ISSN(**Print**): 2709-9636 | ISSN(**Online**): 2709-9644
Volume 2, Issue IV, (October to Decmber2021)

ماخذ تحقیقی مجلہ

ڈاکٹر انور علی
اسسٹنٹ پروفیسر، جامعہ اسلامیہ کالج پشاور
اختر علی
اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ ڈگری کالج کبل سوات
ڈاکٹر مظہر احمد
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ پشتو، یونیورسٹی آف ملاکنڈ

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ "کپاس کا پھول": ساختیاتی مطالعہ

Dr. Anwar ali
Assistant Professor, Department of Urdu, Islamia College University Peshawar
Akhtar Ali
Assistant Professor, Department of Urdu, Govt; Degree College Kabal Swat
Dr. Mazhar Ahmad
Assistant Professor, Department of Pashto, University of Malakand.

Ahmed Nadeem Qasmi's short Story "Kapas ka Phool": A Structural Study

Structuralism is one of the most prominent and important way of analyzing literary texts. It deals with the texts in a scientific way. Its job is not just to interpret the meaning or ideas of text but rather more than interpretation. It seeks the poetic backgrounds of a text and relate the text with the structure of language which had already been written. Structural criticism affirms that an author just repeat the old texts nothing is new there in literary texts. Ahmad Nadeem Qasmi is one of the prominent short story writer in Urdu fiction. “Kapas ka phool” is one of his well-known short stories. In this article a structural study of “Kapas ka phool” is presented.

Keywords: *structuralism, poetics، text, hermeneutic code, proairetic code, cultural code, connotative codesymbolic code.*

جیسا کہ پہلے سے معلوم ہے ساختیات سے قبل روسی ہئیت پسندی اور نئی تنقید نے روایتی تنقید کے پیکر کو مسمار کرنا شروع کر دیا تھا۔ ساختیات تک پہنچتے پہنچتے متن کو منشائے مصنف کے تحت پڑھنے کی روایت دم توڑ چکی تھی۔ ساختیات نے روایتی قرأت کے تمام طریقوں کو رد کر کے متن کی قرأت کے عمل کو سائنسی بنیادیں فراہم کرنے کی سعی کی۔ ساختیات میں مرکزی حیثیت ساخت کو حاصل ہے۔ لسانی ساخت کو پانے کے لیے ڈی سوسئیر نے لسانی نظام کو سائنسی خطوط پر توڑ پھوڑ کے عمل سے گزار کر زبان کو قطبین میں تقسیم کیا۔ ان قطبین کو اس نے لانگloungeاور پارولparole کے اسما سے موسوم کیا۔ بات یہاں ختم نہیں ہوئی بلکہ ڈی سوسئیر نے آگے چل کر زبان کو نشانیاتsemiology کا نظام قرار دے کر کہا کہ زبان کا کام محض اشیا کو اسمیانا nomenclature نہیں۔ الفاظ میں ایسی کوئی خاصیت نہیں جو نام دہی یا معنٰی دہی کے فرائض انجام دے سکیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ لفظ کے ساتھ جو معنٰی جڑا ہوا ہوتا ہے وہ ہمارا دیا ہوا یعنی من مانا arbitrary ہوتا ہے۔ یہ معانی دراصل ہمارے تصورات ہیں جو ہماری ثقافتی شعریات سے اٹھ کر الفاظ کے قالب میں ڈھل جاتے اور ابلاغ کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب تک غیر زبان کے کسی فرد نے اردو اس کی ثقافتی علامات کے ساتھ سیکھی نہ ہو یا ہم نے کوئی غیر زبان اس کی ثقافتی علامات سمیت سیکھی نہ ہو تب تک لاکھ کوشش کے باوجود نہ تو وہ فرد اردو سمجھ سکتا ہے اور نہ ہم اس کی زبان کے فہم کے قابل ہو سکتے ہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کے پیش نظر ڈی سوسئیر نے زبان کی طرح لفظ کو بھی تقسیم کر ڈالا۔ اس کے مطابق لفظ محض ایک نشان ہوتا ہے جس کے دو اطراف ہیں۔ ایک طرف کو اس نے معنٰی نما signifier اور دوسری کو تصور معنٰی signified قرار دیا۔[1]

اب سوال یہ ہے کہ اگر لفظ، لفظ نہیں اور نشان ہے تو یہ نشان کس شے کا نمائندہ ہے۔ جواب یہ ہے کہ نشان ہماری کلی ثقافت کا نمائندہ ہوتا ہے۔ جو زبان یا الفاظ ہم بول رہے ہوتے ہیں وہ اور اس سے جڑی ہوئی اقدار وروایات ہماری لانگ کا حصہ بن کر محفوظ ہو چکی ہوتی ہیں۔ جب مصنف لکھتا ہے تو وہ ہمیں کسی نئی بات یا نئے خیال سے آشنا نہیں کرتا بلکہ زبان، الفاظ یا دوسرے معنوں میں نشانات کے توسط سے انہی باتوں یا خیالات کو دہرا رہا ہوتا ہے جو پہلے ہی سے ہمارے ذہن میں موجود ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کہتے ہیں:

