اُردو افسانے میں تصورِ عورت
(آغاز تا تقسیمِ ہند)

بی بی امینہ *

Abstract

The first half of the twentieth century is considered as a golden era of Urdu short stories. It was a beginning but the most renowned Urdu writers of the age contributed to it and presented the social and political scenario of subcontinent in their writings. They also discussed the problems relating to women and presented them as leading characters in their stories. So this article is a humble effort to discover the concept of women in the Urdu short stories of golden era.

کہانی ہمیشہ ٹکراؤ یا تصادم (Conflict) سے آگے بڑھتی ہے۔ قدرت اس راز سے بخوبی واقف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظامِ قدرت میں تصادم کا عنصر ہر جگہ ملتا ہے۔ یہی وہ تصادم ہے جو تغیر کا باعث بنتا ہے اور زندگی کی کہانی ایک منظر سے دوسرے منظر میں داخل ہوتی ہے۔ اس کرّۂ ارض پر زندگی کا آغاز یک خلوی جانداروں کی صورت میں ہوا۔ پھر تصادم اور تغیر کے تازیانوں سے کثیر الخلوی ارتقا نے جہاں انواع و اقسام کے جانداروں اور نباتات کا ڈھیر لگا دیا وہیں مادہ اور نر کی تقسیم عمل میں آئی۔ جنس کے اعتبار سے یہ تقسیم شاید صرف نسل بڑھانے کی حد تک تھی لیکن بقا کی جنگ نے اس زمین کے باسیوں کو طاقتور اور کمزور کی صورت میں مزید تقسیم کر دیا۔ پھر قدرت نے اس کھیل میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے قوانین ایسے بنائے کہ یہ ضروری نہیں کہ طاقت ور ہمیشہ طاقت ور رہے بلکہ یہ حیثیت وقت، ماحول، حادثات، جسمانی تبدیلی اور خوراک کے ذرائع وغیرہ کی وجہ سے بدلتی رہتی مرد اور عورت چوں کہ اسی نظامِ قدرت کا حِصّہ ہیں اس لیے تصادم، ٹکراؤ، تغیر اور بقا کے اس کھیل میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے لئے مسلسل برسرِ پیکار رہے اور ہیں۔

آج سے لاکھوں سال پہلے جب انسان جنگل یا غار کی زندگی بسر کر رہا تھا تو یقیناً وہ باقی جانوروں کی طرح

* لیکچرار، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد ہے۔

باقاعدہ شادی بیاہ یا حلال حرام کی تمیز سے بے نیاز زندگی گزار رہا تھا۔ رفتہ رفتہ جسمانی ارتقا سے شعور کی پختگی کا عمل شروع ہوا تو عورت کو بچے پیدا کرنے اور پالنے کی وجہ سے قبیلے کا مرکز و محور قرار دیا گیا۔ یوں تصور کیا جا سکتا ہے کہ اس وقت بچے کی پرورش کا کام صرف عورت ہی کے سپرد ہوا ہوگا اور مرد کو مطلق اس طرف توجہ نہ ہوئی ہوگی اور غالباً یہی وہ چیز تھی جس نے آگے چل کر نظامِ امہاتی کی بنیاد ڈالی۔(۱)

علمائے تاریخ معمولی اختلاف کے ساتھ رقم طراز ہیں کہ تمدن کے آغاز پر تقریباً پوری دنیا میں مادر سری معاشرہ قائم تھا۔ عورت کو مکمل حکمرانی حاصل تھی۔ بچے عورت کے نام سے پہچانے جاتے تھے۔ خوراک کو ذخیرہ کرنا اور تقسیم کرنا اس کی ذمہ داری تھی اور اولاد چونکہ باپ کے وجود سے ناواقف ہوتی تھی اس لیے مرد کو ثانوی حیثیت حاصل تھی۔ گویا وہ عورت کے زیرِ تسلّط تھا۔ جس طرح پدر سری نظام میں کثیر زنی (Polygamy) کا تصور ہے اُس معاشرے میں کثیر شوہری (Polyandry) کا رواج عام تھا جس کے شواہد موجودہ دور تک ملتے ہیں۔ مثلاً الاسکا کے اسکیمو، مالابار، ہمالیہ کے تودہ قبائل، افریقہ کے بنتو قبائل اور جنوبی امریکہ کے کچھ علاقوں میں ابھی تک کثیر شوہری دور کے اثرات باقی تھے۔ (۲)

یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ مادر سری معاشرے میں جب عورت کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور جہاں کثیر شوہری کا رواج عام تھا وہاں حسن کا تصور مرد سے وابستہ تھا۔ بناؤ سنگھار اور فیشن مرد سے متعلق تھے اور شاید یہی وجہ ہے کہ اظہارِ عشق عورت کی طرف سے ہونے لگا۔ ابنِ حنیف نے "دنیا کی اوّلین عشقیہ نظمیں: عورت کی طرف سے اظہارِ عشق" کے عنوان کے تحت اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ یہ نظمیں چار یا پونے چار ہزار برس قبل مٹی کی الواح پر لکھی گئیں لیکن ان کی تخلیق سے متعلقہ شواہد موجود نہیں۔(۳)

مادر سری نظام کی اس آب و تاب کی مثالیں قدیم ہند و صنم یاتی ادب میں بھی ملتی ہیں جن سے عورت کی عظمت جھلکتی ہے کہ ہندوؤں کے تین بڑے دیوتا، برہما دیوتا، وشنو دیوتا، اور شیو دیوتا خود مہادیوی کی پوجا کرتے تھے۔(۴) یہ مادر سری نظام پوری دنیا میں رائج رہا اور موئن جو داڑو، ہڑپہ، سندھ، پنجاب، اور بنگال تک اس کے اثرات دکھائی دینے لگے۔ عورت کے اس عروج کے پس پشت یہ حقیقت کارفرما تھی کہ آخری پتھر کے زمانے میں عورت نے گیہوں اگانے کا راز دریافت کیا(۵) لیکن اس دریافت نے عورت کو جہاں متھ میں دیوی کا درجہ دیا وہیں یہ اس کے زوال کا سبب بھی بنی کہ عورت نے اپنے نازک ہاتھوں سے ابتدا میں کاشت کا کام تو آسانی سے کر لیا لیکن بعد میں جب وہ گھر میں بچے پالنے لگی تو اپنی جگہ کھیتوں میں اپنے سدھائے ہوئے جانور بھیجے اور ہل اور کدال کی ایجاد عمل میں آئی۔ چنانچہ

زراعت کے اختیارات خود مرد کو سونپ کر اور جنگلی جانوروں کو پالتو جانوروں میں بدل کر عورت کی اپنی حیثیت خود پالتو جانور کی سی ہو گئی اور وہ املاک میں شمار ہونے لگی۔ یوں تاریخِ عالم میں زرعی انقلاب کے دور میں ہی پدری نظام قائم ہو گیا جس سے فائدہ اٹھا کر مرد نے اپنی اجارہ داری قائم کی اور بچے بھی ماں کی جگہ باپ کے نام سے پکارے جانے لگے۔**(۶)**

رفتہ رفتہ عورت نحس سمجھی جانے لگی۔ متھ سے مذہب تک دیویاں ختم ہو گئیں۔ دیوتاؤں نے خداؤں کا روپ دھار لیا۔ عورت کی فطری مجبوریاں، جن کا تعلق اس کی تخلیقی صلاحیت سے تھا، گندگی اور نجاست سے تعبیر ہونے لگیں۔ اوہام کے سائے چھا گئے جس کی بدولت فطری مسائل سے واقفیت کے باوجود اسے عضوِ معطل کی طرح معاشرے سے کاٹ کر الگ کیا جانے لگا۔ یہ جہالت کی انتہا تھی جس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ آسٹریلوی عورتوں کا ان ایام میں مردوں کے استعمال کی اشیا کو چھونا یا ان کے راستوں سے گزرنا ایک سنگین جرم سمجھا جاتا تھا جس کی سزا موت تھی۔**(۷)**

چنانچہ اس نحس اور محکوم عورت کی مال مویشیوں کی طرح خرید و فروخت ہونے لگی۔ پھر اسے مندروں کی زینت بنا دیا گیا۔ اس بات کے اثبات کے لیے ایفرودتی کے مندر میں ہندوستانی عورتوں کے استحصال کی شرمناک تصاویر ہیروڈوٹس کے ہاں دیکھی جا سکتی ہیں۔**(۸)** یوں مذہب کے لحاظ سے بھی عورت کا استحصال یورپ کے کلیساؤں سے لے کر ہندوستان کے مندروں تک میں نظر آنے لگا اور پدرسری نظام کی حاکمیت ہندوستانی معاشرے میں پورے طور پر سرایت کر گئی۔

عورت کے عروج اور حاکمیت سے اس کی غلامی اور زوال کی روایت نے ہندوستانی معاشرے میں بھی اپنی جگہ بنائی اور چونکہ کوئی ادیب اپنے معاشرے سے متاثر ہوئے بغیر نہیں لکھ سکتا اس لیے اس کی پرچھائیاں ہمیں ابتدائی ہندوستانی داستانوں میں بھی نظر آنے لگیں جہاں پہلے نسوانی کرداروں کی بادشاہت اور بعد ازاں ان کی حاکمیت ماند پڑتی نظر آئی۔ جب ناول کا دور آیا تو اس میں بھی عورت کو محکومی اور مظلومیت کا مرقع بنا کر پیش کیا گیا اور وہ شاذ و نادر ہی سر اٹھاتی دکھائی دی اور جب نسائی مد و جزر کی اس داستان نے ہندوستانی معاشرے میں اپنی جڑیں مضبوط کر لیں اور بیسویں صدی میں اردو کے پہلے افسانہ نگار کے لیے راہ ہموار ہوئی تو اس وقت ہندوستان کی سیاسی، معاشرتی، معاشی اور ادبی صورتحال کچھ یوں تھی:

ہندوستانی معاشرہ رسم و رواج کی بھٹی میں جل کر راکھ ہو چکا تھا؛ توہمات اور پیروں فقیروں کی بے جا عقیدت نے انسان کو جکڑ رکھا تھا؛ شرک نے مذہب کی صورت اختیار کر لی تھی؛ اسراف اور فضول خرچی انتہا تک پہنچ چکی تھی؛ کنبہ پروری، رواداری اور روحانیت کا خاتمہ ہو چکا تھا؛ فرنگی تہذیب اپنی تمام تر دلکشی، رعنائی، اور دل فریبی لیے معاشرے کے حقیقی اجزا کو منتشر کر چکی تھی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ انسان، بالخصوص عورت کی کوئی سماجی حیثیت نہ تھی؛ وہ بے بس اور مظلوم ہو چکی تھی؛ جسمانی اور روحانی اسیری نے اسے مفلوج و معذور کر دیا تھا اور وہ محض تفریح کا ذریعہ

قرار پا چکی تھی۔ ان حالات میں دبستانِ ڈپٹی نذیر احمد کی ادبی روایت کے علم بردار علامہ راشد الخیری پہلے افسانہ نگار کی حیثیت سے "نصیر اور خدیجہ" (۱۹۰۳ء) لے کر آئے اور عورتوں کے حق میں اپنی آواز بلند کی لیکن یہ آواز مختصر افسانے کی دنیا کی پہلی آواز ہونے کے ساتھ ساتھ انتہائی کمزور بھی تھی کیونکہ راشد الخیری کے ہاں عورت مظلومیت اور بے بسی کی مکمل تصویر ہے اور اس کی وجہ ہندوستانی رسوم و رواج اور سماجی حالات کے علاوہ عورت کا زوال بھی ہے۔ جب کہ ڈاکٹر انوار احمد نفسیاتی اعتبار سے ان کے افسانوں میں عورت کی مظلومیت کا بنیادی محرک ان کی والدہ کی صعوبتوں کو قرار دیتے ہیں۔**(۹)**

علامہ راشد الخیری نے اپنی تمام تر توجہ حقوقِ نسواں پر صَرف کی، خصوصیت سے مسلمان گھرانوں کی خواتین کے مسائل کو موضوعِ سخن بنایا اور حمایتِ نسواں کا کوئی گوشہ نہ چھوڑا۔ لڑکی کی پیدائش پر ماتم سے لے کر منگنی، نکاح اور سسرال میں عورت ہی کے ہاتھوں عورت کے استحصال کی کہانیاں ان کے ہاں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ "شرع کا خون"، "محرومِ وراثت"، "سیلابِ اشک"، "بدنصیب بچوں کا یہ حق بھی گیا"، تفسیرِ عصمت"، "فرشتہ بیوی" اور ایسے بے شمار افسانے ہیں جن میں عورت ماں، بہن، بیٹی، بیوی، کسی بھی روپ میں ہو وہ بالآخر باپ کے گھر آیا اور شوہر کے گھر باندی تصور ہوتی ہے۔ وہ شرعی قوانین کے جال میں پھنسی قضائے الٰہی سے بیوہ ہو جائے یا پھر سسرال کی سازش کا شکار ہو کر طلاق یافتہ کہلائے ہر حالت میں شکست اور تیرہ بختی ہی اس کا مقدر ہے جو اسے غم کی اتھاہ گہرائیوں میں ڈبو دیتی ہے۔

ان کے افسانوں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ حقوقِ نسواں کے حامی تو ہیں لیکن رسوم و روایات، عورت کی آزادی سے متعلق ان کی حمایت زیادہ دیر تک برقرار نہیں رہنے دیتیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں مجموعۂ ضدین دکھائی دیتے ہیں کہ پردے کی تاکید تو کرتے ہیں لیکن سخت پردے کے حق میں نہیں، مشنری سکولوں میں بچیوں کی تعلیم انھیں پسند نہیں لیکن تعلیمِ نسواں سے مکمل انکار بھی نہیں کرتے۔ وہ اسلام کے احکامات کو مانتے تو ہیں لیکن اسلام کو مّلائیت کی بدولت سخت قوانین، جبر و استحصال اور جاہلانہ روایات کا مجموعہ قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ ایک ہمدرد افسانہ نگار کی حیثیت سے وہ "طلاقن کا سفید بال"، "مچھیرن کا جھولا"، "سیاہ داغ"، "خدائی راج" اور "خاتمہ بالخیر" ایسے افسانوں میں ان قوانین کے ظالمانہ اطلاق اور جاہلانہ رسوم پر برستے نظر آتے ہیں اور کٹ ملّاؤں اور نام نہاد مشرقیت کے منہ پر زوردار تھپڑ رسید کرتے ہیں۔ اس طرح راشد الخیری اپنے ماحول، روایات اور عہد کی تاریخ لکھنے کے ساتھ ساتھ عورتوں کی مظلومیت کو نمایاں کرتے ہیں جس کے پسِ پردہ مشرقیت کے احیا کی شدید خواہش کارفرما ہے۔

سجاد حیدر یلدرم نے رومان نگاری کی تحریک کے زیرِ اثر افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور ایک الگ دبستان کے وجود کا باعث بنے۔ انھوں نے راشد الخیری کی پیدا کردہ روایت کے برعکس نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کیا اور انھیں دل سے

قبول کیا۔ بیسویں صدی کے انتشار زدہ ماحول میں یلدرم نے اپنی الگ دنیا بسائی جس میں نہ صرف تانثیت کی تحریک کی ابتدائی جھلکیاں نظر آئیں بلکہ انھوں نے مادر سری نظام کی روایت کو زندہ کرتے ہوئے عورت کو کائنات اور زندگی کا لازمی جزو قرار دیا۔ وہ کہتے ہیں:

"زندگی میں موسیقی، شعر، پھول، روشنی، اور پھر ان سب کا ماحصل عورت کو نکال ڈالو،
پھر دیکھیں کیوں کر دنیا میں زندہ رہنے کی قوت اپنے میں پاتے ہو۔" (۱۰)

یلدرم نے ابتدا میں افسانہ نگاری کے ضمن میں ترکی کے ترجمہ شدہ افسانے لکھے جن میں مغربیت کی واضح چھاپ سُنائی دیتی ہے اور یہی بات انھیں اپنے ہم عصروں میں زیادہ وسیع المطالعہ اور وسیع النظر بناتی ہے۔ انھوں نے روایات کے زیرِ اثر خیالی دنیا کی سیر کی اور اپنے افسانوں میں عورت کے ذریعے جسم اور روح کے بنیادی تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی۔

یلدرم کی عورت پردہ نشین نہیں، بلکہ اتنی بے باک اور آزاد خیال ہے کہ "خارستان" میں خارا سے ملاقات کے بعد اسے زندگی لطیف تر دکھائی دیتی ہے۔ وہ "صحبتِ ناجنس" میں سلمیٰ اور عذرا کے کرداروں میں شوہر کی ناانصافیوں کے خلاف دبا دبا سا احتجاج کرتی ہے اور "سودائے سنگین" میں یہ دبی دبی آواز وحشت بن کر اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ جس میں یلدرم ہندوستانی عورت کو زمین سے نکالنے اور اس کے نچلے آدھے دھڑ کو زندگی اور جذبے کی حرارت سے آشنا کرنے کی سعی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ (۱۱) اس طرح ان کے ہاں عورت اور مرد کا تعلق زندگی کے ارتقا کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

آسکر وائلڈ اور پیٹر کے نظریۂ ادب سے متاثر یلدرم کے یہاں عورت مشرقیت سے جدیدیت کی طرف جست لگاتی نظر آتی ہے۔ وہ عورت کے روایتی تصور سے مظلومیت، تعلیم سے محرومی، ایثار و قربانی، اور استقامت جیسی روایات اُکھاڑ پھینکتے ہیں اور اسے وفا، جدیدیت، بہادری، وحشت، اور کامل آزادی کا مظہر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ عورت مرد کے شانہ بشانہ چلنے لگتی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ وہ طوائف کو آزادی کے حصول کے لئے کھڑی عورتوں کی اس صف میں رکھنے کو تیار نہیں۔ بقول ڈاکٹر انوار احمد وہ اسے کراہت کی نظر سے دیکھتے ہیں (۱۲) چنانچہ ان کا بے باک قلم اس مقام پر آ کر قلم کی سرخروئی کو داغ دار کر دیتا ہے۔ "نکاحِ ثانی" اور "ہندوستان کی رقّاصہ" اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ تاہم اس بات سے قطع نظر سماجی تناظر میں یلدرم کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو ہندوستانی عورت بحیثیت ماں بھی اپنے عروج پر نظر آتی ہے اور قومی مفادات کے لئے اپنے بیٹوں کی قربانی سے بھی گریز

