂ دید قیامت پہ اٹھا رکھا ہے

غالب:

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی

بیخود:

مجمع بوالہوساں جلوہ گہہ عام میں ہے
اس سے بہتر تو یہی تھا کہ وہ پردہ کرتے

بیخود کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد بیخود کی شاعرانہ عظمت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔ ہاں سرسری مطالعہ ان کے کلام کی گہرائیوں میں اترنے کا موقع نہیں دے سکتا۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ان کے کلام کا بہ نظر غائر مطالعہ کریں اور پھر فیصلہ کریں کہ اردو شعر میں اور خصوصاً غزل گو شعراء میں ان کا کیا مقام ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ بیخود کے کلام کی خوبیاں صرف مشاعروں کی واہ واہ میں روپوش ہو کر رہ جائیں اور ایک بار پھر دنیائے ادب سے گرے کی روح کو وہی شکوہ دہرانے کا موقع مل جائے جو اس نے اپنی ایلجی میں کیا ہے۔

(مطبوعہ ''مولانا آزاد کالج میگزین'' ۱۹۵۵ء)

ظفر اوگانوی کا افسانوی سفر

ظفر اوگانوی کے افسانوی سفر کی پوری تصویر میری نگاہوں میں ہے۔ایک زمانہ میں جب وہ پٹنہ یونیورسٹی کے طالب علموں میں تھے اور ایم.اے. کے بعد پی ایچ.ڈی کر رہے تھے، مجھ سے قربت رہی تھی۔ یہ قربت کچھ اٹوٹ قسم کی تھی۔اس زمانے میں، میں ماہنامہ ''صنم'' نکالا کرتا تھا۔ظفر افسانہ نگاری کی طرف مائل ہوئے تو اپنی پہلی افسانوی تخلیق میرے سامنے پیش کی۔عنوان تھا ''مرواسی چھولے''۔ میں نے اسے ''صنم'' میں شائع کر دیا۔شاید ان کا یہی پہلا افسانہ تھا جو زیورِ طبع سے آراستہ ہوا۔عنوان کو منہا کیجئے تو افسانے میں ناہمواریوں کو سمیٹنے کی کوشش کا احساس ہوتا تھا۔ابھی اس باب میں فن پر گرفت کے حصول کا سفر افسانہ نگار کو طے کرنا باقی تھا، اس کے بعد جو افسانہ انہوں نے لکھا، وہ بھی ''صنم'' ہی میں شائع ہوا، پھر ایک مرحلے میں وہ ''بیسویں صدی'' کی طرف راجع ہوئے اور کئی کہانیاں وہاں شائع کروائیں۔اب جدیدیت کا دور شروع ہو چکا تھا۔اس تحریک سے سب میں زیادہ متاثر ہونے والوں میں ہمارے درمیان ظفر اوگانوی ہی تھے۔اب تک ان کے افسانوں میں باضابطہ ایسا پلاٹ ہوتا جو تین واضح مرحلے سے گزرتا۔ابتداء، ارتقاء اور انتہا، اور ان تینوں مرحلوں میں افسانہ پڑھنے والوں کو اپنے ساتھ لے چلتا۔ یہاں تک کہ تخلیق کار اور قاری ذہنی طور پر ہم رشتہ ہو جاتے اور آخر الذکر ایک خاص کیف سے ہمکنار ہوتا لیکن جدیدیت کی رَو نے ظفر اوگانوی کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔اب وہ ایسے پلاٹ کے قائل تھے جو شکستہ بھی ہو، جس کے عناصر میں ابہام کا دبیز پردہ ہو اور جو اپنے اختتام میں کئی سوالیہ

نشانات پیدا کرے۔ان کی ہم نوائی میں یاان کے ذہنی کیف کو استحکام بخشنے میں رسالہ ''شب خون'' کا رول نہایت اہم رہا۔ان کے ایسے افسانے جو ابہام سے اہمال کی منزل سے گزر رہے تھے، مذکورہ رسالے کے لئے آئیڈیل ٹھہرے اور ظفر کے افسانے بڑے اہتمام کے ساتھ نمایاں طور پر جگہ پاتے رہے۔ایک ملاقات میں موصوف نے مجھے جدیدیت کی عظمت کو اپنے افسانے کے حوالے سے واضح کرنے کی کوشش کی۔حالانکہ میرا احساس ہے کہ جدیدیت کی عقبی زمین اور اس کے مغربی جہات اس زمانے میں بھی ظفر اوگانوی پر شاید واضح نہ تھے۔ان کی گفتگو میں بعض غیر ملکی مفکّر ضرور آتے تھے لیکن ان پر ان کا سیاق وسباق کلّی طور پر نمایاں نہیں تھا۔جدیدیت سے میری بھی ہلکی سی علیک سلیک تھی۔یہ بہت بعد کی بات ہے کہ میں نے ذاتی طور پر اپنے مطالعے کے آفاق میں توسیع کی،اس لئے کہ اب میں افسانہ نگار باقی نہیں رہا تھا اور ظفر کو مطالعے کا موقع نہ تھا کہ وہ اپنی تخلیقی روش سے حددرجہ مطمئن تھے۔ایسے ہی مرحلے میں ''بیچ کا ورق'' آیا۔اس مجموعۂ افسانہ کا سنہ اشاعت ۱۹۷۷ء ہے۔یہ وہ وقت ہے، جب جدیدیت جڑ پکڑنے کے لئے اپنے حدود میں مسلسل اضافہ کررہی تھی لیکن ظفر اوگانوی تو اس رجحان کے امین بن کر اُبھرے تھے۔لہٰذا اب ابہام کا مرحلہ طے ہو چکا تھا اور اہمال کی منزل آچکی تھی۔واضح ہو کہ اہمال کی بھی اپنی منطق ہے اور اس کے اپنے اُصول وضوابط ہیں۔مغرب میں کئی صنفیں اس پس منظر میں بجلی کی سی تیزی کے ساتھ سامنے آئیں اور اوجھل ہو گئیں لیکن ایک مقصد ابسرڈ تحریک کی صورت میں نمایاں رہی جس کی ایک مثال ابسرڈ تھیٹر کا تصوّر ہے۔گویا اہمال بھی منطقی استدلال سے عاری نہیں۔میں نے یہ اموراس لئے قلم بند کئے کہ ''بیچ کا ورق'' کے اکثر افسانے ایک ایسی سطح اختیار کرتے ہیں، جسے ''بکیٹ ین'' کہہ سکتے ہیں۔ممکن ہے کہ یہ میری اپنی نارسائی ہو کہ میں ابہام کے پردے کو چاک نہ کر سکا اور ایسے مشتملات کو کوئی معنی دینے کے لئے بیکٹ کی طرف دیکھنے لگا۔اس اظہار سے میری غایت بس اتنی ہے کہ ''بیچ کا ورق''، ''کھوپڑیوں کے سوداگر''، ''اپنا رنگ''، ''نئی سڑک''، ''نیا آئینہ'' اور ''ریس کے گھوڑے'' ایسے افسانے ہیں جو

ذہنی تناؤ کا نتیجہ ہیں۔ جس تناؤ میں ہر چیز سائے کی طرح رینگتی معلوم ہوتی ہے اور جو گرفت سے باہر رہتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بہتوں نے ایسے فن پاروں کا رشتہ شاعری سے قائم کیا ہے، اس لئے کہ افسانہ تو ایک رفتار سے چل کر ایک منزل پر ختم ہونے سے عبارت ہے، جب کہ شاعری میں کوئی عمومی رفتار نہیں، یہ تو رقص کا عمل ہے۔ اگر یہ رقص کی کیفیت ''بیچ کا ورق'' میں ہے تو ظفر اوگانوی کو ایک اچھا شاعر کہنا چاہئے۔

ممکن ہے حالات حاضرہ سے متاثر ہو کر ظفر اپنی راہ بدل لیتے لیکن اللہ نے اس کا موقع نہیں دیا اور جب وہ اپنے فن پر نظر ثانی کرتے، وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔ لیکن چند افسانے جو موصوف نے آخری دنوں میں شائع کئے، ان کے مطالعے سے ایسا لگتا ہے کہ وہ نئے سفر پر جلد ہی روانہ ہونے والے تھے، اس لئے کہ اب ان کے افسانوں میں ابہام کا وہ دبیز پردہ نہ تھا، پلاٹ کی شکست وریخت کا کوئی پہلو نہ تھا بلکہ ایک بھرپور تاثر کے حصول کی کوشش تھی، جو ان کے بعض افسانوں مثلاً ''قصہ ایک مجسمے کا''، ''تلافی''، ''نکلا جو حرفِ دعا''، ''کاگا چن چن کھائیو''، ''نمک حرام''، ''لہولہو احساس''، ''فاصلہ''، ''شگاف'' اور ''بے وزنی'' جیسے افسانوں سے نمایاں ہوتی ہے۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ میں ایک دو افسانے کی بنت میں اُتروں۔ ''قصہ ایک مجسمے کا'' دو فرقوں کے درمیان فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر کی تخلیق ہے۔ ہم سبھوں کو معلوم ہے کہ فریقین فساد کے لئے کوئی معقول وجہ نہیں رکھتے اور اکثر غیر فطری اور مصنوعی طریقے پر کوئی حیلہ پیدا کر کے فسادات برپا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ''قصہ ایک مجسمے کا'' کچھ ایسا ہی قصہ پیش کرتا ہے، جس میں وہ تمام صورتیں اُبھرتی ہیں جو فسادات کے لئے لازمی ہوتی ہیں۔ ظفر نے کمالِ فنکاری سے انتہائی اختصار کے ساتھ ایسے تمام موضوعات کو ایک مرکزی موضوع میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ پورے افسانے کے قوام میں ابہام کی کوئی شق نہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار ذہنی طور پر نئے سفر کے لئے آمادہ ہو چکا ہے۔

دوسری کہانی ''تلافی'' بھی ہنگامی حالات پر مبنی ہے اور یہاں بھی وہی تیور ہے، جسے شک وشبہ کی بنیاد پر فرقہ واریت کو ہوا دینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ایک کردار شرما جی ہے جس کے بارے میں محلّے کے مسلمانوں کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی ہے کہ وہ انہدام مسجد کے عمل میں لگا ہوا ہے اور اسی لئے محلّے سے غائب ہے، لہٰذا اس کے مکان کو گھیر لینا ایمان کی طاقت ٹھہرتی۔ لیکن جاوید سینہ سپر ہے کہ شرما جی کا مکان اور ان کے اہل وعیال ہر حال میں محفوظ رہنا چاہئے۔ لیکن وہ خود اس روک تھام میں مار ڈالا جاتا ہے اور جب اس کی لاش قبرستان لائی جاتی ہے تو وہاں شرما جی ایک اینٹ پر سجدہ ریز ہیں اور ان کی آنکھیں اشکبار ہیں۔ جاوید اپنے موقف میں بالکل درست ہے لیکن حالات کو کیا کیا جائے، مسموم فضا اور ذہن کو کہاں لے جایا جائے کہ اکثر فسادات ایسی ہی خود ساختہ ناپاک بنیادوں کی وجہ سے برپا ہوتے ہیں۔ دراصل افسانہ نگار کا صاف وشفاف ذہن ہندو مسلم فکر کی بنیادوں سے الگ ایک Humanitarian صورت رکھتا ہے جس میں سبھوں کو پرسکون طریقے پر، امن و امان کے ساتھ زندہ رہنے کا حق ہے لیکن ریاکاری، تعصب اور مذہبی افتراق اس خیال کو پنپنے نہیں دیتی اور انسانیت مجروح ہوتی ہے۔ یہ موضوع کوئی نیا نہیں، نہ ہی ایسے لٹریچر کی کمی ہے جس کا پس منظر ہندو مسلم تفرقے ہوں لیکن یہاں ظفر اوگانوی کا ذہن جس طرح تبدیلی کے عوامل سے دوچار ہے، اسے نشان زد کرنا مقصود ہے۔ یعنی وہ ذہن جو شاعری کے کیف وکم سے نکلنے پر آمادہ نہ تھا، یکسر تبدیل ہو کر وہاں پہنچنا چاہتا ہے، جہاں سے اس نے سفر شروع کیا تھا۔ یعنی ایسی کہانی جس میں مبہم علامتیں یا اشارات ایک دوسرے سے پیوستہ ہو کر شعر کے زمرے میں آجاتے ہیں اور کہانی کے حقیقی خدوخال کو مٹاڈالتے ہیں۔

بیانیہ کی شکست وریخت پر کافی آہ وزاری کی گئی ہے۔ میں اب اس بین میں شریک نہیں ہونا چاہتا لیکن یہ سچ ہے کہ اب عوام وخواص دونوں ہی افسانوں سے محظوظ ہونے لگے ہیں اور یہ فن صرف ایلیٹ (Elite) کلاس کے لئے محدود نہیں۔ ایلیٹ کلاس سے مطلب وہ شارحین ہیں جو افسانے کے ابہام میں معنی تلاش کرنے کے جوکھم سے گزرتے ہیں اور اپنے

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمن ارباب وفا ہو جانا

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پرخار دیکھ کر

(غالب)

ہے ارزاں اس قدر دیدار جاناں ہم نہ مانیں گے
زلیخا کیا سناتی ہے خیال اس کا ہے خواب اس کا

(وحشت)

تھوڑے سے کانٹے بیاباں میں بچھا دے اے جنوں
میرے پائے خواب آلودہ کو بستر چاہئے

(ناسخ)

کل پھوٹ کے روئے تھے مرے پاؤں کے چھالے
رنگین تری راہ گزر ہے کہ نہیں ہے

(ناظرالحسینی)

راہیں تمام جسم کی خوشبو سے بس گئیں
یوں مسکرائے پھول کہ کلیاں بکس گئیں

(انیس)

قیس و فرہاد اور جناب دبیر
دشت اور کوہ ان کے گھر کے ہیں

(دبیر)

علم وکمال سے اتنے دور کی کوڑی لاتے ہیں جہاں عام قاری کا ذہن کبھی نہیں پہنچ سکتا۔

ظفر اوگانوی کے یہاں دو تین خصائص تھے یا ہیں، جنہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ سب سے پہلی خوبی ان کے افسانوں کا اختصار ہے۔ افسانے طویل نہیں ہوتے۔ چند جملوں میں اہم باتیں کہنے کا گر انہیں معلوم ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب نفس مضمون کے ساتھ ساتھ الفاظ پر بھی قدرت ہو۔ ویسے بھی ناول اور افسانے کے فرق میں یہ بات کہی گئی ہے کہ بعض طویل ناولوں سے صفحات غائب کر دیجئے، تب بھی ناول پر کوئی اثر نہیں پڑتا، جب کہ افسانے سے ایک پیراگراف بھی حذف نہیں کیا جا سکتا۔ میں یہ باتیں صرف ان افسانوں کو ذہن میں رکھ کر کہہ رہا ہوں، جن کی معنویت نمایاں ہوتی ہے۔ ویسے مبہم افسانوں سے سطریں الگ کر دیجئے تو خود خالق کو پتہ نہ چلے گا کہ کہاں سے کیا ہٹا دیا گیا ہے۔ گویا ظفر کے یہاں وہ جامعیت ہے جو افسانے کے لئے ضروری ہوتی ہے۔

دوسرے عنصر، جسے عنصر نہ کہہ کے وصف کہنا زیادہ درست ہوگا، وہ ظفر کا شاعرانہ آہنگ ہے جس سے ظفر کی خاص دلچسپی رہی ہے۔ ''بیچ کا ورق'' میں تو شاعر ہی کا ذہن کام کر رہا ہے لیکن ایسے افسانے جن کی معنوی سطحیں نمایاں ہیں، ان میں بھی غنائیت کا ایک کیف ملتا ہے۔

''بیسویں صدی'' کے دنوں سے ہی (جب وہ اس رسالے کے لئے افسانے لکھ رہے تھے) ان کے یہاں حصول تاثر کا مرحلہ ملتا ہے لیکن ''بیچ کا ورق'' کے افسانے کو منہا کر دیجئے تو یہ وصف پھر ان کے افسانوں کا لازمی مزاج بن گیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ بعض افسانوں سے اس کی مثال دی جائیں لیکن طوالت کا خوف ہے، اس لئے میں دو تین افسانوں سے چند سطریں درج کر رہا ہوں تا کہ ظفر کے افسانوں کے کیف کا اندازہ بھی ہو اور زبان کی صحت اور سلامتی اور الفاظ کی نشست و برخاست کے معاملے میں ان کی پختگی واضح ہو۔ اقتباسات دیکھئے۔

1. ''اس کا پورا بدن کفن میں لپٹا ہوا تھا لیکن چہرہ کھلا رکھا گیا تھا۔ دیکھ کر لگ رہا تھا کہ

وہ گہری نیند میں ہے اور کوئی خوش گوار خواب دیکھ رہا ہے۔ تازہ ہلکی مسکراہٹ کا نور اس کے چہرہ پر بکھرا ہوتا تھا۔ عطر، اگربتی اور لوبان کی ملی جلی خوشبو سے پوری فضا سحر زدہ تھی۔ کیو میں کھڑے لوگ آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہے تھے۔ اس کے چہرہ پر سے نظریں ہٹانا مشکل ہو رہا تھا۔ قدم بوجھل ہو رہے تھے مگر دوسروں کو موقع دینے کے لئے وہ ایک ایک کر کے بادلِ ناخواستہ آگے بڑھ رہے تھے''۔ (تلافی)

2. ''اور فائلوں پر جھکا میں سوچتا رہا کہ پنڈت نے ماتا کالی کے کردار کی طرف مجھے کیوں متوجہ کیا؟ میں اس سے خود پوچھ سکتا تھا، لیکن میرے اندر بے چینی کا احساس جاگ پڑا تھا۔ میں کرسی سے اُٹھا اور کسی کو کچھ بتائے بنا دفتر سے نکل کھڑا ہوا'' (نکلا جو حرف دعا)

3. ''میں نام بتا کر اس کے چہرے کو چند لمحے کے لئے دیکھتا رہا اور پھر اُٹھ کر چلا آیا اور گھر آ کر سوچنے لگا اور سوچتا رہا اور آج تک یعنی چالیس سال بعد بھی مجھے اس کا جواب نہیں مل سکا کہ میں اس کے پاس کیوں گیا تھا اور پھر کیا سوچ کر اس کو مزید کچھ کریدے بغیر گھر واپس آ گیا تھا''۔ (فاصلہ)

4. ''اس نے جلدی جلدی آنچل درست کیا اور اُٹھتے اُٹھتے بلاؤز کا ایک بٹن بھی لگا لیا۔ کمرے کی روشنی شوخ ہو گئی۔ انتظار کا کرب ہلکا ہو گیا۔ وہ اُٹھی تو اُردو شاعری کی روایتی تشبیہیں جاگ اُٹھیں۔ ویسے متناسب اعضا، سرو قد، دہکتے ہوئے رخسار، لہکتے ہوئے ہونٹ، سنبھلے ہوئے قدم بتا رہے تھے کہ اس کی عمر کچھ بھی ہو، وہ ابھی بہت کچھ ہے''۔ (شگاف)

5. ''کبھی کبھی مجھے لگتا ہے کہ ہم دونوں میں اس حد تک ہم آہنگی کا ہونا کہیں مافوق الفطری عمل تو نہیں؟ کبھی کبھی لگتا ہم دونوں کا دماغ کمپیوٹر بن چکا ہے، کبھی محسوس ہوتا کہ کوئی گڑبڑ ضرور ہے، ورنہ پینتیس سال کی رفاقت میں کبھی تو اس کو مجھ سے کوئی شکایت ہوتی۔ اس کو نہیں تو مجھے اس سے کسی بھی مسئلے پر اختلاف ہوا ہوتا۔

میں نے اپنے دماغ پر بہت زور ڈالا۔کوئی بھی لمحہ مجھے ایسایادنہیں آسکا، جب اس کی وجہ سے مجھے یا میری وجہ سے اس کو کبھی کوئی پریشانی ہوئی ہو"۔(بے وزنی)

ان اقتباسات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ظفر اہم باتوں کو کس طرح مختصر الفاظ میں سمیٹ سکتے ہیں اور یہ بھی کہ ان کی ترتیب میں کن صورتوں سے غنائیت کی لہریں پیوست کرتے ہیں۔ نیز یہ کہ حصولِ تاثر کے لئے وہ کس طرح کی سعی کرتے ہیں۔

ظفر اوگانوی جس طرح نظرانداز کئے جا رہے ہیں، وہ کسی طرح مناسب نہیں۔ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ جدیدیت کے علمبردار جو آج بھی اس تحریک کو زندہ رکھنا چاہتے ہیں، وہ بھی انہیں ٹاٹ سے باہر کر چکے ہیں۔ حالانکہ جدیدیت سے آج تک کا سفران کے ذہنی ارتقاع کا سفر ہے۔

صدیق مجیبی کی غزل گوئی

اردو غزل کے ارتقائی سفر میں غزل گویوں کی تعداد اتنی کثیر ہے کہ سب کے نقوش کی الگ الگ شناخت تقریباً ناممکن ہے۔غزل گوئی ایک مشکل فن ہے اور شاید بہت آسان بھی۔ آسان یوں کہ اساتذہ نے غزل کے اتنے تیور اور اتنے انداز سامنے لائے ہیں کہ ان کے تتبع اور نقل سے کوئی بھی تخلیق سامنے لائی جا سکتی ہے۔محنت اور کاوش کی ضرورت نہیں، قافیہ موجود ہے، ردیف سامنے ہے، اب چند الفاظ اِدھر اُدھر کرنے ہیں۔اگر کوئی موزوں طبع ہے تو پھر اسے شعر کہنے میں کوئی دقت نہیں۔ظاہر ہے فکر کی ضرورت نہیں، غور و خوض کا محل نہیں، ایک ماڈل سامنے ہے اسی میں قدرے ترمیم کرنی ہے اور بس۔تو پھر ایسا کیوں ہے کہ بعض غزل گو شعراء اپنی پہچان منوا لیتے ہیں یا ذہن و دماغ پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ ان کے نقوش ہمہ وقت نگاہوں میں ہوتے ہیں۔یہ ایسے شاعر یا فنکار ہیں جن کا مطالعہ تو وسیع ہوتا ہے جو روایت سے آشنا ہوتے ہیں، بکھرے ہوئے افکار کی خبر رکھتے ہیں لیکن ایسے پس منظر میں نئے نکات کی تلاش لازماً ان کا مدعا ہوتا ہے اور یہی مدعا ان کے منزل اور منہاج کو طے کرنے میں ایک اہم رول انجام دیتا ہے۔بہت کم غزل گو شعراء کے یہاں ایسی سعی مستحسن دیکھی اور محسوس کی جاتی ہے اور جہاں دیکھی اور محسوس کی جاتی ہے وہیں متعلقہ شاعر اپنی شناخت منوا لیتا ہے۔

عجیب بات ہے کہ رانچی جیسے شہر میں کم از کم تین ایسے بزرگ شاعر ہیں جن کی شاعری کی مدت چالیس پچاس سالوں پر محیط ہے۔صدیق مجیبی کے علاوہ ان کے معاصرین اور ہم شہر پرکاش فکری اور وہاب دانش ہیں۔وہاب دانش بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں اس

لئے فی الحال ان کے بارے میں کچھ نہیں کہنا چاہتا لیکن پرکاش فکری اور صدیق مجیبی نہ صرف یہ کہ قریبی دوست رہے ہیں بلکہ ان کی زندگی کی نہج بھی ایک ہی طرز کی ہے۔ میری مراد اس ٹرائبل کلچر سے ہے جہاں ان کی پرورش و پرداخت ہوئی ہے۔ ٹرائبل کلچر کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا ٹرانسپیرنٹ ہونا ہے۔ جنگل، بیابان، کچے پکّے پھلوں کی خوشبو، درختوں کا سلسلہ اور ان سے پیدا ہونے والا ترنم ریز آہنگ سب کے سب خالص موسیقی کی علامتیں ہیں جن میں کدورت نہیں ہوتی اور شفاف چشمے کی کیفیت سے لبریز ماحول خوشگوار اور پرکشش ہوتا ہے تو کیا صدیق مجیبی اور پرکاش فکری اس ٹرائبل علاقے کے ایک ہی طرح کے شاعر ہیں؟ جواب نفی میں ہے لیکن اس جواب کے بعد بھی بعض کیفیتیں ایسی مل جاتی ہیں جو دونوں میں ہم آہنگی کی صورت پیدا کرتی ہیں۔ اس کی تفصیل آئندہ کبھی بیان کی جائے گی۔

پرکاش فکری کی شاعری کی طرف رخ کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ ان کا مزاج Pastoral ہے، دیہی کیفیت درخت، سبزہ زار، چشمے اور عمومی معصومیت کی جو صورت ہو سکتی ہے وہ پرکاش فکری کی تخلیقی جولانگاہ ہے۔ اس کے برخلاف ٹرائبل کلچر میں جہاں شہر دخیل ہوتا ہے، جہاں شہری زندگی کا تناؤ ہوتا ہے، جہاں بھیڑ میں چہرے نامانوس ہو جاتے ہیں، جہاں اقدار کی شکست وریخت ایک لازمی نتیجہ بن جاتی ہے، جہاں صنعتی پھیلاؤ اور مشینی زندگی انسان کو مشین کا ایک پرزہ بنا دیتی ہے وہاں یہی معصومیت جس کا ذکر اوپر ہوا اور جو ٹرائبل کلچر کی اصل شناخت کا پہلو رکھتی ہے، معدوم ہو جاتی ہے۔ یعنی ایک طرف شاعر بنیادی طور پر Pastoral ذہن رکھتا ہے تو معصومیت یعنی فطری معصومیت کھوتا نہیں ہے اور اس کے یہاں سب خیریت ہے کا انداز ملتا ہے لیکن جہاں شہری الجھنیں پیدا ہو جاتی ہیں تو معصومیت پر ضرب لگتی ہے اور وہ شاعری پیدا ہوتی ہے جو صدیق مجیبی کا مزاج بناتی ہے یعنی سبک انداز کے مقابلے میں طمطراق، سادہ اور سہل لہجے کے مقابلے پرشکوہ انداز، تہذیب کے مقابلے میں اس کی شکستگی، زیریں لہر کے مقابلے میں جھماکے کی کیفیت وغیرہ۔ یہ ہیں صدیق مجیبی، تو ان کی شاعری کی تفہیم کے لئے ایک ایسی وراثت ذہن میں رکھنی پڑے گی جس کا سلسلہ حالی سے

شروع ہوتا ہے، اقبال کے یہاں ایک نئی صورت اختیار کرتا ہے، جوش کے طنطنے میں بدلتا ہے اور ان سب سے پہلے مصحفی اور انیس کی بلند آہنگ آواز میں ملتا ہے۔ صدیق مجیبی ایسے ہی امکانات کو نئے احساسات کے ساتھ برتنے کی خبر دیتے ہیں اور انہیں سے استفادہ اور اکتساب کرتے ہیں۔ ان کے معاصرین میں کچھ شعراء یقینی ایسے ہیں جن کے متون کی بازگشت ان کے بعض اشعار میں سنائی دیتی ہے مثلاً عرفان صدیقی، افتخار عارف، احمد مشتاق اور اقبال ساجد۔ یہ تو سبھوں کو معلوم ہے کہ آج کی بحث میں یہ بات کافی اہم ہوگئی ہے کہ کسی بھی شاعر کا متن آزادانہ طور پر تشکیل نہیں پاتا اس لئے کہ متعلقہ صنف کی لہریں جو اسلاف سے اب تک چلی آتی ہیں، ذہن کے نہاں خانے میں محفوظ ہوتی ہیں۔ جو لازماً کسی شعر کی تشکیل میں معاون ہیں۔ ہر چند کہ اس کا احساس خود شاعر یا مصنف کو نہیں ہوتا گویا یہ عمل دوہرا ہوتا ہے ایک تو شعوری طور پر اور ایک لاشعوری طور پر۔ صدیق مجیبی کے یہاں یہ دونوں کیفیتیں نمایاں ہیں۔

صدیق مجیبی کو پہچاننے میں کوئی پریشانی نہیں ہوتی اور یہی ان کی شاعری کا سب سے بڑا امتیازی نشان ہے اس لئے کہ ان کی تخلیقات میں ان کی اپنی فکر اور فکر کی ماہیت کا پتہ ملتا ہے۔ عمومی طور پر کسی شاعر کے یہاں موضوعات کی تلاش کرنا اچھا نہیں معلوم ہوتا پھر بھی موضوعات کے بغیر کوئی بھی تخلیقی کام سرانجام نہیں پا سکتا۔ اس لئے Abstract صرف موسیقی یا رقص یا پینٹنگ ہوسکتی ہے۔ شاعری کے لئے ایسے موضوعات پیش نظر ہوتے ہیں یا ہوسکتے ہیں جن سے شاعر کی حسیات متاثر ہوتی رہتی ہیں۔ صدیق مجیبی کے یہاں مندرجہ ذیل افکار بے حد نمایاں معلوم ہوتے ہیں۔ ایک زندگی کا طنطنہ، ذات اور شناخت کی ارفع صورت، اپنے آپ کو بلند و بالا رکھنے کی عمومی کیفیت، تعلقات کی نوعیت کی تفہیم، خصوصاً احباب اور ماحول کے واسطے سے زندگی کے پھیلاؤ اور وسعت میں اپنی گمشدگی کا احساس اور پھر اس کی تجدید کی کوشش، وراثت کی پاسداری لیکن زنجیر پا ہونے کی بجائے اس سے آزاد ہونے کی روش، ایمان و یقین کے باوجود زمانے کے انتشار کا روحانی گلہ اور جنسی لہر، یہ اور ایسے چند اور مضامین ہیں جو بڑی تمکنت، بڑے پرشکوہ، بڑے طمطراق

سے پیش ہوتے رہے ہیں جو صدیق مجیبی کے ڈکشن کو Grand Style یا Grand Diction میں بدل دیتے ہیں۔ میں نے اب تک موصوف کا کوئی شعر نمونے کے طور پر درج نہیں کیا۔ ذیل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں تاکہ گفتگو آگے بڑھائی جا سکے۔

اپنا سر کاٹ کے نیزے پہ اٹھائے رکھا
صرف یہ ضد کہ مرا سر ہے تو اونچا ہوگا

مرے چہرے سے غم آنکھوں سے حیرانی نہ جائے گی
یہی صورت رہے گی اور پہچانی نہ جائے گی

وہ قاتل تھا میں اس کو دوست کہہ کر گھر ہی لے آیا
ذرا سوچو تو اس کو کیا پریشانی ہوئی ہوگی

دیکھتے کیسے مجیبی دوستوں کو سرنگوں
ہم نے دانستہ حساب دوستاں رہنے دیا

کوئی تو سرخرو ہوگا مجیبی فیصلہ جو ہو
کہ میزان محبت میں بھی اک کانٹا نکل آیا

گر تجھ سے سنبھل پائے گراں بار امانت
لے جا مرے سر سے مری دستار بھی لے جا

مسیح وقت اب آئے تو بس خدا آئے
پیمبروں کی زمیں اور عذاب چاروں طرف

خندق میں جان بچ گئی خطرہ بھی ٹل گیا
لیکن سر خمیدہ سے دستار گر گئی

یہ اشعار گواہ ہیں کہ جو نکات میں نے اوپر درج کئے وہ صدیق مجیبی کی شاعری کا قوام بناتے ہیں لیکن مفرد اشعار سے شاید کسی شاعر کے مزاج کی پوری عکاسی نہیں ہوتی لہٰذا ''شجر ممنوعہ'' کی ایک غزل پیش کر رہا ہوں جس کی عقبی زمین میں آپ صدیق مجیبی کے موضوعات، لہجے، اندازِ

بیان اوران کی پرشکوہ آواز کا بھرپور اندازہ لگا سکتے ہیں۔ یہ غزل بلا انتخاب پیش کی جا رہی ہے۔

عجیب عالم میں ہم بہم تھے بدن لہو کے سرور میں تھا
نہ رات اپنی سیاہیوں میں نہ دن اُجالوں کے نور میں تھا
زبان نشے میں تر بہ تر تھی کہ سانپ نے ڈس لیا تھا اس کو
نفس میں اک بین بج رہی تھی شعور تحت الشعور میں تھا
سلگتی مٹی میں شام اپنی حریری چادر بچھا رہی تھی
نہ خواب پلکوں کی دسترس میں نہ ذہن حور و قصور میں تھا
شفق کہ گلنار ہو چکی تھی، فضا کہ سرشار ہو چکی تھی
نگاہ دل کا لطیف نغمہ سکوت لب کے ظہور میں تھا
دھنک کے جھولے میں دل کا موسم وصال کے گیت بن رہا تھا
مجھے تو یہ بھی خبر نہیں تھی قریب تھا میں کہ دور میں تھا
میں تھک چکا جب تو اپنی کشتی بھنور کے خود ہی سپرد کر دی
ہزار طوفاں تھے بادباں میں کھلا سمندر غرور میں تھا
رفیق کو کیوں رقیب کر لوں حکایت شب سنا کے اپنی
کہ شام سے تا سحر مجیبی نہ پوچھ کس کے حضور میں تھا

پہلے شعر میں جنسی کیف نمایاں ہے لیکن ویسی عمومیت کے ساتھ نہیں جو عام طور سے سامنے آتی رہتی ہے۔ یہاں رات دن دونوں ایک ہو گئے ہیں اور جو عالم کیف ہے وہ بدن کے لہو کی تمام تر کیفیات سے سرشار ہے۔ جنسی عوامل کے علاوہ دوسرے پہلو بھی شعر میں تلاش کئے جا سکتے ہیں لیکن جس طرح زندگی کی ایک حقیقی لطافت کا شعری پیکر سامنے آیا ہے وہ صدیق مجیبی کے خاص ٹون (Tone) کی دلیل ہے۔ دوسرے شعر میں بھی تقریباً یہی کیفیت ہے۔ یہاں سانپ کا لفظ جن جہات کی طرف اشارہ کر رہا ہے وہ ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ مجیبی لاکان سے واقف نہیں لیکن جس طرح تحت الشعور کو ایک خاص جسمانی

Back Ground میں پیش کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ تیسرے شعر میں ایک ایسا سماں ہے جو دیدنی ہے لیکن Abstract ہے۔ ایسی تجرید کو حریری چادر دینا صدیق مجیبی کے تخلیقی ہنر کا کمال ہے۔ لفظ لفظ حسیّات سے بھرپور اور معنوی جہتوں سے لبریز چوتھے شعر میں شفق کی گلناری، فضا کی سرشاری اور نگاہ دل کا لطیف نغمہ، سکوت لب سبھی ایک منظر نامہ پیش کر رہے ہیں لیکن یہ سب چیزیں سکوت لب کے ظہور کے طور پر پیدا ہوئی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ چار لفظ سکوت لب کے ظہور کی توضیح میں کتنے ہی صفحات صرف کئے جا سکتے ہیں لیکن فضا کی وہ تابنا کی جو خالق کے ذہن نے بنا رکھی ہے اس کی گرفت مشکل ہے۔ پانچویں شعر میں بھی ایک دھنک کا جھولہ ہے۔ موسم وصال میں دل کر بھی کیا سکتا ہے، گیت ہی گایا جا سکتا ہے لیکن کوئی کسی سے کتنا قریب ہے اور دور ہے ایسے میں بھی ایک تجریدی فکر روشن لکیر کی طرح ابھرتی ہے جس کا احساس کیا جا سکتا ہے۔ چھٹے شعر میں جنسی نارسائی کا جو المیہ ہے وہ زیادہ عمر کے لوگوں کے احساسات پر حاوی ہے اور اس کو سمجھنے کے لئے بھی خاصی عمر چاہئے کہ یہاں خودسپردگی کی ایک ایسی مثال ہے جس میں طوفان چھپا ہوا ہے لیکن اس خودسپردگی سے فائدہ اٹھانے کی طاقت کہاں ہے۔ نارسائی اور محرومی کا یہ ماتم اگر دوسرے انداز سے ہوتا تو گھناؤنا ہو جاتا لیکن کمال فنکاری سے خالق کے طنطنے نے کمزوری کو سات پردے میں چھپا دیا ہے اور پھر آخری شعر میں وہ والہانہ پن ہے جو تخلیق کی آنچ کو تیز اور تیز تر ہونے پر اسے اپنے قابو میں کرنے پر ہی پیدا ہو سکتی ہے۔

ایسی غزل وہی کہہ سکتا ہے جس کا ایک ٹرائبل کلچر ہے اور جس کے یہاں حقائق کی ٹرانسپرنسی بھی ہے، تخلیقی جوت بھی ہے۔ صدیق مجیبی ہمارے معاصر غزل گو شعراء میں ایک خاص امتیاز رکھتے ہیں جن سے ان کی اپنی روایتیں بھی وابستہ ہیں، اپنی زندگی بھی، وہ حالات بھی جس کے وہ پروردہ ہیں، وہ ماحول بھی جس نے ان کا ذہن مرتب کیا ہے اور وہ شہر اور علاقہ بھی جس کی تطہیر کو آج بڑا چیلنج ہے۔

ابوالکلام قاسمی اور نئے تنقیدی رویّے

ابوالکلام قاسمی ایک معروف نقاد ہیں۔ عصری تنقیدی منظرنامے میں ان کی اہمیت مسلم ہے۔ مستقل طور پر مختلف جریدوں میں تنقیدی مضامین لکھتے رہے، جنہیں علمی حلقے میں اعتبار بھی حاصل ہوتا رہا ہے۔ انہوں نے ۱۹۷۸ء میں ای۔ایم۔فورسٹر کی مشہور کتاب کا ترجمہ ''ناول کا فن'' کے نام سے کیا۔ اس کے بعد ''محمد حسن عسکری اور مشرق کی بازیافت'' کے عنوان سے عسکری کے مضامین کا انتخاب کیا۔ یہ کتاب ۱۹۸۲ء میں شائع ہوئی۔ جب ان کے مضامین کا مجموعہ ''تخلیقی تجزیہ'' ۱۹۸۶ء میں شائع ہوا تو اس کی خاص پذیرائی ہوئی۔ ان کا ایک اہم کام مشرقی شعریات سے متعلق ہے۔ یہ گرانقدر کتاب ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی۔ ۲۰۰۱ء میں ایک اور مضامین کا مجموعہ ''شاعری کی تنقید'' سامنے آیا۔ اسے بھی قدر و منزلت حاصل ہوئی۔ ساہتیہ اکادمی کے لئے ''آزادی کے بعد اردو فکشن'' کی اشاعت بھی ۲۰۰۰ء میں شائع کی۔ ایک انتخاب یوپی اردو اکادمی کے لئے ''انعام اللہ خاں یقین'' کے عنوان سے شائع کیا۔ ایسے تمام ادبی کام بطریق احسن انجام پائے ہیں اور ایک نقاد کی حیثیت سے ان کی جگہ معتبر ہوگئی۔

ابوالکلام قاسمی کی تنقیدی بصیرت پر ایک نگاہ ڈالئے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شعر و ادب کے جدید ترین تصورات سے بخوبی آگاہ ہیں۔ چنانچہ ان کی تحریروں میں تقابلی انداز نمایاں ہے۔ مشرقی شعریات اور مغربی ادبیات درحقیقت ان کی تحریر کو اور بھی قابل مطالعہ بنادیتی ہے۔ وہ اپنے تجزیے میں پورے ادبی منظرنامے کو ذہن میں رکھتے ہیں اور تب وہ

گرہ کھولی ذرااس نے جواپنی زلف مشکیں کی
معطر ہو گیا آفاق خوشبو اس کو کہتے ہیں

(ذوق)

کھلا ہے بام پر جوڑا صبا کس جعد مشکیں کا
کہ مجھ تک بوئے گیسو کارواں در کارواں پہنچی

(شاد)

بلائیں زلف جاناں کی اگر لیتے تو ہم لیتے
بلا یہ کون لیتا اپنے سر، لیتے تو ہم لیتے
لگایا جام مے ہونٹوں سے اس نے، ہم کو رشک آیا
کہ بوسہ اس کے لب کا اۓ ظفر لیتے تو ہم لیتے

(ظفر)

ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

(مومن)

تم کو ہزار شرم سہی مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

(حالی)

لاکھوں اس لیلیٰ کے دیوانے تھے، ان میں عشق نے
ایک مشت استخواں کا نام مجنوں رکھ دیا

تڑپتے ہیں اگر بسمل تجھے کیا
تو اپنا کام کر قاتل تجھے کیا

کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نتیجہ میں کسی شاعر یا فنکار کے حوالے سے متعلقہ ادبی منظرنامہ بہت واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ عام طور سے ان کی نگارشات تدلیلی ہوتی ہیں، جس کے سبب سطحیت کہیں بار نہیں پاتی۔

ادھر انہوں نے مابعد جدیدیت کے بعض پہلوؤں پر غور وفکر کرنے کی سعی کی ہے اور چند قابل لحاظ مضامین سامنے آئے ہیں۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ موصوف ادب کو جامد وساکت نہیں سمجھتے بلکہ بدلتے ہوئے ادبی کیف پر گہری نظر رکھتے ہیں اور ادب میں نئے آفاق کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ عربی، فارسی، اردو کے علاوہ مغربی شعر و ادب سے ان کا شغف نمایاں ہے لہٰذا اپنی نگارشات کو تقابلی جہت دینے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے حوالے سے انہوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس میں ان کی سوجھ بوجھ کا پتہ ملتا ہے۔

ابوالکلام قاسمی کی اہمیت مابعد جدیدیت اور اردو میں اس کی اطلاقی صورتوں پر تنقیدی نگاہ رکھنے والوں میں مسلّم ہے۔ انہوں نے ساختیات، پس ساختیات یا ردتشکیل کے سلسلے میں موضوعاتی مضامین تو قلم بند نہیں کئے ہیں لیکن مابعد جدید شعریات کے اطلاقی پہلوؤں سے ان کی دلچسپی بہت واضح نظر آتی ہے۔ ان کے متعدد مضامین گواہ ہیں کہ ان کا رجحان مابعد جدیدیت کے اطلاقی رویے سے زیادہ رہا ہے اور یہ بات از خود بہت نمایاں ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' میں ایک مضمون ''مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو'' واضح کرتا ہے کہ یہ جدید تر تنقیدی رویے کے ضابطوں کی جستجو میں لگے ہوئے ہیں۔ اس مضمون کے چند اقتباسات پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے:

1. ''مابعد جدید تصوّر ادب نے سب سے بڑا اور سب سے اہم سوال خارجی حقیقت یا واقعات، تجربات یا مشاہدات کے حقیقی روپ اور زبان کے ذریعے پیش ہونے والے روپ کے بارے میں اٹھایا ہے''۔

2. ''مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہو''۔

3. ''مابعد جدید ادب کا ایک امتیازی پہلو، ادب کی آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کے بجائے مقامی، تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی ہے''۔

4. ''مابعد جدیدیت میں قدیم قصّے کہانیوں، داستانوں اور دیومالا کی معنویت زیادہ بڑھ گئی ہے، کیوں کہ زندگی کا ہر ہر معنی معاشرے اور ثقافت سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ ادھر افریقہ میں سیاہ فام شاعری کا فروغ، ہندوستان میں دلت لٹریچر کی فراوانی اور بیشتر زبانوں میں نسائی ادبی رویوں پر اصرار اسی مابعد جدید صورت حال کی ترجمانی کرتا ہے''۔

5. ''مابعد جدیدیت جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نوآبادیاتی رویے سے انحراف کرتی ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور ثقافت کے حوالے سے ماضی کی طرف بھی ہوگی۔ اس لئے حوالہ خواہ تلمیح کا ہو، اپنی زمین سے وابستگی کا یا کہاوتوں اور دیومالائی قصّوں کا، ان سب کو ماضی کی بازیافت کا نام دینا ہی زیادہ مناسب ہوگا''۔

6. ''ادبی اظہار کے حدود اور لسانی طریق کار کی اس بدلی ہوئی صورت حال میں مابعد جدید تنقید کی تشکیل کا دروازہ یقیناً کھل گیا ہے۔ فکشن کے مطالعے میں مابعد جدید رویوں کا عمل دخل نسبتاً نمایاں ہے اور فکشن کا متفق بنانے کے نئے رویوں نے فنّی سطح پر معتدبہ ذخیرہ کتابوں اور رسالوں کے صفحات میں فراہم کرنا شروع کر دیا ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ ادبی متن کے بعد جدید اصولوں کو از سر نو مجتمع کیا جائے تاکہ پورے ادب کے مطالعے کی تفہیم کا نیا تناظر ایک جامع شعریات کی شکل میں مرتب ہو سکے''۔

ان اقتباسات سے قاسمی کے ان افکار سے تعارف ہو جاتا ہے جو لازماً مابعد جدید تصوّرات سے عبارت ہے اور مابعد جدید رویے میں حقیقت، واقعات، تجربات اور

مشاہدات کی کیا صورت ہے، ان سب کا تعلق زبان سے کس طرح ہے، لسانی اظہار کی سطحیں کیا ہیں اور اس کی معنویت کیا کچھ ہے، ان امور پر سوالات اٹھائے گئے ہیں اور پھر آگے جا کر جوابات بھی مہیاّ کرنے کی کوشش کی ہے۔ قاسمی کو بھی احساس ہے کہ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ جو متن سامنے ہے وہ کسی نہ کسی طرح پہلے سے کسی متن سے رشتہ رکھتا ہے۔ یہ بات متن کے ڈسکورس میں برابر کہی جاتی رہی ہے اور مشرق و مغرب کے کئی مفکرین اس پر زور دیتے آئے ہیں کہ کوئی بھی متن سابقہ متن کا حوالہ ہوسکتا ہے اس لئے کہ اس میں متعلقہ ثقافتی پہلوؤں کی عمل داری ہوتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ابوالکلام قاسمی جہاں ادب کی آفاقی قدروں پر نگاہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں وہاں اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ آفاقی قدر اور آفاقی اصول بہر طور مقامی، تہذیبی اور ثقافتی پہلوؤں کے مقابلے میں ترجیحی نہیں ہے لہٰذا وہ ان کی بازیافت کی بھی باتیں کرتے ہیں۔

ایسے مبحث سے یقیناً ایک طرف پرانے قصوں کی، جن میں داستانیں اور دیومالائیں شامل ہیں، معنویت بڑھ گئی ہے۔ وہ اس بات میں افریقہ کی سیاہ فام شاعری اور ہندوستان کے دلت لٹریچر کی بھی گفتگو کرتے ہیں اور ان کی اہمیت کی بھی وضاحت کرتے ہیں۔

قاسمی نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی رویوں پر بھی ایک نگاہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس مضمون میں ضمناً اس موضوع پر گفتگو کرنے کے بعد ایک الگ مقالہ سپرد قلم کرتے ہیں۔ بہر طور ان کا خیال ہے کہ مابعد جدید رویوں کے تحت ادبی اظہار کے حدود میں توسیع ہوگئی ہے اور بدلتے ہوئے حالات میں مابعد جدید تنقیدی رویے کی نئی تشکیل ہوئی ہے۔ وہ پورے ادب کے مطالعے اور نئی تفہیم کے تناظر کے باب میں ایک جامع شعریات کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ کام بہت حد تک گوپی چند نارنگ نے اپنی متعلقہ کتابوں میں کر دیا ہے اور اگر کچھ کمی رہ گئی ہے تو وہ بھی آہستہ آہستہ پوری ہو رہی ہے۔ میں نے ابھی ذکر کیا کہ ابوالکلام قاسمی نوآبادیاتی فکر پر بھی ایک نگاہ رکھتے ہیں، چنانچہ ان کی

اس جہت کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ وہ نو آبادیاتی فکر کو اردو کی ادبی و شعوری نظریہ سازی سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ان کا مضمون ''نو آبادیاتی فکر اور اردو کی ادبی و شعری نظریہ سازی'' اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے مغربی استعماریت اور نو آبادیت کے حوالے سے بہت کچھ لکھا ہے اور بعض امور کو عملی سطح پر برتنے کی کوشش کی ہے۔

ابوالکلام قاسمی تانیثی ادب کی شناخت اور تعین قدر کے جویا نظر آتے ہیں، چنانچہ ان کا ایک مضمون اسی موضوع پر ہے۔ انہوں نے اس میں بھی تانیثی ادب کے حوالے سے بعض اطلاقی صورتیں نمایاں کی ہیں اور کئی شاعرات کے حوالوں سے اپنی گفتگو کو موثر بنانے کی سعی کی ہے۔ اسی قبیل میں ان کا مضمون ''قرۃ العین حیدر اور نسائی حسیّت کا نیا رجحان'' بھی رکھا جا سکتا ہے۔

غرض کہ ابوالکلام قاسمی مابعد جدیدیت کے ایسے موضوعات پر زیادہ زور دیتے آ رہے ہیں، جن کے بارے میں ابھی تک بہت کم لکھا گیا ہے اور یہ ایک اہم بات ہے۔

قمر رئیس: فکر واحساس کے غنا کا شاعر

قمر رئیس اردو کے چند معتبر اور ممتاز نقادوں میں ایک ہیں۔ ترقی پسند نقادوں میں ان کا امتیاز بطور خاص روشن ہے۔ ان کی زندگی اردو شعر وادب سے وابستہ رہنے کی ارتقاء پذیر و متحرک صورت پیش کرتی ہے۔ بہت دنوں تک وہ ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' کے جنرل سکریٹری اور ''کل ہند انجمن اساتذۂ اردو'' کے اعلیٰ منصب دار رہے۔ ساتھ ہی ساتھ تنقید سے اپنی وابستگی اٹوٹ رکھی۔ جدیدیت کے دور میں لکھنے لکھانے کا عمل اتنا تیز نہیں رہا۔ نہ ہی کسی حیثیت سے جدیدیت کے خلاف کوئی محاذ قائم کیا۔ نجی گفتگو اور بعض تقریروں میں اپنے موقف پر اٹل رہنے کا جواز پیش کرتے رہے لیکن متعلقہ تحریک یا رجحان کے زوال کے ساتھ ساتھ ہی ان کا قلم ایک بار پھر رواں دواں ہوگیا اور یہ سچ ہے کہ ترقی پسند تنقید اور ادب کی ترویج و اشاعت میں چند لوگ جو صف اوّل کے رہے ہیں ان میں غایت متحرک قمر رئیس ہی ہیں۔ اب تو مابعد جدیدیت کا زمانہ ہے لیکن وہ اس کی تاویلات اپنے نقطۂ نظر سے پیش کرتے رہے ہیں۔ نئی حقیقت نگاری کا بگل بجایا ہے اور وہ چاہتے ہیں کہ مابعد جدید رویے کو نئی حقیقت نگاری کے عمل سے تعبیر کیا جائے لیکن مابعد جدید صورت خود بہت سے ایسے بھی امتیازی پہلو رکھتی ہے جو نئے نظریات پر مبنی ہے۔ لہٰذا مابعد جدید رخوں کو اپنانے میں تحفظات ان کا اپنا مسئلہ ہے، مابعد جدید رویہ کا نہیں۔ یہاں مجھے ان کی تنقیدی بصیرت اور موقف سے بحث مقصود نہیں بلکہ میں ان کی شعری کیفیتوں کا تجزیہ کرنا چاہتا ہوں، ایک تبصرے میں سرسری طور پر میں نے یہ کام سرانجام دیا تھا لیکن اب

موقع ہے کہ ان کی شاعری کی بنت میں اتروں اور وہ خصائص قلمبند کروں جو ان کی شاعری کے نمایاں خدوخال معلوم ہوتے ہیں۔

مجھے گمان بھی نہیں تھا کہ زندگی کے آخری پڑاؤ پر قمر رئیس یہ ثابت کرسکیں گے کہ تنقید نگاری میں جو ان کا امتیاز رہا ہے اس سے قطعی الگ صورت ان کی شعری حسیات ہیں۔ ''شامِ نوروز'' میرے سامنے ہے۔ اس میں نظمیں بھی ہیں اور غزلیں بھی اور یہ ان کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس کے بعض محتویات سے اندازہ ہوا کہ قمر رئیس بنیادی طور پر ایک شاعر ہیں اور ان کی شعر گوئی کی عمر تقریباً نصف صدی ہے۔ انہوں نے خود لکھا ہے کہ ان کی شاعری کا زمانہ ۱۹۵۲ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۶۲ء تک اس کا پہلا دور ہے۔ تب وہ تاشقند یونیورسٹی سے وابستہ ہو گئے تھے اور تقریباً ۸ سال وہاں قیام کیا۔ ۱۹۶۲ء سے ۱۹۸۲ء تک ان کی شاعری کا دوسرا دور جب وہ شعروادب کے نئے آفاق سے آگاہ ہوئے۔ اس زمانے میں وہ ازبیک زبان سے واقف ہوئے اور اس کے ادبیات سے بھی۔ وسط ایشیاء کی تاریخ و تہذیب سے ان کی روشناسی ہوئی اور آہستہ آہستہ یہ تعارف گہری جذباتیت اور وابستگی سے بدل گئی۔ انہوں نے ازبیکی کے کلاسیکی شعراء کا بطورِ خاص مطالعہ کیا اور اپنے معاصرین کا ترجمہ بھی کیا۔ انہوں نے ایسی چھ کتابوں کی نشاندہی کی ہے جو اس زمانے کی دین ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے نام سے واقف ہوا جائے۔

(۱) ارمغانِ تاشقند۔ (ممتاز قومی شاعر غفور غلام کی نظموں کا ترجمہ)

(۲) شعرائے ازبیکستان۔ (سوویت دور کے اہم شعراء کا منظوم ترجمہ)

(۳) ازبیکستان: انقلاب سے انقلاب تک (تزک و سفر نامہ)

(۴) بیسویں صدی کی ازبیک شاعری۔ (ہم عصر شعراء کی نظموں کا ترجمہ)

(۵) ظہیرالدین محمد بابر: شخص، شخصیت اور شاعری۔

(۶) ازبیکستان اور علی شیر نوائی۔

یہ اطلاع بھی سامنے آتی ہے کہ اسی دوران ازبیکستان کے بعض نامور شعراء نے

موصوف کی نظموں کا ازبیک زبان میں ترجمہ کیا اور ۱۹۷۷ء میں سجاد ظہیر کے ''پیش لفظ'' کے ساتھ یہ مجموعہ شائع ہوا۔ گویا قمر رئیس نے اپنی تنقیدی کاوشوں کے ساتھ ساتھ غیر ممالک میں اپنے شعری سوتوں کو بھی متحرک رکھا اور پے در پے نظمیں کہیں۔

تیسرا دور ۱۹۸۲ء سے تا حال پر محیط ہے لیکن اس دوران بھی موصوف ''انڈین کلچر سنٹر تاشقند'' سے وابستہ رہے۔

قمر رئیس مسلسل احساس دلاتے رہے ہیں کہ انہیں ان کی شاعری، ان کی تنقید اور دوسری تحریروں سے زیادہ پیاری ہے۔ تخلیقی عمل کے سلسلے میں بھی انہوں نے بعض بلیغ جملے لکھے ہیں کہ ''جب کبھی کوئی نظم وارد ہوتی، مجھے پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی''۔ پھر یہ بھی کہ وہ انہیں وجود کی کسی انجانی سیرگاہ میں لے جاتی ہے جہاں وہ اپنے آپ کو خواب ناک دھندلکوں میں ڈھونڈ سکتے ہیں اور اندھیروں میں ٹٹول سکتے ہیں۔ یہ بیان بذات خود بہت شاعرانہ ہے اور شعری تخلیق کے رویے کے روحانی کیف سے عبارت ہے۔ اپنی شگفتہ نثر میں وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ:

> ''اس طرح اپنی روحانی زندگی کی کچھ گمشدہ کڑیوں یا خیموں تک میری رسائی آسان ہو جاتی۔ اس لئے اکثر یہ سچائی بھی مجھ پر کھلی کہ شاعر کا، اپنی تخلیق سے رشتہ، ایک طرح کی عارفانہ گمشدگی اور خود احتسابی کا عمل بھی ہوتا ہے۔ دوسرے سادہ لفظوں میں اسے اپنی اندرونی شیرازہ بندی اور اپنی تلاش کا عمل بھی مان سکتے ہیں۔'' (''شامِ نوروز''، صفحہ: ۱۵۵)

یہ بیان انوکھا نہیں ہے لیکن کسی ترقی پسند شاعر کی زبان سے ہو تو انوکھا معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے کہ یہاں کسی جدلیاتی عمل کی تلاش کا رخ نہیں ہے، محض مادّی کیف و کم کا احاطہ نہیں ہے بلکہ روحانی زندگی کی گمشدہ کڑیوں کی تلاش ہے جو یقینی داخلی منہاج رکھتی ہے۔ شاعر نے اپنے اشعار میں خود کو تلاش کیا ہے یا اس کی کوشش کی ہے گویا یہ ایک خود احتسابی کا عمل بھی ہے جو اپنے کلائمکس میں عارفانہ توجیح کا سبب ہے۔ اپنی اندرونی شیرازہ