> "کسی بھی ثقافت سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی شخص اپنی روزمرہ زندگی میں اس نظام کو سمجھتا اور اس کو برتتا ہے اور اس کی رو سے زندگی بسر کرتا ہے، لیکن یہ نظام جس طرح عمل آرا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ برتنے والا اس کا شعوری احساس بھی رکھتا ہو۔ ساختیات کا کام کسی

ثقافتی تناظر میں کسی بھی ثقافتی مظہر (ادبی تنقید کے ضمن میں ادب یا ادبی فن پارہ) کے تجزیے سے اس کے اندرون کو اس طرح بے نقاب کرنا ہے جس سے تہہ دار ذیلی ساخت میں جو کچھ پوشیدہ implicit ہے وہ ظاہر explicit ہو جائے۔ ثقافت کے عام تصور کو اگر ایک کلی نظام کے تجریدی تصور کے طور پر وسعت دی جائے جو مذہب، تہذہب و تمدن، اساطیر و حکایات، سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت، زبان اور ادبی روایت کے تمام موجود اور ممکنہ امکانات پر حاوی ہو، تو ثقافت کا یہ کلی تصور سوسئیر کے تجریدی تصورِ زبان یعنی لانگ lounge کے نظریاتی ماڈل کے مماثل ہو گا۔ اس کے مقابلے میں کوئی ایک مظہر یا فن پارہ (یعنی ناول، افسانہ، شعر) انفرادی تکلم پارول parole کے مماثل ہے"(۲)

اس طویل اقتباس کا حوالہ محض مفہوم کو قریب الفہم بنانے کے لیے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ لکھاری جب لکھتا ہے تو وہ لانگ سے پارول کی جانب بڑھتا ہے جب کہ قاری قرأت کے دوران پارول سے لانگ کی جانب محوِ سفر ہوتا ہے۔ مصنف ثقافتی شعریات کو متن اتارتا ہے تو قاری متن کو ثقافتی شعریات میں اتار دیتا ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ ساختیاتی قرأت کے دوران قاری بھی تخلیقی عمل میں اتنا ہی شامل ہوتا ہے جس قدر کہ مصنف۔

اس تمہید کی روشنی میں "کپاس کا پھول" کا ساختیاتی مطالعہ پیش نظر ہے۔ بات کو سمجھنے کے لیے رولاں بارتھ کے پیش کردہ پانچ کوڈز یعنی متنی / شعریاتی کوڈ hermeneutic code، بیانیاتی کوڈ proairetic code، ثقافتی / تفکیری کوڈ cultural code، تقلیبی کوڈ connotative code اور علامتی کوڈ symbolic code کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ کیوں کہ کسی بھی متن میں یہ کوڈز یا اشارے ذیلی طور پر موجود ہوتے ہی اور ساختیاتی مطالعہ میں بروئے کار لائے جاتے ہیں۔ دھیان رہے کہ ان کوڈز کا استعمال پس ساختیاتی مطالعات میں بھی کیا جاتا ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ ساختیاتی مطالعات میں معنیٰ کی وحدت جب کہ پس ساختیاتی مطالعات میں معنیٰ کی تکثیریت مد نظر ہوتی ہے۔

افسانہ "کپاس کا پھول" کی قرأت کرتے وقت فوری طور پر قاری کی نظر جس شے پر پڑتی ہے، وہ اس کا متن ہے۔

الفاظ کا مجموعہ یا یوں کہیے کہ الفاظ اور جملوں کا ایک ڈھیر۔ الفاظ کے اس ڈھیر کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں طرح طرح کے سوالات جنم لینے لگتے ہیں۔ الفاظ کا یہی ڈھیر دراصل متنی / شعریاتی کوڈ ہے جن میں سے منتخب نمونے لے کر

دیگر کوڈز کے باہمی تعامل سے ڈی کوڈ کر کے قاری اپنے سوالوں کے جوابات ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے اور یوں متن کی تعبیر ثقافتی شعریات کے تناظر میں ممکن ہو پاتی ہے۔ جہاں تک اس افسانے کا تعلق ہے۔ اس کا عنوان "کپاس کا پھول"(۳) دیکھ کر ہی قاری کے ذہن میں سوال اٹھنے لگتا ہے کہ اس عنوان کے تحت مصنف کیا کچھ بتانا چاہتا ہے؟ کپاس کے پودے، اس کے پھول اور کہانی میں کیا ربط و تعلق ہے؟ مگر جب مائی کہتی ہے:

