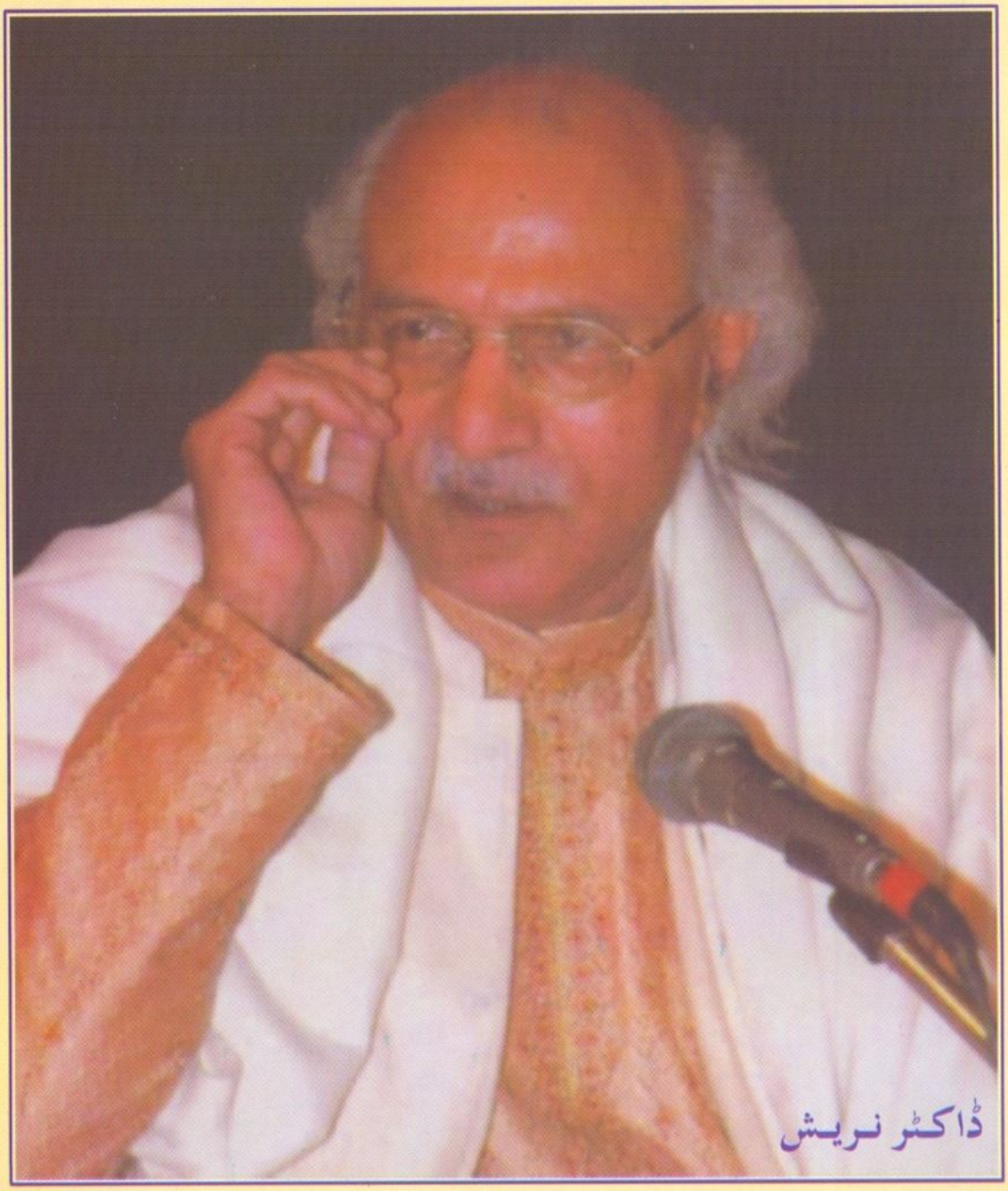
سہ ماہی

اردو ادب



ڈاکٹر نریش

انجمن ترقی اردو (ہند) کی نئی کتاب

سرمایۂ کلام

منیب الرحمٰن

- منیب الرحمٰن صاحب اپنے مخصوص تخلیقی مزاج اور اظہار کے منفرد رویّوں کی وجہ سے جدید نظم کے ایک ممتاز اور اہم شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں۔
- منیب الرحمٰن صاحب کی تمام نظمیں جو اُن کے مختلف مجموعوں میں شامل ہیں، زیرِ نظر کتاب میں یکجا کر دی گئی ہیں۔ یہ مجموعے اب مشکل سے دستیاب ہوتے ہیں۔ نظموں کے علاوہ اِس کتاب میں وہ چیزیں بھی شامل ہیں جو فی الحال غیر مطبوعہ ہیں یا وقتاً فوقتاً صرف رسالوں میں چھپی ہیں۔ اس طرح یہ کتاب شاعر کی اب تک کہی ہوئی تمام نظموں کا مکمل مجموعہ ہے۔
- منیب الرحمٰن صاحب کے کلام میں متفرق ادبی رجحانات پائے جاتے ہیں جو جدید اردو شاعری کی تشکیل میں کارفرما رہے ہیں۔ بہ قولِ شمس الرحمٰن فاروقی: ''منیب الرحمٰن نے ترقی پسندی اور حلقۂ اربابِ ذوق دونوں کے زمانے دیکھے ہیں۔ انھیں دونوں کی وراثت پہنچی ہے، براہِ راست نہیں بلکہ کلاسکی دھوپ چھاؤں سے ہوکر۔ اُن کی شاعری نئے ادب کی ایک اہم منزل ہے۔ یہ وہ منزل ہے جہاں سے جدیدیت کی راہیں کلاسکی نوآبادیوں کی طرف مڑ سکتی ہیں''۔

ضخامت: 512 صفحات —— قیمت: 500 روپے

سہ ماہی

اردو ادب

مدیرِ اعلا

صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

اطہر فاروقی

معاون مدیر

سرور الہدیٰ

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

مجلسِ مشاورت: ●پروفیسر شمیم حنفی ●پروفیسر محمد ذاکر ●ڈاکٹر فیروز دہلوی

شمارہ:251، جلد:63 (جولائی تا ستمبر 2019)

قیمت: فی شمارہ:150 روپے، سالانہ 600 روپے
(Subscription Annual: Rs 600, Per issue: Rs 150)

غیر ممالک کے انفرادی خریداروں کے لیے یہ رقم 40 امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ 150 امریکی ڈالر ہوگی جب کہ اداروں کے لیے زرِتعاون کی رقم 50 ڈالر فی شمارہ اور 200 امریکی ڈالر سالانہ ہوگی۔
(غیر ممالک کے لیے ایک شمارے کی پوسٹیج اور پیکیجنگ پر تقریباً 500 روپے خرچ آتا ہے)

● 'اردو ادب' منگوانے کے لیے رقم ڈرافٹ یا منی آرڈر سے 'انجمن ترقی اردو (ہند)' کے نام ارسال کیجیے۔ یہ رقم بینک ٹرانسفر سے بھی روانہ کی جاسکتی ہے مگر اس کے بعد رقم بھیجنے والے حضرات کو خط یا ای میل کے ذریعے بینک ٹرانسفر اور رقم بھیجنے کے مقصد کی تفصیلات سے سرکولیشن انچارج کو ان کی ای میل آئی ڈی rahmaniamirulhasan@gmail.com پر مطلع کرنے کی زحمت کرنا ہوگی۔
بینک ٹرانسفر کے لیے متعلقہ تفصیلات یہ ہیں:

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), A/c No 0158201000018
IFSC: CNRB0000158, Canara Bank, D.D.U. Marg, New Delhi - 110002

تخلیقات روانہ کرنے یا ان کی اشاعت سے متعلق معلومات حاصل کرنے کے لیے
جناب عبدالرشید صاحب سے ان کے سیل فون نمبر 0091-9990972397 اور
ای میل: rasheedblue@gmail.com پر بھی رابطہ کیا جاسکتا ہے

مدیر : اطہر فاروقی
مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002
پرنٹر پبلشر : عبدالباری
سرکولیشن انچارج : امیر الحسن رحمانی (Cell Phone: 0091-9990068416)
مطبوعہ : اصیلا آفسٹ پرنٹرس، 1307-08، کلاں محل، دریا گنج، نئی دہلی-110002

Printed and published by **Abdul Bari** on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue, New Delhi-110002
and printed at at Asila Offset Printers,
1307-08, Kalan Mahal, Darya Ganj, New Delhi-110002
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
Website: www.atuh.org, E-mail:urduadabquarterly@gmail.com
Ph: 0091-11-23237722, 23237733

فہرست

اداریہ	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
سلام مچھلی شہری (کچھ میں بھی کم شریر نہیں زندگی کے ساتھ)	بیدار بخت	7
امریتا پریتم کی آتم کتھا	فوزیہ خانم	24
بیگ احساس کا افسانوی فن (''دخمہ'' کی روشنی میں)	فیروز عالم	51
گوشۂ انور سجّاد		
میں اور میرا فن	انور سجاد	84
اس ترجمے کی کہانی	انور سجاد	89
انور سجاد	سرور الہدیٰ	93
گوشۂ ڈاکٹر نریش		
ڈاکٹر نریش: ایک اجمالی جائزہ	جوگندر پال	107
ڈاکٹر نریش کے افسانوی سروکار	قمر رئیس	110
ڈاکٹر نریش میری نظر میں	کرامت علی کرامت	113
ڈاکٹر نریش میری نظر میں	امانی ندوی	115
ڈاکٹر نریش کی افسانہ نگاری	عبدالمتین جامی	120
ڈاکٹر نریش بہ طورِ افسانہ نگار (ایک مختصر جائزہ)	آر.ڈی.شرما تاثیر	128
ڈاکٹر نریش بہ حیثیت ڈرامہ نگار	دیوان سنگھ ناگپال	135
ڈاکٹر نریش-گائتری بنام کلمہ	ناشر نقوی	140
ڈاکٹر نریش کی شاعری (روایت سے جدّت تک)	ضیاء الرحمٰن صدیقی	148
غزلیں	ڈاکٹر نریش	153
شخص اور شاعر		
نسرین انجم بھٹی (اپنے بن باس کے ساتھ)	شمیم حنفی	156
خصوصی گوشہ		
شجرِ خاندان کا ایک بوسیدہ ثمر (خواجہ احمد عباس)	ترجمہ: ڈاکٹر نریش	165
سنیما		
بالی ووڈ کے فلمی نغموں میں اردو تلفظ کا بدلتا ہوا منظر نامہ (ایک لسانی جائزہ)	رضوان احمد ترجمہ: وسیم احمد علیمی	176
کتاب اور صاحب کتاب		
حکیم احسن اللہ خاں (مصنف: پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن)	مبصر: مولا بخش	202

گزارش

قلم کار حضرات سے درخواست ہے کہ وہ اپنی تخلیقات اور مضامین
سہ ماہی 'اردو ادب' کی ای میل آئی ڈی:
urduadabquarterly@gmail.com
پر ارسال کریں اور مضامین کی اشاعت سے متعلق معلومات کے لیے
جناب عبدالرشید سے ان کے موبائل نمبر:0091-9990972397 اور
ای میل: rasheedblue@gmail.com پر رابطہ کریں۔
'اردو ادب' کے سرکولیشن سے متعلق معلومات کے لیے جناب امیر الحسن
(سرکولیشن انچارج) سے اُن کے موبائل نمبر:0091-9990068416
اور ای میل: rahmaniamirulhasan@gmail.com
پر رابطہ کریں
مندرجۂ بالا دونوں ہی حضرات سے موبائل پر رابطہ صرف دفتر کے
اوقات میں کریں تا کہ آپ کے حکم کی فوراً تعمیل ہو سکے
(ادارہ)

اداریہ

زندگی کے ایک لمحۂ گزراں کو گرفت میں لے کر اس کے جملہ پہلوؤں کو اُجاگر کرنا اور تجزیے کے ذریعے اس سے واقفیت کو عام کرنے کی کوشش صحافت کا کام ہے۔ جن اطلاعات پر صحافت منحصر ہے وہ ایک عہد یا علاقے کی سوانح کا حصّہ ہیں۔ عام زندگی میں اطلاعات سے دل چسپی اس کی دور دور تک رسائی اور وقت گزرنے کے ساتھ ہمارے رویّوں اور نقطۂ نظر کی تشکیل میں اس کا دخل آج کے حالات میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اس نے ہماری نفسیات پر اثر ڈالا ہے اور جمہوری وسائل کے ذریعے اس کی اثر انگیزی نے ظاہر کر دیا ہے کہ اس کا حاوی ہونا کوئی حیرت کی بات نہیں بلکہ وقت کا تقاضا ہے۔

اس سارے منظر نامے میں ادب جو خود زندگی اور زمانے کی سوانح ہے، کیا حقیقت رکھتا ہے؟ انسان کے فکر و خیال کے جمالیاتی عنصر کو ڈھالنے کے لیے ادیب یا شاعر کے تخلیقی مزاج سے ہمکنار ہوتا ہے۔ چناں چہ بنیادی طور پر ایک ہی سرچشمے سے برآمد ہونے کے باوجود اپنی فطرت میں مختلف ہوتے ہیں۔ ادب اور صحافت کے درمیان ایک خطِ فاصل خود بہ خود وجود میں آجاتا ہے۔ پریم چند کا ''گئودان'' اور ''کفن'' ہمارے سامنے کے المیے ہیں مگر وہ جس کیفیت کو جنم دیتے ہیں وہ وقت کے ساتھ ختم نہیں ہوتی بلکہ دوام عطا کرتی ہے اُس انسانی صفت اور اُس رشتے کو جو ہمارے اندر سویا ہوا تھا۔

چناں چہ ہمارا کام نہ صحافت کو رد کرنا ہے اور نہ ادب کو مصنوعی بلندیوں تک پہنچانا، بلکہ دونوں کی قدر و قیمت کو پہچاننا اور ان کے صحیح مقام پر اصرار کرنا ہے۔

غالبؔ کا ایک شعر مجھے وقت بے وقت یاد آتا ہے:

ہوئی مدت کہ غالب مرگیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا

''جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا'' یہی وہ سوال ہے جو پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے اور جس کو سوچتے رہنا ادیب کا اصل کام ہے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

سلامؔ مچھلی شہری

کچھ میں بھی کم شریر نہیں زندگی کے ساتھ

یہ کوئی 1952 یا 1953 کی بات ہے۔ دلّی کے ایک مشاعرے میں، میں بھی اپنے دوستوں کے ساتھ موجود تھا۔ جب سلامؔ مچھلی شہری کے پڑھنے کی باری آئی تو ہم کم سن دوست 'مچھلی شہری' جیسے غیر شاعرانہ نام سے بہت محظوظ ہوئے اور فوراً ہی یہ فیصلہ کر لیا کہ یہ 'مچھلی شہر' جیسے ہی شعر سنائیں گے، مگر سلامؔ جھومتے ہوئے آئے اور نشے کی سی لکنت میں ایک ایک لفظ جما کر اپنی نظم تحت اللفظ میں پڑھنے لگے تو ہم ان کے بارے میں پہلے سے قائم کی ہوئی رائے بھول کر ان کی نظم میں گم ہو گئے:

تم چنبیلی کی طرف صبح کو آیا نہ کرو
باغ میں منچلے بھونرے بھی اڑا کرتے ہیں
وہ نشانہ جو بنا لیں گے تو پھر کیا ہوگا

کم عمری میں شعر کی گہرائیوں میں پہنچنے کی سمجھ تو نہ تھی، مگر الفاظ کی سادگی اور شعر کی نغمگی نے دل پر ایسا اثر کیا کہ سارے مشاعرے کے دوران ذہن میں بس یہی گونجتا رہا:

بار بار آئینے کے پاس بھی جایا نہ کرو
بعض آئینے بھی جاندار ہوا کرتے ہیں
وہ جو سینے سے لگا لیں گے تو پھر کیا ہوگا

اس روز سے سلامؔ مچھلی شہری ہمارے ہیرو بن گئے۔ اب اپنے لڑکپن کے شعری ذوق کی سادہ لوحی

پر مسکراتا تو ضرور ہوں، مگر سلامؔ کی شاعری کو تفصیل سے پڑھنے کے بعد اس پر بھی یقین رکھتا ہوں کہ جدید اردو شاعری میں اس شاعر کا رُتبہ بہت اہم ہے، نہ صرف کلام کی ندرت اور بے ساختگی کی وجہ سے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ اس نے اردو شعر میں ہیئت کی نئی راہیں کھولی تھیں۔

یہ درست ہے کہ سلامؔ کی زندگی میں ان کے کلام پر بہت لکھا گیا تھا، مگر وہ مضامین جو میری نظر سے گزرے ہیں، عام طور سے سطحی تھے۔ سلامؔ کی شاعری کو اکثر نظر انداز کیا گیا ہے، جن کی ممکن وجوہات کا بیان آگے آئے گا۔ پہلے ان کی زندگی کا مختصر سا احاطہ کر لیا جائے۔

عبدالسلام ضلع جونپور کے ایک قصبے مچھلی شہر کے محلے 'مولویانہ' کے ایک تنگ، شکستہ اور مٹی کے مکان میں پیدا ہوئے تھے۔ والد عبدالرزاق سنّی مسلمان تھے اور والدہ کا تعلق شیعہ فرقے سے تھا۔ اسکول کے رجسٹر کے مطابق عبدالسلام کی تاریخِ پیدائش یکم جنوری 1921 تھی، مگر جیسا کہ سلام نے خود لکھا ہے کہ ان گھرانے میں تاریخ پیدائش لکھنے کا رواج نہیں تھا[۲]۔ غالباً وہ اس تاریخ سے ایک ڈیڑھ سال پہلے پیدا ہوئے تھے۔ ان کے والد عبدالسلام کو مولوی بنانا چاہتے تھے۔ بچپن سے ہی ان کو قرآن پڑھایا گیا۔ ان کے کچھ سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ انھوں نے بچپن میں ہی قرآن حفظ کر لیا تھا، مگر عزیز اندوری (ولادت 1932) کا کہنا ہے کہ بقول بیگم سلامؔ ''انھوں نے سولہ پارے حفظ کیے تھے''[۳]

سلامؔ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ان کے قصبے میں ''زمین داروں کا کامگار لڑکیوں یا عورتوں سے عشق بہت معمولی بات تھی۔ ہمارے پاس بھی کچھ کھیت تھے اور ہم بھی اس بیماری کا شکار تھے''[۴] عجب نہیں کہ یہی 'بیماری' ان کی نظموں میں مختلف صورتوں میں اکثر ظاہر ہوتی رہی۔

سلامؔ نے شاعری مڈل اسکول کی طالبِ علمی کے دوران شروع کر دی تھی، مشاعروں میں پڑھنے بھی لگے تھے اور داغؔ (1831-1905) کے شاگرد متینؔ مچھلی شہری کے باقاعدہ شاگرد بھی ہو گئے تھے مگر چوں کہ متین رسیا تھے داغؔ کے رنگ کے اور سلامؔ شاعری میں کوئی نئی بات کہنا چاہتے تھے، یہ سلسلہ ڈیڑھ سال سے زیادہ نہیں چلا۔ مالک رام (1906-1993) نے لکھا ہے کہ ''بعض دوسرے حضرات کی طرح انھوں نے کبھی استاد کے خلاف ایک لفظ نہیں لکھا، نہ ان سے اصلاح لینے کے واقعے کو غلط بتایا''[۵] نہ صرف یہ بلکہ انھوں نے شروع میں ہی متینؔ کی عظمت کا اعتراف اپنی ایک نظم 'ادبی تغیر' میں اس طرح کیا تھا:

کسی سے لوں نہ اب اصلاح تو کیوں یہ اڑاتے ہو
کہ میں استاد کے احسان سے انکار کرتا ہوں

متین یادگار داغ سے پیکار کرتا ہوں
ادب کرتا ہوں، مجھ کو فخر ہے ان کی فضیلت کا
قدیم اسکول کے اس آخری شاعر کی عظمت کا
مگر حاجت نہیں تنہا عروضوں اور زبانوں کی
ولی سے داغ تک بکھرے ہوئے یکساں فسانوں کی
نئے شاعر تو تغیر ادب کے گیت گاتے ہیں

مچھلی شہر میں مڈل اسکول کی تعلیم کے بعد میٹرک کرنے سلامؔ 1935 میں فیض آباد چلے گئے اور نظم اور نثر دونوں میں لکھنے لگے۔ یہیں ان کی شاعری پروان چڑھی اور طالبِ علمی کے زمانے میں ہی وہ ایک رسالے ''نغمہ'' کے مدیر بھی ہوگئے۔ یہ رسالہ مالی مشکلات کی وجہ سے بہت دن نہ چل سکا۔ فیض آباد سے انھوں نے میٹرک پاس کیا، مگر اس کے بعد یونیورسٹی کی تعلیم اقتصادی حالات کی وجہ سے جاری نہ رکھ سکے۔

11 دسمبر 1941 میں سلام کی شادی ان کے خاندان کی لڑکی رابعہ خاتون سے ہوگئی۔ شادی کے فوراً بعد ان کو الٰہ آباد یونیورسٹی کی لائبریری میں ایک معمولی سی ملازمت مل گئی۔ اس وقت تک سلامؔ مشاعروں کے مشہور شاعر ہو چکے تھے۔ 1942 کے آخر میں آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ میں بطور اسکرپٹ رائٹر کے ملازمت مل گئی اور وہ لکھنؤ آ گئے۔

سلامؔ نے اپنے ایک خودنوشت سوانحی مضمون میں لکھا: ''میری بیشتر مشہور نظمیں فیض آباد کے دور کی یادگار ہیں۔ اعظم گڑھ (یو. پی.) کے یحییٰ حنفی نے اس زمانے میں میری نظموں کا ایک مجموعہ 'میرے نغمے' نکلوایا، جس کا ایک حصہ سامراجی ایجنٹوں کی ہدایت کے بموجب چھپنے کے باوجود پریس ہی سے نکال دیا''۔[6] مجموعے کے دو حصے تھے، ایک کا عنوان 'پھول' تھا اور دوسرے کا 'انگارے'۔ 'پھول' کی 53 نظمیں اور کوئی 25 پوری اور ادھوری غزلیں 'بکھرے ہوئے پھول' کے عنوان سے کتاب میں شامل ہیں، مگر 'انگارے' کی 45 نظموں کے صرف عنوان ہی فہرست میں شامل ہیں۔ ان میں سے صرف 8 نظمیں مختلف ذرائع سے مل سکی ہیں جو زیرِ نظر مجموعے میں شامل کر لی گئی ہیں، باقی نظمیں کہیں نہیں ملیں۔ میرے پاس جو 'میرے نغمے' کا نسخہ ہے اس میں وہ صفحہ غائب ہے جس پر اشاعت کی تاریخ لکھی ہوتی ہے، مگر کتاب کے آخری صفحے پر اردو سوسائٹی لکھنؤ کا وہ نوٹ ہے جس میں لکھا ہے 'انگارے' کا حصہ ضبط کر لیا گیا ہے[7]۔ اس نوٹ پر یکم ستمبر 1940 کی تاریخ درج ہے۔

حیات اللہ انصاری (1911-1999) اگست 1937 سے اگست 1942 تک ہفتہ وار اخبار

'ہندوستان' کے ایڈیٹر تھے۔ انھوں نے سلامؔ کی وفات پر ایک تعزیت نامہ لکھا، جس میں یہ دعویٰ بھی کیا تھا: ''سلامؔ کی شاعری کی ابتدا میری ادارت میں نکلنے والے 'ہندوستان' سے ہوئی تھی۔ پھر چار سال بعد میری ہی نگرانی اور اہتمام سے ان کا پہلا مجموعہ 'میرے نغمے' شائع ہوا جو کافی مقبول ہوا اور سلامؔ کو شاعروں میں باوقار جگہ مل گئی''۔[8] یہ دعویٰ ناقابلِ یقین ہے، اس لیے کہ سلامؔ نے اپنے سوانحی مضمون میں ایک جگہ نہیں بلکہ دو جگہ لکھا ہے کہ 'میرے نغمے' یحییٰ حنفی نے چھاپے تھے[9]۔ یہی نہیں بلکہ مجموعے کے شروع میں 'شکریہ' کے عنوان سے یہ نظم بھی لکھی تھی:

یحییٰ، مرے برادر و مشفق قبول ہو
اس لطف دلنواز عنایت کا شکریہ
میرا سخن کہ بیکس سرمایۂ نمود
میرے سخن کے بار اشاعت کا شکریہ
'الفت' کہ ایک لفظ صد احساس درکنار
اے دوست! اس خموش محبت کا شکریہ

یہ بات بھی غور طلب ہے کہ 1940 میں جب سلامؔ نے 'میرے نغمے' کا کلام مرتب کیا تھا، وہ فیض آباد میں تھے۔ جیسا کہ اوپر لکھا ہے، وہ لکھنؤ 1942 میں آئے جب ان کی ملاقات حیات اللہ انصاری سے ہوئی ہوگی۔ حیات اللہ انصاری کا یہ بیان بھی دل کو نہیں لگتا: ''سلامؔ نظمیں لکھا کرتے تھے اور ان کے بارے میں مجھ سے باتیں بھی کیا کرتے تھے۔ ان کو بحث کرنی تو آتی نہ تھی، لیکن جو بات اپیل کرتی تھی اس پر سوچتے رہتے تھے۔ دو سال کی مشق، بحث اور مباحثے سے سلامؔ نے کافی ترقی کر لی تھی۔ اب ان کے کلام کو نیا ادب میں جگہ ملنے لگی تھی۔ تخیل اور تخییل کی بحث تو دو سال تک چلی''۔ 'تخیل اور تخییل' والی بات بھی میری سمجھ میں نہیں آئی۔ سلامؔ نے دونوں الفاظ اپنی شاعری میں کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ لغات بتاتی ہیں کہ پہلے لفظ کا ایک مطلب ہے وہ خیال جو شاعر نظم کرتا ہے، اور دوسرے کا مطلب ہے 'قوت خیال'۔ سلامؔ پرانے خیال کے نقادوں سے بہت خوش نہیں تھے۔ انھوں نے اپنے پہلے مجموعے میں ایک نظم لکھی تھی 'نقادوں سے' کے عنوان سے:

مجھے معاف ہو اے ناقد زبان و ادب
قیود فن سے اگر دور ہوں میرے جذبات
تری کتاب میں شاید ''ادب برائے ادب''
مرے خیال میں لیکن ''ادب برائے حیات''

1940 میں میراجی (1912-1949) نے سلاؔم کو مشورہ دیا کہ ''بے تکلفی سے میرا خیال ہے کہ تم ایک روز ملک کے اچھے شاعر بنو گے اور میں تمھاری شاعری پر مضمون بھی لکھوں گا۔ لیکن دو باتوں کا خیال ضرور رکھا کرو۔ پہلی بات تو یہ کہ زیادہ کہنے کی کوشش نہ کرو۔ اس سے تحریک شعری کی شدت کم ہو جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ کے انتخاب، ان کی بندش اور نشست کے متعلق زیادہ غور کیا کرو''[10] میراجی جیسے زیرک نقاد نے 1944 میں سلاؔم کی پانچ نظموں کا تجزیہ شائع کیا تھا، جن کا ذکر آگے آئے گا۔

1941 یا 1942 میں جب سلاؔم الہ آباد یونیورسٹی کی لائبریری میں نوکری کرتے تھے، مکتبہ اردو، لاہور، کے چودھری برکت علی اور چودھری نذیر احمد ان سے ملنے آئے کہ وہ ان کا نیا مجموعۂ کلام اپنے ادارے سے چھاپنا چاہتے ہیں۔ یہ مجموعہ 'وسعتیں' کے عنوان سے 1944 میں چھپا[11]، جب سلاؔم آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ میں کام کرنے لگے تھے۔ اسی سال سلاؔم کے گیتوں اور غزلوں کا مجموعہ شاہد احمد دہلوی (1906-1967) کے ادارے ساقی بک ڈپو، دہلی نے 'پائل' کے عنوان سے چھاپا[12]۔ مجموعے کا دیباچہ خود سلاؔم نے 'میں گیت بھی لکھنے لگا ہوں' کے عنوان سے لکھا تھا، جس میں صرف ان کے ریڈیو کے افسروں کا ذکر اور شکریہ تھا۔ کتاب کا انتساب 'اپنے اسٹیشن ڈائریکٹر جے. کے. مہرا (ایم. اے.)' کے نام تھا۔ 'پائل' میں 74 گیت ہیں، جو ریڈیو سے نشر ہونے کے لیے لکھے گئے ہوں گے، اور 16 غزلیں ہیں۔

مجموعہ 'پائل' کے دیباچے اور انتساب سے سلاؔم کی 'فدویت' بھی ظاہر ہوتی ہے جس کے تحت وہ صاحب اثر لوگوں کے قصیدے ذاتی مفاد کے لیے لکھتے تھے۔ عزیز اندوری نے اس 'فدویت' کا ذمہ داران کی 'قصباتی ذہنیت' کو ٹھہرایا ہے[13]۔ سلاؔم کو خود بھی اپنی اس کمزوری کا احساس ہوگا، شاید اسی لیے انھوں نے اپنی عمر کے آخری سالوں میں لکھا تھا:

سلاؔم اس مصلحت کوشی سے اب بھی باز آجاؤ
کہ تاریخ ادب کے سخت پیمانے بھی ہوتے ہیں

سلاؔم کے روپے پیسے سے غیر معمولی لگاؤ کو کچھ لوگ ان کے کردار کا جھول سمجھیں یا اس بات کا اعتراف کہ ان کے ذرائع محدود تھے اور خواہشیں لامحدود۔ جو بھی ہو، خود سلاؔم اپنے اس رجحان کو اپنی کمزوری سمجھتے تھے۔ 'پائل' کے دیباچے میں ان کا یہ جملہ اس کی تصدیق کرتا ہے: ''پیسہ، پیسہ، خدا جانے اس وقت جب کہ میں اپنے گیتوں کے بارے میں لکھ رہا ہوں 'کمبخت پیسہ' میرے دماغ پر کیوں چھایا جا رہا ہے۔ میں پہلے تو ایسا نہیں تھا۔ یہ ذلیل تبدیلی کیوں؟'' اپنی

کمزوری کے اعتراف کے باوجود وہ ہمیشہ مشاعروں کی شرکت کے لیے معاوضے کے لیے منتظمین سے سودا کرتے تھے اور رسالوں کے مدیروں سے اپنے شعروں کی اشاعت کے لیے معاوضہ بھی طلب کرتے تھے۔ اس بیان کی تصدیق میں عزیز اندوری نے اپنی کتاب میں رسالوں کے مدیروں کے خطوط کے کئی اقباسات شامل کیے ہیں۔ مثال کے طور پر میراجی (1921-1949) کا یہ اقتباس یہاں درج کیا جاتا ہے جو انھوں نے رسالے 'ادبی دنیا، لاہور' کے مدیر کی حیثیت سے لکھا ہوگا:

''معاوضہ کے متعلق جو آپ نے پوچھا ہے اس کے متعلق 'ادبی دنیا' کا جواب یہ ہے کہ اردو رسائل میں معاوضہ کا طریقہ صرف انفرادی مثالوں ہی سے رائج ہے۔ لیکن 'ادبی دنیا' نے ہر ماہ کے بہترین افسانے اور بہترین مضمون پر معاوضہ دینا شروع کیا ہے۔ پچھلے سال سے باقاعدہ اور گاہے گاہے کسی غیر معمولی نظم پر بھی کچھ نہ کچھ پیش کیا جاتا ہے۔ البتہ ہر افسانے یا ہر مضمون پر معاوضہ دینا نہ ابھی مقدور میں ہے اور نہ دیا جاتا ہے''۔[14] بر سبیل تذکرہ 'پائل' کی اشاعت پر شاہد احمد دہلوی نے سلامؔ کو ایک ہزار روپے کی خطیر رقم دی تھی، جس پر سلامؔ پھولے نہیں سمائے تھے۔

شاہد احمد دہلوی نے ہی میراجی کے جدید نظموں پر تبصرے 'اس نظم میں' کے عنوان سے 1944 میں شائع کیے[15]۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن اجمل کمال نے 2002 میں چھاپا[16]۔ سلامؔ کے جدید شعری رتبے کے تعین میں یہ کتاب اس لیے اہم ہے کہ میراجی جیسے نظریہ ساز نقاد نے اس میں سلامؔ کی پانچ نظموں کے تجزیے لکھے۔ سوائے ن.م. راشد کے جنھیں جدید اردو شاعری کا رہنما قبول کیا جا چکا ہے، میراجی نے کسی اور شاعر کی اتنی نظموں کے تجزیے نہیں لکھے۔ میراجی نے سلامؔ کی ان نظموں کے تجزیے لکھے ہیں، 'ایسا کیوں ہوتا ہے'، 'ڈرائنگ روم'، 'سڑک بن رہی ہے'، مجھ کو آپ سے شکوہ ہے'، اور 'محاکات'۔ نظم 'سڑک بن رہی ہے' ذیل میں درج ہے۔

(۱) مئی کے مہینے کا مانوس منظر
غریبوں کے ساتھی، یہ کنکر یہ پتھر
وہاں شہر سے ایک ہی میل ہٹ کر
سڑک بن رہی ہے

(۲) زمیں پر کدالوں کو برسا رہے ہیں
پسینے پسینے ہوئے جا رہے ہیں
مگر اس مشقّت میں بھی گا رہے ہیں
سڑک بن رہی ہے

(۳) مصیبت ہے کوئی، مسرّت نہیں ہے
انھیں سوچنے کی بھی فرصت نہیں ہے
جمعدار کو کچھ شکایت نہیں ہے
سڑک بن رہی ہے

(۴) جواں، نوجواں، اور خمیدہ کمر بھی
فسردہ جبیں بھی، بہشتِ نظر بھی
وہیں شامِ غم بھی، جمالِ سحر بھی
سڑک بن رہی ہے

(۵) جمعدار سائے میں بیٹھا ہوا ہے
کسی پر اُسے کچھ عتاب آ گیا ہے
کسی کی طرف دیکھ کر ہنس رہا ہے
سڑک بن رہی ہے

(۶) یہ بیباک الفت، یہ اُلھڑ اشارا
بسنتی سے رامو تو رامو سے رادھا
جمعدار بھی ہے بسنتی کا شیدا
سڑک بن رہی ہے

(۷) اگر سر پہ پگڑی تو ہاتھوں میں ہنٹر
چلا ہے جمعدار کس شان سے گھر
بسنتی بھی جاتی ہے پوشیدہ ہو کر
سڑک بن رہی ہے

(۸) سمجھتے ہیں، لیکن ہیں مسرور اب بھی
اسی طرح گاتے ہیں مزدور اب بھی
بہر حال واں حسبِ دستور، اب بھی
سڑک بن رہی ہے

میراجی نے اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''ابھی تک صرف دو شاعروں نے اچھی انقلابی نظمیں لکھی ہیں۔ فیض احمد فیضؔ کی نظمیں اپنی فن کارانہ تکمیل کے لحاظ سے بلند ہوتی ہیں اور سلامؔ

مچھلی شہری کی نظمیں اس کے احساس یا تجربے کے خلوص اور اس کی سادہ و پرکار انفرادیت کی بنا پر۔''

سلامؔ مچھلی شہری شروع میں 'باغی' ہونے کی وجہ سے ترقی پسند رویّے کے حامی تھے، مگر ان کی نعرہ بازی انھیں پسند نہ تھی۔ سنتا ہوں کہ وہ نہ صرف باقاعدہ حلقۂ ارباب ذوق میں شامل ہو گئے تھے، بلکہ حلقے کی لاہور شاخ کے سیکریٹری بھی مقرر کر دیے گئے تھے۔ لیکن حلقۂ ارباب ذوق کی تفصیلی روداد میں[17] نہ لکھنؤ کی شاخ کا ذکر ہے، نہ سلامؔ کا۔ ہاں حلقے کے 1941 اور 1942 کے بہترین نظموں کے انتخابوں میں سلامؔ کی نظمیں، علی الترتیب 'ڈرائنگ روم' اور 'بھینٹ' ضرور شامل ہیں۔ خیر جو بھی ہو سلامؔ کئی ترقی پسندوں کی طرح بلند بانگ نہیں تھے۔ سخت بات بھی نرم لہجے میں کہتے تھے۔ ہندستان اور چین کی جنگ کے دوران انھوں نے ایک ہنگامی نظم 'تنبیہ' لکھی تھی جس کے بارے میں وہ فخر سے کہتے تھے کہ ''میں نے ہی سب سے پہلے چین کے خلاف نظم لکھی تھی''۔[18] اس نظم کے پہلے تین مصرعے یوں ہیں:

دوستو! میرے ہمالہ کی طرف مت آنا
ورنہ برف آگ کے شعلوں میں بدل جائے گی
شاخ گل زہر کی شمشیر میں ڈھل جائے گی

تنبیہ ہے، مگر مہذب اور ملائم الفاظ میں۔ جب سلامؔ مشاعرے میں یہ نظم سناتے تھے تو شاید عوام میں اسے زیادہ موثر کرنے کے لیے، پہلے مصرعے کو یوں پڑھتے تھے:

چینیو! میرے ہمالہ کی طرف مت آنا

جب انجمن ترقی اردو (ہند) کا دفتر علی گڑھ میں تھا تو اس کے سیکریٹری آل احمد سرور (1911-2002) تھے۔ انھوں نے اردو شاعروں کا ایک انتخابی سلسلہ شروع کیا تھا جس کے تحت 13 جدید اردو شاعروں کے انتخاب شائع کیے تھے، جن میں سے ایک سلامؔ مچھلی شہری کا بھی تھا[19]۔ یہ ان کے کلام کا اکیلا انتخاب تھا جو ان کی زندگی میں چھپا تھا۔ منیب الرحمٰن (ولادت 1924) کے کلام کا انتخاب بھی 'بازید' کے عنوان سے اسی انتخابی سلسلے میں چھپا تھا[20]۔ انھوں نے مجھے بتایا کہ سرور صاحب انتخاب خود شاعر سے کرواتے تھے۔ اس لحاظ سے انجمن کے انتخاب میں سلامؔ کا صرف وہی کلام تھا جسے وہ اپنے اچھے شعروں میں شمار کرتے تھے۔ وہ اپنے ہر شعر سے مطمئن نہیں تھے۔ مثلاً مجموعے 'پائل' کے دیباچے میں انھوں نے لکھا تھا: ''اپنے لیے گیتوں کی زبان اور ایک خاص انداز پیدا کروں پھر میں شاید اچھے گیت لکھ سکوں گا۔ بہرحال یہ مجموعہ 'پائل' میں کسی خاص مسرت کے ساتھ نہیں پیش کر سکتا۔''

'انتخاب جدید' کے عنوان سے عزیز احمد (1914-1978) اور آل احمد سرور کے مرتب کیے ہوئے انتخاب میں 51 شاعروں کا کلام ہے مگر سلامؔ کا نہیں ہے۔ اس انتخاب کا پہلا ایڈیشن 1940 میں چھپا تھا[۲۱]۔ شاید اس وقت تک سلامؔ کی شعری حیثیت مستحکم نہیں ہوئی تھی۔

آل احمد سرور نے سلامؔ کی وفات پر ان کے تعزیت نامے میں لکھا تھا: ''سلامؔ کی فطرت میں رومانیت اور غنائیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ ان کے اشعار اپنے احساس کی رنگینی اور جذبے کی بے ساختگی کی وجہ سے فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے۔ ان کے یہاں رطب و یابس بھی ہے، کس کے یہاں نہیں ہوتا؟ مگر ان کی کئی نظمیں ہر انتخاب میں جگہ پائیں گی''[۲۲]۔ 'انتخاب جدید' کا دوسرا حصہ وزیر آغا، انور سدید اور سجاد نقوی نے مرتب کیا تھا۔ اس انتخاب میں، جو 1981 میں چھپا تھا[۲۳]، سلامؔ کی دو نظمیں 'پوجا' اور 'ایک پینٹنگ'، شامل ہیں۔

میں نے سلامؔ مچھلی شہری کو مشاعروں میں کئی بار سنا تھا مگر ان سے ملا کبھی نہیں۔ وہ میرے چچا سکندر بخت (1918-2004) کے دوست تھے۔ جب دلّی جاتا تو میں اپنے چچا سے اصرار کرتا کہ وہ مجھے سلامؔ صاحب سے ملوا دیں، مگر ہر دفعہ بات 'جب کہو' پر ٹل جاتی۔ سلامؔ کے انتقال کے بعد جب دلّی گیا تو چچا سے درخواست کی وہ اپنے شناسا اور رسالے 'شمع' کے مدیر یونس دہلوی (1930-2019) سے کہہ کر مجھے اجازت دلوا دیں کہ میں ماہنامہ 'شمع' کے دفتر جا کر رسالے کے پرانے شماروں میں چھپا ہوا سلامؔ کا کلام نقل کر لوں۔ چچا نے یونس دہلوی کو فون کیا تو جواب ملا کہ ''صاحبزادے کو آنے کی ضرورت نہیں ہے، کلام ان کو بھجوا دیا جائے گا۔'' کچھ دن بعد واقعی ہاتھ کا لکھا ہوا سلامؔ کا کلام مل گیا۔ میں سمجھا کہ کسی کاتب نے اسے نقل کیا ہوگا۔ گھر آ کر جب غور سے دیکھا تو مجھ پر کھلا کہ یہ تو خود سلامؔ کے ہاتھ کا لکھا ہوا انتخاب تھا۔ سولہ صفحوں پر مشتمل، اس انتخاب میں 35 نظمیں شامل ہیں۔ ہر نظم نیلی روشنائی میں خوش خط میں لکھی ہوئی ہے اور اس کا عنوان شنگرفی روشنائی میں۔ نظم کے نیچے یا تو صرف 'شائع شدہ' لکھا ہے، یا اس رسالے کا نام اور تاریخ لکھی ہے جس میں نظم چھپی تھی۔ رسالے 'شمع' میں چھپی ہوئی کوئی نظم نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک نظم کا عکس اس کتاب کی پشت پر دیا جا رہا ہے۔ انتخاب کی نظمیں 1943 سے 1970 تک کے دوران میں چھپی تھیں۔ گمان غالب ہے کہ سلامؔ نے یہ انتخاب 'ادارۂ شمع' کو اشاعت کے لیے 1970 میں بھیجا ہوگا، مگر کسی وجہ سے یہ انتخاب چھپ نہیں سکا۔

عمیق حنفی (1928-1985) ایک صاحب طرز ہونے کے ساتھ ادب کے اچھے پارکھ بھی تھے۔ وہ سلامؔ مچھلی شہری کے ساتھ آل انڈیا ریڈیو دہلی میں کام کرتے تھے اور ان کے اچھے دوست

بھی تھے۔ سلامؔ کی وفات کے بعد عمیق حنفی نے سلامؔ کے کلام کا ایک انتخاب 'ارادوں کی واپسی' کے عنوان سے ہندی میں 1978 میں چھاپا[۲۴]۔ کتاب کے دیباچے میں انھوں نے سلامؔ کے بارے میں سچی بات لکھی ہے کہ وہ ''زندگی بھر زندگی میں شاعری اور شاعری میں زندگی کا حسن ڈھونڈتے رہے اور میٹھے میٹھے، نرم نرم، گنگناتے ہوئے ریشمی اور رنگین الفاظ میں قدرت، عورت اور زندگی کی تصویر کشی کرتے رہے''۔ عمیق حنفی نے اس دیباچے میں سلامؔ کی ان پانچ نظموں کو سلامؔ کی بہترین نظموں میں شمار کیا ہے: 'ڈرائنگ روم'، 'پیتل کا سانپ'، 'جنگل کا ناچ'، 'پوجا' اور 'ایک پینٹنگ'۔

1942 میں حسن عسکری (1924-2005) نے ایک کتاب 'میری بہترین نظم' کے عنوان سے شائع کی تھی جس میں انھوں نے اردو کے 43 شاعروں کی ان نظموں کو شامل کیا تھا جو خود شاعر کی نظر میں اس کی 'بہترین' نظم ہو۔ (میرے پاس اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ہے[۲۵]) اس کتاب کے لیے سلامؔ نے لکھا: ''میری بہترین نظم؟ میں اس موڈ میں اور صرف اس وقت اپنی یہ نظم (سات پینٹنگ) بہترین خیال کرتا ہوں۔'' (یہ نظم 'سات رنگ' کے عنوان سے بھی چھپی ہے۔) اسی کتاب میں سلامؔ نے اپنے پہلے مجموعے 'میرے نغمے' کے بارے اپنی بے اطمینانی کا ذکر یہ کہہ کیا ہے کہ اس میں ''صرف 'پھول' کا حصہ کتابی صورت میں باہر آیا لیکن بے کار۔ اس میں میری ابتدا کی جذباتی، رومانی اور نیچرل نظموں کے علاوہ کچھ نہیں۔''

1946 تک سلامؔ مچھلی شہری کی حیثیت اتنی مستحکم ہو گئی تھی کہ غلام احمد فرقتؔ کاکوروی (1910-1973) جیسے معتبر مزاح نگار نے ان کو اپنی کتاب ناروا میں اختر الایمان (1915-1996)، راشد (1910-1975) اور فیض (1911-1984) کے ساتھ سلامؔ مچھلی شہری کو بھی اپنی ظرافت کے تیر کا ہدف بنایا: ''آپ سلامؔ ہیں اور آپ کی شاعری وعلیکم السلام۔ سرِ دست آپ کی شاعری پر تفکر کے نہایت دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں، لیکن جب یہی شاعری اردو میں باقاعدہ ترجمہ ہو کر ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کرے گی اس وقت دنیا ہمارے اس نوجوان شاعر، ادیب اور مفکر کے مرتبے کا صحیح اندازہ لگا سکے گی۔ سلامؔ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی وہ نظمیں جو معنی اور مطالب سے یکسر بے بہرہ ہیں، انھی کو بے حد محنت سے کہتے ہیں اور بہت پسند کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے گویا وہ کسی نظم کا دل میلا نہیں ہونے دیتے۔ آپ کی دوسری جید خوبی یہ ہے کہ آپ اپنے مصرعوں کو گھر سے تنہا نہیں نکلنے دیتے، بلکہ ہر مصرعے کی حفاظت کے لیے دائیں بائیں کاما، فل سٹاپ، نوٹ آف اینٹروگیشن اور چھوٹی بڑی لکیروں کے سنتری کے ساتھ کر دیتے ہیں''۔[۲۶] سلامؔ فرقت کاکوروی کی عزت اپنے بزرگ بھائی کی طرح کرتے تھے۔ ان کی وفات پر

سلامؔ نے 'فرقت بھائی کی یاد میں' کے عنوان سے یہ نظم لکھی تھی:

رندوں کے خونِ دل سے تہی جام بھر گئے
مے خانہ سمجھا چاند ستارے سنور گئے
بزمِ خیال و فکر میں آئے تھے مثلِ گل
شبنم کی طرح صاحبِ ذوقِ نظر گئے
فرقت بھی ہائے زعفراں زارِ حیات میں
ہنستے ہنساتے تھک گئے، منہ موڑ کر گئے
زندہ رہے تو طنز و ظرافت کے تیر تھے
اب اک سوال بن کے فضا میں بکھر گئے
جیسے کہ ان کی موت کا آتا نہیں یقیں
احباب مضطرب ہیں کہ آخر کدھر گئے
آئینہ آج مجھ سے بھی کہتا ہے اے سلامؔ
اکثر تمھارے ساتھ کے بیمار مر گئے

آل احمد سرور نے پیشین گوئی کی تھی کہ سلامؔ کا کلام ہر انتخاب میں جگہ پائے گا۔ ہر انتخاب میں تو نہیں مگر اکثر انتخابات میں سلامؔ کی نظمیں شامل ہیں۔ میرے خیال میں جدید اردو نظم کا سب سے معتبر انتخاب خلیل الرحمٰن اعظمی (1927-1978)، منیب الرحمٰن اور وحید اختر (1935-1996) کا ہے[۲۷]۔ اس میں سلامؔ کی دو نظمیں، 'ڈرائنگ روم' اور 'جنگل کا ناچ'، شامل ہیں۔ محی الدین قادری زورؔ (1904-1962) کے انتخاب[۲۸] میں سلامؔ کی ایک غزل اور نظم 'اے نگاران دور افتادہ'، شامل ہے۔ اس نظم کا عنوان بعد میں 'لکھنؤ یاد تو آتا ہوگا' رکھا گیا تھا۔ شمیم حنفی (ولادت 1939) اور مظہر مہدی کے ذولسانی (اردو، ہندی) انتخاب[۲۹] میں سلامؔ کی چار نظمیں لی گئی ہیں: 'ڈرائنگ روم'، 'جنگل کا ناچ'، 'پیتل کا سانپ' اور 'اندیشہ'۔

یہ درست ہے کہ سلامؔ مچھلی شہری کو دانستہ نظر انداز بھی کیا گیا ہے۔ مثلاً جاں نثار اختر (1914-1976) کی مرتب کی ہوئی 536 صفحات پر مشتمل کتاب 'ہندوستان ہمارا، جلد اول'[۳۰] جس میں اردو زبان کی قومی نظموں کا انتخاب ہے، سلامؔ کی کوئی نظم نہیں ہے۔ اس کتاب کے دوسرے حصے[۳۱] میں سلامؔ کی صرف دو نظمیں، 'سات رنگ' اور 'سرخ گلابوں نے کہا' شامل ہیں۔ میرے خیال سے سلامؔ سے زیادہ 'قومی' نظمیں شاید ہی کسی اور اردو شاعر نے لکھی ہوں۔ سلامؔ کے

سوا اردو کا کوئی اور شاعر نہیں ہے جس کے دیوان کا آدھا حصہ چھپنے سے اس لیے روک لیا گیا ہو کہ اس کی نظمیں انقلابی یا 'قومی' ہوں۔ علی جواد زیدی (1916-2005) کے مرتب کردہ انتخاب 'قومی شاعری کے سو سال'[۳۲] میں سلامؔ کی دو نظمیں، 'سات رنگ' اور 'سونے کا درخت'، شامل ہیں۔ سردار جعفری (1913-2000) کے مرتب کیے ہوئے 'منتخب قومی شاعری'[۳۳] میں شاعروں کا کلام ہے مگر سلامؔ کی کوئی نظم نہیں ہے۔ سلامؔ کو سردار جعفری سے نظریاتی اختلاف ضرور تھا، جس کا اظہار ان سے کرتے رہتے تھے، مگر جب سردار کو ان کے مجموعے 'ایک خواب اور' کی اشاعت پر سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ ملا تھا، تو ان کو مبارباد دینے کے لیے یہ نظم لکھی تھی:

جعفری! تم مرے ہم عصر، بڑے بھائی ہو
خود مرے خواب کی جاگی ہوئی انگڑائی ہو
تم سے میں احمریں حالات میں لڑ جاتا ہوں
بزمِ افکار و خیالات میں لڑ جاتا ہوں
یہ تو ہوتا ہے مگر مجھ کو بطورِ فنکار
تم ہمیشہ بڑے محبوب رہے ہو سردارؔ
پڑھتا رہتا ہوں تمھارا میں سحر کوش کلام
ہوں بہ ایں حالتِ پابند تمھارا ہی سلامؔ
تم ہو اک طائرِ آزاد، فضاؤں میں اڑو
دوشِ لالہ سے اٹھو، کاہکشاؤں میں اڑو
کشورِ فکر میں یہ نام مبارک تم کو
'ایک خواب اور' یہ انعام مبارک تم کو
آئے گی اور یقیناً وہ گھڑی آئے گی
جب نئے خواب کی تعبیر بھی مل جائے گی

سلامؔ کو نظر انداز کرنے کی دو وجہیں سمجھ میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اپنی زود گوئی کی وجہ سے انھوں نے بے تحاشہ اور بغیر خود احتسابی کے لکھا اور چھپوایا تھا، جس کا اقرار انھوں نے خود بھی کیا ہے۔ ایک گفتگو کے دوران رسالے 'سوغات' کے مدیر محمود ایاز (1930-1997) نے سلامؔ سے کہا کہ ''تم نے اتنا لکھا ہے، اتنا لکھا ہے اور اتنے رنگوں میں لکھا ہے، اتنے نئے تجربے پیش کیے ہیں کہ تمھارا کوئی مخلص ناقد بھی تمھارے کلام کا صحیح جائزہ نہ لے سکے گا۔'' میرے پاس محمود ایاز کے

اس جملے کا حوالہ نہیں ہے، مگر خود سلامؔ نے اسے اپنے ایک سوانحی مضمون میں نقل کیا ہے[۳۴]۔

نظر انداز کرنے کی دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ سلامؔ نشے کے عالم میں، جسے وہ اپنا گلابی موڈ کہتے تھے، ناقابلِ برداشت حد تک تکلیف دہ ہو جایا کرتے تھے۔ کسی محفل میں سلامؔ کے بور ہونے کے بارے میں باتیں ہو رہی تھیں، کہ مجازؔ (1911-1955) بول اٹھے: ''سلامؔ نہ بور ہے، نہ ڈبل بور ہے، نہ بارہ بور، بلکہ وہ تو بوروں کا آغا خان ہے''[۳۵]۔ سلامؔ کے بارے میں مجازؔ کا ایک اور لطیفہ مشہور ہے: کسی نے کہا کہ سلامؔ پینے کے بعد ایٹم بم بن جاتے ہیں۔ مجاز نے جواب دیا کہ ایٹم بم تو ہیروشیما پر گرایا گیا تھا، مگر سلامؔ تو ہما شما پر گرتے ہیں۔ سلامؔ کے گلابی موڈ کی بدترین مثال زبیر رضوی (1935-2016) نے اپنی سوانح عمری 'گردشِ پا' میں دی ہے، جب وہ، فراقؔ (1896-1982) اور سلامؔ، جھانسی کے ایک مشاعرے کے بعد کسی فوجی افسر اور اس کی خوب صورت بیوی کے مہمان تھے۔ جب خاتون خانہ نے فراقؔ کی رباعیاں سننے کے بعد ان کا خالی جام اپنے ہاتھوں سے بھرا تو سلام نے اصرار کیا کہ خاتون خانہ ان کا جام بھی اپنے ہاتھ سے بھریں اور ان کے پاس آ کر بیٹھیں۔ جب ان کے اصرار میں شدت آ گئی تو ''اچانک ایک دھماکے کے ساتھ چھت میں لگا ہوا روشن فانوس چھن چھن کرتا ہوا فرش پر بکھر گیا۔ فوجی میزبان کے ہاتھوں میں تنے ہوئے پستول پر ان کے بھائی ایسے جھپٹے کہ نشانہ چوک گیا۔ سلامؔ کو اسی رات جھانسی سے دلّی جانے والی پہلی گاڑی میں بھاگتے دوڑتے سوار کرا دیا گیا''[۳۶]۔ زبیر رضوی نے مجھے بتایا تھا کہ اس واقعے کے بعد سلامؔ پھر وہی پرانے بھولے سلامؔ ہو گئے جو وہ اپنے غیر گلابی موڈ میں ہوتے تھے۔

سلامؔ مچھلی شہری ایک بڑے آپریشن کے فوراً بعد دلّی کے ولنگڈن نرسنگ ہوم میں 19 نومبر 1973 میں فوت ہو گئے۔ آپریشن سے کچھ دن پہلے انھوں نے اپنی نظم 'کلس برلا مندر کے' لکھی۔ اردو شاعری کے شاہکاروں میں شاید اس نظم کا شمار نہ ہو سکے، مگر یہ اس بات کی دلیل ہے کہ سلامؔ کے بیان میں خلوص اور صداقت ہے۔ وہ صرف شعر موزوں کرنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے تھے، بلکہ فطرتاً شاعر تھے، ایسا شاعر جو زندگی کے ہر تجربے کو نظم کر کے صفحۂ قرطاس پر رقم کرنا چاہتا ہو۔

سلامؔ کو دنیا کی حسین چیزوں سے، جن میں زندگی بھی شامل ہے، بہت پیار تھا۔ موت کا خیال ناگوار تھا مگر اس سے ہار ماننے کو تیار نہ تھے۔ بار بار اپنے آپ کو جھوٹی تسلیاں دیں کہ ''ابھی اور زندہ رہنا ہے'':

بہت علیل ہو لیکن یہ بزدلی ہے سلامؔ
کہ تم کو موت کا سایہ دکھائی دینے لگے

موت سے کچھ دن پہلے انھوں نے شمس الرحمٰن فاروقی (ولادت 1935) کو مخاطب کر کے ایک نظم 'یہ دھرتی خوب صورت ہے' لکھی، جس کے کچھ مصرعے ذیل میں درج ہیں:

نہیں فاروقی اس دھرتی کو میں ہرگز نہ چھوڑوں گا

.

زبردست جو موت آئی
(وہ آنی ہے اور آئے گی)
تو میں کوشش کروں گا شاخ ہائے لالہ وگل کو
جکڑ لوں اپنے ہاتھوں سے
گلابوں سے کہوں گا تم ابھی مجھ کو نہ جانے دو
اگر ہارا تو اس دنیا کی ساری دلکشی لے کر
زمیں کی گود میں ایک گہری نیند سولوں گا

شمس الرحمٰن فارقی نے سلاؔم کی وفات پر لکھا: ''اگر یہ بات صحیح ہے کہ نیک روحیں دنیاے فانی سے دارالبقا کی طرف اپنے سفر کے بارے میں پہلے ہی سے آگاہ ہو جاتی ہیں تو سلاؔم مچھلی شہری کو یقیناً عقاب موت کے سیاہ پر و بال اپنے جانے کے کئی مہینے پہلے ہی سے نظر آنے لگے تھے۔ پچھلے تین چار ماہ انھوں نے شدید بیماری کے عالم میں گزارے، لیکن ان کا جینے کا ولولہ اور شعر گوئی کا حوصلہ آخر وقت تک اتنا ہی پرشور و پرزور رہا جتنا کہ اس بائیس سالہ نوجوان سلاؔم مچھلی شہری کا تھا جو آج سے تیس بتیس سال پہلے اردو شاعری کی تشکیل میں پیش پیش تھا''۔[37]

سلاؔم کے شخصیت اور فن پر سب سے اہم کام عزیز اندوری (ولادت 1932) کا ہے، ان کے تحقیقی مقالے پر ان کو برکت اللہ یونیورسٹی، بھوپال، سے پی ایچ.ڈی کی ڈگری ملی تھی۔ یہ مقالہ کتابی شکل میں چھپ چکا ہے[38]۔ عزیز اندوری نے سلاؔم مچھلی شہری کے کلام کا انتخاب بھی شائع کیا ہے[39]، جس میں ان کی 53 نئی اور پرانی نظمیں ہیں۔ ایک انتخاب عرفان عباسی کا بھی ہے[40]، جس میں 'ڈرائنگ روم' اور 'پیتل کا سانپ' کے علاوہ سلاؔم کی سب اہم نظمیں شامل ہیں۔ انتخاب میں 31 غزلیں اور دو گیت بھی درج ہیں۔ ایک مختصر سی کتاب 'سلاؔم مچھلی شہری، حیات اور شاعری' کے عنوان سے محمد اختر الحسن کی بھی ہے[41]، جس میں سلاؔم کی زندگی کا جائزہ بھی ہے اور ان کے کلام کا انتخاب بھی۔

سلاؔم کا سب سے زیادہ کلام منتظر جعفری کی کتاب[42] میں ملتا ہے۔ مولف نے بڑی دیدہ ریزی

سے شاعر کا کلام مختلف رسالوں سے جمع کیا ہے، اور تقریباً ہر تخلیق کے نیچے رسالے کا نام اور تاریخ اشاعت بھی دی ہے۔ کتاب میں 'غبارِ کارواں' کے عنوان سے سلامؔ کا خودنوشتہ سوانحی مضمون بھی ہے، جو انھوں نے اپنی موت سے ایک سال پہلے 1972 میں لکھا تھا۔ یہ پتا نہیں چلتا کہ یہ مضمون پہلے کہاں چھپا تھا۔

میں لڑکپن سے سلامؔ کا کلام جمع کر رہا ہوں۔ پہلے جہاں کہیں ان کی نظم یا غزل ملتی تھی تو میں اسے اپنی بیاض میں نقل کر لیا کرتا تھا، بعد میں جب فوٹو کاپی کی سہولت ہوئی تو میں ان کے کلام کا عکس ایک کاپی میں چپکا دیتا تھا۔ کوئی پندرہ سال پہلے میں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی مولانا آزاد لائبریری میں کئی دن سلام کا کلام پرانے رسالوں میں ڈھونڈنے کے لیے صرف کیے تھے۔ سلامؔ کے اس مجموعے کے لیے جو انجمن ترقی اردو (ہند) چھاپنے والی ہے شاعر کا کلام اپنی بیاضوں، کاپیوں، سلامؔ کے خودنوشتہ انتخاب اور ان تمام حوالوں سے لیا گیا ہے جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ ارادہ تو سلامؔ کے کلیات کو مرتب کرنے کا تھا، مگر پھر خیال آیا کہ 'میرے نغمے' کے انگارے کے حصے کی 37 وہ نظمیں تو مل ہی نہیں سکتیں جو ضبط ہو گئی تھیں۔ خلیق انجم (1935-2016) اور مجتبیٰ حسین (ولادت 1936) نے ایک کتاب 'ضبط شدہ نظمیں' علی جواد زیدی کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کے لیے مرتب کی تھی[۲]۔ اس کتاب میں بھی سلامؔ کی 'انگارے' والے حصے کی صرف ایک نظم 'مجبوریاں' ملی اور یہ بھی حقیقت ہے کہ سلامؔ اتنے پرگو تھے، اور ان کا کلام اتنے رسالوں میں چھپا تھا کہ سب کا حاصل کرنا میرے لیے ناممکن تھا۔ اسی لیے اس کتاب کو 'مجموعۂ سلامؔ مچھلی شہری' کہا جا رہا ہے۔ امید ہے کہ مستقبل میں کوئی محنتی شخص سلامؔ کا باقی کلام بھی تلاش کر کے ان کی باقیات کی شکل میں شائع کر سکے گا۔

حواشی:

۱ سلامؔ کی یہ نظم، 'مشورہ'، کئی رسالوں میں چھپ چکی ہے۔ چھپی ہوئی نظم میں پہلا اور تیسرا مصرع یوں لکھا ہوا ملتا ہے:

تم سر شاخ سمن صبح دم آیا نہ کرو
وہ ہدف تم کو بنا لیں گے تو کیا ہوگا

میں نے مشاعروں میں سلامؔ کو یہ نظم کئی دفعہ پڑھتے سنا ہے، جس میں وہ ان دونوں مصرعوں کو آسان زبان میں ایسے ہی پڑھتے تھے جیسے دیباچے میں لکھے ہیں۔

۲ غبارِ خیال، از سلامؔ مچھلی شہری، کلام سلام مچھلی شہری، مرتبہ سید منتظر جعفری، المنتظر سوسائٹی،

لکھنؤ، 1990، ص35۔

۳ سلام مچھلی شہری، شخصیت اور فن، عزیز اندوری، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1998، ص22۔

۴ غبارِ خیال، از سلام مچھلی شہری، کلام سلام مچھلی شہری، مرتبہ سید منتظر جعفری، المنتظر سوسائٹی، لکھنؤ، 1990، ص37۔

۵ تذکرۂ معاصرین، جلد2، مالک رام، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1976، ص225-224۔

۶ غبارِ خیال، از سلام مچھلی شہری، کلام سلام مچھلی شہری، مرتبہ سید منتظر جعفری، المنتظر سوسائٹی، لکھنؤ، 1990، ص40۔

۷ میرے نغمے، سلام مچھلی شہری، اردو سوسائٹی، لکھنؤ، 1940۔

۸ میرا اسلام، از حیات اللہ انصاری، ہفتہ وار 'سب ساتھ'، یکم دسمبر 1973، ص8۔

۹ غبارِ خیال، از سلام مچھلی شہری، کلام سلام مچھلی شہری، مرتبہ سید منتظر جعفری، المنتظر سوسائٹی، لکھنؤ، 1990، ص45۔

۱۰ سلام مچھلی شہری، شخصیت اور فن، عزیز اندوری، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1998، ص61۔

۱۱ وسعتیں، سلام مچھلی شہری، مکتبۂ اردو، لاہور، 1944۔

۱۲ پائل، سلام مچھلی شہری، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1944۔

۱۳ سلام مچھلی شہری، شخصیت اور فن، عزیز اندوری، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1998، ص31۔

۱۴ ایضاً، ص67۔

۱۵ اس نظم میں، میراجی، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1944۔

۱۶ اس نظم میں، میراجی، سٹی پریس بک شاپ، کراچی، 2002۔

۱۷ سلام مچھلی شہری کے سترہ خطوط، دور آفریدی کے نام، خط نمبر 3، مورخہ 7 فروری 1963، ہماری زبان، انجمن ترقی اردو ہند (دہلی)، یکم مئی 1976۔

۱۸ سلام مچھلی شہری، اردو شاعروں کا انتخابی سلسلہ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، 1965۔

۱۹ حلقۂ ارباب ذوق، یونس جاوید، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1984۔

۲۰ بازدید، منیب الرحمٰن، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، 1965۔

۲۱ انتخاب جدید، مرتبہ عزیز احمد اور آل احمد سرور، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، 1940۔

۲۲ سلام کی یاد میں، آل احمد سرور، ہفتہ وار ہماری زبان، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، 22 نومبر 1973۔

۲۳ انتخاب جدید (حصہ دوم)، مرتبہ وزیر آغا، انور سدید اور سجاد نقوی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، 1981۔

۲۴ ارادوں کی واپسی، سلامؔ مچھلی شہری کی شاعری (ہندی میں)، مرتبہ عمیق حنفی، پراگ پرکاشن، نئی دہلی، 1978۔

۲۵ میری بہترین نظم (خود شعرا کی منتخب نظموں کا مجموعہ)، مرتب محمد حسن عسکری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2010۔

۲۶ ناروا، غلام احمد فرقت کاکوروی، دانش محل، لکھنؤ، 1946۔

۲۷ نئی نظم کا سفر، مرتبہ خلیل الرحمٰن اعظمی، منیب الرحمٰن اور وحید اختر، ماہنامہ کتاب نما، نئی دہلی، 1972۔

۲۸ اردو شاعری کا انتخاب، مرتبہ سید محی الدین قادری زورؔ، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، 1960۔

۲۹ آزادی کے بعد اردو نظم، ترتیب، شمیم حنفی اور مظہر مہدی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 2005۔

۳۰ ہندوستان ہمارا (حصہ اول)، مرتب جاں نثار اختر، ہندوستانی بک ٹرسٹ، بمبئی، 1973۔

۳۱ ہندوستان ہمارا (حصہ دوم)، مرتب جاں نثار اختر، ہندوستانی بک ٹرسٹ، بمبئی، 1974۔

۳۲ قومی شاعری کے سو سال، مرتبہ علی جواد زیدی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1959۔

۳۳ منتخب قومی شاعری، مرتبہ سردار جعفری، نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا، نئی دہلی، 1973۔

۳۴ غبارِ خیال، از سلامؔ مچھلی شہری، کلام سلامؔ مچھلی شہری، مرتبہ سید منتظر جعفری، المنتظر سوسائٹی، لکھنؤ، 1990، ص51۔

۳۵ یہ لطیفہ کئی کتابوں میں دہرایا گیا ہے، مثلاً احمد جمال پاشا کی کتاب 'مجاز کے لطیفے'، جو مکتبہ شاہراہ، دہلی نے 1966 میں چھاپی تھی۔ مجاز سے سہو ہوا تھا۔ بوہروں کے سربراہ آغا خان نہیں، سیدنا ہیں۔

۳۶ گردش پا، زبیر رضوی، ذہن جدید، نئی دہلی، 2000، ص56۔

۳۷ شب خون، الہ آباد، ترتیب وتہذیب، شمس الرحمٰن فارقی، نومبر، دسمبر 1973، ص80۔

۳۸ سلامؔ مچھلی شہری، شخصیت اور فن، عزیز اندوری، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1998۔

۳۹ انتخاب سلامؔ مچھلی شہری، ترتیب عزیز اندوری، اردو اکادمی، دہلی، 1996۔

۴۰ انتخاب کلام سلامؔ مچھلی شہری، مرتبہ عرفان عباسی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1991۔

۴۱ سلامؔ مچھلی شہری، حیات اور شاعری، محمد اختر الحسن، نکھار پبلی کیشنز، مئوناتھ بھنجن، 1988۔

۴۲ کلام سلامؔ مچھلی شہری، سید منتظر جعفری، المنتظر سوسائٹی، لکھنؤ، 1990۔

۴۳ ضبط شدہ نظمیں، مرتبہ خلیق انجم اور مجتبیٰ حسین، مجلس جشن علی جواد زیدی، نئی دلّی، 1975۔

◆◆◆

فوزیہ خانم

امرتا پریتم کی آتم کتھا

(پ:31اگست1919ء،م:13اکتوبر2005)

امرتا پریتم کی خود نوشت 'رسیدی ٹکٹ' پنجابی، اردو اور ہندی کے علاوہ کئی زبانوں میں شائع ہوچکی ہے، مگر غالباً اس مضمون کو تحریر کرتے ہوئے مضمون نگار کے زیرِ نظر صرف اس کا ہندی اڈیشن رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مضمون نگار نے اس مضمون میں 'رسیدی ٹکٹ' کے ہندی اڈیشن سے ہی اقتباسات نقل کیے ہیں— (ادارہ)

امرتا پریتم کی پیدائش گوجرانوالہ پنجاب پاکستان میں اور پرورش لاہور میں ہوئی۔ وہ اپنے والدین کی اکلوتی اولاد تھیں، دس، گیارہ سال کی عمر میں ان کی والدہ کا انتقال ہوگیا۔ امرتا پریتم کی پرورش ان کے والد نے کی۔ بری صحبت سے بچانے کے لیے وہ انھیں پاس پڑوس کے بچوں سے بھی ملنے کی اجازت نہ دیتے تھے۔ خود دن بھر سوتے اور رات بھر تصنیف وتالیف میں لگے رہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ امرتا تصوف میں ڈوب کر شاعری کریں۔ بے جا پابندیاں امرتا کے لیے گھٹن بن گئیں جنھوں نے بعد میں بغاوت کی شکل اختیار کر لی۔ انھوں نے اردو کے مشہور شاعر ساحر لدھیانوی سے جو محبت کی ہے اسے عشقِ حقیقی کے زمرے میں رکھنا زیادہ مناسب ہوگا لیکن زندگی بھر اندرجیت (امروز) کے ساتھ رہیں۔ امروز امرتا کے لیے ایک بہترین شریکِ حیات اور مخلص دوست ثابت ہوئے۔ ان کے دو بچے تھے نوراج اور کندلاں۔

شعروسخن کا شوق امرتا کو اپنے والد سے ورثہ میں ملا۔ امرتا کا شمار پنجابی کے عظیم فن کاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے نثر وشاعری دونوں میں لافانی نقوش چھوڑے ہیں۔ امرتا نے سو سے زائد کتابیں شاعری، سوانح، ناول، افسانہ اور تنقید پر لکھی ہیں۔ وہ ہندستانی پارلیمنٹ کے ایوانِ بالا

کی رکن بھی رہی ہیں۔ادبی خدمات کے اعتراف میں انھیں مختلف انعامات واعزازات سے بھی نوازا گیا۔ساہتیہ اکادمی (1956)، پدم شری (1969)، گیان پیٹھ ایوارڈ (1982)، شتابدی سمان (2000)، پدم وبھوشن (2005) کے علاوہ شانتی نیکیتن [یونیورسٹی] نے انھیں ڈی.لِٹ کی اعزازی ڈگری بھی تفویض کی۔ان کی تخلیقات میں ایک مٹھی اکشر، پانچ برس لمبی سڑک، کہانیوں کے آنگن میں، عدالت، کورے کاغذ، ساغر اور سیپیاں، ناگ مڑی، تیرہواں سورج، انچاس دن، ان کی کہانی، دلی کی گلیاں، رنگ کا پتا، آگ کے پتے، جلاوطن، ایک تھی انیتا، ایک تھی سارہ، کچے ریشم سی لڑکی، میری پریہ کہانیاں، جیب کترا، پنجر، جلتے بجھتے لوگ، رسیدی ٹکٹ وغیرہ شامل ہیں۔ان کے ناول 'پنجر' پر فلم بھی بن چکی ہے۔''رسیدی ٹکٹ'' ان کی خودنوشت ہے۔اس مضمون میں ''رسیدی ٹکٹ'' کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

''رسیدی ٹکٹ'' لکھتے وقت امرتا نے خودنوشت کے فنی وادبی اصول وضوابط کا خاص خیال رکھا ہے۔انھوں نے اپنی زندگی کے تمام واقعات کو من وعن پیش کر دیا ہے۔امرتا نے واقعات کو تشبیہات واستعارات اور علامتوں کے پردے میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔کتاب میں انھوں نے ہندی کے علاوہ، اردو اور پنجابی زبان کے الفاظ کا استعمال انتہائی خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔''رسیدی ٹکٹ'' کے عنوانات کا اختصار سے جائزہ لیا جارہا ہے جس سے امرتا کی زندگی اور شخصیت کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکے۔

کیا یہ قیامت کا دن ہے: خودنوشت لکھتے وقت امرتا کے ذہن میں گزرے ہوئے لمحوں کا ایک ایک منظر فلم کی طرح چلنے لگتا ہے۔اس منظر کو انھوں نے قیامت کے منظر سے تشبیہ دی ہے۔وہ لکھتی ہیں:

> ''زندگی کے کئی وہ پل جو وقت کی کوکھ سے جنمے اور وقت کی قبر میں دفن تھے آج میرے سامنے کھڑے ہیں۔یہ سب قبریں کیسے کھل گئیں؟ اور یہ سب پل جیتے جاگتے قبروں میں سے کیسے نکل آئے؟ یہ ضرور قیامت کا دن ہے''[1]

امرتا کے والدین پنچ کھنڈ بھسوڑ کے ایک اسکول میں پڑھاتے تھے۔گاؤں کے مکھیا کی بیٹیاں بھی اس اسکول میں پڑھتی تھیں۔ایک دن ان بچیوں نے گردوارہ میں جاکر دعا مانگی کہ اے دو جہانوں کے مالک، ہمارے ماسٹر جی کے گھر میں ایک بچی بخش دو۔بھری سبھا میں امرتا کے والد نے یہ دعا سنی تو انھیں اپنی بیوی پر بہت غصہ آیا لیکن ان کو کچھ معلوم نہ تھا۔جب بچیوں سے پوچھا گیا تو انھوں نے بتایا اگر ہم راج بی بی سے پوچھتے تو شاید وہ بیٹے کی خواہش کرتیں لیکن ہم

اپنے ماسٹر جی کے گھر لڑکی چاہتے ہیں اپنی ہی طرح۔ امرتا اپنی پیدائش کی وجہ یوں بیان کرتی ہیں:

''یہ پل ابھی تک اسی طرح خاموش ہے قدرت کے بھید کو ہونٹوں میں بند کر کے
دھیرے سے مسکراتا، پَر کہتا کچھ نہیں۔ ان بچیوں نے یہ دعا کیوں کی؟ مجھے کچھ
نہیں معلوم پَر یہ سچ ہے کہ سال کے اندر ہی راج بی بی راج ماں بن گئیں''[۲]

اس سے بھی دس برس پہلے :اس باب میں امرتا نے اپنی پیدائش سے دس برس پہلے کے اپنے والدین کی زندگی کا ذکر کیا ہے۔ امرتا کے والدین کی ایک دوسرے سے پہلی ملاقات گوجرانوالہ میں سادھوؤں کے ایک ڈیرے میں ہوئی۔ امرتا کے والد نند کے ایک بہن اور چار بھائی تھے۔ نند جب چھ مہینے کے تھے، ان کی والدہ کا انتقال ہو گیا، ان کی نانی نے ان کی پرورش کی۔ دو بڑے بھائیوں کا انتقال ہو گیا، ایک بھائی شرابی ہو گیا دوسرا سادھو بن گیا تھا۔ نند اور ان کی بہن ہا کو ایک ساتھ رہتے تھے، نند کو اپنی بہن سے بہت محبت تھی، وہ بہت خوب صورت تھی، جب اس کی شادی ہوئی لڑکے کو دیکھتے ہی اس سے رشتہ منقطع کر لیا اور میکے میں ایک تہ خانہ بنوا کر چلّا کرنے بیٹھ گئی، رات کا بھگایا چنا کھا کر گزارا کرتی، کچھ دن کے بعد اس کا انتقال ہو گیا۔ نند بہن کی جدائی برداشت نہ کر سکے اور اپنے ننھیال کی بھاری جائداد کو ترک کر کے سادھوؤں کے ڈیرے میں چلے گئے۔ وہاں انھوں نے سنسکرت، برج بھاشا اور حکمت سیکھ کر بالک سادھو کہلانے لگے۔ نند کی سگائی ننھیال والوں نے پہلے ہی کر دی تھی، لیکن وہ سگائی چھوڑ کر ویراگی ہو کر شاعری کرنے لگے۔

امرتا پریتم کی والدہ مانگا گاؤں کی تھیں ان کی شادی ادلا بدلی میں ہوئی تھی۔ ان کے شوہر فوج میں بھرتی ہو کر گئے پھر کبھی واپس لوٹ کر نہیں آئے۔ ان کی بھابھی بھی بیوہ ہو چکی تھیں، دونوں ایک اسکول میں پڑھاتی تھیں اور دونوں روز دیال جی کے ڈیرے میں ماتھا ٹیکنے جاتی تھیں۔ ایک دن جب ڈیرے میں آئیں تو بہت تیز بارش ہونے لگی، بارش میں وقت گزارنے کے لیے دیال جی نے اپنے بالکا سادھو نند سے شاعری سننے کی فرمائش کی، ہمیشہ وہ آنکھیں بند کر کے سنتے تھے، اس دن اتفاق سے آنکھ کھل گئی تو دیکھا نند راج بی بی کے چہرے کی طرف دیکھ رہے ہیں۔ دیال جی نے راج بیوی کی داستان سنی اور نند سے کہا بیٹا جوگ کے کپڑے چھوڑ دو اور گرہست آشرم میں پیر رکھو۔ اس طرح نند اور راج بیوی ازدواجی بندھن میں بندھ گئے۔ شادی کے دس سال بعد ان کے یہاں ایک بیٹی کا جنم ہوا جس کا نام نند نے اپنے تخلص 'پیوش' لفظ کا پنجابی میں الٹا کر کے امرت رکھا اور اپنا تخلص 'ہت کاری' رکھ لیا۔ جب امرتا گیارہ برس کی ہوئیں تو ان کی والدہ کا انتقال ہو گیا۔ امرتا کی پرورش ان کے والد نے کی، اپنے والد سے امرتا نے شاعری کرنی سیکھی۔ ماں کے مرنے

کے بعد امرتا تنہا ہوگئیں انھیں سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ وہ اپنے والد کے لیے قبول تھیں یا ناقبول۔

یہ ایک وہ پل ہے: اس میں انھوں نے بچپن کے ایک واقعے کا ذکر کیا ہے۔ امرتا کے والد کے دوستوں میں ہندو مسلم سبھی شامل تھے۔ ان کی نانی مسلمانوں کے لیے تین گلاس کچن میں الگ رکھتی تھیں۔ چاے یا لسّی اسی میں دیتی تھیں۔ ایک دن امرتا اسی گلاس میں پینے کی ضد کرنے لگیں، برتن الگ رکھنے کی بات سے ان کے والد ناواقف تھے، جب ان تک یہ بات پہنچی تو امرتا کے گھر میں کوئی برتن نہ ہندو رہا نہ مسلمان۔ امرتا بچپن میں ذات پات کے تعصب و تنگ نظری کی اپنی مخالفت کو آنے والی زندگی میں ساحر سے محبت کا ردِعمل مانتی ہیں۔

پرچھائیاں: امرتا کے مطابق ہر انسان کے پاس ایک پرچھائیں ہوتی ہے لیکن کچھ پرچھائیاں کسی کایا (جسم) کی محتاج ہوتی ہیں کچھ ان بندھنوں سے آزاد ہوتی ہیں۔ کچھ پرچھائیاں نہ جانے کہاں سے اور کس جسم سے ٹوٹ کر ہمارے پاس آجاتی ہے، اس سایے کو لے کر ہم دنیا میں غیروں کے وجود سے بھی جوڑ کر دیکھتے رہتے ہیں، جب میل نہیں کھاتا تو پھر پکڑ کر چل دیتے ہیں۔ امرتا پریتم کے پاس بھی ایک پرچھائیں تھی جس کا نام انھوں نے راجن رکھ لیا تھا اور وہ اس سے خواب میں ملتی رہتی تھیں۔ امرتا پریتم کے والد سونے سے پہلے ''کیرتن سوہلا'' (دعا) کا پاٹھ کراتے تھے، ان کا اعتقاد تھا کہ اس دعا کو پڑھنے کے بعد انسان ایک قلعہ میں محفوظ ہو جاتا ہے اور بغیر کسی خوف کے وہ پوری رات آرام سے سوسکتا ہے۔ امرتا پریتم یہ کیرتن پڑھتے وقت کچھ لائن چھوڑ دیتی تھیں تاکہ قلعہ پوری طرح بند نہ ہو اور ان کا راجن رات میں ان کے پاس آجایا کرے۔ مشرقی لڑکیوں کی طرح امرتا نے بھی ایک خوابوں کی دنیا بسا رکھی تھی اور اپنے خوابوں کے شہزادے کا نام انھوں نے راجن رکھ لیا تھا۔

31 جولائی 1930: امرتا نے اس باب میں اپنی والدہ کی موت کی وجہ سے خدا پر سے اپنا بھروسہ ٹوٹنے اور دو خوابوں کا ذکر کیا ہے۔ امرتا دو خواب برسوں تک دیکھتی رہی تھیں۔ جب وہ گیارہ سال کی تھیں، ان کی والدہ بیمار پڑ گئیں، والدہ کی ایک دوست نے امرتا کا ہاتھ پکڑ کر چارپائی کے پاس بٹھا دیا اور کہا دعا مانگ بچوں کی دعا خدا نہیں ٹالتا۔ امرتا دھیان لگا کر خدا سے دعا کرنے لگیں کہ میری ماں کو مت مارنا۔ انھیں یقین تھا کہ ان کی دعا ضرور قبول ہوگی لیکن ان کی دعا خدا نے نہیں سنی۔ اس کے بعد امرتا نے دھیان لگانا چھوڑ دیا۔ ان کے والد انھیں پوجا پاٹھ کے لیے بلاتے وہ نہیں جاتیں، کہتی تھیں خدا کوئی نہیں ہے۔ ان کے والد انھیں سمجھاتے کہ ایسے مت کہو، وہ ناراض ہو جائے گا۔ امرتا کہتیں اگر ہوتا تو میری بات سنتا۔ ان کے والد نے پوچھا تم نے اسے

دیکھا ہے؟ تب انھوں نے کہا کہ وہ دکھائی تھوڑی دیتا ہے، پَر اسے سنائی بھی نہیں دیتا۔ جب کبھی ان کے والد ڈانٹ پھٹکار کر پوجا کے لیے بٹھا دیتے تو امرتا خدا کو دھیان میں لانے کے بجائے اپنے راجن کو دھیان میں لے آتیں۔

پہلا خواب: بہت سے لوگ امرتا کو ایک بڑے قلعہ میں بند کر دیتے ہیں۔ وہ اس سے نکلنا چاہتی ہیں لیکن کوئی راستہ نہیں ملتا۔ اس کے بعد اپنے بازوؤں کے سہارے اڑنے کی کوشش کرتیں اور اڑتے ہوئے بہت اوپر چلی جاتیں، لوگ ان تک کبھی نہیں پہنچ پاتے۔

دوسرا خواب: امرتا کو ایک بہت بڑی بھیڑ دوڑاتی اور پکڑنے کی کوشش کرتی لیکن راستے میں ایک دریا آجاتا اور وہ دریا میں پانی کے اوپر چلتی چلی جاتیں، اگر انھیں کوئی پکڑنے کی کوشش کرتا تو دریا میں اترتے ہی ڈوب جاتا، اس طرح وہ بھیڑ سے ہمیشہ بچ کر نکل جاتیں۔ امرتا کی زندگی کا محاسبہ کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر بغاوت کا مادّہ بچپن سے ہی تھا، جو خواہش وہ اپنی کمزوریوں کی بدولت پوری نہیں کر پاتی تھیں، وہ ان کے تحت الشعور میں جا کر خواب کی شکل میں ظاہر ہوتا تھا۔ وقت نے جب امرتا کو استحکام بخشا تب انھوں نے اپنے خوابوں کی تعبیر اپنی زندگی میں تلاش کر لی۔

سولہواں سال: امرتا کی والدہ کی موت سے ان کی زندگی میں ایک خلا پیدا ہو گیا جو کبھی پُر نہ ہو سکا۔ بچپن کی طرح ان کا سولہواں سال بھی آیا اور اجنبی کی طرح چلا گیا، عمر کے اس نازک لمحے میں زندگی کے اتار چڑھاؤ کو سمجھانے والا ان کے پاس کوئی نہ تھا۔ امرتا کا گھر کتابوں سے بھرا تھا، زیادہ تر کتابیں مذہبی تھیں لیکن کچھ رومانی بھی تھیں جو سیدھے سادھے بچپن کے جمود کو توڑنے کے لیے کافی تھیں۔ ان کتابوں کو پڑھ کر امرتا کا ذہن خوابوں کی حسین وادیوں میں کھو جاتا، وہ اپنے جذبات و احساسات کا اظہار شاعری کے ذریعے کرتی رہتی تھیں لیکن والد کے خوف سے پھاڑ دیا کرتی تھیں۔ امرتا کی یہی گھٹن بغاوت پر آمادہ ہو گئی جو پوری زندگی ان کا پیچھا کرتی رہی۔ دنیا میں کہیں کسی کے ساتھ ناانصافی ہوتا دیکھ کر ان کے سانسوں میں آگ سلگنے لگتی تھی۔ امرتا لکھتی ہیں کہ خدا کی جس سازش نے یہ سولہواں سال کسی اپسرا کی طرح بھیج کر میرے بچپن کی سمادھی بھنگ کی تھی میں اس سازش کی شکر گزار ہوں کہ ''میں نے سمادھی کے چین کا وردان نہیں پایا، بھٹکن کی بے چینی کا شراپ پایا۔''

مشرقی لڑکیوں کی زندگی میں سولہویں سال کی بڑی اہمیت ہوتی ہے کیوں کہ اس میں ذہنی اور جسمانی تبدیلیاں شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ عمر خواہشوں، تمناؤں اور آرزوؤں کی ہوتی ہے اور ان کو پا لینے کی خواہش میں غلط اور صحیح کا فیصلہ کر پانا مشکل ہوتا ہے۔ اگر کوئی ان کی مرضی کے خلاف

کچھ کرتا ہے، تو اسے وہ اپنا دشمن سمجھتی ہیں لیکن پیار و محبت سے ان کے جذبات پر آسانی سے قابو پایا جاسکتا ہے۔ یہ کام ایک ماں اور ایک اچھی دوست کرسکتی ہیں۔ ماں بیٹیوں کی ہمراز و دوست بن کر زندگی کے حقائق سے اس کو آگاہ کرسکتی ہیں اور ایک دوست سے وہ اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کرسکتی ہیں۔ امرتا پریتم کے سولہویں سال کے جذبات و احساسات گھٹن بن گئے اور پابندیوں نے انھیں بغاوت پر آمادہ کردیا۔ امرتا کے سر پر ممتا کا آنچل ہوتا تو شاید ان کا نظریہ دوسرا ہوتا۔

اس کا سایہ: اس باب میں امرتا نے ساحر سے ملاقات کے بعد اپنے قلبی احساسات و جذبات کو پیش کیا ہے۔ ان کی پہلی ملاقات پریت نگر گاؤں (جو دہلی اور لاہور کے بیچ میں ہے) کے ایک مشاعرے میں ہوئی۔ مشاعرے میں شامل سبھی شعرا سے امرتا کی ملاقات پہلے سے تھی، صرف ساحر اُن کے لیے اجنبی تھے۔ دو دن مسلسل بارش سے راستے خراب ہوگئے تھے۔ جب بارش ختم ہوئی تو انھیں بس پکڑنے کے لیے کھیتوں کے مینڈ سے پانچ کلومیٹر کا سفر طے کرنا پڑا۔ امرتا کو ساحر کے ساتھ چلتے ہوئے یہ محسوس ہوا کہ ان کا ساتھ اگلے جنم کا ہے۔ امرتا نے اپنے جذبات و احساسات کو بڑی بے باکی اور خوب صورتی سے بیان کیا ہے۔

