ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ

استاد شعبہ اردو ، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

انتظار حسین کے افسانے کا پس نوآبادیاتی تناظر

(چند منتخب افسانوں کا مطالعہ)

Dr. Nasir Abbas Nayyar

Associate Professor, Urdu Department,

Oriental College, Punjab University, Lahore

Post-Colonialism Context of Intizar Hussain's Short Stories

This article seeks to interpret few selected short stories of Intizar Husain in the backdrop of post colonialism.It has been in the beginning asserted that what makes a piece of fiction 'post colonial' might be termed in the words of Bakhtin *dialogical*. Dialogical fiction allows diverse fictional voices to be heard.Husain's fiction establishes itself as a genuine post colonial one by subverting some myths about forms of Eastern fiction particularly *Dastan* constructed and repeatedly asserted in their writings by colonialists in 19th century. *Dastan* along with other forms of oral literature was dismissed premising on positivist concept of reality. Husain reclaims *Dastan* by blending it with Western form of fiction. In this way his fiction creates an imaginative site for existential -cultural-political mess to be sighted and confronted.

نوآبادیاتی فکشن عام طور پر جدلیاتی (dialectical)اور پس نو آبادیاتی فکشن خاص طور پر مکالماتی (dialogical) ہوتا ہے۔نوآبادیاتی فکشن حقیقت نگاری کے جس تصور کے تحت لکھا جاتا ہے،اسے ہم باختن کے لفظوں میں ''علمیاتی شعور'' (epistemological consciousness) کہہ سکتے ہیں ۔یہ سائنس کا واحدانی ،منفرد شعور ہے؛ یہ جس شے کو بھی موضوع بناتا ہے،اس کا انتخاب بھی خود ہی،اپنے مخصوص طریقے سے کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہ خود سے باہر'دوسرا شعور' حاصل نہیں کرسکتا،اور نہ کسی اس شعور سے رشتہ استوار کرسکتا ہے، جو اس سے مختلف اور خود اپنے آپ میں مکمل ہو'ا۔باختن یہ خیالات سابق سوویت یونین میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ظاہر کررہا تھا،اور کم وبیش اسی زمانے میں فرانس میں آندرے بریٹون (۱۸۹۶۔۱۹۶۶) سرریلیت کا منشور لکھنے میں مصروف تھا۔ بریٹون اس منشور میں لکھتا ہے کہ'' حقیقت نگاری کا رویہ، جو ثبوتیت سے متاثر ہے،سینٹ ٹامس اکیئو ناس سے اناطول فرانس تک چلا آتا ہے، واضح طور پر دانش

ورانہ یا اخلاقی ترقی کا دشمن محسوس ہوتا ہے۔ مجھے اس سے گھن آتی ہے کہ اس کی ترکیب میں اوسط درجے کی صلاحیت، نفرت اور احمقانہ خود بینی شامل ہیں''۲۔ بریٹون ایک طرف فرائیڈ کے لاشعور کے نظریے سے متاثر تھا، اور دوسری طرف پہلی جنگ عظیم کی اس تباہ کاری سے (باقی یورپی دانش وروں کی طرح) پریشان تھا، جس نے مغربی انسان کے اندر مضمر ایک ایسی مہیب قوت کا احساس دلایا تھا، جسے حقیقت نگاری کا احمقانہ زعم سمجھنے سے قاصر رہا تھا۔ ڈاڈائیت کے برعکس، سررئیلیت مثبت، تخلیقی تحریک تھی۳۔ عقلیت پسندی کا عمومی دعویٰ یہ تھا کہ وہ تمام انسانی مسائل کی تشخیص اور ان کا حل پیش کر سکتی ہے۔ ادب میں حقیقت نگاری نے بھی کچھ اسی قسم کا دعویٰ داغا تھا، کہ وہ سماجی حقیقت کی تشخیص اور ترجمانی کر سکتی ہے (اشتراکی حقیقت نگاری ایک قدم آگے بڑھ کر سماجی حقیقت کو تبدیل کرنے کا منشور رکھتی تھی)۔ سررئیلیت نے کوئی دعویٰ نہیں کیا؛ البتہ ایک سوال اٹھایا: کیا خواب کو زندگی کے بنیادی مسائل کے حل میں استعمال نہیں کیا جا سکتا؟ سوال کیا تھا، سماجی حقیقت نگاری کے قبلے پر انگلی اٹھائی گئی تھی۔ خواب کا تعلق فرد سے تھا۔ خیر، فرد کی حد تک کوئی حرج نہیں تھا کہ نفسیاتی حقیقت نگاری بھی فرد ہی کی ذہنی دنیا کی ترجمانی کرتی تھی۔ سررئیلیت نے تو پانسہ ہی پلٹ دیا۔ جسے فرد کا شعور دبانے اور سماج نظر انداز کرنے میں یقین رکھتا، سررئیلیت اسی میں، فرد کے نہیں، زندگی کے بنیادی سوالات کی کھوج کرنے چلی تھی۔ ایک ایسی دنیا جس کے مواد میں فینسی اور اظہار کے پیرائے میں طرفگی کا غلبہ ہے، وہ مرکزی انسانی سوالوں کی تفہیم کر سکتی ہے۔ بس یہیں سررئیلیت کے طرفہ سوال کے جواز کا سرا ہاتھ آتا تھا۔ زندگی کے بنیادی سوال اسی طرح الجھے ہوئے ہیں جس طرح خواب۔ کیا خبر الجھے ہوئے سوالوں ہی نے خوابوں کو الجھایا ہے، یا خوابوں کے الجھے ہونے کی وجہ سے (جن پر ہمارا کوئی اختیار نہیں) ہمارے وجود سے متعلق مرکزی سوالات الجھتے چلے گئے ہوں۔

انیسویں صدی سے پہلی جنگ عظیم تک کا فکشن حقیقت نگاری کا حامل تھا؛ خواہ وہ سماجی ہو، نفسیاتی یا اشتراکی۔ یہ بات سررئیلیت کے بانی کو کھلتی تھی۔ چناں چہ بریٹون نے واضح طور پر لکھا کہ'' ادب کی قلم رو میں صرف ندرت و طرفگی (marvellousness) اس قابل ہے کہ وہ ناول جیسی کم تر درجے کی اصناف کا، یا جن میں عموماً کہانی ہوتی ہے، اعتبار قائم کر سکے''۴۔ یہ ندرت وطرفگی کیا تھی؟ یہ فقط اظہار کی ایک تکنیک نہیں تھی، جو خیالات کے بے قید، آزادانہ اظہار سے، اور عقلی، اخلاقی، یہاں تک کہ جمالیاتی کینن کی پابندی سے آزاد ہوتی ہے۔ یہ حقیقت کے ایک نئے تصور کی بھی نشان دہی کرتی تھی۔ اس کے بارے میں کوئی واضح، قطعی، سائنسی نوعیت کی رائے قائم نہیں کی جا سکتی تھی۔ چوں کہ یہ اپنے اظہار کا راستہ خود منتخب کرتی تھی، خواہ وہ کس قدر انوکھا، غیر روایتی، طرفہ ہو، اس لیے اسے اظہار میں آنے کے بعد ہی پہچانا جا سکتا تھا۔ یہی زمانہ آئرش جیمس جوائس (۱۸۸۲۔۱۹۴۱) اور جرمن زبان کے فکشن نگار کافکا (۱۸۸۳۔۱۹۲۴) کا بھی ہے۔ یہ سررئیلی طرفگی بعد ازاں طلسماتی حقیقت نگاری کے تنقیدی تصور کا پیش خیمہ بنی۔

اس سارے عرصے میں ایک گھپلا یہ ہوا کہ سررئیلیت پسندوں (اور بعد ازاں طلسماتی حقیقت نگاری کے نظریہ سازوں) کی توجہ کلاسیکی مشرقی فکشن (الف لیلہ ولیلہ، پنچ تنتر، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں) کی طرف نہ جا سکی۔ حالاں کہ

مغرب کی اکثر زبانوں میں ان کتابوں کا ترجمہ ہو چکا تھا (الف لیلہ ولیلہ کا ۱۷۰۴ تا ۱۷۱۷ میں فرانسیسی میں انتونی گیلنڈ نے ترجمہ کیا۔ اسی سے باقی یورپ اس داستان سے آگاہ ہوا۔ جب کہ پنچ تنتر گیارھویں صدی میں یونانی، پندرھویں صدی میں جرمن، ہسپانوی اور سولھویں صدی میں فرانسیسی و انگریزی میں ترجمہ ہو چکی تھی)۔ کلاسیکی مشرقی فکشن اس ندرت و طرفگی کا کہیں زیادہ حامل تھا، جس کی تمنا ۱۹۲۰ کی دہائی میں روسی اور فرانسیسی نقاد (باختن اور بریٹون) کر رہے تھے۔ اس فکشن کی دنیا راتوں اور خوابوں سے عبارت تھی۔ یہاں کہانیاں حقیقی مفہوم میں محیر العقول یعنی عقلی حقیقت اور روزمرہ تجربیت کے بتوں کو پاش پاش کرتی تھیں؛ یہاں فینسی تھی، مگر تفریحی کم اور تخلیقی زیادہ تھی؛ لہٰذا یہ کہانیاں چیزوں کا علم نہیں دیتی تھی، انسانی ہستی کے ان اسرار تک پہنچاتی تھیں، جن کا سامنا کرنے سے انسان خوف زدہ رہتے ہیں۔ جہاں تک نوآبادیاتی عہد کے مستشرقین کا تعلق ہے، انھوں نے اس فکشن کو حقیقت نگاری کے کڑے اصولوں پر پرکھتے ہوئے، اسے شتابی سے مشرق کے توہمات کی ذیل میں شامل کر دیا۔ (بعد کے کچھ سرریئلی فن کاروں، خصوصاً مصوروں نے الف لیلہ ولیلہ، پنچ تنتر اور جاتک کہانیوں کا کہیں کہیں ذکر کیا ہے۵۔) نوآبادیاتی یورپ نے عقلیت و مذہبیت، روشن خیال و توہم پرستی، حقیقت و اسطور کی جو ثنویت قائم کی تھی، کلاسیکی مشرقی فکشن اس کی بھینٹ چڑھا۔ لہٰذا یہ فکشن حقیقت نگاری پر مبنی جدید یورپی فکشن کا 'غیر' ٹھہرا۔ اردو کے نوآبادیاتی فکشن نے جدید کاری کی ہمہ گیر روش کی پابندی کرتے ہوئے، جدید یورپی فکشن کی حقیقت نگاری کو قبول کیا، اور خود اپنی قدیم فکشنی روایت کو اپنا 'غیر' تصور کیا۔ (غیر کا تصور بھی غیر سے مستعار لیا، چہ بوالعجبی!)۔ 'غیر' کا یہ تصور اپنی اصل میں جدلیاتی تھا۔

