ماحولیاتی تنقید: انتظار حسین کے افسانوں کے تناظر میں

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر
ڈائریکٹر جنرل اردو سائنس بورڈ لاہور

Abstract

Ecology is one the most important and relavant topicof the world. Ecology and its chaeeges have been discussed in all sapheres of lonowledge. In this article, the topic has been analyseel with reference to short stories of Intzor Hussain Intazar Hussain had a nature lover soul. He always writes to some the nature, specially he was very touchy about trees and birds.

ماحولیاتی تنقید کی اصطلاح پہلی بار ۱۹۷۸ء میں ولیم رئیکرٹ نے اپنے مقالے ''ادب اور ماحولیات: ماحولیاتی تنقید میں ایک تجربہ'' میں استعمال کی تھی، مگر اس کا فروغ ۱۹۹۰ء کی دہائی میں امریکا میں ہوا۔ خاص طور پر جب ۱۹۹۲ء میں ادب اور ماحول کے مطالعے کے لیے ایسوسی ایشن (ASLE) بنائی گئی، جس میں یورپ اور ایشیا کے ادیبوں اور دانشوروں کو شامل کیا گیا۔ ماحولیاتی تنقید اپنے معاصر تنقیدی دبستانوں سے مختلف ہے؛ اپنے موضوعات، اپنے مسائل، اپنی ترجیحات اور اپنے دلائل کے حوالے سے۔ ساختیات، پس ساختیات، نو مارکسیت، تانیثیت، مابعد نوآبادیات کے محرکات لسانی فلسفیانہ، تاریخی اور ثقافتی ہیں، جب کہ ماحولیاتی تنقید کا محرک فطرت کو لاحق حقیقی خطرات ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اوّل الذکر دبستانوں میں ہمیں نظریہ ساز نقاد اور مفکر ملتے ہیں (جیسے سوشیور، رولاں بارت، دریدا، فوکو، لیوتار، ماشرے، ٹیری ایگلٹن، ایڈروڈ سعید، گائتری چکرورتی، ہومی بھابھا اور دوسرے) مگر ماحولیاتی تنقید، ماحول کے تحفظ کے لیے سرگرم چند دردمند ادیبوں، استادوں، دانشوروں کے ان خیالات پر منحصر ہے جو فطرت اور ادب کے تعلق سے ظاہر کیے گئے ہیں۔ یہ حقیقت خاصی چونکانے والی ہے کہ ماحولیاتی تنقید کا سروکار.... ماحول کی بقا، جس سے انسانی بقا براہ راست وابستہ ہے.... جس قدر بڑا ہے، اس قدر کوئی بڑا ذہن اس کی طرف متوجہ نہیں ہوا۔ بایں ہمہ ماحولیاتی تنقید نے کچھ بڑے اور اہم سوالات ضرور قائم کیے ہیں، جن کی تفصیل آ گے آ رہی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ بڑے سوال، عام اوسط ذہن بھی اٹھا سکتے ہیں، البتہ ان کے منضبط جواب بڑے ذہن ہی دے سکتے ہیں۔

اس صورت حال کی ایک توجیہہ یہ ہوسکتی ہے کہ اساطیری عہد کے بعد مجموعی طور پر 'دنیا' کے بارے میں جو

تصور قائم کیا گیا اس میں انسان کی سماجی، ذہنی اور تخیلی دنیا یعنی ثقافت شامل رہی ہے۔ یہاں تک کہ ثقافت کی جو تعریف کی گئی، وہ فطرت سے انسان کی حسی علیحدگی، فطرت پر ذہنی تصرف، فطرت کی عملی تسخیر پر مبنی تھی۔ گویا ایک نظام مراتب قائم کیا گیا، جس میں نہ صرف ثقافت وفطرت میں ایک بڑی خلیج تصور کی گئی، بلکہ ثقافت کو فطرت پر فوقیت بھی دی گئی۔ اس کی جڑیں جسم وروح، مادہ وذہن، لوگوس وایروس، منطق ووجدان، اینیما وانیمس، ین ویانگ، استعمار کار واستعمار زدہ جیسی ثنویتوں میں بھی موجود ہیں۔ بہ ہر کیف، ثقافت یعنی 'سماجی، ذہنی اور تخیلی دنیا' کو اہم سمجھنے کے نتیجے میں فلسفیوں، نقادوں اور خود تخلیق کاروں نے اپنی بہترین صلاحیتیں اسی 'دنیا' کو سمجھنے، برتنے، بدلنے اور اپنے خوابوں کے مطابق ڈھالنے میں صرف کی ہیں۔ یونانیوں کے نظریہء نقل، ہندوستانیوں کے نظریہء رس، عربوں کے بلاغت کے نظریات سے لے کر رومانوی تنقید، تاریخی سوانحی تنقید، نفسیاتی تنقید، نئی تنقید، مارکسی تنقید اور معاصر تنقیدی دبستانوں میں یہ بات مشترک ہے کہ 'سماجی، ذہنی ونفسی اور تخیلی' دنیا ہی انسان کی دل چسپی کا سب سے بڑ محور ہے۔ چناں چہ ان سب میں اسی دنیا کی ترجمانی کے طریقوں اور اسالیب کا تجزیہ کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ ماحولیاتی تنقید ان سب دبستانوں کے مقابل نئے سوالات قائم کرتی ہے۔

۱۔ ادب میں ماحول کی ترجمانی کیسے کی گئی ہے؟ کس طرح فطرت کے مناظر، پہاڑ، ندی دریا، سمندر، بادل، بارش، پرندوں، جانوروں کو شاعری یا فکشن میں پیش کیا گیا ہے؟

۲۔ فطرت کو لاحق خطرات کا بیان ادب میں کس طور کیا گیا ہے؟ آلودگی کی جملہ اقسام کے اسباب اور انسانی صحت پر اس کے اثرات کو ادب میں کیوں کر موضوع بنایا گیا ہے؟

۳۔ فطرت کے تحفظ کے ضمن میں انسانی ذمہ داریوں کو تخلیق کاروں نے بیان کیا یا ان سے پہلو تہی کی؟

ان سوالات کے عقب میں کچھ بنیادی سوال بھی موجود ہیں۔ اگر کوئی ماحولیاتی نقاد ان 'بڑے سوالات' کو نظر انداز کرے اور محض مذکورہ بالا سوالات کی روشنی میں ادبی مطالعات کرے تو ان کی حیثیت انڈر گریجوایٹ تحقیقی مقالات سے زیادہ نہیں، جن میں کسی خاص موضوع سے متعلق محض سرسری معلومات جمع کی گئی ہوتی ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ ہر تنقیدی دبستان اپنی مخصوص علمیات کا حامل ہوتا ہے، یعنی وہ ادب کا مطالعہ جس نہج اور تصور کی رو سے کرتا ہے، اس کا جواز بھی اپنے اندر رکھتا ہے۔ چناں چہ ہر تنقیدی دبستان کی بنیاد چند بنیادی سوالوں پر استوار ہوتی ہے: وہ ادب سے متعلق کس قسم کا 'علم' دیتا ہے؟ یہ 'علم' کن ذرائع، کن طریقوں سے حاصل کیا جاتا ہے؟ یہ ذرائع اور طریقے علم کے دیگر ذرائع اور طریقوں سے کتنے مختلف ہیں؟ وہ اپنے علم اور ذرائع کو کیوں کر ضروری اور اہم قرار دے سکتا ہے، جب کہ ان کا راست تعلق ادب سے نہ ہو؟ وہ ادب کی نئی اقدار کا تصور دیتا ہے، یا پہلے سے موجود اقدار کو برقرار رکھتا ہے، اور کیوں کر اپنے انتخاب اقدار کو جائز قرار دیتا ہے؟ بلاشبہ یہ فلسفیانہ سوالات ہیں، مگر یہی وہ سوالات ہیں جو ادب کے مطالعے کو مخصوص، منظّم اور اہدافی صورت دیتے ہیں۔ ادب کا مخصوص، منظّم اور اہدافی مطالعہ ہی کسی تنقیدی

دبستان کی پہچان ہوتا ہے۔

ماحولیاتی تنقید کی علمیات، دیگر تنقیدی دبستانوں کے تصورِ دنیا پر تنقید سے غذا حاصل کرتی ہے۔ یعنی ادب سے متعلق ایسا 'علم' دیتی ہے جو دوسرے نظریات میں چھوٹ گیا ہے، یا ان نظریات کی علمیات میں جگہ نہیں پا سکا؛ ماحولیاتی تنقید اسے پہلے اجاگر کرتی ہے، پھر اسے اپنی علمیات کا حصہ بناتی ہے۔ اس طرح وہ اچانک، کسی حادثے کے نتیجے میں یا کسی مفکر کو معاً سوجھنے والے نظریے کی پیداوار نہیں، بلکہ معاصر تنقیدی نظریات کی خالی جگہوں کو پُر کرنے والا نظریہ بننے کا امکان رکھتی ہے۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں بیان ہوا: تاریخی ،نفسیاتی ، مارکسی ،ساختیاتی ، مابعد جدید تنقید جیسے دبستانوں میں دنیا سے مراد 'سماجی اور نفسی دنیا' ہے۔ یہ سب نظریات ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے جس انسانی تجربے کا تجزیہ، تحسین تعبیر اور تعین قدر کرتے ہیں، وہ 'زبان، معاشرہ، تاریخ، سیاست، معیشت، شعور و لاشعور' جیسے عناصر سے مرکب ہوتا ہے۔ ماحولیاتی تنقید اس تصورِ دنیا اور انسانی تجربے کی اس تعبیر پر سوال قائم کرتی ہے۔ اس کا مئوقف ہے کہ یہ تصورِ دنیا سراسر بشر مرکزیت (Anthropocentrism) کا حامل ہے۔ یعنی انسان ہی اس عالم کا مرکز تشکیل دیتا ہے، انسانی تجربہ اور انسانی اقدار ہی مطلق ہیں۔ انسان (یعنی سماجی و ذہنی وجود) سے ماورا ہستی اور انسان سے مختلف مخلوقات کی گنجائش بشر مرکزیت نظریے میں نہیں ہے۔ اس کی دو صورتوں میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ نظری اور اطلاقی۔ نظری طور پر یہ سمجھنا کہ اس کائنات کا مرکزی اصول انسان، اس کا وجود، اس کی عقل اور اس کا تجربہ ہے، اور اس نظریے کا اطلاق کرنا۔ یعنی سماجی سرگرمیوں کی تشکیل اس طور کرنا کہ خدا اور اس کی نباتاتی و حیوانی مخلوقات کے ساتھ بیگانگی و اجنبیت کا رشتہ قائم کیا جائے، خصوصاً مخلوقات کو خالص انسانی مقاصد کے لیے بروے کار لایا جائے؛ انھیں مخلوق کی بجائے شے سمجھا جائے، اور شے ہی کی طرح اس کی قدر کا تعین کیا جائے۔

اس مقام پر یہ واضح کرنا بے محل نہیں ہوگا کہ بشر مرکزیت بہ ظاہر تکبر آمیز برتری کا حامل نظریہ ہے، مگر حقیقتاً اس کی بنیاد انسانی عقلی تفاخر پر نہیں ہے، نہ طاقت ایجاد کرنے کے ناقابل یقین طریقوں کے گھمنڈ پر ہے۔ خود کو مرکز سمجھنے کی وجوہ انسانی فطرت اور تہذیب کے ارتقا میں موجود تھیں، جنھیں جدید مغربی تہذیب نے بہ طور خاص اہمیت دی۔ ساری گڑ بڑ اپنی مرکزیت کو ایک استبدادی طریقے میں بدلنے سے ہوئی، جس کے سماجی و تاریخی اسباب ہیں۔

