مجید امجد کی نظم گوئی: سامنے کے موضوعات میں بڑی اور عمیق شاعری

ڈاکٹر نبیل احمد نبیل، ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، ڈویژن آف آرٹس اینڈ سوشل سائنسز، لوئر مال کیمپس، لاہور
ڈاکٹر شیر علی، ایسوسی ایٹ پروفیسر، الحمد اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد، پاکستان

ABSTRACT:

Majeed Amjad in his poetry worked different layers and dimensions. One such dimension is diversity in his poetry. He takes ordinary sights and sounds of life and shapes them in such a way that we partake linguistic pleasure and sublime substance from such poems as ' Panwari ‘, Autograph, Kunaan (The well), Maqbara Jahangir (Mausoleum of Jahangir), Kar e Khair (welfare) etc. Secondly, he takes his subjects from life and that too from images of life that we generally consider nothing out of the ordinary and indeed take them for granted. Here Amjad's poetic genius comes into full play. He treats such images in such a way that they begin to suddenly represent profound and complex realities of life. Phoolon ki Paltan (Platoon of flowers) is a case in point. An almost casual interaction between two sets of generations not only magnify generational differences but more importantly, class differences and the resultant effect of marginalization of those at the wrong end of the spoon. Majeed Amjad is nothing if not a diligently unique crafter of poetic forms, poetic linguistics, innovative metaphors and similes. The cumulative effect of this entropy is a collage of beauty and profundity. Further, Amjad derives strength and vigour from myths and legends from his own backyard so to speak. Local colour, sights and sounds of South Asia not only permeates his poetic creativity but it also gives a special insight and individuality to it. Here we find a very welcome echo of Yeats who drove inspiration from sights and sounds, from mythology of his Ireland. Majeed Amjad is special and spectacular in the sense that he does not remain hinged to yesteryears, but is aware and cognizant of realities, complexities and intricacies of the present world. A deep understanding and consciousness permeate Majeed Amjad's vision which time and again comes out sharp and vivid in his sublime poetry. In the present article the aforementioned characteristics of his

poetry have been studied as they play out in the selected poems reflected upon in the present article.

مجید امجد کی شاعری کی کئی ایک پرتیں اور سطحیں ہیں۔اُن کے یہاں علامات اور استعارات و تشبیہات کی نادرہ کاری حیرت سے ہم کنار کرتی ہے اور پھر یہ کہ وہ انسانی مصائب و مسائل کو بھی اپنی نظموں کا موضوع بناتے ہیں مگر بھرپوری شعری ہنرمندی اور شعری صنعتوں کے استعمال کے وسیلے سے اُن میں فنی قرینے پیدا کر دیتے ہیں۔اُن کی شاعری کی متعدد پرتوں اور سطحوں میں ایک سطح تو اُن کی شاعری کا تنوع ہے، وہ موضوعاتی سطح پر زندگی کے سامنے کے مظاہر سے اپنی شاعری کا مواد کشید کرتے ہیں۔ وہ اُنھیں اُٹھا کے اور اُن کی اوٹ سے بڑی شاعری کے امکانات پیدا کرتے ہیں، جیسے اُن کی متعدد نظموں میں ''پنواڑی''، ''کنواں''، ''طلوعِ فرض''، ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اِقلیمِ طرب''، ''مقبرۂ جہانگیر''، ''آٹو گراف''، ''کارِ خیر'' اور ''امروز'' یا پھر ایسی ہی متعدد نظمیں ہیں، جن کے بظاہر چھوٹے موضوعات میں عمیق مفاہیم کی متعدد پرتیں اور جہتیں قاری کو حیرت سے ہم کنار تو کرتی ہی ہیں، ساتھ ہی ساتھ قاری سے اُس کے اپنے حصے کے ہوم ورک کا بھی تقاضا کرتی ہیں، مجید امجد کی نظموں میں تنوع، موضوعاتی پھیلاؤ اور شعری انوٹیں، اُن کی فکری ہمہ گیریت پر دال ہیں۔ مجید امجد کے متعدد اختصاصی دائروں میں سے ایک اختصاصی دائرہ تو یہ ہے۔دوسرے یہ کہ وہ بظاہر چھوٹے موضوعات میں بڑے شعری امکانات دریافت کرتے ہیں، یعنی وہ مظاہر جنھیں ہم روزمرہ کے عمومی مظاہر کہہ کے خاطر خواہ توجہ نہیں دیتے، مجید امجد اُنھی موضوعات کو بیش تر اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں اور پھر یہ کہ مجید امجد کی شعری فضا حیرت سے ہم کنار کرنے والی ہے، شعری فضا جسے وہ اپنی لفظیات، تشبیہات، استعارات اور علامات کے ذریعے گوندھتے ہیں اور اپنی مصرع سازی اور کرافٹ سے اور پھر وہ جو نیم ریشمی، نیم طلسمی، نیم دُھندلکی اور ایک طلسماتی فضا تعمیر و تخلیق کرتے ہیں۔اُن کے یہاں ایک طرح کا دُھندلکا بھی ہے۔اُن کی شاعری میں جو عناصر و عوامل اور جو مظاہر ہیں، اُن کی کچھ شکل نظر آتی ہے اور کچھ شکل نظر نہیں آتی، اُن کے یہاں ایک طرح کی پُراسراریت بھی ہے اور پھر اپنے کلچر اور کلچرل انتھروپولوجی (ثقافتی بشریات) اور اساطیر کے ساتھ اُن کا جو گہرا شغف ہے، جس کے ذریعے وہ برِصغیر کی قدیم دانش کی بازیافت کرتے ہیں اور اُس میں اپنے حصے کی جو خوشبو پیدا کرتے ہیں اور پھر وہ وقت جو اُن کی مُٹھی میں ہے اور وہ وقت جو اُن کا منتظر ہے، اُس میں وہ اپنے حصے کی ایک مہک پیدا کرتے ہیں اور اپنے حصے کے رنگ بھرتے ہیں۔ برِصغیر کی قدیم دانش کو ہندومت کے ساتھ جوڑنا یا ہندوازم کے ساتھ منسلک کرنا اور محض ہندو اساطیر کے ساتھ جوڑنا بڑی گمرہی ہوگی، اُس دانش میں ہندو اساطیر ایک کردار

تو ہو سکتا ہے، لیکن برِ صغیر کی ساری کی ساری قدیم دانش ہندو اساطیر کی عطا کردہ نہیں ہے اور پھر یہ کہ مجید امجد قدیم اور جدید زندگی، معاشرت، فکر و دانش کے درمیان میں بھی ایک پُل بناتا ہے، یعنی اُس کو قدیم آثار سے، قدیم مظاہر سے، تاریخ سے، زمانوں کے چلن سے گہرا انسلاک ہے، دوسری جانب وہ نئی زندگی اور نئے انسان کے مطالبات سے بھی بے خبر نہیں ہے، چناں چہ وہ ایک ایسا پُل بناتے ہیں، جس میں ہمیں نئے آدمی اور پُرانے آدمی کا طرزِ احساس ایک ہی پلیٹ فام پر بھرپور تہ داری کے ساتھ شعری سطح پر جلوہ گر نظر آتا ہے۔ مجید امجد ایک پیچیدہ اور بڑے شاعر ہیں، اُن کی شاعری کی تفہیم کی کوئی ایک مخصوص کلید یا ماسٹر کلید تو ہے ہی نہیں، البتہ اُن کی نظموں کی تفہیم کے لیے مختلف علوم و فنون کے ذائقوں سے واقفیت بہر حال لازمی عنصر ہے۔ زیرِ نظر آرٹیکل میں مجید امجد کے فکری و موضوعاتی دروبست کی تفہیم کرنے کی کدوکاوش کی گئی ہے۔ مجید امجد اپنی شاعری کو تخلیقی سطح پر گوندھنے کے لیے اور اپنی شعری لغت میں اُردو، فارسی، عربی کے ساتھ ساتھ ہندی لفظیات سے بھی کام لیتے ہیں اور پھر علاقائی زبانوں کی لفظیات اور اُن کے استعارات و علامات سے بھی کام لیتے ہیں۔ اُردو میں بھی وہ اُس طرح کے الفاظ، اُس طرح کے صیغے اور اُس طرح کے سیاق و سباق لے کر آتے ہیں جو غیر مستعمل نہیں تو اتنے معروف بھی نہیں ہیں۔ مجید امجد کی شاعری کے موضوعات میں ایک موضوع جو اول و آخر اہمیت کا حامل ہے، وہ یہ کہ انسان اور انسان کی جبلّت اور انسان کے زندگی کرنے جو طریقے اور رویے ہیں، یہ اُن کی شاعری کا نصاب مرتب کرتے ہیں یا اُن کی شاعری کو ایک انفرادیت عطا کرتے ہیں۔ اس طرح مجید امجد کی شاعری کے موضوعات ترتیب پاتے ہیں اور پھر یہ کہ کسی ایک کُنجی کی مدد سے مجید امجد کی شاعری کا قُفل نہیں کھل سکتا۔ مجید امجد کی متعدد نظموں میں سے چند ایک نظمیں جن کے بظاہر چھوٹے موضوعات ہیں مگر اُن میں تہ داری نہایت بے مثال نوعیت کی حامل ہے، اُن نظموں میں اُن کی نسبتاً ایک قدرے کم معروف نظم ''پھولوں کی پلٹن'' کی چند ایک جہات اور بعض پہلوؤں کی تعبیر و تفہیم ملاحظہ کی جا سکتی ہے :

آج تم ان گلیوں کے اُکھڑے اُکھڑے فرشوں پر چلتے ہو'
بچو! آؤ تمھیں سُنائیں گزرے ہُوئے برسوں کی سہانی جنوریوں کی
کہانی'
تب یہ فرش نئے تھے۔۔۔
صبح کو لمبے لمبے اوور کوٹ پہن کر لوگ گلی میں ٹہلنے آتے'
اُن کے پراٹھوں جیسے چہرے ہماری جانب جھکتے،

لیکن ہم تو باتیں کرتے رہتے اور چلتے رہتے،
پھر وہ ٹہلتے ٹہلتے ہمارے پاس آجاتے،
بڑے تصنع سے ہنستے اور کہتے '
''ننھو! سردی تمھیں نہیں لگتی کیا''؟

ہم سب بھرے بھرے جُزدان سنبھالے،
لوحیں ہاتھوں میں لٹکائے،
بِنا بٹَن کے گریبانوں کے پلو اُدھڑے، کاجوں میں اٹکائے
تیز ہَواؤں کی ٹھنڈک اپنی آنکھوں میں بھر کر
چلتے چلتے تَن کے کہتے '
''نہیں تو، کیسی سردی؟
ہم کو تو نہیں لگتی''! ـــــ
بچو! ہم ان اینٹوں کے ہم عمر ہیں، جن پر تم چلتے ہو،
صبح کی ٹھنڈی دُھوپ میں بہتی، آج تمھاری اِک اِک صف کی وردی،
ایک نئی تقدیر کا پہناوا ہے
اُجلے اُجلے پھولوں کی پلٹن میں چلنے والو
تمھیں خبر ہے، اس فٹ پاتھ سے تم کو دیکھنے والے
اب وہ لوگ ہیں،
جن کا بچپن ان خوابوں میں گزرا تھا جو آج تمھاری زندگیاں ہیں(۱)

مجید امجد کی نظم ''پھولوں کی پلٹن'' معروف معنوں میں اُن کی نمایندہ نظموں میں شمار نہیں کی جاتی، جن سے ادب کا عام قاری بھی واقف ہے، لیکن اِس کے باوجود یہ نظم مجید امجد کے اپنے اُسلوب میں ایک بڑے مسئلے کو، مسئلہ بنا کر نہیں بلکہ ایک

تہذیبی قدر کے انہدام کے سمبل کے طور پر اور زندگی کا جو سفر ہے اور اس کا جو دائرہ ہے، اُس میں جو مختلف کردار اُبھرتے اور غائب ہو جاتے ہیں، اُن کرداروں کا جو 'میلو ڈراما' ہے اور اُن کرداروں کا جو ایک سرکس ہے، اُس پر یہ نظم بُنی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ نظم کا عنوان ہے، ''پھولوں کی پلٹن۔''