> "بس یوں سمجھ لو کہ یہ وہ لٹھا ہے جس سے بادشاہ زادیاں برقعے سلاتی ہوں گی۔ کپاس کے خاص پھولوں کی روئی سے تیار ہوتا ہے یہ کپڑا۔ ٹین کے پترے کی طرح کھڑ کھڑ بولتا ہے۔ چکّی پیس پیس کر کمایا ہے۔ میں لوگوں کو عمر بھر آٹا دیتی رہی ہوں اور ان سے کفن لیتی رہی ہوں۔"(۴)

پھر کہتی ہے: "ہائے یہ کپاس بھی عجیب پودا ہے۔ اس کے پھول کا رنگ کیسا الگ ہوتا ہے دوسرے پھولوں سے--- اے راحتاں بیٹی---!"(۵) اور پھر راوی کا یہ بیان نظر سے گزرتا ہے: "کفن پر جگہ جگہ خون کے دھبے نمایاں ہونے لگے تھے۔ نوچی کسوٹی ہوئی راحتاں کا جسم اپنا کرب کفن کو منتقل کر رہا تھا اور خاکِ پاک نے اس خون کے کے لیے جگہ خالی کر دی تھی۔"(۶) تو قاری کے آگے جوابات کے کئی در کھلنے لگتے ہیں۔ قاری کو جواب مل جاتا ہے کہ کپاس کے پھول سے کپڑا بنتا ہے اور سفید لٹھا بطور کفن استعمال کیا جاتا ہے۔ موت اور دنیا کی بے ثباتی کی حقیقت بھی آشکار ہو جاتی ہے۔

"اگر میں نے وارث علی کی تین چار اذانیں اور سن لیں تو واہگورو کی قسم کھا کر کہتا ہوں کہ میرے مسلمان ہو جانے کا خطرہ ہے"۔(۷) سکھ اسمگلر کا یہ بیان بھی قاری کو سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ آخر اس کے مسلمان ہو جانے کا خطرہ کیوں ہے، اذان کا اس پر کیا اثر ہو گا، وہ مسلمان کیوں نہیں ہونا چاہتا۔ اس متن کی تہہ میں مذہبی شعریات کار فرما ہیں۔ ہر مسلمان دین اسلام اور اس کے شعائر سے محبت کرتا ہے۔ مسلمانوں کے عقیدے کے مطابق اذان کی آواز روح پرور ہوتی ہے، اس میں عجب تاثیر ہوتی ہے۔ اذان کی آواز اور اس کی تاثیر ہماری لانگ کا حصہ بن چکی ہیں۔ سکھ ایک عرصے سے مسلمانوں کی ثقافت کا حصہ بن کر رہ رہا ہے۔ اس لیے اذان کی آواز نصف صورت میں ہی سہی مگر اس کی لانگ کا حصہ بن چکی ہے اس لیے اسے خطرہ محسوس ہو رہا ہے کہ کہیں وہ مسلمان نہ ہو جائے۔ اگرچہ اسلام کی حقانیت سکھ کو معلوم ہے مگر اپنی انا اور سکھ برادری کے طعنوں کے پیش نظر وہ اس سے آنکھیں چرانے کی سعی کر رہا ہے۔

مائی تاجو اس افسانے کا نسوانی کردار ہے جو بوڑھی اور غریب ہے۔ کسی پٹواری سے اس نے والدین کی مرضی کے خلاف شادی کی جو پہلے سے ہی شادی شدہ تھا اور مائی تاجو کے سامنے خود کو کنوارا ثابت کر کے اسے دھوکہ دیا۔ مائی کو بے ہوش ہونے کا عارضہ لاحق تھا۔ ایک مرتبہ بے ہوش ہوئی تو راحتاں کا بھائی اور اس کا باپ چودھری فتح دین "اس کے چہرے پر پانی کے چھینٹے مار مار کر اور اس کے منہ میں شکر ڈال ڈال کر خاصی دیر کے بعد اسے ہوش میں لائے تھے"۔[۸] قاری کو یہاں بھی کھٹکا لگ جاتا ہے کہ آخر بے ہوش ہونے کا چہرے پر پانی ڈالنے اور منہ میں شکر ڈالنے سے کیا تعلق ہے۔ بے ہوشی کے عالم میں تو مریض کو ہسپتال منتقل کیا جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ قاسمی صاحب دیہاتی ماحول کی تمثالیں دکھا رہے ہیں۔ دیہاتی ماحول کی روایات یوں ہی ہوتی ہیں۔ کوئی بڑا حادثہ یا بڑا واقعہ نہ ہو تو لوگ یہی گھریلو ٹوٹکے ہی استعمال کرتے ہیں بلکہ شہروں میں بھی اس قسم کے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان مواقع پر بعض لوگ بے ہوش ہونے والے فرد کو جوتے سونگھاتے ہیں اور پیروں کے تلوؤں پر مالش بھی کراتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ یہ تجربات مجرب بھی ثابت ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی کارکردگی ہماری لانگ کا حصہ بنی ہوئی ہے۔ اس طرح جوں جوں کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے سوال در سوال کا سلسلہ طول پکڑتا جاتا ہے اور جواب در جواب کے روزن کھلتے جاتے ہیں۔