بندی ہمیشہ کرب سے دوچار ہوتی ہے اور خود احتسابی کا عمل سخت ہیجان کا عمل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایسے تصورات کی عقبی زمین میں وہ کیف وکم ہیں جن سے معیاری شاعری وجود پذیر ہوتی ہے یا ہوسکتی ہے۔

کہہ سکتے ہیں کہ قمر رئیس کے تمام تصورات، خیالات یا فکریات کا منظر نامہ ان کی ذاتی زندگی کی تلاش سے ہوتے ہوئے اجتماعی تار و پود کو سمیٹ لینے سے عبارت ہے اس لئے کہ زندگی چاہے جتنی اکہری ہو دوسروں کے ساتھ گذرتی ہے اور یہ دوسرے بھیڑ سے الگ ہوتے ہیں، جن کے نقوش اچھے یا بُرے دل پر قائم ہوتے ہیں اور ایک طرح سے تخلیق کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ اپنے تاثرات، مشاہدات یا تجربات اکائی نظر آئیں لیکن ان کی وسعت اور پھیلاؤ پر غور کیا جائے تو پھر اجتماعی زندگی کا کچھ نہ کچھ نقشہ ہمارے پیش نظر ہوگا ہی اور نتیجے میں عمل اور ردعمل کی کیفیت پیدا ہوگی۔ فنکار چاہے وہ شاعر ہو، افسانہ نگار، ناول نویس یا فنون لطیفہ سے وابستہ دوسرے فنکار، سبھی کسی نہ کسی طور پر اپنی کتھارسس کرتے نظر آتے ہیں۔ اور اگر یہ کتھارسس نہ ہو تو یہ زندگی ایک بوجھ معلوم ہو اور اس کی بے معنویت اور اس کا حزن، اس کی سوچ کا حصہ بھی بن جائے لیکن تخلیق تو تطہیر کے عمل سے گذرنے کا نام ہے۔ قمر رئیس ایسی ہی طہارت کی تلاش میں ہیں جو ان کی غزلوں اور نظموں کی قماش بھی متعین کرتی ہے اور فکر و نظر کی سمتیں بھی۔

اب تک میں نے ''شامِ نوروز'' کی نظموں سے براہِ راست رجوع نہیں کیا ہے لیکن چند نظمیں اگر پیش نظر ہوں تو میرے مباحث کی کچھ دلیلیں سامنے آجائیں۔ ''سرابِ دشت امکاں''، اس مجموعے کی پہلی نظم ہے۔ اس پہلی نظم میں شاعر نے اس کا اظہار کیا ہے کہ وہ اب زندگی کے ۷۰ سال گذار چکا ہے۔ یہ وقت ہے کہ وہ اپنے گذرے ہوئے ماہ و سال کی طرف رجوع کرے۔ اس کی زندگی میں کیسے اور کہاں کہاں پڑاؤ آئے، کہاں مسرت آگیں زندگی گذاری اور کہاں زندگی نے حدوں سے گذرنے پر مجبور کیا، کب وہ کسی کشمکش کا شکار رہا، زندگی کتنی سربازار خرچ ہوئی، فلاح دین و دنیا کی تجوری میں کیسی کیسی نیکیاں

آئیں، آئیں بھی کہ نہیں، کیا اس کا تعلق طوق انا کی موتیوں کی آبداری تھی اور اس کی توسیع بھی۔ یہ کوچہ تو دلدل بھرا تھا، یہاں سے وہ سب گذرے لیکن اس کی اپنی روش؟ سیاست کی قماش گاہ میں اس کا کیا حال ہوا؟ کسی سیم بر کی کشش کا کیا عالم رہا، کلید فکر نو سے اس کی وابستگی کس طرح کی رہی اور شیوۂ انسانیت سے اس کا تعلق کیا کچھ رہا۔ شاعر سوال کرتا ہے کہ بدن کے کھلے لنگر میں، سانسوں کی تپش میں، کھلے ساگر کی لہروں کے تھپیڑوں میں، کیا اس نے کوئی طوفان دیکھا، کسی ہیبت سے گذرا لیکن یہ سچ ہے کہ طنابیں سب باقی نہیں ہیں، بادبان دریدہ ہیں، اب ایسے احتساب سے فائدہ بھی کیا۔ اب زمین پر جب سب دودھ گر چکا ہے تب اب مچلنا کیا، گویا زندگی کی آخری پڑاؤ میں جوانی کی امنگیں، اس کی سرکشی وغیرہ کیا کچھ رہیں لیکن اپنی جوانی پر اگر کوئی آخری مرحلے میں خود احتسابی کے مرحلے سے گذرے تو پھر اسے حاصل کیا ہوگا، زمین پر گرے ہوئے دودھ کو دوبارہ اصلی شکل میں لایا جاسکتا ہے کیا؟ یہاں شاعر نے کوئی سپاٹ اندازِ بیانیہ نہیں قائم کیا بلکہ زندگی کی ابتدائی روش کو ایک شاعرانہ آہنگ دینے کی کوشش کی ہے جو سیدھا دل میں اتر جاتا ہے۔ سامنے کے الفاظ گہری معنویت سے ہمکنار ہوکر جذبات کے تلاطم کو ضبط کا گر سکھاتے ہوئے اس طرح بیان ہوتے ہیں:

ذرا سوچو!
بدن کے تابخانے میں
کھلے لنگر، جو سانسوں کی تپش سے
اس سفینے کے
تو ساحل کی سہانی نم ہواؤں سے
کھلے ساگر کی لہروں کے تھپیڑوں تک
بتاؤ سچ!
کوئی طوفان بھی دیکھا؟

کسی ہیبت بھرے مرگ آشنا
گرداب سے گذرے؟
ذرا دیکھو!
سفینے پر پڑی ہیں
کتنی ضربیں؟
طنابیں کتنی ٹوٹیں؟
بادباں کتنے دریدہ ہیں؟
مگر اس عمر میں
اب احتسابِ جاں سے
کس کو فیض ملنا ہے؟
زمیں پر گر چکا سب دودھ
اب اُس پر مچلنا ہے

لیکن نظم یہاں ختم نہیں ہوتی، خیالات کے سنہرے Patches سامنے آتے رہتے ہیں۔ کبھی شاعر نے وکالت کی تھی اسے چھوڑ کر علم و تعلم کے صیغے سے وابستہ ہوا پھر اپنی زندگی کے ۴۰ سال درس و تدریس کے شغل میں گذار دیئے۔ اس پیشے میں اس نے کیا کیا؟ فروغ کیمیا سازی کی نازک کارگاہوں میں کیا اس کو کسی نے کندن بنایا، اپنے دست ہنر کا کوئی کرشمہ دکھایا؟ لیکن اسے آخری مرحلے میں یہ لگتا ہے جیسے بڑی ارزاں سی دھاتوں پر ملمع کاری دست ہنر کا کرشمہ ہے، جو نہ کندن ہے نہ سونا ہے۔ اس کے بعد ہی وہ مرحلہ شروع ہوتا ہے جو لکھنے لکھانے کے عمل سے عبارت ہے۔ اسے احساس ہے کہ قلم اور روشنائی کے سفر میں اس نے اپنے خونِ جگر سے کام لیا ہے۔ اپنی سوچ اور فکر کے خوش رنگ دھاگوں سے دلوں کو منور کیا ہے، سارے خیالات کو ایک خاص جوت بخشی ہے لیکن جو کچھ اس نے آج تک کیا ہے، اس کا سچ اضافی ہے، کچھ اٹل نہیں ہے، کوئی فکر دائمی نہیں لہٰذا اس کی

تم کو آتا ہے پیار پر غصہ
مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے

(امیر مینائی)

ہجر اک درد انبساط آگیں
وصل بھی اک نشاط غم انگیز

کوئی سمجھے تو ایک بات کہوں
عشق توفیق ہے گناہ نہیں

مہربانی کو محبت نہیں کہتے اے دوست
آہ اب مجھ سے تری رنجش بے جا بھی نہیں

غرض کہ کاٹ دیئے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

کٹتے کٹتے کٹتی ہے
ہجر کی گھٹتی بڑھتی رات

تحریریں بھی نئے تقاضوں کے کھرل پر رکھی جائیں گی، ایسے میں اس کی اپنی قنوطیت کی توجیہہ سامنے آتی ہے۔ حالانکہ میرے خیال میں زمانہ جتنا بھی بدل جائے ہر زمانے کی فکر کو متعلقہ زمانے کے خدوخال کو سامنے رکھتے ہوئے ہی نئی فکر بجتی ہے، ایسے میں اس کی اپنی خلش ایک شاعرانہ تاویل ہوگی ورنہ اس کے اپنے **Contribution** کو نئے خیالات رد نہیں کر سکتے۔ اگر ایسا ہوتا تو تمام پرانی چیزیں مردہ ہو جاتیں۔ لیکن نظم اب بھی ختم نہیں ہوئی ہے اس لئے کہ یہ **Autobiographical** ہے لہٰذا زندگی کے بہت سے نقوش اس نظم کا مواد ہیں۔ ''سرابِ دشت امکاں'' شاعر کے احساسات کی تمام تر کیفیتوں سے عبارت ہے۔ اس کے علم و دانش اور انقلابی ذہن کی خبر دیتا ہے۔ بغاوت کی بھی اور آخر میں محرومی کی بھی۔ گویا اس نظم کے حوالے سے شاعر اپنے آپ کو پہچاننے کی سعی کرتا ہے۔ یہ شناخت چاہے جتنی بھی مبہم ہو ورڈس ورتھ کی **"Prelude"** کی یاد دلاتا ہے۔ صرف فکریات سے کام چلنے کا نہیں ہے یہاں مجھے احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے کئی موقع پر اپنی بہترین حسّی کیفیات کو شعر بنانے میں کامیابی حاصل کی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ خیالات جھرنے کی طرح ابل رہے ہیں جن میں لفظ تو سامنے کے ہیں لیکن معنویت کے اعتبار سے پھیلتے ہی چلے جاتے ہیں۔ سولہ صفحے پر محیط یہ نظم یعنی ''سرابِ دشت امکاں'' شاعر کی قوت تخلیق کا معیاری مظاہرہ ہے۔

مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بنیادی طور پر قمر رئیس ایک **Lyricist** ہیں۔ دراصل **Lyric** شعر کو موسیقی سے ہمکنار کر دیتی ہے اور دونوں کی سرحدیں آپس میں مل جاتی ہیں۔ اسی لئے اکثر شعر کے ساتھ نغمے کا استعمال ہوتا ہے جیسے شعر و نغمہ۔ حیرت انگیز طور پر ایک ترقی پسند شاعر کے یہاں ایسی نغمگی ایک روشن لکیر بن کر ابھرتی ہے۔ علی سردار جعفری کی مختصر نظموں میں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ فیض احمد فیض کے یہاں اکثر نظموں میں ایسی نغمگی چھائی نظر آتی ہے۔ دوسرے محتاط ترقی پسند شعراء کے یہاں بھی اس کی عملی صورت یا اس کے امکانات کی خبر ملتی ہے لیکن قمر رئیس کے یہاں تو یہ غنائیت حاوی رویہ ہے چاہے وہ

''عبادت''، جیسی نظم ہی کیوں نہ ہو جس میں ایک بچپن کے ساتھی کو عبادت کے'' نئے مفہوم'' سے واقف کرایا گیا ہے اور Conventional عبادت کی کسی حد تک تردید کی گئی ہے۔ شاعر کے نقطۂ نظر سے جھوٹ کے سائے کو کاٹنے کا عمل، عصیاں سے پرہیز نیز خود پرستی سے گریز، دکھی انسان سے ہمدردی، بچے کی بھولی مسکراہٹ سے حظ اٹھانا، حسن فطرت سے رابطہ قائم کرنا، پیشے کی تقدیس، ایثار عمل، استبداد سے برسر پیکار ہونا وغیرہ سبھی عبادت کے درجے میں آتے ہیں۔ یہاں یہ نکتہ بہت واضح ہے کہ محض مسجدوں میں چند وقت کی نمازیں ادا کرنا اور انسان کی ضرورتوں سے بے خبر رہنا عبادت کا صحیح مفہوم نہیں ہے۔ اس تصور پر بہت تکرار ہو سکتی ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ یہ ترقی پسندوں کا خاص شعور ہے جو یہاں کام کرتا نظر آتا ہے لیکن نہیں ہم اپنے خصوصی عبادات میں بھی جو کچھ ہم پڑھتے ہیں اس کا مدعا آج بھی یہی ہے کہ ہم انسانیت کی راہ پر چلیں، انسان کو انسان سمجھیں، اس کی خوشیوں اور غموں میں ساتھ دیں، مظلوموں کی مدد کریں اور ظلم کے خلاف سینہ سپر ہوں۔ یہ وہ تصورات ہیں جو ہر مذہب اور ہر عبادت کا مرکزی تصوّر ہے۔ قمر رئیس ایسے ہی تصورات کو عبادت کے حوالے سے عام کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں ان کا مقصد رسمی عبادت پر ضرب لگانا نہیں ہے بلکہ اس کے خمیر اور اصل میں داخل ہونے کا جواز ہے۔

ایک نظم ہے'' گلسرا کے نام''۔ واضح ہو کہ قمر رئیس کو کوئی اولاد نہیں ہے۔ انہوں نے ایک بچی کو گود لیا اور وہ انہیں کے یہاں پلی بڑھی اور اب اس کی شادی ہو چکی ہے اور اپنے گھر میں اپنی اولاد کے ساتھ ایک اچھی معیاری زندگی گذار رہی ہے۔ اس پس منظر کے بعد دیکھئے نظم'' گلسرا کے نام'' یوں ختم ہوتی ہے۔

میری بیٹی! مرے پیار کی چاندنی
ہو سکے تو کبھی، میری خاطر سہی
سوچ بس ایک پل
کیا تری حس باطن کے سرسبز پتوں پہ

کردار کی نرم ٹہنی کے پھولوں پہ
فکر وعمل کے شگوفوں پہ
ہلکا سا اِک نقش، میرا بھی ہے؟
اُن پہ، دُھندلا سہی
عکس میرا بھی ہے؟

ان کی بیٹی ان کے پیار کی چاندنی بھی رہی۔ اگر وہ اس میں ہلکا سا اپنا نقش بھی تلاش کرتے ہیں تو یہ غلط بات نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس نقش میں ان کا اپنا بھی عکس ہے چاہے وہ دھندلا ہی سہی۔ نظم ایک خاص رجائی کیف پر ختم ہونا چاہتی ہے لیکن اس میں حزن ہی حزن ہے۔ اور یہی حزنیہ عنصر اس نظم کو قابل مطالعہ بناتا ہے۔ اس کرب کو وہی محسوس کرسکتا ہے جس پر یہ واقعہ ایک سانحہ کی طرح گذرا ہو۔ قمر رئیس اپنی بعض نظموں میں بڑی اہم بات انتہائی شاعرانہ انداز میں کہہ دیتے ہیں۔ ''نیستی کی طرف''، ''بزدل''، ''ایک آرزو''، ''اب کے برس رت پت جھڑ کی''، ''خامہ خونچکاں اپنا'' اور ''زخمی پرندوں کا خواب'' خواب آگیں نظمیں ہیں جن کے بنت میں لفظوں نے عجیب قسم کی سریت پیدا کی ہے۔ یہ سریت عرفان وآگہی سے عبارت ہے۔ میں ان نظموں کے بعض ٹکڑے نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں ورنہ ان کے تفصیلی تجزیے میں جاؤں تو صفحات سیاہ کرنے پڑیں گے جس کا یہاں موقع نہیں۔ ویسے اچھی شاعری کے تمام تر امکانات کی ان سے خبر ہوتی ہے۔ تشبیہ واستعارے میں دور از کار صورتیں تو نہیں ہیں لیکن سامنے کی مماثلتیں تخلیقی جہات کو روشن کرتی ہیں اور یہ بھی کہ کہیں بھی برہنہ حرف گفتن کی فضا نہیں ملتی۔ عام طور سے عوامی سطح کے بیانات نثری بن جاتے ہیں لیکن ایسے بیانات بھی اگر تخلیق کے مرکب در مرکب انفرادی رنگ وآہنگ سے گذریں تو ان میں بڑی کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ گویا قمر رئیس کے یہاں اکہرے بیان کی صورت جلد ہی شعری امکانات سے بہرہ ور ہو جاتی ہے۔ نتیجے میں خیال پر پرتیں چڑھ جاتی ہیں اور یہ پرتیں ہی اس کے نقش ونگار کو بدل دیتی ہیں جن میں دلکشی بھی ہے اور دل پذیری

بھی۔ بہرطور نمونے ملاحظہ ہوں:

(۱) ''نیستی کی طرف'': دراصل یہ نظم ایک بحری زلزلے کی ہلاکت خیزی اور تباہی کے تاثر کے سلسلے میں تحریر کی گئی ہے جس کے آخری سطور اس طرح ہیں:

آسماں چومتی، آندھیاں
کشتیاں، بادباں، پیڑ، گرتے مکاں
دور تک، یوں فضاؤں میں اُڑتے ہوئے
جیسے شمشان کی
گرم، بوجھل ہوائیں
اُمنڈتا دھواں
مرگِ انبوہِ آدم کا
جشنِ الم
اک قدم
نیستی کی طرف

(۲) ''ایک آرزو'': یہ نظم تاشقند کے انڈین کلچرل سنٹر کی کتھک رقاصہ منگلا کے رخصت ہونے پر کہی گئی ہے۔ اس کے رقص کا خود شاعر پر کیا اثر ہوا ہے اس کی صورت دیکھئے:

انجانے میں
چپکے چپکے
جیسے تم نے
کالے کیسوں کی کالک سے
جلتے ہونٹوں کی رنگت سے
پینی پلکوں کے خنجر سے

اک بوڑھے چھتنار پیڑ کے
ہرے بھرے تن پر لکھا ہے
البیلے من پر لکھا ہے
اپنا نام

(۳) ''اب کے برس رُت پت جھڑ کی'': یہ نظم بھی رقاصہ کے رخصت ہونے سے متعلق ہے۔ رقاصہ کی مسکان، گردن کی خم، تیکھے تن (ناچتی ناگن)، آنکھوں کی مدورا، گھنگھرو کی چھن چھن، من کی اندھیاری کٹیا وغیرہ شاعر کے احساسِ جمال کی کہانی سنانے کے لئے کافی ہیں۔ یہ سارے تاثرات لازماً شاعرانہ ہیں جنہیں نثری بیان سے کوئی تعلق نہیں۔

جب اُس کی، مُسکان سے
اس کی گردن کے، تیکھے خم سے
تن کی، ناچتی ناگن سے
آنکھوں کی مدورا سے
گھنگھرو کی لہراتی چھن چھن سے
یہ رُت، ہنستی گاتی تھی
من کی اندھیاری کٹیا میں
چپکے سے
ایک دیا رکھ جاتی تھی

(۴) ''خامہ خونچکاں اپنا'': یہ ایک مکمل ترقی پسند نظم ہے اور مزدوروں کے سلسلے کی ہے۔ جس کا رشتہ محنت اور زمین سے اٹوٹ ہوتا ہے۔ شاعر اس کے کھردرے ہاتھوں کے زخموں سے اپنے آپ کو ہم رشتہ کرتے ہوئے دلدہی کرتا ہے جس میں شدت بھی ہے اور شاعرانہ وصف بھی۔

اپنے قلم میں لے کر

ہم بھی اب آؤ چلو، ساتھ چلیں
خونچکاں خامہ چلے
ہاتھ چلیں

(۵) ''زخمی پرندوں کا خواب'': دراصل یہ ایک تمثیلی نظم ہے جس میں زخمی پرندوں کے خواب یعنی بے بسوں، کمزوروں اور ناتواں لوگوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جن کے خواب کب کے ساکت ہو چکے ہیں جن میں کوئی ولولہ اور جوش نہیں لیکن صورت واقعہ بہر حال تبدیل ہوگی اور پھر ان کی کایہ پلٹ ہوگی اس لئے کہ قیامت خیز انقلاب تمام تر استحصال کا خاتمہ کر دے گی، تب خواب پھر لوگوں کو بیدار کریں گے۔ یہاں بیان میں جو شاعرانہ تیور ہے اسے کسی حال میں بھی منہا نہیں کیا جا سکتا۔ ملاحظہ کیجئے:

دہل اٹھے گی یہ دنیا
زمین شق ہوگی
چلیں گی آندھیاں ایسی
کہ کوہ و دشت و چمن
اڑیں گے ابر کی مانند
اور پھر اس میں
مثالِ ققنس آتش نوا
یہ طائر بھی
دہک اٹھیں گے
تو اک لوحِ آتشیں بن کر
زمین تو کیا
کہ فلک کو سنوار جائیں گے
یہ ایک خواب سہی

خواب دیکھنے والے
کبھی جو تھک گئے خوابوں سے
جاگ جائیں گے۔

اس کے علاوہ بھی کتنی ہی نظمیں شاعر کی ذاتی زندگی کے علاوہ، ان کی فکر اور اجتماعی انسانی ہمدردی سے لبریز، متاثر کرنے کا باعث ہیں۔ مثلاً ''دھوپ بدن کی''، ''صدائے مانوس''، ''آسیب زدہ رات''، ''شہرِ پناہ''، ''نیم شب''، ''شب وعدہ شب وعدہ'' اور ان سب سے پہلے ''ماں'' جو اس موضوع پر نئے شاعرانہ انداز سے روشنی ڈالتی ہے اور اپنے تیور کے اعتبار سے انوکھے احساسات کی جوت جگاتی ہے۔

اس مجموعے میں چند غزلیں بھی ہیں لیکن یہ غزلیں برائے بیت نہیں کہی گئی ہیں۔ ان میں بھی شاعر کا رنگِ خاص موجود ہے۔ ان کے مطالعے سے یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ شاعر کی نگاہ غزل کے ارتقائی سفر پر اور جس طرح یہ عشق و عاشقی کے مرحلے سے گذرتے ہوئے عصری زندگی کی عکاس بھی ہوگئی ہے اس پر قمر رئیس کی بڑی گہری نظر ہے۔ غزل کے اکثر شعر حد درجہ شعری وصف سے متصف نظر آتے ہیں۔ چند شعر دیکھئے:

بس اک خلش کے سوا، ایک آرزو کے سوا
عجیب شہرِ خموشاں ہے، شہرِ احساسات

....

آجاؤ! یہ کوچہ بھی، رہِ گیسو و لب ہے
زنجیر بھی، خنجر پہ لہو بھی، یہاں سب ہے

....

میں کہاں ہوں ساغرِ مے کہاں، شب ماہ کیوں ہے دھواں دھواں
یہ بتا خمارِ سحر گہی، مرے عقل و ہوش کدھر گئے

....

وہی ساعتیں ہیں فروغ جاں، مری راہِ شوق میں آج بھی
مری منزلوں کے نصیب جب ترے نقشِ پا سے سنور گئے

....

شمعِ جاں ہوگی، نہ فانوسِ نظر رہ جائے گا
یہ بھی کیا کم ہے، کہ خوابوں کا سفر رہ جائے گا

....

اے ہوائے زرگری، اے کوچۂ سودا گری!
کیا نواحِ دل میں کوئی شیشہ گر رہ جائے گا؟

....

شرارت ہی سہی، چھیڑیں تو اس نے، عنبریں زلفیں
مشامِ شوق سے ملنے، ہوائے ناز آنے دو

....

یہ سات اشعار جو میں نے نقل کئے وہ ہماری غزل کی روایت کا اٹوٹ حصہ بھی ہیں اور اس کے بدلتے ہوئے تیور کا اشاریہ بھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ قمر رئیس اردو کے ایک اہم غنائی شاعر ہیں جن کا رشتہ کہیں نہ کہیں فارسی کے قابلِ لحاظ شاعر قاآنی کی نغمگی اور غنائیت سے قائم ہوتا ہے، ویسے فکری اعتبار سے دونوں کی نہج الگ ہے اور دوسرے شاعرانہ اوصاف بھی۔ میں قمر رئیس کو ایک اہم شاعر تصور کرتا ہوں اور اس کے لئے کسی معذرت کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔

سادگی و پرکاری کا شاعر: عالم خورشید

بہت عرصہ پہلے کی بات ہے۔ ''شب خون'' کے کسی شمارے میں ایک غزل پر میری نظر ٹھہر گئی تھی، جس کا مطلع یوں تھا:

مٹھی میں بھر کے دھول ہوا میں اچھال دو
تم اپنے انتشار کی کوئی مثال دو

یہ شعر میرے ذہن پر نقش ہو گیا اور تب سے میں نے عالم خورشید کی تخلیقات سے باخبر رہنے کی کوشش تیز کر دی۔ ۳۰-۳۵ سال کا عرصہ گزر چکا ہے۔ اب تک عالم خورشید کے تین شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''نئے موسم کی تلاش''، ''زہر گل'' اور ''خیال آباد''۔ ان مجموعوں کے مطالعے سے چند امور از خود واضح ہو جاتے ہیں جنہیں اختصار کے ساتھ بیان کیا جاسکتا ہے۔

پہلا تاثر تو یہ پیدا ہوتا ہے کہ عالم خورشید اپنے کلام میں ایک طرف شہریار جیسی سبک روی پیدا کرنا چاہتے ہیں تو دوسری طرف عرفان صدیقی کے غم ذات اور غم حالات کے پیچیدہ مراحل سے گزرنا بھی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ وہ شہریار کا تتبع کر رہے ہیں یا عرفان صدیقی کے آلام کو اپنے شاعری کے وصف خاص کے طور پر پیش کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہیں بلکہ میرے محسوسات یہ ہیں کہ عرفان صدیقی کی راہ انہوں نے جدیدیت کے شعراء کے حوالے سے اپنائی ہے۔ دراصل ان کی شعری تربیت میں شاہد کلیم جیسے جدید شاعر کا ہاتھ رہا ہے تو دوسری طرف رسالہ ''شب خون'' نے جس طرح بعض نئے شعراء کے ذہن

کو موڑ نا چاہا ہے اس سے لازماً عالم خورشید بھی متاثر ہوئے۔ لیکن ایک فرق کے ساتھ اور وہ فرق بہت واضح ہے۔ ایک طرف تو جدید لہر ان کے یہاں بہت تیز ہے تو دوسری طرف سیاسی اور معاشی احوال و کوائف کی گونج بھی ان کے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ گویا جدیدیت اور ترقی پسندی ان کے یہاں ہم آمیز ہو گئی ہے۔ بظاہر اس میں فکر کا تضاد ابھرتا ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ کوئی ذاتی غم والم کے اتھاہ سمندر میں غرق ہو جائے اسے معاشی پیچ و خم سے گذرنا ہی پڑے گا۔ پھر اس کی اپنی ثقافت میں سیاسی امور کا بھی دخل عمل ہوگا۔ ایسے میں وہ شعراء جو جدیدیت کے حوالے سے صرف اپنی ذات کے کرب میں مبتلا رہے اور اپنے غم کو اپنی ذات کے حوالے سے اجتماعی کیف نہ دے سکے وہ فکری اعتبار سے شاعرانہ ارتفاع کی سطح حاصل نہیں کر سکے۔ میر ہی کو لے لیجئے، ان کا ذاتی کرب ایک طرف تو آفاقی ہے تو دوسری طرف ہیجان زمانہ سے بھی وہ اسی طرح متاثر ہوئے کہ اس کی نوعیت بھی فرد سے آگے بڑھ کر اجتماعی رخ اختیار کر لیتی ہے۔

لیکن ان تمام بحث میں ایک سوال بہت اہم بن کر سامنے آتا ہے اور وہ یہ ہے کہ نظری اور فکری تصورات سے الگ آخر عالم خورشید نے اپنی شاعری میں کس طرح کی بوطیقا کا ساتھ دیا ہے۔ میری نگاہ میں اہم شعراء وہی ہوئے ہیں جنہوں نے اپنے وقت کے نہ صرف اسلوب سے روگردانی کی بلکہ اپنے طور پر ایک ایسی بوطیقا مرتب کی جس میں ان کے اپنے ڈکشن کا امتیاز نمایاں رہا ہے یعنی روایت شکنی۔ یہ صورت میر نے بھی اختیار کی، غالب نے بھی، یگانہ نے بھی، شاد نے بھی اور اکبر الٰہ آبادی نے بھی۔ یہاں تک کہ بعض جدید شعراء نے بھی جن کا نام میں فی الحال لینا نہیں چاہتا۔ ایسے میں کسی بھی نقاد کی یہ جستجو ہو سکتی ہے کہ عالم خورشید کا شعری رویّہ کیا ہے؟ میں نے پہلے ہی کہا ہے کہ ان کی فکر میں جدیدیت اور اس کے پہلے کی صورتوں کا ادغام ہے جو اپنی انفرادیت یوں قائم کرتی ہے کہ بے حد پیچیدہ اور الجھے ہوئے معاملات سہل انداز میں شعر میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس لئے روایتی اسلوب اپنے خد و خال بدل لیتا ہے اور لفظوں کے جدلیاتی استعمال سے نئی معنوی سطح ابھر

امید و یاس وفا و جفا فراق و وصال
مسائل عشق کے ان کے سوا کچھ اور بھی ہیں

لطف و ستم وفا، جفا، یاس و امید، قرب و بعد
عشق کی عمر کٹ گئی چند توہمات میں

(فراق)

اَدائے حسن کی معصومیت کو کم کر دے
گناہ گار نظر کو حجاب آتا ہے

(فیض)

مرے سب خواب تاروں کی طرح ٹوٹے مگر اس کا
گلوں کی اوس میں بھیگا ہوا پیکر نہیں بدلا

(مظہر امام)

اے بادِ سموم ابھی سے مت چھیڑ
نکھرا ہوا صبح کا بدن ہے

(فاروقی)

چیختے چلاتے اندیشوں کی آنکھیں سرخ تھیں
جسم کی ناپختہ سڑکوں سے گزرنا چھوڑ دے

(ظفر اقبال)

بستر پہ ایک چاند تراشا تھا لمس نے
اس نے اٹھا کے چائے کے کپ میں ڈبو دیا

(عادل منصوری)

جاتی ہے۔ غالباً عالم خورشید کا یہی رویہ انہیں مقبول بھی بناتا ہے اور ان کے بظاہر سہل اشعار کی معنوی جہتوں کی تلاش پر کمر بستہ بھی کرتا ہے۔ میں اپنی دلیل کے لئے ان کے مختلف مجموعے سے چند اشعار درج کر رہا ہوں:

دریچے بند کروں بھی تو کیا ضروری ہے
مرے مکاں میں صدائے عجب نہیں آئے

شکم کی آگ سے بڑھ کر کوئی وبال ہے کیا
ہمیں خبر ہی نہیں ہجر کیا وصال ہے کیا

پھر آسمان ملنے لگا ہے زمین سے
پھر گل کھلائے گی یہ ملاقات کچھ نہ کچھ

اک پل کو ہی چمکیں لیکن بجلی سی لہرائیں
راکھ تلے پائندہ رہنا ہم کو نہیں منظور

زندگی ایک حقیقت ہی سہی خواب بھی ہے
میں زمیں پر ہوں مگر خواہش مہتاب بھی ہے

کچھ طبیعت ہی فقیرانہ تھی ایسی دوستو!
ہر خوشی، ہر غم سے ہم کو ماورا ہونا ہی تھا

ٹھٹھرتے موسموں میں یوں گزارہ کرتے رہتے ہیں
لہو کا ایک اک قطرہ شرارہ کرتے رہتے ہیں

بڑھا کے کاسہ کہیں مانگ لے نہ ہاتھ مرا
امیر شہر کی دریوزگی کھٹکتی ہے

ہوئے ہیں خاک مگر پھول کچھ کھلائے تو
یہی بہت ہے کہ ہم لوگ مسکرائے تو

کچھ دیر بھول جاؤں میں دنیا کے مسئلے
اے زیست! کچھ کشش تو ترے خال وخد میں ہو

دیئے جلانے پڑیں گے کئی زمانوں تک
سحر تو آئی مگر صرف پاسبانوں تک

بڑی مشکل سے اس کے سحر سے میں بچ کے نکلا ہوں
کسر چھوڑی نہ تھی اس نے مجھے پتھر بنانے میں

کچھ چمکتا سا تہہ آب نظر تو آئے
ڈوبنے کے لئے گرداب نظر تو آئے

یہ اشعار بلاانتخاب پیش کئے گئے ہیں۔ پہلے شعر میں صدائے عجب کی معنوی گہرائی سے کسے انکار ہوسکتا ہے۔ ہزار ہم حالات سے کنارہ کش ہو جانا چاہیں، اپنے آپ کو گوشہ گیر کرلیں لیکن مسائل تو بہر حال ذہن پر بوجھ بنے رہیں گے ہی۔ گویا ہر وہ غیر فطری عمل جو زندگی کی ناہمواریوں سے دور کرتا ہے وہ بذات خود ایک مسئلہ بن کر سامنے ہوتا ہے۔ کتنی دوسری تاویلیں بھی پیش کی جاسکتی ہیں۔

دوسرے شعر میں شکم کی آگ کو وبال کہا گیا ہے جو ہجر و وصال کی سنگینی سے زیادہ پریشان کن اور ہیجان انگیز ہو سکتا ہے۔ اس شعر کو وہ ہرگز نہیں سمجھ سکتے جو شکم سیر ہیں لیکن افلاس کے مارے جنہیں دو وقت کی روٹی کا حصول بھی محال ہے ان پر اس شعر کی معنویت زیادہ کھل سکتی ہے۔ ہجر و وصال اُردو شاعری کے بڑے ہی پسندیدہ الفاظ ہیں اور رومانی کیف سے عبارت بھی۔ لیکن شکم کی آگ سے یہ دونوں ہی الفاظ کے دائرے جھلتے نظر آتے ہیں۔ یہ جدید شعر ہرگز نہیں ہے۔ یہاں تو مادّیت کا وہ معاملہ ہے جسے اشترا کی مسلسل برتتے آئے ہیں۔

تیسرا شعر سامنے کے الفاظ سے تخلیق ہوا ہے لیکن زمین کیا چیز ہے اور آسمان کیا ہے اور ان دونوں کا ملاپ کس نوعیت کا ہے، بڑا سوال پیدا کرتا ہے۔ سہل ممتنع کا یہ شاعر دو درجوں کے لوگوں سے ملاقات کی کیفیت کا حال روشن کر رہا ہے تو بڑی طاقتوں کے ساتھ چھوٹی طاقتوں کے عارضی طور پر ہاتھ ملانے کے خطرناک عوامل کی نشاندہی بھی کر رہا ہے۔ گویا یہ سادہ اور سہل شعر معنویت کی گہری سطح میں ڈوبا ہوا ہے۔

چوتھے شعر میں ایک تلقین ملتی ہے۔ لیکن یہ تلقین کسی محتسب کی نہیں ہے، نہ کسی قاضی کی ہے بلکہ ایک فنکار کی ہے جو لمبی عمر کا خواہاں نہیں۔ عمر جتنی بھی قلیل ہو با معنی ہو۔ اس لئے بہت زیادہ بجھتے ہوئے زندہ رہنا، مفلوج زندگی گزارنا، فکر و عمل سے بیگانہ رہنا مناسب نہیں۔ اچھا تو یہ ہے کہ انسان بجلی کی طرح متحرک رہے، چاہے اس کا وقفہ جتنا بھی محدود کیوں نہ ہو۔

پانچویں شعر میں انسانی سرشت کی اس نفسیات سے بحث کی گئی ہے جس میں معصوم انسان بھی خواہشوں کا پیکر نظر آتا ہے جس کی خاکساری کے پیچھے بھی آسمان کو چھو لینے کا قصہ مضمر ہوتا ہے۔

چھٹے شعر میں شاعر نے اپنی طبیعت کے فقیرانہ روش کو خوشی و غم سے ماوراء ہونے کی دلیل سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ''ہونا ہی تھا'' کی ترکیب نے اسے فطری امر قرار دیا ہے۔ حالانکہ یہ شعر کچھ ایسا نہیں کہ اسے نقل کیا جاتا لیکن میں نے پہلے ہی کہا کہ

یہاں انتخاب کا کوئی عمل نہیں ہے۔

ساتواں شعر پھر ایک طرف اشترا کی نقطۂ نظر پیدا کر رہا ہے تو دوسری طرف فرائڈ کی طرف بھی لے جا رہا ہے۔ الفاظ نگینے کی طرح جڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور سادگی و پرکاری نمایاں ہے۔

آٹھواں شعر پڑھ کر مجھے رابندر ناتھ ٹیگور کی ایک نظم یاد آ گئی۔ ایک بار ایسا ہوا کہ ایک فقیر اپنی جھولی لئے بھیک مانگنے نکل گیا۔ کچھ ہی دور آگے بڑھا تھا کہ ایک رَتھ آتا ہوا دِکھائی دیا جس پر امیر شہر سوار تھا۔ وہ بہت خوش ہوا کہ اپنی جھولی اس کی طرف بڑھا دوں گا اور آج جو کچھ بھی حاصل ہوگا شاید وہ اس کی زندگی کے لئے کافی ہو جائے۔ جیسے ہی رَتھ فقیر کے قریب ہوا قبل اس کے کہ وہ اپنی ہتھیلی اس کے سامنے پیش کرتا، امیر شہر نے اپنا خالی ہاتھ اس کے سامنے پیش کر دیا۔ فقیر کی سمجھ میں کچھ نہ آیا۔ اس نے اپنی جھولی میں سے ایک دانہ نکال کر اس کی ہتھیلی رَکھ دیا۔ نظم یہیں پر ختم ہو جاتی ہے اور اس پر ادبی بحث کی ایک فضا قائم ہو جاتی ہے۔ بظاہر یہ نظم ''لوک ادب'' کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی گہری معنویت پر آج تک بحث جاری ہے۔ عالم خورشید نے معلوم نہیں یہ نظم پڑھی بھی ہے یا نہیں لیکن کچھ عجیب انداز میں وہی قصہ اس شعر میں پیش ہوا ہے لیکن بے حد دلکش انداز میں۔ لیکن یہاں یہ صورت بھی اُبھر رہی ہے کہ اب تو برسر اقتدار غریبوں اور مفلسوں کی جیبیں بھی کترنے لگے ہیں۔ گویا یہاں ہر لفظ اپنی معنویت کے لحاظ سے عمیق ہے لیکن سادگی بہر حال قائم ہے۔

نویں شعر میں زندگی کی گراں باری میں ہنس کھیل لینا اور ایسے ہی حالات میں زندگی کی سبیل پیدا کرنا ایک بھلا سا کام ہے لہٰذا ہر حال میں مسکرانا اور زندگی کو خوشحال بنانا انسانی عظمت کی دلیل ہے۔

دسویں شعر میں کچھ عجیب انداز سے ''زیست'' کے خدوخال کی بات کی گئی ہے۔ لیکن یہ زیست کون ہے؟ اور کیا ہے؟ اس پر طویل مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔ محبوب کے حوالے سے بھی اور حالات کے پس منظر میں بھی۔ یہاں بھی عالم خورشید کی چابک دستی نمایاں ہے۔

گیارہواں شعر کیا حصول آزادی کے سلسلے میں ہے یا کہ کچھ اور؟

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
کہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

کہیں یہ اس شعر کا عکس تو نہیں؟ غرض کہ کئی سوالات اُبھرتے ہیں اور تفصیلی بحث کے متقاضی ہیں۔

بارہواں شعر ایک طرف قدیم لوک کہانی کے طلسم کی گونج پیدا کر رہا ہے تو دوسری طرف حالات حاضرہ سے ہم آہنگ بھی ہو رہا ہے۔ خالق کو پتھر بنانے کی بڑی کوششیں ہوئیں لیکن وہ تو بچ نکلا۔ تو آج کا سحر کیا ہے؟ کوئی کیوں اسے پتھر بنانا چاہتا ہے؟ اس کاوش میں اس نے کون کون سے عمل کئے؟ اس نے بچنے کے کیا کیا طور اپنائے؟ وغیرہ وغیرہ۔ غرض کہ آج کی مادّی زندگی میں کسی معصوم کو پھنسانے اور اس کے استحصال کرنے کی جیسی کاوشیں ہوتی ہیں ان کا اظہار اس شعر میں نمایاں ہے۔ ہوسکتا ہے کہ کچھ اور معنوی پہلو بھی ہوں۔

آخری شعر فکر کو متحرک کر دیتا ہے۔ شاعر تہہ آب کیا دیکھنا چاہتا ہے؟ کون سی چمک تلاش کرنا چاہتا ہے، پھر اس چمک میں ڈوبنے کی کیوں خواہش رکھتا ہے؟ کیا یہ شعر جنسی تاویلات سے حل ہوسکتا ہے؟ یا کچھ اور...... تو وہ کچھ اور کیا ہے؟ گویا یہاں بھی سادہ الفاظ پُر کار بن گئے ہیں اور خیالات کی ایک دنیا سجاتے چلے جاتے ہیں۔

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان اشعار میں تازگی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ساتھ ہی زندگی کا انبساط و غم بھی، بیان کی سرشاری ہر جگہ ہے اور سادگی و پرکاری کا کمال بھی۔

میں نے بہت پہلے ان کے بارے میں لکھا تھا کہ عالم خورشید جدید عہد کے ایک قابل لحاظ شاعر ہیں جن کے یہاں جدید تر ادبی لہر بڑی توانائی کے ساتھ محسوس کی جاسکتی ہے۔ میں یہاں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جدید تر لہر سے میری مراد حزن سے نکل کر نشاط کی طرف مائل ہونا ہے جو رویہ جدیدیت کے بعد کا ہے۔ میرے اس یقین کو ان کے مجموعے ''خیال آباد'' کے اشعار نے مزید مستحکم کیا ہے۔ جس امر پر یقیناً بعض لوگ اصرار کریں گے وہ سہل

ممتنع کی کیفیت ہے جس کی تفصیل میں نے پیش کی ہے۔ لہٰذا ایسے اشعار کا رشتہ غالب کے متعلقہ اشعار سے قائم کیا جاسکتا ہے لیکن یہ بات بہت دور رس ہوگی۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ عالم خورشید اپنے فکر و خیال کو سادگی کا جامہ پہنانے میں بڑی انفرادیت رکھتے ہیں اور ان کی بوطیقا بھی ایسے ہی کیف سے عبارت ہے۔

عالم خورشید کے تضادات کو ان کی بوطیقا کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہئے۔ تقریباً ۳۰ برس سے شعری تخلیقات میں رچے بسے ہیں اور اپنے شعر کو نک سک سے درست کرنے میں کلاسیکی انداز بیان اختیار کرتے ہیں۔ یہ بات غیر اہم نہیں ہے اور یہی ان کی شناخت کا باعث ہے۔ میں الگ سے ان کے مختلف مجموعوں سے ایک انتخاب اسی شمارہ میں شائع کر رہا ہوں جنہیں میرے مضمون کے ساتھ پڑھنا چاہئے تا کہ جن خصوصیات کا میں انہیں علمبردار بنا رہا ہوں، جو میری نگاہ میں ان کی شاعری کا وصف ہیں، وہ مزید واضح ہو جائیں۔ ویسے موصوف نے ایک جگہ اپنی شاعری کے پس منظر کی وضاحت اس طرح کی ہے جو ان کے فکری اور فنی رویے کو نمایاں کرتا ہے:

''ایک قاری کی حیثیت سے جب میں نے اپنی شاعری کا جائزہ لیا تو مجھے محسوس ہوا کہ اس میں ایک طرف اداسی، مایوسی اور محزونی کی کیفیات کا عکس دکھائی دیتا ہے تو دوسری طرف خوشی، جوش، ولولہ اور سرکشی کے تیور بھی موجود ہیں۔ فرد کی حیثیت سے کبھی اپنی ڈگر پر تنہا چلنے کا رجحان دکھائی دیتا ہے تو کہیں بھیڑ کے ساتھ علم اٹھانے کا عزم بھی۔ لہجہ کہیں نرم ہے تو کہیں سخت۔ کہیں دھیما ہے تو کہیں بلند آہنگ، کہیں سرگوشی ہے تو کہیں چیخ، کہیں طنز کی تلخی اور کاٹ ہے تو کہیں محبت کی حلاوت۔ مختصر یہ کہ میری شاعری میں ایک ساتھ کئی طرح کی آوازیں اور کیفیات گڈمڈ دکھائی دیتی ہیں۔''

(''میں اور میری شاعری''، مجموعہ ''خیال آباد''، صفحہ: ۱۲)

عالم خورشید کی غزلوں میں شعری تجربے جنہیں تکنیکی تبدیلیوں سے ہمکنار سمجھا

جائے وہ تقریباً عنقا ہیں لیکن یہ دلچسپ بات ہے کہ روایتی اسلوب کو تازہ کاری کے ساتھ پیش کرنا ایک ایسا اجتہاد ہے جو شاید و باید اس صورت حال کو سمجھنے کے بعد ان کی شاعری کے تمام جوہر آئینہ ہو جاتے ہیں اور کوئی چیز گنجلک باقی نہیں رہتی۔ ان کے ہاں معنوی پیچیدگی نہیں ہے، تکثیریت بھی بہت زیادہ نہیں ہے لیکن جو ہے وہ تمام تر تازگی کے ساتھ ہے جو ان کی شاعری کو ایک خاص عمق اور ایک خاص کیف سے بہرہ مند کرتی ہے۔

میں عالم خورشید کو سادگی اور تازہ کاری کا شاعر باور کرتا ہوں۔

گیلی مٹّی کا شاعر: فرحت احساس

اردو غزل کی طویل ارتقائی مسافت میں کتنے منازل سامنے آئے ہیں ان کا احاطہ ایک مشکل امر ہے۔ غزل کے مختلف تیور کی چھان پھٹک میں ذہین لوگوں نے بھی بڑی محنت کی ہے۔ لیکن عجیب بات ہے کہ مختصر سانچے میں اس کے بدلتے ہوئے تیور کا تمام تر ادراک اب بھی نہیں ہو پایا ہے۔ اس صنف کے تشکیلی دور سے لے کر آج تک ایک پوری دنیا آباد ہے۔ عمومیت کو منہا کیجئے تو پھر اس کے نقوش کے اتنے پہلو سامنے آئیں گے کہ ان کا شمار آسان نہیں ہوگا۔ جس طرح آدمی اپنے ارتقائی سفر میں اپنی مختلف شکلیں رکھتا ہے کہ ایک دوسرے سے اتنی مختلف کہ اسے صاف پہچاننا کارِ مشکل نہیں۔ غزل کی صنف میں جو اشعار آباد ہیں ان کا حال بھی یہی ہے۔ یہ مشابہت دوراز کار ہو سکتی ہے لیکن سچائی یہی ہے۔ میں مکھی پر مکھی مارنے والے غزل گویوں کی بات نہیں کرتا بلکہ ذاتی احساسات و جذبات کے پس منظر میں تخلیقی جوت سے بھرپور غزلوں کے امکانات سے پیدا ہونے والے نت نئے پہلو کو نشان زد کرنا کتنا مشکل کام ہے اس امر پر زور دے رہا ہوں۔

میری مشکل یہ ہے کہ میں عمومی باتیں کہنا نہیں چاہتا ورنہ غزل کے مزاج و منہاج کو اس کے بعض متعینہ خصائص کے عقبی حوالے سے صفحات کے صفحات قلم بند کر دینا کوئی امر محال نہیں۔ لیکن میں تو ہر غزل گو کی اس کی اپنی شکل و صورت کی شناخت کے در پہ رہنے میں مسرت محسوس کرتا ہوں۔ اس جوکھم میں بڑے کڑے کوس طے کرنے پڑتے ہیں۔ لیکن کیا کیا جائے کہ کسی بھی تخلیق کی تفہیم کی یہ صورت ہی میرے نقطہ نظر سے مستحسن ہے۔

گزشتہ پچیس تیس سال سے لکھنے والے شاعروں کے سامنے چیلنجز کافی رہے ہیں۔ عشق و عاشقی، فراق و وصال، رندی و سرمستی، قول و قرار، پاس وفا اور بے وفائی، حسن و عشق کی دلبری، دلکشی اور کشاکش وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جو بہت دنوں تک غزل کے محتویات کا حصہ رہے ہیں۔ ایسی صورتیں آج بھی بعضوں کے یہاں مل سکتی ہیں لیکن ان کی معنویت سرے سے بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ اب یہ محض کسی متعینہ کیف کے اظہار کا ذریعہ نہیں بلکہ نئی صورتوں کے تخلیقی اظہار کا وسیلہ ہے، اس لئے ان کی متعینہ معنویت کوئی چیز نہیں بلکہ ان کا نیا معنوی محور ہی قابل لحاظ ہے اور جو کسی بھی شاعر کی اپنی شناخت کا وسیلہ بھی۔

فرحت احساس دوسرے شاعروں سے الگ تھلگ اپنی بساط بچھانا چاہتے ہیں۔ انہوں نے بہت کم لکھا ہے لیکن جو سرمایہ بھی اب تک سامنے آیا ہے اس کی نوعیت ایک جہان آباد کی ہے جس کے باسی اپنے نمایاں چہرے سے سبھوں سے الگ معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل فرحت احساس اپنی تخلیقی قوت سے کنکریٹ کو **Abstract** اور **Abstract** کو کنکریٹ بنانے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں موضوع ایک سیّال مادّہ ہے۔ لیکن یہ سیّال مادّہ ان کی مٹّھی میں اس طرح آجاتا ہے کہ ایک نئی شکل اختیار کر کے ہی نکلتا ہے، وہ پھسلتا نہیں ہے، نہ بہنے کے عمل سے دوچار ہوتا ہے۔ ان کی پوری شاعری ایک **fluid situation** کا پتہ دیتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ہر لمحہ اس خیال میں رہتا ہے کہ جو زندگی اس پر لادی گئی ہے وہ ناگزیر تو ہے لیکن ایسی زندگی کے نئے ہیولے پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اپنی آہ و زاری، حزن و یاس کے اظہار کے لئے وہ ایسے الفاظ تلاش کرتے ہیں کہ جو یوں تو سامنے کے ہوتے ہیں لیکن ان کے برتاؤ سے ان کے اندر ایک نئے قسم کا تناؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ ایسا تناؤ فضا کو **Tense** بھی بناتا ہے اور آخری مرحلے میں تطہیر کی صورت بھی پیدا کرتا ہے۔

فرحت احساس کی غزلوں کا ایک سرسری مطالعہ بھی اس نتیجے پر پہنچاتا ہے کہ وہ نئے شہر کی ہماہمی، مادّہ پرستی، بھاگ دوڑ اور آخری مرحلے میں گراوٹوں سے سخت متاثر ہیں۔ وہ

ایسی شہری زندگی کے مشینی پرزہ نہیں کہ اس کے تمام طور طریقے کو قبول کرلیں لیکن مجبوری یہ ہے کہ ایسے حالات میں جیتے رہنا بھی ناگزیر ہے، تب شاعر اس کی ضد کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور وہ ضد یوں پیدا ہوتی ہے کہ شہر کی کنکریٹ صورتوں کے مقابلے میں ریگستان، صحرا، دشت اور اسی قبیل کے دوسرے فطری میدان کی طرف توجہ کرے۔ حالانکہ ایسے فطری عوامل ہمیشہ مشقت اور منفی کیفیات کی دلیلیں رہی ہیں۔ لیکن کیا کیا جائے کہ شہری زندگی کی بے بضاعتی دشت وصحرا کی طرف رجوع کرنے میں عافیت کا پہلو پیش کرتی ہے۔ فرحت احساس اپنی تمام حسّیات کے ساتھ نئے شہر کے ایک بے گانہ باسی ہیں۔ یہ بے گانگی ان کے ہیجان کا بھی باعث ہے اور یہی ان کی تخلیقی قوت بھی ہے۔ ذرا ٹھہر کر چند اشعار دیکھئے:

یہ فلک شگاف عمارتیں، مرے آب و گل سے بچھڑ گئیں
مرے آب و گل پہ کرم نہ کر، تو عمارتوں کو زوال دے

دیکھو تم اپنے کچے در و دیوار کو پکا مت کروانا
شہر میں جب بھی آئیں گے ہم تو تمہارے گھر ہی قیام کریں گے

ہاتھوں سے اٹھاتے ہیں جو مکاں آنکھوں سے گراتے رہتے ہیں
صحراؤں کے رہنے والے ہم شہروں سے نباہ نہیں کرتے

سونے سیاہ شہر پہ منظر پذیر میں
آنکھیں قلیل ہوتی ہوئی اور کثیر میں

تمام شہر کی آنکھوں میں ریزہ ریزہ ہوں
کسی بھی آنکھ سے اٹھتا نہیں مکمل میں

کچھ یاد گار شہر ستمگر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

شام سے سوچ رہا ہوں ناصر
چاند کس شہر میں اترا ہوگا

(ناصر کاظمی)

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چرچہ ترا
کچھ نے کہا یہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

(ابن انشا)

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل ہے کوئی
اک ایسی شئے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے

(شہریار)

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

(احمد فراز)

حسن کے سمجھنے کو عمر چاہئے جاناں
چار دن کی چاہت میں لڑکیاں نہیں کھلتیں

مرے ماتھے پہ ترے پیار کا ہاتھ
روح پر دست صبا ہو جیسے

(پروین شاکر)

یہاں میں نے مثال میں کوئی ایسا شعر پیش نہیں کیا جس کا تعلق پرندوں سے ہو،

سوائے نیند کی شکلوں کے اور کچھ بھی نہیں
تمام شہر کسی خواب خود گذار میں ہے

اتنے بڑے شہر میں کوئی نہیں ہے مرا
جس سے ملاقات تھی وہ بھی روانہ ہوا

تو مجھ کو جو اس شہر میں لایا نہیں ہوتا
میں، بے سر و ساماں، کبھی رُسوا نہیں ہوتا

میں شہر میں کس شخص کو جینے کی دعا دوں
جینا بھی تو سب کے لئے اچھا نہیں ہوتا

ان اشعار کے مطالعے کے وقت میرا ذہن چارلس جینکس کی طرف راجع ہو گیا۔ دراصل وہ ایک مابعد جدید رویے کی نشاندہی کرتے ہوئے عمارت سازی کو موضوع بناتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ شہروں کے مکانات مصنوعی زندگی کی عکاس ہیں، جہاں نہ رہائشی بے تکلفی ہے اور نہ ایک دوسرے سے محبت، نہ جذبۂ قربانی، نہ یگانگت۔ یوں تو وہ باتیں نئے شہر کے حوالے سے کہتا ہے لیکن دراصل اس کا اطلاق آج کی مصنوعی شہری زندگی پر بھی ہو رہا ہے۔ یہاں فرحت احساس نے دراصل فلک شگاف عمارتوں کے خلاف آواز بلند کرنی چاہی ہے جس میں تہذیبی زندگی مسلسل شکار ہو رہی ہے۔ چنانچہ وہ ایسی عمارتوں کو زوال آمادہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ پھر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ کچے مکان میں رہنا انہیں زیادہ پسند ہے۔لہٰذا ان کا مشورہ ہے کہ در و دیوار کو پکا نہ کیا جائے۔ پھر وہ شہروں سے نباہ کرنے کے بجائے صحرا نوردی کو فوقیت دیتے نظر آتے ہیں۔ وہ اس کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ آنکھوں کی اپنی Capacity ہے۔لیکن دل و دماغ کے ساتھ اِتنی کثرت سے قبیح مناظر

ہیں جن کا احاطہ دُشوار ہے۔ اُنہیں یہ بھی احساس ہے کہ وہ ایسے شہر میں بس ریزہ ریزہ ہیں اور یہ پورا شہر ان کا بوجھ سنبھال نہیں سکتا۔ اور یہ بھی کہ شہروں کی حالت مسلسل خواب خودگذار جیسی ہے جہاں نیند (سستی) کے غلبے کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ فرحت احساس کو احساس ہے کہ اتنے بڑے شہر میں ان کا کوئی بھی نہیں اور وہ اس کا گلہ کرتے ہیں کہ جس نے انہیں شہر میں لایا گویا اس نے انہیں رُسوا کیا، یہاں تک کہ وہ کسی کو شہری زندگی گزارنے کی دعا نہیں دے سکتے کہ ایسی زندگی کوئی معنی نہیں رکھتی۔

نئی زندگی کی علامت شہر تمام تر شگفتگی کی قتیل بن کر اُبھرتی ہے۔ گویا شہر آج کی پراگندہ زندگی کا اشاریہ بن جاتا ہے جہاں بے گانگی اور بے چارگی کی حکمرانی ہے اور لطف وعنایات عنقا۔

دراصل فرحت احساس معصومیت کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں وہ تمام فعل جو معصومیت سے عبارت ہے، جس میں سادگی ہے، جس میں فطری انداز ہے، جس کا کوئی کھوٹا نہیں، ان کا مرکزی تصور ہے۔ لہٰذا عشق و عاشقی کے مرحلے میں بھی وہ بدن کی معصومیت پر خاصا زور دینا ضروری سمجھتے ہیں۔ لہٰذا بدن، مٹی، چاک وغیرہ زندگی کے مختلف معصوم مظاہر کی طرح ان کے یہاں اُبھرتے ہیں جن میں جنسی والہانہ پن بھی موجود ہے اور ازلی معصومیت کا پرتو بھی۔ چند اشعار دیکھئے:

میں رونا چاہتا ہوں خوب رونا چاہتا ہوں میں
اور اس کے بعد گہری نیند سونا چاہتا ہوں میں

یہ کچی مٹیوں کا ڈھیر اپنے چاک پر رکھ لے
تری رفتار کا ہم رقص ہونا چاہتا ہوں میں

کبھی تو فصل آئے گی جہاں میں میرے ہونے کی
تری خاکِ بدن میں خود کو بونا چاہتا ہوں میں

مرے سارے بدن پر دوریوں کی خاک بکھری ہے
تمہارے ساتھ مل کر خود کو دھونا چاہتا ہوں میں

اس غزل کے سارے اشعار فرحت احساس کے معصوم فکری رویّے کے داعی ہیں۔ پہلے شعر میں رونے کی علامت عجیب و غریب معصوم منظر نامہ اپنے ساتھ لاتی ہے۔ یہاں حسّاس شاعر معصوم بچے کی طرح رونا بھی چاہتا ہے اور اس کے بعد گہری نیند میں غرق ہونا بھی۔ یہ دونوں صورتیں ایک بچپن کی فضا پیدا کرتے ہیں اور معصومیت کی تمام لکیروں کو نمایاں کرنے کا باعث بھی ہیں۔ ظاہر ہے شاعر بچہ نہیں ہے، لیکن آلام و مصائب کو سہن کرنے کا طریقہ بھی کیا ہے، بس یہی نہ کہ آدمی کسی طرح ایسے بخار سے نجات پالے اور پھر ایسی فضا میں چلا جائے جہاں سکون ہی سکون ہو۔ دوسرا شعر مٹی، چاک اور رقص سے مرتب ہوا ہے۔ ظاہر ہے اس میں ایک جنسی لہک ہے لیکن طہارت کی جو کیفیت ہے وہ کبھی ضائع نہیں ہوتی۔ اندازِ بیان انوکھا ہے اور سامنے کے الفاظ گہری معنویت سے ہمکنار۔ یہی وہ وصف خاص ہے جو فرحت احساس کو اپنے معاصرین میں ایک نیا چہرہ عطا کرتا ہے۔ اس کے بعد کا شعر بھی اپنے حدود کے اعتبار سے جنسی طور رکھتا ہے لیکن یہاں بھی خاکِ بدن نے معصومیت برقرار رکھی ہے اور طہارت بھی۔ آخری شعر کے محتویات بھی مختلف نہیں۔ یوں تو اُردو کی عشق و عاشقی کی غزلیہ شاعری میں جنس ایک عمومی کیفیت رکھتی ہے لیکن غور کیا جا سکتا ہے کہ فرحت احساس اس ذیل میں نئے انداز سے سامنے آتے ہیں جہاں بیان سپاٹ نہیں۔ روز مرہ کے الفاظ معنویت کی گہری لہروں میں لپٹے نظر آتے ہیں اور ہمارے احساسِ جمال کو تازہ بہ کار بھی بناتے ہیں۔

فرحت احساس آج کی زندگی کی ناہمواریوں سے سخت نالاں ہیں۔ مادّیت جڑ پکڑتی جاتی ہے اور زندگی کی مستحسن قدریں دم توڑتی نظر آتی ہیں۔ خباثت کے اس دَور میں حسّاس شاعر اپنے تمام تر احساسِ جمال کے ساتھ رہنا چاہتا ہے لیکن رَہ نہیں سکتا۔ یہ دُنیا ایک امتحان گاہ بنتی نظر آتی ہے اور امتحان بھی ایسا جس میں صرف منفی سوالات اُبھرتے ہیں تو پھر ایک حسّاس اور ملتہب دِل کرے بھی تو کیا کرے؟ وہ ناہمواریوں کو بس دیکھتا اور سہن کرتا رہتا ہے اور اپنے جذبے کی کتھارسس کے لئے تخلیق کی جوت جگاتا رہتا ہے۔ فرحت

احساس نے اپنی غزلوں میں ایسے تمام دُکھ اور درد کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا غم ذاتی بھی ہے اور اجتماعی بھی لیکن اجتماعی منفی صورت واقعہ انہیں کچوکے لگاتا ہے۔ لیکن ایسے کچوکے ان کی دانشوری پر ضرب نہیں لگاتے بلکہ کبھی کبھی ان کی تخلیقی قوت کو مہمیز کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ تخلیقی قوت نئے استعارے وضع کرتے ہیں۔ قدروں کو نئے نہج سے پیش کرنے کا انداز بخشتے ہیں اور تمام تر چیلنجز کو قبول کرتے ہوئے ایک شان استغنا سے ہمکنار کرنے کا باعث ہیں۔ ایسے تمام امور تفصیلی توضیح چاہتے ہیں لیکن یہاں اس کا موقع نہیں ہے۔ ایک بات اور توجہ طلب ہے، اور وہ یہ کہ فرحت احساس نظموں کے بھی شاعر ہیں۔ ان کے مجموعۂ کلام ''میں رونا چاہتا ہوں'' میں خاصی تعداد میں نظمیں ہیں۔ ان پر بھی لکھنے کی ضرورت تھی لیکن یہ کام میں کسی اور وقت کے لئے اُٹھا رکھتا ہوں۔ میرا احساس ہے کہ فرحت گیلی مٹی کے شاعر ہیں اور یہ گیلی مٹی ان کی سرشت بھی ہے اور ان کا تخلیقی منظر نامہ بھی۔ اس پس منظر میں چند اشعار ملاحظہ ہوں:

سب یہ سوچتے ہیں فرحت احساس تماشا ہے کوئی
میں یہ سوچتا رہتا ہوں کس مٹی کا پتلا ہوں میں

وہ آ گیا ہے تو آزاد ہو گئے ہیں ہم
چلا گیا تو پھر اپنے بدن میں لوٹ آئے

پانی کے آئینے میں کیا آنکھ پڑ گئی ہے
دَریا میں کیسا کیسا گرداب آ رہا ہے

سوا نیزے پہ ہے دُنیا کا سورج
تو اِک نیزے پہ اپنی شام دے دے

دن اِتنے اندھیروں میں گزرتا ہے ہمارا
کچھ روشنی فجر عشا تک نہیں آتی

یہ شہر میں کیسی بھگدڑ ہے، کیا کوئی نئی بپتا ٹوٹی
سب لوگ کہاں کو جاتے ہیں، اب کون نگر کی باری ہے

دل میں بڑی آگ تھی راگ کی، بیراگ کی
اس میں مرا سر جلا، اس میں مرا گھر جلا

نئے امکانات کا شاعر: خورشید اکبر

اردو شاعری کے بدلتے ہوئے تیور پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ مختلف تحریکوں کے ذریعے اردو شاعری نے جو کروٹیں لی ہیں انہیں بھی گاہے بگاہے تجزیاتی نظر سے دیکھنے کی سعی ملتی ہے۔ بعض نئے لکھنے والوں کا یہ اصرار ہے کہ ان کی تخلیقات نہ ترقی پسندی کی اسیر ہے نہ تو جدیدیت کی اور نہ ہی مابعد جدیدیت کے تصورات سے متاثر۔ ۱۹۸۰ء کے بعد کے لکھنے والے ایسے امور پر زیادہ زور دے رہے ہیں، صرف شاعر ہی نہیں بلکہ افسانہ نگار بھی ایسے دعوے کرتے رہے ہیں۔ بعض تخلیق کاروں نے تنقید نگاری سے بھی شغف کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ اس شغف میں ان کا موقف یہی ہے کہ وہ ذہنی طور پر قطعی آزاد ہیں اور ان کے پاؤں میں کسی ازم کی کوئی زنجیر نہیں ہے۔ میں فی الوقت ایسے امور یا دعووں کی نہ تصدیق کرنا چاہتا ہوں اور نہ ہی تردید۔ ویسے میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اردو شاعری کا سرمایہ خاصا وقیع ہے۔ قدیم شعراء سے لے کر جدید تک نے جس تخلیقی قوت کا مظاہرہ کیا ہے وہ بہت مضبوط اور تناور ہے۔ اردو شاعری یا دوسری ادبی تخلیقات کا ایک سرسری مطالعہ ہی ذہن کی ترتیب و تزئین میں بہت معاون ہے۔ کوئی شاعر بہت منفرد، بہت ممتاز اور بہت الگ تھلگ رہنے کی کوشش میں بھی وراثت کی دین سے یکسر دامن کشاں نہیں گذر سکتا۔ اس کے وجدان اور شعور اور تخلیقی قوت کی بنت میں روایتوں کی بہر حال اثر پذیری ہوگی چاہے متعلقہ شاعر یا ادیب اس کا احساس نہ کرے۔ روایتوں سے اخذ و استفادہ شعوری اور لاشعوری دونوں ہی سطح پر ممکن ہے۔ اس لئے کسی بھی انفرادیت کی عقبی زمین اثرات سے خالی نہیں ہو

سکتی۔ یہ اور بات ہے کہ عظیم ترین شاعر یا خالق ایسی ہنرمندی سے اپنے کلام کو مزین کرتا ہے کہ وہ بالکل ایک نئی نہج، ایک نئی منزل اور ایک نئے موڑ کا نشان بن جاتا ہے۔

۱۹۸۰ء کے بعد کے شاعروں یا کسی مخصوص شاعر پر لکھنا خطرے سے خالی نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی ضروری ہے کہ محض ایسے شعراء کا سرسری ذکر نہ کیا جائے بلکہ چیدہ چیدہ فنکاروں پر تفصیلی مطالعے کی صورت پیدا کی جائے تاکہ ان کے ذہن ودماغ کی صحیح کیفیتیں گرفت میں آسکیں اور یہ بھی کہ وہ کس طرح انفرادی عمل کو راہ دے رہے ہیں، اس کا تعین ہوسکے۔

میں نے یہ امور اس لئے قلم بند کئے کہ میں چاہتا ہوں کہ ۱۹۸۰ء کے بعد کے منتخب شعراء پر تجزیاتی مضامین قلم بند کروں۔ ایسے شاعر صرف عظیم آباد کے نہ ہوں بلکہ ہندوستان کے مختلف تخلیق کار پر نگاہِ انتخاب پڑتی رہے اور اس طرح ان کی تفہیم کا ایک سیریز شروع ہو۔

میں نے وقتاً فوقتاً ''مباحثہ'' میں بعض شعراء کی تخلیقات پر بے حد سرسری رائیں دی ہیں۔ یہ رائیں نہ تدلیلی ہیں، نہ توضیحی اور نہ تجزیاتی۔ میرا مقصد بھی یہ نہیں تھا۔ غایت یہ تھی کہ چند الفاظ میں کچھ باتیں نشان زد کردی جائیں تاکہ مطالعے کی ایک فضا قائم ہو اور پڑھنے والے اپنے اپنے طور پر آراء قائم کرتے رہیں۔ ایسے ہی شاعروں میں خورشید اکبر ہیں، جن کے سلسلے میں مناسب موقعوں پر تقریر اور تحریر میں بعض خاص باتیں لکھتا اور کہتا رہا ہوں۔ میں نے ان کے مجموعہ ''بدن کشتی بھنور خواہش'' پر تبصرہ کرتے ہوئے بھی بعض امتیازات کی وضاحت کی تھی لیکن وہ وضاحت بھی تشنہ تھی۔ لہٰذا جب میں نے یہ ارادہ کیا کہ ۱۹۸۰ء کے بعد کے شعراء پر ایک سلسلے سے مضامین لکھوں تو خورشید اکبر سب سے پہلے میرے ذہن میں آئے، اس لئے بھی کہ بطور خاص ان کے بارے میں میری رائے بعضوں کی نگاہ میں متنازعہ بھی رہی اور یہ بھی توقع کی گئی کہ میں اپنے سرسری بیانات کو تدلیلی اور تقابلی بناؤں تاکہ خورشید اکبر کی مکمل توضیح سامنے آسکے۔

میں کسی تخلیق کو اس نقطۂ نظر سے دیکھتا ہوں کہ وہ اپنے اسلوب کے اعتبار سے اسٹاک کی شاعری سے کس حد تک قریب اور کس حد تک دور ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ خیالات

چاہے وہ جتنے بھی اہم ہوں اس کی اپیل کی بنیاد وہ لفظی لباس ہے جو شاعر اپنے مخصوص مزاج کے لحاظ سے اختیار کرتا ہے۔ خیالات کا لباس ہی اسلوب ہے اور اس کی اپنی اہمیت ہے۔ بلاغت کا پورا نظام دراصل خیالات کو ایک خاص طرح کا لباس دینے کا نام ہے۔ لہٰذا جسم اور لباس کی ہم آہنگی ایک لازمی امر ہے۔ جس طرح مختلف لوگ مختلف طریقے کے لباس زیب تن کرتے ہیں اور سبھی کا ایک ہی موقف ہوتا ہے کہ اپنے جسم کو روپوش رکھیں۔ لباس سے ایک دوسرا مصرف بھی لیا جاتا ہے، اور وہ یہ کہ اس سے روپوشی سے زیادہ بعض اعضاء کو نمایاں کرنے کا احساس ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض لوگ اپنے ملبوسات سے پہچانے جاتے ہیں۔ غرض کہ الفاظ کے برتاؤ میں جس طرح کا انداز ہوتا ہے وہی اسلوب کا نشان بن جاتا ہے یا شناخت یا پہچان۔ عمومی ذہن کے شاعروں کے یہاں ایسا کچھ نہیں ہوتا۔ بس خیالات کو نثری طور پر برتتے ہوئے منظوم کر دینا ان کی غایت ہوتی ہے۔ گویا ان کے یہاں لباس کی تازہ کاری نہیں ہوتی اور ان کا ڈکشن محدود اور مفلوج معلوم ہوتا ہے جنہیں دیکھتے ہی آنکھیں حیرت واستعجاب سے زیادہ اذیت میں مبتلا ہو جاتی ہیں۔

خورشید اکبر کے یہاں ایک عجیب قسم کی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں شعوری طور پر نیا بننے کی کوشش نظر آتی ہے اور اس عمل میں وہ میکانکی نہیں ہوتے بلکہ ضرورت کے مطابق وہ لفظوں کو اپنے مزاج اور میلان کے مطابق نئے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہمارے یہاں بعض برگزیدہ اور اہم شعراء کے یہاں ایسا عمل بہت تیز ہے۔ میرؔ نے لفظ و معنی کے باب میں ایک عجیب غیر پرشکوہ مگر دلدار قسم کا ڈکشن پیدا کیا، جس میں سوئے سوئے لفظ دوسروں کے ذہن و دماغ کو متحرک بنائے رہتے ہیں۔ غالبؔ نے آواز قدرے بلند کی لیکن اپنے شکوہ کو حدود ضبط سے آگے بڑھنے نہیں دیا اور تخئیل کی اڑان کو ایک وجدان میں اس طرح پیش کیا کہ زندگی کی بوقلمونی اپنے تمام تر جمالی کیف کے ساتھ نمایاں ہو گئی۔ اقبالؔ نے شاعری کا آہنگ تو بلند کیا لیکن اپنی اختراعی قوت، آہنگ پر مکمل اختیار سے موسیقیت کی ایک کیفیت پیدا کی، اس حد تک کہ انتہائی فطری اور فلسفیانہ خیالات بھی موجِ

رواں کی طرح ابھر گئے اور اپنے ساتھ سوچنے اور غور کرنے والے ذہن کو بہا کر لے گئے۔ اکبرالٰہ آبادی نے زندگی کی ناہمواریوں، اخلاقی پستیوں اور بدلتی ہوئی قدروں کو یوں پیش کیا جیسے وہ شعر نہ ہوں بلکہ اپی سوڈس ہوں اور ایسے اپی سوڈس میں ان کا اپنا نقطۂ نظر، اپنے وضع کردہ ڈکشن کے تابع ہوں، جو نیا بھی ہو اور تصوّرات کے نئے امکان پیدا کرے۔ ان برگزیدہ شعراء سے الگ حال ہی کے چند شاعروں پر نگاہ ڈالی جائے، مثلاً بانی، ناصر کاظمی، شجاع خاور ایسے لوگ ہیں جنہوں نے اپنے طور پر نئی راہ تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ دوسرے قابل لحاظ شعراء جن پر بہت کچھ لکھا بھی گیا ہے، مثلاً منیر نیازی، منیب الرحمٰن، محمد علوی، ظفر اقبال، منموہن تلخ اور عمیق حنفی کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ان کا ایک اپنا اختصاص ہے اور یہ اختصاص ہی انہیں مرکز نگاہ بنائے ہوئے ہے۔ ان سے پہلے مجھے یگانہ چنگیزی کا بطورِ خاص ذکر کرنا چاہئے تھا جنہوں نے عظیم آباد سے لے کر لکھنو تک دبستانِ شاعری کی ہم آمیزی سے ایک پراز کار اور دلکش اسلوب کا مظاہرہ کیا لیکن یہ مظاہرہ منتخب اشعار کے حوالوں ہی سے ممکن ہے۔ خورشید اکبر ایسے شاعروں سے اکتساب کریں یا نہ کریں، ان کے یہاں زبان و بیان کو روایت سے الگ کرنے کی ایک سوچی سمجھی فکر اور تدبیر ملتی ہے۔ یہ تدبیر کافی مطالعہ اور ہنرمندی کا تقاضہ کرتی ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ خورشید اکبر نے اپنے آپ کو بھیڑ سے الگ رکھنے کی سعی کی ہے اور اس سعی میں وہ بے حد کامیاب نظر آتے ہیں۔ چند اشعار دیکھئے:

دل دروازے بیٹھ سکھی دربانی کر
رونا دھونا چھوڑ چنر کو دھانی کر

پریتم پیاسی پریت اداسی رین کٹھور
ٹوٹ نہ جائے دور جتن سیلانی کر

ہمارے بعد برہنہ رہے نہ کوئی وجود
بس ایک آخری خواہش کفن سے چاہتے ہیں

زمیں پہنی گئی اور آسماں اوڑھا گیا برسوں
بدن کی خانقاہوں میں خدا سویا رہا برسوں

فنا رنگت چٹانوں میں بقا کی نہر پنہاں تھی
کہ محو تیشہ اندازی رہا دستِ دعا برسوں

دریا میں بہت کچھ ہے روانی کے علاوہ
مدت سے میں سیراب ہوں پانی کے علاوہ

اگر مہلت ملے تو قاتلانِ شہر سے پوچھو
میں کس کی جان ہوں کیوں سینۂ خنجر میں رہتا ہوں

برستے ہیں برس جاتے ہیں کتنے
بتا پانی کہاں رکھا ہوا ہے

یہ اشعار میں نے بلا انتخاب جہاں تہاں سے اٹھا لئے ہیں لیکن غور کیجئے تو ان ہی سے یہ پتہ بھی ملتا ہے کہ خورشید اکبر اپنے خیالات کو نئے ڈھب سے نہ صرف پیش کرنا چاہتے ہیں بلکہ اس عمل میں کامیاب بھی ہیں۔ پہلے شعر کی رومانی کیفیت کسی دُلہن، نئی نویلی دُلہن کی شرم و حیا کی مکمل تصویر پیش کر رہی ہے لیکن نہ تو کہیں وصل کا ذکر ہے، نہ اس کی شیرینی یا لذت کا۔ یہ ایسا indirect اظہار ہے جو مشکل ہی سے کسی کے قبضے میں آ سکتا ہے۔ الفاظ کے در و بست میں بھی ایسی رنگینی چھپی ہوئی ہے جس کی وضاحت سے شعر کی رنگینی کجلا سکتی ہے۔ دوسرے شعر میں بھی وہی آہنگ ہے لیکن معنی مختلف ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ یہ تو ہندی دو ہے یا ہندی مزاج کی عکاسی کرنے والے اشعار ہیں لیکن یہ بڑی بھول ہوگی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ

© جملہ حقوق بحقِ مصنف محفوظ!

MAANA KI JIBILLAT
by
Prof. Wahab Ashrafi
Year of Ist Edition 2008
ISBN 81-81-8223-340-2
Price Rs. 200/-

نام کتاب	:	معنی کی جبلّت
مصنف	:	پروفیسر وہاب اشرفی
انتخاب وترتیب	:	ڈاکٹر ہمایوں اشرف
کمپوزر	:	تنویر احمد
سنِ اشاعت اوّل	:	۲۰۰۸ء
قیمت	:	۲۰۰ روپے
مطبع	:	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔۶

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(India)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 091-011-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
website: www.ephbooks.com

حالانکہ اردو شاعری اور عشقیہ اردو شاعری میں بعض پرندے ایک خاص رول انجام دیتے ہیں۔ سامنے کی مثال ہما، بلبل، کبوتر جیسے پرندے ہیں۔ کبھی کبھی بغیر نام کے بھی لفظ طائر یا پرندہ استعمال ہورہا ہے اور آج کی شاعری میں تو کربلا کے استعارات کے ساتھ ساتھ طیور کی دنیا سے اخذ و افادے کی صورتیں زیادہ نمایاں ہوگئی ہیں۔ لیکن یہاں ٹھہر کر ایک بات کہنا چاہتا ہوں کہ اصنام کا معدوم ہونا اقبال نے بڑی شدت سے محسوس کیا تھا چنانچہ انہوں نے اپنی تخلیقی قوت سے علامتیں وضع کیں جو اصنام ہی کی طرح اپنی قوت کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ جن بنیادی علائم پر اقبال کی شاعری کھڑی ہے وہ از خود ذہن میں آسکتے ہیں۔ مثلاً ابلیس، آفتاب، بت، بت کدہ، برہمن، بلبل، تقدیر، قمر یا چاند، دل، شاہین یا شہباز، شمشیر یا تلوار، شمع، عشق، فردوس، فقر، کافر، مومن، خودی، بے خودی وغیرہ۔ اسی طرح بلبل، چکور، زاغ، شاہین، عقاب، کبوتر، کرگس اور مرغ۔ ایسے الفاظ میں چند وہ بھی ہیں جو اپنے اپنے انداز سے شعراء اپنی عشقیہ شاعری میں برتتے رہے ہیں۔ مجھے یہاں صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ صنمیات کی کمی کو عربی، فارسی اور اردو کے شعراء نے اپنی تخلیقی قوت سے علامتوں کی حد تک لے جانے کی کوشش کی ہے۔ ایسے شعراء جو ان کی اکہری معنویت سے دور رہے ہیں اور معنی کی دنیا بسائی ہے وہی اہم بن کر تاریخ میں محفوظ ہوئے ہیں یا ہورہے ہیں۔

نئے شاعروں نے ہندی یا ہندو تلمیحات کی طرف کچھ زیادہ ہی توجہ کی ہے۔ دکنی شاعری میں ایسی صورتیں نمایاں تھیں نظیر اکبرآبادی نے انہیں اپنے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ فراق نے ان امور پر خصوصی توجہ کی۔ بعض صنفوں میں ہندی دیو مالا خوب خوب استعمال ہورہے ہیں۔ گیت اور دوہوں میں ان کے استعمال کا ایک طویل سلسلہ ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے کہ متعینہ صنمیات کا خزانہ ہماری اردو شاعری کا مزاج نہ کل متعین کرتا تھا نہ آج۔ ہمارے شعراء کی تخلیقی صلاحیتیں ان کے اپنے مخصوص مزاج کی دین ہیں۔ ایسے میں ان کی عشقیہ شاعری کے رموز و علائم بھی دنیا کی شاعری سے بہت مختلف

یہاں اُردو کے ٹکسالی الفاظ سے انحراف کرتے ہوئے فطری طور پر ایسے الفاظ منتخب کئے گئے ہیں جو نہ صرف یہ کہ شاعر کے مافی الضمیر کو ادا کر رہے ہیں بلکہ پڑھنے والوں کے حسیات کو مہمیز کرتے نظر آ رہے ہیں۔ روٹی کپڑے کے مطالبات تو مفلسوں کے پہلے اور آخری مطالبات ہیں۔ پوری ترقی پسند شاعری ایسے خیالات کے گرد گھومتی ہے لیکن اس تیسرے شعر میں بیان بالکل انوکھا اور نیا ہے اور اسے انوکھا بنانے میں شاعر خود ایک کردار کی طرح سامنے آیا ہے جس کا کفن ایک عالم خیال روشن کر رہا ہے۔ احساسات کی نزاکت پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور ایک تحیّر کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ چوتھا شوخ شعر مذہبی ذہن رکھنے والوں کے لئے تکدر پیدا کر سکتا ہے لیکن اندازِ بیان بالکل منفرد ہے۔ زمیں پہننا اور آسماں اوڑھنا شاعر کی تخلیقی اپج کو نشان زد کرتا ہے۔ بدن کی خانقاہ بھی نئے اسلوب کی طرف رغبت کا اعلانیہ ہے۔ ویسے یہ شعر بھی انسانی وارفتگی سے زیادہ اس کے افلاس کو نمایاں کرتا ہے۔ کئی دوسری توجیہات بھی ہو سکتی ہیں۔ پانچویں شعر میں چٹانوں کا فنا رنگ ہونا اور اسی میں بقا کی نہروں کا پوشیدہ ہونا ایک ایسا **paradox** ہے جس پر نگاہ فوراً پڑ سکتی ہے۔ ایک پرانے خیال کو جو تیشہ کی روایت سے متعلق ہے نیا لباس پہنا دیا گیا ہے اور اس طرح کہ فنا بقا میں مبدّل ہونے کے امکانات سے خالی نہیں، لیکن یہاں تیشہ انداز کا دست بہ دعا رہنا ایک خاص لطف پیدا کر رہا ہے۔ شعر کا یہ لباس نیا بھی ہے اور پرکشش بھی جس کی طرف توجہ ہونی چاہئے۔ دریا کی روانی اپنی جگہ پر لیکن ایسے میں شاعر کی سیرابی کس شئے سے ہو رہی ہے یہ ایک سوال ہے اس لئے کہ ایسی سیرابی پانی کے علاوہ ہے۔ معنی کا ایک سیلاب ہے کہ امنڈتا چلا آتا ہے۔ کہیں وصل کا امکان پیدا ہو رہا ہے تو کہیں غایت خشکی کا۔ یہ ایسی آئرنی ہے جس کی تحلیل محال ہے۔ گویا چھٹا شعر اپنا الگ مزاج رکھتا ہے۔

فسادات پر بے شمار اشعار کہے گئے ہیں اور اکثر شعروں میں نثری بیان نمایاں ہے لیکن خورشید اکبر نے جو سوالیہ نشان پوز کیا ہے وہ پوری اردو شاعری میں شاید کہیں نہیں مل سکتا اور اس سوال سے ایسے واقعات کا سارا المیہ روشن ہو جاتا ہے اور زندگی کی ذلت آمنے سامنے

ہوتی ہے۔ آخری شعر جو میں نے نقل کیا وہ بے حد الوہی معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی تعبیرات میں جنسی کیف وکم کو بھی منہا نہیں کیا جا سکتا۔ میرا خیال ہے کہ خورشید اکبرا کہری معنویت کے اشعار بہت کم کہتے ہیں۔ الفاظ میں ایک جدلیاتی حسن پیدا کرتے ہیں جس سے مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کی کتنی ہی قندیلیں روشن ہو جاتی ہیں۔ میں ذیل میں ''بدن کشتی بھنور خواہش'' سے کچھ اور اشعار بغیر تشریح وتوضیح کے پیش کر رہا ہوں، صرف اس لئے کہ جن اشعار کی میں نے وضاحت کی ہے وہی مزاج اور وہی انداز یہاں بھی موجود ہے۔

چمک دل کی مہہِ تائید سے ہے
مرے فاقوں کو نسبت عید سے ہے

تو زمیں ہے تو ناچ محور پر
میں ہوں آکاش مجھ کو چھو کر دیکھ

ایک منظر اضطرابی ایک منظر سے زیادہ
دل ہے ساحل، دل سفینہ، دل سمندر سے زیادہ

میں نے جو خواب ابھی ٹھیک سے دیکھا بھی نہیں
میرے اس خواب کی تعبیر کہاں جاتی ہے

وہی دریا ہے اور دریا کنارے
ہماری تشنگی رکھی ہوئی ہے

سبیل رونق خورشید کا احساں نہیں مجھ پر
میں اپنا نور ہوں اپنی قبا کی زد پہ رہتا ہوں

لفظ در لفظ گھنا سناٹا
ذہن در ذہن علامت گونگی

بہت نادم ہوئی خوں کی سفیدی
عجب سُرخی سرِ اخبار نکلی

ملے ہیں دو بدن پتھر کی صورت
یہ کیسی ساعتِ دیدار نکلی

غزل کہتا ہوں میں خورشید اکبر
مگر یہ رنگ کب تقلید سے ہے

متذکرہ بالا اشعار خورشید اکبر کے تخلیقی رویّے کی پوری خبر دیتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ عمومیت کو کبھی بھی اپنے مزاج کا حصّہ بنانا نہیں چاہتے۔ اس عمل میں کہ عمومی رویّہ ان کے کلام میں بار نہ پا جائے کبھی کبھی وہ کھر درے اسلوب کی طرف بھی مائل ہو جاتے ہیں لیکن یہ کھر دراپن شاعر کی تخلیقی وژن کی وجہ سے ایک نئی صورت میں ڈھل جاتا ہے اور ایک نئے آہنگ سے ہم روشناس ہو جاتے ہیں۔ یہ ایسا امتیاز ہے جو انہیں ان کے معاصرین سے الگ کرتا ہے اور ان کی شناخت کے لئے بہترین رہنما بن جاتا ہے۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ ایسے تیور سے منیر نیازی بھی کچھ کام لیتے رہے تھے۔ مثلاً نئے علائم کے پس منظر میں یہ شعر دیکھئے:

ماند پڑ جاتی ہے جب اشجار پر ہر روشنی
گھُپ اندھیرے جنگلوں میں راستہ دیتا ہے تو

منموہن تلخ بھی اپنے امتیازات کو مختلف رکھنا چاہتے تھے اس لئے ان کے یہاں

بھی نئے شعور کا پتہ ملتا ہے۔ان کا ایک شعر دیکھئے:

عجیب دکھ ہے یہ دل اپنے اندر اندر ہی
کہ جیسے کوئی صدف پی گیا سمندر ہی

اس ضمن میں چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیں:

کیوں ہاتھ ہیں خالی کہ ہمارا کوئی رشتہ
جنگل سے نہیں تھا کہ سمندر سے نہیں تھا

(بانی)

لمبی سڑک پر دور تلک کوئی بھی نہ تھا
پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا

(محمد علوی)

چیختے چلاتے اندیشوں کی آنکھیں سرخ تھیں
جسم کی ناپختہ سڑکوں سے گذرنا چھوڑ دے

(ظفر اقبال)

سانحہ ایک دن یہ بھی کر جاؤں گا
وقت کی پالکی سے اتر جاؤں گا

(مظہر امام)

یہاں ایک نکتے کی طرف مزید اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔خورشید اکبر اشرافیہ سے قدرے بدحظ نظر آتے ہیں۔ان کے مجموعے میں کچھ ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن سے ان کے احساسات کی تصویریں ابھرتی ہیں۔چند شعر دیکھئے:

میں اسفل تم سب اشراف کہو صاحب!
اور کہاں تک میری پستی جائے گی

کہاں شجرہ کہاں دستار ہے خورشید اکبر جی
کہاں ہے کوئی اونچے خانوادوں کے علاقے میں

میں ٹھیک ٹھاک تو کرلوں حَسَب نَسَب اپنا
لہو پہ شرطِ ندامت ابھی نہ رکھّی جائے

ہمارے خوں سے عبارت ہے شجرۂ تہذیب
یہاں پہ مُہرِ سیادت ابھی نہ رکھّی جائے

ایسے اشعار دال میں نمک کے برابر ہیں۔ پھر بھی انداز وہی ہے جس پر میں اصرار کرر ہا ہوں۔ ان میں وہی دلکشی ہے جو شاعر کا امتیاز ہے۔

خورشید اکبر ۱۹۸۰ء کے بعد کے شعراء میں اپنی ایک الگ دنیا بساتے نظر آتے ہیں۔ ان کے امکانات لامحدود ہیں اس لئے کہ اپنی فکری روش کو نئے انداز سے پیش کرنے میں انہیں جو ملکہ حاصل ہے وہ شاید و باید میں سمجھتا ہوں کہ جلد ہی وہ شعراء جو اپنے نئے پر کشش ڈکشن کی وجہ سے معروف و مقبول ہو چکے ہیں، ان کی صف میں خورشید اکبر بھی ہوں گے۔ ناقدین کو توجہ کرنی چاہئے:

ستم است گر ہوست کشد کہ بہ سیر وسمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ ای درِ دل کشا بہ چمن درآ

(بیدلؔ)

سیل دروں کا شاعر: جمال اویسی

پرانے اور معتبر شعراء پر لکھنا جتنا آسان ہے اتنا ہی مشکل نئے شعراء پر اظہار خیال کرنا ہے۔ اساتذہ کے سلسلے میں تجزیاتی مطالعات کی کثرت نئے نکات تلاش کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں زیادہ محنت نہیں کرنی پڑتی ہے لیکن نیا شاعر کچھ مختلف تیور رکھے تو اس کی تفہیم میں دشواری اس لئے ہوگی کہ اس کا مرتبہ متعین نہیں ہے۔ نہ ہی اس پر اتنا زیادہ لکھا گیا ہے کہ اس کے آئینے میں چند گوشوں کی وضاحت کسی تفصیلی مقالے کی آبرو ہو سکے۔

اِدھر میں نے رسالہ ''مباحثہ'' میں ۱۹۸۰ء کے بعد کے شعراء پر خصوصی توجہ کی ہے۔ ان کی غزلیں اور نظمیں کثرت سے شائع کی ہیں۔ یہاں میری روش بعضوں کے لئے محترم ٹھہری تو بعض میرے رویّے کے نکتہ چیں بھی ہوئے۔ ایک زمانے سے تجزیے اور تنقید کے نام پر مکھی پر مکھی مارنے کا عمل جاری ہے۔ پیش پا افتادہ موضوعات ادبی رسالوں میں جگہ پاتے رہے ہیں۔ ایسے میں نئے ذہن کی طرف رخ کرنے کی کسے عجلت ہے۔ اس میں دو طرح کا خوف لاحق ہے۔ پہلا خوف تو یہ ہے کہ معاصرین ہی اس سلسلے کے مضامین کے کسی گوشے کو لے کر دل برداشتہ ہو سکتے ہیں۔ ان کا احساس یہ بھی ہو سکتا ہے کہ آخر انہیں کیوں نہیں موضوع بنایا گیا۔ تب وہ یہ نہیں سوچتے کہ بہ یک وقت سب پر لکھنا کیسے ممکن ہو سکتا ہے۔ ہاں یہ ممکن اس وقت ہو سکتا ہے جب کوئی تفصیلی شمارہ شائع کر دیا جائے اور مختلف لوگوں سے جدید تر شعراء پر مضامین جمع کئے جائیں۔ اس وقت بھی کسی خاص نکات سے لکھے یا نہ لکھے جانے کی رقابت باقی رہے گی۔ ان امور کے اظہار سے میرا مقصد بس اتنا

ہے کہ گذشتہ دو شمارے کے مضامین جو میں نے قلم بند کئے اور شائع کئے وہ مختلف قسم کے رد عمل سے گذر رہے ہیں۔ تفصیل میں جانا نہیں چاہتا لیکن میں یہ واضح کر دوں کہ میں جو بھی رائے قائم کرتا ہوں وہ میرے مطالعے پر مبنی ہوتا ہے۔ میں اس پر اصرار نہیں کرتا کہ میری رائے اٹل سمجھی جائے یا اس کے خلاف لکھا نہ جائے۔ میں عمر کی جس منزل پر ہوں ایسے معاملات سے بہت زیادہ متاثر نہیں ہوتا۔ ہاں نیتوں کے فتور کو خوب سمجھتا ہوں لیکن ایسی سمجھ کو بھی بالائے طاق رکھ کر اپنا سفر جاری رکھتا ہوں۔

میں ''مباحثہ'' کے کچھ شماروں میں جمال اویسی کی شاعری پر سرسری طور سے اظہار خیال کرتا رہا ہوں لیکن یہ سرسری تحریر بھی مغز سے عاری نہیں۔ دراصل متن کی پہلی قرات میں ہی کسی شاعر کے کیف وکم سے شناسائی ہو جاتی ہے لیکن دوسری، تیسری قرات کے بعد خیالات میں ٹھہراؤ آجاتا ہے اور رائیوں کے لئے دلیلیں فراہم ہو جاتی ہیں۔ ظاہر ہے اس نتیجے پر پہنچنے کے لئے ذہن تقابلی منزلوں سے گذرتا رہتا ہے اور کسی شاعر کی متعینہ جہت کی قرار واقعی پہچان کے لئے راہیں متعین کر دیتا ہے۔ جمال کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے۔ میں نے ان کے بارے میں ''رکا ہوا سیل'' پر تبصرہ کرتے ہوئے چند امور درج کئے تھے جنہیں یہاں نقل کر رہا ہوں۔

''رُکا ہوا سیل'' جمال اویسی کی غزلوں اور رباعیوں کا انتخاب ہے جو اُن کے بارہ سال کے تخلیقی سرمائے پر محیط ہے۔ غزلوں کے مطالعے سے فوراً یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ شاعر کسی ایک موضوع میں بند نہیں ہے۔ دراصل جمال اویسی کی شاعری ورڈس ورتھ کی ایک نظم "The world is too much with us." کی حقیقی شعری توجیہہ ہے۔ آج کے مسائل، سانحات، حادثات، معاشرتی، تمدنی، اخلاقی، سماجی، سیاسی وغیرہ جن سے ہم روز ہی نبرد آزما ہوتے رہتے ہیں ان کی کجی سے شاعر جو حساس بھی ہے خاصا متاثر ہوتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر زندگی کی صلابت چاہتا ہے۔ اور اسے ہموار بنانے کے خواب دیکھتا ہے لیکن

زندگی کانٹوں سے بھری ہے اس کے دامن میں خار ہی خار ہیں۔ ایسے میں ہر مسئلہ بے حد سنگین معلوم ہوتا ہے۔ شاعر ایسے تمام مسائل سے الجھتا رہتا ہے۔ ظاہر ہے اس کے سامنے ایسے مسائل کا کوئی سیدھا سادا حل بھی نہیں ہے۔ چنانچہ وہ اپنے احساسات کو اور اپنے جذبوں کو سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس میں سماج کی مکروہ صورتیں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ گویا ۱۹۸۰ء کے بعد کا یہ فنکار محض تفنن طبع کے لئے شعر نہیں کہتا۔ اس کی غزلوں میں زندگی کی تلخیاں رچی بسی ہیں لیکن یہ تلخیاں کسی یاسیت سے ہمکنار نہیں۔ زندگی کے وہ تقاضے جو ہمیں سرشار کرتے ہیں وہ بھی اس کے یہاں ملتے ہیں۔ لیکن ان کا انداز خاردار درختوں میں چھپے ہوئے پھل کا ہے جس پر نگاہ کم سے کم جاتی ہے۔

یہ تو وہ محتویات ہیں جن سے جمال اویسی جوجھتے رہتے ہیں لیکن پیشکش کا انداز بنے بنائے سانچوں سے کھلواڑ کا نہیں ہے۔ اویسی نئے سانچے بنانا نہیں چاہتے۔ انہیں معلوم ہے کہ غزل اپنے مزاج اور میکنزم میں پختہ ہوگئی ہے۔ لہٰذا جو سانچہ ہے اس سانچے میں وہ اپنے افکار تازہ کو سامنے لانے کی سعی کرتے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں روایت کا بھی پاس ملتا ہے جسے تتبع یا نقل نہیں کہہ سکتے بلکہ نئے موضوعات کو پرانے سانچے میں سلیقے سے پیش کرنے کے عزم سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار دیکھئے:

ہم شہنشاہ تھے اپنے فن کے
زندگی گزری مگر کس ڈھب کی

کیسی پاگل ہوا ہے دنیا کی
ڈھونڈتی ہے نگر نگر مجھ کو
بس یہی ایک وضعداریٔ غم

کئے رہتی ہے معتبر مجھ کو

مرے ارادے کو نا کام کر کے رکھ دے گا
وہ آئے گا تو مری ابتدا سے پہلے ہی

ذرا بھی تیز ہوئی گر ہواؤں کی یورش
ستون حسب روایت گریں گے سب کے سب

ہوں افسردہ مگر بڑھ کے پھر اٹھایا چراغ
ہوا کے رخ پہ رکھا شان سے جلایا چراغ

یہ سب کے سب اشعار نئی معنویت سے ہمکنار ہیں جن میں ایک دھڑکتا ہوا دل نئی نئی جوت جگا رہا ہے اور اس دھڑکن میں دنیا اور حالات کی وہ تصویریں ہیں جو مستقلاً شاعر کے دل پر دستک دیتی رہتی ہیں۔

''رُکا ہوا سیل'' ایک ایسے کلام کا مجموعہ ہے جو اپنے بعض امکانات کی وجہ سے سیل رواں کہا جا سکتا ہے''۔ (''مباحثہ''، شمارہ-۱۰، فروری-مارچ ۲۰۰۳)

لیکن جمال اویسی کی شاعری صرف متذکرہ وضاحت میں ہی محصور نہیں۔ کچھ اور ایسے نکات ہیں جن کی طرف توجہ ہونی چاہئے اور وہ یہ کہ بعض قدروں کے سلسلے میں ان کا نظریہ ہے کہ ان میں استحکام اور استقلال ہے۔ دراصل یہ وہ قدریں ہیں جو انسان کے ضمیر وخمیر میں پیوستہ ہیں اور جن کی عقبی زمین میں میلان یا شعور بھی مرتب ہوتا ہے، جبلّتیں تشکیل پاتی ہیں اور پھر ان میں توازن اور عدم توازن کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ جمال اویسی بنیادی طور پر جبلّت کے ایسے عدم توازن سے بے زار اور برسرِ پیکار ہیں۔ لہٰذا ان کے یہاں شاعری، سماجی رشتوں کی محض بالائی سطحوں کی پہچان سے عبارت نہیں بلکہ ان کے بنت میں

داخل ہونے پر اصرار کرتی ہے اور تب یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں تجربوں میں ہیجان بہت ہے اور اس ہیجان کو ایک شکل دینے میں وہ الفاظ کے بنیادی سرشت کو محدود نہیں کرتے بلکہ انہیں جدلیات کے عمل سے گزارنے کی سعی مشکور کرتے ہیں۔ دراصل شاعری اسی کا نام بھی ہے۔ بظاہر نثری انداز کے شعر میں گہری معنویت الفاظ کے ایسے ہی Dialectical استعمال کا نتیجہ ہوتی ہے۔ چند شعر دیکھئے:

آسماں تاروں کا ماتم کر لے
روشنی گل ہوئی ہر کوکب کی

کیا ہوا شہر میں نہیں معلوم
شاہراہوں پر بھیڑ دیکھی ہے

ہر گھڑی جینا اویتی
آدمی کی بے بسی ہے

دانۂ گندم سے نکلے فتنے سر پر آ گئے
سارے الزامات بے چارے بشر پر آ گئے

یہ سارے اشعار ''رکا ہوا سیل'' سے ہی اخذ کئے گئے ہیں۔ الفاظ بالکل سامنے کے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کے انتخاب میں کوئی محنت نہیں کی گئی لیکن ہر شعر کی سطح کے نیچے ایک ہیجان چھپا ہوا ہے جو شاعر کے کرب کی داستان بھی ہے اور سماجی رابطوں کی شکستگی اور ربودگی کی کہانی بھی۔ پہلا شعر ہی شاعر کے ذہن کے تلاطم معنوی کا اشاریہ ہے جس میں روشنی اور تاریکی کی ازلی جنگ کا قصہ روشن ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ مثبت اور منفی قدروں کے Dialectic کا یہ شعر تازہ اور نیا ہے۔ دوسرے شعر کی نثر کیجئے تو بس کسی واقعے کا کوئی

ہیں۔ میری مراد اس creative ذہن سے ہے جو علامت خود تخلیق کرتا ہے اور پرانی علامتوں کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ ان میں نئی روح پیدا ہو جاتی ہے اور تکثیر معانی سے ایک نئی دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ اشعار کا تحلیل و تجزیہ کیا جائے لیکن اتنا تو بہت صاف ہے کہ اردو کی عشق و عاشقی کی دنیا علائم و رموز سے بھری ہوئی ہے، چاہے ان کی عقبی زمین میں ارضی عشق کے مرحلے ہوں یا روحانی۔ دونوں ہی لحاظ سے ہمارے شعراء کی تخلیقی قوت متھ پیدا کرتی ہے۔

✠ ✠ ✠

اشارہ سامنے ہوگا لیکن اس کی پشت پر حادثات و سانحات کی طویل کہانی لکھی ہوئی ہے جو ذہین قاری کے لئے سرمائے سے کم نہیں۔ کوئی بھی کہہ سکتا ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی بھاری بھر کم نہیں ہے۔ دراصل بھاری بھر کم الفاظ اپنے طور پر اچھے شعر کی تخلیق نہیں کرتے جب تک کہ ان کے اندر شاعر نئی معنویت پیدا کر دے اور یہ کام صرف معتبر شاعر کر سکتا ہے۔

تیسرے شعر کی وضاحت کی کوئی ضرورت نہیں ہے لیکن شاعر کے کوفت کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں۔ سادہ الفاظ پرکار بنا دیئے گئے اور معنوی نہج تیز تر بنا دی گئی۔

قضا اور قدر کا مسئلہ گندم کی تلمیح سے واضح ہے۔ جبر و قدر بھی اس کا محور ہے۔ ظاہر ہے اس سے مفر نہیں ہے۔ دراصل انسانی سرشت تو کہیں اور تخلیق ہوتی ہے جس کے لئے ازلی تعبیرات موجود ہیں لیکن قصۂ آدم تو اپنے پہلے گناہ سے ہی پہچانا جاتا ہے جو بعد میں انسان کا مقدّر ٹھہرا۔ دیکھا آپ نے بات کہاں سے کہاں پہنچائی گئی اور انسانی Predicament فطری طور پر سامنے آ گیا۔

میں نے یہ اشعار مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر دیئے ہیں لیکن احساس ہوتا ہے کہ جمال اویسی تہذیبی شکستگی، حیرت کدۂ زندگی کے مضمرات، انتشار زمانہ، دشت امکاں کے مسافر، بے بسی، مجبوری، خطاؤں، سرد مہری، جگر سوزی، بندھے ٹکے راستے سے گریز پائی، تڑپ اور بے بسی کے شاعر ہیں جو اُن کی غزلوں کا عطر ہیں اور جن سے ان کے فکر کی دنیا تعمیر ہوتی ہے۔ جارحیت انہیں مجروح کرتی ہے۔ بعض مثبت پہلو سے شیفتگی ان کے لئے جینے کا سامان ہے اور ان ہی کے بیچ متضاد صورتوں میں ان کی شاعری کا قوام مرتب ہوتا ہے۔ دراصل ایک ایسے شاعر جس کی حسیات میں تیزی ہو وہ کبھی سکون سے نہیں رہ سکتا اور Tension اس کی شاعری کی بنیاد بن جاتی ہے۔ ایسے ہی Tension سے جمال اویسی گذرتے ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کے مزاج کی جارحیت بھی ایسے ہی تناؤ کا نتیجہ ہو سکتی ہیں جو اُن کی نظم و نثر میں بعض اوقات جھلک جاتی ہے۔ شاعر جتنا بڑا ہوتا جاتا ہے ایسی کشمکش اور ایسے تناؤ کو جھیلتا جاتا ہے اور توازن اور تناسب پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے، نیز

ضبط کے مرحلے سے گذرتا ہے۔ ایسے عوامل سے جمال اویسی کو گذرنا باقی ہے۔ پھر بھی ''شور کے درمیان'' کے بعض اشعار اعلیٰ غزل کے معیار پیش کرتے ہیں۔ معنوی سلسلے میں بھی اور الفاظ کے شاعرانہ استعمال میں بھی۔

چیخ سے گرداب سا بنتا گیا
گونجتی جائے ندائے شاعری

غرق خورشید پانیوں میں ہوا
کوئی دم مینہ ما نظارہ ہے

گھٹا ہے شور کا کہرا مگر میں سنتا ہوں
بشر کی ٹوٹی حمیت انا کی پسپائی

نووارد بہارِ چمن خوں سے پر نہ دیکھ
یہ دیکھ سیل خوں بہا لے گیا مجھے

سحر کی امید جاگتی ہے
یہ دھند شاید غبار شب ہو

فریب کھائی ہوئی سوچ کو سمجھنا کیا
جو فکر تازہ کوئی لائے تو سمجھائے ہمیں

ان اشعار کی وضاحت کی ضرورت نہیں اس لئے کہ ان میں طور اور تیور وہی ہیں جن کا اظہار میں پہلے کر آیا۔

جمال اویسی نے حال ہی میں ایک شعری مجموعہ شائع کیا ''نظم نظم''۔ جب میں ان

نظموں سے گذرا تو مجھے احساس ہوا کہ جن نکات پر وہ اپنی غزلوں میں اختصار اور جامعیت سے شعری اظہار کرتے رہے ہیں وہ قدریں وسعت اختیار کر کے ان کی نظموں میں ڈھل گئی ہیں۔ میں یہ نہیں سمجھتا کہ ان کے یہاں کیفیتیں بے نام اور مبہم ہیں۔ دراصل ان کا جو فکری رویّہ ہے وہ یہاں بھی موجود ہے۔ زندگی کی بے سروسامانی، ارتباط کا نوحہ، شہر ناپرساں کی کیفیت، بوالہوسی، بوالعجبی، زندگی کی کجی۔ یہ سب کچھ تو یہاں موجود ہے۔ دراصل تربیت یافتہ ذہن، آہ و بکا کی کیفیت یا انداز کو تیز نہیں کرتا۔ ویسے جمال اویسی کی نظمیں جدید تہذیب کا آشوب پیش کرتی ہیں

پتھروں پر چلنے والا شاعر: خالد عبادی

اگر میں یہ کہوں کہ خالد عبادی روایت پسند ہیں تو یہ بات غلط ہوگی۔ اگر میں تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اس کا اظہار کروں کہ وہ انقلاب پسند ہیں تو یہ بات بھی اتنی ہی غلط ہوگی، تو کیا خالد عبادی باغی شاعر ہیں؟ بہت سے جواب ان کے حق میں ملیں گے لیکن میں انہیں باغی شاعر بھی نہیں کہہ سکتا۔ دراصل ہمارے یہاں چند نوجوان شعراء جو ترقی پسندی اور جدیدیت سے اکتا کر نئی راہ تلاش کرنے کے درپے ہیں، ان ہی میں خالد عبادی کا شمار ہوسکتا ہے لیکن ایک پوری بھیڑ اس احساس بغاوت پر مائل نظر آتی ہے تو پھر خالد عبادی کی پوزیشن اور شناخت کیا ہے؟ دراصل میں نے ان کے کلام کا جب بالاستیعاب مطالعہ کیا اور ''نہروں کا جال'' اور ''خوش اجار'' جیسے مجموعوں پر گہری نگاہ ڈالی تو یہ احساس ہوا کہ موصوف کی بغاوت کی زیریں لہروں میں مختلف ہونے کی ایک سعی کا عمل مسلسل ملتا ہے یعنی نوجوان شعراء کے اجتماع سے الگ راہ نکالنے کی شعوری کوشش خالد عبادی کی شاعری کی مرکزی لکیر ہے۔ وہ ایسا نہیں چاہتے کہ زبان و بیان میں ایک ایسی تبدیلی لائی جائے جو بہ یک نظر شناخت میں آجائے، نہ ہی وہ نئی تشکیلات کے شاعر نظر آتے ہیں۔ دراصل ان کی شاعری کو قوت جہاں سے حاصل ہو رہی ہے، وہ آج کی سماجی صورت ہے جس میں قدروں کی پامالی ایک واضح رخ اختیار کر چکی ہے۔ آج کا ماحول طرح طرح کے منفی پہلوؤں کے نقاب میں روپوش ہونا چاہتا ہے، جب شاعر ایسے ناہموار کیف وکم پر نگاہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے تو اسے ناآسودگی اور پژمردگی کے علاوہ کچھ حاصل نہیں ہوتا اور وہ ایک عزم کے ساتھ ایک راہ

اختیار کرتا ہے کہ ایسے نامراد احوال پر نکتہ چینی کی جائے اوران کے خلاف علم بغاوت بلند کیا جائے لیکن ایسے عمل میں میکانکی صورت اختیار نہ کی جائے بلکہ آواز کو فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کیا جائے۔ اس طرح کہ اس میں تازگی ہو، نیا پن ہو۔ ظاہر ہے یہ کام بے حد مشکل ہے لیکن خالد عبادی ایسی ہی صورت اپنانا چاہتے ہیں۔

ہم سبھوں کو معلوم ہے کہ آزادی کے بعد بھی ہماری زندگی کی ویرانیاں نہیں گئیں۔ سفاکی کا عمل اور بھی تیز ہو گیا ہے۔ اونچ نیچ کی کیفیتوں میں اضافے کی سبیل مسلسل پیدا کی جا رہی ہے۔ گویا زندگی مزید تلخیوں سے گھرتی چلی جا رہی ہے۔ خالد عبادی کا حساس ذہن ایسے ماحول کو رد کرنا چاہتا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات میں فکری کیف ایسے ہی حالات کا پروردہ ہے۔ لہٰذا احتجاج فنی لبادہ اختیار کر لیتا ہے جس سے مختلف ہونے کی ایک صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ فنی رموز میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ آئے دن کے جذبات و تاثرات نئے تیور سے آشنا ہو اور یہی تیور وہ صورت ہے جس سے کلام کی تازگی کا جواز پیدا ہوتا ہے جو خالد عبادی کے یہاں بطور احسن ابھرتا نظر آتا ہے۔

یہ بھی ہے کہ آج کا ماحول وہم و گمان کے درمیان معلق معلوم ہوتا ہے۔ ہر فکری اظہار کے لئے بہت سے گمان کے پہلو کو سمیٹنے کی ضرورت محسوس ہو سکتی ہے اور اسی صورت میں وہم کا داخل ہو جانا بھی شاید ناگزیر ہے۔ یہ کیفیت خالد عبادی کی شاعری میں ایک طرح کا استحکام پیدا کرنے کا باعث بن گئی ہے۔ بظاہر یہ **Paradox** ہے لیکن ایسے پیراڈاکس پر اگر کوئی قابو پا لیتا ہے تو اس کی شاعری میں ایک خاص قسم کی قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ پرکاش فکری نے ''نہروں کا جال'' کا دیباچہ لکھتے ہوئے اپنی باتوں کو یوں سمیٹنے کی کوشش کی ہے:

''اس کا انداز فکر، اس کا لہجہ، چالوسکوں سے کام نہ لینے کا عزم، غزل کو عجوبہ بنانے سے اس کا گریز، راست بیانی، شعری سرشت کو موثر ڈھنگ سے بروئے کار لانے میں سلیقہ شعاری یہ خصوصیات ہیں کہ جن کی بنا پر نئی غزل کی بساط پر خالد عبادی کا ظہور، غزل کے حق

میں، اچھے اور روشن دنوں کی بشارت بھی ہے اور ضمانت بھی کہ اسے داغہائے دل سے نجات پانے کی جلدی ہے:

وہ داغِ دل جو جھوٹے ہو چکے ہیں
انہیں دھونے کا موسم آ گیا ہے

(''نہروں کا جال''، صفحہ: ۸)

پرکاش فکری اپنی باتوں کی تفصیل پیش نہیں کرتے لیکن ''چالوسکوں سے کام نہ لینے کا عزم'' دراصل وہ عزم ہے جو انفرادیت کے جوکھم سے عبارت ہے۔ ''غزل کو عجوبہ بنانے سے گریز'' کا مفہوم یہ ہے کہ نہ تو وہ نئی تشکیلات کے شاعر ہیں اور نہ ہی ظفر اقبال بننے کی کوشش کرتے ہیں اور ''شعری سرشت کو موثر ڈھنگ سے بروئے کار لانے میں سلیقہ شعاری'' دراصل یہ سب کچھ فنی گرفت کے اظہار کا مسئلہ ہے۔ ظاہر ہے یہ صورتیں خالد عبادی کے یہاں ہیں جن پر ابھی تک تفصیل سے گفتگو نہیں کی جا سکی ہے۔ موصوف کے نئے مجموعۂ کلام ''خوش اجار'' جس میں غزلیں اور نظمیں ہیں، پابند اور معریٰ۔ اس میں موصوف نے ''الجرا'' کے عنوان سے اپنے احساسات کو یوں قلم بند کیا ہے جو شاید ان کی شاعری اور ان کی شعریات کو بہت حد تک عیاں کر دیتا ہے:

''شعر کہتے وقت میرے ذہن میں صرف تنقید نہیں ہوتی۔ پوری دنیا ہوتی ہے۔ اپنے پیش و عقب اور اپنے درون و بیرون کے ساتھ۔ اور جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں، ایسی شاعری کسی ازم (عجز) کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ یوں بھی یہ آپ اپنا اظہار ہوتی ہے۔ ایسا ''اظہار'' نہ تنقید کا پایہ پکڑتا ہے، نہ بزرگوں اور پیش رووٴں کی سجادگی اختیار کرتا ہے، نہ معاصرین کی گردِ راہ کو سرمہ نگاہ بناتا ہے۔ شاعر جتنا سرمد ہوتا ہے اتنا ہی اورنگ زیب، جتنا فردوسی اتنا ہی غزنوی اور جتنا راشد اتنا ہی میرا جی بھی۔ یعنی اگر واقعی ایسا ہی ہے تو شاعری جسم و جان اور اندیشہ و امکان کے ایک ہی آہٹ پر چونکنے اور آنکھیں کھولنے کا استعارہ بن جاتی ہے۔

اپنے پہلے شعری مجموعے ''نہروں کا جال'' (۱۹۹۷ء) کے لئے میں نے سیاسی بصیرت، دانشورانہ بلاغت اور فنی جسارت کی تاویل کاڑھی تھی۔لیکن اب جب کہ ''خوش اجار'' آپ سب کی نذر کر رہا ہوں، محسوس ہوتا ہے کہ ہر خواب کی ایک تعبیر ہوتی ہے اور ہر تعبیر ''مرغ سحر'' کی جویا۔شاید اسی لئے اقبال کی ''اذان'' مجھے بہت بھاتی ہے''۔

(''خوش اجار''، صفحہ:۱۲-۱۱)

شگفتہ نثر کی داد دی جاسکتی ہے لیکن مجھے کہنے دیجئے کہ اس میں بڑے بول بہت ہیں لیکن متعلقہ الفاظ کو منہا کر دیجئے تو جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ وہی ہے جس کا اظہار میں نے تفصیل سے اوپر کیا ہے۔ دراصل سارا مسئلہ کلام کو تازہ کار بنانے کا ہے، ساتھ ہی ساتھ فکری جہت دینے کی بھی۔تخلیقی اُپج کو روشن کرنے اور نئی راہ اپنانے کا جو تجسّس ہے، وہ بھی روشن ہے۔ یہاں جو صورتِ واقعہ ہے وہ زندگی کی نئی تعبیرات سے وابستگی کا ہے اور یہ وابستگی تبھی حاصل ہو سکتی ہے جب شاعر سبھوں سے ملتے ہوئے اپنی ڈگر قائم رکھے اور بھیڑ میں گم نہ ہو جائے۔اس عمل میں خالد عبادی بے حد کامیاب نظر آتے ہیں۔ ذیل میں چند اشعار اور دو نظمیں پیش کر رہا ہوں جن سے عام پڑھنے والا بھی اس احساس سے گزر سکتا ہے جس کی تفصیلات میں نے اوپر کے سطور میں پیش کی ہیں:

پاؤں میں باندھ کے نکلے ہیں بھنور کے گھنگھرو
آئے طوفان تو ہم کو بھی کنارہ مل جائے

اے چراغِ عزم تیری لو سلامت
پاؤں اکھڑیں گے ہوا کے دیکھتے ہیں
تو مجھے غیر ہی سمجھ لیکن
تیرا رَستہ ہے راستہ میرا

اچھے خاصے لوگ برے ہو جاتے ہیں
جاگنے کا دعویٰ کر کے سو جاتے ہیں

ہم سے مت پوچھو ہماری بابت
گرچہ ہم نام و نسب رکھتے ہیں

اپنوں سے بچھڑا ہوں میں
جو پالے اس کا ہوں میں

اب مجھے بزم بشارت سے اٹھا
تیری آنکھوں میں دھواں رہتا ہے

خوشبو اذان دے رہی ہے
صحرا میں جان دے رہی ہے

مرا مزاج ہے الگ
مجھے نہ اپنا یار کر

ہوا میں آ گئی ہلچل کہاں سے
یہ خود کو کون لہرانے لگا ہے

یہ بندگی بھی نہیں رد بندگی بھی نہیں
دعاء کو ہاتھ اٹھائے مگر دعا نہ کرے

ہم عجب لوگ ہیں ہر حال میں اس کا دامن
ہم عجب لوگ ہیں وحشی سے بھی وحشت نہ ہوئی

اب کے یہ سانحہ بھی ہونا تھا
بچ نکلنے کے بعد رونا تھا

آواز لگانے کا ہنر کام نہ آیا
کیا رات تھی، کیا لوگ تھے، کیا سرد ہوائیں

میں خوش نہیں ہوں فلک بوس معبدوں سے ابھی
دعا کرو کہ مجھے بھی کہیں مکان ملے

بہت بدذائقہ موسم ملا ہے
ہمارے ساتھ بھی دھوکہ ہوا ہے

اپنی اپنی شمع جلاؤ
کب تک چاند اور چاند سا چہرہ

مرے وطن میں کوئی حادثہ نہیں ہوتا
نہ کوئی تیرگی دل مٹانے آتا ہے
نہ کوئی زخم پہ مرہم لگانے آتا ہے
نہ کوئی عہد وفا ہی نبھانے آتا ہے

مرے وطن میں کوئی حادثہ نہیں ہوتا
وہی ہے سلسلۂ روز و شب جو پہلے تھا
وہی عالم غیظ و غضب جو پہلے تھا
وہی ہے دشمن جاں بولہب جو پہلے تھا
مرے وطن میں کوئی حادثہ نہیں ہوتا
کسی کی چیخ اندھیرے میں ڈوب جاتی ہے
سیاہ کاری کسی کے دیے بجھاتی ہے
نہ رات ٹلتی ہے سر سے نہ صبح آتی ہے
مرے وطن میں کوئی حادثہ نہیں ہوتا
مجھے خبر ہے مرے بعد بھی جو آئیں گے
نہ دل کی بات سنیں گے نہ لب ہلائیں گے
اسی گمان پہ رنگ یقیں چڑھائیں گے
مرے وطن میں کوئی حادثہ نہیں ہوتا

(نظم ''بابری مسجد کی شہادت پر'')

تمام پھیلی ہوئی ہے عجیب تاریکی
یہ کوئی شہر کوئی گانو کوئی جنگل ہے
یہ کوئی شہر کوئی گانو کوئی جنگل ہے
نہ کوئی سایہ نہ آہٹ نہ کوئی ہلچل ہے
نہ کوئی گھر نہ سرائے نہ کوئی مقتل ہے
تمام پھیلی ہوئی ہے عجیب تاریکی
کوئی سوار نہ لاری نہ کوئی پیدل ہے
نہ کوئی انسب و اعلیٰ نہ کوئی ارذل ہے

اردو ادب میں جدید بین الاقوامی تنقیدی رجحانات

کوئی نہیں کہہ سکتا کہ تخلیقی رویہ جامد و ساکت ہوتا ہے، نہ یہ کہ اس پر مختلف قسم کے اثرات قائم نہیں ہوتے۔ اگر ایسا ہوتا تو تمام تخلیقی امور میں جمود پیدا ہو جاتا اور یکسانیت ہمہ گیر ہو جاتی۔ تنوع کے خاتمے سے تخلیقی کشش بھی دم توڑتی نظر آتی لیکن ایسا نہیں ہے، داخلی اور خارجی کیف و کم سے کسی تخلیق کی آبیاری تو ہوتی ہی ہے ساتھ ہی ساتھ ملکی اور غیر ملکی رجحانات کے اثرات بھی اس پر ناگزیر ہوتے ہیں۔ چونکہ تنقید تخلیق کے محاسن و معائب نیز حصول معنی کے عمل میں مصروف رہتی ہے نیز اثرات کی نشاندہی میں واضح رویہ اختیار کرتی نظر آتی ہے، رجحان سازی کے عمل سے بھی گزرتی ہے لہٰذا یہ بھی معلق نہیں رہتی اور داخلی اور بیرونی زبان و ادب کی بوطیقا سے رابطہ رکھتے ہوئے ممکن حد تک اپنی بوطیقا یا شعریات مرتب کرتی ہے۔ ایسی صورتیں ادبیات کے معاملے میں گزشتہ تین چار دہائیوں میں تیز تر ہوگئی ہیں اس کی وجہ صرف میڈیا کی یلغار نہیں بلکہ کتابوں کی اشاعت میں حیرت انگیز اضافہ بھی ہے۔ چنانچہ ایک بیرونی دانشور ایڈورڈ سعید نے ادب ہی کے حوالے سے سفر کی ادبی تھیوری قائم کی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح جدید دور میں مختلف قسم کے ملکی اور غیر ملکی اثرات مستقلاً سفر کرتے ہوئے اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ سعید کی بے حد اہم کتاب "The World, the Text, and the Critic" ہے۔ جس کے دسویں باب میں ٹرولنگ تھیوری کے عنوان سے کچھ بے حد اہم باتیں کہی گئی ہیں اور یہ باتیں تنقید کے دبستان و تصوّرات اور شعریات کے سفر سے متعلق ہیں۔ اس ضمن میں وہ کسی بھی ادبی

نہ کوئی جاہ طلب ہے نہ کوئی پاگل ہے
یہ کوئی شہر کوئی گانو کوئی جنگل ہے
نہ کوئی پھول نہ باد صبا نہ بادل ہے
نہ کوئی برق زدہ ہے نہ کوئی بے کل ہے
نہ موجِ خوں نہ صف تشنگاں نہ کربل ہے
تمام پھیلی ہوئی ہے عجیب تاریکی
یہ کوئی شہر کوئی گانو کوئی جنگل ہے
نہ کوئی راہِ مفر ہے نہ کوئی مدخل ہے
وہی جو پیش نظر ہے نظر سے اوجھل ہے
تمام پھیلی ہوئی ہے عجیب تاریکی
نہ روشنی کی تمنا نہ فکر مشعل ہے
یہ کوئی شہر کوئی گانوکوئی جنگل ہے

(نظم ''ہمزاد سے'')

نقل شدہ اشعار کے لفظیات پر غور کیجیے تو خالد عبادی کا اختصاص از خود نمایاں ہو جائے گا۔ ''پاؤں میں بھنور کے گھنگھرو''، ''ہوا کے پاؤں''، ''غیر اور خالق کا مشترکہ راستہ''، ''جاگنے کا دعویٰ اور سونے کا عمل''، ''نام ونسب کے باوجود تعارف سے گریز''، ''پرورش کرنے والے اپنوں کے مقابلے میں زیادہ اہم''، ''بزم بشارت سے اٹھنے کا عمل''، ''خوشبو کی اذان''، ''مزاج الگ ہونے کی وجہ سے یار باشی سے انکار''، ''ہوا میں ہلچل کی وجہ کسی کا لہرانا''، ''دست دعا کا اٹھنا لیکن دعا نہ کرنا''، ''وحشی سے وحشت کا معدوم ہونا''، ''بچ نکلنے کے بعد رونے کا سانحہ''، ''آواز لگانے کے ہنر کا بے اثر ہونا اور حالات کا انجماد''، ''فلک بوس معبدوں کے باوجود کہیں ٹھکانہ نہ ملنا''، ''بدذائقہ موسم کا فریب''، ''چاند اور چاند سے چہرے کی گھسی پٹی تشبیہ اور استعارے سے گریز کا سبق اور اپنی شمع جلانے کا مشورہ'' وغیرہ

صرف خیالات نہیں بلکہ ڈکشن کا پیراڈاکسیکل عمل ہیں جو شاعر کی غیر معمولی حسیات کی آئینہ دار ہیں۔ گویا ان کے یہاں اپنی شمع جلانے کا عمل ہے، کسی اور کی روشنی سے کوئی سروکار نہیں۔ گویا جس تازگی اور ہنرمندی کا میں نے بار بار اظہار کیا ہے اس کی دلیل ان اشعار سے بخوبی مل جاتی ہے۔ نظم ''بابری مسجد کی شہادت پر'' کے اشعار اعلیٰ فکری کیفیت اور شعری وجدان کا نمونہ ہے۔ ''مرے وطن میں کوئی حادثہ نہیں ہوتا'' کا Refrain عجیب آئرنی پیدا کررہا ہے۔ ذہنی انجماد اور فکری لاتعلقی کا نوحہ اس نظم کی اساس ہے۔ ''بابری مسجد کی شہادت پر'' جیسی نظم اعلیٰ فنکاری کا نمونہ ہے جس میں لوگوں کی بے حسی سمٹ آئی ہے اور ہر بڑا حادثہ یوں گزر جاتا ہے جیسے کچھ ہوا ہی نہیں۔ اسی طرح نظم ''ہمزاد سے'' میں ہماری زندگی کا Staleness کا المیہ بطریق احسن پیش ہوا ہے۔ تاریکی کا عمل پھیلتا جاتا ہے۔ شہر، گاؤں، جنگل، سبھی اس کے اشاریے ہوگئے ہیں۔ یہاں بھی ''تمام پھیلی ہوئی ہے عجیب تاریکی'' کا Refrain ہمارے ذہن کو گدگدانے کا اور Sensative بنانے کا محرک ہے۔ سایہ، آہٹ، آنچ، ہلچل، مقتل، سوار، سواریاں، انسب، ارذل، موج وخوں، کربلا وغیرہ سبھی کوئی نہ کوئی منظر تو پیش کررہے ہیں لیکن یہ مناظر آج کے لوگوں کے لئے Insensative ہوگئے ہیں۔ ظاہر ہے ہماری آبادی ایک Barren ہے جو ہر طرح کی زرخیزیت سے عاری ہے، چاہے اس کا تعلق ہمارے فکری نظام سے ہو، چاہے عمومی زندگی کے عوامل سے۔ یہ ساری باتیں شعری پیکر میں آسانی سے ڈھل جائیں، آسان نہیں۔ انہیں گرفت میں لینے کے لئے پل صراط کی راہ اختیار کرنی پڑتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں خالد عبادی کو پتھروں پر چلنے والا شاعر کہتا ہوں کہ آج ہر شخص پتھر میں مبدل ہوگیا ہے جو شاعر کے ذہن ودماغ کو مسلسل ضرب لگا رہا ہے۔

پروین شیر: مستحکم اور معلوم قدروں کی شاعرہ

پروین شیر اردو کی شاید واحد شاعرہ ہیں جن کا تعلق بیک وقت مصوری اور موسیقی سے بھی ہے۔ وہ اپنے فنِ مصوری کا مسلسل مظاہرہ کرتی رہی ہیں جس کی پذیرائی بین الاقوامی سطح پر ہوتی رہی ہے۔ تخلیق کار اگر مصور بھی ہو اور موسیقی کار بھی تو پھر فن اور آرٹ کی ایک نئی دنیا تعمیر ہو سکتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ہر فن کی غایت ہے کہ شاعری ہو جائے اور شاعری موسیقی میں مبدل ہو جانا چاہتی ہے۔ اس تصور کے تحت پروین شیر کے شعری امکانات اور بھی بڑھ جاتے ہیں۔

میرے سامنے ''کرچیاں'' ہیں۔ یہ شاعری اور مصوری کا دلکش مجموعہ ہے۔ ہر صفحے پر مصور پروین شیر نے اپنی مصوری کی جوت جگانے کی کوشش کی ہے۔ ہر تصویر میں زندگی کا کوئی نہ کوئی رُخ سامنے آیا ہے۔ اگر اتنا ہی کچھ ہوتا تب بھی اس کا امتیاز روشن ہوتا لیکن یہاں تو تمام مصورانہ پیکر باضابطہ شاعری کا جامہ پہنے نظر آتے ہیں۔ گویا ہر نظم Illustrated ہے۔ ایسی صورت میں تصویر اور شاعری دونوں ہی کی معنویت اور بھی نکھر گئی ہے۔ خود شاعرہ نے اس کا احساس دلایا ہے کہ وہ اس دنیائے آب وگل کے دوہرے معیار سے عاجز ہیں، ناانصافیاں انہیں کچوکے لگاتی ہیں، مظلوم طبقے کی حرماں نصیبی انہیں اذیت میں ڈالتی ہے۔ وہ چاہتی ہیں کہ استحصال کی ہر شکل مسدود ہو جائے اور انسانیت کی تمام اعلیٰ قدریں استوار ہو جائیں۔ ان کا یہ نصب العین ہی انہیں مصوری کی طرف راغب کرتا ہے اور شعری تجسس پیدا کر کے ایک تخلیقی کائنات سامنے لاتا ہے۔

شیرؔ نے اپنے فن کو ضرورت مند بچوں کی مدد کے لئے وقف کر دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس حد تک مظلوم طبقے کے سلسلے میں سنجیدہ ہیں۔ ایسے موقف سے ان کی شاعری بھی ایک خاص قسم کی طاقت کی حامل ہوگئی ہے جس میں چیخ اور پکار نہیں ہے بلکہ احساسات کی دھیمی دھیمی آنچ شعری پیکر میں جھلملاتی محسوس ہوتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ میں چند نظموں سے حوالے دوں تاکہ میری بات دلیل و برہان سے عاری معلوم نہ ہوں۔ ایک نظم ہے ''تابوت''۔ اس میں مصوری اور شعر میں ایک چڑیا کی زبوں حالی کا نوحہ پیش کیا گیا ہے جو سرِ شاخِ شجر سوچ میں گم ہے۔ ہچکیاں لیتی ہوئی یخ بستہ ہوائیں اس طرح اسے متاثر کر رہی ہیں کہ وہ بند کمرے میں نہیں بلکہ کسی تابوت میں مقید ہے لیکن اس کی ایک کھڑکی اس کے زندہ رہنے کا جواز بھی پیش کر رہی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ وہ ایسے تابوت نما بند کمرے سے نکل جائے۔ چنانچہ اس کے احساسات ایسے ہیں:

پا بہ زنجیر شب و روز کے غم خانے میں
تک رہی ہوں میں خلاؤں میں نہ جانے کب سے
بے کراں سوچ کی اک دھند ہے چاروں جانب
آہ بھرتے ہوئے سے درد کے لمحوں کی تڑپ
شیشۂ دل پہ برستے ہوئے پتھر آنسو
کوئی تو مجھ کو نکالے مرے تابوت سے آج!!

محترمہ کی ایک اور توجہ طلب نظم ہے ''تجربہ گاہ''۔ آج کے **Lab** کی ہیبت سے یہ نظم شروع ہوتی ہے اور اس کا احساس دلاتی ہے کہ یہ دنیا بھی بس ایک تجربہ گاہ ہے جہاں کسی چہرۂ حسین کو اپنی اصلی حالت میں نہیں رہنا ہے۔ چنانچہ پورا دہر ہی ایک **Lab** ہے جہاں لوگ اپنے اپنے چہرے کھونے سے بچ نہیں سکتے۔ آخری سطور ملاحظہ ہو:

جلا دے سر سے پاؤں تک!
وہ چہرۂ حسین جو چمک میں اک مثال تھا

جھلس کے داغدار ہوا!!

یہ دہر ایک ایسی لیب **(Lab)** ہے جہاں
جو لوگ اپنا چہرہ لے کے آئے ہیں
وہ چہرہ کھو کے جائیں گے!

پروین شیر کی ایک مختصر سی نظم ہے ''کٹھن سوال''۔ نظم ایک سوال کو پوز کرتی ہے اور وہ سوال یہ ہے کہ کوئی ان سے پوچھتا ہے کہ سب سے سچا، سب سے اچھا دوست کون ہے؟ جواب شاعرہ کے پاس نہیں ہے اور شاید یہ سب سے زیادہ کٹھن سوال ہے۔ نظم کی ہر سطر ایک دوسرے کو **Contain** کرتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دوست اور اچھے دوست کی شناخت کا مسئلہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آج جبکہ قدریں نڈھال ہو چکی ہیں، رشتے ناتے پر ضرب لگ چکی ہے تو یہ سوال اور بھی اہم بن جاتا ہے۔ نظم میں ایک طرح کا حزن ہے لیکن یہ حزن بہت نمایاں نہیں، اس لئے کہ شاعرہ نے قدروں کے زوال کو آئینہ دکھانے میں گہرے شعری رویے کی خبر دی ہے جس میں کہیں غوغا نہیں لیکن معنویت اپنے پھیلاؤ میں ایک نئی دنیا آباد کرتی ہے۔ بہر حال وہ مختصر نظم دیکھئے:

جب یہ کسی نے مجھ سے پوچھا
دنیا میں ہے کون تمہارا

سب سے سچا، سب سے اچھا دوست، بتاؤ
یہ سنتے ہی عقل کے دریا میں میرے ادراک کی کشتی
چکر کھانے لگی بھنور میں
کوئی جواب نہ پا کر اس کا
سوچ سوچ کر ہوئی نڈھال
عمر میں پہلی بار کسی نے
پوچھا تھا یہ کٹھن سوال!!

محترمہ کی ایک اور اہم نظم ہے ''تلاشِ گمشدہ''۔ اس نظم میں ایک قصہ موجود ہے اور یہ قصہ مختصر کہانی کے آخری تاثر کا جواز پیش کرتی ہے۔ شاعرہ کو کسی کی تلاش ہے جو کبھی اس کی ساتھی تھی۔ سنگیت کی ساتھی، دوسرے عوامل کی ساتھی۔ چلبلی، نٹ کھٹ، بہت ہی خوبصورت، جس کی فطرت میں اچھلنا کودنا، تفریح اور شوخی تھی۔ اس کی زندہ دلی محسوس کی جاسکتی تھی۔ وہ کھیل کھیل میں اپنے آپ کو چھپاتی بھی تھی مثلاً پھولوں میں، پتوں میں، بستر کی چادر میں مگر وہ آخری مرحلے میں سامنے ہوتی۔ وہ شاعرہ کی کوتاہیوں پر روٹھتی بھی تھی اور غائب بھی ہوجاتی تھی لیکن وہ پھر کہیں نہ کہیں دوبارہ مل جاتی لیکن اب کہ جو وہ گئی تو پھر واپس نہیں آئی۔ ایسی صورت میں وہ آزردہ خاطر بھی ہے اور رنجور بھی۔ سوال ہے کہ وہ کون تھی؟ جواب ہے خوشی۔ خوشی کے معدوم ہونے کی ایسی پُر تاثر نظم میری نظر سے کہیں اور نہیں گذری۔ اب چھ سطور دیکھئے جن پر یہ نظم ختم ہوتی ہے:

مگر اس بار تو جانے کہاں غائب ہوئی ہے وہ
بہت اس کو پکارا، گھر کے ہر کونے میں دیکھا پر
خدا جانے کہاں اس نے بسیرا کرلیا ہے چھوڑ کر مجھ کو
بہت آزردہ خاطر ہوں، بہت رنجور بیٹھی ہوں
کہیں ایسا نہ ہو وہ راستہ ہی بھول بیٹھی ہو مرے گھر کا
کہاں ڈھونڈوں خوشی تم کو......؟

کتنی نظموں کی مثالیں دوں۔ اس مجموعے میں ستر نظمیں ہیں۔ ان سبھی کی مثالیں پیش کروں تو اوراق کے اوراق سیاہ کرنے پڑیں گے۔ فی الحال چند نظموں کے عنوانات پیش کرتا ہوں جیسے ''شہرِ خموشاں''، ''خودفریبی''، ''سب سے بڑا دُکھ''، ''اپنا قاتل''، ''غم گسار''، ''تشنہ لب آنچل''، ''تذبذب''، ''میں گونگی ہوں''، ''اعتراف''، ''تین گھنٹوں کی موت''، ''بلاوا''، ''ہم زاد''، ''نیلا چاند'' وغیرہ۔ ان نظموں کے مطالعے سے کئی باتیں عیاں ہوتی ہیں۔ سب سے اہم بات تو یہ کہ پروین شیر دوراز کار تشبیہات سے گریز کرتی ہیں۔

اپنی نظموں کو مبہم نہیں بناتیں، جان بوجھ کر ایسے الفاظ استعمال نہیں کرتیں جو گاہے گاہے ہی استعمال ہوتے ہوں۔ ان کے الفاظ سامنے کے ہوتے ہیں۔ جب کوئی بھی نظم ختم ہوتی ہے تو یہ سب الفاظ نئی معنویت سے ہمکنار ہو جاتے ہیں۔ ایسی نظموں میں بھی جو بے حد Personal ہیں۔ بہر حال میں اس طرح کی ایک دو نظموں کا جائزہ لینے کی طرف رغبت محسوس کر رہا ہوں۔ شیر کی ایک نظم ہے ''میری بیٹی صہبا، تمہارے لئے''۔ دراصل یہ بیٹی کے لئے ایک دعاء ہے۔ ماں چاہتی ہے کہ اس کے ہر خواب کی اچھی تعبیر حاصل ہو۔ نہالِ دل پر سحاب کا سایہ ہو۔ تیرگی میں بھی وہ روشنی نظر میں رکھے۔ ضیائے دل سے اس کا رخ سحر روشن رہے۔ اس کے سبوئے شب کو صہبائے ماہتاب حاصل ہو اور اس کا پورا وجود نورِ شمس سے فزوں تر ہو اور اس کی قسمت ہر موڑ پر یاوری کرے۔ یہاں کچھ ٹکڑے از خود شاعرانہ وصف پیدا کر رہے ہیں مثلاً ''نہالِ دل''، ''سایۂ سحاب''، ''ضیائے دل''، ''سبوئے شب''، ''صہبائے ماہتاب''، ''نورِ شمس''، ''بہائے قسمت بیدار''۔ یہ لفظی ٹکڑے تشبیہ و استعارہ کا کام انجام دے رہے ہیں۔ اور بڑے ہی فنکارانہ طور پر۔ بظاہر اس کا ہر شعر الگ الگ ہے لیکن بیٹی صہبا کے سلسلے میں دعاؤں کا یہ سلسلہ ایک ماں کی دردمندی سے بھی مملو ہے۔ گویا یہ نظم ذاتی ہونے کے باوجود اجتماعی بن جاتی ہے اور ہر ماں بیٹی کے تعلق سے اس کے اشعار بے حد معنی آفریں معلوم ہوتے ہیں۔

ایک دوسری نظم ہے ''میرے بیٹے شیراز، تمہارے لئے''۔ پہلے وہ نظم دیکھئے:

کشتیٔ جاں کو دل افروز کنارا مل جائے
تری نظروں کو سکوں بخش نظارا مل جائے
تیری قربت سے سنور جائے وفا کی تقدیر
شب فرقت کو درخشندہ ستارا مل جائے
دور تک راہ میں روشن ہوں تبسم کے چراغ
تیرے ہونٹوں سے دل و جاں کو اجالا مل جائے

تیرے ہر خواب کی تعبیر ہو پیغامِ بہار
ہر شبِ غم کو تیری صبح دل آرا مل جائے
اس طرح لختِ جگر تیرا نصیبہ جاگے
تپتے صحرا میں بہاروں کا اشارہ مل جائے

یہاں بھی دعاؤں کا ایک سلسلہ ہے اور کئی لفظی بنیادیں اس پوری نظم میں اس طرح وضع کی گئی ہیں جو ایک مضبوط عمارت میں مبدل ہوگئی ہیں۔ ''کشتیٔ جاں''، ''دل افروز کنارا''، ''تبسم کے چراغ''، ''صبح دل آرا''، ''بہاروں کا اشارہ'' وغیرہ دعائیہ کلمات ہی نہیں بلکہ دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی صدا معلوم ہوتی ہے۔ میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ پروین شیر اپنی ذات سے اٹھ کر اپنے خیالات کو کائنات کا ایک حصہ بنا دینے میں فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیتی ہیں۔ اسی طرح کی ایک نظم ''میرے بیٹے فراز، تمہارے لئے'' ہے۔ یہاں بھی دعائیہ کلمات اسی طرح کے ہیں جیسے میں نے مذکورہ نظموں میں درج کی ہیں۔ یہاں بھی زندگی کا سبق ایک خاص انداز سے دیا گیا ہے جس میں طمانیت بھی ہے اور مادری شفقت کا بھید بھاؤ بھی۔

دراصل پروین شیر مستحکم اور معلوم قدروں کی شاعرہ ہیں جن کے یہاں تہذیب و تمدن کا خاصا پاس ہے لیکن وہ ہر منفی صورت حال سے ٹکرانا چاہتی ہیں اور منفی عوامل کے اژدہام میں طہارت کی جستجو کرتی نظر آتی ہیں۔ گویا زندگی کا مثبت پہلو ان کی شاعری کا بنیادی قوام ہے جسے وہ کسی حال میں بھی کھونا نہیں چاہتیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کی ساری نظمیں تصویروں سے آراستہ ہوگئی ہیں اور پڑھنے والا نظم کے ساتھ ساتھ اس کی عملی شکل تصویر میں دیکھ کر دم بخود رہ جاتا ہے اور ایک سرشاری کے مرحلے سے گذرتا ہے۔

اس مجموعے میں پروین شیر کی اکیس غزلیں بھی شامل ہیں۔ ہر چند کہ محترمہ کا بنیادی رجحان نظم نگاری ہے۔ ان کی غزلوں کا مزاج بھی وہی ہے جو نظموں کا ہے۔ ان کا Concern مثبت حقیقتوں کے درمیان منفی پھیلاؤ ہے، جنہیں وہ روکنا چاہتی ہیں۔ اس

کے علاوہ وہ تمام امور ہیں جو نظموں میں برت ڈالے گئے ہیں لیکن محترمہ کی غزلوں کا تیور یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ ان کی نظر داخلی کیف و کم پر بھی ہے اور خارجی عوامل پر بھی۔ ایسی صورت سے ان کی غزلیں متنوع ہوگئی ہیں۔ ایک دو غزلیں اساتذہ کے مطالعے کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے جن میں پروین شیر نے اپنے احساسات سے کئی نئے رُخ پیدا کئے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ غزلوں سے چند مثالیں دی جائیں۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

ہے آسیبوں کا سایہ میں یہاں ہوں
شبِ دشتِ بلا میں بے اماں ہوں

....

وہ بادل تھا ہوا کا ہم سفر تھا
میں تشنہ کام فصلِ رائیگاں ہوں

....

اک عجب دور ہے یہ دور کہ جس میں ہر شخص
خود تماشا بھی ہے اور خود ہی تماشائی ہے

....

آنکھوں سے خواب چھین لئے روزگار نے
آپہنچے کتنی دور تمہاری گلی سے ہم

....

ہونے نہ پائے پھولوں کا محتاج گلستاں
دل کے ہزار زخم ہمیشہ کھلائیے

....

رخسار کی زمیں پہ کھلے روشنی کے پھول
کچھ تو اندھیرے دور ہوئے رہ گزار کے

THIS EBOOK IS DOWNLOADED FROM
SHAAHISHAYARI.COM

LARGEST COLLECTION OF URDU
SHERS, GHAZALS, NAZMS AND EBOOKS.

تھیوری کے سفر کو ایک ادیب سے دوسرے ادیب، ایک ادبی مرحلے سے دوسرے ادبی مرحلے اور ایک عہد سے دوسرے عہد تک کے اثراتی پہلوؤں کی نشاندہی کرتا ہے۔ تصوّرات کے ایسے سفر سے ثقافتی اور تمدنی احوال بھی ایک ملک سے دوسرے ملک میں ادب کے ذریعہ پہنچتے رہتے ہیں جنہیں سعیدؔ تین واضح مرحلے میں تقسیم کرتا ہے۔ سب سے پہلے یہ کہ کوئی ادبی تصوّر پیدا کس طرح ہوتا ہے؟ اس عمل میں اس کی تاسیس کی جگہ کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ دوسرے درجے میں وہ تصور ڈسکورس کا حصّہ کیسے بنتا ہے اور تیسرے حصّے میں اسے رد کرنے یا قبول کرنے کی کون سی جہت سامنے آتی ہے۔ یہ تینوں مرحلے ادبی تنقید کی بوطیقا کے لئے بھی بے حد اہم ہیں۔ یاد رکھنے کی بات ہے کہ اردو کی حد تک ترقی پسندی مغرب سے سفر کرتے ہوئے ہندوستان آئی جس میں مارکسیت کا بڑا رول رہا۔ جدلیات کی بحثیں شروع ہوئیں، ادب کو معاشی مراحل سے جوڑنے کا سبق ملا۔ مارکسؔ اور اینگلسؔ اور لینن ؔ کے تصوّرات عام ہوئے اور اس پس منظر میں ترقی پسند ادب جدید عوامل سے دو چار ہوا۔ دیکھئے سردار جعفری اس ضمن میں کیا کہتے ہیں:

''ترقی پسند مصنّفین نے ادب کے اس تاریخی، مادّی اور عوامی تصوّر کو اپنایا ہے جس کے نزدیک ادب نہ تو چند پیٹ بھروں کی میراث ہے نہ ذہنی عیاشی کا سامان۔ وہ ادب کو عوام کی ملکیت قرار دیتے ہیں اور اس پر زندگی کے سدھارنے اور سنوارنے کا مقدس فرض عاید کرتے ہیں اور جدو جہد حیات میں اسے ایک حربے کے طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں''۔ (''ترقی پسند ادب'' صفحہ:۴۵)

اس پس منظر میں ترقی پسند شاعری ابتدائی روایتوں سے کم سے کم رشتہ رکھنے لگی۔ سیاسی موضوعات داخل ہو گئے۔ بلکہ کسی حد تک ناگزیر بھی بن گئے۔ یہ صورت زور پکڑتی گئی اور مختلف قسم کے منشور راہ پاتے گئے۔ لیکن اس تحریک نے کئی اہم شاعر پیدا کئے، مثلاً مجاز، جذبی، فراق، فیض، سردار، کیفی، جاں نثار، ساحر، مجروح، اختر الایمان، پرویز شاہدی وغیرہ۔ کئی اہم ناول نگار، ڈرامہ نویس، طنز و مزاح لکھنے والوں نے اثرات قبول کئے۔ نام

....

کسے خبر تھی کہ پھولوں میں بھی ہنر ہے وہی
کس احتیاط سے کانٹوں سے بچ کے آئے تھے

....

اسی ریگ زار تپیدہ میں کئی راستے ہیں ہرے بھرے
اسی خارزار سے قافلے گل ونسترن کے گزرتے ہیں

....

چلا تھا قافلہ جو جستجوئے منزل میں
نہیں رہا سر جادہ اب اس کا کوئی نشاں

....

بہت شدید سزا پائی اپنے قامت کی
میں جھک کے بھی نہ سما پائی اس کی نظروں میں

....

یہاں بعض شعر فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر کے تیور کے بھی ہیں۔ دراصل عورتوں کی طرف سے اپنے احساسات کو Protest کے طور پر پیش کرنے کی ہوا تیز تر ہوگئی ہے خصوصاً مرد اور عورت کے ازدواجی رشتے کی صورت میں۔ پروین شیر ایسے خیالات کو وسعت نہیں دیتیں لیکن کہیں کہیں ایسے جذبے کی صداقت ان پر بھی عیاں ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کے یہاں ضبط کی کیفیت نمایاں ہے۔ چنانچہ وہ سطح سے نیچے نہیں آسکتیں اور اپنے خیالات کو بہت حد تک sustain کرتی نظر آتی ہیں۔ ویسے ان کے یہاں خیالات کی وسعت ایک خاص انداز سے پیدا ہوتی ہے جو زندگی کی تلخیوں کے ساتھ ساتھ اس کی شاد کامی کے بہت سے پہلو سامنے لاتی ہے۔ اس لئے ان کی غزلیں بھی کئی جگہ منفرد لہجے میں بدل گئی ہیں اور ان کے شعری امکانات اور قوت کی سبیل بھی۔

اس مجموعۂ شاعری اور مصوری کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ ساری نظمیں اور غزلیں انگریزی میں بھی ترجمہ کردی گئی ہیں۔ گویا یہ تخلیقات صرف اردو والوں کے لئے نہیں ہیں بلکہ ان کے لئے بھی ہیں جو اردو نہیں جانتے لیکن انگریزی کے حوالے سے محترمہ کے احساسات سے باخبر ہوسکتے ہیں۔ پروین شیر کی شاعری اور مصوری کے حوالے سے ڈاکٹر ستیہ پال آنند، حمایت علی شاعر، پروفیسر ڈاکٹر پیرزادہ قاسم رضا صدیقی، امجد اسلام امجد اور کرامت غوری نے اپنے خیالات قلمبند کئے ہیں۔ یہ چند مضامین جو اس مجموعے میں شامل ہیں نہ صرف گرانقدر ہیں بلکہ پروین شیر کے فنِ شاعری اور مصوری کی تفہیم میں معاون بھی ہیں۔ ''کرچیاں'' میں ان مضامین کا انگریزی ترجمہ بھی موجود ہے۔ نظموں اور غزلوں کے مترجم ڈاکٹر بیدار بخت، کرامت غوری، ستیہ پال آنند، عشرت رومانی، سید اظہار رضوی اور مریہ انّی ارکی ہیں۔ ترجموں میں اصل کا جوہر موجود ہے۔

گویا ''کرچیاں'' ایک الگ طرح کا مجموعہ ہے جس کی پذیرائی ہر سطح پر ہونی چاہئے اور پروین شیر کے شعری امتیازات کی طرف نقادوں کو رجوع ہونا چاہئے۔ محترمہ ان دنوں کناڈا میں قیام پذیر ہیں۔

متنوع فکر کا شاعر: راشد انور راشد

۱۹۸۰-۱۹۹۰ء کے درمیان کئی نئے شاعر ابھرے جن کا بنیادی رویہ نہ تو ترقی پسندوں کا ہے اور نہ ہی جدیدیت کے علمبرداروں کا۔ انہوں نے شعر و ادب کا اپنے طور پر مطالعہ کرنا چاہا ہے جن میں گذشتہ ۶۰ سال کا سرمایہ بھی ہے لیکن ہمارے ادب خصوصاً شاعری کا جو رویہ متقدمین اور متاخرین کا رہا ہے ان پر، ان کی خاص نظر تھی۔ پھر مغربی ادبیات کے اثرات سے جو صورتیں ابھری تھیں ان پر کلّی طور پر نہ سہی جزوی لحاظ سے ان پر نظر ہے۔ ان سب کا ماحصل یہ ہوا کہ وہ کسی متعینہ اسکول سے وابستہ نہیں بلکہ اپنے انداز کے پیمانے بنائیں جو آج کی صورت حال کی عکاسی بھی کرے اور اس کا فکری تیور بھی رکھے۔ ایسے رویے میں ایک طرف تو شعراء کو کلاسیکی انداز کے خیالات کو سامنے رکھنا پڑا ہے تو نئے عصری اور علاقائی مطالبات کا بھی۔ ایسی صورت واقعہ سے ان کے چہرے نمایاں ہونے لگے ہیں اور لگتا ہے کہ وہ شعر و ادب میں اپنی الگ شناخت قائم کر سکیں گے۔

راشد انور راشدؔ ایک جواں سال شاعر ہیں جن کے یہاں مطالعے کی لپک ہے۔ ہر دور کے شعری اور ادبی مزاج کو سمجھنے کی امنگ ہے۔ ناہمواریوں پر نگاہ ہے۔ توازن کسے کہتے ہیں اس کی خبر ہے۔ پھر یہ بھی کہ شعری مزاج کیا ہوتا ہے، اس کی سوجھ بوجھ اور شناخت کس طرح ممکن ہے۔ فکر و نظر کے ایسے اوصاف کے پس منظر میں اگر کسی نوع کی شاعری وجود میں آتی ہے تو اس پر از خود نگاہیں پڑنے لگتی ہیں۔ اگر خالق تنقیدی جہت بھی رکھتا ہو تو پھر اسے سنبھلے رہنے کا اور بھی انداز ہاتھ آ جاتا ہے یا آ جانا چاہئے۔ راشد انور راشدؔ

نے ایک طرف تو شعری بساط بچھائی ہے تو دوسری طرف تنقیدی روش کو اپناتے ہوئے بعض قابل لحاظ مضامین پیش کئے ہیں۔ان کی متعدد کتابیں اشاعت پذیر ہو چکی ہیں جن کا تعلق تنقید و ترتیب سے ہے۔ کچھ کتابیں انہوں نے ترجمہ بھی کی ہیں اور غزلیات و منظومات تو مسلسل لکھتے رہے۔ پیش نظر مجموعہ ''شام ہوتے ہی'' دراصل ان کا پہلا با قاعدہ انتخاب کلام ہے۔ ویسے انہوں نے کم وقت میں خاصی تعداد میں غزلیں کہی ہیں اور نظمیں بھی۔ لیکن یہ مجموعہ صرف غزلوں پر مشتمل ہے۔

میں کسی بھی شاعر سے یہ توقع کرتا ہوں کہ وہ اپنے فکری نظام سے خود اچھی طرح واقف ہو، پھر شاعری کے مطالبات اس کی نگاہ میں کیا ہیں، وہ بھی روشن کرے یا کم از کم اس کی تخلیقی قوت کے پیچھے ایسے مطالبات کی اسے شعوری خبر ہو۔ فی الحال مجھے اس کا علم نہیں کہ انہوں نے اپنے شعری رویے کی شناخت کے بارے میں کوئی وضاحت کی ہے یا نہیں جو ان کے شعری رویے پر حاوی ہے لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ باضابطہ بوطیقائی مباحث میں نہیں پڑتے ہوئے ایک سرسری مطالعے میں ہی ان کے شعری فکر کی آگاہی ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ کہ راشدؔ اپنی غزلوں میں عشق و محبت کے پرانے تصوّر سے آشنا ہوتے ہوئے ان کی نئی جہتیں سامنے لانے کے درپئے ہیں۔استعارہ سازی یا نئے پیکروں کی تلاش میں بہت دور نہیں نکلتے۔ سامنے کی چیزیں جو مشاہدے اور تجربے میں آتی رہی ہیں، وہ مماثلتیں پیدا کرنے میں ان کی معاونت کرتی ہیں، اس لئے ان کی شاعری میں کسی Meta-Physical اپروچ کی تلاش زیادہ دور نہیں لے جاسکے گی۔ حالانکہ مابعد جدید رویے کے شعراء کے یہاں بھی مماثلات کی تلاش میں کچھ دور نکل جانے کا پہلو مبہم ہی انداز میں سہی موجود ضرور ہے لیکن راشد انور راشدؔ ایسے تخلیقی رویے کی خبر نہیں دیتے اور محسوس ہوتا ہے کہ سامنے کی اور آزمودہ مماثلتوں میں نئے امکانات پیدا کرنا، ان کا فن ٹھہرا ہے۔ یہ ایک بنیادی بات ہے جو ان کی غزلوں کے عمومی مطالعے سے بھی سامنے آجاتی ہے۔ چند شعر نقل کرتا ہوں۔

عین ممکن ہے مرے حلقے میں شامل ہو جائے
درد سینے میں ہی بس جائے مرا دل ہو جائے

☆☆☆

سُرخرو ہوگی کسی لمحے مری تشنہ لبی
کاش یہ راہ سمٹ جائے تو منزل ہو جائے

☆☆☆

دفنا کے آرہا ہوں ترا جسم روح عصر
اجڑے ہوئے دیار کا قصہ نہیں ہوں میں

☆☆☆

یہ جب سنا کہ وہاں پر کوئی دوانہ ہوا
تو میں بھی شہر طلسمات کو روانہ ہوا

☆☆☆

اداس شاخ پہ اب کونپلیں ہیں نغمہ زن
اسے بھی شوق ہوا پیرہن بدلنے کا

اب ان اشعار کی طرف ایک نگاہ کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ مماثلتیں دور از کار نہیں ہیں لیکن تجربے اور مشاہدے کی شدت نے انہیں قابل توجہ بنا دیا ہے۔ یہاں کوئی ماورائی صورت نہیں پیدا کی گئی ہے بلکہ غزل کی روایات سے وابستہ ہوتے ہوئے نئے Equations بنانے کی طرف لپک ملتی ہے۔ سینے اور درد کا رشتہ بڑا پرانا ہے اور بہت سی غزلوں میں ایسے تصوّر کی وضاحت کی گئی ہے لیکن یہاں درد اور سینہ ہم معنی ہو گئے ہیں۔ یعنی شاعر کے حلقے میں جسے شامل ہونا ہے وہ تو درد ہی ہے لیکن درد اور دل نہ صرف ہم رشتہ ہیں بلکہ ایک ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ نئی معنویت کی تلاش کی طرف ایک قدم ہے۔

تشنہ لبی کا تصوّر بھی ایک خاص انداز سے سامنے آیا ہے۔ راہ یہاں اس وقت منزل

بنتی ہے جب خود یہ سہل ہو جائے یا منزل جلد مل جائے۔ یہ مداوا ہے اس سفر کا جو واضح مقصد رکھتا ہے۔ محبوب تک پہنچنے کی صورت میں چند ممانعات تو ہوتے ہی ہیں لیکن ایسے ممانعات کو تخلیقی نہج بنانے میں خاصا زور صرف کرنا پڑتا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ اس کی تشنہ لبی دور ہوگی لیکن ایسی صورت تک پہنچنے کے لئے راہ کو سمیٹنا پڑے گا، تبھی منزل سامنے آ سکتی ہے اور تشنہ لبی دور ہو سکتی ہے۔ گویا یہاں محبوب کے بھی ممکنہ رویے کی خبر ملتی ہے۔ اور اس کا اظہار بڑے شاعرانہ ڈھنگ سے ہوا ہے۔

روح عصر کو تجسیم سے گذارنا پھر اسے موت کی آغوش میں سلانا اور آخری رسوم ادا کرنا مماثلتوں سے پُر ہے۔ دراصل یہ ایک رجائی تیور ہے اور اس رجائی تیور میں روح عصر کے تمام منفی اثرات کے ازالے کی صورت پیدا کی گئی ہے۔ اس لئے کہ وہ تمام منفی اور بکھری قدروں سے شاعر اپنا رشتہ منقطع کرنا چاہتا ہے اور نئی سرشاری کو لبیک کہنا اس کا مقصود ہے۔ یہاں روح عصر کی پراگندگی اور ضعف کی کوئی وضاحت نہیں لیکن ایسی صورت کو مردہ قرار دینا شاعر کی اپنی قوت تخلیق کی پیدا کردہ ہے۔ دراصل راشدؔ قدیم یا جدید پراگندگیوں سے بہت اوپر اٹھنا چاہتے ہیں۔ لہٰذا انہیں طمانیت وہی چیز دے سکتی ہے جو تازہ کار ہو اور مثبت ہو۔ انداز بیان جتنا غیر رسمی اور غیر عمومی ہے، محسوس کرنے کی بات ہے۔

عشق و عاشقی میں فرہاد و مجنوں کے حوالے سے بہت سی باتیں سامنے آتی رہی ہیں۔ ہماری داستانوں میں عشق و محبت کے کتنے ہی دور از کار خیالات بار پا چکے ہیں جن کی حیرتی اور طلسماتی دنیا پڑھنے والوں کو بھول بھلّیوں میں گم کر دیتی ہے۔ اب عشق و عاشقی کے مرحلے میں دیوانہ کی جگہ بسے ہوئے شہر نہیں ہوتے۔ وہ تو کوئی اجنبی جگہ ہوگی ہی، حیرت افزا۔ یہاں پہلے مصرعے کا لفظ 'وہاں' کا مماثل 'شہر طلسمات' ہے۔ شاعر ایسی خبر سے خاصا متاثر ہوتا ہے اور اس شہر طلسمات کا تجربہ کرنا چاہتا ہے جو دیوانگی یا عاشقی کی ناگزیر منزل ہے۔ پرانے خیال کا نیا Equation شاعر کی تخلیقی قوت پر دال ہے اور احساسات و خیالات کی کتنی پرتیں کھولتا ہے۔

آخری شعر میں اداس شاخ کا مدمقابل معدوم ہے۔ آخر یہ اداس شاخ کون ہے؟ بوڑھا آدمی یا پرانے خیالات یا کوئی منفی صورت واقعہ یا ٹوٹے پھوٹے اور بجھے ہوئے پسماندہ لوگ یا زندگی، کچلے ہوئے مزدور یا دبے دبائے ہوئے فرقے۔ کہاں کہاں ذہن جاتا ہے اور تصورات کی دنیا پھیلتی چلی جاتی ہے۔ ہر وہ کیفیت جو اداس کرتی ہے اس کے لئے نئے تیور کو اپنانا ایک انقلابی صورت واقعہ ہے۔ لگتا ہے جیسے اس میں نئی زندگی کی لہر سما گئی ہے۔ اس کی اداسی اب اپنے تیور بدلنے والی ہے۔ اداس شاخ کی کونپل نغمہ زن ہیں۔ نئے پتوں سے آراستہ ہوکر سرشار ہونے والی ہے۔ یہ ایک رجائی شعر ہے اور ہر پسماندہ اور منفی صورت کے بدلتے ہوئے ارادے کا اشاریہ بھی۔ غزل کا شعر اپنے اندر کیسی پھیلی ہوئی دنیا رکھ سکتا ہے اس کا اندازہ راشد انور راشدؔ جیسے نئے شاعر کے یہاں بھی ملتا ہے تو اس سے صرف شاعر کی ذہنی بالیدگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ غزل کے وسیع امکانات کی بھی۔

میں سمجھتا ہوں کہ راشد انور راشدؔ کے یہاں زندگی کے بہت سے مسائل بار پاتے رہے ہیں۔ آج کی پیچیدہ زندگی نہ حسن وعشق کے قدیم معاملات سے عاری ہے، نہ ہی اونچ نیچ کے بھید بھاؤ سے الگ۔ آج کی قدریں مختلف ہوتے ہوئے بھی پرانی قدروں سے کہیں نہ کہیں رشتہ رکھتی ہیں، اس لئے حسیات اپنی ارتقائی صورت میں بھی کئی طرح کے انداز اور تیور رکھتی ہے۔ شاعر ایسی تمام سطحوں کو چھونا چاہتا ہے، محسوس کرنا چاہتا ہے اور اپنے ذاتی فکر میں ان کی نوعیتوں کو سمیٹنا چاہتا ہے۔ راشد انور راشدؔ کا حلقۂ فکر وسیع ہے تو صرف اس وجہ سے ہے کہ وہ کسی ایک تصوّر میں بند نہیں۔ زندگی کی بکرانی چاہے وہ کسی سطح کی ہو، چاہے وہ جتنی بھی عمومیت رکھے، یکسر نظر سے اوجھل نہیں ہوسکتی۔ اگر شاعر جو ہر تخلیق سے آراستہ ہے اور اس کی نظریں بھی وا ہیں تو پھر اس کا حلقہ محدود نہیں ہوسکتا۔ راشدؔ کے یہاں موضوعات کا تنوع ان کے وسیع دائرے سے مملو ہے جس میں افکار ایک نہج کے نہیں ہیں بلکہ جن کی نوعتیں مختلف ہیں۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

ضرور پھیلے گا اب انتشار چاروں طرف
ہیں شہہ کو گھیرے ہوئے شہسوار چاروں طرف

☆☆☆

ہوا جو آئی تو خوشبو سمیٹ لائی تھی
عجب نظارہ تھا پھولوں کے ہاتھ ملنے کا

☆☆☆

ہائے کیا لوگ تھے دورانِ سفر خاک ہوئے
پھر اسی خاک سے اٹھیں گے اگر خاک ہوئے

☆☆☆

حاشیے پر ہی بہرحال رہا میرا وجود
آج بھی پختہ ہے امداد شماری اس کی

☆☆☆

ہم خوش تھے کوئی آنچ نہیں آئی ہے، لیکن
اب جانا کہ رسوائی کا موسم نہیں ہوتا

☆☆☆

اداس چہرے پہ چھائے کبھی تو قوسِ قزح
ہوائے وقت کبھی تو گلال مل جائے

☆☆☆

خوشبو آؤ، ٹھہر جاؤ ہمارے آنگن
پھر اشاروں میں بہاروں کو بلاتی ہے ہوا

☆☆☆

ہم کو مت دیکھ حقارت سے ترے دامن پر
پھیلتے جائیں گے ہم لوگ سیاہی کی طرح

اچھی طرح سے سوچ سمجھ کر قدم بڑھا
جیسا دکھائی دیتا ہوں ویسا نہیں ہوں میں

☆☆☆

دشت تو سب کے رگ و پے میں ہے لیکن مجھ سا
خاک اڑانے کا سلیقہ کوئی ایجاد کرے

☆☆☆

اب تو ہر گذرا ہوا پل بھی صدا دینے لگا
مجھ سے جب بچھڑا تو جنگل بھی صدا دینے لگا

☆☆☆

احتجاج آنکھوں میں یوں دفن رہے گا کب تک
ایک ہنگامہ کسی روز سرِ عام تو ہو

☆☆☆

ٹھان لیا ہے اس موسم میں کچھ اَن دیکھا دیکھیں گے
تم خیمے میں چھپ جاؤ ہم زور ہوا کا دیکھیں گے

☆☆☆

یہ خواب خواب سا منظر نیا ہے میرے لئے
مرا حریف دعاء مانگتا ہے میرے لئے

☆☆☆

نظر شناس مرے حوصلے کی داد تو دے
جو انتہا ہے تری ابتداء ہے میرے لئے

☆☆☆

ہر اک لمحہ نئی یلغار کا خطرہ ستاتا ہے
مخالف سمت سے آتے ہیں لشکر شام ہوتے ہی

یہ چند اشعار راشد انور راشدؔ کے انداز غزل گوئی کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ ان کا تجزیہ مقصود نہیں۔ مختلف تیور اور طریق کے متعلقہ اشعار میں محسوسات اور آگہی کے بہت سے کیف روپوش ہیں۔ ہر خیال ایک خاص انداز سے پیش ہوا ہے جس میں صنعت گری کا زیادہ دخل عمل نہیں۔ کبھی کبھی کرافٹ، آرٹ پر غالب آجاتا ہے جو ایک نقص کی صورت ہے۔ عام طور سے راشد انور راشدؔ اس نقص کو پیدا نہیں ہونے دیتے اور یہ اچھی بات ہے۔ راشدؔ نے ایک جگہ اپنی تفہیم کے سلسلے میں ناقدوں کو للکارا بھی ہے۔

اے ناقدین فن مری تفہیم کے لئے
سنجیدگی ہے شرط تماشا نہیں ہوں میں

لیکن کہیں کہیں تماشا بھی اچھی شاعری بن جاتا ہے۔ ویسے یہ سچ ہے کہ راشد انور راشدؔ کے یہاں غایت سنجیدگی ہے جو ماضی کے بہت سے فنی تیور کو سمیٹتے ہوئے بھی نیا انداز پیدا کرتی ہے۔ راشد کا مطالعہ گہرائی سے اور فنی جہات کو مرکز نظر رکھتے ہوئے کرنا چاہئے۔ معلوم نہیں مجھ سے یہ کام سرانجام پایا یا نہیں لیکن ان کی شاعری خصوصاً غزل گوئی نئے امکانات کا اشاریہ ضرور ہے۔

✠ ✠ ✠

گنوانے کی ضرورت نہیں، اب ان پر تنقیدی کام کرنے والوں میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، مجنوں، آلِ احمد سرور، احتشام حسین، عبدالعلیم، اختر انصاری، عزیز احمد، ممتاز حسین، سردار جعفری وغیرہ کی تنقید سامنے آئی۔ ایسے تمام تنقیدی مرحلے میں مغربی نقادوں کی توجیہات پیش نظر رہیں اور ایک زمانے میں کاڈول کی کتاب "Illusion and reality" ماڈل بنی رہی، کاڈول کے دوسرے افکار بھی عام ہوئے۔ گویا اردو ادب پر غیر ملکی مارکسی مفکر مسلسل اثر انداز ہوتے رہے۔ جب یہ تحریک دوسری بوطیقاؤں کی زد میں آئی تو پھر مغرب کی نیو کریٹی سزم جڑ پکڑنے لگی جس کے لازمے میں متون کی بڑی اہمیت ٹھہری کہ چھپا ہوا ہر لفظ نگاہ میں ہو اور وہ تمام معاملات جو پس منظر پیش کرتے ہیں، پیش نظر نہ رہیں یہاں تک کہ مصنف کی اپنی زندگی، ماحول، اس کے عقیدے وغیرہ پس پشت چلے جائیں۔ ان کی ذات اور ماحول کا بیان نہ ہو بلکہ متن کے الفاظ ہی مدنظر رہیں اور اس وسیلے سے معنی کے دوسرے دائرے میں داخل ہونے کی کوشش کی جائے۔ دراصل یہ باتیں امریکی نیو کریٹی سزم کی دین تھیں جن کی تبلیغ میں ایف.آر.لیوس کا بڑا زبردست رول رہا تھا۔

