ڈاکٹر عنبرین صلاح الدین
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ صنفی مطالعات،
یونیورسٹی آف مینجمنٹ اینڈ ٹیکنالوجی، لاہور

پاکستانی خواتین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کو پار کرنے کی علامت: ارادی اور غیر ارادی عمل کا قضیہ

This article discusses the symbol of Lakshman Rekha in fiction by Pakistani women writers. Lakshman Rekha is the threshold between a woman's home and man's world that cannot be crossed. Hindu Mythology introduces us to the symbol of crossing Lakshman Rekha as an intentional act by women. This act of exercising one's own will is not considered to be appropriate in context of women. This research gives an analysis of intentionally and unintentionally crossing the threshold as depicted in fiction. This research takes into account fiction written by Pakistani women writers. It is evident through this study that women writers have elaborated the age-old context where a woman's crossing of the threshold marked as Lakshman Rekha intentionally or unintentionally, is a bad symbol for both home and society.

دہلیز، استعارے یا علامت کے طور پر فکشن میں جا بجا نظر آتی ہے۔ جنوبی ایشیائی روایت میں، عورت کے دہلیز پار کرنے کو روکنے کے لیے "لکشمن ریکھا" کی مضبوط علامت موجود ہے۔ ہندو دیومالا میں رامائن ایک اہم دستاویز ہے اور رامائن کے واقعات اور کہانیاں، مہابھارت کی طرح ہندو مذہب اور تہذیب سے وابستہ افراد کے انفرادی اور اجتماعی شعور کا حصہ ہیں۔ لکشمن ریکھا کی علامت رامائن میں ملتی ہے اور عورت اور مرد کے لیے دہلیز کے مفہوم کے فرق کو واضح کرتی ہے۔[1] رامائن میں لکشمن ریکھا، سیتا دیوی کو دہلیز پار کرنے سے روکنے کی علامت ہے۔ سیتا کی فرمائش پر رام سیتا کو جنگل میں لیا آتا ہے مگر اسے یہ حکم ملتا ہے کہ وہ رام کی کٹیا سے باہر نہیں جا سکتی۔ اسے گھر میں روکے رکھنے کے لیے رام کا بھائی لکشمن، دہلیز کے باہر ایک لکیر لگاتا ہے جسے لکشمن ریکھا کہا جاتا ہے۔ اس لکیر کو لگا کر سیتا کو اس کی نقل و حرکت کی حد بتائی جاتی ہے۔ سیتا کو اس لکیر کو پار کرنے سے منع کیا جاتا ہے۔ اس دیومالائی قصے میں سیتا، رام کی لگائی گئی اس لکیر کو الانگ لیتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ راون اسے اٹھا کر لے جاتا ہے۔ لکشمن ریکھا کی علامت کا مفہوم اس واقعے کے بعد بہتر طور پر واضح ہوتا ہے۔ اگر سیتا لکشمن کی لگائی گئی لکیر پار نہ کرتی یعنی رام کے حکم کی فرمانبرداری کرتی تو محفوظ رہتی۔ جب اس نے لکشمن ریکھا کا پاس نہ کیا تو راون اسے اٹھا کر لے گیا۔ سیتا، ہندو دیومالا میں ایک ایسا کردار ہے جو دیگر کئی دیویوں کی

طرح[۲]، فرمانبرداری، قربانی اور پارسائی کی مثال ہے۔اس دیومالا میں یہ اجاگر کیا گیا ہے کہ سیتا جیسی کوئی بھی نیک عورت اگر دہلیز پار کرنے کی جرات کرے گی یعنی رام کی نافرمانی کرے گی تو دنیا کے راونوں کے ہاتھوں مشکل کا شکار ہوگی۔ لکشمن ریکھا کو الانگنے کی علامت کا مفہوم اپنی مرضی استعمال کرنا اور اپنے فیصلے خود کرنا ہے۔[۳] اس تحقیق میں پاکستانی خواتین مصنفین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کی علامت کے استعمال کا جائزہ لیا گیا ہے۔خواتین مصنفین کے انتخاب میں اس بات کا خیال رکھا گیا کہ ان کے کم ازکم دو افسانوی مجموعے یا دو ناول شائع ہو چکے ہوں اور ان کا کام موقر ادبی جریدوں میں شائع ہو چکا ہو۔اس بنیادی معیار کے ساتھ ساتھ سنو بال طریقہ انتخاب (snowball sampling technique) کو بھی مدنظر رکھا گیا اور ہم عصر خواتین مصنفین سے رائے لے کر ایک فہرست مرتب کی گئی۔