خاموشی کا ایک دائرہ: اس باب میں لاہور ریڈیو میں کام کرنے کے دوران امرتا پریتم میں دل چسپی لینے والوں کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے۔

نفرت کا ایک دائرہ: اس باب میں امرتا پریتم نے ادبی دنیا میں قدم رکھنے اور ایک پنجابی شاعر کی مخالفت کا ذکر کیا ہے۔

1947: اس باب میں انھوں نے تقسیمِ ملک کے بعد کے ماحول کا ذکر کیا ہے۔ امرتا دہلی سے واپس جارہی تھیں۔ گاڑی کے باہر کی فضا بہت بھیانک تھی۔ انھوں نے ان مناظر کو استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے۔ ویران فضا نے امرتا کی نیند و سکون چھین لی۔ انھوں نے وارث شاہ کو مخاطب کرکے دکھوں سے بھری ایک پنجابی نظم لکھی۔ یہ نظم پاکستان میں چھپی۔ احمد ندیم قاسمی نے اسے جیل میں پڑھی تھی، لوگ اس نظم کو جیبوں میں رکھتے، پڑھتے اور روتے تھے۔ باہر ملکوں میں بھی یہ نظم بہت مشہور ہوئی۔ ملتان میں 'جشنِ وارث شاہ' منایا جاتا تھا، جشن کی شروعات اس نظم سے کی جاتی تھی، لیکن پنجاب کے اخبارات نے امرتا پریتم کے خلاف بہت زہر اگلا۔

کلپنا کا جادو: اس باب میں امرتا نے ساحر سے عشق اور دیوانگی کا اظہار کیا ہے۔ جب امرتا ماں بننے والی تھیں تو انھوں نے پڑھا تھا کہ ہونے والی ماں کے دل میں جیسی صورت بسی ہو، بچے کی صورت ویسی ہی ہوجاتی ہے۔ امرتا یہی سوچ کر ساحر کا دھیان کرنے لگیں، ان کا تجربہ کامیاب

رہا۔ان کا بیٹا ہو بہو ساحر کی شکل کا پیدا ہوا۔لوگوں کو شک تھا کہ یہ بچہ ساحر کا ہے لیکن امرتا کا ماننا تھا کہ یہ ان کی کلپنا کا جادو تھا۔ان کا بیٹا تیرہ برس کا تھا تو اس نے اپنی ماں سے پوچھا:''ماما ایک بات پوچھوں سچ سچ بتاؤ گی؟ ہاں۔کیا میں ساحر انکل کا بیٹا ہوں؟ نہیں! پر اگر ہوں تو بتا دو۔ مجھے ساحر انکل اچھے لگتے ہیں؟ ہاں بیٹے مجھے بھی اچھے لگتے ہیں، پَر اگر یہ سچ ہوتا تو میں نے تمھیں ضرور بتا دیا ہوتا؟ سچ کا اپنا ایک بل (زور) ہوتا ہے۔سو میرے بچے کو یقین آ گیا۔سوچتی ہوں کلپنا کا سچ چھوٹا نہیں تھا، پر وہ صرف میرے لیے تھا۔اتنا کہ وہ سچ ساحر کے لیے بھی نہیں۔''

1959 کی ایک قبر-ایک بھیانک پُل :اس باب میں انھوں نے انسانی اعتماد اور تعلق پر اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔امرتا کے والد سنایا کرتے تھے کہ انھیں زندگی میں سب سے پہلی خوف ناک حیرت اس وقت ہوئی تھی جب وہ پردیش جا رہے تھے اور اپنے نانا کی جائداد سے ملا ہوا ورثہ زیورات اور پیسے سے بھرا ہوا ٹرنک گاؤں کی ایک قابلِ احترام سنیاسن عورت کے پاس امانت کے طور پر رکھ دیا تھا۔بعد میں اس نے صرف اتنا کہا تھا کیسا ٹرنک؟ امرتا نے خود بھی بچپن میں ایک بار اپنے والد کے چہرے پر حیرانی دیکھی تھی جب ان کے والد کے ایک شاگرد جس کو انھوں نے اپنے پاس رکھ کر کھلایا پلایا اور نوکری دی، لیکن اس نے امرتا کے والد کے دستخط کردہ خط کا استعمال کر کے فرضی طریقے سے کچہری میں پیسہ اُدھار لینے کا دعویٰ کر دیا تھا۔امرتا کو بھی ایک ایسی ہی عورت سے سابقہ پڑا، وہ اسے بچپن سے جانتی تھیں، اس کی شادی کے وقت امرتا نے پاکستان کے بچے ہوئے دو تین زیور دیے تھے، بعد میں اس نے صاف انکار کر دیا، امرتا اپنے والد کی ہم مزاج تھیں، ان کے والد کو بھی کسی چیز کے نقصان ہو جانے سے اتنی تکلیف نہیں ہوتی تھی جتنی اعتماد و بھروسہ ٹوٹنے سے ہوتی تھی۔

1960: یہ زمانہ امرتا کی زندگی میں دکھ اور پریشانی لے کر آیا۔ساحر جسے وہ بے انتہا چاہتی تھیں اس کی زندگی میں کوئی اور آ گیا تھا۔اس خبر نے امرتا کو توڑ کر رکھ دیا۔ وہ بہت اداس رہنے لگیں۔امرتا اور امروز کی دوستی تھی لیکن دونوں میں کوئی خاص تعلق نہیں تھا۔اس سال انھوں نے سب سے زیادہ حزنیہ نظمیں لکھیں۔امرتا پر یتیم ذہنی کرب واذیت میں اس قدر مبتلا ہو گئیں کہ سال کے آخر میں انھیں اپنا نفسیاتی علاج کرانا پڑا۔ دورانِ علاج نفسیاتی معالج کے کہنے پر وہ اپنے سارے خواب لکھنے لگیں۔ان میں سے چھے خواب انھوں نے آپ بیتی میں بھی شامل کیا ہے۔ تمھارا آلنگن (آغوش)۔ جیسے کوئی قبر میں اترتا جائے: امرتا یومِ جمہوریہ کے موقعے پر بھارت سرکار کی طرف سے نیپال گئی تھیں، وہاں سے لکھے ہوئے امروز کے نام دو خط کو شامل کیا ہے۔ پہلا

خط 27 جنوری 1960 اور دوسرا یکم فروری 1960 کو لکھا گیا ہے۔ امرتا پریتم نے اس خط میں اپنے جذبات واحساسات کو بیان کیا ہے۔

1961: امرتا کی زندگی کا یہ سال بھی غم والم سے عبارت ہے۔ ہندو مذہب میں زندگی کی چار منزلیں ہیں امرتا اپنی ذہنی حالت کی تینوں منزلیں گزار چکی ہیں جس کا ذکر انھوں نے تفصیل سے کیا ہے۔ پہلی منزل: بچپن کی زندگی ہے جس میں ہر چیز ہمیں حیرت انگیز لگتی ہے۔ چھوٹی چھوٹی چیزیں ہماری دل چسپی کا باعث بنتی ہیں۔ ہم پل میں اداس اور پل میں خوش ہوجاتے ہیں۔ دوسری منزل جوانی ہے جو تخیل پر مبنی ہوتی ہے۔ اس وقت کا غصہ خطرناک ہوتا ہے جو زندگی کے غلط قدروں سے اگر ناراض ہوجائے تو ماننے میں نہیں آتا۔ تیسری منزل بہادری اور دلیری کی ہوتی ہے، اس میں مستقبل کی جدوجہد اور ماضی کی ناکامیوں کو نظر انداز کرنے کی دلیری ہوتی ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انسان کی کوئی بھی ہار دائمی نہیں ہوتی بلکہ جیت کی امید ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ چوتھی منزل اکیلے پن کی ہوتی ہے، اس میں انسان اپنے وجود اپنی اہمیت کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔

امرتا پریتم آخری منزل پر پہنچ کر اپنے وجود کو پہچاننے میں کامیاب ہوگئی تھیں۔ ویتنام کے صدر چی مینھ جب ہندستان آئے تو انھوں نے امرتا کی پیشانی چوم کر کہا تھا کہ ہم دونوں دنیا میں ہورہے غلط فیصلوں کے خلاف لڑرہے ہیں۔ ''میں تلوار سے تم قلم سے'' امرتا پر ان کی شخصیت کا بہت گہرا اثر پڑا۔ انھوں نے صدر کے جانے کے بعد ایک نظم لکھی تو چی مینھ نے امرتا کو تار کے ذریعے ایک دوست کی حیثیت سے محبت بھرا اسلام بھیجا۔ اس وقت امرتا کی ذہنی کیفیت میں تبدیلی آئی، اسی وقت امرتا کو ایک انگریزی فلم یاد آگئی جس میں مہارانی ایلزبتھ جس نوجوان سے پیار کرتی ہے اسے جہاز دے کر ایک کام سونپتی ہیں اور دوربین سے جہاز کو دیکھتی ہیں تو اس نوجوان کے ساتھ اس کی محبوبہ کو دیکھ کر وہ پریشان ہوجاتی ہیں، ان کو پریشان دیکھ کر ایک ہمدرد کہتا ہے 'میڈم! لک اے بٹ ہائر' اوپر نوجوان اور اس کی محبوبہ کے سر پر مہارانی کے راجیہ کا جھنڈا لہرا رہا تھا۔ امرتا نے ان واقعات سے سبق لیتے ہوئے خود کو پہچان لیا، وہ لکھتی ہیں: ''اور میں اپنے آپ سے خود ہی کہتی۔ امرتا! لک اے بٹ ہائر اور میں زندگی کی ساری شکستوں اور پریشانیوں سے اوپر دیکھنے کی کوشش کرنے لگی جہاں میری تخلیق تھی۔ میری شاعری میری کہانیاں میرے ناول''۔ امرتا کی تحریروں سے ہمیں یہ سبق ملتا ہے کہ کھوجانے والی چیز کا غم نہ کرو کیوں کہ ہمارے پاس اس سے بھی بہتر چیزیں موجود ہوتی ہیں، ان کو تلاش کرو، جو کھو گیا اس سے بہت اوپر دیکھنے کی کوشش کرو، زندگی خوب صورت ہوجائے گی۔

تاشقند: محبت کی ناکامی سے امرتا پریتم کے دل ودماغ پر منفی اثرات پڑے۔ ایک عرصے

تک وہ ذہنی اذیت میں مبتلا رہیں۔ روسی ادیبوں کی یونین کے جلسے میں شرکت کے لیے ان کو دعوت نامہ ملا۔ اسی درمیان ازبکستانی دوست زلفیہ خانم نے بھی ان کو اپنے گھر تاشقند بلایا، امرتا اپنی دوست زلفیہ کے گھر گئیں۔ زلفیہ نے اپنے ملک کی مشہور شاعرات کی شاعری سنائی۔ سمرقند کے ایک شاعر نے انھیں لالہ کا پھول دیا دونوں نے اپنے اپنے پھول بدل لیے۔ زلفیہ نے کہا کہ ان پھولوں میں درد کا داغ نہیں ہے، ہمارے دلوں میں درد کا داغ ہے۔ دونوں لالہ کے کھیتوں میں داغ دار پھول تلاش کرنے جاتی ہیں اور ایک دوسرے کا غم بانٹتی ہیں، اپنی شاعری پر باتیں کرتی ہیں۔ امرتا نے وہاں ریشم کی ملوں کی بھی سیر کی، ان کی ڈائرکٹر خواتین تھیں۔ ان خواتین نے ان کو اپنی ملوں کی سیر کرائی، بہت سی معلومات بھی فراہم کرائیں اور رنگین کپڑا سوغات میں دیا۔ انھوں نے امرتا پریتم سے اپنے لیے پیغام کا مطالبہ کیا۔ امرتا نے انھیں شاعری میں یہ پیغام دیا: ''ریشم بننے والی دوشیزہ! مئی کا مہینہ تیری لاکھوں مراد پوری کرنے کے لیے آیا ہے۔ سپنے بننے والی حسینہ! اپنی ڈلیا میں میری لاکھوں دعائیں رکھ لو!'' ملوں کی خواتین نے امرتا کا گرم جوشی سے استقبال کیا اور اپنے گیت بھی سنائے۔ امرتا نے ان کے خلوص اور اپنے جذبات کو ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

> ''اس دستر خوان کا شکریہ ادا کرتے ہوئے میرے دل کی تہیں بھی ان کے پیار سے بھیگ گئیں۔ کہا، کبھی میں نے ایک گیت لکھا تھا کہ زندگی مجھے اپنے گھر بلا کر مہمان نوازی کرنا بھول گئی، پَر آج میں اپنا شکوہ واپس لیتی ہوں''[۳]

تاشقند سے امرتا پریتم استالن آباد گئیں، زلفیہ ساتھ نہیں تھی۔ وہاں ان کی ملاقات بہت سے ملکوں سے آئے ہوئے شاعروں سے ہوئی۔ ان میں سے ایک شاعر نے ہندستان کے عاشقوں کے دریا کا نام پوچھا امرتا نے انھیں بتایا 'چناب' وہاں سے آذربائجان کی راجدھانی باقو میں بھی ان کی بہت سے لوگوں سے ملاقات ہوئی۔ امرتا نے خاص طور سے وہاں کی شاعرات کا ذکر عقیدت وخلوص سے کیا ہے:

> ''اس محفل میں بیٹھے ہوئے مجھے لگ رہا ہے کہ میری عمر کے پیالے میں انسانی پیار کی بہت سی بوندیں مل گئی ہیں، اور عمر کا پیالہ میٹھا ہو گیا ہے''[۴]

بیس سال لمبا سپنا: امرتا پریتم نے اس میں اپنے ایک خواب کا ذکر کیا ہے جو وہ مسلسل بیس سالوں تک دیکھتی رہی تھیں۔ ان کے خواب میں ایک دو منزلہ مکان تھا، آس پاس کوئی بستی نہیں تھی، چاروں طرف جنگل تھا اور مکان کے کھڑکی کی طرف ایک ندی بہتی تھی، کھڑکی پر کوئی کھڑا

ہوکرندی اور پیڑوں کو دیکھتا رہتا تھا یا کبھی کھڑکی کے پاس لگی میز پر رکھی کسی کینوس کو پینٹ کر رہا ہوتا تھا لیکن امرتا کو کبھی اس کا چہرہ صاف دکھائی نہیں دیتا تھا۔ امرتا ساحر سے محبت کرتی تھیں، امروز سے دوستی تھی کبھی انھوں نے اپنا یہ خواب امروز سے جوڑ کر نہیں دیکھا تھا لیکن امروز سے ملنے کے بعد امرتا کو یہ خواب پھر کبھی نہیں آیا۔ امرتا اور امروز اچھے دوست تھے اکثر ان کی ملاقاتیں ہوتی تھیں، آپس میں ہر طرح کی باتیں ہوتی تھیں۔ جب امروز کو ترقی ملی تو یہ خبر اس نے سب سے پہلے امرتا کو سنایا امرتا کو بہت اچھا لگا لیکن اس کے ممبئی چھوڑ کر جانے سے امرتا کو بہت تکلیف ہو رہی تھی جس کا اظہار انھوں نے جذباتی انداز میں کیا ہے۔

آدھی روٹی پورا چاند: امرتا دہلی ریڈیو میں کام کرتی تھیں ایک دن دفتر کی گاڑی نہیں ملی، اتنے میں امروز ملنے آ گیا بہت دیر ہوگئی تھی، امروز نے کہا چلو میں تمھیں گھر چھوڑ دوں، دونوں نے دیکھا باہر چاندنی اپنے شباب پر ہے، اس لیے گھر تک پیدل جانے کا ارادہ کیا، گھر پہنچے تو بہت دیر ہو چکی تھی۔ امرتا نے گھر کے نوکر کو کہا جو کچھ کھانے کا گھر میں ہو دو تھالی میں کر کے لے آئے۔ دونوں تھالیوں میں ایک ایک تندوری روٹی تھی، امرتا نے اندھیرا دیکھ کر امروز کی تھالی میں نظر بچا کر اپنی آدھی روٹی ڈال دی لیکن امروز دیکھ لیتا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''بہت برسوں کے بعد امروز نے کہیں اس واقعے کو لکھا تھا 'آدھی روٹی پورا چاند'۔ پر اس دن تک ہم دونوں کو سپنا میں بھی نہیں تھا، کہ وقت آئے گا، جب ہم دونوں مل کر جو روٹی کمائیں گے، آدھی آدھی بانٹ لیں گے''۔[۵]

ایک واقعہ: امرتا پریتم کی سگائی چار سال کی عمر میں ہوگئی تھی۔ 1936 میں جب وہ سترہ سال کی ہوئیں تو ان کے والد نے ان کی شادی کر دی۔ امرتا کو سسرال سے کوئی شکایت نہیں تھی لیکن انھیں لگا کہ تقدیر نے کسی لاپرواہی میں ان کے اور ان اچھے لوگوں کے نصیبوں پر دستخط کر دیے ہیں۔ امرتا بچپن سے ایک سایے سے بات کیا کرتی تھیں اور وہ اسے پچھلے جنم کا سایہ سمجھ کر تلاشتی رہتی تھیں۔ ملک ابھی تقسیم نہیں ہوا تھا، ان کے والد ہزاری باغ میں زمین لے کر کٹیا بسانے چلے گئے، دل کی بات کرنے کے لیے کوئی نہیں تھا۔ اپنی ذہنی کشمکش سے باہر نکلنے کے لیے امرتا نے ڈاکٹر لطیف سے ملاقات کی، وہ لاہور کے ایف۔سی کالج میں پڑھاتے تھے اور علم نفسیات کے ماہر تھے۔ انھوں نے امرتا کو بہت وقت دیا۔ امرتا ان سے اپنی زندگی سے متعلق مشورہ لیتی رہیں جو بعد میں ان کے لیے بہتر ثابت ہوا۔ اسی دوران امرتا نے گھر چھوڑ کر ایک بہت بڑے تخلیق کار گرو بخش سنگھ کے پاس جانے کا فیصلہ کیا۔ ڈاکٹر لطیف نے انھیں ہمدردانہ مشورہ دیتے ہوئے کہا ایسا کبھی نہ

کرنا تمھاری ساری تخلیقی صلاحیت ختم ہو جائے گی۔ امرتا پریتم جب ممبئی میں امروز کے ساتھ رہنے لگیں تو ایک دن گروبخش سنگھ ان سے ملنے آئے، اس وقت امرتا سے سارا سماج روٹھا ہوا تھا، گروبخش کا آنا انھیں بہت اچھا لگا۔ امرتا کا گھر ابھی ٹھیک حالت میں نہیں تھا، ان کو اس حالت میں دیکھ کر گروبخش سنگھ نے کچھ نہیں کہا، لیکن بعد میں کسی سے کہا ''اگر یہ قدم اٹھانا ہی تھا، تو کوئی امیر آدمی کھوجتی'' امرتا لکھتی ہیں ''اس گھڑی میں نے جانا کہ ڈاکٹر لطیف نے میری کچّی عمر میں میرا ہاتھ پکڑ کر جس راہ سے روکا تھا، اس کے معنی سچ مچ تقدیری معنی تھے''۔

صرف عورت: اس باب میں انھوں نے عورت کی ذات وصفات کی وضاحت کی ہے۔ وہ لکھتی ہیں عورت چاہے وہ بچی ہی ہو، اس کے دماغ میں یہ بات ڈال دی جاتی ہے کہ وہ کمزور ہے اسے کسی مرد کے سہارے کی ضرورت ہے۔ یہی خوف اس کے شعور اور تحت الشعور میں سرایت کر جاتا ہے، اس لیے مرد کے بغیر اس کا ہر خواب ادھورا ہوتا ہے۔ امرتا نے بھی اپنی کلپنا میں ایک مرد کو شامل کر لیا تھا، انھوں نے گرچہ اپنے خوابوں کے مرد کو کہیں پڑھا نہیں تھا، سنا نہیں تھا اور نہ ہی وہ پہچانتی تھیں لیکن انھیں ایسا محسوس ہوتا تھا کہ وہ اسے جانتی ہیں۔ بھلے ہی وہ خود کو بھی سمجھانے کے قابل نہ تھیں لیکن انھیں یقین تھا کہ دیکھوں گی تو پہچان لوں گی۔ امرتا اسے کئی برسوں تک ڈھونڈتی رہیں، شکوہ بھی کرتی رہیں۔ اس زمانے کی ان کی شاعری کا پسندیدہ موضوع شکوہ ہی تھا۔ جب وہ سامنے آیا تو ان سے پہلے ان کے من نے اسے پہچان لیا۔ امرتا کے اندر کی عورت ہمیشہ ان کے اندر کی مصنفہ سے بہت دور رہی۔ امرتا نے خود کو بھی مصنفہ کے ذریعے ہی پہچانا۔ زندگی میں تین بار وہ صرف عورت کی جگہ لے سکیں، پہلی بار جب انھوں نے ایک مرد کو جنم دیا، دوسری بار جب انھوں نے ایک مرد سے محبت کی اور تیسری بار جب ایک مرد نے ان سے محبت کی اور اس وقت کی صرف عورت کو کچھ بھی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ یہ عورت اسی حالت میں پوری عمر گزار سکتی تھی۔

سفر کی ڈائری: یہ باب ان کے سفر کی ذاتی ڈائری پر مشتمل ہے۔ امرتا پریتم کو دورانِ سفر ڈائری لکھنے کی عادت تھی۔ یہ تحریریں 25 مئی 1966 سے 7 ستمبر 1972 کے دوران لکھی گئی ہیں۔ امرتا کے غیر ملکی سفر میں ماسکو، جارجیا، آرمینیا، یوگوسلویہ، اسکوپیہ، رومانیہ، بلغاریہ، قاہرہ وغیرہ شامل تھے۔ وہ جس ملک گئیں وہاں کی عمارتوں، تصویروں، شہروں، جنگلات، مشہور شخصیات، تہذیب وتمدن اور تاریخی پس منظر کو بیان کیا ہے۔ دوستوں، مصنفوں، شاعروں کے علاوہ مشہور سیاسی وسماجی شخصیات سے ملنے کا ذکر بڑی محبت واحترام سے کیا ہے۔ شاعروں وادیبوں کے اجتماعی جشن کا منظر نامہ اور ان کا تعارف، ان کی تخلیقات کا ذکر بھی تفصیل سے کیا ہے۔ انھوں نے

مشہور ادیبوں کے گھروں کی بھی زیارت کی۔

پانچ سو برس کی یاترا: گرونانک کی پنج صدی جشن کا سال تھا امرتا کو ایک پبلشر نے گرونانک پر ایک لمبی نظم لکھنے کے لیے کہا، لیکن انھوں نے منع کر دیا تھا۔ اس کے کچھ دن بعد ایک دن رات میں امرتا پریتم کے بیٹے کا بڑودا یونیورسٹی کے ہاسٹل سے فون آیا۔ امرتا اس وقت اپنے بیٹے کے لیے پریشان تھیں، انھوں نے اسے خط لکھا، خط پا کر ان کے بیٹے نے ٹرنک کال کیا 'میں بالکل ٹھیک ہوں ماما' اپنے بیٹے کی آواز سن کر امرتا کو روحانی سکون کا احساس ہوا، اپنے اس احساس کو انھوں نے پانچ سو سال پیچھے جا کر گرونانک کی ماں ترپتا کو شعور میں لا کر 'گربھوتی' کے نام سے ایک نظم لکھی۔ اس نظم کے شائع ہوتے ہی ایک طوفان برپا ہو گیا۔ ماں کے اس احساس کو امرتا نے اس طرح بیان کیا ہے اور نظم کی مخالفت کا بھی ذکر کیا ہے:

> ''اندھیرے میں جیسے بجلی چمک جاتی ہے۔ خیال آیا میں ایک عام ماں اپنے عام بچے کی آواز سن کر اگر اس طرح کے حسین پل جی سکتی ہوں تو ماتا ترپتا کو کیسا انوکھا تجربہ ہوا ہوگا؟... جیسے میرا ہاتھ پکڑ کر مجھے پانچ سو سالوں کے اندھیرے میں سے لے جا کر، اس ماں کے پاس لے گیا جس کی کوکھ میں گرونانک تھے... ان ہی دنوں میں، میں نے ایک گریک کہاوت کو جیا تھا... اور نظم لکھی 'گربھوتی' ماتا ترپتا کے حمل کے نو مہینے جیسے ان کے نو سپنے تھے۔ پھر پنجاب کے کچھ اخباروں نے برا بھلا کہا اور اس نظم کو بین (ضبط) کر دینے کے لیے پنجاب سرکار سے مطالبہ کیا...''[6]

ایک لیکھک (مصنف) کی ایمان داری: نیپال کے ایک ادیب سائی دھسواں دہلی میں اپنی ایمبیسی کے کلچرل سکریٹری بن کر آئے تھے۔ چند ملاقات ہی میں امرتا پریتم کے ان سے بہت اچھے تعلقات ہو گئے یہاں تک کہ دھسواں ان سے اپنی ذاتی زندگی سے متعلق الجھنوں کو بھی ایک دوست کی حیثیت سے سناتے تھے۔ اکثر وہ امرتا کے گھر ملنے جاتے رہتے تھے جس دن ملاقات ممکن نہ ہوتی تو فون ضرور کرتے تھے۔ امرتا نے ان کی ذاتی زندگی سے متعلق ایک کہانی 'عدالت' لکھی تھی۔ 'پنجاب کے باہر کے پاتر (کردار)' کے نام سے امرتا نے ایک کتاب لکھی تھی۔ اس میں اٹھارہ کہانیاں تھیں، سبھی حقیقت پر مبنی تھیں۔ کہانیوں کے نیچے کرداروں کے ملک کے نام بھی درج کیے گئے تھے۔ کہانی شائع ہونے سے پہلے امرتا اصلی کرداروں کو ضرور سناتی تھیں۔ دھسواں نے امرتا سے گزارش کی کہ اس کے ملک کا نام شائع نہ کیا جائے۔ دھسواں جب دہلی سے جانے

لگے تو انھوں نے امرتا کو ایک نوٹ لکھ کر دیا۔ امرتا نے اس نوٹ کو دھسواں کے کہنے کے مطابق اپنی خودنوشت میں شامل کیا ہے، وہ نوٹ اور دھسواں سے اپنی محبت وعقیدت کو امرتا پریتم نے یوں بیان کیا ہے:

> ''یہ کہانی دھسواں کی ہے، مگر جناب ثقافتی اتاشی اتنا بزدل اور کم ہمت ہے کہ اس کہانی کو اجنبی بنانے کے لیے اپنے ملک نیپال کو بھارت کا ایک صوبہ آسام بنانے میں انھوں نے حامی بھر دی۔ اس دن دھسواں میری نظر میں اور بھی اونچے ہو گئے۔ یہ ان کے اندر کے مصنف کی ایمان داری کا جذبہ تھا۔ میں نے احترام سے سر جھکا لیا... یوں تو اپنی ہر کہانی کے کردار کے ساتھ میرا ساجھا ہے، کہانی لکھتے وقت میں اس کی تکلیف اپنے دل پر جھیلتی ہوں، اس کی ہونی کچھ دیر کے لیے میری ہونی بن جاتی ہے اور اس طرح یہ دائمی شرکت کا ایک ٹکڑا بن جاتا ہے لیکن دھسواں جیسے کردار مجھ میں صرف پیار اور ہمدردی ہی نہیں اپنے لیے احترام بھی جگا لیتے ہیں''۔[۷]

سجاد حیدر: امرتا کی زندگی میں تنہائی کا خاتمہ امروز سے ہوا، لیکن اس سے پہلے درد و کرب اور تنہائی کی اذیت کو کم کرنے میں سجاد حیدر کا بڑا حصہ رہا۔ جب تک وہ ہندستان میں رہے ہمیشہ امرتا سے ادب واحترام سے ملتے رہے۔ تقسیم کے بعد وہ پاکستان چلے گئے، وہاں سے بھی خط و کتابت کے ذریعے امرتا کی خیریت لیتے رہے۔ امرتا سے ملنے ہندستان بھی آئے، امروز سے شادی کے بعد دونوں مل کر سجاد کو خط لکھتے تھے۔ اسی باب میں امروز اور امرتا کا شادی کے بعد ساحر سے پہلی بار ملنے کا ذکر بھی ہے۔ ان کے واپس جانے کے بعد ساحر نے نظم لکھی: میرے ساتھی خالی جام، تم آباد گھروں کے باسی میں آوارہ اور بدنام' اور یہ نظم امرتا کو فون پر سنائی، دوسری ملاقات کے وقت امروز کو بخار تھا ساحر نے اسی وقت اپنے ڈاکٹر کو بھیج کر اس کا علاج کرایا۔

ایک سجدہ: ایک بار ایک پاکستانی وفد ہندستان آیا تھا۔ وفد کے ایک ممبر کا امرتا کے پاس فون آیا کہ میں سجاد کا خط لے کر آیا ہوں اور آپ سے ملنا چاہتا ہوں۔ جب وہ خط دے کر چلا گیا تو امرتا نے خط کھول کر پڑھا، سجاد نے لکھا تھا 'ایمی' تمھیں خط لکھنے کا کوئی بھی موقع گنوایا نہیں جا سکتا، سجاد کی محبت وعقیدت کو دیکھ کر امرتا کو اپنی دیوانگی بہت کمتر نظر آنے لگی۔ سجاد کے خط کی عبارت اور اپنے جذبات واحساسات کو امرتا نے بڑی خوب صورتی سے بیان کیا ہے۔

دیکھی، سنی بیتی گھٹنائیں: اس میں انھوں نے اپنی کہانیوں اور کرداروں کے متعلق تذکرہ کیا

ہے۔امرتا کی کہانیوں اور کرداروں کا براہِ راست تعلق ان کی زندگی یا ان کے مشاہدات و تجربات سے ہے۔امرتا کی زیادہ تر کہانیاں حقائق پر مبنی ہیں۔انھوں نے نوجوان نسل کی ہاسٹل کی زندگی سے متعلق بھی کہانی لکھی ہے، یہ کہانی ان کے بیٹے نوراج نے انھیں سنائی تھی۔اس حصے کو پڑھ کر ان کی زندگی اور ان کی تخلیقات کو سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔امرتا کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک انسان دوست تخلیق کار کے ساتھ ساتھ ایک حساس اور سلجھی ہوئی ماں بھی تھیں۔ان کا بیٹا اکثر ان سے بدمزاجی سے پیش آتا تھا جب کہ بیٹی ہمیشہ محبت سے پیش آتی تھی۔امرتا اپنے بیٹے کے من میں ہونے والے سوالوں کا جواب بڑی محبت اور ذہانت سے دیتی تھیں۔امرتا نے دونوں بچوں میں بیٹی کو اپنا زیادہ ہمدرد بتایا ہے۔

ققنسی نسل:اس باب میں انھوں نے انسانوں کی اس نسل کا ذکر کیا ہے جو تباہ و برباد ہو کر اپنی طاقت کو پہچاننے کا ہنر رکھتی ہے۔تاریخ گواہ ہے فینیکس (ققنس) اپنے آپ کو پہچاننے والی نسل نے اپنا نام فینیشین رکھ لیا تھا۔ققنس بار بار اپنی راکھ سے جنم لیتا ہے۔امرتا فینیکس سے اپنا رشتہ جوڑتے ہوئے فخر محسوس کرتی ہیں اور دنیا کے سبھی سچے ادیب انھیں ققنسی نسل کے معلوم ہوتے ہیں۔فینیشین کو وہ اپنی زبان میں ققنس کا نام دیتی ہیں۔فینیشین نسل سورج کی پوجا کرتے تھے، ان کے رہنے کی اصل جگہ آج تک معلوم نہ ہو سکی۔امرتا کا سورج سے بڑا گہرا تعلق تھا، بچپن میں جب سورج ڈوب جاتا تھا تو وہ خوب روتی تھیں کہ ڈوبا کیوں۔امرتا کی شاعری میں سورج کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔انھوں نے خودنوشت میں اپنی ان نظموں کو شامل کیا ہے جس میں سورج کا تذکرہ کیا گیا ہے۔امرتا ققنس سے ادیب کا رشتہ جوڑنے کی وجہ یوں بیان کرتی ہیں:

> ''ایسا لگتا ہے کہ مجھ جیسے کچھ لوگ، چاہے کسی بھی دیش میں ہوں یا کسی بھی صدی میں، ققنسی نسل کے ہی ہوتے ہیں، کہتے ہیں ققنس پرندہ چیل کی لمبائی چوڑائی کا ہوتا ہے۔اس کے پنکھ چمکیلے، کرمچی اور سنہرے ہوتے ہیں۔اس کی آواز میں نغمگی ہوتی ہے اور یہ ہمیشہ ایک ہی اکیلا ہوتا ہے۔اس کی عمر کم سے کم پانچ سو سال ہوتی ہے...اس کی عمر جب کم ہونے لگتی ہے تو خوشبودار درختوں کی ٹہنیاں اکٹھا کر کے ایک گھونسلا بناتا ہے اور اس میں بیٹھ کر گاتا ہے جس سے آگ پیدا ہوتی ہے اور یہ گھونسلے سمیت جل جاتا ہے۔اس کی راکھ میں سے ایک نیا ققنس جنم لیتا ہے جو ساری خوشبودار راکھ سمیٹ کر سورج کے مندر کی طرف جاتا ہے اور وہ راکھ سورج کے سامنے چڑھا دیتا ہے...کچھ لوگ اسے کنواری ماں کی کوکھ سے جنم

لینے والے کرائسٹ کے جنم سے جوڑتے ہیں، پَر میں اسے ہر سچے ادیب کے وجود سے جوڑنا چاہتی ہوں چاہے وہ کسی دیش کا ہو چاہے وہ کسی صدی کا ہو''۔[8]

ققنس کے مرنے اور دوبارہ جنم لینے کے متعلق مورخین کی بیان کی گئی بہت سی روایات وحکایات کا تذکرہ امرتا نے کیا ہے۔ ققنس کا رہنے کا علاقہ ہندستان اور عرب مانا جاتا ہے۔ ہندستان میں زیادہ ہیں کیوں کہ یہاں خوشبودار درختوں کی ٹہنیاں کثرت سے پائی جاتی ہیں۔ امرتا ادیبوں کو ققنسی نسل سے اس لیے جوڑتی ہیں کیوں کہ ایک تخلیق کار خود کو جلا کر ایک ایسا ادب تخلیق کرتا ہے، جو اسے دوام عطا کرتا ہے۔

ایک رات: امرتا پریتم ایک رات مہابھارت پڑھتے ہوئے سو گئیں، انھوں نے خواب دیکھا کہ ایک باز کبوتر کو کھانا چاہتا ہے اور کبوتر اپنی جان بچانے کے لیے امرتا کی گود میں آجاتا ہے لیکن باز پیچھے پڑ جاتا ہے، تب امرتا اپنے جسم سے کبوتر کے برابر گوشت نکال کر باز کو دینا چاہتی ہیں لیکن کبوتر بہت بھاری ہوتا چلا جاتا ہے تبھی ان کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ امرتا انسانیت پرست اور حساس تھیں، وہ سارے واقعات وحادثات کو دل کی گہرائیوں میں بسا لیتی تھیں، یہی خیالات وواقعات ہر وقت ان کے دل ودماغ پر طاری رہتے اور پھر خواب کی شکل میں نمودار ہوتے تھے۔

ایک دن: امرتا کا خیال تھا جب وہ اپنی خودنوشت لکھیں گی تو صرف دس لائن میں زندگی کا نچوڑ پیش کریں گی۔ انھوں نے لکھ کر رکھ بھی لیا تھا، ان کی نظر میں یہ دس لائن آج بھی وہی معنویت رکھتی ہیں جتنی کی لکھنے کے وقت تھیں، امرتا کی مختصر ترین سوانح یہ ہے:

''میری ساری تخلیقات کیا شاعری اور کیا کہانی اور کیا ناول، میں جانتی ہوں، ایک ناجائز بچے کی طرح ہیں۔ میری دنیا کی حقیقت نے میرے من کے سپنے سے عشق کیا اور ان کے آپسی میل سے یہ سب تخلیقات پیدا ہوئیں۔ جانتی ہوں، ایک ناجائز بچے کی قسمت، اس کی قسمت ہے اور اسے ساری عمر اپنے ادبی سماج کے ماتھے کے بل بھگتنے ہیں۔ من کا سپنا کیا تھا اس کی تشریح میں جانے کی ضرورت نہیں تھی۔ وہ کمبخت بہت حسین ہوگا، نجی زندگی سے لے کر کُل عالم کی بہتری تک کی باتیں کرتا ہوگا، تب بھی حقیقت اپنی اوقات کو بھول کر اس سے عشق کر بیٹھی اور جو تخلیق پیدا ہوئی، ہمیشہ کچھ کاغذوں میں لاوارث بھٹکتی رہی اور آج بھی میرا یقین ہے یہ دس لائن میری پوری اور لمبی آتم کتھا ہے''۔[9]

امرتا پریتم نے ان دس لائنوں میں اپنی حیات وتخلیقات کو بیان کر دیا ہے۔ امرتا حساس ونازک طبع

تھیں۔انھوں نے خواب سے عشق کیا اور عشق کی ناکامی نے تخلیق کو جنم دیا، اسی لیے وہ اپنی تمام تخلیقات کو ناجائز بچے سے تعبیر کرتی ہیں۔

ایک کویتا: امرتا نے ایک ناول 'چک نمبر چھتیس' کے نام سے لکھا تھا۔ یہ ناول اردو، ہندی اور انگریزی میں شائع ہوا۔ اس ناول کے اہم کردار الکا اور کمار ہیں۔ جب یہ ناول انگریزی میں شائع ہو رہا تھا تو امرتا نے اس پر نظرِ ثانی کرتے وقت الکا کے مکالموں پر غور کیا تو انھیں احساس ہوا کہ الکا کوئی اور نہیں وہ امرتا ہی ہے۔ مکالمہ ہے ''کمار الکا سے کہتا ہے کہ وہ جسم کی بھوک مٹانے کے لیے ایک عورت کے پاس جاتا تھا، جو روز کے بیس روپے لیتی تھی، الکا کہتی ہے سوچ رہی ہوں وہ عورت بھی میں ہوتی''۔ امرتا نے بھی امروز سے یہی کہا تھا جب وہ کسی بازاروعورت کے پاس جانا چاہا تھا، امرتا کو وہ بتا رہا تھا تب امرتا نے کہا کہ ''اگر تم ایسی عورت کے پاس جاتے ہو تو میرا جی کرتا ہے وہ عورت بھی میں ہی ہوتی''۔ امرتا نے یہ مکالمہ پڑھا تب انھیں احساس ہوا کہ ایسی بات صرف امرتا ہی کہہ سکتی ہے، دوسری عورت کے لیے یہ ممکن نہیں۔ تب انھوں نے اپنے کردار کو مخاطب کر کے ایک نظم لکھی 'پہچان'۔ نظم کو انھوں نے خودنوشت میں شامل کیا ہے۔

ایک تیوری: 1936 میں جب امرتا کی پہلی کتاب شائع ہوئی، تو بہت سے جاننے والے بزرگوں نے انھیں دعائیں اور تحائف بھیجے۔ ایک دن دروازے پر دستک ہوئی۔ امرتا کو لگا پھر کوئی انعام آیا ہے، لیکن جب دروازہ کھولا تو والد کا غصے سے بھرا ہوا تیور انھیں انعام میں ملا، امرتا انھیں دیکھ کر سر سے پیر تک کانپ گئیں۔ اپنے والد سے پیر پکڑ کر معافی مانگی اور یہ تیوری ہمیشہ ان کی نگہبان بنی رہی۔ امرتا کی ان تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بزرگوں کا بڑا احترام کرتیں اور دوسروں کو بھی احترام کرنے کا سبق دیتی ہیں۔

ایک اور رات کی بات: امرتا کی شادی کی رات تھی۔ بارات نے رات کا کھانا کھا لیا تھا تبھی لڑکے والوں نے امرتا کے والد کو پیغام بھیجا کہ آپ رشتہ داروں کو بتا دیجیے گا کہ آپ نے ہمیں پیسے دیے ہیں، امرتا کے والد نے اس پیغام سے اشارہ سمجھا پیسے لینے کا، ان کے پاس پیسے نہیں تھے وہ بہت پریشان ہو گئے۔ امرتا اپنے والد کو پریشان دیکھ کر چھت پر جا کر خوب روئیں، ان کے دل میں خیال آیا کاش اس وقت میں مر سکتی۔ ان کے والد ان کی حالت سمجھ کر ان سے ملنے چھت پر چلے گئے، اتنے میں امرتا کی والدہ کی ایک دوست نے حالات کو سمجھتے ہوئے اپنی چوڑیاں اتار کر امرتا کے والد کے سامنے رکھ دیا۔ بعد میں معلوم ہوا لڑکے والوں کا ارادہ ایسا کچھ بھی نہیں تھا صرف رشتے داروں کی تسلی کے لیے کہا تھا۔ امرتا نے اپنی والدہ کی دوست کی انسانیت کا بڑی محبت

وعقیدت سے تذکرہ کیا ہے۔

''ماں کی سہیلی نے وہ چوڑیاں پھر ہاتھوں میں پہن لیں، پَر ایسا معلوم ہوتا ہے چوڑیاں اتارنے کا وہ لمحہ دنیا کی اچھائی کی علامت بن کر ہمیشہ کے لیے کہیں ٹھہر گیا ہے۔ یقین ٹوٹتے ہوئے دیکھتی ہوں لیکن اداسی من کے آخر تک نہیں پہنچتی، ادھر ہی راہ میں کہیں رک جاتی ہے، اور اس کے آگے، من کے آخری کنارے کے پاس دنیا کی اچھائی پر یقین بچا رہ جاتا ہے''[۱۰]

امرتا کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ سماج میں لاکھ برائیوں کے باوجود اچھائیوں کا غلبہ ہے۔ انسانیت اب بھی باقی ہے، اسی لیے دنیا قائم ہے۔

جب برف پگھلے گی: اس میں امرتا نے اپنی پڑھی ہوئی ایک گڑریے کی کہانی کا ذکر کیا ہے۔ جو ناٹک میں کرائسٹ کے پارٹ کے لیے منتخب کیا جاتا ہے وہ اپنے کردار کا پارٹ ادا کرنے کا اتنا عادی ہو جاتا ہے کہ اپنے کردار کو اپنے وجود کا حصہ مان لیتا ہے۔ حق وانصاف کے لیے پورے گاؤں سے لڑتا ہے۔ گاؤں والے پتھر مار کر ہلاک کر دیتے ہیں۔ ان میں سے ایک آدمی جو اسے سمجھ سکا تھا اس کی لاش لے جا کر پہاڑ پر دفن کر کے کہتا ہے کہ آج اس کا نام برف کے اوپر لکھا گیا ہے، جب برف پگھلے گی تو اس کا نام ندی نالوں کے پانیوں پر لکھا ہوا ہوگا۔ امرتا اپنی تخلیقات کی مثال اسی گڑریے کی لاش سے دیتی ہیں جو برف میں دب گئی ہے، جب برف پگھلے گی تو اپنا وجود خود بہ خود منوالے گی۔ امرتا پریتم کا ماننا ہے کہ انسان کو ہمیشہ بدلے کی پرواہ کیے بغیر اپنا کام کرتے رہنا چاہیے، اگر وہ ایمان داری سے اپنے کام میں لگا رہے گا تو ایک نہ ایک دن اس کے کارناموں کو سنہرے حروف میں ضرور لکھا جائے گا۔

یتھارتھ سے یتھارتھ تک (حقیقت سے حقیقت تک): اس میں انھوں نے خودنوشت کی فنی خوبیوں اور خامیوں پر روشنی ڈالی ہے۔ امرتا پریتم کا ماننا ہے کہ خودنوشت حقیقت پر مبنی ہونی چاہیے۔ انسان کی زندگی تین طرح کی ہوتی ہے: پہلی کھلی کتاب، دوسری غور سے دیکھنے کے بعد دکھائی دیتی ہے، تیسری تخیلاتی ہوتی ہے، سبھی کا تعلق حقیقت سے ہے۔ ناول اور خودنوشت میں بہت فرق ہوتا ہے، ناول پڑھتے وقت قاری ناول کے تمام کرداروں کو تصور میں لاتا ہے جب کہ خودنوشت کا قاری صرف اپنے جانے پہچانے ہوئے چہرے کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ خودنوشت نگار اپنے گھر اور ذاتی زندگی میں بغیر کسی تردد کے قاری کو آنے کی اجازت دیتا ہے۔ اگر وہ کچھ جھوٹ لکھتا ہے تو اس میں مہمان سے زیادہ میزبان کی بے عزتی ہوتی ہے۔ امرتا پریتم نے 'رسیدی ٹکٹ' میں اپنی

زندگی کی روداد من وعن پیش کیا ہے اور اسے 'حقیقت سے حقیت تک' کے نام سے موسوم کیا ہے۔

امرتا پریتم کے تعلقات اندرا گاندھی سے بہت اچھے تھے، اکثر ان کی ملاقاتیں ہوتی رہتی تھیں۔ امرتا نے اندرا گاندھی کی زندگی، مزاج اور ان کی کامیابی کے وجوہات کے متعلق تفصیل سے لکھا ہے۔ اندرا گاندھی پر فلم بنانے والی ٹیم میں امرتا بھی شامل تھیں۔ امرتا پریتم لکھتی ہیں کہ اندرا گاندھی کے کمرے میں موتی لعل نہرو اور جواہر لعل نہرو کی تصویر ہے، فلم ڈائرکٹر باسو بھٹا چاریہ نے ان کے شاٹ لیتے وقت ان تصویروں کو دیکھتے ہوئے اندرا گاندھی سے کہا، جیسے ان پر کچھ دھول پڑی دکھائی دے اور آپ اپنی ساڑی کے پلو سے اسے صاف کر رہی ہوں۔ باسو اندرا گاندھی کو وقت کی دھول صاف کرتے ہوئے دکھانا چاہتے تھے۔ ''اندرا گاندھی نے کہا ڈسٹر سے صاف کر سکتی ہوں اپنی دھوتی کے پلو سے نہیں۔ جو خاص ہوتے ہیں، وہ خیالوں میں رہتے ہیں، تصویروں میں نہیں۔ ساڑی سے صاف کروں گی تو ساڑی بدلنی پڑے گی، مجھے دھول سے پیار نہیں ہے۔'' امرتا لکھتی ہیں کہ جو اُن کے اندر نہیں ہے وہ نہیں آنا چاہیے۔ انھوں نے ڈسٹر سے دھول صاف کیا، باسو نے شاٹ لے لیا۔ اس طرح کی بہت سی باتیں ہوئیں جو فلم میں نہیں آئیں گی، لیکن اس کا ذکر امرتا پریتم نے تفصیل سے کیا ہے۔

شوٹنگ کے وقت امرتا پریتم نے اندرا گاندھی سے پوچھا 'آپ عورت ہیں، کیا کبھی اس بات کو لے کر لوگوں نے آپ کے راستے میں رکاوٹ پیدا کی ہے'؟ انھوں نے جواب دیا: ''اس کے کچھ فائدے بھی ہیں، کچھ نقصان بھی، مگر میں نے کبھی اس بات پر غور نہیں کیا۔ عورت مرد کے فرق میں نہ پڑ کر میں نے اپنے آپ کو ہمیشہ انسان سوچا ہے، شروع سے جانتی تھی، میں ہر چیز کے قابل ہوں، کوئی مسئلہ ہو، مردوں سے زیادہ اچھی طرح سلجھا سکتی ہوں، سوائے اس کے کہ جسمانی طور پر بہت وزن نہیں اٹھا سکتی اور ہر بات میں ہر طرح قابل ہوں، اس لیے میں نے اپنے عورت ہونے کو کبھی کسی کمی کے پہلو سے نہیں سوچا۔ جنھوں نے شروع میں مجھے صرف عورت سمجھا تھا، میری طاقت کو نہیں پہچانا تھا وہ ان کا سمجھنا تھا، میرا نہیں۔ لوگ کچھ باتیں کرتے ہوں گے، بہت سی تو مجھ تک پہنچتی ہی نہیں جو پہنچتی ہیں ان کو میں کوئی اہمیت نہیں دیتی''۔ امرتا کہتی ہیں کہ میرا بھی یہی نظریہ ہے۔ ''پر اندرا جی کے لیے جو من کی آسان صورتِ حال ہے میرے جیسے عام انسان کے لیے وہ ایک اس منزل کی طرح تھی جس کا راستہ بڑا مشکل ہے۔ ٹھیک ہے۔'' امرتا کی ان تحریروں سے اندرا گاندھی کے خیالات ونظریات سے واقفیت حاصل ہوتی ہے۔

امرتا پریتم جب دہلی ریڈیو میں کام کرتی تھیں، ان کے گھر میں بجلی نہیں تھی، ان کے

بچے اپنی ماں کی آواز سننے کے لیے پڑوس میں اپنے دوست بھولو کے گھر جاتے تھے، ایک دن بچوں میں لڑائی ہوگئی، جب امرتا کام سے واپس آئیں تو ان کے بیٹے نے کہا ماما ایک بات مانیں گی؟ آپ بھولو کے ریڈیو پر مت بولا کریں۔ امرتا لکھتی ہیں:

''تب اپنے چار سال کے بیٹے کی اس بات پر ہنس دی تھی، مگر آج یہ بات یاد آئی ہے تو ہنس نہیں سکتی۔ سوچتی ہوں کاش! میری یہ کتاب بھی ان کے ہاتھوں میں نہ جائے جنھیں اس کے ایک ایک لفظ کو مٹی میں لتھیڑنا ہے''۔[۱۱]

کورا کاغذ: اس میں امرتا پریتم نے ساحر کی موت پر گہرے دکھ کا اظہار کیا ہے۔ امرتا نے شادی شدہ اور دو بچوں کی ماں ہونے کے باوجود ساحر سے اپنی محبت اور جذبات کا اظہار بڑی بے باکی سے کیا ہے۔ امرتا اور ساحر مل تو نہیں سکے لیکن ان کی محبت دنیا کی تمام بندش سے آزاد ہوکر پروان چڑھتی رہی، اس لافانی محبت کو کسی سماجی سند کی ضرورت نہیں تھی ان کی تحریریں اس کی گواہ ہیں:

''۲۵، ۲۶/ اکتوبر کی رات کو دو بجے جب فون آیا کہ ساحر نہیں رہے، تو پورے بیس دن پہلے کی وہ رات، اس رات میں مل گئی جب میں بلغاریہ میں تھی، ڈاکٹروں نے کہا تھا کہ دل کی طرف سے مجھے خطرہ ہے اور اس رات میں نے نظم لکھی تھی:

اَج آپڑے دل دریا دے وِچّ میں آپڑے پھلّ پروا ہے

اچانک میں اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھنے لگی کہ ان ہاتھوں سے میں نے اپنے دل کے دریا میں اپنی ہڈیاں بہائی تھیں، پَر ہڈیاں بدل کیسے گئیں؟ یہ فریب موت نے کھایا یا ہاتھوں نے''۔[۱۲]

جب دلّی میں پہلی ایشین رائٹرز کانفرنس ہوئی اس میں شاعروں اور ادیبوں کو ان کے ناموں کے ڈیلی گیٹ 'بیج' دیے گئے، سب نے اپنے کوٹوں پر لگا رکھا تھا۔ ساحر نے اپنے نام کا بیج امرتا کی کوٹ پر لگا دیا اور امرتا کا اپنے کوٹ پر لگا لیا۔ تبھی کسی کی نظر پڑی، اس نے کہا آپ لوگوں نے غلط بیج لگا لیا، ساحر نے مسکراتے ہوئے کہا ہاں بیج دینے والے سے غلطی ہوگئی۔ امرتا لکھتی ہیں:

''پَر اس غلطی کو نہ ہمیں درست کرنا تھا نہ کیا، اب برسوں بعد جب رات کو دو بجے خبر سنی کہ ساحر نہیں رہے تو لگتا ہے موت نے اپنا فیصلہ اسی بیج کو پڑھ کر کیا ہے جو میرے نام کا تھا پَر ساحر کے کوٹ پر لگا ہوا تھا''۔[۱۳]

امرتا اور ساحر کی دوستی اور محبت لازوال تھی۔ امرتا کی خوشحال ازدواجی زندگی کے ساتھ کسی

غیر مرد سے اظہارِ محبت حقیقت پسندی کی بہترین مثال ہے۔ جو امرتا پریتم اخبار میں ساحر کا نام آنے کے خوف سے گھبرا جاتی ہیں وہی خودنوشت لکھتے وقت اپنی اس دیوانگی کو بھی نہیں چُھپاتیں جس کو ان کے دل کے سوا کوئی نہیں جانتا تھا۔ کورے کاغذ کی داستان اسی طرح قائم رہی۔ امرتا نے 'رسیدی ٹکٹ' میں اپنے معاشقے کی داستان لکھا، ساحر نے پڑھا، دونوں کی ملاقات بھی ہوئی لیکن کسی نے 'رسیدی ٹکٹ' کا ذکر کبھی نہیں کیا۔ دونوں کی محبت خاموش محبت تھی، اس کے اظہار کے لیے الفاظ کی ضرورت نہیں تھی۔

ایک بار مشاعرے میں لوگ ساحر سے آٹو گراف لے رہے تھے، امرتا بھی ساتھ تھیں، سب کے جانے کے بعد امرتا نے اپنی ہتھیلی ساحر کے سامنے پھیلا دی، ساحر نے اپنا نام لکھ کر جو الفاظ کہے اسے امرتا پریتم نے یوں بیان کیا ہے:

> ''اور اس نے میری ہتھیلی پر اپنا نام لکھ کر کہا تھا، یہ کورے چیک پر میرے دستخط ہیں جو رقم چاہے بھر لینا اور جب چاہے کیش کروا لینا۔ وہ کاغذ چاہے مانس کی ہتھیلی تھی، پَر اس نے کورے کاغذ کا نصیب پایا تھا، اس لیے کوئی حرف اس پر نہیں لکھے جا سکتے تھے۔ حرف آج بھی میرے پاس کوئی نہیں ہے، رسیدی ٹکٹ میں جو کچھ بھی ہے اور آج یہ سطریں بھی، یہ کورے کاغذ کی داستان ہیں''۔[۱۴]

امرتا پریتم کو ساحر کے ساتھ کسی کا نام نہ جڑنے کا فخر تھا، انھیں احساس تھا کہ ساحر ایک ایسا کورا کاغذ تھا جس پر کچھ لکھا نہ جا سکا۔ امرتا کی باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک عورت کی حیثیت سے امروز کے ساتھ ایک بہترین ازدواجی زندگی گزاری لیکن مادّی رشتوں سے آزاد ہو کر ایک روحانی دنیا بھی بسا رکھی تھی، جس میں صرف ساحر اور امرتا تھے۔ ان کی محبت جسمانی نہیں، روحانی تھی۔ امرتا کو یقین تھا کہ ان کی سانسوں کی ڈور ہوا سے جڑی ہے اور یہ ہوائیں ایک دنیا سے دوسری دنیا تک کا فاصلہ طے کر سکتی ہیں۔

1983: امرتا پریتم حساس طبیعت کی حامل اور انسانیت پرست تھیں۔ ان کا خیال تھا کہ دیوتا ہر انسان میں ہوتے ہیں، ہمیں انھیں جگانا چاہیے، امرتا نے پوری زندگی اپنی تحریروں اور تقریروں سے انسانوں کے اندر سوئے ہوئے دیوتا کو جگانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ جب امرتا بہت چھوٹی تھیں تو ان کی نانی نے ان کو بتایا تھا کہ تمھاری پیدائش کے وقت دیوتاؤں کے سونے کا وقت تھا۔ نانی کی یہ بات امرتا کو بعد میں سمجھ میں آئی، اس لیے انھوں نے پوری زندگی جو کچھ بھی سوچا لکھا، وہ سب ان سوئے ہوئے دیوتاؤں کو جگانے کی کوشش تھی۔ امرتا پریتم کو گیان پیٹھ ایوارڈ

ملنے پر ممبئی میں ایک شاندار استقبالیہ جلسے کا انعقاد کیا گیا، جس میں پنجابی ادیبوں نے آنے سے انکار کر دیا تھا۔ اسی طرح جب جالندھر میں پروگرام ہوا تو وہاں بھی کچھ پنجابی ادیبوں نے شرکت نہیں کی۔ ان لوگوں کا ماننا تھا کہ امرتا کی نظم ''گربھاوتی'' میں مذہب کی توہین کی گئی ہے۔ اخبارات وغیرہ نے بڑا ہنگامہ برپا کر دیا تھا جس کی وجہ سے امرتا پریتم خوف زدہ رہنے لگی تھیں، ہر وقت گرونانک کے بارے میں سوچتی رہتی تھیں کہ انھوں نے تو گرونانک کی محبت وعقیدت میں نظم لکھی تھی لیکن یہ ان کا گناہ کیسے بن گیا۔ انھوں نے دعا مانگی کہ گرونانک جی میں آپ سے ملنا اور آپ کا سراپا دیکھنا چاہتی ہوں، امرتا نے خواب میں گرونانک کو دیکھا، انھوں نے امرتا کو تسلی دی اور سب کچھ ٹھیک ہو گیا۔ امرتا پریتم کے اکثر خواب سچ ہوا کرتے تھے، جب بھی کہیں کوئی حادثہ ہونے والا ہوتا تھا تو انھیں پہلے ہی خواب میں نظر آجاتا تھا۔ انھوں نے اپنے کئی خواب اور ان کی تعبیر اس کتاب میں بیان کی ہے۔ انھوں نے خوابوں پر ایک کتاب ''لال دھاگے کا رشتہ'' کے نام سے بھی لکھی ہے۔ امرتا پریتم کو بزرگ شخصیات سے بڑی عقیدت تھی، بہت سی بیماریوں کا روحانی علاج وہ بزرگ شخصیات سے کرواتی تھیں، انھیں آرام بھی مل جاتا تھا۔

1984: اس میں انھوں نے پاکستانی شاعرہ سارہ شگفتہ کے موت پر گہرے دکھ کا اظہار کیا ہے۔ سارہ امرتا پریتم کی اچھی دوستوں میں سے تھیں۔ کراچی سے امرتا کے پاس جب فون آیا کہ سارہ شگفتہ نے 4/5 مئی کو رات میں خودکشی کر لی تو انھیں سارہ کی بے بسی پر بہت افسوس ہوا، سارہ اور امرتا کے جذباتی لگاؤ کا اندازہ اس تحریر سے لگایا جا سکتا ہے:

> ''میں تو ہاتھوں سے گری ہوئی دعا ہوں' کہنے والی اس شاعرہ کے بارے میں بہت تفصیل میں نہیں جاؤں گی کیوں کہ اس کی شاعری اور زندگی پر میں تفصیل سے ایک کتاب لکھ چکی ہوں 'ایک تھی سارہ'۔ یہاں صرف اتنا کہنا چاہوں گی کہ 1983 میں جب میرے کندھے کی ہڈی ٹوٹ گئی تھی اور میں ہاتھ میں قلم نہیں لے سکتی تھی تو جب یہ خبر شگفتہ تک پہنچی تھی تو اس کا خط آیا تھا 'میرا بازو کاغذوں پر ٹوٹا پڑا ہے۔ امرتا باجی! جب تک تیرا بازو ٹھیک نہیں ہوگا، میں اپنے ہاتھ میں قلم نہیں پکڑوں گی' اور ایسی دوست کا میری زندگی سے چلے جانا، مجھے کہیں سے بہت خالی کر گیا۔ ایک وہ تھی جو اپنے لفظوں کی آبرو تھی۔ اس نے لکھا تھا: 'میں آسمان بیچ کر چاند نہیں کماتی' اور اب وہ نہیں تھی اور میرے گرد لفظ فروشوں کی ایک بھیڑ تھی''۔[۱۵]

امرتا پریتم نے اپنے ایک خواب کا ذکر کیا ہے، خواب میں ایک بہت بھیانک آدمی کے سر

پر امر بیل لٹکی ہوئی ہے، امرتا اسے دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتی ہیں، تبھی غیب سے آواز آتی ہے پیڑوں پتیوں کو کھا جانے والی اس بیل نے انسانوں کو اپنے لپیٹ میں لے لیا ہے، اسے نہ کچھ سنائی دیتا ہے نہ کچھ دکھائی دیتا ہے۔ ان کے اس خواب کا مطلب تھا کوئی بڑی مصیبت آنے والی ہے۔ امرتا کے مطابق ان کا یہ خواب سچ ثابت ہوا۔ ان کی دوست سارہ شگفتہ نے خودکشی کر لی۔ اندرا گاندھی کا قتل ہوا اور دلّی میں بہت سے لوگوں کو زندہ جلایا گیا۔ امرتا پریتم کو ملک وسماج میں ہو رہے ظلم و جبر کا بہت قلق تھا۔ ان کا ماننا تھا کہ کچھ حادثے ایسے ہوتے ہیں جنھیں بیان کرنے سے انسان قاصر ہوتا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''سات برس ہونے کو آئے۔ خون میں بھیگی ہوئی اخباروں کی سرخیاں، آج بھی خون میں بھیگی ہوئی ہیں۔ 1986 میں مجھے راجیہ سبھا میں نامزد کیا گیا لیکن میرے ہاتھوں سے کچھ بھی تو نہیں ہو پا رہا ہے۔ میرے دیش کی عبارت لفظ لفظ ٹوٹتی بکھرتی جا رہی ہے۔ ایک عبارت وہ ہوتی ہے جو باہر کے حادثات زندگی کے کاغذ پر لکھتی ہے لیکن ایک عبارت وہ ہوتی ہے جو انسان کا ذہن، روح کے کاغذ پر لکھتا ہے''۔[16]

امرتا کا ماننا ہے ذہنی اور روحانی ترقی کا ایک طویل سلسلہ ہوتا ہے۔ سماج ومعاشرہ، رسم ورواج، تہذیب وتمدن کی ترقی سے زمین بنتی ہے اور اسی میں چھپی ایک روحانی طاقت بھی ہوتی ہے، ہمیں اسی طاقت سے دیوتاؤں کو جگانا ہے جنھیں دنیا کی ضرورتوں نے چھپا لیا ہے۔

1986: ملک کے کئی صوبوں کے وزیر اعلا کی ایک کانفرنس ہوئی تھی، اس میں کچھ غیر سرکاری لوگ بھی تھے، اس میں امرتا پریتم نے بھی شرکت کی۔ انھوں نے سماج میں ہو رہی ناانصافیوں کے خلاف کھل کر اپنے جذبات کا اظہار کیا۔ کانفرنس میں کی گئی تقریر کے اقتباس سے ان کے قلبی جذبات وخیالات کا اندازہ ہوتا ہے:

> ''ایک وقت تھا جب ذات پات کی بھیانکتا کو دیکھ کر ویویکا نند نے کہا تھا کہ کیرل بھارت کا پاگل خانہ ہے۔ آج میں بھری آنکھوں سے کہنا چاہتی ہوں کہ ہم ہر صوبے کو بھارت کا پاگل خانہ بنا رہے ہیں۔ آخر میں یہ بھی کہا تھا۔ ہماری تاریخ کہتی ہے کہ جب سمندر منتھن (گھنگھولنا، متھنا) کیا گیا تو اس سے چودہ رتن ملے تھے لیکن آج وقت کی ضرورت ہے کہ ہم اپنے اپنے من ساگر کا منتھن کریں اور اپنی اپنی قوت کا رتن کھوج لیں''۔[17]

امرتا پریتم کے اس بے باک انداز سے متاثر ہو کر راجیو گاندھی نے انھیں راجیہ سبھا کا ممبر بنا دیا تھا۔ امرتا جب تک راجیہ سبھا کی ممبر رہیں پارلیمنٹ میں بہت سے سماجی مسائل کو اٹھاتی رہیں۔ پارلیمنٹ میں اٹھائے گئے کئی مسائل کو انھوں نے خودنوشت میں شامل بھی کیا ہے۔ امرتا پریتم کی تحریر و تقریر حبّ الوطنی کے جذبے سے سرشار نظر آتی ہے۔ سماجی عدمِ مساوات و جبر کے خلاف امرتا پریتم کی صدائے احتجاج کو ان کی تخلیقات اور پارلیمنٹ کی تقریروں میں سنا جا سکتا ہے۔

یاترا: اس میں انھوں نے اپنے غیر ملکی اسفار کا ذکر کیا ہے۔ امرتا دلّی ریڈیو میں کام کر رہی تھیں، محبت کی ناکامی نے انھیں بہت تنہا کر دیا تھا، اسی زمانے میں ہندستانی ادیبوں کا ایک ڈیلی گیشن سوویت روس جا رہا تھا، امرتا پریتم کا نام بھی اس میں شامل تھا۔ سجاد ظہیر ایک دن امرتا سے ملنے آئے اور انھیں بتایا کہ پنجابی ادیبوں کو آپ کے نام سے اعتراض ہے، ان کا کہنا ہے کہ اگر امرتا پریتم جائیں گی تو ان کی بیویاں انھیں جانے نہیں دیں گی، اگر آپ ایک خط لکھ کر دے دیں کہ آپ جانا چاہتی ہیں تو آپ کا جانا آسان ہو جائے گا۔ امرتا پریتم نے جانے سے منع کر دیا کہ اگر سوویت روس کو میری ضرورت ہوگی تو مجھے اکیلے بلوا بھیجیں گے نہیں تو نہیں۔ امرتا نے جن ممالک کا سفر کیا ان میں ماسکو، بلغاریہ، یوگوسلویہ، نیپال، ماریشش اور فرانس وغیرہ شامل ہیں۔ امرتا پریتم کو اس کے علاوہ امریکہ اور لندن سے بھی دعوت نامہ ملا لیکن صحت کی ناسازی کی وجہ سے وہ سفر نہ کر سکیں۔ امرتا نے اپنے سفر کے مختصر حالات بھی بیان کیے ہیں۔

مولوی کی مسجد سے لے کر پیرس تک: امرتا پریتم کا تجسس انھیں ہر جگہ جانے پر مجبور کرتا تھا۔ امروز ان کے کہنے پر ہر جگہ ان کے ساتھ خاموشی سے چلتا رہتا تھا۔ انھوں نے اپنے شوہر کا تذکرہ خلوص و محبت سے کیا ہے۔ امرتا کی محبت ساحر تھا لیکن ان کے لیے بہترین شوہر امروز ثابت ہوا۔ امرتا کی شادی اگر ساحر سے ہو جاتی تو شاید وہ قلم، کاغذ چھوڑ کر، ساحر کے سینے پر وِکس ملتے ہوئے زندگی گزار دیتیں۔ امرتا کی زندگی میں ''ساحر خواب تھا امروز اس کی تعبیر''۔ امروز نے ہر مشکل میں امرتا کا ساتھ دیا، حوصلہ بڑھایا۔

امرتا پریتم نے اپنے شوہر کی بے پناہ محبت کا کُھلے دل سے اعتراف کیا ہے، وہ لکھتی ہیں امروز ہر دل عزیز تھا۔ اس کے دوست بھی اس کی خوبیوں سے واقف تھے۔ امرتا جہاں بھی امروز کو لے جاتیں وہ ہر جگہ جانے کو تیار رہتا تھا۔ امرتا پریتم لکھتی ہیں:

> ''امروز ایک دودھیا بادل ہے، چلنے کے لیے وہ سارا آسمان بھی خود ہے اور وہ ہوا بھی خود ہے جو اس بادل کو سمت سے آزاد کرتی ہے۔ امروز کو یہ فکر نہیں کہ

سمت کسی مولوی کی مسجد کی طرف جاتی ہے یا پارلیمنٹ کی سیڑھیوں کی طرف
یا عدالت کے راستے کی طرف یا پیرس کی گلیوں کی طرف۔ اس کا وجود ایک
دودھیا بادل ہے جو اپنی تمام طاقت اکٹھا کر کے گھومتا رہتا ہے''۔[۱۸]

1990: اس میں انھوں نے اپنے شوہر اور بچوں کے ساتھ ایک خوشگوار صبح کا ذکر کیا ہے۔ روز کی طرح امروز اور بچے پری جات کے پھول چن رہے تھے۔ امرتا بھی کاغذ قلم چھوڑ کر جاتی ہیں اور بچوں کو پری جات کی کہانی سناتی ہیں کہ پری جات کا پھول دیوتاؤں کے پاس سے کرشن بھگوان رکمنی کے کہنے پر لائے تھے۔ ان کی بیٹی نے پھولوں کے رنگ کے بارے میں پوچھا امرتا نے اسے بتایا: ''پھول کی چھوٹی سفید رنگ کی پتیاں سچائی کا رنگ ہیں اور لال رنگ کی ڈال طاقت کا رنگ ہے۔'' امروز نے ہنس کر کہا اب انھیں سچائی اور طاقت کے معنی بتاؤ، امرتا نے بیٹی سے کہا شلپی تم ہمیشہ سچ بولتی ہو اس لیے سفید رنگ تمھارا ہے اور امان ہمیشہ طاقت کی بات کرتا ہے، اس لیے لال رنگ اس کا ہے اور پھول کی خوشبو اعلا فکر ہے۔ امرتا بچوں کو یہ کہانی سنا کر سوچنے لگیں کہ میری کہانی بچوں کی سمجھ میں پوری طرح نہیں آسکتی لیکن جب وہ بڑے ہوں گے تو سمجھ جائیں گے۔ امرتا کو ہر وقت یہ فکر لاحق رہتی تھی کہ کچھ ایسا ہو جائے کہ سارے انسان انسانیت کے اعلا مقام تک پہنچ جائیں اور دنیا سے برائیوں کا خاتمہ ہو جائے۔

اوتار: امرتا اور اوتار کی دوستی بلوغت کی عمر سے شروع ہوئی اور آخر تک قائم رہی۔ امرتا سے جب سارا سماج روٹھا ہوا تھا، ایک دن اوتار نے فون کیا کہ تم سے ملنا چاہتی ہوں لیکن امرتا نے ملنے سے منع کر دیا۔ وہ خاموش ہو گئی، تھوڑی دیر بعد امرتا کے پچھلے دروازے پر دستک ہوئی، پیچھے کے دروازے سے صرف کام والے آتے تھے جا کر دیکھا تو اوتار کھڑی تھی، کہہ رہی تھی تم نے آگے کا دروازہ میرے لیے بند کیا تھا میں نے تیرا کہنا رکھ لیا، میں نے اس پر دستک نہیں دی، امرتا اوتار کی محبت کو یوں بیان کرتی ہیں: ''یہ اوتار ہے جو کسی کے دل میں، کسی بھی دروازے سے گزر سکتی ہے۔'' ساحر کو ایک بار ہارٹ اٹیک آیا تو اوتار اسپتال میں ملنے گئی اور ساحر کے سینے پر سر رکھ کر روئی اور جا کر امرتا کو بتایا کہ میں اس سے ملنے گئی، اس کے سینے پر سر رکھا تو لگا میں نہیں تو ہے، میں تیری جگہ گئی تھی میں سے تو ہو کر۔ امرتا کے جذبات و احساسات کو سمجھنے والی اوتار ان کی ایک بہترین دوست و ہم راز تھی۔

امروز کا اصل نام اندر جیت تھا لیکن اس نے بدل کر امروز رکھ لیا تھا۔ اس کے معنی اسے بہت پسند تھے (آج)۔ ان دنوں اوتار اپنے شوہر کے ساتھ کناڈا گئی ہوئی تھی، جب واپس آئی تو

امرتا سے ملنے گئی امرتا کو الگ بلا کر کہنے لگی۔ امرتسر سے سن کر آئی ہوں کہ تو نے اندر جیت کو چھوڑ کر کسی امروز نام کے مسلمان سے شادی کر لی ہے۔ امرتا پریتم اس کی بات پر ہنسنے لگیں، مگر کہا کچھ نہیں۔ اوتار نے امرتا کو گلے لگا لیا اور کہنے لگی مجھے تو کوئی فرق نہیں پڑتا اگر تو خوش ہے تو میں بھی خوش ہوں مگر پر لوگ بہت باتیں بنا رہے ہیں۔ امرتا پریتم کو ہاٹ اٹیک آیا تھا اوتار بڑی پریشان رہتی تھی اور پوری رات امرتا کے پاس بیٹھی رہتی تھی۔ دوستی کے جذبے، محبت وعقیدت کے بارے میں امرتا لکھتی ہیں:

''اس طرح کے بہت پیارے اور نازک پل جینے کے لیے ہوتے ہیں، لکھنے کے لیے نہیں، تو بھی اب اتنا اور لکھ دوں کہ شاید کسی کو دوستی لفظ کی گہرائی پکڑ میں آ جائے کہ اب جب ساری دنیا میں 'مدرس ڈے' منایا جا رہا تھا تو کنیڈا سے اس کا فون آیا، میں اس لیے فون کر رہی ہوں کہ تو میری ماں ہے اور میں تیری ماں ہوں۔ یہ فون 'مدرس ڈے' کا جشن تھا'' [19]

ایک خبر: امرتا پریتم کو ایک بار کسی نے آ کر خبر دی کہ انھیں مارنے کی سازش ہو رہی ہے۔ امرتا نے کہا کچھ نہیں، لیکن وہ بے چین رہنے لگیں، دو تین دن تک انھیں بخار بھی رہا۔ امروز ان کا بہت خیال رکھتا تھا۔ امرتا کا اپنی موت کے بارے میں یہ خیال تھا کہ خاموش کمرے میں بیٹھی دنیا کو الوداع کہوں گی، انھیں خون سے لپٹی موت اچھی نہیں لگتی تھی۔ ان حالات میں خواب دیکھا کہ وہ کسی کمرے میں بند ہیں، لوگ انھیں ڈھونڈ رہے ہیں، بڑی خوفناک آوازیں آتی ہیں، پھر اچانک دروازہ کھل جاتا ہے، امرتا بھاگنا شروع کر دیتی ہیں، انھیں احساس ہوتا ہے کوئی خوفناک چیز ان کا پیچھا کر رہی ہے لیکن کچھ بھی نہیں تھا۔ امرتا نے اس کی تعبیر نکالی کہ مجھے اپنے اندر کا خوف نکالنا ہوگا، اس کے بعد ان کی طبیعت کچھ سنبھلتی ہے لیکن بدن میں بہت درد رہتا تھا۔ ایک دن پھر انھیں سائیں بابا خواب میں آ کر بتاتے ہیں کہ پری جات کا پھول ابال کر پی لو۔ امرتا نے وید سے پوچھا انھوں نے بتایا ہاں اس پھول میں شفا ہے وید نے پوچھا یہ کس نے بتایا۔ جب انھوں بتایا تو وید حیران تھے۔ لکھتی ہیں:

''وید جی بہت حیران ہوئے کہنے لگے وہ آپ کو بتا سکتے ہیں آگے بھی تو کسی نے سپنے میں دوا دی تھی آپ کو۔ آج ہی سے اس پانی کی روٹی کھانا شروع کر دیجیے'' [20]

اتہاس اور پُران: امرتا نے اس میں تاریخ اور پران سے متعلق ''اوشو'' کے نظریے کی وضاحت کی ہے اور مذہبی رہنماؤں کو کسی دوسری مذہبی کتاب کو نہ ماننے کی وجہ بھی بیان کی ہے۔ اوشو کے مطابق 'اگر اپنے تاریخ میں رہنا ہے تو روح کو کھونا ہوگا کیوں کہ روح کی کوئی تاریخ نہیں

ہوتی، دوزخ کی تاریخ لکھی جاسکتی ہے، جنت کی کوئی تاریخ نہیں ہوتی، اس لیے پورب کے دیشوں میں تاریخ نہیں لکھی گئی'۔ امرتا لکھتی ہیں ''تاریخ لکھنا ہم نے ضروری نہیں سمجھا یا پھر لکھا نہیں جاسکتا تھا، اس لیے ہم نے تاریخ کے بجائے پُران لکھے، پُران کا تعلق روحانیت سے ہے۔ ہم نے اپنے مذہبی رہنماؤں کی صفات کو بیان کیا ہے، انہی صفات کو قانون مان کر عمل کرتے رہے ہیں۔ ان کی زندگی کے پیچھے کیا حادثے ہوئے ہم نے کبھی جاننے کی کوشش نہیں کی۔ جیسے بدھ کے اپدیشوں کو لکھا بدھ کے متعلق کچھ نہیں معلوم، اسی لیے مغرب کے لوگوں کو شک ہے کہ بدھ کوئی تھے بھی یا نہیں۔ اسی طرح جین دھرم کے مندروں میں 24 مذہبی رہنماؤں کی مورتیاں ہیں سب کی شکل ایک جیسی ہے۔ ہمارے مذہبی رہنماؤں کو اسی لیے شک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے کیوں کہ سب کی شکلیں ایک سی ہیں۔ مغرب کے لوگوں کو یہی چیز کھٹکتی ہے لیکن ہمیں کوئی فرق نہیں پڑتا ہم جانتے ہیں۔ یہ مورتیاں مذہبی رہنماؤں کی صفات کو سامنے رکھ کر بنائی گئی ہیں، اس لیے ہم نے سبھی بدھ کو اور سبھی اوتاروں کو ایک ہی اوتار میں شامل کرلیا ہے۔ ان کے بتائے ہوئے زندگی جینے کے طریقے کو ایک پیمانہ بنالیا۔ تاریخ کی فکر نہیں کی کیوں کہ تاریخ حادثات کی فکر کرتی ہے، اس لیے ہم نے تاریخ کے بجائے پُران لکھا۔ تاریخ غیر ضروری تفصیل ہے جب کہ پُران کا تعلق روحانیت سے ہے۔ امرتا پریتم جب خودنوشت لکھ رہی تھیں تو ان کے بھی سامنے یہی مسئلہ درپیش تھا۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''میرے من کا ٹھیک یہی عالم تھا جب میں نے کہا رسیدی ٹکٹ کا کایا پلٹ ہونا چاہیے، بہت ساری گھٹنائیں اور نام غیر ضروری ہیں، اگلے سالوں میں ان حادثوں سے بھی کہیں بڑے حادثے ہوئے، ابھی بھی ہو رہے ہیں پَر ساری تفصیل غیر ضروری ہے۔ بات سیاہ طاقت کی ہے جو یہ سب کچھ کرواتی ہے۔ اپنی کسی اداسی سے مجھے انکار نہیں... اس لیے میں نے رسیدی ٹکٹ سے بہت سے نام دھام چھوڑ دیے ہیں۔ درد کی صورت ایک سی ہوتی ہے، آج کوئی ایک نام والا دکھ دے رہا ہوتا ہے، کل کوئی دوسرے نام والا، اس لیے ناموں کی بات چھوڑ کر ایک دن میں نے روح اور وجود کو پہچانا، سیاہ طاقتوں کے روح اور وجود کو اور سبھی ناموں کو جھٹک کر سیاہ طاقت کی بات کی''۔[۲۱]

امرتا پریتم لکھتی ہیں: ''وید میں ایک عام انسان کو جینے کا طریقہ سکھایا گیا ہے۔ ایک طرف انسانوں کو صبر کی تلقین دی گئی ہے تو دوسری طرف بدعا دینے کی بات بھی کی گئی ہے۔ مہاتما بدھ کو یہی باتیں مشکل لگیں، اس لیے انھوں نے کہا وید کا ذکر نہ کرو۔ مہاویر کو بھی مشکل پیش آئی انھوں نے کہا جس

طرح وید کوئی دھرم گرنتھ (مذہبی کتاب) نہیں۔ اسی طرح زندگی بھی کوئی دھرم گرنتھ نہیں ہے۔ زندگی میں ہر طرح کے لوگ ہوتے ہیں۔ ہون کی آگ سے اٹھتے دھوئیں جیسے بھی اور دشمنی کی آگ میں تپتے لوگ بھی۔''

امرتا پریتم امروز کی مثال کرشن سے دیتی ہیں کیوں کہ امروز کبھی بھی کسی حالت سے اکتایا نہیں ہر حال میں اس نے امرتا کا ساتھ دیا۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''میں امروز کے چہرے کی طرف دیکھ رہی تھی جیسے کرشن کو دیکھ رہی ہوں، کرشن بھی وید سے فکر مند تھے پر بدھ کی طرح نہیں کرشن نے جسمانی خواہش اور ضرورتوں سے آزاد ہوجانے کی بات کہی تھی اور آج امروز بھی زندگی کے اپنانے کے ساتھ کہہ رہے تھے امرتا تو نے اس اداسی کے پار جانا ہے، جو ہوتا ہے ہونے دے قتل بھی ہوتا ہے ہونے دے میں تیرے ساتھ ہوں''۔[۲۲]

امروز نے امرتا کی ہر پریشانی کو اپنی پریشانی سمجھ کر ساتھ دیا، امرتا کی زندگی میں امروز جیسے شوہر کا ہونا ہی امرتا کی اور ہندستانی ادب کی خوش قسمتی ہے۔ امرتا کو ادب کی تاریخ میں مقام دلانے میں امروز کا بہت بڑا کردار ہے۔

اسی قلم سے :اس میں امرتا پریتم نے اپنی لکھی ہوئی تخلیقات کا ذکر کیا ہے۔ کہانیوں و کرداروں کا ذکر کرتے ہوئے کہانی کے وجود میں آنے کی وجوہات کا تذکرہ کیا ہے۔

حواشی:

۱۔ رسیدی ٹکٹ، امرتا پریتم، ص7	۲۔ رسیدی ٹکٹ، ص7
۳۔ رسیدی ٹکٹ، ص46	۴۔ رسیدی ٹکٹ، ص48
۵۔ رسیدی ٹکٹ، ص52	۶۔ رسیدی ٹکٹ، ص89-90
۷۔ رسیدی ٹکٹ، ص91-92	۸۔ رسیدی ٹکٹ، ص120-21
۹۔ رسیدی ٹکٹ، ص122-23	۱۰۔ رسیدی ٹکٹ، ص127
۱۱۔ رسیدی ٹکٹ، ص130	۱۲۔ رسیدی ٹکٹ، ص130-31
۱۳۔ رسیدی ٹکٹ، ص131	۱۴۔ رسیدی ٹکٹ، ص132
۱۵۔ رسیدی ٹکٹ، ص136	۱۶۔ رسیدی ٹکٹ، ص137
۱۷۔ رسیدی ٹکٹ، ص139	۱۸۔ رسیدی ٹکٹ، ص148
۱۹۔ رسیدی ٹکٹ، ص152	۲۰۔ رسیدی ٹکٹ، ص154
۲۱۔ رسیدی ٹکٹ، ص155-56	۲۲۔ رسیدی ٹکٹ، ص157

◆◆◆

فیروز عالم

بیگ احساس کا افسانوی فن

(''دخمہ'' کی روشنی میں)

عصرِ حاضر کے افسانہ نگاروں میں پروفیسر بیگ احساس ایک مخصوص اور منفرد مقام کے حامل ہیں۔ ان کا افسانوی سفر کم وبیش چار دہائیوں کو محیط ہے لیکن اس پورے عرصے میں ان کے صرف تین افسانوی مجموعے ''حنظل''، ''خوشۂ گندم'' اور ''دخمہ'' منظرِ عام پر آئے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیگ احساس زود نویس نہیں ہیں۔ ان کے افسانوں میں تکرار، بے جا تفصیل اور بھرتی کے واقعات نہیں ہوتے۔ نقادوں کا خیال ہے کہ افسانہ بنیادی طور پر اختصار اور جامعیت کا متقاضی ہوتا ہے۔ اگر اس قول کو صحیح مانیں تو پھر بیگ احساس کے تقریباً ہر افسانے میں چوں کہ یہ اختصاص بدرجۂ اتم موجود ہے، اس لیے، انھیں اختصار اور جامعیت سے مملو قرار دیا جا سکتا ہے۔ قصہ پن اور تجسس کی کیفیت کے ذریعے وہ قاری کو اپنی کہانی کی طرف متوجہ کرنے کا فن بخوبی جانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے طویل افسانوں میں بھی اکتاہٹ یا بوریت کا احساس نہیں ہوتا بلکہ قاری ان کے کرداروں کے ساتھ ساتھ کہانی میں شریک اور انجام کا بے صبری سے منتظر رہتا ہے۔ وہ قصے کی بُنت پر خصوصی توجہ صرف کرتے ہیں اور پلاٹ، کردار، مناظر، اسلوب غرض ہر جزو کو نوک سُک سے بالکل درست کرنے کے بعد ہی حتمی شکل دیتے ہیں۔ بیگ احساس کے افسانوں میں ذات کے ساتھ ساتھ کائنات کا کرب بھی موجود ہے۔ فرد کے مسائل، انسانی معاشرے کے مسائل، قدیم

اور جدید اقدار کا ٹکراؤ، تغیر پذیر مشرقی تہذیب و ثقافت، انسان کی سوچ اور ذہنیت میں تیز رفتار بدلاؤ، سماج کے مختلف طبقوں کے درمیان عدم اعتماد کی فضا، رشتوں میں پیدا ہونے والی کڑواہٹ، پرانی اور نئی نسل کے درمیان کی خلیج اور انسانی قدروں کے بحران جیسے اہم موضوعات کو بیگ احساس نے اپنے افسانوں میں فکری و فنی ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔

بیگ احساس کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع نظر آتا ہے۔ انھوں نے ''سنگِ گراں'' میں اسقاطِ حمل کے نفسیاتی اثرات کو موضوع بنایا ہے تو ''کھائی'' میں تین نسلوں کے درمیان واقع ذہنی و فکری خلیج کی خوب صورت عکاسی کی ہے۔ ''چکرویو'' میں سرکاری سرپرستی میں ایک مخصوص مذہب کے پیروکاروں کے خلاف فرقہ وارانہ فسادات بھڑکانے اور ان کی نسل کشی کو موضوع بنایا ہے۔ ''درد کے خیمے'' میں سرحد کے اِس پار اور اُس پار بسنے والوں کی مجبوری اور بیچارگی، اپنے عزیزوں اور رشتے داروں سے ملنے کی تڑپ اور دونوں ملکوں کے سیاست دانوں کے ذریعے شک کی فضا بنائے رکھنے کی مذموم کوششوں کی تصویر کشی ملتی ہے۔ ''سانسوں کے درمیاں'' میں متوسط طبقے کے ان افراد کی زندگی پیش کی گئی ہے جو ہمیشہ پریشان حال رہتے ہیں اور ایک بہتر مستقبل کا خواب ان کے لیے ہمیشہ خواب ہی رہتا ہے۔ ''نجات'' میں بیاہتا عورت کے ایثار اور اس کے ناآسودہ جنسی جذبات کے ہیجان سے پیدا ہونے والی صورتِ حال پیش کی گئی ہے۔ ''دھار'' میں مذہبی تشخص کی بنیاد پر سماج کے ایک مخصوص طبقے سے روا رکھے جانے والے امتیازی سلوک اور اس سے پیدا ہونے والی تکلیف دہ صورتِ حال بیان کی گئی ہے۔ ''شکستہ پر'' میں شک کی بنیاد پر انسانی رشتوں میں پیدا ہونے والی کڑواہٹ سے واقف کرایا گیا ہے۔ ''دخمہ'' میں اس صورتِ حال کی تصویر کشی کی گئی ہے جس میں مشترکہ ہندستانی تہذیب کا شیرازہ بکھرتا جا رہا ہے۔ ''نمی دانم کہ'' میں انسانی شخصیت اور اس کے ذہن و مزاج میں مختلف حالات کے زیرِ اثر آنے والی تبدیلیوں کی فنکارانہ عکاسی ملتی ہے۔ ''رنگ کا سایہ'' میں مذہبی منافرت، دو پیار کرنے والوں کو مذہب کی بنیاد پر ایک دوسرے سے الگ کر دینے اور شک کی بنیاد پر کسی کی زندگی تباہ کر دینے کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔

''سنگِ گراں'' بیگ احساس کا ایک بے حد اہم افسانہ ہے۔ اس میں ایک بے بس اور لاچار ماں کے جذبات و احساسات کی عکاسی کی گئی ہے جو دنیا میں آنے سے پہلے ہی اپنی سہاگ رات کی نشانی کو ابارٹ کرانے پر مجبور ہے کیوں کہ اس کے پاس نہ رہنے کے لیے گھر ہے اور نہ بچے کی دیکھ بھال اور علاج و معالجے کے لیے رقم۔ شادی کے بعد بھی وہ اپنی ماں کے ساتھ رہنے پر

مجبور ہے۔ وہ اور اس کا شوہر دونوں کوئی چھوٹی موٹی نوکری کرتے ہیں۔ وہ آفس سے چھٹی کے بعد روزانہ اس کے پاس آتا ہے اور پھر دونوں قریب کے ایک پارک میں کچھ دیر وقت گزارتے ہیں۔ پارک سے واپسی میں شوہر اسے اس کی ماں کے گھر چھوڑ کر اپنے گھر چلا جاتا ہے۔ یہ روز کا معمول ہے۔

ایک دن اس عورت کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ماں بننے والی ہے تو اس کے پورے بدن میں مسرت و شادمانی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ وہ مختلف طرح کے خواب سجانے لگتی ہے۔ اس کا بچہ کس طرح اسے پیار سے ممی کہہ کر بلائے گا۔ وہ اس کی سال گرہ کس طرح دھوم دھام سے منائے گی۔ پورا دن وہ اسی طرح کیف و سرور کے عالم میں گزارتی ہے۔ شام میں جب اس کا شوہر مقررہ وقت پر اسے لینے آتا ہے تو وہ بہت سنبھل کر اور احتیاط کے ساتھ اس کے اسکوٹر پر بیٹھتی ہے۔ پھر روز کی طرح دونوں پارک میں اپنے طے شدہ مقام پر بیٹھتے ہیں۔

''اس وقت اس نے اس کی کمر پر ہاتھ رکھا۔ وہ جانتی تھی اب دھیرے دھیرے اس کی انگلیاں نیچے اتر کر اس کی ناف پر رُک جائیں گی اور پھر وہ ناف کے اطراف ابھری ہوئی جلد کو محسوس کرے گا۔ اس نے وہی کیا۔ اسے محسوس ہوا جیسے اس کے بچے کا دم گھُٹ جائے گا اور اس نے ہاتھ ہٹا دیا۔

''کیوں؟'' اس نے حیرت سے پوچھا۔

''کچھ سنائی دیا؟''

''کیا مطلب؟'' وہ جیسے سب کچھ سمجھ گیا۔ وہ شرما گئی اور انتظار کرنے لگی کہ وہ اسے چوم لے گا۔ لیکن وہ سنجیدہ تھا۔

...''تم خوش نہیں ہوئے...''