بشر مرکزیت کی اصطلاح ۱۸۶۰ء کی دہائی میں اس وقت وضع ہوئی، جب ڈارون کے نظریہ ارتقا پر بحث شروع ہوئی اور یہ سمجھنے کی کوشش ہوئی کہ ارتقا کے نظریے کے انسانی مضمرات کیا ہیں۱؟ ارتقائی عمل نے انسان کو دوسری مخلوقات کے مقابلے میں کس طرح کی عظمت اور اختیار دیا ہے؟ مگر حقیقت یہ ہے کہ بشر مرکزیت پر مبنی رویے کے بعض خصائص انسانی تہذیب کے ابتدائی زمانوں سے چلے آتے ہیں۔ خاص طور پر اس زمانے سے جب انسان نے شکار کرنا شروع کیا۔ ابتداً انسان جانوروں سمیت تمام جانداروں کو اپنی برادری کا حصہ خیال کرتا تھا؛ اس کی یادداشت بچوں میں اب بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ جب اس نے جانوروں کا شکار شروع کیا تو گویا اپنی بقا، اپنی خواہش،

اپنی بھوک، نیز دوسروں کی زندگیوں پر اپنے اختیار و طاقت کو اوّلیت دی۔ جانداروں کی برادری میں اپنی مرکزیت قائم کی، لیکن اس کی ایک قیمت تھی۔ کیرن آرمسٹرانگ نے لکھا ہے:

> ماہرین بشریات اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جدید مقامی لوگ اکثر جانوروں یا پرندوں کا ذکر خود اپنی طرح اور اپنے درجے کے ''لوگوں'' کے طور پر کرتے ہیں۔ وہ ایسی کہانیاں بیان کرتے ہیں جن میں انسان جانور بن جائے اور جانور انسانوں میں بدل جاتے ہیں، ایک جانور کا قتل اپنے دوست کا قتل سمجھا جاتا، اس لیے قبائلی لوگ اپنی کامیاب شکاری مہم کے بعد اکثر احساس جرم میں مبتلا ہو جاتے۔ چوں کہ شکار ایک مقدس سرگرمی ہے اور اس سے شدید نوعیت کا اضطراب وابستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے متبرک رسم کے تکلفات سے آراستہ کیا گیا اور رسومات اور ممنوعات (Taboos) کا پابند بنا دیا گیا۔ شکار پر روانہ ہونے سے پہلے، ایک شکاری کے لیے لازم تھا کہ وہ جنسی عمل سے پرہیز کرے اور خود پر عبادتی پاکیزگی کی حالت طاری رکھے۔ جانور کو مارنے کے بعد اس کا گوشت ہڈیوں سے الگ کر دیا جاتا اور اس کے ڈھانچے، کھوپڑی اور کھال کو احتیاط کے ساتھ پھیلا دیا جاتا جو دراصل جانور کی تشکیل نو اور حیات تازہ کی کوشش ہوتی ۲۔

اس کے بعد انسان کی جدوجہد بس یہ تھی کہ اس احساس جرم سے چھٹکارا کیسے پایا جائے۔ جانوروں کے گوشت کی ترغیب پر وہ قابو نہ پا سکا، مگر اس سے وابستہ جرم کے احساس پر غالب آنے کا طریقہ اس نے دریافت کر لیا۔ یہ طریقہ اس وقت انسان کے ہاتھ آیا، جب اس نے اپنے منطقی ذہن کو کام میں لانا شروع کیا۔ منطقی ذہن کے پاس ہر سوال کا جواب گھڑنے اور اپنے ہر اس 'فطری' احساس سے چھٹکارا پانے کی صلاحیت ہے جو انسان کو پریشان کر سکتا ہے۔ یہ بات حیرت انگیز نہیں کہ ہر مجرم اپنے منطقی ذہن سے اپنے جرم کا جواز گھڑ لیتا ہے اور خود کو احساس جرم کی اذیت سے محفوظ کر لیتا ہے۔ انسان کے اجتماعی منطقی ذہن نے جانوروں کے قتل سے وابستہ احساس جرم پر غالب آنے کے لیے خود کو اشرف المخلوقات سمجھنے کا نظریہ وضع کر لیا۔ مخالف عناصر پر غلبہ پانے کی ذہنی تدبیروں نے اسے جلد ہی اپنی آقائی حیثیت کا یقین بھی دلا دیا، جس سے انسان کے ہاتھ یہ اخلاقی جواز آ گیا کہ دوسری مخلوقات کو زیر کرنا، انھیں اپنی ملک اور شے سمجھنا، اور ان سے کسی بھی طرح کا سلوک کرنا روا ہے۔ اگرچہ جین مت جیسے مذاہب نے ہر جیو کو مقدس سمجھا مگر مجموعی طور پر انسانی تہذیب کا ارتقا جانوروں سمیت تمام مخلوقات کو اپنے تابع بنانے کی سمت ہوا ہے۔ چناں چہ رفتہ رفتہ جانوروں کے قتل اور فطرت کے دیگر مظاہر کی بربادی سے وابستہ احساس جرم باقی نہیں رہا۔ البتہ صنعتی عہد کے عروج کے زمانے میں یہ محسوس کیا جانے لگا کہ بشر مرکزیت کی نظری اور عملی صورتیں ہی فطرت

کی تباہی کا سبب ہیں۔ تاہم اس کی بنیاد اپنی بقا کے خوف پر تھی، نہ کہ دوسری مخلوقات سے ہمدردی کے سبب۔

یہاں ہمیں کچھ پرانی کتابیں یاد آتی ہیں، جن کا تعلق آج کی ماحولیاتی تنقید سے قائم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ اس حوالے سے اخوان الصفا قابل ذکر ہے۔ دسویں صدی کے ان رسائل میں یوں تو کئی فلسفیانہ و سائنسی مسائل ومشاہدات زیر بحث آئے ہیں، تاہم ایک بنیادی مسئلہ یہ پیش ہوا ہے کہ انسان خود کو کیوں برتر سمجھتا ہے اور اس بنا پر کیوں دوسری مخلوقات پر حکومت کرتا ہے؟ بہائم اور دوسرے جانور یہ استغاثہ قائم کرتے ہیں کہ انسانوں نے اپنے اشرف المخلوقات ہونے کے گھمنڈ میں ان سے جینے کا حق ہتھیا لیا ہے، انھیں غلام بنا لیا ہے، ان کی تحقیر کی ہے۔ وہ یہ سوال بھی کرتے ہیں کہ انسانوں کو یہ حق کس نے دیا؟ بیوراسب حکیم کی عدالت میں وہ اپنا مقدمہ پیش کرتے ہیں۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> جب اس پر ایک زمانہ گزرا۔ اللہ تعالیٰ نے حضرت آدم کو مٹی سے بنایا اور تمام روے زمین کا خلیفہ کیا۔ جب کہ آدمی بہتایت سے ہوئے، جنگل بیابان میں پھرنے لگے۔ پھر تو ہم غریبوں پر دست ستم دراز کیا۔ گھوڑے، گدھے، خچر، بیل، اونٹ پکڑ پکڑ کر خدمت لینے لگے اور وہ مصیبتیں کہ ہمارے باپ دادا کے بھی دیکھنے میں نہ آئی تھیں، بزور وتعدی وقوع میں لائے۔ کیا کریں؟ ہم لاچار ہو کر جنگل وصحرا میں بھاگے۔ پھر بھی ان صاحبوں نے پیچھا نہ چھوڑا۔ کن کن حیلوں سے پھندے اور جال لے کر در پے ہوئے۔ اگر دو چار تھکے ماندے کہیں ہاتھ لگ گئے، ان کا احوال نہ پوچھیے کہ باندھ چھاند کے لے آتے ہیں اور کیا کیا دکھ دیتے ہیں۔ علاوہ اس کے ذبح کرنا، پوست کھینچنا، ہڈیوں کو توڑنا، رگوں کو نکالنا، پیٹ چاک کرنا، پر اکھاڑنا، سیخ میں پرونا، آگ میں جلانا، بھون کر کھانا ان کا کام ہے۔ ساتھ اس کے یہ کہ پھر بھی راضی نہیں۔ یہی دعویٰ ہے کہ ہم مالک یہ غلام ہیں۔ جو ان میں سے بھاگا، گنہگار ہوا۔[۳۱]

انسان ان سوالوں کے جواب میں اپنی عقلی برتری کو پیش کرتے ہیں، مگر اس جواب کو جانور للکارتے ہیں۔ بہ ہر کیف جانوروں کی طرف سے انسانی زبان میں پیش کیے گئے یہ سوالات، اس احساس جرم کے پیداوار معلوم ہوتے ہیں، جس کا اوّل اوّل تجربہ انسان کو شکار کے زمانے میں یا جانوروں کی قربانی کے دوران میں ہوا۔ ان رسائل میں انسانوں کی طرف سے دیے گئے جوابات پڑھیں تو صاف محسوس ہوتا کہ انسان اپنے احساس جرم پر قابو پانے یعنی اپنی عقلی برتری کے لیے نئی نئی دلیلیں پیش کر رہا ہے، کچھ منطقی اور کچھ مذہب سے ماخوذ۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جانوروں کے پاس انسان کی ہر دلیل کا ردّ موجود ہے۔ مثلاً مکھی کہتی ہے ''آدمی گمان کرتا ہے کہ ہم بہت علوم اور تدبیریں جانتے ہیں جس کے سبب ہم مالک اور حیوان ہمارے غلام ہیں۔ اگر آدمی فکر وتامل کریں تو معلوم ہو کہ ہم

اپنے امور میں کس طور انتظام و بندوبست کرتے ہیں۔ دانائی و فکر میں ان سے غالب ہیں...اگر چیونٹی کے احوال پر آدمی نگاہ کرے کہ باوجود چھوٹے جسم کے کیوں کر زمین کے نیچے طرح طرح مکان پیچ دار بناتی ہیں، کیسی ہی سیلابی ہو پانی ان میں ہرگز نہیں جاتا''۔ حقیقت یہ ہے کہ جانوروں کو غلام بنانا اور فطرت کو تسخیر کرنا ،استعمار کاری (colonization) کا عمل تھا۔ ماحولیاتی تنقید، ماحول کی استعمار کاری کے خلاف استغاثہ کہی جاسکتی ہے۔