گھر اور باہر کی دنیا: صنفی تقسیم

ایک پرانے انگریزی مقولے کے مطابق ''یہ دنیا مردوں کی ہے اور عورتوں کا ٹھکانہ گھر میں ہے''۔[۴] اس مقولے نے عورتوں کے ٹھکانے اور مرد کی دنیا کی تفریق بیان کی ہے۔عورت کے لیے گھر سے باہر قدم رکھنا، کم وبیش ہر دور، خطے اور نظام میں ایک ناپسندیدہ عمل سمجھا گیا اور کئی ثقافتوں میں عورتوں کو اس خراب عمل سے محفوظ رکھنے کے لیے روایتوں اور اقدار میں کئی باتیں، قصے، ضرب الامثال اور رواج شامل کیے گئے۔ایک بڑی مثال چین میں پابستگی[۵] کی رسم ہے۔ پابستگی کی تاریخ بہت پیچیدہ ہے اور اس تاریخ میں اس نتیجے تک پہنچنا مشکل ہے کہ اس کا آغاز ہی عورت کی نقل وحرکت محدود رکھنے کے لیے ہوا تھا یا پھر یہ رسم رقص کی وجہ سے شروع کی گئی اور پھر اشرافیہ، بالاخانوں، ملازموں سے ہوتے ہوئے عام لوگوں تک پہنچی۔ بہرحال، آغاز کی تاریخ سے قطع نظر، بعد میں چین کیپدرسری معاشریمیں اس رسم کو بڑے پیمانے پر اور ایک لمبے عرصے تک عورتوں کی گھر سے باہر نقل وحرکت کو محدود رکھنے کے ہی لیے استعمال کیا گیا۔[۶] ایک توجیہہ یہ بھی رہی کہ مرد کو عورت کے چھوٹے پیر پسند تھے۔[۷] مگر اصل مقصد نقل وحرکت کو محدود رکھنا ہی تھا۔چھوٹے پیروں کو پسند کرنا بھی اس ظلم کا جواز ہرگز فراہم نہیں کرتا، بلکہ مرد کی طاقت، حاکمیت اور اختیار ہی کا استعارہ ہے۔عورتوں کے پیروں کو اس طرح باندھا جاتا کہ پاؤں کی درمیانی ہڈی ٹوٹ جاتی اور عورت محدود نقل وحرکت کے ساتھ محتاجی کی زندگی گزارتی۔[۸] ان پیروں کو 'کنول پیر' (feetlotus) بھی کہا جاتا تھا۔بانو قدسیہ نے چین میں پابستگی کی رسم کو ایک افسانے میں کچھ ایسے بیان کیا، "کبوتری وضع کے پیر گو چلنیمیں مزاحمت کرتے تھے لیکن ان کبوتروں کے سہارے چلتی عورتوں کی چال میں ایک ایسی نزاکت پیدا ہو جاتی تھی جس سے چینی مردوں کی جمالیاتی حس کو بڑا سہارا ملتا تھا۔''[۹]

اسی طرح عورت کی نقل وحرکت روکنے کی دوسری بہت سی رسموں اور رواجوں کے ساتھ ساتھ، گھر اور باہر کی دنیا کے درمیان لکشمن ریکھا کھینچنے کو عورت کی نقل وحرکت کی حد کی علامت بنا دیا گیا۔اگر ہم پہلے درج کیے مقولے، ''یہ دنیا مردوں کی ہے اور عورتوں کا ٹھکانہ گھر میں ہے''، کو دیکھیں تو عورتوں کے ٹھکانے یعنی گھر کی حد کا تعین دہلیز سے ہوتا ہے۔دہلیز گھر

اور باہر کی دنیا کے درمیان عورت کے لیے لکشمن ریکھا ہے اور عورت اگر اسے پار کرے تو وہ اپنے ٹھکانے سے مرد کی دنیا میں داخل ہوتی ہے جہاں اس کا واسطہ راونوں سے پڑتا ہے۔عورت کا گھر ایک محدود ٹھکانے کا نام ہے جس کی حد دہلیز سے شروع ہو کر دہلیز پر ختم ہوتی ہے۔مرد کی دنیا دہلیز کے باہر ، دنیاوی امکانات کے پھیلاؤ پر مبنی ہے۔یعنی عورت کے لیے اگر گھر ٹھکانہ ہے اور باہر کی دنیا اس کی دنیا نہیں تو سب سے پہلا نتیجہ یہ ہے کہ امکانات کی وسیع دنیا اس سے چھین لی گئی ہے۔دوسرا اہم پہلو دہلیز کے باہر قدم رکھنے کے بعد عورت کے مقام کا تعین کرنا ہے۔ عورت یہ دہلیز صرف اپنے گھر کے حکمران مرد کے حکم اور اجازت سے پار کر سکتی ہے یا گھر کے کسی ایسے فرد کے ساتھ جسے ساتھ جانے یا لے جانے کی اجازت ہو۔کسی اجازت کے بغیر، اکیلے یا اپنی مرضی استعمال کرتے ہوئے دہلیز کے دوسری طرف جانا دراصل لکشمن ریکھا کو پار کرنا ہے۔اس عمل کو بپسی سدھوا نے اپنے ناول[۱۰] "The Bride" میں عورت کا اپنی خودی استعمال کرنا لکھا ہے۔ایک کردار نے کہا، "تم اس لڑکی کو جانتے ہو جو بھاگ گئی؟ میرا خیال ہے کہ اس نے اپنی تقدیر خود بنائی، اپنی 'خودی' استعمال کی۔ مجھے یقین ہے وہ (منزل پر) پہنچ جائے گی۔''[۱۱]

