ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

جدید اردو نظم کا تانیثی تناظر

Modern Urdu Poem in Feminist Context

Dr. Nasir Abbas Nayyar, Assistant Professor, Deparment of Urdu, Punjab University, Oriental College, Lahore.

Abstract:

Feminism is the most significant political movement of last century. It endeavored to emancipate women from heavy the and multi-faceted cultural shackles of male-dominated societies. A great number of cultural and literary studies have been done in this context. Feminist criticism is heavily influenced by current critical and literary theories, though paradoxically feminist thinkers deny it as a move to assert its virginity and idiosyncrasy.

This article seeks to unmask some major trends of representation of woman in Modern Urdu Nazm. Usually traditional and modern images have appeared in Modern Urdu Nazm. Traditional image of woman is constituted by selflessness and dependency. On the other hand modern image is self-conscious one. It is able to decide its own destiny. Moreover it can raise questions on the performance and even structure of the outer and inner worlds.

تانیثیت محض ادبی متون ہی نہیں، پوری انسانی تاریخ اور جملہ ثقافتی مظاہر کے مطالعے کا نیا تناظر فراہم کرتی ہے۔ یہ نیا تناظر دراصل وہ نئے سوالات ہیں، جنھیں حقوقِ نسواں، آزادیِ نسواں کی تحریکوں اور تانیثی تھیوری نے گزشتہ صدی میں تشکیل دیا ہے۔ گویا تانیثیت محض ایک ادبی تھیوری نہیں ہے۔ اُس کی نہج اور دائرہ کار دونوں، عورتوں کی آزادی اور حقوق کی سیاسی وسماجی تحریکوں سے شدید طور پر متاثر ہیں۔ چناں چہ یہ سوال بھی اُٹھایا گیا ہے کہ تانیثیت کو ادبی تھیوری کے طور پر سمجھنا اور معرضِ بحث میں لانا، صائب ہے؟ تانیثیت ادبی متون کی جمالیاتی قدر سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رکھتی۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایک ایسی تھیوری ہے جو اس سوال سے آغاز نہیں کرتی کہ ایک تحریر کیوں کر ادبی متن میں منقلب ہوتی ہے یا وہ کون سے اوصاف، رسمیات اور شمائل ہیں جو ایک عام تحریر کو ایک ادبی متن سے ممیّز کرتے ہیں؟ اپنی اس نہج کی وجہ سے یہ از خود ہیئتی تنقید سے الگ ہو جاتی ہے، جو خود کو 'محض ایک ادبی تھیوری' کے طور پر پیش کرتی ہے۔ 'محض ادبی تھیوری' کا تصور ہیئتی تنقید میں ہی مجسم ہوا ہے۔ اس تصور کے مطابق ادبی تھیوری موضوع کے

بجائے ہیئت کو معرضِ تجزیہ میں لاتی ہے کہ ہیئت (اپنے مکمل اصطلاحی مفہوم میں) ہی متن کی جمالیاتی تشکیل کی ضامن ہے اور ادبی متن کے 'اوصاف، رسمیات اور شمائل' ہیئت میں ہی گندھے ہوتے ہیں۔

تانیثیت متن کے موضوع کا مطالعہ اپنے مخصوص تناظر میں کرتی ہے۔ اگر ادبی تھیوری کے استناد و عدم استناد کی بنیاد ہیئتی تنقید کا مفروضہ بنایا جائے تو پھر نفسیاتی، عمرانیاتی، مارکسی، ساختیاتی اور نئی تاریخیت کے مکاتب، سب کالعدم ہو جائیں گے۔ اصل یہ ہے کہ ہر تھیوری کا ایک نظری فریم ورک ہوتا ہے، جس کے اندر وہ تھیوری متن سے اعتنا کرتی ہے اور یہ فریم ورک متن کے بعض گوشوں کے مخصوص انداز میں تجزیے کی اجازت دیتا ہے اور بعض پہلوؤں تک رسائی سے قاصر ہوتا ہے۔ کسی تھیوری کی اہمیت کا دارومدار فقط اس بات پر ہوتا ہے کہ وہ متن کے جن گوشوں کا تجزیہ کر رہی ہے، وہ متن کے کلی تناظر میں کتنے اہم اور بامعنی ہیں اور ان کا تجزیہ اس متن کے سلسلے میں بالخصوص اور پورے ادبی نظام سے متعلق بالعموم کسی نئی دریافت کو سامنے لا رہا ہے یا نہیں۔ اگر کوئی تھیوری ان دو حوالوں سے کارگر ہے تو پھر اس سے متن کی جمالیاتی قدر سے بے اعتنائی کا گلہ بے جا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ جمالیاتی قدر تنقیدی تجزیے میں غیر اہم ہے۔ وہ بلاشبہ اہم ہے، مگر اسے ہر ادبی تھیوری کی نہاد میں ڈھونڈنا مناسب نہیں۔ اسے ہر ادبی تھیوری میں ڈھونڈنے کا مطلب ہیئتی تنقید کو واحد قابلِ اعتنا تنقیدی مکتب باور کرانا ہے۔ اور اس بات کا ٹھیک مطلب یہ ہے کہ ادبی متن میں واحد قابل توجہ چیز ہیئت ہے۔ زیادہ سے زیادہ آپ ہیئت کی نئی تعریف کر سکتے اور اس کی رسمیات کو نئے ڈھنگ میں واضح کر سکتے ہیں۔ ان باتوں پر اصرار کر کے آپ موضوع و مود اور متن کے سماجی، ثقافتی، نفسیاتی علاقوں کو غیر اہم قرار دیتے ہیں۔ بہ ہر کیف متن کی جمالیاتی قدر کا تقاضہ نقاد سے ہونا چاہیے کہ وہ جب کسی متن کو تجزیے کی غرض سے منتخب کرے تو اس کے انتخاب کی بنیاد جمالیاتی قدر ہو۔ اگر کوئی نقاد اس قدر کی پہچان ہی سے قاصر ہے تو اسے تنقید کے بجائے کوئی منفعت بخش کاروبار سنبھال لینا چاہیے۔

یہ بات بہ ہر حال طے ہے کہ تانیثی تنقیدی تھیوری نسائیت کی سیاسی و سماجی تحریکوں سے منسلک و متاثر ہے۔ ہر چند ادبی متون کے مطالعے کے بعض طریقے اس نے معاصر تھیوری (تحلیلِ نفسی، ڈی کنسٹرکشن، مابعد نو آبادیات، نو مارکسیت) سے مستعار لیے ہیں، مگر وہ خود کو تھیوری کا حصہ گردانے سے انکار کرتی ہے اور اپنی ''نسائی انفرادیت'' کو تسلیم کرانے پر مُصر نظر آتی ہے۔ اس انکار کی وجہ 'صنفی' ہے کہ معاصر تنقیدی تھیوری بیش از بیش مرد مفکروں کے نظریات سے معمور ہے، جن کے بارے میں تانیثیت کی یہ رائے ہے کہ وہ خواہ اپنے 'جینڈر' سے اوپر نہیں اٹھ سکتے، جن کے نظریات ان کے صدیوں پرانے مردانہ

تعصّبات سے آزاد نہیں ہوئے؛ وہ دنیا، سماج، ثقافت، تاریخ اور ادب کو ایک ایسی انسانی نظر سے نہیں دیکھتے جو صنفی تعصّبات سے مبرا ہو۔ نیز تانیثیت یہ دعویٰ بھی کرتی ہے کہ اُس نے ادبی تاریخ اور ادبی متون کا مطالعہ نئے سوالات کی روشنی میں کیا ہے۔ یعنی وہ سوالات جو خود اس نے تشکیل دیے ہیں، کہیں سے مستعار نہیں لیے، جن کا سرچشمہ رائج اور رواں تاریخ نہیں، خود ان کی ذات ہے۔ پہلے یہ دیکھیے کہ نئے سوالات کیا ہیں؟

تانیثیت کے مطابق نئے سوالات میں دو اہم ہیں:

(الف) کیا غائب ہے؟

(ب) جو موجود ہے، اس کی نوعیّت، مفہوم اور مقصد کیا ہے؟

پہلے سوال کی رُو سے تانیثیت جب تاریخ، ثقافت اور پرانے متون کا مطالعہ کرتی ہے تو اُسے عورت غائب معلوم ہوتی ہے۔ عورت غائب کیوں ہے؟ کیا اس لیے کہ اس نے تاریخ و ثقافت کی تشکیل میں حصّہ نہیں لیا؟ تانیثی مفکرین یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں۔ ان کا موقف ہے کہ عورت مرد کے ساتھ ازل سے موجود ہے، یہ ممکن ہی نہیں کہ: ''انسان کی اتنی لمبی تاریخ میں عورت تخلیق کرنے کی اہل نہیں رہی۔'' [1]

اگر عورت تخلیق کی اہل ہے اور اس نے تاریخی و ثقافتی تشکیلات میں حصہ بھی لیا ہے تو اس کے باوجود وہ تاریخی بیانیوں میں کیوں غائب ہے؟ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہوسکتا ہے کہ اُسے دانستہ تاریخ سے باہر رکھا گیا ہے۔ مگر کیوں؟ کیا اس لیے کہ تاریخی عمل میں اس کا حصّہ معمولی تھا، یا اس لیے کہ وہ مرد کے حصّے سے مختلف تھا؟ بعض نسائی مفکروں کا خیال ہے کہ جب عورت کو تاریخی عمل میں مساوی کردار ادا کرنے کی اجازت نہیں تھی تو اس نے اپنی تخلیقیت کا اظہار مختلف پیرائے میں کیا۔ سلیمہ ہاشمی اور سمیہ درانی عورت کے تخلیقی اظہار کے پیرائے کو محسوسات سے عبارت قرار دیتی ہیں۔[2] یہ پیرایہ دستکاری اور دوسرے روایتی (؟) فنون میں ظاہر ہوا ہے۔ گویا عورت نے مرد کے متوازی فنون ایجاد و اختیار کیے اور اس طرح ثقافت کی تشکیل و ترقی میں اپنا حصّہ ڈالا۔ اگر مرد نے حربی، تعمیراتی فنون ایجاد کیے اور عظیم فلسفیانہ، تخلیقی بیانیے تشکیل دیے ہیں تو عورت نے اس کے متوازی دوسرے فنون۔ گویا عورت تاریخ و ثقافت میں برابر فعال طور پر موجود رہی ہے اور اس کے باوجود فعال رہی ہے کہ اسے تاریخی و ثقافتی عمل میں مساوی مواقع نہیں دیے گئے۔

