حاشیے پر لکھا متن

(منٹو کے افسانے کی تازہ تفہیم)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

A TEXT WRITTEN ON MARGIN

(A Fresh Understanding of Manto's Stories)

Nasir Abbas Nayyer, PhD
Assistant Professor
Department of Urdu, University of the Punjab, Lahore

Abstract

This article seeks to interpret Manto's short stories in the light of new hermeneutical concept of centre and margin. In classical hermeneutics, margin was considered to have been dependent upon centre but post structuralist theory, especially propounded by Jacques Derrida, has overthrown the old hierarchy by decentring innermost position of centre and peripheral status of margin. Surprisingly, themes, settings and focalisation of Manto's best short stories revolve, in some or other way, around what can be termed as the marginalised ones. Centre, wearing multiple disguises, claims and exercises a kind of metaphysical power over all what dwells outside it, while margin sticks upon what presents itself as corporeal and material. This article asserts that Manto's short stories, centring on the marginalised stratum of society, defy, disrupt, and shatter the central, metaphysical power strategies of Centre.

Keywords: منٹو، افسانے، فسادات، سیاہ حاشیے، یزید، ٹیٹوال، برصغیر، مرکز، سجاد ظہیر، مشرقی پنجاب، خلیل الرحمٰن اعظمی

جیناں کے منھ سے ہلکی سی متعجب چیخ نکلی۔۔۔’’یزید‘‘

کریم داد نے غور سے اپنے بیٹے کا ناک نقشہ دیکھتے ہوئے کہا:’’ہاں یزید۔۔۔۔یہ اس کا نام ہے۔‘‘

جیناں کی آواز بہت نحیف ہوگئی: ’’یہ تم کیا کہہ رہے ہو کیمے؟۔۔۔۔یزید‘‘

کریم داد مسکرایا:’’کیا ہے اس میں،نام ہی تو ہے۔‘‘

جیناں صرف اس قدر کہہ سکی:’’مگر کس کا نام؟‘‘

کریم داد نے سنجیدگی سے جواب دیا:’’ضروری نہیں کہ یہ بھی وہی ہو۔۔۔۔اس نے پانی بند کیا تھا۔۔۔۔یہ کھولے گا۔‘‘

منٹو کے افسانے ’یزید‘ کی یہ اختتامی سطریں ہیں؛ایک لمحے کے لیے (اسلامی تاریخ سے آشنا) قاری کو مبہوت کر دینے اور رفتہ رفتہ اس کے اندر متضاد ردِّ اعمال ابھارنے کی کچھ ایسی صلاحیت رکھتی ہیں کہ انھیں منٹو کی نئی تفہیم کا آغاز بنایا جا سکتا ہے۔اس اقتباس میں منٹو کے افسانوی آرٹ کے بعض امتیازات فی الفور نظر پڑتے ہیں۔مثلاً منٹو کے افسانے عموماً ایک غیر متوقع،اچانک اور خاصے ٹیڑھے ترچھے انجام پر ختم ہوتے ہیں۔اپنے بیٹے کے لیے’’یزید‘‘ کا نام سن کر جو متعجب چیخ جیناں کے منھ سے نکلتی ہے،وہ منٹو کے اکثر قارئین کے یہاں تعجب وحیرت کے ایک تیز کٹیلے احساس میں ڈھل جاتی ہے۔منٹو مانوس کو فقط اجنبی نہیں بناتے،نہ محض اجنبیت کے اندر سے کسی جانی پہچانی بات کا غیر متوقع انکشاف کرتے ہیں۔آرٹ کی یہ عمومی خصوصیت ہے جو منٹو سمیت ہر حقیقی فن کار کے یہاں موجود ہوتی ہے یا اسے موجود ہونا چاہیے۔منٹو مانوس اور اجنبی کردار،واقعے اور صورتِ حال کو صرف الٹتے پلٹتے نہیں،انھیں تحلیل اور منتشر کرتے ہیں تاکہ نئے کردار اور واقعات اختراع کیے جا سکیں۔منٹو کے سلسلے میں سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ نئے کردار اور واقعات محض اپنے نئے پن کا طلسم نہیں باندھتے (حالاں کہ آرٹ میں اس کی بھی خاصی اہمیت ہے) بلکہ سماجی ونفسیاتی تناظر میں غیر معمولی

اہمیت رکھتے ہیں۔لہٰذا منٹو کا فن ہمارے اندر اس تحیّر کو بیدار نہیں کرتا جو ہمیں ایک نامانوس، نیم مابعد الطبیعیاتی منطقے میں لے جاتا ہے جس کی اہم خصوصیت فراموش گاری اور ایک آدرشی آزادی ہے۔ چناں چہ منٹو ان لوگوں کو مایوس کرتا ہے جو ادب میں 'سماجی آلودگیوں سے پاک ایک منزہ، مابعد الطبیعیاتی تحیّر وترفع' دریافت کرنے کے آرزومند ہوتے ہیں۔منٹو کے افسانوی فن کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تعجب و حیرت کی ایک ایسی کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے جو سماجی ونفسیاتی (یعنی اجتماع اور فرد) مکاشفے سے عبارت ہے؛ ہم ان کے افسانوں کے مطالعے سے نئی اجتماعی اور انفرادی شناختوں سے آگاہ ہوتے ہیں۔خاطر نشان رہے کہ یہ شناختیں نہ صرف مانوس نہیں ہوتیں، بلکہ مانوس شناختوں کے رائج تاریخی بیانیوں پر کہیں سوالیہ نشان ہوتی اور کہیں ان سے انحراف کا درجہ رکھتی ہیں۔

سرسری طور پر دیکھیں تو کریم داد نے بیٹے کا نام یزید رکھ کر جیناں کو متعجب کیا اور ہمیں چونکایا ہے، اور پہلی نظر میں یہی محسوس ہوتا ہے کہ منٹو نے اپنی اس افسانوی تیکنیک سے کام لیا ہے جو منظم پلاٹ کے حامل افسانے کو غیر متوقع بزاائی قسم کا بل دے کر ختم کرنے سے عبارت ہے۔(منٹو نے منظم پلاٹ کا تصور موپساں سے لیا اور غیر متوقع انجام کی تیکنیک چیخوف سے سیکھی)۔سرسری نظر اکثر گم راہی پیدا کرتی ہے۔لہٰذا توجہ سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ جب مشرقی پنجاب (انڈیا) اور مغربی پنجاب (پاکستان) کے درمیان دریائی پانی کی تقسیم کے عارضی معاہدے کے خاتمے پر یکم اپریل ۱۹۴۸ء کو بھارت نے پاکستان کے رخ بہنے والے دریاؤں کا پانی بند کرنا شروع کیا تو افسانہ 'یزید' کے کریم داد نے اس سنگین مسئلے کا حل اسلامی تاریخ کے ایک مردود کردار کی ایک نئی شناخت میں تلاش کیا۔یزید کی نئی شناخت، شناخت کے رائج تصور سے بری طرح متصادم ہے۔نیز یہ اس قدر مبہم ومشکوک اور پیچیدہ یعنی Problematic ہے، جس قدر پاکستان و بھارت کے باہمی روابط۔ہر چند یزید کی اس شناخت کا، پاک بھارت تعلقات سے تمثیلی رشتہ ہے۔اس کے باوجود یہ سوال باقی رہتا ہے کہ کریم داد کو یزید کی نئی شناخت کی تحریک کیوں کر ہوئی؟ کیا منٹو نے محض چونکانا چاہا ہے یا افسانے میں نئی قومی شناختیں حاصل کرنے والے ملکوں کے پہلے بڑے جھگڑے کا ایک ممکنہ حل پیش کیا گیا ہے یا اس جھگڑے کی نوعیت واضح کی گئی ہے؟

اس سوال کا جواب اسی افسانے کے کرداروں کی صورتِ حال میں موجود ہے۔کریم داد اور جیناں مرکزی کردار ہیں۔دونوں کا تعلق پاکستانی پنجاب کے ایک گاؤں سے ہے جس کا نام درج نہیں،تا کہ اسے پنجاب کا ایک عام گاؤں سمجھا جا سکے،اوراس کی بھی ایک خاص وجہ ہے۔انگریزی عہد میں جونہری نظام قائم کیا گیا تھا،وہ تیرہ نہروں پر مشتمل تھا۔تقسیمِ ہند کے بعد دس نہریں پاکستانی علاقے میں شامل تھیں،دوبھارت میں اور ایک دونوں ملکوں میں بہ یک وقت شامل تھی،جب کہ ان نہروں کے مآخذ دریا بھارت میں تھے۔لہٰذا دریائی پانی کی بندش سے محض ایک گاؤں نہیں پورا پنجاب متاثر ہوتا تھا،جس کی زندگی موت کا انحصار زرعی معیشت پر تھا۔کہانی کی فضا سنتالیس کے بعد کی صورتِ حال سے متعلق ہے۔سنتالیس کے فسادات میں کریم داد کا باپ اور جیناں کا اکلوتا بھائی قتل ہوا۔یہ الگ بات ہے کہ دونوں پر الگ قسم کے اثرات مرتب ہوئے۔کریم داد کے لیے فسادات موسم میں خلافِ معمول چند خراب دنوں' کی طرح تھے۔آئے اور گزر گئے۔وہ مولا کی مرضی سمجھ کر خاموش نہ رہا بلکہ اس نے فسادات کے طوفان کا مردانہ وار مقابلہ کیا،بالکل ایسے ہی جیسے وہ اپنی فصلوں کے سلسلے میں موسم کے شدائد کا مقابلہ کرتا تھا۔چناں چہ جب یہ طوفان گزر گیا تو اس کی بربادی کا نوحہ پڑھنے کی بجائے،آگے کی طرف دیکھنے لگا۔اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ تھا کہ اس نے جیناں سے شادی کرنے کا فیصلہ اس وقت کیا جب ابھی پورا گاؤں سوگ کی لپیٹ میں تھا۔جب کہ جیناں پیچھے کی طرف دیکھتی تھی؛اپنے بھائی کے قتل کی اندوہناکی کو محسوس کرتی تھی۔ہندوستان کی طرف سے پاکستانی دریاؤں کا پانی بند کرنے کی خبر،کریم داد کے لیے سنتالیس کے واقعے کا لازمی نتیجہ تھی۔لہٰذا اس سلسلے میں بھی اس نے آگے کی طرف دیکھا۔جب گاؤں کے سب لوگ ہندوستان کو گالیاں دے رہے تھے یا اسے اپنے گناہوں کی سزا سمجھ کر مسجد میں اجتماعی دعا کی تجویزیں پیش کررہے تھے تو کریم داد سب سے الگ سوچ رہا تھا،اس سنگین مسئلے کا حل سوچ رہا تھا مگر خود اس پر واضح نہیں تھا کہ وہ حل کیا ہوگا۔"لیکن اب کہ وہ[بھارت]کر سکتا ہے،اور کرنے والا ہے تو ہم ضرور اس کا توڑ سوچیں گے.... بے کار گالیاں دینے سے کیا ہوتا ہے۔"
یہی سوچتے اور چودھری نتھو سے جھگڑتے جب گھر پہنچا تو بختو دائی نے ہونٹوں پر پوپلی مسکراہٹ لاتے

ہوئے کہا: ''مبارک ہو کیمے ! چاند سا بیٹا ہوا ہے، اب کوئی اچھا سا نام سوچ اس کا۔'' کریم داد نے ایک لمحے کے لیے سوچا اور کہا: ''یزید... یزید'' بختو دائی حیرت زدہ اور جیناں متعجب ہوئی۔ افسانے کا سطحی معنی تو یہ ہے کہ کریم داد آ گے، نئی نسل کی طرف، اپنے بیٹے کی طرف دیکھ رہا تھا جو ہندوستان کی ''یزیدیت'' کا مقابلہ، ایک نئی شناخت کے ذریعے کرے گا، مگر گہری سطح پر افسانے کا دوسرا معنی ہے۔

پانی جیسا سنگین اور خاص قومی مسئلہ افسانے کا تھیم ہے۔ بچے کی پیدائش ایک عام نجی واقعہ ہے۔ دو مختلف اہمیت کے واقعات کو کہانی میں لانے کی کیا منطق اور کیا معنویت ہے؟ منٹو اس ضمن میں پہلی بات تو یہ باور کراتے ہیں کہ ہم جسے اپنی زندگی کا نجی منطقہ کہتے ہیں، وہ عوامی اور اجتماعی عرصے یعنی Public Sphere سے الگ نہیں ہوتا۔ اب دیکھنے والی بات یہ ہے کہ بچے کی پیدائش کے نجی واقعے کا ایک قومی مسئلے سے کیا تعلق ہے، خاص طور پر جب افسانہ اپنے اختتامی حصے: ''ہم ضرور اس کا توڑ سوچیں گے'' کی طرف بڑھتا ہے اور افسانہ بچے کی پیدائش اور اسے نام دینے پر ختم ہوتا ہے؟ اصل یہ ہے کہ بچے کی پیدائش کا واقعہ، کریم داد کی اس الجھن کی علامتی وضاحت ہے جس میں پورے گاؤں کو مبتلا دکھایا گیا ہے۔ فرائیڈ نے بچے کو فرو ماندگی کی علامت قرار دیا ہے۔ دیگر جانداروں کے مقابلے میں انسانی بچے کی پیدائش قبل از وقت ہے: اسے کئی سال کے لیے فرو ماندہ اور اسی بنا پر ماں باپ کا دست نگر رہنا پڑتا ہے۔ فرائیڈ کے فرانسیسی مفسر ژاک لاکان نے فرائیڈ کے اس تصور میں اضافہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ بچے کی فرو ماندگی زبان کی دنیا میں وجود رکھتی اور مفہوم پاتی ہے: بچے کی تمام احتیاجات کو ماں اپنی زبان کے تحت سمجھتی اور ان کی تعبیر کرتی اور پھر اس کی روشنی میں عملی قدم اٹھاتی ہے(۱)۔ لہٰذا بچے کی علامت میں فرو ماندگی اور اس فرو ماندگی کی لسانی تعبیر شامل ہے۔ غور کیجیے: پاکستان اور بھارت، نو زائیدہ تھے؛ اپنے جھگڑوں کو (شروع کرنے اور) طے کرنے میں بچے کی طرح بے بس تھے۔ (سندھ طاس معاہدہ عالمی بینک نے کروایا)۔ دریائی پانی کی بندش، نو زائیدہ ملک پاکستان کے لیے ایک ایسا نو زائیدہ مسئلہ تھا جو اسے فرو ماندگی کے شدید احساس میں مبتلا کرتا تھا۔ لہٰذا بچے کی فرو ماندگی، ایک سنگین قومی مسئلے سے پیدا ہونے والی فرو ماندگی سے تمثیلی تعلق رکھتی ہے۔ کریم داد نے جب اپنے بیٹے کا