مجید امجد کی یہ نظم ۱۹۶۸ء میں شایع ہو کر منظرِ عام پر آئی تھی، نظم کا مرکزی خیال کیا ہے؟ اسکول جاتے ہوئے بچے، یخ بستہ سردی، ہڈیوں کا گودا جماتی ہوئی سردی، بچوں نے اپنے ہاتھوں میں تختیاں تھامی ہوئی ہیں اور یہ بچے کسی پسماندہ یا کسی غریب علاقے کے بچے ہیں جو اسکول جا رہے ہیں اور اسکول جاتے ہوئے بچوں کو وہ لوگ جو زندگی کما بیٹھے ہیں یا زندگی میں خوش حالی کی ایک منزل طے کر کے وہ ایک عمدہ معیارِ زندگی سے متصف ہیں، وہ لوگ اُن بچوں کو دیکھتے ہیں اور اُن لوگوں نے خود کو سردی سے بچانے کے لیے لمبے لمبے اوور کوٹ پہنے ہوئے ہیں اور جب وہ اُن بچوں کو دیکھتے ہیں، جن کے گریبانوں کے بٹن بھی ٹوٹے ہوئے ہیں اور جن کے دامن بھی دریدہ ہیں، لیکن تعلیم کی للک اور لپک جو ہے، وہ اُنھیں اُس سردی میں جب خون جم رہا ہے، اُس میں وہ اُن بچوں سے مخاطب ہوتے ہیں اور اُن بچوں سے کہتے ہیں کہ ''ننھو! تمھیں سردی نہیں لگتی کیا؟'' اور ننھے جو ہیں، وہ خود رحمی کے مرتکب ہونے کی بجائے ایک درجہ اعتماد، سردی کی سفّاکی کو خاطر میں نہ لانے والا جذبہ اور تعلیم کے لیے جانے کا جو اشتیاق ہے، اُس کے آمیزے سے وہ جواب دیتے ہیں کہ نہیں ہمیں تو سردی نہیں لگتی ہے اور ساتھ پھر یہ ہے کہ فلیش بیک کی تیکنیک میں شاعر یہ کہتا ہے کہ یہ جو لمبے لمبے اوور کوٹ پہن کر، اُن بچوں سے مخاطب ہیں۔ یہ خود وہی لوگ ہیں، جن کا بچپن اِن خوابوں میں گزرا تھا یعنی یہ لوگ جو ہیں، یہ رئیس ابنِ رئیس نہیں ہیں، یہ وہ لوگ ہیں کہ جو زندگی کے درخت سے اپنے حصے کا یا اپنے حصے سے زیادہ کارس کشید کر کے ایک مخصوص معیارِ زندگی حاصل کر چکے ہیں اور اب جو ہے، وہ بُھلا بیٹھے ہیں کہ خود اُن کا اپنا بچپن کیسا تھا! اور یہ جو فٹ پاتھ ہیں جب وہ لمبے لمبے اوور کوٹوں والے جو ہیں، جب وہ اِن ننھوں کی عمر کے تھے تو اُس وقت یہ فٹ پاتھ نئے نئے بنے تھے، چناں چہ یہ فٹ پاتھ جو ہیں، اُن متمول، اُن خوش حال لوگوں کے ہم عمر ہیں اور یہاں پر مجید امجد نے کمال اپنے شعری ہنر سے ایک بہت بڑے تضاد نمایاں کیا ہے اور وہ تضاد یہ ہے کہ جب زندگی میں ہم اپنے خوابوں کی جُزوی یا کُلّی تعبیر پا لیتے ہیں تو بالعموم ہم اپنے ماضی کو فراموش کر دیتے ہیں اور پیچھے پلٹ کر دیکھتے نہیں ہیں اور اگر ماضی کا کوئی جلوہ یا ماضی کا کوئی بہلاوا چلتے چلتے ہمارے سامنے آ جائے جیسے یہاں بچوں کی شکل میں اُن کے سامنے آیا ہے جو اُن کے ماضی ہی کا ایک عکسی نمونہ ہے تو وہ یکسر بھول جاتے ہیں کہ خود اُنھوں نے بھی اپنی زندگی کا آغاز اُسی فلاکت سے اور اُسی محرومی کے ساتھ آغاز کیا تھا تو اب بچوں کے ذریعے جو بات

کہلوائی گئی ہے، وہ یہ کہ یہ جو مسئلہ ہے، وسائل کی افراط کا، اور وسائل سے محرومی کا، یہ جو امیری اور غریبی کا مسئلہ ہے، یہ مسئلہ انسان کی تقدیر نہیں ہے، یہ مسئلہ اُس غیر منصفانہ نظام کی پیداوار ہے، جس میں بچوں کو جو سہولتیں اور بچوں کو جو موسمی شدائد سے بچانے کے لیے اہتمام ہونا چاہیے، وہ اہتمام موجود نہیں ہے، اب یہاں ایک اور آئرنی بھی ہے اور وہ آئرنی یہ ہے کہ ریاست یا معاشرہ اُن بچوں کی تعلیم کا اہتمام تو کرتا ہے کہ اُن کے کاندھوں پر بستے لاد دیے گئے ہیں، ہاتھوں میں تختیاں پکڑا دی گئی ہیں، اور اُنھیں اسکول کا راستہ دِکھا دیا گیا ہے، لیکن اُن کے ٹوٹے ہوئے بٹنوں والے گریبان جو سردی روکنے کے لیے ناکافی ہیں، اُن کے لیے کچھ بھی اہتمام نہیں کیا گیا، یہاں ایک بڑا تضاد ہے، وہ تضاد یہ ہے کہ آپ کی لونگ کنڈیشنز اور آپ کی کوسمیٹک کنڈیشن کا جو فرق ہے۔ اسکول جاتے ہوئے بچے جو ہیں، وہ ایک اہتمام ہے، معاشرے کی جانب سے بھی اور ریاست کی جانب سے بھی کہ تعلیم آپ کی ترجیحات میں شامل ہے یا تعلیم کا انتظام وانصرام کیا ہوا ہے، لیکن جن بچوں کو اُن معصوم کلیوں کو جنھیں مجید امجد نے ''پھولوں کی پلٹن'' سے تعبیر کیا ہے، اُن ''پھولوں کی پلٹن'' کو موسمی شدائد سے بچانے کے لیے یعنی آپ نے بستے تو اُنھیں تھما دیے ہیں، آپ نے اُن کے ہاتھوں میں تختیاں تو پکڑا دی ہیں، لیکن اُن پھولوں کو جھاڑے اور کہرے سے بچانے کے لیے، موسمی شدائد سے بچانے کے لیے اور اُن کونپلوں کو مرجھانے سے محفوظ رکھنے کے لیے کوئی اہتمام نہیں کیا تو یہ ایک تضاد ہے، تضاد یہ ہے کہ معاشرے اور ریاست نے ایک ذِمے داری کی جانب ایک قدم تو اُٹھایا ہے، لیکن جو بنیادی ذِمے داری ہے، جو کہ اُن کو ایک اچھا اور معیاری لائف اسٹائل دینے کی ہے اور جو اُن کی جسمانی ضرورتیں ہیں، اُن کی جانب عدم توجہی ہے اور پھر اِس میں ایک اور بہت بامعنی لائن یا مصرع ہے اور وہ لائن یہ ہے:

''کہ اُن کے پراٹھوں جیسے چہرے، ہماری جانب جُھکتے، لیکن ہم تو باتیں کرتے اور چلتے رہتے
پھر وہ ٹہلتے ٹہلتے ہمارے پاس آجاتے
بڑے تصنع سے ہنستے اور کہتے، نھو! سردی تمھیں نہیں لگتی کیا''؟(۲)

یہ ترکیب ''پراٹھوں جیسے چہرے'' نہ صرف نادر اور انوکھی ترکیب ہے بلکہ اِس کے عقب میں کیسی کیسی آئرنی اور کیسی کیسی سفّاکی پوشیدہ ہے۔ پراٹھا جو وہ ایک خوش حال اور ایک بہتر معیارِ زندگی کی علامت ہے اور اُن کی خوش حالی اور اُن کو بہتر معیارِ زندگی جو ہے، اِس حد تک اُن کے اندر افراط سے موجود ہے کہ وہ اُن کے چہروں سے بھی ہویدا ہے، یعنی اُن کے چہرے اب اُن پراٹھوں اور اُن ناشتوں اور اُس اعلیٰ خوراک جو ہے، اُس کے چلتے پھرتے سِمبل بن گئے ہیں جو اوور کوٹ پہنے ہوئے، اُس نسل کے چہروں سے ظاہر ہیں، جن کے اپنے بچپن کا آغاز بھی اُسی فلاکت اور پسماندگی سے ہوا تھا، حال آں کہ یہ

''پراٹھوں جیسے چہرے'' جو ہیں، اور یہ پراٹھوں کی لذت جو ہے اور پراٹھوں کی جو آسایش ہے، اِس کے اُوپر اُن کا حق نہیں ہے جو زندگی کا بہت بڑا حصہ گزار چکے ہیں، یہ پراٹھے جو ہیں، یہ اُن کا حق ہیں، جن کلیوں نے ابھی کِھلنا شروع کیا ہے، جن کلیوں نے ابھی زندگی کے عملی میدان میں بہاروں میں قدم رکھنا آغاز کیا ہے چوں کہ اُنھیں لحمیات کی اور اُنھیں پروٹین کی، اور اُنھیں حراروں کی، پراٹھا یہاں علامت ہے، حراروں کی، پراٹھا یہاں علامت ہے، آسودگی کی، ''پراٹھے جیسے چہرے'' علامت ہیں، اُس کم از کم معیارِ زندگی کی جو اُن بچوں کو ملنا چاہیے اور جس نے اُن کے بچپن کو دُھندلا دیا ہے، محرومی کی دلدل میں دھکیل دیا ہے، تو اب یہ پراٹھوں جیسے چہرے اُن کے ہیں، جن کو اُن پراٹھوں کی ضرورت نہیں ہے اور جن کو ضرورت ہے، اُن کا عالم یہ ہے کہ اُن کے گریبانوں کے بٹن بھی ٹوٹے ہوئے ہیں، اُن کو سردی کے غلبے کا بھی سامنا ہے اور وہ بچے اپنے پھٹے پرانے کُرتے پہن کے زندگی کی راہ پر چل رہے ہیں بلکہ اپنی زندگی کے آغاز کی جانب رواں دواں ہیں۔ یہاں ایک تضاد ہے کہ معاشرے نے اور ریاست نے ایک سماجی ضرورت کا اہتمام تو کیا ہے، لیکن جو بنیادی انسانی ضرورت ہے، اُس کو نظر انداز کر دیا ہے اور انسانی ضرورت یہ ہے کہ پراٹھے جیسے چہرے جو ہیں، یہ پراٹھے جیسے چہرے تو اُن بچوں کے ہونے چاہئیں تھے اور وہ جو لمبے اوور کوٹ پہنے ہوئے ہیں، وہ بھی اُس میں ایک طرح کے 'پے سِو' مجرم ہیں، وہ جو ہیں، اوور کوٹ پہن کے، اُن بچوں سے ایک کمال تجاہلِ عارفانہ سے پُوچھتے ہیں کہ بچو! تمھیں سردی نہیں لگتی کیا؟

یہ ایک بہت بڑی سفّاکی ہے۔ سردی تو ہے اور سردی کے ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اُن لوگوں نے ''اوور کوٹ'' پہنے ہوئے ہیں، لیکن جو پھٹے پرانے کپڑے پہنے ہوئے ہیں اور بٹنوں کے بغیر جن کے گریبانوں والے کپڑے ہیں، اُن سے اُن کا یہ سوال کرنا۔ ایک طرف عمومی معاشرتی بے حسی کی جانب اشارہ ہے، دوسری جانب اُس طبقاتی نظام کے اُوپر ایک طنزِ ملیح ہے، ایک گہری چوٹ ہے، ایک گہرا طنز ہے۔ اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا سماجی انصاف میں، کیا وسائل کی تقسیم میں، اُن بچوں کا کوئی حصہ نہیں ہے، جن کو آپ نے سہانے مستقبل کے خواب دِکھا کے درس گاہوں کی طرف بستے تھما کر، ہاتھوں میں تختیاں پکڑا کر روانہ کر دیا ہے اور کیا وہ بچے جو آپ کا مستقبل ہیں، اور وہ بچے جن کی شخصیت کی تعمیر ہونی ہے، اُن بچوں کی آپ نے فلاکت زدہ زندگی جو اُس کے ذریعے کس طرح کا معاشرہ آپ کے پیشِ نظر ہے؟ وہ بچے آپ کے معاشرے کا مستقبل ہیں اور یہ اوور کوٹ پہنے ہوئے جو لوگ ہیں جو افراد اور اشخاص نہیں ہیں، یہ سِمبل ہیں، یہ سِمبل ہیں، اُس بے حسی کا، یہ سِمبل ہیں، اُس طبقاتی تضاد کا، یہ سِمبل ہیں، اُس تفاوت کا جو ایک نسل اور دوسری نسل کے درمیان میں پایا جاتا ہے، ایک ثروت مند نسل ہے اور ایک نسل وہ ہے، جس نے زندگی کا منافع اپنی جیب میں ڈال رکھا ہے

