دیوداسی اور پجاری اور فن کا تقابلی جائزہ (فنی و فکری تلازمات کے خصوصی حوالے سے)

اختر علی اسسٹنٹ پروفیسر گورنمنٹ ڈگری کالج کبل سوات

ڈاکٹر انور علی (اسسٹنٹ پروفیسر) اسلامیہ کالج یونیورسٹی پشاور

Abstract:

Miraji played an integral role in bringing urdu poetry at a par with modern lines while Ahmad Nadeem Qasmi holds a distinctive position among Modern poets.

In this treatise, a comparative analysis of Miraji's poem "Dewdasi aur Pujari" and "Fan" of Ahmad Nadeem Qasmi has been presented. Both the poems share similar blend with regard to artistic achievements and subject matter. The moot point in both the poems is "Dance" where in the feelings of Dewdasi and Raqqasa have been shown. Both the poems are a stark reminder of how the feelings of women are ignored and how the society exploits them. Both the poems have elements of drama, Hindi accent and are erotic based. In short it's the case of same portraits on different canvases.

کلیدی الفاظ:

(دیوداسی ، پجاری ، فن، افسانوی عشق، مبہم اسلوب، ساز و آواز کا میل تال، ضابطۂ موسیقی، نرت، گتیں، بھرت ناٹیم، نٹ راج، شیو، لبھادنے سنگیت، پروہت، پوتّر، چندا کا اُجیالا، دیوی کی مورت، ناگن، منڈل، انگیا، گھومر، ڈگمگ ڈولے دھرم کی ناؤ، گیان، موہن)

میراجی (۲۵ مئی ۱۹۱۲ء-۳نومبر ۱۹۴۹ء) اور احمد ندیم قاسمی (۲۰ نومبر ۱۹۱۶ء-۱۰ جولائی ۲۰۰۶ء) جدید اردو شعر و ادب کے عظیم ستون ہیں۔ دونوں ہم عصر ہیں مگر افسوس کہ میراجی عالمِ شباب میں ہی راہیٔ عالمِ بقا ہو چلے۔ میراجی ۳۷ سال زندہ رہے۔ ابتدائی سترہ سال تعلیم میں اور آخری بیس سال افسانوی عشق اور انوکھی قسم کی شاعری کرتے ہوئے بے روزگار رہے۔(۱) اگر چند دن اور جیتے تو اُردو شعر وادب پر مزید احسانات کر جاتے مگر شاید اُن کے احسانات کا دائرہ اُتنا ہی منظور تھا جس قدر اُنھوں نے کر ڈالا۔ ایک زمانے کے شاعر ہوتے ہوئے بھی قاسمی اور میراجی کے فکری رویّے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ قاسمی ترقی پسند تحریک کے روحِ رواں جب کہ میراجی حلقۂ اربابِ ذوق کے سرگرم رکن رہے۔ قاسمی نے ترقّی پسند تحریک کے منشور تلے مظلوم طبقے کے حقوق کے لیے

آواز اُٹھائی۔ ساتھ ہی بے حِس معاشرے میں پروان چڑھنے والی نفرتوں کا اِدراک کر کے محبّت، ایثار اور اِنسان دوستی (Humanism) کا درس دیا۔ اُن کے بر عکس میراجی نے مبہم اسلوب اپنا کر باطن کا اِظہار کرنا چاہا۔ مگر باطن کا یہ اِظہار اس قدر گہری علامات میں ملفوف ہوا کہ کئی پرتیں ہٹانے کے بعد قاری پر معنی کا مبہم سا عکس ہی منکشف ہو پاتا ہے۔ اگرچہ ابہام، ابلاغ کے راستے میں رکاوٹ بن کر تھکن کا احساس دلاتا ہے مگر دوسری جانب، جب انتھک مشقّت کے بعد قاری پر کسی معنی یا خیال کا انکشاف ہو جاتا ہے تو وہ یوں کھل اُٹھتا ہے جیسے دنیا جہان کی دولت دامن میں سمٹ کر آئی ہو۔ مسرّت کے اِسی احساس سے واقفیت ہی میراجی کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

میراجی کی شاہکار نظم ''دیوداسی اور پجاری'' (۱۹۳۲ء-۱۹۳۴ء) اور قاسمی کی بے مثال نظم ''فن'' (۱۹۴۶ء) موضوع کے اعتبار سے جزوی طور پر یکسانیت کی حامل ہیں۔ دونوں نظموں کا بنیادی موضوع ناچ یا رقص ہے۔ رقص ہندوستانی فنونِ لطیفہ کا اہم جز ہے۔ اس لیے اردو شعر و ادب میں اسے اکثر موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ ابتدائی منظوم ڈرامے سٹیج کراتے وقت بھی رقص کا عنصر بطورِ فن ملحوظِ نظر رہا۔ ہندوستان کے علاوہ دنیا کے دیگر خطوں میں بھی رقص کی روایت موجود ہے اور مختلف اقوام اپنی روایات کے مطابق اس سے جی بہلاتی ہیں۔ رقص کے ساتھ ساز و آواز کا تال میل نہ بھی ہو تب بھی اس کی اثر انگیزی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ اس سلسلے میں مرزا سلطان احمد لکھتے ہیں:

> ''ناچنا بھی ایک قسم کا راگ ہے۔ جب رقاص یا رقاصہ زمین پر پاؤں مارتی ہے تو ایک ایسی آواز نکلتی ہے جو ٹھیک ضابطۂ موسیقی کے ماتحت ہوتی ہے۔ جب نرت کی جاتی ہے تو اس میں بالخصوص موسیقی کی گتیں ہوتی ہیں۔ اور سمجھنے والے سمجھتے ہیں کہ یہ بھی ایک موسیقی کا سماں ہے جس طرح آوازوں، گیتوں، راگوں کا اثر ہوتا ہے اسی طرح پر ناچنے، تھرکنے اور رقص کرنے یا نرت کرنے کا دیکھنے والوں پر بذریعہ قوتِ سامعہ و باصرہ کے اثر ہوتا ہے۔ جس طرح پر راگ سے انسان کے دل و دماغ پر سرور اور خوشی کا ہجوم ہوتا ہے۔ اسی طرح پر ناچنے اور نرت سے بھی ہوتا ہے۔'' (۲)

میراجی کی نظم ''دیوداسی اور پجاری'' پر ہندی اساطیر کا رنگ غالب ہے۔ ہندو اپنے عقائد و رسوم کے پیشِ نظر مرادیں پانے، آفات سے نجات حاصل کرنے اور دیوتاؤں کو خوش کرنے کی غرض سے لڑکیوں کو مندروں کی خدمت کے لیے وقف کر دیتے جنھیں دیوداسی کے نام سے موسوم کیا گیا۔ راشد انور راشد لکھتے ہیں:

''بھرت ناٹیم رقص کا شمار ہندوستان کے قدیم ترین رقص میں ہوتا ہے۔آغاز میں یہ مندروں میں رہنے والی دیوداسیوں کے ذریعے ہی کیا جاتا تھا لیکن دھیرے دھیرے جب اس کی مقبولیت میں اضافہ ہونے لگا تو رقص میں دلچسپی رکھنے والی دیگر خواتین نے بھی اس ضمن میں پیش قدمی کی اور آج رقص کا یہ روپ بین الاقوامی شہرت کا حامل ہے۔'' (۳)