نام یزید رکھا تو دراصل ایک نوزائیدہ مسئلے کی لسانی شناخت بھی کی۔ ہر لسانی شناخت میں مسئلے کی تشخیص اوراس کے حل کی طرف اشارہ موجود ہوتا ہے، جیسے ماں جب بچے کی کسی ضرروت کی لسانی شناخت کرتی ہےتو اس کے سلسلے میں عملی قدم بھی اٹھاتی ہے۔اس افسانے میں بھی ایک طرف نوزائیدہ بھارت کے ابتدائی رویے کو ''یزیدیت'' سے موسوم کرنے کا اشارہ موجود ہےتو دوسری طرف اس امید کا اظہار بھی ہے جو ہر بچے کی پیدائش سے لازمی وابستہ ہوتی ہے۔تاہم اس امید میں ایک ایسا طنز اور مضحکہ خیزی بھی موجود ہے جو ایک ہی دھرتی کے بطن سے پیدا ہونے والے نئے ملکوں کی دشمنی میں تھی۔

☆

اپنے بیٹے کا نام یزید رکھنا، نام رکھنے کی مرکزی روایت سے کھلا انحراف تھا۔یزید اسلامی تاریخ کا ایک مردود کردار ہے، جو حسین ہی کی طرح 'زندہ' ہے،مگر صرف لعنت وملامت کیے جانے کی خاطر۔منٹو اس نام کی مدد سے ایک نئی پر پیچ صورتِ حال کی شناخت کا ایک ایسا اقدام کرتے ہیں جو شناخت کے مرکزی، اقتداری اصولوں سے متصادم ہے۔دوسرے لفظوں میں منٹو کا افسانوی تخیل، مرکز سے زیادہ حاشیے کا جویا رہتا ہے۔چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ منٹو کے افسانے (جن پر منٹو کی شہرت و اہمیت قائم ہے) اس طبقے کو موضوع بناتے ہیں جو حاشیے پر ہے؛نیز ان موضوعات پر لکھتے ہیں جنھیں اقتدار پسند مرکز نے حاشیے پر دھکیلا ہوا ہے۔نیا قانون، ہتک، جانکی، بابو گوپی ناتھ، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، آخری سیلوٹ، ٹیٹوال کا کتا، منظور، مس مالا، ۱۹۱۹ء کی ایک بات، ننگی، میرا نام رادھا ہے، گویا تمام اہم افسانے متحدہ ہندوستان، منقسم ہندوستان اور پاکستان کے اس طبقے کی کہانیاں ہیں جو سماج کے حاشیے پر ہے۔منٹو سماج کے مرکز سے آگاہ تھے۔اپنے مضامین اور بعض افسانوں میں وہ اسے موضوع بھی بناتے ہیں،مگر اسے اپنے افسانے کے قلب میں جگہ نہیں دیتے۔وہ مرکز سے ایک ایسا فاصلہ اختیار کرتے ہیں، جس میں مرکز سے بغاوت کا امکان پوشیدہ ہے۔منٹو کا افسانہ دراصل 'حاشیے پر لکھا متن' ہے۔

حاشیے اور مرکز کا تعلق کافی پر پیچ ہوتا ہے۔ حاشیے اور متن کا روایتی تصور یہ ہے کہ حاشیے کو بنیادی متن ہی اپنے اندر سے، اپنی بعض ناگزیر حاجات کے تحت جنم دیتا ہے۔ متن جن باتوں کو مرکزی اہمیت نہیں دیتا، مگر کسی درجے میں ان کی اہمیت کا احساس رکھتا ہے، انھیں خود سے ایک فاصلے پر ظاہر ہونے کی گنجائش دیتا ہے۔ دونوں میں ایک واضح فاصلہ قائم رہتا ہے؛ حاشیہ، متن کی 'اضافی وضاحت' کرتا ہے، مگر متن کے بنیادی معانی میں کوئی مداخلت نہیں کرتا؛ گویا حاشیہ اپنی حد میں رہتا ہے، تاہم وہ مسلسل متن پر انحصار رکھتا ہے۔ کلاسیکی علم تعبیر میں حاشیے اور متن کا یہی رشتہ تصور کیا گیا تھا۔ مگر پس ساختیاتی فکر میں دونوں کے کردار اور باہمی رشتے کا ایک نیا تصور سامنے آیا ہے، خاص طور پر ژاک دریدا نے کہا ہے کہ "حاشیہ بہ یک وقت، خاتمے اور آغاز، وحدت اور تقسیم، ذات اور غیر، یہاں اور وہاں ہے۔"(۲) یعنی متن کا خاتمہ، حاشیے کا آغاز ہے؛ حاشیہ، متن کو تقسیم بھی کرتا ہے اور دونوں میں ایک وحدت بھی قائم کرتا ہے؛ متن اگر ذات ہے تو حاشیہ اس کا غیر ہے اور حاشیے کی ذات کا غیر متن ہے۔ اس طور حاشیہ متضاد خصوصیات کا حامل ہے، تاہم یہ تمام تضادات دراصل اس رشتے کی وجہ سے ہیں جو اس نے متن سے یا متن نے اس سے قائم کر رکھا ہے۔ حاشیے کے روایتی تصور میں اس پر، متن کی حاجات پوری کرتے چلے جانے کا مسلسل دباؤ ہوتا ہے، مگر نئی فکر میں حاشیہ بھی متن پر ایک قسم کا دباؤ رکھتا ہے۔ حاشیے کی موجودگی میں متن کے وہ معانی نہیں ہوتے جو حاشیے کی غیر موجودگی میں ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں حاشیہ، متن کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کی وہ متن کو تقسیم کرتا اور پھر ایک نئی وحدتِ متن وجود میں لاتا ہے۔ اس امر کی کلاسیکی مثال یونانی فلسفے پر مسلم فلسفیوں کے حاشیے ہیں۔ ارسطو کی بوطیقا پر ابن رشد کے حاشیے (اور شرحیں) ایک نئی جمالیات خلق کرتے ہیں جو ارسطو کی شعریات پر مشتمل بھی ہے، اس پر اضافہ بھی اور چیزے دیگر بھی۔ لہٰذا حاشیہ متن پر منحصر بھی ہے، اس سے آزاد بھی اور آزادی و انحصار کے تناقض کا حامل بھی۔ حاشیے کی بیش تر خصوصیات منٹو کے افسانے میں موجود ہیں۔

حاشیے سے منٹو کی رغبت کی ایک وجہ تو بالکل سامنے کی ہے۔منٹو نو آبادیاتی ہندوستان میں (۱۹۱۲ء) پیدا ہوئے، اور اس وقت لکھنا شروع کیا جب ہندوستان انگریزی استعمار سے آزادی کی اجتماعی جدوجہد میں مصروف تھا۔اخبارات، رسائل، کتابوں، جلسے جلوسوں اور ان کی خبروں نے ایک ایسے 'عوامی اجتماعی عرصے' کا تخیل پیدا کیا ہوا تھا، جس میں قومی اور ملی شناختوں کے ایک سے زیادہ بیانیے موجود تھے۔ہر شخص جو اخبارات پڑھتا یا ریڈیو سنتا تھا، قومی شناخت کے کسی ایک بیانیے سے خود کو وابستہ محسوس کرتا تھا۔انگریزی استعمار، مرکز کی علامت تھا اور اس کے مقابلے میں قومی شناختیں حاشیے کا درجہ رکھتی تھیں، اس لیے کہ برصغیر میں قومی شناختوں کا تصور ہی انگریزی عہد میں پیدا ہوا تھا اور ان استعماری پالیسیوں کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا جو ہندوستانیوں کے اجتماعی وجود کو خطرے میں ڈالتی تھیں۔ لہٰذا قومی شناختیں اپنے آغاز کے سلسلے میں مرکز پر منحصر بھی تھیں اور اسی سے آزادی کے لیے بھی کوشاں تھیں۔ چناں چہ بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں ہر ہندوستانی لکھنے والا اپنی شناخت کے حاشیائی مرتبے سے آگاہ ہوتا تھا، کم یا زیادہ۔دوسرے لفظوں میں اپنی شناخت کی حاشیائی حیثیت ہندوستانیوں کو اس بات پر مائل کرتی تھی کہ وہ اپنی اس حیثیت سے سمجھوتہ نہ کریں اور 'استعماری مرکز' پر اپنے انحصار کا خاتمہ کریں۔لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ منٹو نے اپنی فسانہ نگاری کی ابتدا ہی میں ہندوستانیوں کی 'حاشیائی' حیثیت کو موضوع بنایا۔ 'انقلاب پسند' ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا۔اس افسانے میں اگرچہ وہ غیر ضروری خطابت اور جذباتی اسلوب موجود ہے جو ان کے بیش تر ابتدائی افسانوں کا خاصہ، مگر ایک فنی کمزوری ہے، بایں ہمہ یہ افسانہ اس بنا پر اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں 'حاشیائی مقام' کی شناخت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ شناخت 'مرکز' کے مقابلے میں، اس کے توسط سے، اس کی اقتدار پرستی کے تناظر میں ہے، اس لیے شکستگی و درماندگی، احتجاج وطنز کی شدت کی حامل ہے۔مرکزی کردار سلیم، مرکز کے مقابلے میں اپنی اجتماعی شناخت کی حدود کا اس قدر واضح شعور رکھتا اور 'مرکز' اس درجہ دباؤ محسوس کرتا ہے کہ اندر سے ٹوٹ جاتا ہے اور بلند بانگ انداز میں اپنی شناخت کا اعلان کرتا ہے کہ 'مرکز' اسے پاگل قرار دیتا ہے۔

مثلاً دیکھیے وہ 'مرکز' کی حاشیے پر اقتدار پسندی کا انکشاف کس طنزیہ انداز میں کرتا ہے:

> عوام کے اخلاق قوانین سے مسخ کیے جاتے ہیں.... ٹیکسوں کے ذریعے دامنِ غربت کترا جاتا ہے۔ تباہ شدہ ذہنیت جہالت کی تاریکی سیاہ بنا دیتی ہے۔ ہر طرف حالتِ نزاع کی سانس کی لرزاں آوازیں، عریانی، گناہ اور فریب ہے۔ مگر دعویٰ یہ ہے کہ عوام امن کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ کیا اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہماری آنکھوں پر سیاہ پٹی باندھی جا رہی ہے۔ ہمارے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ اتارا جا رہا ہے۔ ہمارے جسم مصائب کے کوڑے سے بے حس بنائے جا رہے ہیں، تا کہ ہم نہ دیکھ سکیں، نہ سن سکیں اور نہ محسوس کر سکیں۔

خطیبانہ طرز (جو افسانے میں جا بجا ہے) میں لکھا گیا یہ مکالمہ، اس فاصلے کی وضاحت کرتا ہے جو مرکز اور حاشیے میں ہے اور اس دباؤ / جبر پر روشنی ڈالتا ہے جس کے ذریعے 'مرکز' حاشیے کو ہر لحاظ سے خود پر منحصر رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی جبر کی یہ انتہائی اور باطن گیر صورت ہے کہ ایک مقام پر سلیم، افسانے کے بیان کنندہ سے کہتا ہے کہ ''شاید میں سلیم نہیں ہوں''؛ اس کو اپنی شناخت قائم رکھنے کا اختیار نہیں ہے۔

فسادات پر مختصر افسانوں کو منٹو نے 'سیاہ حاشیے' کا عنوان دیا۔ یہ مختصر کتاب اس کبیری متن کا سیاہ حاشیہ ہے جسے ہندوستانیوں کی سیاسی تقدیر کے طور پر استعمار کار نے لکھا اور جس کے معانی ہندوستان کی تقسیم کے دوران میں کھلے۔ حسن عسکری کے خیال میں ان مختصر افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت خوف اور تسکین ہے: ''خوف کا پہلو یہ ہے کہ انسانیت کے احساس کے باوجود انسان حیوان بننا کیسے گوارا کر لیتا ہے اور تسکین کا پہلو یہ ہے کہ وحشی سے وحشی بن جانے کے بعد بھی انسان اپنی انسانیت سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔'' (۳) مگر سوال یہ ہے کہ وہ اپنی وحشت کا اظہار کہاں کرتے ہیں اور کہاں ان کے اندر سے انسانیت ظاہر ہوتی ہے؟ ان کی وحشت، کسی نامعلوم جذبے کے اچانک اظہار سے عبارت نہیں، یہ اس اجتماعی شناخت کے پرتشدد اثبات سے عبارت ہے جسے قوم پرستی کے متضاد

بیانیوں نے جنم دیا تھا۔ سیاہ حاشیے کا کوئی ایسا حاشیہ نہیں ہے جس میں ہندوستانی اپنی قومی شناختوں کے شعور سے بہرہ ور نہ ہوں، اور اس شعور کی تیز دھار سے مخالف قومی شناخت کی گردن نہ کاٹتے ہوں اور اس کے ساتھ حد درجہ سفاکی، نا قابل بیان الم انگیزی اور انتہائی مضحکہ خیزی کا مظاہرہ نہ کرتے ہوں۔ بہ حیثیت افسانہ نگار منٹو کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اپنے قلم کو کسی ایک شناخت کا بیانیہ لکھنے کا پابند نہیں کرتے۔ مثلاً:

"میں نے اس کی شہ رگ پر چھری رکھی۔ ہولے ہولے پھیری اور
اس کو حلال کر دیا۔"
"یہ تم نے کیا کیا"
"کیوں؟"
"اس کو حلال کیوں کیا؟"
"مزہ آتا ہے اس طرح۔"
"مزہ آتا ہے کہ بچے۔ تجھے جھٹکا کرنا چاہیے تھا، اس طرح۔" اور
حلال کرنے والے کی گردن کا جھٹکا ہو گیا۔ (حلال اور جھٹکا)
چھری پیٹ چاک کرتی ہوئی ناف کے نیچے تک چلی گئی۔ آزار بند
کٹ گیا۔ چھری مارنے والے کے منھ سے اچانک کلمہ، تاسف
نکلا۔ "چ، چ، چ، مشٹیک ہو گیا۔" (سوری)

اختصار اور غیر معمولی فنی چابک دستی سے لکھے گئے ان افسانچوں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں اچھے برے کام، چھوٹے بڑے جرم کا فرق مٹ گیا ہے؛ مرکز و حاشیے کی حد بندیاں پگھل گئی ہیں؛ غیر معمولی، معمول اور معمول غیر معمولی اہمیت اختیار کر گیا ہے اور اسی کی مدد سے ان میں معنویت پیدا کی گئی ہے۔ حسن عسکری لکھتے ہیں کہ "[ان افسانچوں میں] قاتلوں کا قتل کیے جانا دہشت انگیز چیز نہیں، دہشت تو اس خیال سے ہوتی ہے کہ جن لوگوں میں صفائی اور گندگی کی تمیز باقی ہے، وہ بھی قتل کر سکتے ہیں۔ آخر معنویت تو تقابل اور تضاد ہی سے پیدا ہوتی ہے۔"(۴)