سوال یہ کہ عورت کے تخلیقی پیرائے کو محسوسات سے مشخّص کرنے کا کیا جواز ہے؟ ڈی۔ ایچ لارنس نے مرد کی کارکردگی کو عقل اور عورت کے تمام اعمال کو جذبے سے منسوب کیا تھا۔ تانیثی

مفکرین کا اس تفریق کو قبول کرنے کا مطلب یہ ہوگا کہ انھوں نے تسلیم کر لیا ہے کہ فلسفہ و سائنس پر مرد کی اجارہ داری ہے اور عورت ان کی فطرتاً اہل نہیں۔ عورت فقط شاعری اور دستکاری کے فنون کی طبعاً اہل ہے۔ یہ نقطۂ نظر تو تانیثیت کے مرکزی داعیے (کہ انسانی پیمانے پر دونوں مساوی ہیں) کے خلاف ہے۔ اصل یہ ہے کہ عقل اور جذبے پر ہر دو اصناف کی اجارہ داری کا تصور ایک تاریخی تشکیل ہے۔ اوّل اس کا تعلق مرد کے تفوّق کو عورت پر قائم رکھنے کی حکمت عملی سے ہے۔ دوم اگر ایک تاریخی دور میں عورت کے اظہار پر جذباتی عناصر کا غلبہ ہوا ہے تو اس کا ایک سبب یہ ہوسکتا ہے کہ یہ غیر مساویانہ کے خلاف ایک عام انسانی ردِعمل تھا جو ہمیشہ جذباتی ہوتا ہے اور دوسرا سبب یہ کہ تب عورت کی ذات کے فقط جذباتی پہلو کے اظہار کی اجازت اور گنجائش تھی۔ اسے ثقافتی نظام میں جو کردار سونپا گیا اور جسے نباہے جانے پر اسے برابر مجبور رکھا گیا، وہ ''خانگی اور محدود'' تھا ''سماجی اور وسیع'' نہیں تھا۔ اس حقیقت کے ضمن میں میری اینے فرگوسن نے کہا ہے کہ:

> ''مرد کو تو پوری دُنیا، فطرت، سماج حتیٰ کہ خدا کے ساتھ رشتے کی رُو سے پیش کیا گیا ہے، مگر عورت کا تصور مرد کے ساتھ تعلق کی رُو سے کیا گیا ہے۔'' [۳]

اور جب عورت کی دُنیا فقط مرد تک اور اس کے ساتھ جذباتی و جنسی تعلق تک محدود ہو تو وہ جذبات کا اظہار نہیں کرے گی تو اور کیا کرے گی! ایسے میں وہ خود بہ خود عظیم فکری، تہذیبی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل پر اظہارِ رائے سے الگ ہو جائے گی۔

تانیثیت اپنے مطالعے کی بنیاد جس دوسرے سوال پر رکھتی ہے، وہ ہے: تاریخی بیانیوں اور ادبی متون میں عورت کی کیا تصویر پیش کی گئی ہے؟ یعنی تاریخ و ادب میں عورت موجود ہے، مگر اصل سوال یہ ہے کہ اسے کس طور پیش کیا گیا ہے؟ تانیثی مطالعات کے نتائج بتاتے ہیں کہ تاریخی بیانیوں اور ادبی متون میں عورت کو مرکزی نہیں، ضمنی اور معاون کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے اور ستم بالائے ستم یہ کہ یہ کردار بھی اسٹیریوٹائپ ہے۔ اس طور جہاں کہیں عورت کا ذکر ہوا، یا وہ ظاہر ہوئی ہے، وہاں وہ ایک مکمل انسانی وجود نہیں۔ وہ ارسطو کے اس مشہورِ زمانہ قول کی تفسیر ہے کہ عورت اس لیے عورت ہے کہ وہ بعض اہم خصوصیات سے محروم ہے اور اہم خصوصیات سے مراد، مردانہ خصوصیات (شجاعت، جنگ جوئی، مہم جوئی، تفکر پسندی، قائدانہ کردار ادا کرنے کی لگن وغیرہ) ہیں۔ تانیثیت اس قول سے مراد یہ لیتی ہے کہ عورت کا تصور ایک ایسی آئیڈیالوجی کی رُو سے کیا گیا ہے، جو پدرشاہی نظام کی زائدہ ہے، جس میں مرد اور مردانہ اوصاف عمومی انسانی قدر (norm) کا پیمانہ ہیں۔ اور اس پیمانے کی رُو سے عورت ''اہم انسانی اوصاف''

سے بھی ــ کم تر مخلوق ہے۔ تانیثیت اس صورت حال کے خلاف شدید احتجاج کرتی ہے اور ان تمام صورتوں اور تدبیروں کو طشتِ از بام کرتی ہے جو پدرشاہی نظام نے عورت کو محکوم بنانے کی خاطر اختیار کیں۔ جن کی بنا پر عورت کو حاشیے پر رکھا گیا یا اس کے امیج کو مسخ کر کے پیش کیا گیا۔

آگے بڑھنے سے پہلے یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ تانیثیت کے ان دونوں مرکزی سوالات کی بنیادیں نئی تنقیدی تھیوری میں موجود ہیں۔ تھیوری، مرکزیت، اتھارٹی اور اجارے کی تمام صورتوں کو چیلنج کرتی ہے۔ وہ کلامیے (ڈسکورس)، آئیڈیالوجی کا بہ طور خاص تجزیہ کرتی ہے جن کے ذریعے کوئی اتھارٹی، اکثریت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ تھیوری کی اسی جہت نے نو آبادیاتی اقوام، حاشیے پر موجود طبقات اور ان کے ادبی و ثقافتی متون اور ان کے بارے میں لکھے گئی بیانیوں کے مطالعات کیے ہیں۔ اپنی روح کے اعتبار سے نو آبادیاتی اور تانیثی مطالعے میں کوئی فرق نہیں: دونوں اجارے، اتھارٹی، طاقت اور استحصال کی نو بہ نو شکلوں کو منکشف کرتے ہیں۔

اب تک پیش کیے گئے تانیثی تناظر کی روشنی میں جدید اردو نظم کا مطالعہ کریں تو پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ جدید اردو نظم میں عورت غائب نہیں ہے، نہ جدید اردو نظم کی تاریخ میں اور نہ جدید نظم کے تخلیقی بیانیوں میں۔ جدید اردو نظم کی تاریخ کا تانیثی مطالعہ اس مقالے کے حدود سے باہر ہے۔ لہٰذا یہ واضح کرنا مشکل ہے کہ آیا جدید نظم کی تاریخ میں خواتین شعراء سے انصاف کیا گیا ہے یا نہیں؟ اُن کے تذکرے میں ڈنڈی تو نہیں ماری گئی یا جدید نظم کے ہیئتی اور موضوعاتی پہلوؤں کی وضاحت میں مرد شعراء کے تجربات کو مستند و معیار بنا کر پیش کیا گیا ہے یا شاعرات کے تجربوں کو بھی اس ضمن میں ملحوظ رکھا گیا ہے؟ زیرِ نظر مقالے کا موضوع جدید اردو نظم کے مرد شعراء کے یہاں نسوانی امیج ہے۔[۴] شاعرات کے یہاں نسوانی امیج کا مطالعہ آئندہ کسی موقع پر کیا جائے گا۔

جدید اردو نظم[۵] میں عورت کا 'روایتی' اور 'جدید' امیج بیک وقت ظاہر ہوا ہے۔ (کم از کم اس حوالے سے جدید اردو نظم یکسر جدید نہیں ہے) روایتی اور جدید نسائی تمثال میں کم و بیش وہی فرق ہے، جو روایت اور جدیدیت میں ہے۔ روایت اجتماعی، رواجی اور مسلسل ہوتی ہے جب کہ جدیدیت، انفرادیت پسندی، تجربہ پسندی، تغیر پسندی اور عدم تسلسل کی قائل ہے۔ اسی اعتبار سے عورت کا روایتی امیج وہ ہے، جو ثقافتی سطح پر تشکیل پایا، رائج ہوا اور آگے برابر منتقل ہوتا چلا گیا ہے۔ یہ امیج دراصل ذات یا سیلف سے محروم ہے۔ ادھر جدید امیج کا وصفِ خاص ہی ذات ہے۔ گویا روایتی امیج سلبی اور جدید امیج اثباتی ہے۔ روایت میں فردیت کی گنجائش نہیں ہوتی، فرد کو روایت کی قربان گاہ پر اپنی انفرادیت کو قربان کرنا پڑتا ہے، تاکہ

روایت کے تسلسل میں رخنہ پیدا نہ ہو۔ فرد کا ظہور روایت کے تسلسل کو توڑتا ہے، اس لیے روایت فرد کو اپنے لیے خطرہ سمجھتی ہے اور غالباً اس خطرے سے سدِّ باب کی خاطر ہی فرد کو روایت میں گم ہو کر اپنا ''اثبات'' کرنے کا آدرش دیتی ہے۔ اور جدیدیت کا وصفِ امتیاز فرد کا ظہور ہے۔ اور فرد ذات کا حامل اور ذات کا شعور رکھنے والا ہے۔ خود آگاہی اور خود شعوریت فرد کی پہچان ہے۔

اب دیکھتے ہیں کہ جدید اردو نظم میں روایتی اور جدید نسائی امیج کن کن صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ پہلے روایتی امیج کو لیجیے۔

اقبال کا یہ شعر عورت کے روایتی امیج کو عمدگی سے پیش کرتا ہے:

جوہرِ مرد عیاں ہوتا ہے بے منّت غیر
غیر کے ہاتھ میں ہے جوہر عورت کی نمود

گویا روایتی امیج کی رُو سے عورت آزاد، خود مختار اور خود مکتفی ہستی نہیں ہے۔ وہ مکمل طور پر مرد پر منحصر ہے، جو حقیقتاً اس کے لیے غیر (The other) کا درجہ رکھتا ہے۔ چوں کہ وہ خود مکتفی نہیں اور طفیلی وجود رکھتی ہے، اس لیے وہ ذات سے بھی محروم ہے۔ وہ خود سوچنے، محسوس کرنے اور اپنے وجود سے متعلق اور اپنے اور دنیا سے تعلق کے بارے میں خود فیصلے کرنے اور ان فیصلوں کی ذمے داری قبول کرنے سے بھی قاصر ہے۔ عورت کے روایتی امیج میں سوچنے اور محسوس کرنے کا بیان ہوتا ہے، مگر عورت خود سوچتی ہے نہ خود محسوس کرتی ہے، بلکہ یہ ساری ذمے داری ایک ''غیر'' ادا کرتا ہے۔ گویا اس نے اپنا پورا وجود ''غیر'' کے سپرد کر دیا ہے۔ اس امیج کی رو سے کامل سپردگی عورت کے لیے ایک عظیم آدرش بن جاتی ہے، جس کی انتہا عورت کا ستی ہو جانا ہے۔ یہ رسم عورت کے اپنے وجود کی ذمے داری کو خود قبول کرنے کے انکار ہی میں وجود رکھتی ہے۔

واضح رہے کہ ''غیر'' کا تصور تنقیدی تھیوری میں بھی موجود ہے۔ مثلاً ژاک لاکان نے بچے کی ذہنی نشوونما کے دو اہم مراحل کی نشان دہی کی ہے:

> ''مراۃ کی منزل (The mirror stage) اور لسانی آموزش کی منزل۔ دونوں مراحل میں بچہ ''غیر'' سے دوچار ہوتا ہے۔ پہلے مرحلے میں بچہ جب آئینے میں اپنا عکس دیکھتا ہے تو عکس سے اپنا تماثل کا رشتہ قائم کرتا ہے۔ عکس غیر حقیقی اور اس کے لیے غیر ہے مگر وہ اسی کے ذریعے خود کو پہچانتا ہے۔ لاکان اسے پہچانتا نہیں اپنی پہچان کو مسخ کرنا (Misrecognition) بتاتا ہے۔[۶]

اسی طرح بچہ جب زبان سیکھتا ہے تو وہ اپنی پہچان ایک ایسے لسانی نشانیاتی نظام کے تحت کرتا ہے،

جسے اُس نے وضع نہیں کیا۔ زبان اُس کے لیے ''غیر'' ہے۔ نئی تھیوری کے ''غیر'' اور روایتی نسائی امیج کے ''غیر'' میں کچھ مماثلت اور خاصا فرق ہے۔ مراۃ اور لسانی آموزش کی منزل سے عورت اور مرد دونوں گزرتے ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں اپنا امیج ''غیر'' کے حوالے سے قائم کرنے پر مجبور ہیں، لہٰذا دونوں کی تقدیر یکساں ہے۔ مگر روایتی نسائی امیج کا ''غیر'' مرد ہے۔ تاہم اس ''غیر'' کا رول نسائی امیج کے لیے وہی ہے جس کی وضاحت لاکان نے اپنے نظریے میں کی ہے۔ یعنی ''غیر'' کے ذریعے اپنی شناخت قائم کی جاتی، اپنی ایگو کی تشکیل کی جاتی اور ''غیر'' کے ساتھ مثالی تخیلی اتحاد کی آرزو اور کوشش کی جاتی ہے۔ روایتی نسائی امیج کی سب سے بڑی آرزو ''غیر'' یعنی مرد کے ساتھ مثالی اتحاد کی کوشش ہی ہوتی ہے۔

اور اب جدید اردو نظم میں روایتی امیج کا مطالعہ!

مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ (از فیض احمد فیض) اردو کی جدید نظموں میں اہم شمار ہوتی ہے، اپنے اس سادہ مگر پُر اثر غنائی اسلوب کی وجہ سے، جو فیض کا طرزِ خاص ہے اور اپنے موضوع کی بنا پر۔ اس نظم کے موضوع کو اس بنیاد پر جدید قرار دیا گیا ہے کہ یہ محبت پر دوسرے غموں کو ترجیح دی گئی ہے۔ ایک فرد سے محبت اور اسی محبت میں اپنا سب کچھ نثار کر دینے کے روایتی تصور کی نفی کی گئی ہے۔ محبت کا مستحق اور مرکز نوعِ انسانی کے اس طبقے کو قرار دیا گیا ہے، جو پامال اور پس ماندہ ہے۔ اس طور پر یہ نظم محبت کے جدید اور ترقی پسندانہ تصور کی علم بردار ثابت کی گئی ہے۔ بلاشبہ محبت کے تناظر میں تو یہ نظم اہم اور جدید ہے مگر تانیثی تناظر میں یہ روایتی ہے۔ کیسے؟ عرض ہے کہ نظم کا متکلّم مرد ہے۔ نہ صرف اس کے تخاطب میں مردانہ تمکنت اور اعتماد ہے، بلکہ خود فیصلہ کرنے والا بھی ہے۔ نظم کی مخاطب عورت (محبوبہ) ہے۔ نظم کی کہانی میں اس کا کردار منفعل ہے۔ اُس کی (محبت کی) تقدیر کا فیصلہ مرد کر رہا ہے۔ عورت مرد سے محبت طلب کرتی ہے اور مرد جواب میں معذرت کرتا ہے کہ اب اُس کے لیے پہلی سی محبت عطا کرنا ممکن نہیں رہا۔ نظم کے متکلّم کو اگر عاشق کا پروٹوٹائپ قرار دیا جائے تو اس کی معذرت کا مطلب یہ بنتا ہے کہ وہ ایک عرصے تک اپنی محبوبہ پر محبت کی نوازشات کرتا رہا ہے، جو یقیناً محبوبہ کی طلب کے جواب میں تھیں، مگر اب اُس کا وژن وسیع ہو گیا ہے۔ اس وژن نے عاشق کو (محبوبہ کی) محبت کی (وصل کی) راحتوں اور (ہجر کے) غموں کے علاوہ راحتوں اور غموں کا شعور دے دیا ہے۔ وہ محبوبہ کا دل رکھنے کے لیے کہتا ضرور ہے کہ ''اب بھی دلکش ہے ترا حُسن'' مگر اس کا وژن اُسے دوسری طرف دیکھنے پر مجبور کرتا ہے، جہاں ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ ستم ہیں، خاک سے لتھڑے ہوئے، خُون میں نہلائے

ہوئے بدن ہیں۔ وہ اپنی محبوبہ کو یہ باور بھی کراتا ہے کہ وہ دلکش حسن کو چھوڑ کر خون میں نہلائے جسموں کی طرف توجہ کر رہا ہے۔ گویا قربانی دے رہا ہے اور شاید معذرت بھی کر رہا ہے کہ محبوبہ کے حسین جسم کو وہ اب خراجِ محبت پیش نہیں کر سکتا۔ کیا عاشق کی یہ معذرت اس بات کا جواز پیش کرتی ہے کہ نئی انسانی ذمہ داریوں سے متعلق وژن آخر عورت کو ہی اپنے راستے میں حائل کیوں دیکھتا ہے؟ کہیں تہہ میں وہی صدیوں پرانا تعصب تو کارفرما نہیں جو ناری کو عظیم بصیرت کے حصول کی راہ میں اشبھ گردانتا ہے؟

محبت کے اس وژن کی اہمیت، نئی انسانی ذمے داریوں کے تناظر میں یقیناً ہے، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ آخر محبوبہ اور عورت کو اس وژن سے محروم کیوں دکھایا گیا ہے؟ وژن نظم کے متکلّم پر منکشف ہوا ہے۔ گویا وہی اس کا اہل تھا۔ عظیم خیالات کو وہی سوچ سکتا اور تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ وژن میں عورت کو شریک ضرور کر رہا ہے، مگر شریک کرنے کے سارے عمل میں میں عورت منفعل ہستی کے طور پر ابھرتی ہے، قبول کرنے اور آمنّا صدقنا کہنے والی۔ نیز یہ کہ عورت کے حُسن پر، بدنی حسن پر فوکس کیا گیا ہے، جس کا صریح مطلب ہے کہ اس کی ہستی کا سب سے اہم حصہ اس کا بدن ہے اور اسی لیے یہی قابلِ توجہ ہے۔ (کم از کم محبت کے تصور میں عورت کا بدن ہی مرکز میں ہوتا ہے۔) اسی بنا پر وہ ذات اور سیلف سے تہی ہے۔ چوں کہ عورت جسم ہے، لہٰذا وہ محبت کی طلب بھی کرتی ہے۔ اگر وہ جسم کے ساتھ یا جسم کے علاوہ ذات کی حامل بھی ہوتی تو محبت کے علاوہ بھی کچھ طلب کرتی یا سرے سے طلب ہی نہ کرتی، ایک فعال وجود کے طور پر کچھ پیش کرتی۔ محبت کی طلب میں بھی اس کا کوئی متحرک امیج نہیں اُبھرتا۔ وہ ایک خاموش سامع سے زیادہ نہیں۔ عورت اپنی محبت کا خود فیصلہ کرنے سے قاصر ہے۔ پوری نظم تانیثی تناظر میں میری اینے فرگوسن کی اس رائے کی تائید کرتی ہے کہ مرد اپنا تصور، فطرت، دنیا اور کائنات کے تناظر میں کرتا ہے، مگر عورت کا تصور فقط اپنے حوالے سے۔

روایتی امیج عورت کو محض جسم بنا کر پیش کرتی ہے۔ جدید اردو نظم میں نسائی بدن کو جگہ جگہ معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے۔ عورت کے بدنی جمال کو معرضِ بیان میں لانے اور اسے سراہنے میں کوئی قباحت نہیں ہونی چاہیے کہ یہ شاعری اور آرٹ کے دیگر شعبے ہی ہیں جو جمال کا اظہار کرتے اور اس کی ستائش کرتے ہیں۔ ہمارے دلوں میں حُسن کا جو احساس اور ذوق موجود ہے، وہ بڑی حد تک آرٹ ہی کا پیدا کردہ ہے۔ تانیثی مصنفوں کو بھی اس روش سے اختلاف نہیں۔ فہمیدہ ریاض کے بہ قول:

''نسوانی حُسن کی تعریف توہین نہیں۔'' [۸]

مگر اصل سوال یہ ہے کہ نسوانی حُسن کے اظہار اور ستائش کا کیا ڈھنگ اختیار کیا گیا ہے؟ دو

صورتوں میں نسوانی حُسن کی تعریف تانیثی تناظر میں قابلِ اعتراض ہوسکتی ہے۔ اوّل یہ کہ جب نسوانی جسم کا اظہار نمائش میں بدل جائے۔ یعنی جسم کے بیان میں یہ بات بُھلا یا دبا دی جائے کہ جسم، روح اور شعور بھی رکھتا ہے۔ اس صورت میں جسم شے میں بدل دیا جاتا ہے، وہ محض ایک کموڈیٹی ہوتا ہے۔ اس کی قیمت اور حیثیت اسی وقت تک ہے جب تک وہ ایک شے کے طور پر کارآمد ہے۔ دوم یہ کہ جب بدنی جمال کا اظہار حُسن کا احساس پیدا کرنے کے بجائے جنسی جذبے کو مشتعل کرے۔[9] یعنی مقصود بدن کے حُسن کی ستائش نہ ہو، لذت اندوزی ہو۔ اس مفروضے میں یہ بات پنہاں ہے کہ احساسِ جمال اور لذت پرستی مختلف ہی نہیں متبائن ہیں۔ احساس جمال 'قدر' ہے اور لذت پرستی عمل (Practice) ہے۔ غور کریں تو قدر اور عمل کا فرق ادب اور نا ادب کا فرق ہے۔ ادب کی (کلاسیکی) جمالیاتی قدر کا تقاضا ہے کہ احساسِ حُسن پیدا کیا جائے۔ اور اگر کوئی متن اس قدر کا حامل نہیں تو وہ نا ادب ہے۔ اس اعتبار سے جس متن میں نسوانی جسم جنسی لذّت کی تحریک دیتا ہے، اس کو ادبی متن کا درجہ دیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس متن میں عورت کے حُسن کی ہی نہیں، ادبی قدر کی بھی توہین ہوتی ہے۔ لہٰذا اس نوع کے متن کو معرضِ تجزیہ میں لانے کا تکلّف ہی نہیں کیا جانا چاہیے۔ یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ یہ رائے شاعری کے تناظر میں ہے۔ فکشن میں بعض مقامات ایسے آتے ہیں جہاں جنسی تجربے کا ذکر ضروری ہوتا ہے۔ جنسی تجربے کا لازمی بیانیہ تناظر میں اظہار اور لذت اندوزی کی خاطر جنسی عمل یا نسائی بدنی حسن کا بیان دو مختلف باتیں ہیں۔ تانیثی تناظر میں معیوب بات یہ ہے کہ عورت کے بدنی جمال کا اظہار اسے روح اور شعور سے خالی سمجھنے کا عندیہ دیتا ہو یا اسے فقط ایک جنسی شے بنا کر پیش کرتا ہو۔

جدید اردو نظم میں نسائی بدن کا فراواں ذکر موجود ہے۔ اور اس ذکر سے احساسِ حُسن بھی پیدا ہوتا ہے۔ بعض مقامات پر نسائی بدن کا ذکر اور بیان براہِ راست ہوا ہے اور کہیں اسے فطرت کے پس منظر اور فطرت سے مستعار استعاروں میں معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے۔ آخر الذکر صورت میں حُسن کا جو احساس جنم لیتا ہے، وہ 'چیزِ دیگر' ہے۔ یہاں حُسنِ بدن، حُسنِ فطرت سے ہم آہنگ ہوگیا ہے۔ نتیجتاً نہ صرف بدن لطیف کیفیت میں ڈھل گیا ہے بلکہ حُسن کے ایک وسیع اور ارفع تصور کی نمود بھی ہوئی ہے۔ اس ضمن میں وزیر آغا کی نظم ''بوجھل خوشبو'' بہ طور خاص قابلِ ذکر ہے۔

> ''باغیچے کے نامحرم سے اک گوشے میں/ شرمیلے پھولوں کا بُھرمٹ/ پاگل بھنورے،
> مدھ مکھیاں/ اور جھل مل کرتے رنگیں کپڑوں میں اٹھلاتی/ نازک پریاں/ پھیکی گرم
> سی، دھوپ کی چادر/ چادر ___ جس پر خوشبو/ نٹ کھٹ، بانکی، تیز سی خوشبو/ ناچ
> ناچ کر ہاری/ پھر جب مست ہوئی/ چت لیٹ گئی۔''

جدید اردو نظم میں نسوانی جسم کو ''شے'' کے طور پر پیش کرنے کی باقاعدہ روش موجود ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ یہ روش ان شعراء کے یہاں زیادہ اُبھری ہے، جو زندگی، مذہب، اخلاق اور محبت و جنس کے بارے میں ''جدید زاویۂ نگاہ'' رکھنے کے مدّعی ہیں۔ محبت کا روایتی تصور اپنی نوعیّت میں افلاطونی اور روحانی ہے، مگر ''جدید شعراء'' نے محبت کا جسمانی اور ارضی تصور اختیار کیا ہے۔ گویا یہ وہ شعراء ہیں جنھوں نے پورے آدمی کو اپنی نظم میں پیش کیا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ اس جدید تصور میں عورت کا امیج ایک شے اور کموڈیٹی کے طور پر ابھرتا ہے، جسے لمحاتی اور وقتی جنسی ضرورت کے تحت اپنی دست رس میں لایا جاتا اور پھر جنسی ضرورت کی تکمیل کے بعد اس سے دست کش ہونے میں عار محسوس نہیں کی جاتی۔ اختر الایمان کی نظم ''ترغیب اور اس کے بعد'' اس تھیم کو خوبی سے پیش کرتی ہے۔

بھیگی رات کا نشہ ٹوٹا، ڈوب گیا چڑھتا چاند
تھکے تھکے ہیں اعضا سارے اور ہوئیں پلکیں بوجھل
شبنم کا رس پی گئیں کرنیں، دن کا رنگ چمک اُٹھا
گونج ہے بھنوروں کی کانوں میں پر آنکھوں سے اوجھل
حسن اور عشق کی اس دنیا میں کس نے کس کا ساتھ دیا
میں اپنے رستے جاتا ہوں اور تو بھی اپنی ڈگر پہ چل

یہ کہا جاسکتا ہے کہ حُسن اور عشق کی حقیقی دُنیا یہی ہے۔ جنسی وصال کے بعد اپنے اپنے رستوں پہ جانا ''عین فطری'' ہے۔ اصل یہ نہیں کچھ اور ہے۔ جسے ہم فطری کہتے ہیں، ضروری نہیں کہ وہ فطری ہو، ہو سکتا ہے اُسے فطری سمجھا جا رہا ہو۔ ہر زمانے کی اپنی Episteme ہوتی ہے، جس کے تحت چیزوں کے بارے میں مخصوص تصورات رائج ہو جاتے ہیں۔ وہ تصورات چیزوں کی اصل کو بیان کرنے سے زیادہ اُس زمانے کی Episteme کو ''بیان'' کرتے ہیں۔ لہٰذا ''وقتی جنسی وصال'' کا تصور فطری اور اصلی جنسی تجربے کی سچائی کو پیش کرنے سے زیادہ جدید ''اے پس ٹیم'' کا بیانیہ ہے، جو انسانی وجود کو بنیادی اور مستقل جوہر سے تہی قرار دیتا ہے۔ چوں کہ کوئی مستقل جوہر نہیں، اس لیے کسی تعلق میں استقرار بھی نہیں۔ ''حسن اور عشق کی جدید دنیا'' میں کوئی کسی کا مستقل ساتھ نہیں دیتا، لوگ جبلی ضرورتوں کے تحت ملتے اور بچھڑ جاتے ہیں۔ اگر انسانی وجود اپنے باطن میں مستقل جوہر کا علم بردار متصور کیا جائے تو انسانوں کا وصل اور اتحاد بھی مستقل ہوگا۔

تانیثی زاویے سے دیکھیں تو مندرجہ صدر نظم میں متکلّم مرد ہے۔ اس لیے نہیں کہ اسے ایک

مرد شاعر نے لکھا ہے، بلکہ اس لیے کہ متکلّم نے اپنی جنس ''مرد'' ظاہر کی ہے۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ جنسی وصال کا یہ بیانیہ مردانہ یا androcentric ہے۔ یعنی کیا خبر جنسی تجربے کو مرد ہی وقتی اور لمحاتی تجربہ خیال کرتا ہو اور وہ سیرابی کے بعد الگ راستہ پکڑنے کی خواہش کرتا ہو، تاکہ وہ مزید عورتوں کے ساتھ مزید جنسی تجربات سے گزر سکے یا مثالی جنسی تجربے کی تلاش میں کسی نئے وصال کا انتظار کر سکے۔ اگرچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ نظم میں جنسی تجربے کی بے معنویت کو بھی، انسانی وجود کے بے جوہر ہونے کے تناظر میں پیش کیا گیا ہے، مگر نظم کا مفہوم صرف یہاں تک محدود نہیں۔ جنس میں تنوع کی تلاش کو بھی پدرشاہی اور مردانہ آئیڈیالوجی کا شاخسانہ قرار دیا گیا ہے۔ نظم میں عورت کو خاموش وجود کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا یہ دعویٰ ممکن نہیں کہ عورت کا جنسی تجربہ بعینہٖ وہی ہے، جو مرد کا ہے۔ یعنی کیا عورت بھی اس بات کو تسلیم کرتی ہے کہ حسن اور عشق کی دنیا میں کوئی کسی کا ساتھ نہیں دیتا، حسن اور عشق کا ملنا لمحاتی، وقتی اور ایک جبلی تجربہ ہوتا ہے، اور اس بنا پر عورت کو بھی جنس میں تنوع کی تلاش ہوتی ہے اور وہ بھی جنسی تجربے کو ''دو روحوں کا اتحاد'' خیال نہیں کرتی؟ عورت کو خاموش رکھنا؛ اس کی روح میں سفر نہ کرنا؛ اُس کے تجربے کو زبان نہ دینا، مرد کے تجربے کو عورت کا تجربہ بنا کر پیش کرنا، اُس کے وجود کی انفرادیت کو دبانا ــــــ یہ سب کچھ عورت کے روایتی امیج میں ہوتا ہے۔