اور دوسری وہ نسل ہے جس پر زندگی نے ابھی کُھلنا شروع کیا ہے، تو یہ آئرنی جو ہے، یہ آئرنی مجید امجد نے کمال ہنرمندی سے بُنی ہے کہ کہیں بھی اِس میں تبلیغ نہیں کر رہے، وہ کہیں پروپیگنڈا نہیں کر رہے، یہ جو سماجی تفاوت ہے اور یہ جو طبقاتی تفاوت ہے اور یہ جو سہولیات اور وسائل کی جو ایک تفریق اور خلیج ہے۔ یہ اُردو کی ترقی پسند تحریک کا اور اُس کے زیرِ اثر پیدا ہونے والے ادب کا محبوب اور مرغوب موضوع رہا ہے، لیکن وہاں پر وہ بہت براہِ راست انداز میں اِس طرح کی طبقاتی تفریق کو نمایاں بھی کرتے ہیں اور اُس پر طنز بھی کرتے ہیں اور اُس پر گرفت بھی کرتے ہیں، لیکن مجید امجد جو ہے، وہ ایک اپنی دھیمی تخلیقی آنچ کے ذریعے، اپنے ہنر کو تیشہ بنا کے، اُن بھیانک تضادات کی نہ صرف نشاندہی کرتے ہیں بلکہ ایک بڑا سوالیہ نشان، سوچنے سمجھنے کا وافر سامان جو ہے، وہ اپنے قاری کے دل و دماغ پر مرتسم کر دیتے ہیں۔ اس ذریعے اُن کا اپنا جو تخلیقی اور ادبی وظیفہ ہے، اُس کا بھی اِدعا کرتے ہیں کہ اعلیٰ ادب جو ہے، وہ بیرَ لہرائے بغر ائے، نعرہ لگائے بغیر، اعلیٰ ادب جو ہے، وہ زندگی کے تضادات، اُس کے مسائل و مصائب اور اُن کی برہنگیوں اور اُن کی سفّاکیوں اور اُن کی بے رحمیوں جو ہیں، اُن کا احاطہ کرتا ہے، لیکن سنگین سے سنگین موضوع میں بھی ہنر جو ہے، اُس پر غالب نہیں آنے دیتا، مسائل و معاملات کو تو وہ جو بھی بات کہنا چاہتا ہے، اپنے بطون کے ذریعے جو شاعر کا ورلڈ ویو ہے، وہ اُس کو اپنے ہنر کے آمیزے میں آمیخت کر کے مجید امجد تخلیقی توانائی کے ساتھ بیان کرتے ہیں، یہی فرق ہے، ادب کی اعلیٰ اقدار میں اور ادب کی ظاہری اقدار میں۔ ولیم بلیک کی ایک نظم ''ایکوئنگ گرین'' میں بھی دو نسلوں کے طرزِ احساس اور ناسٹیلجیا کو پیش کیا گیا ہے مگر اس میں بھی وقت اور تقدیر کی جبریت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا، ظاہر ہے کہ شاعر کوئی کمنٹ نہیں کرتا مگر شعری حربوں اور قرینوں کا استعمال کر کے انسان کے ساتھ نیچر کا جو برتاؤ ہے اور نیچر کی جو سفّاکی ہے، اُس کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ مذکورہ نظم کا آغاز فطرت کی خوب صورتی اور جمالیات سے ہوتا ہے جس میں فطرت کے سامنے کے مظاہر کی جمالیات کو محسوس بھی کیا جا سکتا ہے۔ ولیم بلیک نے اس نظم میں ایک کردار جو ایک بوڑھا شخص 'جون' ہے اور جس کے بالوں میں چاندی آ چکی ہے، وہ زندگی کے کھیل پر ہنستا ہے اور دوسری جانب نژادِ نَو ہے جو اپنی ہی ترنگ میں زندگی کے ایک مرحلے میں داخل ہو کر اپنے حصے کے لطف وانبساط سے مستفید بھی ہو رہی ہے اور اپنے حصے کی خوشبو اور رَس بھی کشید کر رہی ہے۔ ''ایکوئنگ گرین'' میں اُس نسل کا ناسٹیلجیا بھی ہے جو اپنی جوانی گزار کر بُڑھاپے میں قدم رکھ چکی ہے۔ زندگی کی سفّاکی و ہولناکی اور جبریت کے کئی رنگ ہیں، جہاں فطرت تو اپنی آب و تاب کے ساتھ موجود رہتی ہے مگر انسان کا نصیبہ اور مآلِ کار کم و بیش اسی طرح کی صورتِ حال سے ہی تعبیر ہے یعنی ایک انسان جوانی گزار کر بُڑھاپے میں قدم رکھ چکا ہے اور دوسرا انسان زندگی کے کھیل میں اپنی پوری آب و

تاب اور چمک دمک کے ساتھ شریکِ کار ہے۔ایک نسل جو اپنی عمرِ عزیز کی جمع پُونجی خرچ کر چکی ہے،اور تقدیر اور وقت کی جبریت نے اُس کے کھیل تماشے بڑی حد تک ختم کر دیے ہیں اور اُس کے بعد نیچر تو اپنی جگہ ویسے ہی موجود ہے، لیکن اُن کی جوانی کے لطف وانبساط سے بھرپور دن کبھی لوٹ کر نہیں آنے والے،البتہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ایک نسل اپنا شباب گزار چکی ہے اور دوسری نسل زندگی کے کھیل میں برابر شریک ہے۔ ولیم بلیک کی نظم میں وقت اور تقدیر کی جبریت اور ہولناکی وسفّاکی کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے کہ کس طریقے سے وقت ہر چیز کی تقدیر بدل دیتا ہے۔ مجید امجد کی نظم میں زندگی کی جبریت، وقت اور تقدیر کی قہرناکی وسفّاکی کے ایک اور انداز کو شعری ہنرمندی اور تخلیقی قرینے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ظاہر ہے کہ مجید امجد کی نظم ''پھولوں کی پلٹن'' کی کئی ایک جہتیں اور پہلو اور بھی ہیں، جن کو خلاقانہ چابکدستی کے ساتھ موضوع بنایا گیا ہے ۔

مجید امجد کی نظم ''متروکہ مکان'' بھی بظاہر چھوٹے اور سامنے کے موضوع میں ایک عمیق اور بڑی شاعری کی عمدہ مثال ہے۔اِس نظم کی بھی کئی ایک جہات اور پہلو ہیں،ایک تو وقت اور تقدیر کے ہاتھوں انسان کے کھلونا ہونے کا شیڈ ہے اور پھر اس کے علاوہ معاشرتی جبریت اور ہولناکی وسفّاکی کو بھی دو ملکوں کی تقسیم کی صورت میں دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے اور پھر تقسیم کے نتیجے میں لوگوں کے اُجڑنے کا نوحہ اپنی جگہ ہے۔

متروکہ مکان کی دو تعریفیں کی جاسکتی ہیں۔ایک تو عمومی تعریف ہے،وہ یہ کہ وہ مکان سکونت ترک کر کے اس کے مکین کہیں اور چلے گئے۔ مثلاً روزگار کی تلاش میں چلے گئے۔ خاندانی مکان ہے۔اس میں اتنی گنجایش نہیں ہے،اولاد زیادہ ہو گئی ہے۔ جائیداد کی تقسیم نہیں ہو پارہی۔ مکان کو تالا لگا دیا۔ مکان اپنی جگہ موجود ہے، مکین، ترکِ سکونت کی وجہ سے کہیں اور چلے گئے۔ایک تو یہ عمومی تعریف ہے۔ ترکِ سکونت کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں۔ بچے نوکریوں میں اپنی اپنی جگہ چلے گئے، مکان پر تالا پڑا ہوا ہے۔ والدین جب تک زندہ تھے۔ مکان آباد تھا۔ والدین دنیائے فانی سے کوچ کر گئے۔ بچوں کی اپنی اپنی زندگیاں شروع ہو گئیں۔ مکان کی ڈسپوزل کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں ہوا یا مقدمے بازی شروع ہو گئی۔ مکان اپنی جگہ پر قائم ہے، لیکن مکینوں سے محروم ہے۔ یہ ہماری عمومی کلچرل انتھروپولوجی سے میل کھاتی ہوئی صورتِ حال کے نتیجے میں تعریف وضع ہوتی ہے۔ایک متروکہ مکان کی تعریف میں اضافہ یا اڈیشن ہوئی، پارٹیشن / تقسیم کے بعد کہ جب لوگ اپنے ہنستے بستے آباد گھروں کو سامان سمیت چھوڑ کے ترکِ وطن کر گئے' سرحد یا بارڈر کے اس طرف چلے گئے، اب مکان میں نئے مکین آ گئے۔اس مکان کی تاریخ (ہسٹری) اور ہے،اس کی انتھروپولوجی اور ہے۔اس مکان میں جو چیزیں

موجود ہیں۔ چیزیں اور ہیں، ان چیزوں کی اس مکان سے نسبت اور احساسِ ملکیت اور لوگوں کا ہے۔اس میں اجنبی آ گئے۔ ایک یہ متروکہ مکان ہے۔

تیسری چیز جو ذرا بڑے کینوس پر ہے۔ وہ یہ ہے کوئی بھی احساسِ ملکیت یا کوئی بھی جڑت یا وابستگی کا احساس (سینس آف بیلونگنگ)، جسے جب آپ ترک کر دیں، ایک قدر کے ساتھ، ایک احساس کے ساتھ، ایک رویے کے ساتھ، زندگی کا کچھ حصہ بسر کیا ہے تو وہ انسان کی ملکیت کے احساس سے جڑ جاتی ہے۔اس کی نفسیات اور رویے کا حصہ بن جاتی ہے، لیکن پھر ترجیحات کے بدل جانے سے یا نقطۂ نظر کے بدل جانے سے، وہ انسان کا پرائمری قبضہ پوزیشَن (پوزے شَن) نہیں رہا۔ آپ بہ حیثیت انسان کسی دوسرے منطقے میں چلے گئے۔ وہ جو پرانا منطقہ جس میں آپ نے بہ حیثیت انسان قیام ہوا ہے جو آپ کی زندگی کا حصہ ہے۔ آپ کی ترجیحات کے بدل جانے سے، وہ پرانا منطقہ آپ کا متروکہ مکان ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ابتدا میں آپ غزل کہتے ہیں۔ بالکل ابتدا میں پھر آپ بہ حیثیت تخلیق کار یہ سوچتے ہیں کہ غزل تو میرا بہترین سٹروک نہیں ہے یا غزل میں تو میں بہترین تخلیقی سطح پر اپنے مافی الضمیر کا اظہار نہیں کر سکتا یا اس میں گنجایش نہیں ہے۔ غزل میں میرے لیے کوئی سکوپ نہیں ہے۔ آپ غزل گوئی ترک کر کے فکشن کی طرف چلے جاتے ہیں۔ آپ تنقید کی طرف چلے جاتے ہیں اور غزل کے متعلق آپ بہ حیثیت تخلیق کار یہ کہتے ہیں کہ یہ میرے دورِ جاہلیہ کی چیز ہے۔

جیسے حفیظ تائب نے اپنے شعری سفر کا آغاز غزل سے کیا تھا۔ بعد میں وہ نعت کی طرف آ گئے۔ پھر انھوں نے غزل کو سرے سے ہی خیر باد کہہ دیا۔ غزل کہنا مکمل طور پر ترک کر دیا۔ جب ان سے فرمایش کی جاتی تھی تو وہ کہتے تھے کہ غزل تو میرے دورِ جاہلیہ کی چیز ہے، اب مجھ سے وہ فرمایش نہ کریں۔ اب حفیظ تائب کی غزل حفیظ تائب کے لیے متروکہ مکان ہے۔ انھوں نے ترکِ سکونت کر دیا ۔

احساسی سطح پر ایک دوسری پرت بھی بنتی ہے۔ احساسی اور تہذیبی سطح پر یہ ہے کہ جب آپ ایک شعبہ (ڈسپلن) جو ہے، کسی بھی وجہ سے، آپ یہ سمجھتے ہیں کہ میں اس میں زیادہ نام پیدا نہیں کر سکتا۔ آپ کو کوئی اور ڈسپلن کھینچ کر لے جاتا ہے۔ جیسے بعض تخلیق کاروں کی دلچسپیوں کے میدان مختلف النوع ہوتے ہیں، گلوبل فنانس (عالمی سرمایہ کاری)، لٹریچر (ادب) ایک تخلیق کار تمام علوم و فنون، خاص طور سے نئے علوم میں تھوڑا تھوڑا قیام کرتا ہے۔ زندگی کے کسی مرحلے یا موڑ پر کوئی ایسا واقعہ پیش آتا ہے کہ ایک تخلیق کار اپنی تمام دلچسپیوں کو ترک کر کے تصوف کی طرف نکل جاتا ہے، ایک تخلیق کار کسی دوسرے سفر کی طرف نکل جائے۔ مطلب ایک تخلیق کار کہے کہ مجھے کائنات کو کھلی آنکھوں سے دیکھنا چاہیے، تو

استعاراتی سطح پر کہا جا سکتا ہے کہ ایک تخلیق کار کی سابقہ دلچسپیاں اس کا متروکہ مکان ہے۔ متروکہ مکان کی لغوی تعریف تک ہی قناعت نہیں کرنی چاہیے۔ ہر وہ چیز جس کے ساتھ انسان کی جڑت، انحصار یا شیفتگی جب انسان حالات و واقعات یا ترجیحات کے تحت کسی بہتر ترجیح کی طرف جائے اور کسی دوسرے منطقے میں نکل جائے تو وہ جو انسان کی سابقہ محبت، جڑت، وابستگی یا سابقہ شیفتگی ہے، وہ انسان کا متروکہ مکان ہے۔ تقسیم کے وقت اِدھر سے اُدھر یا اُدھر سے اِدھر آنے یا جانے والوں کے مکانات متروکہ مکان ہو گئے، چھوڑ کر جانے والوں کے لیے اور جن کو دعویٰ (کلیم) کے طور پر مکان یا جائیداد ہاتھ لگی، ان کے لیے وہ جائیداد مالِ غنیمت ہو گئی۔ ہندوستان میں تقسیم کے فوری بعد شرنارتھی کا لفظ استعمال کیا جانے لگے اور اردو میں مہاجرین کا لفظ استعمال کیا گیا۔ جیسے تقسیم کے فوری بعد والٹن مہاجرین کیمپ تھا۔ یا پھر آپ بہ حیثیت ملازم/نوکری پیشہ ہو کر اپنا آبائی مکان چھوڑ کر ترکِ سکونت کر کے کسی دوسرے شہر یا کسی دوسرے ملک چلے جاتے ہیں اور آپ کو وہاں کی فضا ایسی راس آئی کہ آپ نے متروکہ مکان کی طرف پلٹ کر بھی نہ دیکھا۔ مقدمے بازی یا جائیداد کا کلیم وغیرہ یہ دو تو وہ تعریفیں ہیں جو سماجی تناظر میں یا قانونی تناظر میں کی جا سکتی ہیں، بلکہ سیاسی تناظر میں اور تہذیبی و ثقافتی تناظر میں متروکہ مکان ہر وہ چیز ہے، جس میں آپ سماجی اتھل پتھل (سوشل ڈِسلوکیشن) کو بھی شامل کر سکتے ہیں۔ متروکہ مکان، ہر وہ احساس ہے، جس کے ساتھ ایک زمانے میں، زندگی میں، انسان کی جڑت رہی ہو، انسان کی وابستگی رہی ہو، انسان کی شیفتگی رہی ہو، انسان کا احساسی سطح پر انسلاک رہا ہو، لیکن پھر حالات و واقعات کے تحت یا دلچسپیاں اور ترجیحات بدل جانے سے انسان دوسرے منطقوں میں نکل گیا ہو اور پیچھے پلٹ کر بھی نہ دیکھا ہو، انسان کی ماضی کی جو ملکیت ہے، وہ انسان کا ''متروکہ مکان'' ہے۔