☆

مرکز کی کوئی ایک پہچان نہیں۔کہیں یہ ریاستی مشینری کی صورت میں ہے؛کہیں ریاستی آئیڈیالوجی کی شکل میں؛کہیں قومی ،مذہبی، اخلاقی بیانیوں کے طور پر اور کہیں سماجی مقتدرہ کے روپ میں اور کہیں صنفی امتیاز کے طور پر اور بعض اوقات تو یہ بیک وقت کئی صورتوں میں ملفوف ہوکر ظاہر ہوتا ہے۔'مرکز' اپنی اصل میں غیر مرئی ہے،مگر اس کے اظہارات مرئی ہوتے ہیں۔یہ تناقض 'مرکز' میں ایک مابعد الطبیعیاتی جہت پیدا کرتا ہے اور اسی میں 'مرکز' کی قوت موجود و مرتکز ہوتی ہے۔'مرکز' اپنی طاقت کا اظہار تقدس آمیز پیرائے میں کرتا ہے؛ایک ایسا تقدس جو عام انسانی دنیا سے ماورا ہوتا، اسی لیے عام انسانی دنیا کا آدرش ہوتا ہے اور اس کے تحت عام انسانی دنیا کو اپنے عظیم مقاصد متعین کرنے کی تحریک مہیا کی جاتی ہے۔عام انسانی دنیا میں معانی کی جستجو کی جو طبعی خواہش ہوتی ہے،'مرکز' خود کو اس خواہش کا معروض بنا کر پیش کرتا ہے۔چناں چہ 'مرکز' اور اس کے وضع کردہ بیانیوں سے وابستگی اور ان کے تحت زندگی بسر کرنے کا ایک عام میلان پایا جاتا ہے۔یہ خصوصیت 'مرکز' کے تمام مظاہر میں سرایت کیے ہوتی ہے۔مثلاً ریاستی آئیڈیالوجی (خواہ وہ سیکولر ہو یا مذہبی) ایک ایسے مقدس متن کا درجہ اختیار کر جاتی ہے جس کی متابعت میں جان تک دے دینا ایک ارفع عمل اور جس سے انحراف و بغاوت نا قابلِ معافی جرم تصور کیا جاتا ہے۔اسی طرح صنفی امتیاز کی صورت جب 'مرکز' ظاہر ہوتا ہے تو عورت کے لیے اپنے وجود کے حقیقی معانی مرد کی رضا میں مضمر تصور ہوتے ہیں۔اس طور معنی و مقصد کے جویا ہر شخص کے لیے معنی اس 'مرکز' میں ہوتے ہیں، جو اصلاً اس سے 'باہر'، ایک ماورائی فاصلے پر ہوتا ہے۔یہ فاصلہ پاٹنے کے لیے اسے اپنے وجود کو ترک کرنا اور بسا اوقات اسے بھینٹ چڑھانا پڑتا ہے۔ اس کے برعکس حاشیہ، ایک مرئی وجود ہے، اس لیے اس میں نہ تو مذکورہ تناقض موجود ہوتا ہے اور نہ وہ قوت مضمر ہوتی ہے جو نامعلوم و پراسرار جہت کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔حاشیائی وجود، مرئی اور حسی سادہ پن کا حامل ہوتا ہے۔'مرکز' کی تفہیم کے لیے اسے اپنے اس 'حسی سادہ پن' کو ترک کرنا ہوتا ہے، اور اگر وہ اس پر تیار نہیں ہوتا، اور وہ 'مرکز' کی تفہیم بھی عدم تصنع کی حامل فکر کے تحت کرنے کا فیصلہ کرتا ہے تو اس کی تفہیم

'مرکز' کی نظر میں مسخ شدہ، نامکمل، مضحکہ خیز ہوتی ہے۔ بلاشبہ نتیجہ المیہ ہے، مگر یہی وہ صورت ہے جس کے ذریعے حاشیہ 'مرکز' پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس امر کی روشن مثال منٹو کا معروف افسانہ 'نیا قانون' ہے۔ یہ بلاشبہ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں منٹو کا بیانیہ آرٹ بلندی پر ہے۔ موضوع کی مناسبت سے سادہ واقعات، گتھے ہوئے پلاٹ میں منظم ہوتے ہیں اور ہمہ بیں بیان کنندہ، افسانے کی روانی میں کہیں مخل نہیں ہوتا۔ منگو کوچوان، حاشیائی وجود کا پروٹو ٹائپ ہے۔ انڈیا ایکٹ ۱۹۳۵ء 'مرکز' کی طاقت کے اظہار کی ایک تازہ حکمت عملی تھی۔ استاد منگو، اس 'مرکز' کو ان سفید چوہوں کے طور پر پہچانتا تھا، جو نئے قانون کے ساتھ اپنی تھوتھنیوں سمیت ہمیشہ کے لیے بلوں میں غائب ہو جائیں گے۔ وہ 'مرکز' کا ایک مرئی تصور رکھتا تھا؛ وہ اپنے حاشیائی وجود کے لازمی حسی سادہ پن کی وجہ سے نئے قانون کو بھی ایک 'حقیقی، مادی، قابل مشاہدہ جیتے جاگتے وجود' کے طور پر دیکھنے پر مجبور تھا۔ ''وہ آج نئے قانون کو گھر سے دیکھنے کے لیے نکلا تھا۔ ٹھیک اسی طرح جیسے وہ گاندھی یا جواہر لال کے جلوس کا نظارہ کرنے کے لیے نکلتا تھا۔ لیڈروں کی عظمت کا اندازہ منگو ہمیشہ ان کے جلوس کے ہنگاموں اور ان کے گلے میں ڈالے ہوئے پھولوں کے ہاروں سے کیا کرتا تھا۔ اگر کوئی لیڈر گیندے کے پھولوں سے لدا ہو تو استاد کے نزدیک وہ بڑا آدمی تھا اور اگر کسی لیڈر کے جلوس میں بھیڑ کے باعث دو تین فساد ہوتے ہوتے رہ جائیں تو اس کی نگاہوں میں وہ اور بھی بڑا آدمی تھا۔ اب نئے قانون کو وہ اپنے ذہن کے اسی ترازو میں تولنا چاہتا تھا۔'' منگو کو یقین تھا کہ سفید چوہے، جن سے اسے نفرت تھی، نئے قانون کے یکم اپریل کو نافذ ہوتے ہی، اپنی طاقت سے محروم ہو جائیں گے۔ استاد منگو کا دوسری جنگ عظیم سے قبل انگریزی استعمار سے متعلق یقین 'ایک غیر مرئی مرکز' کی مسخ شدہ، نامکمل اور مضحکہ خیز تفہیم کا پیدا کردہ تھا۔ نتیجہ ظاہر تھا۔ ایک گورے کو پیٹنے کی 'آزادی' کے دھوکے میں وہ پرانے قانون (ایکٹ ۱۹۱۹ء) کے تحت حوالات میں بند تھا۔ (نیا قانون ۱۹۳۷ء میں نافذ ہوا)۔ افسانے کا بیان یہاں ختم ہو جاتا ہے مگر افسانوی تفہیم آگے چلتا ہے۔ بڑے تخلیق کار کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ جہاں اس کی تحریر ختم ہوتی ہے، وہیں وہ ایک ایسے بظاہر کورے صفحے کا تصور ابھارتا ہے جس میں دراصل

مدھم نشانات ہوتے ہیں جو اسی تحریر کا ضمیمہ ہوتے ہیں؛ اصل تحریر پر اضافہ اور اس کا تکملہ ہوتے ہیں۔ یہ نشانات پڑھے جانے اور تعبیر کیے جانے کی ہمیں تحریک دیتے ہیں۔ چناں چہ 'نیا قانون' کا بیانیہ جہاں ختم ہوتا ہے، وہاں سے اس کے تقسیم کے بعض مدھم نشانات ہویدا ہونے لگتے ہیں۔ پرانے قانون کے تحت، حوالات میں بند ہونے کے بعد استاد منگو کو یہ احساس تو دلا دیا گیا کہ نئے قانون کو مادی صورت میں دیکھنے کی اس کی خواہش نامکمل اور بے ڈھنگی تھی؛ ایک غیر مرئی مرکز کو مرئی صورت میں دیکھنے کی طفلانہ ضد تھی جس کی سرزنش ضروری تھی، مگر منگو نے اپنی اسی 'مسخ شدہ' تفہیم کے ذریعے یہ باور کرا لیا کہ 'مرکز' کا مفہوم متعین کرنے کا حق ان لوگوں کو ہے جن پر 'مرکز' عمل آرا ہوتا ہے۔ سادہ لفظوں میں وہ سب قانون بے معنی ہیں اگر وہ سماج کے عام لوگوں کی زندگی میں حقیقی، قابلِ مشاہدہ تبدیلی نہیں لاتے۔ منگو افسانے کے کورے صفحے پر بے حد مدھم انداز میں یہ عبارت رقم کرتا ہے کہ طاقت کے عظیم الشان مرکز پر اسے یہ سوال اٹھانے کا حق ہے کہ مرکز، حاشیے پر موجود لوگوں کے سلسلے میں جو دعوے کرتا ہے انھیں حاشیے کی اپنی میزان (حقیقی، طبعی، مادی، حسی) میں جانچے۔ اس صورت میں حاشیہ دراصل مرکز پر دباؤ ڈالتا ہے؛ مرکز کی تخیلی، ماورائی، تشکیلی دنیا میں دخل انداز ہوتا ہے؛ اسے اپنی حقیقی موجودگی باور کراتا ہے تاکہ وہ اپنے تخیلی و تشکیلی کردار پر نظر ثانی کرے؛ اس پر انحصار سے آزادی کی جستجو کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ افسانے کی یہی ان کہی، جو درحقیقت اس کی کہی کا ضمیمہ ہے، سب سے اہم ہے۔

منٹو کا 'بدنامِ زمانہ' افسانہ 'بو' حاشیے پر متن لکھنے کی ایک اور مثال ہے۔ ادبِ لطیف کے سالنامے (۱۹۴۴ء) میں اشاعت کے ساتھ ہی اس افسانے پر کئی اطراف سے اعتراضات ہوئے جن کی تفصیل منٹو نے 'لذتِ سنگ' میں پیش کردی ہے۔ خیام، عالمگیر، آئینہ جیسے اخبارات و رسائل اور پریس برانچ (لاہور) کے چودھری محمد حسین کی طرف سے اس افسانے پر فحاشی کا الزام تو قابلِ فہم تھا، مگر ترقی پسندوں کی طرف سے اعتراض سے آج بھی اکثر لوگوں کو اچنبھا ہوتا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر نے 'بو' کو ایک احمقانہ کہانی قرار دیا کہ اس میں مڈل کلاس کے ایک فرد کی جنسی بے راہ روی کو پیش کیا گیا ہے، نیز یہ زندگی کے اہم ترین تقاضوں سے فرار پر مبنی ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے لکھا ہے کہ یہ "[منٹو] کی ضد

اور جھنجھلاہٹ اور اس کی حد سے بڑھی ہوئی انانیت کی پیداوار ہے۔'' (۵) دونوں آرا میں ایک ہی بات کہی گئی ہے کہ منٹو ترقی پسند ادب کے کینن سے منحرف تھے اور اس انحراف کا مفہوم ترقی پسندوں کے نزدیک جدیدیوں کی 'انفرادیت پرستی' تھا جو زندگی کے اہم ترین اجتماعی تقاضوں (غیر طبقاتی سماج کے قیام کے تقاضے) کی بجائے فرد کے 'بیمار جنسی رویوں' پر توجہ دیتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں ترقی پسندی نے خود کو ایک 'مرکز' تصور کر لیا تھا؛ 'مرکز' اجارہ چاہتا ہے؛ ترقی پسندی کا 'مرکز' بھی اپنے تصورِ ادب کا اجارہ چاہتا تھا اور جہاں اس تصور سے انحراف نظر آتا تھا، اسے ہدفِ ملامت بنانے میں عار نہیں دیکھتا تھا۔ منٹو نے 'مرکز' سے انحراف کیا اور حاشیے کا بیانیہ لکھا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ منٹو نے 'بو' میں جس 'مرکز' سے بغاوت کی تھی وہ دوسری جنگ عظیم اور اس کا استعماری بیانیہ تھا۔ یہ بات 'لذتِ سنگ' اور 'بو' دونوں میں موجود ہے۔

لذت سنگ میں منٹو لکھتے ہیں کہ ''جب سے جنگ شروع ہوئی ہے، ادب جدید پر ایک نئے زاویے سے حملہ کیا جا رہا ہے...کہا جاتا ہے کہ جب ساری دنیا جنگ کے شعلوں میں لپٹی ہے، روز ہزاروں انسانوں کا خون مٹی میں مل رہا ہے...یہ نئے لکھنے والے کیوں خاموش ہیں...کیا ان کے قلم صرف جنسیات کی روشنائی ہی میں ڈوبتے ہیں؟'' (ص ۱۲۱) اگرچہ اس اعتراض / مطالبے کا جواب منٹو نے یہ دیا ہے کہ وہ ڈرپوک آدمی ہیں اور جیل سے ڈرتے ہیں، مگر یہاں اصل جواب چھپایا گیا ہے جو بالکل اس کے برعکس ہے۔ منٹو اگر ڈرتا تو تواتر سے وہ افسانے نہ لکھتا جن میں اسے ماخوذ کیا جاتا رہا اور جیل جانے کا قوی امکان ہوتا تھا۔ اصل یہ ہے کہ منٹو کا تخلیقی وجود مقتدر اداروں، طبقوں اور نظریات کے وضع کردہ ادبی کینن کے تحت لکھنے سے سخت نفور تھا۔ 'مرکز' کی تابع فرمائی منٹو کی سرشت میں تھی نہ ان کے کرداروں میں۔ جنگ عظیم میں 'مرکز' کی کئی خصوصیات تھیں: یہ 'غیر مقامی، حسی تجربے سے باہر اور دور' تھی؛ جنگ منٹو کے لیے ایک 'مقامی، حقیقی، حسی' تجربہ نہیں تھی۔ ('' میں اس جنگ کے بارے میں کچھ نہیں لکھوں گا۔ گولے اور تارپیڈ ایک طرف رہے، میں نے تو آج تک ہوائی بندوق بھی نہیں چلائی''۔ منٹو) تاہم منٹو اس سے لاتعلق نہیں تھے کہ ہندوستان سے باہر اور دور ہونے کے باوجود یہاں