''نہیں ایسی بات نہیں ہے...لیکن کیا ہمارے حالات ایسے ہیں کہ...''

''ایک بات سنو گے تو اچھل پڑو گے۔''

''کہو''

''یہ ہماری سہاگ رات کی نشانی ہے۔ ایسا تحفہ بہت کم ملتا ہے نا؟'' اس نے بہت پُر جوش انداز میں کہا لیکن وہ اُچھلا نہیں۔

''میں کیری (carry) کروں گی۔'' اس کے لہجے میں ٹھوس ارادہ تھا۔

''لیکن کیسے ہوگا سب کچھ۔ ہمارا کوئی گھر نہیں۔ دو ایک دوستوں کے علاوہ ہماری شادی کے

بارے میں کوئی نہیں جانتا۔ہم مالی اعتبار سے بھی اتنے مضبوط نہیں ہیں کہ فوراً کوئی انتظام ہو سکے۔ تمھاری دیکھ بھال، ملازمت۔پھر تمھاری ممی تو گھر سے نکال باہر کر دیں گی...کیسے ہوگا...'' وہ مضطرب ہوگیا۔''(دخمہ، صفحہ۔40)

اس افسانے میں ایک ایسی عورت کی نفسیات کی حقیقی تصویر پیش کی گئی ہے جو پہلی بار ماں بننے والی ہے۔ ماں بننے کا احساس عورت کو تکمیلیت کا احساس دلاتا ہے۔اسے جیسے ہی پتا چلتا ہے کہ وہ ماں بننے والی ہے تو وہ ایک انجانے کیف ومسرت کی فضا میں کھو جاتی ہے۔وہ مختلف طرح کے منصوبے بنانے لگتی ہے۔وہ اتنی بڑی خوش خبری سنانے کے لیے دن بھر اپنے شوہر کا انتظار کرتی ہے لیکن اس کے شوہر کو یہ خبر سن کر کوئی خوشی نہیں ہوتی۔بیوی اس کی سرد مہری دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتی ہے۔حالات کی مار نے اس کے شوہر کو اس قدر بے حس بنا دیا ہے کہ اسے اپنی بیوی کی تکلیف کا بھی احساس نہیں ہوتا۔وہ یہ بھی نہیں سوچتا کہ اس کی بیوی کس قدر خوش ہے۔اس کے منفی ردِعمل سے اس کے دل پر کیا گزرے گی؟ کم سے کم دل رکھنے کے لیے ہی سہی اس سے ذرا لگاؤ کی باتیں کر لے۔ یہاں ہمیں عورت اور مرد کے جذبات واحساسات اور نفسیات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ اس سماجی صورتِ حال سے بھی نفرت ہونے لگتی ہے جو انسان سے اس کے خوش ہونے کا حق بھی چھین لے رہا ہے۔کیا ہم یہ تصور کر سکتے ہیں کہ کسی لڑکی کی ماں اسے اپنے گھر سے اس لیے نکال دے گی کہ وہ ماں بننے والی ہے۔غریبی اور بے مکانی سے پیدا ہونے والے مسائل انسان کو قابلِ رحم حالت میں پہنچا دیتے ہیں۔ یہاں ہمیں اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ مشترکہ خاندان کا شیرازہ بکھرنے کے بعد انسان کس قدر یکّا وتنہا ہوگیا ہے۔مشترکہ خاندان میں انسان کا دکھ اور اس کا سکھ سب کچھ مشترکہ ہوتا تھا۔لیکن اب اسے حالات کے جبر اور وقت کے قہر کا مقابلہ اکیلے ہی کرنا ہے۔

اس افسانے میں ایک ایسی علامتی فضا تخلیق کی گئی ہے جو موضوع سے متعارف کرانے اور نفسِ مضمون تک پہنچنے میں معاونت کرتی ہے۔نانی کے کردار کے ذریعے ماضی کی قدریں اور رسمیں پیش کی گئی ہیں جو ان کے ساتھ ہی دم توڑ چکی ہیں۔البتہ یہ ضرور ہے کہ نانی نے جس نسل کی تربیت کی وہ پورے طور پر اسے فراموش نہیں کر سکی ہے۔کسی مخصوص صورتِ حال میں انسان لاشعوری طور پر وہ عمل کر بیٹھتا ہے جو اس نے بچپن میں کیا ہو۔اس افسانے میں مرکزی کردار کے ساتھ بھی یہی صورتِ حال درپیش ہے۔

''ناخن پر پالش لگانے سے وضو نہیں ہوتا۔''اس کی نانی نے اس سے کہا تھا اور اسی وقت

ناخنوں سے پالش کھرچ دی تھی۔ نانی نماز کی پابند تھیں۔ اسے بھی کوئی نماز قضا نہیں کرنے دیتی تھیں۔ پھر بھی وہ موقع نکال کر رات میں ناخن رنگ لیتی پھر فجر سے قبل ناخن صاف کر دیتی۔ اس طرح اس کے ناخن خراب ہو سکتے تھے لیکن شوق!

ایک روز جب اس کا جسم اچانک ہی خون اگلنے لگا تو وہ مارے خوف کے نانی کی گود میں گھس گئی۔ نانی نے بہت سی باتیں سمجھائیں پھر کہا کہ ایسی حالت میں وہ نماز نہ پڑھا کرے۔ تب اس نے ناخن رنگ لیے۔ نانی نے ڈانٹا نہیں مسکراتی رہیں۔'' (دخمہ، صفحہ 36)

علامتی انداز میں افسانہ نگار نے لڑکی کے لڑکپن سے بلوغت کی منزل میں داخل ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ماضی میں ناخن رنگنے کا مطلب کسی لڑکی کے لیے مہینے کے وہ خاص ایام ہوتے تھے جب اسے نماز سے چھٹی مل جایا کرتی تھی۔ لیکن اس دوران اس کا کہیں آنا جانا بند کر دیا جاتا تھا، مگر اب وقت بدل گیا ہے۔

''اب ٹی وی کے اسکرین پر حسینۂ عالم اچھلتی کودتی آتی ہے اور بڑی بے حیائی سے بھری بزم میں راز کی بات کہہ دیتی ہے۔ کسی کو برا نہیں لگتا، بچے بڑے سب آرام سے بیٹھے رہتے ہیں۔'' (دخمہ، صفحہ۔ 37)

وقت کے ساتھ قدریں بدل رہی ہیں۔ ہماری مشرقی تہذیبی اقدار دم توڑ رہی ہیں اور مغربی تہذیب اور اس کی صارفی اقدار ہمیں اپنے شکنجے میں کستی جا رہی ہیں۔ ان اقدار کے ساتھ ہم کیا کیا کچھ کھوتے جا رہے ہیں اس کا اندازہ افسانہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے ہمیں ہوتا جاتا ہے۔ ماضی میں جنین کشی کو نہایت ہی برا فعل سمجھا جاتا تھا۔ انسان کو اللہ کے رازق ہونے پر مکمل اعتقاد تھا۔ لڑکا یا لڑکی میں امتیاز نہیں کیا جاتا تھا لیکن جیسے جیسے انسان مذہب سے دور ہوتا جا رہا ہے اس کے مسائل میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور وہ مستقبل کے بارے میں پہلے سے زیادہ فکرمند رہنے لگا ہے اور یہی بے یقینی اور مستقبل کا خوف اسے جنین کشی جیسے گناہ کا مرتکب ہونے پر مجبور کر رہا ہے۔

شوہر کی سرد مہری اس عورت کو ابارشن پر مجبور کر دیتی ہے۔ وہ ڈاکٹر کے پاس جاتی ہے، مگر ڈاکٹر اسے بچہ رکھ لینے کا مشورہ دیتی ہے کیوں کہ پہلے بچے کو ضائع کرنے سے عورت کی ذہنی اور جسمانی صحت پر بہت برا اثر پڑتا ہے، لیکن حالات پر کسی کا بس نہیں۔ اس کی مجبوری سمجھتے ہوئے وہ اسے دوا لکھ کر دے دیتی ہے۔

''ڈاکٹر نے گولیاں لکھ دیں۔ وہ گولیاں لے آئی۔ گولیاں کھانے کے لیے اس نے پانی بھرا گلاس اٹھایا تو وہی باریک سی آواز آئی۔ ممی!!

اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔اس نے گلاس میز پر رکھ دیا۔''

اس نے اپنے آپ پر جبر کرتے ہوئے کسی طرح وہ گولیاں کھائیں۔اسے اپنی بدقسمتی پر رونا آیا۔اب وہ صبح ناخنوں پر نیل پالش لگائے گی اور پھر روز کی طرح آفس چلی جائے گی۔لیکن دوسرے دن وہ بغیر نیل پالش لگائے ہی دفتر چلی گئی۔دن بھر وہ اداس رہی اور کسی کام میں اس کا جی نہ لگا۔

ان گولیوں کا اثر نہیں ہوا۔اس بار جب وہ ڈاکٹر سے ملی تو اس نے مشورہ دیا کہ رکھ لو، بڑا ڈھیٹ معلوم ہوتا ہے۔اس کے سامنے کوئی راستہ نہیں تھا اور آخر کار اسے ڈاکٹر کے پاس ابارشن کرانے جانا ہی پڑا۔

''ڈاکٹر نے بے ہوشی کا انجکشن دیا...اس کا ذہن ڈوب رہا تھا۔وہ تنہا تھی بالکل تنہا۔اس کا اپنا وہاں کوئی نہیں تھا جسے وہ آواز دیتی۔

آواز۔؟

بے ہوشی کا انجکشن دینے کے بعد بھی وہ آواز مسلسل سنائی دے رہی تھی۔

ممی۔ممی۔

ممی۔ممی۔

پھر رفتہ رفتہ آواز دور ہوتی گئی۔آخری بار اس نے وہ آواز سنی تو ایسا لگا جیسے کوئی گہرے کنویں سے پکار رہا ہو۔پھر اسے ہوش نہیں رہا۔ہوش آیا تو دیکھا کہ کمرے میں اس کے سوا کوئی نہیں ہے۔ایک سناٹا تھا۔عجیب سا خالی خالی پن محسوس ہو رہا تھا۔پھر کوئی آیا۔وہ ڈاکٹر تھی۔''گھنٹہ بھر آرام کر لو۔طبیعت سنبھل جائے تو چلی جانا۔ڈاکٹر کی آواز سائیں سائیں کر رہی تھی۔اس کے وجود کا ایک حصہ گم ہو گیا تھا۔وہ پوری نہیں ہے۔وہ نامکمل ہے۔کہیں کچھ کم ہو گیا ہے۔ڈاکٹر چلی گئی تو وہ جی بھر کے رونے لگی۔''(دخمہ،صفحہ 47)

اس افسانے میں نیل پالش ایک بلیغ علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔کہیں یہ خوشی اور نماز سے چھٹی کی علامت ہے اور کہیں دکھ، بیچارگی اور مایوسی کی۔افسانے کے آخری پیراگراف میں بھی نیل پالش لگانے کی بات آئی ہے جہاں یہ غم کی انتہائی صورت کی عکاسی کرتا ہے۔

''ڈریسنگ ٹیبل پر نیل پالش رکھی تھی۔اس نے نیل پالش کی شیشی اٹھائی۔ناخن رنگنے کے لیے ڈرا کھولا تو چکنائی بھرا مادّہ باہر آیا۔عجیب سی چپچپاہٹ تھی۔اس نے برش ناخن پر رکھا تو لگا جیسے تازہ تازہ خون ہو۔خون...وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔شاید اس کے بچے کو کوئیں میں دھکیل دیا

گیا ہے۔''(صفحہ 48)

''سنگِ گراں'' میں ہمارے معاشرے میں عورت کی حیثیت اور تغیر پذیر سماجی اقدار کے پس منظر میں اس کے مسائل کی بدلتی نوعیت کو قصے کا لازمی جزو بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ شادی کے بندھن میں بندھنے کے بعد عورت کی اپنی کوئی زندگی نہیں۔ اس کے اپنے ماں باپ جیسے شادی کے بعد اس کی ذمہ داریوں سے بری الذمہ ہو جاتے ہیں۔ اسے اپنے شوہر اور اس کے گھر والوں کی خدمت اور ناز برداری میں ہمہ تن مصروف رہنا پڑتا ہے۔ پھر بچے ہوتے ہیں۔ ان کی پرورش میں وہ اپنا سب کچھ قربان کر دیتی ہے۔ اس کی اپنی خواہشات، آرزوئیں اور امنگیں قدم قدم پر دم توڑتی ہیں۔ اسے اس کی اتنی ساری قربانیوں کا کوئی صلہ بھی نہیں ملتا۔ وہ سوچتی ہے:

''ڈھیر سارے برتن اور کپڑے رکھے تھے۔ ماں کا رویہ۔! کیسی ماں ہے اس کی۔ گھر کی ملازمہ بنا رکھا ہے۔ نوکری بھی کرے اور یہ کام بھی۔ کب اس جہنم سے نجات ملے گی کب؟ تین برس سے وہ کوشش کر رہے ہیں لیکن الگ سے گھر نہیں لے پائے۔''(دخمہ، صفحہ 42)

وہ اس بدلتی دنیا کے بارے میں سوچتی ہے جس میں محبت، مروت اور اخلاق اذکارِ رفتہ اور قصۂ پارینہ بنتے جا رہے ہیں اور ایک نئی دنیا وجود میں آ رہی ہے جس میں خود غرضی، مفاد پرستی اور سفاکی عام ہو رہی ہے۔ انسان جانوروں جیسی حرکتیں کرنے لگا ہے۔ عورت اور اس کے شوہر کی گفتگو ملاحظہ کیجیے جس میں دونوں کی سوچ ظاہر ہو رہی ہے۔

''میری بات سنو.....دیکھو دنیا کتنی بدل گئی ہے۔ ایک سرکل پورا ہو رہا ہے۔ انسان ماقبل تہذیب جانوروں کی طرح رہتا تھا۔ پھر ذاتی ملکیت کا تصور ابھرا۔ خاندان بنا، قبیلہ بنا۔ رشتے ناطے بنے...وہ اپنے خاندان میں خوش رہنے لگا۔ پھر یہ خاندان بوجھ ہو گیا۔ سنگل فیملی کا تصور ابھرا۔ پھر وہ بھی سہار نہ سکا۔ کنٹریکٹ میریج ہونے لگی...لیکن اب میریج بھی نہیں۔ عورت اور مرد جب جی چاہتا ہے جنسی تقاضے پورے کر لیتے ہیں....''

''اس کے باوجود بچے ہوتے ہیں اور کوئی احتیاطی تدبیر کام نہیں کرتی۔ وہ بچے جنم بھی دیتے ہیں۔''

''ہاں لیکن اس کا حل بھی انھوں نے ڈھونڈھ لیا ہے۔CHILD FARM ہونے لگے ہیں۔ بچے کو وہاں چھوڑ دیتے ہیں۔''

''پولٹری فارم کی طرح۔ کسی بچے کو علم نہیں ہوتا کہ اس کے ماں باپ کون ہیں۔ مجھے پتا نہیں تھا کہ تم بھی ان لوگوں میں سے ہو جو مرغی اور انسان کے بچے میں فرق نہیں کرتے۔'' اس نے غصے

سے کہا۔(دخمہ،صفحہ 41)

مغربی تہذیب کی اچھی باتیں ہم سیکھیں نہ سیکھیں، اس کی خراب چیزیں بہت جلد ہم پر اثرانداز ہوتی ہیں۔ انہی میں سے ایک اولڈ ایج ہوم بھی ہے۔اب خاندان کے بزرگوں کی نگہداشت کے لیے نئی نسل کے پاس وقت نہیں اوراسی لیے وہ انھیں اولڈ ایج ہوم میں پہنچا آتے ہیں۔وہ والدین جنھوں نے دن رات کی مشقت کے ذریعے انھیں پالا پوسا اور تعلیم دلائی۔انھیں ہی بڑھاپے میں بوجھ سمجھا جانے لگا ہے۔شاید وہ دن بھی دور نہیں جب ہمارے یہاں بھی چائلڈ فارم ہونے لگیں۔

اس افسانے میں ماحول اور فضا سازی کے ذریعے واقعات کا تاثر ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔

''سورج غروب ہورہا تھا۔آسمان لال انگارہ ہوگیا تھا۔اس کی سرخی کے سامنے درخت کی ٹہنیاں اور پتیاں سیاہ لگ رہی تھی جیسے وہ سایہ ہوں۔''(دخمہ،صفحہ 40)

سورج کا غروب ہونا،آسمان کا لال انگارہ ہونا اور پتیوں کا سیاہ محسوس ہونا، یہ تمام باتیں کسی تکلیف دہ یا منفی صورتِ حال کا اشاریہ ہیں۔عورت جو اپنے حاملہ ہونے پر بے حد خوش تھی وہ اب ذہنی ہیجان میں مبتلا اور shocked ہے کیوں کہ اس کا شوہر اس خبر سے خوش نہیں ہوا بلکہ مزید ستم یہ کہ اس نے یہ بھی کہہ دیا کہ ابھی ہمارے حالات ایسے نہیں کہ ہم بچہ پیدا کرسکیں۔عورت کی صورتِ حال سے اب اس منظر کو جوڑ کر دیکھیں تو یہ نہایت معنی خیز محسوس ہوگا۔سورج کا غروب ہونا اس عورت کی آرزوؤں کے خون کا اشاریہ ہے۔آسمان کا لال انگارہ ہونا عورت کے غصے اور جھلاہٹ کی علامت ہے اور پتیوں کا سیاہ محسوس ہونا اس کے دکھ کو ظاہر کرتا ہے۔

افسانے کا عنوان ''سنگ گراں'' موضوع کے لحاظ سے نہایت موزوں ہے۔ایک عورت کے لیے اس سے بڑھ کر کوئی اور تکلیف دہ عمل نہیں ہوسکتا کہ وہ خود اپنی کوکھ میں پلنے والے بچے کے قتل کے کاغذات پر دستخط کرے۔یہ بھاری پتھر وہ کیسے اٹھاتی ہے اس کا دل ہی جانتا ہوگا۔

اس پورے افسانے میں مختلف پہلوؤں سے عورت کی نفسیات کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔اس کی خوشی،اس کا غم،اس کی بے بسی اور اس کا ردِّعمل سب کچھ بالکل فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔بچپن سے جوانی اور پھر ازدواجی زندگی، ہر مرحلے میں اس کی تگ و دو اور اس کی سوچ کو ''سنگِ گراں'' میں حقیقت کا جامہ پہنایا گیا ہے۔

بیگ احساس کا ایک اہم افسانہ ''کھائی'' ہے جس میں تین نسلوں کے مابین واقع جنریشن

گیپ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ پہلی نسل وہ ہے جو جاگیردارانہ عہد کی پیداوار ہے۔ وہ سب کچھ ختم ہوجانے کے باوجود جاگیردارانہ اقدار، شان وشوکت اور طمطراق کی دلدادہ ہے۔ دوسری نسل وہ ہے جو جاگیرداری ختم ہونے کے بعد پیدا ہوئی اور اس نے مشکل حالات دیکھے۔ غربت نے اس نسل کو چھوٹی موٹی نوکری کے ذریعے گھر چلانے پر مجبور کیا۔ زیادہ خرچ اور کم آمدنی نے اسے کفایت شعاری اور بعض اوقات کنجوسی کی ترغیب دی۔ تیسری نسل کا تعلق عصرِ حاضر کی نسل سے ہے جو تعلیم کے حصول پر توجہ نہیں دیتی۔ اس نسل سے تعلق رکھنے والے نوجوانوں کی ایک بڑی تعداد شاہ خرچی اور بے فکری کی زندگی گزارنے کی عادی ہے۔ دن بھر آوارہ گردی کرنا اور رات میں دیر سے گھر آنا ان کا روز کا مشغلہ ہے۔ ایسے افراد کو ملک میں کوئی ملازمت مل نہیں پاتی اس لیے وہ خلیجی ممالک کا رخ کرتے ہیں۔ وہاں جو کچھ کماتے ہیں وہ عیش وعشرت میں لٹا دیتے ہیں۔ شوکت میاں، کفایت علی اور رونق علی عرف شہزادہ، ان تین نسلوں کی بالترتیب نمائندگی کرتے ہیں۔ شوکت میاں اس افسانے کے مرکزی کردار کفایت علی کے والد ہیں اور شہزادہ ان کا بیٹا ہے۔ شوکت میاں کا تعلق جاگیردار طبقے سے ہے۔ انھوں نے بچپن اسی ماحول میں گزارا ہے، اس لیے ان کی سوچ، رہن سہن اور حرکت وعمل پر جاگیردارانہ چھاپ نظر آتی ہے۔ ان کے برخلاف کفایت علی نے بچپن سے اپنے گھر میں غربت اور پریشان حالی دیکھی ہے۔ بدتر گھریلو حالات کے مدِّنظر وہ میٹرک کا امتحان پاس کرنے کے بعد کلرک کی ملازمت حاصل کر لیتا ہے اور گھر سنبھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ باپ کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کلرک بن گیا ہے تو وہ بے حد ناراض ہوتے ہیں اور اسے اہلکارانہ ذہنیت قرار دیتے ہیں۔ افسانے کے مطالعے سے اس حقیقت کا اندازہ ہوتا ہے کہ پہلی اور تیسری نسل کا مزاج ایک جیسا ہے۔ ان دونوں کے درمیان دوسری نسل کی حالت وہی ہے جو چکّی کے دونوں پاٹوں کے بیچ کسی شے کی ہوتی ہے۔ وہ دونوں کے درمیان پستا ہے۔ دونوں اسے رجیکٹ کرتے ہیں۔ وہ بڑی مشکل سے گھر کے اخراجات کے لیے رقم کا انتظام کر پاتا ہے۔ پوری زندگی پیسے بچانے اور کم سے کم خرچ میں کام چلانے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ اپنے باپ اور بیٹے دونوں کے مذاق کا نشانہ بنتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ باپ کی وفات پر اسے سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ ماتم منائے یا سکون کی سانس لے۔

> ''قرآن کی تلاوت کرتے کرتے کفایت علی نے اپنے باپ کی نعش کی طرف دیکھا۔ وہ فیصلہ نہیں کر سکا کہ اسے اپنے باپ کے مرنے کا افسوس ہے بھی یا نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ وہ ایک قسم کی آزادی محسوس کر رہا تھا جیسے

قید سے رہائی ملی ہو۔ اس شخص کی موجودگی میں اسے اپنا وجود نظر ہی نہیں آتا تھا۔ اس شخص نے کبھی اس کی مرضی چلنے نہیں دی تھی۔ کبھی اس کی تعریف نہیں کی تھی۔ ہمیشہ اس کی طرف حقارت ہی سے دیکھتا تھا۔ اس شخص کی موجودگی میں وہ احساسِ کمتری میں مبتلا ہو جاتا تھا۔ اسے ایک طرح کا سکون محسوس ہونے لگا۔ چلو ایک باب ختم ہو گیا۔ اب اپنے بیٹے کے پیار اور عزت کا مستحق وہی ہے۔'' (دخمہ، صفحہ 49)

لیکن یہ اس کی خام خیالی تھی۔ بیٹا بھی اسے دقیانوسی اور کنجوس سمجھتا تھا اور پڑھنے لکھنے میں اسے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ وہ میٹرک میں کئی بار فیل ہوا۔ پھر اس نے تعلیم کا سلسلہ منقطع کر دیا۔ رات میں دیر سے گھر آنا اور صبح گیارہ بجے تک سونا اس کا روز کا معمول تھا۔ باپ سے اس کی بات بہت کم ہوتی البتہ دادا سے خوب پٹتی تھی۔ کچھ دنوں کے بعد محلے کے دیگر نکمّے قسم کے لڑکوں کے ساتھ شہزادہ بھی سعودی عرب چلا گیا۔ یہ بات بھی کفایت علی کو سب سے آخر میں معلوم ہوئی کہ شہزادہ سعودی عرب جا رہا ہے۔ اسے محسوس ہوا جیسے وہ اس گھر میں unwanted ہو۔ جیسے کسی کو اس کی نہ ضرورت ہو اور نہ فکر۔ اسے بہت تکلیف ہوئی لیکن وہ خاموشی سے یہ سب کچھ برداشت کرتا رہا۔ سعودی عرب سے شہزادہ مسلسل روپے بھیجنے لگا۔ دو تین برس میں ہی پورے گھر کی کایا پلٹ ہو گئی۔ گھر میں ضرورت کی سبھی چیزیں آ گئیں۔ سب کو اپنے ارمان اور شوق پورا کرنے کا نادر موقع ہاتھ آ گیا۔ شوکت میاں کے اندر کا سویا ہوا جاگیردار بھی انگڑائی لے کر جاگ گیا۔ وہ بھی دھڑلے سے اپنے ارمان پورے کر رہے تھے۔ کفایت علی کبھی کبھی سوچتا کہ اس نے اتنی محنت سے تعلیم حاصل کی پھر بھی اس کے حصے میں کلرک کی نوکری آئی۔ وہ زندگی بھر کبھی کوئی مہنگی چیز خریدنے کی ہمت نہ کر سکا۔ اور ایک اس کا بیٹا ہے۔ میٹرک میں فیل ہو گیا، زندگی میں کوئی نظم و ضبط نہیں، محلّے کے آوارہ لڑکوں کے ساتھ گھومنا پھرنا اس کا مشغلہ تھا۔ آج وہ پیسے کمانے کی مشین بنا ہوا ہے۔ کفایت علی سوچتا تھا:

''سخت جدو جہد، ایمانداری اور محنت کے صلے میں اسے کلرکی ہاتھ آئی۔ اور شہزادہ ایک نکما لڑکا پیسے کی مشین بنا ہوا ہے۔ اس کے باپ نے بھی جی بھر کے عیش کیا تھا اور اب بیٹا کر رہا ہے۔۔ وہ ہی ایک ایسے دور میں پیدا ہوا جہاں کچھ نہ تھا۔ پیسہ کمانے کے مواقع نہ الیکٹرانک گوڈس، نہ قسم قسم کے کپڑے۔ نہ طرح طرح کے چاکلیٹس نہ بسکٹیں، نہ پچاسوں قسم

کی آئس کریم، نہ پیزّا نہ برگر، نہ فاسٹ فوڈ کی دکانیں، ہوٹل میں بیٹھنا اور
بازار میں کھانا ہلکے پن کی نشانی تھے لیکن اب بازار میں کھڑے کھڑے
کھانا ہی فیشن تھا۔....اس کی قسمت میں تو تجنا اور ترسنا ہی لکھا تھا۔''
(دخمہ،صفحہ 54)

شوکت میاں نے شہزادہ کی شادی شہر کے دولت مند مشائخ کے یہاں طے کر دی۔ اس موقعے پر بھی کفایت علی سے کسی نے کچھ نہ پوچھا۔ شادی میں انواع واقسام کے بہترین کھانے بنے، شادی خانے کی شاندار سجاوٹ کی گئی۔

''شہزادہ سچ مچ کا شہزادہ لگ رہا تھا اور شوکت میاں تو تھے ہی خاندانی جاگیردار۔ سب نے انھیں ہی مبارک باد دی۔ وہ دونوں کے درمیان سے کہیں غائب ہو گیا تھا۔ کسی نے اس پر توجہ ہی نہ کی، صرف اس کے دوستوں نے اسے مبارک باد دی۔

اصل میں شہزادے نے کفایت علی کو بھی پیسہ بھیجا تھا کہ وہ اپنے لیے ایک اچھی شیروانی اور سوٹ بنوالے۔ شیروانی اس نے بنوالی لیکن بہت مہنگی نہیں۔ سوٹ اس نے نہیں بنوایا۔ کس کام آئے گا کبھی پہننے کا موقع نہیں ملتا۔ اس نے سفاری سلوائی۔ شوکت میاں اور شہزادہ دونوں نے اسے حقارت سے دیکھا تھا۔

''اہلکارانہ ذہنیت'' شوکت میاں بڑبڑائے تھے۔'' (دخمہ،صفحہ 55)

شہزادہ دادا کو حج کرانا چاہتا تھا لیکن دل کا دورہ ان کے لیے جان لیوا ثابت ہوا۔ کفایت علی نے محلے کے قبرستان میں گورکن کو قبر تیار کرنے کے لیے کہہ دیا۔ آخری رسومات کے لیے شہزادہ کا انتظار کیا جانے لگا۔ وہ سعودی عرب سے آیا تو اپنی بیوی سے ملا، خسر سے ملا لیکن اپنے باپ کی طرف توجہ ہی نہ دی۔ جب جنازہ اٹھایا گیا تو پتا چلا کہ محلے کے بجائے اس قبرستان میں تدفین ہوگی جہاں بزرگانِ دین اور نوابین دفن ہیں۔ اس نے شہزادہ سے بات کرنے کی کوشش کی لیکن موقع ہی نہ مل سکا۔ تدفین کے وقت سب لوگ شہزادہ کی تعریف کر رہے تھے کہ اس نے دادا کا حق ادا کر دیا۔ کسی نے بھولے سے بھی کفایت علی کا نام نہ لیا بلکہ حد تو تب ہوگئی جب کسی نے پوچھا کہ کیا مرحوم شوکت میاں کا کوئی بیٹا نہیں ہے؟

دوسرے روز محلّے کا گورکن قبر تیار کرنے کا پیسہ مانگنے آ گیا۔ کفایت علی صرف مزدوری دینا چاہتا تھا لیکن گورکن پورے پیسے لینے پر بضد تھا۔ دونوں کی بحث سن کر شہزادہ باہر آیا۔ اس نے کفایت علی کو سمجھانے کی کوشش کی کہ پورا گھر مہمانوں سے بھرا ہوا ہے اور آپ اتنی چھوٹی سی بات

پر حجت کر رہے ہیں۔ وہ گورکن کو پیسے دینے لگا تو کفایت علی نے ایک بار پھر اسے سمجھانے کی کوشش کی۔

''بیٹا تم میری بات سنو، تم سارے پیسے کیوں دے رہے ہو؟''

''آخر وہ قبر ہمارے کس کام آئے گی؟'' کفایت علی نے بے بسی سے کہا۔

''آپ کے کام آئے گی۔'' شہزادے نے جھلّا کر کہا۔

کفایت علی کا سر چکرا گیا۔ اس نے سنبھلنے کی کوشش کی لیکن اسی برف کی سلّی پر گر پڑا جو صحن میں رکھی تھی۔ وہ ٹھنڈک میں دور تک اُترتا چلا گیا۔'' (دخمہ، صفحہ 58)

افسانہ یہیں ختم ہوتا ہے۔ لیکن کیا واقعی افسانہ ختم ہو گیا؟ کفایت علی اور شوکت میاں اور کفایت علی اور شہزادہ کے مابین جو خلیج ہے وہ ہمارے سماج میں بڑھتی جا رہی ہے۔ صحیح اور غلط کا تصور بدل رہا ہے۔ نو دولتیوں کا ایک نیا طبقہ وجود میں آ رہا ہے جن کے لیے قدیم اقدار اور تہذیب وثقافت بے معنی ہیں۔ وہ وہی ٹھیک سمجھتے ہیں جو ان کا دل چاہتا ہے۔ نام ونمود، دکھاوے اور نمائش کی خواہش سر چڑھ کر بول رہی ہے۔ اس صورتِ حال میں کفایت علی جیسے ایماندار، محنتی، کفایت شعار اور اصول پسند افراد odd man out ہوتے جا رہے ہیں۔

''چکرویوہ'' گجرات فسادات پر لکھا گیا ایک علامتی افسانہ ہے۔ سرکاری سرپرستی میں کس طرح ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان مذہبی منافرت پھیلائی گئی اور ایک مخصوص مذہب کے پیروکاروں کی نسل کشی کی مذموم کوشش کی گئی، اس کی اندوہ ناک تصویریں اس افسانے میں ملتی ہیں۔ اس میں تاریخی کردار علامتی انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ فسادیوں کے ذریعے سابق ممبر پارلیمنٹ احسان جعفری کے گھر کا محاصرہ، احسان جعفری کی اعلا افسران سے مدد کی اپیل، پولیس کا نکمّا پن اور فسادیوں کا ساتھ دینا، احسان جعفری اور ان جیسے ہزاروں لوگوں کا قتل، انسانوں کو زندہ آگ میں جلانے، عورتوں کی عصمت دری اور اس طرح کے لاتعداد انسانیت سوز مظالم جو گجرات کے مسلمانوں پر ہوئے ان سب کی دردانگیز عکاسی ''چکرویوہ'' میں کی گئی ہے۔ اس فساد میں فسادیوں نے انسانیت کی تمام حدیں پار کر دیں۔ پورے نو ماہ کی حاملہ کا پیٹ چاک کیا گیا اور اس کے بچّے کو اس کے سامنے نیزے سے اچھالا گیا اور پھر آگ میں جھونک دیا گیا۔ افسانے کے دو کرداروں سنجے اور دھرت راشٹر کی گفتگو ملاحظہ کیجیے:

''...وہ سب اس پر پل پڑے ہیں۔ وہ ہاتھ جوڑے بھیک مانگ رہی ہے۔ وہ بے دم ہو گئی ہے۔ بالکل بے جان... جگہ جگہ سے خون رس رہا ہے۔ اچانک وہ راکشش تلوار لے کر آگے بڑھا۔

وہ دیکھیے۔کتنی مہارت سے اس نے گربھوتی کا پیٹ چیرا ہے...دھرت راشٹر! بچہ باہر نکل آیا ہے، بچہ زندہ ہے۔زندہ ہے وہ...دھرت راشٹر یہ کیسا جنم ہے۔ابھی ماں کے جسم کو داغدار کیا گیا۔لیکن بچہ کیسا بے داغ اور شفاف ہے۔''

''وہ اس کا کیا کریں گے سنجے...کیا ہوگا اس کا؟''

''دیکھیے...اس نے بچے کو آگ میں اچھال دیا ہے...کتنی مختصر زندگی ہے دھرت راشٹر، آگ میں جلنے والا سب سے کم عمر آدمی...بس ایک لمحہ اس نے زندگی جی لی۔اب انھوں نے ماں کے بھی ٹکڑے کر دیے...اچھا ہی کیا...وہ تو ویسے ہی مر گئی تھی....ظلم کی تاریخ میں ایک نئے پنّے کا اضافہ ہوا ہے گرودیو...''(دخمہ،صفحہ 65)

''چکرویو'' میں اس دور کے گجرات کی سماجی و سیاسی صورتِ حال اور تمام حالات کا حقیقی تجزیہ کیا گیا ہے۔افسانہ نگار نے فسادات کے اسباب وعلل اور نتائج پر روشنی ڈالتے یہ بھی بتایا ہے کہ مظلومین کی صفوں میں کوئی کرشن اور ارجن جیسا نہ تھا جو اس ظلم و بربریت کے خلاف آواز اٹھا سکے اور ایماندار افراد کے لیے اقتدار کے گلیاروں میں کوئی جگہ نہیں تھی۔حالات اگرچہ ناگفتہ بہ ہیں لیکن افسانہ نگار مستقبل سے مایوس نہیں۔

''زندگی کو ختم کرنا بہت مشکل ہے دھرت راشٹر۔زندگی کی جڑیں بہت گہری ہوتی ہیں۔ کبھی سب کچھ ختم نہیں ہوتا۔کہیں کچھ بچ رہتا ہے۔جو بچ جاتا ہے وہی نجات کا مژدہ لے کر آتا ہے۔'' (دخمہ،صفحہ 68)

افسانہ ''درد کے خیمے'' کا موضوع ہجرت اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل ہیں۔تقسیمِ ہند ایک ایسا سانحہ ہے جس کے نتائج ہندستان اور پاکستان میں بسنے والے کروڑوں افراد آج بھی بھگت رہے ہیں۔سرحد کے دونوں طرف عوام ایک دوسرے سے ملنا چاہتے ہیں، دونوں ملکوں میں رہنے والے لوگ اپنے اعزا و اقارب سے ملاقات کرنے، ان کا دکھ درد بانٹنے کے لیے مضطرب ہیں لیکن سیاست داں انھیں ملنے نہیں دیتے۔ہندستان اور پاکستان کے رشتے گزشتہ 70 برسوں سے کڑواہٹ اور شک سے بھرے ہیں۔تقسیم کا فیصلہ چند سیاست دانوں کا تھا لیکن اس سے کروڑوں لوگ متاثر ہوئے۔بہن بھائی سے بچھڑ گئی، شوہر بیوی سے بچھڑ گیا، بچے والدین سے محروم ہو گئے۔ایک ہی کنبے کے کچھ لوگ ہندستان میں رہ گئے اور کچھ لوگ پاکستان پہنچ گئے۔اس تکلیف دہ صورتِ حال نے ہجرت کے شکار ہونے والے افراد کو ذہنی اور جذباتی طور پر نہایت کمزور اور قنوطیت پسند بنا دیا۔اس افسانے میں ایک بھائی اور بہن کی کہانی پیش کی گئی ہے۔بہن

اور بہنوئی پاکستان جانا نہیں چاہتے تھے لیکن پولیس ایکشن کے بعد حیدرآباد کے حالات انتہائی خراب تھے۔ جان، مال عزت وآبرو کچھ بھی محفوظ نہیں تھا، اس لیے ان کے والد نے انھیں زبردستی پاکستان بھیج دیا پھر بیچاری کو ہندستان آنا نصیب نہ ہوا۔ دونوں ممالک کے خراب رشتوں کی وجہ سے نہ وہ ہندستان آسکی اور نہ یہاں سے کوئی اس سے ملنے جا سکا۔ شادی بیاہ کے موقعوں پر بھی ملاقات کی کوئی سبیل نہ نکل سکی۔ اپنے گھر والوں سے ملنے کی آرزو اپنے سینے میں دبائے وہ آخر کار مالکِ حقیقی سے جا ملی۔ بتیس برس کے بعد کسی طرح اس کا بھائی پاکستان پہنچا تو درد کا اتھاہ سمندر اس کے سامنے تھا۔ وہ بہن جو زندگی بھر اپنے گھر والوں کا انتظار کرتی رہی وہ اب قبر میں تھی۔

''تمھارا بھائی آیا ہے۔'' میرے بہنوئی ایک قبر سے مخاطب تھے۔

''میرے سامنے ایک قبر تھی۔ قبر کے کتبے پر میری بہن کا نام لکھا تھا۔ میری بھانجی مجھ سے لپٹ کر رونے لگی۔ بہنوئی بھی لپٹ گئے۔ بس انھی لمحوں میں وہ کھوئے ہوئے چہرے مجھے مل گئے۔ میں خاموشی سے آنسو بہاتا رہا۔'' (دخمہ، صفحہ 70)

بہن بھلے ہی پاکستان چلی گئی لیکن اس کی روح ہندستان میں ہی رہی۔ وہ ہر لمحہ اپنے گھر والوں اور اپنے وطن کو یاد کرتی رہی۔ اس کی موت کے بعد اس کا بھائی اس کی قبر پر پہنچا تو شاید اس کی روح کو نجات مل گئی جو اتنے دنوں سے بھٹک رہی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ اس کے بھائی نے جب ہندستان واپس آنے کے بعد اپنے بہنوئی کو اپنے پہنچنے کی اطلاع دینے کے لیے فون کیا تو:

''انھوں نے بھرّائی آواز میں کہا۔ ''ایرپورٹ سے واپسی پر ہم پھر قبرستان گئے۔ دل بھر آیا تھا۔ تمھاری بہن کی قبر سے لپٹ کر رونا چاہتا تھا۔ لیکن سنو، تم سن رہے ہو نا؟ تمھاری بہن کی قبر کا کہیں پتا نہ چلا۔ ہم نے قبرستان کا چپہ چپہ چھان مارا۔ تمھاری بہن کی قبر کہیں دکھائی نہیں دی۔''

میں سناٹے میں آ گیا۔ تو کیا میرے ساتھ میری بہن کی مٹی بھی آ گئی؟''

ایک بے قرار روح جو اپنے والدین اور بھائی بہن سے ملنے کے لیے بھٹک رہی تھی، اپنے فانی جسم کی موت کے بعد بھی اپنی آرزو کی تکمیل سے دست بردار نہ ہوئی اور گویا اپنے بھائی کے ساتھ وہ اپنے وطن واپس آ گئی۔

ہجرت کے کرب کے ساتھ ساتھ اس افسانے میں شہر حیدرآباد کی بدلتی شناخت پر بھی افسانہ نگار ماتم کناں ہیں۔ کس طرح اس تاریخی شہر کی سڑکوں، محلوں، عمارتوں کا نام بدلنے اور اس کی تہذیب وثقافت کو مسخ کرنے کی کوششیں ہو رہی ہیں اس کا اندازہ درج ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

''ہم نے تو اپنے ہی شہروں میں ہجرت کا کرب سہ لیا۔ وہ تہذیب سمٹ کر چند محلوں میں رہ گئی۔ فصیل بند شہر کے دروازوں اور دیواروں کو توڑ کر شہر دور تک پھیل گیا۔ سرخ مٹی کو سیاہ مٹی سے جدا کر دیا گیا۔ غذائیں بدل گئیں، لباس بدل گئے۔ سڑکوں اور گلیوں کے اجنبی نام رکھ دیے گئے۔ وہ جھیل جو کسی بزرگ کے نام سے موسوم ہے وہاں ایک بُت نصب ہے۔ وہاں مورتیاں ڈبوئی جاتی ہیں۔ وہ پہاڑ جہاں نوبت بجائی جاتی تھی، وہاں مندر کی گھنٹیاں بجتی ہیں۔ لوگوں کا ایک ریلا یہاں آ کر بس گیا۔ انھوں نے اپنی اپنی بستیاں اس شان سے بسا لیں کہ ہم سمٹ کر گندی بستیوں میں آ گئے ہیں۔ شہر کا بدنما حصہ جسے کوئی نہیں پوچھتا۔'' (دخمہ، صفحہ 74)

یہ ہمارے وقت کا سب سے بڑا المیہ ہے کہ ہم اپنے ہی شہر میں اجنبی ہو گئے اور بغیر ہجرت کیے ہجرت کا دکھ سہنے پر مجبور ہو گئے۔ افسانے میں اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ ہے کہ مہاجرین کی نئی نسل غم واندوہ کی اس شدت سے دوچار نہیں ہے جس کا شکار پہلی نسل ہوئی تھی۔ نئی نسل نے نئے ماحول اور حالات کے ساتھ خود کو ہم آہنگ کر لیا ہے۔

افسانہ ''سانسوں کے درمیان'' میں موجودہ دور کے متوسط طبقے کے افراد کی ناآسودہ آرزوؤں، نام ونمود اور دکھاوے کی فطرت، خلوص اور صدق دلی کے فقدان اور اونچی سوسائٹی میں اپنا مقام بنانے کی خواہش وغیرہ موضوعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک کلرک کے والد کو دل کا دورہ پڑتا ہے۔ انھیں شہر کے ایک مہنگے سوپر اسپیشلٹی اسپتال میں داخل کرایا جاتا ہے۔ بہن، بھانجا، دوست اور سعودی عرب میں برسرِروزگار چھوٹے بھائی کی مالی معاونت کے سبب وہ اپنے والد کا علاج اس مہنگے اسپتال میں کرانے کی ہمت کر پاتا ہے۔ علاج کے دوران جب اس کے والد کو ہوش آتا ہے تو اس کی جان میں جان آتی ہے۔ اب وہ اسپتال کے ماحول میں اپنا اور اپنی بیوی کا جائزہ لیتا ہے تو پاتا ہے کہ اس ایئر کنڈیشنڈ کمرے میں وہ دونوں بالکل unfit ہیں۔ ان کے معمولی اور گندے کپڑے، گھسی ہوئی چپلیں، الجھے ہوئے بال اور سُتے ہوئے چہرے وہاں کے ماحول سے بالکل میل نہیں کھاتے۔

''اس نے کمرے میں لگے آئینے میں خود کو دیکھا... وہ تو یہاں کے تیسرے درجے کے ملازم سے بھی بدتر لگ رہا تھا۔ اسے بڑی شرم محسوس ہوئی... ابا تو خطرے سے باہر آ گئے ہیں۔ اپنی بیوی سے کچھ کہے بغیر وہ نیچے اتر گیا۔ پہلی بار اس نے ہسپتال کی لابی کو غور سے دیکھا۔ حالاں کہ وہ ان تین دنوں میں کتنی بار یہاں سے گزرا تھا لیکن اس کا وجود زمین سے دو انچ اوپر تھا... کیا شاندار ہال تھا۔ چھت سے لٹکا ہوا خوبصورت شینڈ لیر، چکنا فرش... صوفے... خوبصورت لڑکیاں اور خوبرو

لڑکے مختلف کاؤنٹرس پر بیٹھے تھے بالکل کسی فائیو اسٹار ہوٹل کی طرح...وہ باہر نکل آیا۔شیو بنوایا... کچھ ڈھنگ کے کپڑے ضروری ہیں...کتنا بُرا لگ رہا ہے، وہ ہسپتال وہ کمرہ...اپنے لیے ایک کرتا پاجامہ خریدنے کے لیے دکان میں گھسا تو ایک اچھی سی شرٹ اور پینٹ بھی دکان دار نے پیک کر دیے۔ایک اچھی سی چپل خریدی۔ بیوی کی چپلیں بھی گھِس گئی تھیں، اس کے لیے بھی چپل خریدی۔'' (دخمہ،صفحہ 79)

اپنا اور بیوی کا حلیہ درست کرنے کے بعد وہ اپنے بچوں کو بھی بازار لے کر گیا اور ان کے لیے بھی کپڑے، جوتے اور دیگر چیزیں خریدیں۔اس کی ان تمام حرکتوں کے پسِ پشت نہ صرف عیش کوشی کی دبی آرزو بلکہ دکھاوا اور نام ونمود کی خواہش بھی پوشیدہ ہے۔اسے اپنے باپ سے بھی محبت ہے لیکن اس مہنگے اسپتال میں اونچی سوسائٹی سے ہم آہنگ ہونے کا یہ موقع بھی وہ گنوانا نہیں چاہتا، اسی لیے وہ دوسروں کے دیے ہوئے پیسے سے عیش کرتا ہے بلکہ اس کے والد جس کمرے میں زیرِ علاج ہیں اس کے شاندار باتھ روم میں اپنی بیوی کے ساتھ ننگے نہانے اور جنسی تعلقات قائم کرنے میں بھی کوئی عار محسوس نہیں کرتا۔اس کی بیوی اور بچے بھی چند دنوں کے لیے اپنی غربت اور تنگ حالی فراموش کر کے خوب دادِ عیش دیتے ہیں اور اپنے آپ کو اونچی سوسائٹی کا فرد تصور کرنے لگتے ہیں۔ان سب کی چال ڈھال ہی بدل جاتی ہے۔ملاقات کے اوقات میں آنے والے رشتہ داروں اور دوستوں کی بھی خوب آؤ بھگت کی جاتی ہے لیکن ایک ہفتے بعد جب کینٹین اور دواؤں کا بل آتا ہے تو اس کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔وہ شام میں جب اپنے رشتہ داروں سے اس سلسلے میں بات کرتا ہے تو اسے سخت مایوسی ہوتی ہے۔سارے رشتے دار معذرت کر لیتے ہیں یہاں تک کہ چھوٹا بھائی بھی اب مزید رقم دینے سے معذوری کا اظہار کرتا ہے۔اب اس کے پاس ایک ہی راستہ بچتا ہے کہ ابا کو گھر لے جائے۔لیکن مریض اور ان کے تیمارداروں سے مختلف بہانوں سے رقم اینٹھنے میں ماہر پرائیویٹ اسپتال والے اسے مزید دو دن اور انتظار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔

''وہ ڈاکٹر سے ملا۔ڈاکٹر نے کہا کہ صرف دو دن وہ اور صبر کر لے...آبزرویشن ختم ہو جائے گا۔ان ہسپتالوں کے بارے میں اس نے کیا کیا نہیں سن رکھا تھا۔جب تک ہزاروں کا بل نہیں بن جاتا وہ کسی پر رحم نہیں کرتے۔

کافی بحث کے بعد ڈاکٹر اس بات پر راضی ہوا کہ وہ اپنی ذمہ داری پر مریض کو لے جا سکتا ہے۔بل کی ادائیگی کے بعد بہت کم بچا تھا۔'' (دخمہ،صفحہ 85)

اس کے بچوں کو جب معلوم ہوتا ہے کہ وہ لوگ اب گھر واپس جا رہے ہیں تو وہ بھی مزید

دو دن رکنے کی درخواست کرتے ہیں لیکن وہ پیسوں کی کمی کے باعث ان کی خواہش کی تکمیل نہیں کر پاتا۔

''لڑکی بھی اداس ہوگئی۔ ادھر کچھ دنوں سے وہ خود کو اونچے طبقے کے افراد ہی سمجھنے لگے تھے۔ اس نے بیٹی کے لیے چکن پیٹیز اور چائے منگوائی۔

''ہم کبھی کبھی یہاں سے پیٹیز منگوالیں گے...اس نے بیٹی کو سمجھایا۔'' (دخمہ، صفحہ 86)

باپ کو گھر لے جانے سے پہلے وہ ایک بار اور شاور میں نہانے سے اپنے آپ کو نہیں روک پاتا۔ پھر وہ اپنی بیوی کو بھی آواز دیتا ہے۔ وہ دونوں باتھ روم میں مستی میں مصروف ہیں اور اسی وقت اس کے والد کو دل کا دورہ پڑتا ہے۔ وہ جب باہر آتا ہے تو ان کی بے ترتیب سانسوں کی آواز سن کر حواس باختہ رہ جاتا ہے۔ جلدی سے نرس کو آواز دیتا ہے۔ نرس اور ڈیوٹی ڈاکٹر کے آتے آتے اس کے والد کی روح پرواز کر جاتی ہے۔

افسانے کا عنوان ''سانسوں کے درمیان'' ایک علامتی حیثیت رکھتا ہے۔ مرکزی کردار باتھ روم میں اپنی بیوی کے ساتھ جنسی اختلاط میں مصروف ہے۔ وہ اپنی بے ترتیب سانسوں کے درمیان اپنے باپ کی نہایت تیز چلتی سانسیں سننے سے قاصر رہتا ہے جنھیں دل کا شدید دورہ پڑا ہے۔ وہ جب کمرے میں آکر باپ کی حالت دیکھتا ہے تو اسے حالات کی سنگینی کا احساس ہوتا ہے۔

اس افسانے میں نچلے طبقے کی نفسیات، ان کی خواہشات اور ان کی تکمیل کے لیے کسی بھی حد تک چلے جانے کی سرشت کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔ ہمارے سماج میں جس طرح قدریں دم توڑ رہی ہیں اور انسان نفس کا غلام بن کر صحیح اور غلط کی تمیز کھوتا جا رہا ہے اس کا حقیقی بیان اس افسانے میں موجود ہے۔ کیا ہم یہ تصور کر سکتے ہیں کہ اپنے باپ کی انتہائی علالت کی حالت میں کوئی بیٹا اتنا بے حس ہوسکتا ہے کہ وہ رنگ رلیاں منانے کی بھی سوچ سکے لیکن موجودہ دور کے صارفی کلچر نے ہمارے نظامِ قدر کو اس طرح کمزور کر دیا ہے کہ موجودہ دور کے انسان سے بد سے بدتر فعل بھی بعید نہیں۔

حقیقی ماحول اور فضا سازی کے ساتھ ساتھ جزئیات نگاری اور موضوع سے ہم آہنگ اسلوب کے ذریعے بیگ احساس نے اس افسانے کو اس خوبصورتی سے بیان کیا ہے کہ ایک لمحے کے لیے بھی قاری کا ذہن ادھر ادھر نہیں بھٹکتا۔

افسانہ ''نجات'' عورت کے ایثار اور قربانی کے جذبے اور اس کی جنسی ناآسودگی کی کش مکش پر مبنی ہے۔ عاشی کا شوہر فرحان نفسیاتی مریض بھی ہے اور جنسی اعتبار سے نااہل بھی۔ اس کی وجہ

سے اس پر مسلسل پاگل پن کے دورے پڑتے ہیں۔ اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بیوی کے کسی غیر مرد کے ساتھ تعلقات ہیں اور اس کے گھر والے بھی اس کے خلاف سازش میں شریک ہیں۔ عاشی دل و جان سے اس کی خدمت کرتی ہے۔ جب فرحان شفایاب ہو جاتا ہے تو عاشی اس سے الگ ہونے کا فیصلہ کرتی ہے کیوں کہ فرحان اس کے جنسی جذبے کی تسکین کرنے کے قابل ہی نہیں ہے۔ فرحان کا دوست مظہر جب عاشی سے پوچھتا ہے کہ وہ کیوں الگ ہونا چاہتی ہے تو وہ جواب دیتی ہے:

''میں آپ کو کیسے بتاؤں۔ میں تو ویسی ہی رہ گئی۔ پہلے نفرت اور دیوانگی کی وجہ سے دور رہتے تھے اب شرمندگی اور احسان مندی کی وجہ سے دور رہتے ہیں... میں انھیں اس سے نجات دلانا چاہتی ہوں۔'' (دخمہ، صفحہ 94)

عاشی ایک ایسی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جو اپنی خواہشات پر اپنے شوہر کی خواہشات کو ترجیح دیتی ہے اور اس کی خدمت اپنا بنیادی فرض سمجھتی ہے۔ وہ شوہر کی ڈانٹ پھٹکار اور الزام تراشی بھی چپ چاپ برداشت کرتی ہے لیکن ایک وقت آتا ہے کہ اس کی جنسی بھوک اسے اپنے شوہر سے الگ ہونے پر مجبور کر دیتی ہے۔

ملک میں بڑھتی فرقہ پرستی اور مذہبی جنون، سیاست دانوں کی مکاریاں، بابری مسجد کی شہادت، گیارہ ستمبر کو امریکہ کے ورلڈ ٹریڈ سنٹر پر دہشت گردانہ حملہ اور اس کے نتیجے میں مسلمانوں کے ساتھ پوری دنیا میں نفرت اور امتیازی سلوک — یہ وہ عوامل ہیں جن کے محور پر گزشتہ تیس چالیس برس کی قومی اور بین الاقوامی سیاست گردش کرتی رہی ہے۔ پوری دنیا میں کہیں بھی کسی قسم کی دہشت گردانہ کارروائی ہو، شک کی سوئی مسلمانوں کی طرف ہی گھومتی ہے۔ سپر پاور امریکہ اور اس کے حواریوں نے پوری دنیا میں مسلمانوں کی شبیہ دہشت گرد کی بنا دی ہے۔ آج حالت یہ ہے کہ ہر داڑھی، ٹوپی اور کرتا پاجامہ والا شخص شک کے دائرے میں ہے۔ اس صورتِ حال نے کچھ لوگوں کو جہاں کٹر مذہبی بنا دیا ہے وہیں کچھ لوگ اس خاص امیج سے اپنے آپ کو الگ کر کے پیش کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ افسانہ ''دھار'' میں اس پوری صورتِ حال کی بیباکانہ اور حقیقت شعارانہ پیش کش کی گئی ہے۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں۔ وہ یعنی واحد غائب، اس کا بیٹا اور اس کی بیوی۔ یہ تینوں سماج کے تین طبقوں اور ذہنیتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ واحد غائب بزرگ نسل کا نمائندہ ہے جو مذہبیت اور کٹر پن سے دور ہے۔ وہ ایک آزاد خیال آدمی ہے جو داڑھی نہیں رکھتا، نماز نہیں پڑھتا۔ اس کے دوستوں میں ہندو بھی ہیں اور مسلمان بھی۔ اس کے گھر پر اکثر

شام کو دوستوں کی محفل جمتی ہے اور اسے ان کے ساتھ شراب پینے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ وہ ملازمت سے سبک دوشی کے بعد ایک ایسی کالونی میں مکان لیتا ہے جہاں اکثریت ہندوؤں کی ہے۔ اس کی بیوی متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والی ایک عام گھریلو عورت ہے جس کی زندگی کا محور اس کا شوہر اور بچے ہیں۔ اس کے شوہر کے برخلاف اس کا بیٹا مذہبی ہے۔ وہ پابندی سے نماز بھی پڑھتا ہے اور اس کے دوستوں کے حلقے میں بھی اسی مزاج کے لوگ ہیں۔ بابری مسجد کی شہادت کے بعد پورے ملک میں بڑے پیمانے پر فرقہ وارانہ فسادات پھوٹ پڑتے ہیں۔ ہر جگہ ہندو اور مسلمان ایک دوسرے کو شک کی نگاہ سے دیکھنے لگتے ہیں۔ اس کے اثرات ان کے محلے اور اطراف میں بھی پڑتے ہیں اور اس کے ہندو دوست اس سے کترانے لگتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں کالونی کے بچے اب اس کے نواسوں کو پاکستانی کہہ کر چڑانے لگے ہیں۔ یہ پوری صورتِ حال اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہے۔ وہ اس مسئلے پر کالونی کے لوگوں سے بات بھی کرتا ہے لیکن ان کی سرد مہری اور بے حسی اسے اس بات کا احساس دلاتی ہے کہ اب فرقہ پرستی کا زہر ہر جگہ پھیل چکا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ کہیں بھی بم کا دھماکہ ہوتا ہے تو لوگ اس کی طرف عجیب نظروں سے دیکھتے ہیں جیسے اسی نے یہ دھماکہ کیا ہو۔ وہ اس صورتِ حال اور بیوی بچوں کی ضد کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے اور کالونی چھوڑ کر ایک ایسی بستی میں آجاتا ہے جہاں اس کے ہم مذہب آباد ہیں۔ اس محلے کی صورتِ حال ملاحظہ کیجیے:

''اپنے بیٹے اور بیوی کے مشورے سے وہ ایک ایسے محلے میں آ گیا جہاں وہ تحفظ محسوس کرتے تھے۔ بے ترتیب مکانات، سڑکیں خستہ حال، ہر نکڑ پر نوجوانوں کی ٹولیاں، لمبے لمبے کرتے اور اونچے پاجامے پہنے بزرگ، لمبی داڑھیاں، سر پر ٹوپیاں ... سیاہ برقعوں میں گھومتی عورتیں، صرف آنکھیں کھلی رہتیں۔ نوجوان لڑکے جینز اور ٹی شرٹ پہنے موٹر سائیکلوں پر دندناتے پھرتے۔ راتوں رات دولت مند بن جانے اور بغیر محنت کے پیسہ کمانے کے خواب آنکھوں میں سجائے، سر پر اُلٹی کیپ لگائے، جیبوں سے سیل فون کی گنگناتی موسیقی... ہر گھر کا کوئی نہ کوئی فرد بیرونِ ملک ملازم تھا... نماز کا وقت ہوتا تو لاؤڈ اسپیکر پر اذانوں کا شور بلند ہوتا۔ اس ماحول میں اس کا دم گھٹنے لگتا۔'' (دخمہ، صفحہ 99)

افسانہ نگار نے اس اقتباس میں مسلم بستی کا جو نقشہ کھینچا ہے، پورے ملک میں شہروں کی زیادہ تر مسلم بستیوں کی حالت تقریباً ایسی ہی ہے۔ مذہبیت حد سے زیادہ نظر آ رہی ہے لیکن دل ایمان اور روحانیت سے خالی ہوتے جا رہے ہیں۔ بستی میں گندگی کا ڈھیر لگا رہتا ہے۔ میونسپلٹی

والے مسلم محلوں کی صفائی پر توجہ نہیں دیتے اور وہاں کے باشندے خود اپنے محلے کی صفائی سے غافل رہتے ہیں۔ حالت یہ ہے کہ گندگی مسلمان محلوں کی شناخت بن گئی ہے۔ زیادہ تر مسلمان نوجوان پڑھنے لکھنے کی بجائے آوارہ گردی کرتے رہتے ہیں لیکن ان تمام خامیوں کے باوجود مسلمانوں کا تعلیم یافتہ طبقہ انھی محلوں میں رہنے پر مجبور ہے کیوں کہ وہاں کم سے کم ان کی جان تو محفوظ ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار بھی نہ چاہتے ہوئے بھی اس بستی میں رہنے پر مجبور ہے۔ ملک کی یہ صورتِ حال تو اسے تکلیف پہنچاتی ہی ہے اسے مزید شاک اس وقت لگتا ہے جب اس کا بیٹا سعودی عرب جاتا ہے اور ریاض ایئر پورٹ سے ہی واپس ہندستان بھیج دیا جاتا ہے کیوں کہ اس کی شکل ایک دہشت گرد سے ملتی ہے۔ اس واقعے کا باپ اور بیٹا دونوں کی زندگی پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ بیٹا جہاں حالات سے سمجھوتہ کرتے ہوئے داڑھی کم کر لیتا ہے اور کلین شیو ہو کر کسی اور خلیجی ملک میں ملازمت حاصل کرنے کی کوشش کرنے کا ارادہ کرتا ہے وہیں باپ میں حالات سے بغاوت کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے۔ چودہ برس کی عمر سے روزانہ شیو کرنے والا وہ شخص ان حالات کے ردِّعمل میں داڑھی رکھنے کا فیصلہ کرتا ہے۔

یہ افسانہ ہندستانی مسلمانوں کو درپیش فرقہ واریت اور مذہبی تعصب کو بیباک انداز میں اُجاگر کرتا ہے۔ پولیس کے امتیازی رویے پر بھی اس میں کھل کر چوٹ کی گئی ہے جو کسی بھی معاملے میں مسلمان نوجوانوں کو بغیر کسی ثبوت کے پکڑ کر جیل میں بند کر دیتی ہے۔ وہ بے قصور برسوں جیل میں بند رہتے ہیں اور جب ثبوتوں کی عدم موجودگی میں باعزت رہا ہوتے ہیں تو اس قابل نہیں ہوتے کہ کچھ کر سکیں۔ ہر جگہ دہشت گرد کہہ کر ان کی تذلیل کی جاتی ہے۔ انھیں نہ ملازمت ملتی ہے اور نہ سماج میں ان کے لیے کوئی جگہ ہوتی ہے۔ ان کا مستقبل تاریک ہو چکا ہوتا ہے۔

بیگ احساس نے اپنے افسانوں میں انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کو آشکار کیا ہے۔ ''شکستہ پر'' ایک ایسا نفسیاتی افسانہ ہے جس میں عورت کے ازلی جذبۂ رقابت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے کی مرکزی کردار سُشما جب اپنے ایک پرانے دوست سمیر سے شادی کر لیتی ہے تو نوجوانی کی حدود میں قدم رکھنے والی اپنی بیٹی سُمن کو بھی اپنے ساتھ رکھنے پر سمیر کو راضی کر لیتی ہے۔ سشما کا پہلے شوہر سے طلاق ہو چکا ہے۔ سُمن اسی شادی کی یادگار ہے۔ سشما اپنی ماں کو بالکل پسند نہیں کرتی۔ اس کی زندگی کا ہر بڑا فیصلہ اس کی ماں نے کیا۔ اس کی ماں نے اس کی زندگی کو جہنم بنا دیا۔ اور بقول سشما ''کم سنی میں شادی بھی انہی کا فیصلہ تھا۔ علاحدگی اور طلاق کا فیصلہ بھی انھوں نے ہی کیا تھا۔ اور جب وہ گھر آ گئی تو ملازمہ بنا کر رکھ دیا تھا۔'' سشما کے برخلاف سمن نانا

نانی سے بہت پیار کرتی ہے اور ان کے خلاف کچھ نہیں سننا چاہتی۔

سشما کو ڈر لگتا ہے کہ پتا نہیں سمیر اسے اپنے گھر میں رکھنے کی اجازت دے گا کہ نہیں اور اگر یہ ممکن ہو بھی گیا تو اسے اپنائے گا کہ نہیں۔ سمن شروع میں سمیر کے گھر میں اجنبیت محسوس کرتی ہے۔ آہستہ آہستہ سمن اور سمیر میں دوستی ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے بے تکلف ہو جاتے ہیں۔ سمن اسے ڈیڈی کہہ کر پکارنے لگتی ہے۔ اس تبدیلی سے سشما بے حد خوش ہے اور اس کا خدشہ دور ہو جاتا ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ سمن اور سمیر کی بے تکلفی سشما کو کھلنے لگتی ہے۔ سمن اور سمیر اکثر ایک دوسرے کے ساتھ کبھی بیڈمنٹن کھلتے ہیں کبھی ٹی وی دیکھتے ہیں۔ سشما کو ڈر لگتا ہے کہ کہیں اس بار وہ اپنی بیٹی کے ہاتھوں نہ ہار جائے اور سمیر اسے چھوڑ کر سمن کو نہ اپنا لے۔

''سشما خود کو تنہا محسوس کرنے لگی، وہ بھی سمن کی عمر کی تھی کہ اس کی شادی کر دی گئی۔ پھر سال بھر میں وہ ڈائیورسی کہلانے لگی۔ جوانی تو آئی ہی نہیں۔ دس برس سے وہ ماں باپ کی خدمت میں لگی ہے...اب جا کر بھگوان کو اس پر رحم آیا ہے...اس کے اندر لڑکی جاگی ہے تو مقابل میں اس سے خوبصورت جوان لڑکی کھڑی ہے...کیا وہ پھر ہار جائے گی؟ نہیں!'' (دخمہ، صفحہ 114)

اس کے بعد وہ سمن کی حرکتوں پر نظر رکھنے لگتی ہے۔ اس پر سختی کرنے لگتی ہے اور بات بے بات اسے ڈانٹنے پھٹکارنے لگتی ہے۔ پھر ایک ایسا وقت آتا ہے کہ سمن اس کی حرکتوں سے تنگ آ کر گھر چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ سمیر اس سے پوچھتا ہے کہ کہاں گئی ہوگی تو سشما جواب دیتی ہے:

''ایک آدھ دن میں خود ہی پتا چل جائے گا۔ ہم ڈھونڈیں گے نہیں۔'' سشما نے فیصلہ کن انداز میں کہا۔ سشما کی آنکھوں سے آنسو بہہ رہے تھے لیکن چہرے پر اطمینان تھا۔ (دخمہ، صفحہ 121)

افسانہ نگار نے الگ الگ سچویشن میں تینوں کرداروں کی نفسیات کی بہترین تصویر کشی کی ہے۔ تینوں اپنی اپنی جگہ حق بجانب ہیں۔ سشما کمسنی میں شادی اور پھر طلاق کے بعد اپنے آپ کو غیر محفوظ تصور کرتی ہے۔ سمیر سے شادی کی شکل میں اسے دوبارہ زندگی ملتی ہے۔ وہ اس زندگی سے بہت خوش ہے اور اسے پھر سے کھونا نہیں چاہتی۔ سمن سمیر کو اپنے باپ کے ساتھ ساتھ ایک دوست سمجھتی ہے، اس لیے اس کے ساتھ بے تکلفی سے برتاؤ کرتی ہے۔ اس کا intention قطعی برا نہیں۔ یہی حال سمیر کا بھی ہے۔ وہ بھی اپنی طرف سے سمن کو ایک باپ کا پیار دینے کی بھرپور کوشش کرتا ہے اور اسی لیے جب سمن کوئی غلطی کرتی ہے تو وہ اسے ڈانٹ بھی دیتا ہے۔ کردار نگاری کے اعتبار سے بھی یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔ اس کے تینوں کردار اپنی عمر، جنس، ذہن اور مزاج کے اعتبار

سے فطری انداز میں عمل کرتے نظر آتے ہیں۔ مغربی تہذیب وثقافت کس طرح ہمارے نوجوانوں کی زندگی پر اثر ڈال رہی ہے اور ان کے عمل، بات چیت کے لہجے، سوچ اور فکر میں کس طرح تبدیلی آرہی ہے اس کی طرف بھی اس میں واضح اشارہ کیا گیا ہے۔

''دخمہ'' نہ صرف بیگ احساس کا بلکہ اردو کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ حیدرآباد کی مشترکہ تہذیب اور اس کے نمایاں خدوخال، مذہبی رواداری، مختلف مذاہب کے ماننے والوں کے درمیان آپسی بھائی چارہ اور ایک دوسرے کی خوشی اور غم میں شرکت، بدلتے وقت کے ساتھ اس تہذیب کا زوال، مذہبی کٹرپن میں اضافہ، رواداری اور قوتِ برداشت میں کمی، حیدرآباد کی بدلتی تہذیب وثقافت، پرانے اور نئے شہر کی بودوباش اور رہن سہن میں فرق وغیرہ سے اس افسانے کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے اس افسانے کا راوی واحد متکلم کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ واحد متکلم کی بڑی بہن کا مکان پارسی گٹہ کے قریب تھا۔ پارسی گُٹہ پارسیوں کا قبرستان تھا۔ اسی قبرستان میں دخمہ تھا۔ افسانے پر گفتگو سے پہلے دخمہ کی وضاحت کرنا ضروری ہے کیوں کہ اس کے بارے میں کم لوگ جانتے ہیں۔ دخمہ ایک گول اونچی عمارت ہوتی ہے جہاں پارسی لوگ اپنے مُردوں کی نعش لاکر رکھ دیتے ہیں تاکہ انھیں گدھ آکر کھا جائیں۔ پارسیوں کا یقین ہے کہ جب کوئی نیک آدمی مرتا ہے تو اس کی نعش کھانے کے لیے گدھ آتے ہیں۔ افسانہ نگار دخمہ کی بناوٹ کے بارے میں بتاتے ہیں:

''اس کی چھت درمیان سے اونچی ہوتی ہے۔ چھت پر تین دائرے بنے ہوتے ہیں۔ مرد کی نعش بیرونی دائرے میں، عورت کی درمیانی دائرے میں اور بچوں کی نعش اندرونی دائرے میں رکھی جاتی ہے تاکہ ان پر تیز دھوپ پڑے اور گِدھوں کو دور سے نظر آجائے۔'' (دخمہ، صفحہ 125)

افسانے کا مرکزی کردار سہراب ایک پارسی تھا جس کا 'میکدہ' شہر کے ایک بھیڑ بھاڑ والے علاقے میں تھا۔ اس کے مقابل میں ایک مسجد تھی اور بغل سے ایک گلی نکلتی تھی جو مجردگاہ یا بیچلر کوارٹرس تک جاتی تھی۔ مجردگاہ میں فائن آرٹس اکیڈمی بھی تھی اور ایک مشہور رسالے کا دفتر بھی۔ مجردگاہ میں شہر کے تمام ادیبوں اور شاعروں کا جمگھٹا لگا رہتا۔ ان میں سے اکثر میکدہ میں شراب پینے آیا کرتے۔ میکدہ کے سائن بورڈ سے پتا چلتا تھا کہ وہ 1904 میں قائم ہوا تھا۔ مسجد بھی برس ہا برس سے وہاں قائم تھی۔ کبھی کسی نے کوئی اعتراض نہ کیا۔ نمازی مسجد کا رخ کرتے اور شرابی میکدہ کا۔ میکدہ کا مالک سہراب ایک پارسی تھا۔ یہ شہر کا سب سے پرانا شراب خانہ تھا۔ اس شراب خانے کی کئی خصوصیات تھیں۔

''ایک تو سہراب خالص شراب بیچتا تھا۔ دوسرے وہ ادیبوں، شاعروں کے مزاج سے اچھی طرح واقف بھی تھا۔ کسی اچھے شعر پر داد بھی دے دیا کرتا۔ پارسی ویسے بھی خوش اخلاق اور مہذب ہوتے ہیں۔ پھر سہراب صرف شراب اور سوڈے کی اصل قیمت لیتا تھا۔ پانی اور گلاسس وہ خود فراہم کرتا۔ اندر ٹیبل اور کرسیاں بھی تھیں۔ گزک کا کوئی انتظام نہ تھا۔ لڑکے ٹوکریوں میں گرین پیس، بھنی ہوئی مونگ پھلی، چڑوا لیے گھومتے۔ لوگ حسبِ ضرورت ان سے چیزیں خرید لیتے۔''

(دخمہ، صفحہ 126)

افسانے کا راوی بھی میکدہ کا مستقل گاہک تھا۔ پھر شہر میں تیزی سے تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔ زبان کی بنیاد پر ریاست کی تنظیمِ نو ہوئی اور بڑی تعداد میں لوگ باہر سے آ کر حیدرآباد میں آباد ہونے لگے۔ یہی وقت تھا جب یہاں کی تہذیب میں تبدیلی کا عمل شروع ہوا۔ پرانے شہر میں اکثر تہواروں کے موقعے پر فرقہ وارانہ فسادات پھوٹ پڑتے۔ اس صورتِ حال سے تنگ آ کر پرانے شہر کے اکثر مکین شہر کے نئے علاقوں میں بسنے لگے۔ انھی میں راوی تھا۔ وہ بہت دنوں تک میکدہ نہیں گیا۔ اس کا دوست مُشیر بیس برس بعد جب امریکہ سے لوٹا تو وہ ہر اس جگہ جانا چاہتا تھا جہاں وہ دونوں پہلے جایا کرتے تھے۔ چناں چہ وہ اسے لے کر شہر کی ایک ایک جگہ دکھانے جانے لگا۔ وہ جہاں بھی جاتے وہاں تبدیلی محسوس کرتے۔ ان تبدیلیوں کو دیکھ کر مشیر اداس ہو جاتا۔ ''شہر تیزی سے بدلا تھا اور اس پر گلوبلائزیشن کی پرچھائیاں صاف نظر آ رہی تھیں۔....شہروں کی شناخت تیزی سے ختم ہو رہی ہے۔'' اس کی اداسی دیکھ کر راوی نے بتایا کہ میں تمھیں اب ایک ایسی جگہ لے چلوں گا جو بالکل نہیں بدلی۔ وہ اسے لے کر میکدہ گیا تو ان دونوں کو یہ دیکھ کر سخت مایوسی ہوئی کہ میکدہ بند تھا۔ آس پاس کے لوگوں سے معلوم کیا تو پتا چلا کہ وہ بہت دنوں سے بند ہے۔ 'انھیں ایسا محسوس ہوا جیسے تہذیب کا ایک حصہ مر گیا ہو۔'

انھیں شبہ ہوا کہ شاید سہراب بیمار ہو گیا ہو۔ دونوں سہراب کے گھر کا پتا معلوم کر کے وہاں پہنچ گئے۔ سہراب نے ان کی خوب ضیافت کی۔ اس نے اصرار کر کے انھیں فرانسیسی شراب بھی پلوائی۔ جب اس سے پوچھا گیا کہ میکدہ کیوں بند کر دیا تو پہلے تو اس نے ٹالنا چاہا لیکن ضد کرنے پر اس نے بتایا:

''مسلمانوں نے حکومت سے شکایت کی کہ ''میکدہ'' مسجد سے بہت قریب ہے جو خلافِ قانون ہے۔....''