بات صرف اتنی کہ اُس دیوار کے پاؤں نہ تھے (۳)

دیوار کے پاؤں مجید امجد ہی کہہ سکتا تھا۔ کوئی اوسط درجے کا شاعر ہوتا تو وہ دیوار کی بنیاد کہتا، وہ کچھ اور کہتا۔ دیوار کے پاؤں، کیا بہترین تمثال ہے۔ دیوار ایک ساکت (کنکریٹ) چیز ہے اور غیر متحرک ہے۔ شاعر اپنے وژن (شعری بصیرت) کے ذریعے دیوار کو متحرک بنا دیتا ہے۔ پاؤں تحرک کا ذریعہ اور حرکت کی علامت ہیں۔ دیوار کی بنیاد حرکت کی علامت نہیں ہے۔ اس لیے شاعر نے دیوار کی بنیاد نہیں کہا۔ مجید امجد نے کہا کہ یہ دیوار کہیں میرے احساس کے اندر بھی چلتی ہے۔ یہاں دیوار کی چلت پھرت ہے۔ دیوار زمانی طور پر بے شک کہیں ساکت و جامد ہو، لیکن احساسی طور پر تو دیوار کو پاؤں لگا کر دیوار کا امیج متحرک کر دیا ہے۔ ایک لفظ ''پاؤں'' نے دیوار کے کنکریٹ امیج کو متحرک کر دیا ہے۔ یہ مجید امجد کی نادرہ کاری

اور اُن کے فن کی انوکھی مثال ہے کہ وہ تمثال کاری بھی دیگر شعرا سے ہٹ کر کرتے ہیں جو اُنھی کا تخصص کہا جا سکتا ہے۔ موضوعاتی سطح پر ''متروکہ مکان''، سوشل ڈِسلوکیشن کا شکار بننے والے انسانوں کی ماتم بھری اور دل دوز داستان ہے جو سوشل ڈِسلوکیشن کا نشانہ بننے والوں کا فرسٹ ہینڈ تجربہ ہے، لیکن یہ مذکورہ نظم کی ایک جہت کہی جا سکتی ہے ۔

یہ نظم نوحہ ہے۔ اجڑ جانے والوں کا، گزر جانے والوں کا، لیکن یہ اس نظم کی محض ایک سطح ہے۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ بہت ساری پرتوں میں پرت در پرت اور معنی در معنی سفر کرتی ہے۔ سامنے کے موضوع میں بڑی شاعری کی یہ ایک بڑی نادر مثال ہے۔ یہ متروکہ مکان زندگی بھی ہے۔

دائم آباد رہے گی دنیا
ہم نہ ہوں گے کوئی ہم سا ہو گا (حفیظ ہوشیار پوری) (۴)

یہ جو زمانی تسلسل ہے اور یہ جو نسل در نسل انتقالِ آبادی ہے اور انسانی ورثے کا جو انتقال ہے، کہ ایک مکان تو وہ ہے جو اینٹوں سے گارے سے، مٹی سے، سیمنٹ بجری اور کنکریٹ سے بنا ہوا، جس میں مکین کوچ کرتے رہتے ہیں اور نئے مکین آتے رہتے ہیں۔ ایک سطح وہ ہے کہ جہاں پر مقیم اپنی مرضی و منشا سے نہیں بلکہ جبراً اُن مکانوں سے نکالے گئے، سیاسی کشاکش کے نتیجے میں یا خوف کی بنیاد پر، وہ مکین یہاں سے چلے بھی گئی ہیں، لیکن اپنی یادوں کو اور اپنے ہونے کے احساس کو، اپنی بہت ساری اشیا کو اس مکان میں چھوڑ گئے اور مکین اپنے ساتھ مکان کو لے کر نہیں جا سکے۔ اس لیے مکان کی دیواریں چل پھر نہیں سکتی تھیں کیوں کہ ان کے پاؤں نہیں تھے۔ اگر ان دیواروں کے پیر ہوتے تو وہ بھی اپنے مکینوں کے ساتھ نئے منطقوں پر چلی جاتیں! اس نظم کی ایک یہ جہت اور پرت ہے اور یہ پہلو اور پرت ہے کہ زندگی جو ہے، وہ خود ایک مکان ہے، زندگی کے مکان میں انسان آتے ہیں۔ انسانوں کی ایک نسل آتی ہے، وہ انسانی نسل زندگی کے مکان میں قیام کرتی ہے۔ اپنی ضرورت کے مطابق اس مکان میں تبدیلیاں کرتی ہے، وہ نسل رخصت ہو جاتی ہے تو پھر ایک نئی نسل آ جاتی ہے۔ مکان اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ مکان قائم بالذات رہتا ہے اور آدمی جو ہے، وہ خبطِ عظمت میں مبتلا ہو کر رخصت ہو جاتا ہے اور مکان کی شکل میں اپنی کچھ یادیں، اپنا کچھ ورثہ چھوڑ جاتا ہے اور نئے آنے والے جو ہیں، اس مکان کی مکانیت کو کسی اور طرح برتتے ہیں، لیکن یہ مکان جس کو احساسِ ملکیت کے تحت ہم، اپنا مکان کہتے ہیں۔ یہ مکان تو اپنی اصل میں ہے، ہی ایک متروکہ مکان کہ جسے ہم نے عارضی پڑاؤ کے طور پر استعمال کرنا ہے اور آخر کار اسے ترک کر دینا ہے۔ زندگی کی جو جبریت ہے کہ

انسان کا زندگی کے اوپر جو اختیار ہے، وہ اتنا ہے، وہ اس طرح ہے کہ انسان نے ایک عارضی عرصے کے لیے اس مکان کو مسکن بنالیا ہے۔ زندگی کی بلکہ تقدیر کی جبریت یہ ہے کہ نہ چاہتے ہوئے بھی انسان نے زندگی کے مکان کو چھوڑ جانا ہے اور یہ مکان بطور ایک اکائی کے بہ طور ایک تمثال کے ''متروکہ مکان'' ہے، جس کو نسل در نسل لوگوں نے ترک بھی کیا ہے اور نئے لوگوں نے اپنایا بھی ہے، لیکن جنھوں نے اپنایا ہے، ان کا بھی مآلِ کار یہ ہے کہ ان کے لیے بھی یہ مکان متروکہ مکان ہی ہو جانا ہے۔ ایک سامنے کا تجربہ، ایک چھوٹا موضوع، زندگی کی جو بے بضاعتی ہے اور زندگی کی جو ناپائیداری و بے ثباتی ہے، اس کے اوپر منطبق کیا ہے کہ زندگی خود ایک متروکہ مکان ہے۔ یہ ہماری ملکیت نہیں ہے۔ ہمیں اس کو ترک کرنا ہے اور اسے اپنی مرضی و منشا سے ترک نہیں کرنا، جیسے بعض لوگ روزگار کے لیے، بعض لوگ تقسیم کی وجہ سے اپنے مکانات کو جو اُن کی پہچان تھے، جن کے ساتھ ان کا ایک لحاظ سے احساسِ ملکیت کا ایک رشتہ قائم تھا (سینس آف بیلونگنگ)، تھا، اُنھیں ترک کرنا پڑا، اسی طرح بہتر روزگار کی کشاکش میں، خاندانی پیچیدگیوں کے باعث، مقدمہ بازیوں کی وجہ سے، اس کے مظاہر تو بہت سارے ہو سکتے ہیں۔ وہ مکان جسے انسان اپنا کہتا ہے، اسے ترک کر دیتے ہیں اور جب ترک کر دیتے ہیں تو وہ مکان جو ہے، اپنے طور پر تو اپنے وجود کو قائم رکھتا ہے، لیکن کبھی نئے مکینوں کے ساتھ اور کبھی نئے مکینوں کے بغیر، زندگی کی حقیقت اور ماہئیت بھی یہی ہے۔ زندگی کا مکان نئے آنے والوں کے لیے اپنے دروازے کھول دیتا ہے اور جانے والوں کے لیے تالا بند ہو جاتا ہے۔ اس نظم کا موضوع بہت اہم ہے۔ اس میں شاعر کی قوتِ مشاہدہ نہایت اعلیٰ ہے، سامنے کے مظاہر کو دیکھنا اور تخلیق کے قالب میں ڈھالنا اور پھر مکان کے ساتھ انسان کی احساسی جڑت، وابستگی، شیفتگی اور پھر اس مکان کو زندگی کے ساتھ جوڑ دینا۔ تاریخی تناظر میں تقسیم کے ساتھ جوڑنا اور جو انسانوں کی ایک عمومی معاشرت اور جو انتقالِ آبادیِ انساں یعنی زندگی کے درخت سے پرانے پتے جھڑ جاتے ہیں اور نئے پتوں کی زندگی کے درخت پر نمو پذیری کا عمل شروع ہوتا ہے۔

زندگی کا درخت اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ اب پتے جو جھڑنے والے ہیں، ایک وقت میں درخت ان کا مکان ہے، جب وہ جھڑ جاتے ہیں یا زیرِ خاک چلے جاتے ہیں یا زندگی پر رُلتے پھرتے ہیں تو اس وقت وہ مکان ان کے لیے متروکہ مکان ہو جاتا ہے اور اس زندگی کے درخت یا مکان کے ساتھ ان پتوں کو دوبارہ نہیں جڑنے دے گا۔ ایک تو یہ کہ فطرت کے اُصول کے خلاف ہے، دوسرا یہ کہ اب اس مکان میں نئے مکین آ گئے ہیں۔ نئے مکین، پرانے مکینوں کو جگہ دینے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ یہ زندگی کا مآل ہے۔ ایک سامنے کی مثال ہے کہ پبلک ٹرانسپورٹ کے طور پر چلنے والی گاڑی میں پرانی سواریاں، نئی سواریوں کو جگہ دینے کو آمادہ نہیں ہوتی اور پھر اُٹھ کر چلے جانے والی سواری واپس پلٹ کر اپنی جگہ کے لیے استقرار کر سکتی کہ

میری تو سیٹ نمبر فلاں تھی اور میں اسے چھوڑ کر گیا تھا یا گئی تھی۔ اس لیے کہ جگہ / سیٹ خالی اس نے اپنی منشا و مرضی سے کی ہے یا تقدیر یا وقت کی جبریت سے کی ہے۔ اس خالی جگہ یا سیٹ کا مآل یہ ہے کہ اسے ایک اور انسان نے پُر کر دیا ہے۔ یہی انسانی زندگی کا بھی مآل ہے۔

منہدم ادوار کے ملبے پہ جلتی ارتھیاں (۵)

یہ، وہ زمانی تسلسل ہے کہ انسانی زندگی جو ہے، وہ ادوار پر مشتمل ہے، اگر ادوار زندہ، سلامت ہوں تو پھر مکان کی متروکیت نہیں بنتی۔ ادوار منہدم ہیں تو مکان متروکہ ہے۔ منہدم ادوار دراصل زندگی کے تسلسل کی طرف اشارہ ہے کہ زندگی رُکتی نہیں ہے، زندگی بہت سارے موڑ کاٹتی ہے۔ اس میں اُتار چڑھاؤ آتے ہیں، اس اتار چڑھاؤ میں زندگی ساکت نہیں ہے، زندگی کسی کا انتظار نہیں کرتی۔ پرانی یادیں، پرانے مکین، پرانے مکینوں کا احساس وابستگی، یہ سارے کا سارا ارتھی کا ہی ایندھن ہے۔ مجید امجد کا تخلیقی اور منفرد اسٹائل ہے کہ وہ بہت سارا تخلیقی مواد انتھروپولوجی سے لاتے ہیں، انسانی تاریخ سے لاتے ہیں۔ مجید امجد کا تعلق اُس دور سے ہے، جب ارتھی، ہمارے سماج اور کلچر کا حصہ ہوتی تھی، ظاہر ہے کہ یہاں مشترکہ کلچر کی جانب اشارہ ہے جب مسلم، ہندو، سکھ اور دیگر مذاہب کے لوگ ایک ہی معاشرت کا حصہ تھے۔ انھوں نے جب شعور کی آنکھ سے دیکھا تو اس وقت مسلمان بھی تھے، ہندو بھی تھے، سکھ بھی تھے۔ اس وقت مونو کلچر کی بجائے ملٹی کلچر تھا۔ وہ کہیں ہندی کلچر سے جڑی لفظیات، علامات اور استعارات کو تخلیقی سطح پر تہ داری کے ساتھ برتتے ہیں، لیکن وہ ہمارے ذاتی اور شخصی تجربے کا حصہ نہیں ہے، لیکن یہ مجید امجد کے مشاہدے کی چیز ہے اور کلچر کے متعدد عناصر و عوامل کا اشتراک اور اجتماع ہے، اس کی طرف اشارہ ہے ورنہ وہ ملبے پہ جلتی ارتھیوں کی جگہ چارپائیوں یا جنازوں کی علامت یا استعارے کا بھی استعمال کر سکتے تھے، لیکن ارتھی کے ساتھ جُڑی جو باریک چیز ہے، وہ یہ ہے کہ ارتھی کے وارث ارتھی کو آگ سے جلاتے ہیں اور ارتھی کے ورثا اپنی آنکھوں کے سامنے ارتھی کو آگ کی نذر کرتے ہیں اور آخر میں راکھ بچ جاتی ہے جس کا ایک حصہ وہ اپنی یادوں کو تازہ کرنے کے لیے ایک مرتبان یا برتن میں لے جاتے ہیں۔ باقی گنگا میں بہا دیتے ہیں۔ شاعر کے لیے ارتھی تدفین کی نسبت کہیں زیادہ فینٹسی سے عبارت ہے، اس ارتھی سے اُٹھتے ہوئے شعلے اور پھر خلا میں فنا کی یاد کا ریزہ اور پھر ارتھی کا رومانس، اپنے پیاروں کو اپنے ہاتھوں سے جلانا۔ تدفین میں شاید شاعر کے لیے وہ رومانس نہیں ہے۔ تدفین شاعر کے نزدیک شاید ایک معمول کا عمل اور اعتقادی عنصر ہے، ایک ربط و تعلق اور اپنوں کے ساتھ ایک جذباتی نوعیت کا انسلاک ہے جو، اپنے پیاروں کے ساتھ کہ جن سے انسان بچھڑنے کا تصور نہیں کرتا، جن کے ساتھ انسان کی بے پایاں محبتیں ہوتی ہیں۔