کے لوگوں پر اثر انداز ہو رہی تھی۔ سب سے بڑا اثر یہ تھا کہ جنگ نے انسانی وجود کے کئی بنیادی مطالبات کو حاشیے پر دھکیل دیا تھا۔ انسانی وجود کے معانی، انسانی وجود سے باہر اس تخیلی اور تشکیلی دنیا نے متعین کیے تھے جسے ہم ریاست/استعمار کی آئیڈیالوجی کہہ سکتے ہیں۔ عین اس وقت جب جنگ نے ہتاہی و بربادی اور اس کی خبروں اور شہریوں کی ذمہ داریوں کے نئے نئے ریاستی بیانیوں کی وجہ سے پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لیا ہوا تھا، منٹو کا 'بو' لکھنا ایک کھلی بغاوت تھی۔ ریاست اور اشرافیہ سماج کے اس مطالبے کے خلاف بغاوت کہ ادیب نہ صرف جنگ کا بیانیہ لکھے بلکہ جنگ کے سلسلے میں ریاست کے نظریے کی طرف داری بھی کرے؛ اس فاشزم کی مذمت میں راج برطانیہ کا ساتھ دے جسے ایک دور دراز خطے میں وضع کیا گیا تھا اور عالمی طاقتوں نے جسے پوری انسانیت کے خلاف ایک مذموم حرکت قرار دیا تھا۔ منٹو نے اس کے برعکس 'بو' میں یہ دکھایا ہے کہ انسان کے لیے کئی ایسی چیزیں کہیں زیادہ اہم ہیں جو اشرافیہ سماج یا ریاست کی نظر میں غیر اہم اور حاشیائی حیثیت کی حامل ہوتی ہیں۔ منٹو اپنے افسانوں میں اس بات کو قبول کرنے سے انکار کرتے ہیں کہ 'مقامی، حسی، حقیقی' وجود کے معانی کوئی 'غیر مقامی، تخیلی مرکز' طے کرے۔

آج ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ 'بو' کو ایک جنسی افسانہ سمجھا گیا۔ بے شبہ اس میں نسوانی جنسی اعضا اور جنسی تجربے کے بعض متعلقات ضرور بیان ہوئے ہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کہاں اور کس طور بیان ہوئے ہیں؟ کیا وہ افسانے کے بنیادی موضوع کے طور پر آئے ہیں یا بنیادی موضوع کے ضمنی بیان میں آئے ہیں؟ اس بات کا فیصلہ افسانے کے مرکزی موضوع کی وضاحت سے خود بہ خود ہو جاتا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ 'بو' کا بنیادی موضوع حسِ شامہ اور یادداشت کے ایک ازلی تعلق کی بازیافت ہے۔ (یادداشت کس کی ہے، یہ ہم اس تجزیے کے آخر میں دیکھیں گے)۔ اس تعلق کی نفسیاتی گرہوں کو رندھیر اور گھاٹن لڑکی کے اتفاقی وصل کے بیانیے سے کھولا گیا ہے۔ چناں چہ مخفی نسوانی اعضا کا بیان وہیں ہے، جہاں مذکورہ اتفاقی وصل کو یاد کیا جاتا ہے۔ پورا افسانہ ماضی نمائی (فلیش بیک) کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ رندھیر کو بار بار یاد آتا ہے کہ "برسات کے یہی دن تھے.... یہی ۔کھڑکی کے باہر جب

اس نے دیکھا تھا تو پیپل کے پتے لرزلرز کر نہار ہے تھے... جیسے بارش کے قطروں کے ساتھ لگ کر تاروں کی تھوڑی تھوڑی روشنی بھی سموئی ہوئی تھی۔'برسات اور برسات میں بھیگی ہوئی گھاٹن لونڈیا اور اس کا رندھیر سے چمٹنے کا واقعہ، موتف ہے جو افسانے میں بہ تکرار ظاہر ہوتا ہے، تا کہ اس کی بنیادی اور علامتی جہت کی طرف بے خطا اشارہ کیا جا سکے۔ یہاں ولادی میر نوبوکوف کے پہلے ناول 'مریم' (۱۹۲۶ء) کی طرف دھیان جاتا ہے۔ اس میں بھی حس شامہ اور یادداشت کے تعلق پر کچھ غیر معمولی باتیں ملتی ہیں۔ ناول کا کیمری کردار گینن، برلن میں اپنے ایک کرم فرما ایلفا ئیروف کی بیوی مریم کو دیکھتا ہے تو اسے لگتا ہے کہ یہ وہی عورت ہے جس سے اس نے نوجوانی میں عشق کیا تھا۔ بس پھر کیا ہے، رندھیر کی طرح وہ بھی ماضی آفرینی کرنے لگتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ تب کھاڑی میں سٹرابیری کے آخری آخری پودے بارش میں بھیگے ہوئے، پکے ہوئے اور شیریں مہک چھوڑتے تھے۔ وہ (مریم) غیر معمولی طور پر ان کی شیدائی تھی، دراصل وہ ہر وقت کچھ نہ کچھ چوس رہی ہوتی تھی: کوئی ڈنٹھل، پتا یا کوئی پھل۔ گینن نے اس مہک کو مکرر گرفت میں لینے کی کوشش کی جو خزانی پارک کی تازہ خوشبو میں گھل مل گئی تھی۔ مگر گینن کو فوراً احساس ہوتا ہے کہ "یادداشت ہر شے کو نئی زندگی دے سکتی ہے سوائے خوشبو کے، یہ الگ بات ہے کہ کوئی شے ماضی کو اس طرح مکمل طور پر زندہ نہیں کر سکتی جس طرح ماضی سے وابستہ خوشبو کر سکتی ہے۔" بو اور یادداشت کے تعلق کی یہ گہری رمز ہے۔ منٹو کے رندھیر اور نوبوکوف کے گینن میں بس فرق یہ ہے کہ اول الذکر محسوس کرتا ہے اور ثانی الذکر اپنے محسوسات کا تجزیہ کرتا ہے؛ اسی لیے وہ بو اور یادداشت کے تعلق کے سلسلے میں ایک اہم حقیقت کا انکشاف کرنے میں کام یاب ہوتا ہے۔ تاہم دونوں میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کو ماضی کی عورتیں، فطرت کے پس منظر میں یاد آتی ہیں، خاص طور پر بارش۔ بارش ہر شے کی مہک کو دونا کرتی ہے، مختلف خوشبوؤں کو آمیز کرتی اور پھر مٹی کی سوندھی سوندھی بو سمیت چہار اطراف پھیلا دیتی ہے۔

ہم اپنی دیگر حسیات سے وابستہ یادوں کو آسانی سے تخیل میں لا سکتے ہیں، مگر بو کو نہیں۔ کسی دیکھے ہوئے منظر یا چہرے کے نقوش ذہن میں جلد تازہ ہو جاتے ہیں، مگر کسی شے کی مہک نہیں۔ حس

شامہ کے حساسے (Receptors)، دیگر حسیات کے حساسیوں کی نسبت دماغ سے براہ راست منسلک ہوتے ہیں، اس لیے بو کو ہم شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ بو ایک غیر معمولی، شدید حسی، مقامی تجربہ ہوتا ہے۔ تاہم بو کو محسوس کرنا ایک دقوفی عمل نہیں ہوتا۔ بو کے اپنے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ بو ہمیشہ اشیا کے ساتھ وابستگی میں 'بامعنی' ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بو ہمیں وہ سب پوری شدت اور بے مثال وضاحت کے ساتھ یاد دلاتی ہے جو بو سے وابستہ ہوتا ہے۔ لہٰذا دیکھیے کہ 'بو' میں رندھیر کو ماضی کے واقعات نہایت واضح اور شوخ محاکات کے ساتھ یاد آتے ہیں۔ مثلاً: ''رندھیر نے ایک لحظے کے لیے خیال کیا کہ اس کے اپنے ہاتھوں نے اس گھاٹن لڑکی کے سینے پر نرم نرم گندھی ہوئی مٹی کو چابک دست کمہار کی طرح دو پیالوں کی شکل دے دی ہے۔۔۔ اس کے سینے پر چھاتیوں کے یہ ابھار دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی کے اندر جل رہے ہوں۔'' رندھیر کی اس یادداشت کا گہرا تعلق اس بو کے ساتھ ہے جسے اس نے گھاٹن لڑکی کے جسم میں دریافت کیا تھا۔ ''ساری رات رندھیر کو اس کے بدن سے عجیب وغریب قسم کی بو آتی رہی تھی۔۔۔ تمام رات وہ سوچتا رہا تھا کہ یہ گھاٹن بالکل قریب ہونے پر بھی ہرگز ہرگز اتنی زیادہ قریب نہ ہوتی۔ اگر اس کے ننگے بدن سے یہ بو نہ اڑتی۔ یہ بو جو اس کے دل ودماغ کے ہر سلوٹ میں رینگ گئی تھی، اس کے پرانے اور نئے خیالوں میں رچ گئی تھی۔'' غور کیجیے، یہاں بھی افسانے کے بیان کنندہ کا مقصود جنسی عمل کا بیان نہیں، بلکہ نسوانی بدن کی اس مہک کی بازیافت ہے جسے رندھیر نے پہلی مرتبہ دریافت کیا تھا۔

بو اور یادداشت کے تعلق کی رمز اس سے کہیں گہری ہے، جس قدر اس افسانے کی سرسری قرأت میں نظر آتی ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، بو شدید حسی، وجود کی گہرائیوں میں اتر جانے والا تجربہ ہے، اس لیے اس کی 'معنویت' اجاگر کرنے کے لیے منٹو بو کا تقابل ان مصنوعی خوشبوؤں اور پرفیوم سے کرتے ہیں جنھیں عورتیں اور مرد دوسروں کو رجھانے کی خاطر استعمال کرتے ہیں۔ اصل بو اور مصنوعی عطر وخوشبوؤں کا فرق کم وبیش وہی ہے جو حاشیے اور مرکز کا ہے۔ دوسرے لفظوں میں بو سماجی سیاق میں بھی معنی رکھتی ہے۔ بو نے ایک سماجی تصور کے طور پر جدید انسانی دنیا پر کافی گہرے اثرات مرتب کیے

ہیں۔خوش گوار اور ناگوار بو کی تفریق نے جہاں نئے طبی تصورات پیدا کیے، وہیں نفسیاتی اور جمالیاتی اقدار کی تشکیل کی۔ اسی پر بس نہیں مذکورہ تفریق نے طبقاتی امتیازات کو بھی جنم دیا۔جن طبقات میں اپنے جسم یا اپنے اردگرد اشیا کی (ناگوار) بو کو دور کرنے کی استطاعت نہیں، انھیں شہروں میں حاشیے پر دھکیل دیا گیا۔پرفیوم، ڈیوڈرینٹ اور ٹوتھ پیسٹ کے اشتہارات میں آج بھی جسم کی (ناگوار) بو کے حامل افراد کو دور پرے کرنے کا تفہیم ہوتا ہے۔چناں چہ اصل بو اور مصنوعی بو میں تفریق وہی ہے جو 'مرکز' اور حاشیے میں ہے۔مصنوعی بو یعنی اعلیٰ درجے کے پرفیوم اور 'اشرافیہ مرکز' میں تخلیق پاتے اور وجود رکھتے ہیں اور مصنوعی بو اسی طرح اصل بو کو دور پرے کرنے کا میلان رکھتی ہے جس طرح مرکز، حاشیے کو۔'بو' کا رندھیر اپنی بیوی سمیت ان تمام عورتوں سے دوری کے تجربے سے گزرتا ہے جو مصنوعی خوشبوؤں سے اپنے بدن معطر رکھتی ہیں۔یہ بھی اتفاق نہیں کہ رندھیر کی زندگی میں آنے والی تمام عورتیں اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں: عیسائی عورتیں اور اس کی بیوی جو فرسٹ کلاس مجسٹریٹ کی بیٹی تھی۔یہ ذکر بھی خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ جنگ شروع ہونے کے بعد بمبئی کی تمام عیسائی چھوکریاں اگز الری فورس میں بھرتی ہوگئی تھیں یا ڈانسنگ سکول کھول لیے تھے، جن میں فقط گوروں کو جانے کی اجازت تھی۔اس طور انھوں نے مرکزی مقتدرہ کا ساتھ دے کر رندھیر جیسے ہندوستانیوں سے وہی فاصلہ اختیار کر لیا تھا، جو استعماری مرکز نے تمام ہندوستانیوں سے کیا ہوا تھا۔اسی فاصلے کی وجہ سے اور اسی فاصلے کے تناظر میں اس گھاٹن لڑکی کا کردار متعارف کروایا گیا ہے جو رسیوں کے کارخانے میں کام کرتی ہے۔ رندھیر اور گھاٹن مزدور لڑکی کا تعلق، شناخت کے اس بیانیے میں خاص معنویت رکھتا ہے جس میں یورپ اور اس سے متعلق ہر شے افضل اور ہندوستان اور اس سے متعلق ہر شے اسفل ہے۔چناں چہ رندھیر کا گھاٹن لڑکی سے وصل، خود اپنی اصل شناخت کا حقیقی، حسی، مقامی اثبات ہے۔یہی اصل شناخت، طبقہ اشراف یا 'مرکز' سے تعلق کی وجہ سے یادداشت سے محو ہوگئی تھی اور یہی وہ اصل اور حقیقی شناخت تھی، جسے نظرانداز کرنے پر عالمی جنگ کا بیانیہ اصرار کرتا تھا۔اس ضمن میں یہ بات خاصی معنی خیز ہے کہ گھاٹن لڑکی سے ملاقات سے پہلے رندھیر کو انگریزی اخبارات کا مطالعہ کرنے کے بعد بے زار بتایا گیا ہے۔