ماحولیاتی تنقید کا سیاق، معاصر تنقیدی نظریات پر تنقید سے وسیع ہوتا جاتا ہے، اور فلسفیانہ رخ اختیار کرتا ہے۔ ماحولیاتی تنقید، انسانی تجربے کا ایک نیا تصور متعارف کرواتی ہے۔ یہ کہ انسانی تجربہ، انسانی ثقافت میں جڑیں رکھتا ہے، اور انسانی ثقافت سماجی دنیا کے ساتھ ساتھ طبیعی دنیا سے بھی وابستہ ہے؛ طبیعی دنیا کو متاثر کرتی ہے اور اس سے متاثر ہوتی ہے۔''ایک تنقیدی مؤقف کے طور پر اس کا ایک قدم ادب میں اور دوسرا زمین پر ہے، اور ایک نظری کلامیے کے طور پر وہ انسانی اور نا انسانی دنیا کے درمیان رابطہ استوار کرتی ہے''۴۔ گویا ماحولیاتی تنقید محض یہ نہیں دیکھتی کہ کسی ادب پارے میں پیڑ، پرندے، پھول، جانور، بادل، صحرا، دریا اور سمندر وغیرہ کی ترجمانی کس ڈھب سے کی گئی ہے، بلکہ وہ ادب میں ظاہر ہونے والے اس تجربے کا تجزیہ اور تعبیر کرتی ہے، جو سماجی و نفسی و طبیعی منطقوں سے وجود پذیر ہوتا ہے۔

اصل یہ ہے کہ ماحولیاتی تنقید تین رخ اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ ادب کے اصول وہی ہیں جو ماحولیات (اکالوجی) کے ہیں۔ دوم یہ کہ انسانی ثقافت اور طبیعی دنیا میں مغائرت نہیں۔ سوم یہ کہ انسان نے طبیعی دنیا کو تسخیر کرنے کے جنون میں اسے برباد کر دیا ہے اور خود اپنی بقا کو خطرات سے دوچار کر دیا ہے۔

ماحولیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ ''ہر شے دوسری شے سے جڑی ہے''۔ ماحولیاتی تنقید کے اوّلین نقاد ولیم رئیکرٹ نے اس تصور کا اطلاق ادب پر کیا، اور ادب کی 'ماحولیاتی شعریات' دریافت کرنے کی سعی کی۔ جس طرح ماحول میں کوئی چیز دوسری چیز سے الگ نہیں، اسی طرح 'ادب کے ماحول' میں کوئی متن، کوئی ادبی واقعہ، ادب کی تخلیق میں حصہ لینے والے عوامل (تاریخی، سوانحی، سماجی، سیاسی)، ادب کی تخلیق کا عمل انجام دینے والے ذرائع (زبان، صنف کی رسمیات)، ادب خلق کرنے والے اور سمجھنے والے کردار (مصنف، قاری) ایک دوسرے سے جڑے ہیں؛ ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے ہیں، اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ لہٰذا ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں ہیئتی تنقید کا یہ دعویٰ کہ 'ادب ایک خود مختار اکائی ہے' محل نظر ہے۔ دوسری طرف ماحولیاتی تنقید کا مذکورہ مفروضہ بہ ظاہر ساختیاتی تنقید کے اس مفروضے کے مماثل محسوس ہوتا ہے کہ 'ادب رشتوں کا نظام' ہے، لیکن ایک بنیادی فرق ملحوظ رکھنا چاہیے۔ ماحولیاتی تنقید، ساختیات کے مقابلے میں رشتوں کے نظام کا وسیع تصور رکھتی ہے۔ ساختیات میں متن، ثقافتی رشتوں کے نظام سے عبارت ہے، جب کہ ماحولیاتی تنقید میں یہ رشتے ثقافت و طبیعی دنیا دونوں کو محیط ہیں۔ اس مقام پر ماحولیاتی تنقید ایک فلسفیانہ چیلنج سے دوچار ہوتی ہے۔ ساختیات ثقافتی حقیقت کو زبان کے اندر لکھا گیا خیال کرتی ہے؛ یعنی زبان، حقیقت کی مصنف ہے۔ اس کا ٹھیک ٹھیک مطلب یہ ہے کہ ادب

میں ہم جس سماجی و نفسی حقیقت سے دوچار ہوتے ہیں، وہ خود اپنے آپ میں قائم نہیں ہوتی، بلکہ وہ زبان اور صنف کی رسمیات کی 'پیداوار' ہوتی ہے۔ زبان سے باہر اور زبان سے ورا جس حقیقت کا تصور کیا جاتا ہے، اس کا علم بھی 'زبان' کے ذریعے ہوتا ہے۔ اگر یہ درست ہے تو پھر ماحولیاتی تنقید جس ثقافتی و طبیعی حقیقت کو سمجھنے کی سعی کرتی ہے، اس تک بھی ہم زبان ہی کے ذریعے رسائی حاصل کرتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید کے لیے فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ وہ کس طرح طبیعی حقیقت کو سماجی حقیقت میں تبدیل ہونے سے بچائے؟ یعنی تخلیقی تجربے کو محض لسانی، سماجی و ثقافتی کے بجائے 'فطری' باور کرائے؟

اس چیلنج کا بالواسطہ حل ہمیں ولیم رئیکرٹ دینے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ ادب کو (طبیعیات کے قانون حرارت کے مطابق) محفوظ توانائی کا ذخیرہ خیال کرتا ہے۔ گویا باغ و بہار، دیوان غالب، شب رفتہ، ٹوبہ ٹیک سنگھ، آگ کا دریا، بستی، بہاؤ، اداس نسلیں، کئی چاند تھے سر آسماں 'محفوظ توانائی کا ذخیرہ' ہیں۔ یہ توانائی بہتی رہتی ہے، منتقل ہوتی رہتی ہے، نئے سرے سے خلق ہوتی رہتی ہے، لیکن کبھی ختم نہیں ہوتی۔ یعنی جیسے جیسے یہ متن پڑھے جاتے ہیں، تعبیر کیے جاتے ہیں، ان میں مضمر احساس و معنی کی لو قاری کے ذہن میں منتقل ہوتی ہے، وہاں سے قاری کے تاثر و تعبیر و تحریر میں نئے سرے سے خلق ہوتی ہے، اور بین المتونی اصول کے مطابق دیگر متون میں منقلب ہوتی ہے۔ توانائی کے اس مسلسل انتقال و تقلیب کے باوجود، ان کتابوں کے متون میں مضمر و محفوظ توانائی کبھی ختم نہیں ہوتی۔ گویا جو کچھ فطرت میں ہے، وہی کچھ ثقافت میں ہے۔ دونوں میں وہ مغائرت موجود نہیں، جس کا جدید عہد میں اس قدر چرچا کیا گیا ہے۔ لیکن کیا واقعی ادبی متن اسی طرح کی کبھی ختم نہ ہونے والی توانائی کا حامل ہے جو فطرت میں موجود ہے؟ بہ ظاہر رئیکرٹ کی یہ توجیہہ خیال انگیز ہے، اور ادبی تاریخ کی رو سے کچھ غلط بھی محسوس نہیں ہوتی، مگر اس میں ایک بنیادی فرق کا خیال نہیں رکھا گیا: تخلیقی تجربے اور قرأت کا فرق۔ ادب کی قرأت کے حوالے سے تو یہ خیال درست ہے کہ جیسے جیسے ایک ادب پارہ پڑھا جاتا ہے، اس کے معانی نئے سرے سے خلق ہوتے جاتے ہیں، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہوسکتا ہے۔ لیکن ان معانی کا ماخذ فطرت ہو، یہ ضروری نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ جن ادب پاروں کو سب زمانوں میں پڑھا جاتا ہو، وہ بشر مرکزیت کے تصور کے حامل ہوں؛ ان میں جن معانی کو پیش کیا گیا ہو، وہ فطرت کی تسخیر، فطرت کے تصرف اور انسان کی عقلی برتری کے حامل ہوں۔ نیز بشر مرکزیت میں یقین ہی ان ادب پاروں کے مسلسل پڑھے جانے کا باعث ہو۔

تخلیقی تجربے میں فطرت کیسے شامل ہو؟ جدید اور اب مابعد جدید عہد کے انسان کے لیے بھی اہم ترین سوال ہے۔ قدیم اساطیری عہد کے بعد سے انسان فطرت سے دوئی محسوس کرتا چلا آرہا ہے۔ اب وہ فطرت کی طرف پلٹنے کا خواب دیکھ سکتا ہے؛ اس سے ہمدردی اور اس سے آگے بڑھ کر ہم دلی محسوس کرسکتا ہے؛ فطرت کی بقا کو اپنی بقا سے مشروط تصور کرکے اس کے لیے باقاعدہ کوششیں کرسکتا ہے، مگر اپنے عمومی ادراک اور تخلیقی تجربے میں فطرت کو ایک لازمی جز کے طور پر شامل کرے، یہ محال ہے۔ یہاں تک کہ خود اس کی اپنی فطرت یعنی اپنی نفسی و طبیعی وجبلی

کیفیات بھی خالص 'فطری' نہیں رہیں؛ ان میں ثقافت، زبان، تصورات، اقدار وغیرہ دخیل ہوتے ہیں۔ ایک پرا نے استعارے کی مدد سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فطرت کی جنت سے نکلنے کے بعد واپس اس میں جانا ممکن نہیں۔ اس راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ زبان ہے، جس کا ارتقا خالص سماجی و ثقافتی رخ پر ہوا ہے۔ آواز فطری ہے، مگر اس کے مرکبات سے بننے والے الفاظ 'مصنوعی، من مانے اور ثقافتی' ہیں۔ مثلاً فطرت کے ساتھ تعلق کا سب سے بڑا اظہار لمس کے ذریعے ہوتا ہے، لیکن اس لمس کا بیان فطری نہیں رہ جاتا، اور اسی اظہار میں 'فطری لمس' کہیں پیچھے رہ جاتا ہے، اور لمس سے متعلق ثقافتی قدر یا سماجی رائے ظاہر ہوتی ہے۔ لہٰذا ماحولیاتی تنقید ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے، ادب میں فطرت کے اظہارات کی مختلف صورتیں دیکھ سکتی ہے۔ یعنی فطرت کی طرف پلٹنے کی آرزو، اس سے ہمدردی و ہم دلی، اور اس کی بقا کی سعی و خواہش۔ یہ سب بھی زبان کے خاص طرح کے استعمال سے ممکن ہوتا ہے۔ چوں کہ انسانی زبان مصنوعی ہے، یعنی 'ثقافتی مصنوع' ہے، اس لیے اس میں غیر معمولی لچک ہے۔ کوئی لفظ اپنے لغوی اور بنیادی معنی تک محدود نہیں رہتا؛ وہ مسلسل مجاز و استعارہ و علامت کی طرف کھنچتا ہے۔ انسان کے نئے، انوکھے اور مشکل تصورات کے بیان کے لیے زبان کی یہ لچک جہاں مفید ہے، وہاں فطرت کو پیش کرنے کے سلسلے میں ایک رکاوٹ ہے۔ فطرت کو اس کی اصلی شکل میں پیش کرنے کی کوشش، اسے علامت بنا دیتی ہے۔ دریا وقت کی، سمندر ابدیت کی، تیز ہوا بربادی کی، بہار خوشی کی، خزاں موت اور حیات تازہ کی، درخت زندگی کی، شیر بہادری کی، الو بے وقوفی یا ذہانت کی، لومڑی چالاکی کی، پھول لمحاتی مسرت و حسن کی علامت بنتے ہیں۔ یعنی انسان کی نفسی و عقلی و تخیلی و سماجی زندگی، فطرت کی اصلی زندگی پر غالب آجاتی ہے۔ اس ضمن میں مجید امجد کی مشہور نظم 'توسیع شہر' اہم مثال ہے، جس میں فطرت سے ہم دلی محسوس کی گئی ہے، مگر دیکھیے کہ کس طرح اس نظم کی زبان اپنی اصل میں 'سماجی و نفسی' ہے، نہ کہ فطری۔

جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل جھڑتے پنجر چھٹتے برگ و بار
سہمی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار (۵)

بلاشبہ یہ نظم فطرت کی قیمت پر شہر کی توسیع پر زبردست احتجاج اور طنز کی غیر معمولی مثال ہے، مگر اس میں درختوں کو ایسے بہادر قرار دیا گیا ہے جنھیں بے وجہ قتل کر دیا گیا ہو اور جن کی لاشیں سر عام رکھ دی گئی ہوں۔ یعنی درختوں کی کٹنے پر جس ملال کا اظہار کیا گیا ہے، وہ مستعار ہے، سورماؤں کے بے دردی سے قتل کیے جانے سے۔ یہ نظم جس تجربے سے ظہور کرتی ہے، اس میں جوان، بہادر انسانوں کا بے وجہ قتل ایک المیے کی صورت موجود ہے؛ جس ترحم و ہم دلی کے احساسات اس انسانی المیے سے وابستہ ہیں، انھی کو درختوں کے کاٹے جانے کی طرف پھیرا گیا ہے۔ یوں تخلیقی تجربے کے مرکز میں 'بشر مرکزی تصور' ہی برقرار رہتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ فطرت سے ہم دلی کا تعلق قائم ہوتا

ہے، مگر یہ تعلق مشروط اور بالواسطہ ہے!