انتظار حسین پہلے اردو فکشن نگار ہیں جنھوں نے جدید یورپی فکشن کی تقلید میں لکھے گئے نوآبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر 'غیر' کو پہچانا، اور اس کا جوابی بیانیہ (counter narrative) تخلیق کیا۔ انھوں نے کم و بیش وہی سوال قائم کیا، جسے سرریئلیت پسندوں نے خواب کے ضمن میں اٹھایا تھا: کیا داستان، دیومالا، نام نہاد توہمات کو زندگی کے اساسی سوالات کے سلسلے میں بروے کار نہیں لایا جا سکتا؟ سرریئلیت پسندوں کے اس سوال کا ایک محرک جہاں زندگی کے بنیادی سروکاروں یعنی 'اصل' تک رسائی کی خواہش تھی، وہاں دوسرا محرک آرٹ کی حقیقی، بے لوث صورت کی تلاش بھی تھی، جسے انھوں نے ندرت و طرفگی کا نام دیا؛ کینن کے ہر طرح کے جبر کو توڑتی ہوئی، ایک پرشور ندی کی طرح اپنے وجود کا اعلان کرتی ہوئی طرفگی! ان کا ایک بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے انسانی ہستی کی اصل اور آرٹ کی اصل میں گوشت اور ناخن کا رشتہ دریافت کیا۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ انتظار حسین مغربی سرریئلیت پسندوں جوائس کی کہانیوں کے مجموعے ڈبلنرز (*Dubliners*) اور کافکا کے ناول کاسل (*Castle*) کا خاص طور پر ذکر کرتے ہیں۔ انتظار حسین کے سوال میں جدیدیت پسندوں اور ترقی پسندوں دونوں کی خفگی کا پورا پورا سامان تھا۔ جدید افسانے کا قبلہ عصری حسیت تھا تو ترقی پسند افسانے کا سماج کا جدلیاتی تصور۔ تاہم اردو افسانے کی یہ دونوں طرزیں حال کی تجربی حقیقت ہی کو سب کچھ جانتی تھیں؛ دوسرے لفظوں میں اس بات کی قائل تھیں کہ زندگی کے مسائل کی تھاہ کو زمانۂ حال ہی کی حقیقت میں پایا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین کا سوال اگر تکنیک اور اسلوب تک محدود ہوتا تو شاید معاصرین اس قدر خفا نہ ہوتے، انھوں نے تو ان کے حقیقت کے تصور ہی پر سوال قائم کر ڈالا۔ گو شروع میں انتظار صاحب نے

بھی اپنے عہد کی روش ہی اختیار کی۔ (ان کے ابتدائی افسانے رائج حقیقت نگاری کی تقلید میں ہیں) مگر ۱۹۶۰ کی دہائی سے وہ (خاص طور پر دن اور داستان، آخری آدمی سے) کتھا کی مشرقی روایت کا سراغ کیا پاتے ہیں کہ انھیں نوآبادیاتی فکشن کے بنیادی اصولوں کی تعمیر ہی میں 'غیر' کی موجودگی کا ادراک ہوتا ہے، جو ایک طرح سے ان کے تخلیقی شعور میں سراسیمگی پھیلا دیتا ہے۔ کتھا کی روایت کو نوآبادیاتی فکشن نے 'غیر' تصور کیا۔ (اس اعتبار سے ۱۹۶۰ تک کا جدید وترقی پسند فکشن، بعض استثنیات کو چھوڑ کر نوآبادیات کے خاتمے کے بعد بھی نوآبادیاتی روش کو برقرار رکھتا ہے)۔ دوسرے لفظوں میں اسے اپنی شعریات سے اس طور 'باہر' نہیں رکھا کہ اس کا دھیان ہی نہ آئے، بلکہ اس طرح فاصلے پر رکھا کہ اسے محض ایک فینسی، توہماتی، خیالی، فرضی، وحشیانہ دنیا سمجھا جا سکے، یعنی عقلیت وحقیقت نگاری کے یورپی بیانیے کا قطعی الٹ۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے نوآبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر جدلیات کو پہچانا۔

انتظار حسین کے بارے میں محض یہ کہنا کہ انھوں نے مشرق کی کتھا کہانی کی روایت کا احیا کیا، ایک بڑی حقیقت کو چھوٹا بنا کر پیش کرنا یعنی اسے مسخ کر کے سامنے لانا ہے۔ تاہم یہ بات ابتدا ہی میں پیش نظر رہنی چاہیے کہ وہ مشرق کے تصور میں ہندی، سامی، عجمی روایات کو شامل کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی عہد میں قومیت پرستی کے بیانیوں کے تحت خود مشرق بھی تقسیم ہوا؛ ہندی مشرق اور حجازی وعجمی مشرق۔ انتظار حسین کا فکشن مشرق کے ان حصوں بخروں کو یک جا کرتا ہے؛ انسانی وجود کے بنیادی سوالات انھیں یکساں طور پر ہندی کتھا، اور عربی عجمی داستانی روایت میں ملتے ہیں۔ نیز ان کا فکشن احیائی خصوصیت نہیں، تشکیلی خصوصیت رکھتا ہے۔ احیا پسند قرار دینے ہی سے، ان کے قدامت پسند، ماضی پرست ہونے کے الزامات کی راہ کھل جاتی ہے۔ صاف لفظوں میں انتظار حسین داستان نہیں، افسانہ ہی لکھتے ہیں، لیکن ایسا افسانہ جس میں دونوں کی شعریات ایک دوسرے میں گتھ متھ جاتی ہیں، اور دونوں میں ایک 'مکالماتی' رشتہ قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اسی وقت ممکن ہے جب دونوں کی اقدار اور رسمیات کا نہ صرف شعور ہو، بلکہ دونوں میں رشتہ و پیوند کا تخلیقی سلیقہ بھی ہو۔ نوآبادیاتی فکشن نے کتھا (قدیم داستانوں، دیومالا، لوک کہانیوں) سے جدلی رشتہ قائم کیا تھا؛ کتھا روایت کو قدیم، دیسی، توہماتی، غیر عقلی، مبالغہ آمیز، خیالی قرار دیا گیا تھا۔ کتھا خالص دیسی 'آواز' تھی۔ کتھا روایت میں شامل کہانیاں کہی جاتی تھیں؛ انھیں لوگوں کی موجودگی میں سنایا جاتا تھا۔ کتھا اور داستان، فقط کتھک یا داستان گو کی 'آواز' نہیں تھی۔ کتھک، ایک جدید فرد کی طرح منقسم شعورِ ذات کا حامل نہیں تھا؛ جدید فرد خود کو اسی سماج میں اجنبی سمجھتا ہے، جسے مخاطب کرتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر اسی فرد کی آواز ہے:

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سر بہ سر　　　یا میں غریب کشورِ گفت وشنود تھا

اصل یہ ہے کہ کتھک اور جدید فرد کا فرق، 'آواز' اور 'تحریر' کا فرق ہے۔ آواز اپنے سامع کے بارے میں کسی شبہے کا شکار نہیں ہوتی، مگر تحریر اپنے قاری کے بارے میں کسی یقین کی حامل نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ 'آواز' اپنے سامع سے ایک ایسا زندہ اور جذبہ انگیز رشتہ قائم کرتی ہے، جو مذہبی وثقافتی رسوم کی روح ہوتا ہے۔ ''ہندوستانی روایت میں ادب کا کام ایک روشن آگاہی تھا، یعنی ہمارے حقیقی وجود کے سلسلے میں ہماری آنکھوں پر پڑے پردے کو ہٹانا تھا''۶۔ گویا کتھا انسانی وجود سے متعلق انتہائی

بنیادی سوالات کی حامل ہوتی تھی، جن کے جواب کتھک اپنی زبانی تشریحات میں دیا کرتا تھا۔ یہ بات ہم تمام تحریروں کے بارے میں وثوق سے نہیں کہہ سکتے۔ علاوہ ازیں کتھا چوں کہ فرد کی نہیں، ثقافت کی آواز تھی، اس لیے جب اسے توہماتی، غیر عقلی قرار دے کر خاموش کر دیا گیا تو اس خاموشی کی غیر معمولی ثقافتی معنویت تھی۔ تمام نوآبادیاتی ممالک میں، جہاں زبانی روایات کا غلبہ ہوا کرتا تھا، چھپے ہوئے لفظ کی آمد نے کینن سازی کی۔ چوں کہ تحریری ثقافت کو خیالات کی اشاعت اور ترسیل پر اجارے کی خواہش ہی نہیں، ضرورت بھی ہوتی ہے، اس لیے وہ خاص طرح کے خیالات کی ترسیل کی اجازت، ترغیب، لالچ دے کر کچھ کینن وجود میں لاتی ہے۔ اس تناظر میں نوآبادیاتی فکشن بھی کینن سازی میں کسی نہ کسی حد تک شریک تھا۔ (بلاشبہ کچھ لوگوں نے ان کینن کو توڑا، مگر انھیں پابندیوں، سزاؤں کا سامنا کرنا پڑا)۔ اس تناظر میں اگر ہم انتظار حسین کے فکشن کو دیکھیں تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ انھوں نے فکشن کی تحریری روایت میں کتھا کی زبانی روایت شامل کر کے، مقامی دیسی آواز کی خاموشی توڑی۔ انھوں نے افسانے کی یورپی ہیئت، تحریری رسمیات کو برقرار رکھا، مگر اس میں کتھا کے کردار کو داخل کیا؛ دونوں میں ایک مکالماتی رشتہ استوار کیا؛ یعنی انتظار حسین کے یہاں کتھا اور افسانہ ایک دوسرے پر ناک بھوں نہیں چڑھاتے، نہ ایک دوسرے کو بے دخل کرتے ہیں، بلکہ ایک، دوسرے کی معنویت میں اضافے کا موجب بنتے ہیں۔ اس میں کوئی مبالغہ نہیں کہ اس کے نتیجے میں اردو افسانے کی شعریات میں ایک نئے کنونشن (رسمیات) کا اضافہ ہوا۔ یہ بات حیرت انگیز ہے کہ بعد میں اسی طرز کے فکشن کا چلن عالمی سطح پر ہوا۔ آصف فرخی کے بہ قول ''یہ بعد کی تخلیقات کے لیے ایک مثال ثابت ہوا، جنھیں اوروں کے علاوہ سلمان رشدی [خصوصاً *Midnight Childern*، ۱۹۸۰] اور جان بارت نے اسی انداز میں پیش کیا''۷۔

جدید اور ترقی پسند افسانہ، انسان کے وجودی اور سیاسی مسائل کے لیے فقط حال پر توجہ کرنے، اور مستقبل کی طرف دیکھنے کو کینن بناتا تھا، انتظار حسین نے اس کینن کو چیلنج کیا (مسترد نہیں کیا)، اور انھی انسانی سوالات کے لیے ماضی (جسے وہ بعید زمانوں تک تصور کرتے ہیں) کی کتھا روایت کو کھنگالا۔ گویا لفظ اور آواز، تحریر اور کتھا (کہی گئی بات)، حال اور ماضی، جدید فرد اور کتھک، منقسم شعورِ ذات اور متحد عرفانِ نفس کی ثنویت ختم کر کے، ان میں ایک ایسا مکالماتی رشتہ قائم کیا کہ جس میں افسانہ اور کتھا ایک دوسرے کی زبان سمجھنے، اور ایک دوسرے کے تجربے میں شریک ہونے لگتے ہیں۔ اسی سے انتظار حسین کے یہاں طلسماتی حقیقت نگاری پیدا ہوتی (شیخ عثمان کبوتر بن جاتے، اور الیاسف بندر بن جاتا، آزاد بخت مکھی میں تبدیل ہوتا ہے)، اور اسی سے افسانے میں بیان (زبانی توضیح) اور اسلوب (اظہار کا تحریری طرز) یک جا ہو کر معنی کی کثرت پیدا کرتے ہیں؛ معنی کی وہ کثرت جو انسانی وجود کے بنیادی، گنجلک سوالات کے بطن سے پھوٹتی ہے۔