میں نے ایک عرصہ پہلے لکھا تھا کہ امریکی نئی تنقید کا ڈانڈا ایف.آر.لیوس اور اس کے رسالے ''اسکروٹنی'' سے ملتا ہے۔ چونکہ کلیم الدین صاحب کی تنقیدی بصیرت کا منبع بڑی حد تک لیوس کی ٹریننگ ہے، لہٰذا ان کی تنقید کا پس منظر واضح طور پر سمجھ میں آنا چاہئے۔ یہ لکھنا کافی ہوگا کہ ایلیٹ نے اپنا رسالہ ''کرائی ٹیرین'' ۱۹۲۲ء میں شروع کیا تھا اور اس کی اشاعت ۱۹۳۹ء تک ہوتی رہی، اس میں عملی تنقید کے نمونے تو آتے ہی تھے خود ایلیٹ بھی کبھی ایسی تنقید کا مبلغ رہا تھا، کہہ سکتے ہیں کہ نئی تنقید ہی کا یہ رسالہ تھا، ابھی یہ بند بھی نہیں ہوا تھا کہ کیمبرج سے ۱۹۳۲ء میں سہ ماہی رسالہ ''اسکروٹنی'' لیوس کی ادارت میں شروع ہوا اور اکیس برسوں تک اس کی اشاعت ہوتی رہی۔ اس کی پالیسی کے بارے میں اے.بی.وارڈ لکھتا ہے:

"It was perhaps, strategically essential that Leavis should project himself and his

کڑوا تیل (غضنفر): ایک مطالعہ

غضنفر بحیثیت ناول اور افسانہ نگار معاصرین میں ایک خاص اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ انہوں نے اپنے موضوعات کے انتخاب اور انتخاب کے اظہار کے سلسلے میں جو انفرادی رویہ اختیار کر رکھا ہے وہ لوگوں کی نگاہ میں ہے اور اس سلسلے سے ان کی پذیرائی بھی ہوتی رہی ہے۔ یہاں مقصود ان کی افسانہ نگاری پر یا فکشن نگاری پر کوئی تجزیاتی مضمون قلم بند کرنا نہیں ہے بلکہ ان کا ایک افسانہ ''کڑوا تیل'' جو ان کے حالیہ افسانوی مجموعہ ''حیرت فروش'' کی زینت ہے پر ایک نگاہ ڈالنی مقصود ہے۔

واضح ہو کہ غضنفر اپنے فکشن میں جانوروں کو مسلسل کردار بناتے رہے ہیں۔ اس تعلق سے بھی بعض ناقدین ادب نے ان پر توجہ کی ہے۔ ''کڑوا تیل'' میں بھی کولہو کا بیل مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور اس کی مشقت کی ذیلی زمین میں ایک ایسا منظر ابھرتا ہے جو دلخراش ہے اور انسانی عظمت پر سیاہ لکیر بھی۔ کیا انسان اپنے ارتقائی سفر میں خودغرضی اور ایذا رسانی سے نجات پا سکتا ہے؟ کیا دوسروں کا دکھ درد اسے متاثر کرتا ہے؟ کیا استحصال کا تناظر کبھی محدود ہو سکتا ہے؟ کیا صالح قدریں اس طرح مسلوب ہوتی رہیں گی؟ ایسے کتنے ہی سوالات اس افسانے سے کھڑے ہوتے ہیں جن کا کوئی جواب تو نہیں ملتا لیکن متون کے اندرون میں غضنفر کی انسانی ہمدردی کا وسیع تر تصور ضرور اُبھر جاتا ہے۔

افسانے کا عنوان ''کڑوا تیل'' بذات خود کسی نہ کسی جبر کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ مصنف نے سرسوں کے تیل کی جگہ کڑوا تیل کے الفاظ استعمال کئے ہیں۔ دراصل لفظ کڑوا

سے بہت سی معنوی صورتیں از خود اُبھر جاتی ہیں اور ذہن اس کے لئے تیار ہو جاتا ہے کہ آئندہ کیسی صورت اُبھرنے والی ہے۔

''کڑوا تیل'' کی مختصر کہانی یہ ہے کہ راوی تلہن کا تھیلا لے کر وہاں آ جاتا ہے جہاں کولہو سے تیل نکالا جا رہا ہے۔ وہ سرسوں کو تیل میں تبدیل ہونے کا مشاہدہ کرتا ہے۔ کولہو میں لگے ہوئے بیل کے حالات پر غور وخوض کرتا ہے جس کی آنکھوں پر پٹیاں بندھی ہیں، ناک پر نکیل پڑی ہوئی ہے، منہ پر جاب ہے اور وہ مسلسل ایک دائرے میں گھوم رہا ہوتا ہے۔ کولہو کا مالک شاہ جی اس کی رفتار پر نظر رکھے ہوتا ہے اور گاہے گاہے اپنے سونٹے سے اسے مارتا جاتا ہے۔ بیل راوی کے مطابق ایک چکر میں چالیس فٹ کی دوری طے کرتا ہے اور اس کی ڈیوٹی اس وقت ختم ہوتی ہے جب وہ سوا سترہ کیلومیٹر طے کر چکا ہوتا ہے۔ صبح وشام کا یہ منظر بے حد خوفناک بنا کر پیش کیا گیا ہے، بیل کو دانوں میں منہ مارنے کی گنجائش نہیں اس لئے کہ اس کی آنکھ پر پٹی بندھی ہوتی ہے لیکن راوی اس کی حالت زار کا مسلسل مشاہدہ کرتا رہتا ہے۔ اس کی کوکھ دھنسی ہوئی ہے، پٹھا پچکا ہوا ہے، ہڈیاں اُبھری ہوئی ہیں وغیرہ۔ معاً راوی کو خیال آتا ہے کہ وہ بیل کی رسّی کھول دے۔ آنکھ کی پٹی نوچ دے لیکن وہ ایسا کرتا نہیں ہے اور بیل پر ضرب لگنے کی آوازیں سنتا رہتا ہے۔

دراصل یہ بیل کی کہانی انسانی گراوٹ کی کہانی ہے۔ جہاں انسان اپنی غرض میں دوسروں کی مجبوریاں نہیں سمجھتا۔ اس کی غرض کی مرکزیت اس وقت بھی قائم رہتی ہے جس وقت وہ نہایت کمزور اور لاغر استحصال شدہ کسی فرد سے کام لیتا ہوتا ہے۔ سماج کی ساخت ایسی ہے کہ کسی کی بھی نگاہ ظالمانہ اور جابرانہ عوامل تک نہیں جاتی اور ایک لاتعلقی کی فضا قائم رہتی ہے۔ کولہو کا بیل اور شاہ جی اپنے اپنے دائرے میں دو کردار بن جاتے ہیں۔ ایک کیریکٹر وہ ہے جو استحصال کرتا ہے اور دوسرا جس کا استحصال ہوتا ہے اور ایک اور جو محض شاہد ہے اور بے بس بھی۔

راوی کے مشاہدے اور ان مشاہدوں کی عقبی زمین میں اس کا ردعمل فطری ہونے

کے باوجود ایک سوال کھڑا کرتا ہے کہ آخر وہ اپنا تھیلا لے کر واپس کیوں نہیں آتا اور جو المیہ سامنے ہے اس کا وہ ایک کمزور کردار وہ خود کیوں بن جاتا ہے۔ یعنی سماج یہاں اتنا کمزور ہے کہ اپنے تجربات و مشاہدات کے باوجود بھی لاتعلق رہنا پسند کرتا ہے۔ ساری منفی صورتوں کی وجہ بس یہی ہے جو سماج کے افراد پر مسلسل طاری رہتی ہے۔۔

غضنفر نے ایسی صورت کو اُبھارنے کے لئے بائنری اپوزیشن کی تکنیک اپنائی ہے، مثبت اور منفی پہلوؤں کو ایک ساتھ اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اس سے تاثر میں شدت پیدا ہوگئی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پورے افسانے کی ساخت تضادات پر کھڑی ہے۔ مثلاً:

مثبت منظر: ''یکا یک بیل کے کندھے سے جوا اتر گیا۔ اس کی آنکھوں سے پٹیاں کھل گئیں۔ منہ سے جاب ہٹ گیا، بیلی کھلی اور روشن فضا میں ہری بھری دھرتی کے اوپر بے فکری اور آزادی کے ساتھ گھومنے پھرنے لگا۔ سبزوں کو دیکھ کر اس کی آنکھوں میں ہریالی بھر گئی۔ اس کا چہرہ چمک اٹھا۔ وہ مختلف سمتوں میں بے روک ٹوک گھومتا، من پسند سبز، تازہ، نرم، ملائم پودوں، پتوں اور مخملی گھاس کو چرتا چباتا، جگالی کرتا، ندی، نالوں اور چشموں سے پانی پیتا، تمام سمتوں کی جانب دیکھتا، میدان کی وسعتوں کو آنکھوں میں بھرتا، جھومتا ہوا کافی دور نکل گیا۔''

منفی منظر: ''سڑاک، سونٹے کی چوٹ پر ذہن جھنجھنا اٹھا۔ پھیلی ہوئی سرسبز دھرتی میری آنکھوں سے نکل گئی۔ بیل کولہو کھینچنے لگا۔ اس کی آنکھوں کی پٹیاں لہرانے لگیں۔

لہراتی ہوئی پٹیاں میری آنکھوں پر بندھ گئیں۔

بیل کے کندھے پر جوا، اس کی ناک میں پڑی نکیل، گھومتا ہوا کولہو، کچلتے ہوئے سرسوں کے دانے، دانوں سے بنا کھل، برتن میں جمع تیل، تیل کے پاس کھڑا شاہ جی سب کچھ میری آنکھوں سے چھپ گیا۔ میں کچھ اندھیروں

میں ڈوب گیا۔

اندھیرا میرے اندر گھلتا چلا گیا۔''

دراصل یہ راوی کے احساسات ہیں۔ پہلا سنہری منظر دیدنی ہے۔ دراصل یہ آزادی کے نقوش ہیں جن سے چیزیں اپنی فطری حالت میں نظر آتی ہیں۔ ہر لمحہ خوشگوار، پر کیف، دلکش جہاں کوئی **Bondage** نہیں۔ لہٰذا زندگی کی ساری مثبت قدریں ایسے ہی حالات کا نتیجہ ہو سکتی ہیں۔ لیکن ایسا ہوتا کہاں ہے۔ استحصال کنندگان چاہے علاقائی لوگ ہوں یا ملکی سطح کے یا بین الاقوامی منظر نامے کے۔ سبھی اپنی غرض چاہے وہ کسی سطح کا ہو انسانیت کا فروغ نہیں ہونے دیتے اور مسلسل استحصال کی منزلوں سے گزار کر اسے ایک ایسی صورت میں لا کھڑا کر دیتے ہیں جہاں منفی صورتیں اپنی تمام تر کراہت کے ساتھ متحکم نظر آتی ہیں۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ اشرافیہ نے کمزور طبقے کے لوگوں کو ہمیشہ دبا کچلا رہنے پر مجبور کیا؟ کیا ایسا نہیں ہے کہ ملکوں کی سطح پر طاقتور نے کمزور کو زیر کرنے کی مسلسل کوشش کی ہے۔ آج گلوبل پیمانے پر ایک سپر طاقت نے بقیہ تمام ملکوں پر اپنے عمل دخل کو مضبوط تر کرنے بلکہ بعض کمزور کو مٹا ڈالنے کا عزم کر رکھا ہے۔ ایسے مواقع روز کے مشاہدے اور تجربے میں ہیں اور انسانیت اپنی تمام تر انجمنوں اور مشنریوں اور ملکی و بین الاقوامی انجمنوں کے باوجود کچلائی جاتی ہے، تضاد کا یہ بھی پہلو دیکھئے:

منفی: ''میری نظر ایک بار پھر بیل کے اوپر مرکوز ہو گئی۔

دھنسی ہوئی کوکھ، پچکا ہوا پٹھا، دبی ہوئی پیٹھ اور اُبھری ہوئی ہڈیاں میری آنکھوں میں چبھنے لگیں۔

''شاہ جی! یہ بیل تو کافی کمزور اور بوڑھا دکھتا ہے۔ اسے ریٹائرڈ کیوں نہیں کر دیتے؟''

''نہیں بابو صاحب! اس کی بوڑھی ہڈیوں میں بہت جان ہے۔ ابھی تو یہ برسوں کھینچ سکتا ہے۔ پھر یہ سدھا ہوا ہے۔ اپنے کام سے اچھی طرح واقف ہے۔ اس

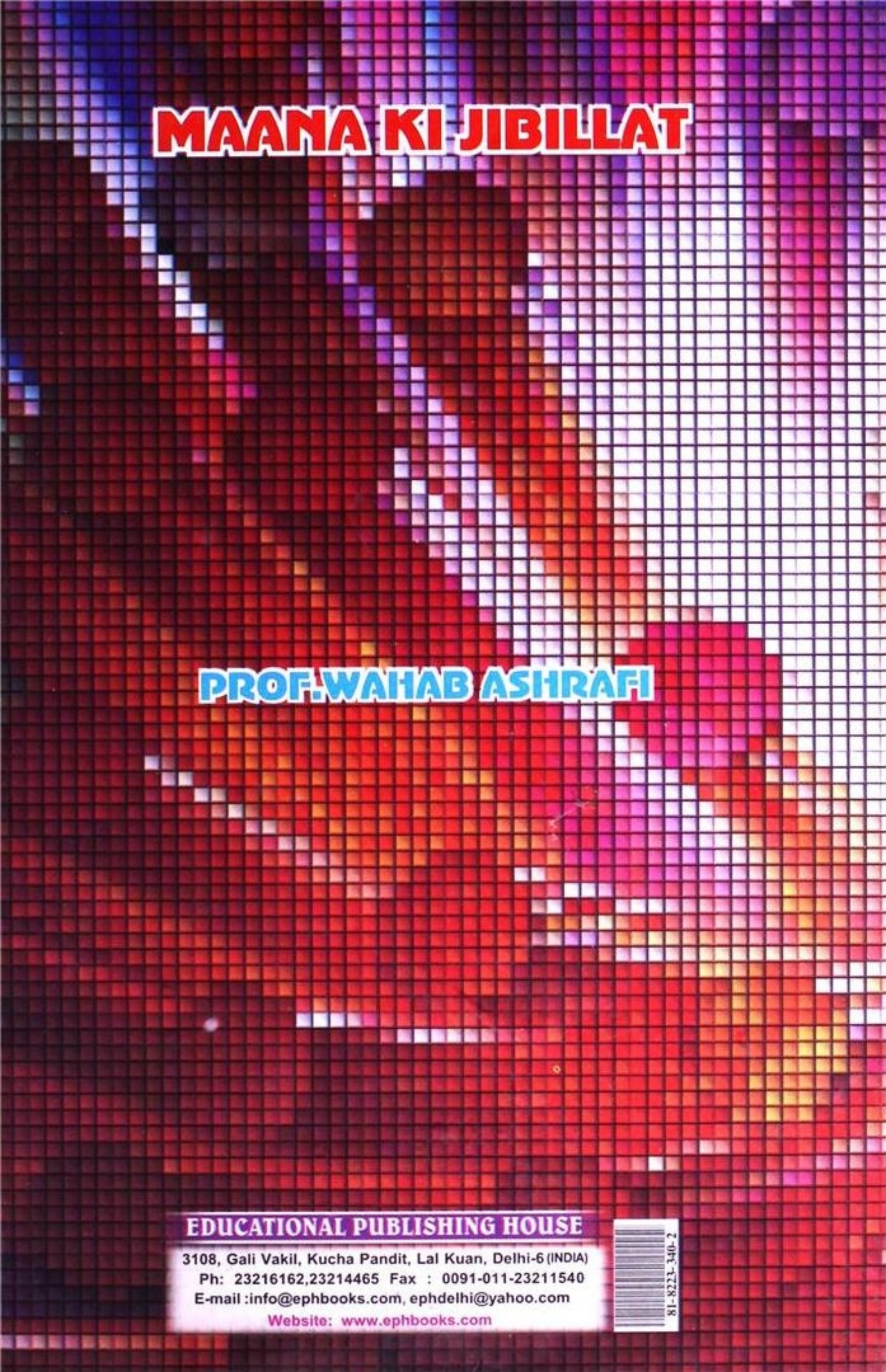
کی جگہ جوان بیل جوتنے میں کافی دقت ہوگی۔ جوان بیل کھینچے گا کم، بدکے گا زیادہ۔اس لئے فی الحال یہی ٹھیک ہے''۔
میری نگاہیں بیل کی رفتار کی طرف مبذول ہوگئیں۔
بوڑھا بیل واقعی سدھا ہوا تھا۔ایک متوازن رفتار سے کولہو کھینچ رہا تھا۔اس کے پاؤں نپے تلے پڑ رہے تھے۔قدم گھیرے سے باہر شاید ہی کبھی نکلتا تھا۔لگتا تھا اس کی بند آنکھیں شاہ جی کے سونٹے کو دیکھ رہی تھیں۔''

مثبت: ''ویسے ایک بچھڑے کو تیار کر رہا ہوں۔کبھی کبھی اسے جوتتا ہوں۔مگر پٹھا ابھی، پٹھے پر ہاتھ رکھنے نہیں دیتا۔کندھے پر جوا رکھتے وقت بڑا اُدھم مچاتا ہے۔آنکھ پر آسانی سے پٹی بھی باندھنے نہیں دیتا۔سر جھٹکتا ہے مگر دھیرے دھیرے قابو میں آ ہی جائے گا''۔
میری آنکھوں میں بچھڑا آ کر کھڑا ہوگیا۔
لمبا چوڑا ڈیل ڈول، بھرا بھرا چھریرا بدن، اٹھا ہوا پٹھا، اونچا قد، تنی ہوئی چکنی کھال، چمکتے ہوئے صاف ستھرے بال، پھرتیلے پاؤں۔''

یہاں ہر بچھڑے کو اس کی سرکشی کے باوجود بوڑھے بیل میں مبدّل ہونا ہے جسے اذیت ناک محنت کرنی ہے اس حد تک کہ اس کی محنت سے جو کڑوا تیل برآمد ہوتا ہے دراصل اس کی پگھلی ہوئی چربی ہوتی ہے۔گویا یہاں لفظ کڑوا تمام تر منفی صورتِ واقعہ کی نمائندگی کرتا ہے۔وہ کڑوا یعنی بٹر (Bitter) ہے اور یہ کڑواہٹ ہمیشہ قائم رہنی ہے۔نو آبادیاتی منظر میں حاکموں کا رویہ دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔اس لئے میری نظر میں یہ کہانی سب الٹرن ہے۔مزاج و منہاج کے اعتبار سے میں نے اس کی ساخت پر چند تضادات کی مثالیں دی ہیں۔دراصل عظیم ادب میں چاہے وہ افسانوی ہو یا شعری۔ہر جگہ ممتاز شعراء اور ادباء نے پلس اور مائنس کو اُبھارنے کے لئے منفی اور مثبت صورتوں کا اطلاق کیا ہے۔ ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' کنٹراسٹ کی تھیوری پر تخلیق کی گئی ہے۔ثمرسٹ مام

کے ناول ''آف ہیومن بانڈج'' میں ایک طب کا طالب علم کیسے کیسے ناہموار سلسلوں سے گزرتا ہے وہ دیدنی ہے۔ یہاں بھی کنٹراسٹ کی تھیوری سے مدد لی گئی ہے۔ ''اینمل فارم'' میں ایسے جانور جن کا مسلسل انسان استحصال کرتا ہے باغی ہو جاتے ہیں۔ جارج آرول نے کئی جگہوں پر اپوزیشن کی صورتوں کو اپنانے کی سعی کی ہے۔ ملول کی ''مابی ڈک'' میں ایسے کتنے ہی پہلو ابھرے ہیں۔ میں زیادہ مثالیں دے کر اس مطالعے کو طویل نہیں کرنا چاہتا لیکن مجھے یہ کہنے دیجئے کہ ایسی تکنیکی صورت کو غضنفر نے بہ طریق احسن برتنے کی کوشش کی ہے۔

''کڑوا تیل'' ایک بے حد مختصر افسانہ ہے لیکن اس کے معنوی جہات بے حد وسیع ہیں۔ قاری کی معذوری اور اس کی لاتعلقی کا لامتناہی سلسلہ ختم نہیں ہونے والا۔ کہانی کا یہ سبق چاہے جتنا بھی منفی نظر آئے لیکن سچ یہی ہے۔



MAANA KI JIBILLAT

PROF. WAHAB ASHRAFI

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, Gali Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23216162,23214465 Fax : 0091-011-23211540
E-mail :info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

81-8223-340-2

follows in Scrutiny as martyrs to a cause, with the reiterated complaint that the main body of established cambridge scholars, and no small part of the literary world at large, was embattled against them. It might be, closer to fact to hold that the adoption of a tone of argument at once aggrieved and agressive, at length intimadated many who at first disapproved Scrutiny's policy of subjecting literature to processes of minute textual examination which demanded exhaustive and exhausting concenteration on the 'words on the page' and derided literature as a medium of imaginative stimulus."

اس اقتباس سے کئی باتیں واضح ہو رہی ہیں۔ اوّل یہ کہ ''اسکروٹنی'' لیوس نے اپنی تنقیدی حیثیت کو مسلّم کرنے کے لئے نکالا تھا، دوئم یہ کہ اس رسالہ میں بحث و تمحیص کا انداز اس حد تک جارحانہ تھا کہ بہتوں کے لئے تکدر کا باعث ہوا، سوئم یہ کہ تنقید کا مفہوم یہ تھا کہ صفحے پر چھپے ہوئے الفاظ ہی تحلیل و تجزیے میں آئیں، اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ چہارم یہ کہ اس طرز تنقید نے ادب سے اس کے تمام تخیلی محرکات ختم کر ڈالے۔

لیکن یہ بھی ایک دلچسپ بات ہے کہ ایسی ہی تنقیدی روش کو لے کر کلیم الدین احمد اور ان کے لواحقین نے اردو تنقید میں ایک خاص جگہ بنائی بلکہ دور رس اثرات قائم کئے۔

اس کے اثرات جدیدیت کے حوالے میں بھی محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ ایف. آر. لیوس، ایلیٹ، الن ٹیٹ، آئی. اے. رچرڈس، یاور، ونٹرس، ولیم ایمپسن وغیرہ نے جس طرح کے تنوع کے ساتھ کریٹزم کو برتا تھا وہ سب کی سب اردو میں نہیں اُبھری۔ رین سم نے تنقیدی حصولیابی اور ضابطے سے بحث کی۔ ایلیٹ نے آبجیکٹیو کوریلیٹیو ایسوسی ایشن آف آئیڈیاز اور روایت اور انفرادی تخلیقی قوت پر زور دیا جب کہ ایمپسن نے ابہام کی مختلف روش بتائی۔ اس طرح اردو میں الگ الگ نقاد تو نہیں پیدا ہوئے لیکن ایک مجموعی کیفیت ضرور سامنے آ گئی۔ کلیم الدین احمد کے علاوہ کئی دوسرے نقاد اسی راہ پر چل نکلے۔ اس دوران اردو میں ایک نئی صورت وجودی افکار سے پیدا ہوئی۔ ہائیڈگر، پسپرس، کیکرے گارڈ، مارٹن وغیرہ کے تصوّرات سفر کرتے ہوئے اردو ادب میں بھی آ گئے، اسی طرح فرانسیسی زوال پسندوں کے بھی، ایسے زوال پسندوں کے اثرات حسن عسکری پر خوب پڑے۔

جدیدیت کی اصل میں یہ تھا کہ فرد اور سماج کا رشتہ بس واجب ہی سا ہے۔ فرد کے نجی احساسات ہی سب کچھ ہیں اور ایسے احساسات اس کے پری ڈیکیمنٹ سے وابستہ ہیں، جدیدیت اپنے افق کو وسیع نہیں کرتی بلکہ داخلی دنیا کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ انسان کی تنہائی اور مایوسی اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ آئیڈیالوجی کوئی معنی نہیں رکھتی صرف فرد توجہ طلب ہے۔ اس کی نفسیات کی تلاش ادب کی عملی صورت ہے جس میں ذات کے عرفان کو غایت اہمیت حاصل ہے۔ جدیدیت، تنہائی اور موت کے تصوّرات کو بنیادی اہمیت دیتی ہے لہٰذا اسے شعر و ادب کی پرانی روش پر گامزن نہیں رہنا چاہئے۔ نئی علامتیں وضع کرنی ہیں، اس عمل میں ابہام اور اہمال راہ پائیں تو یہ کوئی غیر ادبی نتیجہ نہیں۔ اس تصوّر کے تحت جدیدیت اردو میں بار پاتی رہی اور کئی اہم ادبی فنکار شعر اور فکشن کے حوالے سے نئی تخلیقات لے کر سامنے آ گئے۔ نئے نقاد بھی پیدا ہوئے۔ ان کی امامت کا سہرا شمس الرحمٰن فاروقی کے سر رہا اور ان کے رسالہ ''شب خون'' نے اس تحریک کو قوی بنانے میں بڑا اہم رول انجام دیا۔ محمود ہاشمی، وارث علوی، وحید اختر، فضیل جعفری وغیرہ اپنی توانا تحریروں کے ساتھ سامنے آئے۔ کئی بے حد اہم مضامین

خود شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھے، جن کی کتاب ''لفظ و معنی'' اور اس کے بعد ''شعر، غیر شعر اور نثر'' جدیدیت کی بوطیقا ٹھہری۔ ویسے ہر موقع پر آل احمد سرور کی پشت پناہی حاصل رہی، موصوف نے خود بھی جدیدیت پر ایک وقیع مقالہ قلمبند کیا۔ ترقی پسندوں کی صف میں اس تحریک کو معاندانہ طریقے پر دیکھنا ایک فطری عمل تھا۔ لیکن اس کا کوئی جواب ان سے نہ بن پڑا اور یہ تحریک فروغ پاتی رہی، یہاں تک کہ یکسانیت سے لوگ گھبرانے لگے۔ تنہائی، موت اور دوسرے منفی اثرات پر سوالیہ نشان قائم کئے جانے لگے۔ مغرب میں جدیدیت کبھی نئے افکار سے عبارت تھی جو انلائٹمنٹ کے ایجنڈے میں تھے اور مارکس، لینن اور اینگلس کے تصورات بھی نئے مغربی مارکسیوں کے سامنے نئی تعبیرات سے بہرہ ور ہونے لگے۔ لوئی التھوسے نے نئی مارکسیت اور اس کے تعلق سے نئے مارکسی ادب کی ترویج کی اور ایک نئی آئیڈیالوجی پیدا کی۔ فریڈرک جیمپسن نے مارکسیت سے مابعد جدیدیت تک کا سفر طے کیا۔ فوکو نے نئے علوم کی طرف توجہ کی اور جدیدیت کو مابعد جدیدیت کی سرحدوں میں لے جانے کی سعی کی۔ ٹیری ایگلٹن کے یہاں مابعد جدیدیت اور مارکسزم کی کشمکش کی صورت اُبھری اور ہیبر ماس نے مابعد جدیدیت کا رشتہ مارکسزم سے جوڑا۔ حالانکہ مابعد جدیدیت کی تاسیس میں رولاں بارتھ اور دریدا کے افکار بڑی اہمیت رکھتے تھے۔ خصوصاً دریدا نے ردِ تشکیل کی جو صورت ابھاری تھی وہ خاصی نئی تھی۔ اس کا اثر ثقافت کے حوالے سے ادب کو دیکھنے کے عمل میں بھی ملتا ہے۔ سوسیر کے حوالے سے تنقیدی لسانی مباحث ایک خاص طریقے سے جگہ پانے لگے اور چاسکی کے نظریات بھی آمنے سامنے رہے۔ یکسانیت کے رد کی کوشش کی گئی۔ تاریخیت کے ساتھ نئی تاریخیت نے جگہ بنانی شروع کی، تانیثیت کی بحث عام ہوئی، نو آبادیت اور پس نو آبادیت کی شقیں اُبھرنے لگیں۔ مادری اور نسائی تشکیلات پر زور دیا جانے لگا اور جولیا کرسٹوا کے خیالات عام ہوئے۔ پسماندہ اور دلت طبقے پر مابعد جدید حوالے سامنے آئے اور ایڈورڈ سعید کے ساتھ ساتھ ہومی بھابھا اور گیاتری اسپیوک نے ان امور پر خصوصی توجہ کی۔ گویا ایک طرح کی سوشیولوجی آف لٹریچر مرتب ہوگئی۔ اردو میں اس کے اثرات بے حد زوردار طریقے پر سامنے

آئے۔اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے پہل کی۔ وزیر آغا بھی کسی حد تک اس کے ساتھ ہوئے۔ نارنگ کا مضمون ''ساختیات اور ادبی تنقید'' ۱۹۸۹ء میں سامنے آیا۔ موصوف کا ایک مضمون ''بارتھ نے کیا کہا تھا'' ''شب خون'' ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ان کے کئی دوسرے مضامین بھی اس تعلق سے چھپتے رہے لیکن ان کی تفصیل کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی۔ اس باب میں بہت سی وضاحتیں سامنے آچکی ہیں۔ موصوف ہی نے اس کتاب کے بارے میں لکھا ہے کہ:

''اردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب حالی کا ''مقدمہ شعر و شاعری''...... مقدمہ ٹھیک ایک صدی پہلے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا...... حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیل نو کی تھی...... تھیوری کی بحث بیشک نظریہ سازی کی بحث ہے لیکن اس کا مقصد نہ کوئی نئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا ہے، نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نافذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے خلاف ہے...... نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان وادب وثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آ گہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کے طرفوں کو کھول دیتی ہے''۔

(مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات، صفحہ:۳۹۱)

اس پس منظر میں یہ ضخیم کتاب نئی تھیوری کے ساتھ سامنے آئی۔ ساختیات اور ادب، ساختیات کی بنیادیں، روسی ہیئت پسندی، شعریات اور ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر کے علاوہ اختتامیہ کے طور پر صورتِ حال اور مسائل اور امکانات سے تفصیلی بحث کا دروازہ کھلا۔ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات کی تفہیم کے لئے یہ کتاب خود کفیل بھی ہے اور نئی تھیوری کے تمام تر نظریات پر محیط بھی۔ اس کتاب کے بعد گوپی چند نارنگ کی ایک دوسری کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' سامنے آئی۔ یہ ایک ترتیب دی ہوئی کتاب ہے۔ واضح ہو کہ گوپی چند نارنگ نے اردو اکادمی، دہلی سے اردو مابعد جدیدیت پر ایک کل ہند سمینار منعقد کیا تھا، موضوع تھا ''ادب کا بدلتا منظر نامہ: مابعد

جدیدیت کے تناظر میں''۔ یہ سمینار ۱۴ تا ۱۶ مارچ ۱۹۹۷ء میں منعقد ہوا تھا۔ یہ کتاب اسی سمینار کے مضامین پر مشتمل ہے۔ یہ بھی ایک اہم کتاب ہے، اس میں موصوف کے چار مضامین ہیں اور ۵ توسیعی خطبہ بھی جو انہوں نے دسمبر ۱۹۹۵ء میں غالب اکادمی، دہلی کے سلور جوبلی کے موقع پر دیا تھا۔ ان کا ایک مضمون مابعد جدیدیت اردو کے تناظر پر ہے، پھر ایک تحریر ''مابعد جدیدیت کے حوالے سے کشادہ ذہنوں اور نوجوانوں سے کچھ باتیں'' کے عنوان سے ہے۔ یہ سارے کے سارے موضوعات مابعد جدیدیت کے پیچ وخم کی تفہیم میں بہت سے دشوار مرحلے طے کرتے ہیں اور اس طرح مابعد جدیدیت کی بہت سی طرفیں سامنے آجاتی ہیں۔ اسے بھی اتفاق کہئے کہ اس سمینار کے ایک اجلاس کی صدارت راقم الحروف نے کی تھی اور خاص کلیدی مضمون پیش کیا تھا، جو نارنگ کی متعلقہ کتاب میں ''مابعد جدیدیت'' کے عنوان سے شریک اشاعت ہے، لیکن یہ سچ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے نہایت عالمانہ طریقے پر نہ صرف مغربی مابعد جدیدیت بلکہ اردو کی بھی مابعد جدیدیت کے سلسلے میں اتنا کچھ لکھ دیا ہے کہ اس کی تفہیم میں کوئی دشواری نہیں ہونی چاہئے۔ سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ اردو مابعد جدیدیت کسی کا عکس ثانی نہیں ہوگی، یہ ہمارے تہذیبی مزاج اور ہماری ضرورتوں کی زائیدہ ہوگی، اس لئے کہ مابعد جدیدیت کی طرفیں کھلی ہوئی ہیں، اس میں تعصب کی کوئی عینک نہیں ہے اور کسی قسم کے ادبی تنازعہ سے یہ بالکل عاری ہے۔ بہت سے ادبی امور کی طرح ان کے بھی بعض نشانات سے اختلاف ممکن ہے اور نئی بحثیں پیدا ہوں گی۔ اس لئے ڈِسکورس سے ڈِسکورس پیدا ہوتا ہے اور جدیدیت کے بعد جو شعور سامنے آیا ہے وہ نئی تھیوری کے ذیل کی چیز ہے۔ جس کی راہ خود نارنگ نے دکھائی ہے۔

میں نے بھی ایک مفصل کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات''، قلم بند کی جس میں رولاں بارتھ، چارلس جینکس، لیوتار، دریدا، مشل فوکو، لاکاں، لوئی آلتھوسے، فریڈرک جیمسن، اہاب حسن، بودریلار، جولیا کریسٹوا، ٹیری ایگلٹن، ہیبر ماس کے علاوہ اردو مابعد جدیدیت کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ کئی دوسرے چھوٹے بڑے نقاد

انتساب

جواں مرگ شاعر اور قریب ترین دوست

وکیل اختر مرحوم کی یاد میں

سادگی ہائے تمناؔ، یعنی
پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا
(غالبؔ)

نے بھی اس باب میں اپنی مساعی جاری رکھی ہے جس میں وزیر آغا تو خاص ہیں، دوسرے نظام صدیقی، دیویندر اسر، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، شافع قدوائی، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، قمر جلیل، حامدی کاشمیری، عقیل رضوی، قدوس جاوید وغیرہ کے نام بھی بالکل سامنے کے ہیں۔ اسی دوران نفسیاتی جمالیات کے نئے تقاضے بھی دانشوروں اور نقادوں کے سامنے رہے، سبھی جانتے ہیں کہ ہماری تنقید میں نفسیات سے متعلق ادھورا علم بار پاتا رہا ہے۔ایک زمانے سے ہم فرائڈ کے اثرات ادب پر تلاش کرتے رہے ہیں، جنسی متعلقات کو اسی پس منظر میں دیکھنے کی سعی ملتی ہے۔ڈاکٹر محمد محسن نے اسی آئینے میں منٹو کی نگارشات کو دیکھنے کی کوشش کی۔ان کی متعلقہ کتاب شائع ہو چکی ہے، لیکن اردو تنقید نے فرائڈ کے ساتھ ساتھ یونگ کے افکار کو بڑی اہمیت دے رکھی ہے نتیجے میں ضمیات کے حوالے تخلیق کے ساتھ تنقید کی بھی روش رہے۔انتھراپولوجی کا علم بھی اسی میں مدغم ہوا۔ ہماری تنقید میں شعور و لاشعور پر بے حد عملی کام وزیر آغا نے تو کیا ہی لیکن اسے جمالیاتی آہنگ دینے میں شکیل الرحمٰن کی اہمیت مسلم ہونی چاہئے، موصوف نے آرکی ٹائپ کے حوالے سے غالب کی شاعری کو دیکھنے کی پہلی کوشش کی۔ یہ کتاب غالب کی جمالیات، دراصل غالب کے اجتماعی لاشعور کی بحث پر مبنی ہے۔نتائج میں آگ اور آتش سے متعلق غالب کی زرتشتی خون کی خبر ملتی ہے یہاں تک کہ ان کے اختراعی زرتشتی استاذ اسی آئینے میں دیکھے گئے ہیں۔ جمالیات اور نفسیات کا یہ مطالعہ کل بھی دلچسپ تھا اور آج بھی ہے۔ پھر شکیل الرحمٰن اپنی حدیں بڑھاتے رہے اور ''جمالیات'' کی تلاش میں رومی تک پہنچے پھر سفر کرتے ہوئے ہندویا ہندوستان اور مغل جمالیات کو نفسیاتی دائرے میں دیکھنے لگے۔حیرت کی بات یہ ہے کہ جمالیات کو برتنے کا ایسا رویہ مابعد جدید تھے۔ٹیری ایگلٹن نے اپنی کتاب "The Idialogy of the Aesthetic" میں تاریخی اور نظریاتی roots کی تلاش کی باتیں کی ہیں اور ایسی تلاش اور نتیجے کو جمالیاتی عمل قرار دیا ہے۔اسی نقطۂ نظر سے شکیل کا نیا مطالعہ تازہ منظر نامہ پیش کر سکتا ہے۔ حالانکہ ہم اب تک جرمن جمالیات پسندوں کو

فراموش نہیں کر سکے ہیں اور اردو تنقید میں Goethe، Schelling، Kant اور Schiller کے حوالے بار بار آتے رہے ہیں، انگریزی میں اس دائرے کی بحث پری ریفلائٹ میں خاصے کی چیز رہی ہے۔ Keats کی شاعری کی تنقید اسی دائرے سے ابھری اور رومانیت کے ذیل کی تنقیدیں نمو پذیر ہوئیں۔ بعد میں والٹر پیٹر تصوّرات آئے جو اردو میں بھی داخل ہوئے۔ ایک عرصے کے بعد کروچے کی فکر اردو میں اثر انداز ہوئی لیکن آرکی ٹائپ کا سارا معاملہ ماربوڈکن کی کتاب "Archety Pal Patterns in Poetry" کی مرکزی حیثیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اب ایسے شعور کو مزید وسعت ملی ہے، اور کربلا کے حادثے یا واقعے کو استعارے کے طور پر دیکھنے کا عمل ملتا ہے۔

اب تک میں نے عربی، فارسی یا سنسکرت ادبیات یا ان کے اثرات کے سلسلے میں کوئی بات نہیں کہی نہ ان کے اثرات کی، جدید تنقید سے کوئی رابطہ قائم کیا۔ دراصل اردو کی حد تک ابتدائی مرحلے سے تقریباً ۷۰ سال پہلے تک ہمارے یہاں صنفی اور عروضی بحثیں ہی عربی و فارسی کی مرکزی حیثیت رکھتی تھیں۔ زبان کی تاسیس کے باب میں بھی الفاظ اور دوسرے مرحلے کے بعض اثرات کی نشاندہی کی جاتی رہی۔ اٹھارہویں صدی کے ادبی مباحث میں ''ایہام گوئی'' کو بڑی اہمیت حاصل رہی جس پر آج کے نقاد بھی بوجوہ روشنی ڈال رہے ہیں، عروضی بحثیں تو آج بھی جاری ہیں، سنسکرت سے اب ہمارے ہاں حوالے بہت کم ہیں، حالانکہ اس کی شعریات پر نئی تنقید روشنی ڈال رہی ہے۔ عنبر بہرائچی خاص طور پر اسی سے دلچسپی لے رہے ہیں، ڈرامے پر کچھ بیکٹین اثرات تو قائم ہوئے لیکن رسوں کی بحث کے علاوہ سنسکرت کی بوطیقا اب تک جدید اردو تنقید کے لئے موثر ثابت نہیں ہوئی۔

غرض کہ اردو تنقید پر عالمی افکار و آراء نیز شعریات کا گہرا اثر ہوتا رہا ہے، اور یہ اہم بات ہے کہ ہم اپنے ثقافتی تناظر سے غافل نہیں رہے اور اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنی زبان کا رس اور عکس ہر تحریر میں نمایاں ہے اور شاید جدید اردو تنقید بھی ایسے مرحلے میں خاصی چوکس ہے اور اپنی بوطیقا مرتب کرتی رہی ہے۔

اردو مابعد جدیدیت: چند نکات

مابعد جدید صورت حال کے حوالے سے مغربی مفکرین کے افکار وآرا کے تجزیے اور استخراج نتائج کے بعد یہ امر انتہائی اہم بن جاتا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت کی صورت کیا کچھ ہوسکتی ہے؟ یا ہونی چاہئے۔ کیا متعلقہ مغربی حوالے اردو کے لئے کافی ہیں اور اسی کے مزاج کے مطابق ہیں؟ کیا مغرب کی فضا سے ہماری اپنی فضا اتنی ہم آہنگ ہے کہ کسی ترمیم، تنسیخ یا اضافہ کی ضرورت نہیں؟ کیا ہندوستان اور مشرق کا حال وہی ہے جو مغرب کا ہے؟ کیا یہاں کا مادّی اور روحانی ارتقاع مغرب کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے، یا دونوں کے مزاج اور منہاج میں فرق بھی ہے؟ کیا ثقافتیں گلوبل ہوسکتی ہیں یا ہوتی ہیں؟ یا ملکی یا علاقائی تشخص کا خمیر ہیں؟

ان کا جواب دیا جائے تو ان مباحث کا آخری مرحلہ سب سے اہم بن جاتا ہے۔ یعنی ثقافت کی بحث-غور کیا جائے تو مابعد جدید تصوّر کی ریڑھ کی ہڈی یہی نکتہ ہے، اس کا تجزیہ کرتے ہوئے آگے بڑھیں تو ڈور سلجھتی چلی جاتی ہے اور اردو مابعد جدید شعریات از خود تشکیل پا جاتی ہے۔

سب سے پہلے لامرکزیت اور اس کی زد میں آنے والی بنیاد پرستی کو لیجئے۔ اردو کے بعض معصوم نقاد یا رائے زنی کرنے والے لامرکزیت کے تصوّر کو ایک ایٹم بم کی طرح استعمال کر کے اپنے آپ کو محفوظ و مامون تصوّر کرتے ہیں۔ غوغا ہے کہ مابعد جدیدیت مذہب بیزار ہے۔ اگر ہم اردو والے مسلمان ہیں تو ہمارا خدا ایک، رسول ایک اور قرآن ایک

ہے۔لہٰذا اہم Origin یا بنیاد کو ہلا نہیں سکتے۔ژاک دریدا ہمارے ایمان وایقان پر حملہ کر رہا ہے، جواب سیدھا سادا ہے۔ترقی پسندی گزشتہ پچاس برسوں تک اردو ادب میں کمیونزم کے واضح تصور کے تحت بار پاتی رہی۔مارکس،لینن اور دوسرے مفکرین مذہب کو افیون سمجھتے رہے۔پھر بھی مارکسیت اردو ادب کی ترقی پسندی اور اشتراکیت پر ایک عرصے تک چھائی رہی اور اسلام کیا ہوا؟ وہ تو اپنی جگہ پر قائم رہا۔اس کی تکذیب کی کوئی صورت نہیں نکلی۔نکل بھی نہیں سکتی تھی کہ ہندوستان کی مٹی میں تشکیک سے زیادہ اعتماد اور اعتقاد کی جڑیں گہری ہیں۔مادّی سلسلے کے مقابلے میں روحانی ورثہ زیادہ قوی ہے۔اس کی بنت میں تحرک سے زیادہ سکون اور احتجاج سے زیادہ اقبال کا عنصر ہے۔لیکن اس کی ثقافت مغرب کی ہیجانی ثقافت سے میل نہیں کھاتی۔نکتہ بس اتنا ہے کہ ہماری روحانی وراثت اکہری نہیں تکثیریت اس کا عمومی مزاج ہے۔ٹھیک ہے کہ مسلمانوں کے نقطۂ نظر سے بنیاد تو البتہ رسول اور قرآن ہی پر قائم ہے لیکن اس کے بعد بھی روحانیت کے متعدد اور مختلف سلسلے ہیں۔بنیاد ایک ہونے کے باوجود فرقے وجود میں آئے،یعنی ایمان کی وحدت کے باوجود تکثیریت راہ پاتی رہی ہے۔میں صرف ایک مثال سے اپنی باتیں واضح کرنا چاہتا ہوں۔موسیقی اسلامی مزاج کے شاید خلاف ہے۔تو پھر خانقاہوں کی حالت دیکھئے۔وہاں سماع کی محفلیں آراستہ کی جاتی ہیں۔اقوال مختلف قسم کے اشعار موسیقی کے آلات کے ساتھ پیش کرتے ہیں، وجد اور حال کی کیفیت ایسی محفلوں کا مزاج ہیں۔ظاہر ہے یہ بات اس نقطۂ نظر سے کس حد تک صحیح ہو سکتی ہے۔سوچنے کی بات ہے۔لیکن حیرت انگیز طور پر اکثر صوفیا سماج کو جائز اور حلال ٹھہراتے رہے ہیں۔حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کے ملفوظات فوائد الفواد میں کئی مجلسوں میں سماع کی خوبیوں کا ذکر ملتا ہے۔یہ بھی بحث ملتی ہے کہ بعض لوگ اسے ناجائز سمجھتے ہیں لیکن سلطان المشائخ حضرت خواجہ نظام الدینؒ کے نزدیک یہ ناجائز نہیں ہے۔اس تذکرے کا مقصد صرف یہ ہے کہ بہت سی باتیں جن کا مذہب یا عقیدے سے تعلق ہوتا ہے وہ ہمیشہ اکہری سچائی کی طرح تسلیم نہیں کی جاتی۔یہی وجہ ہے کہ کسی ایک مذہب میں بھی اعتقادات کے

کتنے ہی Shades ملتے ہیں۔ میرا مدعا یہ ہے کہ دریدا Origin کے سلسلے میں اپنی فلسفیانہ رائے پیش کرتا ہے اور مغرب کے فلسفے کو زد میں لیتا ہے تو وہ اس کا اپنا معاملہ ہے۔ اردو کے حوالے سے یہ بات واضح طور پر کہی جاسکتی ہے کہ اس کے متعلق سچائیوں کے سلسلے میں بہت سے اختلافات کی گنجائش ہے اور اسی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مذہب میں بھی کسی معاملے میں کثرت تعبیر کا پہلو نکلتا رہتا ہے۔ مختصر یہ کہ دریدا کے تصورات سے ہمارے اپنے عقیدے پر ضرب نہیں پڑ رہی ہے بلکہ ایک طرح سے تقویت کا احساس ہوتا ہے کہ جہاں مذہبی معاملات میں بنیاد پرستی غلو کی حد تک چلی جاتی ہے تو مختلف مذاہب میں ایک کشمکش کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ کمتر اور بہتر کی بحثیں شروع ہوتی ہیں اور معاملہ فسادات تک پہنچتا ہے۔ اس وقت انسان اور انسانیت کے تمام اوصاف معدوم ہو جاتے ہیں اور مذہب اور عقیدے کے نام پر تشدد اور قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ بات صاف ہونی چاہئے کہ ہر شخص کو اپنے عقائد کے سلسلے میں آزادی ہونی چاہئے اور بہتر اور کمتر کے مباحث چھیڑ کر زندگی کو پر تشدد بنانے کی صورت سے بہر طور نجات ملنی چاہئے۔ چنانچہ مابعد جدیدیت ایک طرح سے Tolerance کا سبق دیتی ہے۔ جس میں تشدد کی کوئی گنجائش نہیں۔ خوشگوار زندگی کے لئے Plurality لازماً بہتر معلوم ہوتی ہے۔ جس میں تعصب کا انسداد ہوتا نظر آتا ہے۔ لہٰذا اردو مابعد جدیدیت مذہب سے ٹکراتی نہیں ہے بلکہ مذہب کو انگیز کرنے کی صلاحیت پیدا کرتی ہے اور مذہب اور عقیدے کے حوالے سے یہی ہمارا ثقافتی منظرنامہ ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بالکل صحیح کہا ہے:

> ''ادبی قدر قدر محض نہیں ہوتی، یہ معنی کی حامل ہوتی ہے اور معنی کا سرچشمہ زندگی اور سماج کا تجربہ اور اس کے مسائل ہیں''۔

ظاہر ہے مذہب سماج کے اندر کی شئے ہے۔ لہٰذا اس کے بھی اپنے مسائل ہیں۔ ان مسائل کو حل کرنے کے لئے ذہن کو حد درجہ لچک دار بنانا پڑتا ہے تاکہ مختلف اقدار حسن میں روحانی اقدار شامل ہوں، اپنی اپنی جگہ بنا سکیں۔ گویا اردو مابعد جدیدیت اپنی تھیوری

اور آئیڈیولوجی کے تحت عقیدے کی بھی پرتیں کھلی رکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ مذہبی عناصر جب شعر میں ڈھلتے ہیں تو یہ خوبی ثقافتی حوالے سے از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ جسے مختلف شعراء کے کلام سے ثابت کیا جا سکتا ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت میں کسی بھی نظریے کو حتمی تصور کرنا درست نہیں ہوگا۔ اس سے جو فضا بنتی ہے وہ بہت نمایاں ہے یعنی فنکار آزاد ہے کہ وہ اپنے طور پر چیزوں کو دیکھے، سمجھے اور پیش کرے۔ جبر کی کوئی صورت نہیں۔ اسے اپنی روش اختیار کرنے کی پوری آزادی ہے۔ زندگی کی کشادگی اسے موقع فراہم کرتی ہے کہ وہ از خود رد و انتخاب کے مرحلے سے گزرے۔ ظاہر ہے یہ رد و انتخاب بھی اس کی اپنی سوسائٹی کے مزاج کے مطابق ہی ہوگا۔ نتیجے میں تخلیقیت اور آزادی میں مابعد جدیدیت کوئی اختلاف پیدا کرنا نہیں چاہتی۔ ظاہر ہے یہ صورت اردو مابعد جدیدیت کے لئے انتہائی سودمند ہے۔

مغرب کی اگر یہ فکر ہے کہ تاریخ ہموار نہیں ہے تو اس کی ہر صورت کوئی ارتقا پذیری کی خبر دیتی ہے۔ تاریخ معکوسی صفت بھی اختیار کر سکتی ہے۔ آج جو کچھ ہو رہا ہے اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اسے تاریخی ارتقا کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ مابعد جدیدیت اسی سبب سے تاریخ اور ادب میں حد فاصل قائم کرنے کی مخالفت کرتی نظر آتی ہے۔ ہر چند کہ یہ نظریہ نیا بھی ہے اور مغربی بھی، لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ ادبی تخلیقات سے تاریخ کا جو عطر نکلتا ہے وہ زیادہ شفاف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ ہے کہ ادب اپنی ثقافت کی جڑوں میں پیوست ہوتا ہے اور تاریخ اس سے کچھ الگ نہیں ہوتی لہٰذا اگر یہ کہا جائے کہ ادب اور تاریخ کی حدیں متحد ہوتی ہیں یا ہو جا سکتی ہیں تو یہ کوئی مصنوعی امر نہیں ہے۔ قرار واقعی یہی کیفیت اپنی اصل میں موجود ہے۔ بہت سا ادبی لٹریچر اپنے وقت کی گواہی دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ادب اپنے وقت کو سمیٹ لیتا ہے اور یہ وقت اس متعلقہ زمین سے ہوتا ہے جہاں یہ ادب پیدا ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ مان لینے میں کوئی قباحت نہیں کہ مابعد جدید اردو شعریات تاریخ اور ادب کا رشتہ نئے سرے سے قائم کرنے کی طرف راجع ہے۔

کئی مفکرین نے اس کا احساس دلایا ہے کہ ریاست اور اس کی حکمرانی ہمیشہ اطمینان بخش نہیں ہوتی بلکہ اس کی سرشت میں تحکمانہ، جابرانہ عمل ہوتا ہے۔ حالانکہ اسے ریاست کے باسیوں کی بھلائی کی فکر ہونی چاہئے۔ لیکن جبر کا لامتناہی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مابعد جدیدیت ریاست کی ایسی کیفیت سے ٹکرانا چاہتی ہے۔ اردو کی مابعد جدید صورت میں اسے اپنانا غیر ضروری نہیں معلوم ہوتا ہے اس لئے ہمارے یہاں ریاستیں جس طرح حکمرانی کرتی نظر آتی ہیں ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی جابرانہ روش تیز تر ہوتی جارہی ہے۔ Protest Literature کی یا بغاوت کا ادب کی تخلیق کا یہی سوتا ہے۔ جبر کے خلاف فنکار کا سینہ سپر ہونا کوئی غیر ادبی عمل نہیں ہے۔ مابعد جدید ادبی رویہ ایسا کوئی حکم نہیں لگاتی کہ ادیب کو اس دائرے میں داخل نہیں ہونا چاہئے۔

یہی صورت معاشرے کی ہے جہاں بالادستی عام ہوتی ہے۔ وقت کا مظاہرہ کھل کر کیا جاتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں بڑی طاقتیں چھوٹی طاقت کو ہڑپ کرنا چاہتی ہیں۔ اگر یہ ممکن نہیں ہے تو کم از کم اسے حاشیے پر رکھنا چاہتی ہیں۔ مابعد جدید معاشرے میں ایسے چھوٹے بڑے کا امتیاز اور اس بنیاد پر نازیبا سلوک، مستحسن نہیں۔ اردو مابعد جدیدیت میں ایسی صورت کو اپنانے میں کوئی قباحت نہیں معلوم ہوتی۔

مغربی مفکرین خصوصاً اہاب حسن کے ڈسکورس میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں یاد رکھنے کی بات ہے کہ مغرب کی جدیدیت اردو جدیدیت سے بالکل مختلف تھی۔ یہاں جدیدیت عبارت تھی انسان اور فرد کی اس داخلی دنیا سے جس میں قنوطیت کی حکمرانی تھی۔ ایسی قنوطیت جس میں مریضانہ ذہن کا صاف عکس نظر آتا ہے۔ نراجیت، بے چہرگی، تنہائی، خوف، حرماں نصیبی، احساس جرم، اجنبیت، ذات پرستی اس کے صاف عناصر معلوم ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ تمام باتیں انسان کو اور اس کے ذہن کو ناکارہ بنا دینے کے لئے کافی ہیں۔ چونکہ یہ جدیدیت ترقی پسندی کے خلاف کھڑی تھی اس لئے خارجیت کو راہ پانے کی اجازت نہ تھی۔ جب کہ زندگی جہاں داخلیت سے

عبارت ہے وہاں خارجی زندگی کے احوال بھی نظر انداز نہیں کیئے جا سکتے۔ ہماری ثقافت کا بھی یہی تقاضہ ہے کہ زندگی کے متنازعہ داخلی طور اور خارجی پہلوؤں پر نگاہ رکھی جائے۔ اگر ترقی پسندی داخلیت کو یکسر نظر انداز کرتی تھی تو جدیدیت خارجیت کو۔ اس ٹکراؤ میں ثقافت کا چہرہ اور سوسائٹی کا تشخص مسخ سا ہو کر رہ گیا۔ مابعد جدیدیت ان دونوں انتہاؤں کے ادغام پر قائم ہے۔ اسے کسی چیز کو رد کرنے یا قبول کرنے کی اتنی فکر نہیں بلکہ فکر یہ ہے کہ زندگی کی پوری کیفیت گرفت میں آ جائے۔ کوئی ایسا فارمولا سامنے رہے کہ خالق کے ذہن کو ایک خاص رخ پر موڑنے کا سبب بنے۔ لہٰذا مابعد جدیدیت لازماً تخلیقات کا جشن جاریہ ہے جس میں کوئی خارجی رخنہ منشور کی صورت میں نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ یہ احساس دلاتے ہیں کہ:

"مابعد جدیدیت سرے سے لیک دینے، فارمولے وضع کرنے یا تخلیق کار کے لئے ہدایت نامے جاری کرنے کا فلسفہ ہے ہی نہیں۔ اس میں زندگی، سماج، ثقافت سے جڑنے والی بات بھی فقط ادب کی نوعیت اور ماہیت کی بصیرت کے طور پر کہی گئی ہے نہ کہ اوپر سے لادے ہوئے کسی پروگرام یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر۔ یعنی یہ کہ ادب ہے ہی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ نئی ادبی فکر کی ایک بڑی دین ہے ہی یہی کہ ادبی قدر سماجیت اور تہذیبی حوالے سے مبرّا ہو ہی نہیں سکتی"۔

مابعد جدیدیت کا ایک اہم ایجنڈا حقوق انسانی اور شخصی آزادی بھی ہے۔ یعنی اس کے دائرے میں وہ عوامل ہیں جو نہ صرف انسانیت کے فروغ کا سبب ہیں بلکہ ان کے خلاف جو بھی محاذ ہے اس سے برسر پیکار ہیں۔ اس لئے ایک اچھے نظام کی خوبی یہ ہے کہ وہ کس حد تک انسان کے حقوق کی حفاظت کر سکتا ہے یا کرتا رہا ہے۔ یہیں سے وہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ شخصی آزادی بھی احترام کی چیز ہے۔ چنانچہ مابعد جدیدیت کا یہ رخ ایسا نہیں ہے کہ اردو مابعد جدیدیت اس سے اکتساب نہ کرے یا اس کی راہ پر نہ چلے۔ علم و ادب میں

اچھے نظام کی اگر پذیرائی ہوتی ہے تو یہ کسی حال میں غلط نہیں ہے۔ وہ لٹریچر قابل لحاظ ہو سکتا ہے جس میں انسان کی آزادی کی فضا ہو اور جہاں اس باب میں تکدر ہے۔ مابعد جدیدیت اسے دفع کرنے کی سعی کرتی نظر آتی ہے۔