اس کے بعد بیانیاتی کوڈ کے تحت مختلف قسم کے مرکزی، ضمنی اور عمومی کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ بیانیاتی کوڈ کہانی کی پیشکش کے لیے مخصوص انداز اپنا لینے کا نام ہے۔ کرداروں اور ان کے مکالموں کے علاوہ پلاٹ کو منظم بنانے کے لیے دیگر وسائل بھی بروئے کار لائے جاتے ہیں جن میں پانچ عناصر کو اہمیت حاصل ہے۔ ابتدائی طور پر مرکزی کرداروں کا تعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کہانی کے دونوں مرکزی کردار نسوانی ہیں۔ مائی تاجو ایک ضعیف اور غریب عورت ہے جب کہ راحتاں گاؤں کے چودھری فتح دین کی بیٹی ہے۔ دونوں کردار اپنی نوعیت کے اعتبار سے جس طرح جبر کا نشانہ بنتے ہیں، وہ ہمارے ہاں روزمرہ کا تجربہ بن چکا ہے۔ مائی تاجو غریب ضرور ہے مگر محتاج یا بھکارن قطعاً نہیں اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ چکّی پیس کر محنت کر کر کے اس کے ہاتھوں میں گٹّے پڑ چکے ہیں۔ جب راحتاں کی ماں نے اسے محتاج کہا تو اسے اتنا صدمہ ہوا کہ موت مانگنے لگی اس کی خودداری جوش میں آئی مگر قہر درویش بر جان درویش کے مصداق اس نے یہ کہہ کر خود سے انتقام لیا کہ آئندہ ان کے گھر کا کھانا نہیں کھاؤں گی:

"نہیں بیٹی۔ مائی اب کھل کر رو رہی تھی۔ لے لیتی پر آج تمھاری ماں نے مجھے بتایا ہے کہ میں محتاج ہوں۔ اور چکّی پیس پیس کر میرے ہاتھوں پر جو گٹّے پڑ چکے ہیں وہ مجھے کچھ اور بتاتے ہیں۔ سو بیٹی یہ روٹی نہیں لوں گی اب کبھی بھی نہیں لوں گی۔ تمھاری لائی ہوئی کل شام دال روٹی میری آخری روٹی تھی۔ یہ روٹی اپنے کتّے کے آگے ڈال دے۔"(۹)

ایک طرف ان کرداروں کے تعارف سے طبقاتی نظام اور امیر و غریب کا تصور اجاگر ہوتا ہے تو دوسری جانب یہ قابل غور نکتہ بھی ذہن نشین ہونے لگتا ہے کہ اگر امیر سوچتا ہے کہ وہ غریب کو کھانا اس کی محنت کا صلہ سمجھ کر نہیں بلکہ اسے محتاج سمجھ کر دیتا ہے تو غریب بھی یہ سمجھتا ہے کہ وہ محنت پیٹ پالنے کے لیے نہیں کر رہا بلکہ اس لیے کر رہا ہے کہ امیر اس کی محنت کا محتاج ہے۔ اگر غریب نہ ہوتا تو امیر سہولت کے ساتھ رزق نگلنے کے لیے ترس رہا ہوتا۔

مائی تاجو اپنوں کے جبر کا نشانہ بنتی ہے جب کہ راحتاں ہندوستانی فوجیوں کے جبر کا نشانہ بنتی ہے۔ مائی کے مقابلے میں راحتاں کا دکھ بڑا ہے۔ مائی کا دکھ تو بس ایک عام سا دکھ ہے مگر راحتاں کا دکھ المیاتی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ جب اس گاؤں پر ہندوستانی فوجی حملہ آور ہوتے ہیں تو دشمنی کے جنون میں انسانیت کی ہر حد کو پار کر دیتے ہیں۔ ایک آدمی کو مارنے کے لیے ایک ہی گولی کافی ہوتی ہے مگر وہ جنون کا شکار ہو کر گولیوں کی بوچھاڑ کر دیتے ہیں۔ جب اس طرح بھی ان کی پیاس نہیں بجھتی تو خواتین کی عزتوں سے کھیل کر اپنی ہوس بجھا دیتے ہیں:

"پھر ایک سپاہی نے اس کے گریبان میں ہاتھ ڈال کر جھٹکا دیا تو کرتا پھٹ گیا اور وہ ننگی ہو گئی۔ فوراً ہی وہ گھٹڑی سی بن کر بیٹھ گئی۔ مگر پھر ایک سپاہی نے اس کے کرتے کا باقی حصہ بھی نوچ لیا اور قہقہے لگاتا ہوا اس سے اپنے جوتے پونچھنے لگا۔ پھر مائی تاجو آئی۔ راحتاں پر گر پڑی، اسے آسمان کی طرح ڈھانپ لیا اور ایک عجیب سی آواز میں، جو اس کی اپنی نہ تھی، بولی۔ "اللہ تیرا پردہ رکھے بیٹی، اللہ تیری حیا قائم رکھے"۔"(۱۰)

چونکہ دونوں کردار نسوانی ہیں اور مشرقی شعریات میں خواتین کو کمزوری اور بے بسی کی علامت سمجھا جاتا ہے، اس لیے دونوں کرداروں کو منفعل صورت میں دکھایا گیا ہے۔ ان پر جبر ہوتا ہے مگر ان میں اس جبر کا مقابلہ کرنے کا فعال جذبہ موجود نہیں۔ جبر کو اپنی تقدیر سمجھ کر سہنے کی تربیت پدر سری معاشرت کی دین ہے۔ اس افسانے میں تعارفی حصے کو بلا ضرورت طول دیا گیا ہے جو ساختیاتی تجزیہ کی رُو سے سقم کے زمرے میں آتا ہے۔ کہانی میں ایسا

اصول تو خیر نہیں برتا جاسکتا کہ اس کے مختلف حصے کس قدر طویل یا مختصر ہوں گے۔ مگر یہاں کرداروں کے تعارف کی طوالت کی بدولت افسانے کا باقی حصہ اس قدر اختصار کا شکار ہو چکا ہے کہ اسے پڑھ کر یوں لگتا ہے جیسے مصنف کسی ہنگامی صورت حال سے دوچار ہو کر افسانے کو شعوری طور پر تکمیل کے مراحل سے گزارنا چاہتا ہے۔

بیانیاتی کوڈ کے تحت تعارف کے بعد کرداروں کو مختلف قسم کی پیچیدگیوں اور الجھنوں سے گزارا جاتا ہے۔ طرح طرح کے تنازعات اور مشکلات سے گزار کر ان کے ذریعے کہانی کو عروج کی طرف بڑھایا جاتا ہے۔ یہاں تعارف کی طوالت کی بدولت کرداروں کو الجھنوں سے گزارنے کا موقع چُھوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ پیچیدگی اور عروج وزوال میں کوئی فاصلہ نہیں رکھا گیا۔ گریز کا یہ فقدان کہانی میں بری طرح کھٹکتا ہے۔ اس کہانی کے کرداروں کی پیچیدگی یہ ہے کہ مائی تاجو کو محتاج کہہ کر اس کے جذبات کا خون کیا جاتا ہے اور راحتاں کو ہندوستانی فوجیوں کے ہاتھوں رسوا ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ مکانی پیچیدگی کی ذیل میں گاؤں کو برباد ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

ہندوستانی فوجی راحتاں کو کھلونا سمجھ کر اس کے جسم کے ساتھ کھیلتے ہیں کہ اسی اثنا میں پاکستانی جہاز آکر ان کو بھاگنے پر مجبور کرتے ہیں اور راحتاں کماد کے کھیت میں پناہ لے لیتی ہے:

> "پھر راحتاں نے مائی کو بتایا کہ جب وہ اسے لے جا رہے تھے تو اوپر پاکستان کے ہوائی جہاز آئے اور وہ لوگ ادھر ادھر کھالوں اور گھڑوں میں جا دبکے—— اور میں بھاگ آئی۔ مجھے پتہ تھا کہ میرے وطن کے جہاز
> مجھے پہچانتے ہیں، وہ مجھے کچھ نہیں کہیں گے۔" (۱۱)

ہندوستان کی پاکستان دشمنی اور ہندوستانی فوجیوں کی نفرت اور لوٹ کھسوٹ ہماری شعریات کا حصہ ہے۔ ہر پاکستانی فرد یہی سمجھتا ہے کہ جب بھی ان کو موقع ہاتھ آئے گا، وہ اسی طرح پاکستان اور پاکستانیوں کو برباد کرنے کی کوشش کریں گے۔ دوسری جانب پاکستانی جہازوں کی آمد اور راحتاں کا فوجیوں کے قبضے سے نکلنا حبّ وطن اور حبّ قوم کی علامتیں ہیں۔ راحتاں کا یہ اعتماد کہ پاکستانی جہاز اسے پہچانتے ہیں اور اسے کچھ نہیں کہیں گے، اس کے حبّ وطن اور پاکستانی فضائیہ کا راحتاں کو بچانا حبّ قوم کا غماز ہے۔ یہ ایک طرح کی آفاقی شعریات ہے کہ ہر قوم اپنے دفاعی اداروں پر اعتماد کرتی ہے اور انھیں اپنا نجات دہندہ تصور کرتی ہے۔ جواب میں یہ ادارے قوم کا سہارا بننے کے لیے سرگرم رہتے ہیں۔