ادبی متون میں عورت کے روایتی یا جدید امیج کے مطالعے میں ان متون کے تناظر کو بھی ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ یہ تناظر فکری، ثقافتی، سیاسی، تاریخی اور بعض اوقات شخصی بھی ہوسکتا ہے۔ بعض تانیثیت پسندوں نے بعض شعراء کی نظموں کو ان کے تناظر سے کاٹ کر دیکھا ہے اور مضحکہ خیز نتائج اخذ کیے ہیں۔ مثلاً انھوں نے نظم کے متکلم کو نظم کے خالق کے طور پر لیا ہے اور نظم میں ابھرنے والے نسائی امیج کو شاعر کا شخصی نسائی تصور قرار دیا ہے۔ فہمیدہ ریاض نے راشد کو اس ضمن میں بہت بُرا بھلا کہا ہے۔ خاص طور پر راشد کی نظم ''انتقام'' کو بنیاد بنا کر انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''راشد کے یہاں ''احساس ناطاقتی'' موجود ہے۔'' [۱۰] جس کا مظاہرہ جنسِ مخالف سے خوشگوار جسمانی تعلقات کے بجائے نفرت، غصے اور Rape کی صورت میں ہوتا ہے۔ اور راشد کی اس نظم میں ''ہمیں ایک ایسے ذہن کا عکس نظر آتا ہے، جو پوری دل جمعی کے ساتھ عورت کے جسم کو (خواہ دشمن یا مخالف قوم کی ہی کیوں نہ ہو) انتقام کا ذریعہ بنانا روا سمجھتا ہے۔ دشمن قوم سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام لینے کے لیے آخر وہ اس قوم کے کسی مرد کا انتخاب کیوں نہیں کرتا۔'' [۱۱]

یہ درست ہے کہ نظم میں عورت کے جسم سے اربابِ وطن کی بے بسی کا ''انتقام'' لینے کا ذکر ہوا ہے

اور عورت کے جسم کو روح سے خالی ایک جسم سمجھا گیا ہے، لہٰذا نظم میں عورت کا روایتی امیج ہی پیش ہوا ہے، مگر کچھ باتیں توجہ طلب ہیں۔

پہلی بات یہ کہ نظم کا متکلّم راشد نہیں، اور نہ متکلّم ایک شاعر ہے۔ نظم یا کہانی کا متکلّم اپنے لہجے اور اپنے عمل سے پہچانا جاتا ہے۔ اس نظم کے متکلّم کا لہجہ اور عمل محکوم قوم کے ایک عام مرد کا ہے، شاعر کا نہیں اور حسین برہنہ جسم حاکم قوت کی عورت کا ہے۔ یعنی نظم میں مرد اور عورت کا رشتہ ان دونوں کے قومی اور معاشرتی پس منظر سے متشکل ہونے والے تناظر میں قایم ہو رہا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم میں مرد و عورت کا رشتہ آدم و حوا کا ''فطری رشتہ'' نہیں، دو مخالف جنسوں کا ''ثقافتی رشتہ'' ہے۔ محکوم قوم کا فرد (مرد) اپنے دل میں حاکم و غیر قوم کے لیے جو جذبات دل میں دبائے ہوئے ہے، ان کا انخلا اس نظم میں ہوا ہے۔ یہ اعتراض بہ ظاہر بجا محسوس ہوتا ہے کہ متکلّم کی یہ کیسی مردانگی ہے کہ وہ کسی مرد کے بجائے عورت سے انتقام لے رہا ہے؟ مگر غور کرنے سے یہ اعتراض بھی فسخ ہو جاتا ہے۔ اوّل یہ کہ یہ انتقام ہے ہی نہیں۔ ہونٹوں سے بھلا انتقام لیا جا سکتا ہے! جنسی عمل میں لب پیوستگی سب سے ''شریفانہ عمل'' ہے۔ دوم یہ کہ نظم میں کہیں مذکور نہیں کہ جنسی عمل عورت کی مرضی کے بغیر ہوا ہے۔ یہ باہمی رضامندی سے انجام پانے والا جنسی عمل ہے، ریپ نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو یہ عورت کی تذلیل ہوتی۔ اگر ہم متکلّم کے پورے کردار کو اس کے معاشرتی اور تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو کردار قابلِ مذمت نہیں قابلِ فہم ہوگا۔ مثلاً ایک تو متکلّم محکوم قوم کا فرد ہے، جسے یہ اچھی طرح معلوم ہے کہ وہ بے بس ہے۔ وہ حاکم قوم کے ناجائز قبضے اور استحصالی روّیوں کے خلاف کوئی راست اقدام کرنے سے قاصر ہے، مگر وہ حاکم قوم کو قبول کرنے پر بھی تیار نہیں۔ گویا وہ اپنی بے بسی کے ساتھ نفسیاتی مصالحت نہیں کر سکا۔ حاکم قوم کے خلاف نفرت اور اپنی بے بسی اُس کے لاشعور میں Repressed حالت میں ہے۔ چناں چہ یہ نظم راشد کی ذہنی حالت کی نہیں ایک محکوم فرد کے بے بسی کی حالت میں اختیار کیے گئے روّیے کی عکاس ہے۔ [۱۲]

راشد کی یہ نظم ''پاور پالیٹکس'' کو بھی پیش کرتی ہے۔

روایتی تصور کے اعتبار سے طاقت طبعی، جسمانی اور عسکری ہوتی ہے، اس لیے محض حاکم، بااختیار اور امیر طبقے کے پاس ہوتی ہے مگر مابعد جدید تصور کی رُو سے طاقت ''حکمت عملی'' (سٹریٹجی) ہے، [۱۳] جو روایتی مفہوم میں ''طاقت ور'' اور ''کم زور'' دونوں کی دسترس میں ہوتی ہے۔ تاہم دونوں میں سے کسی ایک کا بہ وجوہ طاقت پر اجارہ ہوتا ہے۔ اس نظم کے متکلّم نے دراصل ''جنسی حکمت عملی'' اختیار کر کے اپنی ''طاقت'' کا مظاہرہ کیا ہے۔ اگر نظم کے پورے منظر نامے کو ملحوظ رکھیں تو نظم کا نقطۂ ارتکاز

(Focalization) جنسی عمل نہیں، ''ثقافتی علامت'' ہے۔ غور کیجیے: متکلّم کو اجنبی عورت کا چہرہ اور خدوخال یاد نہیں۔ اس لیے نہیں کہ واقعے کو عرصہ بیت گیا ہے اور چہرہ بھول گیا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو باقی سب کچھ بھی ذہن سے محو ہو چکا ہوتا مگر ایسا نہیں ہوا، جس کا صاف مطلب ہے کہ نظم میں جنسی عمل نقطۂ ارتکاز نہیں ہے۔ برہنہ جسم کا ذکر ضرور ہوا ہے، مگر جسم کی محاکات نہیں کی گئی، اسی طرح فقط لب پیوستگی کا ذکر ہوا ہے اور جنسی عمل میں یہ وہ مرحلہ ہے، جس میں تشدد ہے نہ عریانیت۔ گویا نظم میں جنسی عمل اور اس سے ملنے والا تلذذ واشگاف نہیں ہے، البتہ ''ثقافتی علامت'' پوری طرح اُجاگر ہے۔ فرش پر قالین، آتش دان، دھات اور پتھر کے بت، فرنگی حاکموں اور ان کی تلواروں کی بازآفرینی۔ یہ سب متکلّم کے ذہن میں تازہ اور روشن ہے جس کا صریح مطلب ہے کہ متکلّم نے ''جنسی حکمت عملی'' کے ذریعے مخالف اور قابض قوم کی پوری ثقافت کو نشانہ بنایا ہے ـــــ یہ سوال بہرحال اہم ہے کہ آخر طاقت اور جنس کا آپسی رشتہ کیا ہے؟ نہ صرف پُرتشدد طاقت بلکہ سٹریٹجک طاقت بھی جنس کو اپنا نشانہ بناتی ہے۔ جنگ، تجارت، ثقافت، سیاست میں جنس ایک آلے کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ اسی سے جڑا ایک ''خوف ناک'' سوال یہ بھی ہے کہ آخر جنس کا دوسرا نام عورت ہی کیوں؟ جنس کے تصور کے ساتھ عورت کا بدن، اس کے جنسی اعضا، اس کی جنسی عمل میں شرکت ہی کیوں عام طور پر وابستہ ہے؟ تجارت، ثقافت اور ادب میں جنس اور فحاشی کے تمام مظاہر میں زیادہ تر عورت ہی نقطۂ ارتکاز ہوتی ہے۔ کیوں؟

میشل فوکو کے مطابق: ''طاقت کے اظہار و عمل کا کوئی عالمی طریقہ نہیں۔ ہر ثقافت میں طاقت اپنے مظاہرے کی حکمت عملی مقامی طور پر تشکیل دیتی ہے۔'' [۱۴] نظم کے متکلم نے بھی مقامی تاریخی تناظر اور ثقافتی رسومیات کی روشنی میں ''اپنی طاقت'' کی حکمت عملی اپنائی ہے۔ متکلّم کی ثقافت میں عورت، انفرادی وجود سے زیادہ ''ثقافتی وجود'' ہے اور اسے عزت کی علامت سمجھا جاتا ہے اور ہر مرد مرکزِ معاشرت میں عورت کا یہی اسٹیٹس ہے۔ چناں چہ عورت کی پامالی علامتی طور پر اس خاندان یا پوری معاشرت کی پامالی ہوتی ہے، جس سے عورت کا خونی اور نسلی تعلق ہوتا ہے۔ لہٰذا نظم میں ظاہر ہونے والی عورت عالمگیر ثقافت کی نہیں، مقامی ثقافتی شناخت کی حامل ہے اور نظم میں مذکور ہونے والا جنسی عمل عام جنسی عمل نہیں، تاریخی ثقافتی تناظر میں ظاہر ہونے والا اور تعبیر کیے جانے والا عمل ہے۔ نظم کے متکلّم اور اجنبی عورت کے رشتے کو آدم و حوا کے آفاقی رشتے کے بجائے دونوں کے ثقافتی اور تاریخی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ آدم و حوا کے رشتے میں تو گہری اپنائیت ہوتی ہے، مگر اس نظم کے متکلّم کو عورت اجنبی لگتی ہے۔ اور یہ اجنبیت جنسی نہیں ثقافتی ہے!