دیوداسیوں کی خدمت میں ناچ گانا بھی شامل ہوتا۔چونکہ ناچ گانا ہندو دھرم میں شامل ہے،اس لیے اسے آج بھی مقدّس مانا جاتا ہے۔اس کی وضاحت راشد انور راشد یوں کرتے ہیں:

''ہندوستانی تہذیب کے تناظر میں رقص کا مذہب سے ایک خاص رشتہ قائم ہے۔اسے وسیلۂ عبادت کا شرف حاصل ہے۔جس سے اس کی اہمیت مزید واضح ہو جاتی ہے۔اگر یہ کہا جائے کہ انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کے لیے رقص سب سے زیادہ کارگر اور کامیاب وسیلہ ہے تو شاید بے جا نہ ہوگا۔(۴)

راشد مزید لکھتے ہیں:

''روایت کے مطابق نٹ راج کے روپ میں شیو کا تصور رقاصہ کے لیے سب سے اہم وسیلہ ہوتا ہے۔جو اس کے اندر رقص کا فطری رجحان پیدا کرتا ہے، لیکن اس کے حصول میں خود سپردگی اور برسوں کی سنجیدگی اور انہماک کی ضرورت پڑتی ہے۔''(۵)

اسی تقدّس کی بدولت میراجی ناچ کو ''پوترّ'' سمجھتے ہیں۔میراجی،کی نظم کا آغاز اسی پوتر ناچ سے ہوتا ہے:

''لو ناچ یہ دیکھو،ناچ،پوترّ ناچ اِک دیوداسی کا'' دھیرے دھیرے دور ہوا ہے سایہ میرے دل سے دل کی اداسی کا تول تول کر پاؤں ہے رکھتی، ہلکے ہلکے،ایسے،میرا من چاہے(۶)

میراجی کو اپنی دھرتی کی بُو باس سے فطری لگاؤ ہے۔اسی لگاؤ کی بدولت ان کی شاعری میں ہندوستانی ماحول اور تہذیب کی مہک رچی بسی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔اجنتا کے غاروں کی مورتیوں سے مندر کی دیوی کی مورت تک، بسنت سے دیوالی تک،درشن سے تنہائی اور آکاش سے دھرتی تک،کون سا ایسا رنگ ہے جو میراجی کے ہاں موجود نہیں۔ہندی اساطیر کے زیرِاثر دوسری نظموں کی طرح میراجی کی یہ نظم بھی اِنتہائی ہندی آمیز ہے۔اس ضمن میں ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''اِس نظم دیوداسی اور پجاری کا منظر نامہ،مزاج،تہذیبی ماحول اور لفظوں کی نشست پر ہی ہندی اثرات واضح نہیں بلکہ شاعر کی مجموعی سوچ اور فکر پر بھی اس کے اثرات ہیں۔''(۷)

میراجی کی تمام شاعری کی فضا ہندی آمیز ہے۔اُن کی شاعری میں ہندی لے دھڑکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ میراجی نے ہندی شاعری کا گہرا مطالعہ کیا۔اس نے اس شاعری کو اس لیے پسند کیا کہ اس میں عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہوتا ہے۔ میراجی بھی جنس کے معاملات میں انفعالی کیفیت کا متوالی تھا۔(۸) نظم دیوداسی اور پجاری کا خمیر اُٹھانے میں بھی ہندی الفاظ و تراکیب اور اصطلاحات برتی گئی ہیں۔ یہ ہندی آمیز لہجہ اتنا سلجھا ہوا اور دلکش ہے کہ قاری کو فوراً ارضیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ نظم میں پوتّر، چندا کا اُجیالا، دیوی کی مورت، ناگن، منڈل(۹) انگیا، گھومر، ڈگمگ ڈولے دھرم کی ناؤ، گیان اور موہن(۱۰) جیسے الفاظ و تراکیب بھرپور ہندی فضا قائم کئے ہوئے ہیں۔ میراجی کی شاعری کی فضا ہندی ہونے کے ساتھ ساتھ اُن کے ہاں برتے جانے والے الفاظ بھی ہندی کے ہیں۔(۱۱)

نظم پڑھتے وقت مندر کا ماحول، وہاں کی بُو باس، خواتین کے رنگا رنگ ملبوسات اور اُڑتی ہوئی چُنریوں، دیوداسیوں، پجاریوں اور تالیوں میں سجائے گئے پرشادوں کے مناظر آنکھوں کے سامنے پِھر جاتے ہیں۔ راشدانور راشدرقم طراز ہیں:

> ''ہر سال مارچ میں کھجوراہو کا مندر لبھاونے سنگیت کی مدھر تانوں سے گونج اُٹھتا ہے اور جب رقص کے اس سالانہ تہوار کے موقعے پر ملک کی نامور رقاصائیں اپنے فن کا مظاہرہ کرتی ہیں تو پورا ماحول ایک خواب ناک فضا میں تبدیل ہو جاتا ہے، اور زندگی نئی اُمنگ اور جوش کے ساتھ دوبارہ تازہ دم ہو اُٹھتی ہے۔''(۱۲)

میراجی بھی مندر میں ناچنے والی دیوداسی کے دلفریب رقص کا نقشہ کھینچتے ہیں:

کالی کالی چمکتی آنکھیں بجلی جیسا ناچ کریں
اور ہیرے موتی کے گہنے اُجیالے میں یوں چمکیں
جیسے اونچے نیلے منڈل میں چاند اور تارے ناچیں(۱۳)

قاسمی کی نظم ''فن'' میں خواب ناک فضاؤں، پُرکیف مناظر اور ہندی الفاظ کا رچاؤ کم سہی مگر پیشکش کے لحاظ سے یہ نظم دیوداسی اور پجاری سے کسی طرح کم نہیں۔ یہ نظم سُتھری اور نِکھری اُردو زبان پر مشتمل ہے۔اِس میں کوئی اِبہام نہیں۔ بیانیہ بالکل واضح ہے۔ نظم میں صرف دو مصرعے ایسے ہیں جن میں دو تین ہندی الفاظ کی آمیزش ہے مگر یہ بھی ہندی کے وہ الفاظ ہیں جو عموماً اردو بولنے والے اپنی روزمرہ گفتگو میں استعمال کرتے نظر آتے ہیں:

ڈگمگائی تو سب اطراف سے آواز آئی
اوک اُٹھائی تو تماشائی سنبھل کر بولے (۱۴)

ڈگمگائی، اوک اور سنبھل اِن الفاظ کا استعمال خُوب ہے مگر ہندی الفاظ کی بُنّت کاری کا جو اثر اور شان میرا جی کے ہاں ملتا ہے وہ بِلامبالغہ لاجواب ہے۔ ڈاکٹر عبدالواجد تبسم ہندی عناصر کے حوالے سے قاسمی کے متعلق لکھتے ہیں:

"انھوں نے ترقی پسند نظریات کو حیات و کائنات کے تناظر میں اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ اس لیے ان کی غزل میں دیگر کسی عنصر کی تلاش کوہ کندن کے مترادف ہے مگر پھر بھی ان کے ہاں بعض حوالے قابلِ ذکر ہیں۔"(۱۵)