لکشمن ریکھا کو پار کرنے کی علامت: ارادی اور غیر ارادی عمل کا قضیہ

پاکستانی خواتین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کی علامت کو، عورت کے ارادے اور اختیار کے اظہار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔لکشمن ریکھا کی علامت واضح طور پر اپنے اساطیری معنی میں ہمیں فکشن میں دکھائی دیتی ہے۔بانو قدسیہ نے لکھا۔

> اسی طرح آہستہ آہستہ رشیدہ کی انانیا پنگیر دجوازوں، تاویلوں، اور منطقوں کی فصیل تعمیر کر لی تھی۔گھر سے پہلا قدم اُٹھانا مشکل ہوتا ہے۔ایک بار جب مہارانی سیتا باؤنڈری لائن الانگ گئیں۔تو سنگل دیپ تک کا سفر پلک جھپکنے میں ختم ہو گیا۔[۱۲]

اس اقتباس میں کہانی کے مرکزی کردار، رشیدہ کو مہارانی سیتا کہا گیا ہے اور اس طرح واضح ہو رہا ہے کہ 'باؤنڈری لائن' سے مراد لکشمن ریکھا ہے۔اس اقتباس میں بتایا گیا ہے کہ گھر سے باہر جانے میں پہلا قدم ہی باہر رکھنا مشکل ہوتا ہے اور جب یہ قدم اٹھا لیا جائے تو اس کے بعد کا سفر آسان ہو جاتا ہے۔ اقتباس کے اس جملے سے واضح ہوتا ہے کہ ارادتاً دہلیز پار کرنا اصل میں عورت کا اپنے ٹھکانے کو چھوڑنا ہے جو ازل سے اس کا ٹھکانہ بنا دیا گیا ہے۔لکشمن ریکھا پار کرنے کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ عورت نے اگر لکیر الانگ لی ہے یعنی اگر دہلیز پار کر لی ہے، تو اب اس کا اپنے ٹھکانے میں واپس آنا مشکل ہے۔ایسی عورت مشرقی روایات کی پاسدار نہیں۔ جمیلہ ہاشمی نے لکھا، "وہ یقیناً مشرق کی ان روایتوں سے دور تھی جہاں عورت کے لئے گھر سے باہر دہلیز پر قدم رکھنا ایک قہر ہے۔ جہاں سیتا اگر رام چندر کی کھینچی ہوئی لکیر سے باہر ہو جاتی ہے تو راون کے ہاتھوں گرفتار ہوتی ہے۔''[۱۳]

طاہرہ اقبال نے ایک افسانے میں لکھا،

---۔ ہمارے خاندان کی ریت روایت ہے کہ عورتیں حویلی سے باہر نہیں جاسکتیں۔ پھوپھی کا قصہ تو تجھے معلوم ہی ہے، پردادا جی مرحوم کی دو بیویاں زچگی کے دوران مر گئیں لیکن شہر اور ہسپتال توبہ، توبہ۔ نری بے حیائی، بے غیرتی۔ اور ہمارے خاندان کی غیرت اللہ، اللہ، اللہ، اللہ۔[۱۴]

اس اقتباس سے واضح ہو رہا ہے کہ دہلیز کے دوسری طرف، مردوں کے جہان میں عورتوں کا داخلہ پدرسری نظام کے لیے ایسا ناپسندیدہ عمل ہے کہ عورت کا مر جانا اس سے بہتر ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ بانو قدسیہ کے ناولٹ کی رشیدہ تو گاؤں سے شہر آنے والی ایک لڑکی تھی جو پڑھائی کے لیے گھر کی دہلیز پار کر کے گاؤں سے شہر آئی اور شہر میں آنے کے بعد اپنی اقدار اور روایات کی لکشمن ریکھا عبور کی۔ مگر طاہرہ اقبال کے افسانے میں دو عورتیں دورانِ زچگی گھر میں مر گئیں کہ ہسپتال جانا یا گھر سے نکلنا بے حیائی کے زمرے میں آتا تھا۔ یہاں عورتوں نے ارادی طور پر دہلیز پار نہیں کی بلکہ دہلیز پار کرنے کا تصور ہی ان کی جان لے گیا۔ یہ تصور، جس پر عمل نہیں کیا جانا تھا اور شاید اس کا اظہار بھی نہیں ہوا، مگر پدرسری معاشرے کے مرد کے ذہن میں اس تصور کی موجودگی ان کی جان لینے کے لیے کافی تھی۔ سو لکشمن ریکھا مادی طور پر ہی موجود نہیں ہوتی بلکہ ایک خیالی یا تصوراتی حیثیت میں بھی ٹھوس حقیقت سے کم نہیں ہوتی۔ طاہرہ اقبال کیا اس افسانے میں گھر کی دہلیز کے بارے میں لکھا ہے، "جس فصیل کے قریب پھٹکنے والے گھڑ سوار اور اونٹ سوار واجب القتل ٹھہرتے تھے اور جس ڈیوڑھی سے جھانکنے کے جرم میں ملک گام کی پھوپھی ماردی گئی تھی۔[۱۵]" یعنی گھر کے اندر موجود ڈیوڑھی سے باہر جھانکنا بھی عورت کے لیے لکشمن ریکھا عبور کرنا ہے اور اسے جان سے مارا جاسکتا ہے۔ گھر کی دہلیز کے تقدس اور گھر کے مردوں کی غیرت کا تقاضا یہ بھی ہے کہ ایسے مردوں کو بھی ختم کر دیا جائے جو کسی گھر میں جھانکتے پائے جائیں۔ نیلم احمد بشیر نے ایک افسانے میں یہ منظر کشی کی،