انتظار حسین کے افسانوں کی ماحولیاتی شعریات

انتظار حسین کے فکشن کو عام طور پر ہجرت، بے دخلی و معزولی، ناسٹلجیا کا حامل سمجھا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے افسانوں اور ناولوں کے یہ اہم موضوعات ہیں، مگر ان کے فکشن کا یہ پہلو تقریباً نظر انداز ہوا ہے کہ وہ اکیلے اردو افسانہ نگار ہیں جو سماجی و فطری دنیا کے رشتوں کی اہمیت، ان رشتوں کے ٹوٹ جانے، اور اس سے پیدا ہونے والے بحران کو پیش کرتے ہیں، اور اس سلسلے میں وہ عمومی، اساطیری، تاریخی اور سیاسی تناظرات کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ بہ ظاہر ان کے افسانوں کے دو زمرے بنتے ہیں: یعنی ایک زمرہ ہجرت و جلاوطنی کے حامل افسانوں پر مشتمل ہے اور دوسرے زمرے میں سماجی و طبیعی دنیا کی وحدت پر مبنی افسانے شامل ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا یہ دونوں زمرے ایک دوسرے سے قطعی مختلف اور متبائن ہیں؟ یعنی کیا پہلی قسم کے افسانے بشر مرکزیت کے اس تصور کے حامل ہیں، جن میں جنوبی ایشیائی جدید فرد کی جلاوطنی و ہجرت و ناسٹلجیا کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے، اور دوسری قسم کی کہانیوں میں انسانوں کے ساتھ ساتھ پیڑ پودوں، جانوروں، پرندوں کی زندگیوں کو بیان کیا گیا ہے، اور اس طرح بشر مرکزیت کے اپنے ہی اختیار کردہ اصول سے انحراف کیا گیا ہے یا اس اصول کی پابندی سے پیدا ہونے والے اس تخیلی استبداد کا خاتمہ کیا گیا ہے جو حقیقت کو محض شخصی سماجی دائرے میں محدود کرتا ہے؟ اگر انتظار حسین کے افسانوں کو الگ الگ پڑھیں تو ان سوالوں کا جواب ہاں میں دیا جائے گا، لیکن اگر ان سب کو ملا کر پڑھا جائے تو محسوس ہوگا کہ دونوں طرح کے افسانوں کی شعریات ایک ہی ہے، اور وہ ہے ماحولیاتی شعریات۔ یہ کہ 'ہر شے دوسری سے جڑی ہے'۔ سماجی و ثقافتی دنیا سے ہجرت، فطرت سے جلاوطنی سے جدا نہیں ہے۔ جس بے دخلی و معزولی کو اپنی بستی سے جدائی کے بعد محسوس کیا گیا ہے، وہ فطرت سے جدائی کے نتیجے میں بھی ظاہر ہوئی ہے۔

انتظار حسین کے یہاں ماحول کا وہ روایتی مفہوم استعمال نہیں ہوا جو اردو شاعری و فکشن میں عموماً استعمال ہوتا ہے، یعنی سماجی ماحول، ایک خاص لمحے کی مخصوص مجموعی کیفیت۔

سائے کی طرح بھاگتے ماحول کے اندر
میں اپنے خیالوں کا جہاں ڈھونڈ رہا تھا
سحر انصاری

شادی مرگ کا ماحول بنا رہتا ہے
آپ آتے ہیں رلاتے ہیں چلے جاتے ہیں
عباس تابش

یہیں واضح کرنا مناسب ہوگا کہ زبان میں فطرت سے متعلق سیکڑوں الفاظ استعمال ہوتے ہیں، جنھیں فکشن و شاعری میں بھی برتا جاتا ہے۔ جیسے کلاسیکی غزل میں گلستاں اور اس کے جملہ متعلقات کثرت سے استعمال

ہوئے ہیں۔ جدید غزل میں پیڑ، صحرا، دریا، سمندر، پرندے بے تحاشا استعمال ہوتے ہیں، مگر انھیں یا تو استعارہ بنایا جاتا ہے، یا امیج یا علامت۔ تینوں صورتوں میں متن کے جو معنی قائم ہوتے ہیں، وہ اپنی اصل میں سماجی یا نفسی ہوتے ہیں، طبیعی نہیں۔ مثلاً احمد مشتاق کا مشہور شعر ہے:

یہ پانی خامشی سے بہ رہا ہے
اسے دیکھیں کہ اس میں ڈوب جائیں

اگر یہاں پانی سے مراد ندی یا دریا کا پانی ہی لیں تو شعر معمولی ہو جاتا ہے لیکن جب پانی کو وقت یا لاشعور کی علامت سمجھتے ہیں تو شعر کے معنی میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ دوسری طرف اگر شعر میں محض خاموش پانی کی تصویر ہوتی، اور اس پانی سے بہ حیثیت پانی لگاؤ محسوس ہوتا تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوتے کہ شعر کا موضوع فطرت کا اہم ترین مظہر ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر کا متکلم خاموش پانی کو دیکھ کر دو جذبی حالت محسوس کرتا ہے: حیرت اور خواہش مرگ۔ یوں پانی پیچھے رہ جاتا ہے اور متکلم کی پیچیدہ نفسی حالت نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہاں ہمیں نظیر، حفیظ اور خوشی محمد ناظر کی نظمیں بہ طور خاص یاد آتی ہیں، جن میں فطرت کے مناظر کی عمدہ عکاسی کی گئی ہے، اور انھیں علامت نہیں بنایا گیا۔ مگر ان کے ساتھ بھی مشکل یہ ہے کہ وہ نظمیں اکہری ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ زبان میں فطرت کو مجازی و علامتی معانی میں پیش کرنے کا رجحان زیادہ ہے، اور اسی بنا پر فن پاروں میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ بہت ہی کم ایسا ہوا ہے کہ محض فطرت کی تصویر کشی سے، متن میں گہرے معانی پیدا ہوئے ہیں؛ یعنی ایسے فن پارے کم کم ہیں جو فطرت کے بارے میں ہمارے ادارک، تصور، احساسات کو تازہ کریں، تبدیل کریں اور فطرت سے گہری سطح کی وابستگی کا احساس دلائیں۔ بہر کیف زیادہ تر لفظ ماحول، سماجی و نفسی مجموعی صورت حال کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں ماحول کا یہ روایتی مفہوم موجود نہیں۔ ان کے افسانوں میں ظاہر ہونے والے ماحول میں ہر شے دوسری شے سے جڑی ہے۔ آدمی دوسرے آدمی سے، سب آدمی بستی سے اور بستی، مٹی سے جڑی ہے۔ یعنی سب ایک دوسرے پر منحصر ہیں، ایک دوسرے کا آسرا ہیں، اور ایک دوسرے کی نمو اور زندگی میں شریک ہیں؛ ایک 'مکمل' اکالوجی' ہے؛ ایک (خواہ وہ کس قدر معمولی ہو) کے یہاں تبدیلی، سب پر اثر انداز ہوتی ہے، اور کوئی مجموعی تبدیلی سب کو اپنی لپیٹ میں لیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کا افسانوی تخیل اپنی اصل میں 'ماحولیاتی' ہے۔ خالص تنقیدی زبان میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کی افسانوں کی ساخت، گرامر یا Competence ماحولیاتی ہے... جہاں کوئی شے دوسری شے سے علیحدہ نہیں، جہاں کسی شے کا مفہوم خود اپنے آپ میں قائم نہیں ہوتا، بلکہ دوسری شے کے ساتھ رشتے کے نتیجے میں قائم ہوتا ہے، خواہ یہ مفہوم شے کی ہیئت کا ہو یا اس کے جوہر کا.... جب کہ ان افسانوں کے فطری و حیوانی کردار، ان کی کہانیاں، انسانوں سے ان کے بنتے بگڑتے تعلق کے واقعات، مذکورہ گرامر کی پرفارمنس ہیں۔

انتظار حسین کہتے ہیں کہ انھیں کتابوں سے زیادہ مخلوقات سے تعلق رہا ہے، اور جن چند کتابوں سے تعلق رہا ہے، انھیں بھی وہ مخلوقات میں شمار کرتے ہیں؛ زندہ محسوس کرنے اور مکالمہ کرنے، راستہ سجھانے والی۔ تمام

مخلوقات 'اجتماعی، باہم دیگر پیوست مگر مسلسل عمل تخلیق' میں منہمک ہوتی ہیں۔ یہی کچھ ان کے افسانے میں بھی رونما ہوتا ہے۔ مثلاً وہ افسانوی عمل کے لیے انجہاری کے گھریا کی تمثیل لاتے ہیں۔ شاید اسی لیے آصف فرخی نے انتظار حسین پر اپنی ضخیم کتاب کا انتساب اسی انجہاری کے نام کیا ہے۔

> افسانہ نگار کا میں جب بھی تصور کرتا ہوں تو میرے ذہن میں انجہاری ہی آتی ہے۔ گندھی ہوئی گیلی مٹی سے افسانے کی جزئیات کی طرح ذرہ ذرہ کر کے مٹی فراہم کرنا، دیوار کے کسی گوشے میں اس نفاست، احتیاط اور صبر سے پھیلانا گویا ایک ایک فقرے اور ایک ایک لفظ کو بنا سنوار کر نثر لکھی جا رہی ہے۔ کسی ہرے بھرے درخت کے سائے میں تنے ہوئے کسی مکڑی کے تار کو توڑ کر ایک سبز زندہ شے کو دبوچ کر لے اڑنا۔ اس سبز زندہ شے کو گھریا میں رکھ کر اس کا منھ بند کرنا اور پھر یہ انتظار کھینچنا کہ کب اس منھ بند گھریا سے ایک زندہ کردار، ایک نئی زندگی ابھرتی ہے۔ افسانہ نگاری اگر یہ نہیں تو پھر کیا ہے۔(۶)