نہیں کرتی لیکن کہیں کہیں فطرت کی آغوش اس ماں کا نعم البدل ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ وہ عورت کو سنگھاسن پر تو بٹھاتے ہیں لیکن اس کی پوجا نہیں کرتے۔(۱۳) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ یلدرم نے کہیں بھی حدود اور تمیز کو روا نہیں رکھا۔ انھوں نے عورت کو اس کا فطری حق دلانے کے لئے ایسے حربے استعمال کیے کہ نہ تو ان کے مقصد پر حرف آیا اور نہ ہی ان پر اخلاقی قواعد توڑنے کا الزام لگایا جا سکا۔ "خارستان و گلستان"، "صحبتِ ناجنس"، "چڑے چڑیا کی کہانی"، "سودائے سنگین" اور "حکایۂ لیلیٰ و مجنوں" جیسی کہانیوں میں عورت کی جنسی کشش کا اعتراف ایک نئے صحت مند رحجان کی عکاسی کرتا ہے کیوں کہ یلدرم روایتی تصورِ حسن و عشق کے بجائے تازہ اور شاداب حسن و عشق کے قائل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی عورت گناہ کا مظہر نہیں بنتی بلکہ خوش مذاقی، تازگی، لطافت، صحت مندی، محبت، اور سکون کی علامت کے طور پر ابھر کر امر ہو جاتی ہے۔

دھنپت رائے المعروف منشی پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم نے افسانہ نگاری کا آغاز ایک ساتھ کیا اور ان کا سنہ پیدائش بھی ایک ہی ہے۔ لیکن بیش تر ناقدینِ ادب نے یلدرم کا ذکر پریم چند سے پہلے کیا ہے۔ پریم چند کو بنیادی طور پر حب الوطنی، راجپوت نسل پرستی، اپنے عہد کی پر آشوب کیفیات اور مزدوروں کے استحصال کے بیان کے حوالے سے شہرت حاصل ہے۔ ان کے ہاں عورت کا تصور ان موضوعات کو اور زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ اس لحاظ سے عورت کسی ایک روپ میں نظر نہیں آتی بلکہ پریم چند کے موضوعات کا تنّوع انہیں اپنے ہم عصروں سے جدا کرتا ہے۔ ان کا شاہکار افسانہ "کفن" ایک بے بس اور نادار عورت کی موت کا المیہ بیان کرتا ہے جو پورے افسانے پر چھانے کے ساتھ ساتھ رسم و رواج کی قیود کو بھی بیان کرتا ہے۔ "شکوہ و شکایت" میں بیوی اسی دور کی پروردہ ہونے کے باوجود اپنے شوہر کی شکایات بیان کر جاتی ہے۔ "نوک جھونک" میں ایک جوڑے کی طبیعتوں کے تضادات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ "مجبوری" میں بیوہ عورت کی مشکلات بیان کی گئی ہیں جو معاشرے کے رحم و کرم پر ہے۔ "حسرت" ایک اڈھیر عمر شخص کی بیوی کی حسرت ہے جو اپنے خاوند سے آسائش اور شک نہیں بلکہ سچی محبت چاہتی ہے۔ جب کہ "نئی بیوی" میں ایک نوجوان عورت سے ایک بوڑھے شخص کی شادی کو موضوع بنایا گیا ہے جو شوہر کی نسبت اپنے نوجوان ملازم پر زیادہ مہربان ہے۔

ان افسانوں کے علاوہ "بڑے گھر کی بیٹی"، "رانی سارندھا"، "مامتا" اور "دودھ کی قیمت" میں بھی عورت کے ذریعے معاشرے کی ہوسناکیوں اور سفّاکانہ رویوں کو بیان کیا گیا ہے۔ تاہم پریم چند کے افسانوں میں ہندوستانی ناری خواہ کسی بھی حال میں ہو اس میں سیرت کی تمام تر اچھائیاں موجود ہیں۔ وہ محبت، محنت، اطاعت، خدمت اور ایثار کی دیوی ہے اور بعض کردار تو ایسے ہیں جن میں مشرقیت کا حسن تو ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کا زورِ بازو بھی

قابل دید ہے۔ "سیرِ درویش"، "نئی بیوی"، "عشق" ، "حبِ وطن" اور "مرہم" ایسے ہی افسانے ہیں۔

پریم چند اپنے افسانوں میں نسوانی کرداروں کی مدد سے نسل پرستی، جنس اور بھوک سے پیدا ہونے والے خلفشار کو نمایاں کرتے ہیں اور رشتوں کی شکست وریخت سے خود غرضی میں لتھڑے پست اور رذیل جذبے بے نقاب کرتے ہیں۔ یوں وہ صحیح معنوں میں ترقی پسند تحریک کے نمائندے کی حیثیت سے یلدرم کے رومان پسند دبستان سے انحراف کرتے ہوئے اس کی راہیں کاٹتے نظر آتے ہیں۔ جس کے بعد افسانہ نگاری ایک الگ سمت کو پرواز کرتی دکھائی دیتی ہے اور عورت کا تصوّر یکسر مختلف ہو جاتا ہے۔ الغرض، پریم چند کے نسوانی کرداروں کے متعلق مجموعی طور پر یہی کہا جا سکتا ہے:

> "ان کے حسن کی دمک زہرہ و مشتری کو ماند کرتی تھی، وہ محبت کی کی دیویاں تھیں۔۔۔۔
> لیکن ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ ان کے بازوؤں میں زور تھا۔ لیکن اب ہمارے
> سامنے ان کی خیالی تصویریں ہیں۔" (۱۴)

جب پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے جداگانہ اندازِ فکر کی بدولت اردو افسانہ دوہری روش کا شکار ہوا تو کچھ افسانہ نگار حقیقت پسندی کی لہر کے تعاقب میں پریم چندی دبستان سے وابستہ ہوئے اور کچھ یلدرم کی تقلید میں رومانویت کی دنیا میں کھو گئے۔ ان رومان پسندوں میں علامہ نیاز فتح پوری کا نام سب سے نمایاں ہے جنھوں نے یلدرم کے دبستان کا تاثر قبول کیا اور یلدرم کو موجد اور اپنے آپ کو ان کا معتقد قرار دیا۔ (۱۵) انھوں نے اپنا پہلا افسانہ "ایک پارسی دوشیزہ کو دیکھ کر" کے نام سے لکھا لیکن "کیوپڑ اور سائیکی" نے اساطیری اور رومانوی افسانوں کی دنیا میں تہلکہ مچا دیا اور یہی ان کا نمائندہ افسانہ کہلایا۔ یوں عورت کے تصور کے بیان میں نیاز اپنے موجد سے بھی آگے نکل گئے جیسا کہ "کیوپڑ اور سائیکی" کے مقدمے میں رقم طراز ہیں:

> "عورت اور اس کے ذکر کو نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا؟ کائنات میں
> کون سی دوسری چیز ایسی ہے جس سے آپ اس کی رونق کو قائم رکھ سکیں گے؟" (۱۶)

انھوں نے برملا اس بات کا اعتراف کیا کہ ان کی افسانہ نگاری شروع سے آخر تک عورت سے بحث کرتی ہے۔ وہ یونانی دیوی دیوتاؤں اور علم الاصنام سے بہت متاثر تھے لہذا انہوں نے عورت کے جذبات کا اظہار عورت کی زبان سے کیا اور ان موضوعات کا تذکرہ کیا جن کا نیاز کے دور میں صرف تصور ہی کیا جا سکتا تھا۔

نیاز کی افسانہ نگاری اس بات پر بھی دال ہے کہ وہ عورت کی شعریت اور نسائیت دونوں کے قائل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعریت کے زیرِ اثر وہ سراپا نگاری کے بیان میں حسن و جمال کی انتہا کر دیتے ہیں۔ اور نسائیت میں بھی ان کی

ناری اپنی مثال آپ ہے خواہ ان کا کوئی بھی افسانہ اٹھالیا جائے۔اس کا ثبوت "کیوپڑ اور سائیکی" کے یہ الفاظ ہیں:

"سائیکی نصف عورت تھی، اور نصف انفعال و جستجو۔" (۱۷)

وہ عورت کو ایک بامعنی سر گرمی اور ایک مجسّم تحریک ظاہر کرتے ہیں۔ "رقاصہ اور عورت" اور "ایک مصوّر فرشتہ" میں عورت ایک سر گرم رکنِ زندگی کی شکل اختیار کیے ہوئے ہے۔ عورت ان کے افسانوں کا مرکز و محور قرار پاتی ہے۔اس طرح نیاز، یلدرم سے عورت، اس کے جمال، روایت اور بلند خیالی مستعار لیتے ہوئے اپنی ایک الگ پہچان قائم کرتے ہیں۔ دو رومان پسندوں کا یہ تقابل پروفیسر وہاب اشرفی کے ہاں یوں نظر آتا ہے:

"یلدرم رومان کی آغوش میں سکون کے متلاشی ہیں، جب کہ نیاز روح میں بالیدگی کے لئے رومان میں اضطراب و ہیجان کے متمنّی ہیں۔" (۱۸)