کہانی کے زوال میں تمام پیچیدگیاں بتدریج سلجھتی جاتی ہیں۔اس افسانے میں مائی غربت و لاچاری کی تصویر ہے۔اسے محتاج کہہ کر راحتاں کی ماں نے اس کے جذبات کو مجروح کیا مگر ہندوستانی فوجیوں کا حملہ اس صدمے سے کہیں بڑھ کر ہوتا ہے۔اس لیے پہلا دکھ بھول کر وہ دوسرے دکھ سے نجات پانے کے لیے سرگرم عمل ہو جاتی ہے۔راحتاں کی الجھن پاکستانی جہازوں کی آمد سے دور ہو جاتی ہے اور وہ ہندوستانی فوجیوں کے پنجے سے آزاد ہو جاتی ہے۔گتھیوں کو سلجھانے میں بھی قاسمی صاحب نے مشرقی اور بالخصوص پاکستانی شعریات سے کام لیا ہے۔

افسانے کا اختتام المیہ انداز میں ہوتا ہے۔اگرچہ راحتاں اور مائی دونوں گاؤں سے نکلنے میں کامیاب ہو گئے مگر راحتاں جان برنہ ہو سکی اور اس کا کرب کفن کو منتقل ہو گیا:

> "کفن پر جگہ جگہ خون کے دھبے نمایاں ہونے لگے تھے۔نوچی کھسوٹی راحتاں کا جسم اپنا کرب کفن کو منتقل کر رہا تھا اور خاکِ پاک نے اس خون کے لیے جگہ خالی کر دی تھی۔اور لاہور کے کہیں آس پاس مائی نے کہا۔"راحتاں بیٹی! تو کتنی سچی ہے! تو نے میرا شاندار جنازہ نکالنے کا وعدہ کیا تھا۔تو نے یہ وعدہ سچ مچ پورا کیا۔تو میرے کفن میں کتنی پیاری لگ رہی ہے۔میری اچھی۔میری نیک،میری خوب صورت راحتاں"۔"(۱۲)

شعریاتی سطح پر افسانے کا اختتام بھی مشرقی ثقافت کا رہین منت ہے۔عورت ہی عورت کا دکھ سمجھتی ہے اور مشرقی عورت دوسری عورت کی حفاظت جان پر کھیل کر کرتی ہے۔بھلے ہم غریب سے نفرت کرتے ہیں مگر ہمارا یہ مشرقی تصور پختہ ہے کہ غریب مخلص ہوتا ہے اور آڑے وقت میں مصیبت زدوں کا سہارا بنتا ہے۔مائی کو محتاج کہا گیا مگر وہ کتنی امیر تھی کہ عمر بھر کی کمائی(کفن) راحتاں کی نذر کی۔کپاس؛امن ، حیا اور پردے کی علامت ہے۔پاکستان پر امن ریاست ہے اور اپنی بہنوں،بیٹیوں کی حیا کی حفاظت کرنا جانتا ہے۔یوں زبان، کرداروں اور ان کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کی بدولت اس افسانے میں مشرقی ثقافت کی مختلف ساختوں کی تقلیب کی گئی ہے۔

ثقافتی کوڈز دراصل وہ تسلیم شدہ روایات و تصورات یا بیانیے ہیں جو کسی ثقافت سے تعلق رکھنے والے ہر فرد کے ذہن میں بطور لانگ موجود اور تمام افراد کے لیے قابلِ عمل ہوتے ہیں۔ہندوستانی قوم کا ہر فرد جانتا ہے کہ ہم انگریز کی نو آبادیات رہے ہیں۔یہ بھی سب کو معلوم ہے کہ تقسیم کے وقت پھوٹ ڈالنے اور اسے دائمی حیثیت دینے کے لیے انگریز نے کشمیر کا مسئلہ لاینحل رہنے دیا جس کی بدولت آج جڑواں ریاستیں اس مسئلہ کے سبب ایک دوسرے کی دشمن بنی ہوئی ہیں۔بڑے بوڑھے تو ایک طرف دونوں ریاستوں کے بچوں کے بھی لانگ میں یہ عقیدہ

راسخ ہو چکا ہے کہ ہم ایک دوسرے کے دشمن ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں ہندوستانی فوجیوں کا داخلہ ۱۹۶۵ء کی جنگ کا تناظر پیش کرتا ہے۔ راحتاں کا وحشت کے عالم میں یہ کہنا کہ مائی! ہندوستانی فوج آگئی ہے۔ ہم بھی لاہور کی جانب بھاگ رہے ہیں تم بھی اس طرف بھاگو۔[۱۳] اس تناظر کی واضح مثال ہے۔