قاسمی کے ہاں اگرچہ ہندی الفاظ کی کثرت نہیں مگر ان کا یہ متناسب استعمال بھی دلکشی سے خالی نہیں۔ اس نظم میں وہ ہندی لے کی کمی کا ازالہ رقص کے متناسب اجزاء کے بیان سے کر لیتے ہیں۔ رقاصہ آنکھوں کے اشاروں سے تماشائیوں کے دل جیتنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ اس کا ابتدائی حربہ اور رقص کا پہلا جز ہے۔ اس کے بعد اپنی لطیف اور قاتل اداؤں کا اظہار کر کے تماشائیوں کو مسرور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اداؤں کا حسین اور مناسب مظاہرہ بھی رقص کے اجزاء میں شامل ہے۔ ہاتھ پیروں کی مخصوص حرکات کا مظاہرہ کر کے کبھی فرش پر گرنا کبھی اُٹھنا رقص کا ایک اور جز ہے۔ خشک ہونٹوں پہ زبان پھیرنا اور اوک بنانا بھی رقص کے دلفریب اجزاء ہیں جن کے سہارے تماشائیوں کی توجہ اور ان کی ہمدردی حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے:

فرشِ مرمر پہ گری، گر کے اُٹھی، اُٹھ کے جھکی
خشک ہونٹوں پہ زباں پھیر کے پانی مانگا
اوک اُٹھائی تو تماشائی سنبھل کر بولے
رقص کا یہ بھی اک انداز ہے اللہ اللہ! (۱۶)

جنس میرا جی کی شاعری کا اہم حوالہ ہے۔ اس نظم میں بھی جنس کا واضح اور متحرک عکس موجود ہے۔ جنس محض انسان کی نہیں بلکہ حیوانات و نباتات کی بھی بنیادی ضرورت ہے۔ یہ انسان کی فطرت ہے کہ وہ جنسِ مخالف میں دلچسپی لیتا ہے۔ ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی نے جنس کی اہمیت کی وضاحت یوں کی ہے:

''جنس ہر ذی روح کی ایک ایسی جبلت ہے جو آسودگی کے لیے اپنے مخالف جنس سے اتصال و اختلاط کا خواہاں ہوتی ہے۔ وہ اس اختلاط و اتصال کی صورت میں اپنی آسودگی، اطمینان اور تسکین کا سامان فراہم کرتی ہے۔ نیز یہ ایک قسم کے حظ سے بھی آشنا کراتی ہے۔''(۱۷)

دورانِ رقص دیوداسی کی انگیا کی سلوٹ میراجی کے پیشِ نظر رہتی ہے جس کے باعث جنسی ہیجان میں مبتلا ہو کر ان کی سانسیں اکھڑ جاتی ہیں:

''باہوں میں پھنس پھنس کر آئی ہوئی انگیا کی سلوٹ
جب میں دیکھوں دل میں زور کی دھڑکن ہو
اور تیزی سے سانس چلے''(۱۸)

صنفِ نازک کا یوں محوِ رقص ہونا اور پھر چھاتیوں میں سلوٹ بننا ایسا منظر ہے کہ اس کے اثر سے کسی بھی شخص کو مفر نہیں۔ پھر میراجی تو ایک حساس طبع فن کار تھے۔ اگر ان پر اس منظر کا اثر ہوتا ہے تو انسانی نفسیات کے تحت یہ معمول کی بات ہے۔ ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی کے بیان سے اس بات کی خوب وضاحت ہو سکتی ہے:

''انسان میں مخصوص حالات و کیفیات کے پیشِ نظر ایک شدید اندرونی قوت کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ یہی شدید قوت جنسی ہیجان ہے، جو نہ صرف ظہور کے لیے فرد کو بے چین کر دیتی ہے بلکہ اپنی تسکین کی خاطر اس کو مغلوب بھی کر لیتی ہے۔''(۱۹)

اسی عنصر کی بدولت بعض اصحاب نے میراجی کو شاعر ماننے سے صاف انکار کر دیا جبکہ بعض نے رعایت دے کر ان کے جنسی رویّے میں صحت مندانہ عناصر تلاش کرنے کی سعی کی۔ فنکار کی تخلیق اس کے باطن کا ترجمان ہوتی ہے۔ وہ جو کچھ سوچتا، محسوس کرتا اور جن کٹھن مراحل سے گزرتا جاتا ہے، اس کی داستانیں دل فریب شہ پاروں کی صورت میں رقم کرتا جاتا ہے۔ میراجی کی شاعری میں اور بھی بہت سی محرومیوں کا تذکرہ ملتا ہے مگر ان میں سے جنسی محرومی کا پہلو زیادہ تابناکی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ جنس تو میراجی کا صرف ایک پہلو ہے۔ وسیع تر پسِ منظر میں ان کی شاعری ایک بڑی تلاش کا سفر ہے جس میں سب سے بڑا تجسس نامعلوم کو جاننے کی تمنّا ہے۔(۲۰) تلاش کا سفر ہو، تجسس یا پھر پوشیدہ اسرار کھوجنے کی تمنّا، ہر حالت میں میراجی کی شاعری کا بڑا محرّک جنس ہی ہے اور ان کی یہ نظم بھی ان جذبات سے بھرپور ہے۔ نظم میں میراجی بطور کردار پتھریلے کھمبوں کے پیچھے چھپ کر رقص دیکھتے ہیں جو اس بات کی علامت ہے کہ ان کا عشق افلاطونی ہے۔ دور ہی دور سے منظر کا لطف اُٹھاتے ہیں:

میں پتھریلے کھمبے کے پیچھے چھپ کر اس کو دیکھوں
چپکے چپکے حیرانی میں یوں سمجھوں
جیسے دیوی کی مورت ہی جی کر ناچ رہی ہو ناچ ! (۲۱)

میراجی کا جنسی اظہار ان کی ذات تک محدود ہے اور وہ اسے عالم آشکار کرنے کے قائل نہیں۔ اس لیے وہ اگلی صفوں میں موجود تماشائیوں کو آڑ بنا کر منظر سے حظ اُٹھاتے ہیں جبکہ اگلی صفوں کے پتھریلے کھمبے براہِ راست نگاہوں کے ذریعے جنسی تسکین میں مصروف نظر آتے ہیں۔ جب انسان کو جنسی آسودگی کا فطری راستہ میسر نہیں آتا تو وہ اس کے نکاس کے لیے دوسرے ذرائع تلاش کرنے لگتا ہے جبکہ فنکار اپنے جذبات کی تطہیر کے لیے فن کا سہارا لیتا ہے۔ اس کی وضاحت میں ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی لکھتے ہیں:

"کبھی کبھی ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ بالکل فطری طور پر جنسی ہیجان کی یہ صورت فنونِ لطیفہ Fine Art کی جانب مڑ جاتی ہے۔ یعنی جس طرح فرائڈ کے کہنے کے مطابق خواب میں انسان کی ناآسودہ خواہشات کی تکمیل ہوتی ہے۔ اسی طرح فنونِ لطیفہ کی تخلیق کی کاوش اور اس میں کسی فنکار کا انہماک اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ فنکار کے دبے ہوئے جذبات اور گھٹی ہوئی خواہشات کی تکمیل کسی بھی فنّی اظہار کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔" (۲۲)

درج بالا بیان کی روشنی میں جنس کا اظہار تمام فنونِ لطیفہ میں ہوتا ہے اور ہوتا آیا ہے۔ ارسطو نے فن کو انسانی تخلیق کا دوسرا نام دیا ہے۔ اس کے مطابق فن برائے فن کے ذریعے مادی ضروریات کی تکمیل ممکن ہو پاتی ہے جبکہ فن برائے مسرت انسانی روح کی نشو و نما و بالیدگی پر منتج ہوتا ہے۔ انسان فطری طور پر حسن پرست واقع ہوا ہے۔ اسے جہاں اور جس چیز میں بھی حسن کے مظاہر نظر آتے ہیں تو اس جانب کھنچا چلا جاتا ہے۔ حسن میں انسان کی دلچسپی کا باعث دراصل حسن میں جنسی عنصر کی آمیزش ہے۔ انسان کی جمالیاتی حس تب تک متحرک نہیں ہوتی جب تک کہ کوئی حسین شے اس کے اندر کی دنیا کو تہہ و بالا نہ کر دے۔ جنس ہی وہ محرک ہے جو انسان کو باطنی طور پر متاثر کر کے تغیر آشنا بنا دیتا ہے۔ کسی شے میں جنس کا عنصر سمعی، بصری، حرکی یا کسی اور صورت میں موجود ہو تو انسان فی الفور اس کا ادراک کر کے اس میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ اس کی یہ غیر شعوری دلچسپی ہی اس شے کے حسین ہونے کی گواہی بن جاتی ہے۔ مصوری، سنگ تراشی اور رقص تینوں میں جنس کا اظہار ملتا ہے۔ جہاں دیگر فنون لطیفہ میں اس کے نمونے ملتے ہیں وہاں شاعری بھی اس کے دائرۂ اثر سے خارج نہیں۔ ڈاکٹر محبوب قریشی اس ضمن میں کہتے ہیں:

"ادب و شعر کی حیثیت بھی بطور فنونِ لطیفہ تسلیم شدہ ہے، چونکہ شاعری بے حد لطیف قسم کا فن ہے،اس لیے اس میں جنس کا پرتَو تو بے حد نازک مراحل کے ساتھ سامنے آتا ہے۔"(۲۳)

میراجی نے بھی اپنے جنسی جذبات کی تسکین کی راہیں شاعری میں تلاش کرنا چاہیں۔انھوں نے تلاش کے سفر کا ارادہ تو کر لیا مگر منزل کا تعین نہ کر سکے۔یہی وجہ ہے کہ جنسی اظہار کے باوجود بھی ان کو آسودگی میسر نہیں آتی اور بھٹکے ہوئے مسافر کی طرح در در کی خاک چھاننے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

مذہبی عقیدے کے تحت دیوداسی کا ناچ پوتر ہے مگر اس کے وجود کو پوتر نہیں مانا جاتا۔گیتا، رامائن اور پران کسی بھی مذہبی کتاب میں دیوداسیوں کا کوئی ذکر نہیں ہے۔البتہ جنوب کی کچھ مذہبی کتابوں میں اس کا بیان ملتا ہے اس لیے اسے دھرم کا حصہ سمجھ لیا گیا ہے۔ان کتابوں میں خاص طور پر مجاوروں اور پروہتوں کی حیثیت بھگوان جیسی بیان کی گئی ہے۔اسی کے سبب صدیوں سے دیوداسی نظام مروج ہونے کے تحت خواتین کا جنسی استحصال جاری رہا ہے۔یہی وجہ ہے کہ مقدس مقام پر مقدس فریضہ انجام دیتے ہوئے بھی اس کے تقدس کا خیال نہیں رکھا جاتا مگر وہ سب کچھ سہنے پر مجبور ہے۔اس سلسلے میں سید علی عباس جالاپوری لکھتے ہیں:

"ہندوستان کے معبدوں میں سیکڑوں دیوداسیاں رہتی تھیں جن کو ناچ گانے کی تربیت دینے کے لیے پنڈت مامور تھے۔یہ دیوداسیاں صبح،دوپہر اور شام گا بجا کر اور رقص کر کے دیوتا یا دیوی کا جی بہلاتی تھیں۔اُمراء اپنی بیٹیاں بطور چڑھاوے کے اِن معبدوں میں لاتے تھے۔راجے مہاراجے اِن کی کمائی پولیس اور فوج پر خرچ کرتے تھے۔کئی دیوداسیاں بلوغت کی عمر کو پہنچنے سے پہلے ہی درندہ صفت برہمنوں کی ہوس کا شکار ہو جاتی تھیں اور جان سے ہاتھ دھو بیٹھتی تھیں۔آج بھی جنوبی ہندوستان کے بعض مندروں میں دیوداسیاں رہتی ہیں۔"(۲۴)

اس کے مقابلے میں نظم فن میں جنس متحرک نہیں بلکہ غیر متحرک صورت میں موجود ہے۔یہ ضروری نہیں کہ جنس اور متعلقاتِ جنس کا کھل کر بیان کیا جائے بعض اوقات یہ چیزیں زیریں سطح پر موجود ہوتی ہیں۔اس کا انحصار قاری پر ہوتا ہے کہ وہ کہاں تک شعری پسِ منظر میں جھانک کر کیا کچھ تلاش کر سکتا ہے۔پھر یہ بھی ہے کہ جنس کا عنصر تمام فنونِ لطیفہ میں صورت پذیر ہوتا ہے۔جنس کی یہ صورت پذیری بعض مقامات پر بالکل واضح شکل میں نظر آتی ہے جبکہ بعض صورتوں میں ہم اس کا دھندلا سا عکس ہی دیکھ پاتے ہیں۔ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی لکھتے ہیں:

"جنس کی کارفرمائی سے رقص اور موسیقی کو غیر معمولی پذیرائی نصیب ہوئی۔اس طرح رقص کی تمام اقسام میں جنس کی کارفرمائی محسوس ہوتی ہے، منی پور رقص کا مرکزی خیال کرشن اور رادھا کے معاشقے سے مستعار ہے۔ بھرت ناٹیم میں بھگتی رس کے اس عنصر کی فراوانی ہے جو بنیادی طور پر مرد کے لیے عورت کے پریم کی نشاندہی کرتا ہے۔"(۲۵)

دیوداسی مندر میں جبکہ فن کی رقاصہ کوٹھے میں رقص پر مجبور ہے۔ دونوں کی حالت یکساں ہے۔ دونوں کو دیکھ کر ملے جلے جذبات اُبھرنے لگتے ہیں۔ کسی کی للچائی ہوئی نظر اُن کے بدن کے نشیب وفراز پر مرکوز ہوتی ہے تو کوئی ان کے خط و خال کا دیوانہ بنتا ہے جبکہ بعض کی نگاہیں ان کی باطنی مجبوریوں اور بے چارگیوں میں اتر کر اٹک جاتی ہیں۔ فن کی رقاصہ دیوداسی کی مانند محض پجاریوں کے رحم و کرم پر نہیں بلکہ وہ کوٹھے کے سرپرستوں کی ملکیت ہے۔ سرپرست اسے جس طرح چاہیں استعمال کر سکتے ہیں۔اس کا رقص مذہبی عقائد کی بجا آوری کی خاطر نہیں بلکہ معاشی اور معاشرتی تحفظ کے حصول کے لیے اپنے چاہنے والوں کا دل بہلانے کی خاطر ہے اس لیے یہاں اگرچہ مجلسی آداب ملحوظِ خاطر رہتے ہیں مگر اس کی عفت و ناموس کے بچاؤ کی کوئی ضمانت نہیں:

جیسے دیوی کی مورت ہی جی کر ناچ رہی ہو ناچ!
یا بھولے سے جل پریوں کے جھرمٹ کی رانی دھرتی پر آئی ہو،
اور پانی کی لہروں ایسے ہلتی جائے، لہرائے،
یا جنگل کی چنچل ہرنی پتّوں پر پھسلی جائے،
ایک اندھیرے بن کی ناگن پھُنکارے اور بل کھائے،
جیسے میری للچائی نظریں پچکاریں اس کا انگ
دیوداسی دھرتی سے چھو کر ویسے دکھلائے رنگ؛(۲۶)(دیوداسی اور پجاری)

ایک رقاصہ تھی کس کس سے اشارے کرتی
آنکھیں پتھرائیں، اداؤں میں توازن نہ رہا
ڈگمگائی تو سب اطراف سے آواز آئی
فن کے اس اوج پہ اک تیرے سوا کون گیا!

فرشِ مرمر پہ گری، گر کے اُٹھی، اٹھ کے جُھکی
خشک ہونٹوں پہ زباں پھیر کے پانی مانگا(۲۷) (فن)

دونوں نظمیں ڈرامائی انداز لیے ہوئی ہیں۔ دیوداسی تول تول کر قدم رکھتی ہے تو یوں گمان ہوتا ہے جیسے دیوی کی مورت میں جان آ کر ناچ رہی ہو۔ ناچتے وقت ہاتھوں کی حرکات کے ساتھ گہنے بھی حرکت میں آجاتے ہیں جو کبھی کلائیوں اور کبھی کہنیوں کی جانب کھسکتے رہتے ہیں۔ اٹھتے، جھکتے، ہچکولے لیتے اور جھومتے ہوئے، لباس میں لہریں سی بہنے لگتی ہیں۔ خوبصورت تشبیہات کے چناؤ اور جزیات کے موزوں بیان کی بدولت طلسمی مناظر کا نقشہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ مناظر کے یہ نقشے ابتدا سے انجام تک ڈرامائی انداز میں ترتیب کے ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں:

تول تول کر پاؤں رکھتی ہے، ہلکے ہلکے، ایسے، میرا من چاہے
بن کر چندا کا اجیالا اس دھرتی پر بچھ جائے؛
میں پتھریلے کھمبے کے پیچھے چھپ کر اس کو دیکھوں؛
چپکے چپکے حیرانی میں یوں سمجھوں
جیسے دیوی کی مورت ہی جی کر ناچ رہی ہو ناچ؛(۲۸)
کالی کالی چمکتی آنکھیں بجلی جیسا ناچ کریں
اور ہیرے موتی کے گہنے اُجیالے میں یوں چمکیں
جیسے اونچے نیلے منڈل میں چاند اور تارے ناچیں!(۲۹)

ڈرامائی انداز کی پیشکش میں قاسمی، میراجی کے مقابلے میں زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ قاسمی کا انداز داستانوی رنگ لیے ہوئے ہے۔ نظم کا آغاز "ایک رقاصہ تھی" سے ہوتا ہے جو داستان سنانے کا انداز ہے۔ قاسمی کا کمال یہ ہے کہ تشبیہات اور جزیات کے برعکس رقاصہ کی حرکات کے توسط سے ڈرامائی فضا قائم کرتے ہیں۔ پہلے منظر میں رقاصہ کی آنکھیں پتھرا جاتی ہیں اور توازن کھو کر پیر لڑکھڑا جاتے ہیں۔ دوسرے منظر میں مرمریں فرش پر گر پڑتی ہے، اٹھنے کی کوشش کرتی ہے تو نقاہت کے مارے جھکی ہوئی رہتی ہے۔ پیاس کے مارے ہونٹ خشک پڑ جاتے ہیں تو زبان پھیر کر ہونٹوں کو تر کرنے کی کوشش کرتی ہے اور جب پیاس برداشت سے باہر ہو جاتی ہے تو اوک بنا کر پانی مانگنے لگتی ہے۔ تیسرے منظر میں شدت پیاس کی تاب نہ لا کر مدہوش ہو جاتی ہے:

ایک رقاصہ تھی کس کس سے اشارے کرتی
آنکھیں پتھرائیں اداؤں میں توازن نہ رہا
ڈگمگائی تو سب اطراف سے آواز آئی
''فن کے اس اوج پہ اک تیرے سوا کون گیا!''
فرشِ مرمر پہ گری، گر کے اٹھی، اٹھ کے جھکی
خشک ہونٹوں پہ زباں پھیر کے پانی مانگا
اوک اٹھائی تو تماشائی سنبھل کر بولے
''رقص کا یہ بھی اک انداز ہے اللہ اللہ!''(۳۰)

مناظر کی تمام کڑیاں باہم مربوط ہیں۔ تمام حرکات سے بے کسی و بے چارگی ٹپکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ تماشائی اسے رقص کا ایک انداز سمجھنے لگتے ہیں اور داد و تحسین کی صدائیں بلند ہوتی ہیں۔ غرض بے حس سماج کے ایک تاریک پہلو کی کہانی بھرپور انداز میں سامنے لائی گئی ہے۔

قاسمی کی نظم کی ایک خوبی اس کا مکالماتی اور تخاطب کا انداز ہے۔ تماشائی رقاصہ کی حرکات سے متاثر ہوتے ہیں تو اسے مخاطب کر کے داد دینے لگتے ہیں۔ دوسری جانب رقاصہ کی دلفریب اداؤں کا نقش اور تماشائیوں کی صداؤں کی گونج مجلسی فضا قائم کرنے کا محرک بنتے ہیں۔ اس طرح کوٹھے کی مجلس کا حسین نقشہ قاری کے ذہن پر مرتسم ہو جاتا ہے۔ میراجی کی نظم اس خوبی سے متصف نہیں۔ ان کے تماشائی بے جان ہیں بلکہ ان پر کاغذی تصویر ہونے کا گمان ہوتا ہے:

ڈگمگائی تو سب اطراف سے آواز آئی
''فن کے اس اوج پہ اک تیرے سوا کون گیا!''
اوک اٹھائی تو تماشائی سنبھل کر بولے
''رقص کا یہ بھی اک انداز ہے اللہ اللہ!''
پردہ سرکا تو معاً فن کے پجاری گرجے
''رقص کیوں ختم ہوا؟ وقت ابھی باقی تھا!''(۳۱)

دونوں نظموں کی کامیاب ڈرامائی پیشکش میں کامیاب کردار نگاری کا بڑا ہاتھ ہے۔ دیوداسی اور پجاری میں مرکزی کردار دیوداسی کا ہے۔ دیوداسی نظم کی ساری فضا پر چھائی ہوئی ہے۔ بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ نظم کی تخلیق ہی