اب چند معروضات ''جدید نسائی امیج'' کے باب میں!

جدید اردو نظم میں عورت کے روایتی امیج کے پہلو بہ پہلو 'جدید امیج' بھی ظاہر ہوا ہے۔ جدید نظم کی شعریات میں فرد کی فنی آزادی اور تجربے کی آزادی بہ طور اصول شامل ہیں۔ غالباً اسی اصول کے تحت جدید نظم میں ''جدید نسائی تمثال'' کی نمود ممکن ہوئی ہے۔ تجربے کی آزادی جدید شاعر کو روایتی موضوعات کی جگہ نئے موضوعات کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ __ جیسا کہ گزشتہ صفحات میں مذکور ہوا، جدید نسائی تمثال کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ذات (سیلف) کی علم بردار ہے۔

سادہ لفظوں میں ذات اپنے ہونے کا شعور ہے۔ خود آگاہی کے نتیجے میں ہی ذات کی نمود اور پرداخت ہوتی ہے۔ گویا ذات آدمی کو از خود نہیں ملتی، نہ یہ فطرت سے ملنے والی کوئی مخصوص صلاحیت ہے، اسے حاصل کرنا پڑتا ہے، یہ وہ دریا کا دوسرا کنارہ ہے جہاں ڈوب کے یا تیر کے جانا پڑتا ہے۔ ذات کا حصول بھی ایک پیکج کی صورت میں نہیں ہوتا، یہ کسی کتاب میں بند ایک نسخہ یا فارمولہ نہیں جسے ازبر کر لینے سے ذات حاصل ہو جاتی ہو۔ یہ بہ تدریج اور مسلسل عمل کے نتیجے میں حاصل ہوتی ہے۔ ذات کا حصول مکالمے پر منحصر ہے اور مکالمہ دوسروں سے ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مکالمہ وہ رشتہ بھی ہے جو دوسروں سے آدمی رکھتا ہے۔ اور دوسروں میں خود آدمی کا باطن، سماج، لوگ، نوعِ انسانی، خدا، کائنات سب شامل ہے۔ خود سے مکالمے کا آغاز، خود کے دو میں بٹنے سے ہوتا ہے۔ اس طرح خود آگاہی دوئی کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ ایک وہ جو آگاہ ہو رہا ہے، دوسرا وہ جس سے آگاہ ہوا جا رہا ہے۔ آگاہ ہونے والی 'ذات' ہے، جو دراصل آگاہی کے عمل میں ہی ''وجود پذیر'' ہو رہی ہے۔ وہ اپنا اور دوسروں کا شعور ہی نہیں رکھتی، مکالمے کے ذریعے اس شعور کو مسلسل ترقی اور وسعت بھی دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ذات مسلسل نمو پذیر شعورِ خود ہے۔

''ذات کی مسلسل نمو کا مطلب یہ ہے کہ ذات مرکزیت کی حامل بھی ہے۔ مرکزیت مکالمے کے برابر جاری عمل کے ثمرات کو سمیٹتی اور خود، اپنی نوع، دنیا اور کائنات کے بارے میں ایک 'پوزیشن' یا موقف اختیار کرتی ہے۔ اور اسی موقف کی وجہ سے ذات آزادانہ سوچ سکتی، محسوس کر سکتی اور عمل کر سکتی ہے۔'' [۱۵] ذات کا یہ تصور (جس کا اطلاق مرد و زن دونوں پر ہوتا ہے) جدید اردو نظم کے نسائی امیج میں موجود ہے، مگر تین صورتوں میں۔

پہلی صورت وہ ہے جہاں نسائی امیج کو احتجاج کرتے دکھایا گیا ہے۔ احتجاج ہمیشہ خود آگاہ اور غیر آگاہ وجود کرتا ہے۔ عورت جب آگاہ ہوتی ہے کہ وہ کم تر ہے (خود آگاہی) اور مرد برتر ہے

(غیر آگاہی) تو وہ سراپا احتجاج ہوتی ہے۔ احتجاج، مزاحمت اور بغاوت کے مضمون کو زیادہ تر شاعرات نے پیش کیا ہے کہ اُن کے لیے یہ مضمون شاعرانہ نہیں، حقیقی مسئلہ ہے، جو ان کے نسائی وجود کو صدیوں سے لاحق ہے۔ چناں چہ اُنھوں نے اپنی شاعری میں یہ مضمون پیش کر کے گویا خود کو لکھا ہے۔ (یہ الگ بات ہے کہ جہاں بغاوت کی لَے تیز ہوگئی ہے، وہاں ان کے وجود کے بعض دیگر منطقے نادریافت رہ گئے ہیں۔) تاہم جدید اردو نظم کے بعض شعراء کے یہاں بھی عورت کا یہ امیج اُبھرا ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم ''جوانی کے گھاؤ'' میں آخری لائنیں یہ ملتی ہیں:

''لیکن جنت کا پھل کھا کر/ زخموں کی بیکار اذیّت/ قدرت نے عورت کی قسمت میں کیوں لکھی؟''

یا ان سے پہلے حالی کی نظم ''چپ کی داد'' میں عورت سے اس سماجی ناانصافی کے خلاف احتجاج ملتا ہے، جس کا ذمے دار عام طور پر مرد ہے اور جس کے نتیجے میں عورت کو ''مرد معاشرے'' کے بنیادی حقوق سے بھی محروم رکھا جاتا ہے۔ حقوق کا تصور سراسر مردانہ ہے۔ آگاہی کا حق مرد کو تو حاصل ہے، اسی کے ذریعے وہ اپنے وجود کی فطری حد بندیوں کو عبور کرتا اور نادیدہ آفاق کو دریافت کرتا ہے، مگر آگاہی کا یہ حق عورت کو نہیں دیا جاتا اور اسے وجود کی فطری حد بندیوں میں قید رہنے پر گویا مجبور کیا جاتا ہے۔ عورت طری وجود کی اندھی کوٹھڑی میں، سماجی شعور اور آفاقی آگاہی کی روشنی سے دور، سسکتی تڑپتی رہتی ہے۔

تم اس طرح مجہول اور گم نام دنیا میں رہو
ہو تم کو دنیا کی، نہ دنیا کو تمھاری خبر
جو علم مردوں کے لیے سمجھا گیا آب حیات
ٹھہرا تمھارے حق میں وہ زہرِ ہلاہل سراسر

حالی سماجی سطح پر عورت کی علاحدگی اور ایلی نیشن پر توجہ دیتے اور اس کے خلاف اپنے دھیمے لہجے میں احتجاج کرتے ہیں، جب کہ میراجی کی پوری نظم عورت کی اس بائیالوجی کو موضوع بناتی ہے، جو فطرت نے عورت کو 'ودیعت' کی، مگر جس کی وجہ سے وہ اذیت سہتی ہے۔ یہ اذیّت اس لیے بھی ہے کہ عورت جانتی ہے کہ مرد کی بائیالوجی مختلف ہے۔ جنسی اور تولیدی عمل میں مرد آزادی اور سرشاری پاتا ہے، مگر عورت کے لیے اس عمل کا حاصل ''جیون کی اٹل محتاجی'' ہے ___ عورت کی بائیالوجی تانیثیت کا ایک اہم سروکار ہے اور بعض خواتین مفکروں نے نسائی انفرادیت کو نسائی بدن میں تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔ اور بعض نے نسائی بدن کی فطری خصوصیات کے بجائے نسائی بدن سے متعلق ثقافتی تصورات کے مطالعے کو ترجیح دی

ہے۔ اور فرائیڈ کے مشہور زمانہ قول The anatomy is destiny کو شدید تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ بہر کیف فطرت اور ثقافت دونوں تانیثی مباحث کا اہم موضوع ہیں۔ میراجی نے مذکورہ بالا نظم میں فطرت کو عورت کی 'بدقسمتی' کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے ___ (کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ مرد کو بری الذمہ قرار دیا ہے؟) اور عورت سے ہم دردی جتائی گئی ہے۔ مرد شعراء کے یہاں عورت کے لیے احتجاج جہاں بھی ظاہر ہوا ہے، ہمدردانہ انداز میں ہوا ہے۔ نوعیّت کے اعتبار سے یہ ہمدردی ویسی ہی ہے جیسی سوسائٹی کے پامال، پس ماندہ طبقے سے ہوتی ہے، جس کا اظہار ترقی پسندوں کے یہاں استحصال زدہ طبقے کے ضمن میں ہوا ہے۔ یہ ہمدردی کہیں حقیقی اور کہیں نمائشی ہے۔ تاہم اس سے اتنا ضرور ہوا ہے کہ عورت کو 'شے' سمجھنے کے بجائے ایک 'آگاہ وجود' گردانا گیا ہے۔

عورت کے ساتھ ہمدردی اور اس سے سماجی ناانصافی کے خلاف احتجاج کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مرد خود کو تجریدی طور پر کٹہرے میں کھڑا محسوس کرتا ہے۔ عورت کو علم و آگاہی کے آبِ حیات سے دور رکھنا اور خود اس پر قابض رہنا اصلاً استعماری رویہ ہے۔ اس بات میں ہرگز مبالغہ نہیں کہ مرد معاشرے میں عورت سے عین وہی سلوک ہوتا ہے جو امپیریل ازم یا استعماری حکومت میں محکوم اقوام کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔ بنیادی حقوق کے جداگانہ اور ایک دوسرے کو بے دخل کرنے والے تصورات رائج ہوتے ہیں۔ عورت کے لیے احتجاجی لے بلند کر کے مرد اپنے ہی استعماری روّیوں کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں، مگر چوں کہ یہاں مرد استعمار کا تصور تجریدی ہوتا ہے، اس لیے مرد خود کو کٹہرے میں سمجھنے کے مبہم احساس کے باوجود بری الذمہ بھی محسوس کرتا ہے۔ ہر چند وہ عورت کی وکالت کرتا اور اپنی ہی کمیونٹی کے خلاف عورت کا مقدمہ لڑتا ہے مگر اسی عمل میں وہ خود کو اس احساسِ جرم سے محفوظ بھی کر لیتا ہے، مرد کمیونٹی کا حصہ ہونے کی بنا پر جس میں وہ بہر حال شریک ہے۔ حالی ہوں یا میراجی، یہ صورت حال سب کے ساتھ ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مرد کا فیمنسٹ ہونا ایک عجب صورت حال ہے!!