مٹھائیوں کی دکان میں مٹھائیاں دیکھ کر کس کافر کا دل للچائے بغیر رہ سکتا تھا، بالکونی کے نیچے کھڑے کتنے ہی درندے بھیڑیئے اپنی رال ٹپکاتی تھوتھنیاں اوپر اُٹھائے اپنی غلیظ نظروں سے محض ونڈو شاپنگ کر کے ہی دل خوش کر رہے تھے۔[۱۶]

سو گھر کے اندر کی کوئی جگہ بھی ایسی ہو سکتی ہے جہاں قدم رکھنا لکشمن ریکھا عبور کرنا گردانا جائے کیونکہ وہاں سے لکشمن ریکھا کے دوسری طرف موجود راون، جو گھر اور باہر کی دنیا کی روایتی تفہیم کرتے ہیں اور ان کے لیے باہر کی دنیا میں موجود عورت ایک خراب یا دستیاب عورت ہے، عورت کو باہر کی دنیا میں موجود عورت کی طرح ایک چیز یعنی object کے طور پر دیکھ سکتے ہیں۔ کئی ایسے اقتباس ان افسانوں اور ناولوں میں ملتے ہیں جہاں لکشمن ریکھا کو اس کے اساطیری مفہوم میں کسی واقعے یا کردار کے ذریعے پیش کیا گیا۔ غیر ارادی طور پر یا جبراً لکشمن ریکھا کو پار کرنے پر بھی عورت کو اسی

انجام کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو ارادتاً پار کرنے پر ہوتا ہے۔

رفعت نے لکھا[۱۷]،

> مائی کریماں کی بڑی بیٹی ان ہنگاموں میں بچھڑ کر پٹیالہ کے کسی گاؤں میں رہ گئی تھی، گھر آ گئی ہے۔ کہتے ہیں صبح کا بھولا شام کو گھر آ جائے تو اسے بھولا نہیں کہتے۔ یہ کیسی بیٹی ہے جو بھری دوپہر میں واپس لوٹ آئی ہے۔ پر کوئی اسے خندہ پیشانی سے گلے لگا کر یہ نہیں کہہ رہا۔ خوش آمدید۔۔ جی صدقے۔۔ پر مجھے ایسا لگتا ہے کہ جب بیٹی گم ہوئی تھی تو ماں کے کلیجے کا پھوڑا بن گئی تھی۔ آئی ہے تو یہی ایسا درد بھرا زخم بن گئی ہے جس کی نہ تو مرہم پٹی ہو سکتی ہے نہ اسے کھلا چھوڑا جا سکتا ہے۔[۱۸]

اس اقتباس میں ہندوستان کی تقسیم کے وقت فسادات کا ذکر ہے۔ فسادات میں بے شمار جانیں گئیں، گھر اور اثاثے تباہ ہوئے اور لوگ لاپتا بھی ہوئے۔ تقسیم کے وقت، بقول فرخندہ لودھی، پانچ دریاؤں کی سرزمین پنجاب میں ایک "چھٹا دریا"[۱۹] بہہ رہا تھا۔ یہ خون کا دریا تھا۔ اس وقت بہت سی عورتیں بھی قتل، اغوا اور زبرجنسی[۲۰] کا شکار ہوئیں۔ ان عورتوں کا نہ زیادہ ذکر ہوا اور نہ ہی ان کے بارے میں زیادہ لکھا گیا۔ عورتوں کی یہ بڑی تعداد پرچھائیاں یا ہیولے بن گئی۔ زاہدہ حنا نے ایک افسانے میں لکھا، "برباد شہروں کی عورتیں بھلا کب لوٹتی ہیں۔۔۔۔ اپنے یہاں کی روندی ہوئی مسلمان، ہندو اور سکھ عورتیں کوڑے کرکٹ کی طرح یادفراموشی کی جھاڑو سے آزادی کے قالین کے نیچے چھپا دی گئی تھیں۔[۲۱]" یہ ایک بہت بڑا واقعہ تھا۔ ایک خطہ دو ملکوں میں تقسیم ہوا۔ مگر رفعت کے افسانے کا اقتباس بتا رہا ہے کہ ایسے بڑے واقعے میں بھی کوئی عورت اگر اغوا ہو جائے یا گم ہو جائے تو بھی وہی زیرِ عتاب ہوتی ہیا ور اپنے گھر، محلے اور گاؤں/ قصبے/ شہر کے لیے شرم کا باعث ہوتی ہے۔ مائی کریماں کی بیٹی لاپتا تھی تو یہ ایک بڑا دکھ تھا، واپس آئی ہے تو اس کا سواگت ویسے نہیں کیا گیا جیسے لاپتا ہو کر واپس آنے والے لڑکوں یا مردوں کا کیا جاتا ہے۔ اس کی واپسی پر خوش آمدید نہیں کہا جا سکتا کیونکہ ایک لڑکی گھر سے باہر اکیلی تھی اور اگر وہ پدرسری نظام کے مطابق سب سے بڑے ظلم یعنی زبرجنسی کا شکار ہوئی ہے اور زندہ بچ گئی ہے، تو یہ اس گھر کے لیے شرم کا باعث ہے۔ طاہرہ اقبال کے افسانے میں ایک کردار نے ایک لڑکی کی کہانی سنائی جس نے تقسیم کے وقت اپنے باپ کے کہنے پر کنویں میں چھلانگ لگا دی تھی، "پیونیکہا کھو میں نہا جا، نہا گئی۔"۔۔۔ "نہا گئی۔ نہا کے باہر نہ نکلی۔[۲۲]" اس اقتباس میں فسادات میں اس واقعے کا ذکر ہے جو ان گنت مقامات پر ان گنت دفعہ پیش آیا۔ فسادات کے دوران بے شمار لڑکیوں اور عورتوں نے از خود یا کسی کے کہنے پر کنوؤں، کھالوں، نہروں اور دریاؤں میں چھلانگ لگائی۔ اس کا واحد مقصد زبرجنسی سے محفوظ رہنا تھا کیونکہ یہ عمل جان سے چلے جانے سے بڑھ کر سمجھا اور بتایا گیا۔ یعنی اس مسئلے کا حل یہ ہے کہ عورت جان دے دے اور پدرسری نظام کے پیروکار اس بے عزتی سے بچ جائیں جو ان کے گھروں کی عورتوں کے زبرجنسی کا شکار ہونے سے انہیں ملے گی۔ سو گھر کی دہلیز سے ادھر، مردوں کی دنیا میں جو بھی ہوتا