اس کردار کی رہین منّت ہے۔ بطور کردار میراجی کی حیثیت محض ایک تماشائی کی ہے۔ مگر ان کا مشاہدہ عام تماشائیوں کے برعکس تیز اور فنکارانہ ہے۔ میراجی دیوداسی کی ایک ایک حرکت کا بغور مشاہدہ کرتے ہیں۔ دیوداسی کی جسمانی مجبوریوں اور نفسیاتی الجھنوں سے وہ جس طرح متاثر ہوتے ہیں اس کا اظہار اکھڑے ہوئے سانسوں پر منتج ہوتا ہے۔ دیوی کی مورت بے حس و حرکت اور بے جان شے ہے مگر میراجی کی فنکارانہ صلاحتیں اس میں جان ڈال کر زندہ کردار کے روپ میں پیش کر دیتی ہیں۔ میراجی تشبیہاً دیوی کی مورت کو ناچتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ مندر میں پجاری اور عام عوام بھی موجود ہیں جو پوجا سمیت دیوداسی کے رقص سے بھی مسرور ہو رہے ہیں۔ یہ ضمنی کردار ہیں مگر دیوداسی کی شخصیت پر ان کا اثر انداز ہونا اہمیت کا حامل ہے:

دیوادا سی دھرتی سے چھو کر ویسے دکھلائے رنگ؛
کالی کالی چمکتی آنکھیں بجلی جیسا ناچ کریں
اور ہیرے موتی کے گہنے اُجیالے میں یوں چمکیں
جیسے اونچے نیلے منڈل میں چاند اور تارے ناچیں!
باہوں میں پھنس پھنس کر آئی ہوئی انگیا کی سلوٹ کو
جب میں دیکھوں دل میں زور کی دھڑکن ہو،
اور تیزی سے سانس چلے؛
لمبے، ڈھیلے ڈھالے دامن میں لہروں کے بہنے سے
اور گھومر کے پڑنے سے
ذہن کی ہر اک رگ تھر کے
آہوں کا نغمہ نکلے؛ (۳۲)

فن میں محوری کردار رقاصہ کا ہے جو اپنے فن کے ذریعے چاہنے والوں کو رام کرنا چاہتی ہے۔ اس بے بس کردار کے رقص کے پیچھے کون سے دکھ اور کیا مجبوریاں پوشیدہ ہیں۔ یہ جاننے کی کوشش کوئی نہیں کرتا۔ تماشائی ضمنی کردار ہیں جو پیسے دے کر رقص کا لطف اٹھاتے ہیں۔ انھیں رقاصہ کی بھوک و پیاس، بے چینی و اضطراب اور بے خوابی و بے آرامی سے کوئی سروکار نہیں۔ انھیں تو ہر حالت میں رقص ہی چاہیے۔ پانی کے لیے اوک کی شکل بنانا بھی ان کی نظر میں رقص کا ایک انداز ہے۔ اگر پیاس اور تھکن کی بدولت رقاصہ بے ہوش ہو کر گر پڑے تو رقص کا یوں خاتمہ انھیں منظور نہیں کیونکہ ان کے حساب سے رقص کا وقت ابھی باقی ہے۔ اگر وقت باقی ہے تو رقاصہ کو بے ہوش نہیں ہونا

چاہیے۔ایک کردار رقاص کا ہے جو گرتی ہوئی رقاصہ کو تھامنے کی کوشش کرتا ہے۔ہم منصب و ہم پیشہ ہو کر شاید اسے رقاصہ کی نازک کیفیت کا احساس ہے۔

معاشرے کی بے حسی،لوگوں کے کرخت رویوں اور بد سلوکیوں کے احساس کا عنصر بھی دونوں نظموں میں مشترک طور پر موجود ہے۔مسلم معاشرہ ہو یا ہندو مت کا، مندر ہو یا کوٹھا،ہر جگہ معاشرتی ناسور حقوق نسواں کا استحصال کرتے نظر آتے ہیں۔پجاری مندر میں تماشائی بن کر دیوداسی کی بے بسی دیکھنے میں محو ہیں تو عام اہل ثروت کوٹھے پر رقاصہ کی لاچاری سے لطف اٹھانے میں مگن۔بظاہر یوں لگتا ہے کہ تماشائی رقص کے رسیا ہیں مگر بغور دیکھا جائے تو رقص ایک بہانہ ہے اصل مقصد مجبور کے جذبات کو مجروح کرنا ہوتا ہے۔

دونوں نظموں میں پجاریوں کے کردار بھی موجود ہیں۔پجاری چاہے مندر کے ہوں یا فن کے،دونوں حیثیتوں سے وہ نسوانی شخصیت، نسوانی جذبات اور ان کے فن کا مذاق اڑاتے ہیں۔پجاری،دیوداسی اور رقاصہ کے محافظ ہونے کا محض ڈھونگ رچاتے ہیں۔درحقیقت وہ محافظین کے بھیس میں کالے بھیڑیے بن کر نمودار ہوتے ہیں جو دیوداسی اور رقاصہ کی شخصیت کو کچل دیتے ہیں:

ڈرنا، جھجکنا، پھر شوخی سے، بے باکی سے بڑھ آنا،
ڈگمگ ڈولے دھرم کی ناؤ، ڈگمگ میرا دھرم کرے!
ناچ ناچ کر جب تھک جائے، تھک کر ہو جائے ہلکان،
اور پھر ایسا موہن منظر آنکھوں سے اوجھل ہو جائے،
جب پتھریلے، اونچے کھمبوں کے سائے اُس سے لپٹیں،
جیسے گھٹائیں چمکتی بجلی کو اپنے دامن میں لیں(۳۳)(دیوداسی اور پجاری)

ہاتھ پھیلے ہی رہے، سل سی گئی ہونٹوں سے زباں
ایک رقاص کسی سمت سے ناگاہ بڑھا
پردہ سرکا تو معاً فن کے پجاری گرجے
''رقص کیوں ختم ہوا؟ وقت ابھی باقی تھا!''(۳۴)(فن)

دیوداسی اور رقاصہ کی حرکات میں کافی مماثلت ہے۔وقوع کے لحاظ سے تمام حرکات بالکل یکساں ہیں اگر

کچھ فرق ہے تو وہ الفاظ کے بیان کی رو سے ہے۔ نظموں کا بنیادی موضوع رقص ہے اور رقص کی بنیاد حرکات پر ہے۔ اگر حرکات میں مماثلت آگئی تو سمجھو خمیر ایک ہی ہے:

آگے آنا، پیچھے جانا، تھرک تھرک کر رہ جانا
سنبھل سنبھل کر گرتی جائے، گر گر کر سنبھالے لے،
ڈرنا، جھجکنا، پھر شوخی سے، بے باکی سے بڑھ آنا،(۳۵)(دیوداسی اور پجاری)

ڈگمگائی تو سب اطراف سے آواز آئی
رشِ مرمر پہ گری، گر کے اٹھی، اٹھ کے جھکی (۳۶)(فن)

