پاکستانی اردوناول میں عورت بطور بیانیہ

Woman, as a Narrative in Pakistani Novel

راشدہ نسیم

پی ایچ۔ڈی سکالر بی۔زیڈ۔یو، ملتان

ڈاکٹر شازیہ عنبرین رانا

شعبہ اردو، بی۔زیڈ۔یو، ملتان

Abstract;

Narrative drives from Indo-European roots which mean "to tell" and "to know", some narratalogists used the word Narrative parallel to "biology" and "sociology", from this prospect narrative belongs to Human self and social self in dialectical position. It has many classical and modern proprieties such as time, space, sequence, delay, detours, digression. Modern and post-modern study of Narratives poetic which has transformation and self -regulations Narrative helps to elaborate the feminism in very broad aspect which shows the women as a mechanism that has no historyand truth in male dominated society.

کلیدی الفاظ: بیانیہ، ہندیورپی، تشکیل، خود شناسی، تعطل، چکر دار، گریز، وقت، راجہ گدھ

بیانیہ کا لفظ جس کو انگریزی زبان میں (Narrative) سے ترجمہ کیا جاتا ہے ہندیورپی بنیاد رکھنے والا لفظ ہے۔ یہ عموماً اس معروف آواز یا بیان کو کہا جاتا ہے جو کسی خاص سیاسی، سماجی، معاشرتی یا ادبی رویے کی بنیاد پر نمایاں ہو کر سامنے آئے۔ جین ایلیٹ کی کتاب Using Narrative in Social Research میں انہوں نے اس لفظ کے معانی 'جاننا' اور 'بتانا' کے بتائے ہیں(1)

یہاں دو امور روزِ روشن کی طرح عیاں ہوتے ہیں کہ جاننے اور بتانے کا بیانیہ سے بہت گہرا تعلق ہے۔ جاننے کی جستجو ہر انسان کی بنیادی جبلت ہے وہ چیزوں کو اپنے تجربے اور مشاہدے سے پرکھنا چاہتا ہے اور آج کے سائنس و ٹیکنالوجی کے دور میں انسان کا مزاج تو عقلی منطقی اور مشاہداتی ہو گیا ہے اس لیے انسان کی جاننے کی صلاحیت دراصل بیانیے Narrative کے میکانزم کے طور پر ملی ہے کیونکہ انسان چیزوں کو جاننے کے لیے بھی تو فطرت سے مکالمہ کرتا ہے یہی مکالمے کی قوت ہی دراصل انسان کے "جاننے" اور "بتانے" جیسی دو اہم صفات کے اندر چھپی ہے جو انسانی ذات اور سماج کا ایک انمول ربط قائم کرتی ہے مزید اس حوالے سے یہ بات بھی سمجھ آتی ہے انسان کی "بتانے" کی صفت انسانی اساطیر کی بنیاد بنی جس نے انسانی ذات کے بہت سارے پہلو تراشے ہیں۔

علم بیانیات والوں کا کہنا ہے کہ بیانیہ جینیاتی اور سماجی دونوں جہتیں رکھتا ہے اس حوالے سے یہ اقتباس اہم ہو جاتا ہے جسے ڈیوڈ ہرمن نے اپنے "نیریٹیو تھیوری" کے عنوان سے لکھے مضمون میں بہت وضاحت سے پیش کیا ہے۔

> "When Tzventan Todorov coined the French term narratologie (narratology) in his 1969 book Grammarie-du-Decameron, he used the word in parallel with biology, sociology......"[2]

معلوم ہوا کہ بیانیہ جہاں انسانی فطرت (انسانی ذات) سے گہرا ربط رکھتا ہے وہیں وہ سماجیات کا بھی خوشہ چیں ہے انسانی ذات human self جسے انسان نے تلاشنے کی کوشش کی مگر اس کے گہرے اور بے انت خلا کو سارتر اور فرائیڈ جیسے مفکرین کے خیالات بھی پر نہ کر سکے انسانی ذات سے جڑا بیانیے کا یہ قلبی تعلق انسان میں بیانیے کو جنم دینے کی قوت متحرکہ ہے جو ہر انسان میں یکساں نہیں ہے بلکہ مختلف الخصائل ہے اس بیانیے کی قوت میں تندی اس وقت آتی ہے جب سماجی مشق سے گزرتا ہے، سماجی مشق بنیادی طور پر بیانیے کو عملی صورت میں مختلف صورتوں میں ظاہر کرتی ہے وہ ادبی سطح پر کسی بھی تخلیقی و تنقیدی صورت میں ظاہر ہو سکتا ہے مگر یہ بات طے ہے کہ وہ ایک بیانیے کے لامحدود عملی سرگرمی کا تسلسل ہو گا اور وہ خود شعوری ہو گا یعنی بیانیہ جس فارم میں بھی ظاہر ہو وہ پہلے سے طے مفاہیم میں ظاہر ہونے کی بجائے خود شعوری عمل سے کسی نئی صورت میں ڈھلنے کے لیے اپنے اجزائے ترکیبی پیدا کرے گا، بیانیہ کے 'خود شعوری' اور 'تسلسل' کی کیفیت پر یہ اقتباس دیکھیے:

"Narratives entail both transformation and self-regulation."[3]"

بیانیہ کے خود شعوری اور تسلسل سے جڑے ہونے کی وجہ سے وہ انسانی ذات اور سماج سے ایک جدلیاتی تعلق استوار کرے گا"

معروف مفکر پال کوبلے کا بیانیے کے بارے میں بہت واضح موقف ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کسی ایک واقعہ کی موجودگی کسی بھی بیانیے کے لیے لازم ہے۔ اس سے اس امر کو مضبوط بنیادیں عطا ہوتی ہیں۔ پال کوبلے کا مزید کہنا ہے کہ بیانیہ کی کم از تعریف یوں کی جاتی ہے کہ یہ ایسا اظہاریہ ہے جس سے معاملات میں کم از ایک تبدیلی ضرور آئی ہو۔(4)

گویا اس طرح ہم کہ سکتے ہیں کہ بیانیہ بطور ثقافتی مظہر کے ایک واقعہ کے طور پر بھی دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے جو انسانی ذات اور سماجیات دونوں کا بنیادی استعارہ کہلاتا ہے کیونکہ ایک واقعہ بر حال میں ایک سماجی پیداوار ہی ہوتا ہے یا اسے ہم سماجی مشق کا بھی نام دے سکتے ہیں جس کی تکثیر جدید و مابعد جدید صورتیں ہیں جسے مابعد جدید فکری مباحث اور جمالیاتی ادب میں واضح دیکھا جا سکتا ہے۔

یوں ایک قاری اس حقیقت سے شناسا ہو جاتا ہے کہ کون سے اجزا اور عناصر مل کر بیانیہ کی تکمیل کرتے ہیں اور اور کن اجزا پر اس کی بنیادیں رکھی جاتی ہیں۔ تعطل ان میں سے پہلا جزو ہے جو کسی بھی کہانی میں بیانیے کی طاقت کو ظاہر کرتا ہے اس عنصر کی وجہ سے کہانی میں سسپینس پیدا ہوتا ہے قاری کا انہاک بھی اسی عنصر کی وجہ سے جڑتا ہے کہانی میں شدت اسی سے قائم ہوتی ہے کہانی کی وقعت قاری کی نظر میں اس عنصر کی وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہانی میں نئے واقعات کو شامل کرنے کا موقع اسی عنصر کی وجہ سے بڑھ جاتا ہے۔

اسی طرح کہانی کا دوسرا اہم عنصر کہانی میں پر پیچ راستہ ہے یہ پر پیچ راستہ دراصل کسی کہانی کی وسعت میں اضافہ کرتا ہے کہانی کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے اور یہ بیانیے کی قوت سے ہی قائم ہو پاتا ہے پر پیچ یا چکر دار راستہ دراصل کہانی کے موضوع اور کردار کی عملی جدوجہد سے شرشار ہوتا ہے یہ قاری پر بھی ویسی ہی سرشاری طاری کرتا ہے جیسی کہانی میں ہوتی ہے اس حوالے سے داستان کو دیکھا جا سکتا ہے کہ داستان کا ہیرو کس طرح پر پیچ راستوں سے گزر کر گل مراد حاصل کرتا ہے کہانی میں جتنے زیادہ پر پیچ راستے ہوں گے قاری میں اتنا زیادہ انہاک بڑھے گا مگر یہ سب بیانیے کی قوت کے تابع ہے۔

'خلا' یا 'بیانیاتی خلا' تیسرا اہم عنصر ہے جس کی وجہ سے کوئی بھی کہانی شروعات سے انجام پزیری کی طرف مائل ہوتی ہے معروف مفکر پال کوبلے کے نکتہ نظر کا اردو ترجمہ ملاحظہ ہو:

"آغاز سے انجام تک بیانیہ کی تشکیل یا تحریک کا پورا موقف بیانیاتی خلا پر منحصر ہوتا ہے۔۔۔۔ ایک بیانیہ، خلا پر محیط ہوتا ہے۔"(5)