انجہاری ایک چھوٹی سی مکھی ضرور ہے، معمولی ہرگز نہیں۔ یوں بھی ماحولیاتی نقطۂ نظر سے کوئی شے معمولی ہے نہ حقیر؛ وہ فطری ماحول کو برقرار رکھنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے، جسے ہم اپنے اشرف ہونے کے گھمنڈ میں سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ انتظار حسین نے انجہاری کی تمثیل اپنے اس تصورِ حقیقت کو واضح کرنے کے لیے منتخب کی ہے، جس میں مٹی بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اس تصورِ حقیقت کا پہلا رخ فلسفیانہ ہے۔ وہ مٹی کو آدمی کی اساس اور اس کے لیے ایک چکر قرار دیتے ہیں جس سے وہ کسی بھی رستے سے نہیں نکل پاتا؛ کوئی اپنے آپ سے نکل ہی کیسے سکتا ہے! نیز مٹی آدمی کے لیے حصار بنتی ہے۔ دوسرا رخ جمالیاتی و تخلیقی ہے۔ وہ انجہاری کو اس کی گھر بنانے کی تخلیقی صلاحیت کی بنا پر اہمیت دیتے ہیں۔ یعنی ایک چھوٹی سی مکھی، بڑی تخلیقی صلاحیت کی حامل ہے، وہی بڑی تخلیقی صلاحیت جس سے انتظار حسین بہ طور افسانہ نگار متعارف ہوئے۔ انتظار صاحب، انجہاری کو خراجِ تحسین پیش کرنے سے زیادہ، اس سے ایک گہرا تعلق دریافت کرتے ہیں۔ ان کے تصورِ حقیقت کا تیسرا رخ تمثیلی کہا جا سکتا ہے۔ وہ انجہاری کی گھریا اور اس گھر میں ایک لاشعوری تعلق محسوس کرتے ہیں، جس کی بازیافت ان کا افسانہ کرتا ہے۔ جب وہ افسانہ لکھنے کے عمل کو گھر بنانے کی تمثیل بناتے ہیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک کھوئی ہوئی شے کی جستجو کر رہے ہیں۔ نیز گھر وہ ہے جہاں ہر شے ایک دوسرے سے جڑی ہوتی ہے۔ وہی ماحولیاتی شعریات!

انتظار حسین کہتے ہیں کہ افسانہ اسی مٹی سے اگتا ہے۔ مٹی کی جتنی تکریم، مٹی کو تمثیل بنانے، مٹی کو استعارہ بنانے اور اس کی مدد سے افسانے کی شعریات واضح کرنے کی بصیرت جیسی انتظار حسین کے یہاں ہے، شاید ہی کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں ہو۔ اس کے ساتھ یہ بھی درست ہے کہ مٹی سے جدائی کا جیسا کرب انتظار حسین کے یہاں ہے، کسی اور کے یہاں ہو، مشکل ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ اپنی مٹی سے ہجرت ہی نے انھیں اس مٹی کے زیادہ

قریب کیا ہے، اور اس کے اسرار دریافت کرنے کی تحریک دی ہے۔ یہاں تک کہ ان کے افسانوں میں گھر کا جو تصور ظاہر ہوا ہے، وہ محض انسانی نفوس سے عبارت نہیں، بلکہ اس میں درخت، پرندے، جانور بھی شامل ہیں۔ یوں تو ہر افسانہ نگار کے یہاں جب ماحول کا ذکر آتا ہے تو چند سطریں گھر، گلیوں، بازاروں، مسجدوں مندروں کی منظر کشی پر ہوتی ہیں تو دو ایک سطریں درختوں پرندوں کے لیے گھسیٹ دی جاتی ہیں، لیکن انھیں پڑھتے ہوئے صاف محسوس ہوتا ہے کہ انسانی ماحول میں فطرت شے کا درجہ رکھتی ہے، جو کبھی آرائشی محسوس ہوتی ہے، کبھی ایک اتفاقی وجود تو کبھی انسانی احساسات کی محض ترجمان، بانی کے اس شعر کے مصداق:

اداس شام کی یادوں بھری سلگتی ہوا
ہمیں پھر آج پرانے دیار لے آئی

جب کہ انتظار حسین کے یہاں آدمی، پرندے، جانور، درخت ایک ہی گھر کے 'افراد' ہیں۔ مثلاً ان کے افسانوں: 'اجنبی پرندے'، 'ہم نوالہ' اور 'مانوس اجنبی' میں چڑیوں، کبوتروں، گلہریوں کے ہونے ہی سے گھر مکمل ہوتا ہے۔ ان کی حیثیت گھر میں آرائشی نہیں، لازمی ہے۔ انتظار حسین سے یہ بات مخفی نہیں تھی کہ وہ گھر کا یہ تصور اس جدید عہد میں پیش کر رہے تھے، جس کی نمود ہی فطرت کی تسخیر اور فطرت سے بیگانگی پر ہوئی ہے۔ جدید عہد کے انسان کی بہترین عقلی و تخلیقی صلاحیتیں یا تو سماجی وقومی الجھنوں کو سمجھنے میں صرف ہوتی ہیں یا لاشعوری گرہیں کھولنے میں۔ دونوں صورتوں میں وہ خود ہی کو اپنا موضوع ومعروض بناتا ہے؛ اس کی فکر ایک ایسا آئینہ میں جس میں ہر شے خود اسی کا عکس بن جاتی ہے۔ فطرت مجموعی طور پر اس کے لیے ایک 'غیر' ہے؛ اس سے وہ اجنبی ہے، بیگانگی میں مبتلا ہے، اور اس کے لیے ہمدردی وموانست کے جذبات سے خالی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ انتظار حسین جدید عہد کے اس سیاق ہی میں گھر کا مذکورہ تصور پیش کرتے ہیں۔

اس ضمن میں ان کے افسانے چار قسموں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ اوّل وہ جن میں کچھ کردار گھریلو زندگی بسر کرتے ہوئے، پرندوں سے اپنے تعلق کی بازیافت کرتے ہیں؛ ان کی موجودگی میں وہی خوشی محسوس کرتے ہیں جو دوستوں اور اہل خانہ کی صحبت میں ملتی ہے، اور ان کی کمی اسی طرح محسوس کرتے ہیں جیسے اپنوں کے کھو جانے پر محسوس کی جاتی ہے۔ واضح رہے کہ یہ پرندے نہ تو انسانی کرداروں کی علامت ہیں، نہ کسی انسانی جذبے کی، نہ کسی انسان کا متبادل ومترادف۔ اس ضمن میں ان کے افسانوں: 'اجنبی پرندے' اور 'ہم نوالہ' کا ذکر مناسب ہے۔ 'ہم نوالہ' کے پرندے جب آندھی اور بارش کی نذر ہو جاتے ہیں تو افسانے کا مرکزی کردار سوگوار خالی پن محسوس کرتا ہے۔

> ...میں نے محسوس کیا کہ کنگنی سے چوں چوں کی آواز آئی نہ پروں کی پھڑ پھڑاہٹ سنائی دی۔ میں نے بہت بے دلی سے کھانا کھایا۔ بس پھر جیسے رات کے میرے کھانے سے لذت جاتی رہی ہو۔ پھر یہ بھی لازم نہیں رہا کہ ضرور گھر آ کر ہی کھانا کھاؤں۔ (۷)

اس میں شک نہیں کہ اس 'سوگوار خالی پن' میں انسانی روح کو ویران کر دینے والی کیفیت نہیں، جسے اپنی محبوب ہستی سے دائمی جدائی یا کسی عظیم آدرش میں بری طرح ناکام ہونے کے بعد محسوس کیا جاتا ہے، لیکن اس میں زندگی کی ایک فطری ترتیب کے بکھرنے اور اس کا دھیما دھیما دکھ ضرور موجود ہے۔

دوسری قسم کے افسانے وہ ہیں، جن میں فطرت کے قدیم اساطیری آرکی ٹائپ ظاہر ہوئے ہیں۔ قدیم انسان نے فطرت کے دو روپ دیکھے: مہرباں اور غضب ناک۔ چناں چہ ایک طرف ارضی مادر مہرباں کا آرکی ٹائپ تشکیل پایا اور دوسری طرف کالی کا آرکی ٹائپ۔ انتظار حسین کے یہاں دونوں آرکی ٹائپ ملتے ہیں۔ مثلاً افسانہ 'دھوپ' کا کبیری کردار اپنی محبوبہ کے انتظار میں ایک باغ میں بیٹھا ہے کہ وہ اسی دوران میں دریافت کرتا ہے کہ جاڑوں کی دھوپ ایک مہرباں ہستی ہے۔ انتظار حسین اس افسانے میں مادر مہرباں کے آرکی ٹائپ میں دلھن کا امیج شامل کرتے ہیں۔ ژنگ نے بھی مادر عظمٰی کے آرکی ٹائپ میں جہاں پرورش کرنے والی ہستی کا تصور شامل کیا، وہیں رنگ رلیوں کا پہلو (orgiastic) بھی شامل کیا۔ دیکھیے کس طرح یہ دونوں خصوصیات اس اقتباس میں قطعاً لاشعوری طور پر ظاہر ہوئی ہیں!

> جی ہاں، دھوپ، جاڑوں کا پھل، بہت ہی اچھا لگتا ہے۔ بس جی چاہتا ہے کہ جاڑوں کی دوپہر ہو، دھوپ ہو، چاروں طرف دھوپ ہی دھوپ، میں دھوپ میں نہا جاؤں اور سو جاؤں اور پھر کوئی دھوپ پری آئے اور آہستہ سے اپنی انگوٹھی میری انگلی میں پہنا کر چلی جائے، اور جب میں جاگوں تو حیرت سے اپنی انگلی دیکھوں اور سوچوں کہ انگوٹھی کس نے پہنائی مگر.....(۸)

افسانہ 'چیلیں' فطرت کے غضب ناک روپ کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس افسانے کا کبیری کردار ٹرائے کا ایناس ہے۔ وہ جب اپنے قافلے کے ساتھ جب ایک جزیرے پر اترتا ہے تو زمین اور فطرت کے ساتھ انسان کے اوّلین تعلق کا تجربہ کرتا ہے۔ ''ان کے حساب زمین نے اس مبارک گھڑی میں نیا نیا جنم لیا تھا اور انھوں نے نیا نیا اس پر قدم رکھا تھا.....جی چاہ رہا تھا بس چلتے رہیں''۔ وہ ٹرائے سے نکلے تھے، ٹرائے ان کی یادوں میں تھا اور اسی سے غضب ہوا۔ وہ اس جگہ اپنی یادوں میں بسے ٹرائے کو بسانے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے تو وہ پھل کھا کر خوش ہوتے ہیں، اور سمجھتے ہیں گویا جنت میں ہیں۔ واقعی وہ جنت میں تھے، مگر یہ افسانہ بتاتا ہے آدمی فطرت کی جنت سے زیادہ اپنی تمدنی جنت میں رہنا چاہتا ہے جس کی تخلیق، فطرت کو اپنے مقاصد اور آرزوؤں کے مطابق ڈھالنے سے ہوئی ہے۔ وہ جلد ہی فطرت کے پھلوں سے اکتا جاتے ہیں۔ انھیں ٹرائے کے کھانے اور ان کی لذت یاد آتی ہے تو شکار کے گوشت کی آرزو کرتے ہیں۔ جوں ہی وہ شکار کے گوشت سے کھانے تیار کرتے ہیں اور کھانے کے لیے جمع ہوتے ہیں تو چیلیں آتی ہیں اور وہ سب چھین کے لے جاتی ہیں۔ بڑے بڑے سورماؤں کی ایک نہیں چلتی۔