چنانچہ اگر کسی نظام میں ایسا ہو کہ نہ تو حقوق انسانی کا پاس رکھا جا رہا ہو اور نہ ہی شخصی آزادی کی کوئی صورت نکلتی ہو تو ایسے نظام میں جو بھی سیاست ہے یا سیاسی کارکردگی ہے وہ ناقص سمجھی جائے گی۔ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت اس رویے کو بہت آسانی سے اپنا سکتی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادانہ طور پر ان امور کو اپنے ادب میں نشان زد کرتا ہے اور حقوق انسانی کے لئے اپنے قلم کو جنبش دیتا ہے تو اس کی پذیرائی فطری معلوم ہوتی ہے۔

مہابیانیہ کی بحث اوپر بھی آ چکی ہے۔ کئی مغربی مفکرین کے حوالے سے خصوصاً لیوتار کی بحث میں مہابیانیہ پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے۔ آج اس کا زمانہ نہیں ہے۔ میں نے شروع ہی میں جہاں ثقافت سے بحث کی ہے وہاں عقیدے کی بھی بحث اٹھائی ہے۔ ایسے عقائد جو انسانی فلاح کے لئے رخنہ ہوں، زندگی کو طہارت نہیں بخش سکتے ہوں، اپنے آپ کو خود کفیل سمجھتے ہوئے دوسروں کو زد میں لیتے ہوں تو یہ مہابیانیہ کا ہی ایک پہلو ہے۔ لہٰذا اگر مابعد جدیدیت انسان کے بہترین جذبوں سے ٹکرانے والے مہابیانیہ کے خلاف کھڑی ہے تو یہ بات سمجھی جا سکتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے بیانیہ میں صداقت زیادہ ہو سکتی ہے۔ ان میں تکثیریت کا پہلو بھی ابھر سکتا ہے۔ اس لئے اردو کی مابعد جدیدیت اپنے عقیدے کے تحفظ کے ساتھ ساتھ انسانی حقوق کی پامالی کے کسی بھی مہابیانیہ سے ٹکرا سکتی ہے۔ میرے نقطۂ نظر سے یہ کوئی غلط بات نہیں ہوگی۔

اگر مابعد جدیدیت مخصوص اور مقامی کیف وکم کو اہمیت دیتی ہے تو یہ بات بھی فہم سے بعید نہیں اس لئے کہ کسی بھی بڑے پس منظر میں وہ صورت جسے مقامی کہتے ہیں اگر قطعی اوجھل ہو جائے تو یہ کبھی مستحسن بات نہ ہوگی۔ مقامیت وہاں زیر ہو جاتی ہے جہاں بعض بڑے عالمی مناظر سامنے آ جاتے ہیں۔ ان کی چکا چوندھ کرنے والی کیفیتیں مقامیت کو ایسے ہالے میں

لے کر صفر کے درجے تک پہنچا دیتے ہیں۔ یہیں سے مقامیت میں ایک طرح کا گہن لگنا شروع ہو جاتا ہے اور لازماً مقامی باشندے اپنے طور طریقے، رسم و رواج کے سلسلے میں احساس کمتری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مابعد جدیدیت ایسی صورت کو رد کرتی ہے۔ کچھ عرصہ پہلے بدنام مصنف سلمان رشدی نے لکھا تھا کہ ورنا کولر زبانوں کا ادب لازماً طور پر پس ماندہ ہے، یہ ناعاقبت اندیشی اسی فکر کا نتیجہ ہے جو کسی بڑے پس منظر میں کوئی چھوٹا منظر گم ہو جاتا ہے۔ حالانکہ مقامی کیف و کم رکھنے والا ادب کئی لحاظ سے اہم ہو سکتا ہے۔ اس کی کتنی ہی مثالیں سامنے ہیں۔ آخر رابندر ناتھ ٹیگور تو ایک مقامی زبان ہی کے ادیب تھے۔ لیکن ان کی اہمیت سے کس کو انکار ہو سکتا ہے۔ چنانچہ اردو مابعد جدیدیت میں اس نظریے کی حمایت کی جائے تو غلط نہ ہوگا۔ مجھے گوپی چند نارنگ کے اس خیال سے کلّی اتفاق ہے کہ:

''مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابہ اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے''۔

اس سے یہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ جڑوں کی تلاش میں داستانیں اور لوک کتھائیں کتنی اہم بن جاتی ہیں۔ پس نو آبادیات کے نکات کس حد تک محترم ہیں اور ادب، فن اور علم نیز دوسرے شعبے کس حد تک مابعد جدیدیت کے ڈسکورس میں مسحور کن ہیں۔ دیوندر اسّر نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ:

''مابعد جدیدیت نے جدید اور نو آبادیاتی دور میں مقبول تاریخ کی خطی اور افقی روایات کو رد کر دیا ہے۔ مابعد جدیدیت نے مشرقیت (Orientalism) کے نو آبادیاتی تصور اور جدیدیت کی آفاقیت کو رد کرتے ہوئے مشرق کی ثقافتوں کو مغرب مرکوز تاریخ نویسی سے آزاد کرنے کا اہم فریضہ سر انجام دیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی رو سے تاریخ میں نہ وحدت ہے اور نہ ہی اس کا عمل مسلسل اور بتدریج سلسلہ وار ہے۔ اس رویے کا ایک اہم اثر یہ ہوا کہ ہندوستان میں دیسی واد پر بحث

فہرست

نمبر شمار			صفحہ
☆	اس مجموعے کے بارے میں	وہاب اشرفی	۷
۱.	اردو کی عشقیہ شاعری کے علائم		۱۰
۲.	اُردو ادب میں جدید بین الاقوامی تنقیدی رجحانات		۲۳
۳.	اُردو مابعد جدیدیت: چند نکات		۳۳
۴.	مابعد جدیدیت اور اُردو مابعد جدید تنقید		۴۲
۵.	نئ حقیقت نگاری: تفہیم کے چند پہلو		۶۱
۶.	نئ تھیوری اور ترقی پسند دانشور		۶۶
۷.	اُردو میں لوک ادب کی روایت		۷۳
۸.	عظمتِ غالب کے چند پہلو		۸۵
۹.	اُردو افسانے کا سنگ میل: سعادت حسن منٹو		۹۲
۱۰.	ولی دکنی: تہذیبی ورثہ اور شاعری		۱۱۰
۱۱.	اکبر کے طنز و مزاح میں معاشرہ		۱۱۴
۱۲.	فراق کی شاعری کے آفاق		۱۲۴
۱۳.	فراق کی شاعری کا مغربی پس منظر		۱۳۵
۱۴.	بیخود بہ حیثیت غزل گو		۱۴۱

شروع ہو گئی۔ دیسی واد مغربی اصطلاح نیٹوازم کے مترادف نہیں۔ ان دونوں اصطلاحات کا الگ الگ تاریخی پس منظر ہے۔ نوآبادیاتی دور ''دوسرے'' سے مراد غیر مغربی تھا۔ پس غیر نوآبادیاتی دور میں اس سے مراد 'مغربی' ہو گیا ہے۔ وہ اور ہم کا یہ پھیر بدل مابعد جدیدیت کے باعث ہی ممکن ہوا۔ مابعد جدیدیت نے DWEM (Dead Western European Male) کے نظریے کو تسلیم کرتے ہوئے WASP (Western Anglo Saxon Protestant) کو رد کر دیا اور واضح طور پر سیاہ فام (افریقی، امریکی) شادیانہ یورپ مرکوز اشرافیہ فکر کو رد کر کے نئے مراکز کی طرف توجہ مبذول کرائی اور نسلی، جنسی اور مقامی تفریقات کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے''۔

ان باتوں کو ذرا آگے بڑھایئے تو محسوس ہوگا کہ آج کی اردو مابعد جدیدیت برہمنی نظام کے مقابلے میں دلت کو اہمیت دینے پر کمر بستہ نظر آتی ہے۔ ہمارے سیاہ فام افریقی کا کوئی مسئلہ نہیں لیکن پچھڑی جاتیوں (ذاتوں) کا سنگین معاملہ ضرور ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ پریم چند کے بعد آج کا اردو لٹریچر اس کی طرف شد و مد سے متوجہ ہوا ہے۔ ناولوں اور افسانوں کی بحث میں یہ پہلو دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہاں یہ احساس دلانے کی کوشش کی کہ اردو مابعد جدیدیت چمکتی ہوئی Established چیزوں کی طرف نہیں دوڑ رہی ہے بلکہ انہیں روشنی بخشنا چاہتی ہے، جن کے ارد گرد تاریکیاں پھیلا دی گئی ہیں۔

مابعد جدیدیت اور اردو مابعد جدید تنقید

مابعد جدیدیت کا تعلق کسی نہ کسی طرح ساختیات اور پس ساختیات سے رہا ہے لہٰذا یہ ضروری ہے کہ متعلقہ تھیوری پر گفتگو کی جائے۔معاشیات کی دنیا میں مارکس نے کیا کیا اور فرائڈ نے لاشعور کے اسرار و رموز کو واشگاف کرنے میں کیسے کیسے ہفت خواں طے کئے، ان سے ہم واقف ہیں لیکن زبان اور لسانیات سے ساسئیر نے مغربی افکار و آراء میں کیسا انقلاب برپا کیا، اس سے آگاہی بہت کم ہے۔اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اردو کی حد تک لسانیات کا مطالعہ اردو ادیبوں کے حوالے سے ہنوز ابتدائی مرحلے میں ہے۔ہم آج بھی مبادیات کے تعارف سے آگے نہیں بڑھے ہیں لہٰذا لسانی عوامل، لسانی حلقۂ اثر، لسانی گرہ کشائی اور لسانی اطلاقات اور نتیجے کے طور پر بشریات، عمرانیات وادبیات بلکہ کائنات کے بارے میں نئے اور اہم نظریوں کی تشکیل سے ہماری بے خبری عمومی حیثیت رکھتی ہے۔دوسری وجہ یہ ہے کہ ہم مزاجاً روایت پرست اور ذہنی طور پر کاہل ہیں۔ ہمارے بندھے ٹکے تصوّرات نئے امکانات سے ہمیشہ دامن کشاں رہتے ہیں۔ چنانچہ عدم آگہی ہمیں جو سکون دے جاتی ہے اس میں مگن رہنے کے ہم عادی ہو چکے ہیں۔ حالانکہ بعض باتیں انتہائی واضح طور پر بیان کی جاسکتی ہیں مثلاً یہ کہ الفاظ بذات خود بے معنی ہیں بلکہ ان میں زندگی ہی نہیں ہے اس وقت تک جب تک ہم انہیں ایک لسانی نظام میں نہ دیکھ سکیں۔کوئی ادیب ادب تخلیق نہیں کرتا۔ادب ایک مخصوص لسانی سسٹم میں موجود ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ کو لکھواتا رہتا ہے۔اس لئے کہ ادیب یا شاعر کسی مخصوص لسانی نظام کا اسیر ہے وہ اس سے آگے نہیں نکل سکتا۔ادب یا شاعری کا غیر

ساختیاتی جائزہ غیر سائنٹفک اور غیر معتبر ہے۔ کسی زبان کے وسیلے سے جو نظام مرتب ہوتا ہے اسی نظام کے تحت سائنٹفک تجزیہ ممکن ہے اور وہی معتبر بھی ہے۔ شاعری یا ادب میں تجربہ کوئی چیز نہیں ہے، ہر تجربہ پہلے ہی سے ایک مخصوص نظام میں موجود ہے، زبان ایک کل ہے اس کے اجزا اکائیاں ہیں۔ یہ اکائیاں اپنے آپ میں خود کفیل ہیں، ان کی قدریں ایک دوسرے سے رابطوں اور رشتوں پر استوار ہیں۔ یہی بات کسی ایک جملے کے بارے میں کہی جاسکتی ہے، ایک مکمل نظم کے بارے میں بھی اور ایک پورے ناول کے باب میں بھی۔ رشتے اور رابطے ایک معیّنہ سسٹم میں موجود ہیں، جن کی شناخت کلّی طور پر ان کے اضداد سے ہوتی ہے۔ زبان بذات خود نشانات کا ایک نظام ہے جس کا مطالعہ ایک معیّنہ وقت کے حدود میں کیا جاسکتا ہے نہ کہ تاریخی حوالے سے۔ ہر نشان کی تشکیل مشار یعنی **Signifier** اور مشور یعنی **Signified** کے اتصال سے ہوتی ہے۔ مشار تحریری یا صوتی صورت اور مشور تصوّر معنی سے عبارت ہے۔ ان کی الگ الگ کوئی حیثیت نہیں، مشار اور مشور مل کر ہی کوئی من مانا تصوّر پیدا کرتے ہیں۔ ساسیئر **CAT** کی مثال پیش کرتا ہے۔ **C** اور **A** اور **T** کے نشانات یعنی مشار **CAT** کا تصوّر دیتے ہیں لیکن یہ تصوّر یا معنی ہر حال میں اٹکل پر مبنی ہے، من مانا ہے، **Arbitrary** ہے۔ **CAT** کے مجموعی تین نشانات ہر زبان میں یکساں معنی نہیں دیتے، چنانچہ یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ تصوّر معنی ہر حال میں من مانا اور رواجی ہے۔ واضح ہوا کہ مشار اور مشور کا باہمی ربط اٹکل پر قائم ہے۔

ہر نشان یا نقش اپنے مفہوم کے لئے ہر نظام کے تحت اپنے اختلافی نشان یا نقش کا محتاج ہے بغیر اس کے مشار یا مشور کا بے اصولی ربط رواجی مفہوم کی بھی کوئی جھلک نہیں پیش کرسکتا۔ ہم سفید کا تصوّر سیاہ کے بغیر نہیں کر سکتے، دن کا تصوّر رات پر مبنی ہے، اچھا اپنی معنویت کے لئے برے کا محتاج ہے، نئے کا مفہوم پرانے کے بغیر ابھر ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ معنوی پہلو ایک معیّنہ ساخت ہی کی دین ہوسکتا ہے جس کا نظام افتراق و اختلاف و اضداد سے قائم ہوتا ہے۔ ساسیئر کی جس کتاب نے ایسے انقلاب آفریں

تصورات پیدا کئے وہ اس کے ان لکچروں کا مجموعہ ہے جو ۱۹۰۷ء سے ۱۹۱۱ء تک وہ جنیوا یونیورسٹی میں دیتا رہا۔ اس کے انتقال کے بعد اس کے ساتھیوں اور شاگردوں نے انہیں کتابی صورت دے دی جو ۱۹۱۳ء میں Courses in general linguistics کے نام سے اشاعت پذیر ہوئی۔ ہیئت پرستی کا پراگ سرکل براہ راست لسانی ساختیات سے رشتہ رکھتا ہے۔ اس طرح لیوی اسٹراس کی ''اسٹرکچرل انتھروپولاجی'' سا سیئر ہی کی دین ہے۔

روسی ہیئت پرستی پر سا سیئر کے اثرات ضرور ہیں لیکن ہیئت پرستی دوسرے نہج پر کام کرتی رہی ہے۔ منطقی طور پر ہیئت پرستوں کا ہیئت پر زور ہے جب کہ سا سیئر ساخت کی بات کرتا ہے اور وہ اسی ساخت کو اس کی مخصوص زبان میں پہلے ہی سے موجود بتاتا ہے۔ سا سیئر کے یہاں بھی ضد پر زور ہے لیکن یہ ضد اشیاء کی تفہیم کے لئے ہے جس کی کارکردگی ادب میں ممکن ہے لیکن 'ادبیت' کے لئے نہیں یا نیا بنانے کے لئے نہیں۔ اس لئے کہ ادیب تو کچھ بنا ہی نہیں سکتا، وہ بنے بنائے نظام یا ساخت میں کام کرتا ہے، پھر ہیئت پرست ادب و شاعری کے مطالعے کو سائنس کی سطح پر لانا چاہتے ہیں۔ یہی مدعا ساختیاتیوں کا بھی ہے، ہیئت پرستوں کے یہاں مواد پر کوئی زور نہیں، ساختیاتیے مواد کو موجود بتاتے ہیں یعنی ادبی تخلیق سے پہلے ہی۔

لیوی اسٹراس، سا سیئر کے اثرات قبول کرتے ہوئے کلچر کا اسٹرکچر یا ساخت کی تلاش کرتا ہے۔ اس کے تصور سے انفرادی عناصر کی معنویت ایک پورے نظام کی ساخت پر مبنی ہے۔ یہ ایسا نظام یا سسٹم ہے جو اپنے آپ میں مکمل اور جامع ہے اس لئے کسی گاؤں، قبیلے، فرد، رسوم، رواج، عادات و خصائل کی تلاش ایک معینہ سسٹم کے تحت ممکن ہے بالکل اسی طرح جس طرح کسی زبان کا ایک مخصوص سسٹم ہوتا ہے۔ اس طرح لیوی اسٹراس بھی لسانیات کے حوالے سے کلچر یا کلچرس کا ایک گرامر بنانا چاہتا ہے۔ رولاں بارتھ اعلان کرتا ہے کہ کلچر اپنے تمام تر پہلوؤں کے ساتھ ایک زبان ہے لہٰذا کسی قوم یا قوموں کے رسوم و

عادات کی واقفیت کے لئے ان کے پس منظر کے بنیادی نظام کی ساخت کو سمجھنا از بس کہ لازمی ہے۔ ژاں پولوں، لیوی اسٹراس اور سارتر کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ چاہے انھراپولوجی اپنے آپ کو سماجی یا ثقافتی کہے، اس کی غایت یہی ہے کہ "مجموعی آدمی" **(Total Man)** تک پہنچے۔ سارتر دوسرے پس منظر میں **Totalisation** یا مجموعیت کے سوالات پیدا کرتا ہے۔ ادب کی دنیا میں لسانی واسطے سے مجموعیت وہ نظام کل ہے، جس میں ادیب کی موت لازمی نتیجہ ہے۔ رولاں بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ دراصل مصنّف ایک جدید شخصیت کا نام ہے جو ہمارے سماج کی پیداوار ہے جس کی نمود عہد وسطیٰ میں ہوئی ہے، وہ مصنّف کے تصور کو سرمایہ دارانہ آئیڈیولاجی سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کی نگاہ میں سرمایہ دارانہ ذہنیت نے ہی مصنّف کی ذات کو اتنی اہمیت دے رکھی ہے۔ گویا ادب کی قدر و قیمت ادیب کی زندگی سے ہم آہنگ کی جاتی رہی ہے جب کہ ادب سے کسی فرد ادیب کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس کا مشہور جملہ ہے:

The text is a tissue of quotations drawn from the innumberable centres of culture.

اس طرح متن کو کسی ادیب کی ذات سے وابستہ کیا ہی نہیں جا سکتا، ادب تو کلچر کے لاتعداد ثقافتی مراکز میں محفوظ ہے، مصنّف وہیں سے بس اخذ کرتا ہے، اکتساب کرتا ہے۔

متن کو قاری سے وابستہ کرنے والے افراد میں وہ بھی ہیں جن کا تعلق ساختیات یا پس ساختیات سے براہ راست نہیں ہے۔ وہ ایک الگ "قاری اور متن" کے نظریے کی تشکیل کرتے ہیں۔ لیکن ان کے مباحث پس ساختیات کے ردعمل کے طور پر سامنے آئے ہیں۔

پس ساختیات میں جن شخصیتوں نے اپنی اہمیت منوالی ہے، ان میں ایک نمایاں نام ژاک دریدا کا ہے۔ اس نے John Hopkin university کے ایک سمپوزیم میں ۱۹۶۶ء میں ایک مقالہ پڑھا تھا، جس کا عنوان تھا "Structure: Sign and play in the discourse of the human science" تب سے اب

تک اس کے تصوّرات خاصی دلچسپی کا سبب رہے ہیں۔ دراصل دریدا ایک طرف تصوّر ساختیات کی توسیع کرتا ہے اور بہت سے امور میں سائیسئر کی طرف راجع ہے لیکن وہ اس کا نقاد بھی ہے۔ سائیسئر کی نشانات کی بحث میں وہ سگنی فائر (مشار) اور سگنی فائڈ (مشور) کو اپنی بحث کا موضوع بناتا ہے، نیز اس کے تصوّر تفریق پر بھی ایک نقاد اور نکتہ چیں کی حیثیت سے نظر ڈالتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ پس ساختیات (Deconstruction) یا ردتشکیل پر دقیق مباحث پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فلپ رائس (Philip Rice) اور پیٹریسیا واؤ (Patricia Waugh) کا خیال ہے کہ دریدا ردتشکیل کی بنیاد رکھنے والا ہے۔ رد تعمیر یا تشکیل کی تفہیم کے لئے لازمی ہے کہ ہم اس کے تصوّر Logocentrism کو سمجھیں۔ اس اصطلاح سے یہ مفہوم پیدا ہوتا ہے کہ زبان اور متن کے شانہ بہ شانہ ایک طرح کی ''حاضر باشی'' یا موجودگی (Presence) پنہاں ہوتی ہے۔

ہر چند Logocentrism یا موجودگی کی مابعد الطبیعات مغربی افکار میں ریڑھ کی ہڈّی کی حیثیت رکھتی ہے اور سائیسئر نے صرف تفریق یا ضد کے تصوّر پر زور دے کر اسے قطعی نظر انداز کر دیا ہے اور یہ بھی کہ سائیسئر تقریر کو خواہ مخواہ تحریر پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال بے معنی ہے کہ تقریر تحریر کے مقابلے میں زیادہ مصفّٰی ہے۔ محض اس لئے کہ تقریر بولنے والے کے ذہن سے قریب ترین رشتہ رکھتی ہے اور اس طرح موجودگی کے نشان کی داعی ہوتی ہے جب کہ تحریر مختلف قسم کے خارجی عوامل سے گزر کر اتنی مصفّٰی نہیں رہ سکتی۔ اس لئے تقریر کے مقابلے میں پست ہے یا کم از کم اس پر فوقیت نہیں رکھتی۔ دریدا اسے مغربی فلسفے کی مرکزیت سے تعبیر کرتے ہوئے سخت نالاں نظر آتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ خواہ مخواہ مرکز کی تلاش میں ایک غلط تصوّر پیدا کرنے کی کوشش کی جارہی ہے تاکہ تمام پراسرار کیفیتوں کو کوئی حوالہ دیا جاسکے۔

دریدا کہتا ہے کہ سائیسئر بے جا طور پر مشور پر زور دیتا ہے اس لئے کہ من مانا روایتی تصوّر معنی جلد ہی ایک قائم مقام (Substitute) کی جگہ لے سکتا ہے جو پوری تھیوری کو

ناقص بنا دیتا ہے۔ اس کی بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ضد یا تفریق کے ساتھ ساتھ Difference (ضداورالتوا) سے مدد لینی چاہئے۔ یادرکھنا چاہئے کہ ساسئیر نے بتایا تھا کہ ہرنشان اپنے معنی کے لئے اپنی ضد کا مقتضی ہے یعنی Difference کا۔ دریدا نے اسے Difference سے بدل دیا ہے۔ یہ فرانسیسی لفظ ہے جس کے معنی ہیں فرق کرنا اور التوامیں ڈالنا۔ (انگریزی کے نقاد بھی اس لفظ کا اپنی زبان میں کوئی بدل نہیں ڈھونڈ سکے) اس کا خیال ہے کہ معنی کسی نشان میں اپنے آپ پوشیدہ نہیں ہوتا، اگرایسا ہوتا تو مشار محض مشور کا ایک حوالہ ہوتا۔ حالانکہ مشار معدوم تصوّر معنی کا قائم مقام ہے۔ معنی ضد کی پیداوار ضرور ہے لیکن یہ التوا سے بھی دوچار ہے۔ ایسے میں نشان کا کوئی حقیقی معنی نہیں ہوسکتا۔ ایک طرف تو ان سے Logocentric کی نقاب کشائی ممکن ہوسکے گی اور دوسری طرف متن کی زبان پر توجہ دی جاسکے گی اور یہ پتہ چلایا جاسکے گا کہ متنیت کی بنت میں متن کا کیا حال ہے۔ Deconstruction کو اس سے غرض نہیں ہے کہ کوئی ایسا اصول وضع کرے کہ حقیقی اکہرے معنی تک رسائی ہوسکے۔ اس کی منطق یہ ہے کہ متن کا مفہوم ہمیشہ غیر متعیّن ہے۔ اس کے بارے میں کبھی کوئی حتمی فیصلہ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس لئے بھی کہ مشور کی کارکردگی اور معنی کو معطل کرنے والے عناصر نیز تفریقی صورت کسی بھی متن کو بہت سے حوالوں کے بیچ کھڑا کردے گی۔ اس سے معنی کی استقامت (Stability) کا خطرے میں پڑنا ناگزیر ہوگا۔

مارکسی نقاد گولڈ مان نے یہ نقطۂ نظر اپنایا تھا کہ تخلیق شخصی صلاحیتوں کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ Trans-Individual Mental Structure (جس کا تعلق کسی مخصوص گروپ یا طبقے سے ہوتا ہے) سے نمو پذیر ہوتی ہے۔ عالمی تصوّرات کی تشکیل ہوتی رہتی ہے، پھر سماجی طبقے انہیں مسمار کرتے رہتے ہیں۔ آخری مرحلے میں گولڈ مان اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ بنیادی ساخت سماجی ساخت ہی ہے۔ فرانس کا مارکسی فلسفی لوئی آلتھو سے براہ راست ساختیات اورپس ساختیات سے تعلق رکھتا ہے۔ اس نے ہیگل کے تصوّرات کو رد کر

دیا تھا۔اس کا خیال تھا کہ مارکسی تصور رد ہیگل سے ہی پیدا ہوتا ہے۔

یہاں اس امر کا اظہار ضروری سمجھتا ہوں کہ ساختیات اور پس ساختیات کے پس منظر اور حدود میں مابعد جدیدیت کے کتنے ہی اہم پہلو سامنے آجاتے ہیں۔دوسرے لوگوں کے علاوہ اس وقت اہاب حسن کی نگارشات کو خاص اہمیت حاصل ہے۔اس نے جدیدیت کے تصوّر Dehumanization of art کو پس جدیدیت کے تحت Dehumanization of the planet & The end of Man میں مبدل کر دیا ہے۔اس سلسلے میں اس کی کتاب "Para criticism" دیکھی جا سکتی ہے۔

یہاں اس امر کا خیال رکھنا چاہئے کہ ایک طرف تو مابعد جدیدیت ساختیات اور پس ساختیات سے ہم رشتہ ہے تو دوسری طرف کئی لحاظ سے ان سے آگے بھی ہے۔یعنی یہ کہ مابعد جدیدیت میں ساختیات اور پس ساختیات کے عوامل دیکھے جا سکتے ہیں اور یہ عوامل جدیدیت سے خاصا بعد رکھتے ہیں۔لیکن جدیدیت (میری مراد مغربی جدیدیت سے ہے) کے طور اور انداز کے لئے روشن خیالی کی تحریک کی طرف رجوع کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔واضح ہو کہ ہمارے یہاں کی جدیدیت اس سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔یہاں کے مطالبات ترقی پسندی کے بعد کے مطالبات تھے نہ کہ روشن خیالی سے ان کا کوئی تعلق تھا۔

پہلے یہ معلوم ہونا چاہئے کہ روشن خیالی (Enlightenment) سے مراد کیا ہے؟

دراصل روشن خیالی مثبت پہلوؤں پر محیط تھی جس میں منطقی اور استدلالی توضیحات کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔اشیاء کو معروضی طریقے پر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش تھی اور یہ کہ سائنٹفک استدلال کے سہارے مسائل حل کئے جا سکتے ہیں اور سماجی ناہمواریوں پر قابو پایا جا سکتا ہے۔گویا روشن خیالی دنیا کو تاریکیوں سے نکالنے پر کمر بستہ تھی اور اسے ایسا لبادہ پہنانا چاہتی تھی جس سے انسانیت ہر سطح پر فروغ پا سکے۔روشن خیالی کے مفکّرین کے سامنے ایک طرف سماجی مسائل تھے تو دوسری طرف سائنسی۔ان دونوں کے ادغام سے وہ لازمی طور پر انسانیت کے لئے کچھ اہم کام کرنا چاہتے تھے۔لہٰذا انہیں یہ احساس تھا کہ مذہبی

ادارے انسانی ترقی میں بہت معاون نہیں ہو سکتے۔ ظاہر ہے ان کی نگاہ میں عیسائی مذہبی ادارے ہی تھے۔ چنانچہ Voltaire نے Crush the infamy کا نعرہ لگایا جس کے پیچھے یہ فکر کام کر رہی تھی کہ انسانیت پر اعتماد کی لہر دوڑائی جائے ساتھ ہی ساتھ تمام ترقیات کو سائنسی سطح پر لا کر ماورائیت سے دور کیا جائے۔ سیاسی سطح پر بھی مختلف افکار کو برداشت کرنے کی صلاحیت پیدا کی جائے اور آزاد خیالی کو عام کیا جائے۔

روشن خیالی کا جو ایجنڈا مرتب ہوا تھا اسے پسند کرنے والے بے شمار تھے۔ ہیبر ماس آج بھی یہ کہتا ہے کہ علم سیاست اور سماجی ترقیات کے لئے Kant کے نامکمل ایجنڈے کی تکمیل کرنی چاہئے۔ لیوتار یہ باور کرتا ہے کہ روشن خیالی میں کئی چیزیں اہم تھیں لیکن یہ تحریک مکمل طور پر ناکامیاب ہوگئی۔ اس پس منظر میں مابعد جدیدیت روشن خیالی کے تمام تر پہلوؤں کو شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ میں اپنی کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات'' میں ہیبر ماس اور لیوتار وغیرہ کے تصوّرات پر تفصیلی روشنی ڈال چکا ہوں، یہاں اتنا لکھنا کافی ہوگا کہ روشن خیالی نے عام انسانی برادری کی ترقی اور فروغ کے لئے جو خواب دیکھے یا دکھائے تھے وہ عالمی جنگوں کی صورت میں پارہ پارہ ہو چکے تھے اور ان کی تعبیر بڑی بھیانک ثابت ہوئی، لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت نے اس روشن خیالی کے ایجنڈے یا خواب کو نئے امکانات سے روشناس کرانا چاہا ہے۔

معلوم ہوا کہ روشن خیالی کے اختتام کے بعد جس جدید تر روشنی کی ضرورت تھی وہ مابعد جدیدیت سے پوری ہوتی نظر آتی ہے۔ ۱۹۸۰ء یا اس کے آس پاس مابعد جدیدیت کے مباحث میں جن فنکاروں اور مفکّروں کے نام بہت نمایاں رہے ہیں ان میں لیوتار کی اہمیت مسلم ہے۔ اس کا نام آتے ہی ایک تصوّر تو از خود ابھرتا ہے کہ اس نے ''مہابیانیہ'' کی اہمیت کم کرنے یا ختم کرنے میں اہم رول انجام دیا۔ اس کی کتاب "Postmodern Condition" (1979) ۱۹۸۴ء میں انگریزی میں ترجمہ ہوئی تب ہی سے مابعد جدیدیت کے بعض بے حد اہم نکات تفصیلی طور پر زیر بحث آنے لگے۔

(۱) لیوتارایسے مستقبل کے خواب نہیں دیکھتا جس میں ترقی ایک یوٹوپیا کی کیفیت رکھے اوراسی یوٹوپیا کے حصول میں ہر شخص لگا ہوا ہو، چاہے وہ کسی بھی علاقے یا ملک سے تعلق رکھے، یعنی مستقبل کے ضمن میں سبھوں کی خواہش بلاخلل ایک طرح کی دنیا بسانا ہو۔

(۲) لیوتار کے یہاں تکثیر کی بڑی اہمیت ہے، جس میں یکسانیت اوراکہرا پن کثرت جلوہ سے معدوم ہو جاتا ہے اور ہر شئے کی اپنی اپنی جگہ چمک دمک باقی رہتی ہے۔

(۳) لیوتار کے نقطۂ نظر سے اختلافی نوعیتوں کی اہمیت فزوں تر ہو جاتی ہے، نتیجے میں مقامیت اورعلاقائیت اپنی عظمتوں اور بلندیوں سے رشتہ قائم کر لیتی ہے۔ بہ صورت دیگراعلیٰ یکساں پیمانے تواس طرح کے تمام تراحساس کو باطل قرار دیتے ہیں۔

"Postmodern condition" مابعد جدیدیت کی بحث میں سب سے زیادہ اثر انداز ہوئی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ دوسرے مفکرین نے کچھ زیادہ گہرائی سے متعلقہ امور پر روشنی ڈالی ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ میٹانریٹو ہے کیا؟ ہم ایک زمانے سے ماورائیت پر اور کائناتی سچائیوں پر سر دھنتے آئے ہیں، جنہیں اپنی سوسائٹی کا ایک عظیم نشان تصور کرتے ہیں، لیکن یہ سراسر غلط ہے۔ اس لئے کہ یہ عظیم بیانئے ہمیں بہت دور نہیں لے جاتے بلکہ ایک حکم کے ذریعہ ہمارے پاؤں میں زنجیر پہنا دیتے ہیں۔ ایسے مہابیانیہ میں وہ تمام فکریاتی تھیسس بھی ہے جسے ہم کبھی مارکسیت سے تعبیر کرتے ہیں یا اسی قبیل کی دوسری تسلیم شدہ تحکمانہ نام نہاد سچائیوں سے، جو مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے ہوتی ہیں۔ چنانچہ لیوتار ایسے مہابیانیہ کے مقابلے میں Language games کو رکھتا ہے۔

اس طرح لیوتار نے بنیاد پرستی اور مہابیانیہ کے حوالے سے مارکسیت کے رد کی کوشش کی ہے۔ انتہا تو یہ ہے کہ لیوتار دانشوروں کے رول پر بھی ایک شک کی نگاہ ڈال رہا ہے۔ اسے احساس ہے کہ مستقبل میں فلسفیوں کا کام بھی مختلف ہو کر رہ جائے گا۔ اس لئے کہ ان کا ذہن سیاست کے تابع ہو کر عوام کے لئے ایک سوالیہ نشان بناتا ہوا محسوس ہوتا ہے

۱۵.	ظفر اوگانوی کا افسانوی سفر	۱۴۶
۱۶.	صدیق مجیبی کی غزل گوئی	۱۵۳
۱۷.	ابوالکلام قاسمی اور نئے تنقیدی رویے	۱۵۹
۱۸.	قمر رئیس: فکر و احساس کے غنا کا شاعر	۱۶۴
۱۹.	سادگی و پرکاری کا شاعر: عالم خورشید	۱۷۸
۲۰.	گیلی مٹی کا شاعر: فرحت احساس	۱۸۷
۲۱.	نئے امکانات کا شاعر: خورشید اکبر	۱۹۵
۲۲.	سیل دروں کا شاعر: جمال اویسی	۲۰۵
۲۳.	پتھروں پر چلنے والا شاعر: خالد عبادی	۲۱۳
۲۴	پروین شیر: مستحکم اور معلوم قدروں کی شاعرہ	۲۲۲
۲۵.	متنوع فکر کا شاعر: راشد انور راشد	۲۳۱
۲۶.	کڑوا تیل (غضنفر): ایک مطالعہ	۲۳۹

اوراب دانشوراس پوزیشن میں نہیں کہ کوئی اپنے طور پر فیصلہ لے۔ یہ ایک المیہ ہے۔ ایسی صورت میں وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ اس کی آفاقیت کی کوئی بات بھی سوال زد ہونے سے محفوظ نہیں رہی۔

مابعد جدیدیت کے بہت سارے مباحث میں ایک بحث یہ بھی ہے کہ جو چیز جس طرح ہے اسے اپنی راہ پر چلنے کی اجازت ہونی چاہئے، مابعد جدیدیت میں کسی یوٹوپیا کی تلاش لایعنی امر ہے اور جب کوئی یوٹوپیائی تصوّر جڑ پکڑ لیتا ہے تو ذہن میں محدود ہو کر اس کے اوصاف کے تجزیے میں لگ جاتا ہے اور یہی سچائی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے یہ سچائی سچائی نہیں ہوتی ایک فریب محض ہے اس لئے اکثر سچائیوں کا حال یک طرفہ ذہنی کیفیت کا ہے جس میں زندگی کے بحر بیکراں کا تنوع اوجھل ہو جاتا ہے اور اکہری نام نہاد سچائی سامنے آتی ہے جسے کسی وقت بھی چیلنج کیا جاسکتا ہے اور مابعد جدیدیت نے بڑی شدو مد سے ایسا چیلنج کیا بھی ہے۔ یہی سبب ہے کہ مابعد جدیدیت میں **Diversity** پر بڑا زور ہے۔ تکثیریت ایسی ہی فکر کا نتیجہ ہے، یہ فکر اکہری نہیں ہے، اجتماعی ہے۔ دراصل دنیا جتنے رنگوں اور خانوں میں بٹی ہوئی ہے اس کے لئے کوئی ایک تصوّر ہمیشہ ناکافی سمجھا جائے گا چاہے وہ جتنا بھی آفاقی، ماورائی، روحانی اور مکمل سمجھا جائے، تکثیریت دراصل ایسے تضادات کو منہا کرنا چاہتی ہے اور اس کی بہت سی آرزوؤں میں ایک آرزو یہ ہے کہ ہزار رنگ کیفیتیں کسی ایک رنگ میں نہ دیکھی جائیں ورنہ دوسرے رنگوں کا نہ صرف استحصال ہوتا ہے بلکہ اس کی نفی ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں بھی اردو میں یہی روشن خیالی بعد میں ترقی پسندی کی شکل میں ابھری اور مارکسیت کو بنیاد مان کر عوام کی بھلائی کے گیت گائے گئے۔ جیسے انہیں بہت سی زنجیروں سے آزاد کرنا اس تحریک کا کام رہا ہو۔ کچھ دن تک تو ایسا محسوس ہوا کہ شاید اس کا مقصد انسانی زندگی کے کرب کو دور کرنا ہے۔ نتیجے میں ایک مہابیانیہ جو مذہب سے وابستہ تھا اس کا رد مارکسیوں کے نزدیک ضروری قرار پایا۔ مابعد جدیدیت کی بحث میں ژاک دریدا کا نام

خاصا اہم بن کر سامنے آتا ہے اس لئے کہ ردتشکیل کی ساری بحث کا سوتا اسی کی انقلابی بحث سے ابھرتا ہے۔ اس لئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت سے ردتشکیل منہا کر دیا جائے تو پھر اس کا کوئی تصوّر پیدا ہونا مشکل ہے۔

یہ بات مانی جاتی ہے کہ دریدا نے متون کی تفہیم کے سلسلے میں متعدد راستے اپنائے اور یہ بھی ثابت کیا کہ کوئی مضمون ایسا نہیں ہوسکتا ہے کہ جس کی حیثیت لازماً مرکزی ہو۔ حد تو یہ ہے کہ وہ ثانوی مضامین اور ثانوی متون کو بھی معنی کے اعتبار سے غیر متعیّن ٹھہراتا ہے۔ Genesis کی بحث میں دریدا اس امر پر زور دیتا ہے کہ کسی چیز کی بھی ابتدا کا سوال یا مسئلہ کبھی حل نہیں ہوسکتا جب کہ ہسرل نے فلسفیانہ بحث کی اساس ابتدائی نکتے کی تلاش پر رکھی تھی اس لئے ہسرل روحانی کرۂ فکر میں داخل ہو جاتا ہے۔ دریدا نے اس فکر کا رد پیش کیا ہے۔ لہٰذا کسی بھی ابتدا کا تکثیری تصوّر ہی ممکن ہے۔ لہٰذا دریدا کے یہاں معنی صرف ایک Sign نہیں بلکہ مختلف صورتیں ہیں جو بیان میں مضمر ہوتی ہیں۔ اس لئے کوئی بھی مواد اکہری معنویت کا حامل نہیں ہوسکتا۔

دریدا کے بہت سے مباحث میں ایک بحث تحریر اور تقریر کے بارے میں بھی ہے۔ فلسفیانہ ڈسکورس میں عام طور سے تقریر کو تحریر پر فوقیت دی جاتی رہی ہے۔ دریدا اس تصوّر کو ایک طرح سے رد کرتا ہے وہ تقریر کو تحریر پر کوئی فضیلت دینے کے لئے تیار نہیں ہے۔ دریدا کے مطابق تقریر کی یہ اہمیت موجودگی یا حاضر باشی (presence) کے تصوّر سے ہے۔ دریدا سختی سے اس کی نفی کرتا ہے۔

مقصد یہ کہ زبان ایک خاموش عنصر ہے اور اس خامشی میں ایک طوفان چھپا ہوا ہے اس لئے اس طوفان کو سمجھنے کے لئے زبان کی دو دھاری تلوار سے بخوبی آشنائی ہونی چاہئے۔ ملارمے اور رامبو کے یہاں زبان کے معاملے میں جو سسپنشن یا Difference کا تصوّر ملتا ہے وہ زبان کے بہت سے پہلوؤں کو آشکارا کرتا ہے اس کی صورت سا سیئر کے تصوّر زبان سے واضح ہوتی ہے اور پھر دریدا کے تصوّر ردتعمیریت سے۔ تو

یہاں مابعد جدیدیت کی فضا اس طرح نمایاں ہورہی ہے کہ زبان اور سچائی کا رشتہ کیسا ہے اور کیا ہے۔ اہاب حسن زبان کی خامشی کو ایک خاص انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک کافکا اور بیکٹ کی تحریریں اس خاموشی کے اظہار کی مابعد جدید صورت بن کر ابھرتی ہیں۔

سب سے پہلے جو صورت ابھرتی ہے کہ کوئی فلسفہ کوئی عقیدہ آفاقی نہیں ہوسکتا ذہن کو Globalise نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے چاہے وہ سیاسی شعبہ ہو، چاہے معاشی، اقتصادی یا روحانی اور اخلاقی، ان میں آفاقیت پیدا کرنا ایک طرح کی سماجی تشکیل کا شاخسانہ ہوگی جسے Universal سطح پر قبول کرنا آسان نہ ہوگا۔

اب تک کلاسیکی سرمایہ کو عقیدت کی نگاہ سے دیکھا جاتا رہا ہے، اس کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن اس کے تمام پہلوؤں کو مستند اور حتمی تصور کرنا ذہن پر گرہ لگانے کے مترادف ہے۔ اس کا ردتشکیل کیا جا سکتا ہے اور اس کی قدروں کو حتمی اور مستقل نہ تصور کرتے ہوئے اسے بہت سے تنقیدی پہلوؤں سے آشنا کیا جا سکتا ہے، ایک اور روشن پہلو مغرب کے مقابلے میں دوسرے علاقوں کا غیر یعنی Other ہونا ہے اور اس غیریت میں پسماندگی کا تصور ہمیشہ نمایاں رہا ہے لیکن مابعد جدیدیت ایسے دیگر کو ہم میں مبدل کرنا چاہتی ہے اس لئے کہ آج کی قومیں حاشیے پر رہنے پر مجبور تو کی جا سکتی ہیں لیکن وہ اس قید میں رہ نہیں سکتیں۔ عام نقطۂ نظر سے سچائیوں پر بڑا اعتبار کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ سچائیاں ہمیشہ نام نہاد رہی ہیں مرکزی حقیقتوں کی طرفداری نے چھوٹی چھوٹی سچائیوں کا گلا گھونٹنے ہی میں عافیت سمجھ رکھی تھی۔ ایسے میں چھوٹی چھوٹی سچائیاں جو قصبوں، دیہاتوں، علاقوں، کونوں اور گوشوں میں پرورش پاتی رہی ہیں، انہیں نظرانداز کیا جاتا رہا ہے اور Universal سچائی کے نام پر ان سے روگردانی کی جاتی رہی ہے۔ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ سچائی universal نہیں ہوسکتی، آفاقی نہیں ہوسکتی، اس لئے کہ سچائیوں کا تعلق بھی مخصوص ثقافتوں کے حوالے سے ہی ممکن ہے اور ثقافت ہرگز آفاقی اور ہمہ گیر نہیں ہوتی۔ مابعد جدیدیت اس کا احساس دلاتی ہے کہ مغربی فلسفہ اور سائنس نیچر کے خلاف ہے اور اس

امر سے بیزاری کا اظہار کرتی ہے کہ مغربی فلسفی عمومی طور پر ساری دنیا کو ایک نظر جان لینے اور علوم کو گرفت میں رکھنے کے مرض میں مبتلا نظر آتے ہیں۔

اب اشرافیہ کی جگہ عوام نے لے لی ہے۔ ایسے عوام جنہیں Subaltern کہا جانا زیادہ مناسب ہے۔ جو مزدور بھی ہیں اور نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، مابعد جدیدیت اشرافیہ کے مقابلے میں انہیں بھی احترام کی جگہ دینا چاہتی ہے۔ گویا اب عوام اور مزدور کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مابعد جدیدیت ان کی مسیحائی پر کمر بستہ ہے۔

ایک طرف تو یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ طبقاتی نظام کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت جاتی واد یا نسل کی طرف راغب نظر آتی ہے۔ اس احساس کے ساتھ کہ اس کی بنیاد نفرت پر نہ ہو۔ سب سے بڑا پہلو زبان اور اس کے ادبیات کے سلسلے میں ہے۔ نام نہاد مہذب زبانیں، دیسی زبان اور دیسی ادب کا قلع قمع کرنے پر آمادہ نظر آتی ہیں جب کہ مابعد جدیدیت میں چھوٹی بڑی زبانوں کی تفریق لایعنی بات ہے۔ دیسی بھاشائیں اور اس کی شیلی ہر طرح ممتاز اور محترم ہیں اور ان میں پیدا ادب گردن زدنی نہیں ہے اور یہ بھی نہیں کہ ادب صرف مہذّب زبانوں کی پیداوار ہو سکتا ہے بلکہ اتنے ہی قیمتی اور اہم فن پارے بھاشا کی شیلی میں ابھر سکتے ہیں اور ابھرتے رہے ہیں۔

ہم یہ بحث کئی طرح سے اوپر کر آئے ہیں کہ مابعد جدیدیت مرکزیت کے مقابلے میں مقامیت کو بڑی اہمیت دیتی ہے، پھر مرکز کے اپنے تصوّر کو جسے ایمان اور ایقان کا درجہ حاصل ہے رد کرتی ہے۔ لہٰذا مرکزیت کا تصوّر نہ تو قوی ہے اور نہ اہم۔ اس کے مقابلے میں مقامی کیف وکم اور مقامی دھارے زیادہ اہم بن کر ابھرتے ہیں۔ ادبی مباحث میں ایک بہت اہم پہلو ادبی متن کو ثقافتی متن سے الگ کرنا تھا۔ مابعد جدیدیت ایسی تفریق کو لایعنی بتاتی ہے اس لئے کہ ہر متن اپنی ثقافت کو چھپائے ہوئے ہوتا ہے اور ایک متن میں کئی متون داخل رہتے ہیں۔ اب بین المتونیت کی تفہیم کوئی دشوار گزار امر نہیں ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ جیمس جوائس نے کس طرح اپنا شاہکار یولی سس ہومر کی اوڈیسی کی عقبی زمین میں پیش کیا

ہے کہ کرشن چندر کے ناول ''گدھے کی واپسی'' میں اپولئس کے "The golden ass" کا پس منظر دیکھا جاسکتا ہے۔لیکن یہ ساری باتیں عمومی ہیں۔ بحث طلب معاملہ اس وقت سامنے آتا ہے جب بین المتونیت فلسفیانہ دائرہ اختیار کر لیتی ہے۔ خصوصاً مابعد جدیدیت کی بحث میں اس کے خدو خال اور اس کے مسائل شدید گہرائی کے حامل بن جاتے ہیں۔یہیں پر یہ بات بھی سمجھ لینی چاہئے کہ ہر بیان Utterance میں مکالمہ یعنی Dialogue ہوتا ہے، چنانچہ ایسے Dialogue ادبی کتابوں میں تلاش کئے جا سکتے ہیں۔اس سے بین المتونیت کی کارکردگی ازخود نمایاں ہو جاتی ہے، یہی وجہ ہے کہ کسی متن میں دوسرے متون کے دخل کو باختن لسانی ادغام یا **Hybrid** کا نام دیتا ہے۔

نوآبادیت پر تفصیلی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔نوآبادیت دراصل نو استعماریت کی ضد ہے۔ایڈورڈ سعید اور بھابھا اور اسپاوک وغیرہ نے اس باب میں جو بحث کی ہے اسے دہرانے کی یہاں ضرورت نہیں۔لیکن پس نوآبادیاتی فکر کس طرح استعماریت کے خلاف کھڑی ہے اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔

مابعد جدیدیت کے نظریے اور اطلاقی پہلو پر اردو کے نقادوں نے نہ صرف توجہ کی ہے بلکہ بعض تو اس کے محتویات کو کلّی طور پر اپنے دائرۂ عمل میں سمیٹنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ ان نقادوں کا خصوصی جائزہ لوں جن کے کام نہ صرف اہم ہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی بہت سی سمتوں کو روشن کرتے ہیں۔اس سلسلے میں سب سے اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ نارنگ اردو میں ساختیات اور پس ساختیات نیز مابعد جدیدیت کے سرخیل سمجھے جاتے ہیں۔ایسا سمجھنا کچھ غلط بھی نہیں ہے۔اس کا سبب یہ ہے کہ موصوف اردو میں نئی فکریات کو روشناس کرانے میں پیش پیش رہے ہیں۔اس سے انکار کی گنجائش نہیں کہ تھیوری کے بہت سے مباحث اردو میں انہوں نے چھیڑے ہیں۔اس سلسلے میں ان کی حیثیت بلاشبہ بنیاد گزار کی ہے۔ایک عرصے سے وہ ان مباحث پر لکھتے رہے ہیں۔ ان تمام امور کو ذہن میں رکھئے تو پھر نارنگ کی مستقل تفصیلی منفرد کتاب

''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کی طرف ذہن خود راجع ہوتا ہے۔ یہ کتاب دسمبر ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی۔ اس باب میں موصوف نے خود لکھا ہے کہ:

''اردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب حالی کا ''مقدمہ شعر و شاعری'' ہے............ مقدمہ ٹھیک ایک صدی پہلے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا............ حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیل نو کی تھی............ تھیوری کی بحث بیشک نظریہ سازی کی بحث ہے لیکن اس کا مقصد نہ کوئی نئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا ہے، نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نافذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے خلاف ہے............ نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت، ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کے طرفوں کو کھول دیتی ہے............''