بیانیاتی خلا کسی بھی واقعہ کی ابتداء، درمیان اور انتہاء تک پھیلا ہوتا ہے یہ خلا سماجی قوتوں اور وقت کے زیر اثر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتا رہتا ہے، یہ خلا موضوع، پلاٹ، کردار، ماحول اور منظر نگاری جیسے بہت سے تشکیلی عناصر اپنے اندر رکھتا ہے بیانیاتی خلا کسی بھی واقعہ میں پلاٹ در پلاٹ آگے بڑھ سکتا ہے یا کسی ایک پلاٹ میں محدود بھی ہو سکتا ہے بیانیاتی خلا مکالمے کی قوت سے آگے بڑھتا ہے اور انتخاب کے سماجی عمل سے گزر کر کسی بھی ادبی صنف میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ وقت اس سلسلے کی چوتھی کڑی ہے جو کہ بیانیے کی بقا کے لیے از حد لازم ہے۔ اس سے بیانیے کو تسلسل اور ابدیت عطا ہوتی ہے۔ پال کوبلے کے ہاں اس کی پیشکش کا اردو میں ترجمہ یوں ملتا ہے:"جہاں بیانیہ کی تشکیل کا تعلق 'خلا' سے ہے وہیں وقت کے ساتھ تعلق بھی ہمیشہ ہونا چاہیے۔"(6)

'وقت' سماجی قوتوں کے ساتھ ساتھ بیانیہ کی ایک اہم اکائی ہے کسی بھی واقعہ کی شروعات ایک خاص زمان اور مکان میں ہوتی ہے جس کا مخصوص دورانیہ ہوتا ہے فرڈی نینڈڈی سوسئیر نے زبان کو سماجی قوتوں اور وقت کا پابند بتایا ہے زبان جو کسی بیانیے کی عملی شکل ہوتی ہے وہ بھی وقت اور سماجی قوتوں سے انحراف نہیں کر سکتی جیسا کہ کسی بھی بیانیہ کی شروعات سے آخر تک ایک وقت کا دورانیہ رکھتا ہے۔

پانچواں اہم عنصر جس پر بیانیہ کی اٹھان ہوتی ہے وہ واقعاتی تسلسل یا تسلسل ہے تسلسل کسی بھی بیانیہ کا ناگزیر حصہ ہوتا ہے کیونکہ کوئی بھی بیانیہ بغیر تسلسل کے نہیں ہو سکتا یہ تسلسل زمان و مکان کی حدوں سے گزر کر ہر دور میں کلاسیکل بیانیے کا احیاء کرتا رہتا ہے تسلسل کی وجہ سے بیانیے کی جڑیں قدیم دور کے دیومالائی قصوں میں پیوست ہوتی ہیں وہیں وہ جدید دور میں کسی نئی یوٹوپیائی شکل میں ظاہر ہوتی رہتی ہیں بیانیاتی تسلسل لامحدود عمل کے ایک چھوٹے حصے کو پیش کرتا ہے مگر لاشعوری وادی میں اس کا بیش بہا حصہ موجود ہوتا ہے جو انسانی اجتماعی لاشعور میں ہمہ دم موجود رہتا ہے بیانیاتی تسلسل بے انت ہے سماجی قوتوں سے مستفید ہو کر تسلسل میں رہتا ہے خلا اور ملا کے جدلیاتی عمل سے گزر کر بیانیاتی تسلسل آگے بڑھتا رہتا ہے۔ واقعات کے تسلسل کو ایک اجتماعی تنظیم دینے کے عمل کو بیانیہ سمجھا جا سکتا ہے۔(7)

چھٹا اہم عنصر گریز یا انحراف ہے یہ وہ عنصر ہے جو بیانیے کو دلچسپ بناتا ہے یہ ایک ایسا موڑ ہے جو واقعہ کے اندر جاذبیت پیدا کرتا ہے یہ عنصر بیانیے کو نیا رخ دیتا ہے کسی نئے موضوع کی شروعات کر کے پھر سابقہ موضوع سے جڑ جاتا ہے گریز بیانیہ کے تسلسل میں نئے اضافے کا سبب بھی بنتا ہے یہ عنصر کسی بھی واقعہ کو نیا زاویہ دینے بیانیے کے اندر ایک نئے بیانیے کو جنم دینے میں بہت معاون ہوتا ہے۔