ہے، وہ دہلیز سے باہر موجود عورت کے لیے، چاہے وہ اپنی مرضی سیگھر سے باہر ہے یا نہیں، لکشمن ریکھا کو پار کرنے کے مترادف ہے۔ یہاں لکشمن ریکھا کی علامت، گھر کی وہ دہلیز ہے جو عزت اور بے عزتی کے درمیان کھینچی گئی لکیر ہے۔ زاہدہ حنا ایک افسانے میں لکھتی ہیں، "ہر زمانے میں شہروں اور عورتوں کا ایک سا مقدر ہے۔[۲۳] "یعنی وہ ملکیت ہیں؛ انہیں فتح بھی کیا جا سکتا ہے اور پامال بھی۔ طاہرہ اقبال کے ایک افسانے میں ہمارے معاشرے کا ایک اور اہم مسئلہ اجاگر کیا گیا ہے جس میں بھی عورت کی نقل وحرکت محدود رکھنا موضوع ہے۔ عورت کا شوہر جب کسی دوسرے شہر یا دیس ملازمت کرتا ہو تو اس کے لیے بھی گھر کی دہلیز لکشمن ریکھا ہے۔ طاہرہ اقبال کے افسانے میں ایک عورت کا شوہر دوسرے دیس سے واپس نہیں آتا۔ اپنے اکیلے پن سے گھبرائی اور بچوں اور گھر کی ذمہ داریوں میں گھری عورت، دہلیز کی دوسری طرف اپنے لیے گوشہ عافیت ڈھونڈ لیتی ہے۔ پر ایک دن اس کا بیٹا اس سے پوچھتا ہے،

> "امی آپ اس وقت کہاں سے آ رہی ہیں۔ اور باہر یہ شور کیسا ہے؟" بے اندازہ شکوک وشبہات نے لڑکے کے چہرے کو کرختگی کے شکنجے میں جکڑ کر پختگی کی ایڑھ لگا دی تھی۔ جیسے وہ اس کا چھوٹا سا باپ یا بڑا بھائی ہو۔ اور وہ اس کی کرختگی اور پختگی کے سامنے سمٹتے سمٹتے محض بارہ سالہ بچی رہ گئی تھی۔[۲۴]

یہاں طاہرہ اقبال لکشمن ریکھا کو پار کرنے کے ایک اور رخ کی طرف اشارہ کر رہی ہیں۔ عورت کا مردوں کے جہان میں جانا اس قدر معیوب عمل ہے کہ کوئی بیٹا اپنی ماں سے بھی یہ سوال کر سکتا ہے۔ یہاں بیٹا ماں کو باپ یا بڑے بھائی کے روپ میں دکھائی دیتا ہے۔ ہمیں اردگرد بھی یہ جا بجا نظر آتا ہے کہ کوئی بڑی لڑکی اگر گھر سے باہر جاتے ہوئے چھوٹے بھائی کی انگلی پکڑ لے تو یہ تصور کیا جاتا ہے کہ وہ بڑا ہے سو لڑکی محفوظ ہے۔ عام طور پر یہ جملے سننے کو ملتے ہیں کہ بھائی کو ساتھ لے جاؤ یا چھوٹے بھائی بھی بڑے ہوتے ہیں۔ اس افسانے میں البتہ عورت کی طرف سے ایک جواب آتا ہے، "ہٹ پرے۔ جیسا باپ ویسا بیٹا، اس سے کیوں نہیں پوچھتا جس نے بغیر بتائے بغیر اطلاع دیے۔۔۔ ارے چھوڑو ہٹ جاؤ میرے رستے سے۔[۲۵] "یہاں وہ بیٹے کو یہ بتاتی ہے کہ وہ باپ کے غائب ہونے پر سوال نہیں کرتا مگر عورت سے دونوں باپ اور بیٹا سوال کرتے ہیں۔ طاہرہ اقبال نے اس طرح پدرسری معاشرے میں مرد کی فوقیت اور دہلیز کے روایتی تصور کو اجاگر کیا ہے۔ دہلیز مرد کے لیے جہانِ امکان کی طرف کھلنے والا رستہ ہے اور عورت کے لیے اسے مقید کرنا اور اس کی نقل وحرکت محدود کرنے والی لکشمن ریکھا ہے۔