اردو افسانے میں پریم چند بستان کے متاثرین بھی دکھائی دیتے ہیں جن میں دو نمایاں نام اعظم کریوی اور پنڈت سدرشن کے ہیں۔ پنڈت سدرشن نے پریم چند کی خالص اصلاحی تحریک کو موضوع بنایا جب کہ اعظم کریوی کے ہاں حقوقِ نسواں کا موضوع نمایاں ہے۔ انھوں نے ہندوستانی عورت، رسم و رواج اور اس کے متعلقات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ "پریم کی چوڑیاں"، "کنول کے پھول"، "دکھ سکھ" اور "روپ سنگھار" ان کے بہترین افسانے قرار پائے۔ ان کے افسانوں میں جہاں پریم چندی موضوعات ہیں وہاں رومانوی فضا عورت کی بدولت قائم ہے۔ وہ جذبات کے اظہار میں عورت کی جذباتیت کو اوّلیت دیتے ہیں اور طبقاتی تضاد اور معاشرتی مسائل کو نمایاں کر کے اس کا مقام متعین کرتے ہیں۔

علی عباس حسینی کے ہاں اعظم کریوی کی طرح رومان پسندی اور حقیقت پسندی کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ وہ جذبات کے اظہار میں افسانے کی مجموعی فضا کا خاص خیال رکھتے ہوئے عورت کے جذبات و احساسات کی ایسے بہتر انداز میں عکاسی کرتے ہیں کہ قاری اس کے احساسات کو خود محسوس کرنے لگتا ہے۔ جنس کے متعلق بھی ان کا رویہ اپنے ہم عصروں سے مختلف ہے۔ کہ وہ جنس کو گناہ نہیں سمجھتے اور نہ عیب پوشی کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ معاشرے کی بے رحم حقیقتوں کو کھل کر بیان کرتے ہیں۔ ان کے نمائندہ افسانے "میلہ گھومنی" کی بنجارن ایسا ہی بے باک کردار ہے جو نئی روایات کا مخترع ہے۔ جبکہ "طمانچہ" میں بھی نسوانی کردار کے ذریعے نئے تہذیبی، ثقافتی اور ماوراالمنطق رویّوں کی عکاسی کی گئی ہے۔

علی عباس حسینی کے ساتھ ساتھ رابندر ناتھ اشک کے افسانے بھی اسی عہد سے متعلق ہیں جن میں اصلاح پسندی اور نفسیات کارفرما ہے۔ لیکن ساتھ ہی انھوں نے "کونپل"، "ڈاچی"، "قفس"، "چٹان" اور "پلنگ" جیسے افسانوں کے ذریعے عورت کی خوب صورتی، ہندو گھرانوں کے رہن سہن اور رسم و رواج کی قیود کو موضوع بنایا ہے۔

حیات اللہ انصاری اپنے افسانوں میں وطن پرستی، عوام دوستی، انسانیت،، سماجی تبدیلی، اصلاح پسندی کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ ہر چند کہ وہ پریم چندی روایت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن انھوں نے اپنی الگ ساکھ بھی قائم رکھی۔ ان کے افسانوں میں راشد الخیری کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے جہاں عورت محض ایک فالتو شے کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ "کمزور پودا" اس کی بہترین مثال ہے جس میں عورت کی عزت، عظمت یا عفت کا کوئی تصور نہیں۔ عورت کا ظالمانہ استحصال "آخری کوشش" میں بھی نظر آتا ہے جس میں ماں کے استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ تاہم کبھی کبھی وہ نچلے طبقے کے نسوانی کرداروں کو آئیڈیلائز کرتے ہیں جو کہ ترقی پسندیت کا شیوۂ خاص ہے۔

حیات اللہ انصاری کے زمانے میں قاضی عبد الغفار بھی حقوقِ نسواں اور حمایتِ نسواں کی دوڑ میں شامل ہو جاتے ہیں۔ تصورِ عورت کے حوالے سے وہ نیاز کے بعد تیسرے بڑے رومانوی کہلائے جا سکتے ہیں۔ وہ "لیلیٰ کے خطوط" کے ذریعے (جو ان کی ادبی پہچان ہے) عورت کی نفسیات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک مردوں کے مقابلے میں عورت کئی گنا زیادہ توجہ کی مستحق ہے۔ چنانچہ "لیلیٰ کے خطوط" کے متعلق کہتے ہیں:

> "ایک چھوٹا سا آئینہ، جو ہند و پاک کے نام نہاد مصلحین قوم اور مذہبی راہنماؤں کے سامنے رکھ دیا ہے کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت شعاریوں کا مکروہ چہرہ دیکھ سکیں"(۱۹)

اب "لیلیٰ کے خطوط" کا اقتباس دیکھیے جو معاشرے کو جھنجوڑنے کے لئے کافی ہے:

> "کاش مرد، جو علم و فضل کا سب سے زیادہ کم فہم مدعی ہے، چند ایک لمحے عورت کی نفسیات کا مطالعہ کرنے میں گزارے، صرف چند لمحے جو صنفِ اعلیٰ کے قدیم تعصبات سے پاک ہوں۔"(۲۰)

ان کا یہ کردار بلاشبہ مہدی افادی اور سجاد انصاری کے بے عنوان جمالیاتی کرداروں کے برعکس نفسیات کی پرتیں کھولتا دکھائی دیتا ہے۔ اپنی نفسیاتی پیچیدگیوں کی بدولت ان کے یہاں تھکی ہوئی زندگی اور غم کا تصور ہے جو "عجیب" اور "تین پیسے کی چھوکری" میں بھی نمایاں ہے۔ اس میں نہ صرف طوائف کے حوالے سے سنگین اور کریہہ سماجی حقائق سے پردہ اٹھایا گیا ہے بلکہ عورت کے ان گنت روپ دکھا کر سماجی واقعیت کو ان سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

مجنوں گورکھپوری مرد اور عورت کی محبت کو معاشرتی جکڑبندیوں سے آزاد سمجھتے ہیں۔ ان کے اسی تصور کی بنا پر انھیں نرول رومان پسندی کا ایجاد کردہ کہا جاتا ہے۔(۲۱) محبت میں گھٹن، تھکن، خوف، بے چینی اور ناکامی ان کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک انھوں نے محبت کو جسم کے داخلی تقاضے کے طور پر قبول کیا۔(۲۲) ان کی انفرادیت یہ ہے کہ عورت ان کے ہاں پر اسراریت اور رومانویت کا امتزاج ہے۔ مثلاً "سمن پوش" کی عورت انفعال اور جستجو

جیسی خصوصیات کی حامل ہونے کے ساتھ ساتھ اسرار سے بھرپور ہے۔تاہم بعض اوقات جب ان کے افسانوں میں سسکیوں اور آہوں کی آمیزش زیادہ ہو جاتی ہے وہ اردو افسانے کو دورِ قدیم میں راشد الخیری کے ہاں لے جاتی ہے۔

حجاب امتیاز علی کی افسانہ نگاری بھی نرول رومان پسندی کے ذیل میں آتی ہے۔ وہ عورت کے حوالے سے جذبات واحساسات کا بیان تو کرتی ہیں لیکن جو لکھتی ہیں وہ شوکت تھانوی کے بقول حجاب کے اپنے جذبات اور ان کی اپنی شخصیت ہے۔**(۲۳)** حجاب کے ہاں رومانویت کے تجربات اس کے مشہور نسوانی کرداروں روحی، صبوحی اور صوفی کی مدد سے ابھرتے ہیں جن میں زندگی اور تحرک فراوانی ہے لیکن یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ ان کی بیان کردہ محبت کی داستانیں "معصومیت کی حد تک پاک" ہوتی ہیں۔**(۲۴)**

اردو ادب میں نسائی تصور کے حوالے سے بھی "انگارے" بھی ایک تہلکہ خیز دور ہے۔ جس میں حقیقت نگاری کے پسِ منظر میں روایت سے انحراف کے سماجی رجحانات کار فرما نظر آتے ہیں۔ان افسانوں کو موضوعاتی اعتبار سے بے باک کہا جاتا ہے۔**(۲۵)** اس بے باکی اور صاف گوئی میں سجاد ظہیر کا حصہ سب سے نمایاں ہے جو عورت کو فریب قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں فطرت نے انسان کو جتنے بھی جذبات ودیعت کیے عورت انہیں اُبھارنے کا سبب بنتی ہے۔ لہذا انسان عورت کی بدولت بڑے سے بڑے گناہ سے بھی محفوظ نہیں رہ سکتا:

> "قیامت کے دن میں جانتا ہوں کیا ہوگا، یہ عورتیں وہاں چیخ و پکار مچائیں گی، وہ غمزے کریں گی، وہ آنکھیں ماریں گی کہ اللہ میاں بیچارے۔۔۔" **(۲۶)**

رشید جہاں کا افسانہ "دلی کی سیر" بے ضرر ہے لیکن دوسرے افسانے عورت کی جرات اور بے باکی کا نمونہ ہیں۔ جن میں مردوں کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔علاوہ ازیں محمود الظفر کے افسانے "جواں مردی" میں ہندوستانی عورت کی سچی تصویر پیش کی گئی ہے۔اور معاشرے میں رائج مردانہ جبریت اور پدر سری نظام کے خلاف بھرپور آواز اٹھائی گئی ہے۔

اختر حسین رائے پوری افسانہ نگاری کی ابتدا میں آسکر وائلڈ اور موپساں سے متاثر تھے لیکن بعد میں ان کے یہاں سماجی آویزش اور آخری دور میں جنسی احساس نمایاں ہے۔انھوں نے پختگیٔ فکر کا مظاہرہ کرتے ہوئے "مرگھٹ" میں عورت کی پامالی اور مرد کے استحصال کو موضوع بنایا ہے اور طوائف کے طبقے کو ٹوٹے دلوں کا سہارا اور دلوں کو جوڑنے والا آلہ قرار دیا ہے۔ایک افسانے میں عورتوں کے حق میں آواز اٹھاتے کہتے ہیں:

> "عورتوں کا خدا کہاں ہے؟ خدا، جنت، روح، دنیا، سب مردوں کے لئے ہے۔" **(۲۷)**

ان کا ہدف مذہبی عقائد اور طبقاتی تضادات ہیں ان کے نزدیک مذہب ہی کے نام پر لوگ عورتوں پر ظلم کرتے اور

ہوسناکیوں کے کھیل کھیلتے ہیں۔ چنانچہ مظلوم عورتوں اور طوائفوں کا انبوہ انھیں ایک دیانت دار فن کار کی طرح "قبر کے اندر"، "پتھر کی مورت"، "میرا گھر"، "دل کا اندھیرا"، اور "محبت اور نفرت" جیسے افسانے لکھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

کرشن چندر نے ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر، افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور سماج میں غیر مساوی طبقاتی تقسیم سے پیدا ہونے والے مسائل بھوک، ننگ، بیماری، بے کاری، اور عصمت فروشی کو اپنا موضوع بنایا لیکن اس کے باوجود جذباتیت اور نعرہ بازی ان کے ہاں نہیں ملتی۔ ڈاکٹر اعجاز راہی اس کی توجیہہ پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"کرشن چندر کو انسان سے محبت تھی۔ وہ ایک کو مظلوم اور دوسرے کو ظالم نہیں دیکھ سکتے تھے۔ ان کے پاس تلوار نہیں تھی کہ ظالم کا ہاتھ روک سکیں۔ ان کے پاس قلم تھا۔" **(۲۸)**

چنانچہ ظلم کے اثرات کو وہ نسوانی کرداروں کے ذریعے یوں ظاہر کرتے ہیں۔ ''بے رنگ و بو'' اور ''اجنتا سے آگے'' اس کی نمایاں امثال ہیں۔ "انگارے" کے متبعین میں سے ہونے کی وجہ سے کرشن چندر عورتوں کی محکومی برداشت نہیں کر سکتے اور اس کے جسم کا خراج وصول کرنے والے سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کے ہاں عورت رومانویت کے پردے میں تو نظر آتی ہے لیکن ساتھ ساتھ اس کی ذات کے حوالے سے محبت، جنس، بیداری، نجی محرومیوں اور زندگی اور معاشرے کے پیدا کردہ مسائل سے غیر معمولی دلچسپی دکھائی دیتی ہے۔

عصمت چغتائی اور سعادت حسن منٹو بھی "انگارے" اور فرائڈ کے زیرِ اثر نظر آتے ہیں جنہوں نے ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ رومان پسندوں کے دور میں حقیقت نگاری کا آغاز کیا۔ ان کے افسانوں میں تانیثیت پروان چڑھتی ہے۔ عصمت چغتائی پہلی خاتون لکھاری ہیں جنہوں نے مشرقیت کی پروردہ ہندوستانی ناری کو پردے کے پیچھے سے جھنجوڑ کر باہر نکالا اور اسے اپنی اہمیت اور حقوق کا احساس دلایا۔ یوں "لحاف"، "مٹھی مالش"، "چوتھی کا جوڑا"، "چابڑے"، "مغل بچہ"، "ساس"، "ننھی کی نانی"، "چھوئی موئی"، "پنکچر"، "پیشہ"، "لال چیونٹے"، اور "ننھی سی جان" ان کے یادگار افسانے قرار پائے جن میں جرأتِ فکر اور جرأتِ اظہار کی بدولت معاشرتی پیچیدگیوں اور گھٹن کے احساس کو اس شدت سے پیش کیا گیا ہے کہ یہ افسانے مردانہ جبریت کے خلاف باغیانہ لہجے میں ڈھل کر مرد لکھاریوں کا منہ چڑاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے فقروں، آوازوں، اشاروں، احساسات، جذبات، اور نسوانی کرداروں کے لحاظ سے ایک الگ دبستان کی حامل ہوئیں جس کے متعلق اپنے افسانوی مجوعے میں وہ "ایک بات" کے عنوان سے لکھتی ہیں :

"جب ادب کا سوال آتا ہے تو اس میں زنانہ، مردانہ ادب کا کیا سوال؟۔۔۔۔ مرد اگر چیخ سکتا ہے تو عورت کو بھی کراہنے کی اجازت ہونی چاہیے۔" **(۲۹)**

ان کے افسانوں میں پہلی مرتبہ عورت کی نفسیات پر عورت نے ہی تحلیلی نظر ڈالی۔ وہ نوجوان لڑکیوں اور لڑکوں کے آغازِ شباب کی کیفیت، ان کے مسائل اور رویّوں پر سیر حاصل تبصرہ کرتی ہیں اور جنسی جذبات کے آگے بند باندھنے کے بجائے اس آتش فشاں کو پھٹنے کا بھرپور موقع دیتی ہیں۔ ان کے انداز اس قدر بے باک اور بے رحم ہیں کہ قارئین چونک جاتے ہیں۔ "لحاف" میں ہم جنس پرستی کو موضوع بناتی ہیں، "تیسرا دور" میں مذہبی مسائل اجاگر کر کے ہندوستان میں مسلمان لڑکیوں کے رشتوں کے لئے پریشان نظر آتی ہیں، تو کبھی "چوتھی کا جوڑا" میں ایک ماں اور بیٹی کا کرب ایک ساتھ محسوس کرتی ہیں جس کا رشتہ طے پاتے پاتے ٹوٹ جاتا ہے:

> "اس کے بعد اس گھر میں انڈے نہ تلے گئے، پراٹھے نہ بن سکے اور سوئیٹر نہ بنے گئے۔
> دِق نے جو ایک عرصے سے بی آپا کی تاک میں پیچھے پیچھے بھاگی آ رہی تھی، ایک ہی جست میں انہیں دبوچ لیا۔" (۳۰)

غرض، وہ جنس اور جنسی جذبات کو عورت کی زبان اور جذباتیت عطا کر کے رشید جہاں کی نسوانی بغاوت کی توسیع کرتی ہیں تاکہ معاشرہ اس آئینے میں اپنی پستیاں دیکھ سکے۔

راجندر سنگھ بیدی وہ افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسندیت کو مدّنظر رکھتے ہوئے اردو ادب کو "گرہن"، "لاجونتی"، "لمبی لڑکی"، "اپنے دکھ مجھے دو"، "متھن"، اور "ایک چادر میلی سی" جیسے افسانے دیے جن میں سماجی جکڑ بندیوں کے حوالے سے بنتِ حوّا کے بہت سے روپ دکھائے گئے۔ ان کے افسانوں میں داخلی اور خارجی عناصر ایک دوسرے سے متصل دکھائی دیتے ہیں۔ عورت اور مرد کا فطری ملاپ ان کے نزدیک گناہ نہیں بلکہ انسانی جبلّت اور اس کی ضرورت ہے۔ وہ جنس کو شوخ رنگ میں ظاہر کرنے کے بجائے فطری ضرورت بنا کر انسان کی مادی ضروریات، مروجہ رسوم و قیود اور معاشرتی اداروں کے ساتھ اسے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ مثلاً "متھن" میں ایک غریب لڑکی کو بنیادی ضروریاتِ زندگی کے لئے جنس کی دلدل میں گرتے دکھایا گیا ہے۔ جب کہ "اِک چادر میلی سی" میں شوہر کے قتل کے بعد بھابھی کی دیور سے شادی کر کے سماج کی بھیانک رسوم کی بھینٹ چڑھایا گیا ہے۔ ان کے یہاں عورت کے ستا ہونے اور مردانہ معاشرے کی جبریت کو صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیدی کے ہاں عورت "لاجونتی" ہے جو تنہائی کو روح میں چھپائے ہوئے ہے، یا "گرہن" کا ستایا ہوا نسوانی کردار یا پھر "گرم کوٹ" کی محبت کرنے والی بیوی شمی جو انسانی دکھوں، پریشانیوں اور محرومیوں کے نتیجے میں چھوٹی چھوٹی ضروریات سے زندگی کی بے رحمی کو ظاہر کرتے ہوئے طبقاتی تقسیم کو بھی اجاگر کر جاتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں دیہات کی منظر کشی کی اور چھوٹے طبقے کے مسائل کو عورت کی نفسیات کے تحت نمایاں کیا ہے۔ عورت ان کے افسانوں میں ماں، بہن، بیٹی، بیوی، کسی بھی روپ میں ہو، اس کا عورت پنا برقرار رہتا ہے۔ مثلاً "گھر سے گھر تک" میں دو سمدھنوں کے درمیان ہونے والی گفتگو امارت، جہیز، اور شادی بیاہ کے اخراجات جیسے تمام مسائل آشکار کرتی ہے جب کہ "مامتا" میں دوماؤں کا شدید ترین جھگڑا ایک دوسرے کی اولاد کی لئے مامتا کے جذبے کے تحت سرد پڑ جاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی ہندوستانی عورت سے محبت کرتے ہیں اور اس کی ذہنی و تہذیبی زندگی کو سدھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی محبت عزت میں بدل جاتی ہے۔ ان کے بیش تر افسانوں میں گھریلو عورت نظر آتی ہے جو ایثار و قربانی، خدمت و محبت کا پیکر ہے اور یہ تمام خصوصیات ان نسوانی کرداروں کی لطافت اور شرمیلے پن سے پیدا ہوتی ہیں۔