واضح رہے کہ اگر آواز ہے تو اس کا کوئی مخاطب بھی ہے؛ اگر مخاطب ہے تو کوئی مشترکہ زبان بھی ہے؛ کوئی مشترکہ زبان ہے تو ایسے سوالات، الجھنیں بھی ہیں جو مخاطب اور مخاطِب میں مشترک ہیں۔ انتظار حسین کے افسانے میں کتھا جس آواز کی نمائندگی کرتی ہے، اس کا مخاطِب وہ نفس انسانی ہے، جو اپنے جوہر کے سلسلے میں سخت تشکیک کا شکار ہے۔ نیز کتھا کی آواز اپنی اصل کے اعتبار سے قدیم ہے، مگر اس کا مخاطِب جدید (زمانے کا فرد) ہے۔

انتظار حسین کے فکشن کے سلسلے میں 'بڑی حقیقت' یہ ہے کہ اس سے، اور اس میں پس نوآبادیاتی دنیا کو زبان ملی ہے؛ جسے نو آبادیاتی فکشن میں 'غائب'، 'گم'، یا حاشیے پر رکھا گیا، انتظار حسین کے فکشن میں اسے 'مرکز' میں لایا گیا، اور اس کی 'موجودگی' کو اس طور ممکن بنایا گیا ہے کہ یہ فکشن کے نوآبادیاتی خطابیے (rhetoric) کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ نوآبادیاتی خطابت، فکشن کے مواد کو سامنے کی اس دنیا میں تلاش کرنے پر زور دیتی تھی، جس کی تشکیل میں خود نوآبادیاتی سیاسی تدبیروں اور ابلاغی وسائل کا ہاتھ تھا۔ یہ وقت کے تصور کو قطع و برید سے گزارتے ہوئے 'حال' تک محدود کرتی تھی۔ چناں چہ ماضی کے ضمن میں طرح طرح کے وسوسے، تشکیک، حقارت کے احساسات پیدا کرتی تھی۔ اس کے ردِّعمل میں کچھ لوگ ماضی میں یقیناً پناہ لیتے تھے، اور یوں وہ بااندازِ دیگر نوآبادیاتی حکمتِ عملی کی توثیق کرتے تھے، یعنی وقت کو صرف ماضی تک محدود کر دیتے تھے۔ پہلے قرۃ العین حیدر اور بعد ازاں انتظار حسین نے وقت کے نوآبادیاتی کلامیے (ڈسکورس) کو اس طور تلپٹ کیا کہ حال کی اہمیت کو قائم رکھتے ہوئے ماضی کے کردار کو بحال کر دیا۔ اس طور اپنے فکشن میں جس 'حقیقت' کو پیش کیا، وہ اپنی اصل میں 'مکالماتی' (dialogical) تھی؛ یہ حال اور موجود سے بیگانہ نہیں تھی، مگر اپنے جواز اور استناد کے لیے روزمرہ کے حسی مشاہدے پر منحصر بھی نہیں تھی؛ محض زمانۂ حال کے علم اور تجربے سے نہ تو اس کی جمالیات کو محسوس کیا جا سکتا تھا، نہ اس کی معنویت کو سمجھا جا سکتا تھا؛ یہ وقت کے اس عظیم پھیلاؤ میں اپنا اعلان کرتی تھی، جس کی تھاہ محض عقلی شعور سے نہیں پائی جا سکتی؛ یہ کثیر جہتی، پراسرار، تخیل و حسی ادراک کی دھندلی سرحد پر لرزتی حقیقت تھی؛ یہ حقیقت کے جامد، قطعی، متعین تصور کے لیے، اور اس کے علم برداروں کے لیے سراپا للکار تھی۔

انتظار حسین کا فن، بہ قول گوپی چند نارنگ ''اپنی قوت ان تمام سرچشموں سے حاصل کرتا ہے جو تہذیبی روایات کا منبع ہیں، یعنی یادیں، خواب، انبیا و اولیا کے قصے، دیومالا، توہمات... انتظار حسین کے شعور و احساس کے ذریعے ایک گم شدہ دنیا اچانک پھر سے اپنے خدوخال کے ساتھ نکھر کر سامنے آ جاتی ہے، اور از سرِ نو بامعنی بن جاتی ہے''۸۔ انتظار حسین کے سلسلے میں اگر بازیافت کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے تو وہ گم شدہ دنیا کے لیے نہیں، اس کی معنویت کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں میں 'غیر' کو شناخت کرنے، سامنے لانے، اسے الٹ دینے، اس سے مکالماتی رشتہ قائم کرنے کی متنوع صورتیں ملتی ہیں۔ اس باب میں 'یاد' ان کے افسانوں کا بنیادی موتف ہے۔ یہ موتف ان کے ابتدائی افسانوں میں بھی موجود تھا، جن میں وہ ہجرت سے پہلے کی یادیں لکھ رہے تھے۔ 'غیر' کو شناخت کرنے میں بھی یاد ہی کا بنیادی کردار تھا۔ 'یاد' اور حافظہ ہم معنی نہیں؛ حافظے میں سب الم غلم موجود ہوتا ہے، مگر یاد حافظے پر تصرف کرتی ہے؛ اس کے منتخب حصوں کو باہر لاتی ہے؛ یا دآدمی کو اصل تک پہنچاتی ہے؛ دنیا کا سارا بڑا ادب یاد کے ذریعے اصل تک، یعنی نوعِ انسانی کے بعید ترین تجربات تک رسائی سے عبارت ہے۔ انتظار حسین کے تمام بڑے افسانے 'یاد' کے موتف کو بروے کار لاتے ہیں۔ 'آخری آدمی' میں الیاسف اپنے ہم جنسوں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات، اور بنت الاخضر کو یاد کرتا ہے؛ 'زرد کتا' میں ابوخضری شیخ عثمان کے ملفوظات اور اپنے چار ساتھیوں کے طرزِ عمل، مزعفر اور زن رقاصہ کو یاد کرتا ہے؛ 'شہرِ افسوس' کے تینوں کردار اپنے اپنے عمل کو یاد کرتے ہیں؛ 'نر ناری' میں مدن سندری اپنی چوک کو، اور دھاول اپنے کھوئے دھڑ کو یاد کرتا ہے۔ 'کچھوے' میں ودیا ساگر تتھاگت کی کہانیاں یاد

کرتا ہے، یعنی اپنی خاموشی کے جواز میں کہانیاں منتخب کرتا ہے۔ یاد ہمارا دھیان اس جانب دلاتی ہے جو ہماری زندگی سے غائب اور گم ہے؛ یاد میں شے کی اوّلین موجودگی اور گم شدگی کا تناقض پایا جاتا ہے۔ اوّلین موجودگی ہی 'اصل' کے طور پر اپنا تعارف کرواتی ہے، ان تمام اشیا، واقعات اور افراد کو دھکیل کر باہر کرتی ہوئی، جو اوّلین موجودگی اور اس کے زندہ، بھرپور تجربے پر پردہ ڈالتے ہیں۔ یہ تمام اشیا، واقعات اور افراد اصل میں 'غیر' ہیں جنھوں نے حقیقت کی اوّلین موجودگی سے ہمارے رشتے میں کھنڈت ڈالی ہے؛ ہمیں بندروں اور مکھیوں میں بدل دیا ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں، خصوصاً 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' کے بارے میں اکثر نقادوں نے لکھا ہے کہ یہ جدید انسان کے روحانی اور اخلاقی زوال سے متعلق ہیں۹۔ اس سے زیادہ غلط تعبیر انتظار حسین کے افسانوں کی کیا ہو سکتی ہے؟ ایک طرف یہی نقاد انھیں پاکستان کے روحانی تجربے میں شریک ادیب، اور 'قومی لاشعور کو جدید قومی شعور کے ساتھ رابطہ کر کے قومی وجود کی تشخیص' کرنے والا افسانہ نگار سمجھتے ہیں، اور دوسری طرف اخلاقی و روحانی زوال کا ترجمان۔ کیا پاکستان کا قومی شعور روحانی و اخلاقی زوال سے عبارت ہے؟ اصل یہ ہے کہ انتظار حسین کا افسانہ انسانی وجود کے اس 'غیر' کو شناخت کرتا، اور اس سے مکالماتی رشتہ قائم کرتا ہے، جس کے بغیر انسانی وجود کی تکمیل نہیں ہو سکتی۔ 'زرد کتا' میں زرد کتا ان تمام خصوصیات کا حامل ہے، جو 'غیر' کے تصور میں گندھی ہیں۔ پہلے دیکھیے کہ افسانے میں اسے کس طور مشخص کیا گیا ہے۔

یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:

زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:

نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:

طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا:

دانش مندوں کی بہتات۔ میں نے کہا: یا شیخ تفسیر کی جائے۔ آپ نے تفسیر بصورت حکایت فرمائی۔

میں نے اپنے پیروں پر نظر کی اور یہ دیکھ کر حیران رہ گیا کہ ایک لومڑی کا بچہ میرے قدموں پر لوٹتا ہے۔ تب میں نے اسے پیروں سے لاند کر کچل دینا چاہا، اور وہ لومڑی کا بچہ پھول کر موٹا ہو گیا۔ تب میں نے اسے قدموں سے کھوندا اور وہ موٹا ہوتا گیا اور موٹا ہوتے ہوتے زرد کتا بن گیا۱۰۔

پہلی بات یہ کہ زرد کتے کی شناخت مسلسل التوا میں رہتی ہے۔ اس کے معانی نفس، طمع، پستی، علم کے فقدان اور دانش مندوں کی بہتات جیسے معنیاتی زمروں میں پلٹتے جاتے ہیں؛ اسی طرح وہ پہلے لومڑی کے بچے کے طور پر ظاہر ہوتا، پھر کتے میں منقلب ہو جاتا ہے، اور جب اسے کچلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو ختم ہونے کے بجائے بڑا ہوتا جاتا، یا پھر دامن میں چھپ ہو جاتا ہے، اور پھر کسی وقت بستر پر، کبھی راستے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ گویا اس کے ضمن میں ظاہر اور غیاب کا مسلسل کھیل جاری رہتا ہے؛ اس کے معنی اور وجود پر مکمل دسترس ممکن نہیں ہو پاتی۔ غور کیجیے: کیا یہ ان تمام منفی، حقیر، ناپسندیدہ صفات کا حامل نہیں، جنھیں

'غیر' سے وابستہ کیا جاتا ہے؟ کیا طمع، پستی، علم کا فقدان، کردار کی وہ خصوصیات نہیں، جنھیں مسلم تصوف کی روایت میں خصوصاً اور اخلاقی اقدار میں عموماً شخصیت سے خارج رکھنے کے لیے مجاہدہ کیا جاتا ہے؟ ہم شخصیت سے اسی شے کو خارج کر سکتے ہیں جو فی الواقع موجود ہو، مگر ہم اسے غیر ضروری، حقیر اور مضر سمجھتے ہوں۔ لہٰذا یہ بہ یک وقت داخلی اور خارجی ہوتی ہے؛ ہمارے اندر موجود ہے، مگر ہم اس کا مقام 'باہر' تصور کرتے ہیں۔ ابوقاسم خضری کی اس کے خلاف مسلسل جدوجہد اس لیے جاری ہے کہ اس کا معنی معرض التوا میں اور اس کا وجود تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ افسانہ روحانی زوال سے نہیں، روحانی جدوجہد سے متعلق ہے۔ روحانی زوال، اس کوشش کو ترک کرنے کا نام ہے جو انسانی بساط میں ہے۔ ابوقاسم آخر تک مجاہدے میں مصروف رہتا ہے، اور اس کا حاصل 'غیر' سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنا ہے، جو خوش آہنگ نہیں، مگر اسی رشتے سے انسان کو روشن ضمیری حاصل ہوتی ہے۔ گزشتہ سطور میں ہم ژونگ کی یہ رائے درج کر چکے ہیں کہ 'آدمی نور کی صورتوں کا تخیل باندھنے سے روشن ضمیر نہیں ہوتا، بلکہ ظلمت کو شعور میں لانے سے'۔ انتظار حسین کے افسانوی کردار اپنے باطن پر چھائی تاریکی کا سامنا کرتے ہیں۔ وہ بلاشبہ تاریکی سے خوف زدہ ہیں، مگر وہ اسے اپنے روبرو کرنے، اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے، یا اپنے وجود کے ہر ہر حصے پر تاریکی کے غالب آنے کے دل خراش مناظر کا سامنا کرنے سے خوف زدہ نہیں ہیں۔ وہ اپنے وجود کی حقیقت (خواہ وہ کس قدر کریہہ ہو) سے مکمل تعارف حاصل کرتے ہیں، اور یہ تعارف روحانی قوت کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں۔ اس کے وجود کی گہرائیوں میں اگر کوئی شے بندر بننے کے تصور ہی سے لرز جاتی ہے، تو وہ اس کا روحانی شعور ہے؛ وہ اپنی طمع کے باوجود روحانی شعور سے محروم نہیں ہوا۔ ان کے افسانوی کرداروں کا یہ طرز عمل اساطیری ہیرو کی یاد دلاتا ہے۔ اسے بھی ظلمت کا سامنا کرنا پڑتا تھا؛ اسے عموماً ایک ایسی تاریک سرنگ میں سے اکیلے گزرنا ہوتا تھا، جو اس کے اندر کی تاریکی کی مثل ہوتی تھی۔ زرد کتا بہ صورت 'غیر' آدمی کی ذات کا تاریک حصہ ہے، جسے یہ افسانہ زیادہ سے زیادہ روشنی میں لانے کی جدوجہد کا بیانیہ پیش کرتا ہے۔