عورت کو دہلیز یا لکشمن ریکھا کے اس پار موجود مردوں کی دنیا سے ڈرایا جاتا ہے۔ یہ بات ان کے ذہنوں میں بسا دی جاتی ہے کہ اس دہلیز کے اس طرف ان کے لیے خطرہ ہی خطرہ ہے۔ قرا? العین حیدر نے آگ کا دریا میں لکھا، "منو مہاراج نے لکھا ہے۔ عورت آزاد نہیں ہے، بالکل صحیح تھا۔ رامائن کی چھٹی کتاب میں تو یہاں تک لکھا تھا کہ خطرے کے وقت، شادی کے موقع پر اور عبادت کے سمے عورت باہر آ جائے تو قابلِ اعتراض نہیں۔"[۲۶] رامائن وہ امور گنوا رہی ہے جب عورت

لکشمن ریکھا کو عبور کر سکتی ہے۔عورتوں کو یہ بھی باور کروایا جاتا ہے کہ گھروں میں مردانہ اور زنانہ کمروں کی تقسیم کی طرح بہت سے معاملات بھی خالصتا مردانہ اور زنانہ ہوتے ہیں۔ان امور میں بالخصوص گھر سے باہر کے تمام معاملات شامل ہیں۔اسی طرح فیصلہ کرنا، لین دین کرنا، روپے کے معاملات سنبھالنا اور اپنی رائے یا کوئی نظریہ رکھنا بھی مردوں کا کام ہے۔عورتوں کی بڑی تعداد نے ان معاملات کو جوں کا توں قبول کیا۔ رضیہ فصیح احمد کیا یک افسانے میں ایک پھوپھی کا کردار بہت اہم ہے۔ یہ گھر میں موجود وہ عورت ہے جو گھر سے باہر کبھی اکیلی نہیں گئی۔اس عورت کے بارے میں سب کو یقین ہے کہ اسے اپنے گھر کا پتا بھی معلوم نہیں ہوگا اور نہ ہی اسے پیسوں کے حساب کتاب کا کچھ علم ہوگا۔ پھوپھی وہ عورت ہے جسے نہ دنیاوی معاملات کی سمجھ بوجھ ہے اور نہ ہی اس میں کوئی فیصلہ کرنے کی صلاحیت ہے۔ایک روز جب وہ بازار میں باقی گھر والوں سے جدا ہو جاتی ہے تو سب کو یہی پریشانی لاحق ہوتی ہے کہ وہ گھر واپس نہیں آئے گی۔مگر وہ گھر واپس آ جاتی ہے کیونکہ اسے گھر کا پتا معلوم ہوتا ہے اور اسے یہ بھی علم ہوتا ہے کہ گھر سے باہر جاتے ہوئے اس کی جیب میں پیسے ہونے چاہئیں۔ یہاں ایک اہم نقطے کی طرف رضیہ فصیح احمد نے توجہ مبذول کروائی۔رضیہ نے لکھا،

> آج کی عورت نے اپنے آپ کو اس طرح دریافت کر لیا ہے جس طرح پھوپھی نے خود کو گم ہو جانے والے دِن پالیا تھا۔مگر اس کے بعد بھی زندگی کے باقی دِن پھوپھی نے پہلے ہی کی طرح گزارے۔جس طرح آج بہت سی عورتیں اپنے آپ کو دریافت کر لینے کے بعد بھی زندگی کے دن مردوں کے تحفظ کے سائے میں عافیت و آتشی کے ساتھ گزارنا چاہتی ہیں اور ظاہر نہیں کرتیں کہ انہیں اپنے گھر کا پتا خوب یاد ہے۔انہیں خوب معلوم ہے کہ کون سی گاڑی کس وقت چلتی ہے اور کہاں پہنچاتی ہے۔[۲۷]