بلونت سنگھ اپنے افسانوں میں ہندوستانی عورت سے زیادہ اس کے متعلقات اور ماحول یعنی پنگھٹ، میلے، ملاقاتیں، گیت، خوشبو، رنگ اور جنسی طلب کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ سادہ آرزوئیں اور محبت کے کرشمے ان کے نمایاں رنگ ہیں۔ لیکن ان کے یہاں عورت کا ایک نیا تصور بھی ابھرتا ہے جو مذاہب کے درمیان نفرت کا خاتمہ بحوالہ ہندوستانی ناری ہے۔ مثلاً افسانے "کالے کوس" میں ایک مسلمان ماں سکھوں کے حسنِ سلوک سے متاثر ہو کر ان کے حق میں دعا مانگنے کا عہد کرتی ہے۔ "لمحے" کی مسلمان لڑکی فسادات کے زمانے میں سوربیر کی حمایت کرتی ہے۔ خواتین کی عصمت دری کے حوالے سے وہ "پہلا پتھر" میں دوسری اقوام کے بجائے پہلے اپنی قوم کو قصوروار ٹھہراتے ہیں اور آخری دور میں شہری معاشرے اور ازدواجی زندگی میں ریاکاری سے متعلق مسائل کو موضوع بناتے ہیں۔ مثلاً "خوشبودار موڑ" میں بیوی محبوبائی ڈرامائیت اختیار کرتی ہے۔ "گن ہل پر رم جھم" میں فلمی انداز دکھائی دیتا ہے۔ جب کہ "چلمن" میں بیاہتا جوڑے کے فریب کو موضوع بنایا گیا ہے۔

سعادت حسن منٹو کی ادبی تربیت فرانسیسی اور روسی ادب کے زیرِاثر ہوئی۔ انھوں نے ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کی جن پر اس سے پہلے نہیں لکھا گیا تھا۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق انہوں نے رنڈی کے کوٹھے سی لے کر پیر کے مزار تک اپنے زمانے کے انسان کو بے نقاب کیا۔(۳۱) عورت کا جس قدر وسیع تصور ان کے ہاں ہے شاید ہی کسی اور افسانہ نگار کے ہاں ہو۔ مثلاً "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور کی حیوانی اشتہا، "کھول دو" میں حالات کی ماری سکینہ کی بے بسی اور بے چارگی، "ہتک" میں سوگندھی کی بے عزتی، "ننگی" میں بیوہ کی مردوں کے خدا سے شکایت، "گولی"، "بھنگن"، "خوشبودار تیل" اور "محمودہ" میں عورتوں کی حسد ور قابت، "عورت ذات" میں بلیو فلم دکھانے پر ایک

بیوی کی شرم وحیا، "سونورل" میں غیر عورتوں کے سامنے بیوی کی ہتک"، "بد صورتی" میں سالی کے بہنوئی کے ساتھ ناجائز تعلقات اور "بو" میں ایک رئیس زادے کی جنسی تسکین کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن ان تمام افسانوں میں عورت خواہ کسی بھی روپ میں ہو وہ مرد کی توجہ کا مرکز و محور رہے۔اسی لیے منٹو لکھتے ہیں:

"واللہ عورت کتنی اچھی چیز ہے، عورت، عورت کم ہے اور چیز زیادہ ہے" **(۳۲)**

لیکن جب منٹو کے ہاں عورت کو چیز قرار دیا جاتا ہے تو وہ قابل نفرت نہیں بلکہ کئی زیادہ قابل عزت بن جاتی ہے۔ جس کا بین ثبوت یہ ہے کہ منٹو معاشرے کے تمام کرداروں میں طوائف کا کردار پسند کرتے ہیں اور اسے ایک حساس انسان کے طور پر متعارف کرواتے ہیں۔اگرچہ ان کے افسانوں کے مرد کردار طوائفوں کو گھروں میں جگہ دینے کو تیار نہیں لیکن پھر بھی طوائف ہمدردی کے قابل ہے کیوں کہ اس کی مدد سے منٹو انسان دوستی کا تصور پیش کرتے ہیں۔ "بارش"، "فوبھا بائی"، "ہتک"، "برمی لڑکی"، "کالی شلوار"، "بابو گوپی ناتھ"، "جانکی"، "میرا نام شاردا ہے"، یہ تمام جنسی افسانے ہیں جن میں مذکورہ بالا تصور ملتا ہے۔ مثلاً "ہتک" کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "ساڑھے سات روپے کا سودا تھا، سوگندھی اس حالت میں جب کہ اس کے سر میں شدت کا درد تھا، کبھی قبول نہ کرتی مگر اسے روپوں کی سخت ضرورت تھی، اس کے ساتھ والی کھولی میں مدراسی عورت تھی۔۔۔اس عورت کو اپنی جوان بیٹی کے ساتھ اپنے وطن جانا تھا لیکن اس کے پاس کرایہ نہیں تھا۔ سوگندھی نے کل ہی اس سے کہا تھا کہ تیرے جانے کا بندوبست کر دوں گی۔" **(۳۳)**

دراصل منٹو کی طوائف گرہستن کو آئیڈیل بناتی ہے اور خود بھی گھر گرہستی کی خواہش مند ہے کیوں کہ مردانہ سماج میں عزت کمانے کا اس کے پاس اور کوئی راستہ نہیں۔ چوں کہ منٹو کو ان سے ہمدردی ہے اس لیے وہ طوائف کی گلیوں میں باپ اور بیٹے دونوں کا ایک دوسرے سے منہ چھپا کر جانے کا پردہ فاش کرتا ہے، عورت کو طوائف بنانے والے اداروں کا پیچھا کرتا ہے اور اس کے جواز ڈھونڈتا ہے۔اس کے افسانوں میں طوائف محض طوائف نہیں بلکہ ایک سماجی کارکن کے روپ میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ وہ "ہتک" کی سوگندھی ہو یا "موذیل" کا بے نظیر نسوانی کردار، منٹو کے ہاں طوائف ایک رنڈی یا عام عورت نہیں بلکہ منٹو نے اسے اپنے افسانوں میں اس طرح ڈھالا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ جب بھی قربانی یا جان دینے کی ضرورت پیش آئی سماج کے تمام طبقات میں سے یہی طوائفیں اور چھوٹے لوگ سامنے آئے اور قربانی دے گئے۔ منٹو کی ناری عورت بھی ہے اور مردانہ خصوصیات کی حامل بھی۔ جو نو آبادیاتی نظام، نام نہاد اخلاقی قدروں،

مُلّائیت اور ظاہر و باطن کے تضادات کے خلاف مؤثر آواز ہے۔ مثلاً موذیل ہے تو یہودن طوائف لیکن اس کی برہنہ لاش مذہب کے ٹھیکیداروں پر خندہ زن ہے۔ منٹو کے افسانوں میں طوائفوں کی عریاں تصاویر بھی ہیں لیکن یہ تصاویر اس قدر قابلِ رحم ہیں کہ طوائف بنانے والے اداروں سے نفرت ان تصاویر کو عورت کی نسائیت اور رومانوی پہلو سے اس کی زندگی کے تلخ ترین پہلوؤں تک لے جاتی ہے اور وہ تیر و نشتر لیے لہجے کی تمام تر تلخی کے ساتھ سماج کے گھناؤنے پن پر حملہ آور ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ منٹو کی طبیعت کی صفائی پسندی ہے جو معاشرت کے قبیح چہرے پر داغ دیکھ کر اس کے حسن پر مرنے کو تیار نہیں تھے۔ **(۳۴)**

نسوانی کرداروں کے ذیل میں سعادت حسن منٹو کے ہاں محبوبہ کا تصور بھی ملتا ہے۔ "باسط"، "انجام بخیر"، "میرا نام شاردا ہے"، "بابو گوپی ناتھ"، اور "کالی شلوار" میں محبوبہ کا کردار طوائف کے کردار سے ملا جلا ہے۔ وہ گھروں سے بھاگتی ہیں، ناجائز حمل کا بوجھ اٹھاتی ہیں یا پھر "عشقیہ کہانی"، "قادرا قصائی" اور "نعیمہ" جیسے افسانوں میں یک طرفہ محبت اور مرد کی ہوسناکیوں کا شکار ہوتی ہیں۔ منٹو کی کنواری عورتیں یا محبوبائیں فطری جبلت کے خلاف زیادہ دیر تک قدغنیں برداشت نہیں کر سکتیں۔ یوں ان کے عشق کی بدولت زوال یافتہ تہذیبی معاشرے میں اخلاقیات کی دھجیاں بکھر جاتی ہیں۔ منٹو کے اسی تصّورِ عشق کے متعلق ڈاکٹر روش ندیم کہتے ہیں:

> "منٹو نے اپنے افسانوں میں ایسی محبتوں کو موضوع بنایا ہے جو مضبوط اور حقیقی نہیں ہیں بلکہ ہوس ناکی، ماورائیت، استحصال، لاحاصلی اور محض جذباتیت پر مشتمل ہیں۔" **(۳۵)**

ناری کی عریانیت کے بیان اور طوائف کے حق میں آواز نے منٹو کو جنسی افسانہ نگار بھی بنا دیا اور ان پر مقدمات بھی چلائے گئے لیکن انھوں نے کہا:

> "اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔۔۔ میں تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔۔۔ لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔"
> **(۳۶)**

وہ ہندوستانی ناری پر ظلم و تشدد برداشت نہیں سکتے۔ اور ظلم و ستم بھی ایسا جو "کھول دو" میں ایک مسلمان پر دوسرے مسلمان کا اور "اللہ دتا" میں ایک بیٹی پر باپ کا جنسی تشدد ہو۔ چنانچہ ان کا قلم بے باک ہو جاتا ہے اور وہ ان عورتوں کو محبوس عورتیں قرار دیتے ہوئے ان کے حق میں وہ نعرہ بلند کرتے ہیں جو ان کے تصور عورت کو سب پر عیاں کر دیتا ہے:

> "سب سے پہلے ہمیں اس نشان کو مٹانے کی کوشش کرنی چاہیے جو ان تقدیر کی بیٹیوں کی پیشانیوں پر حادثات کی سیاہی لگا گئی ہے۔۔۔۔ یہ عورتیں غریب ہوں یا امیر، کنواری ہیں یا

بیاہی، مال گاڑی کا نقصان رسیدہ اسباب نہیں۔۔۔۔ کچھ اور نہیں تو ان عورتوں کے وجود کو اپنا ہی گناہ سمجھ کر ہمیں پردہ پوشی کرنی چاہیے۔" **(۳۷)**

اپنے انھی تصورات کی بنا پر سعادت حسن منٹو ایک نفسیاتی دبستان کا بانی بنا اور نفسیات کے اس ورود کے بعد حسن عسکری اور ممتاز مفتی جیسے افسانہ نگار بھی اسی روش پر چل پڑے۔ حسن عسکری نے "پھسلن" کے ذریعے ہم جنس پرستی اور اس کے محرکات کو واضح کیا اور ان کے کردار نفسیاتی اور جنسی مریض کہلائے۔ اسی دبستان کو ممتاز مفتی لے کر آگے بڑھے اور جنسیات کی کار فرمائیاں ظاہر کیں۔ نوجوان جذبوں کی پیش کش ان کی پہچان بنی اور "آپا" جیسا لازوال کردار تخلیق ہوا۔ مفتی اپنے نسوانی کردار گرد و پیش سے چنتے ہیں جن کی خواہشات اور شعوری جذبات، جنسی ناآسودگی اور کم مائیگی سے پیدا ہوتی ہیں۔ تاہم جنسی تلازمات کے باعث لذت کشید گی ان کے افسانوں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر انور سدید کہتے ہیں:

"ممتاز مفتی کے کردار بظاہر گوشت پوست کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کی آنکھیں ٹٹولتی اور ان کی انگلیاں گفتگو کرتی ہیں۔" **(۳۸)**

"جھکی جھکی آنکھیں"، "چپ"، "گڑیا گھر"، "روغنی پتلے"، اور "پلاسٹک کے گڈے" میں انہوں نے نسوانی کرداروں کی انوکھی نفسیات دریافت کی۔ ان کے افسانوں میں نفسیاتی مریض بھی نظر آتے ہیں جس کے ثبوت کے لیے "آپا" کا کردار ہی کافی ہے۔

غلام عباس ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے خود کو کسی ادبی تحریک یا گروہ سے وابستہ نہیں کیا۔ ان کی وجۂ شہرت "آنندی" ہے جس کے ذریعے غلام عباس یہ تاثر اُبھارتے ہیں کہ طوائف خواہ کچھ کر لے وہ شروع سے آخر تک طوائف ہی رہتی ہے۔ وہ کبھی سماج میں عزت کمانے کا تصور بھی نہیں کر سکتی۔ "آنندی" نہ صرف عورت کے حوالے سے سماجی رویوں، نفسی کیفیتوں، اور زندگی کی الجھنوں کو سمجھنے کی کوشش ہے بلکہ یہ ایک ایسی دنیا ہے جو "ناک کاٹنے والے" میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ جہاں خریدار کی ناک سلامت اور بکنے والوں کی کاٹ دی جاتی ہے۔ "حمام میں" میں روزگار کی عدم موجودگی میں پہلے معاشرے سے بغاوت اور بعد میں ضروریاتِ زندگی کے حصول کے لئے یہی دنیا دکھائی دیتی ہے۔ جب کہ "سرخ گلاب" میں آنندی کی اس دنیا کے ٹھیکیدار حکومت کے ارکان ہیں۔ ان کے ہاں مظلوم عورت بھی ہے جو "تنکے کا سہارا" اور میں مجبور اور بے بس ہے تو "سمجھوتہ" میں گھر سے باہر رہ کر طوائف ثابت ہوتی ہے کہ شوہر طوائف کو چھوڑ کر بیوی کو ہی طوائف کا درجہ دے دیتا ہے اور کبھی "بھنور" میں طوائف کی اصلاح بھی کی جاتی ہے۔ اسی

طرح "اس کی بیوی" اور "تتلی بائی" میں طوائفوں میں ممتا کے جذبات دکھائے گئے ہیں۔ غرض غلام عباس کے نسوانی کرداروں میں زندگی کی رمق اور روایت سے بغاوت کی جھلک دکھائی دیتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کے ہاں انسانی مجبوریاں ایسی الم ناک صورتِ حال پیدا کر دیتی ہیں کہ مدافعت اور مراجعت کا امکان بھی ختم ہو جاتا ہے۔**(۳۹)** یہ صورتِ حال "بردہ فروش"، "آنندی"، "حمام میں"، "فینسی ہیئر کٹنگ سیلون"، اور "مکرجی کی ڈائری" میں زیادہ واضح طور پر ملتی ہے۔

رحمان مذنب کے افسانوں میں عورت کا ایک ہی روپ طوائف کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ یہ ان کے افسانوں کا مرکزی موضوع ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں جنس کی منڈی سجائے ہوئے طوائف کے کردار کو تمام تر جزئیات سمیت پیش کر دیتے ہیں۔ ان کا نمائندہ افسانہ "تتلی جان" تیسری جنس کا افسانہ ہے جس میں مرکزی کردار "تتلی جان" عورت اور مرد کے عمل سے تخلیق کی گئی سماجی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ اس کردار میں ارتقا اور ردِّ عمل جیسی خصوصیات نظر آتی ہیں۔

طوائف کے کردار کی پیش کش میں رحمان مذنب اردو افسانے کا اس لحاظ سے بھی بڑا نام ہیں کہ انھوں نے طوائف کے مختلف روپ پیش کیے مثلاً "بالا خانہ" ڈیرے دار طوائف کا افسانہ ہے جو اپنی انانیت اور طوائف کے نسل در نسل ارتقا کو ادھیڑ عمری کی یلغار کے باوجود ہر صورت زندہ رکھتی ہے۔ اس کے ہاں ایسی عورت بھی موجود ہے جو چکلے کا حصہ ہونے کے باوصف مکمل گھریلو عورت ہے۔ وہ انوری کی بہو ہے اور خاموش تماشائی ہونے کی وجہ سے کوئی اس کے نام سے واقف نہیں لیکن بحیثیت بیوی زور آور کردار کی مالک ہے اور اس کا شوہر اس کے سامنے بھیگی بلی ہے۔ "باسی گل" کی طوائف وہ معصوم لڑکی ہے جو گاؤں میں "ایشاں" ہے اور اغوا ہونے کے بعد "دلبری" بن جاتی ہے اور بکتی ہی رہتی ہے۔ وہ کسی نائکہ سے کاروباری آداب نہیں سیکھتی بلکہ وقت کی ستم ظریفی اسے خود بخود سکھلا دیتی ہے۔ "گشتی" کی طوائف مردوں کو لوٹتی اور بعض اوقات ہاتھ اٹھانے سے بھی گریز نہیں کرتی لیکن اس کے اندر ایک خالص عورت بھی موجود ہے کہ "نصرو" پر مر مٹی تو اپنا سب کچھ نثار کر دیا؛ جمیلہ کا خاوند اسے چھوڑ کر گیا تو اس کے نان نفقے کا بندوبست کیا اور آخر میں مذہب کی طرف مائل ہوتی نظر آئی۔ طوائف کے کردار کی یہ مثبت صورت افسانہ "بلوری بلبل" میں بھی عمدگی سے پیش کی گئی ہے**(۴۰)** جس کی وجہ سے رحمان مذنب کسی حد تک منٹو کے ہم نوا دکھائی دیتے ہیں۔ "کوٹھے والے" کی طوائف چکلے سے بھاگ کر گاؤں کو اپنا مسکن بناتی ہے اور وہاں اپنی لوٹ مار جاری رکھتی ہے۔ "کوہاں کی جنت" کی طوائف مردوں کو لبھاتی تو ہے لیکن اپنی روح آلودہ نہیں کرتی۔ یوں گناہ و ثواب، خیر و شر کے تاثرات اس کی ذات سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔

رحمان مذنب بعض اوقات طوائف کی نفسیات کو بھی بیان کر جاتے ہیں۔ مثلاً:

"رنڈی ہی گھاٹے کا سودا کرے تو پھر حرام زادی اور حلال زادی میں کیا فرق؟" **(۴۱)**

"عورت بنی بنائی ہوتی ہے، رنڈی بنناپڑتا ہے۔" (۴۲)