ذات کے تاریک حصے سے تعارف، اور اس سے 'مکالماتی رشتہ' قائم کرنے کی ایک اور مثال افسانہ 'کایا کلپ' ہے.... اس افسانے کے عنوان اور شہزادہ آزاد بخت کے مکھی بننے کے قصے سے قاری کا دھیان فوراً فرانز کافکا کے 'کایا کلپ' کی طرف جاتا ہے۔ انتظار حسین کافکا کی طلسمی حقیقت نگاری اور وجودی فلسفے سے غیر آگاہ نہیں ہیں، مگر وہ ان سے راست 'اثر' قبول کرنے کے بجائے، ان کے متوازی انسانی وجود سے متعلق سوالات تشکیل دیتے ہیں۔ انتظار حسین کا فکشن ایک مثلث تشکیل دیتا ہے: کلاسیکی مشرقی فکشن، معاصر مغربی فکشن اور پس نو آبادیاتی تناظر، اس مثلث کے تین خط ہیں؛ تینوں باہم جڑے ہوئے، اور مقابل۔ یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں میں ظاہر ہونے والے وجودی مسائل، وجودیات (ontology) کی سطح پر عالمی ادب سے اشتراک کا رشتہ رکھتے ہیں، مگر اپنی علمیات (epistemology) کے لیے سامی اور ہندوستانی مذہبی و اساطیری سیاق سے رجوع کرتے ہیں.... 'کایا کلپ' میں شہزادہ آزاد بخت سفید دیو سے شہزادی کو آزاد کرانے آتا ہے۔ اس کے پاس تلوار ہے۔ وہ عالی نسب، صاحب جلال شہزادہ ہے۔ اس کا ماضی پرشکوہ ہے۔ اس کے اجداد فخر روزگار

تھے۔سفید دیو کس کا کنایہ ہے؟ یہ سمجھنا مشکل نہیں۔وہ کس قلعے پر قابض ہے؟ تلوار، پرشکوہ ماضی، شہزادی کس کی نمائندگی کرتے ہیں؟ ان سب سوالوں کا جواب بھی نوآبادیاتی تناظر میں فی الفور سمجھ میں آجاتا ہے۔لہٰذا اس افسانے کی ایک جہت تو سیاسی ہے۔اگر افسانے کی یہی ایک جہت ہوتی تو یہ فنی طور پر ایک سادہ اور معمولی افسانہ ہوتا۔اس نوع کے افسانے کے تجزیے کی کھکھیڑ غیر ضروری ہوتی ہے۔اصل یہ ہے کہ افسانے میں سیاسی اور وجودی جہتیں باہم پیوست ہیں۔یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وجودیت، معاصر تاریخی سیاق سے خود کو الگ تھلگ نہیں رکھ سکتی؛ کم از کم انیسویں صدی کے بعد آدمی سے ذات کی مطلق، خالص تنہائی اسی طرح چھن گئی ہے، جس طرح خالص جمالیات۔

آزاد بخت اس شہزادی کے ہاتھوں مکھی بنتا ہے، جسے وہ دیو کی قید سے آزاد کرانے آیا تھا۔بس اسی بات میں آزاد بخت ایک وجودی دبدھے کا شکار ہوتا ہے۔اس نے اپنے کردار کا تعین ایک نجات دہندہ کے طور پر کیا تھا، مگر اسے شہزادی کے سحر کے رحم وکرم پر جینا پڑ رہا ہے۔شہزادی کا سحر بھی دوطرفہ ہے؛ وہ منتر جس سے شہزادی اسے رات کو آدمی سے مکھی بنا دیتی ہے، تاکہ اسے سفید دیو سے محفوظ رکھ سکے، اور اس کے جمال کا سحر، جس سے وہ دن کو لذت یاب ہوتا ہے۔گویا 'دوسرے' کی نجات کا خواب لے کر آنے والے کو 'اپنی' نجات کے لالے پڑ جاتے ہیں۔اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ شہزادی دیو کی قید میں نہیں، وہ شہزادی کے دوگونہ سحر کی قید میں ہے۔لہٰذا یہ افسانہ بنیادی وجودی سوال یہ اٹھاتا ہے کہ کیا اپنی نجات کے بغیر دوسرے کی نجات کا بیڑہ اٹھایا جاسکتا ہے، یا آدمی اپنے وجود کی ذمہ داری سے غافل ہوکر 'دوسرے' کے وجود کی ذمہ داری لینے کا مجاز ہے؟ اس افسانے میں 'غیر' یا 'دوسرے' کی نوعیت اصلاً وجودی ہے۔آزاد بخت پر رفتہ رفتہ کھلتا ہے کہ، سفید دیو، شہزادی اور مکھی، تینوں اس کے لیے 'غیر' کا درجہ رکھتے ہیں۔غور کیجیے یہاں بھی 'غیر' کثیر چہرگی کا حامل ہے۔وہ تینوں سے 'مکالماتی رشتہ' استوار کرتا ہے؛ ان کی کثیر چہرگی سے آگاہی کا تجربہ کرتا ہے۔پہلے آزاد بخت کو مکھی بننا خواب کی طرح ناقابلِ یقین لگتا ہے؛ پھر یہ زندگی ٹھہری کہ دن میں آدمی اور رات کو مکھی؛ یعنی پوری طرح شہزادی کے تابع؛ پھر وسوسے، اندیشے، سوالات۔'' میں آدمی ہوں یا مکھی؟...میں پہلے آدمی ہوں بعد میں مکھی؟ ہوسکتا ہے اصل میں مکھی ہوں، اور درمیان میں آدمی بن گیا ہوں؟ ہوسکتا ہے آدمی بھی ہوں اور مکھی بھی؟ یہ سوالات دراصل اسے اپنے اور 'غیر' کے رشتے کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔اس کے لیے ہر سوال ایک مرحلہ ہے، رک کر دیکھنے، تجربہ کرنے کا۔'حقیقت' کی کثیر زاویوں اور سمتوں سے معرفت حاصل کرنے کا۔آزاد بخت اس طرح ایک سے زیادہ زندگیاں جینے کا کرب ناک، متلی آفریں (ایک وجودی اصطلاح!) تجربہ کرتا ہے۔ایک سے زیادہ زندگیاں، ایک سے زیادہ سطحوں پر۔ان زندگیوں کو ایک دوسرے میں پیوستگی کی حالت میں، اور جدا جدا۔پہلے پہل جب وہ دن کو آدمی اور رات کو مکھی کی جون میں ہوتا ہے، تو اسے مکھی کا بار بار تصور آتا ہے، جو اس کی آدمی کی زندگی کے تجربے میں پیوست ہوجاتا ہے۔پھر اس کا آدمی ہونا قصہ ماضی بنتا جاتا ہے، اور وہ مکھی کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے، اور آدمی کی جون میں آنا اس کے لیے قیامت بن جاتا ہے۔یہاں اس کی وجودی کشمکش اپنے نقطۂ عروج کو مس کرتی ہے۔اسے لگتا ہے کہ وہ ایک صدی سے درمیانی کیفیت میں بھٹک رہا ہے۔ایک صدی کا اشارہ، اس افسانے میں ایک بار پھر اس کی سیاسی جہت کی نمود کرتا ہے۔تلوار اور پر

شکوہ ماضی کا حامل شہزادہ مکھی اور آدمی کی عبوری وجودی منزل میں بھٹک رہا ہے۔عبوری منزل، ہیئت وسمت کے کھو جانے کی منزل ہے۔مگر یہی وہ منزل ہے جہاں تخیل اپنی کرشماتی صلاحیت کے اظہار کے لیے اپنے پر کھول دیتا ہے؛کسی ایسی سمت کی طرف اڑان بھرنے کے لیے جو آدمی کو'غیر' سے نجات دلائے۔آزاد بخت بھی اس لمحے اپنے وجود سے متعلق خود فیصلہ کرتا ہے۔اب تک اسے شہزادی مکھی بناتی آئی تھی، یوں اس کے وجود سے متعلق فیصلہ سازی کا اختیار اپنے ہاتھ میں لیے ہوئے تھی۔گویا اس کا پورا وجود'غیر' کی دست رس میں تھا۔آزاد بخت خود مکھی بن جاتا ہے،شہزادی کے منتر کے بغیر۔اس شام سفید دیو'مانس گند، مانس گند' نہیں چلاتا۔اس سے دو باتیں سامنے آتی ہیں: ایک یہ کہ وہ مکمل مکھی بن گیا ہے؛ وہ عبوری منزل سے نجات پا گیا ہے،اس کی کایا کلپ مکمل ہوگئی ہے؛ وہ جب تک مکھی اور آدمی کی زندگی جی رہا تھا،اس کی کایا کلپ ادھوری تھی۔دوسری یہ بات کہ شہزادی ،آدم زاد میں سے نہیں تھی۔وہ یا تو سفید دیو کی جنس سے تھی ،یا اس نے سفید دیو کی حلیف(collaborator) بن کر خود کو اپنی جنس سے علیٰحدہ کر لیا تھا۔دونوں صورتوں میں وہ آزاد بخت کی'غیر' بن گئی تھی۔اگر افسانے کی نوآبادیاتی سیاسی جہت کو سامنے رکھیں تو آزاد بخت کی مکھی میں کایا کلپ، روایتی استعماری تمثیل ہے جس میں استعمار زدوں کا درجہ حشرات اور وحوش کا ہے۔استعمار کے خلاف جدوجہد میں وہ اپنی انسانی صفات سے محروم ہو جاتے ہیں۔خود ان کا انسان ہونا،ان کا'غیر' بن جاتا ہے،جس سے وہ نباہ نہیں کر سکتے۔وہ شناخت کے ایک ایسے بحران میں مبتلا ہوتے ہیں،جس سے نکلنے کا ایک ہی راستہ ان کے لیے کھلا ہوتا ہے: خود ہی کو'غیر' سمجھ کر،خود سے نجات پا کر مکھی میں سمٹ کر گم ہو جانا۔اپنے انسان ہونے کی یادداشت سے'نجات' پا لینا۔