یوں ہمیں علم ہوتا ہے کہ بیانیہ کی تکمیل کے لیے تعطل، پرپیچ راستہ یا چکر دار، خلا یا بیانیاتی خلا، وقت ، تسلسل اور انحراف یا گریز جیسے اجزائے ترکیبی کی مدد سے کوئی بھی بیانیہ تکمیل پاتا ہے۔ انسانی اعمال ہی مجموعی طور پر بیانیہ کی بناوٹ کے ساتھ منسلک ہیں نہ کہ مجرد اصول، وجہ یہ ہے کہ بیانیہ جب بھی ظاہر ہوتا ہے وہ مندرجہ بالا سماجی عناصر سے جڑ کر ہی ظاہر ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں بیانیہ انسانی ذات اور سماج کے جدلیاتی عمل سے عملی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں بیانیہ کے حوالے سے اس امر سے شناسائی بھی لازم ہونی چاہیے کہ بیانیہ اپنے واقعہ کے معنی قاری تک خود پہنچاتا ہے وہ چاہے اپنے تشکیلی عناصر میں سے کسی ایک سے بھی ظاہر کرے مگر اپنے واقعہ کی معنی کی ذمہ داری بیانیہ کی مکالماتی قوت اپنے ذمہ لیتی ہے۔

پاکستانی اردو ناول میں عورت کو بیانیہ کے مندرجہ بالا بنیادی خصوصیات کی ذیل میں رکھ کر بخوبی دیکھا جا سکتا ہے جیسا کہ بیانیہ کی پہلی صفت تعطل ہے پاکستانی اردو ناول میں عورت مرد مرکوز سماجی طاقت کی وجہ سے تعطل کا شکار رہی ہے اس کے وجود کو مرد اساس سچ کے اندر جکڑ کر رکھا گیا ہے اس کی شخصیت کو پرپیچ بنایا گیا اس کے اصل سچ سے گریز کیا گیا جس سے عورت کی اصل شناخت پاکستانی اردو ناول میں تعطل کا شکار ہوئی ہے پاکستانی اردو ناول چاہے مرد نے لکھے ہیں یا عورت نے دونوں عورت کے بیانیہ کے سچ تک پہنچنے میں تعطل کا شکار ہوئے ہیں اس تعطل کو جن کلیشائی لفظوں سے پاکستانی اردو ناولوں میں تشکیل دیا گیا ہے اس کی چند مثالیں دیکھیے۔

"عورت فطرتاً مجہول اور منفعل ہے۔"[8]

یہ عبارت ناول "گریز" سے ہے اس عبارت سے عورت کے وجود کو فطرتاً مجہول اور کمزور بے کار پیش کیا گیا ہے مرد اساس معاشرے کی طرف سے لگایا گیا یہ لیبل عورت کی شناخت کو تعطل میں مبتلا کر دیتا ہے اس تعطل کو مذہبی آئیڈیالوجی نے بھی ہوا دی اس حوالے سے یہ اقتباس دیکھیے۔ "عورت مرد سے محبت کیے بغیر نہیں رہ سکتی روایت کے مطابق پیدا بھی مرد کی پسلی سے ہوئی ہے۔"[9]

اس اقتباس میں عورت کی تخلیق کے حوالے سے جس مذہبی اسطورہ کا سہارا لیا گیا ہے وہ اسطورہ خود مرد اساس ہے جس کے مطابق عورت مرد کے وجود سے نکلی ہوئی ایک دوسری مخلوق ہے اسی نقطے سے ہی عورت کی وجودی شناخت تعطل کا شکار ہو جاتی ہے مرد کے دست نگر ہو جاتی ہے حاشیہ پر چلی جاتی ہے مجہول اور منفعل قرار دی جاتی ہے مرد اساس سماجی ساخت نے پاکستانی اردو ناول میں لفظوں کی ایک ایسی اکانومی تشکیل دی ہے جو بیانیہ کی دوسری صفت چکر دار یا پرپیچ راستوں سے بھری ہوئی ہے یہ پرپیچ راستے مرد اور عورت دونوں لکھاریوں نے اپنے دفاع کے لیے۔ ناول "راکھ" میں سے ایک منظر پیش خدمت ہے، ملاحظہ ہو:

"ہمارا بی بی پردہ کرتا ہے اس کا فوٹو ہم غیر محرم کو نہیں دکھا سکتا"۔[10]