یہاں یہ بات اہم ہے کہ عورتوں کی ایک بڑی تعداد یہ جانتے ہوئے کہ وہ گھر سے باہر معاملات کو دیکھ سکتی ہے یا اہم امور کا فیصلہ خود کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، پدرسری معاشرے میں اپنا اچھا مقام برقرار رکھنے کے لیے خود بھی یہ ظاہر نہیں کرتی کہ وہ اس مسئلے کو سمجھتی ہے۔ وہ حقیقی، ذہنی اور روایتی لکشمن ریکھاؤں کو آسانی سے شعوری سطح پر قبول کرتی ہے۔اسی طرح عورت کو وفاداری اور قربانی کی مثال بنا کر بھی لکشمن ریکھا کا پاس رکھنے کی ترغیب دی جاتی ہے۔خدیجہ مستور کے ایک کردار کریمن بوا کا یہی قصہ تھا۔ یہاں بھی واضح طور پر لکشمن ریکھا کی علامت استعمال کی گئی ہے۔افسانے کا اقتباس ہے،

> ''اب یہی دعا کریں چھوٹی دلہن کہ اس گھر سے لاش نکلے میری۔آج یہاں سے چلی جاؤں تو مرنے کے بعد مالکن مرحومہ کو کیا منہ دکھاؤں گی، وہ اپنے جیتے جی جہاں بٹھا گئیں، وہاں سے کیونکر پاؤں نکالوں۔'' سیتا نے رام کی کھینچی ہوئی لکیر سے باہر قدم رکھا تو راون اٹھا لے گیا تھا۔سیتا نے جیتے جاگتے رام کی حکم عدولی کی تھی مگر تم کریمن بوا مری ہوئی مالکن کا حکم نہیں ٹال سکتیں۔ پھر بھی سیتا سیتا رہیں اور تم کریمن بوا رہو گی، تم کو کون

جانے گا۔تمہارا قصہ کون لکھے گا۔[۲۸]

لکشمن ریکھا کے حصار میں قید لڑکیوں اور عورتوں کی تصویر کشی زاہدہ حنا نے کچھ ایسے کی ہے، "یہ وہ لڑکیاں ہیں جو شکر کے دریا میں صبر کی ناؤ کھیتی ہیں۔سب بھنورے میں پلی ہوئی، زنان خانوں کی اسیر۔وہاں سے رہائی ملے گی تو قبرستان آباد کریں گی۔[۲۹]" یہ وہ مثالی کردار ہے جس کی خواہش ایک پدرسری معاشرہ ایک اچھی عورت سے کرتا ہے۔یہاں لکشمن ریکھا ایک اچھی اور ایک خراب عورت کے فرق کو واضح کرنے والی لکیر ہے۔زنان خانوں میں قید لڑکیاں، قبرستان کے سفر سے پہلے کوئی سفر نہیں کر سکتیں۔

حاصلِ تحقیق

فہمیدہ ریاض نے لکشمن ریکھا پار کرنے والی ایک عورت کی کہانی سناتے ہوئے لکھا،

> اور بلند ہوتی ہوئی کلہاڑی۔۔۔ایک پرتشدد، خون میں لت پت تکمیل۔۔عورت کی؟ نسائیت کی؟ نسائیت کا مقسوم؟ چلی جانے والیاں۔۔اس نے ٹھٹرتی ہوئی سانس سے سوچا تھا۔۔اور ان کا انجام۔۔۔علامتی اور حقیقی۔۔جو دنیا کے بہترین مصنفوں نے صاف صاف لکھ دیا تھا۔[۳۰]

اس اقتباس کی طرح لکشمن ریکھا کے پار 'چلی جانے والیوں' کے انجام کے بھی کئی حوالے پاکستانی خواتین کے لکھے فکشن میں جا بجا ملتے ہیں۔لکشمن ریکھا پار کرنے کی علامت کے متفرق معانی خواتین مصنفین کے کام میں دکھائی دیتے ہیں۔ ان متفرق معانی اور مفاہیم کی بنیادی تقسیم ارادی اور غیر ارادی عمل ہے۔اس فکشن میں ارادی اور غیر ارادی عمل کی بھرپور عکاسی موجود ہے اور چند اہم اقتباسات جو مختلف ذیلی پہلوؤں کے عکاس ہیں، اس مقالے میں درج ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ روایتی پدرسری تفہیم میں، جو کہ ان اقتباسات سے بھی واضح ہے، ارادی اور غیر ارادی طور پر عورت کے لکشمن ریکھا کو عبور کرنے کا ادراک ایک ہی طرح کیا گیا ہے اور نادانستہ عمل کی، جس میں غلطی سے لے کر اغوا، زبردستی اور قتل جیسے بہیمانہ انجام بھی شامل ہیں، ذمہ داری عورت کو دی جاتی ہے۔لکشمن ریکھا کی پاسداری کرنے میں عورت کو عزت، عافیت اور اچھے مقام کی نوید دی جاتی ہے اور وہ اچھی عورت کہلاتی ہے۔لکشمن ریکھا کی دوسری طرف، مرد کی دنیا میں ارادی یا غیر ارادی قدم رکھنے والی عورت غلطی پر ہوتی ہے پھر واضح طور پر ایک خراب عورت کہلائی جاتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ لینا ابراہیم (Leena Abraham)۔ Redrawing the LakshmanRekha é Gender differences and cultural constructions in youth sexuality in urban India۔ *South Asia: Journal of South Asian*

Studies۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔۲۴(sI)۔صفحہ۱۳۳تا۱۵۶۔۲۰۰۱۔