وجودی زاویے سے دیکھیں تو آزاد بخت مکھی میں کایا کلپ کا خود فیصلہ کرنے کے بعد شہزادی کے منتر سے'نجات' پا گیا تھا۔ اس نے مکھی کی جون میں صبح کی۔اب تک وہ رات کو مکھی کی صورت اختیار کرتا تھا؛اب اس کے وجود کا تاریک پہلو اپنی تمام تر وحشت اور حشر سامانی کے ساتھ'روشنی' میں نمودار،اور اس کے روبرو ہوا۔اسے بہ ہر حال' آزادی' ملی۔میں اور وہ،آدمی اور مکھی کی کشمکش سے۔ یہاں ایمانوئیل لیوی ناس کی'غیر' سے متعلق توضیح پیش ہے، جو اس افسانے کی معنویت کی بحث سمیٹتی ہے:

> 'غیر' کے ساتھ رشتہ، راز و نیاز کے رشتے کی طرح غنائی اور خوش آہنگ نہیں، یا ایسی ہمدردی پر مبنی نہیں جس کے ذریعے ہم خود کو'غیر' کی جگہ پر رکھتے ہیں؛ ہم'غیر' کو اپنے مثل کے طور پر شناخت کرتے ہیں،لیکن جو ہمارے لیے خارجی (exterior) ہے؛'غیر' کے ساتھ رشتہ ،اسرار کے ساتھ رشتہ ہے۔'غیر' کا پورا وجود خارجیت سے متشکل ہوا ہے، یا محض تبدل سے ، کہ خارجیت مکاں کی خصوصیت ہے،اور ذات کو، روشنی کے ذریعے،خود اپنی طرف لے جاتی ہے[11]۔

افسانے کی تیسری جہت رمزیہ طنز سے عبارت ہے۔'دوسرے' کی نجات کے کلامیے (ڈسکورس) میں الجھ کر،فرد اپنی نجات کو بھول جاتا ہے۔کردار کی مکھی میں کایا کلپ، اپنی نجات کو بھولنے کا خمیازہ ہو سکتی ہے۔افسانہ' کچھوے' میں یہ نکتہ صراحت سے

پیش ہوا ہے کہ ''ہر نر ناری کا اپنا جنگل اور اپنا پیڑ ہوتا ہے۔ دوسرے جنگل میں ڈھونڈنے والے کو کچھ نہیں ملے گا، چاہے وہاں بودھی ورم ہی کیوں نہ ہو۔ جو ملے گا اپنے جنگل میں، اپنے پیڑ کی چھاؤں میں ملے گا''۔ یہ دوسرا جنگل ہی 'غیر' ہے۔

یہی صورت 'آخری آدمی' میں بھی ہے۔ یہ افسانہ پرانا عہد نامہ کی کتاب خروج کی ان آیات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے ،جن میں حضرت موسیٰ علیہ السلام نے بنی اسرائیل کو سبت (ہفتے) کے دن مچھلیوں کے شکار سے منع کیا تھا۱۲۔قرآن مجید کی سورہ بقرہ (آیت ۶۵) میں بنی اسرائیل کے سبت کا قانون توڑنے کی سزا کے طور پر انھیں بندر بنا دیے جانے کا ذکر ہے۱۳۔قرآن مجید کے مفسرین نے بنی اسرائیل کے حیلوں اور مکر کو تفصیل سے بیان کیا ہے کہ وہ کس طرح دریا میں سے نالیاں نکال کر یا کانٹوں میں مچھلیاں پکڑ کر رات کو دریا کنارے کانٹے کی رسی کو کسی پتھر سے باندھ دیتے، اور صبح مچھلی نکال لیتے اور کہتے کہ انھوں نے سبت کے دن کی حرمت پامال نہیں کی۱۴۔یہی حیلے اور مکر افسانہ 'آخری آدمی' میں پیش ہوئے ہیں۔اگرچہ افسانے کے کردار اپنے ناموں (الیاسف، الیعذر، ابن زبلون، الیاب، بنت الاخضر) سے اپنی بنی اسرائیلی شناخت کو قائم رکھتے ہیں، مگر ان کے اعمال اور نفسیاتی کیفیات عمومی انسانی ہیں۔افسانے کی فضا بھی عمومی ہے۔یہاں اس بات پر بھی زور دینے کی ضرورت ہے کہ انتظار حسین نے مذہبی اسطورہ کی بنیاد پر ایک ادبی متن تیار کیا ہے، جس کی رسمیات مذہبی متن سے مختلف ہوتی ہیں۔ادبی متن، مذہبی متن کے برعکس، انسانی تخلیق ہے، اور اپنی نہاد میں بہ قول ایڈورڈ سعید ''دنیویت'' (worldliness) کی اساسی خصوصیت رکھتا ہے، جو حسیاتی خصوصیت اور تاریخی امکانیت سے عبارت ہے۱۵۔ادبی متن کی 'دنیویت' اسے مذہبی تصورات کی مثالیت کی بجائے، دنیوی زندگی کی تجربیت کے قریب رکھتی ہے؛ ادب عظیم آدرشوں کی تبلیغ کے بجائے، ان کی شکستگی کے بیانیے زیادہ لکھتا ہے، کیوں کہ اسی صورت میں وہ خدائی کلام کی بجائے انسانی آواز کا نمائندہ بن سکتا ہے۔یہ بات انتظار حسین کے حوالے سے کہیں زیادہ درست ہے۔وہ مذہبی اساطیر و روایات کی طرف رجوع کرتے ہیں، مگر ان کے احیا کی بجائے، ان کی بنیاد پر افسانے کی نیو اٹھاتے ہیں۔ان کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ وہ مذہبی روایات کی طرف اس لیے رجوع کرتے ہیں کہ بنیادی انسانی سوالات کو ایک نیا تناظر میسر آ سکے۔اصل یہ ہے کہ وہ مذہبی اساطیر کا مطالعہ خالص فنکارانہ ذہن سے کرتے ہیں۔لہٰذا وہ مذہبی روایات کی مذہبیت کو ادب کی دنیویت میں بدل دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوی کردار جب اپنے انسانی درجے سے گرتے، اور کوئی مکروہ صورت اختیار کرتے ہیں تو ہمیں ان سے نفرت نہیں، ہمدردی محسوس ہوتی ہے؛ ایک سوگوار کیفیت ہم پر طاری ہو جاتی ہے، جس کا منبع ان کرداروں کی بساط بھر جدوجہد کی ناکامیابی کا احساس ہے۔مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کا مطالعہ مذہبی متن کے مطالعے کی رسمیات کے تحت کیا ہے، اور یوں اسے سیدھا سادھا اخلاقی و روحانی زوال کا حامل قرار دیا ہے۔

یہ افسانہ الیاسف کی داخلی جدوجہد کو پیش کرتا ہے۔وہ اس قریے کا آخری آدمی ہے جہاں سب لوگ بندر بن چکے ہیں۔وہ عہد کرتا ہے کہ ''معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوا ہوں، اور میں آدمی کی ہی جون میں مروں گا''۔ساری کہانی اس عہد کو سچ ثابت کرنے کی سخت، داخلی، نفسیاتی جدوجہد کے بیان پر مشتمل ہے۔افسانے کی معنویت اس گرہ میں مضمر

ہے کہ وہ یہ عہد نفس کی کس حالت میں کرتا ہے، اور کس کے خلاف جدوجہد کرتا ہے؟ اس کی جدوجہد اپنے بندر بننے کے خلاف ہے، یعنی خود اپنے خلاف۔ سامی مذہبی و اخلاقی لغت میں بندر انسان کا 'غیر'، اس کے وجود کی مسخ شدہ صورت ہے۔ مچھلیوں کے شکار سے منع کرنے والے نے انھیں بتایا تھا کہ بندر تمھارے درمیان موجود ہیں، مگر یہ کہ تم دیکھتے نہیں ہو۔ لوگوں نے اسے ٹھٹھا سمجھا کہ درمیان موجود ہونے کے باوجود انھیں بندر کیوں نظر نہیں آ رہے تھے۔ واقعہ یہ تھا کہ ان کے اندر، ان کے نفس کی گہرائی میں (بہ صورت حیلہ و مکر) ان کا 'غیر' موجود ہے، مگر ان کی نظر سے اوجھل ہے۔ پوری کہانی اس 'غیر' کی رونمائی کی کہانی ہے۔ یہاں بھی بنیادی موتف 'یاد' ہے۔ الیاسف الیعذر، ابن زبلون، الیاب کے بندر بننے کے واقعے کو یاد کرتا ہے؛ اسے معلوم پڑتا ہے کہ محبت و نفرت، غصہ و ہمدردی، رونا و ہنسنا، خوف جیسے جذبات ہی نے اس کے ہم جنسوں کی کایا کلپ کر دی تھی، اور وہ جذبات سے ڈر جاتا ہے۔ وہ آگاہ ہوتا ہے کہ جذبات انسانی ذات کا سمندر ہیں، اور اس کے بچاؤ کی ایک ہی صورت ہے کہ وہ جزیرے کی طرح اس سمندر کے خلاف مزاحمت کرے۔ 'الیاسف کہ اپنے تئیں آدمیت کا جزیرہ جانتا تھا' جذبے کی لہروں سے بچنے کی کوشش کرتا ہے؛ اس کی آدمیت، بشریت نہیں عقلیت سے عبارت ہے۔ وہ اپنی جبلت، اپنی بشریت ہی کو اپنا غیر تصور کرتا ہے۔ وہ اس زعم میں مبتلا ہے کہ وہ ایک عقل مند آدمی ہے۔ اس کا عہد بھی اپنی عقل پر اندھے اعتقاد کا مظہر ہے؛ وہ ایک عقلی انسان کے طور پر نہ صرف حیلہ و مکر کرتا ہے، بلکہ اپنی عقل کی مدد ہی سے اپنے جذبات پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ یہ بات پوری طرح نہیں سمجھ سکتا کہ اس نے جو طمع اور مکر کیا تھا، وہ اسے کے عقلی وجود کی کارستانی تھی۔ عقل ہی کے دھوکے میں آ کر اس نے اپنے دل کی کایا کلپ پتھر کے طور پر کر لی تھی۔ پتھر بننا بندر کے مقابلے میں کہیں زیادہ سخت سزا تھی۔ اس نے اپنی جبلت، اپنی بشریت کو 'غیر' تصور کیا۔ بنت الاخضر کہ جس کے لیے اس کا جی چاہتا تھا، اس کی بشریت کے عین مرکز میں تھی جس کی چھاتیاں ہرن کے بچوں کے موافق تڑپتی تھیں، جس کا پیٹ گندم کی ڈھیری کی مانند کہ پاس اس کے صندل کا گول پیالہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ آدمی بنے رہنے، یعنی اپنی عقل مندی کو قائم رکھنے کے عہد میں ناکام ہوتا ہے، اس لیے کہ عقل خود سے باہر نہیں دیکھ سکتی، اور وہ اپنے ہی ہم جنسوں میں جا ملتا ہے۔ بنت الاخضر ہی کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں پر چلتا ہے، یعنی اپنی بشریت کے مرکز کا رخ کرتا ہے۔ الیاسف اور اس کے ہم جنسوں کے بندر بننے کی کہانی ایک جیسی نہیں ہے۔ دوسرے اچانک، کسی ایک جذبے کی زد پر آ کر بندر بنتے ہیں، مگر الیاسف کی کایا کلپ ایک مرحلہ وار عمل کے بعد ہوتی ہے۔ یہ مراحل اس پر 'غیر' کے متعدد، متضاد، کثیر معانی منکشف کرتے ہیں؛ یہ 'غیر' غصے، خوف، محبت، نفرت، ہمدردی جیسے مفاہیم رکھتا ہے، اور الیاسف انھی کو اپنے اندر سے خارج کرنے کی سعی کرتا ہے۔ یوں الیاسف انسانی وجود کی عقل و جذبات پر مبنی ثنویت، اس کے برپا کیے گئے عذاب، اور اس کے عہد کی شکستگی کا سارا راز ہم پر فاش کر دیتا ہے۔