لفظ پردہ اپنی ایک خاص مشرقی ثقافتی تشکیل رکھتا ہے جو مذہبی بیانیے سے تقویت حاصل کرتا ہے پاکستانی اردو ناول میں زبان کردار خاندان اور مشرقی روایات جیسے سڑے ہوئے عوامل سے عورت کا بیانیہ تشکیل دیا ہے عورت کا بیانیاتی خلا پاکستانی اردو ناول میں مختلف کلیشائی لفظوں سے پر کیا گیا ہے عورت کا وجود زبان کے پر پیچ لفظوں میں الجھادیا گیا کبھی اسے ماں بہن بیٹی جیسے لفظ دیے گئے اور کبھی طوائف رنڈی حرام زادی لونڈی کنیز جیسے القابات سے نوازا گیا یہ الفاظ آپ کو اکثر پاکستانی ناولوں میں نظر آجائیں گے پھر ان لفظوں کو خاص سٹیریو ٹائپ مفاہیم سے نواز کر عورت کے بیانیے کو تشکیل دیا گیا ماں کا کردار ہر ناول کا ضرور حصہ ہوتا ہے مگر ماں کا جوہر مرد اساس ہے یہ ایک ایسا مثالی پیکر ہے جو سٹیریو ٹائپ ہے اور ہر عورت کو ماں کی صورت میں اسی ٹائپ میں پیش کرنے کی کوشش ناول میں کی جاتی ہے۔

انسانی رشتوں میں ایک رشتہ 'ماں' کا رشتہ ہے جو کہ صنفِ عورت کے ساتھ سب سے زیادہ تقدیس کے ساتھ منسلک ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس کی تحدید اور سطحی حیثیت کا تعین بھی کیا گیا ہے۔ جس سے ایک ایسا خطِ فاصل قائم ہوا ہے جس سے مرد کی برتری عیاں ہے۔ مرد غالب حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ دراصل وہ کسی صورت بھی مرد سے کم اہم اور کم مرتبہ نہیں ہے۔ یوں یہ حقیقت واضح ہو رہی ہے کہ زبان کی آڑ میں کی گئی یہ تفریق قطعاً انسانی اوصاف یا انسانی اذہان کی بنیاد پر مبنی نہیں ہے بلکہ باقاعدہ سے منصوبہ بندی کے تحت کی گئی ہے۔ یہ مردوں کے اذہان کی اختراع ہے۔ سازش کا عنصر عیاں ہے۔ اس خود ساختہ فرق سے الفاظ کی ایک ایسا سلسلہ ترتیب پاتا ہے جس کا عملی مظاہرہ اردو ناولوں میں آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ سلسلہ باوصف ہے۔ اس کی پہچان آسانی سے ممکن ہے۔

وفا شعاری، ہنر مندی اور کفایت شعاری جیسے الفاظ جو بیوی بہن اور ماں جیسے کلیشائی لفظوں کی صورت میں عورت کے وجود پر لیبل کر دیے گئے ہیں یہ ہمیں پاکستانی ناولوں میں جا بجا دکھائی دیتے ہیں عورت اس سماجی تفریق کے خلاف لحہ بہ لحہ جدوجہد کرتی دکھائی دیتی ہے۔

انسانی زندگی میں مرد ایک ایسا کردار ہے جس نے ازل سے عورت کو ایسے بلند پایہ مراتب، کرداروں اور صورتوں میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تمام ایسے رویے ہیں جن میں عورت اپنی سالمیت، تشخص اور بقا کو پہچانتی ہے۔ اس کے باوجود، اردو ناولوں میں مردوں کے خلاف سختی، ناراضی اور مزاحمتی رویے بھی جا بجا ملتے ہیں۔ اپنے وجود کی ثقافت کی پہچان اور دریافت کی عمدہ مثال آنگن کے کردار 'چھمی' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ جس میں خدیجہ مستور نے نہایت خوش اسلوبی سے عورت کے ذاتی تشخص کی نمائندگی کی ہے۔ یہ کردار مرد غالب معاشرہ میں، مرد کے سامنے ڈٹ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں دوسرا اہم کردار یاور عطائی کی بیٹی زہرا کا ہے۔ ناول "غلام باغ" میں مرزا اطہر بیگ نے ایسی صنفِ نازک کو دکھایا ہے جو مردوں کے معاشرے میں

مردوں کے غلبہ کو پسِ پشت ڈال کر اپنا شعوری حق اور شناخت حاصل کرنا چاہتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول "آگ کا دریا" کا کردار 'چمپا' بھی اس ضمن میں بہت حد تک قابلِ ذکر ہے۔