''لیکن مسجد اور میکدہ برسوں سے اسی جگہ ہیں پھر؟''

''وہ شاہی دور تھا۔ اب جمہوریت ہے۔ مسلمان اس ملک کی سب سے بڑی اقلیت ہیں۔ اس کا خیال رکھنا حکومت کا فرض بھی تو ہے۔'' (دخمہ، صفحہ 133)

'وہ شاہی دور تھا۔ اب جمہوریت ہے' اس جملے میں جو طنز ہے اسے وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جنھوں نے صحیح معنوں میں حیدرآباد کی تاریخ کا مطالعہ کیا ہے اور یہاں کی تہذیب سے واقف ہیں۔ آصف جاہی سلاطین سیکولر حکمراں تھے اور ان کے دور میں ملک اور بیرونِ ملک سے مختلف قوموں اور مذاہب کے لوگ اس شہر میں آئے اور پھر یہیں کے ہو کر رہ گئے۔ سہراب اس دور کو یاد کرتے ہوئے کہتا ہے:

''اس ریاست کو ہم آصف جاہی حکومت کے چرچے سن کر آئے تھے۔ ہمارے اجداد کو سالار جنگ اول نے مدعو کیا تھا۔ انتظامیہ میں ہمیں شامل کیا گیا۔ میر محبوب علی خاں نے ہمیں خطابات سے نوازا تھا۔... گجراتی، مارواڑی، سندھی سبھی آ بسے تھے۔ سب کو آزادی حاصل تھی۔ سب نے اپنی اپنی عبادت گاہیں تعمیر کرلیں۔ شاہی خزانے سے مدد بھی ملتی تھی۔ ہمارے لیے تو بہت سازگار ماحول تھا۔'' اس نے ہنستے ہوئے کہا'' آپ کو یاد ہے؟ نہیں آپ تو بہت چھوٹے رہے ہوں گے۔ تھیٹر میں جب ہم فلم دیکھنے جاتے تو درمیان میں ایک سلائیڈ دکھائی جاتی۔'' وقفہ برائے نماز'' لوگ جلدی جلدی فرض نماز پڑھ کر تھیٹر لوٹ آتے۔ رند کے رند رہے ہاتھ سے جنت نہ گئی، والا معاملہ تھا۔'' (دخمہ، صفحہ 132)

یہ تھی اس شاہی دور کی رواداری اور اس کا کھلا پن جس میں سب کے لیے گنجائش تھی، سب کا خیال رکھا جاتا تھا اور آج جمہوریت ہے جس میں کٹر پن اور حق تلفی عام ہے۔ آج کی صورتِ حال پر 'جس کی لاٹھی اس کی بھینس' کی کہاوت صادق آتی ہے۔ یہاں اس بات کا اعادہ بھی ضروری ہے کہ آصف جاہی حکمرانوں کو جدید دور کے مورخین نے جس طرح فرقہ پرست، جابر اور عیاش ثابت کرنے کی کوشش کی ہے، حقیقت اس کے برعکس ہے۔ اس ریاست میں عوام کی تعلیم، فلاح و بہبود اور ترقی کے لیے جتنے منصوبے بنائے گئے اور ان پر عمل آوری ہوئی، شاید ہی کسی شاہی ریاست میں ایسا کام ہوا ہو۔ حیدرآبادی معاشرے میں مذہبی رواداری اور سیکولرزم کا فروغ اسی لیے ہو سکا کہ اس کے حکمراں روادار اور سیکولر تھے۔ شاہی دور میں اس شہر کو منصوبہ بند انداز میں بسایا گیا تھا۔ لیکن جمہوریت آنے کے بعد یہاں جو بھی ترقیاتی کام شروع ہوئے یا ریاست کی نئی حد بندی کے بعد جس طرح کثیر تعداد میں لوگ شہر کے مختلف حصوں میں آباد ہوئے اس میں مناسب منصوبہ بندی کا فقدان تھا۔ اس کی وجہ سے حیدرآباد کی بنیادی شناخت بے حد متاثر ہوئی۔

''جس شہر کی تاریخ نہیں ہوتی اس کی تہذیب بھی نہیں ہوتی ۔ نئے آنے والوں کی کوئی تاریخ تھی نہ تہذیب۔ایک مستحکم حکومت کا دارالخلافہ سیاسی جبر کی وجہ سے ان کے ہاتھوں میں آ گیا۔وہ پاگلوں کی طرح خالی زمینوں پر آباد ہوگئے۔ایک طرف بڑی بڑی حویلیاں حصے بخرے کر کے فروخت کردی گئیں۔زمین بیچنا یہاں کی تہذیب کے خلاف تھا۔شرما شرمی میں قیمتی زمینیں کوڑیوں کے مول فروخت کردی گئیں۔آنے والے زمینیں خرید خرید کر کروڑ پتی بن گئے۔

...باغات کی جگہ بازار نے لے لی۔لیڈی حیدری کلب پر سرکاری قبضہ ہوگیا۔...رومن طرز کی بنی ہوئی تھیٹر میں اب بہت بڑا مال کھل گیا تھا۔حویلیوں، باغات، جھیلوں اور پختہ سڑکوں کے شہر کی جگہ دوسرے عام شہروں جیسا شہر اُبھر رہا تھا جس کی کوئی شناخت نہ تھی۔'' (دخمہ، صفحہ 126-127)

جو نئے لوگ اس شہر میں آباد ہوئے وہ اس کی تہذیب وثقافت اور رسم ورواج سے ناآشنا تھے۔ان کی بودوباش، رہن سہن، کھانا پینا اور عادات واطوار الگ تھے، اس لیے وہ جن علاقوں میں آباد ہوئے وہاں ایک نیا کلچر پروان چڑھا۔حیدرآباد جس تہذیب کے لیے جانا جاتا تھا وہ تہذیب پرانے شہر تک سمٹ کے رہ گئی۔

'میکدہ' کا بند ہونا، تہذیب کے ایک حصے کی موت تھی اور اس کے بعد سہراب کی موت گویا اس تہذیب کی موت ہے جو مذہبی رواداری اور خلوص ومحبت سے عبارت ہے۔افسانے میں ایک جگہ سہراب کہتا ہے کہ 'جب کوئی نیک آدمی مرتا ہے تو گدھ آتے ہیں۔' سہراب اگرچہ شراب بیچتا تھا اور مذہبی اور سماجی اعتبار سے یہ کوئی نیک کام نہ تھا لیکن اس کی موت کے بعد اس کی نعش کھانے کے لیے گدھوں کا آنا اس بات کی علامت ہے کہ وہ ایک نیک آدمی تھا۔شراب بیچنا اس کا دھندا تھا لیکن وہ یہ کام نہایت ایمانداری سے کرتا تھا اور اسی لیے میکدہ میں آنے والوں کی تعداد بہت زیادہ تھی۔وہ اسی تہذیب کا پروردہ اور نمائندہ تھا جو خلوص، محبت اور رواداری سے عبارت تھی۔

''دخمہ'' میں مندرجہ ذیل معنی خیز جملہ دوبار آیا ہے:

''اگر فرش پر چینی گر جائے تو چیونٹیاں کہاں سے آتی ہیں؟''

یہ جملہ پہلی بار افسانے کے ابتدائی حصے میں آیا ہے اور دوسری بار آخری سطر میں۔اس سے افسانے کی معنویت دوچند ہوگئی ہے۔راوی نے بچپن میں پارسی گٹھ کے ایک بزرگ سے کئی سوال پوچھنے کے بعد جب یہ پوچھا تھا کہ نعشوں کو کھانے کے لیے گِدھ کہاں سے آتے ہیں تو انھوں نے اُکتا کر کہا تھا: ''اگر فرش پر چینی گر جائے تو چیونٹیاں کہاں سے آتی ہیں؟'' سہراب کی موت کے بعد

سب کو یہی فکر تھی کہ پتا نہیں گدھ آئیں گے کہ نہیں۔ کیوں کہ گذشتہ بیس برسوں سے گدھوں نے شہر کا رخ کرنا چھوڑ دیا ہے۔ نعش رکھے جانے سے پہلے گِدھوں کا کہیں پتا نہ تھا لیکن جیسے ہی وہاں سہراب کی نعش رکھ کر لوگ وہاں سے واپس آئے اور آسمان پر نگاہ ڈالی تو دیکھا کہ گدھوں کا ایک جھنڈ تیزی سے دخمہ کی طرف آ رہا تھا۔

''دخمہ'' میں افسانہ نگار نے شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا ہے اور حال سے ماضی اور ماضی سے حال کا سفر کرتے ہوئے نہایت رواں اور دلچسپ انداز میں ایک شاندار تہذیب کے زوال کی داستان رقم کی ہے۔ کردار نگاری اور اسلوب کے حوالے سے بھی یہ افسانہ نہایت اہم ہے۔ اس افسانے میں مختلف کرداروں کی گفتگو بالکل فطری اور موثر انداز میں پیش کی گئی ہے۔ اس کے کرداروں کی تشکیل وتعمیر میں بیگ احساس نے انسانی نفسیات سے اپنی بھرپور آگہی کا ثبوت پیش کیا ہے۔ جزئیات نگاری اور منظر نگاری میں افسانہ نگار کا جواب نہیں۔ وہ مناظر کا بیان اس قدر خوب صورتی سے کرتے ہیں کہ محسوس ہوتا ہے جیسے ہم اپنی آنکھوں سے وہ سارا منظر دیکھ رہے ہوں۔

افسانہ ''نمی دانم کہ'' میں ایک پراسرار روحانی فضا ملتی ہے۔ یونیورسٹی میں زیرِ ملازمت ایک کلرک کرائے دار سے اپنا گھر خالی کرانا چاہتا ہے تاکہ یونیورسٹی کوارٹر چھوڑنے کے بعد اپنے گھر میں رہ سکے لیکن کرایہ دار گھر خالی کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ کلرک ایک سال بعد رٹائر ہونے والا ہے۔ وہ بہت پریشان ہوتا ہے کہ کیا کرے۔ عدالت میں مقدمہ دائر کرے تو برسوں کیس چلے گا، پتا نہیں کب فیصلہ آئے۔ غنڈوں کی مدد لے تو یا تو وہ بہت پیسہ لیں گے یا پھر یہ بھی ہوسکتا ہے کہ وہ خود اس مکان پر قبضہ جما لیں۔ سیاست دانوں سے بھی مدد لی جاسکتی ہے لیکن وہ تو غنڈوں سے بھی خطرناک ہوتے ہیں۔ تھک ہار کر اپنے کسی دوست کے مشورے پر ایک مرشد کے پاس پہنچتا ہے جن کا ارادت منداس کا کرایہ دار بھی ہے۔ اسے امید ہے کہ شاید مرشد کے کہنے پر کرایہ دار گھر خالی کر دے گا۔ وہ وہاں جاتا ہے لیکن وہاں کی فضا اور حالات میں اسے مرشد سے کچھ کہنے کی ہمت نہیں ہوتی اور دیر رات گئے بے نیل ومرام واپس آتا ہے۔ دوسرے دن وہ پھر درگاہ پر جاتا ہے لیکن مرشد سے عرضِ مدعا کرنے کا موقع نہیں مل پاتا۔ پھر آہستہ آہستہ وہ روز وہاں جانے لگتا ہے۔ درگاہ کے سبھی لوگ اسے پہچان جاتے ہیں۔ وہ روز ایک مخصوص جگہ پر بیٹھتا ہے۔ مرشد کا وعظ سنتا ہے اور واپس گھر آجاتا ہے۔ اب وہ اپنے مقصد سے بے نیاز ہو چکا ہے۔ اسے درگاہ کی روحانی فضا سے ایک گونہ لگاؤ ہو جاتا ہے۔

''وہ روزانہ وہاں جانے کا عادی ہو گیا۔ اسکوٹر والا چپ چاپ اسکوٹر رکھ لیتا۔ وہ مخصوص

فقیر جوتوں کی حفاظت کرتا۔ پھول والا پہلے سے اس کا پیکٹ تیار کر دیتا۔ وہاں سب اسے اچھی طرح جاننے لگے تھے۔ اس نے خود کو حالات پر چھوڑ دیا۔ وہ اب حضرت قبلہ سے اپنا مدعا بیان نہیں کرے گا۔ اس فیصلے کے بعد اسے اس تذبذب سے چھٹکارا مل گیا تھا جس میں وہ ان کے سامنے بیٹھتے ہی مبتلا ہو جاتا تھا۔'' (دخمہ، صفحہ 145)

درگاہ پر روزانہ حاضری سے اسے دنیا کی بے ثباتی پر غور کرنے اور دنیاوی جھمیلوں سے نجات حاصل کرنے کی ترغیب ملتی ہے۔ وہ فیصلہ کرتا ہے کہ بیوی کو خلیجی ملک میں مقیم اپنے بیٹے کے پاس بھیج دے گا اور کسی چھوٹے سے مکان میں اپنی ماں کے ساتھ رہ لے گا۔ ایک روز حسبِ معمول وہ مرشد کا وعظ سننے کے بعد وہاں سے واپس آنے لگتا ہے تو وہ اسے بلاتے ہیں اور گلے لگا کر اس کی پیٹھ تھپتھپاتے ہیں۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی دلی مراد بر آئی۔ وہ اپنے آپ کو دنیا کا خوش نصیب ترین انسان تصور کرتا ہے۔ وہ خوش خوش گھر آتا ہے۔ اس کے کچھ بولنے سے پہلے اس کی بیوی بتاتی ہے کہ آج تو کمال ہو گیا۔ کرائے دار نے ہمارا گھر خالی کر دیا اور چابی دے گیا۔ یہ سن کر اس پر عجیب سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اس کیفیت کو نہ خوشی قرار دیا جا سکتا ہے اور نہ حیرت۔ اسے سینے میں کوئی ہلکی پھلکی شے پگھلتی ہوئی سی محسوس ہوتی ہے۔ اس کی زبان سے بے اختیار یہ جملہ نکلتا ہے کہ ''اے اللہ مجھے مسکین زندہ رکھ...'' اور آنکھوں سے آنسو رواں ہو جاتے ہیں۔ یہیں افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

یہ افسانہ ہمیں اس حقیقت سے آشنا کراتا ہے کہ انسان دراصل مجبورِ محض ہے۔ اس کے بس میں کچھ بھی نہیں۔ وہ مختلف قسم کے منصوبے بناتا ہے لیکن وہ نہیں جانتا کہ اگلے پل کیا ہونے والا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار جب تک مکان خالی کرانے کے مقصد سے مرشد کے یہاں جاتا رہا، انھوں نے اس کی طرف توجہ نہیں دی۔ لیکن جس دن اس نے فیصلہ کیا کہ اب وہ فقر و استغنا اور قناعت کی زندگی گزارے گا اسی دن اس کے کرائے دار نے گھر خالی کر دیا۔ انسان کی زندگی کا ہر لمحہ آزمائش اور امتحان سے بھرا ہے۔ دراصل خالقِ کائنات سب کے دلوں کا حال جانتا ہے۔ غیب کا علم صرف اسے ہی ہے۔ افسانے کا عنوان ''نمی دانم کہ...'' اسی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

اس افسانے میں حیدرآباد کی ملی جلی تہذیب کے نقوش بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ نامپلی کی وجہِ تسمیہ بیان کرتے ہوئے مرکزی کردار کے والد کہتے ہیں:

''عبداللہ قطب شاہ کے دیوان سلطنت رضا قلی خاں کا خطاب ''نیک نام خاں'' تھا۔ یہ علاقہ ان کی جاگیر تھا۔ عوام نے ان کے خطاب سے ''نام'' لیا اور تلگو کا لفظ پلّی جوڑ دیا۔ ''نام

پلّی''...! شہر میں ایسے کئی محلے ہیں۔ تاریخی شہروں کا اپنا ایک الگ کردار ہوتا ہے۔'' (دخمہ، صفحہ 136)

بیگ احساس نے درگاہ کی خوب صورت منظر نگاری تو کی ہی ہے اس کے آس پاس کے علاقے اور ماحول کا بھی ایسا جیتا جاگتا نقشہ کھینچا ہے کہ ایسا لگتا ہے جیسے ہم خود اپنی آنکھوں سے وہ سب کچھ دیکھ رہے ہیں۔ انھوں نے اس کا اسلوب بھی موضوع کی مناسبت سے نہایت عمدہ اختیار کیا ہے۔ درمیان میں کئی مقامات پر تصوف سے متعلق مختلف مسائل بھی زیرِ بحث آئے ہیں لیکن انھیں اس فنکاری سے افسانے کا حصہ بنایا گیا ہے کہ قاری کو خشکی یا بوریت کا احساس نہیں ہوتا۔ افسانے میں دکنی زبان کی چاشنی نے افسانے کی تاثیر میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔

''مجھے حضت قبلہ سے ملنا ہے۔'' اس نے ایک شخص سے کہا۔ اس نے عجیب سی نظروں سے اس کی طرف دیکھا۔ ''انوں تو مغرب کے بادچ ملیں گے، پہلے آپ پھولاں چڑھا کے آیئے۔'' اس نے اس کے ہاتھوں میں پورا پیکج تھما دیا۔ اگر بتیاں، نقل کا پیکٹ، پھولوں کی چادر...'' (دخمہ، صفحہ 137)

درگاہ کا منظر ملاحظہ کیجیے، ہندستان کی کسی بھی درگاہ پر آپ چلے جائیں کم وبیش یہی نظارہ دیکھنے کو ملے گا:

''جمعرات کا دن تھا۔ درگاہ کے احاطے میں قدم رکھتے ہی وہاں بیٹھے فقیر آوازیں لگانے لگے۔ ''جوتا یہاں چھوڑ کے جاؤ صاب...'' اس نے جوتے بھی رکھوا دیے۔ فرش پر ننگے پیر چلنے میں بڑا تکلف ہو رہا تھا۔ بڑا گندہ فرش تھا۔ اس کی نفاست پسند طبیعت پر بہت بار گزر رہا تھا۔ آگے بڑھتے ہی ایک شور بلند ہوا۔ ''صاب پھول چاہیے...؟ ہر دکان دار اسے اپنی طرف بلا رہا تھا۔ مزار کے اطراف کافی لوگ تھے۔ ہر مذہب کے افراد تھے۔ پورا احاطہ عود اور لوبان کی خوشبو سے مہک رہا تھا۔... کچھ لوگ بڑی عقیدت سے فاتحہ پڑھ رہے تھے، کچھ لوگ مزار کا غلاف ذرا سا ہٹا کر ماتھا ٹیک رہے تھے۔'' (دخمہ، صفحہ 140)

مسلمان بادشاہوں کی کردار کشی اور ان کی شخصیت کو مسخ کر کے پیش کرنے کی شعوری کوششوں پر بھی افسانے میں گہرے دکھ کا اظہار کیا گیا ہے۔ آج عام طور سے آمریت یا ڈکٹیٹر شپ کے لیے تاناشاہی لفظ کا استعمال کیا جانے لگا ہے حالاں کہ ابوالحسن علی تاناشاہ ایک رحم دل اور رعایا پرور بادشاہ تھا۔

''تاناشاہ جیسے خدا ترس، نفیس بادشاہ سے منسوب لفظ تاناشاہی منفی معنی میں استعمال ہونے

لگا ہے۔ مسخ شدہ تاریخ لفظوں کو کیسے بے حرمت کر دیتی ہے۔'' (دخمہ، صفحہ 140)

''رنگ کا سایہ'' میں پولیس ایکشن اور سقوطِ حیدرآباد کے بعد مسلمانوں پر کیے جانے والے مظالم اور ہندوؤں کے ساتھ ان کے خراب ہوتے رشتوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار واحد متکلم مسلمان ہے اور ایک ہندو لڑکی لکشمی سے محبت کرتا ہے۔ ان کے عشق کو بنیاد بنا کر بستی کے کچھ ہندو فساد کرانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اپنی جان بچانے کی خاطر وہاں کے سارے مسلمان بستی چھوڑ کر بھاگ جاتے ہیں۔ دونوں کا عشق تو دراصل بہانہ ہے، اصل بات یہ ہے کہ وہاں کے کچھ شر پسند ہندو مسلمانوں کے گھروں اور ان کی زمینوں پر قبضہ کرنا چاہتے ہیں، اس لیے ان کے عشق کی افواہ پھیلائی جاتی ہے اور وہ اس سازش میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ لکشمی کی ماں اس کی شادی کر دیتی ہے لیکن بچے کی پیدائش کے بعد اس کا شوہر اسے چھوڑ دیتا ہے کیوں کہ اس کے بیٹے کا رنگ گورا ہے۔ اسے شک ہے کہ بچہ اسی مسلمان نوجوان کی اولاد ہے جس سے لکشمی کا عشق چل رہا تھا۔ بچے کا رنگ اور چہرہ واحد متکلم سے ملتا ہے۔ حالاں کہ اس کے اور لکشمی کے درمیان کبھی جنسی تعلق قائم نہ ہوا تھا۔ پھر بھی یہ نہایت حیرت کی بات تھی کہ لکشمی کا بچہ بالکل اس پر گیا تھا۔ نفسیات کا اصول ہے کہ کسی شخصیت سے انسان گہرے طور پر متاثر ہو تو اس کی حرکات و سکنات اور سوچ فکر پر بھی اس کے اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ عموماً حاملہ خواتین کے کمروں میں خوب صورت بچوں کی تصویریں اسی لیے آویزاں کی جاتی ہیں۔ اس افسانے میں بھی یہی صورتِ حال درپیش ہے۔ بہت دنوں کے بعد واحد متکلم جب اس گاؤں میں آتا ہے تو لکشمی کی حالت اسے کشمکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کے سامنے دو راستے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ لکشمی کو اس کے حال پر چھوڑ کر واپس چلا جائے تا کہ پھر سے فرقہ وارانہ کشیدگی نہ پیدا ہو۔ دوسرا راستہ یہ ہے کہ وہ لکشمی اور اس کے بچے کو اپنا لے اور وہاں سے کہیں دور جا کر اپنی مرضی کی زندگی گزارے۔

بیگ احساس کے افسانوں کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ حیدرآباد اور حیدرآباد کی تہذیب ان کی کمزوری بھی ہے اور ان کی طاقت بھی۔ کمزوری ان معنوں میں کہ یہ شہر اور اس کی تہذیب ان کا پیچھا نہیں چھوڑتی اور طاقت ان معنوں میں کہ اس کی بہ دولت ان کے افسانوں کو ایک تہذیبی مرقعے کی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ ان افسانوں میں حیدرآبادی تہذیب کے خدوخال اور نقوش بہ خوبی اجاگر ہوئے ہیں۔ اس خصوصیت کی بنا پر انھیں تہذیبی مورّخ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ بیگ احساس حیدرآبادی تہذیب کے پروردہ اور نمائندہ ہیں۔ اس تہذیب کا زوال انھیں شدید تکلیف سے دوچار کرتا ہے۔ ان کے ہر افسانے میں یہ تہذیب ایک زیریں لہر کے طور پر

موجود ہے۔ یہ تہذیب شرافت، محبت، اخوت، رواداری، رشتوں کے احترام، اقدار کی پاس داری، کشادہ دلی اور وسیع النظری سے عبارت تھی۔ حیدرآباد کے ہندستانی وفاق میں انضمام اور ریاست کی تشکیلِ نو کے بعد جس طرح اس شہر کی آبادی میں بے ہنگم اضافہ ہوا اور سیاست دانوں نے اپنے مفاد کے لیے ہندوؤں اور مسلمانوں میں جس طرح نفرت اور شک کی فضا قائم کی اس کی وجہ سے اس تہذیب کو شدید نقصان پہنچا اور آہستہ آہستہ اس کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ ''کھائی''، ''درد کے خیمے''، ''دھار''، ''دخمہ''، نمی دانم کہ....'' اور ''رنگ کا سایہ'' وغیرہ افسانوں میں اس شاندار تہذیب کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کی گئی ہے جس کی کسی زمانے میں پوری دنیا میں دھوم تھی۔

عصرِ حاضر میں جس طرح فرقہ پرستی اور فرقہ واریت کا زہر سماج میں پھیلا ہے اور ملک کی اقلیتوں خصوصاً مسلمانوں کو جس طرح ظلم و تشدد کا شکار بنایا جانے لگا ہے۔ جس طرح ان کے خلاف منصوبہ بند طریقے سے فساد کرائے جاتے ہیں اور انھیں جانی و مالی نقصان پہنچایا جاتا ہے اس کی گونج بھی ''دخمہ'' کے افسانوں میں سنائی دیتی ہے۔ مشترکہ تہذیب کا زوال، مذہبی کٹر پن اور عدمِ برداشت میں اضافے کی وجہ سے جس طرح مسلمانوں کی اکثریت خوف کے سائے میں جینے پر مجبور ہے اس کی حقیقی تصویر کشی ''چکرویوہ''، ''درد کے خیمے''، ''دھار''، ''دخمہ'' اور ''رنگ کا سایہ'' میں کی گئی ہے۔

بیگ احساس کے زیادہ تر افسانوں میں کرداروں کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ وہ زیادہ تر اسم نکرہ یا ضمیر استعمال کرتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ضمیر کردار کو لامحدود بنا دیتا ہے اور ہر قاری کو اس میں کبھی اپنی اور کبھی اپنے کسی جاننے والی کی شبیہہ نظر آتی ہے۔ جب کہ کردار کو کوئی خاص نام دینے سے وہ محدود ہو جاتا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ آج کا معاشرہ بے چہرگی کا شکار ہے۔ آج ہمارے معاشرے میں کوئی رول ماڈل یا مثالی شخصیت موجود ہی نہیں جس کی پیروی کی جا سکے یا جسے اپنا آئیڈیل بنایا جا سکے۔ سماج کی یہ بے چہرگی ان افسانوں میں بے نام کرداروں کے ذریعے ظاہر کی گئی ہے۔

بیگ احساس کے افسانوں کی ایک اہم خصوصیت جو انھیں دیگر افسانہ نگاروں سے ممتاز بناتی ہے وہ یہ ہے کہ ان کے ہر افسانے میں ایک یا دو ایسے کلیدی جملے ہوتے ہیں جو پورے افسانے کی فضا میں چھائے رہتے ہیں۔ انھیں سمجھے بغیر افسانے کی تفہیم ممکن نہیں۔ مثلاً

''ناخن پر پالش لگانے سے وضو نہیں ہوتا''۔ (سنگ گراں)

''اہلکارانہ ذہنیت''۔ (کھائی)

''صبح جاگنے کے بعد اس نے حسبِ معمول شیو کرنا چاہا۔'' (دھار)
''اس نے آئینے میں اپنا بڑھا ہوا چہرہ دیکھا، اپنی بڑھی ہوئی داڑھی پر ہاتھ پھیرا۔'' (دھار)
''خواہشوں کے پرندوں نے ایک ساتھ زور لگایا اور جال سمیت اڑنے لگے۔'' (شکستہ پر)
''پرندے ایک ایک کر کے پھر سے جاگ گئے اور جال سمیت اونچائی پر اڑنے لگے۔'' (شکستہ پر)
''اگر فرش پر چینی گر جائے تو چیونٹیاں کہاں سے آتی ہیں؟'' (دخمہ)
''ایسا محسوس ہوا جیسے تہذیب کا ایک حصہ مر گیا ہو۔'' (دخمہ)
''جس شہر کی تاریخ نہیں ہوتی اس کی تہذیب بھی نہیں ہوتی۔'' (دخمہ)

نیز بیگ احساس زبان کے تخلیقی استعمال سے خوب واقف ہیں اور اکثر اس سے کام لے کر اپنی تخلیقات کی معنویت و تاثر میں اضافہ کرتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

''روحانی معاملات مورخین کی دسترس میں نہیں ہوتے۔ اجتماعی لاشعور کا حصہ بن جاتے ہیں۔'' (دخمہ، صفحہ 146)

''شہر خوب صورت ہو گیا ہے لیکن عام شہروں جیسا ہو گیا ہے سمنٹ کا جنگل۔'' (دخمہ، صفحہ 74)

''زندگی کی جڑیں بہت گہری ہوتی ہیں۔ کبھی سب کچھ ختم نہیں ہوتا، کہیں کچھ بچ رہتا ہے۔ جو بچ جاتا ہے وہی نجات کا مژدہ لے کر آتا ہے۔'' (دخمہ، صفحہ 68)

''ہم نے اپنے ہی شہروں میں ہجرت کا کرب سہہ لیا۔ وہ تہذیب سمٹ کر چند محلوں میں رہ گئی۔ فصیل بند شہر کے دروازوں اور دیواروں کو توڑ کر شہر دور تک پھیل گیا۔'' (دخمہ، صفحہ 74)

''خواہشوں کے پرندوں نے ایک ساتھ زور لگایا اور جال سمیت اڑنے لگے۔'' (دخمہ، صفحہ 105)

''جس شہر کی تاریخ نہیں ہوتی اس کی تہذیب بھی نہیں ہوتی۔'' (دخمہ، صفحہ 126)

پہلے افسانوی مجموعے ''حنظل'' سے تازہ مجموعے ''دخمہ'' تک بیگ احساس موضوعات کی ندرت، فکر کی تازگی اور اسلوب کی جدت برقرار رکھنے میں کامیاب رہے ہیں۔ ان کا اندازِ بیان نہ تو بالکل براہِ راست اور فوراً سمجھ میں آ جانے والا ہے اور نہ ایسا کہ قاری ابہام کا شکار ہو جائے۔ وہ علامتوں کا استعمال کرتے ہیں لیکن بہت احتیاط کے ساتھ۔ علامتیں اور اشارات ان کے افسانوں کی تہہ داری اور معنی خیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کو پڑھ کر بالکل وہی احساس

ہوتا ہے جو چاندنی رات میں تاج محل کا نظارہ کرتے ہوئے ہوتا ہے۔ نہ دن کی تیز روشنی کہ آنکھیں خیرہ ہو جائیں اور نہ اتنا اندھیرا کہ کچھ نظر ہی نہ آ سکے۔ یہ دونوں ہی صورتیں دیکھنے والے کے ذوقِ جمال کو گراں گزرتی ہیں۔ آئیڈیل صورتِ حال یہ ہے کہ حسن کا نظارہ ہلکے حجاب میں کیا جائے۔ بیگ احساس کے افسانوں میں یہی کیفیت ملتی ہے۔ وہ نظم وضبط کے قائل ہیں اور ہر جگہ میانہ روی سے کام لیتے ہیں۔ قاری ان کے افسانوں کے مطالعے سے محظوظ ہونے کے ساتھ ساتھ غور وفکر پر بھی مجبور ہوتا ہے۔ ان کی کہانیوں کا سرا آہستہ آہستہ کھلتا ہے۔ وہ بہت کچھ نہ کہہ کر بھی سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے پڑھنے کے بعد بھی قاری سوچتا رہتا ہے اور مختلف واقعات کے اسباب وعلل، کرداروں کی کش مکش اور رشتوں کی شکست وریخت اس کے ذہن میں مسلسل گردش کرتے رہتے ہیں۔ وہ قاری کو دعوتِ فکر دینے کے ساتھ ساتھ دعوتِ عمل بھی دیتے ہیں اور ایک صالح معاشرے کی تعمیر میں ہر فرد کو اپنا کردار نبھانے کی ترغیب دیتے ہیں۔ بلا شبہ اسلوب کی ندرت، فکر کی جدت، فن کی بلندی اور سماجی وتہذیبی شعور کی بنا پر بیگ احساس اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں۔

◆◆◆

گوشۂ انور سجّاد

ولادت:27 مئی1935، وفات:6جون2019

انور سجاد

میں اور میرا فن

انسان کو سلسلہ بندی یعنی تجنیس کرنے کا اتنا جنون ہے کہ جس دریافت پر لیبل چسپاں نہ کر سکے، اپنے فریم میں فٹ نہ کر سکے، اسے بے معنی/ بے قرار دے کر تحقیق و تفتیش کے دروازے اس پر بند کر دیتا ہے۔ پھر کبھی کوئی باغی آتا ہے تو اس وقت کی نئی دریافت سے گرد و غبار جھاڑ کر اٹھاتا ہے، پرکھتا ہے اور اگر دریافت مروّجہ اصولوں پر فٹ نہیں ہوتی تو وہ اس دریافت کو مقام دینے کے لیے اصول وضع کرتا ہے۔ فن کی دنیا کی تو بات ہی اور ہے کہ یہاں سارا سلسلہ سیّال ہے اور اس کی منطق میں بڑی گنجائش ہے، لیکن سائنسی دنیا بھی کٹھ ملاّئیت سے بھری پڑی ہے۔ اس رویّے میں محدود ادراک کا دخل ہے یا محض تساہل پسندی کا، حتمی طور پر کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ میں تجنیس کو ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھتا ہوں کہ یہ طریقۂ کار مروجیت کو فروغ دیتا ہے اور گھر بیٹھ کر مشہور بوتلوں میں اپنا تیار کردہ مشروب بھرنے والوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔

میں کہانی لکھتا ہوں اور اس کے لیے مجھے بہت محنت کرنا پڑتی ہے۔ غیب سے مضامین میرے خیال میں نہیں آتے کہ غیب اور میرے درمیان انسان موجود ہے۔ میں غیب کو انسانیا سکتا ہوں لیکن انسان کو غیبیا نہیں سکتا۔ میں الہام کی ریخ میں نہیں آتا۔ میں اپنی کمزوریوں، کوتاہیوں، خوبیوں، توانائیوں اور فراخ دلی، کمینگی کے باوصف ایک عام انسان ہوں۔ شکر ہے کہ خود کو بے عیب نہیں سمجھتا ورنہ اپنے پہلے ناتواں مجموعے ہی کو الہامی کتاب منوانے کی کوشش میں خفقان شکار ہو جاتا۔ ہر کہانی میں میری صرف اتنی سی کوشش ہوتی ہے کہ کسی طرح موضوع (خیال) اور ہیئت کے مابین وہ عمیق، نازک جدلیاتی توازن کو قائم رکھنے میں کامیاب ہو جاؤں کہ جس کا ایک پلڑا ذرّہ برابر بھی جھک جائے تو کہانی کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مجھے اور بھی محنت کرنا پڑتی ہے۔ فاکنر کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی بھی کہانی نئی نہیں، صرف لہجہ اور اسلوب نیا ہوتا ہے۔

میں اتنا بھی کوتاہ نظر اور احمق نہیں ہوں کہ فاکنر کی اس سچائی سے اختلاف کروں۔

''انور سجاد نئے اردو افسانے کا معمارِ اعظم [شمس الرحمٰن فاروقی] ہے''۔ اس سے رائے دینے والے کی کشادہ دلی ثابت ہوتی ہے اور میں اس حوصلہ افزائی کا احترام کرتا ہوں۔

''انور سجاد کتنا بڑا فراڈ ہے۔ وہ کہانی بیان نہیں کرسکتا، وہ کہانی کا آدمی ہی نہیں ہے''۔ میں اس عالمانہ رائے کو بھی رد نہیں کرتا اور میں اس بیان کا بھی احترام کرتا ہوں اور خوش بھی ہوں کہ ''ایسے عالم، دانشور اور عظیم تخلیق کار'' میرے بارے میں ایسی آرا رکھتے ہوئے بھی اپنے لکھے ہوئے دیباچوں میں کنڈم کرنے کے باوجود اس ناچیز کی کہانیوں کو اپنے مرتّب کردہ ان انتخابات میں جگہ دینے پر مجبور ہیں جو وہ افسانے کی مارکیٹ میں اپنا سکّہ چلانے کی خاطر چھاپتے ہیں۔

یلغار کے جوش میں تھوک کے بھاؤ لکھے گئے ذیابیطسی فربہی کے شکار مجموعے تو ایک طرف، الحمدللہ کہ اس فقیر کو اپنے بارے میں کبھی یہ خوش فہمی نہیں ہوئی کہ معدودے چند کہانیاں لکھ کر، ایک نحیف ونزار سا مجموعہ چھاپ کر ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔

مجھے تاریخ سے دلچسپی ہے، تاریخ سازی سے نہیں۔ اور پھر وہ بھی لاغر اور مجلوق تاریخ سازی؟ اور وہ بھی فکشن کے میدان میں! مجھے کم ظرفی کا طعنہ قبول ہے۔ مجھے خود کو کسی ادبی تحریک یا اسلوب کا بانی مبانی، موجد یا راہبر ثابت کرنے کا بھی شوق نہیں کہ اس سلسلے میں مختلف ذرائع ابلاغ کے وسیلے سے مہم چلاؤں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں۔ ان مہموں کے صلے میں خود اپنے آپ کو دیے ہوئے اعزازات اور تمغے ان ہی کو مبارک ہوں جن کا سینہ تنگ اور پشت کشادہ ہے۔ مجھے فنون میں (خاص طور پر فکشن میں کہ اس میدان میں حملہ آوروں کی یلغار زیادہ ہے) اپنی ثانوی حیثیت تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ باقی سب خود کو صفِ اوّل بلکہ اوّل نمبر کا فنکار ثابت کرتے کرواتے رہتے ہیں۔ کوئی تو صفِ دوم یا دوسرے نمبر کا فن کار بھی ہونا چاہیے تاکہ اوّلیت کا وجود ثابت ہوسکے اور فن کاروں (خاص طور پر افسانہ نگاروں) کا یہ کرائسس تو ختم ہو اور وہ دلجمعی، یکسوئی سے اپنے تخلیقی کام کی طرف توجہ دے سکیں اور شاید بات بن جائے۔

مختلف فنون، چاہے فکشن نویسی ہو یا مضمون نگاری، ڈرامہ نویسی ہو یا اداکاری، مصوری ہو یا رقص، یہ تمام ذرائع میرے لیے اپنی اور دوسروں کی اندرونی اور خارجی صورتِ حال کے ادراک انسان کے زمینی اور کائناتی رشتوں کو سمجھنے کے لیے وسائل ہیں اور دوسرے انسانوں کے ساتھ مکالمہ کرنے کی گنجائش پیدا کرتے ہیں۔ ان سب میں یا کسی ایک میں عظیم مقام حاصل کرنا میرا مسئلہ نہیں اور نہ ہی میری کوئی Pretentions ہیں۔

میں سمجھتا ہوں فکشن لکھنا مشکل کام ہے۔ اچھی فکشن لکھنا اور بھی مشکل، اس کے لیے بڑے سڑی سیاپوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ، ادراک، طرزِ احساس اور پھر زبان کا استعمال۔ لکھنے والے میں وسعت ہے تو وہ ہر شے کو وسیع تناظر عطا کرتا ہے۔ جو کہانی کار صاحبِ بصارت نہیں اور اپنی بصارت کے اظہار کے لیے تخلیقی زبان کو موثر انداز میں استعمال کرنے سے قاصر ہے، عجیب الخلقت بچے کو جنم دیتا ہے، جو کچھ دیر سانس لیتا ہے پھر مر جاتا ہے۔ جسے دور دراز کے علاقوں سے لوگ دیکھنے تو آتے ہیں جس کی تصویریں اخباروں میں چھپتی تو ہیں، جو ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر مشتہر تو ہوتا ہے۔ جو کچھ دیر کے لیے سائنسی مطالعے اور دلچسپی کا باعث تو بنتا ہے، لیکن بالآخر فارملین کا مرتبان اس کا مقدر ہوتا ہے۔ یارِ پلے کی ''عجوبوں کی کتاب'' میں تذکرہ۔ دورِ حاضر میں ایسے عجوبوں کی کمی نہیں اور جب عجوبوں کی بہتات ہو جائے تو وہ عجوبے نہیں رہتے۔

ہمارے ہاں اپنی طرف توجہ مبذول کرانے کی خواہش اتنی شدید اور محنت، ریاضت مطالعے کے بغیر شہرتِ دوام حاصل کرنے کا چاؤ اتنا ہے کہ جعلی تخلیقی ہذیان کی گواہی دیتا ہے۔ ''(اپنی کتاب چھاپنے/ چھپوانے کا شوق اور جلدی اتنی کہ سرعتِ انزال کی مثال)'' واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ، ادراک اور طرزِ احساس اکثر اتنا ناپختہ، نامکمل اور محدود ہوتا ہے کہ کنویں سے باہر نظر پہنچتی ہے نہ رسائی ہوتی ہے۔ زبان پر عبور، لفظوں کی ترتیب، ان کی معنویت اور جملوں کی ساخت کے عناصر سے محض واجبی سی شناسائی جعلی نثر گھڑواتی ہے۔ یلغار کے جذبے میں سرشاری کے باعث تھوک پیداوار اور پھر ماڈرن کہلوانے کا شوق اس پر مستزاد، چناں چہ ایک کی کہانی دوسرے کی کہانی سے مماثل نظر آتی ہے۔ جیسے تمام کہانیاں ایک ہی قلم سے ڈھل کر نکلی ہوں۔ ان حالات میں احساس ہوتا ہے کہ اگر افسانہ دم گھٹ کر وفات نہیں پا چکا تو آخری دموں پر ضرور ہے۔

افسانے کے تار و پود کو ضرور تہس نہس کیجیے، زبان و مکان کے تصور کو ضرور توڑ پھوڑ دیے، زبان کے ساتھ زیادتیاں بھی کر لیجیے، کہانی کے بنیادی عنصر (قصہ، واقعہ، وقوعہ وغیرہ) کو بھی ریزہ ریزہ کر دیجیے لیکن اپنے شاہکار کے حوالے سے یہ پتا تو چلنے دیجیے کہ ایسے انتہائی اقدام کی ضرورت آخر پیش کیوں آئی۔ تخلیق کے اندر اپنی ایک منطق ہوتی ہے جو اپنے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے۔

میں فنی تجربوں کو بہت مستحسن تصور کرتا ہوں، اس سے نئے امکانات کو پا لینے میں مدد ملتی ہے۔ بعض حالات میں تجربہ برائے تجربہ کا بھی قائل ہوں، یعنی جب ایک ہی آسن کی یکسانیت مشینی کیفیت پیدا کرنے لگتی ہے (جان بارتھ) لیکن ایسے فنی تجربات میرے لیے ذاتی مشق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب تک میں ان تجربات سے قائل ہو کر کوئی نتیجہ اخذ نہیں کر لیتا تب تک کہانی

مجھ تک محدود رہتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہم میں سے جو اپنے فنی تجربے کو یوں نہیں پرکھتا خود بھی کنفیوژن کا شکار ہوتا ہے اور دوسروں کو بھی بھمبل بھُو سے میں ڈال دیتا ہے تب کہانی کا سفر منٹو، بیدی تک آ کر واقعی ختم ہوتا نظر آتا ہے۔

روایت ہر شے کو بنیاد فراہم کرتی ہے، جڑیں مہیا کرتی ہے۔ میں اس لیے بھی روایت پسند کرتا ہوں کہ یہ میرے جینز کی عطا ہے۔ میری پیدائش سے لے کر اس لمحے تک کنڈیشنگ کا جبر بھی ہے لیکن میں پاولود کا کتا بھی نہیں ہوں۔ روایت نے کبھی میرے لیے پتھالوجیکل صورت اختیار نہیں کی۔ وہ روایات جنھیں کورامین کے ٹیکے لگا لگا کر سانس دلانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جو ٹیکنالوجی اور بدلتے شعور کی راہ میں حائل ہو کر انسانی سوچ پر لوہے کی ٹوپی چڑھا دیتی ہیں۔ جو انسان کے ذہن میں پھیلی کائنات کی وسعت کو اپنے تعصّبات میں محدود کرنے کے درپے رہتی ہیں۔ جو انسان اور انسانی تہذیب کے ساتھ چمٹی جونکیں ہیں۔ میں ایسی روایات کا امین بننے سے انکار کرتا ہوں اور بغاوت کا الزام بخوشی قبول کرتا ہوں۔ کتنی دلچسپ بات ہے کہ یونانی طرزِ حکمت وطبابت کو تو روایتی اور دیسی کہہ کر بڑے چاؤ سے سینے کے ساتھ لگایا جاتا ہے اور جب میں یونانی اساطیر سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتا ہوں تو طعنہ زنی کی جاتی ہے۔

ایک دہائی پہلے میں نے کہا تھا:

> ''میری نظر میں افسانے کے لیے کردار، ماحول، پرچھائیں، خیال وغیرہ کوئی قائم بالذات اکائیاں نہیں۔ انھیں استعمال بھی کیا جا سکتا ہے اور کلّی طور پر ردّ بھی کیا جا سکتا ہے۔ جدید افسانے کے بارے میں ایک بدیہی سچائی اس کی شعری ساخت ہے۔ جدید شعر اور جدید مصوری میں غیر معروضیت اسے کلاسک سے ممیّز کرتی ہے۔ پکاسو اور براک نے غیر معروضیت کے ذریعے اس طرزِ احساس کو شکل وصورت دی جو ماقبل کی تمام مصوری کی تحریکوں کی گرفت میں نہیں آ سکی تھی۔ کچھ یہی صورتِ حال اسلامی فنکاروں کے دریافت کردہ نقش و نگار کی خوردہ کاری سے واضح ہوتی ہے۔ طرزِ اظہار کے یہ مشرقی اور مغربی مظاہر ہمارے ادب میں بار نہیں پا سکے تھے۔ افسانے کو شعر کی ساخت دے کر اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش میں مجھے احساس ہوا کہ تجرید اور استعارے کو ہم آہنگ کیا جائے۔ نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے اسالیب ہر دور میں سامنے بدلتی

ہوئی صورتِ حال کو ادب میں جگہ دیتے ہیں۔ اس طرح سے ایک زمانے کا نیچرل ازم، حقیقت پسندی کے ادب سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مخصوص خارج میں جو تغیرات واقع ہوتے ہیں، ادب کے یہ اسالیب انھیں اپنی گرفت میں لاتے ہیں۔ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں، شاہراہوں کی زندگی کے واضح فرق کو سب سے پہلے یہی اسالیب ادب میں واضح کرتے ہیں اس لیے ان کی ہر دور میں ضرورت رہتی ہے۔ یہ بات بہرحال پیش نظر رہنی چاہیے کہ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں، شاہراہوں کی زندگی کے ظاہری اور صحیح فرق کے ساتھ ساتھ ایک وہ سطح بھی ہے جہاں زندگی کے اندرونی معنی کا اختلاف واضح ہوتا ہے۔ اس فرق کو پوری طرح قابو میں لانے کے لیے تو شعری ساخت ہی کام آتی ہے''۔

ہمارے زمانے میں تنقید کی افراتفری کا کمال یہ ہے کہ ہم اس جہت کو سمیٹنے والے شعر اور افسانے پر بھی علامت کا لیبل لگاتے ہیں، کبھی سرئیلزم کا، کبھی ماورائیت کا، پر نہیں جانتے کہ ننانوے نام ایک ہی چیز کو ظاہر کرتے ہیں۔ داخل اور خارج کے تغیرات جب تک رونما ہوتے رہیں گے، نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ شعری اسلوب بھی مستعمل رہے گا۔ درحقیقت یہ اسالیب ایک دوسرے کے ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ انھیں کلّی طور پر علاحدگی میں نہیں دیکھنا چاہیے۔ ہمارے زمانے کا دستور بہرحال یہ ہے کہ ہاتھ پاؤں کی تعریف اعضائے رئیسہ سے علاحدگی میں کی جاتی ہے۔ افسانے کی ساخت نیچرلسٹ، حقیقت پسندانہ یا شاعرانہ ہوسکتی ہے، مگر افسانے کی زبان کا شاعرانہ یا بیانیہ کیا معنی رکھتا ہے! میں کسی قسم کی ڈکشن کا قیدی نہیں۔ مقبولیت کی بات اور ہے، ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ جس طرح غزل کے بڑے بڑے ضخیم انتخاب جدید نظم کی ضرورت اور افادیت کو نہیں کر سکے اسی طرح بھاری بھرکم ناولوں کی تعداد بھی افسانے کی ضرورت کو ختم نہیں کر سکی۔ اگر معاملہ اتنا ہی مخدوش ہوتا تو انسان کی فتح کا وہ رزمیہ جسے لکھنے کا ارمان میرے دل میں ہے، کبھی پیدا نہ ہوتا، مگر یہ ہرگز نہ سوچیے گا کہ رزمیہ بسیط و عریض ہی ہوتا ہے۔ **اذا جاء نصر اللّٰہ و الفتح** ایسے مختصر اور پُرمعنی رزمے بڑی دلجمعی کا سامان ہوتے ہیں۔ میں آج بھی اپنے اس موقف پر قائم ہوں، کل کا پتا نہیں کہ میرا تجربہ مجھے کون سی راہ دکھاتا ہے۔

(تلاشِ وجود، انور سجاد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986)

انور سجاد

اس ترجمے کی کہانی

...تو پہلے ''بلیونوٹ بک'' کے اس ترجمے کی کہانی سن لیجیے۔

مہینہ ستمبر کا اور سن 1977 تھا کہ پاک ٹی ہاؤس[1] میں ایک صبح زالد ڈار نے مجھے عمانوئیل کزاکیویچ کی ''بلیونوٹ بُک'' دی اور کہا: ڈاکٹر یہ بہت اچھا، سوہنا، چھوٹا سا ناول ہے، اسے پڑھو— زاہد مجھے اکثر بہت اچھی اور سوہنی چیزیں پڑھاتا رہتا ہے۔ انگریزی ترجمے کے ایک سو ساڑھے چار صفحات کا ناول میں نے رات بھر میں پڑھ ڈالا اور اگلی صبح زاہد سے کہا کہ ''بلیونوٹ بُک'' واقعی ایک بہت اچھا، سوہنا اور چھوٹا سا ناول ہے۔ زاہد نے کہا کہ اس کا ترجمہ اُردو میں ضرور ہونا چاہیے۔ میں نے اس سے مکمل اتفاق کیا۔ زاہد نے چند لمحوں کے توقّف کے بعد سگریٹ کا گہرا کش لگایا اور کہا: ''اس کا ترجمہ تم کرو''! میں نے اپنی مصروفیات کے حوالے سے کہا: ''چوں کہ اس کا ترجمہ فوراً ہونا چاہیے اس لیے احمد مشتاق سے کیوں نہ کہیں؟ وہ بہت اچھا ترجمہ بھی کر لیتا ہے...[2]'' زاہد نے کہا: ''نہیں، اس کا ترجمہ تم کرو''۔ میں نے صرف اتنا کہا: ''اچھا''۔ زاہد نے میری طرف مشکوک نظروں سے دیکھا اور بس۔

عصری سیاست کے سیاق وسباق میں زاہد ڈار کا کہنا بالکل بجا تھا کہ ''بلیونوٹ بُک'' کا ترجمہ فوراً ہونا چاہیے۔ میری مصیبت یہ ہے کہ دنیا میں چوبیس گھنٹوں میں بٹے دن رات اگر بہتّر گھنٹے کے ہوتے تو میں ''بلیونوٹ بُک'' کو ترجمے کے لیے فوراً اپنے قلم کی زد میں لے آتا۔ پھر بھی ہر رات سونے سے پہلے میں ''بلیونوٹ بُک'' کو پڑھتا ضرور تھا۔ کزاکیویچ کے اسلوب، نثر کے اختصار، خوب صورتی اور نغمگی کو خوب خوب ذہن میں سمیٹتا۔ ایک سو ساڑھے چار صفحات مجھے کئی

۱ وائی ایم سی اے بلڈنگ، دی مال، لاہور۔

۲ یعنی غزلیں تو اچھی لکھتا ہی ہے۔

ساڑھے چار ہزار صفحات والے ناولوں پر بھاری لگتے اور میرا یقین پختہ ہو جاتا کہ یکسوئی اور کافی وقت نہ ہونے کے باعث میں ''بلیو نوٹ بُک'' کا ترجمہ کبھی نہ کر سکوں گا۔

تب حکومتِ پنجاب کے ہوم ڈیپارٹمنٹ نے یہ مسئلہ حل کر دیا۔ نقص امن عامّہ کے کسی سیکشن نمبر 3 اور اس کے دیگر لوازمات کے حوالے سے مجھے ایک خطرناک شخص گردان کر کہ جس کے ہاتھ سے عوام کے جان و مال کو شدید خطرہ لاحق ہو سکتا تھا، حکومتِ پنجاب کی طرف سے ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ صاحب بہادر لاہور نے اپنے ایک حکم سے مجھے دیگر ساتھیوں کے ہمراہ 17 دسمبر 1977 کو میرے کلینک سے گرفتار کر کے کوٹ لکھپت جیل میں نظر بند کر دیا۔ جیل مینوئل (جیل کے اصولوں کا ایک دھندلا سا ٹائپ شدہ کتابچہ) کے مطابق ہم ایسے قیدی، بامشقّت نہیں ہوتے۔ جیل کی زبان میں مشقت کے لیے قیدیوں کے جانے کو 'پنجے' پر جانا کہتے ہیں۔ جیل مینوئل کے (غالباً) اصول کے مطابق قیدیوں کو پانچ پانچ کی ٹکڑیوں پر لگایا جانا چاہیے۔ پر جیل کا حاکم، جسے عرفِ عام میں جیل سپرنٹنڈنٹ کہتے ہیں، بہت کرشمہ ساز ہوتا ہے۔ وہ جو چاہے، اپنی حسنِ کرشمہ سازی کے بل بوتے پر کر سکتا ہے۔ یعنی جب چاہے جیل مینوئل کو ابوجہل مینوئل بھی بنا سکتا ہے۔ لہٰذا جب ایک قیدی مشقت کر رہا ہے تو بھی وہ 'پنجا' ہوگا اور اگر سو قیدی ایک وقت میں ایک جگہ مشقت پر لگے ہیں تو وہ بھی 'پنجے' پر لگے ہوں گے (ہو سکتا ہے یہ 'پنجا' وہ نہ ہو جو میں پانچ کے حوالے سے سمجھا ہوں، بلکہ وہ پنجہ ہو، خونیں پنجہ وغیرہ والا)۔ بہرحال، اس پنجے کو اس کام سے موسوم کرتے ہیں جو قیدی کی مشقت ہوتی ہے یعنی اگر کسی قیدی کی مشقت گھاس کاٹنے کی ہے تو وہ 'بوٹی پنجا' کر رہا ہوگا۔ پہلوان مارکہ قیدیوں کی مشقت اگر کوڑے لگانے کی ریہرسل کرنا ہے تو وہ 'ہنٹر پنجا' کر رہے ہوں گے، وغیرہ۔ میں چوں کہ ''بلیو نوٹ بُک'' اپنے ساتھ لے گیا تھا اور وافر وقت کے باعث اس کے ترجمے میں لگا رہتا تھا (کہ خدا نے زاہد ڈار کی سُن لی تھی اور مجھے اب فرصت ہی فرصت تھی)، اس لیے جہانگیر بدر کو جب یہ پتا چلا کہ میں لینن کے بارے میں ایک ناول کا ترجمہ کر رہا ہوں اور اس کا پیچھا ہی نہیں چھوڑ رہا تو اس نے میری اس رضارانہ 'مشقت' کو 'لینن پنجے' کا نام دیا۔ دوسرے تمام ساتھی اپنے اپنے مشاغل میں مصروف رہتے اور بعض اوقات ناراض بھی ہوتے کہ میں تھوڑی سی چہل قدمی اور طعام کے علاوہ ''بلیو نوٹ بُک'' سے کیوں چمٹا رہتا ہوں۔ ایک یہاں احسان الحق (لاہور والے) ہی تھے جو اس سلسلے میں میرے لیے کافی، چائے، سگریٹوں اور بسکٹوں کی سپلائی لائن ٹوٹنے نہیں دیتے تھے۔ دوسرے خان عبدالرؤف خاں جو اپنی ذیابیطس کے باعث کمزوری کے باوجود کھلنڈرے دوستوں کو مجھ سے دور رکھنے کی کوشش

کرتے اور تیسرے ڈاکٹر ایس.ایم.یعقوب جو اپنی کمر کی ہڈی کی شدید تکلیف کی وجہ سے تخت کے بستر پر لیٹے لیٹے ہر نماز کے بعد (کہ خان رؤف کے علاوہ یہ بھی الحاج ہیں) میری صحت کے لیے دعا کرتے کہ قریباً انیس بیس گھنٹے روزانہ ''بلیو نوٹ بک'' کی رفاقت میں کہیں میں ہی نیلا نہ پڑ جاؤں۔ البتہ سردار مظہر علی خاں وقتاً فوقتاً بے صبری کا مظاہرہ کرتے رہتے کہ ترجمہ جلدی ختم کرو (جیسے ابھی چھاپ دیں گے)۔

میں نے 31 دسمبر 1977 کی شام میں پہلا مسودہ ختم کر کے 1978 کے پہلے لمحے پر یہ مسودہ دوستوں کو نئے سال کے تحفے کے طور پر پیش کیا، پھر دو روز بعد ایس.ایم.مسعود، اسلم گورداس پوری اور شمیم احمد خاں بھی ہم سے جیل میں آن ملے اور چند ہی روز میں ان احباب کے پنگوں پر میں نے دوسرا ڈرافٹ بھی تیار کر لیا، پھر رہائی ہوگئی اور معاملہ پھر کھٹائی میں پڑ گیا اور آخری مسودہ تیار نہ ہو سکا۔

دو ماہ بعد رب العزت نے زاہد ڈار کی پھر سُن لی۔ حکومتِ پنجاب کے ہوم ڈیپارٹمنٹ کے ان ہی خدشات اور ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ صاحب کے حکم کے ان ہی لوازمات کے ساتھ میں ایک بار پھر 9 مارچ 1978 کو جیل میں تھا۔ وہاں اس مرتبہ ساتھیوں کی تعداد ماشاء اللہ دوگنی بلکہ تگنی تھی جن میں ملک معراج خالد اور شیخ رفیق بھی تھے۔ ''نیلی نوٹ بک'' اور اس کا دوسرا ڈرافٹ میں نے گھر سے منگوا بھیجا۔ اب کی بار تو ملک معراج خالد کی سرپرستی، شفقت اور حوصلہ افزائی بھی تھی۔ تو یوں (اب تک آخری) نظر بندی کے دوران میری 'لینن پنجے' کی مشقت کا اختتام ہوا۔

20 اپریل کو اپنی رہائی کے بعد میں نے زاہد ڈار کو خوشخبری سنائی کہ ''بلیو نوٹ بک'' کے ترجمے کا آخری مسودہ تیار ہے، اب مجھے تم پھر کوئی بہت اچھا، سوہنا، چھوٹا سا ناول نہ دے دینا۔ جیل میں گرمیاں عذاب در عذاب ہوتی ہیں۔ وہ سگریٹ کا گہرا کش لے کر مسکرا دیا۔ پھر میں نے کہا: ''چوں کہ ترجمے کے لیے تم نے مجھ سے کہا تھا، اس لیے اب تم اس کی نظرِ ثانی کر لو''۔ زاہد نے بڑے اطمینان سے کہا: ''میں نے تم سے کب کہا تھا؟'' جب میں نے انتظار حسین، احمد مشتاق، شہرت بخاری اور شاہ عنایت کی گواہیاں پیش کیں تو اس نے کہا: ''میں وہیلا بندہ نہیں ہوں، مصروف آدمی ہوں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں کہ تمھارے مسودے کو پڑھتا پھروں''۔ اب میری مصیبت یہ ہے کہ میں زاہد کی رائے کو بہت اہمیت دیتا ہوں، لیکن وہ وہیلا بندہ نہیں، بہت مصروف آدمی ہے۔ اس سے ہر وقت کوئی نہ کوئی کتاب چمٹی رہتی ہے۔ ٹی ہاؤس میں بھی جانا ہوتا ہے۔ ٹی ہاؤس سے باہر کسی کھمبے کے ساتھ لگ کر اس کے ساتھ لگے مرکری بلب کو روشن بھی کرنا ہوتا ہے۔

پیدل گھر آنا جانا بھی ہوتا ہے۔ اپنے عشق میں جلنا سڑنا بھی ہوتا ہے۔ کبھی کبھار ایک آدھ نظم بھی لکھنی ہوتی ہے، سو وہ تو بہت مصروف آدمی ہے...

سو یہ نظرِ ثانی والا کام میں نے پروفیسر سہیل احمد خاں سے کرایا ہے کہ یہ شخص بھی معتبر مانا جاتا ہے اور اتنا مصروف بندہ بھی نہیں ہے۔ اس ترجمے کے جتنے محاسن ہیں، ان کی تمام تر ذمے داری میں قبول کرتا ہوں اور اگر آپ کو اس ترجمے میں عیوب بھی نظر آ جائیں تو اس کی ساری ذمے داری سہیل احمد خاں پر عائد ہوتی ہے کہ اس ترجمے کو اسی نے او. کے. کا سگنل دیا ہے۔

میں نے یہ ترجمہ کیسا کیا ہے؟ اچھا کیا ہے؟ یہ آپ جانیں...

مجھے یہ ترجمہ پسند ہے۔ میں ترجمے کے لوازمات، باریکیات، تکنیکیات، جمالیات، باقیات الصالحات وغیرہ وغیریات پر کوئی عالمانہ اور محققانہ مقالے کو احاطۂ تحریر میں لانا نہیں چاہتا کہ میں پیشہ ور مترجم ہوں نہ عالم اور نہ ہی محقق۔ میں نے آج تک چند کہانیوں کا ترجمہ کیا ہے جو میرے دل کو لگی تھیں۔ یہ پہلا ناول ہے جو میرے لیے ایک تجربہ، ایک واردات بنا، لہٰذا اس پر میں نے 'قلم درازی' کی۔ کزاکیوویچ کے اسلوب، نثر کے اختصار، خوب صورتی اور نغمگی کو میں نے اُردو انے میں بڑی محنت کی ہے۔ اگر میں اس ترجمے میں 'انور سجادیت' سے پیچھا نہیں چھڑا سکا تو اسے میری شخصیت کی خامی جانیے، ترجمے کی کمزوری نہیں۔ مجھے افسوس اس بات کا ہے کہ ''بلیو نوٹ بک'' کا ترجمہ ستمبر 1977 میں ہی کہیں چھپ جانا چاہیے تھا۔ پھر سوچتا ہوں کہ تیسری دنیا کے ہمارے ایسے حالات والے ممالک میں ایسی کتابوں کے ترجمے جب بھی شائع ہو جائیں تو سمجھو وقت پر ہی شائع ہوئے ہیں۔

''بلیو نوٹ بک'' کا انگریزی ترجمہ رالف پارکر اور النتینا سکاٹ نے بہت غضب کا کیا ہے۔ ظاہر ہے میں نے یہ ترجمہ انگریزی کے غضب کے ترجمے سے کیا ہے۔

جانے روسی میں اس ناول نے کیا غضب ڈھایا ہوگا۔

اُردو میں یہ ترجمہ کیا غضب ڈھائے گا!

کیا غضب ڈھائے گا؟

میرا ملک تیسری دنیا کے ان چند ممالک میں سے ایک ہے جہاں ادب تو کیا، کوئی چیز بھی غضب نہیں ڈھاتی، ماسوا غیظ والے غضب۔

(شعور، دہلی، ترتیب: بلراج مین را، شر ددت، مارچ 1979)

❖❖❖

سرورالہدیٰ

انور سجاد

(27 May 1935 — 6 June 2019)

انور سجاد سے پہلی اور آخری ملاقات 2004 میں ہوئی۔ وہ دہلی کے کسی ادبی جلسے میں شرکت کے لیے آئے تھے۔ انڈیا انٹرنیشنل سینٹر میں ان کا قیام تھا۔ اس وقت تک انور سجاد کی وہ کہانیاں میں پڑھ چکا تھا جو بلراج مین را کے رسالے ''شعور'' میں شائع ہوئیں۔ بلراج مین را نے ''خوشیوں کا باغ'' شعور پبلی کشنز سے شائع کیا تھا۔ اس طرح ہندوستان کے ادبی حلقوں میں ایک ناول نگار کی حیثیت سے بھی انور سجاد کی شہرت ہوئی۔ ان کا ناول ''رگ سنگ'' یہاں کم پڑھا گیا اور اس کے بارے میں لوگ کم ہی جانتے ہیں۔ ایک مرتبہ بلراج مین را نے مجھ سے کہا تھا کہ سرور انور سجاد بلراج مین را ہے اور بلراج مین را انور سجاد۔ یہ جملہ اپنے عہد کے دو اہم افسانہ نگاروں کی شخصی اور فکری قربت کا اظہار تھا۔ ہماری ادبی تاریخ میں پہلی بار کسی ذہین اور اہم تخلیق کار نے دوسرے ذہین اور اہم تخلیق کار کو اس طرح اپنی ذات کا استعارہ بنایا۔ بلراج مین را انور سجاد کے ذکر کا کوئی موقع اور حوالہ نکال لیتے تھے اور اس طرح انھیں گفتگو کا ایک موقع میسر آجاتا۔ مجھے انور سجاد سے ملنے کا بڑا اشتیاق تھا۔ اس وقت تک ''سرخ وسیاہ'' شائع ہو چکی تھی۔ بلراج مین را نے جب انور سجاد سے ملنے کا پروگرام بنایا تو مجھے بھی ICC پہنچنے کو کہا۔ مجھے یاد ہے کہ بلراج مین را تیز قدموں کے ساتھ ICC کی طرف جا رہے تھے۔ ان کے کاندھے پر ایک تھیلا تھا اور ایک ہاتھ میں ''سرخ وسیاہ'' کی جلد تھی۔ انور سجاد پہلے سے منتظر تھے۔ دروازہ ناک کیا اور میں نے دیکھا کہ دو شخص کافی دیر تک بغل گیر ہو کر یار یار بولتے رہے۔ معانقے کے بعد بلراج مین را نے ''سرخ وسیاہ'' انور سجاد

کی طرف بڑھائی اور صرف اتنا کہا کہ یہ سرور ہیں۔ انھوں نے ہی کتاب چھاپی ہے۔ جے این یو میں پڑھتے ہیں۔ انور سجاد نے مجھے بھی گلے سے لگا لیا۔ اسی درمیان انتظار حسین بھی انور سجاد کے کمرے میں آ گئے اور پھر گفتگو کا سلسلہ نکل آیا۔ چوں کہ ''سرخ وسیاہ'' کی ایک ہی جلد تھی اس لیے دوسرے دن انتظار حسین کو ''سرخ وسیاہ'' پیش کی جا سکی۔ یہ میری زندگی کا اہم ترین موقع تھا جب میں نے تین اتنے بڑے افسانہ نگاروں کو ایک ساتھ گفتگو کرتے اور ملتے ہوئے دیکھا تھا۔ ایک نیا طالبِ علم خود کو وہاں پا کر خوش قسمت تصور کر رہا تھا۔

کئی برسوں سے انور سجاد بیمار تھے۔ اِدھر اُدھر سے ان کی صحت کی خرابی کی اطلاع مل جاتی۔ بلراج مین را سے فون پر ان کی بات ہوتی تھی۔ لیکن ایک ایسا وقت بھی آیا جب دونوں اپنی صحت کی خرابی کے سبب رابطہ نہیں کر پاتے تھے۔ مجھ سے کئی مرتبہ مین را صاحب نے کہا تھا کہ انور سجاد بہت بیمار ہے۔ پہلے مین را رخصت ہوئے اور پھر انور سجاد۔ انور سجاد کے انتقال کے بعد جو خبریں شائع ہوئیں ان میں انور سجاد کی پریشاں حالی کا بھی ذکر تھا۔ مجھ جیسے بہت سے لوگ ہوں گے جنھیں اس بات کا علم نہیں ہوگا کہ انور سجاد کے آخری چند برس پریشاں حالی کے تھے۔ میں اس پریشاں حالی کی تفصیل میں جانا نہیں چاہتا، اب اس کا حاصل ہی کیا ہے۔ وقت جب نکل چکا ہو تو اس کا تجزیہ کرنا بھی بعض اوقات رسمی سا عمل معلوم ہوتا ہے۔ شہریار نے ایک کالم ''ادیبوں کی ٹریڈ یونین'' کے عنوان سے لکھا تھا، اس کالم کا موضوع ادیبوں کی یہی پریشاں حالی ہے۔ ان کا مشورہ تھا کہ ایک ایسی یونین ہونی چاہیے جو مشکل حالات میں ادیبوں کا خیال رکھ سکے۔ میں نے ایک دو ایسی ویڈیوز بھی دیکھی ہیں جن میں کسی صحافی یا ادیب سے گفتگو کرتے ہوئے انور سجاد شکوہ سنج ہیں۔ لیکن کوئی یہ نہیں کہتا کہ ان پر جو گزر رہی تھی اس پر قابو پایا جا سکتا تھا۔ ہمارے معاشرے میں ادیبوں کے ساتھ جو سلوک کیا جاتا ہے، بے شک اس کا تعلق ادیبوں کی اپنی شخصی زندگی سے بھی ہے۔ صرف اچھا لکھنا ہی ادیب کو معاشرے میں مقبول نہیں بناتا۔ انور سجاد نے بہت اچھا لکھا، انھیں جدید افسانے کا ٹرینڈ سیٹر بھی کہا جاتا ہے لیکن تحریر کی عظمت عام زندگی کے مسائل کو کہاں حل کر پاتی ہے۔ کاش ایسا ہوتا کہ ہم انور سجاد کا اس طرح خیال رکھ پاتے جیسا کہ ان کا حق تھا۔

انور سجاد کی جو تحریریں اور ڈرائنگ 'شعور' میں شائع ہوئے انھیں پڑھنا اور دیکھنا ایک نئے تجربے سے گزرنا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ''شعور'' نے انور سجاد کو ہندستان کے سنجیدہ قارئین تک پہنچانے کی کوشش کی۔ یوں بھی انور سجاد کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں تھا۔ ''شب خون'' میں ان کے افسانے شائع ہوتے تھے اور جو نئے افسانے کی تنقید یہاں لکھی گئی اس میں انور سجاد کو ہمیشہ

اہمیت دی گئی۔ بلکہ انہیں جدید افسانے کا شمس الرحمٰن فاروقی نے معمارِ اعظم کہا۔ اور میرا خیال ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون انور سجاد پر لکھے جانے والے گنتی کے چند اہم مضامین میں شامل ہے۔ انور سجاد کی کئی حیثیتیں ہیں تمام حیثیتوں کا ذکر تفصیل کا متقاضی ہے۔ اول تو افسانہ نگاری کے تعلق سے بہت طویل گفتگو ہوسکتی ہے۔ ان کے ڈرامے ''صبا اور سمندر'' کے نام سے شائع ہوئے۔ اسی طرح ''تلاشِ وجود'' ان کے مضامین کا ایک مجموعہ ہے جو انور سجاد کے عہد کی ادبی صورتِ حال کو سمجھنے کا ایک اہم وسیلہ بھی ہے۔ انور سجاد فکری طور پر ترقی پسند تھے اخیر وقت تک انہوں نے ادب کے احتجاجی کردار پر زور دیا۔ ایک معنی میں وہ ادب کو جس بڑے سیاق میں دیکھتے تھے اس کا رشتہ ادب کی ادبیت کے ساتھ ساتھ اُس فکر سے بھی قائم ہوتا ہے جسے ہم عام طور پر ترقی پسند فکر کہتے ہیں۔ جدیدیت نے ترقی پسند فکر کو بے دخل کرنے کی جو کوشش کی تھی اس ضمن میں بار بار ادب کی ادبیت اور ادب کے ادبی معیار کا حوالہ دیا گیا۔ انور سجاد نے فکشن سے ہٹ کر جو کچھ لکھا ہے اس میں ادب کے سماجی سروکار یا اس کے سماجی رشتے کو اہمیت دی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ ادب جتنا علامتی یا استعاراتی ہوجائے اسے غیر سماجی ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن ہوا یہ کہ انور سجاد کی تفہیم وتعبیر میں ان کی ہنرمندی کو کئی نقادوں نے سماجی وابستگی اور عصری حسیت سے الگ کرکے دیکھنے کی کوشش کی۔ یہ ایک عجیب وغریب صورتحال ہے اور یہی وجہ ہے کہ علی گڑھ کے فکشن سیمینار میں وحید اختر نے بلراج مین را سے پوچھا تھا کہ آپ اَلٹرالیفٹ ہیں اتنی پیچیدہ کہانیاں کیوں لکھتے ہیں؟ یہی سوال انور سجاد سے بھی کیا جانا چاہیے تھا۔ اب جب کہ انور سجاد موجود نہیں اس مسئلے پر ان کے افسانوی مجموعے ''مجموعہ'' میں شائع شدہ ان اقوال سے مدد لی جاسکتی ہے۔

کسی عالم نے حضرت بہاؤالدین نقشبند سے پوچھا

''آپ کیوں ہمیشہ علامتوں، استعاروں میں بات کرتے ہیں۔ لاعلموں اور جاہلوں کے لیے یہ طریقہ مناسب ہے لیکن عالموں، دانشوروں سے تو سیدھی صاف، بلاواسطہ گفتگو کیا کریں۔''

آپ نے فرمایا،

''تجربے نے ثابت کیا ہے کہ جاہلوں، دانشوروں یا عالموں کا سوال نہیں ہے۔ وہ لوگ جنہیں ایک خاص نوعیت کا ادراک چاہیے یا اس ادراک کا ایک جزو ہی چاہیے وہ علامت یا استعارے کے بغیر شمّہ برابر بھی سمجھ نہیں پاتے۔ ان سے سیدھا، صاف، بلاواسطہ کچھ کہہ دیجیے تو وہ سچائی کے

ادراک کے سامنے خود رکاوٹ بن جاتے ہیں۔''

ایک اور عالم:

''سرکار، آپ کہانیاں سناتے رہتے ہیں لیکن ابلاغ نہیں ہوتا۔ یہ بھی تو بتایئے کہ آپ کی کہانیوں کو سمجھیں کیسے؟''

حضرت بہاءالدین نقشبندؒ:

''آپ یہ پسند فرمائیں گے کہ پھل فروش، پھل کا گودا تو خود کھالے اور چھلکا آپ کو فروخت کر دے؟''

انور سجاد نے ''میں اور میرا فن'' میں بھی اپنے افسانوں اور ادب کے مختلف معاملات کی جانب اشارے کیے ہیں۔ یہ اشارے انور سجاد کے افسانوں کے مطالعے میں اگر معاون نہ بھی ہوں تو انھیں لازماً دیکھنا چاہیے، اگر کسی نقاد کی تنقید افسانے کی تفہیم و تجزیے میں اہمیت اختیار کر سکتی ہے تو افسانہ نگار کے تنقیدی خیالات غیر اہم کیوں ہوں گے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون ''انور سجاد: انہدام یا تعمیرِ نو'' کو پڑھ کر انور سجاد کے افسانے کی بنیادی خوبیاں سمجھ میں آ جاتی ہیں لیکن یہ مضمون انور سجاد کی پوری افسانہ نگاری کا احاطہ نہیں کرتا۔ افسانے کے نقادوں نے افسانوں سے کیا کیا غیر ادبی تقاضے کیے ہیں ان سب کا ذکر یہاں موجود ہے۔ یوں بھی فاروقی صاحب کی نگاہ میں ادب کے جو غیر ادبی معیار ہیں ان کے اظہار میں ایک خاص طرح کی قوت اور شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے انور سجاد کے ایک بیان کہ وہ اپنے افسانوں میں جس چیز کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ افسانے کی نثر یا زبان ہے۔ وہ بار بار لکھنے، کاٹنے، حذف و اضافہ کرنے، اصلاح و ترمیم کے بعد ہی افسانہ مکمل کر پاتے ہیں، گو بطورِ خاص پیش کیا ہے لیکن یہ حوالہ نہیں دیا کہ انور سجاد نے یہ بات کہاں لکھی یا کہی ہے۔ دیکھا جائے تو کوئی بھی سنجیدہ لکھنے والا یہی کہے گا کہ وہ افسانے کی نثر یا زبان پر توجہ صرف کرتا ہے۔ فاروقی صاحب نے اس ایک بات کی روشنی میں انور سجاد کے افسانوں کو بہت دور اور دیر تک دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے ایک اہم بات یہ بھی لکھی ہے:

> ''تخلیقی ادب جن بنیادوں پر قائم ہوتا ہے وہ ان بنیادوں سے مختلف ہیں جو غیر تخلیقی ادب کو قائم کرتی ہیں، اور وہ بنیادیں جن پر تخلیقی ادب کا دار و مدار ہے، ایک عمومی حد بندی اور فن کارانہ سرچشمے کے طور پر تمام تخلیقی ادب میں مشترک ہیں''۔[1]

انور سجاد کے افسانے کی زبان کو بعض ناقدین نے شاعری کی زبان کہا ہے۔ فاروقی صاحب یہ تو نہیں کہتے مگر ان کے بیانات سے لگتا ہے کہ انھیں بھی انور سجاد کے ہاں شعری آہنگ کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ وہ انور سجاد کے افسانوں کو شاعری سے قریب کہنے کے بجائے یہ کہتے ہیں کہ انھیں افسانے کے طور پر ہی پڑھنا چاہیے۔ اگر کہیں افسانہ شاعری کی حد میں داخل ہو جاتا ہے تو یہ نقاد کی ذمے داری ہے کہ وہ دونوں کے اشتراک کی نشاندہی کے ساتھ انفرادیت کو بھی واضح کرے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انور سجاد کے افسانے چاہے کسی بھی نقطۂ نظر کے حامل ہوں وہ اپنے اسلوب کے لحاظ سے جدید افسانے ہیں۔ فاروقی صاحب خود ساختہ مفروضہ رکھنے والے نقادوں کا ذکر کرتے ہیں کہ ایسے نقادوں نے انور سجاد کے افسانوں کو تیسری دنیا کے فرد کے اجتماعی تجربات کے حوالے سے سمجھنا چاہا ہے یا ان نقادوں کو انور سجاد کے کردار میں پیہم جدوجہد، تصادم اور آزادی کا جذبہ نظر آتا ہے۔

انتظار حسین، انور سجاد اور بلراج مین را کو ایک ساتھ دیکھنے کا تجربہ آج بھی حوصلہ دیتا ہے۔ مجھے اس موقعے پر صرف سننا تھا۔ میں ان تین افسانہ نگاروں کو نئے افسانے کی تثلیث تو نہیں کہہ سکتا مگر تینوں کی بڑائی کی اپنی اپنی بنیادیں ہیں۔ فکر اور اسلوب کی سطح پر انور سجاد اور بلراج مین را قریب ہیں۔ انتظار حسین دونوں کے بزرگ تھے اور ان دونوں نے ان کے تعلق سے کبھی کوئی ہلکی بات نہیں کہی۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ انور سجاد اور بلراج مین را نے ایک ہی زمانے میں لکھنا شروع کیا اور ایک ساتھ لکھنا بند کر دیا۔ انتظار حسین کے ذہن میں بھی یہ بات بیٹھی ہوئی تھی۔ میری کتاب ''بلراج مین را: ایک نا تمام سفر'' کے فلیپ پر جو رائے دی ہے اس کی تین سطریں ملاحظہ کیجیے:

> ''مجھے اس بات کا افسوس ہے کہ ابھی بلراج مین را کی بغاوت کو دن کتنے ہوئے تھے، جانے میں اتنی عجلت دکھائی۔ عاقلوں نے صحیح کہا ہے کہ بہت تیز مت دوڑو جلدی تھک جاؤ گے۔
> میرا یہ بیان انور سجاد کے لیے بھی واحد تصور کیا جائے''۔

میں نے انور سجاد کے افسانوں کے تعلق سے انتظار حسین کی کوئی تحریر نہیں دیکھی، یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ انتظار حسین نے اپنے عہد کے کئی افسانہ نگاروں پر لکھا ہے۔ البتہ عمر میمن کے ساتھ انتظار کی جو گفتگو ہوئی ہے اس میں انور سجاد کے افسانے موضوعِ گفتگو بنے ہیں۔ اس گفتگو سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ انور سجاد کے افسانوں سے ذہنی سطح پر قربت محسوس نہیں کرتے۔ انھیں لگتا ہے کہ انور سجاد ان کی طرح کا یا ان کے سلسلے کا افسانہ نگار نہیں ہے۔ اس گفتگو میں انور سجاد

کی زبان بھی زیرِ بحث آئی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اور انتظار حسین کے یہاں انور سجاد کے تعلق سے مختلف اندازِ نظر ہے۔ انتظار حسین کا خیال ہے کہ انور سجاد شاعر بنتے بنتے رہ گیا۔ گویا افسانے کی زبان کو شعری زبان سے مختلف ہونا چاہیے۔ انتظار حسین کی نثر کو اگر افسانے کی نثر کا بنیادی اور اصل حوالہ قرار دیا جائے تو اس سے اختلاف مشکل ہوگا۔ اس اعتبار سے اگر انتظار حسین کو انور سجاد کی نثر شعری نثر معلوم ہوتی ہے تو حیرت کی کوئی بات نہیں، اس تعلق سے شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے انور سجاد کے افسانے سے زیادہ انصاف کرتی ہے۔ جن حضرات کو انور سجاد کی زبان شاعری کی زبان معلوم ہوتی ہے وہ انور سجاد کے فکری پہلوؤں کی طرف آتے نہیں، انھیں زبان ابتدا ہی میں روک دیتی ہے۔ کسی متن سے شکایت کے باوجود متن کے دائرے میں آ کر اسے قریب سے دوبارہ دیکھا جا سکتا ہے۔

محمود ہاشمی نے اپنے ایک مضمون ''خود آگہی کی تمثیل'' میں انور سجاد کے افسانے ''کونپل'' اور بلراج مین را کے افسانے ''آخری کمپوزیشن'' کا ایک ساتھ مطالعہ کیا ہے میں اسے تقابلی مطالعہ نہیں کہہ سکتا۔ محمود ہاشمی کی ذہانت ہی تھی جس نے ان دو افسانہ نگاروں کے دو افسانوں کی داخلی قربت کو پہچاننے اور اسے نشان زد کرنے کی کوشش کی، یہ مضمون رسالہ ''شعور'' (مارچ 1978) میں شائع ہوا۔ محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

> '' 'کونپل' (انور سجاد) اور 'آخری کمپوزیشن' (بلراج مین را) کے آسمان پر چمکنے والا سورج یا اُس کی حرارت ایک جیسی ہے۔ لیکن سچویشن کا فرق دونوں میں بیک وقت اختلاف اور مماثلت پیدا کرتا ہے۔ فکشن کی پرانی تنقید سے اگر نقطۂ نظر کی اصطلاح کے ذریعے اس سچویشن کو شناخت کیا جائے تو دونوں افسانہ نگار الفاظ، آواز اور خاموشی کے درمیان یا تشدد اور دہشت کے مقابل، جبر و اصابت کے ذریعے شخصی اور انفرادی آزادی کی بنیاد پر آزادی کے وسیع تر مفہوم کا عرفان حاصل کرتے ہیں''۔[۲]

محمود ہاشمی کو ان افسانوں کے اسلوب سے کوئی شکایت نہیں ہے۔ یہ ہونا چاہیے یا وہ نہیں ہونا چاہیے، محمود ہاشمی نے اس سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

انور سجاد اور بلراج مین را، دونوں نظریاتی طور پر ترقی پسند تھے۔ مارکس کی زندگی اور تحریر میں ان دونوں کی گہری دلچسپی تھی مگر عجیب بات ہے دونوں کے افسانے فکر سے کہیں زیادہ اسلوب سے پہچانے گئے۔ اسلوب فکر سے الگ تو نہیں ہے مگر جس سیاق میں یہ بات کہی جا رہی ہے وہ

سمجھنے والے سمجھ جائیں گے۔ وارث علوی نے اپنی اہم ترین کتاب ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' میں بلراج مین را اور انور سجاد کو ایک ساتھ دیکھا ہے۔ ان کے کئی ایسے بیانات ہیں جن کا تعلق دونوں کی افسانہ نگاری سے ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''تکنیک اگر موضوع اور مواد کے نئے گوشوں اور ابعاد کو سامنے نہیں لاتی تو اس کا تخلیقی جواز قائم نہیں رہتا۔ مثلاً انور سجاد اور بلراج مین را کا علامتی افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ فکر و احساس کی سطح پر پیشرو انقلابیت، یساریت، مارکسزم اور ترقی پسندی سے اس کا نقطۂ انحراف کیا ہے اور جس نئے ریڈیکلزم کی طرف وہ پیش قدمی کرتا ہے اس کی امتیازی شناخت کیا ہے۔ ایسا اس لیے ہوا کہ تجریدی اور علامتی ہونے کے ناتے ان کے افسانے ٹھوس انسانی تجربات پر مبنی کسی سیاسی اور اخلاقی عمل کی پیش کش کا افسانہ نہیں جو انسان کے اخلاقی، نفسیاتی اور سماجی مضمرات کو بصیرت کی کرن سے منور کرتا چلے۔ یہ صورتِ موجودہ صبر کا نغمہ اور ظلم کا نوحہ ہے، گویا افسانوی تعمیر کی بجائے شاعرانہ تاثیر کی طرف زیادہ مائل ہے۔ یہ شاعرانہ تخیل کے ہاتھوں افسانوی تخیل کی شکست ہے اور یہ دونوں افسانہ نگار اس شکست کی دردناک آواز ہیں'' [۳]

دہلی میں بلراج مین را کے وجود سے ادیبوں کو یاد کرنے کا ایک کلچر تھا۔ اس کلچر کا روشن پہلو یہ ہے کہ یاد کرنے والا اپنی تحریر اور شخصیت کو فوری طور پر بھول جاتا ہے۔ اس طرح یاد کرنے والے کی صحت بھی اچھی رہتی ہے اور دوسروں کو پڑھنے پڑھانے کی فضا ہموار ہوتی جاتی ہے۔ انور سجاد کی کئی تحریریں میں نے بلراج مین را کی تحریک پر پڑھیں۔ انھوں نے ''شعور'' میں عمانوئیل کزا کیویچ کے ناولٹ ''نیلی نوٹ بک'' کو ایک ہی شمارے میں شائع کیا۔ یہ ناولٹ مکتبہ دانیال سے بھی شائع ہوا تھا۔ انور سجاد کے ذہنی اور فکری پس منظر کو سمجھنے کے لیے ''نیلی نوٹ بک'' کے پیش لفظ کو پڑھنا ضروری ہے۔ اس ناولٹ کو اردو کا جامہ انھوں نے کیوں پہنایا یہ کوئی راز نہیں ہے مگر بہت سے لوگ جو انھیں افسانوی ادب میں تجرباتی، علامتی وغیرہ ثابت کرنا چاہتے ہیں وہ ''نیلی نوٹ بک'' کا ذکر نہیں کرتے۔ انور سجاد کو مارکس اور لینن میں اگر گہری دلچسپی تھی تو یہ ان کا شعوری فیصلہ تھا۔ اس میں کسی فیشن کا کوئی دخل نہیں۔ ان کی گفتگو بھی یہ بتاتی ہے کہ پیچیدہ کہانی لکھنے والا فکری طور پر ترقی پسند ہے اور اس کی نگاہ میں خالص ادب جیسی کوئی چیز نہیں ہے۔ ''شعور'' میں بلراج مین را نے انور

سجاد کے افسانوں کو بہت اہتمام کے ساتھ شائع کیا۔ مارچ 1978 کے شمارے میں تیسری دنیا، برِّصغیر ہند و پاک، ساتویں اور آٹھویں دہائی کے عنوان سے انور سجاد کے تین افسانے کونپل، پرندے کی کہانی، آئیڈز آف مارچ شامل ہیں۔ اس باب کا پہلا افسانہ سریندر پرکاش کا ''بجوکا'' ہے۔ آخر کے دو افسانے کمپوزیشن پانچ، اور آخری کمپوزیشن ہیں، اس ترتیب اور انتخاب کی خوب صورتی کو وہ قاری دیکھ سکتا ہے جس نے ساٹھ اور ستّر کی دہائی کے افسانے پڑھے ہیں۔ اسی شمارے میں عہدِ نو کے افسانے کے عنوان سے انتظار حسین کے دو افسانے 'رات' اور 'دیوار' شامل ہیں اور انور سجاد کے دو افسانے 'ماں اور بیٹا' اور 'نئی کونپل' موجود ہیں۔ اس باب کا آخری افسانہ غیاث احمد گدی کا ''ڈوب جانے والا سورج'' ہے۔ انتظار حسین اور غیاث احمد گدی کے درمیان انور سجاد کو رکھنا کس قدر دلچسپ اور بامعنی ہے۔ انور سجاد کے تمام اہم اور بڑے افسانے ''شعور'' میں شائع ہوئے۔ ان میں سے اب کئی کلاسک کا درجہ پاتے جاتے ہیں۔ آج، سازشی سی گل، مرگی، کارڈ ٹیک دمہ، گینگرین، کینسر، رے بیز جیسے افسانے ''شعور'' کے وسیلے سے ہم تک پہنچے۔ پہلی مرتبہ بیماریوں پر مشتمل اردو افسانے مطالعے میں آئے۔ انور سجاد پیشے سے ڈاکٹر تھے اور بلراج مین را ہاسپٹل میں ٹیکنیشین کی نوکری کرتے تھے۔ مین را کے افسانوں میں ہاسپٹل کی زندگی ایک رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ انور سجاد کی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کا اردو کا ادبی معاشرہ ادراک نہیں کر سکا۔ انھیں نہ تو مجموعی طور پر پڑھا گیا اور نہ ان کے بارے میں ہنوز کوئی اچھی کتاب لکھی جا سکی۔ جو متفرق مضامین ملتے ہیں ان میں تکرار بہت ہے۔ انور سجاد کے چند افسانوں کی روشنی میں ان کی افسانہ نگاری کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ انور سجاد کے معاصرین میں کوئی بھی ان کی طرح کا تخلیق کار نہیں تھا جس کی ادبی صلاحیتوں کی اتنی سمتیں ہوں۔ جدیدیت کا چکر بعض نقادوں نے ایسا چلایا کہ انور سجاد کو کسی اور طرح سے دیکھنے اور پڑھنے کا خیال ہی جاتا رہا۔ یہ ہماری بدنصیبی تھی کہ ہم نے انور سجاد کے افسانوں کو ان کی زندگی میں بالاستیعاب نہیں پڑھا۔ بار بار جدیدیت اور تجربے کا حوالہ دے کر انھیں ان کی اصل فکر سے دور رکھنے کی کوشش کی گئی۔ اسلوب اگر سب کچھ ہے تو پھر ان خیالات کا کیا ہوگا جنھیں نئے عہد کے مسائل نے پیدا کیا ہے۔ نئے عہد کے مسائل صرف تنہائی، بیزاری، انفعالیت، عدمِ تحفظ کا احساس ہی نہیں بلکہ وہ مسائل بھی ہیں جن کا تعلق عام انسانی زندگی سے ہے۔ انور سجاد نے بے شک اپنی سماجی اور عصری حسّیت کو سپاٹ بیانیہ کی صورت میں پیش نہیں کیا لیکن یہ بیانیہ محض لسانی اظہار بھی تو نہیں ہے۔ انور سجاد کے جو ڈرائنگ ''شعور'' میں مختلف

افسانوں کے ساتھ یا علاحدہ شائع ہوئے ہیں کیا وہ صرف کالے نقوش ہیں، ان میں کوئی احتجاج، بغاوت کی لہر نہیں ہے؟ یہ خاموش اسکیچز اپنی زبان میں ہمیں ادب کی ادبیت کا درس نہیں دیتے۔ اول تو اب ڈرائنگ کو دیکھنے اور سمجھنے کا کلچر اردو میں کم ہوتا جارہا ہے، جو شیلے نقادوں کو یہ کون سمجھائے کہ متن متن کا رٹ لگانے اور ان کا تجزیہ کرنے سے وہ جب فارغ ہو جائیں تو اپنا محاسبہ بھی کریں۔ یہ وہ نقادانِ فن ہیں جو انور سجاد کی ریخ کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ وارث علوی اگر انور سجاد کے افسانوں کی زبان کو شاعری کی زبان سے قریب بتا کر اس کی گرفت کریں تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ لیکن تمام عمر مجازِ مرسل اور تجنیس صوتی کی نشاندہی کرنے والے نقاد اگر انور سجاد کی افسانوی زبان کو شعری زبان کہہ کر رد کریں تو حیرت ہوتی ہے۔ میں ایسے کئی نقادوں کو جانتا ہوں جنھوں نے انور سجاد کے صرف تین یا چار افسانے پڑھے ہیں اور وہ ان کے بارے میں حرفِ آخر کہنا چاہتے ہیں۔ ہندستان میں ان کے زیادہ افسانے ''شعور'' اور ''شب خون'' میں شائع ہوئے۔ ''شب خون'' میں بارہ افسانے شائع ہوئے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون ''انور سجاد: انہدام یا تعمیرِ نو'' میں ان افسانوں پر بطورِ خاص لکھا ہے جو ''شب خون'' کی زینت بنے۔ فاروقی صاحب نے چھٹی کا دن، پتھر کا لہو، کتا، واپسی، دیو جانہیں روانگی کے تعلق سے اظہارِ خیال کیا ہے۔ ''شب خون'' اور ''شعور'' کے قارئین تک انور سجاد کے جو افسانے پہنچ سکے وہی بطورِ خاص پڑھے گئے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اتنے افسانے کسی افسانہ نگار کو سمجھنے کے لیے کافی ہیں۔ کچھ نہ جاننے سے یہ بہتر ہے کہ ہم کچھ جانتے ہیں لیکن ایسے جاننے کو آدھی ادھوری شناسائی ہی کہی جائے گی۔

انور سجاد کا مطالعہ بیشتر افسانہ نگاروں سے زیادہ وسیع تھا۔ افسانے کا فن، تجریدی اور علامتی افسانہ، افسانے کا راوی اور کردار، افسانے کی زبان؛ یہ تمام رٹی رٹائی باتیں تو ان نقادوں کو راس آتی ہیں جنھیں افسانے کا ایک ہی نشست میں تجزیہ کرنا ہوتا ہے۔ اچھا ہی ہوا کہ انور سجاد اور بلراج مین را پر ایسے نقادوں نے قلم نہیں اٹھایا۔ انور سجاد کے مطالعے کی وسعت سے ان کا افسانوی فن بے نیاز تو نہیں رہ سکتا تھا، اس کا یہ مطلب نہیں کہ اچھا افسانہ مطالعے کی وسعت ہی سے ممکن ہے۔ سریندر پرکاش نے اچھے افسانے لکھے مگر بلراج مین را کا خیال تھا کہ سریندر پرکاش کو دنیا کے ادب کے بارے میں کچھ پتا نہیں تھا۔ انور سجاد کو یہاں سے وہاں تک جو سنجیدہ قارئین ملے اس کی پوری اطلاع تو انور سجاد کو بھی نہیں ہوگی لیکن یہ واقعہ ہے کہ کچھ نقادوں نے انور سجاد کے سلسلے میں افواہ بہت پھیلائی ہے۔ گویا انور سجاد کا نیا افسانہ اسی وقت نیا ہو سکتا تھا جب اسے غیر سماجی، غیر سیاسی ثابت کیا جاتا۔ ایک چالاکی یہ بھی کی گئی کہ انور سجاد کے افسانوں کو غیر سیاسی اور غیر سماجی ثابت

کرنے کے بجاے یہ کہا گیا کہ یہ معاصر صورتِ حال پر اصرار نہیں کرتے اور وقت کی قید سے آزاد ہیں۔

بلراج مین را نے ''شعور'' میں انور سجاد کی ایک تحریر ''منٹو رام چندرن'' شائع کی تھی، میں نے جس مطالعے اور بصیرت کا ذکر کیا ہے وہ اس مختصر سے مضمون سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس میں انور سجاد کا وہ ادبی و تخلیقی نقطۂ نظر موجود ہے جو نقادوں کی نظر سے اوجھل ہے۔ اگر اوجھل نہیں ہے تو بھی یہ نقاد آزادانہ قرأت کے نام پر انور سجاد کے افسانے کو محض لسانی اظہار بتاتے ہیں۔ ٹھوس فکر یا ٹھوس سچائی جیسے الفاظ افسانہ بلکہ ادب کے لیے گالی ہو گئے ہیں۔ وارث علوی کو انور سجاد سے یہ شکایت تھی کہ ان کے ہاں انسان نہیں سائے نظر آتے ہیں لیکن دوسروں کو یہی سائے پسند آئے۔ وارث علوی کو بلراج مین اور انور سجاد کے افسانوں نے پریشان رکھا۔ ان کی تحریروں سے واضح ہے کہ یہ دونوں افسانہ نگار ان کی تمام تر ذہانت اور بصیرت کے باوجود ان کے لیے اجنبی رہے۔ وارث علوی کو سریندر پرکاش کے افسانے زیادہ پسند آئے۔ انور سجاد کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''سادگی سے پیچیدگی اور پیچیدگی در پیچیدگی کے دوران 'سوشل کنٹریکٹ' کے ذریعے روح اور جسم کو، دین اور دنیا کو گروی رکھنے کا صلہ کیا ملا؟ فرد نے کیا کھویا کیا پایا؟ انسانوں نے انسانوں کو کیا کچھ دیا اور کیا کچھ چھینا؟ تحفظ اور بقا کے معنی کیا متعین ہوئے؟ انسانی تہذیب کی تاریخ اسی بے تحفظی کے خوف اور بقا کے لیے تشویش کی تاریخ ہے جو ہتھیاروں سے بہتے لہو سے رقم ہوئی۔ اور آج تو صرف فرد ہی نہیں بلکہ نسلِ انسانی بھی مکمل تباہی اور خاتمے کے دہانے پر کھڑی ہے۔
>
> انسان اپنے آپ سے بھاگتا ہے تو معاشرے میں پناہ لیتا ہے۔ معاشرے سے بھاگتا ہے تو اپنے آپ میں پناہ لیتا ہے اور بالآخر اسی ازلی ابدی دائرے میں بھاگتا دوڑتا، تھکتا ٹوٹتا گر جاتا ہے۔ پھر اپنے ہی تخلیق کردہ، اَن گنت سروں والے راکشس کے کسی منہ کا نوالہ بن جاتا ہے۔ اس دوغلے پن کا شکار انسان دو سطحوں پر زندگی گزارتا ہے۔ ایک انفرادی سطح پر، دوسری معاشرتی سطح پر۔ ان دونوں رشتوں کے شعور سے فرار ممکن نہیں۔ اگر ہے تو ترائیوں میں، جنگلوں، صحراؤں میں، لیکن راکشس کے سروں کی رسائی کی بھی کوئی حد نہیں۔ اور جو یوں نوالہ بننے سے انکار کرتا

ہے، بغاوت کرتا ہے، شعور رکھتا ہے کہ جائے پناہ اندر ہے نہ باہر تو راکشس کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی مجبوری بن جاتا ہے، مقدر بن جاتا ہے۔

انفرادی طور پر انسانی ذہن میں ایسے خیال آتے ہیں جو یکتا ہوتے ہیں۔ وہ محسوسات جو صرف اسی کے ہوتے ہیں۔ ہم سب کے دروں ہزاروں وقوعے ہوتے ہیں اور یہ ہماری فطرت ہے کہ ان وقوعوں کا یا ان سے پیدا شدہ ردِعمل کا اظہار کر سکیں تو ضرور کرتے ہیں۔ اس احساس اور خیال کے اظہار کے لیے ہم بہت سی زبانیں استعمال کرتے ہیں۔ فنِ مصوری بھی ایک ایسی ہی زبان ہے۔ چوں کہ فن کار اس ازلی ابدی دائرے کو توڑنا چاہتا ہے، اپنی ذات اور معاشرتی رشتوں سے فرار کو انسان کی شکست کا اعتراف جانتا ہے اس لیے وہ ترائیوں، جنگلوں، صحراؤں میں تحلیل ہونے کے بجائے راکشس کے ساتھ سمجھوتہ کر کے راکشس بننے سے انکار کرتا ہے اور اپنے مخصوص انداز میں، اپنی مخصوص زبان سے لیس راکشس کے مقابل اُتر آتا ہے اور یوں نسلِ آدم کے لیے امید کی روشنی بن جاتا ہے۔ تو یوں فن نسلِ آدم کی احتیاج بھی ہے اور معاشرے کی ضرورت بھی (معاشرے کی ضرورت دو طریقوں سے ہے۔ ایک جو معاشرے کے حاکم طبقوں کے مفادات کے حق میں اپنی زبان استعمال کرتا ہے اور اس کے بدلے مفادات حاصل کرتا ہے اور دوسرا مدِّ مقابل محکوم، مظلوم طبقوں کی حمایت میں، باغی جو خود کو تمام آسائشوں سے صرف محروم ہی نہیں پاتا بلکہ ذہنی و جسمانی اذیتوں میں بھی مبتلا کر دیا جاتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک نیوٹرل زون بھی ہے جو بظاہر تو نیوٹرل نظر آتا ہے لیکن دراصل منافقت کا زون ہے)۔ اسی لیے ذاتی اظہار کے وسیلے کے طور پر فن صرف اپنی ذات کے انکشافات نہیں کرتا یا محض پرائیویٹ جذبات یا خالصتاً ذاتی زندگی کی تفصیلات مہیا نہیں کرتا بلکہ اپنے گرد و پیش کو اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے تصویر (تحریر) میں سمو دیتا ہے جسے فن کار کی فنّی مہارت، چابک دستی اور اس کا یکتا کمٹمنٹ فن پارے کو عامیانہ پن