اصل سے دوری و معزولی (Displacement)، انتظار حسین کے افسانوں کا ایک اہم موضوع ہے جو انھیں پس نو آبادیاتی فکشن کی مثال بناتا ہے۔ صورتوں کا مسخ ہونا اور پہچان کا گم ہونا بھی اصل سے دوری اور معزولی ہے۔ انتظار حسین کے کتنے ہی افسانے اس موضوع پر ہیں، تاہم ان میں 'شہر افسوس' کا درجہ بلند تر ہے۔ شہر افسوس دوری و معزولی کی تمثیل ہے۔ یہ

افسانہ سن سنتالیس کے فسادات اور ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، جس نے لاکھوں لوگوں کو ان کی مٹی سے دور کیا، اور ان کی انسانی شناختوں کو مسخ کیا۔ مگر یہاں بھی انتظار حسین خود کو سن سنتالیس تک محدود نہیں رکھتے، وہ پس نوآبادیاتی برصغیر کے نئے انسان کی اصل سے دوری و معزولی کے سوال کو قدیم زمانوں تک لے جاتے ہیں۔ ایک طرف گیا کے بدھ تک اور دوسری طرف بنی اسرائیل کی دربدری تک۔ ایک نے زمین کے ظالم ہونے کا فلسفہ پیش کیا اور دوسری روایت میں زمین سے بچھڑنے کا دکھ سرایت کیے ہوئے ہے۔ بنی اسرائیلی روایات سے ان کی دل چسپی کا بڑا محرک 'ہجرت' کا وہ تجربہ ہے جس سے یہ قوم گزری اور جس نے ان کے افسانوی کرداروں کو سن سنتالیس کی ہجرت کا دکھ سمجھنے اور بھوگنے میں مدد دی۔

یہ افسانہ تین کرداروں کی زبانی بیان ہوا ہے، جنھیں کوئی نام نہیں دیا گیا؛ وہ پہلے، دوسرے اور تیسرے آدمی کی 'شناخت' رکھتے ہیں۔ نام انفرادی شناخت ہے، جب کہ آدمی نوعی شناخت ہے۔ فسادات کے دوران جو کچھ کیا، آدمی نے کیا، فرد نے نہیں ؛ آدمی جو نہ ہندو ہے نہ مسلمان، نہ عیسائی نہ یہودی۔ چناں چہ افسانے میں، مَیں اور تُو کا فرق اور شناخت مٹ گئی ہے۔ اس لیے کہ دونوں اپنی اپنی اصل سے اکھڑ گئے ہیں، اور اپنی صورتوں کو مسخ کر بیٹھے ہیں۔ وہ زندہ ہیں مگر جنھوں نے اپنی لاش اپنے کاندھے پر اٹھائی ہوئی ہے۔ ان کی اپنی ہی لاش، ان کا 'غیر' ہے، جس سے نجات کی کوئی صورت انھیں سجھائی نہیں دیتی، مگر وہ ان سب واقعات کو 'یاد' کرتے ہیں جن کی وجہ سے وہ مرے؛ جو انھوں نے کہا، سنا، دیکھا اور کیا، اس سب کا اعتراف کرتے ہیں؛ گویا اپنے حواس کے جملہ اعمال کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ ماضی نمائی کی یہ تیکنیک انھیں اپنے ہی وجود کے 'غیر' سے متعارف ہونے کے قابل بناتی ہے۔ شناخت کی گم شدگی کا اس سے بہتر بیانیہ کم از کم اردو میں موجود نہیں!

'نزناری' میں ایک بار پھر 'غیر' موضوع بنا ہے۔

یہ افسانہ کتھا سرت ساگر کی آٹھویں کہانی اور بیتال پچیسی کی چھٹی کہانی کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ تین کرداروں (دھاول، مدن سندری، گوپی) کی یہ کہانی جرمن ناول نگار ٹامس مان اور کنڑ ڈراما نگار گریش کرنارڈ کی توجہ کا مرکز بھی بنی ہے، اور یوں متن پر متن بنانے کی انوکھی مثال ہے۔ ٹامس مان، اپنے ہی ہم وطن ہنرخ زمر کی کتابوں (*Maya: the Indian Myth, The Indian World Mother*) کی مدد سے اس کہانی سے آگاہ ہوا، اور گریش کرنارڈ نے ٹامس مان کے ناول *The Transposed Heads* (۱۹۴۰) کو سامنے رکھ کر ۱۹۷۲ میں اپنا ڈراما ہایاودن (*Hayavadana*) لکھا۔ انتظار حسین کا افسانہ ۱۹۸۵ میں شایع ہونے والے مجموعے خیمے سے دور میں شایع ہوا۔ ٹامس مان، گریش کرنارڈ اور انتظار حسین کے یہاں اگر کوئی بات مشترک ہے، تو وہ اس کہانی میں مضمر جسم اور ذہن کی کشمکش کی وجودیات ہے۔ (کہانی کی اساسی ساخت میں سب نے کچھ نہ کچھ تبدیلی کی ہے)۔ جہاں تک اس کشمکش کی نوعیت اور اس کی بنیاد پر انسان کی وجودی صورتِ حال سے متعلق سوالات کی تشکیل کا تعلق ہے تو وہ تینوں کے یہاں الگ الگ ہے۔ ٹامس مان اور گریش کرنارڈ کے یہاں مرد کردار دوست ہیں، اور دونوں اکلوتے نسوانی کردار کی محبت میں گرفتار ہیں جب کہ انتظار حسین کے افسانے میں ایک شوہر اور دوسرا بھائی ہے۔ چناں چہ انتظار حسین نیبتال پچیسی کی کہانی کی اساسی ساخت میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں کی، مگر باقی

دونوں ادیبوں نے اس باب میں آزادی سے کام لیا ہے۔ بایں ہمہ دو آدمیوں کے سروں کی تبدیلی کے بنیادی واقعے نے سب لکھنے والوں کے تخیل کو یکساں طور پر برانگیخت کیا ہے۔ یہ 'طلسمی حقیقت' ایسا تصوراتی میدان مہیا کرتی محسوس ہوتی ہے جس میں دنیا کے یہ ممتاز فکشن نگا اپنے مخصوص تناظر میں روح اور بدن، ذہن اور دل، فن اور حیات کی کشمکش سے متعلق بنیادی سوالات قائم کرتے ہیں۔ بیتال نے دھاول اور گوپی کے سروں کی تبدیلی کے بعد زندہ ہو جانے کے واقعے پر کہانی ختم کی، اور یہ سوال اٹھایا کہ مدن سندری کا شوہر کون ہے؟ بکرم نے دھاول کا نام لیا۔ دلیل یہ دی کہ بدن کے انگوں سب سے اتم سر ہے، اس لیے دھاول ہی مدن سندری کا شوہر ہے۔ بیتال کی سنائی گئی کہانی کا یہ خاتمہ، بیسویں صدی کی پیچیدہ سیاسی ونفسیاتی صورتِ حال کی فکشنی تفہیم کا ابتدائیہ ثابت ہوتا ہے: تینوں ادبا اپنی کہانیاں وہیں سے شروع کرتے ہیں جہاں بیتال کی کہانی ختم ہوتی ہے۔

ٹامس مان نے جرمن فلسفے، اور گوئٹے کے اثرات سے ذہن اور جسم کی ثنویت کو موضوع بنایا ہے، جس کی نمائندگی شیرادامان اور نندا (دھاول اور گوپی کے متبادل نام) کرتے ہیں۔ شیرادمان نازک بدن کا دانش ور ہے، جب کہ نندا طاقت ور بدن کا مالک اتھلیٹ ہے۔ ذہن وجسم کی دوئی کی بنیاد دونوں کی متضاد خصوصیات ہی میں رکھ دی گئی ہے۔ سیتا (مدن سندری کا متبادل نام) کی شادی شرادمان سے ہو چکی ہے اور گربھ سے ہے، مگر نندا کے وجیہ بدن کی خاموش عاشق ہے۔ جب وہ کالی کے مندر میں دونوں دوستوں کے کٹے ہوئے سروں کو ان کے دھڑوں سے جوڑتے ہوئے تبدیل کرتی ہے، تو گویا اپنی لاشعوری خواہش کی تکمیل کرتی ہے۔ وہ شرادمان (جس سے نندا کا دھڑ جڑا ہے) سے وصل میں ایک نئی طرح کی سرشاری محسوس کرتی ہے؛ ایک دیرینہ آرزو کی تکمیل کی سرشاری۔ پھر نندا (جس سے شرادمان کا دھڑ جڑا ہے) سے یہ سوچ کر وصال کرتی ہے کہ اس کا دھڑ اس کے شوہر ہی کا تو ہے۔ دونوں دوستوں میں سیتا کی ملکیت کا جھگڑا دونوں کے ایک دوسرے کو قتل کرنے کی صورت میں طے ہوتا ہے۔ ٹامس مان کے ناول میں ''سیتا کا سروں کو بدلنا روح اور فطرت، آرٹ اور زندگی کی خلیج کو پاٹنے کی آرزو کی علامت ہے، مگر جس تکمیل نہیں ہو سکتی''۱۶۔ گریش کرناڑ کے یہاں شناخت کے گڈمڈ ہونے کا مسئلہ زیادہ شدت سے نمایاں ہوا ہے۔ ڈرامے میں کہانی در کہانی کا سلسلہ ہے۔ ہایاودن ایک ایسا کردار ہے، جس کا سر گھوڑے کا اور جسم آدمی کا ہے۔ وہ اپنی دوہری شناخت سے نجات کی سخت کاوش کرتا ہے، اور بالآخر کالی کی مدد سے اپنی جدوجہد میں کامیاب ہوتا ہے: وہ ایک مکمل گھوڑا بن جاتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے آزاد بخت مکھی بن جاتا ہے۔ آگے کہانی میں دیودت اور کپل ظاہر ہوتے ہیں، جو شیرادمان اور نندا کی طرح دوست ہیں۔ ان کی کرداری خصوصیات، ٹامس مان کے کرداروں کی طرح ہیں: ایک ذہن، دوسرا جسم ہے۔ دونوں پدمنی (مدن سندری کا متبادل نام) کی محبت میں گرفتار ہوتے ہیں۔ دیودت، پدمنی سے شادی کرتا ہے۱۷۔ بعد کی کہانی ٹامس مان کے ناول کی کہانی سے مماثل ہے۔ تاہم گریش نے دونوں دوستوں کے درمیان پدمنی کی 'ملکیت' سے متعلق کشمکش، اور دیودت کی اپنے سر سے جڑے ایک غیر کے دھڑ کے ضمن میں کشمکش کو نہایت شدت سے پیش کیا ہے۔ انھیں زندہ رہنے کی خواہش باقی نہیں رہی، کیوں کہ وہ اپنی شناخت کھو چکے ہیں۔ ان کی حالت ایسر ڈتھیٹر کے کرداروں جیسی ہے جنھیں زندگی میں دل چسپی نہیں ہوتی؛ وہ زندگی پر یقین سے خالی ہوتے ہیں۔