"عام مردوں کی طرح آپ بھی مجھ سے جھگڑ رہے ہیں، اس نے مسکرا کر کہا۔ لہٰذا یہ نظریہ ثابت ہو گیا ہے کہ ہم میں سے کوئی دیوی دیوتا کا درجہ نہیں رکھتا۔ خدا حافظ"۔[11]

عورت ہمیشہ مرد سے اپنے وجود کی بقا کے حوالے سے جدوجہد کرتی آئی ہے مرد کے پاس جب دلیل ختم ہو جاتی ہے تو وہ جھگڑے پر اتر آتا ہے تشدد پر اتر آتا ہے اپنے وجود کی برتری ثابت کرنے کے کیے عورت کو مجہول منفعل طوائف رنڈی جیسے الفاظ سے نوازتا ہے

پاکستان کے اردو ناول نویسوں نے عورت کے ثقافتی بنیادوں پر مبنی خصوصیات کو بہت عمدگی سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے ایسے بہت سے کلیشائی لفظوں اور تراکیب کو بھی شاملِ تحریر کیا جو فقط مردوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ 'پردہ' اور 'مشرقی حجاب' ایسی ہی دو اصطلاحات ہیں جو بیانیہ کی صورت میں تشکیل پا گئے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ کے ناول "راکھ" میں بھی موخر الذکر اصطلاح کو بہت آسانی سے برتا گیا ہے۔

"آج کرسمس ہے اور اس کے باوجود مردان مجھ سے چھوٹا ہے اور ہم دونوں کے درمیان ایک حجاب ہے اسے ہم مشرقی حجاب کہہ سکتے ہیں۔"[12]

اب یہ دونوں متذکرہ بالا اصطلاحات ایسی ہیں جن کو عورت کے ساتھ منسوب کر دیا گیا ہے۔ عورت کے ذکر کے ساتھ ہی ان دو الفاظ کا ذکر آجاتا ہے۔ اسے ہم مردوں کے لیے مخصوص معاشرہ میں ثقافتی اکائی کے طور پر برت رہے ہیں۔ یوں ایک بیانیہ تشکیل پاتا ہے جس کا گہرا ربط ثقافت اور مذہب کے ساتھ جڑا دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح مشرقی حجاب بھی ایک ایسا ثقافتی کلامیہ ہے جو مذہبی بیانیے سے تقویت حاصل کرتا ہے اور عورت کے وجود کو مرد کی ملکیت میں دینے اور عورت کو بطور ایک خاندانی جنس کے پیش کرتی ہے عورت پردے اور مشرقی حجاب کی آڑ میں چند سماجی بندشوں میں جکڑ دی جاتی ہے یہ سماجی بندشیں شادی اور خاندان جیسے سماجی اداروں نے عورت پر مسلط کر رکھی ہیں خاندان کا ادارہ جس کی حکومت مرد کے ہاتھ ہے وہ جیسے چاہے عورت کا استحصال کرتا ہے اور مشرقی خاندان میں عورت کو صرف بچہ پیدا کرنے والی مشین سمجھا گیا ہے یہ مشرقی ثقافت کا ایک غالب استعارہ ہے ہر دوسرے ناول میں عورت کا وجود شادی اور خاندان کے ذریعے بچہ جننے اور اس کی پرورش کرنے میں جتا ہوا دکھائی دیتا ہے گویا وہ ایک ایسا مزدور ہے جو اپنی آزادی کو قربان کر دیتا ہے کبھی بچے کے نام پر کبھی بیوی کے نام پر کبھی ماں کے نام پر یہ سب درجے عورت کی مزدوری کی مختلف صورتیں ہیں عورت ساری زندگی گھرداری کرتے کرتے آخر کار دنیا سے چلی جاتی ہے مگر زندگی بھر سوائے دوجے وجود کے

اور کوئی مقام نہیں پاتی ناول آنگن میں بڑی چچی کا وجود اسی خاندانی محنت کے نام پر ایک لاش کی طرح نظر آتا ہے۔

عورت کے فطری احساس کی رعنائی کو نظر انداز کر کے اس کو صرف جسم، لمس، چبھن، جنس اور لذت کے پیرائے میں دیکھا گیا ہے۔ اردو ناولوں میں اس طرزِ اظہار کو بھی برتا گیا ہے۔ جس میں عورت فقط ایک تصرف کی چیز سمجھی جاتی ہے۔ عورت کو بچے پیدا کرنے والی مشین سمجھنے کے ساتھ ساتھ انسانوں بالعموم اور مردوں بالخصوص کی کی زندگیوں کو آسان تر بنانے والی سہولت کار سمجھا گیا ہے۔ اس کی عملی پیش کش درج ذیل اقتباس میں آسانی سے دیکھی جاسکتی ہے۔ "مہمانوں کے لیے چارپوپٹ زنانیاں تو ہونی ہی چاہئیں"۔[13]