سے بچالیتا ہے۔تمام فن پاروں کی معاشرتی منقبت (سوشل فنکشن) مسلّم ہوتی ہے۔بعض وقت فن کار یہ ضرور کہتا ہے کہ وہ اپنے لیے تخلیق کرتا ہے۔اس کا مطلب اس کے سوااور کچھ نہیں ہوتا کہ اس نے اپنے ہی معیار قائم کررکھے ہیں۔فن کار کی یہ خواہش (خفیہ ہی سہی) ہوتی ضرور ہے کہ ایسے لوگ (خواص یا عوام) ہوں جو اس کے کام کے معترف ہوں۔اس کے مثبت یا منفی نتائج، معاشرے کے اندرونی اور بیرونی تضادات کے واضح پن اور شدت پر منحصر ہوتے ہیں''۔

میں یہ نہیں کہتا کہ ان اقتباسات کی روشنی میں انور سجاد کے فکشن کو پڑھا جائے لیکن انور سجاد کے فکشن کے سماجی اور سیاسی سیاق کو غیر اہم قرار دینا ایک غیر ذمے دارانہ عمل ہے۔انور سجاد کے نزدیک حیات کا مطلب انسانی زندگی کا طویل سفر ہی نہیں بلکہ معاصر زندگی بھی ہے،اگر ایسا نہ ہوتا تو 'خوشیوں کا باغ' سے لے کر وہ سارے افسانے جو استعاراتی پردے میں اپنے عہد کی سفاکیوں کو سامنے لاتے ہیں، وجود میں نہ آتے۔مشکل یہ ہے کہ بعض جدید نقاد منصوبہ بند طریقے سے انور سجاد کے افسانے کو شاعری ثابت کرنا چاہتے ہیں اور پھر انھیں یہ کہنے کا موقع ملتا ہے کہ یہ افسانے اس معنی میں سماجی اور عصری نہیں ہیں جس معنی میں ترقی پسندوں نے سمجھا تھا۔جو افسانے بیماریوں پر لکھے گئے انھیں کس طرح اپنے عہد سے ماورا ثابت کیا جائے گا۔میں مانتا ہوں کہ بعض جملے اور حصّے ایسے ہیں جو انسانی دکھ کی علامت بن جاتے ہیں مگر انھیں اساس تو عصری زندگی ہی سے ملی ہے۔اس سلسلے میں وارث علوی کے تنقیدی رویّے کو آسانی سے رد نہیں کیا جاسکتا۔جدید افسانے سے ان کی شکایت کسی ترقی پسند نقاد کی شکایت نہیں ہے مگر یہ تو ایک باشعور اور صاحبِ نظر قاری کی نظر ہے کہ وہ واقعات و حادثات کی ایسی تجرید نہیں چاہتا کہ پہچان مشکل ہوجائے۔بلراج مین را سے زیادہ انھوں نے انور سجاد پر توجہ دی، اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ انور سجاد نے مین را کے مقابلے میں زیادہ لکھا۔انور سجاد جب اپنی دوسری تحریروں میں حکومت کے مظالم اور کراہتی ہوئی انسانیت کے حوالے دیتے ہیں تو یہ حوالے کیا کہتے ہیں، ہمارے بعض اہم نقادوں نے کبھی یہ ضرورت محسوس نہیں کی کہ ادبی تقاضوں کی پاسداری کے ساتھ بڑے سیاق میں ادب کو دیکھنا ضروری ہے۔انور سجاد نے اپنے اسلوب سے بحث کے دروازے کھول دیے۔کچھ لوگ انھیں غیر سماجی اور غیر سیاسی ثابت کرتے رہے اور کچھ لوگ ان ہی حقائق کا تقاضا کرتے رہے۔انور سجاد کے فکشن کو غیر سماجی ثابت کرنے کی کوشش ایک ردِعمل بھی تھی۔ایک وقت تھا کہ بہت کمزور افسانہ

نگاروں کو اسی بنیاد پر اہمیت دی گئی کہ ان کے یہاں نئے مسائل ہیں۔ انور سجاد نے ''افسانہ نگار اور جانب داری کا اعلان'' کے عنوان سے دو صفحے کا مضمون لکھا، یہ مضمون ''شب خون'' (دسمبر 1970) میں شائع ہوا۔ ستّر کی دہائی میں جدیدیت کا سب سے بڑا افسانہ نگار اس رویّے کو رد کر رہا تھا جسے جدیدیت فروغ دے رہی تھی۔ اس مضمون کو پڑھا تو گیا لیکن خاموشی اختیار کی گئی۔ انور سجاد کا یہ مضمون اور بلراج مین را کا مضمون ''تنبولا'' ایک ہی نقطۂ نظر سے لکھا گیا اور دونوں نے جدیدیت کے خالص ادب کے نظریے کو رد کیا۔ انور سجاد کو انتظار حسین افسانہ نگار سے زیادہ شاعر مانتے تھے۔ انور سجاد نے ان کا نام لیے بغیر اپنے ایک دوسرے مضمون ''میں اور میرا فن'' میں اس کا ذکر کیا ہے۔ انور سجاد اپنے مداحوں سے نہ تو خوش ہوئے اور نہ ہی معترضین سے ناراض، بہت صفائی کے ساتھ تمام آرا کو قبول کر لیا۔ ''شب خون'' میں شائع شدہ اس مضمون میں انور سجاد نے انتظار حسین سے بھی اپنا حساب بے باق کر لیا ہے۔ سارتر کی وجودیت اردو کی جدیدیت کو زیادہ راست نہیں آ سکتی تھی۔ سارتر صرف لکھنا ضروری نہیں سمجھتا تھا اس کے نزدیک ادیب ہونے کا مطلب سماجی ذمے داری کو بھی محسوس کرنا تھا۔ انور سجاد نے سارتر کے حوالے سے اسی سماجی ذمے داری کی یاد دلائی ہے۔ ان کا لہجہ نہایت سخت ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ستّر کی دہائی میں جدیدیت کی حمایت اور ترقی پسندی کو غیر ادبی قرار دینے کا سبب کیا تھا ادیب خود کو ڈرائنگ روم کا فرد تصور کر رہے تھے۔ انور سجاد نے اس اہم مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے انتظار حسین کے رویّے کی بھی گرفت کی ہے۔ انور سجاد سوال کرتے ہیں کہ آخر انتظار حسین صحافیوں کے قتل پر خاموش کیوں رہتے ہیں۔ عملی زندگی میں ان کی کوئی نظریاتی وابستگی نظر نہیں آتی۔ اب وقت آ گیا ہے کہ انور سجاد کے فکشن کو استعاراتی اور تجریدی ثابت کرنے کے بجائے اسے نئے سرے سے بڑھایا جائے۔

حواشی:

۱۔ افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، 2006، ص 101۔
۲۔ 'شعور' دہلی، مارچ 1978، ص 168۔
۳۔ جدید افسانہ اور اس کے مسائل، وارث علوی، ص 61۔

□□□

گوشۂ ڈاکٹر نریش

جوگندر پال

ڈاکٹر نریش: ایک اجمالی جائزہ

ڈاکٹر نریش! ڈاکٹر نریش سے ملنے سے پہلے میں یہ نام کئی سال سے سنتا چلا آ رہا تھا اور اس بالے سے نام کے ساتھ ناگزیر طور پر بھاری بھرکم 'دکتور' کا اکادمی اعزاز پڑھ کر مجھے معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی معصوم سا سر ایک بہت بڑے عمامہ کی لپیٹ میں دیکھ رہا ہوں۔

پھر یہ ہوا کہ رام لعل کی پہلی غیر مسلم اردو کانفرنس میں میرا ڈاکٹر نریش سے لکھنؤ میں ملنا ہو گیا۔ رام لعل ان دنوں بے حد مصروف تھا اور لطف کی بات ہے کہ اس دوران جب وہ اپنے دائیں ہاتھ میں بڑے چین سے سگریٹ لیے ستا رہا ہوتا، اس وقت بھی اس کا دایاں ہاتھ بدستور کانفرنس کے کسی نہایت اہم کام میں جٹا ہوتا۔ یہ دایاں ہاتھ ڈاکٹر نریش تھا، جو اپنے آپ کو یکسر بھول کر گویا رام لعل کے وجود کا ہی انگ بن کر کانفرنس کی دوڑ دھوپ میں لگا ہوا تھا اور اپنے اس باکمال انگ کی بدولت رام لعل کے چہرے میں خوب چمک دمک بھر آئی تھی۔

ڈاکٹر نریش واقعی مجھے بہت اچھا لگا، کھلا، کھلنڈرا اور کھرا۔ یہ تو نریش 'ٹھہرا' اور پھر اسی کانفرنس میں میں نے جب اسے باقاعدہ جمگھٹوں میں یا باقاعدہ اسٹیج سے باتیں کرتے ہوئے سنا تو اس کا چھوٹا سا نام آپ ہی آپ اتنی بڑی جسامت اختیار کر کے 'ڈاکٹر' کے عمامہ کے ہی نہیں اس کی قبا کی بھبن کے مناظر بھی پیش کرنے لگا۔

ڈاکٹر نریش بیک وقت کھلنڈرا اور سنجیدہ ہے ورنہ یہ باور کرنا دشوار ہو جائے کہ 31 کتابوں کا یہ مصنف بیک وقت تنقید اور تخلیق پر یکساں حاوی ہے۔ 1963 میں وہ جو ایک بار 'غمِ فردا' کی شعری دھن میں دیوانہ وار اپنے سفر پر نکل پڑا تو ناول، افسانہ، ڈرامہ، شعر اور تنقید کے مختلف

مقامات پر پڑاؤ ڈال کر یوں گزرتا گیا جیسے ان سبھی مقامات کی باشندگی اس کی فطرت کے عین مطابق ہو۔صرف یہی نہیں، بلکہ جہاں ایک زبان میں اسے ذرا زیادہ تھم جانے کا احساس ہونے لگا وہیں وہ ایک دوسری ہمشیرہ زبان کے دروازے پر الکھ جگالانے کے لیے آن کھڑا ہوا۔

ڈاکٹر نریش کی 31 کتابوں میں سے گیارہ اردو میں ہیں۔ بارہ ہندی میں اور آٹھ اس کی مادری زبان پنجابی میں۔کسی پنجابی کو پنجابی بولے بغیر یقین نہیں آتا کہ وہ اپنے سننے والے کے دل میں سمٹ آیا ہے،مگر اردو لکھے بغیر بھی وہ اسی گومگو میں مبتلا رہتا ہے۔ باقی رہ گئی ہندی،تو اس ضمن میں منٹو کا یہ کہنا بنیادی طور پر غلط نہیں کہ سوڈا لیمن مکسڈ کہہ لیں، یا لیمن سوڈا مکسڈ پینے کو وہی ایک شئے ملے گی۔اردو اور ہندی کے تعلق سے ڈاکٹر نریش بھی (صرف نریش لکھتے ہوئے بات بنتی ہے نہ صرف ڈاکٹر صاحب لکھتے ہوئے) شاید یہی سوچتا ہے، یا شاید صرف اتنا ہی فرق روا رکھتا ہے کہ ایک میں لیمن ذرا کم ہے اور سوڈا زیادہ۔ بہر حال ان سبھی لسانی ذائقوں سے بخوبی محظوظ ہو پانے کے باعث ڈاکٹر نریش کے تخلیقی امکانات کی کشادگی کا اسباب ہوا ہے۔اس کا فکشن یا شاعری پڑھتے ہوئے قاری کو کوئی ایسا مسئلہ درپیش نہیں ہوتا جو بعض لکھنے والے خالصیّت کا سہارا لے کر اپنے مصنوعی تحریری اہتمام سے کھڑا کر دیتے ہیں۔اس کے اسلوب کی کارگری میں اردو کے قیام، ہندی کے رَس جَس اور پنجابی کے کھُلا پن کا بڑا ہاتھ ہے اور اسی رعایت سے اس کے تخلیقی تناؤ کے نکات گوشت پوشت کی شناخت اختیار کیے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

پیٹر کی یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ تنقیدی استعداد کی بہتات سے تخلیقیت کی موت واقع ہوجاتی ہے،مگر کیا یہ حقیقت نہیں کہ اپنی تخلیقی کاوش میں بھی لکھنے والے کسی نہ کسی سطح پر اپنی تنقیدِ حیات ہی کا کوئی پہلو پیش کر رہے ہوتے ہیں۔ایسا نہ ہو تو ادب اور زندگی کی دوری سے ادب پارے اکادمی مشقوں میں گھُٹ کر رہ جائیں۔کسی تخلیق کار کا اصل مسئلہ دراصل تنقید سے بدکنا نہیں۔اسے اپنی تنقیدی ترجیحوں کے باوصف اپنی تحریر کے وارداتی بھرم کو بنائے رکھنا ہوتا ہے۔ عالمی ادب میں کئی ایسے بہت اچھے تخلیق کار گزرے ہیں جو بہت اچھے نقاد بھی تھے۔ادب میں فی الحقیقت کسی بھی دلیل کو کوئی کلیہ سمجھ کر تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ایک دفعہ جب میں نے ایک نوجوان افسانہ نگار اور شاعر کو رائے دی کہ وہ ایک ہی ادبی صنف میں طبع آزمائی کیا کرے تو اس کا یہ جواب مجھے غیر مناسب معلوم نہ ہوا کہ جب مجھے اپنی کوئی واردات اصلاً شعری لگتی ہے تو وہ خود بخود نظم میں ڈھلنے لگتی ہے۔اس نظم کا افسانہ بنا کر میں اس کی طبع زاد شکل کو کیوں مجروح کروں؟ اس اعتبار سے اگر ایک ہی ڈاکٹر نریش کے شاعر اور افسانہ نگار اور نقاد بھی ہونے سے اس کی بھرپور ترسیل ہو پائی

ہے تو اس کے اس عمل کو اس کی برتر مہم جوئی پر کیوں نہ محمول کیا جائے؟ اور تو اور میں تو جب اسے کوئی تقریر کرتے ہوئے بھی سن رہا ہوتا ہوں تو اس کے ساتھ سچائیوں کی کھوج میں شریک ہو جانے کے احساس سے نظمیہ کیفیات سے ہی سرشار ہونے لگتا ہوں۔

ڈاکٹر نریش کو بوجھ کو نہایت سبک کر لینے پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے اور سبک موضوعات کو وہ اتنا وزن عطا کر دیتا ہے کہ کیا مجال، ان کی اہمیت سے انکار ممکن ہو۔ اس قبیلے کے اہلِ کمال اپنی عبادت اور نیت کے باعث ہر جانا یا انجانا کام بڑی خوش اسلوبی سے انجام دے لیتے ہیں۔ پرانے زمانے میں اہلِ صفا کی یہ نوع اکثر دیکھنے میں آتی ہوگی۔ مگر آج کے اسپیشلسٹ کے دور میں صرف اسپیشلسٹ ہی مل پاتے ہیں، یعنی صرف ہاتھ یا کان ہی کان، یا ذہن ہی ذہن۔ پرانے اہلِ صفا کے مانند آج پورے کے پورے آدمی ہزار ڈھونڈنے پر بھی نہیں مل پاتے۔ ڈاکٹر نریش اسی شاذ قبیلے کا فرد ہے۔ وہ صرف اِس یا اُس فن کا ہی صناع نہیں بلکہ ساری زندگی کو فن کے مانند برتتا ہے، پورا آدمی ہے۔

قمر رئیس

ڈاکٹر نریش کے افسانوی سروکار

اردو میں مختصر افسانہ کی روایت نے ایک صدی پوری کر لی ہے۔ ہمارے یہاں طویل مختصر کہانیاں تو صدیوں سے رائج ہیں، لیکن مختصر افسانہ اپنے فنی لوازمات کے ساتھ مغرب سے ہی ماخوذ ہے۔ جس طرح شاعری میں جدید نظم کا تصور مغرب سے آیا، لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ شاعری کی طرح افسانہ نگاری میں بھی کوئی ایک سطح، ایک اسلوب، ایک معیار قائم نہیں ہو سکا۔ کہیں رومان پرستی کا تسلط ہے، کہیں گرم جوشیلے جذبات کی رہ نمائی ہے، کہیں سنسنی خیز واقعات کا دخل ہے اور کہیں ڈرامائیت حاوی ہے۔ اس کا بڑا سبب شاید یہ ہے کہ افسانہ کے قارئین بھی مختلف النوع سطح، معیار اور مذاق رکھتے ہیں جن کی بھرپائی کے لیے مختلف کردار کے رسالے شائع ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے تعلیم یافتہ افسانہ نگار مغرب کے مختصر افسانوں کے اعلا معیار اور فنی معیار سے آشنا نہ ہوں، لیکن اول تو اس معیار تک پہنچنا آسان نہیں دوسرے وہ جن رسائل اور قارئین کے لیے لکھتے ہیں ان کی ذہنی سطح، مذاق اور معیار کو بھی نظر انداز کرنا مشکل ہوتا ہے۔

تمہیداً یہ اس لیے عرض کیا کہ ڈاکٹر نریش کے افسانوں میں گرم جوشی والے جذبات اور ڈرامائی واقعات جو فوراً قاری کے تخیل کو گرفت میں لے لیتے ہیں شاذ و نادر نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا ایک اپنا فنی اسلوب ہے جس کے مدھم سُر سرگوشی کے انداز میں جو کہتے ہیں وہ دوسرے قلم کار گرم جذبات اور ڈرامائی وفور کی زبان میں بھی کہنے سے معذور رہتے ہیں۔

ڈاکٹر نریش کی بیشتر کہانیاں زندگی کا قاشیں ہیں جنھیں وہ ہنرمندی سے تراش لیتے ہیں۔ انتون چیخوف اس فن کا بے تاج بادشاہ مانا جاتا ہے۔ اس کے افسانوں میں عام زندگی کے معمولی

واقعات، انسانی رشتوں کی تابانی اور شدت سے غیر معمولی بن جاتے ہیں۔ اس طرح کہ قاری ان کی انوکھی ڈرامائیت میں گم ہو کر حیاتِ انسانی کے ان نازک پہلوؤں کو دریافت کرتا ہے جو دوسرے کے یہاں نظر نہیں آتے۔

مثلاً ان کی کہانی ''نفرت'' کو لیجیے۔ ایک آدمی مئے خوار اپنی بیوی ریکھا کی ڈانٹ پھٹکار سے بیزار ہے۔ مفلسی کی محرومیوں میں شراب نوشی پر جھگڑتی ہے۔ دونوں میں اکثر تکرار ہوتی ہے۔ شوہر بیوی پر ہاتھ اُٹھاتا ہے۔ اس کی کمسن بیٹی اس منظر سے خوفزدہ ہو جاتی ہے۔ شوہر اسے پیار سے گود میں اٹھالیتا ہے لیکن بیوی بچی کو چھین لے جاتی ہے۔ معاً اس بچی کا خیال اس کی سوچ اور برہمی کے رنگ کو بدل دیتا ہے۔ اس خوف سے کہ اس کی بیوی کہیں اپنا غصہ اس معصوم بچی پر نہ اتارے، وہ اندر سے یکسر بدل جاتا ہے۔

بظاہر یہ ایک سادی اور سپاٹ سی کہانی ہے۔ بڑی دھیمی فضا میں نمو پاتی ہے لیکن اس کے اندر انسانی جذبات کی کشمکش اور ایک بچی کی معصومیت کے احساس سے پیدا ہونے والی قلبی ماہیئت قاری کو دیر پا تاثر بخشتی ہے۔

نریش کی دوسری کہانیوں میں اسی سیدھی سادی زندگی کے بے کیف ادنیٰ واقعات سے دل میں رنگ بھرنے والی کہانی جنم لیتی ہے۔ ''صورت کی تلاش'' میں واحد متکلم ایک اجنبی شہر میں اچانک ایک نحیف ونزار فقیر سے ملتا ہے جو دسواں پاس ہے۔ نوکریاں بھی کرتا ہے لیکن اس لیے چھوڑ دیتا ہے کہ وہ کام اس کے ضمیر پر بوجھ بن جاتے ہیں۔ وہ بھیک مانگ کر گزارا کرتا ہے اور گزرتے ہوئے چہروں کو پڑھتا ہے۔ اسے ایسے چہرہ کی تلاش ہے جس پر اس کے پاک ضمیر کی جھلک ہو۔ جس کی آنکھوں میں اس کا شفاف دل جھانک رہا ہو، لیکن پانچ سالوں میں اسے ایک بھی ایسی صورت نظر نہیں آئی، یہاں بھی کہانی چپکے سے یہی کہتی ہے کہ ہم جس سسٹم میں جی رہے ہیں وہ انسانوں سے ان کی پاکیزگی اور معصومیت نچوڑ لیتا ہے۔

نریش کی بعض کہانیوں میں ایک ایسی مثبت تعمیری فکر طلوع ہوتی نظر آتی ہے جو انسانی زندگی، زمین اور ضمیر تینوں سے وفاداری کا دم بھرتی ہے۔ ایسی کہانیاں ملک وقوم کے حالات سے جڑنے کا پیغام دیتی ہیں۔ آج جب ہر شخص صرف اپنے مفادات، اپنی فلاح کے منصوبوں کا غلام ہے۔ یہ کہانیاں اس سے آگے قومی اور اجتماعی مفادات سے جڑ کر کچھ سوچنے کچھ کرنے کا حوصلہ دیتی ہیں۔ اسی طرح کی ایک کہانی ''وداع'' ہے جس میں جگموہن اور تارا کے کرداروں کو مثالی رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر نریش کی ایک دلکش کہانی ہے ''دنداسہ''۔ یہ جب شائع ہوئی تھی تو اہلِ نظر نے اس کو بڑی داد دی تھی۔ افسانہ نگار (واحد تکلم) پاکستان کے سفر سے واپس آ رہا ہے یہ اس کے سفر کی روداد ہے۔ نریش شاعر بھی ہیں اور وہ انسانی جذبات اور تخیل کے نازک پہلوؤں پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ پھر یہ کہ ہندی ادبیات کے پروفیسر ہو کر ساری زندگی انھوں نے اردو زبان و ادب اور اردو تہذیب کے گہوارہ میں بسر کی اور بنیادی طور پر اسی زبان کو تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اس لیے اس کے سیکولر کردار اور اس کی اعلا انسانی اقدار سے وہ ہمیشہ جڑے رہے۔ ان کی کم و بیش تمام کہانیوں میں انسان دوستی اور دردمندی کا احساس ہمہ گیر جہتوں کے ساتھ ملتا ہے۔ اس کہانی میں بھی نریش کی تخلیقی فکر کا یہ اسلوب صاف نظر آتا ہے۔

ریل کے ڈبہ میں کہانی کار کئی پاکستانی مسافروں سے ہم کلام ہوتا ہے۔ وہ رمضان کو یاد کرتا ہے جس سے ناگہانی طور پر پاکستان میں ملا تھا اور پھر اس کے گھر والوں نے جس گرم جوشی سے اس کا استقبال کیا تھا اسے ایک پل وہ فراموش نہیں کر سکا تھا۔ خلوص اور پیار محبت کے اس نشہ میں کھویا ہوا جب وہ وطن واپس آتا ہے تو کسٹم افسر کی بے دردی اور ظالمانہ برتاؤ اسے دکھی کر دیتے ہیں۔ وہ ایک معمولی سی چیز دنداسہ بھی لایا تھا جسے کسٹم افسر ضبط کر لیتا ہے۔ افسانہ نگار اس کے اس رویہ سے غصہ سے پاگل ہو جاتا ہے۔ وہ افسر کی بغل سے دنداسہ کا لفافہ چھین کر جوہڑ میں پھینک دیتا ہے اور کہتا ہے ''میں اسے نہیں لے جا سکتا تو آپ بھی اسے کیسے لے جا سکتے ہیں۔''

یہ ہے معصوم انسانی جذبات کے احترام کی شفاف کہانی جو قاری کو اس پورے نظام کی ستم کشی پر سوچنے کے لیے مجبور کرتی ہے۔ نریش کی ہر کہانی میں کوئی پیغام ضرور ہوتا ہے جو قاری کو انسانی جذبوں کی حرمت کا احساس دلاتا ہے اور ساری انسانیت کے دکھوں اور محرومیوں سے جوڑتا ہے۔

کرامت علی کرامت

ڈاکٹر نریش میری نظر میں

ایک تخلیقی فنکار اپنے گردوپیش کے اس ماحول سے بھی اثر قبول کرتا ہے جس میں وہ شب و روز سانسیں لیتا ہے اور اس عظیم ادبی روایت سے بھی۔ جس میں وہ اپنی تخلیقی بصیرت کا جوہر دکھاتا ہے۔ ڈاکٹر نریش ان معنوں میں خوش قسمت ہیں کہ ان کو پنجابی ادب وثقافت سے بھی استفادہ کرنے کا موقع ملا اور ہندی اور اردو کی دومتوازی ادبی لہروں سے بھی۔ ان کی تخلیقات نظم ونثر جہاں ایک طرف ہماری گنگا جمنی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہیں، تو وہیں عالمی ادب کے فیوض بھی ان کے یہاں بڑے تابناک انداز میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر نریش ہندی اور اردو دونوں میں بلند ادبی مقام رکھتے ہیں۔ مزے کی بات یہ ہے کہ وہ شاعری اور افسانہ نگاری، دونوں اصناف میں یکساں طور پر کامیاب ہیں۔ ایسے لوگ ہندستان بھر میں کتنے ہیں؟ پہلی بات یہ ہے کہ بہت کم لوگ ایسے ہیں جنھیں ہندی اور اردو دونوں زبانوں پر یکساں قدرت حاصل ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شاعری اور فکشن نگاری دو الگ الگ ذہنی رویوں کی متقاضی ہیں جن کا یکجا ہونا ایک مشکل امر ہے۔ لیکن ناممکن نہیں۔ ٹیگور اور پاسٹرناک کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ دو الگ الگ زبانوں کے تہذیبی اور ثقافتی تناظر میں یکساں کامیابی کے ساتھ خامہ فرسائی ڈاکٹر نریش جیسے ذہین وفطین فنکاروں کا حصہ ہے۔ اس میں شک وشبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

ڈاکٹر نریش کی غزلوں میں اردو کی عظیم روایت سے لے کر جدید شعری رجحانات تک کے تقریباً تمام پیچ وخم کی پاسداری پائی جاتی ہے۔ ان کی شاعری ''ذہن'' کی نہیں بلکہ ''دل'' کی شاعری ہے جو اپنے اندر ''از دل خیزد بر دل ریزد'' کی کیفیت رکھتی ہے۔ ان کا شعری اسلوب

نہایت صاف ستھرا اور پاکیزہ ہوتا ہے۔ان کا مفکرانہ لب ولہجہ زندگی کی بوقلمونی کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے نظر آتا ہے۔ جہاں تک ڈاکٹر نریش کی افسانہ نگاری کا تعلق ہے ان کا ہر افسانہ موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے ان کے دوسرے افسانے سے جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔انھوں نے اپنے افسانوں میں بیانیہ اسلوب سے لے کر تجریدی اور علامتی اندازِ بیان تک ہر طرح کی تکنیک کو اپنایا ہے۔جنسی ناآسودگی سے لے کر تقسیمِ ملک کے مضر اثرات اور ہندستانی عوام کی زبوں حالی تک کون سا موضوع ہے جو ان کے فن کی گرفت میں نہیں ہے؟

شاعری اور فکشن نگاری کی طرح اردو اور ہندی میں موصوف کے تنقیدی اور تحقیقی کارنامے بھی نہایت وقیع و بسیط ہیں جن سے صرفِ نظر کرنا ادبی غیر دیانت داری کے مترادف ہوگا۔غرض کہ ڈاکٹر نریش کی ادبی شخصیت کا ہر پہلو ''کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست'' کے مصداق ہے۔میں اس بات کو ڈاکٹر نریش کا بڑا کارنامہ سمجھتا ہوں کہ انھوں نے اپنے آپ کو کسی ''اِزم'' سے وابستہ نہ کر کے ہر طرح کی ادبی گروہ بندی سے ہمیشہ دامن بچانے کی کوشش کی۔اس سے ان کو عارضی طور پر نقصان تو پہنچتا ہے لیکن اس سے فائدہ اتنا ضرور ہوا ہے کہ ان کے ''اندر کا فنکار'' جاگ اٹھا ہے اور بالآخر دوامی قدروں کا علم بردار بن گیا ہے۔

امانی ندوی

ڈاکٹر نریش میری نظر میں

اگر پوچھا جائے کہ ہندستان میں تین درجن سے زائد اہم ادبی کتابوں کا مصنف پانچ کتابوں کا مترجم، 22 کتابوں کا شریکِ تصنیف، 12 اردو اکادمیوں اور ادبی اداروں سے انعام یافتہ، ہندستان گیر پیمانے کی متعدد سماجی وادبی انجمنوں کا رُکن وعہدے دار، بلند پایہ شاعر، ادیب، مقالہ نگار، افسانہ نگار، ناول نگار اور تنقید نگار کون ہے تو اس کا واحد جواب ہوگا۔ ''ڈاکٹر نریش''۔ آج میں اُسی آفتابِ نیم روز کو چراغ دکھانے کی سعیٔ لاحاصل کر رہا ہوں۔

ڈاکٹر نریش کی شخصیت بعض حیثیتوں سے کبیر داس سے بہت ملتی جلتی ہے۔ ہندو عوام کبیر داس کو ہندو سمجھتے تھے، جب کہ مسلمان عوام انھیں ہندو ماننے پر تیار نہیں تھے۔ ڈاکٹر نریش کو پنجابی والے پنجابی زبان کا اسکالر سمجھتے ہیں۔ ہندی والے ہندی کا بڑا وِدوان اور اردو والے اردو کا بلند پایہ قلم کار۔ ڈاکٹر نریش کی شخصیت بایں اعتبار بھی گنگا جمنی ہے کہ اگر انھوں نے ہندی میں فرسٹ ڈویژن سے ایم اے کا امتحان پاس کیا تو اردو میں بھی وہی مقام حاصل کیا۔ تحقیقی مقالہ کے لیے جو عنوان منتخب کیا اس میں بھی اردو اور ہندی کو شانہ بشانہ رکھا بلکہ اردو کو ہندی بریک گونہ فوقیت دی۔ آپ بھی سن لیں، ان کے تحقیقی مقالے کا عنوان ہے۔ ''جدید ہندی شاعری پر اردو کے اثرات''۔ اور اس سلسلے میں ایک دل چسپ بات یہ بھی ہے کہ جس ڈاکٹر نریش کو ہندستان کے پڑھے لکھے لوگ بالخصوص اردو داں عوام اردو کا ایک بلند پایہ ادیب وشاعر سمجھتے ہیں، وہ کسی کالج یا یونی ورسٹی میں اردو کا استاد نہیں بلکہ 1988 تک پنجاب یونی ورسٹی چنڈی گڑھ میں جدید ادبیات ہندی کا پروفیسر رہا۔ جون 1988 ہی میں یونی ورسٹی نے ان کی گوناگوں ادبی خدمات کو دیکھ کر ان کو

بھائی ویر سنگھ چیر پر ادبیاتِ جدیدہ کا پروفیسر مقرر کر دیا جس کا مقصد زبانوں کے ادب کا تقابلی مطالعہ کرنا اور تخلیق کاروں کو ذہنی طور پر ایک دوسرے کے قریب لانا ہے۔ اس منصب کو سنبھالنے کے بعد ڈاکٹر نریش نے مختلف النوع مفید کام انجام دیے جنھیں ہم ادبی سے زیادہ سماجی کہہ سکتے ہیں۔ ان کا بنیادی مقصد قومی یکجہتی کے تصور کو فروغ دینا ہے۔

مذہب کے سلسلے میں بھی ڈاکٹر نریش کی رواداری حیرت ناک اور قابل تحسین ہے۔ ان کے لیے یہ مصرعہ بہت برمحل نظر آتا ہے ؎

نہ ہندوم، نہ مسلمان، نہ کافرم نہ یہود

ویسے بھی ترقی پسند مصنفین عملی طور پر مذہب کے چکر میں نہیں پڑتے۔ وہ ہر مذہب کی قدر کرتے ہیں لیکن کسی خاص مذہب کی باضابطہ پیروی نہیں کرتے۔

مذہب کی بات نکلی ہے تو کہتا چلوں کہ پروگریسو رائٹرز ایسوسی ایشن آف انڈیا کے سکریٹری کی حیثیت سے ڈاکٹر نریش نے ترقی پسند مصنفین کے ذہن کو ایک نیا موڑ دینے کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> ''میں رسوم پرستی کو ناپسند لیکن روحانیت کی حمایت کرتا ہوں۔ ترقی پسند مصنفین خدا کے وجود سے انکار اور روحانیت کو خوف زدہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ ہندستان جیسے ملک میں مذہب سے الگ ہو کر ترقی پسندی کی جڑیں مضبوط نہیں ہو سکتیں، اس لیے کہ مذہب یہاں کے باشندوں کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے۔ میں نے اس پوائنٹ پر ترقی پسند مصنفین کو قائل کرنے کی حتی الامکان کوشش کی ہے اور انھوں نے روحانیت کی ضرورت و اہمیت کو بڑی حد تک تسلیم بھی کر لیا ہے۔''

ڈاکٹر نریش کا ادبی سفر ان کے مجموعۂ شعری ''غمِ فردا'' مطبوعہ 1964 سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد ان کی تخلیقات کا ایک سلسلۂ لامتناہی شروع ہو جاتا ہے (تخلیقات کا چارٹ الگ سے پیش کیا جائے گا) یوں تو ان کی تخلیقات اردو، ہندی، پنجابی اور انگریزی، چاروں زبانوں میں یکساں طور پر اہم اور وقیع ہیں، پھر بھی میرا اپنا اندازہ ہے کہ اردو تخلیقات میں وہ نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں۔ اردو سے انھیں والہانہ محبت ہے حالاں کہ بنیادی طور پر وہ اردو کے باضابطہ طالب علم کبھی نہیں رہے۔ ایک سوال کے جواب میں وہ خود کہتے ہیں :

> ''بچپن میں میری واحد معلّمہ میری ماں تھیں۔ میں نے روایتی انداز میں

کبھی باضابطہ طور پر اردو نہیں سیکھی۔''

کیا یہ حیرت کی بات نہیں کہ جس شخص نے کسی مدرسہ، اسکول یا کالج میں باضابطہ طور پر اردو نہیں سیکھی، اس کو اردو زبان وادب میں اتنا بلند مقام حاصل ہو جائے۔

ڈاکٹر نریش سے جب پوچھا گیا کہ وہ اردو کے اتنے طرفدار اور عاشقِ زار کیوں ہیں تو انھوں نے کہا :

> ''میں ہندستان جیسے طویل وعریض ملک میں مشترکہ تہذیب کو امن اور قومی یکجہتی کا ضامن سمجھتا ہوں۔ میرے خیال میں اردو ہندستان کی مشترکہ تہذیب کی بہترین نمائندہ ہے۔ اردو واحد زبان ہے جو پورے ہندستان میں کم وبیش ایک ہزار سال سے بولی اور سمجھی جارہی ہے۔ یہ خاص طور پر ہندو دھرم کی زبان ہے، نہ اسلام مذہب کی۔ اس زبان میں عصبیت، فرقہ بندی یا باہمی امتیازات کا کوئی شائبہ بھی نہیں ہے۔ اس زبان نے بالعموم پورے ملک، بالخصوص شمالی ہند میں اسلام، ہندو اِزم اور سکھ اِزم کی اشاعت میں یکساں طور پر ذرائع ابلاغ وترسیل کا کام انجام دیا ہے۔''

بھائی ویر سنگھ چیر کے چیئرمین بننے سے پہلے کی بات ہے۔ ایک مشاعرے میں ڈاکٹر نریش نے کہا تھا :

> ''پنجابی میری ماں ہے، ہندی میری بیوی ہے اور اردو میری محبوبہ ہے۔''

ڈاکٹر نریش کا خیال ہے کہ اختلاطِ السنہ ہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے ہندستانیوں کے قلب وذہن میں جذبۂ اتحاد پیدا کیا جاسکتا ہے اور اسی جذبۂ کے تحت موصوف کم وبیش تیس برسوں سے ہندستانی زبانوں بالخصوص اردو اور ہندی کے درمیان پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے اور ان کے مابین اتحادی کیفیت پیدا کرنے کی سعیٔ پیہم میں لگے ہوئے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ لسانی عصبیت اور کٹّر پن قومی یکجہتی کی راہ میں زبردست رکاوٹیں بنی ہوئی ہیں۔

ایک اعتبار سے ڈاکٹر نریش اور ڈاکٹر اقبال میں مجھے بڑی حد تک یکسانیت نظر آتی ہے۔ اقبال کو اس دورِ ترقی کے تکلفات بالکل پسند نہیں تھے۔ وہ سمجھتے تھے کہ غیر فطری تکلفات من وتو کے امتیازات کو جنم دیتے ہیں اور یہی امتیازات آگے چل کر تعصّبات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور یہ تعصّبات قومی، نسلی، وطنی، سیاسی، سماجی، اقتصادی، لسانی، مذہبی اور مسلکی، انفرادی اور اجتماعی ہر

طرح کے ہو سکتے ہیں۔ شاید اسی لیے علامہ اقبال اپنے تصور کی مدد سے عہدِ قدیم کی صبح و شام اور اس عہد کے لیے بے تکلف اور بے ریا انسانوں کو دیکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن تصور جب ان کا ساتھ نہیں دیتا تو وہ گردشِ ایّام سے پیچھے کی طرف لوٹنے کی درخواست کرتے ہیں۔ علامہ اقبال نے دنیائے تکلف سے کنارہ کشی کے رجحانات ''ہمالہ'' کے علاوہ ''ایک آرزو'' اور دوسری کئی نظموں میں پیش کیے ہیں۔

ڈاکٹر نریش نے بھی اپنی شعری اور نثری تخلیقات میں کئی جگہ اس قسم کے رجحانات پیش کیے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کچھ دہائیاں پہلے جب دیہاتوں میں مشترک کنبہ (Joint Family) کا رواج تھا، ہندستان باہمی اخوت و محبت کی دولت سے مالا مال تھا، نہ کوئی مذہبی اختلاف تھا اور نہ نسلی امتیاز۔ ہر شخص بھائی بھائی کی طرح آپس میں مل جل کر رہتا تھا لیکن عہدِ جدید بالخصوص شہری زندگی نے ہم سے یہ دولت چھین لی پھر بھی دیہات آج بھی نسبتاً بہت غنیمت ہے۔ اب ہم گردشِ ایام کو پیچھے لوٹنے پر مجبور تو نہیں کر سکتے۔ ہاں کبھی کبھی دل میں یہ خواہش ضرور پیدا ہوتی ہے کہ کسی گاؤں میں جا کر بس رہیں۔ موصوف کا یہ بھی خیال ہے کہ زیادہ سے زیادہ دولت، عزت، وقار اور مادی چمک دمک کے لالچ میں ہم اپنے مشترک کنبوں نیز بے تکلف اور بے تعصب ماحول کو چھوڑ کر شہروں میں آ بسے۔ اس کا اثر ہماری آنے والی نسلوں پر بہت برا پڑا اور سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ اس شہری چمک دمک میں ہم اپنی پہچان کھو بیٹھے۔ وہ کہتے ہیں ؎

شہر سے قد بڑھا لاؤ گے تم مگر
اے نریشؔ اپنی پہچان کھو آؤ گے

ڈکٹر نریش کو فنِ شاعری اور فنِ عروض پر بھی دسترس حاصل ہے۔ اس سلسلے میں ان کا زبردست کارنامہ پنجابی زبان میں فنِ عروض کی اولین باضابطہ کتاب ''غزل دار چناوِدھان'' (غزل کے اصول) کی تصنیف ہے۔ پروفیسر ایم این پوری کا بیان ہے کہ :

> ''ہندستانی پنجاب کی نسبت پاکستانی پنجاب میں باوزن غزلیں کہی جاتی ہیں۔ اس کا ایک بڑا سبب یہی ہے کہ پاکستانی پنجابی شعراء کے پاس اردو فارسی کا علمِ عروض ورثے کے طور پر موجود ہے جس سے انھیں غزل گوئی کی ابتدائی منزل ہی میں مناسب رہ نمائی حاصل ہو جاتی ہے۔''

موصوف کا یہ بیان بھی اپنی جگہ پر صحیح ہو سکتا ہے کہ ''غزل دار چناوِدھان'' لکھ کر ڈاکٹر نریش نے پنجابی زبان پر بڑا احسان کیا ہے لیکن راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ کتاب لکھ کر ڈاکٹر نریش نے

بالواسطہ اردو پر بہت بڑا احسان کیا ہے۔

ایک نثر نگار کی حیثیت سے بھی ڈاکٹر نریش نے انسان کے باہمی رشتوں کا گہرا نفسیاتی مطالعہ اور تجزیہ پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنی کئی تصانیف میں اس بات پر زور دیا ہے کہ انسان کے باہمی رشتوں کو مذہبی، تہذیبی، لسانی، جغرافیائی بنیادوں پر تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ مثال کے طور پر میں موصوف کے ایک بہت مشہور افسانہ ''تین بچے'' کو پیش کر سکتا ہوں جس کا ترجمہ انگریزی، فرانسیسی، جرمن، گجراتی، ہندی، پنجابی اور تیلگو زبانوں میں ہو چکا ہے۔ اس افسانہ میں انھوں نے تین مسلمان بچوں کی کہانی لکھی ہے۔ ان بچوں کے معصوم اذہان میں بچپن ہی سے ہندوؤں سے نفرت کے جذبات بھر دیے گئے تھے لیکن انجام کار حالات نے انھیں بے یار و مددگار بنا کر ایک اجنبی ہندو کے ہاتھوں میں ڈال دیا، جس نے پدرانہ شفقت کے ساتھ ان کی پرورش و پرداخت کی۔

ڈاکٹر نریش کی شہرت بعض غیر ممالک میں بھی ہے۔ چناں چہ میرے علم کے مطابق پہلی بار انھوں نے 1964 میں پاکستان والوں کی دعوت پر وہاں کا ادبی سفر کیا اور اس سفر میں انھوں نے مسلسل کئی مشاعروں میں شرکت کی۔ دوسرا علمی و ادبی سفر انھوں نے 1985 میں انگلینڈ کا کیا انجمن ترقی پسند مصنفین کی انٹرنیشنل کانفرنس میں شرکت کرنے کے لیے۔ ڈاکٹر نریش درجنوں علمی و ادبی انجمنوں اور اداروں سے وابستہ ہیں اور رہ چکے ہیں۔

❀❀❀

عبدالمتین جامی

ڈاکٹر نریش کی افسانہ نگاری

علامتی اور تجریدی افسانوں کے دور کے بعد ہماری افسانہ نگاری نے نئی کروٹ لی اور نفسیاتی افسانوں کی مقبولیت کا دور شروع ہوا۔ اس دور میں چند ہی ایسے چہرے نظر آئے جنھوں نے اپنے منفرد اسلوب کے باعث اپنی شناخت بنائی اور اپنا لوہا منوالیا۔ ایسے ہی چند گنے چنے افسانہ نگاروں میں ڈاکٹر نریش کا شمار کیا جاتا ہے، جنھوں نے جدید علامتی انداز کو کلیتہ ترک نہ کرتے ہوئے بھی انسانی نفسیات کی پر پیچ گتھیوں کو سلجھانے میں اپنا سارا زور صرف کیا۔ لیکن چوں کہ جدید طرزِ زندگی کی تیز رفتاری کے سبب نفسیات کی گتھیوں کی نشان دہی کافی ہے اور اسے سلجھانے کی فرصت کسی کو بھی نہیں، اس لیے ایک نفسیاتی افسانہ نگار اب سماج کا معالج نہیں بن پاتا اور نہ ہی اس کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ اس سلسلے میں خود ڈاکٹر نریش کا یہ قول قابل توجہ ہے کہ ٹرانزیشن کا یہ دور ضرورت سے زیادہ طویل ہوگیا ہے۔ اس لیے آج کے افسانہ نگار سے یہ امید نہیں کی جانی چاہیے کہ وہ ایک زندگی یا ماحول کا مکمل احاطہ کر کے کسی ایسے پلاٹ کا تانا بانا بنے گا جو مرض کی تشخیص بھی کرے اور مرض کا علاج بھی۔ مصروف زندگی کے اس سائنٹیفک دور میں مرض کی نشان دہی بہت کافی ہے۔''

ڈاکٹر نریش نے اپنے افسانوں میں جدید انسانی رشتوں کی شکست وریخت کے علاوہ ماضی کی سنہری یادوں کو سمیٹ کر چند لمحوں کے لیے اپنی بے نور زندگی میں تابنا کی پیدا کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا دائرہ ان کی اپنی ذات سے نکل کر کائنات کا احاطہ کر لیتا ہے۔ جدید طرز حیات کی بے شمار الجھنوں سے پریشان ہو کر وہ اپنے ماضی کی طرف لوٹ جانا چاہتے

ہیں۔وہ اپنے کرداروں کے ظاہری مسائل سے الجھتے ہوئے بھی معنوی اعتبار سے ان کے ذہنی تناؤ اور انتشار کا قریب سے مشاہدہ کرتے ہیں۔موجودہ سائنسی دور کی چکاچوند میں بھی انسان دوستی اور ہیومنزم کے بغیر تکمیل و تطہیرِ فن ممکن نہیں۔لہٰذا ان بچوں کی معصوم محبت، مامتا کی چھانو، حتیٰ کہ ازدواجی زندگی کے اس خاص لمحہ میں جب کہ من تو شدم تو من شدی کا تجربہ ہوتا ہے، ہیومنزم کے اسی پہلو کو دریافت کر لیتے ہیں۔ان کے افسانوں کے مطالعہ کے دوران کبھی کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کسی خاص لمحہ کی مصوری کرتے ہوئے اپنے خیالات کے کینوس پر ذہن کے برش کو ان سمتوں کی طرف بھی موڑ رہے ہوں جنھیں ہمارا رجعت پسند سماج آسانی سے قبول نہیں کر سکتا۔

میں نے ڈاکٹر نریش کے افسانوں میں ماضی کی طرف مراجعت کی بابت جو بات کہی ہے وہ کبھی کبھی نوسٹیلجا (Nostalga) کی شکل اختیار کر لیتی ہے مثلاً انھیں کے افسانوں کے چند جملے ملاحظہ فرمائیے:

(1) چاہتا ہوں آج تم جی بھر کر باتیں کرو اور میں سنتا رہوں۔تھوڑی دیر انھیں لمحات میں جینا چاہتا ہوں جو پنکھ لگا کر اڑ گئے ہیں۔(خوشبو کا سفر)

(2) مکئی کی روٹیاں کھاتے کھاتے ان لمحوں کو پکڑ لینا چاہتا ہوں جو آج اچانک مل گئے ہیں۔لمحے بندھ نہیں پاتے اڑ جاتے ہیں۔کبھی زبیدہ کو لے کر پیپل کی گھنی شاخوں کے سائے میں بیٹھ کر دوڑتے ہوئے لمحوں کو پکڑنا چاہتا ہوں۔(کھلی آنکھیں)

ڈاکٹر نریش غالباً اپنے ان چبھتے ہوئے جملوں سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ وہ موجودہ دور کی کریہہ المنظری سے اُکتا کر ماضی کی ان سنہری وادیوں میں اپنی ذات کی تلاش میں سرگرداں ہیں جہاں محبت تھی، جذبات کی قدر و منزلت تھی اور اعلا انسانی اقدار اپنے عروج پر جلوہ ریز تھے۔ اگر وہ سنہرے لمحے ہماری زندگی میں پھر سے لوٹ آئیں تو شاید ہمیں کچھ سکون نصیب ہو جو آج کے دور میں عنقا ہے۔ڈاکٹر نریش کے تقریباً ہر افسانے میں فلیش بیک ٹیکنک (Flash Back Technique) کا استعمال کیا گیا ہے۔اپنے حال سے انحراف کر کے ماضی کی طرف لوٹنے اور پھر ''واپسی'' زہر فند ہو یا ''گھر کا سکھ'' وہ ''ننھے ہاتھوں کا لمس ہو'' ''پان کا نشان'' ''خوشبو کا سفر'' ہو یا ''گائتری بنام کلمہ'' ہر جگہ فلیش بیک ٹیکنک کا سہارا لیتے ہیں اور اپنی کوشش میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

ڈاکٹر موصوف کا افسانہ ''کھلی آنکھیں'' لیجیے جو نہایت دل چسپ ہے۔

کالج کا امتحان ہو رہا ہے۔پروفیسر صاحب اپنی کرسی پر بیٹھے ہوئے ہیں۔بظاہر ان کی آنکھیں

امتحان دیتے ہوئے طلبہ پر مرکوز ہیں۔ مگر ذہن ماضی کی بھول بھلیوں اور کچھ سنہرے لمحات کی تلاش میں مصروف ہے۔ طلبہ کی نگاہ میں ان کے پروفیسر صاحب بڑی دل چسپی سے اپنی ڈیوٹی بجالاتے ہیں مگر خود ''سدھا'' ''اوشا'' ''سریندر'' زبیدہ'' ''سفینہ'' جیسی خوبصورت لڑکیوں کی سنہری زلفوں کی یاد میں الجھ کر رہ گئے ہیں جو خود ان کی طالب علمی کے دور میں ان سے ملتی تھیں۔ ڈاکٹر نریش کا بیانیہ ایک ایسا رومان پرور ماحول بنا دیتا ہے کہ ان کا قاری بھی امتحان کے ہال کے خشک ماحول کو چند لمحوں کے لیے بھول جاتا ہے۔ اس طرح امتحان ختم ہوجاتا ہے اور پروفیسر صاحب خود بھی ماضی سے اپنے حال کی جانب لوٹ آتے ہیں۔ امتحان کی کاپیاں سمیٹ کر جب وہ ہال سے نکلتے ہیں تو طلبہ کے کہے ہوئے یہ جملے ان کے کانوں میں گونجتے ہیں۔ ''یار آج تو پروفیسر صاحب بہت ہی وجیلنٹ رہے۔ ایک منٹ کے لیے آنکھ نہیں جھپکی۔ جیب سے کاغذ نکالنے کا حوصلہ ہی نہیں ہوا۔

ٹیگور نے اپنے افسانوں کے تعلق سے کہا تھا:

ہے کتنی مختصر سی بات — یہ چھوٹے چھوٹے واقعات
ہے درد و غم سے پر وقار — یہ زندگی کا کاروبار
نہ فکر ہے عمیق تر — نصیحتیں ہیں معتبر
یہ سب کے گھر کی بات ہے — غموں کو بھی ثبات ہے
جو ختم ہو کے بھی لگے — سبھی ادھورے رہ گئے

ٹیگور نے اپنی نظم ''سونارتوری'' میں اپنے افسانوں کے تعلق سے انھیں خیالات کا اظہار کیا تھا۔ وہ اپنے تقریباً ڈھائی تین سو افسانوں میں اپنے ہی وضع کردہ ان اصولوں پر کاربند ہیں۔ ان کی تمام کہانیوں میں یا تو چھوٹے چھوٹے بچوں کی معصومیت کارفرما نظر آتی ہے یا گاؤں کے بھولے بھالے انسانوں کی نفسیاتی کشمکش۔ انھوں نے افسانہ گوئی میں کہیں بھی لمبے چوڑے بیانات کا سہارا نہیں لیا۔ سیدھی سادی زندگی کو سیدھے سادے الفاظ میں پیش کردیا ہے۔ ان کا قاری ہر لمحہ کسی بڑے انہونی واقعہ کا منتظر رہتا ہے مگر اختتام پر ایک آہ کے سوا اسے کچھ بھی نہیں ملتا۔ افسانے کے اختتام پر ایک آدھ تیکھا جملہ ایسا ضرور مل جاتا ہے جو کسی بھی شخص کے ذہن کو جھنجھوڑ کر رکھ دینے کے لیے کافی ہے۔ ٹیگور کا یہ اسلوب شاذ و نادر ہی کہیں اور دیکھنے کو ملتا ہے۔

البتہ ڈاکٹر نریش کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے نہ جانے کیوں مجھے ایسا محسوس ہونے لگا کہ انھوں نے غیر شعوری اور غیر ارادی طور پر ٹیگور کے اسلوب کو اپنا لیا ہے۔ مگر ڈاکٹر صاحب کے انداز بیان میں ایک طرح کی انفرادیت ضرور نظر آتی ہے، جس سے ان کے افسانے ٹیگور کے

افسانوں سے الگ تھلگ معلوم ہوتے ہیں۔مثلاً ٹیگور کے افسانوں میں ننھے ننھے معصوم بچوں کے بھولے پن کا تذکرہ بڑی چابک دستی سے کیا گیا ہے۔مگر موضوع کے اعتبار سے اس وقت کے معاشرتی اور ثقافتی پس منظر کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا۔ڈاکٹر نریش نے بھی عہدِ جدید کی معاشرتی و ثقافتی اور سیاسی صورت حال کے پیشِ نظر طفلانِ بے پروا کی نفسیاتی گتھیوں کو بڑے ہی دلکش پیرائے میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔البتہ ان گتھیوں کو سلجھانے کی ذمے داری اپنے قارئین کے ذمے چھوڑ دی ہے۔

مثلاً افسانوی مجموعہ ''ننھے ہاتھوں کا لمس'' میں شامل شدہ افسانہ ''پان کا نشان'' ہی کو لیجیے۔ یہ ایک ایسی معصوم لڑکی کی داستانِ محبت ہے جس کی نظر میں شادی ہی محبت کی معراج ہے۔مگر ہیرو کی نظر میں شادی جسم کا مذہب ہے، دل کا نہیں۔شادی سے جسم کا بندھن اٹوٹ ہو جاتا ہے جب کہ محبت ایک لازوال شے ہے۔محبت ہو جانے سے شادی کرنی ضروری نہیں ہو جاتی۔

اس افسانے کے ذریعے افسانہ نگار خود اپنے خیالات و نظریات کا ہی اظہار کرنا چاہتا ہے مگر ہیرو کی زبانی۔پورے افسانے میں ہیرو خود اپنی نفسیاتی گتھیوں میں الجھتا نظر آتا ہے۔بظاہر قاری از اول تا آخر کسی انہونی واقعہ کے انتظار میں رہتا ہے لیکن نتیجہ کچھ بھی نہیں نکلتا۔ہیرو کو ہمیشہ پان کے نشان والے خط کا انتظار رہتا ہے جیسے اس کی محبوبہ بھیجتی رہتی ہے۔لیکن جب ہیرو نے ہی اسے شادی اور محبت کا فرق سمجھا دیا تو خطوط کا سلسلہ منقطع ہو گیا۔ہیرو کو پھر بھی خطوط کا انتظار رہتا ہے۔عرصۂ دراز کے بعد اچانک اس لڑکی کا خط ملتا ہے تو اس وقت ہیرو دم بخود رہ جاتا ہے۔افسانہ نگار اس وقت اپنے فن کے عروج پر نظر آتا ہے جب وہ لکھتا ہے ''اور میں سالہا سال ایسے لفافے کو ترس کر اب اسے موصول کرنے کی تمام امیدیں کھو چکا ہوں۔آج عجیب سا لگ رہا ہے۔میری انگلیاں اسے کھولتے ہوئے جھجک رہی ہیں اور لفافہ ہاتھوں میں کانپ رہا ہے۔''

''بس پھر جو اسے دیکھا'' میں کہانی ایک ٹیلی فون سے شروع ہوتی ہے۔فون تھا ہیرو کی پرانی محبوبہ کا، جس نے اپنے ہیرو سے ملاقات کی خواہش ظاہر کی تھی۔ہیرو اس سے ملنے کے لیے نکل پڑتا ہے۔مگر جب اسے دیکھتا ہے تو اس کے حواس گم ہو جاتے ہیں کیوں کہ وہ لڑکی یعنی آرتی اپنے شوہر کے ساتھ محوِ سفر تھی۔کہانی بس اتنی سی ہے مگر اس درمیان ہیرو کے وارداتِ قلبی کو پورے افسانے میں خوبصورت انداز میں رقم کیا گیا ہے۔قدرتی مناظر کی عکاسی کرتا ہوا افسانہ نگار ڈھلتے ہوئے سورج کے ساتھ ساتھ خود ہیرو کے دل کی کیفیت کو یوں بیان کرتا ہے:

''رات تو نہیں ہوئی لیکن سورج گہنا گیا ہے۔ابھی تھوڑی دیر میں بس کی

بتیاں جلا دی جائیں گی۔ ورنہ اندھیرے میں تو اکسیڈنٹ ہونے کا خطرہ ہے۔''

جب آرتی اپنے شوہر کے ساتھ گاڑی سے اتر کر جانے لگتی ہے تو افسانہ نگار ہیرو کے دل کی کیفیت کو اس طرح بیان کرتا ہے۔ ''مجھے محسوس ہو رہا ہے جیسے کسی نے میرا سینہ چیر کر اپنے دونوں ہاتھ کلیجے میں گھسا دیے ہیں اور وہ بوجھل ہاتھ میرے دل کو دبوچ رہے ہیں۔''

مذکورہ افسانے کا یہی آخری جملہ قاری کے دل کو مسوس کر رکھ دیتا ہے اور اس کے دل سے خود بخود ایک آہ نکل جاتی ہے۔

''خوشبو کا سفر'' اسی نوعیت کا افسانہ ہے، جس میں ایک ناکام عاشق کی کہانی منفرد انداز میں بیان کی گئی ہے۔ کیرتی اس کی ہیروئن ہے، جسے وہ شہر کی اعلا تعلیم یافتہ لڑکیوں پر ترجیح دیتا ہے۔ اس سے ملاقات کی غرض سے وہ سائیکل پر سوار ہو کر جانے لگتا ہے۔ منزلِ مقصود یعنی کیرتی کی سسرال جا کر اس سے کچھ بات چیت کرنا چاہتا ہے۔ مگر اس کی ساس اور نند کی موجودگی میں کچھ کہہ نہیں سکتا۔ اپنے دل کی بات کو دل ہی میں پوشیدہ رکھ کر ناکام واپس ہوتا ہے۔ افسانے کے اختتام پر افسانہ نگار تحریر کرتا ہے:

''اسے محسوس ہوا کہ یہ بھرا پرا گاؤں ایک مقبرہ ہے جس میں کیرتی دفنا دی گئی ہے اور مرحوم کیرتی کے آس پاس بھوت پریت رہتے ہیں۔''

یہ پڑھ کر قارئین کے دل میں ایک ٹیس سی اٹھتی ہے۔ یہی کرب افسانے کی معراج ہے۔ یہ افسانہ نویس کے قلم کی جادوگری ہے۔ یہیں آ کر ٹیگور کے افسانوں کے ساتھ ڈاکٹر نریش کے افسانے ہم آغوش ہوتے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر نریش کے افسانوں کا یہی اسلوب ان کو ٹیگور کے افسانوں سے قریب تر کر دیتا ہے۔

تقسیمِ ملک سے لے کر آج تک فسادات کے موضوع پر اردو میں بہت سے اچھے افسانے لکھے جا چکے ہیں۔ ابھی حال میں سید ظفر ہاشمی (مدیر گلبن) کے افسانوی مجموعہ ''عجیب بات ہے'' میں فسادات کے موضوع پر کئی عمدہ افسانے شامل ہیں۔ ان میں انسانی نفسیات کو سمجھنے کی جا بجا کوشش کی گئی ہے۔ ڈاکٹر نریش کے یہاں بھی اس موضوع پر کئی افسانے ہیں۔ لیکن جو بات ڈاکٹر نریش کو دیگر افسانہ نویسوں کے مقابلے میں انفرادیت بخشتی ہے وہ ہے تقسیمِ ہند کے موقع پر رونما ہونے والے فسادات کے بعد ٹوٹے ہوئے دلوں کو جوڑنے کی کوشش۔ جغرافیائی اعتبار سے تو

ملک کی تقسیم ہوگئی لیکن درحقیقت انسانی جذبات کوٹکڑوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔آج بھی اگر کوئی غیر مسلم پاکستان جاتا ہے تو اسے وہاں کے لوگ خصوصاً اس کے پڑوسی مسلمان اس طرح محبت سے پیش آتے ہیں جیسے وہ ان کا اپنا بھائی بھتیجا یا بھانجہ ہو۔دراصل عوام نے اس سیاسی تقسیم کو دل سے قبول نہیں کیا ہے۔یعنی وہ سمجھتے ہیں کہ جو کچھ ہوا وہ محض ایک حادثہ تھا ایک وقتی انقلاب تھا۔

دنداسہ، بند دروازہ، تین بچے وغیرہ اس طرح کے افسانوں کے زمرے میں آتے ہیں۔ڈاکٹر موصوف نے تقریباً ہر افسانے میں کہانی کی نفسیاتی کیفیت کو خود اپنی طرف موڑنے کی کوشش کی ہے۔یعنی ''جو دل پہ گذرتی ہے رقم کرتے رہیں گے'' پر عمل پیرا نظر آتے ہیں۔

فرقہ وارانہ فسادات کے موضوع پر مبنی ایک افسانہ ''فساد'' حقیقت بیانی کا خوبصورت نمونہ ہے، جس میں ہندوؤں اور سکھوں کے درمیان ہونے والے ایک فرقہ وارانہ تصادم کو بڑے دلکش انداز میں پیش کیا گیا ہے۔وہ اس کہانی سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ فرقہ وارانہ فسادات کرانے والے اشخاص دراصل کسی ایک فرقہ سے متعلق نہیں ہوتے۔چھوٹی چھوٹی باتوں سے شروع ہوکر بڑے بڑے فسادات رونما ہوجاتے ہیں۔سینکڑوں آدمی مرتے ہیں یا زخمی ہوتے ہیں۔سبھی اپنے اپنے مذاہب کے تحفظ کے بہانے کٹ مرتے ہیں مگر حقیقتاً کسی بھی مذہب کو کوئی خطرہ کبھی نہیں ہوتا۔دراصل فسادات کرنے والے لوگوں پر ایک جنون سوار ہوتا ہے۔جب جنون ختم ہوجاتا ہے تو سب اپنی اپنی بغلیں جھانکنے لگتے ہیں۔سمجھداری کا فقدان ہی ہر طرح کے فسادات کی جڑ ہے۔در حقیقت غیر سماجی عناصر کو ہی ان فسادات سے فائدہ پہنچتا ہے۔مثلاً ڈاکٹر نریش کے ایک افسانے میں دو شرابیوں کی تکرار کے نتیجے میں بڑا فساد کھڑا ہوگیا۔دو شرابی اتفاق سے ہندو اور سکھ تھے جو آخر میں آپس میں گلے مل گئے مگر فساد بدستور جاری رہا۔پولس کی گولیاں چلتی رہیں۔زخمیوں کی چیخ و پکار سے فضا مسموم ہوتی رہی۔دکانیں جلتی رہیں۔انسانیت سسکتی رہی۔

ڈاکٹر نریش نے اس منظر کو اس طرح پیش کیا ہے ''گلی کی خاموشی''، گلی کا سکوت، باہر کے شور وغل اور پولس گاڑیوں کی شوں شوں سے گونج اٹھا تھا اور محلے کے مکانوں کی چھتیں انسانی سروں سے بھرتی جارہی تھیں۔''

یوں تو ڈاکٹر نریش کے بیشتر افسانے علامتی اور نفسیاتی اسلوب کے ملے جلے آہنگ کے حامل ہوتے ہیں لیکن جدید انداز کے تجریدی افسانوں کی بھی ان کے یہاں کمی نہیں۔''شکست'' ''پگھلی ہوئی تارکول''، کھلی آنکھیں، ''کینوس کا بھوت''، ''چاندی کی گھنٹیاں'' وغیرہ افسانے اسی قسم کے افسانوں کے زمرے میں آتے ہیں۔علاوہ ازیں موصوف کے افسانوں میں کہیں کہیں

انشاء پردازی کا رجحان بھی نظر آتا ہے۔ اندازِ بیان کی ندرت اور شگفتگی ان کی انشاء پردازی کو چار چاند لگا دیتی ہے۔ ان کے افسانوں سے چند جملے بطورِ نمونہ درج ذیل کر رہا ہوں:

''ملے تو بتاؤں، تلاش کر رہا ہوں کہ کوئی صورت تو ایسی دکھائی دے جائے جس کے چہرے پر اس کے پاک ضمیر کی جھلک ہو۔ جس کی آنکھوں سے اس کا شفاف دل جھانک رہا ہو..... لیکن پچھلے پانچ سالوں میں تو ایک بھی ایسی صورت نہیں دیکھ سکا ہوں۔ آگے بھی دیکھ سکوں گا، اس کی امید ذرا کم ہے۔ لیکن یہ جنون ہے کہ تلاش سے باز نہیں آئے گا۔''

''مجھے لگا جیسے سمندر منتھن ہو رہا ہے۔ زہر ابھر رہا ہے۔ تمام دیوتا مل کر بھی اسے بچانے سے معذور ہیں اور بھگوان شنکر غائب ہیں۔ کہیں ان کی جھلک، ان کا سایہ، ان کا عکس بھی دکھائی نہیں دے رہا ہے''۔

(صورت کی تلاش)

''مندر زمین میں دھنستے دھنستے روپوش ہو رہا ہے۔ مجھے محسوس ہو رہا ہے کہ میں مندر کے نیچے بیٹھا ہوں، دب رہا ہوں، دبتا جا رہا ہوں، چاندی کی گھنٹیاں بھی مٹی میں دب گئی ہیں۔ اب ان کی آواز کبھی نہیں سنی جا سکتی۔''

(چاندی کی گھنٹیاں)

اگر الفاظ کے خوبصورت پھولوں کو خیالات کی لڑی میں پرو کر ایک ہار بنا کر پیش کرنے کا نام شاعری ہے تو ڈاکٹر نریش کے افسانوں کو شاعری کا درجہ بھی دیا جا سکتا ہے۔ موصوف جیسے اپنی نثری نظموں سے شعر و شاعری کی صنف کو ایک نئی سمت دینے کے لیے کوشاں ہیں۔

دراصل ان کے افسانوں میں کہیں کہیں ایسے خوبصورت جملے مل جاتے ہیں جنھیں اگر سلیقے سے پڑھا جائے تو شاعری کا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

یہ ''بے چارگی کا بھوت
جو کاٹ کھانے کو بے قرار
میری طرف بڑھ رہا تھا
لیکن اس کی پریشانی
میرے لیے ناقابلِ برداشت تھی
میں نے مسکرا کر کہا

''تم ڈر گئیں؟ یہ تو کینوس کا بھوت ہے'' (کینوس کا بھوت)

اگر چہ ڈاکٹر نریش کے بعض افسانوں میں پلاٹ کی نشاندہی ممکن نہیں پھر بھی ان افسانوں میں بکھرے ہوئے خیالات کے تانے بانے بن کر افسانے کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش ضرور پائی جاتی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ایسے افسانوں میں پلاٹ نہ ہونے کے باوجود افسانوں کے دیگر لوازم ضرور پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر نریش کا قاری کہیں بھی بوریت کے احساس سے دوچار نہیں ہوتا۔ شروع سے اخیر تک قاری کی پیاس برقرار رہتی ہے۔ یہی افسانہ نگاری کی کامیابی کی دلیل ہے۔

خودکلامی جو جدید تجریدی افسانوں کا اہم جزو ہے، ڈاکٹر نریش کے افسانوں میں جا بجا پائی جاتی ہے۔ یہ خودکلامی ایک شخص کی جھنجھلاہٹ ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ایک شخص اگر اپنے اردگرد کے ماحول کے ساتھ خود کو ہم آہنگ نہیں کر پاتا تو فطرتاً اس کے اندر جھنجھلاہٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس جھنجھلاہٹ کے ردِّعمل کے طور پر دل کی بھڑاس نکالنے کی غرض سے وہ خودکلامی کا سہارا لیتا ہے۔ عہد جدید کا تقریباً ہر آدمی اس قسم کے جذبے کا شکار ہے۔ اس طرح ڈاکٹر نریش اپنے عہد کے ان فنکاروں کی نمائندگی کرتے ہیں جو بے یقینی، بے چارگی، لاسمتی اور مسموم فضا سے بیزار ہیں۔ خود کلامی کے چند نمونے ملاحظہ فرمایئے:

(1) کہے گا بھی کون؟ یہ تنہائی کاٹنے لگی ہے۔ خود سے بھی ڈرنے لگا ہوں۔ وقت کی رفتار تھم سی گئی ہے۔ گھڑی کی سوئیاں تو سرکتی ہیں لیکن وقت نہیں چل رہا ہے۔ رک گیا ہے۔ تنہائی بوجھ بن گئی ہے۔ (دستک)

(2) آخر یہ کیا ہے؟ زندگی کی جن منزلوں کو میں پکار رہا ہوں۔ انھیں سرکی ہوئی منزلوں کی طرف میرے پاؤں لوٹنے لگے ہیں۔ زندگی میں بہت کچھ پایا ہے۔ بہت کچھ کھویا ہے۔ بہت سہا ہے۔ بہت جھیلا ہے۔ کیا ابھی کوئی تمنا باقی ہے؟ (شکست)

غرض کہ ڈاکٹر نریش کی افسانہ نگاری ہم کو بیک وقت شاعری کے روح پرور ماحول سے لے کر انشائیہ کے خواب آور ماحول تک اور پھر وہاں سے ہم کو خود اپنے اردگرد کے بنتے بگڑتے ماحول کی سیر کراتے ہوئے ایک عجیب کیف آگیں سرور سے ہمکنار کرتی ہے۔ ان کے اندازِ تحریر کی یہی نیرنگیاں ان کو اپنے دیگر ہم عصر افسانہ نگاروں سے الگ مقام عطا کرتی ہیں۔

آر.ڈی.شرما تاثیر

ڈاکٹر نریش بہ طورِ افسانہ نگار
ایک مختصر جائزہ

ڈاکٹر نریش کی ادبی شخصیت مختلف جہات کی حامل ہے۔ان میں سے ہر جہت اہم ہے رخشندہ وتابندہ ہے۔ایک معلّم اور ایک محقق کے طور پر انھوں نے اپنا لوہا منوایا ہے۔تخلیق کار کے طور پر شعری اور نثری دونوں میدانوں میں قابلِ رشک کامیابی کے ساتھ اپنے جھنڈے گاڑے ہیں۔سب سے حیران کن بات یہ ہے کہ انھوں نے شمالی ہند کی تین بڑی زبانوں میں اردو، ہندی اور پنجابی کے علاوہ انگریزی میں بھی لکھا ہے اور کامیابی سے لکھا ہے۔

ڈاکٹر نریش کے افسانوں کے تجزیے کے لیے ہم ان کے دو مجموعوں 'بند دروازہ' اور 'ننھے ہاتھوں کا لمس' سے استفادہ کرر ہے ہیں۔ہمیں یہ اعتراف ہے کہ تخلیقی عمل قاعدے کلّیوں کی گرفت میں نہیں آتا نہ ہی کوئی حتمی اصول ایسے ہو سکتے ہیں جن کی بناء پر تخلیقات کے محاسن و معائب کو دیکھا پرکھا جا سکے کیوں کہ اعلا ادب آخر کار جس بے حد لطیف تاثر، جس نا قابلِ بیان حظ و انبساط سے اپنے قاری یا سامع کو روشناس کرواتا ہے اسے بیان کرنے کے لیے الفاظ بے دست و پا ہو کر رہ جاتے ہیں۔وہی کیفیت جسے کبیر جی نے گونگے کے گُڑ کھانے کی مثال دے کر سمجھانے کی سعی کی ہے، کہ یہ انفرادیت اور شناخت ہی کسی ادیب کا اصل سرمایہ ہے۔غالباً ڈاکٹر جانسن کا فرمان ہے کہ 'Style is the man' اسلوب ہی ادیب کے تشخص کا ضامن ہے۔

ڈاکٹر نریش کی افسانوی تخلیقات پر ان کے انفرادی اسلوب کی بہت گہری چھاپ ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم ان کی تخلیقات کا اجمالی مطالعہ کریں گے۔مثالوں سے اپنی بات واضح کریں گے۔سب سے پہلے ہم زبان کی بات کریں کیوں کہ یہ بنیادی بات ہے، زبان ہی کے

ذریعے دوسرے تک بات پہنچے گی۔ڈاکٹر نریش پنجابی ہیں ان کی مادری زبان پنجابی ہے لیکن ان کے افسانوں کی نثر پڑھ کر آپ کو آپ ہی آپ یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ منجھی ہوئی شائستہ اردو، یہ لکھنوی انداز کی نفاست؟ چہ معنی؟؟ اس بات پر غور سے سوچیں گے تو معلوم ہوگا کہ یہ زبان ان کی بات چیت ان کی تحریروں میں اس طرح رچ بس گئی ہے کہ ہم محسوس کرنے لگتے ہیں ان کے اظہار کی زبان اگر کوئی ہوسکتی ہے تو وہ یہی ہے۔ بناوٹ نہیں تصنع نہیں، کہیں شعوری کوشش نہیں۔ ورنہ رواج عام ہوتا جارہا ہے کہ اردو کے وہ افسانہ نگار جن کی مادری زبان پنجابی ہے، پنجابی زبان کا استعمال بکثرت کرنے لگے ہیں جو اچھا بھی لگتا ہے اگر کوئی ان الفاظ کے برمحل استعمال کا ہُنر جانتا ہو۔ مثلاً ممتاز مفتی مرحوم، جناب جوگندر پال، فرخندہ لودھی صاحبہ اور راجندر سنگھ بیدی کے ہاں پنجابی الفاظ کا یہاں وہاں استعمال خوب اچھا لگتا ہے، بڑا فطری لگتا ہے لیکن خواہ مخواہ پنجابی زبان کے الفاظ کا استعمال مستحسن نہیں، ممتاز مفتی اور راجندر سنگھ بیدی کے دو چوٹی کے معاصرین یعنی کرشن چندر اور منٹو کے ہاں ایسا کوئی استعمال نہیں لیکن یہ دونوں بھی ہمارے ممتاز ترین نثر نگار ہیں لہٰذا اس بارے میں کوئی قاعدہ کلیہ نہیں۔ زبان کا استعمال فطری ہو تخلیقی ہو۔ بس اتنی سی شرط ہے اس بات کی تشریح کے لیے ڈاکٹر نریش کے افسانوں سے دو اقتباسات دیکھئے :

''آج تو ایک کیپسول بھی مل جائے تو کام چلا لوں لیکن کہتی ہے باہر پھینک دیے ہیں۔ باپ کا مال سمجھ رکھا ہے اس نے! جی چاہتا ہے اٹھ کر بھُرکس نکال دوں۔ اپنے آپ کو سمجھنے کیا لگی ہے؟ میری بیوی ہے تو میری مرضی سے چلے۔ اپنا ٹھیکہ سمجھنے لگی ہے۔ اس روز بھی میرے بالوں میں انگلیاں پھیرتے پھیرتے کیسا موڈ خراب کر دیا تھا احمق نے۔ پوچھتی تھی: آپ کو یہ عادت پڑی کہاں سے؟'' (واپسی)

''سات برس پہلے اس نے ریتا کو دیکھا تھا۔ تب ریتا اس کی دوست نہ تھی۔ سُرخ لباس میں لپٹی ہوئی اس کی بیوی نہ تھی۔ ایک نٹ کھٹ شوخ لڑکی تھی جس کے ہونٹوں پر مسکراہٹیں رقص کرتی تھیں، جس کی آنکھوں میں شرارتیں پنپتی تھیں، جس کی انگلیاں دوپٹے سے کھیلتی رہتی تھیں، جو اپنی کاپیوں پر مورتیتر بنایا کرتی تھی، پڑھنے لکھنے سے بے زار لیکن کلاس میں ہمیشہ حاضر رہنے والی لڑکی۔'' (زہر خند)

آپ نے ان اقتباسات کی زبان کی بے ساختگی، گفتگو کا انداز، سادگی و پُرکاری کا امتزاج

ملاحظہ کیا ہے۔ یہ تخلیقی زبان ہے جس کا پہلا وصف یہی ہے کہ وہ آپ کو اپنے ساتھ بہا کر لیے جاتی ہے آپ اس کے سحر میں اپنی مرضی سے گرفتار ہو جاتے ہیں۔ کامیاب فن کار اور ناکام فن کار میں یہ فرق بہت نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے کہ جہاں ناپختہ ذہن کا مالک فن کار سادہ سے سادہ بات کو پُر تصنع زبان کے استعمال سے گنجلک بنا دیتا ہے، وہیں حقیقی فنکار گنجلک مضمون کو سادہ سے سادہ بات چیت کی زبان میں ادا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ یہ اصول نثر نظم دونوں میں یکساں طور پر لاگو ہوتا ہے۔ بقول غالبؔ سادگی و پُرکاری مجبوری و ہشیاری کا حسین امتزاج ہی اعلا تخلیق کی اہم ترین خوبی ہے۔ خالصتاً زبان کے نقطۂ نظر سے ڈاکٹر نریش کے افسانے غالبؔ کے اس اصول پر کھرے اترتے ہیں۔

اب یہ بات تسلیم کر لی گئی ہے کہ افسانے میں کہانی پن کا عنصر ضروری ہونا چاہیے، تاثر کی وحدت کے لیے بیان میں ایک تواتر و تسلسل کا ہونا لازم ہے۔ ایک تحیر آمیز تجسس بھی قاری کے ذہن میں بالضرور اُبھرنا چاہیے تاکہ وہ افسانے سے پوری طرح جڑ جائے۔ خود کو اس میں Involved سمجھے جیسے وہ بھی اس میں شریک ہے۔ اسی سے افسانے کا مقصد پورا ہوگا کہ بقولِ ارسطو پڑھنے یا سننے والا اس حد تک اس میں شریک ہو جائے کہ کرداروں پر جو بیت رہی ہے وہ اسے اسی شدت سے محسوس کرے کہ یہ سب کچھ اسی کے ساتھ ہی ہو رہا ہے تبھی وہ catharsis کی کیفیت سے ہم کنار ہوگا۔ ہمارے خیال میں قاری یا سامع کو وہی تخلیق اس طرح خود سے وابستہ ہونے پر مجبور کر سکے گی جس کے لکھنے والے نے خود ایسی کیفیات کو محسوس کیا ہو اور اسے تخلیقی زبان و بیان کی قدرت سے دوسروں تک پہنچانے میں کامیاب رہا ہو۔ اس ضمن میں ڈاکٹر نریش کے اپنے الفاظ میں سنئے، اپنے مجموعے 'ننھے ہاتھوں کا لمس' میں وہ اس موقف کو بہت خوب صورتی سے بیان کرتے ہیں:

> ''میرے افسانوں کے کردار چاہے کوئی بھی ہوں میرا ''میں'' میں میں موجود ہے۔ میرا ذہن ہر کردار کی زندگی جیتا ہے۔ ہر کردار کے کرب کو بھوگتا ہے اور اس پرائے ''درد'' کو اپنا بنا کر بچاتا ہے جب یہ کرب میری ذات میں رچ بس جاتا ہے تب یہ افسانے کے روپ میں ڈھل کر قلم کی نوک پر سے ہو کر کاغذ پر پھیل جاتا ہے۔''

اپنے کرداروں سے ایسی گہری ہم آہنگی ہی ادبی گہر پاروں کو جنم دیتی ہے۔ اس کی شاید بہترین مثال مشہور عالم فرانسیسی ناول نگار فلابیر کے ناول 'مادام بوروی' سے متعلق ہے۔ اس ناول

میں جوایک کلاسیک کا درجہ حاصل کر چکا ہے فلابیر اس ناول کی ہیروئن سے اس قدر وابستہ ہیں، اس کے دُکھ میں اس حد تک شریک ہیں کہ جب وہ آرسنک زہر سے خودکشی کر لیتی ہے تو یہ بات لکھتے ہوئے فلابیر خود اپنے جسم پر اس مہلک زہر کے اثرات محسوس کرتے ہیں۔

جہاں تک افسانے کے موضوع کا تعلق ہے ہم نے ڈاکٹر نریش کے زیرِ بحث مجموعوں میں شامل سب افسانوں کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اگر چہ ان کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع ہے لیکن ان کے سامنے بنیادی مسئلہ انسانی رشتوں کا ہے۔ خاص طور پر مرد اور عورت کے رشتے کا ایسا ہونا ناگزیر سا بھی لگتا ہے کیوں کہ آخر کار دنیا کا اہم ترین مسئلہ ہے بھی تو یہی۔ انھوں نے اس بارے میں خود یوں کہا ہے :

> ''یہ درد از دواجی زندگی کے ناخوش گوار لمحوں کا ہو، کسی المیہ کا ہو، سماجی زندگی کے کسی شعبے کا ہو یا سیاسی مصلحتوں کی کوکھ سے جنما ہو میں اسے اپنے پر گزر رہے سانحہ کے روپ میں قبول کرتا ہوں۔''

ہم نے ان کے افسانوں کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ رشتوں کے تقدس کو محسوس کرتے ہیں اور ان کے تحفظ، ان کو برقرار رکھنے میں ہی عافیت محسوس کرتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے ازدواجی زندگی کے ناخوش گوار لمحوں کی بات کہی ہے۔ ان کے کچھ بہترین افسانے انھیں ناخوشگوار لمحوں کا منظر نامہ پیش کرتے ہیں لیکن افسانے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے یہ المیہ اکثر و بیشتر ایک خوشگوار موڑ پر ختم ہوتا ہے جہاں وہ رشتہ برقرار رہتا ہے۔ گویا یہ ناخوش گوار لمحات ایک آزمائش تھے اس رشتے کے استحکام و پائداری کو پرکھنے کے لیے۔ ہم دو ایک مثالوں سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔

'بند دروازہ' نام کے مجموعہ میں شامل ان کا افسانہ 'واپسی' اس کی بہترین مثال ہے اور یہ بہت ہی فن کارانہ انداز میں اختتام پذیر ہوتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ بات ثابت ہوتی ہے، کہ میاں بیوی کا رشتہ کتنا مقدس ہے، کتنا غیر متزلزل ہے، کیسا لاثانی ہے۔ یہ بات آپ کو باور کروائی جاتی ہے بیان کی ہنرمندی کے ذریعے یعنی پہلے تو یہ دکھایا گیا ہے کہ رشتہ لگ بھگ ختم ہی ہو چکا ہے بس رسم نبھانے والی بات ہے۔ خاوند کو شراب کی نشے کی لت پڑ چکی ہے۔ جس سے بیوی نالاں ہے۔ کنبے کی مالی حالت ناگفتہ بہ ہے یہاں تک کہ ننھی بچی کی کاپی خریدنے کو پیسے نہیں۔ افسانہ چند گھٹوں کے وقفے پر ہی محیط ہے۔ خاوند کو گھر میں رکھے نشے کے دو کیپسول نہیں مل رہے۔ اس کی جان پر بن آتی ہے۔ وہ تلملا رہا ہے۔ اس کی زندگی اسی بات پر آ کر اٹک گئی ہے کہ کہیں سے وہ کیپسول دستیاب ہو جائیں۔ بیوی نے کہہ دیا ہے کہ وہ کیپسول اس نے پھینک دیے تھے۔ خاوند کی ذہنی

حالت دیکھیے:

''طبیعت چاہتی ہے کہ اُٹھ کر ماچس کی کانٹی گھساؤں اور سارے گھر کو آگ لگادوں۔نہیں تو جوتا اٹھا کر ریکھا (بیوی) کو ہی کیپسول باہر پھینکنے کا مزا چکھادوں۔''

کیسا تناؤ بھرا ماحول ہے۔افسانہ نگار نے قاری یا سامع کو اس تناؤ کا حصہ دار بنالیا ہے۔تبھی وہ افسانے کو وہ موڑ دیتا ہے، جو دم بخود کر دینے والا ہے۔راوی جو خاوند ہے اس کے لفظوں میں:

''ریکھا نے میرے سر سے لحاف کھینچ دیا ہے۔اس کی ہتھیلی پر وہی دو کیپسول رکھے ہیں۔ایک ہاتھ میں پانی کا گلاس ہے۔

جانتا ہوں کہ یہ کیپسول میری چھاتی کا درد بند کر دیں گے۔ان سے شراب کا سا نشہ ہو جاتا ہے۔مسکرا کر دونوں کیپسول ریکھا کے ہاتھ سے لے لیتا ہوں۔اُٹھ کر گلی میں کھلنے والی کھڑکی کھولتا ہوں۔دونوں کیپسول نیچے نالی میں پھینک دیتا ہوں۔''

مصنف نے کہیں ایسا نہیں کیا، کوئی اشارہ تک نہیں دیا لیکن ازدواجی زندگی کے بارے میں کتنی گہری بات ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہو گیا۔

انھوں نے اپنے موضوعات میں 'ذاتی زندگی کے المیہ' کا بھی ذکر کیا ہے۔اس کی بہترین مثال ان کے دوسرے مجموعے کی پہلی کہانی 'ننھے ہاتھوں کا لمس' ہے۔

جوان بیوی کا بے وقت انتقال، خاص طور پر جب وہ ایک ننھا سا بیٹا پیچھے چھوڑ گئی ہو، سے بڑھ کر ذاتی المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔

اس کہانی کا لفظ لفظ گہرے دُکھ کا غماز ہے۔بیان ایسا دلدوز ہے کہ پتھر سے پتھر دل پگھل اُٹھے۔ بچہ سو نہیں رہا اپنی ماں کو یاد کر رہا ہے۔دیکھیے یہ اقتباس:

''لگتا ہے جیسے سو گیا ہے۔اسے اٹھا کر بستر پر لٹانے لگتا ہوں۔تو وہ پھر رو پڑتا ہے۔میں اسے کھینچ کر سینے سے چپکا لیتا ہوں۔میری آنکھیں بے قابو ہو جاتی ہیں چھلک پڑی ہیں۔روتے روتے گردن اُٹھا کر اس نے میری جانب دیکھا ہے۔میرے آنسو دیکھ کر اس نے اپنے آنسو روکنے کی کوشش کی ہے۔اپنے ننھے ننھے ہاتھوں سے میرے آنسو پونچھ کر کہہ رہا ہے۔''پاپا روؤ نہیں! ماں بھگوان کے گھر چلی گئی نا؟''

میں اسے باہوں میں بھر کر چوم لیتا ہوں۔لگتا ہے اس کے ننھے ہاتھوں نے میرے آنسو ہی نہیں پونچھے۔میرے اندر بھرے ہوئے درد کو بھی پونچھ دیا ہے۔''

اس فن کارانہ انداز کی داد الفاظ میں نہیں دی جاسکتی اور پھر اس اختتام میں جو پیغام مضمر ہے،اس کی اہمیت بھی بے پناہ ہے۔عظیم غم ہی انسان کو عظیم ہمت دیتا ہے۔جب ایک کم سن بچّہ، ننھا منھا، ہرکلیس کی طرح بھاری دنیا کے دُکھ کا بوجھ اٹھانے کا کفیل دکھائی دیتا ہے۔پھر دُکھ، دُکھ رہتا ہی کہاں ہے۔ہر حال میں جینے کا پیغام بن جاتا ہے۔

ادب میں دور جحانوں کا ذکر بہت ہوتا ہے۔رومانیت اور حقیقت نگاری اردو افسانے میں بھی ان دورُجحانات کی شناخت کی گئی ہے۔رومان ذو معنی لفظ ہے۔اسے حقیقت سے بعید کے معنی میں سمجھ سکتے ہیں اور عشق ومحبت کے معنی میں بھی۔

ڈاکٹر نریش کے افسانے 'خوشبو کا سفر' میں یہ دونوں پہلو، پہلو بہ پہلو دکھائی دیتے ہیں۔ان کے کئی افسانوں میں Unequited محبت کا ذکر ہوا ہے۔اس افسانے میں بھی ایسا ہی ہے۔کیرتی اور سدھیر کا عشق پروان تو چڑھا لیکن جلد ہی فراق میں بدل گیا جب کیرتی کی شادی کہیں اور ہوگئی تو وہ سماج کے اصولوں کے سامنے سرخم کرتی ہوئی اپنے نئے گھر پہنچ گئی۔رہنے بسنے لگی۔اس کا بچہ بھی ہوگیا۔مدھر کے دل میں کیرتی سے ملنے کی شدید کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ایک دیوانگی اور وہ اس کے سسرال چلا جاتا ہے۔اس سفر کو رومانی سفر ہی کہا جاسکتا ہے۔کیوں کہ اس کا نہ کوئی مقصد ہے نہ منزل۔وہاں پہنچ کر وہ زندگی کی سفّاک حقیقتوں سے دوچار ہوتا ہے۔کیرتی سے ملاقات ہوتی ہے لیکن سماجی رشتوں میں جکڑی ہوئی کیرتی سے اب اُس کا رشتہ کیا ہے۔شاید بدلا کچھ بھی نہیں اور سب کچھ بدل گیا۔واپسی سے پہلے وہ کیرتی کے بچے کو پانچ روپے کا نوٹ دینے لگا تو کیرتی کی آنکھیں ڈبڈبا آئیں رُندھے ہوئے گلے سے سُدھیر نے کہا:

''تمھیں تو نہیں دے رہا کیرتی اپنے بیٹے کو دے رہا ہوں۔''اس پر کیرتی کی ساس نے مداخلت کرتے ہوئے اُس معصوم بچے سے کہا

''لے لو بیٹا!''ماموں جی دے رہے ہیں۔''

ڈاکٹر نریش کے وہ افسانے بھی قابلِ ذکر ہیں جن میں وہ وِچھوڑے کے اس کرب کا ذکر کرتے ہیں جو تقسیم ملک کا نتیجہ ہے۔''بند دروازہ''ایک شاہ کار تخلیق ہے جہاں غریب داس نام کا ہندو اپنے مسلمان پڑوسیوں، جو اس کے مکان میں رہتے رہتے اس کے اپنوں سے بھی زیادہ عزیز ہو چکے تھے، کے المیہ کو اپنے سینے سے لگائے بیٹھا ہے اور مکان کا وہ حصہ جس میں وہ بستے تھے خالی

رکھے ہوئے ہے۔ کیوں کہ اس حصے میں رہنے والے کسی ایسے دیس جا بسے ہیں جہاں سے واپسی ممکن نہیں ہوتی۔ وہ پورے مکان کو بیچنے پر مجبور ہے لیکن مکان کے اس حصے کو جو تب کا بند پڑا ہے کھولنے کا روادار نہیں جہاں وہ مسلم کنبہ رہتا تھا کیوں کہ شاید یہ امانت میں خیانت ہوگی، شاید وہ اس کمرے میں ان کی غیر موجودگی کو قبول نہیں کرنا چاہتا یا ان کی یاد کی تقدیس کو مجروح ہوتے نہیں دیکھ سکتا۔ کتنا عجیب ہے یہ انسانی دل؟؟ اسی طرح تین بچے نام کے افسانے میں ایک تضاد کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ دونوں ملکوں میں بسنے والی آج کی نسل یہ کہاں قبول کرے گی کہ ہندوؤں، مسلمانوں میں ایسے رشتے بھی تھے جو جان دے کر نبھائے جاتے تھے۔ آج کی نسل کی تو پرورش ہی منفی اقدار کی بنا پر ہو رہی ہے۔ پگھلی ہوئی 'تارکول' میں ایک بے کار نوجوان کی حالتِ زار کی عکاسی ہے لیکن ساتھ ساتھ بڑے ہی لطیف انداز میں اس حالت کے لیے ذمہ دار حالات کی بھی نشان دہی کر دی گئی ہے۔

ڈاکٹر نریش کے افسانوی ادب کے اس مختصر سے جائزے سے ہم نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ افسانہ کہنے کا فن انھیں ودیعت ہوا ہے جس کا رن ان کے افسانے مختصر ہونے کے باوجود مکمل ہوتے ہیں۔ کیوں کہ یہاں فالتو جملے تو کیا لفظ تک کی گنجائش نہیں۔ افسانے میں وحدتِ تاثر کا وہ خاص خیال رکھتے ہیں۔ اسی لیے وہ بات کو وہیں تک محدود رکھتے ہیں، جس کا تعلق اُس ایک خیال سے ہوتا ہے، جسے وہ افسانے میں اُجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ یہ ان کا اپنا اسلوب ہے اور بہت ول پذیر ہے ان کے افسانے کے تاثر کو کئی گنا بڑھانے کا سبب بنتا ہے کیوں کہ بکھراؤ کا امکان نہیں رہتا۔ ان کے افسانوں میں مصنف کی دخل اندازی کہیں نہیں ہے نہ ہی انھوں نے کسی خاص فلسفے کے پرچار کے لیے کبھی کوئی افسانہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کو اردو ادب، خاص طور پر افسانے کی صنف میں ہونے والی تبدیلیوں سے آگاہی ہے، ان سب تحریکات سے وہ واقف ہیں جن سے افسانہ متاثر ہوا ہے لیکن وہ ان سب سے بے نیاز رہتے ہیں۔ اس لیے کہ فنکار اگر مکمل آزادی سے نہ لکھے تو اس کی تخلیق میں کمی رہ جائے گی۔ نظریات و عقائد کی تبلیغ ادب کا مقصد کبھی رہا بھی نہیں۔ ایسا ادب منصب سے انحراف کرتا ہے نا انصافی کرتا ہے دیر پا نہیں ہوتا۔ نہ ہی مفروضوں کی بنا پر اعلا ادب کی تخلیق ہو سکتی ہے۔ ان کے افسانے پڑھ کر مندرجہ ذیل شعر یاد آتا ہے:

حسن کی ہر اک ادا پر جان و دل صدقے مگر
لطف کچھ دامن بچا کر ہی نکل جانے میں ہے

ڈاکٹر نریش بہ حیثیت ڈرامہ نگار

دورِ حاضر میں مختصر ڈرامہ کو فن کارانہ خوبیوں کے ساتھ جن ادیبوں نے پیش کیا ہے ان میں ڈاکٹر نریش کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کی شخصیت ہشت پہلو ہے۔ ہر زاویۂ نگاہ سے ان کا ادبی شعور روشن نظر آتا ہے۔ ادب و فن کا کوئی گوشہ ان کے قلم کے لمس سے اچھوتا نہیں رہا ہے۔ انھوں نے اردو، ہندی و پنجابی زبانوں کی ہر ادبی صنف میں اپنے قلم کے جوہر دکھائے ہیں۔ وہ ایک بلند پایہ ناول نویس، افسانہ نگار، ڈرامہ نگار، شاعر اور نقاد ہیں۔ ان کی اپنی عظیم ادبی خدمات کے پیش نظر مختلف صوبائی حکومتوں، اردو اکادمیوں، اداروں اور جماعتوں نے انھیں انعامات و اسناد سے نوازا ہے۔

ان کے اندر زود نویسی کا رجحان موجود ہے۔ ہر صنفِ ادب میں ان کا قلم سبک رفتاری سے رواں دواں نظر آتا ہے۔ وہ افسانہ اور ڈرامہ دونوں حقیقتوں کو عملی طور پر پیش کرتے ہیں اور دونوں میں قصہ کی تعمیر کردار کرتے ہیں۔ ایک میں خاموش اور دوسرے میں بولتے چالتے۔ دونوں کی کامیابی ان کے فنی اجزاء، موضوع، پلاٹ، کردار اور مکالمہ پر منحصر ہے۔

اشخاص، زبان، خیال، آراستگی اور موسیقی ڈرامہ کے اہم اجزا ہیں۔ ڈرامہ کو عملی شکل دینے میں کردار کی زبان اور اداکاری کا کمال اپنی جگہ اہم ہے۔

پلاٹ ڈرامہ کی اوّلین شرط ہے۔ ڈرامہ کی ابتدا کسی کش مکش سے ہوتی ہے اور اسی کش مکش کا حل ڈرامہ کے انجام تک پہنچاتا ہے۔ دوسری کڑی پلاٹ ہے جو مختصر سادہ اور صاف ستھرا ہونا چاہیے تاکہ شروع سے آخر تک ناظرین کی توجہ کا مرکز بنا رہے۔ دل چسپی ڈرامہ کا اہم جزو ہے۔

کردار ڈرامہ کا نہایت لازمی جزو ہے۔انسانی زندگی ہی ڈرامہ کا موضوع ہے۔اس لیے ڈرامہ نگار زندگی کے مختلف پہلوؤں،مختلف مسائل اور انسانی جذبات کی سچی اور صحیح تصویر پیش کرتا ہے۔کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات وسکنات سے جہاں کردار کی شخصیت اور اس کے انفرادی پہلو اُبھرتے اور اجاگر ہوتے ہیں وہاں ڈرامہ نگار کو باتوں اور حرکات وسکنات سے پلاٹ کے چھپے ہوئے جذبات کو مکمل کرنے میں بھی مدد دیتا ہے۔

مکالمے ڈرامہ کا سب سے اہم جزو ہیں۔جو تاثر پیدا کرنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ڈرامہ نگار کی زبان و بیان کی سبھی خوبیاں ان مکالموں ہی کی مدد سے ظاہر ہوتی ہیں۔مکالمے ڈرامے کی روح ہوتے ہیں۔کردار کی شخصیت بھی مکالموں کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔

ڈاکٹر نریش کے ڈراموں کا مجموعہ ''اتفاق'' جو سات یک بابی ڈراموں پر مشتمل ہے،1968 میں طبع ہوکر عوام کے ہاتھوں میں آیا جسے بعد میں پنجاب یونی ورسٹی کے ایم اے کے نصاب میں شامل کرلیا گیا۔اس مجموعہ میں شامل ڈراموں میں دو برائیوں اول جہیز کی لعنت اور دوم مشرقی ومغربی اقتدار کے تصادم کو پیش کیا گیا ہے۔ان یک بابی ڈراموں کی مدد سے مصنف نے نوجوانوں میں دیش بھگتی اور قربانی کے جذبات کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا ہے،جس کا آج کے نوجوانوں میں فقدان ہے۔

ڈاکٹر نریش کے یک بابی ڈرامہ کے مجموعہ کی اشاعت سے اہلِ قلم کی توجہ اس صنف کی طرف مبذول ہوئی ہے جو اس دور میں جب کہ انسان کے پاس وقت کی کمی ہے اور جو سماجی و اقتصادی برائیاں تیزی سے پروان چڑھ رہی ہیں،ان کو دور کرنے میں مددگار ثابت ہوسکتی ہیں۔ٹی وی نے اس صنف کو خوب استعمال کیا ہے،جس سے نشہ کی نوجوانوں میں بڑھتی ہوئی لت کو روکنے میں کافی مدد ملی ہے۔عوام کے ذریعے بنائے گئے ڈرامہ کلب اور ٹی وی دیش بھگتی،رشوت خوری،خودغرضی،انسان دوستی،ہمدردی،دوسروں کی مدد کے جذبات وغیرہ جیسے مضامین ڈرامہ میں پیش کرنے میں ہرطرح سے کامیاب ہیں۔

اس مجموعے کا پہلا ڈرامہ ''اتفاق'' ہے۔اسی بنا پر کتاب کا نام ''اتفاق'' رکھا گیا ہے۔یہ ایک سین میں ختم ہوجاتا ہے۔اس میں تین کردار سامنے آتے ہیں اور چوتھا کردار نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔اس میں مشرق ومغرب کے چلن کو پیش کیا گیا ہے۔

سریش کالج کا آزاد خیال،نوجوان طالبِ علم ہے۔حسن پرستی اس کا شیوہ ہے۔وہ کالج کی ایک آزاد خیال لڑکی سے والہانہ محبت کرتا ہے جو اصل میں محبت نہیں بلکہ ہوس ہے۔سریش اپنے

دوست ستیش سے آبھا کی صفات اس طرح بیان کرتا ہے۔

''جانتے ہو وہ مجھ سے کس قدر محبت کرتی ہے۔ جانتے ہو اس کا انٹلیکچوئل لیول کیا ہے۔ وہ کلا کار ہے۔ سنگیت کار ہے۔ پینٹر ہے، رائٹر ہے،... میں نے اپنی آتما کا پوتر پریم اسے دیا ہے۔ میں اسے جان سے چاہتا ہوں۔ رشتے آتما کے ہوا کرتے ہیں جسموں کے نہیں۔''

مگر سریش کے بھائی نے سریش کے لیے ایک لڑکی پسند کی جو نہایت خوبصورت، مہذب، پڑھی لکھی، ہونہار، صحت مند ہے۔ مگر سریش کو یہ رشتہ منظور نہیں۔

ایک دن سریش کو ایک دعوت نامہ موصول ہوتا ہے۔ سریش کے لیے آبھا نے بھیجا ہے اور اسے اپنی منگنی پر آنے کی دعوت دی ہے۔ سریش کے لیے یہ خبر کہ آبھا کی سگائی کسی دوسرے لڑکے سے ہو رہی ہے اور آبھا نے اس سے اس کا کبھی ذکر بھی نہیں کیا، اسے پاگل کر دیتا ہے۔ وہ غصہ میں کہتا ہے:

''میں اس کا خون پی جاؤں گا۔''

آج کا نوجوان ہوس کا پجاری ہے۔ اسے محبت اور ہوس کا فرق معلوم نہیں۔ محبت دینے کا نام ہے۔ محبوب کے لیے جان دینا، قربانی پیش کرنا اور طلب کچھ نہ کرنا جب کہ ہوس مانگتی ہے سب کچھ۔ جسم، آرام، عیاشی اور وہ بھی بغیر دام چکائے۔ انگریزی میں ان دونوں احساسات کا فرق Love اور Lust ہیں۔ جنھیں اس ڈرامہ میں بہترین انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ کاش آج کا نوجوان اس طرف متوجہ ہو۔

ڈرامہ ''اس ہاتھ لے اس ہاتھ دے'' میں جہیز کی لعنت کو بے نقاب کیا گیا ہے جو ہر نوجوان اور والدین کے لیے مشعلِ راہ کام دے سکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ آنکھ وا ہو۔ اس میں اسٹیج کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

سیٹھ چمن لال کے لڑکے اور لڑکی کی شادی ایک ساتھ ہو رہی ہے۔ اسٹیج کے ایک حصہ میں لڑکی کی شادی بنواری لال کے لڑکے آلوک سے ہو رہی ہے اور دوسرے میں سیٹھ چمن لال کے لڑکے کی شادی بھولا رام کی لڑکی سے ہو رہی ہے۔ چمن لال لڑکی کے پتا بھولا رام کو ایک طرف لے جا کر جہیز دیکھنے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔ بھولا رام دوسرے کمرے میں لے جا کر جہیز دکھا دیتا ہے۔ چمن لال سکوٹر کے بارے میں دریافت کرتا ہے تو بھولا رام بتاتے ہیں کہ پیسے جمع کروا رکھے ہیں۔ امید ہے جلد مل جائے گا تو دے دوں گا۔ مگر چمن لال بضد ہیں کہ سکوٹر کے بغیر شادی نہیں ہوگی۔

اب اسٹیج کے دوسری طرف آلوک کی برات آتی ہے۔ چمن لال اپنی بیٹی کی شادی بنواری لال کے لڑکے آلوک سے کر رہے ہیں اور بڑے خوش ہیں کہ لڑکے کی شادی میں سکوٹر حاصل کیا ہے۔

آلوک اپنے سسر چمن لال سے کہتا ہے:

''مجھے آپ سے کچھ بات کرنی ہے۔'' جب آلوک اور چمن لال کمرے کے اندر جاتے ہیں تو آلوک جہیز کا سامان دیکھنے کی خواہش ظاہر کرتا ہے اور اسکوٹر کی مانگ کرتا ہے، اسی وقت، ورنہ شادی نہیں ہوگی۔ چمن لال کو لڑکے کے جہیز میں لیا ہوا اسکوٹر لڑکی کے جہیز میں دینا پڑتا ہے۔

آلوک کا کردار اس ڈرامہ میں سب سے زیادہ مؤثر ہے جو بہترین طریقہ سے سماج کی برائی کو عوام کے سامنے لاتا ہے۔ اور وہ ثابت کرتا ہے کہ وہ جہیز کے سخت خلاف ہے۔ آج کے نوجوانوں کے لیے وہ ایک بہترین مثال ہے۔

ڈاکٹر نریش کے تین ڈرامے ''آگ ہی آگ''، ''کاکوری'' اور ''جلاوطنی'' جدوجہدِ آزادی سے متعلق ہیں۔

ڈرامہ ''آگ ہی آگ'' میں مجاہد آزادی چندر شیکھر آزاد، امر شہید بھگت سنگھ اور ان کے ساتھی سکھ دیو اور راج گورو کے ساتھ بھگوتی چرن کی بیوی دُرگا بھی ہے جو انقلابیوں کو اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے۔ یہ سب ہندستان کی آزادی کے لیے ہر قربانی کے لیے تیار ہیں۔ بھگت سنگھ نے سانڈرس کو گولی مار کر لالہ لاجپت رائے کی موت کا بدلہ لے لیا تھا۔ اس جرم کی پاداش ان کی پھانسی کی شکل میں عوام کے سامنے آئی اور ان کی قربانی نے ہندستان کے بچے بچے کو جنگِ آزادی کے لیے للکارا۔ حسرت موہانی کے الفاظ میں پنڈت رام پرشاد بسمل نے گایا:

سرفروشی کی تمنا اب ہمارے دل میں ہے
دیکھنا ہے زور کتنا بازوئے قاتل میں ہے

ڈرامہ ''کاکوری'' جو تاریخی واقعہ ہے، وطن پرست دیش پریم کی کارروائیوں کو جاری رکھنا چاہتے ہیں مگر مالی مشکلات درپیش ہیں۔ ایک تجویز کے زیرِ اثر کاکوری ریلوے اسٹیشن کے نزدیک گاڑی پر ڈاکہ ڈالنے کا پروگرام ہے۔ جہاں جان کا خطرہ بھی ہے اور لگ بھگ دس ہزار روپے ہاتھ آنے کی امید بھی۔ روپیہ دیش کے لیے چاہیے۔ کوئی ذاتی مفاد مدِّ نظر نہیں۔ یہاں ہر طرح کا خطرہ لاحق ہے۔ فیصلہ کیا گیا کہ دیش جان سے زیادہ عزیز ہے۔ ڈاکہ ڈالا گیا اور پکڑے گئے۔ ان سرفروشانِ وطن نوجوانوں کو سزائے موت ہوئی جو انھوں نے خوشی خوشی قبول کی۔

ساتواں اور آخری ڈرامہ ''جلاوطنی'' ہے۔ نام دھاری سِکھ وجد میں گاتے ہیں:

ساڈے گوراں نے جہاز بنایا
آؤ جنہاں پار لنگھنا

نام دھاریوں کے گورو کو گرفتار کرلیا گیا۔ ان کا جرم یہ ہے کہ وہ انگریزوں کی غلامی کے خلاف تھے۔ ان کو آزادی مانگنے کی قیمت جلاوطنی کی شکل میں دینی پڑی اس قربانی کے نتیجہ میں بہت سے نام دھاری سکھوں نے دیش کے لیے قربانی دینے کی قسم کھائی۔ غرض ڈاکٹر نریش نے اپنے ہر ڈرامے میں اصلاح و بہبود کو مدِّ نظر رکھا ہے۔ ان ڈراموں کی مدد سے قارئین کی توجہ سماجی برائیوں کی طرف مبذول کرانے کا فریضہ انجام دیتے ہوئے ان مروجہ برائیوں کو دور کرنے کے اصلاحی پہلو بھی پیش کیے ہیں۔

ناشر نقوی

ڈاکٹر نریش-گائتری بنام کلمہ

قدرت اور فطرت کے نِکات، تہذیب و معاشرت کے معاملات، ہندستانی فلسفۂ حیات اور ہماری قومی زبانوں کے ادب سے متعلق مختلف جہات کو گذشتہ پانچ دہائیوں کے دوران اپنے قلم اور رشحات سے جس قلم کار نے نمایاں طور پر پیش کیا ہے وہ ڈاکٹر نریش ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا کہ اس وقت شمالی ہندستان میں ادب پسندی اور دانش مندی کو اگر کوئی دوسرا نام دیا جائے تو وہ نام ڈاکٹر نریش کا ہی ہوگا۔ اپنے اس بیان کے ثبوت میں میرے پاس دلیل یہ ہے کہ ڈاکٹر نریش اس وقت اپنی عمر کے بہتّر ویں (72) پائیدان پر ہیں اور ہندی، پنجابی، انگریزی اور اردو چاروں زبانوں میں 72 ہی کتابوں کے مصنّف بھی ہیں۔ یعنی عمر کے ماہ و سال اور تخلیق کے جمال کی تعداد و رفتار ایک ہی ہے۔ ہندی میں ڈاکٹر نریش کی 35، پنجابی میں 20، انگریزی میں 3 اور اردو میں 16 کتابیں سامنے آ چکی ہیں۔ یہ کتابیں ڈاکٹر نریش کے تحقیقی اور تخلیقی دونوں طرح کے کاموں پر مشتمل ہیں۔ انگریزی میں History & Philosphy of Sufism اور Rise to the Dawn ہندستان سے باہر بھی اپنی اہمیت کا لوہا منوا چکی ہیں۔

اردو کے تحقیقی ادب میں 'ادب کی پرکھ'، 'ہماری رسمیں'، 'عظیم شخصیتیں' اور 'تصوّف، تاریخ اور فلسفہ' ایسی مطبوعات ہیں جن کا ادب اور سماج دونوں حلقوں میں حوالوں کے طور پر ذکر کیا جاتا ہے۔ ان کتابوں میں معلومات کا عرفان خوب صورت زبان و بیان سے سجا ہوا ہے جو پڑھنے والے کو ایک نئے جہانِ معنی کی سیر کراتا ہے۔ درحقیقت ڈاکٹر نریش اپنے کام اور ادبی پیغام کے تعلق سے از خود تحقیق کا ایک موضوع ہیں، ان کا تعارف ایک چھوٹے سے مضمون کے ذریعے

کرانا سورج کو چراغ دِکھانے جیسا ہے۔

صوفی ازم سے ڈاکٹر نریش کا روحانی رشتہ ہے۔ میں چوں کہ اس دنیا سے جُڑا ہوا ہوں، اس لیے، یہ بھی جانتا ہوں کہ صوفی مت سے رشتہ اُسی وقت قائم ہوتا ہے جب انسان میں خدمتِ خلق کا جذبہ نمایاں طور پر اُبھرتا ہے۔ میں اس بات کا گواہ ہوں کہ نریش صوفی ازم میں جیتے ہیں۔ ان کے صوفیانہ افکار اور اذکار کے سلسلے میں پروفیسر اختر الواسع نے بہت صحیح لکھا ہے:

> ''صوفیوں کے اعمال و افکار کے مطالعے سے ڈاکٹر نریش کے کردار کا وہ روشن پہلو دیکھا جاسکتا ہے جسے عرفِ عام میں خدمتِ خلق کہتے ہیں۔ ڈاکٹر نریش معتبر صاحبِ قلم ہیں جنھوں نے تصوّف کی تاریخ کو موضوعاتی اور فنّی جہات سے روشناس کرایا ہے۔ ان کی کتاب 'تصوّف، تاریخ اور فلسفہ' اردو زبان میں اپنے موضوع پر ایک اچھوتی دستاویز ہے۔''

ڈاکٹر نریش 1942 میں پنجاب کے مالیر کوٹلہ شہر میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی طور پر ان کے شعور کی کونپل یہیں پھوٹی۔ 19 برس کی عمر میں بی. اے تک تعلیم حاصل کر کے چنڈی گڑھ آ گئے۔ پھر ہندی اور اردو میں ایم. اے اور دونوں زبانوں کے تقابلی مطالعہ پر ڈاکٹریٹ حاصل کر کے پنجاب یونی ورسٹی کے شعبۂ ہندی سے بہ طور لیکچرر منسلک ہوئے۔ فعالیت آپ میں شروع سے ہی کوٹ کوٹ کے بھری ہوئی تھی جس کا ثمرہ یہ ہوا کہ درس و تدریس کی دنیا میں آپ نے نئے سنگِ میل قائم کرنے شروع کر دیے، ان ہی میں سے ایک سنگِ میل، یونی ورسٹی کی 'بھائی ویر سنگھ چیئر' ہے جس میں تقابلی ادب پر تحقیقی کام ہو رہے ہیں۔ اس چکّی کی مشقّت کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر نریش کے مشقِ سخن کا سفر بھی جاری ہے جو نہ ٹھہرا ہے اور نہ ان کے جیتے جی ٹھہرے گا۔ 'جدید ہندی شاعری پر اردو کے اثرات' کے عنوان سے ڈاکٹر نریش نے پی. ایچ. ڈی کی ڈگری ضرور حاصل کی لیکن اپنی محبوب اردو زبان کی زلفوں کی گرفت سے باہر نہیں نکل سکے۔ چنڈی گڑھ جیسے گلابوں کے شہر میں خوشبو کا سفر جاری رکھنے کے لیے اردو اُن کو اُکساتی رہی۔ اس شہر کو جب نریش نے اپنا وطنِ ثانی بنایا تو کہا تھا کہ 'یہاں حسّاس ہونا جُرم ہے'۔ لیکن نریش کا احساس ہی ہے جس نے انھیں خود کو سمجھنے کا درک بھی دیا اور درس بھی۔ اپنی شاعری کی 'بازگشت' میں ڈاکٹر نریش خود کو یوں تلاش کرنے لگے:

میں بھلا ہوں یا بُرا انسان ہوں
آپ کے اس دور کی پہچان ہوں

پھر انھوں نے خود کا یوں بھی محاصرہ کیا:

میں تو اک جملۂ بامعنی و بامطلب ہوں
اور وہ حرفِ غلط کہہ کے مٹاتے ہیں مجھے

حرفِ غلط کہنے والے بھی ہمارے سماج کا اٹوٹ حصّہ رہے ہیں جو آج بھی ہیں جو کچھ نہ کرنے کو ہی سب کچھ کرنا تسلیم کرتے ہیں اور ادب میں کچھ نہ کرنے کے سبب ہر طرح کے انعام، اعزاز اور ایوارڈ بھی حاصل کر جاتے ہیں۔ اب اسے آپ جو کہیں لیکن بہر حال اس صف میں ڈاکٹر نریش کا شمار ہرگز نہیں کیا جا سکتا۔ نریش کی شخصیت پرت در پرت ادب ہے۔ نریش کی یہ خصوصیت ضرور ہے کہ وہ اپنے حریفوں سے بھی اپنا لوہا منوانا جانتے ہیں۔ وہ خود کہتے ہیں:

رفتہ رفتہ لوگ چپ رہنے کے عادی ہو گئے
میری آشفتہ سری تسلیم فرمائی گئی

ڈاکٹر نریش کو یہ شعورِ ذات صرف غزلوں کے حوالے سے نہیں ملا بلکہ انھوں نے خود کو اپنے مجموعۂ کلام 'تشنہ لب' کے ذریعے تشنہ لب بن کر اپنی نظموں میں اُتارا ہے۔ ان نظموں میں 'انا' نے زمانے سے 'دو اور دو چار' ہونا سیکھا۔ زمانے کو 'مشورہ'، 'شکست'، 'دعوت'، 'انتظار' اور 'خود شناسی' کے عنوان سے 'عزم' بھی بخشا۔ نظم 'انا' میں نریش یوں مخاطب ہوئے:

میں کیسے تسلیم کروں کہ میں ذرہ ہوں
میں تو ہوں خورشید
کہ جس سے کائنات روشن ہوتی ہے
میں ماہِ کامل ہوں
جو اس جلی بجھی دھرتی پر امرت برساتا ہے
مجھے خدا نے ایک سلگتا درد دیا ہے
مجھ میں ساہس ہے ہمّت ہے
اور مصائب سے ٹکرانے کی عادت ہے
میں کیسے تسلیم کروں کہ میں ذرہ ہوں

اس نہج کی شاعری جس میں عظمتِ ذات ہو ڈاکٹر نریش کے شعری مجموعوں 'غمِ فردا'، 'خوشبو کا سفر'، 'تشنہ لب' اور 'زندگی اے زندگی' میں نمایاں طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً

میں کبھی مکاں سے گزر گیا کبھی لامکاں سے گزر گیا
ترے شوق میں تجھے کیا خبر میں کہاں کہاں سے گزر گیا

کوئی بات کروا دے، کوئی اس سے ملوا دے
جس کے فون کا نمبر سات سو چھیاسی ہے

ڈاکٹر نریش نے اپنی شاعری کو ہندستان کی گنگا جمنی تہذیب کے نام کیا ہے۔ اپنے تخلیقی ادب کے بارے میں ان کا نظریہ یہ ہے:

''قاری اور تخلیق کار کا یہی وہ رشتہ ہے جو اسے دھرتی سے اور سماج سے جوڑتا ہے۔ ادیب وہ سب کچھ رقم کرتا ہے جو اس کی آنکھیں دیکھتی ہیں، ذہن سوچتا ہے اور دل محسوس کرتا ہے۔''

ڈاکٹر نریش اپنی غزل کی زبان سے تخلیقِ کائنات کے بارے میں اپنے خالق سے اکثر یوں مخاطب رہتے ہیں:

حق شناسی کی ابتدا مولا
کون ہوں میں مجھے بتا مولا
مرے ماتھے پہ لکھ دے نام اپنا
مجھ کو اپنا پتا بنا مولا
عرش بھی تیرا فرش بھی تیرا
جگ ہے کیوں میرا مسئلہ مولا

یہ شاعری سفر کرتے کرتے آج کے انسان سے بار ہا سوال کرتی رہی ہے:

کرے نہ خدمتِ انساں تو آدمی کیا ہے
کسی کے کام نہ آئے تو زندگی کیا ہے
یہ کیا نریشؔ ابھی سے نڈھال ہو غم سے
ابھی تو عشق کا آغاز ہے ابھی کیا ہے

ڈاکٹر نریش کی سوچ کا کینوس بہت دور تک پھیلا ہوا ہے۔ شاعری کے ساتھ ساتھ موصوف نے ملک و قوم کی کروٹیں لیتی اس سیاست کو بھی دیکھا ہے جس نے دھرتی کے سینے پر لوہے کی باڑ کھینچ کر اس کو سرحد کا نام دے دیا۔ سیاسی اور جغرافیائی طور پر ملک کے دو نام ضرور ہو گئے لیکن بہ حیثیتِ ادیب نریش کے دل نے اس بٹوارے کو آج تک قبول نہیں کیا۔ عوام کے استحصال کا ملال، ڈاکٹر نریش کو شاعری کے ساتھ ساتھ افسانہ نگاری کی دنیا میں لے گیا، جہاں نریش نے

حقیقت کا افسانہ اور افسانے کی حقیقت دونوں کو اظہار اور اذکار میں ڈھالنا شروع کر دیا۔ نریش کی کہانیوں کے دو مجموعے ''بند دروازہ'' اور ''ننھے ہاتھوں کا لمس'' 1980 میں سامنے آئے۔ اس کے بعد تین ناول ''پتھروں کا شہر'' 1986، ''درد کا رشتہ'' 1987 میں اور ''کستوری کنڈل بسے'' 1989 میں منظرِ عام پر آئے۔ ڈاکٹر نریش کا فکشن بھی خود اُن کی اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔ بہ قول خود ان کے:

> ''میری خواہش ہے کہ یہ میری ذات ہی پر ختم ہو۔ میرے افسانوں کے کردار چاہے کوئی بھی ہوں میرا مَیں ان میں موجود رہتا ہے۔''

''ننھے ہاتوں کا لمس'' اور ''بند دروازہ'' ایسے افسانوی مجموعے ہیں جن میں نریش کی انفرادی زندگی کا عکس اجتماعی زندگی کا ترجمان ہے۔ ان مجموعوں میں واپسی، مامتا، چاندی کی گھنٹیاں، گائتری بنام کلمہ، تین بچے اور دنداسا، کہیں نہ کہیں بٹوارے کی سرحد کے آس پاس سے پھوٹے ہیں۔ 'دنداسا' ایک ایسے پیڑ کی شاخ ہوتی ہے جس کو عورتیں اس لیے پسند کرتی ہیں کہ اس سے مسواک کرتے ہوئے ہونٹوں پر سُرخی اُبھر آتی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار جب پاکستان سے لوٹتے ہوئے دنداسا لے کر امرتسر ریلوے اسٹیشن پر پہنچتا ہے تو کسٹم والا اسے کاسٹیوم قرار دے کر خود ہڑپ کر لینا چاہتا ہے۔ کہانی کا یہ کردار ایک ہی جھٹکے میں اسے کسٹم والے کے ہاتھ سے چھین کر قریبی جوہڑ میں پھینک دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''جب میں اسے نہیں لا سکتا تھا، تو آپ اسے کیسے لے جا سکتے ہیں؟''

نریش کی افسانہ نگاری کے بارے میں جوگندر پال کی یہ رائے بہت معتبر ہے:

> ''ڈاکٹر نریش کے اسلوب کی کاری گری میں اردو کے قیام، ہندی کے رس جس اور پنجابی کے کھلے پن کا بڑا ہاتھ ہے اور اس رعایت سے ان کے تخلیقی تناؤ کے نکات گوشت پوست کی شناخت اختیار کیے ہوئے ہوتے ہیں۔''

ڈاکٹر نریش نے اپنی افسانہ اور ناول نگاری سے ایک اچھے سماج کی تعمیر کے لیے نہ صرف عملی اور تخلیقی کوشش کی ہے بلکہ سماج کو سوچ اور لوچ کا پیغام بھی دیا ہے۔ وہ انسانی وحدت میں یقین رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''نریش کی ہر کہانی میں کوئی پیغام ضرور ہوتا ہے جو قاری کو انسانی جذبوں کی حرمت کا احساس ضرور دلاتا ہے اور ساری انسانیت کے دکھوں اور محرومیوں سے جوڑتا ہے۔''

ڈاکٹر نریش ایک فکشن نگار اور شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دانش ور مدرّس ہیں۔ وہ زبان وادب کے پارکھ ہیں اور ایک سنیئر پروفیسر بھی۔ ہندستان میں ادب کے حوالے سے سماج کو بیدار کرنے کی جولہر 'ترقی پسند تحریک' کے نام سے چلی تھی ڈاکٹر نریش اس سے بھی عملی طور پر وابستہ رہ چکے ہیں اور غیر منقسم پنجاب میں فیض احمد فیض، راجندر سنگھ بیدی، ساحر لدھیانوی، خواجہ احمد عبّاس، علی سردار جعفری اور احمد ندیم قاسمی جیسے ترقی پسندوں کے شانہ بہ شانہ ادب برائے زندگی کی روایت کو آگے بڑھانے میں پیش پیش رہے ہیں۔ بہ حیثیتِ مدرّس ان کا پیغام انسانی وحدت کو عام کرنا ہے۔ نریش نے اپنے فرائضِ منصبی میں کبھی کوئی دقیقہ نہیں چھوڑا۔ انھوں نے گائتری منتر کو کلمے میں اور کلمے کو گائتری منتر میں تلاش کیا ہے اور وہ اس طرح مذہبی تعصّب کی خندق کو اپنی شاعری اور اپنے فکشن سے بھرتے چلے گئے ہیں۔ ڈاکٹر نریش نے قلم کی تیز رفتار کے ساتھ ساتھ قدم کی رفتار کو بھی تیز ہی رکھا ہے۔ چنڈی گڑھ جیسے افسری مزاج شہر میں ادبی بزم آرائیاں جاری رکھنے میں ڈاکٹر نریش نے اہم کردار ادا کیے ہیں۔ چنڈی گڑھ میں ساہتیہ اکادمی کے چیئر مین کی حیثیت سے جو نت نئے ادبی کام انھوں نے کیے ہیں خود اس کے گواہ ہیں۔ شمالی ہندستان کے صوفیوں، جوگیوں، گیانیوں اور دھیانیوں کے بارے میں جتنی معلومات ڈاکٹر نریش کو ہے اس کا عشرِ عشیر بھی کسی دوسرے کو نہیں۔ ڈاکٹر نریش کی کثیر الجہات علمی، ادبی اور تہذیبی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ہندستان کی مختلف صوبائی سرکاروں نے جن میں پنجاب، ہریانہ، اتر پردیش، مغربی بنگال اور بہار کی اکادمیاں شامل ہیں، ڈاکٹر نریش کو اپنے اپنے صوبائی اور قومی اعزازات وایوارڈز سے ہمیشہ نوازا ہے۔ ہندستان کے علاوہ پاکستان اور برطانیہ کی ادبی تنظیموں نے بھی آپ کی ادبی خدمات کو سراہا ہے۔ ان کو ملنے والے اعزازات میں حکومتِ پنجاب کا سب سے بڑا اعزاز شرومنی ساہتیہ کار ایوارڈ اور ہریانہ سرکار کا فخرِ ہریانہ ایوارڈ بھی قابلِ ذکر ہے۔

عملی، علمی، ادبی اور تہذیبی دنیا میں اپنا ایک الگ نام اور مقام بنانے والے ڈاکٹر نریش اگر اپنی نظم کی زبان میں یہ کہتے ہیں تو پھر غلط بھی کیا ہے:

میں شہنشاہ ہوں جہاں والو
آج کل کائنات میری ہے
میں نے بربادیوں کو بلوا کر
آج بزمِ طرب سجالی ہے
رقص فرمائے گی میری وحشت

جس کی سج دھج بڑی نرالی ہے
مرے اشکوں سے بھیگی بھیگی سی
اے نریشؔ آج رات میری ہے
میرے قبضے میں غم ہیں دنیا کے
یعنی کل کائنات میری ہے

1974 میں شائع ہوئے ڈاکٹر نریش کی نظموں کے مجموعے ''تشنہ لب'' میں جو پیاس سجی ہوئی ہے وہ ادب کی سیرابی کی ضمانت ہے، اس لیے کہ یہ پیاس ایسی خودکشید ہے کہ جس پر کائنات کے بنانے والے کا کرم ہے۔ ڈاکٹر نریش نے اسی سے اس طرح کی دعا کر کے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تھا۔

میرے خالق یہ فقط تیرا کرم ہے مجھ پر
بزمِ آفاق میں عزّت سے نوازا مجھ کو
تونے انسان بناکر مجھے عظمت بخشی
اور پھر اپنی نیابت سے نوازا مجھ کو

ڈاکٹر نریش کو ہم اُن کا سراپا اور حلیہ دیکھ کر اتنا ہی جانتے ہیں کہ وہ ایک صوفی منش انسان ہیں۔ حلیمی اور شائستہ کلیمی اُن کا وصفِ ظاہر ہے۔ وہ دین وایمان کی پہچان سے ہٹ کر انسان سے انسان کی شناخت میں یقین رکھتے ہیں۔ ہم تو صرف اتنا ہی جانتے ہیں لیکن صحیح معنوں میں پہچانتے نہیں۔ ان کی پہچان ڈھونڈنے کے لیے ہمیں نریش کی تخلیق اور تحقیق کے الگ الگ راستوں سے ہوکر گزرنا ہوگا لیکن یہ ڈگر بڑی کٹھن ہے کیوں کہ آج کی مادّی اور جانب دارانہ دنیا میں لوگ پڑھتے کم اور بڑھتے زیادہ ہیں۔ تاریخ، فلسفہ، ادب بہ طورِ خاص ناول اور افسانہ پڑھنے کے لیے ایک خاص تہذیبی مزاج درکار ہوتا ہے جو اَب اس مادّی دنیا میں کہیں کھویا جا چکا ہے۔ یہ تہذیبی مزاج ہی تھا جو ایک دوسرے کے ساتھ مل جل کے جینا سکھاتے ہوئے سماج بناتا تھا۔ آج کے دور میں ہر فرد بھیڑ میں تنہا ہے۔ انسانی رشتے ناتے چرمرا چکے ہیں۔ ادب اس بکھراؤ اور تناؤ میں تنہائی کا مداوا بھی کیا کرے۔

ڈاکٹر نریش نے اپنے تخلیقی ادب اور تدریسی شعور سے بکھرے ہوئے سماج کے سامنے آئینہ رکھا ہے۔ ہمیں اب دیکھنا یہ ہے کہ ہمارے اپنے چہرے اور لباس پر کتنے داغ دھبے نظر آتے ہیں۔ آج کے بے چارے قلم کار کی حیثیت تو احمد فراز کے بہ قول یہ ہو چکی ہے:

اب مجھ سے کارو بار کی حالت نہ پوچھیے
آئینہ بیچتا ہوں میں اندھوں کے شہر میں

عظیم افسانہ نگار پریم چند کی طرح ہمارے زمانے میں ڈاکٹر نریش بھی ایک ایسے ادیب ہیں جنھیں زبانوں کا بٹوارا جھیلنا پڑا ہے۔ پریم چند کو ہندی والے اپنا اور اردو والے اپنا کہتے کہتے آج تک تفریق میں پڑے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر نریش کے ساتھ بھی اسی المیے کو دُہرایا گیا ہے۔ نریش کو کوئی ہندی کا، کوئی پنجابی کا، کوئی اردو کا ادیب بتاتا چلا آرہا ہے۔ کاش یہ زبانوں کو بانٹنے والے لوگ سب ایک جگہ ہو کر طے کر لیں کہ ادیب ادیب ہوتا ہے اور زبانیں وسیلہ۔ اس موقع پر بغیر مزید تبصرہ کیے مجھے ڈاکٹر نریش ہی کا یہ شعر یاد آرہا ہے:

نریش کیسے ہوا قتل لفظ و معنی کا
وہ لوگ کیا ہوئے جو صاحبِ زباں تھے میاں

یہ خوشی کی بات ہے کہ حکومتِ ہریانہ نے زبانوں کی تفریق کو اہمیت نہ دیتے ہوئے ڈاکٹر نریش کی ادبی صلاحیت اور حیثیت کا اعتراف کرتے ہوئے ان کی مجموعی خدماتِ ادب کے لیے ان کو لائف ٹائم اچیومنٹ ایوارڈ کے لیے منتخب کیا ہے۔ اس اقدام کے لیے ادبی دنیا حکومتِ ہریانہ کو سلام کرتی ہے اور ڈاکٹر نریش کا احترام کرتی ہے۔

★★★

ضیاءالرحمٰن صدیقی

ڈاکٹر نریشؔ کی شاعری
روایت سے جِدّت تک

ارسطو سے لے کر دورِ حاضر تک شاعری کی تعریف کے سلسلے میں مختلف ناقدین نے اپنی آراء کا اظہار کیا ہے لیکن کسی بھی ایک تعریف کو قطعی طور پر تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ شاعری ایک ذوقی اور وجدانی چیز ہے یہ ایک گہرا تجرباتی عمل ہے اس کی منطقی اور حتمی تعریف ممکن نہیں۔ شبلی کے خیال میں شاعری عام طور پر تخیل کے اظہار کا نام ہے۔ میرؔ نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے:

کیا تھا شعر کو پردہ سُخن کا
وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

شبلی نے شعر کی منطقی تعریف یوں بھی کی ہے :

''جو جذبات الفاظ کے ذریعہ ادا ہوں وہ شعر ہیں''

ابن رشد کے خیال میں ''شعر ایسا کلام ہے جو موزوں مقفّٰی اور غیر ارادی طور پر لکھا گیا ہو۔''

ولیم ہیزلٹ نے کہا تھا:

''شاعری تخیّل اور جذبات کی زبان ہے۔ شاعری ایک وجدانی اور الہامی تخلیقی عمل ہے یہ جذبات اور خیالات سے جنم لیتی ہے اور ان جذبات کا اظہار اشعار کی شکل میں ہوتا ہے۔''

مذکورہ بالا تعریفوں کی روشنی میں اگر نریشؔ کے فن کا جائزہ لیا جائے تو بلا تامل کہا جا سکتا ہے کہ ''خوشبو کا سفر'' اور ''غم فردا'' اور ''بازگشت'' کا شاعر ایک اعلا پائے کا تخلیق کار ہے۔

ڈاکٹر نریش نے ''خوشبو کا سفر'' کے دیباچہ میں لکھا ہے:

''تخلیقی عمل کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاعر اور ادیب اپنی ذاتی زندگی کے غم و آلام کے ساتھ ساتھ کتنے ہی دوسرے لوگوں کے رنج و غم جھیلتا ہے۔ اپنی ہی زندگی کے ساتھ کتنی زندگیاں جینا پڑتی ہیں۔ اور پھر مختلف زندگیوں کے کرب کو وہ اپنے اندر اُتارتا ہے اسے بھوگتا ہے اسے پچاتا ہے۔ بھوگنے اور پچانے کے اس عمل میں وہ معمولی سے غیر معمولی ہوتا رہتا ہے اور بالآخر اس کے اندر کا پرایا کرب جواب تک اپنا ہو چکا ہوتا ہے، تخلیق کی صورت اختیار کر کے باہر نکل آتا ہے۔ یہ غیر معمولی ہونا دردناک بھی ہے اور پُر لطف بھی۔ نہیں معلوم اس سب میں سے کتنا کچھ اشعار میں دے سکا ہوں جو اب تک بھوگ چکا ہوں۔ اندر ہی اندر ابھی کیا پنپ رہا ہے کہہ نہیں سکتا۔ جو پک چکا تھا وہ لفظوں کے جسم میں پیدا ہو چکا ہے۔ باقی ناپید ہے۔''

ڈاکٹر نریش کا نام اردو دنیا میں نیا نہیں ہے وہ ایک معروف تخلیق کار اور ادیب ہیں۔ اردو کے علاوہ ہندی، انگریزی اور پنجابی تینوں زبانوں پر انھیں ماہرانہ دسترس حاصل ہے اور ان تمام زبانوں میں ان کی تصانیف موجود ہیں۔ وہ بیک وقت نقّاد، مترجم، محقق، ڈرامہ نگار، افسانہ نگار اور شاعر ہیں۔ ان کی شاعری گذشتہ 25 سال کی مشقِ سخن اور ریاضتِ فن کا نتیجہ ہے۔

ڈاکٹر نریش عملی روایات کے امین ہیں۔ ان کی شاعری کے مختلف پہلو اور مختلف جہتیں ہیں۔ تین زبانوں میں تخلیقی کارنامے انجام دینا انھیں کا حصّہ ہے۔ ان کی شاعری ایسے ماحول میں پروان چڑھی جہاں اردو زبان و ادب کا ماحول بہت زرخیز نہ تھا۔ ان کے کلام اور ادب پاروں کا مطالعہ کرنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ قدرت نے ڈاکٹر نریش کو علم و ادب کی خدمت کے لیے اس عالم فانی میں بھیجا ہوگا۔

ڈاکٹر نریش کی شاعری قاری کے ذہن و دل پر گہرا اثر چھوڑتی ہے۔ ان کے یہاں محاکات کی کارفرمائی، فطرت کی خیال انگیز عکاسی، الفاظ کا برجستہ اور برمحل استعمال اور کرب میں ڈوبے ہوئے خیالات موجود ہیں۔ مختلف اصناف میں طبع آزمائی، افکار میں پختگی، ایجاد و اختراع ان کے قادرالکلام شاعر ہونے پر دلالت کرتے ہیں۔ زندگی میں پیش آنے والے نہ جانے کتنے سانحوں سے گزر کر انھوں نے اپنی شاعری کو پروان چڑھایا۔ ان کی شاعری کا پس منظر وجدانی کیفیات ہیں۔

ڈاکٹر نریش کی آواز زندہ اور توانا ہے۔ان کے سوچنے اور بیان کرنے کا انداز اچھوتا اور نرالا ہے۔ زندگی اور سماج سے ان کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ان کی شاعری ایک سدا بہار چمن ہے جہاں کائنات کی رنگارنگی اور فطرت کی بے پایاں منظر کشی موجود ہے۔نریش کا جمالیاتی شعور ان کی شاعری میں پوری آب وتاب کے ساتھ نظر آتا ہے۔ان کے شعری اقدار اور فنّی خصوصیات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ وہ ایک تخلیق کار ہیں، اعلا پائے کے ادیب ہیں۔ زبان وادب کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ان کے اشعار میں موضوعات کا تنوع ہے۔کہیں کہیں پر تو کمال Sparking نظر آتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

اپنے سائے سے بھاگنا ہوگا
کیا خبر تھی یہ حادثہ ہوگا

☆

خامشی کو زباں نہ دے اے دوست
گھر میں ہر وقت شور سا ہوگا

☆

شہر سے گاؤں تک آگئی جب سڑک
آئینوں پر بہت دھول جمنے لگی

☆

نزولِ شام حقیقت کشی کا مظہر ہے
طویل اپنے سے سایہ دکھائی دیتا ہے

☆

جذبۂ صحرا نوردی تھک کے کب رُکتا ہوں میں
پاؤں سے کانٹا نکلنے دے ابھی چلتا ہوں میں

☆

خود سے بچھڑ کے ذات کے پیکر میں قید ہوں
گھر سے نکل گیا تھا مگر گھر میں قید ہوں

☆

دائروں میں باندھ لو جذبات کا سیلِ رواں
ورنہ جذبِ عشق آشفتہ سری ہوجائے گا

☆

نریشؔ کے کلام میں جذبات کی فراوانی، احساسات کی شدت، خیالات کی لطافت، الفاظ کی نزاکت اور تخیل کی بلند پردازی کے ساتھ ساتھ فکر وفن کا حسین امتزاج نظر آتا ہے۔تشبیہات و استعارات کی ندرت اور اندازِ بیان میں جاذبیت ہے ان کی غزلوں میں فلسفیانہ تعمق ایمائیت اور اشاریت ہے۔انھوں نے اخلاقی، مذہبی، قومی، اصلاحی، سماجی، سیاسی اور تاریخی موضوعات پر قلم اٹھایا ہے:

یوں بھی ہم کو جستجو کی داد دلوائی گئی
آبلہ پائی ہمارا جرم ٹھہرائی گئی

☆

میں بھلا ہوں یا بُرا انسان ہوں
آپ کے اس دور کی پہچان ہوں

☆

پتّھر اٹھا کے مجھ کو دکھانے سے پیشتر
یہ سوچ لے کہ میں ترا آئینہ دار ہوں

☆

تو قلندر ہے تو پھر اس بات کا کیا غم تجھے
تیرے حصّے میں ہے شہرت یا کہ ہیں رسوائیاں

☆

تیرے جانے کے بعد برسوں تک
لب ترستے رہے، ہنسی کے لیے

☆

اگر تجھے علم ہے کہ رہزن امیر ہے تیرے کارواں کا
تو تیرے رہتے وہ رہبری کا جواب دے دعویٰ دار کیوں ہے

☆

نریشؔ کا حسنِ جمال بہت پختہ ہے۔ان کا شعور ایک عام شاعر کے شعور سے بالاتر ہے۔

آیا خیال مجھ کو کبھی وصل کا اگر
احساس گونجتی ہوئی شہنائی بن گیا

☆

نریشؔ کا کلام روایت اور جدت کا حسین امتزاج ہے۔ان کے طرزِ اظہار میں روایت کی پاسداری کے ساتھ ساتھ ایک نئے پن اور تازہ کاری کا احساس ہوتا ہے۔انھوں نے اپنے دور کے کوائف و وسائل کو داخلیت کا رنگ دے کر غزل کی زبان میں پیش کیا ہے۔ان کا اصل میدان غزل ہے اور بنیادی طور پر وہ غزل ہی کے شاعر ہیں۔فطری طور پر انھوں نے اس عہد کے ذہنی اور فکری رویّوں پر اظہار و اسلوب کے پیرائیوں کا اثر قبول کیا۔ بایں ہمہ انھوں نے اپنی شعری روایات سے کنارہ کشی اختیار نہیں کی۔روایت، جدت اور انفرادیت کا یہ خوش گوار امتزاج نریشؔ کی شاعری کا وہ امتیازی وصف ہے جو کم شاعروں میں پایا جاتا ہے۔

ڈاکٹر نریشؔ کی شاعری ایک Cluster ہے۔ایک ایسا گلدستہ ہے جس میں مختلف رنگوں اور خوشبوؤں کے پھول سمٹ کر رہ گئے ہیں۔

☆☆☆

ڈاکٹر نریش

غزلیں

(i)

تونے اے زندگی ہم کو ہے رُلایا اتنا
اب یہ کس مُنہ سے ہے ہنسنے کا تقاضا اتنا

یہ تو معلوم تھا دل ہوتا ہے دریا جیسا
یہ نہ معلوم تھا ہم کو کہ ہے گہرا اتنا

بدنمائی مِری کچھ اور بڑھی ان کے حضور
ان کے اطراف میں پھیلا تھا اُجالا اتنا

جام و مینا سے نہ بہلا مجھے میرے ساقی
چاہیے مُجھ کو سمندر کہ ہوں پیاسا اتنا

بھیڑ میں آکے کھلا راز یہ مجھ پر کہ نریشؔ
میں اکیلا تو کبھی بھی نہ تھا تنہا اتنا

☆☆☆

(ii)

کوئی عاشق ترا سرخ رو تو ملے
تیرے کوچے میں رنگِ لہو تو ملے

ہم بھی چاہیں اسے چاہنے کی طرح
آرزوؤں کو اذنِ نمو تو ملے

دل کے زخموں کو مرہم ملے جب ملے
چاک دامن کو دستِ رفو تو ملے

دل کا محرم نہ کوئی ملا آج تک
شمع رو خوب رو فتنہ خو تو ملے

جس کے چرچے نریشؔ اپنے گاؤں میں تھے
شہر میں اس شرافت کی بو تو ملے

(iii)

جہالتوں کا تسلط ہی عہد ساز ہوا
برائے قوم اندھیرا نظر نواز ہوا

خدا تو دور بہت دور آسماں پر تھا
زمیں پہ اپنا تجسس وسیلہ ساز ہوا

اس انجمن میں جہاں بارشیں تھیں لفظوں کی
کسی کا حرفِ خموشی کہ دل گداز ہوا

ادا ادا پہ کسی کی متاعِ صبر لُٹی
سکونِ قلب شکارِ نگاہِ ناز ہوا

حیات و موت ہوئے ہیں نریشؔ بے معنی
یہ دل کچھ ایسا ہر اک شے سے بے نیاز ہوا

شمیم حنفی

نسرین انجم بھٹّی
(اپنے بن باس کے ساتھ)

ازل کی گود سے گرے کھوٹے سکّے
ہم! کچلے ہوئے خوابوں کے نتیجے
سنا تم نے کہ جب آنکھوں نے رہبانیت اختیار کی...
تو ہم پیدا ہوئے

(اداس نظموں میں سے ایک، 'بن باس' ص228)

نسرین انجم بھٹی کی اردو نظموں کا مجموعہ (وہ پنجابی میں بھی شعر کہتی ہیں) 'بن باس' اکتوبر 1994 میں شائع ہوا تھا، یعنی کہ اِس وقت جب میں یہ سطریں کھینچ رہا ہوں، (اکتوبر 2008) اِس سے بقریباً چودہ برس پہلے۔ چودہ برسوں کے اس 'بن باس' کی کوئی روداد میری نظروں کے سامنے نہیں آئی۔ معاصر ادب کے عام جائزوں میں نسرین انجم بھٹی کا ذکر بہت کم ہوتا ہے۔ یہ نئی شاعری کے مانوس رنگ کی شاعری نہیں ہے۔ خود نسرین نے بھی اپنی جنم کہانی کا تعارف ایک 'بن باس' (ہجرت) کے بجائے دراصل اپنے جنگل کی مہک (بن کہانی) کے طور پر کرایا ہے۔ اس مہک کا دائرہ سب سے الگ ہے۔ یہ اظہار کی ایک بہت شخصی اور انفرادی جہت ہے اور شاید اسی لیے 1960 کے بعد کی نسائی شاعرہ میں نسرین کی وضع کردہ اس جہت کا کوئی سراغ

ہمیں سارہ شگفتہ کے علاوہ اردو کی کسی اور شاعرہ کے یہاں نہیں ملتا— اس فرق کے ساتھ کہ سارہ کی شاعری (آنکھیں) میں ایک جنوں آمیز اضطراب نمایاں تھا۔ لیکن نسرین کی نظموں میں ذاتی واردات اور احساسات کا گھنا جنگل اپنی گرم مہک کے باوجود ایک گہرے ضبط اور تمکنت کا انداز بھی رکھتا ہے۔ وہ نہ تو اپنے اعترافات میں بے قابو ہوتی ہیں، نہ اپنے لہجے اور اسلوب میں کسی طرح کی بے احتیاطی کی مرتکب ہوتی ہیں۔

نسرین انجم بھٹی کے بارے میں انیس ناگی کا تاثر یہ ہے کہ ''وہ ناقدری کے دور کی شاعرہ ہے۔ وہ اس عہد میں نظمیں لکھ رہی ہے جب لفظ اپنی حرمت کھو چکا ہے اور جب شاعر اور ادیب معاشرے کا سب سے بے وقعت اور راندہ ہوا طبقہ ہے''۔ ایک حد تک یہ بات صحیح ہے، لیکن اپنے عہد کے ساتھ نسرین کا معاملہ یہ ہے کہ انھوں نے اس عہد کے رویّوں اور تقاضوں پر اپنی نجی ترجیحات اور شرطوں کو ہمیشہ ترجیح دی ہے۔ انھوں نے جدیدیت، تانیثیت، مابعد جدیدیت میں سے کسی کو بھی ایک رسم کے طور پر کبھی قبول نہ کیا، نہ فنی اور فکری سطح پر کسی پرائے اور اجنبی اسلوب کی بے سوچی سمجھی تقلید کی۔ اردو شاعری اور تنقید میں نامانوس اور نئے خیالوں یا اسالیب سے شغف کی روایت کا چلن انجمن پنجاب (انیسویں صدی) کے شاعروں نے شروع کیا تھا۔ ہمارے عہد تک آتے آتے یہ بدمذاقی اس حد کو پہنچی کہ اب کھلے بندوں سرقے کو بھی کچھ لوگ معیوب نہیں سمجھتے۔ نسرین انجم بھٹی کی حیثیت ہمارے ادبی معاشرے میں ایک اجنبی یا Alien کی ہے۔ وہ اردو شاعروں کے اس چھوٹے سے حلقے میں شامل ہیں جس نے ایک ساتھ دو زبانوں یعنی اردو اور پنجابی کو اپنی تخلیقی زندگی کے بیان کا ذریعہ بنایا اور اپنے تجربے کی طہارت ہمیشہ قائم رکھی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ نسرین کی لفظیات، شعری لغت اور اسلوب میں اردو کی مروّجہ نئی شاعری کے بجائے ایک ایسے مزاج کی ترجمان دکھائی دیتی ہے جس کی تربیت اور تشکیل میں ارضیت اور مقامیت کے عناصر نمایاں ہیں۔ اُن کے لہجے میں رکھ رکھاؤ کے باوجود ایک خاص طرح کی بے ساختگی ملتی ہے اور اُن کی نظموں کے مجموعی آہنگ پر ان کے بہت سے ممتاز ہم عصروں کے برعکس، غزل کی روایت کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ نظمیں روایتی اور مانوس غنائیت، رسمی تراش خراش اور سجاوٹ سے بالکل عاری ہیں۔ (ارکان کے) پابند مصرعے ہی نہیں پوری کی پوری نظم تحریری لفظ کے رسمی تاثر سے خالی نظر آتی ہے۔ نسرین اپنی گہری سے گہری واردات کا بیان اس طرح کرتی ہیں جیسے نظم نہ کہہ رہی ہوں بلکہ صرف بات کر رہی ہوں، کبھی

اپنے آپ سے، کبھی کسی ایسے مخاطب سے جو انھیں سمجھنے کے ساتھ ساتھ ان کے تجربے میں شرکت کا اہل بھی ہو اور ان کے اندر رفاقت کا احساس جگانے سکے۔ مثال کے طور پر 'بن باس' کی دو نظموں سے یہ حصّے دیکھیے:

فصیلِ شب پر چراغِ دل ہے، پیے ہوئے لڑکھڑا رہا ہے
ہوائیں پچھلے سفر کا غصّہ
اتارتی ہیں ہر ایک رستے میں آنے والی کسی بھی شے پر
ہوا کی لَے پر
گھنے درختوں سے اڑنے والا
اداس نغمہ لرز گیا ہے

.....

خموشیوں کا یہ خواب توڑو
میں ایک حرفِ شکستِ دل ہوں
مجھے نہ جوڑو (گیت)

شام تھی...
سورج چھپا جاتا تھا اور مہندی برستی تھی
شفق کے سایے میں بگلے اُڑے
چٹّے سفید...
خواب میرے سانس کے اندر اتر آئے، پسینہ تھا مرے ماتھے پہ آنکھوں
میں لہو — اور میں نے جانا
موت بھی اور عشق بھی — دونوں باتیں ایک ہیں... (ایکتا)

یہ نظمیں تو خیر ایک واضح اور جانا پہچانا شعری آہنگ رکھتی ہیں۔ لیکن نسرین کی کئی ایسی نظمیں بھی جن کا انداز نثری بیانیے کا ہے، اپنی داخلی فضا کے اعتبار سے بیک وقت نثر اور نظم دونوں کا احاطہ کرتی ہیں اور ان کی رسمی تقسیم کا ابطال کرتی ہیں۔ 'بن باس' کی اس اشاعت کے شروع میں، جو اِس وقت میرے سامنے ہے، عبداللہ حسین کی ایک مختصر سی رائے بھی شامل ہے۔ وہ

لکھتے ہیں:

''سوالہ سترہ سال پیچھے کی بات ہے، میں پاکستان کے مختصر دورے کے بعد واپس جانے کے لیے کراچی کے ہوائی اڈے پر جہاز کے انتظار میں بیٹھا تھا کہ وقت گزاری کی خاطر ایک رسالہ پڑھنے لگا۔ نسرین انجم بھٹی کی ایک نظم سے میں اِس قدر متاثر ہوا کہ وہیں بیٹھے بیٹھے انھیں شاباشی کا خط لکھ دیا۔ اب اتنے برسوں کے بعد نسرین کی نئی شاعری کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ اُنھوں نے اس عرصے کے اندر نہ صرف زبان اور محاورے کی تشکیل میں، بلکہ الفاظ اور جذبات کے باہم میل کی وضع کاری میں کس قدر ترقی کی ہے۔ یہ ایسے عوامل ہیں جن کے بغیر شاعری نہ دل کو پکڑ سکتی ہے نہ دماغ کو، اور نہ ہی کوئی ایسی صدا پیدا کر سکتی ہے جو آدمی کی کوکھ پر اثر انداز ہو۔ نسرین کی طویل نظم 'بن باس' اس اعلا صدا کاری کا نمونہ ہے''۔

عبداللہ حسین کے اس اقتباس میں نسرین کی نظم 'بن باس' کا حوالہ آیا ہے، تو بہتر ہوگا کہ آگے بڑھنے سے پہلے اس نظم کے کچھ حصّے دیکھ لیے جائیں:

جنگل کہاں سے شروع ہوتا ہے
ہنستے بستے شہرو! جنگل کہیں سے شروع ہوتا ہے
ہوا کے پاؤں نہیں ہوتے
پھر بھی وہ چلتی ہے تو آہٹ ہوتی ہے
ریت پر نشان بنتے ہیں
اور سانس کے آنے جانے اور ٹھہرنے کا علم بھی
یہ باتیں مگر کتنی اداس کرتی ہیں
خدا کی ایک بھی بیٹی ہوتی
تو وہ جنگل کی بیٹی ہوتی
جو مٹّی کے کھلونے رنگتی اور ہرن کے سینگوں پر دیے جلاتی
روپ متی!

.....

جنگل کہاں سے شروع ہوتا ہے، مجھے بتاؤ جنگل کہاں سے شروع ہوتا ہے
کانٹوں کی باڑ پر کون گیلے تولیے کی طرح لٹک گیا! ماں صدقے

.....

باز آئی شہروں سے بن کی اجلی باس
باز آئی مرے بن کی باس
باز آئی مرے سرخ سنہرے سبز رسیلے جنگل کی خوشبو
میں جنگل آپے جنگل باز آئی میرے بن کی باس
باز آئی بن باس متی
بیچ آئی سب ساون سورج سیپ چنگیر
اجڑی پُجڑی باز آئی
مرے رب کی بیٹی
باز آئی مرے بن کی باس...

مجھے اس نظم میں ایک ساتھ کئی رمز چھپے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نسرین نے اس عہد کی بعض ممتاز اور مانوس شاعرات (فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، تنویر انجم، پروین شاکر، فاطمہ حسن) کے برعکس جو تانیثی رویّہ اختیار کیا ہے، اس میں درد کی ایک زیریں لہر کے باوجود کہیں بھی کسی طرح کے غیظ وغضب، احتجاج، درشتگی کا اظہار نہیں ہوگا۔ اپنی ہار اور ہزیمت زدگی کا اظہار بھی نہیں ہوتا۔ نسرین نے یہاں عورت کے مقدر سے زیادہ زندگی اور فطرت سے اس کے تعلق اور عورت کے وجود میں مضمر امکانات کی نشان دہی کی ہے:

بوڑھی چڑیاں اپنے جنم دن پر لعنت بھیجتی ہیں...
شام ہونے سے پہلے الاؤ کس نے روشن کیا جنگل میں
یہ تو جنگل کی ریت نہیں تھی...

فطرت کی سادگی اور فطرت کے بھولپن یا معصومیت میں خلل پڑنے کی روایت کا آغاز روٹی کی تلاش میں شہروں کی تعمیر کے ساتھ ہوا۔ نسرین نے شہر اور جنگل کے مانوس استعاروں میں یہاں ایک نئی جہت پیدا کی ہے اور تخلیقی تجربے کی ایک نئی سطح دریافت کی ہے۔ چناں چہ یہ نظم شہر بنام

دیہات کے فرسودہ اور پامال قضیے سے آگے بڑھ کر طبیعی کائنات سے عورت اور مرد کے الگ الگ رشتوں کے فرق کی نشان دہی ایک ایسی زبان اور اسلوب میں کرتی ہے جس سے اردو کی نئی شاعری بالعموم خالی دکھائی دیتی ہے۔ یہ زاویہ اس نظم کو ہی نہیں، تانیثی تجربے اور نسرین انجم بھٹی کے تخلیقی رویّے کو بھی سب سے الگ اور منفرد حیثیت عطا کرتا ہے۔ نظم کی ایک اور خوبی اس کا تمثیلی پیرایہ اور اس پیرایے کی مدد سے ایک نئے اسطور کی تشکیل ہے۔

محمد سلیم الرحمٰن نے 'بن باس' کی شاعری کو ہر طرح کی جانی پہچانی ڈسپلن سے عاری اور ایک نئی نسائی بوطیقا وضع کرنے والی شاعری کا نام دیا ہے۔ یہ نظمیں زمانے سے زیادہ اپنے آپ سے الجھتی ہوئی نظمیں ہیں، فطری زندگی کے جوہر سے مالا مال نظمیں، اس حد تک کہ ان کی بے ترتیبی، گھنا پن اور رمز آمیزی نسائی وجود کے اندر پھیلے ہوئے جنگل اور شہر کی دسترس اور دراز دستی سے محفوظ جنگل، دونوں کو ایک دوسرے کا تلازمہ بنا دیتی ہیں۔ لیکن میں محمد سلیم الرحمٰن کی اس رائے سے متفق نہیں ہوں کہ نسرین کی شاعری میں اعترافی شاعری کے ساتھ ساتھ کھردرے پن اور سخت گیری کے عناصر بھی در آئے ہیں۔ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا تھا، ایک تحت الارض اور مرموز اداسی کی لہر 'بن باس' کی تقریباً تمام نظموں میں جاری وساری محسوس کی جاسکتی ہے، لیکن وہ اپنے کسی بھی ردِّعمل کا اظہار بلند بانگ اور تہمت آمیز انداز میں نہیں کرتیں۔ محبت تو خیر نسرین کی شاعری کا مرکزی جذبہ ہے، لیکن 'بن باس' کی ایسی نظمیں بھی جن کی سیاسی سطح بہت واضح ہے، ان میں بھی نسرین نے اپنی دہشت اور ملال کے اظہار کو کبھی نعرہ بازی اور خطابت تک نہیں پہنچنے دیا۔ ان کے ملال کا ایک نمایاں زاویہ ایک تنگ نظر روایتی معاشرے پر ادعائیت کے جبر اور اس جبر کے نتیجے میں اقلیتی فکر، طبقے اور گروہ کے تجزیوں سے منسلک ہے۔ 'بن باس' کی متعدد نظموں کا خمیر سیاسی ادراک کی زمین سے اٹھا ہے، اس کے باوجود یہ روایتی معنوں میں سیاسی نظمیں یا کسی منصوبے کے تحت کسی معین نظریے کی قیادت میں لکھی جانے والی نظمیں نہیں ہیں۔ اس نکتے کی مزید وضاحت سے پہلے، میں اس مضمون کے قاری کو مندرجہ ذیل مثالوں کی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہوں:

میں نے اپنی سولی اپنے کندھے پر نہیں اٹھائی
اپنے سینے سے لگالی ہے

میں نے کوئی...جرم تو نہیں کیا نا؟ (نہج)

میرا محبوب املتاس کا پیڑ ہے بارش میں بھیگا ہوا
سبز رنگ اس پر جچتا ہے کتنا
سبھی رنگ جو بھی پہن لے وہی، گلابی، عنابی، ہرا، کاسنی
مگر ہاں مگر...خاکی نہیں، خاکی نہیں، خاکی نہیں... (رنگ)

وہ بندوق کی نال پر سوتی ہے...
اس کا نام زخز ہے
دشمن کے سینے پر...دشمنوں سے پوچھو
تو آگ ہے
اور دوستوں سے پوچھو
تو ''پروائی'' (لیلیٰ خالد)

سڑک صاف سیدھی ہے اور دھوپ ہے
دوپہر کا سفر
ایک اکیلی سڑک پہ پیر تسمہ پیایوں چلی جارہی ہے
کہ جیسے چلی ہی نہیں
ایستادہ ہے بس
جیسے بے سر کے دھڑ اور بے پاؤں کے آدمی
آدمی تم بھی ہو آدمی میں بھی ہوں
اور تم نے بھرم رکھ لیا
تم نے اچھا کیا میری آنکھوں میں جھانکا نہیں
ورنہ ڈر جاتے تم
گہرے پانی کے نیچے بھی پانی تھا اور پر بھی پانی تھا پانی میں

اک سرخ پھول... بے جگہ
بے وجہ کِھل گیا تھا یونہی (بھرم)

آنے والی نسل کے بچّے
گلاب کے پھول کو اس کی گرم خوشبو سے نہیں
اس کے تیز کانٹوں سے پہچانیں گے
ہر نسل کی اپنی پہچان ہوتی ہے
ہر صدی کا اپنا المیہ...
یوں کہانی شروع کرنے سے پہلے ختم کرنے کا دستور
اُن ملکوں میں رواج پا گیا
جہاں پھر رفتہ رفتہ گلاب کے پھول کانٹوں میں ڈھل گئے
یہ ملکِ شام کا قصّہ ہے جو لوگ شام سے پہلے نہیں سناتے (شہادت)

نسرین کی کتاب 'بن باس' کے ورق الٹتے جایئے، ایک کے بعد دوسری، تیسری، چوتھی، پانچویں... ایسی مثالیں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ مزاحمتی، سیاسی تجربے پر مبنی یہ نظمیں ہمیں مایا کافسکی اور پابلو نرودا اور محمود درویش اور ناظم حکمت کی یاد دلاتی ہیں جن کے نام سے تو اردو کی نئی شاعری اور معاصر حسّیت بے خبر نہیں رہی، لیکن جن کے ادراک و اظہار کی سطح ہمارے زمانے کے شاعروں میں زیادہ عام نہیں ہے۔

یہی حال نسرین کی ان نظموں کا ہے جن کی تہ میں محبت اور رفاقت کے مہکتے ہوئے ملائم اور معصوم جذبوں کی چنگاریاں دبی ہوئی ہیں اور جن سے ایک انوکھے غنائی، ترنم ریز لہجے اور آہنگ میں، جھجکتے ہوئے، رک رک کر دل کی بات کہی گئی ہے۔ ان نظموں سے، ایسا لگتا ہے کہ نسرین نے محبت کے تجربے کو داخلی توانائی کے ایک ماخذ کے طور پر برتنے اور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اعترافی بیانات سے بھری ہوئی ایسی نظموں میں پروین شاکر کی نظموں کے جیسا نوعمری کا کچّا پن نہیں ہے، پروین کے اشعار کی جیسی کشش اور جمالیاتی ذائقہ بھی نہیں۔ اس کے برعکس محبت اور افسردگی کی ان نظموں میں ایک ایسے طاقت ور، گہرے اور مستحکم جذبے کا اظہار ہوا ہے جو جسم اور روح کی ثنویت کو مٹا دیتا ہے اور ایک ساتھ دونوں کی سرشاری اور سکون کا

ذریعہ بنتا ہے:

کتنی تاویلیں کرو گے،
مونالیزا کی اکیلی مسکراہٹ
لڑکیاں تو دھرتیوں کا روپ ہیں
دکھوں کی لسٹ،
سامنے دیوار پر دل روز کے نسخے کے ساتھ
سرخ اور کالے رنگوں سے لکھی جائے گی تو مانو گے...
بتاؤ کتنوں نے ہم میں سے دیکھا ہے فلک کو چاندنی میں اشک ہنستے
کس نے دیکھی ہے
گلی میں مڑتے اک بچّے کے ہاتھوں میں چونّی کی چمک
جو اس کی زندگی کی بے امان و بے گمان لمبی مسافت کا
بہت پہلا نشاں ہے (ہم لڑکیاں)

سیاسی ادراک کا احاطہ کرنے والی نظموں کی طرح محبت اور موت کے مجنونانہ ادراک پر مبنی نظمیں بھی 'بن باس' کے صفحوں پر مختلف عنوانات کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ ان نظموں میں نسرین نے کہیں بیانیہ انداز اختیار کیا ہے، کہیں ڈرامائی، کہیں مکالماتی — لیکن ان کی آواز کبھی شور نہیں بنتی۔ وہ اپنا اظہار کم سے کم لفظوں اور مدھم، ملائم پیرایے میں کرتی ہیں۔ کہیں ان کا اسلوب ایک قصہ گو کا ہوتا ہے، کبھی ایک مصوّر کا جو آبی رنگوں سے اور باریک مخنی خطوط کی مدد سے اپنی داخلی واردات کو باہر لانا چاہتا ہو۔ 'بن باس' کی دو نظمیں 'چوہے' اور 'چوہوں کے بچّے' نئی شاعری کی پچھلی دو تین دہائیوں میں کہی جانے والی سب سے توانا اور تاثر سے بھری ہوئی سیاسی نظموں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ میں نے اس میں سے ایک نظم پہلے پہل اجمل کمال کے رسالے 'آج' (کراچی) میں پڑھی تھی اور حیرانی کے ایک نامانوس تجربے سے دوچار ہوا تھا۔ لیکن افسوس کہ بے حسی اور معمولی زدگی اور خود تشہیری کے اس دور میں بڑی سے بڑی تخلیقی واردات بھی ''واقعہ'' نہیں بنتی — ! ویسے بھی نسرین انجم بھٹی کی ہستی پر کم آمیزی اور کم سخنی کا پردہ پڑا ہوا ہے۔

❑❑

خصوصی گوشہ

خواجہ احمد عباس
ترجمہ: ڈاکٹر نریش

شجرِ خاندان کا ایک بوسیدہ ثمر

اپنی زندگی میں مجھے ایک ہی نفسیاتی تجربے سے گزرنا پڑا ہے۔ اس نے مجھے روحانیت کی طرف راغب نہیں کیا بلکہ میرے اندر ایک صحت مند لاادریت ضرور پیدا کر دی۔ یہاں تک کہ میں لاادریت کے بارے میں بھی مشکوک ہو گیا تھا۔

1938 میں، جب میں چوبیس برس کا تھا تو میں پوری دنیا گھومنے کے لیے نکل پڑا۔ ہندستان واپسی کے لیے میں پیرس سے اورینٹ اکسپریس سے چلا تو میونک، وِیانا، بوڈاپسٹ، بخارسٹ ہوتے ہوئے یورپ کے اخیر میں باسفورس کے ساحل پر واقع استنبول یا قسطنطنیہ پہنچا۔

استنبول کے مقابلے میں جنیوا، زیورخ، پیرس، روم اور میونک جیسے دیگر شہر جغرافیائی اعتبار سے بہتر بنے ہوئے ہیں مگر بازنطینیوں، عیسائیوں اور مسلمانوں کا بار بار تعمیر کردہ قسطنطنیہ انتہائی پیچیدہ آرٹ کا معمہ ہے۔ استنبول میں تین روز گزارنے کے بعد یہ عجیب مژدہ ہوا کہ نہ میں نے کسی اترک یا سیاح سے کبھی راستہ پوچھا ہے، نہ کسی گائڈ سے مدد لی ہے، نہ شہر کا نقشہ یا رسالۂ سیاحت ہی کھول کر دیکھا ہے۔ پیچھے مڑ کر دیکھتا ہوں تو یہ ایک پُراسرار تجربہ معلوم پڑتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا رہا کہ میں پہلے بھی یہاں آچکا ہوں۔ کیا یہ پچھلے جنم کی یادداشت کے بیدار ہونے کا بعید از قیاس معاملہ تھا؟

میرے والد نے حج بھی کیا تھا اور مکہ و عرب کے دیگر مقدس مقامات کی زیارت بھی کی تھی۔ ان کے تحریر کردہ ایک دستی رسالے کے مطابق مدینہ کے ایک چھوٹے سے گھر کی تختی پر عربی میں ''بیت ابوایوب انصاری'' کندہ ہے۔ روایت ہے کہ جب حضرت محمدؐ کو جبراً مکہ سے ہجرت کر کے

مدینہ آنا پڑا تھا، جہاں کے متعدد باشندے اسلام قبول کر چکے تھے، تو ہر شخص کی آرزو تھی کہ حضورؐ اس کے یہاں قیام فرمائیں۔ آپؐ نے یہ سوچ کر کہ میری ترجیحی پسند سے نزاع کی صورت پیدا نہ ہو جائے فرمایا کہ اس کا فیصلہ میرا اونٹ کرے گا کہ مجھے کہاں پر ٹھہرنا ہے۔ میں وہیں پر قیام کروں گا جہاں پر جا کر یہ اونٹ رکے گا۔ اونٹ ابوایوب نام کے ایک نوجوان کے گھر کے سامنے جا کر رک گیا۔ (وہ انصاری تھے۔ انصاری کا مطلب ہے خادم۔ مدینہ کے تمام معتقدین خود کو انصاری کہتے تھے)۔ وہ ہمارا پُرکھا تھا۔ تاریخ کے اعتبار سے اس کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ وہ حضورؐ کے صحابہ میں شامل تھے۔

حضورؐ کے وصال کے کئی سال بعد جب خلیفہ معاویہ نے اسلامی حکومت کا یلغاری دور شروع کیا اور بازنطینی علاقے فتح کرنے کے لیے فوجیں روانہ کیں تو اس نے چاہا کہ سپاہیوں کا عقیدہ بیدار کرنے کے لیے کوئی باحیات صحابی فوجوں کی سربراہی کرے۔ صحابہ میں سے واحد ابوایوب انصاریؓ ہی حیات تھے لہٰذا فوجوں کی سربراہی کے لیے ان ہی کا انتخاب کیا گیا۔ اس وقت تک چوں کہ وہ بہت ہی ضعیف ہو چکے تھے اور ان کے لیے چلنا بھی مشکل تھا، اس لیے ان کو اشارتی طور پر پالکی میں بٹھا کر فتح یاب ہو رہی فوجوں کا سربراہ بنا دیا گیا۔

ابوایوبؓ نے فوج کے سرداروں سے کہا کہ اگر راستے ہی میں میری موت ہو جائے تو میرے جنازے کو فوج کے آگے لے جانا۔ اگر تم مزید آگے بڑھنے سے قاصر ہو جاؤ تو اپنے قدم کھینچنے سے پہلے مجھے وہیں پر دفنا دینا۔ کچھ روز کے بعد ہی بزرگوار اللہ کو پیارے ہو گئے مگر ان کا جسدِ خاکی عمید افواج کی سربراہی کرتا رہا اور آخر کار فوجیں قسطنطنیہ کے دارالخلافہ بازنطینی کی فصیل تک جا پہنچیں۔ اس وقت فوجوں کو فتح نصیب نہ ہوئی اور ان کو واپس ہونا پڑا تو انھوں نے اپنے محترم صحابیِ رسولؐ کو وہیں پر سپردِ خاک کر دیا۔ بعد میں جب اسلامی افواج نے قسطنطنیہ کو فتح کیا تو سب سے پہلا کام یہ کیا کہ ان کی قبر پر مقبرہ تعمیر کر دیا۔ (یہ وہی جگہ ہے جہاں پر 1938 میں میرے بےخبر قدم مجھے لے گئے تھے۔)

شروع کے مسلم معاشروں میں ہجرت کا رواج بہت پرانا ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاسی وجوہ کی بنا پر ہمارے اجداد نے مدینہ سے ہجرت کر لی۔ آخرش ان کے ورثا نے خود کو سوویت ترکمنستان کی سرحد کے قریب شمالی افغانستان کے ہرات میں بود و باش کرتے ہوئے پایا۔

ہمارا جو پُرکھا سلطان غیاث الدین بلبن کے عہدِ حکومت میں ہجرت کر کے ہندستان آیا، اس کا نام خواجہ ملک علی تھا۔ خواجہ وہ آبائی خطاب تھا، جو افغانستان میں ان کے خاندان کو تفویض ہوا

تھا۔عربی فارسی کا عالم ہونے کی وجہ سے سلطان نے اس کا احترام کے ساتھ خیر مقدم کیا اور اس کو پانی پت کا قاضی مقرر کر دیا۔ سلطان نے اس کو بہت بڑی جاگیر بھی عطا کی۔ اتنی بڑی کہ وہ پانی پت کے قرب و جوار کے تقریباً ایک چوتھائی علاقے پر محیط تھی۔ دلّی سے پچاس اور کوروکشیتر سے چند میل کی دوری پر آباد پانی پت کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ ان شہروں میں شامل تھا جن کے لیے ماقبل تاریخ جنگِ مہابھارت ہوئی تھی۔ بعد کے پرتشدد زمانۂ افراتفری میں جب مغل، مراٹھے اور پھر انگریز شمالی ہندستان پر اپنے اقتدار کے لیے سرگرمِ عمل تھے، ملک علی کے ورثا کے ہاتھ سے وہ جاگیر جاتی رہی۔ سولہ برس کی عمر میں میرے نکڑ دادا خواجہ اکبر علی ایک خونیں خانہ جنگی میں ملوث ہو گئے اور انھوں نے اپنے والد اور چچاؤں کے خون کا بدلہ لینے کے لیے کسی کو مار ڈالا۔ ان کو گرفتار کر لیا گیا مگر وہ جیل سے فرار ہو کر لکھنؤ جا پہنچے، جہاں پر وہ تیس برس رہے۔ جب تک وہ لوٹ کر آئے، تب تک دلّی اور دلّی کے قرب و جوار کا علاقہ انگریزوں کے زیرِ اقتدار آ چکا تھا۔ ان کی ساری جاگیر ضبط کر کے الیگزینڈر سکنّر نام کے ایک فرانسیسی زمانہ ساز کو فروخت کی جا چکی تھی۔ آخر کار اکبر علی شہر سے ملحق کچھ زمین کو واپس پانے میں کامیاب ہو گئے۔

خواجہ اکبر علی بہت بہادر اور مضبوط شخص کے طور پر مشہور تھے اور ان کی دلیری و جانبازی کے قصّے سنائے جاتے تھے۔ ان کے ایک بیٹے خواجہ اظہر علی میرے والد کے پدری دادا تھے۔ تعلیم تو ان کی کچھ خاص نہیں تھی مگر وہ تحصیلدار کے عہدے پر فائز ہو گئے تھے، مال افسر بن گئے تھے۔

میرے والد کے پرنانا میر اشرف حسین اور بھی متلون شخصیت کے مالک تھے۔ وہ فوج میں بھرتی ہونے کے ارادے سے لڑکپن ہی میں گھر سے نکل پڑے تھے۔ بالآخر وہ ہولکر کی فوج میں بھرتی ہوئے اور ترقی کر کے کمانڈر کے عہدے تک پہنچے۔ ان کی بہادری اور لشکر کشی مشہور تھی۔ جنگ ہارنے کے بعد ہولکر نے انگریزوں کے ساتھ صلح کر لی۔ فاتح انگریزوں نے اس کے کمانڈروں کو بڑی بڑی جاگیریں دے کر پنشن یافتہ کر دیا۔ صرف میر اشرف حسین اس سے مستثنیٰ رہے۔ میرے والد نے اپنے رسالے میں لکھا ہے ''اللہ کا شکر ہے کہ ہمارا خاندان انگریزوں کی نمک خواری سے محفوظ رہا۔''

میر اشرف حسین کے فاتحانہ انداز سے پانی پت لوٹنے کی ایک دلچسپ رومان پرور کہانی ہے۔ جب میر صاحب گھوڑوں پر سوار اپنے خدم و حشم کے ساتھ شہر میں داخل ہو رہے تھے تو ایک انتہائی خوب صورت لڑکی پالکی میں جا رہی تھی۔ اس حسین کنواری لڑکی کو گمان ہوا کہ یہ گھڑسوار یا تو ڈاکو ہیں یا کسی حملہ آور فوج کا حصہ ہیں اور وہ مارے ڈر کے بے ہوش ہو گئی۔ برخلاف پردے پر

دکھائی جانے والے جذبات انگیز ڈارمہ کے، متوسط عمر مگر خوبرو، تاحال مجرد فوجی کمانڈر کی آنکھیں پالکی میں سوار خوب صورت دوشیزہ سے دوچار نہیں ہوئیں مگر اتفاق ایسا ہوا کہ مقدر نے ان کو رشتۂ ازدواج میں باندھ دیا۔

اس زمانے میں فوجی جانبازوں نے خوب دولت کمائی تھی۔ ہولکر افواج کے کمانڈر اشرف حسین بھی اس سے استثنا نہ تھے۔ خاندان کی ایک روایت کے مطابق وہ اتنے موتی لے کر واپس آئے تھے کہ مٹّی کے بڑے بڑے گھڑے ان سے بھر گئے تھے۔ میرے والد کو یاد تھا کہ انھوں نے ایسے کچھ موتی اپنی والدہ کے پاس دیکھے تھے۔ خاندان کی موروثی اشیا میں پچاس ساٹھ گز لمبی بہت ہی نفیس قسم کی موتی مرا ٹھا دستار، سونے کے دستے والی ایک تلوار اور گینڈے کی کھال سے بنی ہوئی ایک ڈھال شامل تھی۔

ہمارے خاندان کے شجرے میں کمانڈر اشرف حسین کے بڑھاپے کی اولاد ان کا بیٹا میر محمد حسین اگلا دلچسپ کردار تھا۔ وہ اپنے والد کی طرح دراز قد اور مؤثر نہیں تھا بلکہ چھوٹے قد کا نحیف سا شخص تھا لیکن والد کی سی حوصلہ مندی اور فوجی طرزِ عمل اس کو وراثت میں ملا تھا۔ وہ مغلوں یا مراٹھوں کی فوج میں شامل ہونے میں تو کامیاب نہ ہو سکا لیکن وہ مغربی اتر پردیش میں دیوان یعنی ایک چھوٹا پولیس افسر بن گیا۔ وہ اپنے محدود اختیارات کا استعمال بھی اس شان کے ساتھ کرتا تھا کہ اس کا ہم عصر کوئی پولیس انسپکٹر یا ڈپٹی کمشنر بھی ایسا کرنے کے بارے میں نہ سوچ سکتا تھا، نہ اس کا حوصلہ کر سکتا تھا۔ ایک بار شہر کے غریب لوگوں اور آس پاس کے گاؤں کے کسانوں نے اس سے شکایت کی کہ مقامی غلّہ فروش ساہوکار اتنے اونچے داموں پر غلّہ فروخت کر رہا ہے کہ خریدنا ان کے بوتے سے باہر ہو گیا ہے۔ اپنی زمینیں گروی رکھ کر انھوں نے اس سے جو قرض لیا ہے، اس پر اس کی سود کی شرح بھی اتنی زیادہ ہے کہ وہ ادائیگی سے بھی معذور ہیں۔ دیوان نے ہٹّے کٹّے گوجروں کو طلب کر کے اشارہ کیا کہ اگر وہ اس سود خور ساہوکار کو لوٹ کر اس کا گھر جلا دیں تو پولیس ان کی طرف دیکھے گی بھی نہیں۔

ایک رات کو اس ساہوکار کے گھر پر غارت گری ہوئی۔ اس کی پاپ کی تمام کمائی لوٹ لی گئی اور تمام بہی کھاتوں سمیت اس کے گھر کو آگ لگا دی گئی۔ ساہوکار مارا گیا۔ اس کی لاش کو اٹھا کر جلتے ہوئے گھر میں پھینک دیا گیا۔ پولیس کے دیوان نے صرف اتنا درج کیا کہ ناگہاں ساہوکار کے گھر میں آگ لگی جس میں جل کر اس کی موت ہو گئی۔