یہ بے زاری علامتی سطح پر قومیت پرستی کے ان بیانیوں سے بے زاری کا مفہوم رکھتی ہے جن کی ترویج میں انگریز، ان کے ہم نوا اور انگریزی اخبارات پیش پیش تھے۔ دوسری سطح پر یہ افسانہ عورت اور مرد کے حقیقی، ازلی اور اصلی تعلق کی بازیافت سے متعلق ہے۔''...وہ اس کا تجزیہ نہیں کرسکتا تھا، جس طرح بعض اوقات مٹی پر پانی چھڑکنے سے سوندھی سوندھی باس پیدا ہوتی ہے.....لیکن نہیں وہ بو کچھ اور ہی قسم کی تھی۔ اس میں لونڈر اور عطر کا مصنوعی پن نہیں تھا، وہ بالکل اصلی تھی....عورت اور مرد کے باہمی تعلقات کی طرح ازلی اور اصلی۔'' اسی لیے گوپی چند نارنگ نے رندھیر اور گھاٹن کے وصل کو پرش اور پراکرتی کے ملاپ کے طور پر دیکھا ہے۔(۶) افسانے کی یہ دونوں سطحیں ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ گھاٹن بلاشبہ 'پراکرتی کی طرح بے تفاعل ہے' مگر کیا ہم اس کی 'خاموشی' کو اس کی سماجی شناخت سے الگ کرسکتے ہیں جو رسیوں کے کارخانے میں کام کرنے والی ایک معمولی مزدور لڑکی کی ہے؟ اس کی خاموشی، اس کی معاشی مشقت کے عمل سے لاتعلقی بھی تو ہوسکتی ہے۔ منٹو کا کمالِ فن ایک سے زیادہ جہات کو افسانے میں باہم آمیز کرنا ہے۔

☆

منٹو سماج کے حاشیائی کرداروں (جیسے کریم داد، ددا پہلوان، نگی، جانکی، سلطانہ، سوگندھی، زینو) کو افسانے کے کیبری کردار بناتے اور ان کے عزائم و طرزِ حیات کو افسانے کا نقطۂ ارتکاز (Focalisation) بناتے ہیں۔ یہ عمل بجائے خود مرکز سے بغاوت کا دوسرا نام ہے۔ مرکز کی مسلسل کوشش ہوتی ہے کہ وہ ان مواقع کو مسدود کرتا چلا جائے جن کی مدد سے سماج کے حاشیے پر سسکتے، ٹھوکریں کھاتے لوگ اپنی زندگی، اپنی مرضی سے جی سکیں۔ مرکز کی اس سعیِ مسلسل کا نشانہ مصنف بھی بنتے ہیں۔ زیادہ تر تعزیری قوانین کی مدد سے اور بعض اوقات ثقافتی اداروں اور ابلاغ و ترسیل کے ضابطہ، اخلاق کے ذریعے مرکز، لکھنے والوں کو خاص موضوعات پر خاص انداز میں لکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ سب سے خاص موضوع خود 'مرکز' ہوتا ہے۔ 'مرکز' خود کو اپنی نظر اور زاویے سے لکھوانے کی کوشش میں رہتا ہے۔ ایک شدید قسم کی نرگسیت 'مرکز' میں ہوتی ہے۔ وہ اپنے اردگرد موجود تمام چیزوں اور تمام

سرگرمیوں میں خودکودیکھنا چاہتا ہے۔اگر کہیں وہ براہ راست اپنا نظارہ نہیں کرپاتا تو یہ خواہش کرتا ہے کہ سب نظریں دنیا کو اس زاویے سے دیکھیں جو 'مرکز' کا زاویہ ہے۔لہٰذا اس میں کوئی حیرت کی بات نہیں کہ حاشیے پر موجود لوگوں کے وہی بیانیے تحریروں میں سامنے آتے ہیں جنھیں مرکز کی تائید یا اشیرباد حاصل ہوتی ہے۔اس امر کی قوی شہادت ہمیں نوآبادیاتی اور تانیثی بیانیوں میں ملتی ہے۔'نوآبادیاتی مرکز'تعلیمی، اخلاقی اور اصلاحی منصوبوں کے ذریعے خود کو لکھوانے کی کوشش کا اسیر رہتا ہے۔مذکورہ منصوبوں سے متعلق تحریروں کے ذریعے،وہ سماج کے ان سب طبقات کی تخیلی دنیا میں،ایک قیادتی قوت کے طور پر سرایت کرتا ہے جو پڑھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ منٹو کے زمانے میں ترقی پسند تحریک نے حاشیائی طبقات کی خاموشی کو زبان دینا شروع کردی تھی۔اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ منٹو نے ترقی پسندی سے اثر قبول کیا تھا،مگر یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ منٹو کا حاشیے کا تصور،ترقی پسندی کے پرولتاری طبقے کے تصور سے کہیں وسیع اور بعض صورتوں میں مختلف تھا۔منٹو کا ترقی پسندوں سے بڑا اختلاف یہ تھا کہ''ان [ترقی پسندوں] کا مسالہ براہِ راست روس کے کریملن سے بمبئی کی کھیت واڑی میں آتا تھا اور وہاں سے میکلوڈ روڈ پہنچتا تھا۔''(جیبِ کفن،یزید کا دیباچہ،ص ۲۲۳)جب کہ منٹو کے لیے اس کا اردگرد ہی اس کا مسالہ تھا۔کریملن کی جدلیات،مرکز اور حاشیے میں جس رشتے کا تصور کرتی تھی،وہ معاشی تھا۔مثلاً بورژوا طبقے کو وسائلِ پیداوار پر اجارہ حاصل ہوتا ہے،جب کہ پرولتاری طبقہ ان مزدوروں پر مشتمل ہوتا ہے جن کے پاس اپنی محنت کو بیچنے کے سوا کچھ نہیں ہوتا؛ان کی محنت سے جو سرمایہ پیدا ہوتا ہے،اس میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہوتا۔لہٰذا حاشیائی طبقات محض معاشی محرومی اور استحصال کا شکار تھے۔باقی سب قسم کے استحصال،معاشی استحصال کا ضمیمہ تھے۔ادھر منٹو کے لیے حاشیائی وجود کا تصور حیرت انگیز طور پر غالب کے تصور سے مماثل تھا۔منٹو اپنی تحریروں میں بار بار غالب کی طرف رجوع کرتے ہیں۔فحاشی کے مقدمات میں اپنا دفاعیہ سے لے کر اپنے افسانوں میں غالب کے خطوں اور اشعار سے مدد لیتے ہیں۔(غالب پر ہلکے پھلکے مضامین الگ ہیں)۔منٹو نے اپنے افسانوی مجموعے 'یزید' کا دیباچہ 'جیب

کفن، کے عنوان سے لکھا ہے۔جیبِ کفن کی ترکیب غالب کے اس شعر سے لی ہے: فارغ مجھے نہ جان کہ مانندِ صبح مہر/ ہے داغِ عشق زینتِ جیبِ کفن ہنوز؛ جیبِ کفن پر داغِ عشق انسان کی جس وجودی صورتِ حال کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہی منٹو کے کرداروں کی صورتِ حال ہے۔یعنی انھیں اپنے وجود کے بعض انتہائی بنیادی سوالوں کا سامنا ہے۔مرکز، اپنے ضمن میں جس اقتدار پسندانہ تصور کو فروغ دیتا ہے، اس میں یہ گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ حاشیائی وجود کو بنیادی سوالات کا سامنا ہوسکتا ہے۔ان سوالات کو عام طور پر اشرافیہ یعنی مرکز ہی کی ملک سمجھا جاتا ہے۔اس لحاظ سے دیکھیے تو منٹو نے ایک غیر معمولی قدم اٹھایا۔تاہم واضح رہے کہ منٹو نے انسانی وجود سے متعلق بنیادی سوالات کا وہ تصور سامنے نہیں رکھا جو اشرافیہ سے منسوب ہے۔دوسرے لفظوں میں منٹو مرکز کو حاشیے کی طرف منتقل نہیں کرتے؛ حاشیے کے باطن ہی میں اس کا مرکز، بنیادی انسانی وجود دریافت کرتے ہیں۔نیز اس وجود کی دریافت، حاشیائی کرداروں کی اپنی صورتِ حال کے تحت کرتے ہیں۔

اس ضمن میں منٹو کے متعدد افسانے بہ طور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں۔ہتک، بابو گوپی ناتھ، میرا نام رادھا ہے، جانکی، ٹھنڈا گوشت، بو۔ان سب کے مرکزی کردار وہی ہیں جنھیں سماج نے حاشیے پر دھکیلا ہوا ہے۔تاہم افسانہ نگار نے انھیں اس حاشیائی مقام پر دکھایا ہے جہاں وہ 'مرکز' سے فاصلے پر ہیں؛ اسی فاصلے کی وجہ سے وہ اپنی زندگی اپنے ڈھنگ سے جینے کی 'آزادی' رکھتے ہیں۔یہ 'آزادی' دراصل اپنے وجود کے کسی بنیادی سوال تک بے خوفی تک رسائی کا دوسرا نام ہے۔خود منٹو نے ایک جگہ وضاحت کی ہے کہ "چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئین نہیں ہوسکتی۔میری ہیروئین چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آرہا ہے۔" (لذتِ سنگ، ص ۱۱۹) اس کا یہ مطلب نہیں کہ منٹو کو بیوی کے کردار کے بجائے رنڈی کا کردار زیادہ پسند ہے (اور منٹو کے معترضین نے اکثر یہی سمجھا ہے) بلکہ منٹو کا مقصود یہ ہے کہ مشقت اور جبر کی زندگی کے باوجود اگر کوئی شخص اس کے سلسلے میں مطمئن ہے تو اس میں

منٹو کے لیے کوئی کشش ہے نہ دل چسپی۔ وہ راضی بہ رضا کی منفعل کیفیت کا حامل ہے؛ اس نے اپنے وجود کو ادھیڑ کر رکھ دینے والے جبر اور تسلط سے ایک نا قابلِ فہم سمجھوتہ کر لیا ہے جو اپنی مکمل نفی کے برابر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ منٹو کا افسانوی تخیل محض رنڈی کی طرف نہیں، اس رنڈی کی طرف التفات کرتا ہے جو اپنے حقیقی وجود کو لاحق اندیشوں کو اپنی لاشعوری گہرائیوں تک محسوس کرتی ہے؛ اس کا باطن اپنی حقیقی صورتِ حال کی دہشت کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔ یہاں ایک اہم بات واضح رہے کہ منٹو اپنے کرداروں کے لیے کسی بنیادی سوال سے دو چار ہونا لازم خیال کرتے ہیں، مگر ساتھ یہ شرط بھی عائد کرتے ہیں کہ وہ سوال ان کی 'مقامی اور حقیقی صورتِ حال' ہی کا زائیدہ ہو۔ ان کا افسانہ، ایک طوائف کی اس داخلی الجھن کو پورے جوشِ بیان سے پیش کرتا ہے جو بڑھتی عمر کی وجہ سے اسے اندر ہی اندر کھدیڑ رہی ہے، مگر اسی طوائف کے یہاں کسی ایسی الجھن کا سراغ نہیں لگائے گا جو اس طوائف کے پیشے کو حقارت کی نگاہ سے دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ منٹو کے کردار، اپنی صورتِ حال کو اپنی نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں، نہ کہ کسی اور کی نظر سے۔ جانکی جب عزیز، سعید اور نرائن، تین مختلف مردوں سے ایک ہی خلوص کے ساتھ جنسی رشتہ قائم کرتی ہے تو اس کے دل میں اس رشتے کے سلسلے میں کوئی ندامت ہے نہ خود اذیتی کا کوئی پہلو۔ اسی طرح بابو گوپی ناتھ اپنی محبوبہ زینت کے لیے جب کسی ایسے صاحبِ حیثیت کی تلاش میں بری طرح پریشان ہے جو زینت کو اپنی داشتہ یا بیوی بنا سکے یا پھر خود زینت ایسے ڈھنگ سیکھ جائے کہ مختلف آدمیوں سے روپیہ وصول کرتے رہنے میں کامیاب ہو سکے، تو اسے کسی لمحے اپنے اس کردار کے ضمن میں شرمندگی ہے نہ افسوس۔ وجہ فقط یہ ہے کہ وہ اپنے 'حاشیائی منطقے' میں خود کو آزاد محسوس کرتے ہیں۔ انھیں اپنی اس صورتِ حال کے سلسلے میں کئی قسم کے اندیشے، پریشانیاں، خوف ضرور لاحق ہیں، مگر انھیں اپنی 'دنیا' پر اس نظامِ اقتدار کی عمل داری کا کوئی خطرہ نہیں جو 'مرکز' یا اشرافیہ کے نام سے موسوم ہے۔

منٹو کے افسانے، کسی بھی واحد تصور کے اجارے کو 'بے دخل' کرنے میں خاصی بے دردی سے کام لیتے ہیں؛ خواہ یہ اخلاقیات کا واحد تصور ہو، سیاست کا ہو، زندگی کرنے کا ہو یا لکھنے لکھانے سے

متعلق ہو۔ واحد تصور طاقت کو اپنے اندر مرتکز کرنے اور پھر اجارہ قائم کرنے میں مسلسل کوشاں رہتا ہے۔ اپنی اس کوشش میں واحد تصور، دوسرے اور مختلف تصورات کی بیخ کنی کا نظام قائم کرتا ہے جس میں اخلاقی تعزیرات، ممنوعات، سزا وجزا کے قوانین شامل ہوتے ہیں۔ ہر واحد تصور خود کو مقدس بنا کر پیش کرتا ہے؛ وہ انسانوں کے لیے سماجی فلاح سے لے کر ان کی روحانی رفعت کے دعووں کا منظم و مربوط بیانیہ گھڑتا ہے۔ منٹو کا افسانہ واحد تصور کے ان تمام دعووں سے وابستہ تجلیل کا پردہ چاک کرتا ہے۔ چناں چہ منٹو سے قومی و مذہبی اخلاقیات اور ترقی پسندی کے علم برداروں کی ناراضی سمجھ میں آتی ہے۔ دونوں واحد تصور کی مرکزیت پسندی کے قائل تھے۔

منٹو کے اکثر نقادوں نے ان کے افسانوں میں انسانیت پر یقین کو سراہا ہے۔ اس کے لیے نچلے طبقے کے ان کرداروں کا ذکر کیا ہے جو اپنی تمام تر وحشیانہ خصوصیات کے باوجود اپنے آخری اور فیصلہ کن عمل میں انسانی اقدار کا تحفظ کرتے ہیں۔ جیسے ایشر سنگھ، بشن سنگھ اور دوسرے۔ یہ رائے بڑی حد تک منٹو کی اپنے افسانوں کے دفاع میں لکھی گئی تحریروں 'زحمت مہر درخشاں' اور 'لذت سنگ' سے ماخوذ ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ منٹو کے کردار انسانی اقدار کا تحفظ کیوں کر کرتے ہیں اور کیا یہ اقدار آفاقی ہیں یا کسی خاص صورتِ حال کی پابند؟ اصل یہ ہے کہ منٹو نے یہ رائے، اپنے دفاع میں پیش کی تھی اور اس وقت پیش کی تھی جب واحد تصور یا مرکز یا اقتداری اشرافیہ کی طرف سے منٹو کے افسانوں پر فحاشی کے مقدمات قائم کیے گئے تھے۔ منٹو کا دفاع، بڑی حد تک اشرافیہ کی اخلاقیات کے اثبات سے عبارت تھا۔ 'ٹھنڈا گوشت' کے سلسلے میں اپنے بیانِ صفائی میں منٹو نے لکھا تھا: ''ایشر سنگھ گندہ ذہن سہی، افسانے کا موضوع گھناؤنا سہی، لیکن کیا اس کو پڑھنے کے بعد ہمیں انسانیت کی وہ رمق دکھائی نہیں دیتی جو ایشر سنگھ کے سیاہ قلب میں خود اس کا مکروہ فعل پیدا کرتا ہے؛ اور یہ ایک صحت مند چیز ہے کہ اس افسانے کا مصنف انسانوں کی انسانیت سے مایوس نہیں ہوا۔'' (زحمت مہر درخشاں، ص ۲۷۶) افسانے پر چوں کہ اعتراضات اخلاقی نوعیت کے تھے، اس لیے ان کا اخلاقی جواب دینے پر منٹو مجبور تھے۔ منٹو (اور منٹو کی طرف سے پیش ہونے والے گواہوں) نے یہ ضرور کہا تھا کہ اگر کوئی تحریر ادب ہے تو وہ فحش نہیں