مرد نے عورت کے بیانیے کو بطور جنس زیادہ دیکھنے کی کوشش کی ہے دوسرے لفظوں میں پاکستان میں لکھے جانے والے ناولوں میں نسائیت کی پیش کش جنسی اعتبار سے نسائیت کی فطری پیش کش سے انکار کا اعلامیہ ہے پاکستانی اردو ناول کی سماجی ساخت کی ترتیب ہی جنس کی تفریق پر کھڑی کر دی ہے مرد اور عورت کی پہچان اس کے جنسی اعضا سے کر کے مرد کو طاقت وراور برتر گردانا گیا ہے دوسری طرف عورت کا وجود مرد کی جنسی آسودگی اور عیش کوشی کا ذریعہ بھی اسی جنسی تفریق کی وجہ سے بنا ہے اور یہی مرد مرکوز بیانیہ مرد ناول نگاروں کے ہاں زیادہ دکھائی دیتا ہے۔

پاکستانی اردو ناول میں عورت کے وجود کو نیک بنانے اور حاشیے پر رکھنے کا پروجیکٹ غالب نظر آتا ہے نیک بنانے کے پروجیکٹ کے حوالے سے بانو قدسیہ عمیرہ احمد کے نام بالخصوص لیے جاسکتے ہیں بانو قدسیہ کے ناولوں میں عورت کی اچھی اور بری قسمت گناہ و ثواب کے تعلق سے بنتی دکھائی دیتی ہے۔ مذہب کا سہارا لیتے ہوئے اردو ناول نویسوں نے نام نہاد مذہبی ماحول میں عورتوں کے کرداروں کو اپنے صوابدیدی اختیارات استعمال کرتے ہوئے اپنی شعوری جکڑ میں رکھا ہوا ہے۔ نسائیت ان کے قلم کی باندی ہے۔ صنفِ نازک ان کے سامنے دست بستہ، بے بس، لاچار، اور مجبور پیشِ خدمت ہے۔ یہ ان قلم کاروں کی سماجی اور مذہبی منافقت ہے کہ وہ کبھی سماج اور کبھی مذہب کی ڈھال بنا کر نسائیت کا استحصال کرنے میں کبھی عار محسوس نہیں کرتے۔ یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ایسا کرتے ہوئے لکھاری اپنی مذہب کی عینک میں سے دیکھتے ہوئے عورت کے حقیقی تشخص کو تخریب کے کنارے تک لے آتے ہیں۔ حلال حرام کے نام نہاد فلسفہ کو ایندھن بناتے ہوئے "راجہ گدھ" میں ہر منفی کردار کے نیک بننے اور نیک دکھائی دینے کے عمل کو شعوری طور پر اس مقصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اسی جھوٹے فلسفے کو بنیاد بنا کر لکھاری غیر حقیقی مذہبی ماحول میں اپنے من پسند اور متعصب رویے کو عورتوں کے کرداروں میں نہایت آسانی سے پرو دیتا ہے۔ ایسے میں عورت کا بحیثیت انسان انفرادی تشخص، آزادی اور خود مختاری مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ یوں عورت کبھی وڈیرے کے ہاتھوں میں کھلونا بنتی ہے تو کبھی کھوکھلی ملاازم کا شکار

ہو جاتی ہے۔ اور ایسا ازل سے ہوتا چلا آ رہا ہے۔ ایسے ناولوں میں عورت کی حقیقی پیش کش کی بجائے اس کی غیر فطری پیش کش، لکھاریوں کا عمومی رویہ بن گیا ہے۔