اپنے ہاتھوں سے ان کو آگ کی نذر کرنا اور جلتے ہوئے دیکھنے کا منظر اور پھر اُس میں جو شعلگی ہے اور پھر شعلگی میں فنا اور پھر فنا کے ساتھ ایک یادوں کا تبرک اور سپاس ہے، وہ ایک طرح کے حیرت کے پہلو سے بھی عبارت ہے۔

یہ نظم بنیادی طور پر زندگی کی جبریت کے بارے میں ہے کہ جہاں انسان، وقت کے ہاتھوں تابع مہمل ہے اور یہ زندگی کا جو پہیہ ہے، یہ اپنی چال چلتا رہتا ہے، جب تک انسان اس پہیے کے ہم رکاب ہے۔ انسان اس پہیے سے استفادہ کر سکتا ہے اور پھر پہیہ جو ہے جب انسان کو جھٹک دیتا ہے تو پھر اس پہیے کے لیے انسان کی حیثیت جو ہے، وہ سوائے ایک یادِ ماضی کے کچھ نہیں رہتی۔ وقت کا پہیہ نہ ایک انسان کے لیے رُکتا ہے اور نہ پہیے کو نئے مکین اور نئے جو مسافر ہیں، اُن کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ مجید امجد کی تلازمہ کاری، شعری شکوہ اور شعری جمال عدیم النظیر ہے۔ ''عظمتِ موجود'' نہیں بلکہ ''عظمتِ افتادگی'' کہ انسان جس چیز کو سیلیبیریٹ کرتا ہے، وہ اس کی (سینس آف آچیومینٹ) ہے، لیکن یہ عظمت حقیقی نہیں ہے۔ جیسے انسان کہتا ہے کہ ہم نے یہ کارہائے نمایاں سرانجام دیے، یہ میں ہوں، یہ کام میں نے انجام دیا ہے ۔

تو وہ خود جو عظمت ہے، وہ افتادگی کی عظمت ہے۔ افتاد در حقیقت انسان پر مسلط کی جاتی ہے، افتاد کا انسان انتخاب نہیں کرتا۔ یہ جبر و قدر کا فلسفہ ہی تو ہے جو اس نظم میں شاعر لے کر آیا ہے۔ ''عظمتِ افتادگی'' کہ جس چیز کو آپ اپنی عظمت کے طور پر سیلیبیریٹ کر رہے ہیں یا جس کا جشن منا رہے ہیں، اس میں تو آپ کی کوئی منشا و مرضی ہی شامل نہیں ہے۔ آپ پر تو یہ مسلط کی گئی ہے یعنی جو بھی آپ تعلق کا احساس رکھتے ہیں، جو بھی آپ اَکمپلش کرتے ہیں۔ یہ تو آپ کے اوپر چسپاں کر دی گئی ہے۔ اس میں آپ کی پسند یا منشا کو دخل ہر گز نہیں ہے۔

یہ عظمتِ افتادگی دراصل ابتلا کی عظمت ہے، اختیار کی عظمت نہیں ہے۔ شعری کمال بھی اس نظم کا کیا خوب ہے۔ انسان اس لحاتی کشاکش میں جس میں وہ زندگی کے مکان میں مکین ہے۔ بہت سارے مغالطوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ بہت سارے مغالطوں کو اپنے اِرد گرد اُستوار کر لیتا ہے۔ وہ بہت سارے مفادات اُستوار کر لیتا ہے۔ مفادات کا جب ٹکراؤ اور تصادم ہوتا ہے۔ وہ انسان نہیں، انسانوں کے مفادات کی وجہ سے ٹکراؤ ہوتا ہے، لیکن انسان اس بنیادی حقیقت کو اپنی آنکھوں سے اوجھل کر دیتا ہے کہ یہ تو سرائے ہے۔ اس سرائے میں قیام ہی عارضی ہے تو یہ جو لڑنا بھڑنا اور یہ ٹکراؤ جو ہے۔ یہ تو تب ہو کہ اگر آپ کا استقرار ہو۔ آپ تو مسافر ہیں۔ آپ نے تو جتنا عرصہ سرائے میں قیام کرنا ہے، وہ عرصہ بھی آپ کے اختیار میں نہیں ہے، انسان احساسِ ملکیت کے تحت اور تعلق اور جڑت کے احساس کے تحت مقبوضگی کے احساس کی للک میں انسان اس چیز کے لیے لڑنے بھڑنے آویزش و پیکار پر آمادہ ہو جاتا ہے، جس چیز کے ساتھ اس کا کوئی دائمی تعلق ہی نہیں

ہے اور جس چیز کے ساتھ اس کی کوئی دیرینہ وابستگی ہی ممکن نہیں ہے۔ وہ تو ایک عارضی قیام گاہ میں آیا ہے۔ عارضی قیام گاہ میں بھی، عارضی مغالطوں کا شکار ہو جاتا ہے اور پھر آدمی اپنے مفادات کو حاصل کرنے کے لیے لڑتا بھڑتا ہے، اُس مفاد کے لیے برسرپیکار ہونے کے لیے کہ جو مفاد اس کا دائمی مفاد بھی نہیں ہے۔

عمارت سیدھی لائن پر اُستوار نہیں ہوتی۔ عمارت کو آپ جب اُستوار کرتے ہیں۔ اینٹوں کی تراش خراش کرتے ہیں۔ انسان اس کی محرابیں بناتے ہیں۔ اس میں گنبد بناتے ہیں۔ انسان اس میں گلائیاں پیدا کرتے ہیں۔ انسان اس عمارت میں قوسیں پیدا کرتے ہیں۔ اینٹ جو ہے، اپنی ساخت میں بطور ایک اکائی کے، ہموار ہوتی ہے۔ پھر اینٹ کو تراشا خراشا جاتا ہے۔ آپ اس اینٹ کے اندر ٹیڑھ پیدا کرتے ہیں۔ زاویے بناتے ہیں، کونے بناتے ہیں۔ نکڑیں بناتے ہیں۔ یہ عمارت کہ جس میں انسان کا قیام عارضی ہے اور جس عمارت کو انسان نے بعد میں آنے والوں کے لیے خالی کر دینا ہے۔ اس عمارت کی کشش اور لپک، انسان کے گرد ایک پھندا تعمیر کر دیتی ہے۔ جو ہم سے پہلے لوگ تھے، وہ تو تھے ہی بے وقوف کہ یہ تو ہے ہی ہماری عمارت، ہماری ملکیت، جب کہ یہ ہماری نہیں ہے۔ کہ یہ ''دامِ خشت و خس'' ہے کہ ہم ایک عمارت کو بناتے ہیں، سنوارتے ہیں، اس کی زیبایش پر وقت صرف کرتے ہیں۔ خواہش اور مفاد کا تصادم جو ہے، اس نظم کی خوب صورتی یہ ہے کہ یہ نظم جو ہے، قاری اپنے ذہنی رجحان کے مطابق اس نظم کو جس طرف چاہے لے جائے۔ منڈلی غیر روایتی، غیر منضبط ہوتی ہے اور مجلس سے بڑی حد تک مختلف ہوتی ہے، وہ اس طرح کہ مجلس بڑی حد تک منضبط ہوتی ہے۔ ایک طرف تو زمانی تناظر ہے کہ انسان عارضی سرائے کو اپنی مکانیت تصور کر لیتے ہیں جو کہ ہے ہی عارضی ہے اور دوسری طرف وہ جو ایک تہذیبی و ثقافتی دروبست تھا، اکٹھے بیٹھتے تھے، مذہب، فرقے، رنگ، نسل کے امتیاز کے بغیر آپ ایک جگہ اکٹھے بیٹھتے تھے، آپ گھل مل کر بیٹھتے تھے۔ آپ کے درمیان میں کوئی دُوری یا فاصلہ نہیں تھا کہ آپ اکٹھے بیٹھ کر گپ لگاتے تھے۔ ایک دوسرے کے دُکھ سکھ میں شریک ہوتے تھے۔ ایک دوسرے کے گھروں میں آنا جانا ہوتا تھا۔ اب ان کے درمیان کیا ایسا چکر چلا ہے کہ ان کے درمیان دیواریں کھنچ گئی ہیں۔ اب، آپ ایک دوسرے کی طرف آ جا بھی نہیں سکتے۔

بیچ میں نفرتوں کے غبار ہیں، بغض اور کینہ کی فلک بوس دیواریں اُستوار ہو گئی ہیں۔ کون دیکھے! میں ایک تو استعجابیہ ہے کہ یہ سب کچھ دیکھا نہیں جاتا۔ دوسری طرف یہ کہ اس کو دیکھنے والا کون ہے؟ ہمیں تو اپنے بغض اور منافرت سے فراغت ہی نہیں ہے۔ ہم ان منڈلیوں، محلوں، دیواروں اور منڈیروں کو جو اُن میں زندگی کی رونقیں تھیں، جو اُن میں زندگی کی ہمہ ہمی اور زندگی کا چلن تھا، اس کی طرف دیکھنے کی کس کو فرصت ہے؟ ایک تو ان کو دیکھنے کی فرصت ہی نہیں ہے

اور دوسرا یہ کہ غبار جو ہے، وہ اتنا دبیز ہے کہ غبار کے اُوپر دیکھنے کی مہلت ہی نہیں ہے۔ اس نظم میں تخلیقی تجربہ اور اس تخلیقی تجربے کی جو پراسرایت ہے، وہ اخبار کی اشاعت نہیں ہے کہ اِدھر خبر آئی اُدھر قاری تک پہنچ گئی۔ تخلیق کار کے اندر ایک پراسرایت کا سفر جاری رہتا ہے۔ تخلیق کار انفینٹی میں سفر کرتا ہے، اس کا کوئی ٹائم فریم نہیں ہے۔ صحافت کا اور رپورٹنگ کا معاملہ یہ ہے کہ آج ایک واقعہ ہوا تو میں ابھی کہ ابھی رپورٹ کر دوں۔ شعر اور تخلیق کا معاملہ کچھ اس طرح ہے کہ جو ایک تخلیق کار کا واقعاتی تجربہ ہے۔ اس کو تخلیقی تجربہ بننے میں دیر لگے گی۔ اس نے صیقل ہونا ہے اور یہ واقعہ شکل اور چولا بدل کر ظاہر ہوگا اور اگر اسی طرح ظاہر ہو گیا تو یہ تو "قے" ہے، یہ تخلیق نہیں ہے۔

یہ تو تخلیقی تجربے کی اہانت ہے، سو، یہاں پر بھی 1947ء اور اس سے پہلے کے جو واقعات ہیں، مجید امجد کی نوجوانی کا دور ہے، مجید امجد نے اس رہتل کو دیکھا ہے۔ مکانوں کو متروکہ ہوتے دیکھا ہے۔ مہاجرین کو اور شرنارتھیوں کو آتے جاتے دیکھا ہے۔ تقسیم کے بعد جو ناجائز ملکیت کے دعوے یا "کلیم" تھے، اُس ملکیت کی دعوے داری کے بھی مجید امجد نے سارے مظاہر اور عوامل و عناصر دیکھے تھے۔ مجید امجد کے پاس، ان کا ذاتی مشاہدہ، اپنا اکاؤنٹ اور تجربہ ہے، لیکن مجید امجد اگر کسی اخبار کے لیے وقائع نگاری کر رہے ہوتے تو وہ 1947ء کے تجربے کو 1947ء ہی میں بیان کر دیتے! وہ شاعر ہے، شاعر کے اندر تخلیق کا سرچشمہ ہمیشہ نرم پتھر کی تلاش میں ہوتا ہے، جہاں سے وہ پتھر کو چیر کے بہہ نکلے، لیکن چشمہ پھوٹ کے بہہ نکلنے سے پہلے، پہاڑ کے اندر کہیں ترائی میں موجود ہوتا ہے۔ وہ مناسب وقت کا، مناسب وفور کا اور پتھروں کے درمیان ایک موزوں جگہ کی تلاش میں ہوتا ہے، جہاں سے وہ پھوٹ کے بہہ نکلے۔ جب تک کہ اُسے موزوں جگہ اور وقت میسر نہیں آتا۔ چشمہ تو اپنی جگہ پر موجود ہے۔ تخلیق کا سفر بھی اسی طرح پراسرایت کا سفر ہے۔ چشمے کے بارے میں عام انسان پیش گوئی نہیں کر سکتا کہ بھرے پرے پہاڑ سے چشمہ کہاں سے نمودار ہو جائے، لیکن چشمہ اپنی جگہ تو موجود ہے۔ پانی کا وفور بھی موجود ہے، اُسے چٹانوں کے درمیان میں کسی نرم در کی تلاش ہے اور چشمہ اس در کی تلاش میں بھٹکتا رہتا ہے۔ جہاں چشمے کو لطیف مقام میسر آجاتا ہے، وہاں سے وہ زمانی آنکھ کے لیے ظہور کرتا ہے، لیکن زمانی آنکھ سے ہٹ کر وہ جو ایک رومانی آنکھ ہوتی ہے، اُس کے مطابق تو چشمہ پہلے ہی سے موجود ہوتا ہے۔ جیسے اینجلو نے کہا تھا کہ میرا کوئی کمال نہیں ہے۔ تصویر تو پتھر کے اندر موجود ہوتی ہے، میں تو فالتو پتھر ہٹا دیتا ہوں۔