اس پس منظر میں یہ ضخیم کتاب نئی تھیوری کے ساتھ سامنے آئی اور ساختیات اور ادب، ساختیات کی لسانیاتی بنیادیں، روسی ہیئت پسندی، شعریات اور ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر کے علاوہ اختتامیہ کے طور پر صورت حال اور مسائل اور امکانات سے تفصیلی بحث ملتی ہے۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات کی تفہیم کے لئے یہ کتاب خود کفیل بھی ہے اور نئی تھیوری کے تمام تر نظریات پر محیط بھی۔ لیکن یہ سچ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے نہایت عالمانہ طریقے پر نہ صرف مغربی مابعد جدیدیت بلکہ اردو کی بھی مابعد جدیدیت کے سلسلے میں اتنا کچھ لکھ دیا ہے کہ اس کی تفہیم میں کوئی دشواری ہونی نہیں چاہئے۔

وزیر آغا مابعد جدیدیت اور اس کے اطراف سے آشنا رہنے اور آشنا کرنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ امکان تھا کہ وہ ساختیات، پس ساختیات اور مجموعی طور پر مابعد جدید رویّے پر کوئی کتاب قلمبند کریں گے۔ لیکن یہ ممکن نہ ہو سکا کہ ان کی گرتی ہوئی صحت شاید اجازت نہ دیتی ہو کہ وہ ایک اہم مسئلے کو اس طرح پیش کریں کہ اس کے تمام رخ

سامنے آ جائیں اور اس بحث میں گہرائی بھی ہو۔ بہر طور! میری دسترس میں موصوف کے متعلقہ چند ہی مقالے ہیں جن سے ان کی سوچ اور فکر کا پتہ ملتا ہے۔ انہوں نے بعض ساختیاتی افکار کا جائزہ لیا ہے۔ یہ جائزہ متنازعہ ہونے کے باوجود مفید ہے۔

نظام صدیقی نے ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے کئی طویل مضامین قلمبند کئے ہیں۔ بعض مضامین تو اتنے طویل ہیں کہ انہیں کتابی صورت حاصل ہو سکتی ہے۔ نظام صدیقی کے ایک طویل مقالے کا عنوان ہے ''مابعد جدید تنقید کا فکری اور جمالیاتی مطالعہ''۔ یہ مقالہ ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' مرتبہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ میں شائع ہوا ہے۔ اس کتاب میں صفحہ ۳۶۱ سے ۴۱۳ تک یہ مضمون ہے یعنی ۵۲ صفحات پر محیط۔ اس مقالے میں مابعد جدید تنقید کا مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کے فکریاتی اور جمالیاتی اوصاف کی نشاندہی کی گئی ہے۔

ابوالکلام قاسمی کی اہمیت مابعد جدیدیت اور اردو میں اس کی اطلاقی صورتوں پر تنقیدی نگاہ رکھنے والوں میں مسلم ہے۔ انہوں نے ساختیات، پس ساختیات یا ردتشکیل کے سلسلے میں موضوعاتی مضامین تو قلمبند نہیں کئے ہیں لیکن مابعد جدید شعریات کے اطلاقی پہلوؤں سے ان کی دلچسپی بہت واضح نظر آتی ہے۔ ان کے متعدد مضامین گواہ ہیں کہ ان کا رجحان مابعد جدید تنقید کے اطلاقی رویّے سے زیادہ رہا ہے اور یہ بات از خود بہت نمایاں ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' میں ایک مضمون ''مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو'' واضح کرتا ہے کہ یہ جدید تر تنقیدی رویّے کے ضابطوں کی جستجو میں لگے ہوئے ہیں۔

عتیق اللہ مابعد جدید تصوّرات کو عالمی پس منظر میں سمجھنے والوں میں ایک ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ وہ بیک وقت نظری مباحث بھی کرتے ہیں اور ان کی اطلاقی صورتیں بھی پیدا کرتے جاتے ہیں۔ حال میں موصوف کی ایک کتاب ''ترجیحات'' شائع ہوئی ہے۔ یہ ان کے مطبوعہ و غیر مطبوعہ مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس میں کم از کم تین مضامین براہ راست مابعد

جدید رویّہ سے متعلق ہیں۔ مثلاً ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، ''مابعد جدید تصورِ نقد: ردِ تشکیل'' اور ''متن اور قاری کی کشمکش''۔ بعض دوسرے مضامین میں بھی ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدید صورت حال کا کہیں ضمناً کہیں تفصیلی ذکر ملتا ہے۔

شافع قدوائی بھی مابعد جدیدیت کے بعض پہلوؤں پر مسلسل تنقیدی مضامین لکھنے والوں میں ہیں۔ ان کے متعدد مضامین مختلف رسالوں میں شائع ہوتے رہے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ شافع مابعد جدیدیت کی حدود وامکانات سے واقف ہیں اور اپنی واقفیت کو دوسروں تک ایک سلسلے سے پہنچانا بھی چاہتے ہیں۔ ان کا یہ رویّہ اس لئے بھی مستحسن ہے کہ مابعد جدیدیت کے موضوعات پر ایسے لکھنے والوں کی اب بھی کمی ہے جو اس کے خدوخال سے واقعتاً آگاہی رکھتے ہوں اور تب اپنے خیالات واضح کرنا چاہتے ہوں۔ شافع قدوائی کا ایک مضمون ''مابعد جدید تنقید کے اطلاقی نمونے'' کے عنوان سے ہے۔ آٹھ صفحہ کا یہ مضمون مابعد جدید تنقید کی اس صورت حال سے واقف کراتا ہے جو اردو حوالے کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

ضمیر علی بدایونی بھی پاکستان میں وزیر آغا کے علاوہ مابعد جدیدیت کے امکانات سے بحث کرتے رہے ہیں۔ ان کی کارکردگی خصوصی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے متعدد مضامین رسالوں میں چھپتے رہے ہیں۔ جن کا تعلق مابعد جدیدیت کے افکار سے ہے۔ ۱۹۹۹ء میں کراچی سے ان کی ایک کتاب ''**جدیدیت اور مابعد جدیدیت**'' (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ) شائع ہوئی۔ اس کتاب کے چار حصّے ہیں۔ پہلے حصّے میں اردو ادب اور نئی تحریکیں کے تحت بعض مضامین ہیں۔ دوسرا حصّہ وجودیت اور جدیدیت کے مباحث پر مبنی ہے۔ تیسرا اور چوتھا حصّہ مابعد جدیدیت کے افکار و آراء سے متعلق ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات کے ذیل میں سا سیئر کے لسانی افکار، لیوی اسٹراس کے بنیادی افکار، سا سیئر، سگمنڈ فرائڈ، لاکاں کی دریافت، مظہری ساختیات، مظہری تنقید ردِ تشکیل کے آئینے میں، پروفیسر دریدا، ادب مرکزیت کے جال میں، ژاک دریدا اپنے روایتی ملبوس میں۔ اپنے ساختیاتی فکر کا عروج و زوال، پس ساختیات پر ہائیڈگر کے اثرات اور مابعد جدیدیت کے

فرانسیسی افکاراور نیز جدیدیت اور مابعد جدیدیت ہیں۔اس لحاظ سے یہ کتاب اہم ہے۔

فہیم اعظمی بھی مابعد جدیدیت ڈسکورس کو آگے بڑھانے اور تقویت دینے والوں میں ایک ہیں۔جن کا رسالہ ''صریر'' مستقلاً متعلقہ موضوعات پر بحث ومباحثے کی فضا قائم کرتا رہا ہے۔ موصوف خود بھی گاہے گاہے مابعد جدیدیت سے متعلق موضوعات پر تفہیمی اور تنقیدی مضامین قلمبند کرتے رہے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نئے موضوعات میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور ادبی لحاظ سے دنیا میں کیا کچھ ہوتا رہا ہے اس سے ہمہ وقت واقف رہنے اور واقف کرانے میں مستعد معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ بیرونی ممالک خصوصاً یورپ اور امریکہ میں صنعتی اور معاشرتی ترقیاں تیزی سے ہو رہی ہیں۔ ذرائع ابلاغ کا موثر رول سامنے آرہا ہے اوراس باب میں نئی تھیوری بھی وضع ہو چکی ہے۔ ایک نئے Global Village کے حوالے سے عالمی رشتے ایک کڑی میں بندھتے چلے جارہے ہیں۔لیکن ایسی تمام باتوں کے باوجود، ان کا خیال ہے کہ ایسے منظرنامے آمنے سامنے ہیں لیکن ہم تو اپنی ہی ثقافت میں خوشگوار زندگی بسر کر سکتے ہیں لہٰذا ہندوستان کی جو مابعد جدیدیت ہوسکتی ہے وہ مغرب سے مختلف ہوگی، یہ اور بات ہے کہ افکار وآراء میں مغرب سے استفادہ کا عمل جاری رہ سکتا ہے۔

قمر جلیل بھی مابعد جدیدیت سے شغف رکھنے والوں میں ایک ہیں۔جنہوں نے متعلقہ حوالے سے بعض مغربی مفکّرین کے افکار کی تفہیم میں دلچسپی لی ہے،ان کا خیال ہے کہ ۱۹۷۰ء میں لندن میں مابعد جدید رویّے کا اظہار ہونے لگا تھا اور یہ اظہار مغربی جدیدیت کے تصوّرات کے خلاف سامنے آیا تھا۔ان کے خیالات کی رہنمائی کرنے والی جو کتاب ہے وہ جاتھن رابن کی ''سوفٹ سیٹی'' رہی ہے۔ بہر طور!ان کا خیال ہے کہ جدید افکار Postmodernism تک کس طرح پہنچے ہیں اس کی تلاش کرنی چاہئے۔لیکن موصوف مابعد جدیدیت سے بھی دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ان کے اپنے تحفّظات کو الگ کیجئے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کے خدوخال سے نہ صرف آشنا ہیں بلکہ اس کے کئی پہلوؤں کو سمیٹنا

بھی چاہتے ہیں۔ عجب بات ہے کہ ایک طرف مابعد جدیدیت کی طرفوں کی بحث میں وزیر آغا ''امتزاجی تنقید'' کی باتیں کرتے ہیں اور Deconstruction کی بحث میں اکتشافی معاملات کی خبر دیتے ہیں تو حامدی کاشمیری اکتشافی تنقیدی عمل میں امتزاجی کیف پیدا کرتے ہیں۔

مناظر عاشق ہرگانوی ساختیات و پس ساختیات پر لکھتے رہے ہیں۔ وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی اور گوپی چند نارنگ اور ان کی نظریہ سازی ان کی باضابطہ دو کتابیں ہیں اور دونوں ہی وزیر آغا اور نارنگ کی متعلقہ تنقیدات کی Summary پیش کرتی ہیں۔

مارکسی نقادوں کے علاوہ کچھ اور نقاد بھی ہیں جو مابعد جدیدیت کے بہت سے تیور کو سمیٹنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان میں ش.کاف.نظام کا بطور خاص ذکر ہونا چاہئے جو بیک وقت شاعری اور تنقید کے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ ویسے تو انہوں نے متعدد مضامین قلمبند کئے ہیں لیکن ان میں ''مابعد جدیدیت: پس منظر، پیش منظر اور صورت حال'' بہت نمایاں ہے۔

عزیز پریہار اپنے انگریزی رسالہ "Urdu Alive" میں مابعد جدیدیت پر بطور خاص توجہ کر رہے ہیں۔ بعض ڈسکورس ان کے رسالے میں آئے بھی ہیں۔ انہوں نے مابعد جدید نثری نظم پر خامہ فرسائی کی ہے اور کئی نئے نکتے سامنے لائے ہیں۔

بلراج کومل معروف شاعر تو ہیں ہی فکشن بھی ان کے دائرۂ عمل میں ہے۔ ان کا مضمون ''مابعد جدید ناول'' قابل مطالعہ ہے۔ اس موضوع پر انیس رفیع اور انور خاں کے مضامین بھی شائع ہو چکے ہیں۔

خلیل احمد بیگ نے حال ہی میں ایک مضمون ڈسکورس کے موضوع پر قلمبند کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ مضمون مابعد جدیدیت کے مباحث کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

دوسرے کئی نئے اور پرانے نقاد ہیں، جنہوں نے مابعد جدید ادب کے افہام و تفہیم کی کوشش کی ہے اور کئی حلقے سے اس کی تعبیرات سامنے آ رہی ہیں جو ایک نیک فال ہے۔

اس مجموعے کے بارے میں

نئے مجموعۂ مضامین کی اشاعت میرے لئے مسرت بخش ہوتی ہے اور ہیجان انگیز بھی۔ سوچتا ہوں دوسری کتابوں کے علاوہ پانچ ایسے مجموعے ''معنیٰ کی تلاش''، ''آ گہی کا منظر نامہ''، ''اُردو فکشن اور تیسری آنکھ''، ''حرف حرف آشنا''، ''معنی سے مصافحہ'' تو پہلے ہی شائع ہو چکے ہیں تو پھر کسی نئے مجموعے کی اشاعت کا جواز کیا ہے۔ کیا میں اپنے آپ کو دہرا رہا ہوں، کیا میں نے بعض مضامین جو پہلے قلمبند کئے تھے اور ان میں جو خیالات اور تصوّرات پیش کئے تھے، ان میں ترمیم واضافہ کے مرحلے سے گذر رہا ہوں۔ کیا مجھے بس کتابوں کی اشاعت کا مرض ہے؟ یا کیا میں محسوس کرتا ہوں کہ موجودہ مضامین ادب کے بہت سے نئے حوالوں کے باعث ناگزیر ہیں کہ انہیں اشاعت کے مرحلے سے گذاروں۔ میں ابھی یہ سوچ ہی رہا تھا کہ میرے کرم فرما اور عزیز ڈاکٹر ہمایوں اشرف نے نہ معلوم کہاں کہاں سے میرے مضامین کی فہرست میرے سامنے پیش کی اور کہا کہ ان میں سے چند مضامین شائع شدہ ہیں اور بعض غیر مطبوعہ۔ میں نے فہرست پر نظر ڈالی تو مجھے احساس ہوا کہ اس مجموعے کی نوعیت تو لازماً مختلف ہے۔ اس لئے کہ اس میں ایسے تازہ ترین موضوعات بھی زیرِ بحث آئے ہیں جن کی اشاعت سے ادب کے نئے تیور کی کسی نہ کسی مرحلے میں تفہیم ممکن ہے۔ مجھے حیرت ہوئی کہ اس کے بعض پہلو نہ صرف تازہ بکار ہیں بلکہ اس نہج کے مضامین دوسروں نے بھی بہت کم قلمبند کئے ہیں۔ اس مجموعے کے اکثر مضامین مختلف ادبی سیمیناروں میں پیش کئے جا چکے ہیں۔ سیمینار کرنے والے متعلقہ مضامین کو یکجا

نئی حقیقت نگاری: تفہیم کے چند پہلو

ایک ادبی دبستان کا اصرار ہے کہ ادب کو دور از کار فہم سے بعید، ابہام سے پر اور داخلی کیف سے آراستہ ہونا چاہیے، اس حد تک کہ ادب فہمی کا عمل پراسرار ہو جائے اور اس کی تہوں میں اترنے کے لئے صرف مہذب، بالیدہ اور منتخب اذہان ہی رجوع کر سکیں، ان امور کو فلسفیانہ جہت بھی دی گئی اور اس پس منظر میں شعریات بھی وضع کی گئی...... یہ صرف اردو ادب کا معاملہ نہیں، دنیا کے مختلف ادبیات میں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے یا اس ضمن میں فلسفیانہ مباحث پر ایک نگاہ ڈالی جا سکتی ہے۔ دراصل متعلقہ شعریات یا فلسفیانہ توجیہات کا مرکزی تصور یہ رہا ہے کہ ادب کا زندگی سے رشتہ تو ہے لیکن ادب محض اس کی عکاسی کا نام نہیں ہے، بلکہ تخئیل کی بلند پروازی اور داخلیت کے وسیلے سے ایسے رشتے کو ماورائی طور پر اس طرح منعکس کرنا ہے کہ واضح خدو خال مسخ ہو کر ایسی صورت اختیار کریں کہ ان کا ڈانڈا اہمال تک پہنچ جائے...... یہ تبھی ممکن ہے کہ قوت تخلیق اپنی جولانی میں کوئی راہ مستقیم اختیار نہ کرے بلکہ اس کی راہ غیر معیّن اور بے سمت ہو...... لیکن ادبیاتِ عالم کی تاریخ گواہ ہے کہ ایسی قوت آخری مرحلے میں رائیگاں معلوم ہوتی ہے، استثنائی مثالوں کو الگ کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ وہی ادب زندہ اور تابندہ نظر آتا ہے جس میں زندگی، اس کے مسائل، اس کی کجی، ناہمواریاں، سماج کا انتشار، اس کی پراگندگی، سیاسی، سماجی، معاشرتی اور تمدنی یہاں تک کہ اخلاقی بھی اس کا منہاج وضع کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مجھے اس نقطۂ نظر کی وضاحت کے لئے ایک طرف ہیگل کی "Aesthetik" شلینگ کی فلاسفی

'Sensory Cognition' حقیقی دنیا کی 'Poetic Transformation' پر تشدد یا شدید سچائیوں کی داخلیت وغیرہ کی طرف رجوع کرنا پڑے گا تو دوسری طرف گیٹے کی Erlobnis lyrik کی تفصیل میں جانا ناگزیر ہوگا، پھر جدید ترین تصوّرات سے ہم اپنی ثقافت کے مخصوص سسٹم میں ہی ادبی کام سرانجام دے سکتے ہیں، وضاحت طلب بن جائیں گے،...... ظاہر ہے ایسے اور ان جیسے دوسرے بہر طور اس نتیجے پر پہنچاتے ہیں کہ ادب کا کوئی بھی رخ ہو وہ mimetic ہی ہوگا...... اس لئے کہ زندگی اور سماج کے اطراف کو جس طرح بھی محسوس کیا جائے اس کی پیش کش کے پیچھے یہ مدعا کام کرتا ہے کہ دوسرے کے یہاں اس کی ترسیل لازمی بن جائے۔

اردو میں جب ترقی پسندی اپنے مختلف منشوروں کے حوالے سے زندگی کی عکاسی کے باب میں اپنا رویہ منتخب کرتی گئی تو اس کی دنیا بھی محدود ہوتی چلی گئی، رومان کا کوئی شائبہ، داخلیت کا کوئی رویہ، شعری تخئیل کی کوئی بھی صورت اتنی ناگوار ہوئی کہ شعر وادب کے موضوعات سکڑتے چلے گئے، سطحیت کا تقاضا تھا کہ نعرے بازی کی لے تیز کی جائے اور زندگی کی بوقلمونی ہر حال میں یک رخی رہے۔ حالانکہ محتاط ترقی پسند شعراء اور ادباء ہمیشہ منشور کے تابع نہیں رہے، نہ ہی ان کی تخلیقات کسی فارمولا کا اسیر رہیں۔ تمدنی اور ثقافتی احوال بہر طور ان میں واضح اور نمایاں رہتے تب ہوا یہ کہ پر تشدد ترقی پسندی بہتوں کے لئے ناگوار صورت اختیار کرتی چلی گئی حالانکہ اس کے ایجنڈے میں بنیادی نکتہ ادب کو زندگی کے مسائل سے جوجھنا تھا...... فطری طور پر اس کے خلاف ایک ردعمل شروع ہوا اور اس پر شب خون مارنے کی فضا مرتب ہوگئی،...... مغرب میں بورژوائی تصوّرات نے وجودی افکار کے پس منظر میں انسان کے پری ڈی کیمنٹ کو ٹریجک ثابت کر دیا تھا۔ کیکرے گار، ہائی ڈیگر، یسپرس مارسل کے افکار نے زندگی کی منفی صورتوں پر اتنا اصرار کیا کہ اس کی ساری جولانی اور تابانی ماند پڑ گئی۔ نراجیت، انفعال اور المیہ دائمی مقدر کے وسیلے سے شعر وادب کا مزاج ٹھہرا، داخلیت اور داخلی کرب نے پورے معاشرے کو لایعنی ٹھہرایا، اپنی شناخت اور ذات

کا جو کھم اعلیٰ ادب کی پہچان بنا، دنیا ایک تاریک غار سے عبارت ہوئی جہاں انسان کی ہر سانس آہ وزاری کرتی نظر آئی۔ زندگی کے نہاں خانے میں جھانکتے رہنے کی کوشش میں جو ہاتھ آیا وہ تنہائی اور لایعنیت تھی جس میں رشتے ناتے ٹوٹتے بکھرتے نظر آئے اور قدریں پارہ پارہ ہوگئیں۔ یہ وہ وقت تھا جب مغرب کے کئی علاقوں میں **Enlightenment** کی قندیل جل چکی تھی، روشن خیالی عمومی طور پر زندگی کے اثبات سے عبارت تھی۔ مغرب اپنے سائنسی انکشافات سے زندگی کے ورق ورق کو روشن کرنے کے خواب دیکھ رہا تھا تو ہم اپنے ادب میں ماتم کی فضا قائم کرنے کے درپے تھے، ہمیں اس کا خیال ہی نہیں رہا کہ مغرب کے زوال پسند فنکار تو ہماری پسماندگی کا ازالہ کرنے سے رہے بلکہ ان کے تتبع سے ہمارا کس بل خاک میں مل جائے گا اور قنوطیت ہمیں مزید ناکارہ بنانے کا باعث بنے گی، اور ہوا بھی یہی ادب کی تمام شق نوحے میں تبدیل ہوگئی...... تیس سالوں سے زیادہ ہم صرف روتے رہے، رونے کی شعریات بھی تکرار کی ضد میں آئی، آخر کب تک سارا کا سارا ادب تاریکی کا منظر نامہ ہی رہتا۔ لامقصدیت کو ایک دن مقصد کے آگے سپر ڈالنا تھا تو پھر ہم نے کروٹ بدلی۔ لیکن مغرب کی روشن خیالی اپنے ایجنڈے کی تکمیل نہیں کرسکی، انتشار قائم رہا، استحصال اور تشدد کی فضا نیا روپ دھار کے **Capitalism** اور اس سے متعلق طاقتوں کو مزید استحکام حاصل ہونے لگا۔ مارکسیت نے انہیں جو چیلنج کر رکھا تھا وہ بھی پادر ہوا ثابت ہوا، ایسے میں مارکسی ہمنواؤں کو نئی سوچ کی طرف مائل ہونا ناگزیر ٹھہرا۔ نئی مارکسیت کا جواز یہی ہے اور قدیم مارکسیت کے **Meta narrative** بننے کی یہی کہانی ہے جس نے انداز بدل کر اور قدرے لچک پیدا کر کے جدید حقیقت پسندی کی بنیاد استوار کی جسے عمومی طور پر مابعد جدید رویہ کہتے ہیں۔

مارکسی نقطۂ نظر سے بھی سچائی ہر جگہ کے لئے یکساں اور دائمی نہیں ہوسکتی نہ ہی کوئی ماورائی کیف اٹل اور اٹوٹ ہوسکتا ہے۔ غیاب کی بھول بھلیاں انسانی ذلت، رسوائی، پسماندگی اور غلامی کا علاج نہیں۔ مرکز محیط تصوّرات ایک طرف **Globalisation** کا

خطرناک معیار ہیں تو دوسری طرف خواب آگیں جنتوں کے سراب دکھا کے اذہان کو پسماندہ بنانے کے درپے ہیں۔ یوں بھی کہ کوئی بھی فلسفہ زندگی محیط نہیں ہوسکتا، اس لئے حاشیائی فکر کو بھی جگہ ملنی چاہئے، یہ غلط ہے کہ مارجین پر رہنے والے ایسا مقدر لے کر پیدا ہوئے ہیں۔ دراصل استحصال کرنے والی قوتیں سطحی روحانیت کا درس دینے کا کوئی موقع ضائع نہیں کرتی، ...... چنانچہ بنیاد پرستی کو ہوا دی جاتی ہے اور متون کے مفہوم کے اٹل اور دائمی ہونے کا سبق دیا جاتا ہے کہ نئی تعبیرات میں انقلاب کا خوف مضمر ہوتا ہے۔ ایسے میں مقامیت بھی دم توڑ دیتی ہے اور ہمہ گیر قوتیں قومی اور ملکی ثقافتوں کو اپنی تہذیب میں ضم کر کے ان کی شناخت مٹا ڈالتی ہیں تب نو آبادیات کی نئی نئی راہیں ہموار ہوتی جاتی ہیں۔ ملک آزاد بھی ہے تو ذہن مفتوح، چنانچہ پسماندہ سب الٹرن کو اپنی حاشیائی حیثیت ہی میں رہنا لازمی قرار پاتا ہے۔ نہ تو نئے علوم ایسے تمام جارحانہ افعال کے مقابل کھڑے ہونے کی سبیل پیدا کرتے اور نہ ہی شخصی اور ذہنی ارتفاع کا محاذ قائم ہوتا ہے، ......تو معلوم ہونا چاہئے کہ ادبی حوالے سے تمام استحصال کی قوتوں اور طاقتوں سے نبرد آزما ہونے کا نام جدید حقیقت نگاری ہے، چاہے آپ اسے مابعد جدیدیت کا نام نہ دیں اور اپنے طور پر کچھ بھی کہیں۔

نئی نسل کے شاعر، افسانہ نگار، ناول نویس، ڈراما نگار اب کسی کلیشے پر اعتبار نہیں کر سکتا، اس کا آزاد ذہن پسماندگی اور غلامی اور بے چارگی کو خوب سمجھتا ہے۔ نقاد اور مفکر ایسی آزادانہ مگر پر مغز ادبی احساسات کو کوئی نام دینا چاہتا ہے۔ اگر مابعد جدیدیت کے اطراف کھلے ہوئے ہیں اور اگر وہ تخلیق کے جشن جاریہ کو لبیک کہتی ہے تو پھر کیسے اختلاف ہوسکتا ہے، ہاں اختلاف اسے ضرور ہوگا جو معمگی کو بنیاد بنا کر ادب کو اندھے کنوئیں میں قید کرنے کے درپے ہے تا کہ خالق اپنی ہی وسعت قوتِ تخلیق سے بیگانہ رہے اور دنیا بھر کی پسماندگی کو لازماً اپنے اوپر مسلط کئے رہے، ...... مجھے کہنے دیجئے کہ مغرب میں دریدا، فوکو، لاکاں، التھوسے، جے می سن، اہاب حسن، لیوتار، جولیا کرسٹیوا، بودلیارد، ٹیری ایگلٹن اور دوسرے مفکرین استحصال کی مختلف صورتوں کو شناخت کرنے اور ان سے برسرپیکار ہونے کا سبق

دیتے ہیں، یہ سب کے سب، الٹرن، پسماندہ اور کمزور کے ساتھ ہیں، مخصوص ثقافتوں اور متعلقہ ادبیات کے فروغ کے جویا ہیں، ذہن کو آزاد رکھنا چاہتے ہیں، متون کے مفاہیم کو رواں رکھنے کے حق میں، چھوٹی چھوٹی سچائیوں کو قبول کرنے کا ذہن رکھتے ہیں، ادیبوں اور فنکاروں سے ان کی مخصوص ثقافتوں پر شب خون مارنے کے خلاف ہیں،...... گوشے گوشے میں رہنے والے اور لکھنے والے ادیبوں کی تخلیقات اور افکار کو پنپنے کا موقع دینا چاہتے ہیں تاکہ ہر علاقے اور ہر جگہ کی عظمت محسوس کی جائے اور انہیں عزت اور وقار حاصل ہو، ...... جدید حقیقت نگاری ایسے ہی تصوّرات کا نام ہے، ...... اس کی تعبیر، تفصیل اور تجزیے میں شک کی کم سے کم گنجائش ہے۔ مغرب کے مابعد جدید افکار اگر ہمارے اپنے ملک اور اپنی زبان کے کسی رُخ سے میل نہیں کھاتے تو اسے رد کر دینے کا جواز موجود ہے، ...... میں سمجھتا ہوں کہ مابعد جدیدیت بہ یک وقت نئی ترقی پسندی بھی ہے اور نئی حقیقت نگاری بھی، ...... چوں کہ میں نے ان امور کی تفصیلی بحث اپنی حالیہ کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات'' میں درج کر دی ہے اس لئے اسی کی تکرار یہاں کرنا لایعنی بات ہوگی۔ سب سے دلچسپ امر یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے اطلاقی پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے مجھے خوشی ہوئی کہ ہمارے اکثر ادباء وشعراء جدید حقیقت نگاری کے اہم ستون ہیں، یہ اور بات ہے کہ میں نے انہیں مابعد جدید افکار میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

نئی تھیوری اور ترقی پسند دانشور

نئی تھیوری کا تعلق ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت سے الگ نہیں۔ ابھی اس بحث کو الگ رکھئے کہ نئی تھیوری کا ایک اہم حصّہ لسانیات کے پیچیدہ مباحث پر مبنی ہے لیکن یہ مباحث بھی زندگی اور پھر شعر وادب یا فنون کی غایت اور مقصد پھر انسان کے حصول عظمت سے عبارت ہے۔ میں نے بہت پہلے لکھا تھا کہ ۱۹۶۰ء کے آس پاس یورپ کی دانشوری ساختیات کے حوالے سے پہچانی جاتی رہی۔ ایسے میں مارکسیوں کا بھی متاثر ہونا کوئی غیر منطقی بات نہ تھی۔ ماہرین ساختیات اور مارکسی دونوں ہی فرد اور اس کے عوامل کو سماجی زندگی کے تابع بنانے پر اصرار کرتے رہے ہیں۔ مارکسی سمجھتے ہیں کہ افراد سماجی زندگی اور سماجی نظام کا ایک حصّہ ہیں، ان سے الگ کچھ بھی نہیں۔ ساختیاتیے کا نظریہ یہ ہے کہ انفرادی عوامل signifying system سے زیادہ کوئی معنی نہیں رکھتے اور اس پر اصرار کرتے ہیں کہ یہ سسٹم Timeless یا لاوقتی ہے جب کہ مارکسی سختی سے انہیں تاریخ کے حوالے سے دیکھنا چاہتے ہیں جن کا وجود تغیرات پر مبنی ہوتا ہے اور جن میں تضادات کی کارفرمائی ہوتی ہے۔

مارکسی نقاد گولڈ مان نے یہ نقطۂ نظر اپنایا تھا کہ تخلیق شخصی صلاحیتوں کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ Trans-Individual Mental Structure سے نمو پذیر ہوتی ہے، جس سے عالمی تصورات کی تشکیل ہوتی رہتی ہے لیکن سماجی طبقے انہیں مسمار کرتے رہتے ہیں۔ آخری مرحلے میں گولڈ مان اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ بنیادی ساخت سماجی ساخت ہی

ہے اور جولازماً معاشی ساخت کا نتیجہ ہے۔ فرانس کا مارکسی فلسفی لوئی آلتھو سے براہ راست ساختیات اور پس ساختیات سے تعلق رکھتا ہے۔ اس نے ہیگل کے تصوّرات کو رد کر دیا تھا۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہیگل نے کہا تھا کہ کل کا جوہر جزو میں موجود ہوتا ہے۔ لیکن آلتھو سے سماجی نظام یا اجتماعیت جیسی اصطلاحیں تو استعمال نہیں کرتا لیکن سماجی تشکیل (Social Formation) کی بحث ضرور چھیڑتا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر سے سماجی تشکیل ایک مرکزی ساخت ہے جو کسی اصول کے تابع نہیں۔ نہ تو اس کا کوئی ابتدائی بیج (Originating Seed) ہے اور نہ ہی اس کے اندر کوئی اتحادی صورت ہے۔ لہٰذا اس کی بحث کا مغز یہ ہے کہ طبقات کسی مرکزی دھارے کا نتیجہ نہیں۔ ہر طبقہ اپنے طور پر آزاد اور خودرو ہے۔ یہ مختلف قسم کے متضاد رویوں سے پیدا ہوتا ہے جس پر اقتصادی صورت واقعہ کی اثر انگیزی محسوس کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر وہ یہ کہتا ہے کہ فیوڈل سماجی تشکیلات میں مذہب ایک مرکزی ساخت معلوم ہوتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ مذہب ہی اس کا مرکز اور جوہر ہے۔ تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ براہ راست نہیں تو بالواسطہ طور پر معاشیاتی سطح کا رول کم نہیں ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر سے طبقاتی کشمکش کا مرکزی دھارا تاریخی اور مادّی جدلیات ہے جس کے اندر ہی کوئی ادیب یا فنکار کام کر سکتا ہے۔ اس تصوّر نے ادب اور نظریے کی مارکسی دنیا کو ایک نئی ساخت سے ہمکنار کر دیا، جس میں وسعت بھی تھی اور لچک بھی۔ اسی انداز فکر نے کمیونسٹ رہنما پیئر ماشیرے (Pierre Macherey) سے "A Theory of literary production" (۱۹۶۰ء) جیسی انقلابی ساختیاتی کتاب لکھوا دی۔ جدید تر مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن بھی اس کے نظریے سے متاثر ہوا۔ اس کی کتاب "Criticism and Ideology" (۱۹۷۶ء) دیکھی جا سکتی ہے۔ جیمیسن پر بھی اس کے اثرات نمایاں رہے۔ چنانچہ اس نے ۱۹۸۱ء میں "Postmodernism and political consciousness" جیسی کتاب لکھی، جس میں آلتھو سے کے خیالات کی گونج

صاف سنائی دیتی ہے۔

ان کے علاوہ ہیبر ماس اور ٹیری ایگلٹن جیسے نامور لوگوں نے اس نظریے کو وسعت دی۔ واضح ہو کہ ساختیات و پس ساختیات ہی مابعد جدید رویے کی عقبی زمین ہیں۔ لہٰذا ہیبر ماس مابعد جدیدیت کو مارکسزم سے ہم رشتہ کرنے میں ذرا بھی نہیں جھجکتا۔ ویسے ابتدا میں اس نے مابعد جدیدیت کے چند نکتوں کو نیو کنزرویٹو تصوّر سے ہم آمیز کرتے ہوئے ان کی تکذیب کی تھی۔ میں نے وضاحت کی تھی کہ ہیبر ماس نے فلسفے کے شعبے میں اس وقت امتیازی جگہ حاصل کی تھی جب وہ مارکسی روایات کو مفکّرانہ طریقے پر سمجھنے اور سمجھانے کے دوہرے عمل کی وجہ سے نمایاں تھا۔ ہیبر ماس اسی نقطۂ نظر کا فلسفی رہا ہے۔ اس پس منظر میں اسے سول لبرٹی کے حوالے سے مساوات، برابری اور جمہوریت پسند ہونا ہی تھا۔ لہٰذا وہ تمام امور کی وکالت کرتا رہا ہے۔

ٹیری ایگلٹن کے یہاں نئی تھیوری کی تحلیل و تفہیم میں ذہنی کشمکش کا احساس ہوتا ہے لیکن جلد ہی اس کے احساسات **settle** ہو جاتے ہیں۔ **"The illusion of postmodernity"** میں ایسے تحفظات ہیں جن سے نئی تھیوری کی بعض شقوں پر مابعد جدیدیت کے حوالے سے ضرب پڑتی نظر آتی ہے لیکن میں نے بہت پہلے لکھا تھا کہ جس طرح ایگلٹن نے مابعد جدیدیت کے سلسلے میں بعض شبہات کا اظہار کیا ہے وہ کسی تھیوری کے دائرے میں نہیں ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس باب میں بہت کچھ کہنے سے پرہیز کر رہا ہے۔ اس کیفیت کو **Linda Hutcheon** نے بھی محسوس کیا ہے۔ لنڈا خاص طریقے پر ایگلٹن کے ایک مضمون **"Capitalism, Modernism and post modernism"** کا حوالہ دیتی ہے جو ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ جس طرح اس مضمون میں مباحث کئے گئے ہیں وہ کسی کروٹ لگتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔ اس لئے کہ حوالے سرسری طور پر آتے ہیں اور ان کی کوئی منطقی وضاحت نہیں ہو پاتی۔ خصوصاً **Artistic** مظاہر میں ایگلٹن کے خیالات بند سے معلوم

ہوتے ہیں۔ اس کے بعد اس کے طویل مضمون ''سی اینگ پوسٹ موڈرن ازم بیونڈ الیوژن'' میں اس کے تمام احساسات کھل کر سامنے آگئے ہیں۔ اسے احساس ہو گیا کہ مابعد جدیدیت سیاسی سروکار بھی رکھتی ہے اور سماجی حالات کا جائزہ لینا بھی چاہتی ہے۔ ایسے میں اس کے دائرہ عمل میں کوئی منفی صورت نظر نہیں آتی۔ جہاں کہیں انتہا پسندی ہے مابعد جدیدیت اس سے سینہ سپر ہوتی ہے۔ اس سے پہلے بھی ٹیری ایگلٹن نئی تھیوری کی تکذیب میں بہت دور تک نہیں جاتا بلکہ اس کے بعض اعتراضات کو خوش آمدید بھی کہتا نظر آتا ہے۔ لیکن کتاب کے آخری باب نے اس کا سارا شک اور تذبذب لازماً دور کر دیا۔ اس پس منظر میں نوآبادیات اور پس نوآبادیات، تاریخیت اور نئی تاریخیت، تانیثیت، شاعری اور فکشن میں طبقاتی کشمکش، ڈرامے میں استحصال کی صورتوں کی عکاسی، طنز و مزاح میں ناہمواریوں پر نگاہ، لوک ادب کی نئی معنویت، پسماندہ اور دلت ادب پر نئی نگاہ اور نئے آفاق کی تلاش، تنقید میں ایک واضح فکری نظام کا وجود، یہ سبھی ابھر کر آ گئے۔ اس لئے میری ذاتی رائے یہ ہے کہ آپ نئی تھیوری کو مابعد جدیدیت یا نئی حقیقت نگاری سے تعبیر کریں، اس کا کسی نہ کسی طرح فکری رشتہ مارکسی نظام سے قائم ہوتا ہے اور مارکسی نظام کے پشت پر اردو میں ترقی پسندی بار پاتی ہے۔ لہٰذا نئی حقیقت نگاری کے جس طرح بھی حدود قائم کریں اس کا رشتہ مابعد جدید تصوّر سے قائم کرنا ناگزیر ہے۔

اردو میں نئی تھیوری جس طرح آئی وہ ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت سے لازماً ہم رشتہ رہی۔ پہلے اشتراکی نقطۂ نظر جس طرح بھی بار پایا ہو، اسے منہا کیجئے تو جدید مارکسی مفکّر، نقاد اور شاعر و ادیب اپنی تحریر کے طور اور طریقے سے مابعد جدید کے بعض رویوں کا اطلاق کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان کی کارکردگی کو مابعد جدید رویے کی تشکیلات کے آئینے میں دیکھا جا سکتا ہے۔ میں نے ایسے امور کا ایک سرسری جائزہ اپنی کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات'' میں کیا تھا لیکن چونکہ ۱۹۸۰ء کے بعد نئی تھیوری کے حوالے سے مابعد جدیدیت بار پا رہی تھی، اس وقت بڑے دانشور جنہوں نے

ترقی پسندی کا بیج رکھا تھا، پھر اس کی آبیاری کی تھی ان کا ذکر نا گزیر نہیں تھا۔ وہ اہم لوگ تھے اور انہوں نے بنیادی کام سرانجام دیا تھا۔ لیکن اگر نئی تھیوری کے حوالے سے جدیدیت کے حملے کا جواب دیا جاتا تو میرا خیال ہے کہ جدیدیت بار نہیں پاتی۔ اس سلسلے میں میں نے اپنے ایک مضمون میں بہت پہلے وضاحت کی تھی کہ بھیمڑی کانفرنس منشور کی اشاعت کے بعد ہی بعض لوگ جو ترقی پسند نہ ہونے کے باوجود ترقی پسندی سے ہمدردی رکھتے تھے، دور ہونے لگے۔ ایسا محسوس ہوا کہ ترقی پسندوں نے ادب کے بارے میں اپنی اجارہ داری قائم کر لی ہے اور آج کے لفظوں میں کہیں تو یہ نامناسب نہ ہوگا کہ یہ ایک میٹا نریٹو کے ذیل کی چیز ہو گئی۔ دلچسپ بات تو یہ ہے کہ خود ترقی پسند حلقے میں چہ میگوئیاں شروع ہو گئیں اور خاص خاص حلقے کے لوگ اس منشور کے محتویات سے نہ صرف بحث کرنے لگے بلکہ اس کے خلاف آواز اٹھانے لگے۔ ترقی پسند ادب کے اس مینی فسٹو سے یہ بات واضح تھی کہ ترقی پسندوں کا مارکسسٹ ہونا ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ گاندھی وادیوں کو اس سے کیا علاقہ ہو سکتا تھا یا منشی پریم چند اور ان کے لواحقین اس سے کیا رشتہ رکھ سکتے تھے۔ سید سبط حسن نے اس منشور کی خرابیوں کو شدت سے محسوس کیا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ یہ منشور انتہا پسندی کا مظہر ہے۔ یہ دلچسپ بات ہے کہ یہ منشور خود سبط حسن نے دوسروں کے ساتھ مل کر تیار کیا تھا۔ ان کا اپنا بیان ہے کہ وہ کمیونسٹ تھے اس لئے کمیونزم سے ہٹ کر کچھ دوسری بات تو نہیں کر سکتے تھے لیکن ان کا اعتراف ہے کہ اس منشور سے یقیناً نقصان پہنچا۔ احمد ندیم قاسمی کو اس بات پر اعتراض تھا کہ ادب سے غیر ترقی پسندوں کو خارج کر دینا گویا اس کی رکنیت کو کم کرنا ہے۔ حد تو یہ ہو گئی کہ طاہر مسعود نے فیض کو گرفت میں لیا کہ انہوں نے اس منشور کی مخالفت کیوں نہیں کی۔ حیرت تو یہ ہوتی ہے کہ اس منشور کے تحت ایک جلسے میں منٹو اور قرۃ العین حیدر کے خلاف تجویز پیش کی گئی۔ یہ اور بات ہے کہ فیض تب بھی ترقی پسند ہی رہے، لیکن اپنے انداز سے۔ صرف فیض ہی نہیں بلکہ دوسرے ادبا و شعراء بھی قدرے احتیاط سے ترقی پسند خیالات سے وابستہ رہے اور اسے زندہ رکھنے کی کوشش کی۔ پھر بھی

طور پر شائع کرنے کا موقف بھی رکھتے ہیں اور انہیں دیر یا سویر ضرور چھاپ دیتے ہیں۔ میری اپنی مصروفیات مانع رہتی ہیں کہ میں ان کی طرف مسلسل توجہ کرتا رہوں اور انہیں یکجا کرنے کی کوشش کروں۔ لہٰذا مجھے عزیزی ڈاکٹر ہمایوں اشرف کا ممنون ہونا چاہئے کہ وہ از راہِ محبت میرے لئے تلاش و جستجو اور ترتیب کا کام سرانجام دیتے رہے ہیں۔

میرے یہ مضامین ایک نوعیت کے نہیں ہیں، متنوع ہیں۔ میں نے اِدھر نئے ادباء و شعراء پر بطورِ خاص توجہ کی ہے اور اپنے رسالہ ''مباحثہ'' میں کسی نہ کسی نئے لیکن قابلِ لحاظ شاعر کی طرف توجہ کرتے ہوئے انہیں اپنے مطالعے کا موضوع بنا کر اشاعت کے مرحلے سے گذارنے میں ایک طرح کی سرشاری محسوس کی ہے۔ مجھے ہمیشہ تخلیقی جوت اور قوت رکھنے والے فنکاروں سے محبت اور ہمدردی رہی ہے۔ مجھے احساس ہے کہ بعض ۸۰ء کے بعد لکھنے والے اپنی فکر، تخلیقی قوت اور اظہار و بیان کے لحاظ سے محترم ٹھہر سکتے ہیں۔ ان کے جوہر کی شناخت اور ان کی پذیرائی اہم نقادوں کا بھی رویہ ہونا چاہئے لیکن زیادہ تر نقادوں کی روش یہ رہی ہے کہ وہ مشاہیر پر لکھنے میں خاصی رغبت محسوس کرتے ہیں۔ بعض ایسے بھی ہیں جو اپنے ملک سے زیادہ غیر ممالک کے ادیبوں اور فنکاروں کو تاکتے رہنے میں اپنے آپ کو محفوظ سمجھتے ہیں۔ مشاہیر پر لکھنا کچھ مشکل بھی نہیں ہوتا لیکن نئے ادیب و شاعر کے اختصاص کی پہچان کڑے کوس طے کرواتی ہے۔ میں ایسی محنت اور کاوش سے بھاگنا نہیں چاہتا اور میرا شعور مجھے مسلسل اکساتا رہتا ہے کہ میں **Talent** کی شناخت کروں۔ میں یہ کام اپنے رسالے سے بھی انجام دے رہا ہوں اور تحریر و تقریر سے بھی۔ یہ ایک مسئلہ ضرور ہے کہ جو سامنے کے لوگ ہوتے ہیں، ان پر نگاہ پہلے پڑتی ہے لیکن سچی بات یہ ہے کہ میں اپنے علاقے میں بند نہیں ہوں۔ میری نگاہ ہندوستان کے کونے کونے میں جو نئے لکھنے والے ہیں، انہیں بھی تلاش کرتی رہتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ سبھوں پر بیک وقت لکھنا محال ہے لیکن جب تک زندگی ہے، میں کسی نہ کسی کو ڈھونڈتا رہوں گا اور اپنے مطالعے کی ایسی روش جاری رکھوں گا۔

چونکہ ترقی پسندی اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھی اور اس میں شدت بھی پیدا ہو چکی تھی، لہٰذا بعض پہلوؤں کو لے کر جدیدیت سر ابھارنے لگی۔ ایک بڑا اعتراض جو ہمیشہ سے ترقی پسند ادب پر کیا جاتا رہا ہے وہ یہ تھا کہ اس تحریک نے داخلیت کو قطعی نظر انداز کر دیا ہے۔ خارجی پہلو اتنا غالب آ گیا ہے کہ زندگی کی پیچیدہ تہیں ادب کا جزو نہیں بن سکتیں۔ کمیونزم کا معاملہ الگ تھا جو ترقی پسندی کی شدت کو محسوس کرانے میں پیش پیش رہا۔ ایسے حالات میں ضرورت اس بات کی تھی کہ کوئی قوی آواز کہیں سے ابھرتی جو اس کے مثبت پہلوؤں پر روشنی ڈالتی یا اختلافات کی نوعیت کو واضح کرتے ہوئے ان کا رد پیش کرتی۔ ایسا محسوس ہوا کہ ترقی پسند سپر ڈال چکے ہیں، ان کی ہمت ٹوٹ چکی ہے اور اب وہ کچھ نہیں کر سکتے۔ کانفرنس اور جلسوں کا بھی امکان ختم ہو چکا تھا۔ حیرت زا بات یہ تھی کہ مغرب میں ترقی پسندی جو صورت اختیار کر رہی تھی اور جو دانشور اسے نئے جہات سے آشنا کر رہے تھے ان سے ترقی پسندوں کی بے خبری عام سی تھی۔ افسوس کہ اس وقت اس کے تصوّرات چاہے، اسے نئی ترقی پسندی ہی کہیں، سامنے نہیں لائے گئے۔ ورنہ ایک زمانے تک ابہام، تجرید اور لایعنیت بار نہ پاتی۔ میں تو گوپی چند نارنگ کو اس معاملے میں داد دیتا ہوں کہ انہوں نے بڑی تفصیل سے ساختیات اور پس ساختیات کے نئے پہلوؤں کو روشن کرنے کی سعی کی۔ پھر مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان افکار و مباحث کو بھی پیش کیا جن کا تعلق مارکسی فلسفے سے تھا، لیکن اس کی نئی توجیہات سامنے آ گئی تھیں، جن کا ذکر میں نے سرسری طور پر بعض مفکرین کے حوالے سے ابھی ابھی کیا ہے۔ میں نے اپنی ایک مستقل کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات'' میں یہ واضح کیا ہے کہ نئی ادبی تھیوری مارکسی پس منظر بھی رکھتی ہے اور اس کے اعتراف میں بلکہ اس کے فروغ میں مغرب کے مارکسی فلسفیوں کا اچھا خاصا دماغ لگا ہوا ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ اب تک مارکسی تنقید کو اردو میں نئی تھیوری کے حوالے سے نہیں دیکھا گیا۔ شاید انا یا ایغو کا کوئی پہلو درپیش ہے یا نئے مباحث میں پڑنے کی دقتوں سے دامن کشاں رہنے کی ایک کوشش ہے۔ ورنہ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے حالیہ ترقی پسند دانشور جو

ہمارے ہندوستان کی سرزمین میں ہیں اور اللہ کے فضل سے بقید حیات بھی ہیں اور فعال بھی، وہ ڈھکے چھپے طور پر مابعد جدید رویے کے حامی ہیں لیکن بوجوہ کھل کر کچھ لکھنا نہیں چاہتے۔ ویسے میں نے ان کی مسائل کو سامنے لانے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔ چنانچہ محمد حسن کے علاوہ سید محمد عقیل رضوی، قمر رئیس، یہاں تک کہ علی احمد فاطمی تک میں نے اپنے مباحث کو پھیلانے اوران کی کارکردگی کو سامنے لانے کی سعی کی ہے۔ میری کتاب کا دوسرا ایڈیشن سامنے آچکا ہے۔ نارنگ صاحب کی کتاب بھی پاکستان اور ہندوستان میں دوبارہ چھپ چکی ہے۔ لیکن اردو میں ترقی پسندی کے حالیہ دانشور کھل کر لکھنے سے پرہیز کررہے ہیں اور مابعد جدیدیت اورنئ حقیقت نگاری کی لایعنی بحث میں اپنا زورصرف کررہے ہیں۔ مجھے مابعد جدیدیت لفظ پر اصرار نہیں ہے۔ یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جدیدیت کے بھیانک قلعے کو مسمار کرنے میں اردو میں نئ تھیوری نے جو رول ادا کیا ہے اس سے انکار ممکن نہیں۔ ہمارے آج کے مارکسی دانشوروں کو اس کا اعتراف کرنا چاہئے اور تمام ترقی پسند افکار کو مغرب ومشرق کے اپنے اپنے دائرے میں رکھتے ہوئے نظرثانی کرنی چاہئے تاکہ جدیدیت کی تکذیب میں جو صورت پیدا ہو چکی ہے اس میں استحکام ہو اور شعر وادب اور دوسرے فنون واقعتاً انسانی زندگی کے لئے مثبت رہیں اور زندگی کو خوشگوار بنانے میں اہم رول انجام دیں۔

اُردو میں لوک ادب کی روایت

لوک ادب ہماری مرتب، مہذب اور بہت حد تک مصنوعی نیز شہری زندگی کے مقابلے میں غیر مرتب، دہقانی اور فطری احساسات و جذبات کا آئینہ ہے۔ اس میں زندگی کا بہاؤ حقیقی سطح پر اس حد تک ملتا ہے کہ مصنوعی زیر و بم کا تموج ہماری آنکھوں سے دور ہی رہتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ دہقانی کلچر کھرا ہوتا ہے اور دہقانی کلچر کا آئینہ خانہ لوک ادب ہے۔ لوک ادب کی روایت Coral ہے، کم از کم اپنی ابتدائی شکل میں یہ Coral ہی ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ایک عرصے کے بعد یہ ضبط تحریر میں آ کر ہمارے عمومی ادب سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ ایک عجیب بات ہے کہ لوک ادب کی اہمیت عام طور سے تسلیم نہیں کی جاتی یا اسے Bustic کہہ کے ٹال دیا جاتا ہے۔ حالانکہ عوام سے اس کا جو رشتہ ہے یا ہو سکتا ہے اس سے ہم بے خبر بھی نہیں۔ ہندوستان کی آبادی کا بہت بڑا حصّہ دیہاتوں میں ہے، شہر ہزار بس جائیں لیکن اکثریت دیہاتوں اور دیہاتیوں کی ہی ہوگی۔ اگر واقعی ہمیں دیہی زندگی، دیہی ثقافت سے کوئی دلچسپی ہے تو پھر ہمیں لوک ادب کی اہمیت بھی تسلیم کرنی پڑے گی اور اس کی طرف بار بار رجوع کرنا پڑے گا۔

کبھی کبھی لوک ادب کو عمر گزشتہ کی کتاب مان کر عصری ادب سے اس کا رشتہ منقطع کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ لوک ادب کا ایک بڑا سرمایہ ماضی کی تصویریں پیش کرتا ہے لیکن ان تصویروں کی بازیافت کے بغیر حال کا نہ کوئی خاکہ بن سکے گا اور نہ اسے کسی روایت سے وابستہ کیا جا سکے گا، پھر لوک ادب ماضی ہی میں بند ہیں، آج بھی

میلے ٹھیلے، تہوار، رسوم اور شادی بیاہ لوک ادب سے اپنا رشتہ استوار کیے ہوئے ہیں، یہاں تک کہ ٹونے ٹوٹکے اپنی پرانی روش پر قائم ہیں، ان سے متعلق ''شعری بول'' لوک ادب کی میراث ہیں۔

لوک ادب کے عالمی منظرنامے پر ایک نگاہ ڈالئے تو ایسا محسوس ہوگا کہ اس کی روایت انتہائی توانا اور اس کی حدیں نہایت وسیع رہی ہیں، دشمنوں کو زیر کرنے، بیویاں حاصل کرنے، مریضوں کو شفا بخشنے، دل کے تذبذب کو دور کرنے، بارش کے عمل کو جاری کرنے، فصل اُگانے اور کاٹنے، یہاں تک کہ ملک کو فتح کرنے میں لوک گیت کے مختلف پہلوؤں کو اپنایا جاتا۔ مختلف قوموں کی عبادتوں میں لوک نثر یا گیت کا عمل دخل ہوتا۔ ان امور کی تفصیل فریزر کی گولڈن باؤ میں ملتی ہے۔ فریزر نے دنیا کی مختلف قوموں کی قدیم ثقافت سے بحث کرتے ہوئے لوک گیتوں کی کتنی ہی دلچسپ مثالیں دی ہیں جنہیں یہاں دہرانے کا موقع نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوک ادب کا سرمایہ آج ادیبوں سے زیادہ انتھرا پلوجسٹوں کی دلچسپی کا سبب ہے۔ عورت اور مرد کے رشتے سے پیدا ہونے والے مختلف نازک مراحل و مسائل ساری دنیا کے لوک ادب کا جز و رہے ہیں۔ بچے کی پیدائش پر مختلف رسوم کی ادائیگی کے بعض امور لوک ادب کا ورثہ ہیں۔ ہجر و وصال کی کیفیت کا بیان لوک گیتوں کے ذریعے ہوا کرتا ہے۔ اخلاقیات کا سبق لوک کہانیوں سے دیا جاتا رہا ہے۔ ضعیفی و خردمندی نیز ناتوانی کے احوال لوک گیتوں نیز لوک کتھاؤں میں بیان ہوتے رہے ہیں۔ جوانی کی امنگیں لوک گیتوں میں سمیٹنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ گویا زندگی کی بیشتر شقیں لوک ادب کا حصہ بنتی رہی ہیں۔ ان کا اظہار دو سطحوں پر ہوا ہے، ایک سطح فرد کی ہے اور دوسری اجتماعی۔ لوک ادب کی ہمہ گیری اور توانائی ہی دیکھنی ہو تو ہومر کے رزمیے ''اوڈیسی'' اور ''ایلیڈ'' پر نگاہ ڈالی جاسکتی ہے۔ **Oral Tradition** کے یہ شاہکار اپکس رزم و بزم کی تمام کیفیات پر حاوی ہیں اور اجتماعی ثقافت و تہذیب پر دال ہیں۔

اُردو میں لوک ادب کی تاریخ دنیا یا ہندوستان ہی کی دوسری اہم زبانوں کے

مقابلے میں قدیم نہیں، اسے زیادہ سے زیادہ تیرہویں صدی عیسوی سے تلاش کیا جا سکتا ہے جب اُردو کا ڈول اور کینڈا مرتب ہو رہا تھا۔ بازاروں، خانقاہوں اور امراء و رؤسا کے گھر میں اس کی آرائش کی جا رہی تھی۔ یہ درست ہے کہ اُردو کا مزاج عمومی طور پر شہری رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے لوک ادب کو اتنی اہمیت نہیں دی گئی۔ ایک اور سبب بھی ہے کہ اس زبان کا لوک ادب مقامی بولیوں سے بہت متاثر رہا ہے مثلاً بہار میں اُردو کا لوک ادب مگہی، بھوجپوری اور میتھلی سے اثر قبول کرتا رہا ہے چنانچہ اردو میں لوک ادب کی تاریخ خالصتاً اُردو کی نہ ہوگی بلکہ بولیوں کے ادغام سے جو صورت سامنے آتی ہے وہی اس کی تاریخ مرتب کرتی ہے۔ ہاں حافظے کی روایت سے ہم تک پہنچنے والی داستانیں، یقیناً خالص اُردو کے لباس میں ہیں۔ امراء و رؤسا وقت گزاری کے لئے داستانیں سنا کرتے، داستان گو کے ذہن میں قصّے کی ساخت ہوتی اور وہ بھی بہت لچکدار، وہ اپنی داستان میں کوٹ کوٹ کر دلچسپیاں بھر دیتا، ایسے افراد تخلیق کرتا، ایسی فضا مرتب کرتا جو طلسمی ہوتی، بڑے بڑے معرکے چشم زدن میں طے ہو جاتے، سننے والا تھک ہار کر سو جاتا لیکن داستان گو کا خلاّق ذہن کبھی نہ تھکتا۔ نتیجے میں آج ہمارے سامنے داستانوں کی ضخیم ضخیم جلدیں ہیں، حیرت کی بات تو یہ ہے کہ داستانیں زبانی سنائی جاتیں، ذہن میں سارے واقعات تمام جزئی تفصیلات کے ساتھ محفوظ ہوتے اور محفوظ کر بھی دیئے جاتے، سامعین اور خالق کا رشتہ براہ راست ہوتا، جو Oral روایت کی سب سے اہم خوبی ہے۔ لیکن داستانیں عمومی طور پر شہری زندگی Sophistication سے آراستہ ہیں، دیہی زندگی کا کھردرا پن ان میں تقریباً مفقود ہے، یہ کھردرا پن بھانڈوں کی نقلوں میں دیکھا جا سکتا ہے جو ہمارے ڈرامے کی قدیم ترین شکلیں پیش کرتی ہیں، ایک زمانے میں بھانڈ کی کارکردگی ہماری تہذیب کا جزو تھی۔ شادی بیاہ کے موقعے پر چند بھانڈ تفریح کے لئے بلا لئے جاتے۔ یہ نت نئی حرکتیں کرتے اور خوش باشی کے سامان مہیاّ کرتے۔ ان میں بلا کی ذہانت اور ذکاوت ہوتی۔ بات سے بات پیدا کرتے۔ انعام واکرام سے خوش ہوتے تو انعام دینے والے کی کھیلوں

میں پذیرائی کرتے، بخل کا احساس ہوتا تو چوکتے بھی نہیں، مثلاً ایک کھیل کا موضوع ہے کون حرامی؟ نقل یوں پیش کی گئی ہے کہ کسی نواب نے انعام دینے میں بخل کیا ہے۔ بھانڈوں نے زمین کھودی، پھر باری باری اس کے اندر جھانکنا شروع کیا۔ ہر بھانڈ کہتا، ہاں ہے، میں نے دیکھا، میں نے باپ کو دیکھا میں حلالی۔ اخیر میں نواب کی شکل بنا کر ایک بھانڈ آتا ہے، جھانکتا ہے، پھر کہتا ہے اندر تو مجھے کچھ نظر نہیں آتا۔ مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا تو کیا میں حرامی ہوں! بھانڈوں کی نقل یا لوک ڈرامے کے سلسلے کی بحث کرتے ہوئے پروفیسر محمد حسن نے عبدالحلیم شرر، کی مشہور تصنیف ''گذشتہ لکھنو'' سے اسی قسم کا ایک کھیل نقل کیا ہے کہ ایک قدرے نادار نواب نے بھانڈوں کو ایک پرانی شال انعام کے طور پر دی۔ بھانڈ کب چوکنے والے تھے۔ انہوں نے تحفہ تو شکریے کے ساتھ قبول کرلیا۔ پھر کھیل یوں شروع کیا کہ اللہ نے حکم دیا کہ شال پر پیغمبروں کے نام لکھے ہوئے ہیں، وہ پڑھے جائیں۔ ایک بھانڈ آدم سے لے کر حضرت عیسیٰ تک نام پڑھ جاتا ہے۔ دوسرا کہتا ہے کہ وہ حضرت محمد صلعم کا نام کیوں نہیں پڑھتا۔ جواب یہ دیا جاتا ہے کہ جس وقت یہ شال بنی تھی اس وقت حضرت محمدؐ پیدا نہیں ہوئے تھے۔ لوک ڈرامے کو الگ کیجئے تو پھر ایک سلسلہ لوک کتھاؤں یا کہانیوں کا ملتا ہے۔ ہم سبھی جانتے ہیں کہ دادیوں اور نانیوں کے حوالے سے کتنے ہی چھوٹے چھوٹے قصے ہمارے سامنے آتے رہے ہیں۔ بچے سوتے وقت دادی، نانی کے گرد جمع ہو جاتے اور کہانی کہنے کی فرمائش کرتے۔ ان بوڑھیوں کا یہ فریضہ ہوتا ہے کہ وہ مختصر کہانیاں اپنے ذہن سے تخلیق کریں، کبھی کسی دیو کی کہانی، کبھی کسی پری کی، کبھی شیر کی، کبھی بلّی کی، کبھی چڑیا کی۔ یہ چھوٹے چھوٹے قصّے طبع زاد اور دلچسپ ہوتے۔ افسوس کہ ہمارے یہاں کوئی جیمز فریزر نہیں کہ ان قصّوں کو جمع کرنے کا عزم کرے۔ بچوں کی کتھاؤں میں شکارنامے کی روایت سے ہم واقف ہیں۔ یہ شکارنامے صوفیوں سے منسوب ہیں۔ بظاہر ان میں معنویت نہیں ہوتی لیکن ان میں سری علائم کا جال بنا ہوتا ہے۔ دراصل یہ شکارنامے بچوں سے زیادہ بڑوں کے لئے ہیں جن میں ایک جہانِ معنی آباد ہے۔

لوک ادب کے شعری روایات کی طرف توجہ کیجئے تو طرح طرح کے نمونے ہماری نگاہوں کے سامنے ہوں گے۔ سب سے پہلے بچوں کے لوک گیت کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ کہا جاتا ہے کہ بچوں کا پہلا مدرسہ ماں کی گود ہوتا ہے۔ ماں کی لوریوں کے آہنگ سے بچے خواب کی دنیا میں سیر کرنے لگتے ہیں۔ ویسے ان کی پیدائش ہی سے لوک گیتوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ نندلال کے بول ہندوستان کے مختلف حصّوں میں آج بھی سنائی دیتے ہیں۔ ''آج پیدا ہوئے نندلال'' معروف گیت ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔ نرسری نغمے بعد میں آتے ہیں لیکن ان کی ابتداء اسی گیت سے ہوتی ہے۔ بچوں کا ذہن نغمے سے کتنا قریب ہے، اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی نیند کے لئے ماں کی لوریاں آخری ہتھکنڈے ہیں۔ میں لوریوں کو نرسری گیت باور کرتا ہوں۔ رابندر ناتھ ٹیگور اپنی کتاب ''لوک ساہتیہ'' میں لکھتے ہیں:

"The oule today is just as new as delicate, as sweet and foolish, as he was on the first of all days. This is because a child is nature's creation while a grown up man is fabricated largely by himself. Nursery rhymes, being child literature, are natural creations."