ہو سکتی، مگر یہ جواب سو فیصد درست ہونے کے باوجود مذہبی اور ریاستی مقتدرہ کو قبول نہیں تھا۔ چناں چہ منٹو کو اسی مقتدرہ کی اخلاقیات کو اپنے افسانے میں ظاہر کرنا پڑا۔ اس کا 'سیاسی' فائدہ منٹو کو ضرور ہوا، مگر ان کے افسانے کی تفہیم کا عمل اپنے حقیقی تناظر میں جاری نہ رہ سکا۔

انسانیت پر منٹو اور ان کے کرداروں کے ایمان کا بیانیہ، بادی النظر میں درست نظر آنے کے باوجود، کرداروں کی حقیقی صورتِ حال پر پردہ ڈالتا ہے۔ منٹو نے یہ بجا کہا تھا کہ کوئی ادب پارہ فحش نہیں ہوتا؛ اس لیے کہ فحاشی ایک سماجی اور اخلاقی تصور ہے اور ادب ایک جمالیاتی مظہر ہے۔ دونوں اہم ہیں، مگر اپنے اپنے دائرے میں؛ ایک کی روشنی میں دوسرے کی جانچ نہیں کی جا سکتی، اس لیے کہ دونوں کی اقدار مختلف ہیں؛ دونوں میں کچھ مشترک قدریں تلاش کی جا سکتی ہیں، مگر ایک کے مکمل اقداری نظام کو دوسرے مظہر کے لیے کسوٹی نہیں بنایا جا سکتا۔ جو لوگ ایسا کرتے ہیں وہ ایک کی دوسرے پر حاکمیت چاہتے ہیں۔ بایں ہمہ سوال یہ تھا کہ جنسی مناظر و متعلقات کا بیان کیوں کر فحش نہیں ہوتا؟ منٹو نے اس کا جواب ترغیب میں تلاش کیا۔ اگر ادب میں جنسی جذبات ابھارنے کی ترغیب ہے تو وہ فحش ہے، وگر نہ نہیں۔ حق یہ ہے کہ یہ خاصا کم زور جواب تھا، اس لیے کہ جنس کے بھوکے کے لیے کسی بھی چیز میں ترغیب ہو سکتی ہے جو جنسی اعضا یا عمل سے ذرا سی مماثلت بھی رکھتی ہو۔ منٹو کے افسانوں کو جو چیز فحش ہونے سے بچاتی ہے، وہ ان کے کرداروں کے باطن کا انکشاف ہے، جسے وہ ناقابلِ بیان بے رحمی، مگر بے حد سادہ انداز میں سامنے لاتے ہیں۔ ہر جگہ ان کے کرداروں کا باطن کسی اخلاقی قدر کا حامل نہیں۔ ایسے افسانوں کی ایک بڑی تعداد ان کے یہاں موجود ہے جن کا موضوع جنس اور 'مکروہ فعل' ہے مگر وہ صحت مند چیز موجود نہیں جسے انسانیت کہا گیا ہے۔ مثلاً ان کا افسانہ 'اللہ دتا' زنا بے محرم کو موضوع بناتا ہے۔ اللہ دتا اور اس کی بیٹی زینب اس 'مکروہ رشتے' میں خوش ہیں، اس قدر کہ جب اللہ دتا اپنی بھتیجی اور بہو صغریٰ سے یہی رشتہ استوار کرنے لگتا ہے تو زینب چیخ اٹھتی ہے کہ اسے سوتن قبول نہیں۔ اسی طرح افسانہ '۱۹۱۹ء کی ایک بات' میں طوائف زادہ تھیلا رولٹ ایکٹ کے خلاف ایجی ٹیشن میں اپنی جان دے دیتا ہے۔ '' اس نے کسی قمار خانے کی لڑائی بھڑائی میں اپنی جان نہیں دی تھی۔ وہ

شراب پی کر دنگا فساد کرتے ہوئے ہلاک نہیں ہوا تھا۔ اس نے وطن کی راہ میں بڑے بہادرانہ طریقے پر شہادت کا جام پیا تھا۔ وہ ایک طوائف کے بدن سے تھا،لیکن طوائف ماں تھی، اور شمشاد اور الماس اس کی بیٹیاں تھیں اور یہ تھیلے کی بہنیں تھیں..طوائفیں بعد میں تھیں۔'' تھیلے نے عام موت کی بجائے شہادت قبول کی،مگر جن کی گولیوں سے اس کے جسم کو چھلنی کیا گیا تھا،انھی صاحب لوگوں کے بلاوے پر شمشاد اور الماس ان کے یہاں جاتی ؛'' الف ننگی ہوتی ہیں.... اور اپنے شہید بھائی کے نام پر بٹا لگاتی ہیں۔''منٹو کا فسانہ یہ باور کراتا ہے کہ انسانی تخیل اور عمل میں کچھ بھی ممکن ہے۔ چناں چہ منٹو خود کو ایسے مصنفین کی صف میں شامل کرتے ہیں، جو انسانی تخیل اور عمل کے ممکنات پر،خواہ وہ کس قدر عام ،اخلاقی ڈگر سے ہٹے ہوئے ہوں،کوئی قدغن نہیں لگاتے۔ یہی نہیں،منٹو جنسی، اخلاقی ،سماجی کج رویوں کے جواز کو افسانوی بیانیے کا حصہ بھی نہیں بناتے۔ وہ فقط ان کی 'موجودگی' کا تاثر ابھارتے ہیں۔تاہم اس 'موجودگی' کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔منٹو اپنے حق میں یہ دلیل اکثر لاتے ہیں کہ وہ اپنی طرف سے کچھ نہیں لکھتے، جو کچھ سماج میں موجود ہے،بس اسے لکھتے ہیں۔'طوائف کا ذکر فحش نہیں، اس کا وجود فحش ہے'۔ اپنی دلیل میں یہ اہم نکتہ شامل کرتے ہوئے وہ سماج کو للکارتے ہیں کہ اگر اس کا ذکر ناگوار ہے تو اس کا وجود ختم کر دیجیے۔اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ کسی شے کی 'باہر' حقیقی موجودگی' اور اس کی 'لسانی فکشنی موجودگی' میں کوئی فرق نہیں۔ یہ ایک عام تجربہ ہے کہ ایک شے باہر موجود ہو اور لوگوں میں کسی ردعمل کو نہ ابھارتی ہو،مگر اسی شے کا ذکر، بیانیہ ترجمانی شدید ردعمل پیدا کرتے ہیں۔ نیز یہ بھی ممکن ہے کہ ایک بیانیے کا ردعمل دوسرے کے مقابلے میں شدید ہو یا مختلف ہو۔اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ منٹو کے افسانوں کا اگر ردعمل ہوا تو اس کی وجہ منٹو کا کچھ خاص موضوعات اور طبقات کی 'لسانی، فکشنی موجودگی' خلق کرنا تھا۔

یہ افسانے ہمارے اس موقف کی تردید نہیں کرتے کہ منٹو کو وہ حاشیائی کردار زیادہ عزیز ہیں جو داخلی الجھنوں کا شکار ہیں۔ابھی جن افسانوں کا ذکر ہوا ہے، ان کے کردار انحراف کرتے ہیں۔ یہ افسانے باور کراتے ہیں کہ ضروری نہیں کہ انحراف آدمی کے اندر کسی نفسیاتی یا وجودی الجھن کو بھی جنم

دے۔ایسے افسانے ہمیں انسانی فطرت کا ایک انوکھا تصور تو دیتے ہیں، اور اس وجہ سے ہماری توجہ کھینچتے ہیں، مگر فنی حوالے سے ہمیں متاثر نہیں کرتے۔منٹو کے وہ افسانے فنی اعتبار سے کہیں بڑے ہیں جن کے کرداروں کو داخلی سطح پر کسی بحران کا سامنا ہے۔(تسلیم کرنا ہوگا کہ موضوع اور فن کا آپس میں گہرا رشتہ ہے)۔یہ بحران انھیں اپنے وجود (جس کا منٹو سماجی اور ثقافتی تصور رکھتے ہیں) کی ان گہرائیوں تک لے جانے کا ذریعہ ثابت ہوتا ہے، جن سے وہ عام حالت میں قطعی بے خبر ہوتے ہیں۔ ایشر سنگھ کے لیے چھ آدمیوں کا قتل معمول کی بات تھی کہ فسادات میں دوسری شناخت کے لوگوں کو بھون ڈالنا، معیوب نہیں لگتا تھا، مگر تھوہر کی جھاڑیوں تلے ایک سندر لڑکی کو لٹا کر ایشر سنگھ نے اس کی طرف جوں ہی ''پتا پھینکا'' اور اس کے لاش، ٹھنڈا گوشت ہونے کا علم ہوا تو وہ 'معمول کی حالت' سے باہر آ گیا۔ایک لمحے نے اس کے اندر آندھی چلا دی؛ وہ اپنی اس شخصیت سے محروم ہو گیا جس نے اسے کلونت کور سے گہرے گرم مراسم کے قابل بنایا ہوا تھا۔یہ بحران کا لمحہ، خاصا گمبھیر، پیچیدہ، الجھا ہوا تھا، اور اس سے نکلنے کی کوئی صورت اسے نظر نہیں آ رہی تھی۔منٹو نے ایشر سنگھ کے بحران میں اس کی انسانیت دریافت کی ہے، تاہم اسے ایشر سنگھ کی 'شخصیت کشی' (Depersonalisation) کی ایک ایسی صورت قرار دینا زیادہ مناسب ہوگا جس سے نجات کی کوشش میں وہ ناکام ہوتا ہے۔شخصیت کشی کے عارضے میں آدمی اپنی اور اردگرد کی شناخت کی اہلیت کھو دیتا ہے۔ایشر سنگھ کی یہ اہلیت یک سر ختم نہیں ہوئی، بری طرح مجروح ہوئی ہے۔وہ کلونت کور کو پہچانتا ہے، اس سے اپنے گہرے گرم تعلق کی خبر بھی رکھتا ہے، یہاں تک کہ اس تعلق کو بحال کرنے کی اپنی سی کوشش بھی کرتا ہے۔" جتنے گر اور جتنے داؤ اسے یاد تھے سب کے سب اس نے پٹ جانے والے پہلوان کی طرح استعمال کر دیے پر کوئی کارگر نہ ہوا'' یعنی ایشر سنگھ نے اپنی شخصیت کی بحالی کی پوری کوشش کی، مگر ناکام رہا۔تھوہر کی جھاڑیوں نے اس کے پورے وجود کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔اس کی یادداشت میں بس یہ واقعہ اٹک کر رہ گیا تھا: ''وہ ....وہ مری ہوئی تھی....لاش تھی....بالکل ٹھنڈا گوشت۔'' ایک سندر لڑکی، ٹھنڈے گوشت میں بدل گئی تھی؛ اپنی ذات اور اپنی دنیا سے قطعی بیگانہ ہو گئی تھی اور اس بیگانگی سے بھی بے خبر ہو گئی تھی۔اس کی موت ایک مکمل اور مطلق بے گانگی کی علامت بن گئی تھی۔

اگر ہم اس افسانے کو اس کے داخلی سیاق میں دیکھیں، جو فسادات سے عبارت ہے، تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ فسادات شخصیت کشی کے اجتماعی عارضے کی علامت تھے۔ ان فسادات میں جس قدر بربریت، وحشت اور نفرت کا مظاہرہ ہوا، وہ نئی قومی شناختوں کے نام پر ہوا۔ مسلم، سکھ، ہندو ایسے ہتھیار بن گئے تھے جن کی مدد سے دوسری مذہبی شناخت کے حامل کی جان، عزت اور مال کو تہس نہس کرنا جائز ہو گیا تھا۔ یہ سب اس زمین پر ہوا جہاں یہ سب لوگ صدیوں سے پر امن زندگی بسر کر رہے تھے۔ متفرق مذہبی شناختیں ان کے مابین معمول کے انسانی روابط میں حائل نہیں ہوئی تھیں۔ مگر آزادی کی تحریکوں کے ساتھ ہی یہ متفرق شناختیں باہم دست و گریباں ہونے لگی تھیں۔ اس افسانے کی اشاعت کے بعد پریس لیڈ وائزری بورڈ کا اجلاس ہوا جس کے کنوینر فیض تھے؛ اس میں اوروں کے علاوہ چودھری محمد حسین بھی تھے (جو منٹو پر خاص مہربان تھے)۔ انھوں نے کہا تھا: ''اس کہانی کی تھیم یہ ہے کہ ہم مسلمان اتنے بے غیرت ہیں کہ سکھوں نے ہماری مردہ لڑکی تک نہیں چھوڑی۔'' ہر چند یہ رائے خاصی مضحکہ خیز ہے، مگر اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ تب ہر واقعے کی تعبیر قومی شناخت کی بنیاد پر کی جانے لگی تھی۔ لہٰذا افسانے میں سندر لڑکی کی سرد لاش اجتماعی شخصیت کشی کا سمبل ہے۔ ایک مثالی تصور کے بے آبرو ہو کر مٹ جانے کی علامت ہے۔