ان مثالوں سے حرکات کی یکسانیت اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے۔ رقص کا موقع محل مختلف مگر انداز ایک ہے۔ مندر اور کوٹھے میں فرق ہے لیکن ناچ میں فرق نہیں۔ دیوداسی اور رقاصہ کے جسمانی اعضا میں امتیاز ہو سکتا ہے جبکہ اعضا کی حرکات مناسبت پر مشتمل ہیں۔ رقص کی تمام حرکات میں سے بنیادی حیثیت پیروں کی حرکات کو حاصل ہے۔ دراصل باقی اعضا کی حرکات میں توازن کے قیام کا سارا دارو مدار پیروں کی حرکات پر ہوتا ہے۔ لہذا پیروں کی حرکات رقص میں حسن و توازن کا موجب بنتی ہیں۔ اس بات کی وضاحت مرزا سلطان احمد یوں کرتے ہیں:

"ناچنا یا رقص نما حرکات ایک طبعی فعل ہے اور اسی طبعی فعل کے اقتضا سے ناچنے کی رفتہ رفتہ بنیاد پڑی۔ ناچنے میں اگرچہ ہاتھوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ لیکن زیادہ تر پاؤں پر انحصار ہے۔"(۳۷)

روانی اور امیجری کے تحت تاثر ابھارنے میں قاسمی نے کمال دکھایا ہے۔ تمثال آفرینی قاسمی کا محبوب مشغلہ ہے۔ گہرے مشاہدے اور بھرپور قوتِ متخیلہ کی بدولت ان کی اکثر نظموں میں تمثال کاری کے بہترین نمونے موجود ہیں۔ لفظیات اور امیجری کے حوالے سے نظم کو غزل سے آزاد کروانے میں قاسمی صاحب کا حصہ بہت زیادہ ہے۔(۳۸) قاسمی صاحب کی نظم "فن" کا سارا منظر و ماحول تصوراتی ہے۔ اگرچہ یہ مناظر اور اس میں چلتے پھرتے نظر آنے والے کردار ہماری حقیقی زندگی سے متعلق ہیں مگر نظم پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ قاسمی نے مصورانہ نقشہ بُن کر حرکی اور بصری تمثالوں کے وسیلے سے نظم کی تخلیق کی۔ انھوں نے کوٹھے، رقص، رقاص، رقاصہ، مرمریں فرش، پردہ اور تماشائی جیسے سارے جزوی مناظر و پیکر سمیٹ کر ایک کل کی تشکیل کی۔ یوں

فن ایک پورٹریٹ کے قالب میں ڈھل جاتا ہے۔ جس کا ہر زاویہ، ہر ایک منظر اور ہر رنگ نمایاں اور لپکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ قاسمی کی تمثال آفرینی کے متعلق ڈاکٹر تسنیم رحمان لکھتے ہیں:

> "وہ اپنے احساسات و کیفیات کے بیان کے لیے دل کش شعری وسیلوں کا استعمال کرتے ہیں۔ جب شاعر اپنے تجربات کو ذہن کے لاشعور سے ابھرنے والی تصویروں کی صورت میں محسوس کرے اور ان کا شعری اظہار کرے تو تمثال جنم لیتی ہے۔"(۳۹)

میراجی کی نظم کا کینوس قاسمی کے مقابلے میں کافی وسیع ہے۔ دیوداسی کے تذکرے سے قاری کا ذہن تاریخی جھروکوں میں سے جھانکنے لگتا ہے۔ ایک پوری تہذیب کا نقشہ نگاہوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ ایک قدیم مذہب کے تمام عقائد کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مختلف امور سنبھالنے والی دیویوں اور دیوتاؤں کی مورتیاں اور ان کے مندر حاشیۂ خیال میں ابھرنے لگتے ہیں۔ غرض ہندی معاشرے کا بھرپور منظر اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں سمیت جلوہ گر محسوس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس قاسمی کی نظم پڑھتے ہوئے محض ایک کوٹھے کا تصور ابھر جاتا ہے جس کے مرمریں فرش پر رقاصہ محوِ رقص ہے اور چند تماشائی بیٹھے رقص کا لطف اٹھا رہے ہیں۔ یہاں کسی تاریخ یا عقیدے کا احساس تو نہیں ہوتا۔ البتہ تہذیب کے ایک چھوٹے سے عنصر کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

تانیثیت (Feminism) کا عنصر بھی دونوں نظموں میں مشترک ہے۔ تانیثیت دراصل جنسی امتیاز کا نظریہ ہے۔ خواتین کو تقریباً ہر دور اور ہر قوم میں کم تر سمجھا گیا۔ چونکہ مرد اپنے آپ کو برتر اور عورت کو کم تر سمجھنے لگا اس لیے اس نے عورت کے حقوق کا استحصال کرنا شروع کر دیا۔ مرد نے اپنی خواہشات کے مطابق عورت کی زندگی کا خاکہ تشکیل دیا، اس کے وجود کی خود ساختہ حد بندی کی اور اپنی مرضی کے موافق اس کی ذمہ داریوں اور فرائض کا تعین کیا۔ اس طرح عورت کو اس کے بعض حقوق سے محروم رکھنے کی کوشش کی گئی۔ بہر حال خواتین کے ساتھ روا رکھی جانے والی ناانصافیاں عالمی سطح پر محسوس کی جانے لگیں اور انھیں مردوں کے شکنجے سے آزاد کرانے کے لیے اقدامات اُٹھائے جانے لگے۔ اس سلسلے میں جان نثار مومن، سیمون دی بوائر (Simone de Beauvoir) کی تصنیف The Second Sex, ۱۹۴۹ء سے حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "عورت پیدائشی طور پر ہمارے طے کردہ صفات کی حامل نہیں ہوتی بلکہ پدری معاشرے میں وہ عورت بنادی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ بھی خود کو ان ہی صفات سے متصف سمجھنے لگتی ہے جو مردوں کی طرف سے انکے ساتھ وابستہ کر دی گئی ہیں۔"(۴۰)

بالآخر خواتین کو اپنے وجود کی نفی کا احساس ہونے لگا۔انھوں نے مساویانہ حقوق کے حصول کے لیے احتجاجی رویہ اپنا کر پدرانہ نظام معاشرت کو چیلنج کر دیا اور اپنی اہمیت منوانے کی خاطر تحریک کا آغاز کر ڈالا۔ابتدا میں یہ مغرب کی ایک عام تحریک تھی مگر آگے چل کر اس نے مغربی ادب اور پھر عالمی ادب کو اپنی لپیٹ میں لے کر اس پر گہرے اثرات مرتب کر ڈالے۔اردو ادب میں بھی ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس تحریک کی بازگشت سنائی دینے لگی۔چونکہ ہمارا معاشرہ مرد مرکزی معاشرہ ہے اس لیے یہاں کے مرد لکھاریوں نے بالعموم اور خواتین لکھاریوں نے بالخصوص اس تحریک کی پذیرائی کی۔جہاں دوسرے اصحاب نے اس تحریک کے زیرِاثر لکھا وہاں میراجی اور قاسمی بھی اسکے اثر سے دامن نہ چھڑا سکے۔

میراجی کی دیوداسی ہو یا قاسمی کی رقاصہ،دونوں کی تقدیر کا فیصلہ مرد کرتا ہے۔عورت کو مندر یا کوٹھے پر ناچنے کا کوئی شوق نہیں ہوتا بلکہ یہ وظیفہ اسے مرد تفویض کرتا ہے۔دیوداسی تھک جاتی ہے۔اس کے پیروں میں ناچنے کی مزید طاقت نہیں رہتی مگر اسے ناچنا ہو گا دیوتا اور دیوی کی خاطر،اسے ناچنا ہو گا پروہتوں اور پجاریوں کی خاطر،اسے ناچنا ہو گا عوام کی تسکینِ طبع کی خاطر۔اس کی مجبوری اور محرومی کا احساس مرد نہیں کر سکتا:

ڈگمگ ڈولے دھرم کی ناؤ،ڈگمگ میرا دھرم کرے!
''ناچ ناچ کر جب تھک جائے،تھک کر ہو جائے ہلکان''
لے جائے یکسوئی میری،چین مرا اور میرا گیان (۴۱)

یہی حال رقاصہ کا ہے۔اگر مرد تماشا دیکھنے میں مگن ہے اور اس کی دلچسپی برقرار ہے تو رقاصہ کو ناچنا ہو گا۔رقاصہ کا کوئی عذر قابل قبول نہیں ہو گا۔مرد اپنے تصور میں اسے جس قالب میں ڈھالنا چاہتا ہے،اسے اس قالب میں ڈھلنا ہو گا:

ایک رقاص کسی سمت سے ناگاہ بڑھا
پردہ سرکا تو معاً فن کے پجاری گرجے
''رقص کیوں ختم ہوا؟رقص ابھی باقی تھا!''(۴۲)

دونوں نظموں کے منظر ناموں سے مذکورہ مطابقتوں کا واضح احساس ہو جاتا ہے۔دونوں شعرا نے اپنے اپنے فکری زاویے کے مطابق مناظر تراش کر مواد مہیا کیا۔دونوں نظمیں فن کی اہمیت،رقص کی لطافت اور خواتین کی بے کسی کو بنیاد بناتی ہیں۔حسن و جنس کا امتزاجی بیان اور ہندوستانی ماحول و تہذیب کی جھلکیاں دونوں میں مسحور کن فضاء قائم کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ہندی الفاظ کا استعمال اپنائیت کا احساس دلاتا ہے۔ڈرامائیت،محاکاتی انداز،تمثیلی طرز اور

موزوں کردار نگاری کے ذریعے تاثر اُبھارنے کے عناصر مماثلت پر مشتمل ہیں۔ مگر یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مواد و مناظر کی پیشکش میں جو پھرتی اور مہارت میرا جی نے دکھائی ہے، قاسمی کے ہاں اس کا فقدان ہے۔ میرا جی کی نظم کے تمام خطوط شوخ اور نمایاں رنگوں کے ذریعے ابھرے ہوئے محسوس ہوتے ہیں جبکہ قاسمی پھیکے رنگ استعمال کر کے نقوش کو نمایاں انداز میں نہ اُبھار سکے۔

حوالہ جات:

۱۔ ظہور احمد اعوان، ڈاکٹر، ''عسکری، میرا جی، ساختیات''، ادارہ علم و فن پاکستان، پشاور، ۱۹۹۸ء، ص: ۲۱۰

۲۔ مرزا سلطان احمد، فنونِ لطیفہ، یونین سٹیم پریس، لاہور، ۱۹۱۲ء، ص: ۱۵۹

۳۔ راشد انور راشد، فنون لطیفہ (چند مضامین)، عفیف پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص: ۱۴۲، ۱۴۱

۴۔ راشد انور راشد، فنون لطیفہ (چند مضامین)، عفیف پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص: ۱۳۸

۵۔ راشد انور راشد، فنون لطیفہ (چند مضامین)، عفیف پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص: ۱۳۹

۶۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳

۷۔ رشید امجد، میرا جی: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص: ۱۳۲

۸۔ ظہور احمد اعوان، ڈاکٹر، ''عسکری، میرا جی، ساختیات'' ادارہ علم و فن پاکستان، پشاور، ۱۹۹۸ء، ص: ۱۸۵

۹۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳

۱۰۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۴

۱۱۔ عبدالواحد تبسم، ڈاکٹر، اردو غزل میں ہندی عناصر، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء، ص: ۲۰۵

۱۲۔ راشد انور راشد، فنون لطیفہ (چند مضامین)، عفیف پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص: ۱۴۰

۱۳۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳

۱۴۔ احمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶

۱۵۔ عبدالواحد تبسم، ڈاکٹر، اردو غزل میں ہندی عناصر، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء، ص: ۱۸۵

۱۶۔ حمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶

۱۷۔ محبوب اعلیٰ قریشی، ڈاکٹر، اردو مثنویوں میں جنسی تلذّذ، تخلیق کار پبلشر، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۵۶

۱۸۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۴

۱۹۔ محبوب اعلیٰ قریشی، ڈاکٹر، اردو مثنویوں میں جنسی تلذّذ، تخلیق کار پبلشر، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۵۶
۲۰۔ رشید امجد، میرا جی: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان، سلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص: ۱۰۵
۲۱۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳
۲۲۔ محبوب اعلیٰ قریشی، ڈاکٹر، اردو مثنویوں میں جنسی تلذّذ، تخلیق کار پبلشر، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۶۶
۲۳۔ محبوب اعلیٰ قریشی، ڈاکٹر، اردو مثنویوں میں جنسی تلذّذ، تخلیق کار پبلشر، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۷۳
۲۴۔ علی عباس جلالپوری، خرد نامہ جلالپوری، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۳، ص: ۱۳۷
۲۵۔ محبوب اعلیٰ قریشی، ڈاکٹر، اردو مثنویوں میں جنسی تلذّذ، تخلیق کار پبلشر، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۷۱، ۱۷۰
۲۶۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳
۲۷۔ احمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶
۲۸۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳
۲۹۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۳
۳۰۔ احمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶
۳۱۔ احمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶
۳۲۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۴، ۴۳
۳۳۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۴
۳۴۔ احمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶
۳۵۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص: ۴۴
۳۶۔ احمد ندیم قاسمی، جلال و جمال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۴۶ء، ص: ۱۳۶
۳۷۔ مرزا سلطان احمد، فنونِ لطیفہ، یونین سٹیم پریس، لاہور، ۱۹۱۲ء، ص: ۱۵۹، ۱۵۸
۳۸۔ روِش ندیم، ڈاکٹر، احمد ندیم قاسمی کی ترقی پسند نظم، مشمولہ: ادبیات۔ احمد ندیم قاسمی نمبر، شمارہ: ۱۰۸، جنوری تا جون ۲۰۱۶ء، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ص: ۳۴۸
۳۹۔ تسنیم رحمان، ڈاکٹر، احمد ندیم قاسمی کی تمثال کاری، مشمولہ: ادبیات۔ احمد ندیم قاسمی نمبر، شمارہ: ۱۰۸، جنوری تا جون ۲۰۱۶ء، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ص: ۳۰۳

۴۰۔جاں نثار مومن،تانیثیت چند مباحث،مشمولہ :اردو ریسرچ جرنل،اپریل تا اگست ۲۰۱۶ء،شمارہ۸،نئ دہلی،ص:۵۶

۴۱۔میرا جی،کلیاتِ میرا جی،مرتبہ: جمیل جالبی،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۶ء،ص:۴۴

۴۲۔میرا جی،کلیاتِ میرا جی،مرتبہ: جمیل جالبی،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۶ء،ص:۴۴