سرِ دست عورت کے وجود اور شناخت کو مسخ کرنے والی عمومی سوچ اور روائتی طرزِ فکر نے اردو ادب میں عورت کے حقوق کو سلب کیے رکھا ہے اس کے اسی نام نہاد بیانیے کو اردو ناول میں جا بجا مذہبی اور ثقافتی لیبل سے استوار کیا گیا ہے۔ ایک انداز سے دیکھا جائے تو لکھاریوں کا یہ رویہ بہت حد تک مناسبیت پر مبنی ہے۔ کیوں کہ ایک مرد غالب معاشرہ میں ایک عام آدمی کا جو رویہ عورت کے ساتھ ہے وہی فکشن نگاروں بالخصوص ناول نویسوں نے اپنی تحاریر میں دکھایا ہے۔ ڈپٹی نزیر احمد کے ہاں عورت کی پیشکش کو ہی دیکھ لیجیے اکبری اور اصغری کی صورت میں انہوں نے دو رویوں کو پیش کیا ہے ایک کو آخری حد تک نیک، پاکباز، پارسا اور سگھڑ دکھا کر دوسری کو اس بالکل برعکس دکھا دیا۔ یہ اردو کے اولین ناول نویس کی اپنی پیش کش تھی حالانکہ معاشرے میں ایسی خواتین اس دور میں بھی لاتعداد ہوں گی جو اپنے رویوں میں قطبین کی حدوں کو چھونے کی بجائے اچھائی اور برائی کا امتزاج ہوں گی۔ مرزا ہادی رسوا نے اپنے دور میں دیکھا تو ان کو طوائف کی صورت میں نظر آنے والی عورت نے قلم اٹھانے پر مجبور کیا۔ انہوں نے "امراؤ جان ادا" میں عورت کے اس روپ کو سپردِ قلم کیا جس کے بارے میں اس وقت کوئی لکھاری لکھنے کی ہمت کم ہی کرتا۔ اردو ناول نویسی میں زیادہ تر ناول نگاروں نے عورت کی سماجی حیثیت کو مدِ نظر رکھا ایسا کرتے ہوئے وہ عورت کی تعلیم، پردہ، بیوگی کے مسائل، ان کی مرضی کے بغیر ان کی شادی، طلاق، خلع، مہارت، فنونِ لطیفہ کا حصول اور معاشرتی تشخص جیسے موضوعات کو زیادہ سامنے رکھا ہے۔ جیسا کہ شرر نے اپنے ناولوں میں عورتوں کی تعلیم حاصل کرنے کے حق کی حمایت کی ہے۔ ان کے نزدیک عورتوں کا روایتی اور پیشہ ورانہ تعلیم حاصل کرنا بہت اہم ہے۔ مزید یہ کہ ان کے ناول "دلچسپ" میں انہوں نے خاوند کے فوت ہو جانے کے بعد بیوہ کی دوبارہ شادی کرنے کے عمل کے حق میں اپنا ووٹ دیا ہے۔ بالکل ایسا ہی رویہ راشد الخیری نے ناول "شب زندگی" میں دکھایا ہے۔ "جلوۂ ایثار" اور "گوشۂ عافیت" میں پریم چند نے بھی عورتوں کے ایسے مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ عموماً عورتوں کے وجود کو نحوست کے ساتھ جوڑا جاتا تھا ان کو منحوس خیال کیا جاتا تھا۔ "اصلاح النسا" ناول میں رشیدۃ النسا نے معاشرے کے اس رویہ کہ بھرپور مذمت کی ہے۔ اس جیسے اور بیسیوں ناول ہیں جن میں ناول نویسوں نے عورتوں کے حقوق کی عمدگی سے پیش کش کی ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اردو ناولوں میں ناول نگاروں نے عورت کے بیانیہ کو اس کی مختلف صورتوں میں بھرپور طریقے سے پیش کر رکھا ہے۔

حوالہ جات و حواشی

1۔ جین ایلیٹ، Using Narrative in Social Health، سیج پبلی کیشنز لندن، ۲۰۰۵ء، ص ۱۰

2۔ ڈیوڈ ہرمان، Histories of Narrative Theory: A Genealogy of Early Development، مشمولہ کتاب "Narrative Theory" مرتبہ جیمز فیلن اور پیٹر رابن اوٹز، بلیک ول پبلشنگ، ۲۰۰۵ء، ص ۱۹

3۔ سیچور چیٹ میں Story and Discourse, Narrative structure in fiction and film: کارنل یونیورسٹی پریس، ص ۲۱

4۔ پال کوبلے "Narrative" روٹلیج لندن، ۲۰۱۴ء، ص ۱۴

5۔ ایضاص ۱۱

6۔ ایضاً، ص ۱۵

7۔ ایضاً، ص ۳

8۔ عزیز احمد، گریز، (نئی دہلی، موڈرن پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۸۰

9۔ خدیجہ مستور، آنگن، (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۹ء)، ص ۱۴۱

10۔ مستنصر حسین تارڑ، راکھ، (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۲۵۰

11۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء)، ص ۲۲۱

12۔ مستنصر حسین تارڑ، راکھ، ص ۳۳

13۔ شوکت صدیقی، جانگلوس، (کراچی، کتاب پبلی کیشنز، جلد اول، ۲۰۱۶)، ص ۱۰۳