ایشر سنگھ نے محض موت کی مطلق بے گانگی کا دہشت ناک تجربہ کیا نہیں کیا تھا۔ موت اس کے لیے معمول کا تجربہ تھی۔ جس بات نے ایشر سنگھ کے تجربے کو دہشت ناک بنایا، وہ موت اور جنس کا ایک بالکل غیر متوقع، قطعی ناقابلِ تصور اور عد درجہ متناقض اجتماع تھا۔ وہ اس ناقابلِ قیاس و تصور متناقض اور دہشت ناک تجربے کی تاب لانے سے قاصر تھا۔ لہٰذا وہ اپنی شخصیت کھو بیٹھا تھا۔ ایشر سنگھ کے تجربے کی مرکزی جہت، اپنی پہلی شخصیت یا شناخت کی گم شدگی کی آگہی نہیں تھی (یہ ضمنی جہت ضرور تھی)، اپنی پہلی شناخت کو بحال نہ کر سکنے کی ناکامی تھی۔ اس کا ملال پہلی شناخت سے دوری نہیں، اس کی طرف لوٹنے میں اس کی بے بسی میں ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' کو جنسی افسانہ کہنے والے، کس قدر سادہ لوح تھے! ان کا دھیان اس طرف نہ جا سکا کہ یہ افسانہ جنس سے نہیں اس شناخت کے سوال سے جڑا ہے، جو تقسیم

ہند اور فسادات میں دگرگوں ہوگئی تھی اور جس نے تقسیم سے پہلے کی معمول کی صورتِ حال اور شناخت کی طرف مراجعت کو ناممکن بنا دیا تھا۔ آزادی کے بعد برصغیر میں جو نئی قومی شناختیں قائم ہوئیں، ان کے بیچ آج بھی تھوہر کی جھاڑیاں حائل ہیں۔

منٹو کے افسانوی فن کے سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ وہ عورت اور مرد کے گہرے مراسم کے پیرایے کو اکثر سماجی اور قومی شناخت کی تمثیل بناتے ہیں۔ افسانہ 'بو' اور 'ٹھنڈا گوشت' اس کی مثال ہیں۔

☆

افسانہ 'ٹیٹوال کا کتا' بھی اس مضحکہ خیز صورتِ حال سے متعلق ہے، جس میں ایک 'غیر مرئی طاقت' (مرکز ہمیشہ غیر مرئی ہوتا ہے) حاشیے پر دھکیلے گئے، عام لوگوں کو گرفتار کرتی ہے۔ تقسیم ہند کے کچھ ہی عرصہ بعد شروع ہونے والی کشمیر کی جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا، یہ افسانہ دونوں محاذوں پر موجود سپاہیوں کی وجودی صورتِ حال کا بیانیہ ہے۔ یہ عام ہندوستانی اور پاکستانی سپاہی ہیں جنھیں 'غیر مرئی طاقت' نے ایک ایسی صورتِ حال میں دھکیل دیا ہے کہ انھیں سمجھ نہیں آتا کہ کیا کریں۔ ''پہاڑی مورچوں میں دونوں طرف کے سپاہی کئی دن سے بڑی کوفت محسوس کر رہے تھے کہ کوئی فیصلہ کن بات وقوع پذیر کیوں نہیں ہوتی''۔ وہ زیادہ تر پتھریلی زمین پر اوندھے یا سیدھے لیٹے رہتے تھے اور جب حکم ملتا تھا، ایک دو فائر کر دیتے تھے۔ ان کا وجود سمٹ سمٹا کر بس اس قدر رہ گیا تھا کہ وہ اپنے افسر کے حکم کی بھاری آواز سن سکے اور آناً فاناً اس پر عمل کرتے ہوئے بندوق کا گھوڑا دبا دے۔ وجود کی یہ صورتِ حال خاصی لغو تھی اور حد درجہ بے زار کن۔ وہ اس سے نکلنا چاہتے تھے۔ چناں چہ ان کا جی چاہتا تھا کہ موقع بے موقع ایک دوسرے کو شعر سنائیں، کوئی نہ سنے تو ایسے ہی گنگناتے رہیں۔ جنگی محاذ کی اکتاہٹ بھری لغویت کو شکست دینے کا انھیں یہی ایک فطری اور سہل طریقہ لگتا۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ لغو صورتِ حال سے نجات کا کوئی دوسرا طریقہ نہیں تھا۔ روزمرہ کے لڑائی جھگڑوں سے لے کر قومی و عالمی جنگوں کا ایک محرک وہ بے ہودگی ہے جو اکثر کسی خاص وجہ کے بغیر انسانوں پر طاری ہو جاتی ہے۔ زندگی کا عمومی واہیات پن، انسانوں کو تشدد پر اکساتا ہے۔ لہٰذا جنگی محاذ کی لغویت کا ایک فوری حل تو خود بندوق تھی،

مگر اس پر ان کو حقیقی اختیار نہیں تھا؛ وہ اپنی مرضی سے فائر نہیں کر سکتے تھے؛ ایک غیر مرئی طاقت فیصلہ کرتی تھی کہ کب انھیں فائر کھولنا اور کب تک لبلبی پر اپنی انگلیاں جمائے رکھنا ہے۔ یہ صورتِ حال ان کی بےزاری میں مزید اضافہ کرتی تھی۔ بنتا سنگھ نے ہیر کے دو بند گائے، مگر پھر اچانک خاموش ہو گیا۔ ''ایسا معلوم ہوتا تھا کہ خاکستری پہاڑیوں نے بھی اداسیاں پہن لی ہیں۔ جمعدار ہرنام سنگھ نے تھوڑی دیر کے بعد کسی غیر مرئی چیز کو موٹی سی گالی دی اور لیٹ گیا۔'' ہیر گا کر اس نے خود کو اور ساتھیوں کو یہ باور کرانا چاہا کہ اس کا دل، محاذ پر اسے تفویض کردہ کردار کے ساتھ نہیں۔ نیز پہاڑوں اور پرندوں کی دنیا میں ہیر گانا بندوق کے فائر کرنے کے مقابلے میں فطری تھا ہی، اس کے علاوہ یہ جنگی صورتِ حال کے اس ثقافتی متبادل کو سامنے لاتا تھا جو دونوں محاذوں کے سپاہیوں کی روحوں میں مضمر تھا اور جسے تقسیم نہیں کیا جا سکا تھا۔ تاہم لوک ادب کو جنگ کا متبادل بنا کر پیش کرنا، ان سپاہیوں کے لیے جس قدر فطری تھا، اس سے کہیں زیادہ خطرناک تھا۔ جنھوں نے ہاتھ میں بندوق تھما کر پہاڑ پر قبضے کے لیے بھیجا تھا، ان کا غیر مرئی وجود ہر وقت ان پر منڈلاتا رہتا تھا اور ان کے باطن کی گہرائی سے اٹھنے والی آوازوں کو خوف آمیز تحکم کے ساتھ خاموش کر دیا کرتا تھا۔ اس کے جواب میں وہ فقط ایک موٹی سی گالی دے کر رہ جاتے تھے۔ ہیر کے جو بند بنتا سنگھ نے گائے، ان میں ایک مصرع اس کے دل ہی کی آواز تھا: ''ایک بار تو کانگ نے کونج کھوئی ویکھاں چپ ہے کہ کرلاوندائی''۔

ٹیٹوال کی پہاڑی پر کسی فیصلہ کن بات کے وقوع پذیر ہونے کے انتظار میں اکتائے ہوئے سپاہیوں کے درمیان اچانک ایک کتا نمودار ہوتا ہے؛ اپنے حاشیائی وجود کی لعنت میں گرفتار سپاہیوں کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ جو کام پہلے گولیوں سے لیا جا رہا تھا، اب اس کتے سے لیا جانے لگتا ہے۔ ٹیٹوال کی پہاڑی پر پھرنے والا یہ ایک آوارہ کتا ہے جو شاید خوراک کی بو سونگھ کر ادھر آنکلا ہے، مگر وہ اس نئی حقیقت سے کہاں آگاہ تھا کہ جس پہاڑی کو وہ اپنا مسکن سمجھتا تھا، وہ متنازع ہو چکی ہے۔ کتے نے ایک متنازع علاقے میں آ کر اپنی جان خطرے میں ڈال لی تھی۔ جنگی محاذ پر موجود سپاہیوں کے یہاں اپنی نئی قومی شناخت کا شعور اس قدر صریح اور غلبہ انگیز ہے کہ جمعدار ہرنام سنگھ کتے کو اپنے تھیلے

سے لسکٹ نکال کر دیتے ہوئے کہتا ہے: ''شیر، کہیں پاکستانی تو نہیں۔'' اگر چہ اس بات پر سب ہنستے ہیں، مگر بنتا سنگھ جب کہتا ہے کہ ''نہیں جمعدار صاحب، چپڑ جھن جھن ہندوستانی ہے۔'' اس لیے کہ بنتا سنگھ نے جب اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرا تو اس نے مزاحمت نہیں کی، اپنائیت کا احساس دلایا۔ وجہ بڑی واضح ہے: برصغیر میں عام طور پر کتا شخص کی بجائے جگہ سے انسیت کا رشتہ قائم کرتا ہے اور اس جگہ پر موجود تمام لوگوں کے لیے وفاداری کے جذبات رکھتا ہے۔ کتے کو ہندوستانی شناخت دیے جانے پر ایک نوجوان سپاہی تبصرہ کرتا ہے کہ ''اب کتوں کو بھی ہندوستانی ہونا پڑے گا یا پاکستانی۔'' اس تبصرے میں طنز سے زیادہ اس تلخ حقیقت کا انکشاف ہے کہ قومی شناخت ایک قطعی اور ہمہ گیر تبدیلی (conversion) کی طالب ہوتی ہے اور وہ اپنی لپیٹ میں آدمی کی پوری شخصیت ہی کو نہیں، اس سے وابستہ اشیا، مقامات، مظاہر کو بھی لے لیتی ہے۔ لہٰذا اس میں کوئی حیرت نہیں ہونی چاہیے کہ تقسیم ہند کے بعد شہروں اور شاہراہوں کو نئی قومی شناخت دینے کا عام روش وجود میں آئی۔

برصغیر کے سماج میں کتا حاشیائی وجود کی سب سے بڑی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں طرف کے سپاہی اس پر وہی شناخت مسلط کرنے کا اقدام کرتے ہیں، جو غیر مرئی قوت نے ان پر مسلط کی تھی۔ پہلے ہندوستانی سپاہی اس کے گلے میں اس کی شناخت لٹکاتے ہیں۔ ''چپڑ جھن جھن، یہ ہندوستانی کتا ہے۔'' اور جب یہ کتا پاکستانی محاذ پر پہنچتا ہے تو اس زمین پر اس کی ہندوستانی شناخت کیوں کر قبول کی جا سکتی ہے چناں چہ اس کو نئی شناخت دی جاتی ہے: ''سپڑ سن سن، یہ کتا پاکستانی ہے۔'' اور پھر اسے ہندوستان کی طرف دھکیل دیا جاتا ہے۔ یہ دشمن کا جواب تھا۔ چپڑ جھن جھن اور سپڑ سن سن میں وہی گولیوں کی گھن گرج ہے، جس کے ذریعے اپنی طاقت کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ کتے کی شناخت کے ساتھ ہکاری اور گرج دار اصوات کا اضافہ، تحکم و طاقت کے لسانی مظاہرے کے سوا کچھ نہیں۔ اس نوع کا لسانی تحکم، مسلط کردہ شناختوں کا لازمہ ہوتا ہے۔ ایک ہی کتے کی دو ایسی شناختیں کیوں کر ممکن تھیں، جو ایک دوسرے کی حریف تھیں۔ چناں چہ وہ کتا دونوں طرف کی گولیوں کا نشانہ بنتا ہے۔ ایک طرف شہید ہوا اور دوسری طرف کتے کی موت مرا۔

'ٹیٹوال کا کتا' میں کتے کی موت ایک اور گہری معنویت کی حامل بھی ہے۔ ہندو اساطیر میں کھندوب مرہٹوں کا سرپرست دیوتا ہے جو جنگجو قوم ہے۔ کھندوب، شیو جی کا ایک نیا جنم سمجھا گیا ہے۔ کھندوب اپنی بیوی مہلسا یا پاربتی اور ایک کتے کے ساتھ مانی اور ملا نام کے دو عفریتوں کو ٹھکانے لگاتا ہے، مگر ان عفریتوں کا جہاں جہاں خون گرتا ہے، وہیں ایک اور عفریت پیدا ہونے لگتا ہے۔ بالآخر کتا کھندوب کی مدد کو آتا ہے؛ وہ ان عفریتوں کا تمام خون پی جاتا ہے، یوں ان کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ (۷) کتے کا یہ اساطیری کردار محض ایک وفادار جانور کا نہیں، نجات دہندہ کا بھی ہے۔ 'ٹیٹوال کا کتا' میں بھی کتا عین جنگ کے محاذ پر ظاہر ہوتا ہے اور اپنے اساطیری مفہوم میں اس بات کا امکان رکھتا ہے کہ وہ اس 'عفریت' اور اس 'مرکز' کو ٹھکانے لگا سکے جس نے دونوں طرف کے سپاہیوں کو ایک عجب لغویت میں مبتلا کر رکھا ہے۔ ٹیٹوال کی پہاڑی پر موجود عفریت، مانی اور ملا سے مختلف نہیں؛ محاذ کے دونوں طرف دو مختلف ناموں سے موجود ہے۔ اس کے خاتمے کی کوشش سے جو خون گرا، اس سے نئے عفریت پیدا ہوئے جنھیں دونوں ملکوں کی پینسٹھ سالہ تاریخ کے اوراق پر دیکھا جا سکتا ہے۔ لہٰذا ٹیٹوال کے کتے کی موت، مانی اور ملا جیسے عفریتوں کو زندہ رکھنے کی علامت ہے۔

کتے کے ساتھ شناخت کا یہ خونی کھیل ایک طرف تو اسی شناخت کی آئیڈیالوجی کی تمثیل ہے جس نے سنتالیس کے فسادات کی شکل اختیار کی اور دوسری طرف جنگ کی صورتِ حال نے دونوں طرف کے سپاہیوں کو جس مضحکہ خیزی میں مبتلا کیا تھا، اس سے عہدہ برا ہونے کی ایک صورت ہے، جو اتنی ہی مضحکہ خیز ہے۔ واضح رہے کہ یہ مضحکہ خیزی، نہایت بنیادی قسم کے وجودی سوالات کے سلسلے میں حاشیائی کرداروں کی بے بسی سے پیدا ہوئی تھی۔ اگر ہم اس افسانے کو منٹو کو اسی موضوع پر ایک دوسرے افسانے 'آخری سلیوٹ' کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو ان بنیادی وجودی سوالات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ 'آخری سلیوٹ' سے یہ حصے دیکھیے:

> صوبیدار رب نواز سوچتا کہ یہ سب کو اب تو نہیں۔ پچھلی بڑی جنگ کا اعلان۔ بھرتی، قد اور چھاتیوں کی پیمائش، پی ٹی، چاند ماری اور پھر محاذ۔ ادھر سے