چنانچہ یہ کہاجاسکتا ہے کہ رحمان مذنب نے نہ صرف طوائف کے مختلف صورتوں کو بلکہ شہوت میں پھنسے ہوئے افراد کی نفسیات اور جذبات کو بھی اپنے افسانوں میں سمیٹا ہے۔

آغا بابر نے پہلی مرتبہ ادھیڑ عمر عورتوں کی نفسیات کو افسانہ "کہو" کے ذریعے اجاگر کیا، اسی موضوع پر "باجی ولایت" اور "خالہ تاج" جیسے کردار تخلیق کیے اور یہی ان کا خاصہ ہے کہ انھوں نے معاشرے کے محدود طبقے کا انتخاب کر کے ان کی تمام تر نفسیات اور خصوصیات کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا ہے۔

ان افسانہ نگاروں کے دوش بہ دوش دیگر افسانہ نگاروں نے بھی افسانوں کے منظر نامے کو مالا مال کیا ان میں محمد علی ردولوی، خواجہ حسن نظامی، حامد اللہ افسر، اشرف صبوحی، مسز عبدالقادر، میرزا ادیب، ملک راج آنند، دیویندر ستھیارتی، خواجہ احمد عباسی، عزیز احمد، شمشیر سنگھ نرولا، محمد حسن عسکری، سید فیاض محمود، ابوالفضل صدیقی، خان فضل الرحمٰن، سید رفیق حسین، شفیق الرحمن، کوثر چاند پوری، قدرت اللہ شہاب، سید عابد علی عابد اور محمد مجیب کے نام توجہ کے طالب ہیں۔ ان تمام افسانہ نگاروں پر نئے انسان اور نئے سماجی اثرات موجود تھے اور یہ ہمہ جہت تبدیلیوں سے معمور تھے لیکن چونکہ اردو افسانے کا ابتدائی دور فسادات اور ہنگاموں کی نذر ہوا اس لئے زیادہ تر افسانہ نگار عورت کو افسانے کا موضوع نہ بنا سکے۔ صرف چند افسانہ نگاروں کے ہاں عورت کسی نئے تناظر میں ابھرتی ہے باقیوں کے ہاں وہی روایتی تصورات ملتے ہیں۔

غرض متحدہ ہندوستان میں (ہجرت سے پہلے) اردو افسانے کا ابتدائی دور افسانے کا عہدِ زریں کہاجاسکتا ہے اور ان تمام افسانہ نگاروں میں سے پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر نے اسے جس نہج پر پہنچایا یہ صرف وہی کر سکتے تھے۔ یہ ایسے افسانہ نگار تھے جنہوں نے عورت کے تصور کو اپنے انداز میں برتا، عورت کے معاشرے کا بچشمِ خود مشاہدہ کیا اور ایک مخلص اور دیانت دار فن کار کی طرح کسی بھی قسم کے اعتراضات کی پروا کیے بغیر اسے قارئین کے سامنے پیش کر دیا۔ اگرچہ اس عمل میں انھیں سماج کے ہاتھوں اپنا آپ ریزہ ریزہ کر دینا پڑا اور آپ ہی اس کی کرچیاں سمیٹنا پڑیں لیکن ان بے لوث فن کاروں کی محنت رنگ لائی، عورت کی حق تلفی اور محرومیوں کو زبان ملی اور اسے اس کا جائز مقام دلانے کی ہر ممکن کوشش کی گئی۔ لہذا یہ کہاجاسکتا ہے کہ عورت کی نسائیت اور اس کا تصور پیش کرنے والوں کی اتنی بڑی تعداد اس حقیقت کو آشکار کرتی ہے کہ عورت کی شخصیت، اس کی دل کشی، جاذبیت، نفسیات، مظلومیت اور حقوق سے محرومی کی بدولت، آغاز سے ہی افسانہ نگاروں کا اہم ترین موضوع رہی ہے اور زمانے کی تبدیلی، سامراجیت، نت نئے انقلابات، تحریکیں اور فسادات بھی اس کی تخصیص اور اہمیت کو کم نہیں کر پائے۔

چنانچہ عورت اور اس کا تصور بعد کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی اسی قدر مقبولیت کے ساتھ نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نیاز فتح پوری، "ترغیباتِ جنسی یا شہوانیات"، لاہور، آواز اشاعت گھر، س۔ن، ص ۱۳

۲۔ ڈیسمنڈ مورس، "عورت، مرد اور تاریخ"، مترجم: ارشد رازی، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۸ء، ص ۱۰۱

۳۔ ابن حنیف، "دنیا کا قدیم ترین ادب" (جلد دوم)، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۸ء، ص ۲۱۵

۴۔ ابن حنیف، "بھولی بسری کہانیاں"، بھارت، ملتان، بیکن بکس، س۔ن، ص ۲۰۹

۵۔ علی عباسی جلالپوری، "خرد نامۂ جلالپوری"، جہلم، خرد افروز، ۱۹۹۳ء، ص ۵

۶۔ ایضاً

۷۔ جیمس جارج فریزر، سر، "شاخِ زریں" (جلد دوم)، مترجم سید ذاکر اعجاز، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۲ء، ص ۴۱۷

۸۔ ہیروڈوٹس، "دنیا کی قدیم ترین تاریخ"، مترجم: یاسر جواد، لاہور، نگارشات، ۲۰۰۵ء، ص ۱۰۸

۹۔ انوار احمد، ڈاکٹر، "اردو افسانہ تحقیق و تنقید"، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۸۸ء، ص ۴۳

۱۰۔ سجاد حیدر یلدرم، "خیالستان"، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶، ص ۱۴۸

۱۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، "مختصر اردو افسانہ عہد بہ عہد"، لاہور، مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۱ء، ص ۱۷

۱۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، "اردو افسانہ تحقیق و تنقید"، ص ۶۴

۱۳۔ محمد حسن، ڈاکٹر، "اردو ادب میں رومانوی تحریک"، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۸۷

۱۴۔ عزیز فاطمہ، ڈاکٹر، "اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پسِ منظر"، لکھنؤ، نامی پریس، ۱۹۸۴ء، ص ۵۲

۱۵۔ نیاز فتح پوری، "یلدرم اور ان کے ساتھی افسانہ نگار"، مطبوعہ ماہنامہ پگڈنڈی (یلدرم نمبر)، امرتسر، جنوری ۱۹۸۰ء، ۱۸

۱۶۔ نیاز فتح پوری، "کیوپڈ و سائیکی" (تمہید)، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۵ء، ص ۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۴

۱۸۔ وہاب اشرفی، پروفیسر، "اردو فکشن اور تیسری آنکھ"، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء، ص ۲۲

۱۹۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، "اردو افسانے کی روایت"، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء، ص ۴۹

۲۰۔ ایضاً، ص ۴۸

۲۱۔ ایضاً، ص ۵۷

۲۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، "اردو افسانہ عہد بہ عہد"، ص ۲۴

۲۳۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، "اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات"، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۲۴

۲۴۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، "اردو افسانے کا ارتقا"، لاہور، مکتبۂ خیال، ۱۹۸۷ء، ص ۲۶۱

۲۵۔ سجاد ظہیر، "نیند نہیں آتی"، مشمولہ نقوش، افسانہ نمبر، لاہور، ادارہ نقوش، س۔ن، ص ۴۶۴

۲۶۔ وقار عظیم، سید، "ہمارے افسانے"، لاہور، اردو مرکز، ۱۹۵۰ء، ص ۶۰

۲۷۔ اختر حسین رائے پوری، "محبت اور نفرت" (افسانے)، کراچی، مکتبہ ماحول، ۱۹۵۹ء، ص ۳۱

۲۸۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، "اردو افسانہ: ۵۷ء تک"، مشمولہ پاکستانی ادب، ۱۹۹۰ء، مرتبہ: رشید امجد، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء، ص ۱۳۵

۲۹۔ عصمت شاہد لطیف، "ایک بات"، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۲ء، ص ۱۵

۳۰۔ عصمت چغتائی، "چوتھی کا جوڑا"، مشمولہ نقوش (افسانہ نمبر)، ص ۵۲۲

۳۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، "اردو افسانہ عہد بہ عہد"، ص ۳۴

۳۲۔ سعادت حسن منٹو، "منٹو نامہ"، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۳۲۷

۳۳۔ سعادت حسن منٹو، "منٹو کے سو افسانے"، لاہور، مشتاق بک کارنر، ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۹

۳۴۔ ہاجرہ مسرور، "جو بِک نہ سکا"، مطبوعہ نقوش (منٹو نمبر)، لاہور، ادارہ فروغِ اردو، س۔ن، شمارہ ۴۲، ۵۰، ص ۳۳۶

۳۵۔ روش ندیم، ڈاکٹر، "منٹو کی عورتیں"، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۲-۱۳۳

۳۶۔ سعادت حسن منٹو، "منٹو کے سو افسانے"، ص ۲۵۵

۳۷۔ سعادت حسن منٹو، "منٹو نما"، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۳۶

۳۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، "اردو ادب کی تحریکیں"، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۵ء، ص ۲۳۵

۳۹۔ انوار احمد، ڈاکٹر، "اردو افسانہ تحقیق و تنقید"، ص ۲۵۹

۴۰۔ رحمان مذنب، "بالا خانہ"، لاہور: رحمان مذنب ادبی ٹرسٹ، ۱۹۸۴ء، ص ۴۷

۴۱۔ ایضاً، ص ۴۱

۴۲۔ ایضا