> چیلیں کالے بادلوں کی طرح امنڈ گھمنڈ کر آئیں اور دفعتاً پہرے داروں کو لہو

لہان کر دیا اور پہرے داروں کے اوسان ایسے خطا ہوئے کہ چلوں جڑے
ہوئے تیر جڑے رہ گئے، اور تلواریں جس طرح کھنچی تھیں، اسی طرح کھنچی رہ
گئیں، پھر وہ چیلیں کھانے پر ٹوٹ پڑیں۔ کھایا، اوندھایا اور اڑ گئیں۔(۹)

آدمی کو بے بس کر دینے والی یہ چیلیں غضب ناک فطرت کا آرکی ٹائپ ہیں۔ افسانے میں ان کے چہرے آدمیوں جیسے دکھائے گئے ہیں۔ غضب ناک فطرت کے آرکی ٹائپ کی دو قسمیں ہو سکتی ہیں۔ ایک وہ جن کا نقش انسان کے لاشعور میں طوفانوں، سیلابوں، زلزلوں سے سے آنے والے تباہی کے نتیجے میں بیٹھا۔ دوسرا وہ ہے، جو فطرت اور آدمی کے تعلق میں بگاڑ کا پیدا کردہ ہے۔ پہلا آرکی ٹائپ نسبتاً سادہ ہے، اور اس کی تہ میں مہیب فطرت کے مقابل اپنی بے بسی اور ضرب پذیری کا صدیوں کا تجربہ موجود ہے، جب کہ دوسرا آرکی ٹائپ پیچیدہ ہے۔ انسانی چہروں والی چیلوں کا شمار دوسری قسم کے آرکی ٹائپ میں کیا جا سکتا ہے۔ اس میں فطرت کا غضب اور آدمی کی ہوس اور احساس جرم مجسم ہو گئے ہیں۔ اسی بنا پر چیلوں کے چہرے آدمیوں کے ہیں۔ یہ فطرت و آدمی کے تعلق کے بگاڑ کا مظہر بھی ہے، اور ایک ایسی غضب ناکی کا حامل بھی ہے کہ اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ چیل کو مارنا آدمی کے لیے مشکل نہیں، مگر اپنے اس احساس جرم پر قابو پانا آسان نہیں جو ہوس پرستانہ انداز میں فطرت کو مسخ کرنے کے جرم کے بعد جنم لیتا ہے۔

ٹرائے کے لوگ نہ واپس جا سکتے ہیں نہ وہاں ایک نیا ٹرائے آباد کر پاتے ہیں۔ وہ درمیان میں معلق ہیں۔ اس افسانے میں جدید انسان کی اس سب سے بڑی الجھن کو پیش کیا گیا ہے کہ وہ نہ تو فطرت کے ساتھ اپنے قدیمی تعلق کو برقرار رکھ سکتا ہے، نہ پرسکون تمدنی زندگی جی سکتا ہے!

غضب ناک فطرت کے آرکی ٹائپ کا اشارتاً ذکر 'بن لکھی رزمیہ' میں بھی ملتا ہے۔ ''زمین کیسے سکڑ جاتی ہے، غذا کا توڑا کیوں پڑ جاتا ہے، اس کی وجہ معمولی ہے''۔ اس کی وضاحت میں انتظار حسین ایک راجہ کی کہانی بیان کرتے ہیں۔ وہ شکار کھیلتے کھیلتے، تھکا ہارا، پیاس کا مارا ایک باغ میں پہنچتا ہے۔ باغبان سے پانی مانگتا ہے۔ اس کی لڑکی اسے ایک انار توڑ لاتی ہے۔ آدھے انار ہی سے گلاس بھر جاتا ہے۔ راجہ چلا جاتا ہے۔ راستے میں اسے خیال آتا ہے کہ کیوں نہ اس باغ پر ٹیکس لگایا جائے۔ واپس باغ میں آتا ہے، پھر پانی طلب کرتا ہے۔ اس بار دو اناروں سے بھی گلاس نہیں بھرتا تو باغبان کی لڑکی چلا اٹھتی ہے کہ ''بابا ہمارے راجہ کی نیت بگڑ گئی''۔ راجہ حیران ہوتا ہے، تو باغبان بتاتا ہے کہ ''ماہراج جب راجہ کی نیت بگڑ وے ہے تو فصل میں ٹوٹا آجاوے ہے''۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ چیلوں کے جو چہرے انسانی تھے، وہ اسی راجہ کی نسل کے تھے۔ انسانی لالچ، فطرت سے اس کے تعلق کو توڑتا ہے تو فطرت غضب ناک ہو جاتی ہے۔

ماحولیات کے تعلق سے انتظار حسین کے تیسری قسم کے افسانے وہ ہیں جن میں فطرت سے ہجرت و جلاوطنی و بیگانگی معزولی کا پیچیدہ تصور پیش ہوا ہے۔

ہجرت و جلاوطنی کا مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی، آدمی سے اور بستی سے کٹ گیا ہے، اور بستی اپنی ثقافت

سے۔ان کے یہاں ناسٹلجیا اسی تناظر میں ظاہر ہوتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ناسٹلجیا ہی انتظار حسین کو اپنی بستی کے راستے سے، قدیم زمانوں، تاریخ اور اس ابتدائی عہد میں لے جاتا ہے، جہاں جہاں ہجرت وجلاوطنی واقع ہوئی۔لہٰذا انتظار حسین کے دونوں طرح کے افسانوں میں ہجرت، علیحدگی، بے دخلی ومعزولی کے تصورات موجود ہیں۔ پہلی قسم کے افسانوں میں سماجی وثقافتی ماحول سے ہجرت اور دوسری قسم کے افسانوں میں طبیعی ماحول سے بے دخلی ومعزولی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ایک جگہ نو آبادیاتی صورتِ حال، ہجرت کا سامان کرتی ہے، اور دوسری جگہ بشر مرکزی فلسفہ اور صنعتی سرمایہ داریت سبب بنتی ہے۔

انتظار حسین کے یہاں ہجرت کا تصور خاصا پیچیدہ ہے۔ یہ محض ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقلی کا نام نہیں ہے، منتقلی خوشی واختیار سے ہو یا مجبوری سے۔ان کے یہاں ہجرت ایک 'جمالیاتی لمحے' کی مانند ہے، یعنی وہ 'ہے' اپنے تمام تر حقیقی، سماجی، نفسی بحرانوں سمیت۔ہجرت کو اختیاری قرار دے کر اس کے کرب و بحران کو ایک عظیم مثالیے کی مدد سے گوارا بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔اس کے نتیجے میں ہجرت کا تصور پرشکوہ ہو جاتا ہے، شاعری میں جس کی پر جوش مدح بھی کی جاسکتی ہے، مگر وہ خود ایک تخلیق میں نہیں ڈھل پاتا۔انتظار حسین ہجرت کے 'لمحے' کو اپنے فکشن میں 'زندہ' کرتے ہیں، یعنی جڑوں سے اکھڑنے کی اصلی حالت کو، جڑوں اور زمین کے درمیان واقع ہونے والے فاصلے کو، اس حالت میں لگنے والے زخم کو، اس زخم سے مسلسل رسنے والے خون کو اپنے فکشن میں لاتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں ہجرت کے لمحے کی مکمل 'اکالوجی' کو۔ چناں چہ ان کے یہاں ہجرت ایک خاص تجربے کی ساخت کی صورت اختیار کر جاتی ہے، جس سے جنوبی ایشیا کا انسان نو آبادیاتی عہد میں ثقافتی طور پر اور آزادی کے بعد حقیقی طور پر گزرا ہے، سامی اور اسلامی تاریخ گزری ہے.... اور صنعتی عہد کے نتیجے نیز ہتھیاروں کی دوڑ کے نتیجے میں پرندے جانور گزرے ہیں۔

'بندر کہانی' انسانوں اور بندروں کی دنیا میں واقع ہونے والی علیٰحدگی و بیگانگی کو پیش کرتا ہے۔انتظار حسین کے یہاں بندر ابتداً علامتی مفہوم میں ظاہر ہوتا ہے۔خصوصاً 'آخری آدمی' میں۔اس افسانے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح آدمی اپنے مرتبے سے معزول ہوتا ہے تو بندر کی جون اختیار کر لیتا ہے؛ یعنی بندر انسانی معزولی وزوال کی علامت ہے، اور یہ علامت، جو سامی مذاہب سے ماخوذ ہے، انسانوں اور بندروں کے اس نظام مراتب کی نشان دہی کرتی ہے، جس میں بندر اسفل درجے پر ہے۔ یہی حال فطرت سے ماخوذ دیگر علامتوں کا ہے۔انسان نے روحانی بلندی اور روحانی واخلاقی زوال دونوں کے لیے آسمانی وزمینی فطرت سے علامتیں منتخب کی ہیں۔اس سے انسان اپنی نفسی وروحانی حالتوں کو بیان کرنے کے قابل تو ہوا ہے، مگر فطرت اپنی حقیقی حالت ومفہوم کے ساتھ، انسانی زبان میں ظاہر نہیں ہوسکی۔الو، بندر، گدھا، کتا، خنزیر اسفل حالتوں کی علامت ہیں تو شاہین، فاختہ، کبوتر افضل حالتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔زبان میں پرندوں اور جانوروں کی علامتیں دہرا مفہوم رکھتی ہیں۔ایک طرف یہ ان اساطیری زبانوں کی یاد دلاتی ہیں، جب انسان جنگل کو گھر اور سب مخلوقات کو افراد خانہ سمجھتا تھا، دوسری طرف یہ علامتیں

اساطیری زمانوں سے جدید عہد کی طرف انسان کی پیش رفت کی نشان دہی بھی کرتی ہیں، جو دراصل فطرت کی تسخیر سے عبارت عہد ہے۔ نیز یہ علامتیں اس 'ثقافتی ارتقا' کی طرف اشارہ کرتی ہیں، جس میں فطرت کی حیثیت 'اشاراتی' ہو جاتی ہے، اور وہ محض لسانی نشان میں بدل جاتی ہے، جس کے معانی یکسر رواجی ہوتے ہیں، اور جن کا فطرت کے مظاہر سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ افسانہ 'آخری آدمی' یا 'زرد کتا' میں بندر اور کتے کے مفاہیم ثقافتی، اشاراتی ہیں۔ یعنی یہ افسانے جدید انسان کے روحانی زوال اور اس کے خلاف جدوجہد کی تاریک صورت حال کی نمائندگی تو غیر معمولی انداز میں کرتے ہیں، مگر ان میں مذکور جانور، جانور نہیں، ثقافتی اشارات ہیں۔

'بندر کہانی' میں انتظار حسین بندر کو اس روایتی علامتی مفہوم سے گویا آزاد کرتے ہیں جو بشر مرکزیت کا شاخسانہ ہے۔ وہ اس افسانے میں بشر مرکزیت کے تصور کی ردتشکیل کرتے ہیں، اور اس نظامِ مراتب پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں، جس میں انسانی دنیا کو فطری دنیا پر فضیلت حاصل ہے۔ اس افسانے میں بندروں کی نظر سے انسانی دنیا پر نظر ڈالی گئی ہے۔ یہ نظر اسی وقت ڈالی ہی اس وقت جا سکتی ہے، جب انسانوں اور دیگر مخلوقات کی دنیا میں تقسیم کی لکیر گہری ہو چکی ہو، اور اس لکیر کو حضرت آدم نے کھینچا ہو۔