بھر لیے ہم نے ان ایوانوں میں تھے جتنے شگاف
کون دیکھے آسماں کی چھت میں ہیں کتنے شگاف (۶)

یہ تقدیر کی طرف اشارہ ہے۔ ہمارا تقدیر کے بارے میں ایک عمومی تصور یہ ہے کہ مصیبتیں، بلائیں چوں کہ آسمان سے نازل ہوتی ہیں۔ آسمان سے جو بلا اُترتی ہے، زمین پر اتر کر انوری کے گھر کا پتا پوچھتی ہے، انوری کا گھر کہاں ہے؟ انوری تو نہایت پُختہ شاعر ہے، کیا قصیدہ، کیا غزل، دونوں میں بے مثال ہے۔ خُصوصاً قصیدے میں تو خیر اُس کا جواب نہیں ہے۔ انوری کے ایک شعر کا کچھ اس طرح کا مفہوم ہے۔ ہر بلا جو آسمان سے آتی ہے، وہ بلا پُوچھتی ہے کہ انوری کا گھر کہاں ہے؟ بتاؤ میں وہاں جاؤں اور پھر یہ کہ زمین پر آنے سے پیش تر ہی پوچھتی ہے، اور یہاں ایک ٹکڑا گویا محذوف ہے اور ظاہر ہے کہ وہ 'مقدر' ہی ہے:

ہر بلائے کز آسماں آید
گرچہ بر دیگر قضا باشد
بر زمیں نارسیدہ می پرسد
خانۂ انوری کُجا باشَد؟ (انوری)

بلاؤں کو اور جبر و قدر کو ہم منسوب کرتے ہیں کہ یہ زمین کی چیز نہیں ہے۔ یہ آسمان کی چیز ہے۔ ہماری تقدیروں کے فیصلے، ہماری بلاؤں اور ہماری قضا و قدر جو ہے، کیوں کہ آسمان جو ہے، تقدیر کے سلسلے میں ایک طرح کا تصور ہے کہ قدرت کا ہیڈ کوارٹر آسمان ہے۔ یہ تو خیر ایک سطحی سی بات ہے۔ آسمان کی چھت میں کتنے شگاف ہیں؟ آسمان بذاتِ خود جبروت کی علامت ہے۔ ساری جبریت آسمان کی ہے۔ اردو کے متقدمین کے یہاں بھی آسمان جبروت ہی کا سِمبل ہے، لیکن انسان کو یہ توفیق کب اعزاز ہو گی کہ انسان خود بھی آسمان کی چھت میں شگاف دیکھ سکے! ہم تو زمین کے اُلجھاووں میں ہی گرفتار رہتے ہیں اور آسمان جس کو ہم نے جبروت کا تقدیر کا اور نصیب کی علامت بنایا ہوا ہے تو آسمان کے خود اپنے اندر کتنے شگاف ہیں؟ آسمان کے اپنے اندر کتنی کوتاہیاں اور تسامحات ہیں اور آسمان کے اپنے اندر کتنی محدودات ہیں؟ اس کو دیکھنے کی فراغت ہمیں کب ملے گی؟ یہ انسان کے لیے ایک میسج بھی ہے۔ عظمتِ انسان کے لیے اور کشاکشِ انسان کے لیے، اِس میں ایک ملفوف پیغام بھی ہے۔

بھر لیے ہم نے ان ایوانوں میں تھے جتنے شگاف (۷)

جتنی ہماری کلچرل انتھروپولوجی ہے اور اس کی جتنی تمثالیں ہیں، یہ اُن کی جانب اشارہ ہے۔ اس میں محفلیں بھی ہیں، جو پالیں بھی ہیں، محلے بھی ہیں، مکانات بھی ہیں، بازار بھی ہیں یعنی زندگی کے جتنے مظاہر ہیں، اُن کی جانب شاعرانہ

اشارہ ہے۔ ہم نے اُن شگافوں کو ایسے بھر لیا کہ ہم نے اُن کو 'ریکونسائل' کر لیا ہے کہ یہ ہمارا نصیبہ ہے، یہ ہماری تقدیر ہے اور پھر یہ کہ ہمیں اس سے فرار نہیں ہے۔ ہمارے پاس چوائس نہیں ہے۔ ہم مجبورِ محض ہیں، لیکن جو آسمان کی محدودیت ہے اور آسمان کی جو کمپلشن ہے اور قضا و قدر کے فیصلے کرنے کی جو شکتی ہے، اس کے اندر جو شگاف ہے، اُس کی طرف کون دیکھے گا؟ یہ عظمتِ آدم کو ایک مہمیز بھی لگائی جا رہی ہے کہ اے آدمی! اپنے وقتی اور لمحاتی الجھاووں میں اور اپنے وقتی اور لمحاتی مفادات سے ذرا اوپر اٹھ کر دیکھ، جس آسمان کی قضا و قدر کو تو نے اپنا نصیبہ بنایا ہوا ہے۔ اس آسمان کے خود اپنے تضادات ہیں اور اس کے اپنے شگاف ہیں تو اے انسان! آپ نے اپنے زمینی شگاف تو پر کرنے کی سعی کی ہے۔

آسمان کے شگاف کون پر کرے گا؟ انسان کی خود آگہی ابھی اس منزل پر نہیں پہنچی، جہاں وہ آسمان کے شگافوں کی دیدہ ریزی کر سکے۔ وہ تقدیر کی جبریت اور اختیارات کے سلسلوں کو دیکھ سکے، اُنھیں جان سکے، اُن کا شعور و ادراک کر سکے اور اُن کا توڑ کر سکے۔ انسان کی آخری خواہش تو یہی ہے کہ وہ تقدیر کی غلامی سے آزاد ہو۔ انسان کی دیرینہ خواہش اور آرزو بھی یہی ہے کہ وہ تقدیر کے جبر سے آزاد ہو کر اپنی مرضی کی اس زمین پر زندگی گزار سکے۔ اب جو فیصلے اس پر مسلط کر دیے جاتے ہیں، اس فیصلہ سازی کے جو تضادات ہیں اور ان میں جو شگاف ہیں، ان شگافوں کو کس نے پُر کرنا ہے! شاعر یہاں بغیر کہے، عظمتِ انسان کو للکار رہا ہے۔ اس کو مہمیز بھی کر رہا ہے، اس کو چیلنج بھی کر رہا ہے، لیکن مجید امجد کا اسٹائل للکارنے والا نہیں ہے، مجید امجد نے ایک بہت بڑا سوال انسان کے سامنے رکھ دیا ہے۔

اس نظم کی جو روانی ہے، وہ حساس قاری کو بہا کر لے جاتی ہے۔ پھر مجید امجد جو شعری لغت کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں بعض شعرا لغت کا استعمال تو کرتے ہیں، لیکن لغت کو تخلیقی جہات سے ہم کنار نہیں کر پاتے۔ جیسے جوش ملیح آبادی نے لغت استعمال کی اور لغت کی فضول خرچی کی ایک بہت عمدہ مثال ہے۔ مجید امجد کے ہاں متروکہ لغت کا استعمال بھی ہوا ہے، لیکن تخلیقی بہاؤ کے ساتھ ہوا ہے۔ ان کا مصرع سازی کا ہنر بہت مختلف اور منفرد ہے اور پھر تخلیقی بہاؤ، مصرع تند و تیز روانی کے ساتھ قاری کو بہا کر لے جاتا ہے۔ پھر یہ کہ موضوع کی محدودیت شاعری کی محدودیت نہیں ہے۔ مکان اور متروکہ مکان اور پھر ''متروکہ مکان'' ایک سامنے کا موضوع ہے اور ایک چھوٹا موضوع ہے، لیکن مجید امجد کا شعری وفور اور شعری وژن جو ہے، وہ اس طرح نظم کی بنت کرتا ہے کہ وہ چھوٹے موضوع بننے میں کوئی اجنبیت محسوس نہیں ہوتی اور قاری اس کے ساتھ ساتھ سفر کرتا ہے۔

اس نظم کے اندر ملال اور رائیگانی کے ساتھ جو ایک اُمید کی رمق ہے، وہ پہلو بہ پہلو چلتی ہے، مجید امجد کی عموماً نظمیں جو ہیں، وہ ایک یاسیت بھرے نوٹ پر ختم ہوتی ہیں۔ مجید امجد قاری کے اندر کہیں زیریں لہر کی صورت احساس اور زندگی کی جوت جگاتے ہیں، وہ للکار کی سطح پر توجوت بالکل بھی نہیں پیدا کرتے۔ مجید امجد زندگی کی جوت جو ہے، وہ للکار کی سطح پر نہیں، قاری کے احساس کی کہیں زیریں لہر کے طور پر زندگی اور امکانات کی جوت جگاتے ہیں۔

اس نے للکار کے نہیں کہا کہ اے آسمان! میں تجھے ڈھا دوں گا۔ اے آسمانوں پہ قابض میں آرہا ہوں۔ تجھے سرنگوں کرنے۔ للکار والا مجید امجد کا اسٹائل ہی نہیں ہے، لیکن مجید امجد نے انسان کے تہذیبی و ثقافتی اور نامیاتی احساس کو مہمیز تو کیا ہے۔

کون دیکھے آسماں کی چھت میں ہیں کتنے شگاف(۸)

آسماں کی چھت جبر کی علامت ہے۔ روایتی معنوں میں انسان پر آسمان مسلط ہے اور انسان کو کہیں اور دیکھنے ہی نہیں دیتا۔ انسان کسی بھی بکھراؤ کی صورت میں آسمان کی طرف دیکھتے ہیں کہ وہ انسان کے لیے ریسکیو کا سامان فراہم کرے، جس کو ریسکیو کے لیے دیکھتے ہیں، وہاں کتنے شگاف ہیں، یہ دیکھنے کی انسان کے پاس توفیق اور مہلت نہیں ہے۔ اس توفیق کے امکان کی طرف مجید امجد نے اشارہ کیا، لیکن نے صدیوں سے انسانی تاریخی و تہذیبی سفر کے نتیجے میں اپنے قوسیوں (آرکی ٹائپس) کا حصہ بننے والے خوف کو، جہاں جہاں ممکن ہوا ہے، اسے توڑا بھی تو ہے۔ مثلاً جب تک کہ انسان نے کے ٹو کو سر نہیں کیا تھا، وہ انسان کے لیے ایک دیومالائی چیز تھی۔ اسی طرح ناقابل رسائی تھا، جس طرح آسمان ہے، لیکن جب انسان نے اپنے پیروں تلے اُسے تسخیر کر لیا، اب اس کی نارسائی کی وہ صورت بھی نہیں رہی جو پہلے دیومالائی صورت میں کبھی تھی۔

جب تک انسان نے سمندروں کی تہ تک جانے کا ہنر نہیں سیکھا تھا۔ اُس وقت تک سمندر انسان کے لیے ایک جبریت اور خوف کا لامحدود طرز کا حامل، بہت بڑا سمبل تھا کہ سمندر کے آگے انسان کا بس نہیں چلتا تھا۔ اب سمندر کے بیچ میں انسان نے سڑکیں بنالی ہیں اور سمندر کی تہ میں انسان نے بستیاں بسالی ہیں۔ اب سمندر جو ہے، وہ جبریت کا ناقابل عبور منطقہ نہیں رہا۔ جیسے داستانوں میں کوہ قاف جنوں کا ہیڈ کوارٹر تھا۔ انسان کے احساسِ ماضی میں یہ سب رہا ہے، جب انسان نے کوہ قاف اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا اور کوہ قاف کی پریاں بھی دیکھ لیں تو پھر اب کوہ قاف کی تاریخی اور تمثالی حیثیت تو رہ گئی، لیکن حقیقی معنوں میں کوہ قاف اب دہشت کی علامت نہیں رہا۔ اسی طرح تقدیر کے جتنے مظاہر ہیں۔ وہ اس وقت تک ہی انسان کے لیے دہشت، خوف اور جبروت کے مظاہر ہیں، جب تک کہ وہ انسان کی دسترس اور پہچان میں نہیں آجاتے!