کلاسیکی اور جدید یورپی ذہن عموماً ثنویت کے ذریعے تفہیم کا عادی رہا ہے: فلسفے میں ذہن اور مادہ، نفسیات میں ذہن اور جسم، دینیات میں خیر اور شر، نوآبادیات میں مغرب اور مشرق، نیز گورے اور کالے، عقلیت و مذہبیت، ساختیاتی لسانیات میں دال (سگنی فائر) اور مدلول (سگنی فائیڈ)، تنقید میں جمالیات اور اخلاقیات، اسی ثنوی طرزِ فکر کی پیداوار ہیں۔ ٹامس مان اسی طرزِ فکر کی نمائندگی کرتا ہے۔ ثنویت یہ تقاضا کرتی ہے کہ دو متضاد عناصر میں سے لازماً ایک کا انتخاب کیا جائے، کیوں کہ دونوں میں سے ایک بہتر، برتر اور زیادہ مفید ہونے کا مدعی ہوتا ہے؛ ایک نیام میں دو تلواریں نہیں سما سکتیں، اس لیے ایک کو ٹوٹنا ہی پڑتا ہے۔ چوں کہ تلوار ہی تلوار کو کاٹتی ہے، اس لیے ایک کے ٹوٹنے سے دوسری کے مجروح ہونے کا بھی اتنا ہی امکان ہوتا ہے۔ شرادمان اور نندا، یا عقل/جسم، ذہن/روح یک جا نہیں ہو سکتے، لہٰذا وہ دونوں ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں؛ عقل، جسم پر غالب آنے کی، اور جسم عقل کو مغلوب کرنے کی متشددانہ سعی کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ دونوں کا ثنویت کی تیغ سے خاتمہ ہو جاتا ہے۔ گریش کرناڑ کے یہاں خاتمے کی جگہ لغویت (absurdity) ہے۔ یہ معروضات ہمیں 'نرناری' کو بہتر طور پر سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔

'نرناری' میں بیانیے کا ارتکاز پہلے مدن سندری کی کشمکش اور بعد میں دھاول کی اندرونی کشمکش پر ہے۔ گوپی خود کہیں افسانے میں ظاہر نہیں ہوتا، وہ مدن سندری اور دھاول کے بیانات، خود کلامیوں کے وسیلے سے، بالواسطہ طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ ٹامس مان اور گریش کرناڑ کے قطعی برعکس، انتظار حسین نے دونوں مرد کرداروں میں رقابت یا ثنویت کا رشتہ قائم ہی نہیں کیا۔ لہٰذا ذہن اور جسم، آرٹ اور زندگی کی جدلیت کی نمائندگی ان کرداروں کی وساطت سے نہیں کی گئی۔ مدن سندری کے یہاں کشمکش کا آغاز ٹھیک اس لمحے ہوتا ہے، جب وہ دھاول کو نئی زندگی ملنے کے بعد اس کے بازوؤں میں ہوتی ہے۔ اسے دھاول کے بازو اجنبی لگتے ہیں۔ وہ اس واقعے کو بھول چکی ہے کہ اس سے سروں کی تبدیلی میں غلطی سرزد ہوئی تھی۔ لہٰذا وہ تڑپ کر کہتی ہے: ''یہ تو نہیں ہے''۔ دھاول سمجھ نہیں پاتا کہ قصہ کیا ہے۔ تب وہ اسے بتاتی ہے کہ اس سے کیا چُوک ہوئی تھی۔ جب دیوی اس سے پرسن ہوئی تھی، اور اس کے پتی اور بھیا کو جی دان دیا تو وہ مارے خوشی کے ایسی گڑبڑائی تھی کہ اس نے بھیا کے دھڑ پر پتی کا مستک جڑ دیا، اور پتی کے منڈ کو بھیا کے رنڈ پر۔ انتظار حسین یہاں مدن سندری کے اس فعل کو خوشی کی حالت میں سرزد ہونے والا اتفاقی فعل قرار دیتے ہیں، جب کہ ٹامس مان اسے ایک دانستہ فعل قرار دیتے ہیں، جس کے پیچھے شدید نوعیت کی لاشعوری تحریک موجود تھی۔ بیتال پچیسی کے مدون گوہر نوشاہی نے بھی اس کی نفسیاتی توجیہ کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مدن سندری کے اس فعل کے پیچھے ''دو مختلف جبلتیں کام کر رہی ہیں۔ ایک تزویج محرمات (incest) کی اور دوسری Father Seeking کی، جس کی رو سے کہانی میں لڑکی کا عشق اپنے خاوند سے اس قدر ارفع ہو جاتا ہے کہ وہ اسے باپ یا بھائی کی صورت دیکھنا چاہتی ہے، اور اس سے جنسی تعلقات رکھنے کی بجائے اس کی پوجا کرنا چاہتی ہے'' ۱۸۔ اگر کتھا سرت ساگر کی کہانی کو سامنے رکھیں تو اس کا باعث 'لسانی خطا' محسوس ہوتی ہے، جو دیوی سے دعا مانگتے ہوئے، اس سے سرزد ہوئی۔ مدن سندری نے دیوی سے گڑگڑاتے ہوئے کہا کہ: ''اے دیوی! ان دو کو میرے شوہر اور بھائی ہونے دے'' ۱۹۔ اس سے چُوک اس ماورائیت کے روبرو ہونے کی وجہ سے ہوئی، جس کا احساس زبان کو گنگ کر دیتا

ہے، یا لڑکھڑا دیتا ہے۔یعنی ماورائیت کی 'موجودگی' انسانی منشا کو، جس کا اظہار زبان میں ہوتا ہے، تہ و بالا کر سکتی ہے۔اسے روایتی طور پر ہم تقدیر سے موسوم کر سکتے ہیں۔

'نرناری' کا بیان کنندہ مدن سندری کی چُوک کی لاشعوری توجہیات کی طرف متوجہ ہی نہیں۔اس کی توجہ ابتدا میں مدن سندری کی سر اور دھڑ کے گھپلے پر ہے، پھر توجہ کا مرکز دھاول کی کشمکش ہے۔اصل یہ ہے کہ دھاول کی کشمکش کا بیج مدن سندری کی چُوک کے اعترافِ خطا میں ہے۔''مدن سندری نے تو طے کر لیا کہ اب وہ سر اور دھڑ کو ایک جانے گی، پر یہ کچھ کہنے کے بعد دھاول دبدا میں پڑ گیا''۔اسی کشمکش میں وہ رفتہ رفتہ 'غیر' سے متعارف ہوتا ہے۔

ایک میں ہی ہوں یا کوئی دوسرا مجھ میں آن جڑا ہے یا میں دوسرے میں جا جڑا ہوں۔تو میں اب سارا میں نہیں ہوں، تھوڑا میں، تھوڑا وہ، ۲۰۔

اسی مقام پر اس کی ذات کے متحد ہونے کے یقین پر ایک زبردست چوٹ پڑتی ہے۔وہ خود کو دولخت محسوس کرتا ہے، اور ان ٹکڑوں کی پہچان بھی کرتا ہے: میں اور وہ۔اپنا اور غیر۔ان میں سے کوئی بھی مکمل نہیں۔دونوں کی تخفیف ہوگئی ہے۔اس امر کی کوئی توجیہ اس 'ثبوتیت اساس حقیقت پسندی' سے نہیں ہو سکتی جو خود سے باہر اور خود سے مختلف شے سے رشتہ استوار نہیں کر سکتی۔افسانے میں اسے 'انہونی' کہا گیا ہے؛ اسی کو فرائیڈ نے uncanny کہا ہے۔''کتنی انہونی بات ہے، پر اب یہ ہے کہ میرا شریر میرا نہیں ہے۔مستک میرا ہے، باقی سب کچھ دوسرے کا''۔یہ بات وہی دھاول کہہ رہا ہے جس نے مدن سندری سے کہا تھا کہ ''ندیوں میں اتم گنگا ندی ہے۔پربت میں اتم سمیرو پربت، انگوں میں اتم مستک، باقی دھڑ کا کیا ہے، وہ تو سب ایک سمان ہوتے ہیں۔مانو تو مستک سے پہچانا جاتا ہے''۔(یہ وہی دلیل ہے جو راجہ بکرم نے بیتال کے سامنے رکھی تھی، اور اس کی بنیاد پر دھاول کو مدن سندری کا شوہر ٹھہرایا تھا)۔مدن سندری نے دوبارہ اسے یہی بات یاد دلائی۔وہ کھسیانا بھی ہوا، مگر آخر کب تک۔اب اسے اس دلیل کے بودے پن کا احساس ہوتا ہے۔یہ دلیل عقل عامہ کی دلیل تھی، جس کی حیثیت مناظرانہ تھی۔یہ کسی اور کو لاجواب کرنے کے لیے تو پیش کی جا سکتی تھی، مگر اپنی لخت لخت ذات کا اس سے اطمینان کہاں ہو سکتا تھا! وہ خود سے اور بیوی سے رشتے کے ضمن میں بنیادی سوالات سے دوچار ہوتا ہے۔سر اپنا، دھڑ پرایا۔مدن سندری پوری ہے اور وہ آدھا ہے، آدھے سے بھی کم۔''وہ سوچ میں پڑ جاتا کہ دوسرے کے جوڑ سے پورا بن کر وہ کیا بنتا ہے اور کون بنتا ہے؟ اور مدن سندری اس کی کون ہے؟

اس ساری کشمکش کا محور 'غیر' کی موجودگی کا علم ہے۔دھاول کے پاس اپنا سر ہے، یعنی اپنا ذہن، اپنی حالت کو سمجھنے کی صلاحیت، مگر سر سے نیچے جو رنگا رنگ کائنات ہے، وہ دوسرے اور غیر کی ہے۔یہ افسانہ 'غیر' کی ظاہریت (exteriority) کی تمثیل ہے۔دھاول کا 'غیر' مکانی طور پر اس سے جڑا ہے، اس کے سامنے ہے، مگر وہ اس کو نہ تو خود سے جدا کر سکتا ہے، نہ اسے قبول کر سکتا ہے، اور نہ اس کو فراموش کر سکتا ہے۔دھاول کے پاس منفی امکانات کی کثرت ہے۔وہ 'غیر' کی تصور میں بھی نفی نہیں کر سکتا، مدن سندری سے وصال نہیں کر سکتا کہ وہ کیسے ایک 'غیر' کے ساتھ 'اپنی دھرم پتنی' سے وصال کرے! 'غیر' کی ظاہریت

اس کے چوگرد پاؤں پسارے ہے۔ دھاول کی کشمکش ظاہر اور باہر پر غالب نہ آسکنے سے عبارت ہے۔ ایک بڑے ڈیل ڈول کا 'غیر' اس کے ذہن کو تباہ کرنے پر تلا ہے؛ منفی امکانات کی کثرت نے اسے پوری طرح بے بس کر دیا ہے۔ چناں چہ وہ دیوانند رشی سے اپنی گتھی سلجھانے کی درخواست کرتا ہے۔ ''سو باتوں کی ایک بات تو نر ہے۔ مدن سندری ناری ہے۔ جا اپنا کام کر۔'' رشی کی اس بات سے آنکھوں پر پڑا پردہ ہٹ گیا۔ گویا وہ ایک التباس کا شکار تھا جس نے اس بات کو اس کی نظروں سے اوجھل کر دیا تھا کہ اس کی کم از کم ایک شناخت پوری طرح قائم و برقرار ہے؛ جنسی شناخت۔ اس نے بیچ جنگل سے گزرتے ہوئے مدن سندری کو ایسے دیکھا، جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اوشا کو دیکھا تھا، اور دھاول کی لالسا بھری نظروں کو دیکھ کر مدن سندری بھی بھڑکی۔