یہ بات بھی پاکستانی ثقافت کی شعریات کا حصہ ہے کہ جب ہندوستانی حملہ کریں گے تو وہ کسی کو نہیں بخشیں گے۔ انسان تو انسان ہیں، وہ مقامات، جانوروں پرندوں اور فضاؤں کو بھی نہیں بخشیں گے:

> "چند گولیاں ہوا کو چیر دینے والی سیٹیاں بجاتی چھت پر سے گزر گئیں۔ فتح دین کے صحن کی ٹاہلی پر سے پاگلوں کی طرح اڑتا ہوا ایک کوّا اچانک ہوا میں لڑھکنیاں کھاتا ہوا آیا اور مائی تاجو کے گھڑے کے پاس پتھر کی طرح گر پڑا۔"[۱۴]

اسی طرح یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "گلی میں شہاب دین، نور اللہ، محمد بشیر، حیدر خان اور جانے کس کس کی لاشیں پڑی تھیں۔ چودھری فتح دین کے گرے ہوئے دروازے کے پاس مولوی عبدالمجید مردہ پڑے تھے۔ ان کا آدھا چہرہ اڑ گیا تھا۔ مائی نے مولوی صاحب کو ان کی نورانی داڑھی سے پہچانا۔"[۱۵]

ساتھ ساتھ یہ بھی مد نظر رہے کہ دشمنی کے اس جنون میں سب سے زیادہ مذہبی طبقہ اور خواتین متاثر ہوتی ہیں۔ یہ بات متن کے ظاہر میں نہیں مگر متن کی اندرونی ساخت میں پوشیدہ طور پر عمل آرا ہے۔

تقلیبی کوڈز ایسے اشارے ہوتے ہیں جو متن کے مرکزی خیال کی تفہیم میں معاونت کرتے ہیں۔ اسے ہم اشاراتی یا تفہیمی کوڈ کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ تقلیبی کوڈ کے ذریعے کہانی کے مرکزی خیال کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔ تقلیبی کوڈ کے ذریعے کرداروں کے علاوہ مقامات اور اشیا کی تقلیب بھی جاتی ہے۔ مقام کے تحت اس کہانی میں ہندوستان کی تقلیب پاکستان اور بھارت (جڑواں ریاستوں) کی صورت میں ہوئی جب کہ مائی اور راحتاں کی تقلیب ہندوستانی ہونے کی بجائے پاکستانی ہونے کی صورت میں ہوئی۔ اگر پاکستان الگ نہ ہوتا تو کردار پاکستانی نہ بنتے، نئے ذہن نہ بنتے، نئی ثقافت اور ثقافتی ساختیں نہ بنتیں۔ لہٰذا یہ کہانی بیان کرنے کی نوبت ہی نہ آتی۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ متن کی ساخت ثقافت میں ہوتی ہے زبان میں نہیں۔ متن کے ان حصوں: "ہندوستان کی فوج آگئی ہے۔"[۱۶] بھائی فتح دین کہاں ہے؟ اسے بھیجو ناوہ انھیں سمجھائے کہ یہ پاکستان ہے۔"[۱۷] "لاہور کی طرف بھاگو۔

ہم بھی لاہور جارہے ہیں۔"[۱۸] سے اس مؤقف کی تائید واضح صورت میں ممکن ہو جاتی ہے۔اس کے علاوہ کپاس اور کماد کے کھیت بتاتے ہیں کہ جہاں حملہ ہوا ہے، وہ پاکستان کا گاؤں ہے۔لہٰذا کھیت دیہاتی ثقافت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ گاؤں کے قریب ہی پاکستان اور ہندوستان کا بارڈر ہے جس سے عداوت، خود غرضی، دونوں ریاستوں کے افراد کی مفلسی اور تباہی و بربادی کی بُو آتی ہے۔غرض یہ کہ متن کا تقلیبی کوڈ مرکزی نکتے کی تفہیم کی رہنمائی کرتا ہے۔اس کہانی کا مرکزی نکتہ ہندوستان کا جنگی جنون، دشمنی کا خبط اور امن کی جستجو ہے۔