نرسری گیتوں میں کئی ایسے ہیں جو بچوں کے ''چندا ماما'' ہیرو بن کے ابھرے ہیں۔ آسمان پر ابھرا ہوا چاند اُردو شاعروں کی توجہ کا مرکز تو رہا ہی ہے، بچوں کے حیرت و استعجاب کا مرکزی نکتہ بھی رہا ہے۔ چاند کو ماموں کہنا کسی منطق کے تحت کہنا دشوار ہے، لیکن ایک بات سمجھ میں آتی ہے کہ چاند روشنی، ٹھنڈک اور سکون کا باعث ہے، ہر چند کہ وہ دور ہے۔ ماموں جو رشتے میں بہت قریب ہے ماں کے واسطے سے خاصا اہم ہے۔ وہ دور بھی ہے، گاہے گاہے آتا ہے۔ روٹھتا بھی ہے، مناتا بھی ہے۔ محمد حسن صاحب نے لکھا ہے کہ شادی

کے چوتھے دن یعنی چوتھی کی رسم انجام دیتے ہوئے ایسے گیت میراثنیں گاتی ہیں لیکن میں نے عام دنوں میں بھی بچوں کو بہلاتے ہوئے یہ گیت سنے ہیں۔ گیت ہے:

چندا ماما دور کے
بڑے پکائیں بور کے
آپ کھائیں تھالی میں
ہم کو دیں پیالی میں
پیالی گئی ٹوٹ
چندا ماما گئے روٹھ
پیالی آئی اور
چندا ماما آئے دوڑ

اُردو لوک گیت کا ایک بڑا حصّہ شادیات کے گیت پر مشتمل ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ مردوں کی تفریح کے کتنے ہی سامان ہیں۔ پردے کے رواج کے باعث عورتیں پہلے تو اور بھی اپنے گھروں میں بند رہتی تھیں۔ ان کے شوہر مکان کے باہری حصّے میں یا کہیں جا کر تفریح کی مختلف صورتیں نکالتے۔ موسیقی اور رقص کی محفلیں جمتیں۔ ان کے لئے بالا خانے بھی تھے۔ دیہاتوں میں عام طور سے عورتیں اپنی اپنی حویلیوں میں وقت گزارنے کے بہانے تلاش کرتیں۔ یہ بہانے شادیات یا بعض رسوم کی ادائیگی کے وقت از خود پیدا ہو جاتے۔ شادی کے گیت میراثنیں بھی گاتیں اور عورتوں کی الگ ٹولیاں بھی جمتیں۔ ڈھولک کی تھاپ پر مختلف قسم کے گیت گائے جاتے۔ رات گئے تک یہ سلسلہ جاری رہتا۔ دیہاتوں میں یہ صورت آج بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ وہ کنواری لڑکیاں جنہیں عام طور سے خاموشی کا سبق دیا جاتا رہا ہے، وہ بھی شریک ہو سکتی تھیں۔ مزید استعجاب کی بات یہ ہے کہ اچھی خاصی سنجیدہ خواتین سنجیدگی کی تمام تر سرحدوں کو پھلانگ کر گیتوں میں رس بس جاتیں۔ ان میں ایسے بھی گیت گائے جاتے جو انتہائی فحش ہوتے۔ یہ گیت دراصل ''گالیاں'' ہیں جو سمدھی

سمدھن، لڑکے کی ماں، خالہ، بہن وغیرہ کو دی جاتیں۔ ویسے شادی کے گیت مختلف موقعوں پر موقع اور محل کے اعتبار سے گائے جاتے۔ لڑکی مایوں میں بیٹھتی تو اس وقت کے گیت الگ ہوتے، شادی کی رات کے الگ، جلوے کے الگ اور رخصتی کے الگ۔

چند نمونے دیکھئے:

سکھی ری دھیرے بولو
لونگ الائچی کا بیڑوا لگائی
سیاں چاہے نا
بیلی چنبیلی کا گجرا گوندھائی
سیآں پہرے نا
سکھی ری دھیرے بولو
چن چن کلیاں سیج سجائی
سیآں سوے نا
سکھی ری دھیرے بولو

اماں نیند کیسے سوؤں
دمدوا تیرا چور
ٹیکے میں لگا چور ہے موتئے
میں لگا چور
اماں نیند کیسے سوؤں
دمدوا تیرا چور
بیسر میں لگا چور ہے، نتھئے
میں لگا چور

اماں نیند کیسے سوؤں

دمدوا تیرا چور

ٹونا کیسے ہوئے لاگا رے میں نا جانوں

سرمہ، مسّی ہوئے لاگا، ٹیکہ بندیا ہوئے لاگا

رے میں نا جانوں ٹونا کیسے ہوئے لاگا

چوڑی کنگن ہوے لاگا، ناڑا چنیؔ ہوے لاگا

رے میں نا جانوں ٹونا کیسے ہوئے لاگا

شہائی لاڈو، دھیرے بولو

آئی تمہاری برات شہائی لاڈو، دھیرے بولو

ٹیکہ تمہارا لاڈو عجب بنا ہے، موتیئے میں ہے ابھی دیر

بیسر تمہارا لاڈو عجب بنا ہے، موتیئے میں ہے ابھی دیر

آئی تمہاری برات شہائی لاڈو، دھیرے بولو

ایسے تقریباً ایک سو گیت میرے پاس محفوظ ہیں۔ گیت کار کون لوگ ہیں معلوم نہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ تھوڑے سے فرق کے ساتھ مختلف علاقوں میں یہ تواتر سے گائے جاتے ہیں۔ ترتیب کی تاریخ بھی لامعلوم ہے۔ بہر طور بعض گیت بعض اہم مسائل کو بھی چھیڑتے ہیں۔ ان میں عصری حسّیت ہے۔ صرف ایک مثال پر بس کرتا ہوا:

کوئی جا کے دے دے سندیس

بابا گھر کوئی جا کے دے دے سندیس

ساسو نندیا، طعنہ موہے مارے،

کاہے دیو نا دہیج

کوئی جا کے دے دے سندیس

ادب نہ کسی ایک نظریے میں بند ہے، نہ کسی متعینہ اسلوب میں۔ زمانے اور حالات کے مطابق نظریات پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا شعروادب کے نئے امکانات کی خبر دیتی ہے۔ ایسے میں کوئی پرانا تصوّر جامد و ساکت رہے، اور Meta Narrative بن جائے، درست نہیں۔ نئے ادبی آفاق اور نظریات کی جستجو میں نئے پانیوں میں بھی اترنا پڑتا ہے۔ بعض لوگ اسے دور کی کوڑی لانے کا عمل سمجھتے ہیں۔ حالانکہ ادب کا ارتقا ایسے ہی نئے پانیوں میں اترنے کا نام ہے جہاں سے نئے موتی برآمد کئے جاسکتے ہیں اور اپنے مخصوص کلچر کے کھرل پر رکھے جاسکتے ہیں۔ لہٰذا میرا ہر ادبی پڑاؤ میری نئی سوچ کا نتیجہ ہے۔ میں فکر وعمل کی دنیا کو محدود، جامد و ساکت نہیں سمجھتا، نہ کسی ادبی موقف کو اتنا اٹل سمجھتا ہوں کہ اس میں تغیر وتبدّل کے امکانات نہ ہوں۔ ہاں ایسی ساری تبدیلیاں اپنی ثقافت کے دامن میں اس طرح سمٹ جائیں کہ اسی کا حصّہ معلوم ہوں۔ لہٰذا میں نے اس مجموعے میں متنوع افکار کی جوت جگانے کی کوشش کی ہے۔ وہ مضامین جو پرانے شعراء پر بھی ہیں، ان کے خصائص اور امتیازات کی تلاش میں خاصا غور و فکر صرف کیا ہے۔ لہٰذا کوئی بھی مضمون میرے اپنے نقطۂ نظر سے سرسری نہیں ہے بلکہ بعض نئے نکات پر مبنی ہیں جو لازماً بے حد کم زیر بحث آئے ہیں۔

میں ''معنیٰ کی جبلّت'' کو غیر ضروری کتاب کی اشاعت نہیں سمجھتا اور مجھے احساس ہے کہ ذی علم نقاد اپنی تمام تر عظمت کے باوجود اس کے محتویات پر ایک نظر ڈالنے کی زحمت گوارہ کریں گے۔ اگر وہ اس کتاب کی طرف توجہ نہ بھی کریں تو یہ نہ میرے لئے کوئی شکایت کا موقع ہے اور نہ کسی خلش کا کیونکہ ایسے معاملات سے میں بہت دور نکل چکا ہوں۔

۲۰/جون ۲۰۰۷ء

اشرفی ہاؤس

ہارون نگر، سیکٹر-۲

پھلواری شریف، پٹنہ۔

وہاب اشرفی

سیج سجاوت ڈر موہے لاگے
کیسے کروں پریچ
کوئی جا کے دے دے سندیس
دیورا مورا مارے سسر گریاوے
کیسے رہوں پی کے دیس
کوئی جا کے دے دے سندیس
ہمکا بلا لو باوا جیا گھبرائے
جان مارے ہمرا دیج
کوئی جا کے دے دے سندیس
بھوک تڑپاوے، نیند نہیں آوے
کوئی جا کے دے دے سندیس

لوک ادب کا گرانقدر سرمایہ پہیلیاں بھی ہیں۔ فیرز اور ایڈلے نے پہیلیوں کی کارکردگی پر بہت کچھ لکھا ہے۔ مختلف قومیں مختلف زمانے میں ان سے عجیب عجیب کام لیتی رہی ہیں۔ مثلاً دولہا کو دلہن حاصل کرنے کے لئے پہیلیاں حل کرنی پڑتیں۔ طبیب مریضوں سے پہیلیاں حل کرنے کے لئے کہتے تاکہ ان کا مناسب علاج کیا جا سکے۔ جوان لڑکیاں رات گئے کھیتوں میں عریاں کھڑی کسی مرد کا انتظار کرتیں۔ کسی شخص کو کسی ترکیب سے ان کے پاس بھیج دیا جاتا۔ ننگی لڑکیاں انہیں پکڑ لیتیں اور پہیلیاں بوجھنے پر اصرار کرتیں۔ اس کی برات اس وقت ہوتی جب وہ ان پہیلیوں کا حل تلاش کر لیتا۔ یہ اس لئے کیا جاتا کہ بارش ہو اور فصل اچھی ہو۔ اُردو پہیلیوں کا ان امور سے تعلق نہیں ہے لیکن ہماری تمدنی، معاشرتی اور ثقافتی زندگی کے بہت سے احوال وکوائف ان پہیلیوں میں مضمر ہیں۔ امیر خسرو کے نام متعدد پہیلیاں منسوب ہیں اور خاصی شہرت رکھتی ہیں، مجھے فی الحال اس سے بحث نہیں کہ خسرو کے نام سے منسوب پہیلیاں واقعتاً ان کی ہیں بھی یا نہیں اس لئے کہ

اس مسئلے پر تحقیق ہوتی رہی ہے۔ میری عرض بس اتنی ہے کہ پہیلیاں ہماری معاشرتی زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کی عکاس ہیں۔ میری نگرانی میں پہیلیوں کے ثقافتی پہلوؤں پر ایک گراں قدر مقالہ مرتب ہوا ہے۔ کتاب چھپ بھی گئی ہے۔ ترتیب دینے والے ہیں ڈاکٹر انور عمادی۔ خوف طوالت سے میں مثالیں دینا نہیں چاہتا۔ کتاب مذکورہ کی طرف رجوع کیا جاسکتا ہے۔

اُردو کی بعض مشہور صنفیں لوک ادب سے اپنا رشتہ جوڑتی ہیں۔ میری مراد مرثیہ اور بارہ ماسہ سے ہے۔ یوں تو مرثیہ گوئی کی شاندار روایت اُردو کے شعری ادب کا اٹوٹ حصّہ ہے لیکن ان مرثیوں کی طرف ابھی تک توجہ نہیں کی گئی جو **Oral Tradition** کی چیز ہیں۔ عورتیں خاص انداز سے محرّم کی پہلی سے دس تاریخ تک شہدائے کربلا کے غم میں خود ساختہ مرثیوں کے ذریعے بین کرتیں۔ شہید اعظم ہیرو ہوتے اوران سے متعلق افراد ان کے ہمنوا۔ یہ مرثیے صرف دیہاتوں میں امام باڑوں کے اردگرد پڑھے جاتے۔ ایسے موقعے پر عورتیں اپنے بال کھول دیتیں اور جھوم جھوم کر بین کیا جاتا ہے۔ میں نے یہ منظر اپنے گاؤں کا کوبی بی پور میں اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ صرف ایک مثال پر اکتفا کرتا ہوں۔

رات کی بیاہی بیٹی، صبح کو بیوہ ہوئی
بن کبوتر بن کی باسی بھور ہو رونے لگی

پھر واقعۂ کربلا کی تفصیل بیان کی جاتی اور تان میں یہی سطر آتی۔ رات کی بیاہی بیٹی صبح کو بیوہ ہوئی۔

لوک مرثیوں کی طرح بارہ ماسہ بھی محققین اور ناقدین کی ناتوجہی کا شکار رہے۔ لیکن اب موسم بدلا ہے اور کچھ لوگ اس کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر پرکاش مونس لکھتے ہیں:

''بارہ ماسے میں ایک ہجر زدہ عورت اپنے شوہر کی مفارقت میں نالاں و گریاں دکھائی جاتی ہے۔ سال کے بارہ مہینوں میں موسم کی تبدیلیاں اس کے جذبات و احساسات میں جو نشیب و فراز پیدا کرتی ہیں، انہیں کا بیان بارہ ماسے کا مخصوص

موضوع ہے... آم، جامن، ٹیسو، کالی کالی گھٹائیں، کڑکڑاتے جاڑے اور تپتی دھوپ، کوئل، مور، پپیہے غرض ہر ہر چیز اس حرماں نصیب کے دل میں کسک، پیڑا، پیار، امنگ اور جلن کے جذبات پیدا کرتی ہیں...... اس میں اظہارِ جذبات عورت کی زبان سے ہوتا ہے...... کبھی کبھی وفور جذبات میں...... وہ کسی سہیلی، طائر، گھٹا یا بادل کو بھی اپنا دکھڑا سنانے لگتی ہے...... بارہ ماسہ اودھی، برج، کھڑی، میتھلی، پنجابی، ہریانی وغیرہ تمام بولیوں میں ملتا ہے، اردو بھی اس بارے میں کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ اردو میں بارہ ماسے کا آغاز ملاّ داؤد کی چندائن (۱۳۷۸ء) سے باضابطہ طور پر شروع ہو جاتا ہے۔ اس میں مینا ایک برہمن پیامبر کو اپنی داستانِ فراق سناتی ہے کہ وہ اسے اس کے شوہر چندا تک پہنچا دے۔ حمیدی کا ''عصمت نامہ'' مکمل بارہ ماسہ ہے، افضل کی '' بکٹ کہانی'' سے ہم سب کلّی طور پر واقف ہیں۔ نصرتی کی ''گلشن عشق'' (۱۶۶۶ء) میں مدھو مالتی چڑیا بن کر فراق کی داستان بارہ ماسہ کی شکل میں بیان کرتی ہے۔ قطبی نے تو ایک مہینے کے اضافے کے ساتھ ''تیرہ ماسہ'' قلمبند کیا، یہاں شاعر ہی فراق زدہ ہے۔ تیرہ مہینے اس پر کس طرح گزرتے ہیں۔ اس بیان کے بعد وہ ایک جھونپڑی میں قیام پذیر ہو جاتا ہے۔ قاسم شاہ دریابادی نے ''ہنس جواہر'' میں بارہ ماسہ لکھا ہے، گوہر جوہری کا بارہ ماسہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ پر ختم ہوتا ہے۔ مقصود لکھنوی کا بارہ ماسہ بھی اسی طرح شروع ہوتا ہے اور اسی طرح ختم ہوتا ہے۔ عبدالقادر سروری نے عبدالولی عزلت کے ایک بارہ ماسے کا ذکر کیا ہے۔ عبداللہ انصاری کے ایک بارہ ماسے کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔''

ڈاکٹر مونس لکھتے ہیں کہ ''بارہ ماسوں کے ضمن میں ان عوامی بارہ ماسوں کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا جو آج ہندو گھرانوں میں تہواروں خصوصاً تیجو یا ساون کی ہریالی تیجے کے موقعوں پر گائے جاتے۔ ان میں لوک گیتوں کی قربت کے باوجود بارہ ماسے کی روایتی شاعری نہایت دلکش انداز اور پوری آب و تاب کے ساتھ نظر نواز ہوتی ہے۔

کہیں کہیں تو ادبی حدود کو چھونے لگتی ہے۔ ایسے عوامی بارہ ماسوں میں خیر اشاہ، اللہ بخش اور بنی مادھو کے بارہ ماسے سب سے زیادہ مشہور ہیں......''۔

بہر طور مقصود لکھنوی کے ''بارہ ماسہ'' کے آخری اشعار دیکھئے:

اترتے جیٹھ درشن پی کا پایا
دہی اور بھات کاگا کو کھلایا
بھوانی کالکا کو موج آئی
بدھائی پیو کے آنے کی بجائی
ہوئی برہن کے دل کو شادمانی
تو کر مقصود اب آخر کہانی

لوک ادب کی روایات میں کہاوتوں، محاوروں اور علاقائی سطح کی بعض صنفوں مثلاً چار بیت، سانگ، رہسیہ اور لاونی رہس وغیرہ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں دیہی زندگی کے بعض حقائق انتہائی معصوم انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔

بدقسمتی سے اُردو ادب کا دامن اساطیر سے خالی ہے۔ ادبیات عالم میں شاید ہی کوئی زبان ایسی ہو جس میں صنمیاتی اور اسطوری سلسلہ نہ ملتا ہو۔ جدید ذہن شدت سے اس کمی کو محسوس کر رہا ہے۔ شاید یہی وجہ ہو کہ بعض افسانہ نگار اور ناول نگار اخلاقیات کی کتابوں سے یا صوفیاء کے اقوال و ارشادات سے یا احادیث سے اپنی تخلیقی قوت کو تیز تر کرنے پر مجبور ہیں۔ ان کی نگاہوں میں لوک ادب کی مختلف جہتیں اور کیفیتیں شاید نہیں ہیں یا ہیں بھی تو ان کی گہرائی اور گیرائی سے وہ آشنا نہیں ورنہ تنہا داستانوں کے کردار ہی ان کے لئے خاصے References مہیاّ کر سکتے ہیں۔ اگر T. S. Eliot جیمز فریزر کی گولڈن باؤ کے حوالے سے Holy Grail تک پہنچا سکتا ہے تو ہمارے ادیب و شاعر لوک ادب کے ذخیرے میں کیوں نہیں غوطہ زن ہو سکتے۔

عظمتِ غالب کے چند پہلو

ایک سوال پوز کیا جاسکتا ہے کہ غالب کس عہد کے شاعر ہیں؟ جواب آسان ہے کہ وہ اس عہد کے شاعر ہیں جس میں انہوں نے آنکھیں کھولیں، جوان ہوئے، بڑھاپے کی منزلیں طے کیں اور آئے دن کے حالات کا مشاہدہ اور تجربہ کرتے رہے۔ ایسے مشاہدے اور تجربے مثبت بھی رہے ہوں گے اور منفی بھی لیکن یہ جواب بے حد محدود ہوگا اور غالب کی تفہیم میں بہت سے مغالطے اور گمراہیاں پیدا کرے گا۔ قبل اس کے کہ غالب کے خصائص شاعری کے چند نکات واضح کروں، ایک عمومی بات کہنا چاہتا ہوں اور وہ یہ کہ کوئی بھی بڑا شاعر اپنے وقت میں بند نہیں ہوتا، زمانہ اُسے قید نہیں کرتا اور وہ ایک دور سے دوسرے دور تک ٹرانسینڈ کرتا جاتا ہے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کے لئے اس کی تخلیقی روش پر ایک نگاہ ڈالنی پڑے گی۔ دراصل اہم شاعر اپنی ثقافت اور تہذیب کو سمیٹتے ہوئے ماضی اور مستقبل کے متعلقہ کیف وکم پر لازماً نگاہ رکھتا ہے۔ نتیجے میں اس کی شاعری کے ڈائمنسنس مسلسل اپنے حدود کی توسیع کرتے رہتے ہیں۔ اس کے اشعار کی لغوی جہت محض ایک سطحی صورت ہوتی ہے لیکن لفظوں کے جدلیاتی استعمال کی وجہ سے ان کی سمتیں کسی دائرے سے باہر نکلنے کی ہر ممکن کوشش سے دوچار نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے مسائل پر پال ویلری نے چند دلچسپ نکات واضح کئے ہیں جو ہر بڑی شاعری اور بڑے شاعر کے وسیع امکانات کی خبر دیتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

’’شاعری کا لفظ دو معنیٰ رکھتا ہے۔ اوّل ایک نفسی کیفیت جس کا نتیجہ شعر

گوئی ہوتا ہے، دوم اس کیفیت کی پیداوار۔ اوّل الذکر صورت میں شاعری ایک شاعرانہ کیفیت کا نام ہے جو اپنے آپ کو یوں ظاہر کرتی ہے کہ وہ ہمارے اندر اور ہمارے ذریعہ ایک دنیا خلق کرتی ہے کہ جو خود اس سے مشابہ ہوتی ہے۔ دوسرے معنوں میں شاعری سے مراد ہے ایک کاروائی، ایک عمل، ایک صفت۔ جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ دوسرے لوگوں کے اندر اسی طرح کی کیفیت جو اس کی محرک ہوئی تھی پیدا کر لے۔ اس صفت کی معراج یہ ہے کہ پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو کہ جو اثر اس کے اوپر پیدا ہوا، اس کے پیدا کرنے کے لئے اور کوئی لفظ ممکن ہی نہ تھا۔''

پال ویلری دراصل اس بات پر زور دے رہا ہے کہ یوں تو کوئی شاعر نفسی کیفیت کی بنا پر شعر کہنے پر مجبور ہے لیکن اس عمل میں وہ میکانکی نہیں بلکہ وہ الفاظ کو نئے رشتے سے وابستہ کرتا ہے۔ اس حد تک کہ ان میں نئی معنویت کے کتنے ہی گوشے روپوش ہو جاتے ہیں۔ غالباً یہی تصوّر سوزن لینگر کے یہاں بھی تھا۔ اس کے الفاظ ہیں:

''اگرچہ شاعری کا مواد زبان ہے تاہم اس کا نفس مضمون وہ دعویٰ نہیں ہوتا جو الفاظ کے لغوی معانی سے برآمد ہوتا ہے بلکہ وہ طریقہ جس سے دعویٰ کیا گیا ہے اس طریقے میں جو چیزیں شامل ہیں، وہ یہ ہیں۔ الفاظ کی اصوات، ان کی رفتار، ان کا رابطہ، افکار کا رابطۂ زمانی، تمناؤں کی خیال افروزی، فرضی باتوں میں حقیقت کی جھلکیاں، آشنا حقیقتوں میں افسانوں جیسی دلچسپیاں، کسی کلیدی لفظ یا ترکیب کے ذریعہ ایک پوری عبارت کے معنوں کی طلسم کشائی، ان سب سے بڑھ چڑھ کر الفاظ کی موسیقی اور ان کا آہنگی تواتر۔''

غالب کی نفسی کیفیت کو سمجھنا یوں آسان ہے کہ وہ اپنے تخلیقی سوتے کی کلید پر ایک نگاہ ڈالتے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

اب دیکھئے کہ یہاں صریر خامہ دراصل نوائے سروش ہے۔ گویا ایک الہامی صورت ہے جس سے غالب دوچار ہوتے ہیں اور یہی نفسی کیفیت انہیں شعر کہنے پر مجبور کرتی ہے۔ لیکن یہاں جو استعارے کی کیفیت ہے وہ ایک الگ نکتہ واضح کر رہی ہے یعنی صریر خامہ نوائے سروش ہے۔ یہ وہی تمثال کی خیال افروزی ہے جو سوزن لینگر کے یہاں لازمی بن کر اُبھرتی ہے۔ یعنی لفظوں کے برتاؤ میں ہر اہم شاعر کی طرح غالب بھی اُسے ڈکشنری کے معنیٰ سے الگ کرنا ضروری باور کرتے ہیں اور اس صورت میں جو لفظی برتاؤ سامنے آتا ہے وہ لازماً بہتوں کے لئے سخت ہیجان کا باعث ہوتا ہے۔ غالب نے اپنے معاصرین کے درمیان خود کو غریبِ شہر گردانا تھا تو یہ کوئی رسمی بات نہیں تھی، اس لئے کہ انہیں زبان دانوں کی تلاش تھی، جو ان کی نگاہ میں عنقا تھے۔ لہٰذا یہ پکار بے معنیٰ نہیں:

بیاورید گرایں جابود زباں دانے
غریبِ شہر سخن ہائے گفتنی دارد

دراصل یہ غالب کا اجتہاد ہے جو انہیں سبھوں سے الگ کر رہا ہے اور ان کی بوطیقا کی تشکیل کا باعث بھی ہے لہٰذا لازماً انہیں بیدل کی طرف راجع ہونا پڑتا ہے جو اس Complexity کا ایک اہم فارسی شاعر رہا ہے:

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

اسد ہر جا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگ بہار ایجادی بیدل پسند آیا

مطرب دل نے مرے تار نفس سے غالبؔ
ساز پر رشتہ پے نغمۂ بیدلؔ باندھا

مجھے راہ سخن میں خوف گمراہی نہیں غالبؔ
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

اتنا ہی نہیں غالب کا ایک رُخ یہ بھی تھا کہ وہ فارسی کے قابلِ لحاظ شعراء کی طرف توجہ کریں اور پھر ان سے اپنا رشتہ بھی جوڑنے پر اصرار کریں۔ واضح ہو کہ ناظم ہروی نے ایک نظم میں جامی تک کے اہم شعراء کے نام لئے، غالب نے ایک شعر کا اضافہ کر دیا تھا۔ وہ متعلقہ اشعار دیکھئے:

شنیدم کہ در دور گاہ کہن   شدہ عنصری شاہ صاحب سخن
چواورنگ از عنصری شدتہی   بہ فردوسی آمد کلاہ مہی
چوفردوسی آورد سردر کفن   بہ خاقانی آمد بساطِ سخن
چوخاقانی ازدار فانی گزشت   نظامی بہ ملک سخن شاہ گشت
نظامی چوجام اجل درکشید   سرچتر دانش بہ سعدی رسید
چواورنگ سعدی فروشدز کار   سخن گشت برفرق خسرو نثار
زخسرو چونوبت بہ جامیؔ رسید   زجامی سخن را تمامی رسید

ان اشعار پہ غالبؔ نے ایک شعر کا اضافہ یوں کیا:

زجامی بہ عرفی وطالب رسید   زعرفی وطالب بہ غالب رسید

محسوس کیا جاسکتا ہے کہ غالب کو اپنی انفرادیت کا احساس تھا۔ یہ احساس ظاہر ہے کہ بیدل کے تتبع سے پیدا نہیں ہوا تھا بلکہ آزادانہ طور پر ان کا ذہن سوچتا رہا تھا کہ:

مانبودیم بدیں مرتبہ راضی غالبؔ
شعر خود خواہش آں کرد کہ گرددفن ما

غالبؔ کا یہ شعری رویہ جو پیچیدگی اور ابہام کے شاخسانے پیش کرتا ہے محض تتبع نہیں ہے بلکہ ایک سوچا سمجھا موقف ہے جو آج کے قاری کو بہت متاثر کرتا ہے۔ اس کے لازمی نتیجے کے طور پر غالبؔ کے یہاں ایک خاص قسم کے استعارے اور نت نئی ترکیبوں کا جال بچھا ہوا ہے۔ مثلاً:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ
سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

غالبؔ نے بڑی چابک دستی سے رسوم و قیود کو خمار کے مماثل قرار دیا ہے:

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاق نسیاں کا

بہشت کو طاق نسیاں کے گلدستے سے تعبیر کیا ہے:

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

ایسا بھی ہے کہ غالبؔ نے یہ بھی کوشش کی کہ وہ ایک طرف تو کسی موضوع پر اردو میں شعر کہیں پھر فارسی میں بھی۔ لیکن عام طور سے ان کے اردو کے شعر فارسی سے بلند تر نظر آتے ہیں۔ میں چند شعر کی حد تک یہاں مثالیں پیش کر کے اپنے موقف کو واضح کرتا ہوں:

ازآں سرمایۂ خوبی بہ وصلم کام دل جستن
بداں ماند کہ مورے خرمنے را در مکیں باشد

یہاں محبوب کو خوبی کا خزانہ تسلیم کیا گیا، ایسے میں وصل کی صورت میں تسکینِ آرزو کرنا گویا ایسا ہے جیسے کوئی چیونٹی غلّے کے ڈھیر سے تسکین حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہو۔ غالبؔ کہتے ہیں وصل سے بھی شوقِ وصل کم نہیں ہو سکتا۔ اسی مفہوم کو غالبؔ نے اپنے اردو شعر میں اس طرح ادا کیا ہے:

گرترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال
موج محیط آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

فارسی شعر میں انداز سیدھا سادہ ہے، ہر چند کہ عاشق کے لئے محبوب کے سرمایۂ خوبی اور چیونٹی کے لئے غلّے کے خرمن کی Conceit میٹافیزیکل شاعروں کے انداز کی چیز ہے پھر بھی اردو کا شعر زیادہ دلکش ہے کہ وصل میں شوق کے زوال کی کیفیت دیدنی ہے، اس لئے کہ موجِ محیط آب میں عاشق کا دست و پا مارنا اس کے عدم تسکین پر دال ہے۔

فارسی کا یہ شعر:

با ہمہ گم گشتگی خالی بود جایم ہنوز
گاہ گاہے درخیال خویش می آیم ہنوز

مفہوم ہے کہ وارفتگی مکمل نہیں، بے خودی ابھی بے خودی نہیں، اس لئے ایسے مرحلے میں اپنا خیال آجانا اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ ترکِ خودی کا احساس باقی ہے۔

لیکن شعر اسی قبیل کے اردو شعر کی سطح کو نہیں پہنچتا:

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

اختلاط شبنم و خورشید تاباں دیدہ ام
جرات باید کہ عرض شوق دیدارش کنم

ظاہر ہے سورج کے سامنے شبنم کی کیا حیثیت ہے۔ اسے تو اختلاط یار روبرو ہوتے ہی فنا ہو جانا ہے۔ محبوب بھی تو سورج ہے اور عاشق شبنم، ایسے میں دیدار کا شوق جرات آزما نہیں تو اور کیا ہے، گویا فنا ہونے کی ایک خواہش ہے۔ لیکن اردو کے ہم معنیٰ شعر کا ذائقہ ہی الگ ہے:

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

اردو کی عشقیہ شاعری کے علائم

پہلے ایک شعر سنئے، شاعر کا نام ہے محمد نیاز حیدر، آپ حضرات شاید ان سے واقف نہ ہوں گے:

اے لالہ رخو، اے گلبدنو، اے ماہ وشو، اے سیم برو
دلکش ہو مگر بیمارِ رخ و زلف و کمر و بازو نہیں میں

ظاہر ہے اس شعر میں معشوقوں کے اوصاف گنائے گئے ہیں۔ لالہ رخ، گل بدن، ماہ وش اور سیم بر...... ان کی دلکشی کا اعتراف کیا گیا ہے لیکن ان اوصاف کا ''بیمار'' کون ہے؟ جواب ہے، عاشق۔ شاعر اپنے آپ کو عاشقوں کی صف میں نہیں رکھتا لیکن اس کی نفی میں اثبات کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ ورنہ معشوقوں کے رخ، زلف، کمر اور بازو کا ذکر اس طرح نہیں کرتا۔ گویا شاعر کی رال ٹپک رہی ہے۔

اب ذرا انیس کے دو شعر کی طرف توجہ کیجئے، جو شاعری کے باب میں ہیں۔ لیکن محبوبہ کے اوصاف سے مدد لی گئی ہے:

ہے کجی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لئے
تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لئے
سرمہ زیبا ہے فقط نرگس جادو کے لئے
زیب ہے خال سیہ چہرۂ گل رو کے لئے

ابرو، سرمہ، نرگس، گیسو، خال، چہرہ، گل وغیرہ...... یہاں حسن کے متعلقات جس

THIS EBOOK IS DOWNLOADED FROM
SHAAHISHAYARI.COM

LARGEST COLLECTION OF URDU
SHERS, GHAZALS, NAZMS AND EBOOKS.

''ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک'' میں ایک ایسا کیف ہے جو متعلقہ فارسی شعر میں معدوم ہے۔

یہاں مجھے اس سے غرض نہیں کہ غالبؔ نے کہاں کہاں سے کسبِ فیض کیا ہے لیکن یہ بات تو کہی جا سکتی ہے کہ ان کی بوطیقا میں Un-usual ہونے کی کتنی ہی صورتیں نظر آتی ہیں اور اس جہد مسلسل میں وہ الہامی کیفیت سے آفاقیت کی منزل طے کر لیتے ہیں۔ موسیقیت، مشکل پسندی، تشبیہات و استعارات کا نیا نظام، مصورانہ کیف، سہلِ ممتنع میں غالب حسیّت اور محاکات کی برکتوں نے ان کی شاعری کو ہر زمانے کی شاعری بنا رکھا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ کسی بھی عالمی ادب کے بڑے شاعر کے کیف و کم کے تمام تیور سے لیس ہے اور وہ لازماً Un-usual ہے۔

اردو افسانے کا سنگ میل: سعادت حسن منٹو

اردو میں افسانوی سفر کا آخری سنگ میل سعادت حسن منٹو ہے۔ جب یہ جملہ لکھ چکا تو احساس ہوا کہ اس منصب کے دعویدار کئی ہو سکتے ہیں۔ ایک سامنے کا نام تو راجندر سنگھ بیدی ہی کا ہے۔ ایک حلقے سے یہ آواز بھی آ سکتی ہے کہ کرشن چندر کو کیوں بھولتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اور عصمت چغتائی کہاں جائیں گی؟ انتظار حسین کا کیا ہوگا؟ اور نئے لکھنے والوں کی کھیپ کی کھیپ جو سامنے آ رہی ہے، انہیں کس خانے میں رکھا جائے گا؟ آخری سنگ میل کے بعد کوئی سنگ میل کی گنجائش تو نہیں رہ جاتی ہے۔ میرا جواب بس اتنا ہوگا کہ شیکسپیئر کے بعد انگریزی ادب میں ڈرامہ نگاری بند تو ہوئی نہیں، نئے نئے تجربے ہوتے رہتے ہیں، ہوتے رہیں گے لیکن آخری سنگ میل تو بہر حال شیکسپیئر تھا۔

لیکن مسائل دوسرے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ منٹو جنس پرست تھا۔ افسانوں سے جنسی لذت کا حصول اس کی تخلیقی روش کا مرکزی نکتہ ہے۔ اس کے یہاں سنسنی خیزی ہے، محترم رشتوں کے اٹل ہونے سے انکار ہے، وغیرہ لیکن یہ تو الزامات ہیں۔ مجھے بس اتنا عرض کرنا ہے کہ منٹو نے جو کچھ دیکھا، محسوس کیا، مطالعے کے ذریعہ اکتساب کیا، انہیں اپنے افسانوں میں اس طرح برتا ہے کہ اس کا ہر معیاری افسانہ ایک تاج محل کی طرح ہے۔ خصوصاً وہ جن کے حوالے سے اس پر اعتراضات کئے جاتے ہیں۔

غور کیجئے کہ منٹو کا طوائفوں اور دوسری قماش کی عورتوں کے سروکار کی فنی صورت کیا ہے؟ اس بارے میں، میں بعض افسانوں کے حوالے سے پہلے ممتاز ناقد وارث علوی کی

ایک رائے قلم بند کرنا چاہتا ہوں۔ ملاحظہ فرمائیے:

''جنس کی کارفرمائی منٹو کے بیشتر افسانوں میں نظر آتی ہے لیکن اس میں جنس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ کرداروں کی شخصیت کے دوسرے پہلو بھی سامنے آتے ہیں اور ان کے نیک و بد انجام میں دوسرے جذبات بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ مثلاً طوائفوں پر اس کی جو کہانیاں ہیں، ہم انہیں جنسی کہانیاں نہیں کہہ سکتے حالانکہ جنس طوائف کی زندگی اور کردار کا حاوی جزو اور اس کا پیشہ ہے۔ لیکن ان افسانوں کے مرکز میں یا تو ماما کا جذبہ ہے، یا بے بسی اور تنہائی کا، یا بے لوث خدمت گزاری کا، یا پھر طوائف کے کردار کے ایسے پہلوؤں کی آئینہ داری ہے جو اس کی انسانیت اور نسائیت کو اجاگر کرتی ہے۔ ان افسانوں میں دلچسپی کا مرکز جنس نہیں بلکہ دوسرے نفسیاتی اور اخلاقی عوامل ہیں''۔

(''منٹو-ایک مطالعہ'' از وارث علوی، ص ٦٧)

گویا طوائفوں کے بارے میں منٹو جو کچھ بھی لکھتا ہے دراصل اس کی نفسیات کے دائرے میں ہوتا ہے، پھر اس نفسیات کی تشکیل میں سماج کا کیا رول ہوتا ہے، اس پر بھی اس کی نگاہ رہتی ہے۔ گویا منٹو کے یہاں طوائف کوئی ایسی خلقت نہیں جو آسمانوں سے اتر کر سیدھے کوٹھوں پر چلی گئی ہو۔ بلکہ اس کی ایک عقبی زمین ہوتی ہے اور اس عقبی زمین میں طوائف ہونا، طوائف بننا اور طوائف کی طرح جیتے ہوئے سماج سے ایک مخصوص رابطہ رکھنا، اس کا مقدّر ہوتا ہے لہٰذا منٹو کا طوائف سے متعلق کوئی افسانہ بھی ایک تنہا واردات کی طرح نہیں پڑھا جا سکتا۔ یہ اور بات ہے کہ اختتام کے آخری مرحلے پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک Isolated case ہے جس سے ہمارا معاشرہ عام طور سے ناآشنا ہے۔ یہ سچ نہیں ہے۔ دراصل وہ جو کچھ ہے، وہ اس معاشرے کی ہی پیداوار ہے۔ لہٰذا منٹو کو جنسی ترغیبات کا افسانہ نگار کہنا یا اس کے افسانے کو جنسی اشتعال کی پوٹ سمجھنا، منٹو کا انتہائی غلط

مطالعہ ہے۔ یہ سچ ہے کہ منٹو نے پرورژن کے افسانے لکھے ہیں لیکن یہ پرورژن کردار کے ذریعے جس طرح سامنے آیا ہے، وہ اختراعی نہیں ہے۔ ہاں اس کی نوک پلک سنوارنے کے سلسلے میں منٹو کی فنّی دسترس ضرور ہے۔

اس کے بعض افسانے مثلاً ''دس روپے''، ''بابو گوپی ناتھ''، ''سرکنڈوں کے پیچھے''، ''شانتی''، ''ہتک''، ''جانکی''، ''ممی''، ''کالی شلوار'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن کی طوائفیں بنیادی طور پر عورتیں ہی ہیں، یعنی اپنی تمام تر معصومیت کے ساتھ لیکن ان کے ساتھ جس قسم کے واقعات و حادثات پیش آتے ہیں وہی ان کی Destiny متعیّن کرتے ہیں۔ دیکھئے کس طرح افسانہ ''دس روپے'' کی ہیروئن سریتا اپنی معصومیت کو تج دینے پر مجبور ہے، جان بوجھ کر نہیں، حالات کے دباؤ میں اس کی تمام تر معصومیت قربان گاہ پر چڑھ جاتی ہے۔ اس کا جنسی جذبہ مقررہ عمر سے پہلے ہی ایک ایسی صورت اختیار کر لیتا ہے، ایسی حالت میں یہ معصوم لڑکی ایک وقت وہ بھی آتا ہے جب جارجٹ کی ساڑی پہنتی ہے، لپ اسٹک لگاتی ہے اور ایک نہیں متعدّد جوانوں کے ساتھ دادِ عیش دیتی ہے، جس کے صلے میں اسے دس روپے ملتے ہیں۔ لیکن یہ دس روپے کا حصول کسی طئے شدہ پیشے کے اختیار کرنے کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کی وہ نفسیاتی گرہ ہے جو اسکے جذبات کو اس طرح بھڑکا دیتی ہے کہ وہ اسے قابو میں نہیں رکھتی، رکھ بھی نہیں سکتی تھی، اس لئے کہ اس پر Bio-logical دباؤ اتنا زیادہ ہے کہ وہ اس سے نکل نہیں سکتی۔ ٹھیک اسی طرح افسانہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں بھی نواب ایک الہڑ اور معصوم بچّی سے فاحشہ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اسے معلوم نہیں کہ مقدّس رشتہ کیا ہوتا ہے اور گھریلو زندگی کے کیا آداب ہیں؟ چنانچہ اسے تو صرف اپنے پیشے ہی کی خبر ہے۔ اسے کوئی موقعہ ہی فراہم نہیں ہوتا کہ وہ محترم حالات سے اپنی حالت کا موازنہ کر سکے۔ چنانچہ اگر اسے اپنے پیشے میں کوئی برائی نظر نہیں آتی تو قصور اس سماج کا ہے جس نے وہ حالات پیدا کئے کہ اس کی سوچ کا سانچہ وہی رہے، جو ہے۔

اب منٹو کے چند ایسے افسانے کو سامنے رکھئے جو قدرے زیادہ مشہور ہیں مثلاً

''ہتک''، ''شاردا''، ''بری لڑکی''، ''کالی شلوار''، ''شانتی''، ''بابو گوپی ناتھ''، ''ممی'' وغیرہ۔
''ہتک'' کی طوائف ایک ٹوٹی ہوئی عورت ہے جس کی عمر اب ڈھلنے کے قریب ہے، جس کا ایک مصنوعی عاشق بھی ہے جو اس سے پیسے اینٹھتا ہے اور اس کے جسم پر بھی وقتاً فوقتاً قابض ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ وہ اس کے تیور اور انداز اور اس کے کردار کو نہیں پہچانتی۔ جان بوجھ کر فریب کھانا بھی ایک لذّت آگیں صورت ہے لیکن ہتک تو وہاں ہوتی ہے جہاں انا کو ٹھیس لگے، لیکن انا کس کی؟ ایک طوائف کی۔ یہ ایک سوالیہ نشان ہے۔ طوائف نہیں، ایک عورت کی جو طوائف بننے کے باوجود کچھ اور نہیں بن جاتی، عورت ہی رہتی ہے۔ لہٰذا جب اسے کوئی سیٹھ غیر متوقع طور پر رد کر دیتا ہے تو اس کی سوئی ہوئی انا جاگ جاتی ہے اور لازماً اسے تمام مردوں سے نفرت ہو جاتی ہے۔ ایسے مردوں کا نمائندہ اس کا وہ عاشق (رام لال) بھی ہے جسے وہ ذلیل کر کے گھر سے نکال دیتی ہے اور خارش زدہ کتّے کے ساتھ اطمینان سے سو جاتی ہے۔ یہاں ہتک دراصل ہیروئن طوائف (سوگندھی) یعنی ایک عورت کی تمام نسائی کیف کی ہتک ہے، نہ کہ ایک ذات کی۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ ''ہتک'' ایک غیر معمولی شاہکار بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ منٹو کی ژرف بینی اپنے آخری حدود میں وہ نکتہ پا لیتی ہے جو ایک واقعہ کو ایک یادگار سانحے اور اس کے متعلقات کے ساتھ پیش کر سکتی ہے۔

اسی طرح ''کالی شلوار'' کی سلطانہ بھی ایک طوائف ہے۔ مذہبی عقیدے سے بھری ہوئی۔ یاد رکھنا چاہئے کہ مردوں کے مقابلے میں عورتیں مذہبی میلان زیادہ رکھتی ہیں۔ شاید اس کی بھی کوئی بنیادی وجہ ہو لیکن مجھے تو محسوس ہوتا ہے کہ سوسائٹی کے PHALLIC STRUCTURE میں اس کی آخری امید صرف اللہ، GOD یا بھگوان سے رہ جاتی ہیں۔ بہر حال جو بھی صورت واقعہ ہو ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کو ایک کالی شلوار چاہئے اس لئے کہ محرم کا مہینہ سامنے ہے۔ لیکن کس طرح ایک ایسے کردار کے ذریعے جو طوائف بازی میں پیسے خرچ نہیں کرتا بلکہ اپنی حکمت عملی سے انہیں استعمال

کر سکتا ہے لیکن ایسے استعمال کے طریقے میں اپنے کئے ہوئے وعدے کا احترام بھی کرتا ہے۔ چنانچہ دو عورتیں یا طوائفیں زد میں آتی ہیں۔ ایک اپنا بندہ اسے دیتی ہے تو دوسری کالی شلوار۔ اصلی کالی شلوار والی کے پاس بندہ ہوتا ہے اور بندہ کھودینے والی کے پاس کالی شلوار۔ یہ دو طوائفیں جو بیک وقت کسی کے کرتب کا شکار ہوتی ہیں وہ عمل اور ردعمل کے طور پر نہیں بلکہ اپنی حیرت انگیز معصومیت کی وجہ سے، یہ معصومیت بھی منٹو کی پیدا کی ہوئی نہیں ہے بلکہ اس کے فنی برتاؤ کا نتیجہ ہے جس میں معصومیت اپنی اصلی خدوخال کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو عورت کو جہاں بھی لے جائے لیکن اس کی اصلی معصومیت پر زد آنے نہیں دیتا۔ مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ عورت کی معصومیت کا یہ شعور اس کا اپنا FIXATION ہے جو ہر حال میں اسے اپنی گرفت میں رکھتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہو سکتا تھا کہ منٹو تمام نفسیاتی پیچ و تاب سے نکل کر حکم لگاتے ہوئے کوئی ایسی معصومیت پیدا کرتا لیکن نہیں، ایسا ہرگز نہیں ہے۔ وہ تو ایک عظیم خالق کی طرح اپنی مخلوق کو اس طرح تخلیق کرتا ہے کہ اپنے سیاق وسباق میں لازمی نتیجہ نظر آتا ہے۔

یہاں مجھے افسانہ ''شانتی'' یاد آرہا ہے جس کی ہیروئن شانتی کی بدسلیقگی اور پھوہڑپن منٹو نے خاص طریقے سے واضح کیا ہے۔ دراصل یہ کردار ابتدائی مرحلے میں ایک طرح کی لاتعلقی اور بے حسی کا شکار ہے۔ یہ لاتعلقی اور بے حسی اسے محض بے جان سے گوشت پوشت میں مبدل کر دیتی ہے اور یہ اپنے گاہکوں سے اس طرح ملتی ہے جیسے وہ مشینی طور پر کوئی کام انجام دے رہی ہے جس میں گرم جوشی عنقا ہوتی ہے۔ یہ انتہائی ٹھنڈی عورت کی طرح سامنے آتی ہے جس کے مزاج کا چڑچڑاپن اور بھی اسے کریہہ بنا دیتا ہے۔ جسم کا لین دین اتنا کاروباری اور ٹھس معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی انسانی سرشت کا شائبہ موجود نہیں۔ تو کیا واقعتاً شانتی ایک مردہ عورت ہے، ایک مردہ شئے ہے جو ایک مشینی زندگی گذارتی رہے گی اور اسی طرح مر جائے گی۔ جواب نفی میں ہے۔ نہیں ان حالات میں بھی عورت زندہ ہے اور جب اسے ایک شخص کی طرف سے محبت کا کیف حاصل ہوتا ہے

تو آہستہ آہستہ وہ تپنے لگتی ہے اور پگھل بھی جاتی ہے اور پھر باضابطہ اس شخص (سراج) کو وہ اپنا بھی لیتی ہے۔ کردار کا ایسا TRANSFORMATION بادی النظر میں غیر فطری معلوم ہوتا ہے لیکن سچائی تو یہ ہے کہ جب حالات بدلتے ہیں تو سب کچھ بدل جاتا ہے، ذہن و دماغ میں بھی تبدیلی آجاتی ہے۔ کردار نئی آب و تاب اختیار کر لیتا ہے۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ برف میں آگ پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن یہ آگ جلانے کے لئے نہیں بلکہ ایک خاص پیکر میں ڈھالنے کے لئے، پگھلانے کے لئے ہوتی ہے۔ یہاں بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ منٹو عورت کی INSTINCT کو بدلنا نہیں چاہتا۔ گویا عورت کی عورتیت (نسائیت) کو باقی رکھتا ہے۔ اس کے برعکس افسانہ ''جانکی'' کی جانکی ایک دوسرے قسم کی طوائف ہے جو ایثار و قربانی سے لبریز ہے۔ خدمت کو اپنا حقیقی شعار بنا لیتی ہے۔ چاہتی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ خلوص و محبت کی آماجگاہ بنی رہے۔ ٹوٹ کر محبت کرنا اس کا فریضہ ہے۔ لیکن اس کو کیا کیجئے کہ اس کو استعمال کرنے والے ایک طرح سے اس کی نفی ہیں۔ اس کا پہلا تعلق عزیز سے ہوا تھا۔ وہ عزیز کو کسی مرحلے میں بھولتی نہیں ہے اور ہر موقعے پر اسے یاد کئے جاتی ہے۔ لیکن جب وہ سعید کی طرف راغب ہوتی ہے تو پھر اس کے ساتھ بھی یکساں سلوک کرتی ہے۔ لیکن اس کے نہاں خانۂ دل سے عزیز غائب نہیں ہوا ہے۔ ایک موقعے پر عزیز اسے بلاتا ہے تو بخار کی وجہ سے پہنچ نہیں پاتی، عزیز تو مرد ہے غصے پر قابو نہیں پا سکتا۔ وہ اسی حالت میں جانکی کو نکال دیتا ہے لیکن اسے آخر کار نارائن جیسا شخص مل جاتا ہے جو اس کے لئے دوائیں چراتا ہے، انجکشن لگواتا ہے اور جب ٹھیک ہو جاتی ہے تو وہ اسے عزیز اور سعید کی محبتوں کے ساتھ ساتھ قبول کر لیتا ہے۔ گویا نارائن فی الحال اس کا آخری پڑاؤ ہے۔ یہاں بھی منٹو نے جانکی کو جذبۂ ایثار سے سرشار رکھا ہے۔ نارائن کو قبول کرنے میں یہ احساس کار فرما ہے کہ اس نے کٹھن وقت میں اس کی مدد کی ہے، علاج کروایا ہے۔ ظاہر ہے وہ اسے بھول نہیں سکتی۔ جانکی ایک طوائف کی طرح ضرور ہے لیکن یہ نہ پہلے پیشہ ور طوائف تھی، نہ اب ہے۔ پیشاور سے بمبئی تک جو مرد اس کے سامنے آئے ہیں، جنہوں نے پیش قدمی کی

ہے، وہ ان کے سامنے بچھ ضرور جاتی ہے لیکن تقاضائے الفت کے تحت نہ کہ کسی پیشے کے واسطے یا مکاری کی خاطر۔ یہ ہے منٹو کی طوائف یا دوسری طوائفیں جو منٹو کے یہاں ایک خاص آئینے میں دیکھی جاتی ہیں، اس لئے یہ کہنا کہ منٹو پرورژن کا ادیب ہے یا سنسنی خیزی پیدا کرتا ہے، لایعنی سی باتیں ہیں۔

ذرا دیکھئے، منٹو جب ماں اور باپ کے رشتوں کی طرف آتا ہے تو اس کا نقطۂ نظر کیا ہوتا ہے۔ ''ممّی'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں ممّی کا رول کچھ عجیب انداز کا ہے۔ یہ دلالہ ہے۔ اس رول میں اس کی بیٹی کہاں رہتی ہے؟ اس کا اندازہ کیجئے۔ اور یہ اقتباس دیکھئے۔ وارث علوی ہی کا ہے۔

''بہت خوبصورت تصویر ہے اور ممّی کے کردار کو بہت مناسب طریقہ پر پیش کرتی ہے۔ ان میں چڈھا شرارت پر تلا ہوا تھا اور ممّی اسے آگے بڑھنے سے روک رہی تھی کیونکہ پلیٹنیم بلانڈ بہت کم سن تھی۔ صرف پندرہ برس کی۔ نشہ میں چور چڈھا جب اپنی ضد سے باز نہیں آرہا تھا تو ممّی نے اسے زور کا طمانچہ مارا اور اسکے ہوش ٹھکانے آگئے۔ چڈھا بعد میں ممّی کا بڑا ممنون تھا کہ اس نے اسے اور ایک کم سن لڑکی کو اس کی حیوانیت سے بچالیا۔ چڈھا جب پلیگ کا شکار ہوتا ہے تو ممّی دن رات اس کی خدمت کرتی ہے۔ رام سنگھ کے ہاتھوں جب ایک میوزک ڈائریکٹر مسٹر سین کا قتل ہو جاتا ہے، کیونکہ وہ رام سنگھ سے غیر فطری جنسی تعلق رکھتا تھا، تو ممّی اس مقدمہ میں ہر طور رام سنگھ کا ساتھ دیتی ہے اور بالآخر اسے بری کرا کر گھر لاتی ہے۔ سب لوگ اس وقت بہت اداس ہو جاتے ہیں جب پولس ممّی کو قحبہ خانہ چلانے کے الزام میں پونے سے تڑی پار کرتی ہے۔

منٹو کا یہ طویل افسانہ دلچسپ ہے لیکن خامیوں سے پاک نہیں۔ اوّل تو یہ کہ بری طرح جذباتیت کا شکار ہوا ہے۔ چڈھا کی طویل جذباتی تقریریں اسے مزید خراب کرتی ہیں۔ کردار اور ان کے باہمی تعلقات میں بھی فلمی انداز کی فارمولا بازی

کا رنگ ہے۔ افسانہ نگار کو جگہ جگہ ثابت کرنا پڑتا ہے کہ ممّی ماں ہے۔ کردار افسانہ سے ابھر کر سامنے نہیں آتا بلکہ اسے ٹھوک ٹھوک کر ممّی کے رول میں ڈھالنا پڑا ہے۔

پھر چونکہ ممّی نائکہ ہے، ڈھلتی عمر کی عورت ہے اور ممّی کا رول افسانہ نگار نے اس پر عائد کر دیا ہے اس لئے اس کا کردار جنسی جبلّت کے اس حسن سے محروم ہو گیا ہے جو بہ یک وقت طوائف پیشہ عورت میں ماں کی محبت اور داشتہ کی جنسیت کا خوبصورت امتزاج پیش کرتی ہے۔ اور جس کے سبب جانکی، شاردا، بری لڑکی اور شوبھا بائی کے کردار اس قدر پر کشش، تہہ دار اور اثر انگیز بنے ہیں۔ شوبھا بائی کے کردار میں طربیہ اور المیہ کا کیسا امتزاج ہے۔ شاردا میں بہن، ماں، طوائف، داشتہ، گرہستن کے کتنے روپ ہیں، ایسی پہلوداری ممّی کے کردار میں نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اتنا کہہ دینا کہ ممّی میں ماں کا روپ ہے، ممّی کے متعلق سب کچھ کہہ دیتا ہے۔"

("منٹو۔ ایک مطالعہ" از وارث علوی ۹۸۔۹۹)

میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اس افسانے میں بس اتنا ہی نہیں ہے۔ نئی سوسائیٹی میں شراب اور عورت کا کیا رشتہ ہے، یہ بھی یہاں نمایاں ہوتا ہے۔ چڈھا ایک ایسا شخص ہے جو حسن کا متلاشی ہے لیکن نشے میں وہ حسن اور قبح میں امتیاز نہیں کر سکتا اور آخری مرحلے میں ممّی کی بیٹی کی جگہ خود ممّی اس کے بستر پر ہوتی ہے تو اسے احساس تک نہیں ہوتا کہ وہ کسی لڑکی کے ساتھ نہیں سویا بلکہ اس کی ماں کے ساتھ شب گذاری کی ہے۔ یہ المیہ ممّی یا ممّی کی ماں کا نہیں بلکہ خود چڈھا کا ہے۔ یہاں جس ممتا کا شعور وارث علوی نے پیش کرنے کی کوشش کی ہے، وہ بھی غلط نہیں ہے وہ تو ہے ہی لیکن حالات حاضرہ میں چڈھا جیسے مردوں کا کیا رول ہے،۔ اس پر بھی روشنی پڑتی ہے اور اس رشتے سے اس طرح کے لوگوں کا ایک منظر نامہ سامنے آتا ہے جو بڑا ہی کریہہ ہے۔