ٹامس مان اور گریش کرناڑ کے یہاں روح/عقل اور مادے/جسم کی یک جائی امرِ محال ہے۔ ان کی کہانیوں میں کشمکش وتصادم کی شدت ہی نقطۂ عروج ہے۔ جب کہ انتظار حسین دھاول کے داخلی تصادم کو تو پیش کرتے ہیں، اور اس کی مدد سے شناخت کے بحران کو بھی سامنے لاتے ہیں، مگر اس بحران کو وقت کے ابدی پھیلاؤ میں ایک نقطہ تصور کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شناخت کا یہ بحران نہ تو ہمیشہ سے موجود تھا، اور نہ اس میں ابدیت ہے۔ روح اور جسم کی ثنویت کا کرب سہنا انسانی تقدیر نہیں۔ اسی لیے وہ دھاول کے یہاں 'غیر' کی موجودگی کو آنکھوں کا پردہ کہتے ہیں۔ دونوں کا خود کو نر اور ناری تسلیم کر لینا، در حقیقت اپنی اس اصل کی بازیافت ہے جسے اساطیر میں زرخیزی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ پرش اور پراکرتی کا وصال ہے۔ کپل منی کے سانکھیہ فلسفے کی رو سے کائنات پرش اور پراکرتی کے اتحاد سے وجود میں آئی ہے؛ پرش شعور، عقل، روح کی علامت جب کہ پراکرتی لاشعور، جسم، مادے کی علامت ہے۔ یہ دونوں لالسا کی مدد سے ایک دوسرے سے جڑتے ہیں۔ لالسا دونوں کی دوری اور غیریت کو ختم کرتی ہے، اور یہ خاتمہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا نقطۂ آغاز ہوتا ہے۔

حواشی

۱۔ بہ حوالہ آئیور بی۔ نیومان، *Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation*، (مانچسٹر یونیورسٹی پریس، برطانیہ، ۱۹۹۹) ص ۱۳۔

۲۔ آندرے برٹن، *Manifestoes of Surrealism*، (ترجمہ رچرڈ سیور، ہیلن آر لین) (یونیورسٹی آف مشی گن پریس، امریکا، ۱۹۷۲ (۱۹۲۴) ص ۶۔

۳۔ یورپ کے نوجوان فنکاروں نے اس جنگ کا ایک جواب ڈاڈائیت کی صورت دیا، جو اصل میں ہر شے کی نفی کرتی تھی۔ اس تحریک کے آغاز کی کہانی کافی دل چسپ ہے۔ یہ تحریک ۱۹۱۶ میں زیورخ (سوئٹزرلینڈ) میں شروع ہوئی، مگر اس میں سوئٹزرلینڈ کا کوئی فنکار شامل نہیں تھا۔ پہلی عظیم جنگ کے دنوں میں یہ ملک یورپ بھر سے جنگ کے ستائے ہوئے لوگوں کی پناہ گاہ بن گیا تھا۔ لینن نے ڈاڈائیت کے مرکز (کے بارٹ وولٹیر، جو ایک نائٹ کلب تھا) کے

بالکل قریب رہ کر روسی انقلاب کا خاکہ تیار کیا۔ مئی ۱۹۱۵ میں ہیوگو بل اور ایمی ہینگس جرمنی سے زیورخ پہنچے اور اگلے برس کے بارٹ وولٹیئر قائم کیا، جو ڈاڈائیت کا مرکز بنا۔ اس کے بعد یورپ کے متعدد مہاجر تخلیق کار یہاں پہنچے، جن میں ٹرسٹن زارا، ہانس ریشٹر، مارسل جینکو اور ہانس آرپ قابل ذکر ہیں۔ یہ سب لوگ ایک ہی مقصد کے تحت سوئٹزرلینڈ میں جمع ہوئے، جو ہیولسن بیک کے مطابق یہ تھی: ''ہم میں سے کوئی اس جرأت کو نہیں سمجھ سکا تھا، جو قوم کے نظریے کی خاطر خود کو مار دیے جانے کی اجازت دینے کے لیے ضروری تھی۔ قوم کا نظریہ اپنی بہترین صورت میں پوستین اور چمڑے کے تاجروں کے مفاد پسندوں، اور اپنی بدترصورت میں نفسیاتی مریضوں پر مشتمل ہے؛ یہ لوگ اپنے جرمن آبائی وطن سے گوئٹے کی جلدیں اپنے تھیلوں میں ڈال کر نکلتے ہیں تاکہ فرانسیسی وروسی پیٹوں میں اپنی سنگینیں بھونک سکیں''۔ چناں چہ ڈاڈائیت نے قوم پرستی، سائنسی عقل پرستی، مشینوں، ہتھیاروں کی نفی کرتی تھی۔ خود لفظ ڈاڈا کی کہانی بھی کم دل چسپ نہیں۔ ڈاڈا فرانسیسی لفظ ہے، جس کا مطلب ہے، یعنی بچے کا ایسا چھڑی نما کھلونا جس کے ایک سرے پر گھوڑے کا سر بنا ہو۔ ہیوگو بل اور ہیولسن بیک کو یہ لفظ فرانسیسی جرمن لغت میں ملا تھا، اور انھیں اپنے انوکھے پن اور ایمائیت کی وجہ سے پسند آیا، اور بعد میں یہی لفظ ان تمام فنکارانہ سرگرمیوں کے لیے مخصوص ہو گیا، جو کے بارٹ وولٹیر کے نائٹ کلب میں انجام دی جاتی تھیں۔

[دائت مارایلگر، *Dadaism*، (مارسل ڈوچیمپ، بون، ۲۰۰۴) ص ۸ تا ۱۳۔]

۴۔ آندرے برٹن، *Manifestoes of Surrealism*، متذکرہ بالا، ص ۱۴۔

۵۔ مثلاً فرانسیسی مصنف چارلس دوبیت (۱۹۲۵۔۱۹۹۱) نے اعتراف کیا ہے کہ اس کے ناولوں پر رامائن اور الف لیلہ ولیلہ کا اثر تھا۔ اسی طرح اطالوی مصورہ لیونور فنی (۱۹۰۸۔۱۹۹۶) نے معاشرے کی مردانہ اقدار کے خلاف عورتوں کی بغاوت کے موضوع پر تصاویر کے لیے بنیادی خیال الف لیلہ ولیلہ سے لیا۔

[دیکھیے، کائتھ ایسپلے، *Historical Dictionary of Surrealism*، (دی سکیئر کرو پریس، ٹورنٹو، ۲۰۱۰) ص ۱۷۶، ۱۹۹۔]

۶۔ آر۔ پارتھا سارتھی، ''The Example of Raja Rao'' مشمولہ *Word As Mantra: The Art of Raja Rao* (مرتب۔ رابرٹ ایل۔ ہارڈگریو) (کتھا، نئی دہلی، ۱۹۹۸) ص ۲۲۔

۷۔ آصف فرخی، مقدمہ *Basti* (از انتظار حسین، ترجمہ فرانسس پریچٹ) (نیویارک بک ریویو، نیویارک ۲۰۱۳) ص xi۔

۸۔ گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات: تشکیل وتنقید (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹) ص ۱۳۲۔

۹۔ محمد عمر میمن اور سجاد باقر رضوی نے انتظار حسین کو روحانی زوال کا افسانہ نگار قرار دیا ہے۔ مثلاً سجاد باقر رضوی آخری آدمی کے دیباچے میں لکھتے ہیں: ''انتظار حسین غالباً اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں، جنھوں نے انسانوں نے اخلاقی و روحانی زوال کی کہانی مختلف زاویوں سے لکھی ہے''۔ آگے جن افسانوں کی توضیح کی ہے وہ 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' ہیں۔ دیکھیے:

[مجموعہ انتظار حسین (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷) ص ۳۶۹]

۱۰۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، متذکرہ بالا، ص ۳۸۴، ۳۹۰۔۳۹۱۔

۱۱۔ بہ حوالہ آئیور بی۔ نیومان، *Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation*، متذکرہ بالا، ص ۱۶۔

۱۲۔ اور خداوند نے موسیٰ سے کہا، تو بنی اسرائیل سے یہ بھی کہہ دینا کہ تم میرے سبتوں کو ضرور ماننا، اس لیے کہ یہ میرے اور تمھارے درمیان پشت در پشت ایک نشان رہے گا، تاکہ تم جانو کہ میں خداوند تمھارا پاک کرنے والا ہوں o پس تم سبت کو ماننا اس لیے کہ وہ تمھارے لیے مقدس ہے، جو کوئی اس کی بے حرمتی کرے، وہ ضرور مارڈالا جائے۔ جو اس میں کچھ کام کرے، وہ اپنی قوم میں سے کاٹ ڈالا جائے o چھ دن کام کاج کیا جائے لیکن ساتواں دن آرام کا سبت ہے جو خداوند کے لیے مقدس ہے۔ جو کوئی سبت کے دن کام کرے، وہ ضرور مارڈالا جائے o پس بنی اسرائیل سبت کو مانیں اور پشت در پشت اسے دائمی عہد جان کر اس کا لحاظ رکھیں o میرے اور بنی اسرائیل کے درمیان یہ ہمیشہ کے لیے نشان رہے گا، اس لیے کہ چھ دن میں خداوند نے آسمان اور زمین کو پیدا کیا اور ساتویں دن آرام کر کے تازہ دم ہوا o
[کتاب مقدس یعنی پرانا اور نیا عہد نامہ (بائبل سوسائٹی، لاہور ۲۰۰۷) ص ۸۴۔]

۱۳۔ پھر تمھیں اپنی قوم کے ان لوگوں کا قصہ تو معلوم ہی ہے جنھوں نے سبت کا قانون توڑا تھا۔ ہم نے انھیں کہہ دیا کہ بندر بن جاؤ اور اس حال میں رہو کہ ہر طرف سے تم پر دھتکار پھٹکار پڑے۔ اس طرح ہم نے ان کے انجام کو اس زمانے کے لوگوں اور بعد کی آنے والی نسلوں کے لیے عبرت اور ڈرنے والوں کے لیے نصیحت بنا کر چھوڑا۔
[قرآن مجید، سورہ بقرہ، آیت ۶۵۔ ترجمہ مولانا مودودی، تفہیم القرآن ص ۸۳۔۸۴۔]

۱۴۔ حافظ عماد الدین ابوالفدا ابن کثیر، تفسیر ابن کثیر، جلد اوّل (مترجم مولانا محمد جوناگڑھی) (مکتبہ قدوسیہ، لاہور، ۲۰۰۶) ص ۱۴۹۔۱۵۰۔

۱۵۔ ایڈورڈ ڈبلیو سعید، *The World, the Text and the Critic*، (ہارورڈ یونیورسٹی، امریکا، ۱۹۸۳) ص ۳۹۔

۱۶۔ ہینیلوری منڈت، *Understanding Thomas Mann* (یونیورسٹی آف ساؤتھ کیرولینا، کولمبیا، ۲۰۰۴) ص ۱۶۶ تا ۱۶۷۔

۱۷۔ نندکمار، *Indian English Drama: A Study in Myths* (سروپ اینڈ سنز، نیو دہلی، ۲۰۰۳)، ص ۱۲۶ تا ۱۲۸۔

۱۸۔ گوہر نوشاہی (مدون)، حاشیہ، بیتال پچیسی (از مظہر علی خاں ولا) (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۵)، ص ۱۷۔۷۲۔

۱۹۔ سوم دیو، *Tales from the Kathasaritsagara* (پینگوئن بکس، نئی دہلی، ۱۹۹۴) ص ۲۱۸۔

۲۰۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، متذکرہ بالا، ص ۶۹۷۔