ایک اور موقع پر کسی دوسرے گاؤں میں قحط کے دوران فاقہ زدہ کسانوں نے شکایت کی کہ

وہ تو بھوکوں مر رہے ہیں اور غلّہ فروش منافع خوری کر رہے ہیں۔ ہر زمانے میں ایسا ہی ہوتا ہے لیکن انیسویں صدی میں پولیس کے ایک دیوان نے جو سدِّ باب کیا وہ ایک سخت، انقلابی مجرّب قدم تھا۔ اس نے فرمان جاری کیا کہ گیہوں ایک روپے کی سولہ سیر بیچی جائے۔ جو ایسا نہیں کرے گا، اس کی دوکان کو لوٹنے کی اجازت ہوگی۔ تاجروں نے احتجاجی ہڑتال کر دی اور میر محمد حسین نے فاقہ زدہ کسانوں کو لوٹنے کی شہہ دے دی۔ غلّہ فروشوں نے مہربان صاحبوں کے پاس جا کر اس کی اطلاع دی تو دیوان سے صفائی مانگی گئی۔ میر محمد حسین نے کہا ''میں بھوک سے مرتے ہوئے کسانوں کو تکلیف اٹھاتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا۔ ان تاجروں کے گودام بھرے ہوئے ہیں لیکن انھوں نے منافع خوری کی غرض سے قیمتوں میں اضافہ کر کے مصنوعی قحط پیدا کر رکھا ہے۔'' انگریز پولیس افسروں کو ان کی صفائی تسلّی بخش نہیں لگی، اس لیے میر صاحب کو پہلے جیل میں ڈال دیا گیا اور پھر سبکدوش ہونے پر مجبور کر دیا گیا۔

معلوم پڑتا ہے کہ میر محمد حسین خاصے غیر معمولی قسم کے انسان تھے۔ کوتاہ قد ہونے کے باوجود ان کا طرزِ عمل فوجیوں جیسا تھا۔ وہ کج کلاہ بھی تھے۔ اچھے گھڑسوار بھی تھے۔ ایک بار گھوڑے پر سوار ہو کر کلکتہ تک ہو آئے تھے۔ مہینہ بھر میں تقریباً ایک ہزار میل کا سفر طے کر لیا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ عربی اور فارسی کے عالم بھی تھے۔ سیکڑوں ہندوؤں، مسلمانوں نے ان سے فارسی پڑھی تھی۔ زندگی کے آخری حصے میں ان کو کیمیا سے رغبت ہوگئی تھی اور وہ ہر روز کئی کئی گھنٹوں تک مختلف کیمیائی مراکب لے کر ادنیٰ دھات کو سونے میں تبدیل کرنے کے تجربے کیا کرتے تھے۔

انیسویں صدی کے وسط میں ہندستان سیکڑوں چھوٹی بڑی ریاستوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ میرے والد کے رسالے میں درج ہے کہ 1853 میں زائرین کا ایک قافلہ پانی پت سے بمبئی گیا اور وہاں سے بحری جہاز پر سوار ہو کر عرب اور عراق کے مقدس مقامات کی زیارت کے لیے روانہ ہوا۔ بیل گاڑیوں پر سوار اس قافلے کو بمبئی پہنچنے میں تین ماہ اور زیارت سے واپسی میں ڈیڑھ سال لگا۔ اس زمانے میں سفر پُرخطر ہوتا تھا۔ راستے میں لٹیروں، ٹھگوں، پنڈاریوں اور ڈاکوؤں سے سابقہ پڑتا تھا۔ ریاستوں اور امارتوں کی تعداد اتنی زیادہ تھی کہ چند روز کے بعد ہی سکّہ تبدیل ہو جاتا تھا۔ ایک ریاست کا سکّہ دوسری ریاست میں نہیں چلتا تھا۔ کئی لوگ راستے ہی میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ایک بزرگ کنویں میں گرے اور ڈوب گئے۔ مگر کارواں چلنے کی ضد میں گرمِ سفر رہا۔

بمبئی سے وہ ایک بحری جہاز پر سوار ہوئے۔ میرے عقیدت مند اجداد کو بصرہ پہنچنے میں ڈیڑھ مہینہ لگا۔ (میں 1938 میں ایک اسٹیمر کے ذریعے تین دن میں بصرہ سے کراچی آ گیا تھا)۔

عراق میں، جہاں پر میں نے ایئر کنڈیشن ڈیزرٹ بس میں سفر کیا تھا، زائرین کے اس قافلے کو حضرت علی اور امام حسین کے روضوں کی زیارت کے لیے اونٹوں پر سوار ہوکر جانا پڑا تھا۔ مقامی لٹیرے راستہ بھر متواتر پریشان کرتے رہے تھے۔

زائرین کے اس قافلے میں میرے دادا اور میرے والد کے دادا شامل تھے۔ سال بھر بعد جب وہ بمبئی لوٹے تو ان کو ایک نہایت عجیب نظارہ دیکھنے کو ملا۔ بمبئی سے ناسک تک ریلوے لائن بچھائی جارہی تھی اور یہ کہانی مشہور تھی کہ ایک نئی قوت کے ذریعے کھینچی جانے والی سواری ان پٹریوں پر دوڑے گی۔ بعض لوگ اس کو مشینی اونٹ کا نام دے رہے تھے اور بعض کا کہنا تھا کہ انگریزوں نے داستانوں کے راکشسوں کو سیدھا کرلیا ہے اور وہ اس کو کمالِ رفتار سے کھینچیں گے۔ بعض کو یقین تھا کہ جس طرح الف لیلیٰ کے قصے میں جنّات جادوئی قالینوں کو چلاتے ہیں، اسی طرح وہ اپنی مافوق الفطرت طاقت سے اس سواری کو چلائیں گے۔

جب میرے دادا خواجہ غلام عباس طویل سفرِ زیارت سے واپس آئے تو وہ شادی کے لیے پختہ کار نوجوان تھے۔ اس زمانے میں چھوٹی عمر ہی میں شادی کردی جاتی تھی۔ اب ان کو کسی کاروبار کی تلاش تھی۔ کچھ عرصہ انھوں نے بلند شہر کے ایک اسکول میں پڑھایا (پانی پت میں کوئی اسکول نہیں تھا) اور پھر ان ٹھیکہ داروں کے پاس اوورسیئر کی نوکری کرلی جو پنجاب میں ریلوے لائن بچھانے کے لیے معائنہ کررہے تھے اور زمین کو ہموار بنارہے تھے۔ حریص ٹھیکیدار بے خبر دیہاتیوں کا استحصال کررہے تھے، مزدوری کم دے رہے تھے، زیادہ کام لے رہے تھے اور اپنے اونٹ سوار گورے افسروں کو انڈے اور مرغے پیش کرنے کے لیے گاؤں گاؤں گشت لگا رہے تھے۔ برطانوی انجینئر اس طرح کے عمل کو شہہ دیتے تھے اور اپنے ملازموں کی خوشامد اور چاپلوسی ان کو پسند تھی۔ واحد استثنیٰ غلام عباس نام کا ایک نوجوان تھا، جو ایمانداری، محنت اور خودداری کے ساتھ اپنا کام کرتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ زیادہ دیر تک برطانوی انجینئروں یا ہندستانی ٹھیکیداروں کے تحت ملازمت نہ کرسکا اور پانی پت واپس آ گیا۔

یہ وہ وقت تھا جب 1857 میں ہندستان کو ہلا کر رکھ دینے والی رضا کارانہ کارروائیاں شروع ہورہی تھیں۔ پانی پت اور دلّی کے درمیان صرف پچاس میل کا فاصلہ تھا۔ مولوی حضرات دلّی سے باہر نکل کر فرنگیوں کے خلاف جہاد کی تبلیغ کررہے تھے اور شہر کے دیندار اور مخلص عبادت گزاروں کو خطبے پلائے جارہے تھے۔

غلام عباس پہلے ہی سے اپنے دل میں انگریز مخالف جذبہ پالے ہوئے تھے۔ پانی پت کے

جن نوجوانوں نے انقلاب کا یہ پیغام سنا، ان میں وہ شامل تھے، لیکن جب پانی پت کے سیکڑوں نوجوان رضا کارانہ طور پر خفیہ انداز سے باغی طاقتوں میں شامل ہونے کے لیے دلّی کی طرف روانہ ہوئے تو گھر کی پردہ دار عورتوں کی کمزوری اور ماں کی مامتا غلام عباس کے باغیوں میں شامل ہونے میں سدِراہ بن گئی۔ (دہائیوں بعد یہی کہانی پھر دہرائی گئی اور میری ماں کی مامتا اور فراواں جذباتیت نے مجھے بھارت چھوڑو تحریک کے دوران جیل نہیں جانے دیا)۔

غلام عباس کی عجلت میں شادی کر دی گئی تا کہ ان کو گھر کی محبت میں گرفتار رکھا جا سکے۔ غلام عباس نے اس عظیم بغاوت کو ناکام ہوتے ہوئے بھی دیکھا اور اس میں شریک ہوئے یا انقلابیوں کے ساتھ ہمدردی رکھنے والے ہندستانیوں، بالخصوص مسلمانوں کو انتقامی ایذا رسانی کا شکار ہوتے ہوئے بھی دیکھا۔ سیکڑوں باغی دلّی سے فرار ہوئے اور انھوں نے پانی پت کے پُر پیچ گلی کوچوں میں پناہ لے لی۔ برطانوی فوج ان کی تلاش میں تھی اور وہ ان کے مظالم سے خود کو محفوظ رکھنا چاہتے تھے۔ ان کی تلاش میں جاسوس اور مخبر روانہ کیے گئے۔ ان میں ایک بدمعاش غلام محمد عرف گامی بھی شامل تھا۔ اس کو انگریزوں نے پانی پت بھیجا تھا۔ غلام عباس کو اس سے دلی نفرت تھی چوں کہ وہ دلّی والوں کے بہ حفاظت چھپنے میں مدد کر رہے تھے۔ بدکردار گامی جی جان سے ان کی تلاش میں منہمک تھا اور غلام عباس ان کو انصاروں کی گھنی آبادی والے محلوں میں ایک دوسرے سے ملحق گھروں میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پر چھپنے میں مدد پہنچا رہے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ غلام عباس کی چوکسی اور مستعدی کی وجہ سے ہی پولیس کا یہ مخبر پانی پت میں روپوش انقلابیوں میں سے کسی ایک انقلابی کو بھی گرفتار نہیں کروا سکا تھا۔

انقلابیوں کی آنکھ مچولی سے برانگیختہ جاسوس نے سرکش غلام عباس کو گرفتار کر کے شہر کے باہر ڈیرہ ڈال کر بیٹھے ہوئے انگریز جنرل کے سامنے پیش کر دیا۔ اس نے جنرل سے کہا کہ یہی وہ نوجوان ہے جس کی وجہ سے ہم روپوش باغیوں کو گرفتار کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ یہ وہ وقت تھا جب کسی پر باغی یا انقلابی ہونے کا شبہ بھی ہوتا تھا تو اس کو توپ سے اڑا دیا جاتا تھا اور غلام عباس انگریزوں کے خلاف ناقابلِ ضبط و خفی نفرت اور پُر شباب سرکشی میں غلطاں تھے لیکن شہر کے برگزیدہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے ایک وفد نے جنرل کے پاس جا کر اس نوجوان کی جان بخشی کی اپیل کی۔ جنرل نے موقع شناسی سے کام لیتے ہوئے تمام شہر کو انگریز مخالف ہونے سے روکنے کے لیے غلام عباس کو سخت تنبیہ کر کے رہا کر دیا۔ اسی رات کو اس سرکش نوجوان کو اونٹ گاڑی پر سوار کر کے اس کے ماموں کے پاس لاہور بھیج دیا گیا۔ ماموں پنجاب کے لفٹننٹ گورنر کے دفتر

میں ملازم تھے۔

ہندو اور مسلمان دونوں کے دلوں میں غیر ملکی حکام کے خلاف جو نفرت تھی، اس کا سرچشمہ مذہب تھا۔ ان کو قومیت کے سیاسی پہلو کی کوئی سمجھ نہیں تھی۔ جہاں تک غلام عباس کا تعلق ہے، ان پر 1857 کے واقعات کا ایسا اثر پڑا کہ وہ گہرے طور پر ایک مذہبی شخص بن گئے۔ ظالم فرنگیوں (جنھوں نے ان کو تقریباً مار ہی ڈالا تھا) کے خلاف ان کی نفرت نے انگریزی تعلیم کے لیے بے حسی کی صورت اختیار کر لی۔ وہ اس کو غیر ملکی ملحدوں کے قابلِ نفرت تمدن اور طرزِ حیات کے مشابہ بتاتے تھے جس کو وہ ہندستانیوں پر تھوپنا چاہتے تھے۔ انھوں نے طے کر لیا تھا کہ وہ اپنے پلوٹھے بیٹے کو انگریزی تعلیم کی وبا سے محفوظ رکھیں گے اور اس کو عربی فارسی کی تعلیم دے کر مولوی بنائیں گے۔

مگر پانی پت میں فراواں حسیت، گہرائی اور عملیت والی سوچ کے ایک اور صاحب بھی تھے، جن پر 1857 کے سانحے کا اس کے برعکس اثر پڑا تھا۔ یہ تھے خواجہ الطاف حسین حالؔی جو شاعری کرتے تھے۔ وہ ہندستانی مسلمانوں کے لیے انگریزی تعلیم کے طرفدار تھے۔ وہ سمجھتے تھے کہ اپنے مذہب کی روح کو قائم رکھ کر بھی دیرینہ اوہام اور بیمار جاگیردارانہ طریقوں سے دامن چھڑایا جا سکتا ہے اور موجودہ وقت کے تقاضوں کو ذہن میں رکھ کر دوسرے فرقوں کے ساتھ تعاون بھی کیا جا سکتا ہے اور ان سے مقابلہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ وہ میری دادی کے ماموں تھے۔ دادی کے اصرار پر ہی میرے تاؤ جی کو تعلیم حاصل کرنے کے لیے دلّی بھیجا گیا تھا، جہاں پر الطاف حسین اینگلو عربک کالج میں اردو فارسی ادب پڑھا رہے تھے۔ میرے دادا کے تین بیٹے تھے — غلام الحسنین، جنھوں نے عربی اور دینیات کے ساتھ ساتھ انگریزی کی بنیادی تعلیم بھی حاصل کی تھی؛ غلام الثقلین، جنھوں نے ایم اے او کالج سے گریجویشن کر کے وکالت کا پیشہ اختیار کیا تھا اور 'عصرِ جدید' نام کا رسالہ جاری کیا تھا۔ غلام السبطین، میرے والد، جنھوں نے علی گڑھ سے گریجویشن کیا، درس و تدریس سے وابستہ ہوئے اور یونانی دواؤں کو جدید طرز پر بنانے اور پیکٹ بند کرنے والے ایک تاجر شہزادے کے معلم ہوئے۔

حالؔی کا شمار ان نمایاں دانشوروں اور شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے روایتی اردو شاعری کے دستور اور گل و بلبل کے تقلیدی تخیل کو خیر باد کہا تھا۔ ان کی نظموں میں سماجیات کا عنصر بدرجۂ اتم موجود ہے۔ انھوں نے 'مسدس حالی' یا 'مدوجزرِ اسلام' تخلیق کر کے تجدیدِ اسلام میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اس مثنوی میں انھوں نے واضح کیا ہے کہ مسلمانوں کا زوال تب سے شروع ہوا ہے جب سے انھوں نے پژمردگی اور انحطاط کو اپنا شعار بنایا ہے۔ وہ سرسید احمد خاں کے دوست تھے۔ انھوں نے اینگلو عربک اورینٹل کالج قائم کرنے میں سرسید کو تعاون دیا تھا۔ یہی کالج بعد میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

بنا۔ وہ خاص طور پر مسلمانوں کے لیے فکرمند تھے، وہ چاہتے تھے کہ مسلمان تعلیم اور علم کے اعتبار سے روشن خیال بنیں اور قومی سیاست کے دھارے میں شامل ہوکر جمہوری سیاست کی ذمہ داریوں میں شرکت کریں۔ 'حبِ وطن' عنوان کی ان کی نظم نمایاں طور پر ایک معرکتہ الآرا نظم ہے۔

ان کے صاحبزادے سجاد حسین اینگلو اورینٹل کالج سے فارغ التحصیل اولین چار گریجویٹس میں شامل تھے۔ تب اس کالج کا الحاق کلکتہ یونیورسٹی سے تھا۔ زیادہ راستہ حال ہی میں شروع ہوئی سست رفتار ریل گاڑی سے طے کرنا ہوتا تھا اور درمیانی تفاوت ٹانگے یا بیل گاڑی سے طے کرنا پڑتی تھی۔ کنارِ ہگلی پر آباد کلکتہ پہنچنے میں ان کو ہفتے بھر سے زیادہ کا وقت لگتا تھا۔

جب نتیجہ آیا اور سجاد حسین کو دیگر تین علیگوں کے ہمراہ گریجویٹ قرار دے دیا گیا تو چاروں کو آگرہ و اودھ کے گورنر نے مدعو کیا۔ گورے گورنر نے بڑی شفقت کے ساتھ ایک ایک سے پوچھا کہ تم کون سی ملازمت اختیار کرنا پسند کرو گے۔ ان میں سے ایک نے سول سروس کو اپنی پسند بتایا تو اس کو انگلینڈ بھیج دیا گیا۔ دوسرے نے عدلیہ کو ترجیح دی اور وہ سیشن جج بن گیا۔ تیسرے نے پولیس میں جانے کی خواہش ظاہر کی اور سپرنٹنڈنٹ آف پولیس بن گیا۔ جب سجاد حسین کی باری آئی اور گورنر نے دریافت کیا کہ تم کس محکمے میں جانا چاہو گے تو فرزندِ حالی نے جواب دیا— تعلیم۔ گورنر نے کہا، ''کیا تم کند ذہن احمق ہو؟ تم نے بدترین انتخاب کیا ہے۔ یہ سب سے کم تنخواہ والا محکمہ ہے۔ وجہ پوچھ سکتا ہوں؟''

''حضورِ والا، میرے لوگوں کو سب سے زیادہ تعلیم کی ضرورت ہے۔'' سجاد حسین نے جواب دیا۔

ان کو صوبہ سرحد میں انسپکٹر جنرل آف اسکولز بنا دیا گیا۔

صاف ستھرے خوش لباس عالم خواجہ سجاد حسین گھر پر بُنی گئی کھادی کا کرتا پاجامہ زیب تن کر کے دہقان سے دکھائی دینے والے خواجہ غلام عباس کے عین ضد تھے۔ بعد کی زندگی میں بے شک وہ ایک دہقان ہی تھے جو اپنے کھیتوں میں ہل چلا کر زراعت کو خلافِ شان سمجھنے والے پانی پت کے مسلمان زمیں داروں کے لیے ایک مثال قائم کر رہے تھے۔

غلام عباس ہر اعتبار سے باکمال شخصیت تھے۔ مضبوطی میں وہ بیل جیسے تھے۔ ایک بار انھوں نے (لیس مرزیبل کے جین ویلجین کی طرح) خوب بھار سے لدے ہوئے چھکڑے کو کاندھا دے کر کیچڑ میں سے نکال کر سڑک پر کھڑا کر دیا تھا۔ اور پھر بے ہوش ہو گئے تھے۔ ان کی مہمان نوازی کا یہ عالم تھا کہ وہ (عربیئن نائٹس کے ابوحسن کی طرح) ہر شام کو یہ دیکھنے کے لیے مسجدوں کا چکّر لگاتے تھے کہ وہاں پر ٹھہرا ہوا کوئی مسافر بھوکا تو نہیں ہے۔ (اس زمانے میں مندر مسجد ہوٹل بھی

ہوتے تھے اور ڈاک بنگلے بھی)۔

ہمارے والد بتاتے تھے کہ علی گڑھ کے کالج جانے سے قبل ان کو نہ سکّہ دیکھنے کا موقع ملا تھا، نہ اسے خرچ کرنے کا۔ جس بے تکّے گھر میں ہمارے والد دو بھائیوں اور تین بہنوں کے ساتھ پل کر بڑے ہوئے تھے، اس گھر میں پیسے نہیں ہوتے تھے۔ البتہ بے شمار اناج، سبزیاں، دودھ، مکھن اور گھی ہوا کرتا تھا۔ گھر میں متعدد بھینسیں تھیں۔ رات کو ان کا دودھ لوہے کے بڑے سے کڑاہے میں ابالا جاتا تھا۔ صبح کو جب مرغ کی بانگ پر بچے نماز کے لیے جاگتے تھے اور اسکول جانے کے لیے تیار ہوتے تھے تو وہ دیکھتے تھے کہ دودھ کے اوپر بالائی کی پرت موجود ہے۔ وہ بالائی کا ایک ٹکڑا لے کر رات کی باسی روٹی پر رکھتے تھے اور مزے لے کر کھایا کرتے تھے۔ دادا کے پاس اپنے بچوں کو کالج بھیجنے کے لیے پیسے نہیں تھے لیکن حالی کی اطاعت قبول کرنے کے بعد سے انھوں نے کالج کی فیس سے کبھی ہاتھ نہیں کھینچا۔ ہر بار جب غلام الثقلین یا غلام السبطین کو علی گڑھ جانا ہوتا تھا، وہ کسی ساہوکار کے پاس اپنی زمین کا ایک ٹکڑا گروی رکھ کر بچوں کو سال بھر کا خرچہ دے دیتے تھے۔ حالاں کہ ان کے دل میں وسوسہ سا رہتا تھا مگر وہ چاہتے تھے کہ ان کے بچے انگریزی تعلیم حاصل کریں۔

لیکن مسلم معاشرے کی اصلاح کے لیے ان کو کسی خاص قسم کی ترغیب کی ضرورت نہ تھی۔ ہمارے شہر میں چھوٹے جاگیردار اشراف تاجر طبقے کو حقارت کی نظر سے دیکھتے تھے۔ نتیجتاً وہاں پر کسی مسلمان کی کوئی دکان نہ تھی۔ میرے دادا نے جس طرح زراعت کے حوالے سے چنوتی قبول کی تھی، اسی طرح وہ اس چنوتی کو قبول کرنے کو بھی تیار تھے۔ جس زمانے میں کسی نے تجارتی اشتراک کا نام تک نہیں سنا تھا، غلام عباس نے کپڑے کی موالاتی دوکان کھول دی لیکن جن دوستوں کے اشتراک سے یہ دوکان کھولی گئی تھی، وہ دوکان پر بیٹھنے سے احتراز کر رہے تھے کہ لوگ ان کو دوکان دار کہیں گے۔ لہٰذا دادا نے کہا کہ دوکان پر ہم بیٹھیں گے۔ دادا دوکان پر بیٹھے، حساب کتاب رکھا مگر تین ماہ کے بعد انھوں نے ہاتھ کھینچ لیا۔ ان کے دوست احباب، ملنے والے اودھار پر کپڑا لے گئے اور اودھار لوٹانا ان کو یاد نہیں رہا۔

بڑے نفیس طبع ماہرِ تعلیم سجاد حسین اور دہقان و تاجر غلام عباس دوست ہی نہیں تھے، قریبی رشتہ دار بھی تھے۔ چچیرے ممیرے بھائی تھے۔ ثقلین تاؤ پہلے ہی اپنے بیٹے اخلاق حسین کی شادی مولانا حالی کی پوتی کے ساتھ کر چکے تھے۔ جب غلام السبطین کی شادی کا وقت آیا تو تجویز کیا گیا کہ ان کی شادی بھی حالی کے دوسرے بیٹے سجاد حسین کی دختر کے ساتھ کر دی جائے۔

اس طرح جب تاجر و دہقان خواجہ غلام عباس کے 28 سالہ فرزند غلام السبطین اور مستعد دانشور خواجہ سجاد حسین کی دختر مسرورہ خاتون رشتۂ ازدواج میں بندھے تو آخر کار خواجہ احمد عباس کا تولد ہوا۔

میں عمر بھر توارث مخالف اور سماجی ماحول کا حامی رہا ہوں کہ میری نظر میں کسی مرد یا عورت کا کردار اور مقدر بنانے میں یہی ایک فیصلہ کن عنصر ہوتا تھا لیکن اپنے والد کے ہاتھ کے لکھے رسالے میں اپنے خاندان کا شجرہ، ڈاکٹر کھورانہ کی تازہ تحقیقات اور دیگر ماہرین کی حیران کن مہوسی پڑھنے کے بعد میں متعجب ہو کر سوچ رہا ہوں کہ کیا بچے اپنے والدین سے جسمانی اثاثہ کے علاوہ اور کچھ بھی حاصل کرتے ہیں؟ میں اپنے والد کی طرح ہی کوتاہ قد اور کوتاہ نظر ہوں لیکن میں جسمانی طور پر ان کے جیسا مضبوط نہیں ہوں۔ میرا سینہ کمزور ہے۔ سردی کے متعدد حملوں سے میرے پھیپھڑوں میں انجماد ہو جاتا ہے، مجھے خلو ہو جاتا ہے، دمہ ہو جاتا ہے، کم از کم ایک بار نمونیا بھی ہو جاتا ہے۔ یہ سب چیزیں شاید مجھے اپنی والدہ سے وراثت میں ملی ہیں۔ وہ دمے کی مریضہ تھیں۔ لیکن یہ خواجہ احمد عباس سنتوں اور پاپیوں، قاتلوں، لٹیروں، ڈرپوک گوشہ نشینوں اور مہم جوؤں، بختاور سپاہیوں اور دین کے محافظوں، شاعروں اور کسانوں کے شجرِ خاندان سے ٹوٹ کر گرا ہوا ایک بوسیدہ ثمر ہے۔ میرے مختلف النوع اجداد سے مجھے کیسے جینز موصول ہوئے ہیں کیا میں نے اپنا شوقِ سفر 30 روز گھڑ سواری کر کے کلکتہ پہنچنے والے اپنے پرنانا کمانڈر اشرف حسین سے حاصل کیا ہے؟ کیا مجھے اپنا باغیانہ غیر مقلدرویہ اپنے دادا سے ملا ہے جس کو 1857 میں تقریباً توپ سے اڑا دیا گیا تھا؟ اور پیچھے چلیں تو کیا سماجی انصاف کے لیے میرا خشم ناک جذبہ میرے اجداد کے اس غصے کی دین ہے، جس کی بدولت انھوں نے ظالموں کے سامنے گھٹنے ٹیکنے پر قتل و غارت کو ترجیح دی تھی؟

آگے چل کر ہم ان سوالوں کے جواب تلاش کریں گے۔

ابھی تو میں پیدا ہوا ہوں۔

⊙⊙⊙

رضوان احمد

ترجمہ: وسیم احمد علیمی

بالی ووڈ کے فلمی نغموں میں اردو تلفظ کا بدلتا ہوا منظر نامہ

ایک لسانی جائزہ

مقدّمہ:

کرن جوہر کی زیرِ ہدایت 2010 میں منظرِ عام پر آنے والی فلم 'مائی نیم اِز خان' (My Name is Khan) میں شاہ رخ خان نے ایک ایسے نوجوان کا کردار نبھایا ہے جو اسپرجرس سنڈروم (Asperger's Syndrome) نامی مرض کا شکار ہے۔ یہ نوجوان بار بار لوگوں کی توجہات اس طرف مبذول کراتا ہے کہ اس کے نام کے آخری جز کا صحیح تلفظ 'کھان' نہیں 'خان' ہے، جس کا مخرج حلق ہے۔ پوری فلم میں وہ متعدد بار اردو صوتی نظام کے مطابق اس آواز کو صحیح تلفظ کے ساتھ ادا کر کے بتاتا ہے، یہاں تک کہ وہ اداکارہ جو اس لفظ کا صحیح تلفظ نہیں کر پاتی، کی بھی اصلاح کرتا ہے۔ لفظِ 'خان' میں حرف 'خ' ان پانچ حروف: ف، ز، خ، غ اور ق میں سے ایک ہے، جس کا تلفظ بول چال کی سطح پر اردو اور ہندی کے درمیان خطِ امتیاز کھینچتی ہے۔ یہ حروف خاص طور پر ان اردو الفاظ میں آتے ہیں جن کی اصل تاریخی اعتبار سے عربی اور فارسی ہے۔ مثال کے طور پر 'فریب'، 'ظلم'، 'خاندان'، 'غلام' اور 'قرض' وغیرہ۔ حرفِ 'خ' کا تلفظ اردو مخارج کے مطابق صحیح طور پر لتا منگیشکر نے 1960 کی فلم 'مغلِ اعظم' کے نغمہ 'خدا نگہباں ہو تمھارا' میں بہ خوبی ادا کیا ہے، حالاں کہ ان کی مادری زبان نہ تو اردو ہے اور نہ ہی ہندی بلکہ مراٹھی ہے۔

اس فلم میں ''خ'' کے تلفظ کا جو لسانی وصف بیان ہوا ہے، وہ مکمل طور پر اس لیے صحیح نہیں

ہے کیوں کہ اصل میں اس کا تلفظ زبان کے پچھلے حصے کو حلق کے قریب لانے سے کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ تلفظ بالی ووڈ میں اردو کے تلفظ کے زوال کا اشاریہ ہے جو عوام وخواص کے حلقے میں بھی موضوعِ بحث بنا رہتا ہے۔

معروف اداکارہ شبانہ اعظمی نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں یہ بیان دیا ہے کہ پہلے ہندی فلمیں اردو کی بقا کے لیے بڑی فکرمند تھیں لیکن اب یہاں بھی اردو رفتہ رفتہ معدوم ہوتی جا رہی ہے (بحوالہ این ڈی ٹی وی)۔ اسی طرح بالی ووڈ کے معروف نغمہ نگار، ہدایت کار اور شاعر گلزار نے بھی رسالہ 'فرنٹ لائن' کے صحافی ضیاء السلام کو انٹرویو دیتے ہوئے عمومی طور پر اردو تلفظ کے زوال پر تشویش کا اظہار کیا ہے۔ انھوں نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ اگر لفظِ 'دواخانہ' میں 'خ' کا تلفظ صحیح نہیں کیا جائے تو پھر یہ لفظ تبدیل ہو کر ''دوا کھانا'' ہو جائے گا۔ اسی طرح فلم ساز تِگما نشو دُھلیا نے بھی جشنِ ریختہ نئی دہلی 2016 کے پینل مباحثے میں اسی سے ملتے جلتے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

ہر چند کہ حکومتی پالیسیوں اور نظامِ تعلیم کے سلسلے میں اردو کے زوال کا جائزہ پیش کیا جا چکا ہے۔ (e.g. Pai; Farouqui; Farouqui)

تاہم بالی ووڈ کے لسانی تناظر میں اس اہم تغیر کا ابھی تک علمی محاسبہ نہیں کیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی کہ مفکرین اسے اتنا اہم مسئلہ تصور نہیں کرتے کہ اس پر بحث کی جائے حالاں کہ تلفظ زبان کا سب سے زیادہ قابلِ سماعت پہلو ہونے کی وجہ سے بہت نمایاں اور اثر انگیز عنصر ہے اور اسی لیے بالی ووڈ میں اردو کے صوتیاتی پہلوؤں کا جائزہ ضروری ہے اور اس وجہ سے اس کے مطالعے کی اہمیت مزید بڑھ جاتی ہے، نیز الفاظ کا صحیح تلفظ فلم اور کرداروں پر مبنی فنون کا ایک اہم عنصر ہے۔

کچھ اسکالروں نے بالی ووڈ میں اردو کے زوال کا مسئلہ اٹھایا بھی ہے تو وہ اپنے دعوا کے اثبات میں لسانی حقائق پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

(بحوالہ 275 Morcom; Manuel; Virdi 20; Dwyer)

اس کو ان کی غفلت پر بھی محمول نہیں کر سکتے کیوں کہ ان کے مطالعے کا کلیدی موضوع زبان نہیں ہے، اسی بنا پر انھوں نے اردو کے زوال کا مسئلہ تو اٹھایا مگر حوالوں پر زیادہ توجہ نہیں دی، البتہ کیسون (Kesavan) اور تر ویدی (Trivedi) نے فلموں کے عنوان کو لسانی پہلو سے قدرے اختصار کے ساتھ موضوعِ بحث بنانے کی کوشش کی ہے لیکن بالی ووڈ میں اردو کے مقام کے حوالے سے وہ بھی تضادات کا شکار ہو گئے۔ کیسون کا ماننا ہے کہ بالی ووڈ کی عمارت اردو زبان پر استوار

ہے لیکن ترویدی نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ کیسون کی ساری دلیلیں غیر نمائندہ لسانی حقائق پر مبنی ہیں۔

بنیادی طور پر اس مقالے میں بالی ووڈ میں اردو کی موجودہ صورتِ حال کا جائزہ لینے کے لیے نغموں میں اردو الفاظ کے تلفظ کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ نیز لسانی تبدیلی کے مطالعے کے لیے لسانی حقائق کا ایک مجموعہ (Linguistic Corpus) تیار کیا گیا جو 1959 سے 2010 تک کے نغموں پر مشتمل ہے؛ چناں چہ سماجی لسانیات کے تحقیقی اصول وضوابط (sociolinguistic quantitative methods) کو مدِنظر رکھتے ہوئے فلمی نغموں کا اس طور پر جائزہ لیا گیا ہے کہ آیا مخصوص اردو آوازیں: ف، ز، خ، غ اور ق اردو صوتی نظام کے مطابق ادا کی گئی ہیں یا پھر ہندی تلفظ کے مطابق؟ البتہ یہاں یہ بات واضح کر دینا انتہائی ناگزیر ہے کہ یہ آوازیں ہندی زبان میں تبدیل ہو کر 'پھ'، 'ج'، 'کھ'، 'گ'، اور 'ک' ہو جاتی ہیں۔

اس مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بالی ووڈ کے نغموں میں 'ف' اور 'ز' کا تلفظ اردو صوتی نظام کے مطابق ہمیشہ ادا کیا جاتا رہا ہے مگر نوّے کی دہائی کے بعد سے 'خ'، 'غ' اور 'ق' کا تلفظ اردو کے صوتی نظام کی بجائے ہندی صوتی نظام کے مطابق ادا کیا جا رہا ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا بھی ضروری ہے کہ محمد رفیع، لتا منگیشکر، آشا بھونسلے، کشور کمار اور منّا ڈے جیسے ماضی کے گلوکاروں نے اپنے دور میں ان حروف کو اردو مخارج کے مطابق ادا کیا ہے لیکن نوّے (1990) کی دہائی سے گلوکاروں نے ان حروف کو ہندی صوتی نظام کے مطابق ادا کرنا شروع کر دیا جس کی ایک مثال شالملی کھولگڑے ہیں جو سال 2013 میں فلم فیئر انعام سے نوازی گئی تھیں۔

یہاں دوسری قابلِ غور بات یہ ہے کہ سنیما میں استعمال ہونے والی زبانوں کا مطالعہ معاشرے میں بڑے پیمانے پر زبان کے بدلتے ہوئے اثرات کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ نیز فلموں کے ذریعے اگر کسی سماج و ثقافت کے مختلف چہروں کی عکاسی ہو سکتی ہے، تو وہیں فلموں کا مطالعہ حقیقی زندگی اور پردے پر نظر آنے والی زندگی کے درمیان نمایاں فرق اور ربط کی طرف بھی ہماری رہنمائی کر سکتا ہے اور یہاں میرا موضوعِ بحث بھی یہی ہے کہ سنیما میں لسانیاتی تبدیلی کے مطالعے کا خاکہ تجربات و مشاہدات کی بنیاد پر تعمیر کیا جائے جو طویل مدت تک استعمال ہونے والے لسانی اعداد و شمار اور حوالوں پر مشتمل ہو۔ اس مضمون میں ان سماجی اور تہذیبی امور کا جائزہ نہیں لیا جائے گا جو بالی ووڈ سنیما میں اردو تلفظ اور لسانی تبدیلی کا سبب ہو سکتے ہیں اور مزید تحقیق کی نیت سے میں آخری سطور میں اس طرف چند ممکنہ مفروضات کا ذکر کروں گا۔

ہندستانی سنیمااور اردو:

ہندستانی سنیما کی زبان پر علمی مباحث میں ایک بحث یہ بھی ہے کہ ہندو قومی تحریک کے ابھرنے کے نتیجے میں یوں تو اردو کا استعمال حکومتی دفتروں اور اداروں سے رفتہ رفتہ کم ہوگیا، مگر بالی ووڈ فلموں میں اردو کا جادو برقرار رہا؛ بلکہ کیسون نے تو دو قدم اور آگے بڑھ کر یہاں تک کہہ دیا کہ بالی ووڈ کی عمارت اسلامی روایت پر کھڑی ہے جس میں اردو سب سے نمایاں لسانی اور ثقافتی عنصر ہے۔ 'عالم آرا'، 'مغلِ اعظم'، 'آوارہ' اور 'خاموشی' جیسی بیس فلموں کے ناموں کو بہ طورِ مثال پیش کرتے ہوئے کیسون نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ بالی ووڈ میں کس کثرت سے اردو کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اردو کا استعمال صرف فلموں کے ناموں تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ نغموں اور مکالموں میں بھی بہ کثرت اردو کا استعمال ہوا ہے؛ چناں چہ وہ رقم طراز ہیں: ''یہ کوئی مبالغے کی بات نہیں اور نہ یہ صرف چند فلمی ناموں کی بات ہے، بلکہ ہندی فلموں کے منظرنامے (screen plays) اور نغمے بھی خاص طور پر اردو ہی میں میں لکھے جاتے ہیں؛ حتی کہ ڈائیلوگ اور نغموں میں استعمال کیے جانے والے الفاظ عربی و فارسی آمیز اردو الفاظ سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ کیسون نے 'حقیقت' اور 'مسٹر ایکس ان بامبے' جیسی فلموں کے نغموں کا حوالہ دیتے ہوئے یہ وضاحت پیش کی ہے کہ 'وطن'، شہید'، 'قربانی'، 'فدا' اور 'جان وتن' جیسے الفاظ خالص اردو ہیں۔ پھر وہ اپنی بات یہاں ختم کرتے ہیں کہ ہندی فلموں کے نام، نغمے اور مکالمے اردو الفاظ کی مدد سے اس لیے تیار کیے جاتے ہیں کیوں کہ ہندی ادب میں ان کے لیے خاطر خواہ متبادل الفاظ موجود نہیں ہیں۔'' (بحوالہ کیسون 247)

ترویدی نے کیسون کے دعوؤں کو یہ کہہ کر خارج کر دیا ہے کہ جن فلموں کے ناموں کی بنیاد پر انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے، وہ نمائندہ (Representative) نہیں ہیں۔ کیسون کے برخلاف ترویدی نے ہندستانی سنیما کے انسائیکلوپیڈیا میں شامل ترتیب وار بیس فلموں کے ناموں کا انتخاب کیا ہے اور وہ فلمیں یہ ہیں: عالم آرا، دیوی دیویانی، دروپدی، شیریں فرہاد، اجودھیا کا راجا، اندر سبھا، جلتی نشانی، مادھوری، مایا مچھندرا، رادھارانی، ستی ساوتری، ستی سونی، شیام سندر، ظالم جوانی، کرما / ناگن کی راگنی، لعل یمن، میرا بائی، راج رانی میرا، مس 1933، پران بھگت اور یہودی کی لڑکی۔ ترویدی کی دلیل یہ ہے کہ ان بیس ناموں میں سے تیرہ نام خالص ہندی میں ہیں جب کہ پانچ اردو میں، ایک انگریزی میں اور ایک ہندستانی زبان میں ہے، نیز ان تیرہ ہندی ناموں میں بھی سات خالص سنسکرت سے ماخوذ ہیں جو اَب ہندی میں بھی مستعمل ہیں جب کہ پانچ خالص

سنسکرت ہیں جن کا اسلامی روایت یا اردو سے دور دور کا کوئی تعلق نہیں ہے اور پھر ترویدی نے یہ کہتے ہوئے اپنی بات ختم کی ہے کہ بالی ووڈ فلموں کی زبان ہندی ہے نہ کہ اردو، چناں چہ وہ لکھتے ہیں: ''جہاں تک نفسِ مسئلہ کی اہمیت اور اس کے لیے مضبوط دلائل کا سوال ہے، تو بلاشبہ فلم کی زبان ہندی ہے اور صرف ہندی ہی نہیں بلکہ فلمیں اپنے روز اول ہی سے آج تک سنسکرت آمیز خالص ہندی زبان کے ساتھ سفر کرتی ہوئی آئی ہیں'' (بحوالہ: ترویدی)۔ ترویدی کے تجزیے میں دو بڑی غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ پہلے یہ کہ اگر ان کے پیش کردہ ناموں کا بہ نظرِ غائر جائزہ لیا جائے تو وہ تیرہ نام جنھیں وہ ہندی ثابت کرنا چاہتے ہیں، ان میں سے نو نام ایسے ہیں جو دراصل اسمائے معرفہ کے قبیل سے ہیں اور ان کو ہندی اور اردو یا کسی بھی زبان کی طرف قطعاً منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ اسمائے معرفہ کا لسانی ماخذ ہوتا ضرور ہے مگر زبان بدل جانے سے ان کے استعمال میں کوئی فرق نہیں پڑتا اور اسی بنا پر کسی بھی زبان کی حقیقت کا مطالعہ کرتے وقت ان سے بحث نہیں کی جاتی۔ القصہ دیوی دیویانی، دروپدی، مادھوری، مایا مچندرا، رادھا رانی، شیام سندر، میرا بائی، پران بھکت اور اندر سبھا ان سبھی نو فلموں کے نام اسمائے معرفہ ہیں۔ نیز ترویدی کا 'اندر سبھا' کو ہندی کی فہرست میں داخل کرنا بھی مضحکہ خیز ہے کیوں کہ 1932 کی یہ فلم اردو کے پہلے ڈراما نگار آغا حسن امانت لکھنوی کی کتاب 'اندر سبھا' پر مبنی ہے اور دوسرے ناموں کی طرح اندر سبھا بھی سنسکرت زبان کا اسمِ معرفہ ہے، لہٰذا اس کو ہندی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اسمائے معرفہ مختلف زبانوں میں استعمال ہونے کے باوجود اپنی اصل حالت پر باقی رہتے ہیں۔ اسی وجہ سے انگریزی تحریر میں بھی اندر سبھا کا ترجمہ نہیں کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ترویدی نے 'شیریں اور فرہاد' کو اردو کے زمرے میں شامل کر کے اس لیے وہی غلطی دہرائی ہے کیوں کہ شیریں اور فرہاد اسمائے معرفہ ہیں، لہٰذا ان پر بھی اردو ہونے کا دعوا نہیں کیا جاسکتا۔ اگر اسمائے معرفہ سے زبانوں کا تعین ہو تا تو چوٹی کے اردو مصنّفین راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور گوپی چند نارنگ کو ہندی سے منسوب کیا جاتا اور ہندی زبان کے مصنّفین مہر النساء پرویز اور عبدل بسم اللہ کو اردو سے منسوب کر دیا جاتا۔

اس کے بعد ترویدی نے مادھو پرساد کی کتاب Ideologies of Hindi Films سے فلموں کی فہرست کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے اور وہی دعوا دہرانے کی بچکانا کوشش کی ہے کہ ان فلموں کے نام ہندی ہی میں رکھے گئے ہیں حالاں کہ کسی کتاب میں شامل فلموں کی فہرست کو نمائندہ مثال اس لیے نہیں بنایا جاسکتا کیوں کہ فہرست، کتاب کے اندر کتاب کے موضوع کا تقاضا ہوتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ ترویدی صاحب نے اپنے دعوے کے اثبات میں مذکورہ بالا فلموں کے

ناموں کے اعداد و شمار کا غلط تجزیہ پیش کیا ہے اور انھوں نے اپنا پورا زور اردو کی بجائے ہندستانی ناموں پر صرف کر دیا ہے، جب کہ ہندستانی زبان کا اب کوئی وجود نہیں رہا۔ مردم شماری میں بھی اس کا ذکر نہیں آتا۔ لوگوں میں یہ مختلف فیہ بھی ہے اور خود ترویدی صاحب بھی اسی کے قائل ہیں مگر یہ سب انھوں نے اردو کے اعداد و شمار کو کم کرنے کے لیے کیا ہے۔ مثلاً انھوں نے آندھی، بیٹا، دیوار، دھول کا پھول اور دل ایک مندر جیسے ناموں کو ہندستانی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اگر ان ناموں کا گہرائی سے جائزہ لیں تو واضح ہو جائے گا کہ ان میں سے دیوار اور دل فارسی الاصل ہیں، لہٰذا ان الفاظ پر اردو ہونے کا دعوا پیش کیا جانا چاہیے، نہ کہ کسی اور زبان کا۔ ان کے علاوہ باقی ماندہ اسما ان الفاظ کے قبیل سے ہیں جن کو وولارڈ (Woolard) نے ذولسانی (bivalent) کہا ہے، یعنی یہ الفاظ بہ یک وقت دو زبانوں میں مستعمل ہیں اور مذکورہ بالا الفاظ: 'آندھی، بیٹا، دھول، پھول اور مندر' صدیوں سے اردو میں بھی استعمال ہوتے چلے آ رہے ہیں؛ چناں چہ میر تقی میر (1723-1810) پنڈت دیا شنکر نسیم (1811-1845) اور نئے شعرا میں جاوید اختر جیسے شعرا نے اپنے کلام میں لفظ آندھی کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ اسی طرح بیٹا، پھول اور مندر جیسے الفاظ ہندی کی طرح اردو میں بھی مستعمل ہیں، اس لیے، ترویدی کا یہ دعوا کہ یہ الفاظ اردو کے نہیں ہیں، خود تاریخ سے متصادم ہے اور صدیوں سے ان الفاظ کے اردو زبان میں استعمال ہونے کی واضح دلیلیں بھی موجود ہیں۔

کیسون اور ترویدی کے متضاد بیانات اور ان کے مختلف نتیجوں کے باوصف یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ کسی فلم کا نام اس فلم کی زبان کی دلیل نہیں ہو سکتا، چناں چہ بالی ووڈ میں فلموں کے انگریزی نام رکھنے کی ایک پرانی تاریخ ہے۔ مدر انڈیا (1957)، بلف ماسٹر (1963)، این ایوننگ ان پیرس (1967)، ڈریم گرل (1977) اور مائی نیم از خان (2010) جیسی فلموں کے نام اگرچہ انگریزی میں ہیں مگر ان کی داخلی زبان انگریزی نہیں ہے اور سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ فلم بلف ماسٹر (bluffmaster) کو سینٹرل بورڈ آف فلم سینسرس نے اردو فلم کی سند دے رکھی ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ترویدی صاحب یہ کیوں نہیں مانتے کہ ایک ہی فلم کے مختلف مناظر میں زبان ایک سی نہیں رہتی۔ مثلاً نغمہ کی زبان مکالمہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ مارکوم (Morcom) کا بھی یہی ماننا ہے کہ فلموں میں بڑے پیمانے پر نغمے اردو روایت ہی سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ اسی طرح تاریخی وجوہ کے مدِنظر بالی ووڈ میں عدالت کے مناظر میں دوسری زبانوں سے زیادہ اردو ہی اثر انگیز ہے۔ فلموں میں استعمال ہونے والی زبان کے سلسلے میں کرداروں کا بھی

خاصا دخل ہوتا ہے۔ مثلاً فلم 'رام اور شیام' (1967) میں دلیپ کمار دوہرے کردار (roledouble) میں نظر آتے ہیں اور دونوں کرداروں کی زبان میں غیر معمولی فرق ہے۔ مزید یہ کہ قواعد اور الفاظ کے پیشِ نظر اردو آوازوں کی ادائیگی بھی مختلف طرح سے ہوتی ہے۔ دلیپ کمار جب تعلیم یافتہ رام کے کردار میں نظر آتے ہیں تو تلفظ کی ادائیگی اردو کے صوتی نظام کے مطابق کرتے ہیں لیکن جب دیہاتی شیام کے کردار میں ہوتے ہیں تو ان ہی الفاظ کی ادائیگی ہندی کے صوتی نظام کے مطابق کرتے ہیں۔ اس باریکی امتیاز کو لُن (Lunn) نے دریافت کیا ہے جس کے مطابق فلموں کے اسکرپٹ لکھنے والے اور نغمہ نگار ایک فہرست تیار کرتے تھے جن میں اردو اور ہندی کے مشترک عناصر کے رنگ ہوتے تھے۔ اس نے شکیل بدایونی کے لکھے ہوئے فلمی نغموں اور ان کی اردو شاعری کا موازنہ کر کے فلموں میں موجود اردو اور ہندی کے مابین خوش رنگ امتزاج کو واضح کیا ہے۔ اس نے اس کی بھی وضاحت کی ہے کہ جب بڑے ادبی اور سیاسی اداروں میں اردو اور ہندی کے درمیان تفریق نمایاں کر دی گئی تھی، اس وقت بھی ہندستانی فلموں کے سماعی اور تقریری (Oral Aural) میڈیم نے اردو اور ہندی اندراج کو گوارہ رکھا تھا۔

ہندستانی سنیما میں اردو کا زوال:

محققینِ لسانیات کے مطابق وقت کے ساتھ ساتھ اردو کے استعمال میں بھی کافی حد تک تبدیلی آئی ہے بلکہ وردی (Virdi) کے بقول مرورِ ایام کے ساتھ اردو کے عوامل تنزل کا شکار ہوتے چلے گئے، چناں چہ وہ لکھتی ہیں: ''لاریب ہندستانی سنیما میں بڑے پیمانے پر اردو جیسی دلکش زبان کو ترک کر دیا گیا جو فلموں میں کثرت سے استعمال ہوتی چلی آئی ہے اور اب اس کا استعمال انتہائی کم ہو گیا ہے''۔ اسی طرح ڈاویئر (Dwyer) نے نوّے کی دہائی سے ہندستانی سنیما پر ہندوتو نظریے کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے سنیما میں اردو کے زوال کا نہایت معقول تجزیہ پیش کیا ہے: ''اردو جو کہ بالخصوص مسلم تہذیب سے وابستہ تصوّر کی جاتی ہے، کچھ دہائیوں قبل تک فلم انڈسٹری میں ہندی پر فوقیت رکھتی تھی مگر نوّے کی دہائی کے بعد سے حالات بدل گئے اور اردو جو اب بھی فلم انڈسٹری اور شائقین کے نزدیک مقبول ہے، جمود اور تعطل کا شکار ہو گئی۔ فلمی دنیا کی نئی نسل میں بہت کم ہی ایسے لوگ ہیں جو اردو اچھی طرح جانتے ہیں'' (275)۔ مینوئیل (Manuel) بالی ووڈ میں فلمی غزلوں کے ارتقا کے اپنے مطالعے میں اردو کے عام زوال کا ذکر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ اب فلموں میں عام طور پر بہت سارے مانوس اردو الفاظ سے بھی اجتناب کیا جاتا ہے تا کہ ہندی بولنے والے فلمی شائقین سمجھ سکیں (357)۔ ہر چند کہ کمار، مینوئیل،

ڈاویئر اور وردی کی تحقیقات قدرے معلوماتی ہیں، تاہم اردو کے زوال کے سلسلے میں ان کے مشاہدات لسانی حقائق پر مبنی نہیں ہیں اور یہ حیرت کی بات اس لیے بھی نہیں ہے کہ ان کی تحقیقات کا بنیادی مقصد مطالعۂ زبان تھا ہی نہیں۔ اس مضمون کو اردو کی پانچ آوازوں کے مطالعے تک ہی محدود رکھا گیا ہے اور یہ مضمون فلم کے ایک عنصر نغموں کو محیط ہے۔ مزید برآں اس تحقیق میں مختلف دہائیوں کے اعداد وشمار کے حوالے سے زبان کے تغیر پذیری کا جائزہ لیا گیا ہے۔

اردو اور ہندی کا باہمی رشتہ:

تلفظ کے مختلف پہلوؤں کو جاننے کے لیے دونوں زبانوں کے باہمی ربط وتعلق کو سمجھ لینا بھی بے حد ضروری ہے؛ چناں چہ اردو اور ہندی (جو دراصل جدید ہندی نام کی وہ زبان ہے جو سیاسی مقاصد سے وجود میں آئی) دونوں زبانوں کا تعلق ہند آریائی خاندان سے ہے۔ زبان کی حد تک نورویجین (Norwegian) اور سودیش (Swedish) کی طرح اردو اور ہندی بولنے والے ایک حد تک ایک دوسرے کو سمجھ سکتے ہیں کیوں کہ ہندی اور اردو کے لسانی قواعد باہم مشترک ہونے کے ساتھ ساتھ الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ دونوں زبانوں میں یکساں طور پر مستعمل ہے۔ ان تمام مشابہتوں کے باوجود کچھ ایسے لسانی خدوخال بھی ہیں جو اردو کو ہندی سے الگ کرتے ہیں۔ بظاہر ایک بڑا فرق تو یہی ہے کہ دونوں کا رسمِ خط جدا جدا ہے۔ اردو کا رسمِ خط فارسی سے لیا گیا ہے، جب کہ ہندی دیوناگری رسمِ خط میں لکھی جاتی ہے اور جہاں تک ہندستانی فلموں کی بات ہے تو وہاں روزِ اول ہی سے مکالمے اور نغمے فن کاروں کی لسانی واقفیت کے مطابق اردو، دیوناگری اور رومن رسمِ خط میں لکھے جاتے رہے ہیں، اس لیے، بالی ووڈ میں رسمِ خط کا مسئلہ لائقِ اعتنا نہیں رہا۔ اردو کا ایک وجہ امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں ذخیرۂ الفاظ کا ایک وافر حصہ سنسکرت کے 'اپ بھرنش' سے لیا گیا ہے، نیز اس میں عربی اور فارسی الفاظ بھی بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں۔ جیسا کہ ہندی کا لفظ 'سپنا' ہندی میں سنسکرت سے مستعار ہے، جب کہ اردو زبان میں اسی مفہوم کا دوسرا لفظ 'خواب' فارسی سے ماخوذ ہے، تاہم اردو میں عربی اور فارسی الفاظ کے بہ کثرت استعمال کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو نے 'ف، ز، خ، غ اور ق کی آوازوں کو محفوظ کر لیا اور زبانوں کے باہم ربط وتعلق سے پیدا ہونے والے ایسے ہی نتائج دوسری زبانوں میں بھی اثر انداز ہوئے ہیں، جیسے کہ 1066 میں برطانیہ پر نارمنوں (Normans) کا قبضہ ہونے کے بعد انگریزی زبان میں لفظ وژن (Vision) میں 'ژ' کا تلفظ انگریزی پر فرانسیسی زبان کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ یہاں غور طلب امر یہ ہے کہ ہندی نے بھی کچھ الفاظ فارسی وعربی سے مستعار لیے ہیں مگر ان پانچ حروف کی آوازیں ہندی میں محفوظ نہیں

رہیں۔ ان حروف کو ہندی میں پھ، ج، کھ، گ اور ک کی طرح ہی ادا کیا جاتا رہا ہے، (McGregor) مثال کے طور پر اردو میں لفظ 'غلط' کو حلق سے ادا کیا جاتا ہے مگر ہندی میں 'گلت' کی سی آواز نکالی جاتی ہے۔

سماجی لسانی تحقیق کی اسی روایت پر عمل کرتے ہوئے میں اس مضمون میں فلمی نغموں میں اردو کے استعمال کے حوالے سے ان پانچ مخصوص آوازوں کا تجزیہ پیش کروں گا۔ ان آوازوں کا استعمال اردو کے صحیح مخارج کے مطابق ہونے سے یہ ظاہر ہوگا کہ بالی ووڈ میں اردو کا استعمال ابھی جاری ہے اور اگر ان آوازوں کا ہندی صوتی نظام کے مطابق ادا کرنا ثابت ہوا تو یہ بات طے ہوجائے گی کہ بالی ووڈ میں لسانی خصوصیات بے توجہی کی شکار ہیں اور اردو زوال پذیر ہے۔

یہاں یہ بات واضح کر دوں کہ اس تحقیق سے میرا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ اردو صرف انہی پانچ آوازوں تک محدود ہے، بلکہ مجھے اس کا اعتراف ہے کہ جنگلات اور درختوں کے مابین رشتے کی طرح ایک زبان کی شناخت اس کی فرہنگ، رسمِ خط، صوتیات، قواعد اور اصول وغیرہ کے مجموعے سے بالاتر ہے۔ میں صرف یہ نشاندہی کرنا چاہتا ہوں کہ یہ آوازیں اردو کے لیے وجہِ شناخت بن چکی ہیں۔ بہت سے اردو (اور ہندی) بولنے والوں کے نزدیک یہ آواز اردو کے لیے مجاز مرسل (synecdochally) تو ہیں مگر ان کے مساوی نہیں ہیں۔

ایک دوسرا نکتہ جس کی وضاحت ضروری ہے، وہ یہ ہے کہ اردو کا جس سماجی طبقے سے تعلق ہے اس کے لیے پس نوآبادیاتی ہندستان میں اردو کا سماجی مفہوم نہایت پیچیدہ ہے۔ مختلف علاقوں میں اس کا مفہوم جدا جدا ہے۔ ایسے علاقوں میں جہاں اردو ثانوی زبان کی حیثیت سے بولی جاتی ہے، وہاں اعلا سماجی طبقے کی علامت بھی تسلیم کی جاتی ہے لیکن دوسرے ایسے بہت سے علاقے ہیں مثلاً پرانی دلی جہاں اردو مسلمانوں کی مادری زبان ہے اور اسے مختلف سماجی طبقے کے لوگ بولتے ہیں۔

اصول اور طریقِ کار:

میڈیا میں استعمال ہونے والی زبان کی تحقیق میں اس فرق کا ذکر بے حد ضروری ہے، جو کوین (Queen) نے فی البدیہہ زبان اور نوشتہ زبان کے سلسلے میں بیان کیا ہے۔ فی البدیہہ جیسے بات چیت کا پروگرام اور کھیلوں کا آنکھوں دیکھا حال اور تحریری اساس/نوشتہ پروگرام (Scripted) جیسے خبریں اور نغمے۔ اداکاری کی زبان فکشن پر مبنی ہوتی ہے جس میں کرداروں کی زبان ان کی اپنی تخلیق نہیں ہوتی بلکہ کسی مصنف کی تخلیق ہوتی ہے۔ نغمے بھی ابلاغِ عامہ کے اسی

زمرے میں آتے ہیں۔ ترڈگل (Trudgill) نے اپنی اہم تحقیق میں امریکی تلفظ کے حوالے سے معروف برطانوی گلوکاروں کے رجحان کا جائزہ لیا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ برطانوی پوپ (Pop) موسیقی میں امریکی زبان سے وابستہ تلفظ متروک ہو گیا ہے۔ بیل (Beal) کی حالیہ تحقیق سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ برطانوی موسیقی گروہ 'آرکٹک منکیز' (Arctic Monkeys) جان بوجھ کر برطانوی تلفظ استعمال کرتا ہے تاکہ اپنے لیے علاقائی شناخت قائم کر سکے۔

تحقیق کے دو ایسے نمایاں طریقے ہیں جن میں میڈیا کی زبان کا مطالعہ معاشرتی لسانی تناظر میں کیا جاتا ہے۔ پہلے نظریے کے مطابق محققین میڈیائی زبان کا مطالعہ لسانی اختلافات کے ذرائع کے طور پر کرتے ہیں اور یہ بھی تجزیہ کرتے ہیں کہ میڈیا میں موجود لسانی اختلافات کا حقیقی دنیا میں موجود لسانی اختلافات سے کیا تعلق ہے۔ مثلاً تگلیہ مونٹے (Tagliamonte) اور روبرٹ (Robert) نے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ وضاحت کی ہے کہ امریکی ٹیلی ویژن مزاحیہ پروگرام 'فرینڈس' میں really، very اور so جیسے تاکیدی الفاظ کا استعمال حقیقی دنیا کے تغیر کی نظیر پیش کرتا ہے۔ اسی بنا پر وہ یہ دلیل دیتے ہیں کہ میڈیا کی زبان کو حقیقی دنیا میں نمایاں پذیر تبدیلیوں کے مطالعے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ لسانی تبدیلی کا یہ طریقۂ تحقیق approach variationist کے زمرے میں آتا ہے۔ ایدروٹسوپولوس (Androutsopoulos) جیسے اسکالروں کا موضوعِ بحث وہ دوسرا نظریہ ہے جس کے تحت فلموں کو ایک مستقل سماجی لسانی حقیقت کی شکل میں دیکھا جاتا ہے۔ وہ فلموں کو متن ہی تسلیم کرتے ہیں اور آزادانہ طور پر فلم میں استعمال ہونے والی لسانی تبدیلی کو حقیقی زندگی سے جوڑ کر نہیں دیکھتے ہیں۔ یہ لوگ مختلف کوچ، ہدایت کاروں اور اداکاروں کے نظریات اور فلموں کی تخلیق، تشہیر اور مقبولیت کے عمل کا جائزہ لیتے ہیں۔ میں نے اپنی اس تحقیق میں اول الذکر نظریہ اور طریقِ کار کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ پردے پر نظر آنے والی زندگی اور اصل زندگی کے باہمی رشتے کو سمجھنے میں یہی طریقۂ تحقیق زیادہ معاون ہو سکتا ہے۔

فلمی نغمے :

فلموں کی تحقیق میں یہ بات بھی ضرور زیر بحث آتی ہے کہ نغمہ فلموں میں صرف ایک مستقل یونٹ ہے یا اس کا لازمی جز ہے۔ مینوئیل (Manuel) اور پرساد کے نزدیک فلمی نغمہ بڑی حد تک خود مختار عنصر ہے جو بالواسطہ فلم کے اسکرپٹ سے متاثر نہیں ہوتا ہے لیکن مارکوم (Morcom) اس

سے متفق نہیں ہیں اور وہ کہتی ہیں کہ نغمہ فلمی اسکرپٹ کا خارجی عنصر نہیں ہے بلکہ اس کا ایک لازمی جز ہے۔ اس بحث سے قطعِ نظر میرا ماننا ہے کہ نغمہ ایک حد تک آزاد حیثیت رکھتا ہے، خصوصاً لسانی استعمال کے حوالے سے تو وہ تقریباً بالکل جدا ہوتا ہے۔ خود مارکوم نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے اور وہ کہتی ہیں کہ ہندی فلموں کے گانے بڑے پیمانے پر اردو شاعری کی روایت پر مبنی ہیں؛ چناں چہ لکھتی ہیں: ''تاحال فلم انڈسٹری میں بیش تر نغمہ نگار اردو کے شاعر تھے اور بالی ووڈ فلم کے گانے آج بھی کثرت سے اردو شاعری کے تخیلات اور الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں کیوں کہ یہ زبان جذبات اور محبت کی زبان ہے''۔

بالی ووڈ کے نغموں میں اردو آوازوں کے زوال کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ موجودہ نغموں میں استعمال ہونے والے الفاظ کے تلفظ کا مقابلہ 1950 کی دہائی میں استعمال ہونے والے الفاظ کے تلفظ سے اس لیے کیا جائے کیوں کہ بالی ووڈ میں ہر سال وجود میں آنے والے گانوں کی تعداد بے شمار ہے، اس لیے، عملاً ان سب کا تجزیہ تقریباً ناممکن ہے، لہٰذا یہاں صرف ان ہی نغموں کا جائزہ لیا جائے گا جن کے نغمہ نگاروں کو فلم فیئر انعام سے نوازا گیا ہے یا وہ نغمے جو اس انعام کے لیے نامزد ہوئے ہیں اور یقیناً اس نامزدگی کی وجہ سے ان نغموں کی نمائندگی مزید بڑھ جاتی ہے۔ اس تحقیق میں 1959 میں منظرِ عام پر آنے والی فلم 'یہودی' سے لے کر 2013 کی فلم 'تلاش' تک کے کل 227 نغمے شامل ہیں اور اس لحاظ سے یہ مجموعہ مختلف لسانی اور نسلی پس منظر کے چالیس سے زیادہ نغمہ نگاروں اور گلوکاروں پر مشتمل ہونے کی وجہ سے بے حد متنوع ہے۔ ذیل کے ٹیبل نمبر 1 میں ان گلوکاروں اور نغمہ نگاروں کی فہرست ہے جن کے کاموں کا اس مضمون میں جائزہ لیا گیا ہے، نیز یہاں بالی ووڈ میں اردو نغموں کے مخارج کا اجتماعی جائزہ لینا مقصد ہے، اس لیے، انفرادی گلوکاروں کا تقابل و تجزیہ نہیں پیش کیا گیا ہے۔

ٹیبل نمبر (1)۔ گلوکاروں اور نغمہ نگاروں کا تنوع:

نمبر شمار	گلوکار	نغمہ نگار
1	ابھیجیت	عباس ٹائروالا
2	عدنان سمیع	عامر قزلباس
3	الکا یاگنک	آنند بخشی
4	انوپ گھوسوال	انل پانڈے

5	انورادھاپوڈوال	انجان
6	آشا بھونسلے	اسد بھوپالی
7	بنّی دیال	دیوکوہلی
8	بھوپیندر	فیض انور
9	ہیم لتا	گلشن کمار
10	ہمیش	گلزار
11	جاوید علی	حسن کمال
12	ڈومنک سریجو	حسرت جے پوری
13	کیلاش کھر	ابراہیم اشکؔ
14	کویتا کرشن مورتی	اندیور
15	کشور کمار	ارشاد کامل
16	کرشن کمار کُناتھ	اسرار انصاری
17	کمار شانو	جے دیت ساہنی
18	لتا منگیشکر	جاں نثار اختر
19	لکی علی	جاوید اختر
20	مہندر کپو	ایم جی حشمت
21	منّا ڈے	مجروح سلطان پوری
22	محمد رفیع	محبوب
23	موہت چوہان	نیرج
24	مکیش	ندا فاضلی
25	نریش اَیّر	نریش آینگر
26	نتن مکیش	نصرت بدر
27	راحت فتح علی خان	پرسون جوشی
28	روپ کمار	راجا مہدی علی خان

29	سادھنا سرگم	راجندر کرشن
30	سلمیٰ آغا	رانی ملک
31	سپنا اَوَستھی	رَوِندر جین
32	شان	ساحرلدھیانوی
33	شبیر کمار	سمیر
34	شنکر	سنتوش آنند
35	ثریا گھوسال	ساون کمار ٹک
36	سونو نگم	شیلیندر
37	سکھوندر سنگھ	سدھا کر شرما
38	سومن کلیان پور	سوانند کرکرے
39	سریش واڈیکر	ورما ملک
40	طلعت محمود	وشال دولانی
41	ادت نارائن	وشال بھائی پٹیل
42	علیشہ چنائی	امیتابھ بھٹاچاریہ
43	وشال بھاردواج	
44	یسوداس	

فہرست تیار کرنے کے بعد اردو کی ان پانچ مخصوص آوازوں کی نشاندہی کے لیے میں نے ایک ریسرچ معاون کے ساتھ ان تمام نغموں کو سنا اور ان تمام الفاظ کی فہرست سازی کی جن میں یہ پانچ آوازیں پائی جاتی ہیں اور ان تمام مراحل کے بعد تلفظ کا تعین کیا گیا۔ مثلاً اگر گلوکار نے لفظِ 'خواب' کا تلفظ اردو مخرج کے مطابق ادا کیا ہے تو اس لفظ کی نشان دہی 1 سے کی گئی ہے اور اگر 'خواب' کے 'خ' کا تلفظ 'کھان' کی طرح ادا کیا گیا ہے تو اس کی نشان دہی 2 سے کی گئی ہے۔ اس کوڈنگ (coding) کی بنیاد پر بالی ووڈ میں اردو الفاظ کے اردو یا ہندی تلفظ کے استعمال کے اعداد و شمار پر مبنی ایک اسپریڈشیٹ تیار کیا گیا ہے۔

تجزیات و نتائج :

زیرِ تحقیق اردو کے پانچ حروف 'ف، ز، خ، غ اور ق' اردو اور ہندی صوتی اہنگ کے

مطابق دو الگ الگ طرح سے ادا کیے گئے ہیں۔ٹیبل نمبر 2 میں ان پانچوں آوازوں کے اردو اور ہندی تلفظ کی مثالیں درج ہیں۔

ٹیبل نمبر(2):حروف اور ان کا اردو اور ہندی تلفظ

حروف	اردو اور ہندی تلفظ	مثالیں
ف	اردو(ف) ہندی(پھ)	فریب پھریب
ز	اردو(ز/ظ/ض) ہندی(ج)	ظلم جلم
خ	اردو(خ) ہندی(کھ)	خالی کھالی
غ	اردو(غ) ہندی(گ)	غلط گلط
ق	اردو(ق) ہندی(ک)	قرض کرج

لتا منگیشکر کی سوانح نگار نسرین منّی کبیر کی کتاب میں مذکور اس واقعے سے بالی ووڈ میں اردو تلفظ کی اہمیت کا اندازہ بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے کہ 48-1947 کے دوران دلیپ کمار نے اپنے کسی ٹرین کے سفر میں انل بسواس سے لتا کے بارے میں پوچھا کہ وہ کہاں کی رہنے والی ہیں،تو انھوں نے جواب میں کہا کہ وہ مراٹھن ہیں۔اس پر دلیپ کمار نے از راہِ طنز یہ کہا:''تب تو اس کی اردو دال بھات ہوگی''(مہاراشٹرن گلوکارہ کا اردو تلفظ کیسا ہوگا)۔اس واقعے سے لتا کا دل افسردہ تو ہوا مگر انھوں نے اردو تلفظ سیکھنے کا عزمِ مصمم کر لیا اور محمد شفیع صاحب سے اردو تلفظ سیکھنے کی اپنی خواہش ظاہر کی۔محمد شفیع ماہر موسیقی کار نوشاد کے معاون تھے۔لتا کہتی ہیں:''جب میں نے محمد شفیع سے کہا کہ میں اردو سیکھنا چاہتی ہوں تا کہ اردو کا درست تلفظ ادا کر سکوں تو انھوں نے میرے لیے محبوب نامی ایک مولانا سے بات کی جنھوں نے مجھے اردو پڑھائی''(بحوالہ دھوراج)۔وہ اپنے ماضی کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ فلم 'محل' کی ریکارڈنگ مکمل ہونے کے بعد مشہور اداکارہ نرگس کی والدہ جدّن بائی نے ان کے اردو تلفظ کی ستائش کرتے ہوئے کہا کہ لتا نے نغمہ 'آئے گا آنے والا' میں لفظ

'بغیر' کو بعینہٖ اردو تلفظ کے مطابق ادا کیا ہے۔ جدّن بائی خود اپنے زمانے کی عظیم گلوکارہ تھیں۔ اس تحقیق میں جن پانچ اردو حروف کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے، ان میں سے ایک حرف اس لفظ 'بغیر' میں بھی ہے۔ لتا مزید کہتی ہیں: ''بولنے کی سطح تک تو میری اردو بہت اچھی نہیں ہے لیکن جب میں گاتی ہوں تو مکمل کوشش کرتی ہوں کہ تلفظ میں کوئی نقص نہ رہ جائے''۔

اس واقعے سے بھی یہ صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ اردو مخارج کے مطابق الفاظ کی ادائیگی کا اہتمام فن کار کے لسانی پس منظر یا ان کی ذاتی ترجیحات کی بنیاد پر بالکل نہیں تھا بلکہ ایک ادارہ کی حیثیت سے بالی ووڈ نے خود اداکاروں اور گلوکاروں کو ان اصولوں کا پابند بنا رکھا تھا۔ فلمی نغمہ نگار ندا فاضلی نے نغموں کی موجودہ صورتِ حال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا کہ انڈسٹری میں بجائے خود زبان ہی زوال پذیر ہے اور تلفظ کا مسئلہ تو اس زوال کا محض ایک جز ہے''۔

ضیاء السلام کے ساتھ ایک انٹرویو کے دوران انھوں نے کہا تھا: ''تلفظ کی درست ادائیگی کے لیے لتا منگیشکر نے ایک مولوی صاحب سے اردو سیکھی تھی، آشا بھونسلے نے بھی اسی طرح اردو سیکھی، جگجیت سنگھ آج بھی مجھے فون کر کے مخصوص الفاظ کا تلفظ معلوم کرتے ہیں تاکہ ریکارڈنگ کے وقت اردو الفاظ کے تلفظ میں کوئی نقص نہ رہ جائے۔ اس کو ہماری بدقسمتی ہی کہیے کہ اب ہمیں اپنی زبان پر فخر نہیں رہا''۔ (Salam A Life Long Affair: In Love with Live)

ایک دوسری عظیم گلوکارہ اور لتا منگیشکر کی بہن آشا بھونسلے بھی موجودہ فلمی نغموں میں لسانی معیار کے زوال پر نوحہ کناں ہیں اور کہتی ہیں: ''نئی نسل کے گلوکاروں کو تو ہندی بھی ٹھیک طرح سے نہیں آتی، ان کی اردو دانی کا تو ذکر ہی بے سود ہے۔ ان کا طرزِ کلام اور تلفظ انتہائی وحشت ناک ہے جنھیں اردو آتی ہے اُنھیں آج کی زبان سن کر بہت تکلیف پہنچتی ہے''۔ (بہ حوالہ سومیشور)

یہ ایک لاریب حقیقت ہے کہ اردو مخارج کے تئیں صرف گلوکار ہی سنجیدہ نہیں تھے بلکہ موسیقار بھی اس بات پر زور دیتے تھے کہ جو نغمیں وہ تیار کر رہے ہیں وہ معیاری ہوں بھلے ہی مخارج سیکھنے میں کئی نشستیں لگ جائیں۔ عظیم موسیقار نوشاد نے لتا منگیشکر کے ستر ویں (70) یومِ پیدائش پر انھیں خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے کہا تھا: ''مجھے محبوب صاحب نے بتایا کہ وہ (لتا) جو ایک مراٹھن لڑکی ہے، اس کا تلفظ درست نہیں تھا اور اس کو ایک غزل گانی تھی تو میں نے اس کا تلفظ درست کرانے کی ذمے داری لے لی اور اس طرح اس نے پہلی مرتبہ فلم 'انداز' میں نرگس کے لیے اپنی آواز دی۔ میں نے بیس دنوں تک اس کو نغمے کی مشق کرائی تھی'' (بہ حوالہ علی)۔

اسی طرح مناڈے، جن کی مادری زبان بنگالی تھی — جس میں یہ پانچ مخصوص آوازیں نہیں

پائی جاتیں— وہ بیان کرتے ہیں کہ موسیقی ہدایت کار صوتی آہنگ کی درستگی میں خوب توجہ دیتے تھے۔ چھبّر (Chibber) لکھتی ہیں: ''سی رام چندر بھی تلفظ کے حوالے سے بہت محتاط تھے۔ میں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے، انھوں نے مجھے درست تلفظ اور لہجے کی اہمیت سمجھائی۔ ایک بھی غلط تلفظ ان کے لیے نا قابلِ برداشت ہوتا تھا''۔ موجودہ عہد میں ہری ہرن جیسے فن کار، جنھوں نے غزل سرائی میں نئے امکانات پیدا کیے ہیں، انھوں نے بھی اردو تلفظ کی اہمیت پر اسی طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ (بحوالہ گا یک وارڈ)

مذکورہ شواہد سے یہ بات سامنے آئی کہ اردو حروف 'ف' اور 'ز' کا تلفظ مختلف دہائیوں میں کسی تبدیلی سے آشنا نہیں ہوا، یعنی گلوکاروں نے ان حروف کو مسلسل اردو لسانی تقاضوں کے مطابق ہی ادا کیا ہے، البتہ جب کبھی لوک کردار (folk character) کے لیے مقامی زبان میں نغمے لکھے جاتے تھے تو ایسی صورت میں یہ آوازیں (ف اور ز) 'پھ' اور 'ج' ہو جاتے ہیں جس کی ایک مثال 1961 کی فلم 'گنگا جمنا' کا نغمہ 'نین لڑ جیہیں تو منواں ماں کسک ہو پے کری' ہے۔ یہ نغمہ محمد رفیع نے دیہاتی گنوار گنگا (دلیپ کمار) جیسے کردار کے لیے گایا تھا۔ اس نغمے میں اردو حروف 'ز' اور 'غ'، 'روز گار' اور 'غزل' میں 'روجگار' اور 'گجل' کی طرح ہندی صوتی آہنگ کے مطابق ادا کیے گئے ہیں۔ ایک دوسری مثال 1970 کی فلم 'دو راستے' کی ہے جس میں ایک نغمہ 'بند یا چمکے گی' والا گیت ایک مقامی بولی میں گایا گیا ہے۔ اس نغمے میں لفظ 'زور' اور 'ظلم' کو 'جور' اور 'جلم' تلفظ کے ساتھ ادا کیا گیا ہے۔

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نغموں اور مکالموں میں ان حروف کی ادائیگی کا مسئلہ کردار کی سماجی اور لسانی شناخت کی حیثیت سے انتہائی نازک ہے۔ بہت سے گانوں میں اردو کی یہ مخصوص آوازیں غریب، ان پڑھ اور دیہاتی کردار کی وجہ سے ہندی جیسی ادا کی گئی ہیں۔ بالی ووڈ میں اردو کے وجود کے منکر ترویدی نے اسی بنیادی حقیقت کو جھٹلایا ہے۔

'ف' اور 'ز' کا تلفظ آج بھی اپنی اصل حالت میں اس لیے ہے کیوں کہ یہ دونوں آوازیں انگریزی میں بھی موجود ہیں۔ ہندی کے اہلِ علم حضرات ان دونوں آوازوں کو انگریزی صوتیات کے مطابق ادا کرتے ہیں۔ مرورِ ایام کے ساتھ ان دونوں آوازوں میں کوئی تبدیلی نہیں آئی اور تلفظ کے حوالے سے ان میں تبدیلی کا کوئی اشارہ بھی نہیں ملتا، اس لیے، ان کو یہاں زیرِ بحث نہیں لایا گیا ہے۔ پھر ان میں باقی کے تین حروف: ''خ، غ اور ق'' پر یہاں ان کی تعدادِ استعمال کی بنیاد پر تحقیق کی گئی ہے۔

ذیل کے ٹیبل نمبر 3 میں ان اردو حروف کے اردو اور ہندی تلفظ کی تعداد 1960 سے 2000 تک مختلف نغموں پر مشتمل ہے۔

ٹیبل نمبر 3. اردو الفاظ اور الگ الگ دہائیوں میں ان کے مختلف تلفظ:

دہائی	الفاظ	اردو ہندی تلفظ	تعداد	فیصد	کل تعداد
1960	خ	اردو (خ)	45	92.2	47
		ہندی (کھ)	2	4.3	
	غ	اردو (غ)	10	100	10
		ہندی (گ)	0	0	
	ق	اردو (ق)	43	93.5	46
		ہندی (ک)	3	6.5	
1970	خ	اردو (خ)	36	97.3	37
		ہندی (کھ)	1	2.3	
	غ	اردو (غ)	62	100	62
		ہندی (گ)	0	0	40
	ق	اردو (ق)	39	97.5	
		ہندی (ک)	1	2.5	
1980	خ	اردو (خ)	56	100	56
		ہندی (کھ)	0	0	
	غ	اردو (غ)	18	100	18
		ہندی (گ)	0	0	
	ق	اردو (ق)	48	96	50
		ہندی (ک)	2	4	
1990	خ	اردو (خ)	37	54.4	68
		ہندی (کھ)	31	45.6	

	غ	اردو(غ)	4	25	16
		ہندی(گ)	12	75	
2000	ق	اردو(ق)	29	78.4	37
		ہندی(ک)	8	21.6	
	خ	اردو(خ)	83	61	136
		ہندی(کھ)	53	39	
	غ	اردو(غ)	26	76.5	34
		ہندی(گ)	8	23.5	
	ق	اردو(ق)	17	45.9	37
		ہندی(ک)	20	54.1	

ان حروف اور ان کے اردو اور ہندی تلفظ کو دہائیوں میں منقسم کیا گیا ہے تا کہ کسی بھی تغیر کا جائزہ بہ آسانی ممکن ہو۔ٹیبل میں درج شدہ الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ 60 کی دہائی میں حرف 'خ' پر مشتمل 47 مثالوں میں سے 45 الفاظ (95.7 فیصد) اردو تلفظ کے مطابق ادا کیے گئے ہیں اور باقی کے دو (4.3 فیصد) 'کھ' کی آواز میں ضم کر دیے گئے ہیں۔ یہ دو مثالیں فلم 'برہم چاری' کے نغمہ 'دل کے جھروکے میں تجھ کو بٹھا کر' سے لی گئی ہیں جس میں لفظ 'رخصت' کی ادائیگی میں 'کھ' کی سی آواز نکالی گئی ہے اور یہ مقامِ اختتام (positioncoda) کی وجہ سے ہوا ہے جہاں یہ طے کرنا دشوار ہے کہ اس میں آواز کا تلفظ احتکا کی یعنی 'خ' کی طرح ہوا ہے یا وقف کی صورت میں نکلنے والی آواز 'کھ' کی طرح۔ان دو مثالوں کے باوجود اردو مخارج کے صوتی قواعد کی ہمہ جائیت اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے۔تین دہائیوں کے بعد سن 2000 میں یہ آواز 136 الفاظ میں وقوع پذیر ہوئی ہے جن میں 83 الفاظ (61 فیصد) اردو مخرج کے مطابق ادا کیے گئے ہیں اور باقی کے 53 الفاظ (39 فیصد) کا ہندی مخرج کے مطابق ادا ہونا پایا گیا ہے۔1960 ی دہائی اور 2000 کے مابین 'خ' کی آواز کے تقابلی مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو مخرج کا درجہ (95.7 فیصد) سے گر کر 61 فیصد تک آ گیا ہے جب کہ ہندی مخرج کا استعمال 4.3 فیصد سے بڑھ کر 39 فیصد تک آ چکا ہے۔

اس ٹیبل سے بھی یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ 1960 کی دہائی میں 'ق' پر مشتمل 46 الفاظ کی فہرست میں سے 43 الفاظ (93.5 فیصد) اردو تلفظ کے مطابق ادا کیے گئے ہیں اور باقی کے تین

الفاظ کو 'ک' کی آواز کے ساتھ ضم ہونا پایا گیا۔

'ق' کو 'ک' کی طرح ادا کرنے کی تین مثالیں 1960 کی فلم 'دھول کا پھول' میں استعمال ہوئی ہیں، جن میں 'تقدیر' اور 'تقسیم' جیسے الفاظ میں 'ق' کا تلفظ 'ک' کی طرح محسوس ہوتا ہے اور یہاں یہ آواز کوڈا پوزیشن میں واقع ہوئی ہے۔ جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ حروف احتکا کی اور وقف کی صورت میں نکلنے والی آواز کے درمیان فرق کرنا دشوار ہے۔ یہ کوئی حیرت انگیز بات نہیں ہے کہ جو دو آوازا خیر حلق سے ادا کی جاتی ہیں وہ ہمارے منھ میں زبان اور تالو کے پیچھے کا حصہ ہے۔ اسی بنا پر ایسے الفاظ اس تجزیے میں شامل نہیں کیے گئے جن میں 'ق' کی جائے وقوع لفظ کا آخر ہے جیسے کہ 'عشق' کیوں کہ (آخر میں واقع ہونے والا ق) از روے صوت ظاہر نہیں ہوتا لہٰذا وثوق کے ساتھ یہ طے نہیں کیا جا سکتا کہ اس کو 'ق' ادا کیا گیا ہے یا 'ک'۔

درج ذیل خاکہ 1، 2 اور 3 میں حرف 'خ'، 'غ' اور 'ق' کے تلفظ کی تبدیلی کو بار ڈائیگرام کی

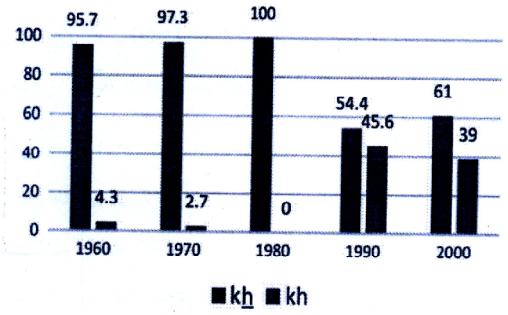


Figure 1. Decadal change in pronunciation of /kh/.

شکل میں پیش کیا گیا ہے۔

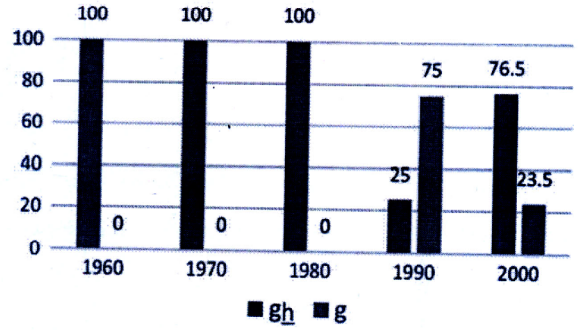


Figure 2. Decadal change in pronunciation of /gh/.

خاکہ نمبر(1). مختلف دہائیوں میں 'خ' کے تلفظ کا بدلاؤ:

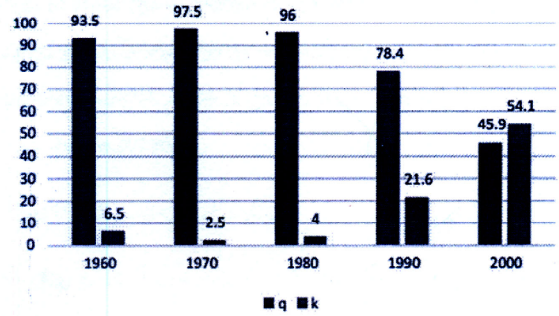


Figure 3. Decadal change in pronunciation of /q/.