علامتی کوڈز بھی تقلیبی کوڈز کی طرح مرکزی خیال سے متعلق ہوتے ہیں۔دونوں مرکزی خیال کی تفہیم کے لیے اشاروں کی صورت میں بروئے کار لائے جاتے ہیں مگر دونوں میں ایک خفیف سا فرق ہے۔جہاں تقلیبی کوڈز میں متن کے مختلف حصوں میں الگ الگ طور پر نسبتی اشارے موجود ہوتے ہیں وہاں علامتی کوڈز میں یہ اشارے الگ حصوں کی بجائے کل متن میں متخالف یا متضاد صورت میں موجود ہوتے ہیں۔یوں سمجھ لیجیے کہ ساختیاتی مطالعے میں تقلیبی کوڈ کے تحت متن کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے اس کا تجزیہ کیا جاتا ہے جب کہ علامتی کوڈ کے تحت تمام ٹکڑوں کو جوڑ کر تجزیہ کیا جاتا ہے اور مرکزی نکتہ کی تفہیم تک رسائی کی جاتی ہے۔اس افسانے میں امیر غریب، جوان ضعیف، مرد عورت، زندگی موت، الفت نفرت، طاقتور کمزور، انسان جانور، اور پاکستان و ہندوستان جیسے متخالف جوڑوں کی وساطت سے خیر و شر کا تصور ابھارا گیا ہے۔ اس ضمن میں ناصر عباس نیر بور خیس کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "روایت کی بندشوں سے آزادی کے نتیجے میں ہم ایک وسیع ورثہ حاصل کرتے ہیں۔یہ وسیع ورثہ دراصل، ان سب ثنویتوں (binaries) کی شکست کرتا ہے جو دنیا کو مشرق و مغرب، حقیقیت کو سیاہ و سفید، ثقافتوں کو وحشیانہ و مہذب، علم کو سائنسی و مذہبی میں تقسیم کرتی ہیں اور ان کی درجہ بندی کرتی ہیں اور جو لوگ ان ثنویتوں کے تحت جیتے ہیں ان کے دلوں میں ایک کی شدید محبت اور دوسرے کے لیے اتنی ہی شدید نفرت موجود ہوتی ہے۔"[۱۹]

ہندوستانی فوجی پاکستان پر اس لیے حملہ کرتے ہیں کہ یہ ہندوستان نہیں ہے۔مزید یہ کہ ہندوستان ان کے لیے الفت کا جب کہ پاکستان نفرت کا مظہر ہے:

> "ہندوستان کی فوج آگئی ہے! یہاں ہمارے گاؤں میں کیوں آگئی ہے؟---بارڈر تو تین میل اُدھر ہے۔

"یہ فوج یہاں کیوں آئی ہے بیٹی"؟ مائی حیران ہو کر پکاری۔ "کہیں غلطی سے تو نہیں آ گئی!
بھائی فتح دین کہاں ہے؟ اسے بھیجو ناوہ انھیں سمجھائے کہ یہ پاکستان ہے"۔"(۲۰)

مائی کا یہ معصوم مکالمہ پاکستان اور ہندوستان کے متخالف جوڑے کے پس منظر میں پوشیدہ ثقافتی شعریات کی تفہیم کی ایسی واضح مثال ہے جس سے ہر فرد کما حقہ واقفیت رکھتا ہے۔

اس مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ متن کا معنی محض سطح پر نہیں تیرتا۔ الفاظ کی قرأت سے جو معنی قاری کے ہاتھ آتا ہے، اصل معنی وہ نہیں بلکہ اس سے بہت دور ہوتا ہے۔ اس لیے الفاظ جن ثقافتی علامتوں اور اشاروں سے منسلک ہوتے ہیں ان تک پہنچنا قاری کی اصل ذمہ داری ہے۔ اس افسانے کے ساختیاتی مطالعے سے یہی متبادر ہوتا ہے کہ اس کا مرکزی نکتہ ہندوستان کی پاکستان دشمنی، اس کے نتیجے میں ہونے والی ۱۹۶۵ء کی جنگ کا تناظر اور دیرپا امن کی تلاش ہے۔ اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس مطالعے سے اخذ کیے گئے نتائج حتمی نہیں۔ ثقافتی شعریات کی کوئی حد مقرر نہیں۔ اس میں مزید حوالے موجود ہو سکتے ہیں اور انھیں سامنے لایا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۴۶

۲۔ ایضاً، ص ۴۷

۳۔ احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۴۷

۴۔ ایضاً، ص ۱۴۸

۵۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۶۔ ایضاً، ص ۱۶۳

۷۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۸

۹۔ ایضاً، ص ۱۵۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۵۶

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۶۳

۱۲۔ ایضاً، ایضاً

۱۳۔ ایضاً، ص۱۵۵

۱۴۔ ایضاً، ص۱۵۶

۱۵۔ ایضاً، ایضاً

۱۶۔ ایضاً، ۱۵۵

۱۷۔ ایضاً، ایضاً

۱۸۔ ایضاً، ایضاً

۱۹۔ڈاکٹر ناصر عباس نیئر، یہ قصہ کیا ہے معنی کا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۲۲ء، ص۱۷۰

۲۰۔احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، محولہ بالا، ص۱۵۵