ادھر، ادھر سے ادھر، جنگ کا خاتمہ۔ پھر ایک دم پاکستان کا قیام اور ساتھ ہی کشمیر کی لڑائی۔ اوپر تلے کتنی چیزیں۔ رب نواز سوچتا تھا کہ کرنے والے نے سب کچھ سوچ سمجھ کر کیا ہے نا کہ دھرے بوکھلا جائیں اور سمجھ نہ سکیں، ورنہ یہ بھی کوئی بات تھی کہ اتنی جلدی اتنے بڑے انقلاب برپا ہو جائیں۔

پہلے سب مل کر ایک ایسے دشمن سے لڑتے تھے جن کو انھوں نے پیٹ اور انعام و اکرام کی خاطر اپنا دشمن یقین کر لیا تھا۔ اب خود وہ دو حصوں میں بٹ گئے تھے۔ پہلے سب ہندوستانی فوجی کہلاتے تھے، اب ایک پاکستانی تھا اور دوسرا ہندوستانی۔ ادھر ہندوستان میں مسلمان ہندوستانی فوجی تھے۔ رب نواز جب ان کے متعلق سوچتا تو اس کے دماغ میں ایک عجیب گڑبڑ سی پیدا ہو جاتی۔

رب نواز بہت سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ یہ باریک باریک باتیں فوجی کو بالکل نہیں سوچنا چاہئیں۔ اس کی عقل موٹی ہونا چاہیے۔

اپنے وجود کو لاحق ان بنیادی سوالوں کے سلسلے میں رب نواز گنگ ہے۔ فوجی کی عقل موٹی ہونی چاہیے، ان سوالوں کے سلسلے میں اس کی اس بے بسی کا اعلان سے عبارت ہے جو اس کے حاشیائی کردار کے شعور کی زائیدہ ہے۔ اس سے بڑھ کر انسانی بے بسی کیا ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ جو عمل کر رہا ہو، اسی کی معنویت جاننے کے استحقاق سے محروم ہو۔ وہ کسی اور کے لکھے متن کی ایک ایسی قرأت پر مجبور ہو جس میں اسے اپنے وجود کے معنی لازماً گم کرنے پڑتے ہوں۔

'آخری سلیوٹ' کا رب نواز' کرنے والے نے سب کچھ سوچ سمجھ کر کیا ہے' کہہ کر اسی نادیدہ 'مرکز' اور غیر مرئی قوت کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے 'ٹیٹوال کا کتا' میں بنتا سنگھ موٹی سی گالی دیتا ہے۔

افسانہ 'نگی' میں 'مرکز' سماجی مقتدرہ اور صنفی امتیاز کی صورت ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسی عورت کی داستانِ حیات ہے جو دس برس تک اپنے شوہر گام کے مظالم سہتی ہے۔ بالآخر" جب وہ گام کے سدھار کے لیے دعائیں مانگ مانگ کر عاجز آ گئی تھی اور اس کے ہاتھ اپنی یا اس کی موت کے لیے اٹھنے لگے

تھے،''تو اس نے طلاق لے لی۔ اب وہ شوہر کے مظالم ہی سے نہیں، دس برس بھڑاس نکالنے کے لیے بھی 'آزاد' تھی۔ اوّل اوّل اس کی لڑائی ہمسایوں سے شروع ہوئی، بعد میں یہی لڑائی بھڑائی اس کا پیشہ ٹھہرا۔'' اب چوں کہ اس نے دوسروں کی طرف سے لڑنا پیشہ بنالیا تھا، اس لیے محلے کی تمام عورتوں اور ان کی بہوبیٹیوں کے تمام فضیحتے یاد رکھنے پڑتے تھے۔'' وہ با قاعدہ فیس لے کر اپنے موکل کے لیے محلے کی کسی بھی عورت سے بھڑ جاتی تھی۔ ''برسوں دبے رہنے کے بعد جب اس نے اپنا جھکا ہوا سر اٹھایا اور مخالف قوتوں کا مقابلہ کر کے ان کو شکست دی تو، یہ قوتیں جھک کر اس کی امداد کی طالب ہوئیں کہ دوسری قوتوں کو شکست دیں، اور اس کو اس امداد پر کچھ اس طرح راغب کیا گیا کہ اس کو چسکا ہی پڑ گیا۔'' نکی نے اس طور اپنی حقیقی باطنی قوت کو دریافت نہیں کیا، مخالف قوتوں کے مقابل اپنی نا طاقتی کو قبول کرنے سے انکار کیا۔ اپنے انکار پر قائم رہنے کے لیے اسے بہت کچھ ایسا کرنا پڑا، جو اسے اپنے وجود کے بنیادی تقاضوں سے مزید دور لے جاتا تھا۔ لڑائی بھڑائی کا پیشہ بظاہر تو زندہ رہنے، نیز اپنی گزشتہ دس سالہ ذلت کا ازالہ کرنے کی ایک ایسی تدبیر تھا جو اسے 'عورتوں کی معاشرت' میں اختیار کرنا پڑی تھی، مگر اس میں خرابی کی ایک صورت بھی موجود تھی۔ اسے اگر کسی رخ سے اطمینان تھا تو اس احساس میں تھا کہ وہ ایک ماں ہے۔ گام کی بیوی ہونے کا جوا اتار کر اب وہ بھولی کی ماں تھی۔ بھولی کی شادی اس کی زندگی کا سب سے بڑا مقصد تھا۔ اپنی ناکام شادی کے باوجود نکی، بھولی کی شادی چاہتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں اس نے اپنی نامرادنجی زندگی پر عورت کی تقدیر کو محمول نہیں کیا۔ تاہم اس نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ بھولی کی شادی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ اس کا پیشہ تھا جسے اس نے کسی منصوبہ بندی کے بغیر، اتفاقاً اختیار کیا تھا، مگر جس کے نتائج کی ذمہ داری اسے قبول کرنا تھی۔ خود احتسابی کے ایک لمحے میں جب نکی نے بھولی سے کہا: ''تیرے بیاہ کی فکر میں گھلی جا رہی ہوں۔ یہاں بیل منڈھے نہیں چڑھے گی۔ تیری ماں کو سب ذلیل سمجھتے ہیں۔ بھولی کافی سیانی تھی، فوراً نکی کا مطلب سمجھ گئی۔ اس نے صرف اتنا کہا، ہاں ماں!'' نکی گہری سوچ میں پڑ گئی۔ کیا نکی بھی اسے ذلیل سمجھتی ہے؟ بس یہیں نکی ڈھے گئی۔ ''چالیس کے لگ بھگ تھی، مگر نکی کو ایسا محسوس ہوتا تھا کہ وہ بوڑھی ہو گئی ہے۔ اس کی کمر جواب دے چکی ہے۔ اس کی

زبان جو قینچی کی طرح چلتی تھی، اب کند ہوگئی ہے۔'' نکی اب تک دھوکے کی زندگی جی رہی تھی۔ وہ ایک ایسا کردار ادا کر رہی تھی، جو دوسروں نے اسے دیا تھا، اور اس لیے دیا تھا کہ دوسرے خود اس کردار سے متنفر تھے، مگر اوروں سے چھوٹی چھوٹی باتوں کا انتقام لینے کے لیے اس کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔ یہ کردار کس قدر رذیل تھا، اس کا اندازہ نکی کو بھولی کی 'ہاں ماں' سے ہوا تھا۔ اس کے ساتھ ہی اس پر وہ 'نادیدہ مرکز' منکشف ہوا، جسے اس نے کسی کسی لمحے گام اور خدا کے نام سے مشخص کیا۔ اس نے گام سے طلاق لے کر محسوس کیا تھا کہ شاید وہ اس سے آزاد ہوگئی ہے؛ اس کا حاشیائی وجود 'مرکز' سے الگ ہو کر ایک اپنی حقیقی زندگی شروع کر چکا ہے۔ جب اس نے بھولی کی شادی کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد بنایا تھا تو تب بھی نہیں سمجھ سکی تھی کہ وہ جس 'مرکز' سے الگ ہوئی ہوئی تھی، اسی کی طرف باندازِ دیگر مراجعت کر رہی تھی۔ دوسرے کا کردار ادا کرتے ہوئے، وہ اپنے وجود کی حاشیائی حیثیت سے آزاد نہیں، فقط بے خبر تھی؛ 'مرکز' سے لاعلم تھی، اس سے لاتعلق نہیں ہوسکی تھی۔ اب جب کہ دھوکے کی ٹٹی ہٹ چکی تھی، اس کا حاشیائی وجود، مرکز کو کھلی آنکھوں کی دہشت کے ساتھ ہٹ ہٹ تکے جا رہا تھا؛ اس کے خلاف احتجاج کر رہا تھا؛ پوری قوت سے اسے ملامت کر رہا تھا۔ اب نکی کے پاس کھونے کو کچھ نہیں تھا، اس لیے وہ اپنے وجود اور دوسروں کی اصل سے متعلق سچ اگلے جا رہی تھی۔

میں تیری ہشت پشت کو اچھی طرح جانتی ہوں.... جو کچھ تو نے میرے ساتھ کیا ہے، وہ کوئی دشمن کے ساتھ بھی نہیں کرتا۔ میں نے اپنے خاوند کی دس برس غلامی کی۔ اس نے مار مار میری کھال ادھیڑ دی۔ پر میں نے اف تک نہ کی.... اب تو نے مجھ پر یہ ظلم شروع کیے ہیں''۔ پھر وہ کمرے میں جمع شدہ عورتوں کو پھٹی پھٹی نظروں سے دیکھتی۔ ''تم..... تم یہاں کیا کرنے آئی ہو... نہیں نہیں..... میں کسی فیس پر بھی لڑنے پر تیار نہیں..... تم میں سے ہر ایک کے عیب وہی ہیں...... پرانے..... صدیوں کے پرانے جو کیڑے..... پھاماں میں ہیں، وہی تم سب میں ہیں..... تم میں سے قریب قریب ہر ایک کا خصم رنڈی باز ہے..... جو بری بیماری پھاتو کے خاوند کو لگی ہے

وہ جنتے کے گھر والے کو چمٹی ہوئی ہے...تم سب کوڑھی ہو...اور وہ ہنسنے لگتی۔" میں اس خدا کو بھی جانتی ہوں...اس کی ہشت پشت کو بھی جانتی ہوں.....یہ کیا دنیا بنائی ہے تو نے...یہ دنیا جس میں گام ہیں، جس میں پھاماں ہے جو اپنے خاوند کو چھوڑ کر دوسروں کے بستر گرم کرتی ہے اور مجھے فیس دیتی ہے...بیس روپے گن کے میرے ہاتھ پہ رکھتی ہے...او گام...او خدا مجھے نہ مار...او خدا...او گام۔"

افسانے میں یہ انکشاف کا لمحہ ہے: ایک راندہ ،سماج وجود پر سماج کے 'مرکز' کا انکشاف ،اس کی ساری وحشت اور استبداد سمیت ہوتا ہے ۔ٹیکی کو اگر کوئی طاقت نصیب ہوئی ہے تو بس یہ کہ وہ اپنی جیسی مخلوق کا استغاثہ پوری صراحت اور بے خوفی کے ساتھ 'مرکز' کے روبرو پیش کرتی ہے، نیز 'مرکز' کی ان چالوں اور چیرہ دستیوں کو ہذیانی کیفیت میں چیخ چیخ کر طشت از بام کرتی ہے جن کی گواہ وہ خود اور اس کا تار تار وجود ہے!!

☆☆☆☆☆

حواشی

(۱) ڈیلن ایونس، An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis، روٹلیج، لندن، ۱۹۹۲ء، ص ۱۱۸

(۲) ژاک دریدا، Margins of Philosophy، (ترجمہ: ایلن باس)، یونیورسٹی آف شکاگو پریس، شکاگو، ۱۹۸۲ء، ص x

(۳) حسن عسکری، حاشیہ آرائی (دیباچہ) سیاہ حاشیے از سعادت حسن منٹو، مکتبہ شعر و ادب، لاہور، س ن، ص ۱۳

(۴) حسن عسکری، ایضاً، ص ۱۴

(۵) خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۱۹۰

(۶) گوپی چند نارنگ، ''منٹو کا متن، ممتا اور خالی منسان ٹرین'' مشمولہ سعادت حسن منٹو: ایک لیجنڈ (مرتبہ ڈاکٹر ہمایوں اشرف)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء، ص۵۲۹

ممتاز شیریں نے منٹو کے افسانوں میں فطری اور نامکمل انسان کے تصورات تلاش کیے ہیں۔ لکھتی ہیں: ''فطری انسان کے تصور میں انسان بہت سیدھا سادہ اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے۔ اس میں اچھائی، برائی، پستی، بلندی، قوت اور کم زوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کش مکش جاری رہتی ہے۔ اسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کم زوریوں پر قابو پا سکتا ہے... اور نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہ سکتا ہے۔'' (منٹو کا تغیر، ارتقا اور فنی تکمیل، مشمولہ منٹو ایک لیجنڈ، مرتبہ ہمایوں اشرف، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء ص۴۶۳) ممتاز شیریں نے اس ضمن میں 'بو' کے رندھیر کو فطری اور بابو گوپی ناتھ کو نامکمل انسان قرار دیا ہے۔ ممتاز شیریں نے تصور انسان کے مفروضے کے ذریعے منٹو کی تفہیم میں ایک نئے راستے کی نشان دہی ضرور کی، مگر یہ راستہ کچھ زیادہ دور تک نہیں جاتا۔ مثلاً اگر نامکمل انسان اپنی تکمیل کا سامان پہلے سے اپنے پاس رکھتا ہے تو وہ نامکمل تو نہ ہوا۔ ہم اس انسان کو نامکمل کہ سکتے ہیں جس کے پاس نہ تو اپنی تکمیل کا کوئی خواب ہو اور نہ اپنی تکمیل کے ذرائع ہوں۔ اگر کوئی شخص اپنی تکمیل کا خواب اور ذرائع اپنی دست رس میں رکھتا ہے اور انھیں کام میں نہیں لاتا تو وہ ایک نامراد اور ناکام شخص کہلا سکتا ہے۔ اسی طرح فطری انسان کے بارے میں یہ رائے کہ وہ کسی کش مکش سے نہیں گزرتا، وضاحت طلب ہے کہ کہیں وہ مکمل انسان تو نہیں؟ وہ کسی ایسی آزادی کا حامل تو نہیں کہ اپنی جبلی خواہش کی تسکین میں اسے کہیں سے، اندر یا باہر سے کوئی روک ٹوک نہیں؟

(۷) نندتا کرشنا، Sacred Animals of India، پینگوئن بکس، نئی دہلی، ۲۰۱۰ء، ص۱۰۷