'بندر کہانی' کا آغاز جاتک کتھا سے ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انتظار حسین کے مخلوقات سے تعلق کی ایک کڑی شاکیہ منی کی یہ کتھائیں بھی ہیں، جن میں شاکیہ منی کبھی کسی جانور کا بھیس اختیار کرتا ہے، کبھی کسی کا۔ اس افسانے میں بندر انسانی دنیا کی سیر کرتے اور اس کا احوال بیان کرتے ہیں۔ پہلا بندر بتاتا ہے کہ "آدمی وہ جانور ہے جو اپنے آپ کو جانوروں سے الگ سمجھتا ہے، اور اپنے تئیں اشرف المخلوقات بنا ہوا ہے۔ جنگل سے اسے بیر ہے۔ زمین پر آگے کتنے جنگل تھے۔ اس نے کتنے جنگلوں کا ستھراؤ کر دیا، جنگل کاٹتا ہے اور اینٹ پتھروں کی عمارتیں کھڑی کر کے ایک ویرانہ تیار کرتا ہے، اور اس میں بس جاتا ہے"۔ یوں یہ افسانہ ثقافت اور فطرت کے پیچیدہ تعلق کا بیانیہ بنا ہے۔ بندر انسانی ثقافت کا احوال ہی بیان نہیں کرتے، اسے اپنی فطری دنیا میں 'درآمد' بھی کرتے ہیں۔ افسانے میں انسانی ثقافت کی نمائندگی کے لیے دو چیزیں خصوصاً منتخب کی گئی ہیں: آئینہ اور استرا۔ فطرت سے انسان کی علیحدگی و بیگانگی کے یہ دونوں استعارے بنیادی ہیں۔ آئینہ دیکھنے والا بندر کہتا ہے کہ "ہر بندر کے اندر دو بندر ہوتے ہیں، جب تک وہ آئینہ نہیں دیکھتا وہ یہی سمجھتا رہتا ہے کہ وہ ایک بندر ہے.... اصلی بندر آئینے کے اندر ہے، میں جو آئینہ سے باہر ہوں اس کی نقل ہوں"۔

ویسے تو آدمی اور بندر ایک دوسرے کے لیے آئینہ ہیں۔ ان میں عکس کون ہے اور اصل کون، یہ طے کرنا آسان نہیں، تاہم یہاں انتظار حسین ایک اور گہرا نکتہ پیدا کرتے ہیں۔ جنگل یعنی فطرت سے علیحدہ ہونے، اور کلچر تشکیل دینے کے عمل کا استعارہ آئینہ ہے۔ ژاک لاکان نے انسانی شخصیت کے ارتقا میں 'مراۃ کی منزل' (Mirror Stage) کا ذکر کیا ہے۔ جب بچہ آئینے میں اپنا عکس دیکھتا ہے تو پہلی بار دوئی کا تجربہ کرتا ہے۔ وہ اس عکس کی مدد سے خود کو پہچانتا ہے، جو غیر حقیقی ہے۔ اسی دوئی، اور عکس کی مدد سے اپنی شناخت کا عمل وہ آگے زبان سیکھنے کے دوران

میں جاری رکھتا ہے۔ یوں اس کی شناختِ ذات، غیر (The Other) اور غیر حقیقی عکسوں، علامتوں، اشاروں کے ذریعے ہوتی ہے۔ وہ اس 'دوسرے' کی خواہش کرتا ہے، جو اصل میں عکس ہوتا ہے۔ استرا بھی علیحدگی و بیگانگی کی پر تشدد تمثیل ہے۔ ''چھری، چاقو، کلہاڑی، تلوار یہ سب استرے کی اولاد ہیں۔ آدمی نے پہلے استرا ایجاد کیا اس سے اس نے اپنا سر مونڈا۔ پھر کلہاڑی بنائی جس سے درخت کاٹے، پھر تلوار بنائی جس سے اس نے اپنے بھائیوں کے گلے کاٹے۔ آدمی کے ہاتھ میں استرا آیا تو اس نے یہ کیا۔ بندر کے ہاتھ میں استرا آئے گا تو وہ کیا کچھ نہیں کرے گا....وہ پہلے اپنی دمیں کاٹیں گے، پھر ایک دوسرے کے گلے کاٹیں گے''۔ یہ کہنا دور کی کوڑی لانا نہیں ہوگا کہ جس انسانی سماج میں آئنے کو مرکزی حیثیت حاصل ہوگی، یعنی دوئی واقعی ہوگی اور خود کو عکس اور غیر سے شناخت کرنے کا عمل ہوگا، وہاں استرا اور اس کی قبیل کے ہتھیاروں کو فروغ ہوگا۔ استرا، چاقو، چھری، کلہاڑی ''علیحدگی و بیگانگی'' کو پر تشدد تمثیلیں ہیں۔ یہ سب فطرت کو 'غیر' سمجھتی ہیں۔ یعنی 'غیر سازی' کے جس عمل کا آغاز آئنے کے ذریعے ہوتا ہے، وہ فطرت مسخ کرنے کے انتہائی متشدد اور سفاکانہ عمل پر ختم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں آئنہ جس دوئی کو جنم دیتا ہے، وہ انتظار حسین کے لفظوں میں 'اصل' اور 'نقل' سے عبارت ہے۔ اصل اور نقل محض فرق کی سطح پر نہیں رہتے؛ یعنی وہ ایک دوسرے سے الگ پہچانے ہی نہیں جاتے، دونوں اپنے فرق کی وجہ سے ایک 'متحرک فضا' کو وجود میں لاتے ہیں، جس میں ایک سے زیادہ امکانات ہوتے ہیں۔ یعنی 'اصل' اور 'نقل' میں خود کو باور کرانے اور مقابل کو زیر کرنے کا امکان ہوتا ہے؛ اصل، نقل کو حاشیے پر دھکیل سکتا ہے، یا نقل، اصل سے اس کا مقام چھین سکتا ہے؛ دونوں میں کشمکش کے ساتھ ساتھ ایک امتزاجی و مکالماتی رشتہ (Hybrid and Dialogic relation) بھی وجود میں آسکتا ہے۔ یہ سب ہمیں انسان اور فطرت کے تعلق میں نظر آتا ہے۔ 'بندر کہانی' میں جس انسانی دنیا کا ذکر ہوا ہے، وہ خود کو اصل اور فطرت کو اپنی نقل سمجھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بندر جب انسانی دنیا سے واپس پلٹتے ہیں تو انسانی دنیا کی نقل کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ انسانوں کی طرح دوئی کا شکار ہوتے ہیں، جس کی انتہا ایک دوسرے کی گردنیں کاٹنے کی صورت میں سامنے آسکتی ہے۔

انسانی دنیا نے اپنے ارتقا کے دوران میں فطرت سے جس بیگانگی کا مظاہرہ کیا، وہ تسخیر اور استعمار کاری کی (colonisation) پر منتج ہوا۔ جسے 'مہذب و متمدن انسانی سماج' کہا جاتا ہے، وہ فطرت کو زیر کرنے، تسخیر کرنے اور اسے اپنی نوآبادی بنانے سے عبارت ہے۔ نوآبادی بنانے کا مطلب کسی خطے میں اپنے اختیار کو اس طور توسیع دینا ہے کہ اس کی طبیعی و تخیلی دونوں دنیائیں اس کی گرفت میں آجائیں۔ انتظار حسین کے افسانے 'طوطا مینا' میں یہی موضوع پیش ہوا ہے۔ طوطے اور مینا میں اس بات کا جھگڑا ہے کہ مرد برا ہے یا عورت۔ یعنی طوطا اور مینا اپنی زندگی بسر کرنے کے بجائے، ایک ایسے بیانیے کا جھگڑا چکانے میں مصروف ہیں جو انسانی دنیا کا ہے۔ یہ جھگڑا طوطے مینا کی وساطت سے پورے جنگل میں پھیل جاتا ہے، اور پورے جنگل کے سب پرندوں کو صرف یہ ایک بیانیہ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، یعنی ان کی ذہنی، جذباتی، تخیلی دنیا کو 'کولونائز' کر لیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ اس جنگل میں انسان

خود موجود نہیں، مگر اس کی دنیا کا بیانیہ جنگل پر تسلط حاصل کر لیتا ہے۔ اپنی غیر موجودگی میں بھی کچھ اس طور موجود و کارفرما رہنا کہ دوسروں کی موجودگی تعطل والتوا کا شکار ہو جائے، استعمار کار کی سب سے مئوثر حکمت عملی ہوتی ہے۔ افسانے میں اس حکمت عملی کے لیے پنجرے کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ ''اس مخلوق نے یوں تو طرح طرح کی ایجاد کی ہے، مگر اس کی سب سے انوکھی ایجاد وہ ہے جسے پنجرہ کہتے ہیں....جو ایک مرتبہ پنجرے میں چلا گیا، وہ پنجرے سے نکل بھی آئے تو پنجرے ہی میں رہتا ہے''۔ چوں کہ طوطا اور مینا انسانوں کے پاس پنجرے میں رہے ہوتے ہیں، اس لیے ان کی یادداشت سے ان کی اپنی آزاد، حقیقی، فطری دنیا محو ہو جاتی ہے، اور اپنے صیادوں کی زندگی جینے لگتے ہیں۔ پنجرہ ان کے اندر گھر کر لیتا ہے۔ طوطے مینا کے جھگڑے سے سارا جنگل پریشان ہو جاتا ہے۔ پودنا، چکوا، مور سب ان سے عاجز آ جاتے ہیں۔ وہ طوطا مینا اور ان کی وساطت سے جنگل میں پہنچنے والے آدم زاد کے بیانیے کو یہی حق دینے کو تیار نہیں کہ ان کا جینا محال کر دیں۔ چناں چہ یہ سب پرندے ایک طرح سے انسانی استعماریت کے خلاف مزاحمت کا استعارہ بنتے ہیں۔ وہ سب الو کے پاس جاتے ہیں۔ الو آدمی کا نام سن کر ہی برہم ہو جاتا ہے، اور پھٹ پڑتا ہے۔ ''دونوں [مرد و عورت] آدمی کی ذات ہیں، اور آدمی بدذات ہے...خود بستیاں اجاڑتا ہے اور نام میرا بدنام کرتا ہے''۔ وہ مزید جو کچھ کہتا ہے، اسے فطرت کی طرف سے آدمی کے خلاف استغاثہ سمجھا جانا چاہیے۔