جدید نسائی امیج کے اظہار کی دوسری صورت وہ ہے جہاں عورت خود اظہار کرتی ہے۔ وہ سماجی تصورات پر سوال قائم کرتی ہے۔ ایک آزاد انا کے طور پر سماجی نظام کا مطالعہ کرتی اور اس کی کجیوں کو منظرِ عام پر لاتی ہے۔ ہر چند عورت یہاں بھی احتجاج کرتی ہے، مگر احتجاج کا طرز غیر شخصی ہے۔ پہلی صورت میں احتجاج کی نوعیت شخصی اور صنفی ہے، وہاں جینڈر مسئلہ ہے، مگر یہاں وہ انسانی وجود کے طور پر سماج سے مکالمہ کرتی ہے۔ اس ضمن میں مجید امجد کی نظم ''خدا (ایک اچھوت ماں کا تصور)'' خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔

یہ نظم حقیقی معنوں میں عورت کو مکمل انسانی وجود کے طور پر پیش کرتی ہے۔ لہٰذا نظم میں ظاہر ہونے والا ادراک اس کا اپنا ہے۔ یہ ادراک مردانہ اقدار اور مردانہ ورلڈ ویو سے کہیں ملوث نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعرا اپنے مردانہ سیلف کو نظم کے موضوع سے یکسر علاحدہ اور Alienate کرنے میں پوری طرح کام یاب ہوا ہے۔

عورت مکمل انسانی وجود کے طور پر ایک ایسی ہستی ہے، جو اپنی صنف، اپنے سماجی طبقے اور اپنے باطن سے بیک وقت وابستہ ہوتی ہے۔ اس نظم کی متکلم 'عورت' ہے، اچھوت طبقے کی فرد اور ماں ہے۔ اور متکلم ان تینوں حیثیتوں میں خدا کا تصور کرتی ہے۔

اچھوت ماں کا تصورِ خدا اپنی ابتدائی سطح پر طبقاتی ہے۔ اُس نے خدا کو طبقاتی تناظر اور طبقاتی زندگی کے پے در پے تجربات کی روشنی میں دیکھا ہے۔ خدا کو اس کی اصل میں ایک ''معروضی وجود'' کی حیثیت میں نہیں، اپنے موضوعی طبقاتی شعور کی رُو سے پیش کیا ہے، لہٰذا اس نظم میں خدا نہیں، اچھوت طبقے کا تصورِ خدا ظاہر ہوا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہی تصورِ خدا ہے جو اس طبقے کے افراد کی زندگی میں عمل دخل رکھتا ہے اور ان کے لیے 'اصل خدا' یہی ہے۔ (حقیقت سے زیادہ تصورِ حقیقت انسانوں کی زندگی میں اہم اور اثر آفریں ہوتا ہے) ___ اصولاً یہ تصورِ خدا پورے اچھوت طبقے کے طبقاتی تجربات کی پیداوار ہے اور یہ طبقہ عورت اور مرد پر مشتمل ہے۔ یہ اعتراض ہوسکتا ہے کہ اس طبقے میں بھی تو عورت اور مرد کا تفاوت موجود ہے۔ لہٰذا یہ تصور بھی اپنی جہت میں مردانہ تصورِ خدا ہے۔ اس اعتراض کے ضمن میں عرض ہے کہ ایک سطح پر یہ تصورِ خدا پورے طبقے کا ہے اور اس طبقے کو مرد مرکز طبقہ بھی سمجھا جاسکتا ہے، مگر نظم میں کچھ ایسے اشارے موجود ہیں، جو اس تصور کو اچھوت ماں اور عورت کا تصور بھی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ مثلاً یہ مصرعے:

پہن کر نور کی پوشاک وہ من موہنا راجہ
وہ اونچی ذات والا ہے اور اونچا اس کا ڈیرہ ہے
مرے بھولے! ہماری اور اس کی ایک لیکھا ہے

یہ مصرعے نہ صرف 'نسوانی زبان' کی نمائندگی کرتے ہیں، بلکہ ممتا کے لہجے کی بھی! نسوانی زبان پیہم ثقافتی تجربات کی بنا پر محکومیت و مغلوبیت ایسے عناصر سے مملو ہوتی ہے، جو ان مصرعوں سے عیاں ہیں۔ اچھوت طبقے کا فرد ہونے کے ناتے وہ جس پستی اور حقارت کا سامنا کرتی ہے، وہ بھی نظم میں جابہ جا موجود ہیں۔ نیز ممتا سے منسوب دردمندی بھی نظم کی زیریں سطح پر موج زن ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ درد

مندی اپنے بیٹے ''رُلدو'' تک محدود نہیں بلکہ اُس خدا کے لیے بھی ہے جس کی لیکھا اُنھی جیسی ہے۔ ''میٹھے بھوجنوں اور اُجلے آنچلوں والے'' خدا اور اچھوت دونوں کو اپنے محلوں میں جگہ دینے سے ڈرتے ہیں۔

اس نظم کی متکلّم ہر چند اچھوت عورت ہے اور اس کے ادراک پر بہ ظاہر، سادہ لوحی کا عنصر بھی غالب ہے (خدا ایک من موہنا راجہ ہے، سونے کا چھابا لے کر تاروں کی پگ ڈنڈی پر جھاڑو دے کے جاتا ہے۔ میٹھے بھوجنوں والے اسے اپنی لاشیں اور مردے سونپ دیتے ہیں جنھیں وہ دوزخ کے شعلوں کی سیخوں پر بھونتا ہے)، مگر اس کا سیلف پوری طرح بے دار ہے۔ اس کے سیلف کی تخلیقی بے داری کی یہ علامت ہے کہ وہ خدا کا امیج تشکیل دیتی ہے اور یہ امیج اس سے علاحدہ اور alienated نہیں ہے، تاہم وہ اس کے اپنے امیج کی نقل بھی نہیں ہے۔ بڑی حد تک خدا کے امیج کے ذریعے وہ اپنے ہی امیج کا ارتفاع کرتی ہے، جو ایک تخلیقی عمل ہے۔ خدا ایک من موہنا راجہ ہے، ہر چند وہ تاروں کی پگ ڈنڈی پر جھاڑو دیتا ہے (وہ خود گلیوں سڑکوں پر جھاڑو دیتی ہے) مگر اس کے پاس سونے کا چھابہ ہے۔ میٹھے بھوجنوں والے اچھوت عورت کو بچا کھچا کھانا دیتے ہیں اور وہ اسے اپنے پیٹ کے دوزخ میں ڈالتی ہے۔ خدا کے امیج میں بھی میٹھے بھوجنوں والے خدا کو لاشیں اور مردے سونپ دیتے ہیں، انھیں خدا دوزخ کے شعلوں پر بھونتا ہے۔ اس امیج میں اچھوت عورت کے دل میں میٹھے بھوجنوں والوں کے لیے دل میں موجود غم و غصہ کا انخلا نما ارتفاع ہو رہا ہے۔

اس کے سیلف کی بیداری کی دوسری علامت یہ ہے کہ اس کی دنیا مرد تک محدود ہے نہ وہ اپنی بایولوجی کی اسیر ہے۔ وہ خدا کے سماجی تصور پر سوال قائم کرتے ہوئے خدا کے الٰہیاتی مبحث کو بھی مس کرتی ہے۔ (گویا وہ مرد تک محدود دنیا سے باہر قدم رکھتی ہے۔) یہ الگ بات ہے کہ یہ الٰہیاتی سوال بھی دراصل سماجی معنویت رکھتا ہے۔ اس کا سوال الٰہیاتی ہے: نہیں سمجھے کہ اتنا دور کیوں اس کا بسیرا ہے؟ وہ خدا جو انسانی دنیا میں ہر پل عمل دخل رکھتا ہے، وہ اتنی دور، انسانی رسائی سے اس درجہ دور، انسانی معاملات سے اس قدر دور کیوں رہتا ہے؟ عورت کے روایتی امیج سے اس نوع کے سوالات کوسوں دور ہیں۔

اردو نظم میں جدید نسوانی امیج کی تیسری صورت وہ ہے جس میں نہ احتجاج ہے نہ سوال۔ احتجاج اور سوال، سماج اور سماجی تصورات سے 'مکالمے' کی صورت ہیں اور یہ مکالمہ بھی مجادلہ بن جاتا ہے۔ تاہم عورت یہاں اپنے مُستند وجود کا اظہار ضرور کرتی ہے۔ نسائی وجود کی ایک اور سطح بھی ہے، جہاں وہ سماجی و ثقافتی دائرے کو عبور کرتی، شکایات و شبہات سے بالاتر ہوتی اور ایک نوع کی ''مسٹری'' کے روبرو ہوتی ہے اور خود ایک 'مسٹری' بنتی ہے!