جیسے ہی انسان کی رسائی تک آجائیں پھر وہ انسان کے روزمرہ کا حصہ اور انسان کے تجربے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس نظم کے موضوع کو دیکھا جاتے ہیں تو اس میں متعدد علامتی و استعاراتی پہلو اور جہات ہیں۔ پھر مکان کا متروکہ ہونا، اس کی متعدد پرتیں بنتی ہیں، یہ ایک عمومی نوعیت کا حامل مکان نہیں ہے۔ اس نظم میں جتنے بھی تلازمات ہیں، وہ سارے کے سارے علامتی اور استعاراتی ہیں اور شاعر اُنھیں نئی جہتوں اور نئے مفاہیم سے آشنا کرواتا ہے۔ مثلاً ارتھی ایک سطح پر زندگی کے خاتمے کی علامت ہے اور اس ارتھی کو جلانے اور آگ لگانے والے جو ہیں، وہ باقی رہ جانے والی زندگی کی علامتیں بنتے ہیں ۔

زیریں شیڈ کے طور پر اس نظم میں تقسیم کی سفّاکی اور ہولناکی کا تجربہ بھی موجود ہے۔ بڑی تخلیق کا بڑا وصف یہ ہے کہ وہ یک رخی یا یک سطحی یا یک پرتی (سِنگل شیڈڈ) نہیں ہوتی۔ اس نظم میں بہت سارے تجربے ہیں۔ اس نظم میں احساس کی سطح پر بہت ساری تہ داری ہے۔ ''کنواں'' جب مجید امجد کے ہاں زندگی کے سائیکل کے طور پر، زندگی کے پہیے کے طور پر آتا ہے۔ ''پنواڑی'' اور ''کنواں'' سامنے کے موضوعات ہیں۔ یہ سامنے کی چیزیں ہیں، یہ شاعر کا وژن ہے کہ سامنے کی چیزوں میں وہ زندگی کے بڑے معنی اور بڑے تناظر تلاش کر لیتا ہے۔ جیسے ''مقبرۂ جہانگیر'' ہے اور مجید امجد نے ''مقبرۂ جہانگیر'' کو جس آنکھ سے دیکھا ہے۔ وہ بصیرت صرف مجید امجد ہی کا نصیبہ ہے۔ باقی دنیا کے لوگ ''مقبرۂ جہانگیر'' زائرین یا سیاحوں کی آنکھ سے دیکھتے ہیں، جب کہ مجید امجد زندگی کے گہرے معنی کا متلاشی غواض، تخلیق کار ہے۔ وہ ''مقبرۂ جہانگیر'' کو تخلیقی منطق سے دیکھنے والا تخلیق کار ہے۔ اس کی ویرانی کو دیکھ کر عام لوگوں نے اسے اپنے استعمال کی چیز بنالیا۔ جب صبح خاک روب آتا ہے اور جب جھاڑو دیتا ہے۔ اسے بہت سارے کیچڑ کے ساتھ استعمال شدہ عمومی اور اخلاق سے ہٹی ہوئی چیزیں بھی ملتی ہیں۔ جسے مجید امجد نے کہا ہے، اور پھر شاعر نے اس کو تخلیقی ترفع کے ساتھ استعمال کیا ہے:

گتھلیاں عشرت دزدیدہ کی تلچھٹ سے بھری(۹)

جنسی تجربے کا بے محابا استعمال اور اس مقبرے کی مکانیت کو ریڈیکیول کرنے کے لیے اور پھر صدیاں بوڑھی ہو گئی ہیں اور پھر بڑھاپے کا تعلق کھانسنے کے ساتھ ہے۔ یہ عمارت بھی اب پژمردگی کا شکار ہے اور اس عمارت کی سِلیں اور گارا، چونا بھی کمزور پڑ رہا ہے۔ اس عمارت کے پلستر جھڑنے میں صدیوں کی پژمردگی شامل ہے۔ مجید امجد کے ہاں شعری وفور تنافر کی شکل میں ہو یا اثبات کی شکل میں ہو، وہ بے پناہ تخلیقی بہاؤ اور رچاؤ کے ساتھ آتا ہے۔ کھانستی صدیوں کا تھوک کے بغیر تلازمہ مکمل ہی نہیں ہوتا۔ وہ جو عمارت کی قدامت ہے اور تہذیب کی جو پژمردگی ہے، اس کے لیے کیا وہ سمبل لائے ہیں۔ کھانسی کی قدامت صدیوں کی کھانسی، صدیوں کی بیماری، کیا علامات ہیں۔ یہ علامتیں اس تہذیب کی ایک جہت

اور ایک پہلو کو ہی آشکار کرتے ہیں۔ پوری صدیوں کا بیانیہ تو یہ نہیں ہے۔ وہ بیانیہ تو مختلف ادوار میں مختلف مظاہر کی شکل میں پھیلا ہوا ہے۔ دلی کے لال قلعے میں بھی پھیلا ہوا ہے۔ وہ ہمایوں کے مقبرے میں بھی ہے اور وہ ''تاج محل'' کی صورت بھی پھیلا ہوا ہے۔ گرتی ہوئی عمارت اک قصۂ پارینہ تو ہے، لیکن ایک تاریخی، تہذیبی سمبل کے طور پر ابھی موجود ہے۔ ان کی ہڈیاں یعنی ماضی کے بادشاہوں کی ہڈیاں اب فاسفورس کا کام دے رہی ہیں اور مالی اُن ہڈیوں کو سینچ کر پھلواڑیاں مہکانے میں مصروف ہیں۔

مالیوں کی زندگی کا تو اتنا ہی ایجنڈا ہے کہ انھیں ایک منصب سونپا گیا۔ یہ اس منصب کے پیشِ نظر اپنے حصے کا کام کرتے ہیں۔ جیسے جیسے گھاس کٹتی جا رہی ہے، ویسے ویسے ان کے دن ان کی مشقت بھی تو کٹتی جا رہی ہے۔ گھاس کٹنا زندگی کے گزرنے کی ایک تمثال ہے کہ جب گھاس بہت بڑی ہو جاتی ہے تو اُسے کاٹا جاتا ہے، بظاہر تو گھاس چمن کی آرایش اور زیبایش کے لیے ہوتی ہے، لیکن اس گھاس کٹنے میں، ان کی زندگی بھی تو ساتھ ساتھ کٹ رہی ہے۔ وہ مالی جو نوجوانی کی عمر میں کبھی آیا ہوگا، بوڑھا ہو کر، اس مالی نے وہاں سے رخصت ہونا ہے۔ اس کی جوانی کے شب و روز بھی گزر رہے ہیں، گھاس کٹنے کے ساتھ اس کی اپنی زندگی کے دن بھی کٹتے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جنھوں نے جنسی عمل اور وظیفہ کرنا ہے، اس میں ایک تو گِلٹ ہے۔ اگر وہ عمل معاشرتی طور پر قابلِ قبول عمل ہو تو وہ تو مقبرے کی محرابوں کے نیچے یا تاریک گوشوں میں نہ کریں۔ وہاں چھپنے کی جگہ تلاش نہ کریں۔ اس عمل کی سماجی نان ایکسیپشن (معاشرتی برات اور رد) کی طرف اشارہ ہے۔ ان تاریک محرابوں میں اور پھر وہ گھتلیاں وہ اپنے ساتھ تو نہیں لے جاتے! وہ ''گھتلیاں'' وہیں پھینک جاتے ہیں۔ اس میں ایک عبرت ناکی کی مثال یہ ہے کہ جہاں کبھی پرندہ پر نہیں مار سکتا تھا۔ اب وہاں پر اس کا استعمال کس طرح سے عمومیت کے ساتھ ہو رہا ہے۔ مقبرے کی جو ویرانی ہے، اس سے جو استفادہ کیا جا رہا ہے؟ مقبرے کی ویرانی کچھ لوگوں کی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ ٹھہرا لی ہے، کچھ ناہنجار لوگوں نے۔ وقت کی کروٹ کے نتیجے میں کیا کیا کچھ ہو جاتا ہے!

اس میں کراہت اور برات کا پہلو بھی موجود ہے، لیکن مجید امجد کی خوبی اور شعری وصف یہ ہے کہ مجید امجد اپنی شاعری میں کمنٹ نہیں کرتا۔ وہ یہ کام قاری پر چھوڑ دیتے ہیں کہ قاری کمنٹ کرے یا نہ کرے۔ وہ خود کمنٹ نہیں کرتے۔ ایک منظر نامہ ہے جس کو تخلیقی سطح پر قاری کے سامنے تحرک کے ساتھ پوری شعری اور تخلیقی فضا کے ساتھ سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ جاروبوں کے لیے وہ ایک کچرا ہے، ان کے لیے تو وہ ایک ملبہ ہے، ایک ریفیوج ہے، جس طرح پھلوں کے چھلکے ہوں گے۔ اسی طرح جاروب کشوں کے لیے یہ گاربیج (کوڑا کرکٹ) ہے، لیکن اس گاربیج کو اٹھاتے وقت وہ اسے کچرے اور

ملبے سے زیادہ حیثیت یا اہمیت نہیں دیتے تو وہ بے عقل تو ہیں۔ وہ بے عقل اس لیے ہیں کہ کیا وہ ان گٹھلیوں میں جن میں عشرتِ دزدیدہ ہے۔ اس عشرتِ دزدیدہ کو ری سائیکل کرنے کی کبھی اُن میں سوچ آئی ہے؟ کبھی اس کی کیمیا گری یا اس کی کراہت یا برات ہے، اس کی طرف کبھی ان کا دھیان گیا۔ ان کے لیے تو یہ معمول کی بات ہے۔ حال آں کہ یہ معمول کی بات نہیں ہے۔ یہ غیر معمولی صورتِ حال یا واقعہ ہے۔ تو وہ اس کو اپنی ڈیوٹی سمجھ کر باقی ملبے کے ساتھ اُٹھاتے ہیں۔ پھلوں کے چھلکوں، گتے کے ڈبوں اور دیگر کاٹھ کباڑ کے ساتھ عشرت دزدیدہ کی گٹھلیوں کو بھی ٹھکانے لگا دیتے ہیں۔ ایک وہ وقت تھا کہ عام آدمی اُس مقبرے کے اندر داخل ہونا تو کجا، خواب بھی نہیں دیکھ پاتا ہو گا، اب اُس کا مآل بنا دیا گیا ہے۔ اِسے بھی وقت کی جبریت کی ہی ایک شکل کہا جا سکتا ہے ۔

جب اطوار و تیرہ بن جاتے ہیں (۱۰) مجید امجد کی مذکورہ نظم بھی ہمارے رویوں میں ثنویت اور دوہرے پن کے ساتھ ساتھ سامنے اور بظاہر چھوٹے موضوع میں ایک بڑی اور حیرت سے ہم کنار کرنے والی نظم ہے۔ ہمارے سماجی رویوں میں بے حِسی کو بھی اس نظم میں موضوع بنایا گیا ہے۔

ہمارے رویوں میں بظاہر بے حسی ہے، یہ تو سامنے کی صورتِ حال ہے۔ مجید امجد ایک نہایت گہرا شاعر ہے، مجید امجد سامنے کی چیزوں میں کچھ نامعلوم اور اَن جانی کیفیات اور حسیات کو اُجالتا ہے۔ جب اطوار و طیرہ بن جاتے ہیں جو کہ بن جاتے ہیں۔ جس وقت لوگ عادی ہی بن جاتے ہیں۔ اُن کی عادات پختہ ہو جاتی ہیں اور جب لوگ عادی ہی بن جاتے ہیں۔ ان کی عادت پختہ ہو جاتی ہیں اور جب لوگ رسوم کی سطح پر زندہ رہنا شروع کر دیتے ہیں۔ رسومات کے ہی عادی ہو جاتے ہیں۔ مطلب لکیر کے فقیر ہو جاتے ہیں۔ وہ رسموں کے زنداں کے قیدی ہو جاتے ہیں اور اسی لکیر کو پیٹتے رہتے ہیں۔ نئی راہ دکھانے والوں کو برملا کاذب کہتے ہیں۔ ہر چیز سے چوں کہ زمانہ آشنا نہیں ہوتا تو ہر چیز، نئے احساس، نئے خیال، نئے فلسفۂ زیست سے زمانہ بدکتا ہے چوں کہ زمانہ جو ہے وہ راسخ العقیدگی میں مبتلا ہوتا ہے اور زمانہ جو ہے، وہ اسیر ہوتا ہے ایک جانی پہچانی معنویت اور جانی پہچانی رسمیات کا اسیر ہوتا ہے۔ ایسے میں کوئی نئی آواز آئے تو زمانہ فوری طور پر اُسے قبول نہیں کرتا۔ وہ روایتی کوڈز کو اس لمحے ڈی کوڈ کرنے کی سکت ہی نہیں رکھتا، وہ اس لیے کہ راسخ العقیدگی اور رسمیات کی جو سرشاری ہے، اس کا اپنا ایک سخت قسم کا جکڑ بند ہوتا ہے کہ ان سے بغاوت کرنے والی یا ان کو زندگی عطا کرنے والی جو نئی چیز ہے جو سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود جو ہوتے ہیں۔ ان کو فوری طور پر قبولنا آسان نہیں ہوتا۔

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد

سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا (غالب) (۱۱)

تو جو رسوم و قیود کی سرگشتگی اور خمار ہے، وہ تازہ ہوا، تازہ فلسفۂ زیست، تازہ زاویے، نئے رجحان جو ہیں ان کی فوری پذیرائی کے لیے تیار نہیں ہوتا چوں کہ اس نے رسمیات کی قید کو اپنا عقیدہ بنا لیا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کو اپنا عقیدہ خطرے میں نظر آتا ہے اور اس کا فوری ردِ عمل مخالفانہ ہوتا ہے، لیکن جب اس کی حقانیت کا زمانہ قائل ہو جاتا ہے تو اسی کی جس کی ایک دنیا مخالفت کرتی ہے یا مخالف ہوتی ہے۔ اسی چیز کو زمانہ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ مذہب کی سطح پر بھی ہوتا ہے اور یہ معاشرے کی سطح پر بھی ہوتا ہے۔ یہ ادب کی سطح پر بھی ہوتا ہے اور یہ فلسفے کی سطح پر بھی ہوتا ہے۔ یہ سائنس کی سطح پر بھی ہوتا ہے۔ ہر نیا رویہ، ہر نیا رجحان، ہر نئی تحریک کو مخالفین اور مخالفت کا سامنا کرنا پڑتا ہے، لیکن جب وہ اپنی جگہ بنا لیتے ہیں اور اپنی حقانیت بتا دیتے ہیں یا اپنی صداقت و حقانیت ثابت کر دیتے ہیں تو زمانہ پسپائی اختیار کر کے اس کو اپنا لیتا ہے۔ جیسے اُردو ادب میں آزاد نظم کا آغاز ہوا تو جو سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھے، انھوں نے کہا کہ یہ تو شاعری کا بیڑا غرق ہو گیا۔ شاعری کا مستقبل خطرے میں ہے۔ نثری نظم پر بھی ردِ عمل سامنے آیا۔ مذہب میں بھی اگر آپ کوئی اجتہادی رویہ اپنائیں تو جو تقلید کے اسیر ہیں، اُن کی طرف سے شدید ردِ عمل آئے گا۔ سائنس میں جب کسی بنی بنائی تھیوری کا بطلان ہوتا ہے تو اُس تھیوری کے ماننے والے اُس تھیوری کے رد عمل میں کھڑے ہو جاتے ہیں۔ یہ انسانی عادت اور یہ انسانی رویہ پوری زندگی پر منطبق ہوتا ہے ۔ آپ کے سامنے ایک نیا سورج طلوع ہو رہا ہے اور آپ پرانی روشنی اور مستعار اُجالے کے اسیرِ محض ہو کر رہ گئے ہیں، آپ نئے سورج کی مخالفت کرتے ہیں، لیکن نئے سورج نے تو اپنی جگہ بنانی ہے۔