> اب صورت یہ ہے کہ دن میں آدم زاد کا شور وغل، رات کو اس کی بنائی ہوئی مشینوں کا شور اور بجلی کی روشنی۔ ہم عزلت نشین کہا جا کر منھ چھپائیں۔ ہر جگہ اس سبز قدم کے قدم پہنچے ہوئے ہیں۔ ابھی پچھلے دنوں کی بات ہے کہ لٹی پٹی ادھ موئی مرغابیوں کا ایک قافلہ ہانپتا کانپتا قائیں قائیں کرتا اپنے اس ویرانے میں آ کر پناہ کا طالب ہوا۔ میں حیران و پریشان کہ کس دیس کی مخلوق اور کہاں آ کر پناہ مانگ رہی ہے۔ میں نے کہا اے طائران عزیز تم پہ کیا افتاد پڑی کہ تم نے اپنی ٹھنڈی لہریں لیتی آبی اقلیم کو چھوڑا اور یہاں اس ویرانے میں اس حال سے آئے ہو کہ جیسے کسی نے تم سے تڑپنے پھڑکنے کی توفیق ہی سلب کر لی ہو۔ انھوں نے ٹھنڈا سانس بھر کر کہا کہ کیسی آبی اقلیم، اب وہاں پٹرول امنڈ رہا ہے۔ آدم زاد اپنے آپس کے جھگڑے میں ہمارے سمندر کی پاکیزگی کو غارت کر رہا ہے۔ مت پوچھو کہ ان پانیوں میں کیا کیا زہر گھولا گیا ہے۔ میں سناٹے میں آ گیا کہ اس بدذات نے ہوا میں تو پہلے ہی کثافت گھول دی تھی، اب سمندر وں میں بھی زہر گھول دیا۔(۱۰)

افسانے کا یہ جملہ: ''آدم زاد آپس کے جھگڑے میں ہمارے سمندر کی پاکیزگی کو غارت کر رہا ہے''، میں 'ہم' اور 'وہ' کی دنیاؤں کی طرف اشارہ ہے۔ 'ہم' پرندوں، جانوروں، پودوں کی دنیا ہے، جسے 'وہ' یعنی انسانوں

نے آلودہ کر دیا ہے۔افسانے میں الو کی طرف سے اپنی ایشیائی شناخت کے خلاف مزاحمت بھی ملتی ہے،جس میں اسے بے وقوف قرار دیا گیا ہے۔الو فریادی پرندوں کو حل نہیں بتا سکتا،مگر وہ کاگامنی کی طرف ان کی راہنمائی ضرور کرتا ہے،جو پیپل کے بلند و بالا درخت کی پھننگ پر بیٹھا ہے۔اخوان الصفا میں کوے کو کاہن کہا گیا ہے جو ہر وقت یاد الٰہی میں مصروف رہتا ہے۔پرندوں میں شاید اس کا مرتبہ وہی ہے جو انسانوں میں شاکیہ منی کا ہے۔کاگامنی خود آدم زاد کے خلاف شکایتوں سے بھرا ہے۔پہلے وہ اپنی کہانی سناتا ہے کہ کس طرح ''ہم کوے پہلے اجلے ہوا کرتے تھے،آدمی کا وبال ہم پر پڑا کہ ہم کالے ہو گئے''۔اس کا باپ ہزاروں برس سے تپ میں تھا،اور سوائے ایک پنکھ کے سب پروں سے کالونس ڈھل چکی تھی کہ وہ اس کے پاس پہنچا اور یہ پوچھ بیٹھا کہ آدمی کو عقل کب آئے گی۔اس کے باپ نے پوچھا کہ وہ کہاں سے آرہا ہے۔''باپ میں اڑتا اڑتا کورو کشیتر کی اور نکل گیا تھا۔وہاں میں نے دیکھا کہ آدمی آدمی کو مار کاٹ رہا ہے،اور خون کی ندیاں بہہ رہی ہیں۔باپ نے ٹھنڈا سانس بھرا،بولا پتر میں نے تجھے منع کیا تھا کہ سب کھونٹ جانا،مانو کھونٹ مت جانا''۔کوا ان پرندوں کو نیل کنٹھ کے پاس بھیجتا ہے جو دکھن کی اور تاپتی ندی کے پار شوجی کے مندر کے کلس پر بیٹھا ہے۔نیل کنٹھ انھیں کوے کا باپ بتاتا ہے۔کوے نے آدمی کو اپنے بھائی کی لاش دفن کرنے،یعنی اپنا جرم چھپانے کا طریقہ سمجھایا۔نیل کنٹھ اپنی بات اس پر ختم کرتا ہے کہ ''متر واپنی عقل اپنے ساتھ۔کوئی کسی کو اپنی عقل نہیں سکھا سکتا،جو مورکھ ہے وہ مورکھ ہی رہے گا،آدمی مورکھ ہے''۔یہ سب سن دیکھ کر طوطا مینا پنجرے سے باہر نکل آتے ہیں،یعنی اپنی زندگی جینا شروع کرتے ہیں۔

ماحولیات کے سلسلے میں انتظار حسین کے چوتھی قسم کے افسانے وہ ہیں،جن میں ماحولیاتی بقا کے مسائل پیش کیے گئے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ انتظار حسین ماحولیاتی مسئلے کو سیاسی و تاریخی مسئلے کا حصہ قرار دیتے ہیں،اور سیاست و تاریخ کو اساطیری سیاق میں دیکھتے ہیں۔یہاں بھی وہ 'ماحولیاتی' انداز نظر سے کام لیتے ہیں،یعنی ہر مسئلہ دوسرے مسائل وسوالات سے جڑا ہے،وہ مسائل وسوالات جو پہلے زمانوں میں تھے اور آج بھی ہیں!

اس سلسلے میں 'مورنامہ' خاص طور پر قابل ذکر ہے۔'مورنامہ' افسانے اور رپورتاژ سے بہ یک وقت عبارت ہے۔نیز 'مورنامہ' میں 'طوطا مینا کی کہانی' کے موضوع کو آگے بڑھایا گیا ہے۔'طوطا مینا کی کہانی' میں جس انسانی استعماریت کے خلاف پرندے جدوجہد کرتے ہیں اور بالآخر آزادی حاصل کرتے ہیں،وہ بنیادی طور پر بشر مرکزیت کی حامل ہے۔'مورنامہ' ۱۹۹۸ء میں پاک بھارت ایٹمی دھماکوں کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ایک چھوٹی سی خبر انتظار حسین کے افسانوی تخیل میں آگ سی لگا جاتی ہے: ''ہندوستان کے ایٹمی دھماکہ کی دھماکہ خیز خبروں کے ہجوم میں کہیں ایک کونے میں یہ خبر چھپی ہوئی تھی کہ جب یہ دھماکہ ہوا تو راجستھان کے مور سراسیمگی کے عالم میں جھنکارتے شور مچاتے اپنے گوشوں سے نکلے اور حواس باختہ فضا میں تتر بتر ہو گئے''۔ یہی خبر انھیں اس مرغابی کی یاد دلاتی ہے جو عراق امریکا جنگ کے نتیجے میں سمندر میں بہائے گئے پٹرول سے آلودہ پانی میں نہائی ہوئی ایک اجاڑ ساحل پر بیٹھی تھی۔''اس سارے عذاب کو اس غریب مرغابی نے اپنی جان پر لے لیا ہے''۔انھیں وہ مرغابی ایک

پیمبرانہ شان کی حامل نظر آتی ہے، اور اپنے عہد کی علامت۔ ''آدمی اس زمانے میں جو آدمی کے ساتھ کر رہا ہے اور اپنے زعم آدمیت میں جو کچھ فطرت کے ساتھ کر رہا ہے، یہ سب اس کی کہانی سنا رہی ہے''۔ انتظار حسین کا تخیل راج ہنسوں اور موروں سے ہوتا ہوا، کوروکشیتر پہنچتا ہے، جہاں اسے اشوتھاما نظر آتا ہے، جس نے اپنے باپ درونا چاریہ کی نصیحت کو بالائے طاق رکھتے ہوئے، برہم استر چلا دیا تھا، جس سے سب کچھ جل کر بھسم ہو جانے کو تھا۔ وہ ارجن کو یاد کرتے ہیں جس نے اپنا برہم استر چلایا تا کہ اشوتھاما کے برہم استر کا توڑ ہو سکے۔ انھیں ویاس رشی یاد آتا ہے، جو اپنی تپسیا چھوڑ کر کوروکشیتر پہنچے اور دونوں کو پرچلائے کہ وہ کیا انیائے کر رہے ہیں۔ کرشن اپنا برہم استر واپس لے لیتے ہیں مگر اشوتھاما نہیں مانتا، تاہم اس کی سیما بدل دیتا ہے۔ ''سو اب یہ پانڈووَں کی سینا پر نہیں گرے گا، پاندووَں کی استریوں پر گرے گا، جسے گر بھ رہا ہے اس کا گربھ گر جائے گا''۔ اس پر سری کرشن اسے شراپ دیتے ہیں کہ وہ تین ہزار برس تک بنوں میں مارا مارا پھرے گا۔ اس کے زخموں سے پیپ بہے گی، اور بستی والے اس سے گھن کھائیں گے۔ انتظار حسین کو لگتا ہے کہ یہی اشوتھاما ان کا پیچھا کر رہا ہے۔ ان کا ہی نہیں اس پورے خطے میں مقیم سب باشندوں کا پیچھا کر رہا ہے۔ نیز ایک سوال بھی ان کا پیچھا کر رہا ہے۔ کرشن کی دعا سے ارجن کا مردہ بیٹا زندہ ہو جاتا ہے، اور ویاس جی سے سوال کرتا ہے کہ ''جب دونوں طرف گیانی بدھیمان موجود تھے، پھر انھیں یہ سمجھ کیوں نہ آئی کہ یدھ مہنگا سودا ہے''۔ ویاس جی جواب میں کہتے ہیں: ''پتر یدھ میں اچھے اچھے مانو کی مت ماری جاتی ہے''۔ انتظار حسین کو لگتا ہے کہ یہ سوال اب بھی باقی ہے، اور ''مانو پاک بھارت دھرتی پر منڈلا رہا ہے''۔ اشوتھاما اور مذکورہ سوال کے ہوتے ہوئے وہ کیوں کر مورنامہ لکھتے؟

لیکن اب مورنامہ لکھے گا بھی کون؟

حواشی:

۱۔ ڈینیل پیرز میرینا، Anthropocentrism and Androcentrism، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵

۲۔ کیرن آرمسٹرانگ، اسطور کی تاریخ (ترجمہ ناصر عباس نیرّ)، مشعل، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص

۳۔ مولوی اکرام علی (مترجم) اخوان الصفا، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۳۹ء، ص ۱۱

۴۔ شیرل گلوٹ فیلٹی، ہیرلڈ فرام، *The Ecocriticism Reader*، یونیورسٹی آف جارجیا پریس، جارجیا، ۱۹۹۶ء، ص xix

۵۔ مجید امجد، کلیات، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۳۴۶

۶۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء ص ۱۴۳

۷۔ ایضاً، ص ۱۰۴۴

۸۔ ایضاً، ص ۷۸۲

۹۔ ایضاً، ص ۸۳۷۔۸۳۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۹۳۹۔۹۴۰

مآخذ:

۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء۔

۲۔ ڈینیل پیرز میرینا، Anthropocentrism and Androcentrism، ۲۰۰۹ء۔

۳۔ شیرل گلوٹ فیلٹی، ہیرلڈ فرام، *The Ecocriticism Reader*، یونیورسٹی آف جارجیا پریس، جارجیا، ۱۹۹۶ء۔

۴۔ کیرن آرمسٹرانگ، اسطور کی تاریخ (ترجمہ ناصر عباس نیرّ)، مشعل، لاہور، ۲۰۱۳ء۔

۵۔ مجید امجد، کلیات، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۱ء۔

۶۔ مولوی اکرام علی (مترجم) اخوان الصفا، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۳۹ء۔

☆☆☆☆☆