گبریل مارسل نے لکھا ہے کہ:

''انسان کا دوسرے اشخاص سے رشتہ دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک رشتے میں دوسروں کو صرف بہ طور شے لیا جاتا ہے، ان کو استعمال کیا جاتا اور ان کا استحصال کیا جاتا ہے (عورت کا روایتی امیج!) دوسرا رشتہ ہے I اور Thou (من و تو) کا ہے جس میں دوسرا شخص بعینہٖ ویسا سمجھا جاتا ہے جیسا، آدمی خود ہے۔ یہ رشتہ موضوعی ہے۔''[۱۶]

پہلا رشتہ حاکم و محکوم کا، کولونائزر اور کولونائزڈ کا، نیز مطلب پرستی اور خود غرضی کا ہے۔ اس رشتے میں خالص انسانی عنصر منہا ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ ایک غیر جذباتی، میکانکی تعلق لے لیتا ہے۔ اس رشتے میں عورت کو زیادہ سے زیادہ سیکس سمبل اور مرد کو غلام کا درجہ دیا جاتا ہے، جب کہ دوسرا رشتہ دو انسانی اناؤں کا رشتہ ہے۔ ایک انا خود جتنی زیادہ ارتفاع پسند ہوتی، اپنی طلب میں جتنی پر اشتیاق ہوتی ہے، وہ دوسری انا کا تصور بھی اتنا ہی ارتفاع پسندانہ کرتی ہے۔ (ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور... عالم میں تجھ سے لاکھ سہی تو مگر کہاں) عورت کا جدید امیج من و تو کے رشتے کا تجربہ بھی کرتا ہے۔ ابتدائی سطح پر یہ تجربہ عاشق اور محبوب کے وصل سے عبارت ہے، جس کا فراواں ذکر ہماری پرانی اور نئی شاعری میں موجود ہے مگر اپنے درجۂ کمال میں یہ تجربہ تخلیق کی انسپریشن میں ڈھل گیا ہے۔ نسائی سیلف ''تخلیق کی دیوی'' میں بدل گیا ہے۔ عورت ایک 'شخص' نہیں رہ گئی، وہ ایک ایجنسی میں مبدل ہو گئی ہے۔ تاہم یہ ایجنسی اپنی کارکردگی کے اعتبار سے 'ہائر سیلف' ہے: فعال، عمل آرا، دیالو اور خود آگاہ۔ گو کہ اس امیج پر قدیم یونانی اور پرانی انگریزی شاعری کے اثرات ہیں، جس میں دیویوں کو Invoke کیا جاتا تھا اور یہ عقیدہ تھا کہ دیویاں تخلیق کا سرچشمہ ہیں، مگر اردو نظم میں اس امیج کے بعض منفرد اوصاف بھی ہیں۔ مثلاً یہ کہ تخلیق کی قدیم دیویاں ایک طرح کا آرکی ٹائپ اور دوسرے تاریخ ہیں، مگر اردو نظم کی اسرار آمیز نسائی امیج تاریخ اوصاف کا حامل ہے۔ انھیں عقیدے نے اور اسے علم اور تجربے نے جنم دیا ہے۔ اس امیج کی جتنی عمدہ نمائندگی علی محمد فرشی کی طویل نظم ''علینہ'' میں ہوئی ہے، کسی دوسرے نظم گو کے یہاں شاید ہی ہوئی ہو۔ اس نظم کا فقط مختصر اقتباس دعوے کی دلیل کے طور پر پیش ہے۔

علینہ/ مجھے بیلا ڈونا کے پھولوں سے/ مریم کی بانہوں کی بیلوں تلک/ (جن پر سول کا شہزادہ سوتا رہا)/ کھلتی سچائی کی/ اس کی خوشبو میں بھیگی ہوئی قسم/ رابعہ کے مصلے کی/ سیتا کے پاؤں ماڑیسا کے ہاتھوں/ تری انگلیوں کی قسم/ میں نے دیکھا ہے/ سب عورتوں کی محبت کے باغات میں/ درد کی رات میں/ نور بھرتے ہوئے، دل بھگوتے ہوئے، تجھ کو روتے ہوئے۔''

یہاں عورت نہ صرف اپنے وجود کی اس حد بندی اسے اوپر اٹھ گئی ہے جس میں اسے مرد معاشرے نے قید رکھا ہے، بلکہ وہ ایک ایسے عظیم الشان، بلند انسانی سیلف کی حامل بھی ہو گئی ہے، جس کی گہری طلب انسانی وجود میں موجود ہے۔ دوسرے لفظوں میں عورت جب ایک گہری انسانی طلب میں ڈھلی یا اس کے روبہ رو آئی ہے، انسانی روح کے دیار میں جلوہ آرا ہوئی ہے تو اس کا بے مثال امیج قائم ہوا ہے۔ یہاں تخلیقی انسپیریشن یا روح کے اتحاد کے طالب مردانہ سیلف نے عورت کا ایک پر عظمت تصور قائم کیا ہے۔ صوفیانہ شاعری یا تمثیلی عشقیہ داستانوں میں بھی عورت کا یہی امیج ملتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسانی ذات کے یہ وہ مقامات ہیں جہاں ثقافتی تعصبات اور پدر شاہی معاشرے کی اقدار دم نہیں مار سکتیں! تانیثی مطالعات میں اس پہلو کو عام طور پر نظر انداز کیا گیا ہے۔

حواشی

۱، ۲ سلیمہ ہاشمی، سمیہ درانی ''عورت اور تخلیقی آرٹ''، نئے زاویے (اثر گروپ)، لاہور: اثر پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء، ص ۱۱۱۔

3 Mary Anne Fergusan, Images of women in Literature. Boston, Miffin Company, 1985. P-5.

۴ تانیثی تنقید کے دو مکتب ہیں، پہلا مکتب تمثالی نسواں (Image of women) کہلاتا ہے، اسے ۱۹۷۰ء کی دہائی میں فروغ ملا، مگر اس نے بنیادی تصورات سیموں دی بووا سے اخذ کیے۔ بووا نے یہ نظریہ پیش کیا کہ عورت کو مردوں نے ثانوی جنس کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ مکتب مرد تخلیق کاروں کے یہاں عورت کی تمثال کا مطالعہ کرتا ہے۔ جب کہ دوسرا مکتب انتقادِ نسواں (Gynocritics) سے موسوم ہے۔ یہ مکتب عورت کے منفرد شعور ذات کو مرتب کرتا ہے۔ ہیلن سکوس، جولیا آسٹیوا، ایڈرین ریک وغیرہ اس کی اہم علم بردار ہیں۔

۵ ملحوظِ خاطر رہے کہ جدید اردو نظم سے مراد بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں سامنے آنے والی نظم ہے۔ یہاں اس سوال کو چھیڑنے کی گنجائش نہیں کہ اس کا خاتمہ ستر کی دہائی میں ہوا، اور اس کی جگہ مابعد جدید نظم نے لے لی، یا ابھی تک جدید نظم منظر پر موجود ہے۔ اس مضمون میں چند اہم جدید نظم گوؤں (مرد شعراء) کے یہاں عورت کے امیج کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس مضمون کو 'جدید نظم کی تانیثی تاریخ' کے طور پر نہیں، جدید اردو نظم میں چند قابل ذکر تانیثی رجحانات کے جائزے کے طور پر پڑھا جائے۔

6 Malcolm Bow, "Jacques Lacan" in structuralism & since (ed John sturrok) Oxforx, 1979. P-122.

۷ یہ موضوع یکسر نیا بھی نہیں ہے۔ مثلاً غالبؔ فیض سے بہت پہلے کہہ چکے ہیں۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

۸۔ فہمیدہ ریاض (مرتبہ)۔نسائی ادب کی ردتشکیل، کراچی، وعدہ کتاب گھر، ۲۰۰۶ء۔ص ۱۳۔

۹۔ حسن اور جنس کا معاملہ بے حد پیچیدہ ہے۔ دونوں کا تعلق بدن سے ہے۔ انسانی جسم کا مشاہدہ احساس حسن یا جذبہ جنس میں سے کسی ایک کو یا دونوں کو بیک وقت تحریک دے سکتا ہے۔ تاہم تحریک کا انحصار جسم کے بیان کے اسلوب پر ہوتا ہے۔

۱۰۔ فہمیدہ ریاض، ادب کی نسائی ردِتشکیل، محولہ بالا، ص ۳۷۔

۱۱۔ ایضاً۔ص ۳۶۔

۱۲۔ اگر راشد کی نظموں کو خود راشد کی ذہنی سوانح کے طور پر دیکھنے پر اصرار کیا جائے تو ان کی نظم ''داشتہ'' بھی پڑھی جائے اس میں داشتہ سے ہمدردی ظاہر کی گئی ہے، اُسے اپنی وقتی جنسی جذبات کی تسکین کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے انسانی وجود متصور کیا گیا اور اس کی تکریم کی گئی ہے۔

۱۳، ۱۴۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

14 David Couzens Hoy(ed) Foucault, A Critical Reader, Basil Blackwell, 1989. PP-129-137.

۱۵۔ مزید مطالعے کے لیے رجوع کیجیے۔

16 Ciaran Benson, The Absorbed Self, New York: Harvestor Wheatsheaf. 1993. PP-114-122.

۱۷۔ پروفیسر سی اے قادر، فلسفہ جدید اور اس کے دبستان، لاہور مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۱ء۔ص ۱۳۵۔

فہرست اسناد محولہ:

۱۔ سلیمہ ہاشمی: سمیہ درانی، ''عورت اور تخلیقی آرٹ، لاہور، اثر پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء۔

۲۔ فہمیدہ ریاض: مرتبہ ''نسائی ادب کی ردِتشکیل، کراچی، وعدہ کتاب گھر، ۲۰۰۶ء۔

۳۔ قادر، سی اے، پروفیسر: ''فلسفۂ جدید اور اس کے دبستان''، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۱ء۔

4- Mary Anne Fergusan, Images of women in Literature. Boston, Miffin Company, 1985.

5- Malcolm Bow, "Jacques Lacan" in structuralism & since (ed John sturrok)Oxforx, 1979.

6. David Couzens Hoy(ed) Foucault, A Critical Reader, Basil Blackwell, 1989.

7. Ciaran Benson, The Absorbed Self, New York: Harvestor Wheatsheaf. 1993.

O ------- O