۲۔ عنبرین صلاح الدین، ڈاکٹر۔ W*omen þs lives and images: Traditional symbolism in Pakistani Fiction*۔(غیر شائع شدہ پی ایچ ڈی کا مقالہ)۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔۲۰۰۵۔

۳۔ عنبرین صلاح الدین، ڈاکٹر۔ Threshold: A spatial and ideological barrier in south Asian fiction - a case study of Pakistani women fiction writers۔*South Asian Studies*۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔ والیوم۱۳، نمبر۱۔جنوری۲۰۱۶۔

4. It is a man's world; Woman's place is in the home"(anonymous)

5. Chinese foot-binding

۶۔ سڈنی ڈی۔گیمبل (Sidney D. Gamble)۔The disappearnce of foot-binding in Tnghsien۔*American journal of Sociology*۔۴۹، نمبر۲۔۱۹۴۳۔

۷۔ ہارورڈ لیوی (Howard Levy)۔*Chinese foot-binding: The history of a curious erotic custom*۔۱۹۶۶۔

۸۔ سی۔فریڈ بلیک (C. Fred Blake)۔Foot-binding in neo-Confucian China and the appropriation of female labour۔*Signs: Journal of Women in Culture and Society*۔۱۹۔۳۔Taibei: Nantianshuju۔۱۹۸۴۔

۹۔ بانو قدسیہ۔چہار چمن۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۴۔ص۲۷۹۔

۱۰۔ بپسی سدھوا۔The Bride۔*The Bapsi Sidhwa omnibus*۔لاہور: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔۲۰۰۶۔صفحہ۳۸۲۔

11. "You know, the girl who ran away? I think she forced her destiny, exercised her "khudi". I am sure she'll make it"

۱۲۔ بانو قدسیہ۔شہرِ بے مثال۔چہار چمن۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۴۔ص۴۶۴۔

۱۳۔ جمیلہ ہاشمی۔ *تلاشِ بہاراں*۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۱۳۔ ص۱۸۲۔

۱۴۔ طاہرہ اقبال۔ *ریخت*۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ ص۳۰۔

۱۵۔ طاہرہ اقبال۔ *ریخت*۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ ص۲۵۔

۱۶۔ نیلم احمد بشیر۔ *ایک تھی ملکہ*۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۸۰۰۲۔ ص۸۹۔

۱۷۔ رفعت۔ *اِک اوپری کڑی*۔۱۹۹۶۔ ص۴۲۔

۱۸۔ ''مائی کریماں دی وڈی دھی اوھناں رولیاں وچ وچھڑ کے پٹیالے دے کسے پنڈ وچ رہ گئی سی، گھر آ گئی اے۔ آ کھدے نیں سویر دا بھُلیا شام نوں گھر آ جائے تے اوہ بھُلیا ہویا نہیں اکھاوندا۔ ایہہ کیہڑی دھی اے جیہڑی دو پہر ویلے پرت آئی اے۔ پر اونہوں کوئی ہسدے متھے گل لا کے ایہہ نہیں آہندا۔۔۔ جی آیاں نوں۔۔۔ جی صدقے۔۔ پر مینوں ایس طرح لگدا اے دھی گواچی سی تے ماں دے کلیجے دا پھوڑا بن گئی سی۔ آئی اے تے ایہو جیہا ٹیساں ماردا پھٹ سی جیہدے تے نہ پٹی بجھدی سی نہ اونہوں کھلا چھڈیا جا سکدا سی'۔

۱۹۔ فرخندہ لودھی۔ چھٹا دریا۔ *رومان کی موت*۔ لاہور: دستاویز۔۱۹۹۷۔

۲۰۔ شعیب منصور نے اپنی ایک دستاویزی فلم "ورنہ" (۲۰۱۷) میں ریپ کے لیے زبر جنسی کی اصطلاح وضع کی جو اس مقالے میں استعمال کی جا رہی ہے۔

۲۱۔ زاہدہ حنا۔ *رقصِ بسمل ہے*۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱۔ ص۱۷۹۔

۲۲۔ طاہرہ اقبال۔ *ریخت*۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ ص۱۵۱۔

۲۳۔ زاہدہ حنا۔ *رقصِ بسمل ہے*۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱۔ ص۱۷۹۔

۲۴۔ طاہرہ اقبال۔ *ریخت*۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ ص۵۷۔

۲۵۔ طاہرہ اقبال۔ *ریخت*۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ ص۵۸۔

۲۶۔ قراۃ العین حیدر۔ *آگ کا دریا*۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۳۔ ص۱۵۲۔

۲۷۔ رضیہ فصیح احمد۔ جب پھوپھی کھوئی گئیں۔ *مجموعہ رضیہ فصیح احمد*۔۱۹۸۴۔ ص۱۸۱۔

۲۸۔ خدیجہ مستور۔ *مجموعہ خدیجہ مستور*۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۸۔ ص۸۷۷۔

۲۹۔ زاہدہ حنا۔ *راہ میں اجل ہے*۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز۔۲۰۰۸۔ ص۱۷۲۔

۳۰۔ فہمیدہ ریاض۔ وہ چلی گئی۔ *خطِ مرموز*۔ کراچی: آج کی کتابیں۔۲۰۰۲۔ ص۶۸۔