خاکہ نمبر(2). مختلف دہائیوں میں 'غ' کے تلفظ کا بدلاؤ:

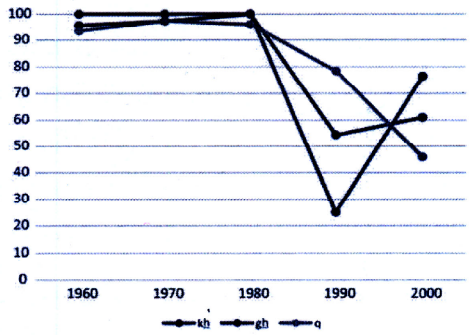


Figure 4. Decadal change in pronunciation of all three Urdu sounds

خاکہ نمبر(3). مختلف دہائیوں میں 'ق' کے تلفظ کا بدلاؤ:

خاکہ نمبر(4): مختلف دہائیوں میں اردو کے تینوں الفاظ کے تلفظ میں تبدیلی

درج بالا ٹیبل تین اور خاکہ 1-3 کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ 1960 کی دہائی سے 1980 کی دہائی کے اختتام تک بالی ووڈ کے نغموں میں اردو تلفظ کا بول بالا رہا ہے لیکن یہ صورتِ حال 1990 کی دہائی سے بدلنے لگتی ہے اور یہی اردو الفاظ کے زوال کا نقطۂ آغاز ہے۔ درج بالا خاکے اور ٹیبل سے یہ بالکل واضح ہے کہ حرف 'خ'، 'غ' اور 'ق'' کا اردو تلفظ 1990 سے پہلے کافی نمایاں رہا ہے لیکن اس دہائی کے بعد اردو حروف کو ہندی تلفظ کے مطابق ادا کرنے کا رواج زور پکڑتا چلا گیا۔

خلاصۂ کلام:

اس تحقیق کا مقصد بالی ووڈ میں اس لسانی تبدیلی کے مسائل کا جائزہ پیش کرنا تھا جو عوام میں اردو کے زوال کے طور پر موضوع بحث بنی ہوئی ہے اور جس کی طرف عوام وخواص توجہ دلا چکے ہیں۔ اردو عناصر جو مخصوص اردو اواز وں کی شکل میں پیش کیے گئے اور جن کا تجزیہ فلمی نغموں کے حوالے سے کیا گیا وہ زیر بحث صرف اس لیے آئے تا کہ یہ معلوم ہو سکے کہ تلفظ کا صوتی نظام کسی تبدیلی سے گزر رہا ہے یا نہیں۔ یہ مسئلہ معاشرتی لسانی طور پر بھی اہم ہے کیوں کہ یہ لسانی تغیرات کے بڑے مسائل کو محیط ہے۔ اس سے بالی ووڈ میں اردو تلفظ کے زوال کا مسئلہ بھی اجاگر ہوا ہے۔ میڈیا اور لسانیات کے طریقِ کار سے استفادہ کرتے ہوئے معاشرتی لسانی اور اشاریاتی طریقِ تحقیق میں 1959 سے 2013 تک کے فلمی نغموں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس تجزیے میں اردو کی پانچ مخصوص آوازیں 'ف، ز، خ، غ اور ق' شامل ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ 1980 کی دہائی کے اختتام تک یہ آوازیں اردو تلفظ کے مطابق ادا کی جاتی تھیں، اور گلوکاران کی زبان خواہ اردو رہی ہو یا کوئی اور دوسری زبان، وہ بھی ان حروف کو اردو مخارج کے مطابق ہی ادا کرتے تھے۔

لتا منگیشکر، آشا بھونسلے اور سریش واڈیکر کی مادری زبان مراٹھی تھی۔ اسی طرح مناڈے، سمن کلیان پور اور کشور کمار کی مادری زبان بنگلہ تھی، ان کے علاوہ مہندر کپور اور محمد رفیع کی مادری زبان پنجابی تھی۔ مکیش کی مادری زبان ہندی تھی اور یسوداس کی مادری زبان ملیالم ہے۔ اس کے باوجود ان سبھی گلوکاروں نے اردو کی ان پانچ آوازوں کو اردو صوتی نظام کے مطابق ہی ادا کیا ہے۔

توّے کی دہائی سے شیر یا گھوسال جیسی گلوکاروں نے ان آوازوں کی ادئیگی ہندی کے مطابق کی ہے اور انھیں دوسری آوازوں میں ضم کر دیا ہے۔ ''برفی'' فلم میں اس نے ''شاخیں'' اور ''خرچے'' جیسے الفاظ میں 'خ' کو 'کھ' کی طرح ادا کیا ہے جو کہ اردو کی بجائے ہندی صوتی نظام کے مطابق ہے۔ اسی طرح فلم ''مائی نیم از خان'' میں شیر یا گھوسال اور شنکر مہادیون نے لفظ ''خدا'' کو ہندی صوتی نظام کے مطابق کھدا ادا کیا ہے۔ میں نے اپنے اس مضمون کی ابتدا بھی اسی فلم کے ذکر سے کی ہے۔ دوسری مثالیں کمار سانو اور الکا یاگنک کی ہیں جنھوں نے نغمہ 'کسی سے تم پیار کرو' میں 'اقرار، خوشی اور عاشقوں جیسے الفاظ میں 'خ' اور 'ق' ادا کرتے ہوئے ہندی صوتی نظام کے مطابق 'اکرار'، 'کھوشی' اور 'آشکوں' کی سی آوازیں نکالی ہیں۔

عظیم گلوکارہ لتا منگیشکر کے تلفظ میں بھی ایک حیرت انگیز تبدیلی ظاہر ہوئی ہے۔ 1990 سے قبل انھوں نے اردو تلفظ کی پابندی کی ہے مگر 2002 کی فلم 'کبھی خوشی کبھی غم' میں انھوں نے اردو کی دو آوازیں 'خ' اور 'غ' کو کبھی اردو کے مطابق ادا کیا ہے تو کبھی ہندی کے مطابق۔ یہ اس بات

کی واضح دلیل ہے کہ یہ صرف لتا کی ذاتی لسانی تبدیلی کا اثر نہیں ہے، بلکہ اس سے بالی ووڈ بحیثیت ادارے میں لسانی تبدیلی کی واضح نشانی ملتی ہے۔ لسانی نظام کے حوالے سے بالی ووڈ جیسے ادارہ کے نظریات میں تبدیلی یقیناً رونما ہوئی ہے۔ یہاں تک کہ مسلم گلوکار اور مشہور کامیڈین محمود کے بیٹے لکی علی نے بھی اسی رجحان کی پیروی میں اردو آوازوں کو ہندی کے مطابق ادا کیا ہے جب کہ لکی علی کی مادری زبان اردو تسلیم کی جاتی ہے۔ 2001 کی فلم 'کہو نا پیار ہے' میں انھوں نے اردو لفظ 'قرار' کو 'کرار' کی طرح ادا کیا ہے۔

اس تحقیق کا سبب اصلی اگر چہ ان معاشرتی اور لسانی وجوہ کا جائزہ لینا نہیں تھا جن کے اثر سے اردو تلفظ زوال کا شکار ہوا ہے، تاہم اس سلسلے میں چند عمومی مشاہدات کا تجزیہ یہاں پیش کیا جارہا ہے۔ ان تغیّرات کے اسباب متعدد ہیں۔ ان میں سب سے پہلا 1990 کے بعد متعصّب ہندو سیاسی گروہ کا عروج ہے جس مین ہندی زبان قومی تہذیب کی علامت کے طور پر ابھری۔ زبان وتہذیب کے حوالے سے چند حالیہ تحقیقات نے 1990 کو ہندوتو کے لیے نقطۂ عروج قرار دیا ہے۔ بھٹ نے انگریزی اور ہندی تحریروں میں شامل کوڈ سوئچنگ (کسی گفتگو اور تحریر کے دوران دو یا دو سے زاید زبانوں کا متبادل استعمال) کے مطالعے کی بنیاد پر یہ دعوا کیا ہے کہ ہندستان سے شائع ہونے والے انگریزی اخبارات میں 1990 کے بعد سے ہندی الفاظ کے استعمال میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے جو ان کے مطابق ایک ایسے خطابی امکانات تخلیق کرنے کی کوشش ہے جو نہ تو خالصتاً جدید یا عالمی ہے اور نہ ہی روایتی اور مقامی ہے۔ (179Bhatt)۔ ڈاویئر (Dwyer) جن کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے، کے مطابق 1990 سے اردو بالی ووڈ میں حاشیے پر ڈال دی گئی ہے۔ میں اس مفروضے کی حمایت کرتا ہوں۔ حالیہ بے شمار واقعات اس بات کی منہ بولتی تصویر ہیں کہ ہندو قوم پرست رجعت پسندوں نے اردو کو مخالف زبان تصور کر لیا ہے۔ 2016 میں رجعت پسندوں کی ایک جماعت نے دہلی جی ٹی روڈ کے قریب دو فن کاروں کو ایک دیوار پر اردو اشعار لکھنے سے روک دیا۔ وہ فن کار جو شعر دیوار پر نقش کرنا چاہتے تھے وہ یہ ہے:

دلی ترا اجڑنا اور پھر اجڑ کے بسنا
وہ دل ہے تو نے پایا ثانی نہیں ہے جس کا

ان فن کاروں کو اس شعر کی بجائے 'سوچھ بھارت ابھیان' لکھنے پر مجبور کیا گیا۔ اسی طرح جولائی 2017 میں آر ایس ایس نظریے کے حامی دینا ناتھ بترا نے این سی ای آر ٹی (NCERT) کو ایک دستاویز بھیجا جس میں دیگر مطالبات کے ساتھ ساتھ انیسویں صدی کے مشہور شاعر غالب کے ایک

شعر اور اردو الفاظ 'بے ترتیب'، 'پوشاک'، 'طاقت'، 'علاقہ'، 'اکثر'، 'ایمان'، 'جوکھم'، 'مہمان نوازی' اور 'سرِ عام' کو بھی حذف کرنے کا مطالبہ کیا (بحوالہ بھاردواج)۔ یہ حادثات گواہ ہیں کہ اردو کو حاشیے پر لانے کی کوششیں جاری ہیں اور اس سے یہ بھی اشارہ ملتا ہے کہ اردو سے متعلق لسانی قواعد کی اہمیت اب باقی نہیں رہی۔

دوسرا یہ کہ لفظ کے لسانی قواعد کا تغیر عمومی طور پر ہندستان میں اردو کے زوال کے تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے (ابی، حسنین اور قدوائی؛ میٹکاف؛ پائی؛ احمد)۔ راقم الحروف نے لسانی دلائل کی بنیاد پر یہ ثابت کیا ہے کہ جن تین اردو آوازوں کا یہاں تجزیہ پیش کیا گیا ہے، ان آوازوں کا تلفظ پرانی دلی کی مسلم نئی نسل کی بول چال سے بھی غائب ہو رہا ہے۔

تیسری وجہ سابقہ وجہ سے مربوط ہے اور وہ یہ کہ ساٹھ، ستر اور اسی کی دہائیوں کے تخلیق کار، نغمہ نگار، ڈراما نگار اور موسیقار کی مذہبی شناخت کچھ بھی ہو، ان کی تعلیم اردو زبان و تہذیب کے مطابق ہوتی تھی۔ اب ان کی جگہ نئی نسل کے فن کاروں نے لے لی ہے جن کی تعلیم ہندی اور انگریزی لسانی روایت کے زیرِ سایہ ہوتی ہے۔ ان کی رسائی اردو کی ادبی اور لسانی مصادر تک نہیں ہوتی اور اسی بنا پر ان کی زبان ہندی انگریزی سے مل کر تیار ہوتی ہے جس میں اردو ناپید ہوتی ہے۔

لسانی تغیرات کے اسباب میں تو بحث کی بہت گنجائش ہے لیکن یہ حقیقت قطعاً ناقابلِ بحث ہے کہ بالی ووڈ جس کی زبان و بولی کا مرکز و محور کبھی اردو تھی، وہیں اردو آہستہ آہستہ ختم ہوتی جا رہی ہے۔ اردو جس کو گلزار نے اپنی درج ذیل نظم میں 'تہذیب کی آواز' کہا ہے اور اپنی آواز سے سجایا ہے اور جس زبان میں لتا منگیشکر، آشا بھونسلے، محمد رفیع، کشور کمار اور مناّ ڈے جیسے فن کاروں نے دیگر بے شمار گلوکاروں کے ساتھ متعدد دہائیوں تک نغمہ سرائی کی ہے، آج وہی زبان ہندستانی سنیما سے اگر پوری طرح مٹی نہیں ہے تو بھی بے صدا ضرور ہو گئی ہے۔

نظم

کہیں کچھ دور سے کانوں میں پڑتی ہے اگر اردو
تو لگتا ہے کہ دن جاڑوں کے ہیں
کھڑکی کھلی ہے
دھوپ اندر آ رہی ہے
عجب ہے یہ زباں اردو
کبھی یوں ہی سفر کرتے اگر کوئی

مسافر شعر پڑھ دے میر و غالب کا
وہ چاہے اجنبی ہو، یہی لگتا ہے وہ میرے وطن کا ہے
بڑے شائستہ لہجہ میں کسی سے اردو سن کر
کیا نہیں لگتا کہ اک تہذیب کی آواز ہے اردو

☆☆☆

مصادر و مراجع کے لیے اصل انگریزی مضمون ملاحظہ کریں:

'Mynameis Khan... from epiglottis:Changing linguistic normsin Bollywoodsongs'

شائع شدہ: South Asian Popular Culture، اگست 2018

References

"Hindi Films Used to Protect Urdu, but No More". 2013. (2013/02/21/). <http://movies.ndtv.com/bollywood/hindi-films-used-to-protect-urdu-but-no-more-shabana-azmi-610870>.

Abbi, Anvita, Imtiaz Hasnain, and Ayesha Kidwai. "Whose Language Is Urdu?" Heidelberg Papers in South Asian and Comparative Politics 0 24 (2017).

Ahmad, Rizwan. "Polyphony of Urdu in Post-Colonial North India." Modern Asian Studies, vol. 49, no. 03, May 2015, pp. 678-710.

Ali, Naushad. "She Still Has the Same Devotion". www.rediff.com. (2017/10/13/13:36:45). <http://www.rediff.com/entertai/1999/sep/lata/lata11.htm>.

Beal, Joan C. "You're Not from New York City, You're from Rotherham" Dialect and Identity in British Indie Music." Journal of English Linguistics 37 3 (2009): 223-40.

Bhardwaj, Ashutosh. "Dina Nath Batra Again: He Wants Tagore, Urdu Words Off School Texts | the Indian Express." The Indian Express 2017/07/24/ 2017.

Bhatt, Rakesh M. "In Other Words: Language Mixing, Identity Representations, and Third Space." Journal of Sociolinguistics 12 2 (2008): 177-200.

Bose, Adrija. "Delhi Artists Asked to Remove Urdu Couplets and Write 'Swachh Bharat' and 'Narendra Modi' Instead." Huffington Post India May

25 2016.
Chatterjee, Abhishek. "Bollywood and the Death of Urdu". 2002. (2002/07/02/). October 13 2017. <http://kindlemag.in/bollywood-and-the-death-of-urdu/files/35/bollywood-and-the-death-of-urdu.html>.
Chhibber, Kavita. "Ai Mere Pyare Watan". 2004. October 13 2017. <http://littleindia.com/ai-mere-pyare-watan/>.
Dhawraj, Ronesh. "Lata Mangeshkar Celebrtaes 70 Years". 2015. October 13 2017. <http://www.cinetalkies.co.za/lata-mangeshkar-celebrates-70-years/>.
Dwyer, Rachel. "The Saffron Screen? Hindu Nationalism and the Hindi Film." Religion, Media, and the Public Sphere. Eds. Meyer, Birgit and Annelies Moors. Bloomingtom, USA: Indiana University Press, 2006. 273-89.
Farouqi, Athar. Redefining Urdu Politics in India. Oxford University Press, USA, 2006.
Farouqui, Ather. "Urdu Education in India: Four Representative States." Economic and Political Weekly (1994): 782-85.
Gaekward, Manish. "The Carnatic Vocalist Who Sings Urdu Blues". 2015. July 12 2017. <https://thereel.scroll.in/800777/the-carnatic-vocalist-who-sings-urdu-blues>.
Kesavan, Mukul. "Urdu, Awadh and the Tawaif: The Islamicate Roots of Hindi Cinema." Forging Identities: Gender, Communities and the State. Ed. Hassan, Zoya. Colorado, USA: Westview Press, 1994. 244-57.
Lunn, David. "The Eloquent Language: Hindustani in 1940s Indian Cinema." BioScope: South Asian Screen Studies 6 1 (2015): 1-26.
Manuel, Peter. The Popularization and Transformation of the Light-Classical Urdu Ghazal-Song. Ed. Appadurai, Arjun, Frank Korom and Margaret Mills. 1994. Gender, genre, and power in South Asian expressive traditions.
McGregor, Ronald Stuart. Outline of Hindi Grammar: With Exercises. Oxford University Press, 1972.
Metcalf, Barbara. "Urdu in India in the Twenty-First Century." Redefining Urdu Politics in India. Ed. Farouqi, Ather. Delhi: Oxford University Press, 2006. 63-71.
Morcom, Anna. Hindi Film Songs and the Cinema. 2017. July 19, 2017.
Pai, S. "Politics of Language: Decline of Urdu in Uttar Pradesh." Economic and Political Weekly 37 27 (2002): 2705-08.

Prasad, M. Madhava. Ideology of the Hindi Film : A Historical Construction. Delhi ; New York: Oxford University Press, 1998.
Prasad, Madhava. "This Thing Called Bollywood." Seminar Magazine, vol. 525, 2003, http://www.india-seminar.com/2003/525/525%20madhava%20prasad.htm.
Queen, Robin. "Working with Performed Language: Movies, Television, and Music." Data Collection in Sociolinguistics. Eds. Mallinson, B. and B. Childs. New York: Routledge, 2013a.
Salam, Ziya Us. "Hindi Films Saved Urdu." The Frontline 2013.
---. "A Lifelong Affair: In Love with Love." The Hindu November 7, 2002, Delhi ed., sec. Metro Plus.
Someshwar, Savera. "What You Can Learn from Asha Bhosle". 2003. (2003/09/16/). October 10 2017. <http://www.rediff.com/movies/2003/sep/15int.htm>.
Tagliamonte, S. "So Weird; So Cool; So Innovative: The Use of Intensifiers in the Television Series Friends." American Speech 80 3 (2005): 280-300.
Trivedi, Harish. "All Kinds of Hindi: The Evolving Language of Hindi Cinema." Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema. Eds. Lal, Vinay and Ashish Nandy. UK: Oxford University Press, 2006. 51-86.
Trudgill, Peter. "Acts of Conflicting Identity: The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation." Sociolinguistics: A Reader. Eds. Coupland, Nikolas and Adam Jaworski. London: Macmillan Education UK, 1997. 251-65.
Virdi, Jyotika. The Cinematic Imagination: Indian Popular Films as Social History. Rutgers University Press, 2003.
Willemen, Paul, and Ashish Rajadhyaksha. "Encyclopedia of Indian Cinema." London: Fitzroy Dearborn, 1999.
Woolard, Kathryn "Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism." Journal of Linguistic Anthropology 8 1 (1998): 3-29.

❖❖❖

کتاب اور صاحبِ کتاب

''حکیم احسن اللہ خاں'' مصنف: پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن، مبصر: مولا بخش

انگریزوں کی ہندستان میں آمد نے ہندستانی علمیات، مذہب اور کلچر کے ساتھ ساتھ ہمارے مروّجہ علوم اور سیاسی نظام پر بھی سوالیہ نشان قائم کر دیے۔ مغرب کی پیروی کی شدید لہر میں نہ جانے کیسی کیسی شخصیتیں گوناگوں اعتراضات کے گھیرے میں آ گئیں۔ ان حالات میں ہندستان کے آخری تاج دار بہادر شاہ ظفر کے زوال کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا سفر بھی اپنے انجام کو پہنچا۔ انگریزوں کے خلاف 1857 کی پہلی جنگِ آزادی کے نتیجے میں قومیت کے مختلف تصورات نے جنم لینا شروع کیا جن کے گھیرے میں بہت سی ثقافتوں اور شخصیات کا آنا لازمی تھا۔

ماضی کی دھندلکوں میں حقائق کی تلاش ناممکن نہیں تو از حد مشکل ضرور ہے۔ حکیم احسن اللہ خاں کے بارے میں حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے اپنی کتاب ''حکیم احسن اللہ خاں'' میں ماضی کے دھندلکے میں حکیم احسن للہ خاں کی وہ تصویریں ہمیں دکھائی ہیں جن کو مختلف طریقوں سے مسخ کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس پر غداری کی سیاہی بھی پھیری گئی۔ ایک نیک اور اپنے آقا کے تئیں حد درجہ ایمان دار اور وفادار نیز اپنے ملک کے تئیں بے حد حساس انسان کے ساتھ تاریخ نے جو مذاق کیا اس کے نتیجے میں انھیں ملک سے محبت کرنے والی شخصیات کی صف میں شمار کرنے کے بجائے ملک دشمن اور غدار ثابت کر دیا گیا۔ پرانی دلّی میں حکیم کی حویلی کی ویرانی ہم سے بہت کچھ کہتی ہے۔ اسی حکیم نے — جس پر بادشاہ سے دغا کرنے کا الزام عائد کیا گیا تھا — رنگون میں مرتے

ہوئے بادشاہ کو دیکھنے کی اجازت حاصل کی تھی۔ ایسا ایک بھی اور شخص نہیں جس نے بہادر شاہ ظفر کے ساتھ ایسی وفاداری دکھائی ہو لیکن بد بخت زمانے نے ان پر مقدمے میں ظفر کے خلاف گواہی دینے کا بھی الزام لگایا ہے۔ ان کے پسماندگان میں کچھ لوگ اب بھی ہیں اور کچھ لوگوں کے پاکستان میں ہونے کی بابت مبہم معلومات موجود ہیں جن کے بارے میں پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن صاحب نے یہ لکھا ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کی پڑپوتی نسرین اور نجمہ حیات ہیں[1]۔

اب کسے پڑی ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں پر ملک کے خلاف غداری کا جو سنگین الزام لگایا گیا تھا اس کی تردید کرے لیکن پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن صاحب نے اس کا بیڑا اٹھایا ہے۔ پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن صاحب کے سر میں جو سودا سما جائے، اول تو وہ اسے پورا کر کے دم لیتے ہیں، دوم ان میں ایثار کا جو جذبہ ہے، اس کی مثال فی زمانہ تو نہیں ملتی۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ اپنی دسیوں کروڑ کی ذاتی جائداد کو ابنِ سینا اکیڈمی کے لیے وقف کر دیا بلکہ وہ خود بھی اس ادارے کے لیے وقف ہو گئے ہیں۔ اکیڈمی کی دیواروں پر سجے نوادرات، آثارِ قدیمہ اور ہند اسلامی ثقافت سے متعلق قیمتی مظاہر اور نادر و نایاب کتابیں نیز مخطوطات اس امر کی گواہ ہیں کہ آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں کہ جن کی نظر میں علم و ہنر ایک ایسی متاعِ بے بہا ہے کہ جس کے لیے سب کچھ قربان کیا جا سکتا ہے۔ اس مردِ قلندر نے 1857 کی پہلی جنگِ آزادی کی ایک علمی، روحانی اور تہذیبی شخصیت یعنی حکیم احسن اللہ خاں پر جب الزامات کے پہاڑ ٹوٹتے دیکھے تو ان کے علمی استدراک کا تہیہ کیا۔ پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن صاحب کی کتاب ''حکیم احسن اللہ خاں'' اپنے ممدوح کے سلسلے میں لکھی گئی ایک ایسی کتاب ہے جس سے ممدوح سے ان کی عقیدت کا اظہار تو ہوتا ہی ہے لیکن انھوں نے تحقیق کی مبادیات، معروضیت، استناد و شواہد کا حد درجہ خیال رکھتے ہوئے ان پر لگائے گئے الزامات کی تردید معروضی بنیادوں پر کی ہے۔ اس کتاب میں غدر سے متعلق کچھ ایسے واقعات پر بھی روشنی پڑتی ہے جن سے ہم کم کم واقف ہیں۔ مثلاً اپنے اور میر شمس الدین کے درمیان بچولیہ بنانے کے سلسلے میں فریزر کا حکیم احسن اللہ خاں سے اصرار کرنا۔ لیکن حکیم احسن اللہ خاں کا اس سلسلے میں معذرت کر لینا[2] بھلے ہی غدر کے واقعات کے سلسلے میں اہم ہو مگر اکثر مؤرخین بادشاہ کی بیگم زینت محل اور حکیم احسن اللہ کو ایک ہی صف میں رکھتے ہیں اور دونوں کو انگریزوں کا طرف دار بتاتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو بیگم زینت محل احسن اللہ کے اختیارات کم کرانے کے بجائے اس میں اضافہ کراتیں۔ اکثر مؤرخین کی نگاہ میں یہ بات بھی نہیں ہے کہ ''بریلی سے جنرل بخت خاں کی فوج جو دہلی آئی تو اس کا استقبال کرنے والوں میں حکیم احسن اللہ خاں بھی تھے''۔

آیئے پہلے اس کتاب کے مصنف پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی علمی وادبی خدمات پر ایک نگاہ ڈالیں جن کی شخصیت علمی وادبی دنیا میں کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے۔ان کی اب تک 54 کتابیں منظرِعام پر آچکی ہیں جن میں حال ہی میں شائع شدہ کتاب ''دیوانِ غالب'' مبنی برنسخہ 1863 ایک اہم کارنامہ ہے۔آپ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے طبیہ کالج سے بحیثیت پروفیسر ریٹائر ہونے کے بعد اب اپنا تمام وقت اردو زبان کے فروغ، تحفظ اور ہندستان میں مسلمانوں کی علمی وادبی وراثت کے تحفظ کی عملی جدوجہد میں گزارتے ہیں۔یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن کا حکیم احسن اللہ خاں سے تلمذ کا رشتہ ہے۔وہ لکھتے ہیں: ''مجھے اپنے جدِ امجد حکیم سیّد کرم حسین کے سلسلۂ تلمذ کی وجہ سے شروع سے ہی حکیم احسن اللہ سے ایک گونا تعلق رہا''۔[۴]

پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی فتوحاتِ عالیہ میں طبِ یونانی کے حوالے سے تحریر کردہ کتب تو اہم ہیں ہی مگر انھوں نے علم وادب کے حوالے سے جو کام کیے ہیں، وہ بھی کم اہمیت کے حامل نہیں۔خاص طور سے شرحیات (Hermeneutics) سے متعلق ان کی کتابیں ''تاریخ علمِ تشریح (1967-2009) اور صفوی عہد میں علمِ تشریح (1963) جیسی کتابیں ادب کے نقادوں کے لیے بھی حددرجہ مفید ثابت ہوئی ہیں۔

زیرِتبصرہ کتاب میں بھی طب سے متعلق بہت ہی اہم معلومات ہیں لیکن یہ ادیبوں، محققوں اور نقادوں کے علاوہ اردو کے ریسرچ اسکالروں کے لیے بھی حوالہ جاتی کتاب ہے۔اس کتاب میں حکیم صاحب نے غدر کے دس بیس سال پہلے سے شروع کرکے تا مابعدِ غدر کی کلاسکی نثر کے ایسے ایسے نمونے نقل کیے ہیں جو اس عہد کی نثر پر لکھے گئے تنقیدی متون میں شاید ہی کسی نقاد نے نقل کیے ہوں۔جیسے حکیم احسن اللہ خاں کی تصنیفات وتالیفات کا ناقدانہ جائزہ پیش کرتے ہوئے حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کی کتاب ''احسن المجربات'' (اہم آزمودہ نسخے) کا تجزیہ اپنے تجربات کی روشنی میں کیا ہے۔انھوں نے ان ادویات کے قلمی نسخے دریافت کیے اور ان کا نہ صرف دقتِ نظر سے جائزہ لیا بلکہ منظورالحسن برکاتی اور عمران ٹونکی کے تسامحات کا ازالہ کرتے ہوئے — جو پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی اعلیٰ سطحی محققانہ بصیرت کی غمازی کرتا ہے — انھوں نے لکھا ہے:

> ''احسن المجربات کا مقدمہ زبان وادب کی خوبی کے علاوہ اس لحاظ سے کہ اس میں بکثرت طبی الفاظ واصطلاحات کو جس رواں اور سلیس انداز میں پیش کیا گیا ہے، بہت لائقِ نظر اور دلچسپ ہے''۔[۵]

حکیم احسن اللہ خاں نے احسن المجر بات کے دیباچے میں کتاب کی غرضِ اشاعت اور اپنی ذات کے حوالے سے جو بیان درج کیا ہے اس کے اسلوب پر غور وفکر کے لیے حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے طویل عبارت نقل کی ہے جس کی ایک مختصر عبارت ملاحظہ فرمائیں:

''امابعد!

خاک نامہ سیاہ سراپا گناہ احسن اللہ خاں اپنی پُر اختلال حالت ظاہر کرتا ہے اور اپنی اصلاح وفساد کی سرگزشت کے بیان میں قیفال سخن پر تیز بیانی کا نشتر چلاتا ہے تاکہ خوابِ غفلت کے مبتلا اپنی چشم عبرت کو وا کریں اور شب زندہ دار اور بے خواب لوگ بنظر عنایت گرم نیند میں چلے جائیں، کیونکہ کثرتِ نوم سے اندیشۂ ہلاکت ہے۔ اور انتقال مادہ سعال سے تحریک مواد کی وجہ سے خطرناک دمعہ (ڈھلکا) کا خطرہ ہے... خاموشی اور ضبطِ نفس تنگدلوں اور کینہ توزوں کے سوء القنیہ کا علاج ہے تاکہ وہ زبان درازی نہ کرسکیں... کان میں روئی ڈالے ہوئے اور بات نہ سننے والوں کی گرانیِ گوش کا علاج ہے تاکہ وہ جہالت و بے تمیزی کے پردے سے باہر آئیں کیوں کہ اخلاقِ حمیدہ کا محمودہ (سقمونیا) امتلاء بغض ونفاق کا مسہل ہے اور حرارت غریبہ کی لپٹ عفونت واحتراق کا باعث (کس بشنود یا نشنود من گفتگوئے می کنم)... ابھی سن بلوغ کو پہنچا تھا کہ العلم نکتہ (علم ایک نکتہ ہے) کا مفہوم سمجھ چکا تھا'' [۶]

یہ پوری عبارت طبِ یونانی کی اصطلاحوں میں انسان کی اخلاقی پستی اور سماجی برائیوں کا استعاراتی بیانیہ بن گئی ہے۔ یعنی ایک حکیم نے انسانی کمزوریوں اور اخلاقی کجی کو حکمت کے کنایے میں پیش کیا ہے۔ پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کی تصانیف کے ساتھ ہی حکیم احسن اللہ خاں علم وادب کی سرپرستی میں کس قدر دلچسپی لیتے تھے۔ اس امر کا انکشاف بھی اس کتاب کے ذریعے پہلی بار کیا ہے۔ اُس عہد کا کون سا ایسا عالم، شاعر اور فنونِ لطیفہ کے علاوہ دیگر امورِ زندگی ملکی نظم ونسق سے تعلق رکھنے والی کون سی ایسی ہستی ہے جس کی سرپرستی اور ہمت افزائی انھوں نے نہ کی ہو یا ان کے فن کی اشاعت میں ان کا کردار اہم نہ رہا ہو۔ حکیم احسن اللہ خاں خود بھی شاعر تھے مگر وہ اپنی شاعری پر توجہ نہ دے سکے۔

حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی کتابوں کی فہرست پر اگر نگاہ ڈالیں تو یہ پتا چلتا ہے کہ سوانح نگاری میں

انھوں نے زیادہ دلچسپی لی ہے۔اس ذیل میں تذکرۂ خاندانِ عزیزی(1978،2009)، حیاتِ کرم حسین (1983، 2008، 2014)، حکیم اجمل خاں (2002، 2014)، راس مسعود (2011، 2017)، ''دلی اور طبِ یونانی'' (قانون ابنِ سینا اور اس کے شارحین ومترجمین) اس کا انگریزی وفارسی ترجمہ (اطبائے عصر اور تذکرہ اہلِ دانش) وغیرہ حکیم ظل الرحمٰن کی سوانح نگاری سے متعلق اہم کارنامے ہیں۔حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے سفرنامے لکھنے میں بھی حد درجہ دلچسپی دکھائی ہے اور ان کا ایران نامہ (1998)، سفرنامہ (بنگلہ دیش)، اس ذیل میں خصوصی توجہ کے حامل ہیں۔

حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی شخصیت کی سب سے بڑی خوبی ان کی اصولی زندگی ہے۔اردو کے طالبِ علموں سے بے پناہ شفقت کا جذبہ اور اپنی زبان اور تہذیبی وراثت سے عشق نیز اس کے تحفظ کے ساتھ ساتھ یہ وراثت اگلی نسلوں تک کیوں کر منتقل ہو، اس کی فکرمندی ان کی زندگی کا اسلوب بن چکا ہے۔

مہمان نوازی، دل جوئی اور پڑھے لکھے لوگوں کی قدر افزائی ان کی شخصیت میں چار چاند لگا دیتی ہے۔وقت کی پابندی، صفائی، آدابِ نشست و برخاست پر ان کی خصوصی توجہ ہوتی ہے مگر ضرورت سے زیادہ اسمائے صفات کا استعمال انھیں نہایت گراں گزرتا ہے۔

مذکورہ کتاب میں پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کی علمی وادبی اور طبی ہر حوالے سے صحیح اطلاع بہم پہنچائی ہے۔اس ذیل میں انھوں نے مرزا فرحت اللہ بیگ کی 'آخری شمع' اور شمس الرحمٰن فاروقی کے منفرد ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کو اس مطالعے کے ماخذ میں شامل کیا ہے۔صرف اس امر کی تحقیق کے لیے کہ حکیم احسن اللہ خاں کے چہرے پر چیچک کے داغ تھے یا نہیں انھوں نے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اور فرحت اللہ بیگ کی تحریروں سے وہ عبارت ڈھونڈ نکالی ہے جس میں ان کے چہرے پہ چیچک کے داغوں کے ہونے کا ذکر ہے تاکہ ادنیٰ سی ادنیٰ بات بھی عمیق مطالعے کے بعد کہی جا سکے۔پھر پس ماندگان کے ذکر اور ان کے ممتاز تلامذہ کے ذکر کے ساتھ طبِ یونانی کے فن کا ذکر حذاقتِ طب کے عنوان سے کیا ہے۔(حذاقت بمعنی دانش کے ہوتے ہیں) حکیم احسن اللہ خاں کے طبی معمولات اور طریقِ کار سے متعلق حکیم ظل الرحمٰن کا مندرجہ ذیل بیانیہ ملاحظہ فرمائیں:

> ''حکیم صاحب کے دونوں جانب نسخہ نویس بیٹھے ہوئے تھے اور تخت پوش کے سامنے مریض دورویہ لمبی لمبی چوکیوں یا کرسیوں پر تھے۔حکیم صاحب باری باری نہایت خندہ پیشانی سے دائیں اور بائیں جانب کے ایک ایک

مریض کی نبض دیکھتے۔مریض کوخود اپنا حال بیان کرنے کی حاجت بہت کم پیدا ہوتی تھی۔مرض کی نوعیت سمجھنے کے لیے نبض دیکھنا ہی حکیم صاحب کے لیے کافی تھا۔عموماً دائیں ہاتھ کی نبض دیکھی جاتی ،لیکن کبھی کبھی دونوں کی نبض کا ملاحظہ ہوتا،مگر یہ اسی وقت جب مریض کوئی ایسی بات کہتا یا ایسی شکایت کا ذکر کرتا ،جو حکیم صاحب کے لیے غیر متوقع ہوتی۔حکیم صاحب شاذ ونادر ہی ایک دوسوال خود بھی کر لیتے تھے اور وہ زیادہ تر اپنی تشخیص کی تصدیق کے لیے ہوتا تھا۔مثلاً آپ کی شادی خاصی عمر گزر کر ہوئی یا بچپن میں سرسوں کا تیل بہت استعمال کیا یا آپ کے دائیں گردے پر ورم ہے۔پہلی بار درد ہوا اور بخار آیا تو آپ نے کسی طبیب سے رجوع نہیں کیا؟ وغیرہ۔تشخیص بہت جلد ہوتی اور پھر بے تاخیر، مگر نہایت پست آواز میں بلکہ زیرِلب،نسخہ نویس صاحب کو نسخہ لکھوادیا جاتا۔کسی مریض کو کچھ پوچھنا ہوتا تو جھک کر پوچھ لیتا۔سوال کا جواب حکیم صاحب اسی طرح دوتین لفظوں میں اور اسی ہلکی آواز میں بتادیتے تھے،نسخہ نویس کی طرف سر سے اشارہ کر دیتے کہ ان سے پوچھ لیجیے۔ پورے ماحول پر متانت اور رعب کی فضا تھی''۔[۷]

حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے بلیغ بیانیہ کے ذریعے حکیم احسن اللہ خاں کے نہ صرف طرزِ علاج کو مصور کیا ہے بلکہ حکیم احسن اللہ خاں سے قاری کا بھرپور تعارف بھی کرایا ہے۔حکیم صاحب نے ہی غالب کو خط لکھ کر ان کو فارسی نثر کی اشاعت کی طرف اس لیے توجہ دلائی تھی کیوں کہ حکیم صاحب اپنی کتاب 'مجموعۂ نثر نگارانِ فارسی' میں غالبؔ کی نثر کو شامل کرنا چاہتے تھے۔[۸] پنج آہنگ کی اشاعت میں بھی حکیم احسن اللہ خاں کا اہم رول ہے(ص:142)۔'مہر نیم روز' کا سارا مضمون بھی حکیم صاحب کا عطا کردہ ہے۔[۹] غالب کا اردو دیوان پہلی بار 1841، دوسری بار 1847 میں چھپا، تیسرا اڈیشن منشی شیونرائن چھاپنا چاہتے تھے غالب بوجوہ تیار نہ تھے۔حکیم صاحب نے غالب کو اس امر کے لیے راضی کیا۔علاوہ ازیں بعض قصیدے غالب نے ان کی فرمائش پر ہی لکھے۔غالب نے جب سکّہ بہادر شاہ ظفر لکھنے سے انکار کیا تو انھوں نے حکیم صاحب کو ہی گواہ کیا تھا۔

پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم صاحب اور مومن کے تعلقات کے حوالے سے بھی اہم معلومات پیش کی ہیں۔مومن خاں حکیم صاحب کے ماموزاد بھائی تھے۔'انشائے مومن' کی

اشاعت میں بھی حکیم صاحب کا اہم رول ہے۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے ظہیر احمد صدیقی (جنھوں نے مومن پر پی ایچ ڈی کی ہے) کے اس خیال کی تردید کی ہے کہ ان کا ایک خط اپنے بیٹے کے نام ہے جب کہ پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن کی تحقیق کے مطابق مومن خاں کا کوئی بیٹا تھا ہی نہیں۔[10]

علاوہ ازیں پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے پروفیسر حنیف نقوی کے اس تحقیقی بیان کی بھی تردید کی ہے کہ 'مجموعۂ نغز' (1221ھ) میں جس قاسم نے احسن اللہ خاں کا ذکر کیا تھا وہ حکیم احسن اللہ خاں نہیں ہیں (ص:162)۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے بتایا ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کی عقیدت خاندان ولی اللّٰہی سے رہی ہے۔ اپنے دعوے کی تائید میں پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن صاحب نے شاہ اسحاق جیسے سخت گیر انگریز دشمن کی ہجرت پر وہ اردو قطعہ نقل کیا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کا تعلق ایسے میں انگریزوں سے نہیں ہوسکتا تھا۔[11]

قصہ مختصر یہ کہ حکیم احسن اللہ خاں واقعی معارف پروری میں اپنی مثال آپ تھے۔ ان کا کتب خانہ 1857 کے ہنگامے کی نذر ہوا۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے رامپور رضا لائبریری میں ایسی کتابیں دیکھنے سے متعلق یہ بیان درج کیا ہے کہ جن کتابوں پر حکیم احسن اللہ خاں کی مہر ہے (ص:165) ان میں مجموعۂ نثر نگارانِ فارسی، عجائب القصص، مرأۃ الاشباہ (سلاطین کی تصاویر پر مبنی کتاب امیر تیمور تا بہادر شاہ ظفر)، حکیم احسن اللہ خاں کی یادداشتیں، 1857 کے حالات پر مبنی ہے۔ ان کی کتاب احسن التجربات، ان جملہ کتب کے نسخہ جات، اشاعت اور اس کی محتویات پر حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی ناقدانہ رائے پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ خاص طور سے 'احسن التجربات' جو حکیم احسن اللہ خاں کے طبی تجربات پر مبنی طب کی ایک نہایت اہم کتاب ہے۔

یہاں ٹھہر کر ایک سوال یہ کیا جا سکتا ہے کہ پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی زیرِ تبصرہ کتاب ''حکیم احسن اللہ خاں'' کا عنوان ''حیاتِ حکیم احسن اللہ خاں'' کیوں نہیں ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے حکیم احسن اللہ خاں کی حیات اور کارناموں کے ذکر سے زیادہ دلچسپی ان کے عہد کی علمی وراثت کی سوانح مرتب کرنے یا اس کا تذکرہ مرتب کرنے میں لی ہے اور اسی نوع کا ذہن اس کتاب کے بین السطور جھانکتا نظر آتا ہے۔

ایک سوانح نگار ہی کی طرح انھوں نے ابتداءً حکیم احسن اللہ خاں کی سوانح اور شخصیت کے سلسلے میں تقدمہ کے بعد حکیم احسن اللہ خاں کے خاندانی پس منظر، جس میں ان کا خاندانی سلسلۂ نسب بھی شامل ہے جو حضرت ابوبکر صدیق سے ملتا ہے، کے علاوہ ولادت (98-1797)؛ وفات (1873)؛ ریاست فیروز پور؛ ریاست جھجھر سے ان کی وابستگی نیز مغل دربار سے حکیم احسن اللہ

خاں کی وابستگی کیوں کر ہوئی یعنی اکبر شاہ ثانی کے دربار میں وہ کیوں کر ایک اہم اور نامی گرامی طبیب ثابت ہوئے اور ان کے طبی فرائض کی نوعیت کیا تھی؛ دربار میں ان کا رسوخ کیوں کر ہوا اور امورِ سلطنت میں خاص طور سے بہادر شاہ ظفر کے مشیر خاص اور وزیر اعظم وہ کیسے بنے؛ اور پھر پہلی جنگِ آزادی کی ابتدا کے زمانوں میں ان کا کردار آہستہ آہستہ کیسے مسخ ہوتا چلا گیا اور جس کی اصل حقیقت کیا تھی؛ سے متعلق حکیم سیّد ظل الرحمٰن کا تاریخی بیانیہ کسی ادبی شہ پارے سے کم نہیں ہے جو قاری کو اپنے منفرد نثری اسلوب سے باندھ لیتا ہے۔

پروفیسر حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے مقدمے میں ہی اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ''انھوں نے حکیم احسن اللہ خاں سے متعلق یہ کتاب کیوں لکھی ہے''؟ وہ لکھتے ہیں۔

> ''انقلابیوں کو پہلے ہی دن سے ان (حکیم احسن اللہ خاں) سے شکایت ہو گئی تھی۔ بدگمانی کے بعد ہر قدم کو مخالفت کے آئینہ میں دیکھا جاتا ہے۔ ان کے ہر مشورہ اور ہر اقدام کا یہی حشر ہوا۔ انھوں نے کمالِ زیرکی اور ہوشیاری سے اس بات کی کوشش کی کہ کسی نہ کسی طرح بادشاہ کا اقتدار برقرار رہے۔ حکیم احسن اللہ خاں کے خلاف جو پہل شروع ہوئی اور انھیں متہم کرنے کے جس سلسلے کا آغاز ہوا، وہ بغیر کسی تحقیق کے مستقل اور مسلسل جاری رہا اور آج تک کوئی ایسی سعی نہیں کی گئی، جس سے صورتِ حال کے تجزیہ اور واقعاتی آئینہ میں اسے دیکھنے کا اہتمام کیا گیا ہو۔ جن لوگوں نے ان کی طرف سے صفائی کی کوشش کی ہے، ان کے یہاں بھی تحقیق کی روشنی میں زیادہ کچھ نہیں کہا گیا ہے۔ وہ ایک ایسے المیہ کردار بن گئے ہیں، جن سے اپنے اور غیر دونوں بدگمان رہے۔ تاریخ میں ایسے ٹریجک کردار کی اور بھی مثالیں ہیں جن کے ساتھ نہ ان کے زمانے میں اور نہ بعد میں انصاف کیا گیا''۔[۱۲]

حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے زیرِ تبصرہ کتاب میں حکیم احسن اللہ خاں کو نہ صرف یہ کہ ایک سچا قومی ہیرو ثابت کیا ہے بلکہ یہ بھی احساس دلایا ہے کہ احسن اللہ خاں کی سوانح مرتب کرنا کتنا ضروری تھا۔ وہ یہ بھی بتانا چاہتے ہیں کہ زمانے نے اس ہستی پر غداری کا الزام لگایا ہے جس نے انیسویں صدی کی علمی، طبی، روحانی، تہذیبی اور سیاسی زندگی کے تحفظ اور اشاعت میں اہم حصہ لیا تھا۔ اس عاقبت نااندیشی پر افسوس ہوتا ہے۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن کی تحقیق کے مطابق حکیم احسن اللہ خاں پر

زمانۂ غدر یا پہلی جنگِ آزادی 1857 میں ان کے کردار کے حوالے سے جس طرح کے الزامات لگائے گئے اس کی تفصیل حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے کتاب میں پیش کی ہے۔ ان الزامات کو اس طرح درجہ بند کیا جا سکتا ہے:

۱- سات تاریخ کو بارود خانہ میں دھماکہ ہوا یہ دھماکہ حکیم احسن اللہ کی ایما پر کیا گیا تھا۔[۱۳]

۲- سلیم گڑھ کی توپوں کو ناکارہ بنانے میں لوگوں نے احسن اللہ خاں، محبوب علی خاں اور ملکہ زینت محل کو اس کا ذمہ دار قرار دیا۔[۱۴]

۳- حکیم صاحب پر یہ الزام تھا کہ وہ باغیوں کو تنخواہ نہیں دے رہے ہیں۔[۱۵]

۴- جنگِ آزادی 1857 کے مطابق یہ الزام تھا کہ انھوں نے ایک خط ان انگریزوں کی مدد کے لیے لکھا تھا جو قلعہ میں بند تھے۔[۱۶]

۵- یہ بھی الزام لگایا گیا کہ غدر میں جو بدمعاش لوٹ مار کرتے ہوئے گرفتار ہوئے تھے، حکیم احسن اللہ خاں نے انھیں رشوت لے کر رہا کر دیا۔[۱۷]

۶- بہادر شاہ کی بیگم نے یہ الزام لگایا کہ ان کے پوشیدہ خزانہ کا سراغ انگریزوں کو حکیم صاحب نے ہی دیا تھا۔[۱۸]

مختصر یہ کہ حکیم احسن اللہ خاں کو انگریزوں کا وفادار تصور کر کے اور ان پر باغیوں کے ساتھ غداری کرنے کا الزام عائد کیا گیا۔ دوسری طرف انگریزی حکومت نے بھی کبھی حکیم احسن اللہ خاں کو اپنا وفادار نہیں گردانا یعنی حکیم صاحب کی شخصیت اس عہد میں ایک عجیب و غریب المیہ سے دو چار رہی۔ انھیں بار بار بادشاہ کی نظر میں بھی غدار ثابت کرنے کی کوششیں کی گئیں لیکن بادشاہ کو حکیم احسن اللہ خاں پر کبھی بھی شک نہیں ہوا۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے جن حوالوں سے مذکورہ بالا الزامات کو باطل قرار دیا ہے اس کی بابت لکھتے ہیں:

> ''ان کی زندگی کے اس حصے سے متعلق، جس میں 1857 کے بعد دہلی سے باہر ان کا قیام رہا اور جس کا تعلق بہ ظاہر ان کے گوشۂ گم نامی سے ہے، خوش قسمتی سے مجھے بعض ایسے ماخذ دستیاب ہوئے جن تک دوسرے حضرات کی رسائی نہیں ہوئی تھی اور جنھیں بہ طور حوالہ استعمال نہیں کیا گیا تھا۔ ان ماخذ کی روشنی میں ان کے بعض علمی و ادبی اکتسابات اور ان کے زندگی کے وہ گوشے سامنے آئے، جو اب تک پردۂ خفا میں تھے۔ اس سلسلہ کے حوالوں میں قرابا دین احسن، بیاض طبی، دستور علاج عنین (عنین یعنی

ہجڑا، نامرد یعنی جنسی کمزوری)، بیاض مملوکہ نعیم الدین، بیاض برادر سیّد وارث علی کے خطی نسخوں کے علاہ خاص طور پر 1871 کے عمدۃ الاخبار، بھوپال کے شمارے بہت اہم ہیں۔ان شماروں سے بھوپال اور بڑودہ کی ریاستوں سے ان کی وابستگی ملتی ہے۔بعض قدیم طبی رسالوں اورادھر چند برسوں میں شائع ہونے والی بعض کتابوں مثلاً 'غداروں کے خطوط' اور 'سوانح مولوی سمیع اللہ' سے بھی بہت مدد لی ہے۔ان تاریخی حقائق کی روشنی میں اس الزام کا مطالعہ، ہندستان کی جدو جہد آزادی کی تاریخ کے سلسلہ میں اہمیت کا حامل سمجھا جائے گا'' [۱۸]

حکیم احسن اللہ خاں پر جو الزامات عائد کیے گئے اس کی تفصیل پچھلے صفحے پر آپ نے ملاحظہ فرمائی جن کے جوابات یکے بعد دیگرے مع حوالہ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے دیے ہیں۔مثلاً دھما کے کی تردید بحوالہ غداروں کے خطوط ص:131 سے کی ہے جس میں ایک مخبر کے ذریعے 7 اگست 1857 کی اس واقعے کی اطلاع دستیاب ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس سے حکیم کا کوئی تعلق نہ تھا (ص:45)۔اس کے علاوہ حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے سلیم قریشی، گوری شنکر جو انگریزوں کا مخبر تھا، غلام حسن کے بیانات نقل کیے ہیں جس سے ان الزامات کی تردید ہوتی ہے۔(ص:46)۔علاوہ ازیں عبداللطیف اور جیون لال کے بیانات جب سامنے آئے تو باغی اپنے اتہام پر شرمندہ ہوئے (ص:48)۔یہ بھی ان کی بے گناہی کا ثبوت ہے۔

دہلی اردو اخبار میں خود حکیم احسن اللہ خاں کا بیان نیز بہادر شاہ کا غدر کے فرمان 38 مورخہ 19/اگست 1857 بنام افسران والٹیئر رجمنٹ کینمبر 6 کی دیسی پیدل ان الفاظ میں درج ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حکیم صاحب انگریزوں کے ساتھ نہیں تھے۔بادشاہ ظفر کی یہ دلگیر آواز سنیے:

''مزید براں جو مال تم حکیم صاحب کے گھر سے لوٹ لائے تھے، وہ بادشاہ کا ہے۔پس ضروری ہے کہ اس تمام مال کا پتا لگا کر ہماری جناب میں حاضر کرو اور وہ لوگ جن کے اشتعال دلانے سے مالِ مذکورہ لوٹا گیا ہے، مستوجبِ سزائے سخت ہیں، انھیں عدالت سے سزا ملے گی۔اگر تم اس کو منظور نہ کروگے تو تم مجھے یہاں سے دست بردار ہونے دو۔خواجہ قطب صاحب کی درگاہ پر مجاور بن کر رہوں گا اور اگر یہ بھی نہ ہونے دیا تو تمام بندشوں سے آزاد ہو کر کہیں چلا جاؤں گا۔جو لوگ کہتے ہیں کہ مجھے

روک کر رکھیں گے۔ وہ کیوں کر روکتے ہیں۔ انگریزوں کے ہاتھ نہ مارا گیا تو تمھارے ہی ہاتھ سے مارا جاؤں گا۔ اور معلوم ہو کہ جو ظلم عوام پر روا رکھا جا رہا ہے یہ ان پر نہیں، خود مجھ پر کیا جا رہا ہے۔ پس تم پر لازم ہے کہ کسی صورت سے بھی اس کا انسداد کرو، ورنہ مجھے جواب صاف دے دو۔ میں ہیرا نگل کر خودکشی کر لوں گا۔ مزید براں منجملہ دیگر اشیا کے حکیم صاحب کے مکان سے ایک چھوٹی سی صندوقچی بھی چوری کی گئی ہے، جس میں ہماری مہر شاہی تھی۔ ۱۷ اگست ۱۸۵۷ء سے بغیر مہر کے کوئی کاغذ کارآمد نہیں ہوسکتا''۔[19]

1857 کی بارہ قدیم یادگار کتابیں ص:664 کے حوالے سے حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے لکھا ہے:

''19 اگست: مرزا مغل کو حکم دیا گیا کہ احسن اللہ خاں کے مکان سے گارڈ ہٹا لیا جائے۔ بہت سے افسر صحن قلعہ میں جمع ہوئے اور یہ کہا کہ ''ہمیں اطمینان ہو گیا ہے کہ بارود خانہ کو اڑانے کا تعلق حکیم صاحب سے کچھ نہ تھا''۔[20]

حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے اس حقیقت پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں دہلی کے عوام میں کتنے مقبول تھے لہٰذا 'سرگزشتِ دہلی' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''بارود خانہ میں 507 آدمی جو کام کرتے تھے، ان میں سے 13 آدمیوں کے سوائے سب اڑ گئے تھے۔ حکیم صاحب کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ان کے ساتھ جو بدسلوکی کی گئی اس پر تمام شہر دہلی بند ہو گیا اور مسلمان بہت غمگین ہوئے کہ اس طرح حکیم صاحب سے فوج بدسلوکی کرتی ہے اور ان کو یقین تھا کہ وزیر شاہ دہلی (حکیم احسن اللہ) سپاہیوں کے ہاتھ مارا جائے گا، لیکن ان مسلمانوں نے کہا کہ ہم فوج کو بھی نہ چھوڑیں گے''۔[21]

ان شواہد کی روشنی میں حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے ان محققین کی تردید کی ہے جنھوں نے افواہ کو حق سمجھا اور حکیم احسن اللہ خاں کو موردِ الزام ثابت کیا۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن لکھتے ہیں:

''اب اس کو کیا کیا جائے کہ اس سب کے باوجود نہ صرف اسلم پرویز بلکہ مولانا آزاد اور اس موضوع پر لکھنے والے بعض دوسرے حضرات نے معاصر شہادتوں اور بعد کے دوسرے ثبوتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے، کسی

تحقیق کے بغیر، بہت آسانی سے حکیم صاحب کو اس سلسلہ میں متہم قرار دیا ہے اور ان کے خلاف ''بدگمانی کو بے اصل نہیں'' کہا ہے''۔[۲۲]

وہ لوگ جنھوں نے انقلاب کے منصوبے کو ناکام بنایا ان میں مرزا الٰہی بخش، رجب علی، محبوب علی خاں، ملکہ زینت محل، گوری شنکر اور جیون لال کے نام سرِفہرست ہیں۔ یہ سبھی لوگ جو انگریزوں کے وفادار تھے یک زباں ہوکر حکیم صاحب کو انقلابیوں کا حمایتی ہی تصور کرتے رہے۔ ملاحظہ فرمائیں اس الزام کی حقیقت کہ حکیم احسن اللہ خاں باغی فوجوں کی تنخواہ نہیں دے رہے ہیں:

''وہ (فوج کے افسر) شاہزادوں کو قید کرنے اور حکیم احسن اللہ خاں کو قتل کرنے کی دھمکیاں دے رہے تھے اور کہہ رہے تھے کہ ان کی تنخواہیں نہ دی گئیں تو وہ شہر کو آپس میں تقسیم کر کے لوٹ مار شروع کر دیں گے۔ وہ اپنے مطالبات کو منوانے کے لیے کافی دیر شور مچاتے رہے۔ مرزا مغل نے اپنی جان بچانے کے لیے آخر مرزا الٰہی بخش کو بلا بھیجا، وہ ان کو دلاسہ وغیرہ دے کر بادشاہ کے پاس لے گیا۔ بادشاہ نے کہا اس کے پاس کوئی رقم نہیں ہے، جو وہ ان کو دے سکے۔ اس پر فوج کے افسروں نے دھمکی دی کہ وہ شاہی خاندان کے تمام افراد کو قتل کر کے محل اور شہر کو لوٹ لیں گے۔ یہ سن کر بادشاہ اپنے تخت سے اٹھ کھڑا ہوا اور اپنے تخت کی گدی ان افسروں کے سامنے پھینک کر حکم دیا کہ شاہی محل کے تمام نوادرات اور شاہی خاندان کی بیگمات کے زیور ان کے حوالے کیے جائیں۔ اس کے بعد وہ کعبہ کی طرف رخ کر کے رونے لگا اور کہا کہ اسے اپنے گناہوں کی سزا مل رہی ہے۔ اسے بھی اگر انگریزوں کے ساتھ قتل کر دیا جاتا تو اس کی اتنی بے عزتی نہ ہوتی۔ بادشاہ کو اس طرح زور و شور سے روتے دیکھ کر بیگمات اور وہاں پر موجود درباریوں کے بھی آنسو نکل آئے۔ فوج کے افسر اپنی لاچاری اور غربت کے باوجود یہ دیکھ کر بہت شرمندہ ہوئے''۔[۲۳]

حکیم صاحب اس حوالے سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں جو برحق ہے:

''جب بادشاہ کے پاس فوجیوں کو دینے کے لیے روپیہ نہیں تھے تو حکیم

احسن اللہ خاں بیچارے کہاں سے روپیہ دے دیتے۔ مگر وہ چوں کہ مغل دربار کے بہت با اثر شخص تھے، لہٰذا سب آئی گئی ان کے سر رہتی تھی''۔[۲۴]

اس امر کا کہ زینت محل کے پوشیدہ خزانہ کا سراغ احسن اللہ خاں نے دیا تھا سراسر غلط ہے۔ پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن کے مطابق:

''پنجاب میوٹینی ریکارڈ ۱۸۵۷ء جلد۲ کے مطابق خزانہ کا پتا حکیم صاحب نے نہیں، بلکہ زینت محل کے بیٹے اور ولی عہد مرزا جوان بخت نے میجر ہڈسن کو بتایا تھا۔ وہ اس خزانہ کی پوشیدگی کا واحد راز دار تھا''۔[۲۵]

حکیم احسن اللہ خاں کا ولیم فریزر کے لاکھ دباؤ ڈالنے پر بھی اس امر سے انکار کرنا کہ وہ شمس الدین کو آگاہ کر دیں کہ خانم پر چوں کہ فریزر کی نگاہ ہے اس لیے وہ خانم کا خیال دل سے نکال دینے کے معاملے پر حکیم احسن اللہ خاں کا وہ بیان ملاحظہ فرمائیں جو پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن صاحب نے نقل کیا ہے:

''اس اعتماد کے لیے میں صاحبِ کلاں بہادر کا ممنون ہوں۔ لیکن نہ تو میرا شمس الدین احمد پر کوئی داب یا اثر ہے اور نہ یہ میرا منصب ہے کہ میں ان کے پاس آپ کا پیغام لے جاؤں۔'' کیوں، منصب کیوں نہیں؟'' فریزر نے چیں بہ جبیں ہو کر کہا: ''کیا آپ سرکار کمپنی کے وفادار نہیں ہیں''؟۔

''خطا معاف لیکن میں نہیں گمان کرتا کہ اس معاملے کا کوئی ربط وفاداریِ سرکار کمپنی سے ہے''۔ حکیم صاحب نے بھی تیوری پر بل لا کر جواب دیا۔ ''اور بالفرض اگر ہو بھی تو میں نمک خوار بادشاہ کا ہوں، نمک خوارِ کمپنی نہیں''۔[۲۶]

اس پورے واقعے کو پیش کرتے ہوئے حکیم صاحب کی اس رائے میں صد فی صد صداقت نظر آتی ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کا وجود انگریزوں کے لیے ہمیشہ ناپسندیدہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے حکیم احسن اللہ خاں پر لگائے گئے الزام پر حیرت کا اظہار کیا ہے اور مورخین پر سخت گرفت کی ہے۔ خیر ان الزامات کی تردید کے بعد پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کی وابستگی جن جن ریاستوں سے رہی اس کا ذکر شواہد اور مستند حوالوں کے ذریعے کیا مثلاً ریاست جے پور کی بدمعاملگی یعنی بے ایمانی، ریاست بھوپال میں افسر الاطبا کے عہدے پر تقرری، ریاست بڑودہ کی طرف سے اعزاز و اکرام (جہاں ان کا انتقال ہوا)۔[۲۷]

بہادر شاہ ظفر کے سب سے اہم محقق ڈاکٹر اسلم پرویز اور اس عہد کے ایک شخص معین الدین جو انگریزی سرکار کا طرف دار تھا، سبھی نے اپنے اپنے بیانات میں جو کچھ بھی لال قلعہ میں 49 انگریز عورتوں اور بچوں کے ساتھ ہونے والے واقعات اور 16 مئی کو فوج نے بادشاہ سے ہتھیار ڈال دینے کے انگریزوں کے مطالبے پر جو کچھ لکھا ہے، اس کی تلخیص یہ ہے کہ احسن اللہ خاں نے قلعے میں پھنسے ہوئے انگریز عورتوں اور بچوں کو بچانے کی مطلق فکر نہیں کی تھی۔ اس باب میں پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن کا اس سے یہ نتیجہ نکالنا جو ''یہ واقعہ حکیم صاحب کی انگریزوں سے دشمنی کا کھلا ثبوت ہر قسم کے شک وشبہے سے بالاتر ہے جو حکیم احسن اللہ خاں کو انگریز دشمن ثابت کرتا ہے''۔

علاوہ ازیں (بقول جیون لال ایک انگریز پرست اور غدار) بریلی سے جنرل بخت کی قیادت میں آئی فوجوں کا حکیم احسن اللہ خاں کے ذریعے استقبال کیا جانا (ص 78) موسمِ برسات میں باغی سپاہیوں کے لیے مکان کا انتظام کرنا (ص:78) حکیم عبدالحق ایک انگریز دشمن کے الزام کو غلط ثابت کرنا اور اسے بچانے کی کوشش کرنا (ص:79) حکیم احسن اللہ خاں کا شہزادگان کو مختلف رجمنٹوں کی کمان لینے کا حکم صادر کرنا (ص:82) کیا یہ کسی بھی صحیح الدماغ آدمی کو یہ سمجھنے کے لیے کافی نہ ہوگا کہ ان کو کیوں نہ اولین مجاہدینِ آزادی کا سپاہی قرار دیا جائے۔ جب بہادر شاہ پر انگریزوں نے مقدمہ قائم کیا تو یہاں بھی حکیم احسن اللہ خاں کو بادشاہ کا حریف بتایا کیا گیا۔ اس سلسلے میں پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن کی مندرجۂ ذیل عبارت کو غور سے پڑھنے کی ضرورت ہے:

> ''2 اپریل کو کمیشن نے فیصلہ سنایا اور سات ماہ کی نظر بندی کے بعد شاہِ رنگون جلاوطن کیا گیا۔ مقدمے میں حکیم احسن اللہ خاں کے بیانات کو لے کر انھیں شاہ مخالف اور مزید متہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے، کسی کے لیے بھی اس سے انکار کی گنجائش نہیں ہے کہ جہاں تک حکیم احسن اللہ کی گواہی اور بیانات کا تعلق ہے وہ صرف ان کی مجبوری اور حالت کا اقتضا ہے۔ انگریزوں کو بہرحال بہادر شاہ پر فردِ جرم عائد کر کے انھیں خطاوار ثابت کرنا اور ان کی معزولی کو جائز قرار دینا تھا۔ اس میں حکیم احسن اللہ خاں یا دوسرے گواہوں کے بیانات اور شہادتوں کی رتی برابر کوئی اہمیت نہ تھی۔ مقدمہ کیا تھا، محض خانہ پُری اور سوچے سمجھے منصوبے کے تحت ایک دکھاوا اور ضابطے کی کاروائی تھی۔ وہ تو ظلم واستبداد، دہشت وغارت گری اور غیر ملکی وغیر جمہوری حکومت کا زمانہ تھا۔ آج اکیسویں صدی اور آئینی

و جمہوری دور میں جب کہ انسانی حقوق کی عالمی اور ملکی سطح پر بہت سی تنظیمیں کام کر رہی ہیں، پولس جس طرح زبردستی بیانات دلواتی ہے، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ انیسویں صدی کے اس ملک دشمن زمانہ میں جو حالات تھے ان کا آج تصور بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ الزام تراشی اور کسی کے خلاف بھی کچھ لکھنا اور کہنا بہت آسان ہے لیکن اس وقت جو سنگین اور خطرناک صورتِ حال تھی، اس میں حکیم صاحب نے متوازن بیان دیا، وہ اپنی جگہ قابل ستائش ہونا چاہیے، نہ کہ لائقِ تعزیر''۔[۲۸]

حکیم صاحب نے اس سلسلے میں مزید وضاحتیں بڑی ہی عرق ریزی سے پیش کی ہیں۔ ملاحظہ فرمایئے:

''حکیم احسن اللہ خاں کی برأت کا بہت بڑا ثبوت وہ مخالفانہ بیان ہے کہ جو ایک عیسائی مختار غلام عباس نے بہادر شاہ کے مقدمہ کے دوران دیا تھا۔ یہ بیان سراسر حکیم احسن اللہ خاں کے خلاف تھا اور اس سے اس آفت کی گھڑی میں عیسائیوں اور انگریزوں سے حکیم صاحب کی مخالفت اور دشمنی ظاہر کرنی مقصود تھی۔ میں سمجھتا ہوں کہ حکیم صاحب پر انگریزوں کی موافقت کے الزام کی تردید میں تنہا مختار غلام عباس کا یہ بیان بہت کافی ہے۔ اس نے اپنے بیان میں کہا:

''میں مرزا عظیم بیگ (جو بے قاعدہ سواروں کے ایک پنشن یافتہ افسر تھے) کے مکان میں روپوش ہوا۔ جہاں میں ایک دن اور ایک رات رہا۔ دوسرے روز وہ کہنے لگے کہ میری روپوشی کی خبر ہمایوں کو ہوگئی ہے، مسٹر جارج اسکنیر بھی انہی کے مکان میں روپوش تھے۔ مرزا عظیم بیگ جن کے یہاں ہم رہتے تھے، بادشاہ کے پاس ہماری حفاظت کے لیے گارڈ لینے گئے۔ انھوں نے ایک گھنٹہ بعد خبر بھیجی کہ طبیب شاہی احسن اللہ خاں بوجہ عیسائیوں کو پناہ دینے کے ان سے (یعنی مرزا عظیم بیگ) بہت ناخوش ہوئے ہیں۔ (جب کہ احسن اللہ خاں، مرزا صاحب کے قرابت دار تھے) اور ہمیں فوراً ان کے مکان سے نکل جانا چاہیے''۔[۲۹]

آگے پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن لکھتے ہیں:

''اس ہنگامۂ دار و گیر میں حکیم صاحب نہ باغیوں کے مخالف تھے۔اور نہ ان کے موافق۔ ان کا تعلق اس تیسرے طبقے سے تھا، جو باغیوں کی کامیابی پر یقین نہیں رکھتا تھا۔اور وہ سمجھتا تھا کہ ان کا عمل بادشاہ کو سخت نقصان پہنچا سکتا ہے۔ یہ لوگ ہر قیمت پر بادشاہ کا اقتدار برقرار رکھنا چاہتے تھے۔اور بادشاہ کا وقار اور ان کی عزت وحرمت بچانے کی کوشش میں تھے۔ان کی وجہ سے جنگِ آزادی کو کسی قسم کا نقصان نہیں پہنچا اور نہ یہ کسی طرح اس کے آڑے آئے۔اس زمانے میں ہر ذی شعور کو صورتِ حال کا اندازہ تھا۔ بادشاہ خوب اچھی طرح سمجھتے تھے کہ ان کی حکومت چند روزہ ہے۔جلد ہی انگریز ہندستان پر قابض ہو جائیں گے اور لال قلعہ میں جو چراغ ٹمٹمار ہا ہے،اس کی روشنی گل ہو جائے گی''۔[۳۰]

کیا اب بھی اس امر کی وضاحت کی ضرورت ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں کا کردار 1857 کی پہلی جنگِ آزادی کے دوران کس نوع کی سیاسی قدروں کا پاسدار تھا اور انھوں نے اپنے آقا سے کیوں کر وفاداری کا رشتہ عمر بھر بنائے رکھا۔حکیم احسن اللہ خاں کے اس وقت جتنے بھی دوست تھے سب کے سب انگریز مخالف تھے سوائے غالب کے جن کی انگریز دشمنی سے نہ انگریزوں کا کچھ بگڑ سکتا تھا نہ بادشاہ پرستی سے بادشاہ کو کوئی فائدہ ہونے والا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ حکومتِ انگلشیہ کی جانب سے جن جن ہندستانیوں کو خطابات و انعامات اور جاگیر عطا کی جاتی رہی ہیں، ان میں احسن اللہ خاں کا نام نہیں دور دور تک نہیں ہے۔کیوں نہیں ہے؟ یہ سوال مورّخین کو مزید تحقیق کی دعوت دیتا ہے۔

حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے غالب کے ان خطوط کا بھی حوالہ دیا ہے جن کے مطالعے سے ان کے معروضات کی توثیق ہوتی ہے۔مثلاً خط 12 جون 1859 بہ نام شیو نارائن، نومبر 1858 بنام مرزا ہرگوپال تفتہ سکندر آبادی، یکم اپریل 1858 بہ نام حکیم غلام نجف خاں اور 28 جولائی 1859 بہ نام نواب حسین مرزا۔ان جملہ خطوط کے مطالعے سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ حکیم صاحب پر انگریزوں کی نظر ہے اور حکم ہے کہ وہ بغیر اطلاع کے دہلی سے باہر نہ جائیں۔ ہر ہفتے کچہری میں حاضر ہوں وغیرہ۔ غالب کے بار بار اصرار کے باوجود بھی انھوں نے اس عہد کے کسی بھی گورنر جنرل کے دربار میں حاضری نہیں دی نہ انھیں کبھی کسی انگریزی سرکار کے دفتر یا دربار کے کسی پروگرام میں مدعو کیا گیا۔ایسا کیوں ہوا؟ اس پر ہمارے محققین کو غور کرنا چاہیے۔

پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں پر لگائے گئے الزامات کی تردید میں جذبات سے نہیں بلکہ تحقیق کی منطق سے کام لے کر معروضی رائے قائم کی ہے اور شواہد، استناد اور حواشی و حوالے کا حد درجہ خیال رکھا ہے۔ حالاں کہ غدر کے باب میں بیش تر مورّخین نے فاش غلطیاں کی ہیں جیسے پرشوتم سالوی نے اپنی کتاب A long Drawn War میں حکیم احسن اللہ خاں کی حویلی کے لٹنے کا ذکر تو کیا ہے مگر اس نے جنگِ آزادی کے سپاہیوں کی فہرست میں حکیم صاحب کو شامل نہیں کیا ہے جو ایک بڑی غلطی ہے۔ اس نوع کی غلط معلومات سے انگریزی کتابیں جو تاریخ کے مذکورہ مسائل پر مبنی ہیں، بھری پڑی ہیں۔ یہ بات بھی پروفیسر ظل الرحمٰن کے خیال میں غلط ہے کہ جب حکیم احسن اللہ خاں کے خطوط باغیوں کے ہاتھ لگے اور باغیوں نے حکیم صاحب کو قتل کرنا چاہا تو بادشاہ ظفر نے انھیں بچایا اور پھر حکیم نے بادشاہ کو متنبہ کیا کہ برٹش حکومت کے سامنے ہتھیار ڈال دیں۔ بادشاہ نے جب ایسا کیا تو بدلے میں حکیم نے ان پر چلائے گئے مقدمے میں ان کو بچانے کے لیے معتدل بیان دیا۔ بہت سے مورخ یہ بھی لکھتے ہیں کہ حکیم صاحب نے بادشاہ کے خلاف بیان دیا۔ ان جملہ حقائق پر پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن کی تحقیق زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے۔ اس وقت جنرل سدھاری، ہیراسنگھ برگیڈیر ہریانہ رجمنٹ؛ گوری شنکر؛ جیون لال؛ مولوی سرفراز؛ ماسٹر رام چندر؛ چمن لال؛ زینت محل اور الٰہی بخش خاں معروفؔ (جو انگریزوں کے لیے مخبری کرتے تھے)... یہ معروفؔ ہی ہیں جو انگریزوں کو یہ بتاتے تھے کہ بادشاہ کے عزیز و اقارب میں کون ایسا ہے جو باغیوں کے قریب رہا ہے۔ یہی وجہ ہے انگریزی مورخین معروفؔ کو Traitor of Delhi سے موسوم کرتے ہیں) اور جن انگریزوں یا انگریزی زبان کے مورخین نے حکیم احسن اللہ خاں اور معروفؔ کے فرق کو نہیں سمجھا ہے، ان کی تاریخ نگاری کی صحت مشکوک ہے۔ William Dalrymple نے اپنی کتاب The Last Mughal کے ابتدائی حصے بعنوان Dramatio Personae میں یہ لکھا ہے کہ حکیم صاحب جن کے زینت محل سے تعلقات اچھے نہ تھے، 1857 کے غدر کے زمانوں میں اچھے ہو گئے تھے۔ ڈیل ریمپل نے یہ بھی کہا ہے کہ حکیم صاحب نے بادشاہ کے خلاف ثبوت فراہم کرائے۔[۳۱]

بہادر شاہ ظفر کے بارے میں یہ بات کہ وہ انگریزوں کے خلاف تھے یا ان کے طرف دار، اس پر بھی مختلف لوگوں کی مختلف رائے ہے۔ ڈیل ریمپل نے لکھا ہے کہ Zafar was no Friend of the British۔ عقل اگر ہو تو سمجھنے کی ضرورت یہیں پر تھی کہ حکیم احسن اللہ خاں آخر کس کے بہی خواہ یا دوست تھے؟ ظفر برٹش کے دوست نہیں تھے تو کیا اس حقیقت کے پیشِ

نظر شبہ نہیں کیا جا سکتا کہ حکیم بھی برٹش کے دوست نہیں ہوں گے لیکن ریمپل نے اس پر غور اس لیے نہیں کیا کیوں کہ بہر صورت وہ اسکوٹش ہیں۔

پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن اپنی اس کتاب میں ایک بیدار مغز تاریخ داں اور اسکالر ہونے کے ثبوت ہر ہر قدم پر دیتے ہیں۔ انھیں معلوم ہے کہ 1857 کے آس پاس کے ہندستان میں بیسویں صدی کی قومی اور وطنی آئیڈیالوجی کا چہرہ صاف نہیں تھا۔ ان کی نگاہ حکیم صاحب کی اصل تصویر پیش کرتے وقت ان مباحث پر بھی ہے کہ 1857 کی بغاوت کو کیا نام دیا جائے؟ جنگِ آزادی کی اولین کوشش یا پھر کچھ اور؟ محمود فاروقی نے اپنی کتاب Besieged Voices from Delhi 1857 میں اور ساتھ ہی S.N. Sen، Eric Strokes، R.C. Majumdar، V.D. Sawavkar، P.C. Joshi اور S.D. Chaudhary وغیرہ جیسے مورخوں نے بھی اس پر غور کیا ہے کہ یہ جنگِ آزادی تھی یا نہیں؟ غور کرنے کی ضرورت اس لیے پڑی کیوں کہ اس سے پہلے ایسی لڑائی کی ضرورت اس لیے بھی نہیں پڑی تھی کیوں کہ برطانوی حکمرانوں سے کسی راجہ کو پریشانی نہیں تھی اور اب غدر کے وقت انہی راجاؤں اور نوابوں پر خطرات کے بادل منڈلانے لگے تھے۔ ساتھ ہی مذہب اور تہذیب کے خطرے میں پڑ جانے کا بھاری مسئلہ بھی آن کھڑا ہوا تھا۔ مجمدار اسے قومی جنگ نہیں مانتے۔ ایس این سین اور ایرک اسے بغاوت قرار دیتے ہیں۔ پی سی جوشی، چودھری اور کے سی یادو کا خیال ہے کہ بغاوت تو ہوئی مگر آزادی کا واضح تصور بغاوت کرنے والوں کے ذہن میں نہیں تھا۔ Twilights of the Mughals میں باغیوں کے اس عمل سے عوام پر کیا اثرات مرتب ہوئے تھے نیز برطانوی شہریوں، ملٹریوں پر اس ہنگامے کے کیا اثرات مرتب ہوئے، اس کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اب یہ بات بھی تاریخی طور پر ثابت ہو چکی ہے کہ غدر کے وقت ظفر بادشاہ شطرنج نہیں کھیل رہا تھا بلکہ پیسے جمع کر رہا تھا، حکم جاری کر رہا تھا، عوام کی زندگی بچا رہا تھا، باغی اس کے حکم پر چل رہے تھے؛ مرزا مغل کی صدارت میں باغیوں کی میٹنگ ہوئی تھی۔ یہ بھی تحقیق سے ثابت ہے کہ اس وقت عوام کے ذہن کس درجہ تذبذب کا شکار تھے اور باغیوں، مفاہمت پسندوں نیز برطانوی حکومت کے درمیان عوام پنڈولم کی طرح جھول رہے تھے۔ ایسے میں پچھلے صفحے پر درج پروفیسر ظل الرحمٰن کے معروضی مطالعے پر مبنی رائے دوبارہ پڑھیے جہاں انھوں نے یہ کہا ہے کہ ''اس ہنگامۂ داروگیر میں حکیم صاحب نہ باغیوں کے مخالف تھے اور نہ ان کے موافق... ان کا تعلق اس تیسرے طبقے سے تھا جو باغیوں کی کامیابی پر یقین نہیں رکھتا تھا۔'' (ایضاً، ص 90)۔ اب وثوق سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ مذکورہ مورخین ہی کی طرح پروفیسر سیّد

ظل الرحمٰن بھی 1857 کی جنگ کو ایک مخصوص زاویے سے دیکھتے ہیں جو کافی حد تک قابلِ قبول معلوم ہوتا ہے۔ وہ اپنی کتاب میں اس حقیقت کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی کہتے ہیں:

''1857 کی اس جنگِ آزادی میں تین طبقے تھے۔ ایک انقلابی، دوسرے انقلاب مخالف اور تیسرا وہ جو بہادر شاہ اور ان کے رہے سہے وقار کو بچانے میں دلچسپی رکھتا تھا۔ خود بادشاہ اسی طبقے میں تھے۔ حکیم احسن اللہ خاں کی بھی یہی کوشش تھی کہ کسی طرح شورش رفع ہو اور بادشاہ کی برائے نام جو بھی حکومت ہے، وہ قائم رہے''۔[۳۲]

کیا اب بھی یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ حکیم احسن اللہ خاں بہ طور حکیم اور سیاسی شخص غدار نہیں بلکہ اس وقت کے ملکی نظام کے تحفظ اور امن کے خواہاں ہیں۔ وہ قطعاً انگریزوں کے دوست نہیں بلکہ اپنے ملک کے وفاداروں میں ہیں اور پھر باغی صرف باغی ہی کہاں رہ گئے تھے وہ تو اپنے ہی ملک کے لوگوں پر عذاب بن کر ٹوٹ پڑے تھے۔ آپ اگر حالیہ زمانے کے کچھ جدید مضامین وغیرہ پڑھیے تو اندازہ ہوگا کہ اصل صورتِ حال کیا تھی۔ پی سی جوشی جیسے مورخ نے بھی سنی سنائی باتیں ہی رواروی میں لکھی ہیں۔ یہ بات اس لیے بھی کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے 1857 کے زمانے کے مکمل حوالے کو ذہن میں نہیں رکھا یا انھوں نے سہل پسندی سے کام لیا۔ جوشی نے بھی ڈیل ریمپل کی طرح حکیم صاحب کو عیسائیوں کا دوست کہا ہے۔[۳۳] لیکن اپنے مضمون ہماری تاریخ میں 1857 میں ہی ایک قابلِ غور بات بھی لکھی ہے یعنی جہاد کا فتویٰ تو انگریزوں کے خلاف جاری ہوا تھا لیکن اس عہد کے ہندو بھی یہ سمجھنے لگے تھے کہ یہ ان کے خلاف بھی جاری کیا گیا ہے۔ جوشی لکھتے ہیں:

''جب بقرعید [جسے وہ عید لکھ گئے ہیں اور یہ صحیح نہیں] کا تہوار آیا تو بادشاہ نے احکام جاری کیے کہ کوئی گائے ذبح نہ کی جائے۔ اگر کوئی مسلمان ایسا کرے گا تو توپ سے اڑا دیا جائے گا۔ انگریزوں کے دوست حکیم احسن اللہ خاں نے اس حکم پر اعتراض کیا اور کہا میں مولویوں سے مشورہ کروں گا''۔[۳۴]

جوشی نے یہاں دوبارہ حکیم احسن اللہ خاں کو انگریزوں کا دوست قرار دیا ہے اور یہ غور نہیں کیا ہے کہ جہاد کا فتویٰ کس نے دیا؟ اور حکیم صاحب کتنے سخت گیر مسلمان ہیں اور ان کا رشتہ سید احمد شاہ ولی اللہ سے کیوں کر جا ملتا ہے جو انگریز دشمنی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ ڈیل ریمپل یا جوشی یا دوسرے مورخین کو یہ جاننا چاہیے کہ تاریخ من گھڑت کہانی نہیں ایک شرحیاتی عمل ہے۔ ماضی کو ازسرِنو تشکیل

دینا آسان کام نہیں۔ پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن ان حقائق سے حد درجہ آگاہ معلوم ہوتے ہیں، اسی لیے، وہ اردگرد کی زندگی کے ہر اسلوب سے رشتہ پیدا کرتے ہوئے ہر سیاق وسباق میں کسی حقیقت کو دیکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ انھیں یہ احساس ہے کہ ہمیں اس عہد کے حقائق پر نگاہ ڈالنے سے قبل یہ معلوم ہونا چاہیے کہ بہادر شاہ ظفر کے ایامِ اسیری کا ریکرڈ دیکھنا کیوں ضروری ہے جو Acrobat PDF Files کی صورت میں دستیاب ہے۔ شمیم طارق جو غالب کی انگریز پرستی کے سخت نقاد ہیں، نے لکھا ہے:

> ''غالب ان لوگوں میں تھے جنھیں ہندستان کے تباہ ہونے یا غلام ہونے کا نہیں بلکہ اپنی پنشن وخلعت سے محروم ہونے کا غم کھائے جا رہا تھا۔ وہ پوری طرح انگریزوں کے طرفدار تھے مگر یہ بھی جانتے تھے کہ انگریزوں کی طرفداری کے شبہے میں عوام نے حکیم احسن اللہ خاں ایسوں کا کیا حشر کیا ہے؟ اس لیے انھوں نے اپنے خطوط خصوصاً نواب یوسف علی خاں ناظم کو لکھے ہوئے خطوط کو ضائع کرنے کی تاکید کی''۔[۳۵]

شمیم طارق نے 1857 کی جنگِ آزادی کے ماخذ پر باریکی سے نظر ڈالی ہے لہٰذا جہاں انھوں نے راست طور پر غالب کو انگریزوں کا طرفدار کہا ہے وہیں حکیم صاحب کو طرفداروں کے شبہ کے خانے میں رکھا ہے یعنی اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ بھی حکیم احسن اللہ خاں کو انگریزوں کے طرفدار نہیں مانتے، یعنی ان پر باغیوں نے فقط شبہ کیا تھا۔ بعد میں ظاہر ہے کہ باغیوں کو ندامت بھی ہوئی۔ ان معروضات کی روشنی میں حکیم سیّد ظل الرحمٰن نے حکیم احسن اللہ خاں کے بارے میں جو رائے قائم کی ہے (کہ احسن اللہ خاں قطعاً غدار نہ تھے۔ انگریزوں کے وفادار نہ تھے اور اپنے آقا بہادر شاہ ظفر سے انھوں نے دغا نہیں کی) صد فیصد درست قرار پاتی ہے لیکن ابھی بہت کچھ ایسا ہے جس پر غور کرنے سے نئے انکشافات ہو سکتے ہیں۔

اطہر فاروقی کی اس رائے کے علاوہ اس وقت فوج اور دیگر محکموں میں لندن سے کون کون افسر آئے اور ان کا ذہن کیسا تھا اس پر بھی غور کریں تو نئے حقائق سامنے آئیں گے۔ پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن صاحب نے جس طرح ہر زاویے سے حکیم احسن اللہ خاں کو دیکھا ہے اور ان کے عہد کی ادبی نثر اور شاعری کے نمونوں پر نگاہ رکھی ہے نیز اس عہد کے علوم خاص طور سے طبی نکات اور دیگر تہذیبی مظاہر کے پیش نظر حکیم صاحب کی شخصیت کی بازیافت کی ہے، اس تناظر میں ان کی کتاب حکیم احسن اللہ خاں کو ہم Academic History ہی نہیں بلکہ Inspirational History

کی بلیغ مثال قرار دے سکتے ہیں یعنی انھوں نے یہ کتاب تاریخ نگاری کے جدید تناظر میں اس لیے لکھی ہے تاکہ نئے تاریخی، تہذیبی اور علمی ہیرو ہمارے سامنے آئیں۔ پروفیسر سیّد ظل الرحمٰن اپنی صرف اسی کتاب کی بنیاد پر ہمیشہ احترام کے ساتھ یاد کیے جاتے رہیں گے ہر چند کہ ان کی علمی فتوحاتِ عالیہ کو زوال نہیں۔

مصادر

۱۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، حکیم احسن اللہ خاں، ابن سینا اکیڈمی، علی گڑھ، 2018، ص123
۲۔ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص72-71
۳۔ ایضاً، سیّد ظل الرحمٰن، ص66
۴۔ ایضاً، ظل الرحمٰن، ص77
۵۔ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص175
۶۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص82-180
۷۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص30-129
۸۔ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص141
۹۔ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص143
۱۰۔ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن ص53-152
۱۱۔ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص163
۱۲۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص45
۱۳۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص58
۱۴۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص63
۱۵۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص65
۱۶۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص64
۱۷۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص65
۱۸۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، تقدمہ، ص14
۱۹۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص51-50
۲۰۔ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص53-52

۲۱ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص56
۲۲ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص58
۲۳ ایضاً، حکیم ظل الرحمٰن، ص:63، حوالہ غداروں کے خطوط، مرتبہ سلیم قریشی و عاشور کاظمی (2001) انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، ص:71-170
۲۴ حکیم ظل الرحمٰن، ص64
۲۵ حکیم ظل الرحمٰن، ص:65، بحوالہ پنجاب میوٹنی ریکارڈ، 1897، جلد2
۲۶ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص71
۲۷ ایضاً، حکیم ظل الرحمٰن، ص118
۲۸ حکیم ظل الرحمٰن، ص82-83
۲۹ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص89-90
۳۰ حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص89-90
۳۱ William Dal Rymple, The Last Mughal, 2006, Penguin India
۳۲ ایضاً، حکیم سیّد ظل الرحمٰن، ص52
۳۳ پی سی جوشی، انقلاب 1857، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1972، ص178
۳۴ ایضاً، جوشی، ص190
۳۵ شمیم طارق، غالب اور ہماری تحریک آزادی، 2007، ص179

◆◆◆

اس شمارے کے اہلِ قلم☆

ڈاکٹر بیدار بخت	21, Whiteleaf Crescent, Scarborough, Ontario, Canada MIV 3G1 E-mail: bbakht@hotmail.com
محترمہ فوزیہ خانم	C/o Depatment of Urdu, Muslim University, Aligarh-202002 E-mail: fauziaga4787@gmail.com
ڈاکٹر فیروز عالم	Centre for Urdu Culture Studies (CUCS) Maulana Azad National Urdu University Gachibowli, Hyderabad-500032 (Telangana) E-mail: firozdde@gmail.com
ڈاکٹر سرورالہدیٰ	Department of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi - 110025 E-mail: sarwar103@gmail.com
ڈاکٹر کرامت علی کرامت	Rahmat Ali Building, Deewan Bazar (Qazi Bazar) Cuttack-753001 (Orissa)
جناب امانی ندوی	Malki Mohalla, Dist. Aara (Bihar)
جناب عبدالمتین جامی	Urdu Bazar, Padma Pur, Distt. Cuttack (Orissa)
جناب دیوان سنگھ نا گپال	C/o Ram Krishna Mission, Sector 15, Chandigarh
پروفیسر ناشر نقوی	Ex Professor, Department of Urdu and Farsi Punjabi University, Patiala (Punjab)
پروفیسر ضیاء الرحمٰن صدیقی	Department of Urdu, Aligarh Muslim University Aligarh-202002 (UP)
ڈاکٹر نریش	169, Sector 17, Panchkula - 134109 (Haryana) E-mail: dr.naresh.chd@gmail.com
پروفیسر شمیم حنفی	B-114, Zakir Bagh, New Delhi-110025.
ڈاکٹر رضوان احمد	Associate Professor, Depatment of English and Linguistics, Qatar Univesity, Doha, Qatar E-mail: rizzahmad@gmail.com
پروفیسر مولا بخش	Department of Urdu, Aligarh Muslim University, (U.P) Aligarh-202002 E-mail: maulabakhsh1963@gmail.com

☆ موجودہ شمارے میں جس ترتیب سے مضامین شائع ہوئے ہیں اُسی ترتیب سے اہلِ قلم کی یہ فہرست مرتّب کی گئی ہے۔

انجمن ترقی اردو (ہند) کی نئی کتاب

اپنی لاڈلی ڈینش بچّی کے نام

مہاتما گاندھی کے محبت نامے

تحقیق و تالیف: نصر ملک

- نصر ملک صاحب ممتاز ادیب، شاعر، صحافی اور مترجم ہیں جو 1972 سے ڈنمارک میں مقیم ہیں۔ شاعری، افسانے اور انٹرویوز پر مشتمل ان کی متعدد کتابیں شائع ہوچکی ہیں۔ انھوں نے کئی عالمی شہرت یافتہ ادیبوں کی کتابوں کے اردو میں ترجمہ کرکے شائع کیے ہیں، اسی طرح برِّصغیر ہند و پاک کے کئی نامور ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات کو ڈینش زبان میں ترجمہ کرچکے ہیں۔ 'مہاتما گاندھی کے محبت نامے' اُن کی تازہ ترین کتاب ہے۔ اِس میں ڈینش بچّی ایستھر فیئر نگ اور اُس کی دو ڈینش سہیلیوں کے نام مہاتما گاندھی جی کے خطوط جہاں ہندستان میں برطانوی نوآبادیاتی دور کی تاریخ کو سامنے لاتے ہیں وہاں یہ خطوط اس لیے بھی اہم ہیں کہ ان میں گاندھی جی نے روزمرہ کے سماجی، تہذیبی اور معاشرتی زندگی کی بھی عکاسی کی ہے۔
- گاندھی جی کے یہ خطوط اردو میں پہلی بار شائع ہوئے ہیں جو دیگر حقائق کے ساتھ ساتھ ایستھر فیئر نگ اور اُن کی دو دوسری ڈینش سہیلیوں کے ساتھ گاندھی جی کے روابط اور ہندستان کی آزادی کے لیے ان سب کی جدوجہد پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

ضخامت: 255 صفحات —— قیمت: 250 روپے

Quarterly

URDU ADAB

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue
New Delhi - 110002

Price: 150/-
RNI No. 13640/57
ISSN: 0042-1057
Vol. 63
Issue: 251
Date of Publishing:
September 05, 2019

July, August, September 2019

انور سجّاد
(ولادت: 27 مئی 1935 — وفات: 6 جون 2019)

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjumn Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue, New Delhi - 110002, and
Printed at Asila Offset Printers, 1307-08, Kalan Mahal, Daryaganj, New Delhi - 110002
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
E-mail: urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722,23237733