یہ نقطۂ نظر نئی ہوا، نئے خیال، نئے احساس، نئے تصورات، نئی منطق، نئے فلسفے، یہ پسپا ہونے کے لیے نہیں ہوتے۔ اس کے پیچھے ایک اپنی نامیاتی قوت ہوتی ہے۔ صرف زمانہ ذہنی طور پر اور معاشرتی طور پر اس کے استقبال کے لیے تیار نہیں ہوتا۔

آئینِ نو سے ڈرنا، طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں (اقبال) (۱۲)

یہ ٹرانسزیشن ایک دوراہا ہے کہ ایک طرف روایت کا دریا ہے، اس میں آپ تیرنے کے خُوگر ہو گئے ہیں، اس کے پانیوں سے آشنا ہو گئے ہیں۔ ایک طرف نیا چشمہ ہوتا ہے، جس کے پانیوں سے اور جس کی کیمیا سے اور جس کی تاثیر سے آپ واقف نہیں ہیں اور آپ جس کے خوگر ہیں، یعنی پرانی چیزوں کے، پرانے اعتقادات کے، پرانے طرزِ زندگی کے، قدیم

فلسفوں کے، سو، آپ کو نئی چیزوں سے وحشت ہوتی ہے۔ نتیجتاً ردِ عمل آتا ہے، مزاحمت آتی ہے یعنی قدیم اور جدید کی جو کشاکش اور تصادم و آویزش ہے، وہ بسا اوقات خوں ریزی کا بھی باعث بن جاتی ہے۔ سر سید احمد خاں کو بھی اُن کے دور کے دیو بند، ندوۃ العلما کی جانب سے ردِ عمل کا سامنا رہا۔ سر سید احمد خاں کو تکفیری تک کہا گیا، لیکن آخری نتیجے کے طور پر اُن خیالات نے اور اُن رجحانات نے اپنے آپ نئی زندگی کی راہوں کا تعین کرنے میں آپ کو نئی روشنی سجھائی، نیا راستہ سجھایا۔ مجید امجد نہایت ملفوف انداز میں نئے خیال کو پیش کرتے ہیں :

جیسے پتلیاں بے بس ہو ہو کر اپنے آپ میں جم جائیں(۱۳)

جو اندھیرے میں رہنے کے خوگر ہیں، روشنی سے تو اُن کی آنکھیں چندھیا جاتی ہیں۔ جب تک نئی روشنی سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہ کریں۔ اگر ایک شخص کو ایک ہفتے کے لیے کسی ایک تاریک اور اندھیرے کمرے میں چھوڑ دیں اور پھر اچانک اُسے روشنی میں لے آئیں تو کیا حال ہو گا! وہ روشنی سے نہ صرف خوف زدہ ہو گا بلکہ روشنی کو قبول کرنے سے ہی انکار کر دے گا ۔

سوچوں کی آستینیں الٹا دینا(۱۴)

اس کی تجسیم کاری لائق تحسین ہے۔

آپ کو آستین اُلٹانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے؟ وہ اس لیے کہ اپنی اصل حالت میں آستین میلی ہو گئی ہوتی ہے یا اس کے اوپر داغ پڑ گئے ہوتے ہیں یا داغ لگ گئے ہوتے ہیں۔ آپ آستین اُلٹاتے ہی اس لیے ہیں کہ آپ کی آستین میلی ہو گئی ہے یا داغ دار ہو گئی ہے۔ آستین تو ایک استعارہ ہے یعنی جو قدامت ہے، وہ ایک طرح کی یبوشت پیدا کرتی ہے۔ قدامت ایک طرح کی بیزاری پیدا کرتی ہے۔ قدامت ایک سطح پر آ کر زندگی کے منفی رجحانات پیدا کرتی ہے۔

تھکا تھکا دل ہے۔ دل دراصل خیالات کی یبوشت اور تصورات کی یکسانیت سے تھکا ہے۔ دل تقلید سے تھکا ہے اور پھر اگر آستین اُلٹی جائے تو اس کا مطلب ہے کہ ایک نیا منظر نامہ اور ایک تازہ کاری سامنے آئے گی۔ اگر آپ کی آستین پر دو چار داغ لگے جو کہ ایک سامنے کا منظر ہے۔ اب آپ نے کسی محفل میں جانا ہے اور آپ نے کسی کا سامنا کرنا ہے تو یا تو آپ قمیص بدلیں گے اور اگر ایسا محل نہیں ہے تو آپ آستین اُلٹا دیں گے تاکہ داغ جو ہیں، وہ چھپ جائیں اور تازہ پن اور اُجلا پن، سامنے آ جائے، یہ صورت حال ہے۔

جیسے دل کو سیدھی راہ پہ لانے کا عندیہ

بے دھیانی میں داڑھ تلے پس جائے(۱۵)

نئے فلسفۂ زندگی کو، نئے خیالات کو، نئے افکار کو روایتی لوگ قبول نہیں کرتے۔ داڑھ تلے پس کر ایک ثابت چیز ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔ مطلب بے شناخت ہو جاتی ہے یعنی اپنی اصل کو وہ کھو بیٹھتی ہے۔ داڑھ تلے پس کر وہ اپنی اصل ماہئیت کو، پہچان کو گنوا بیٹھتی ہے، مسخ ہو جاتی ہے۔

جیسے جی کو دُکھانے والی چیزیں سامنے آآ کر

بے حس نظروں کا روزینہ بن جائیں(۱۶)

یہاں کنکریٹ صورتِ حال نہیں ہے۔ ایک ایبسٹریکشن (تجریدی صورتِ حال) ہے اور اس تجریدی صورتِ حال کا بیان بھی مجرد سطح پر ہی کیا گیا ہے۔ تبدیلی کی آب وہوا، نئے خیالات کا چلن اگر اس کے لیے، آپ ذہنی طور پر اور دلی طور پر آمادہ نہ ہوں اور اس کے لیے کام بھی نہ کیا ہو، بالکل ایسے جیسے زمین اس وقت تک نیا میسج قبول نہیں کرتی جب تک کہ اس میں موزوں ترین انداز سے ہل نہ چلایا گیا ہو، جب تک اس میں وَتر نہ ہو، بیج بھی ضائع جاتا ہے اور زمین کی فرسودگی کا عمل بھی تیز تر ہو جاتا ہے۔ نئے بیج کی قبولیت کے لیے زمین کی تیاری، ہمواری اور زمین کی سازگاری بہت ضروری ہوتی ہے۔ ورنہ بیج کتنا ہی طاقت ور کیوں نہ ہو، وہ نمو کے عمل سے نہیں گزرتا۔ یہاں پر بھی روایت کا جو جکڑ بند ہے اور روایت کی جو کہنگی اور فرسودگی ہے۔ اس میں نئے خیالات کو نئے رجحانات اور نئی تحریکات کو اور نئے فلسفۂ زندگی کو پنپنے کے لیے آپ کو ہوم ورک کرنے کی، آپ کو گراؤنڈ لیول پر ورک کرنے کی، آپ کو ہل چلانے کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر آپ نے اپنے حصے کا ہوم ورک اور گراؤنڈ ورک نہیں کیا تو پھر نئے سے نیا خیال، طاقت ور سے طاقت ور تحریک کا بھی یہی حشر ہوتا ہے کہ جیسے کوئی ثابت و سالم چیز دانتوں یا داڑھوں تلے پس کر آمیزہ اور سفوف بن جائے، سفوف کی شکل اختیار کر جائے اپنی اصلیت اور ماہیئت کو کھو دے مطلب ریزہ ریزہ ہو کر بے پہچان ہو کر رہ جائے۔

اگر نظر کے اندر نئے امکانات کی نمو اور استقبال کی گنجایش نہیں ہے تو بے حس نظروں کے سامنے روزمرہ کی سطح پر جو واقعات ہوتے ہیں، وہ روزمرہ کا حصہ بن جاتے ہیں، وہ روزانہ کا معمول اور روٹین بن جاتے ہیں تو نظر کی بے حسی دُور کرنے کے لیے اور دل کی یبوشت کو ختم کرنے کے لیے روایت کے استحکام نے جس کو پختہ تر کر دیا ہے۔ اُس کے لیے ضروری ہے کہ آپ کا کوئی ہوم ورک ہو، آپ کا کوئی گراؤنڈ ورک ہو۔ آپ کی کوئی تیاری ہو اور اگر اس تیاری کے بغیر ذہنی اور عملی تیاری کے بغیر یہ کیفیات رونما ہو جاتی ہیں تو پھر ان کا مآل وہی ہوتا ہے، جیسے بے حس نظروں کے سامنے بڑی سے بڑی چیز

بھی روزمرہ بن کے رہ جاتی ہے۔ جیسے داڑھ تلے آ کر لقمہ بے حیثیت اور بے شناخت ہو جاتا ہے۔ نیا پن کتنا ہی طاقت ور کیوں نہ ہو، نیا پن کتنا ہی خوش آیند کیوں نہ ہو! نئے پن کو اپنی جگہ بنانے کے لیے سازگار موسم، ماحول اور آب و ہَوا کی ضرورت ہوتی ہے، اسے سازگار اور قبولیت عطا کرنے والی زمین کی ضرورت ہوتی ہے اور نئے خیالات کی ترویج اور تشکیل اُس وقت تک ممکن نہیں ہوتی جب تک کہ آپ کا ہوم ورک اور گراؤنڈ ورک مناسب طریقے سے نہ کیا گیا ہو! بیج بڑا طاقت ور ہے، اگر اس کو سازگار آب و ہوا، موسم اور زمین کی قبولیت نہیں ملتی تو اکیلا بیج کیا کرے گا! سرسید احمد خاں نے پہلے ہوم ورک اور گراؤنڈ ورک کیا تھا۔ پہلے تھنک ٹینک خیال احباب کو یکجا کیا تھا اور پھر سرسید تحریک یا علی گڑھ تحریک شروع کی تھی اور ان احباب کے ذمے لگایا کہ اردو نثر میں نئے خیالات اور نئے مضامین کی ترویج کریں اور انھوں نے اس کے تحت ایک ذہنی انقلاب برپا کیا۔ اس کے بعد انھوں نے عملی صورت میں علی گڑھ کالج اور سرسید تحریک کی صورت میں کام کیا، لیکن علی گڑھ کالج بنانے سے پہلے انھوں نے گراؤنڈ ورک مکمل کیا تھا۔ نہ صرف انھوں نے خود لٹریچر تخلیق کیا بلکہ انھوں نے ہم خیال ساتھیوں کی ایک ٹیم بنائی اور جدید موضوعات اردو نثر کے وظیفہ کے ذریعے نئے خیالات کو افزایش کے لیے بھرپور توانائی کے ساتھ کام کیا۔ ظاہر ہے کہ نئے خیالات کی ترویج اس لیے بھی ممکن ہوئی وہ جو کارل مارکس نے کہا تھا کہ انقلاب کے لیے تین عناصر و عوامل کا ہونا ضروری ہے:

جب تک یہ تینوں عناصر نہیں ہوتے، کوئی جوہری تبدیلی ممکن نہیں۔ دنیا میں کوئی انقلاب اور کوئی تبدیلی روزمرہ کی تبدیلی کی یہاں بات ہرگز نہیں ہے، میں نے شرٹ تبدیل کر لی ہے تو یہ تبدیلی ہے، یہ تبدیلی نہیں ہے بلکہ جوہری تبدیلی یا انقلاب، انقلاب بڑا لفظ ہے۔ ہم نے فیشن کی رو میں آ کر انقلاب کو بھی فیشن ہی بنا دیا ہے۔ کوئی جوہری تبدیلی، اس وقت تک میسر نہیں آتی، جب تک کہ یہ تینوں عوامل میسر نہ ہوں! ورنہ خیال کتنا ہی طاقت ور کیوں نہ ہو، رجحان کتنا ہی طاقت ور کیوں نہ ہو! جب تک کہ اُس کے لیے آپ سازگار ماحول اور آب و ہوا پیدا نہیں کریں گے اور اس کی قبولیت کے لیے آپ گراؤنڈ ورک نہیں کریں گے۔ اس کا حال وہی ہو گا جو بے حس نظروں کے سامنے آ کر مناظر کا ہوتا ہے یا دانت تلے آ کر ایک لقمے کا ریزہ ریزہ اور بے پہچان ہونے کی صورت میں مآل کار ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد مرتب ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص۔ ۴۹۷۔۴۹۶

۲۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۴۹۶

۳۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۳۶۶

۴۔ حفیظ ہوشیار پوری، مقامِ غزل (کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۸ء)، ص۔ ۵۷

۵۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۳۶۶

۶۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۳۶۷

۷۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۳۶۷

۸۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۳۶۷

۹۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد مرتب ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص۔ ۱۵۷

۱۰۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۵۹۸

۱۱۔ اسد اللہ خاں غالب، دیوانِ غالب (لاہور: مکتبہ تعمیرِ انسانیت، ۱۹۹۸ء)، ص۔ ۶۹

۱۲۔ محمد اقبال علامہ، کلیاتِ اقبال، (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۹۰ء)، ص۔ ۱۷۸

۱۳۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد مرتب ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)، ص۔ ۵۹۸

۱۴۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۵۹۸

۱۵۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۵۹۸

۱۶۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۔ ۵۹۸