جدید پاکستانی اُردو افسانے میں تصوّرِ عورت، رجحانات و محرکات

تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ایس اُردو

مقالہ نگار:

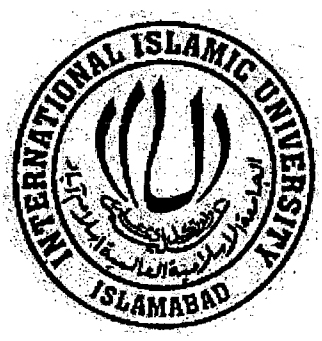
بی بی امینہ

رجسٹریشن نمبر:55-FLL/MSURDU/F09

نگران:

ڈاکٹر رشید امجد

2252
05-05-16



شعبۂ اُردو

کلیۂ زبان و ادب

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

TH-13856

MS
891.439
ب ی ج

اردو ادب - افسانہ

اردو ادب میں خواتین

نسائیت اور ادب

بسم الله الرحمن الرحيم

ACCEPTANCE BY THE VIVA VOCE COMMITTEE

Name of the Student: **BIBI AMEENA**

Title of the Thesis: جدید پاکستانی اُردو افسانے میں تصورِ عورت، رجحانات و محرکات

Registration No: 55-FLL/MsURDU/FO9

Accepted by the Department of Urdu, Faculty of Languages & Literature, International Islamic University, Islamabad, in partial fulfillment of the requirements for the Master of Philosophy degree in Urdu.

VIVA VOCE COMMITTEE

External Examiner:
Dr. Shahid Iqbal
Head Department of Iqbaliat
AIOU Islamabad

Internal Examiner:
Dr.Najeeba Arif
Assistant Professor
Department of Urdu(Female Campus) IIUI

Supervisor:
Dr. Rasheed Amjad
Professor
Alkhair University Rawalpindi

Chairperson
Department of Urdu

22/4/14
Dean
Faculty of Language & Literature

Diary # 1011
Date 22-4-14

051295

Rupees 40 — ۴۰ روپیہ

☆....حلف نامہ....☆

میں مسمات **بی بی امینہ** دختر محمد یعقوب خان رجسٹریشن نمبر 55-FLL/MSURDU/F09 یہ اقرار کرتی ہوں کہ مقالہ بعنوان "جدید پاکستانی اردو افسانے میں تصورِ عورت، رجحانات و محرکات" برائے حصول سند M-S میں نے خود اپنی محنت سے تحریر کیا ہے۔ یہ مقالہ سرقہ سے پاک ہے اور اس میں تحقیق و تنقید کے اصول و ضوابط کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ نیز اس سے پہلے یہ کسی یونیورسٹی میں برائے حصول سند پیش نہیں کیا گیا۔ اس میں شامل تمام حوالہ جات کا استناد موجود ہے اور میں مقالہ کے تمام نتائج تحقیق کی ذمہ دار ہوں۔

المحلفہ

Ameena

مسمات **بی بی امینہ** مذکورہ

شناختی کارڈ نمبر: 61101-2105676-4

ATTES[TED]
JAVED ULLAH KHATTAK
OATH COMMISSIONER
Advocate High Court Islamabad

03-11-13

4931
13/11/13

۴۰۱۱ بی بی اسٹیمپ دفتر محمد یعقوب خان سکنہ
اسلام آباد برائے بیان حلفی بحق
اسسٹنٹ یونیورسٹی 61101-2105676-6

Shahzeb Shahid
Stamp Vendor, Lic. # 329
F-6 Markaz, Islamabad

تصدیق نامہ

تصدیق کی جاتی ہے کہ بی بی امینہ، رجسٹریشن نمبر 55-FLL/MSURDU/F09، نے ایم۔ایس اُردو کے لیے مقالہ ''جدید پاکستانی اُردو افسانے میں تصورِ عورت، رجحانات و محرکات'' میری نگرانی میں تحریر کیا ہے۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے، اِس کا کوئی حصّہ کہیں سے نقل نہیں کیا گیا۔ یہ مقالہ تحقیقی و تنقیدی دونوں حوالوں سے ایم۔ایس کے معیار کے مطابق ہے۔ میں سفارش کرتا ہوں کہ اِسے جانچ کے لیے بیرونی ممتحنین کو بھیج دیا جائے۔

ڈاکٹر رشید امجد

(نگران مقالہ)

فہرست

پیش لفظ — صفحہ نمبر ۱

باب اوّل:

اُردو افسانے میں تصوّرِ عورت.....عمومی مباحث — صفحہ نمبر ۴

باب دوم:

جدید اُردو افسانہ.....آغاز و ارتقا — صفحہ نمبر ۲۸

۱۔ جدید اُردو افسانہ

۱.۱ جدید افسانہ اور مغربی تحریکات

۱.۲ جدید اُردو افسانے کے موضوعات

۱.۳ جدید افسانے پر مغربی اثرات

۱.۴ جدید افسانے میں اُسلوب، تکنیک اور زبان

۱.۵ جدید افسانے پر اعتراضات اور ان کے جوابات

باب سوم:

جدید اُردو افسانے میں تانیثی رویے اور رجحانات — صفحہ نمبر ۵۳

۱۔ تانیثیت

۲۔ تانیثیت اور نسائیت میں فرق

۳۔ ادب میں تانیثیت اور جدید افسانہ نگار

۳.۱ انتظار حسین

۳.۲ مسعود اشعر

۳.۳ ڈاکٹر انور سجاد

۳.۴ خالدہ حسین
۳.۵ محمد منشایاد
۳.۶ رشید امجد
۳.۷ طاہرہ اقبال
۳.۸ محمود واجد
۳.۹ مظہر الاسلام
۳.۱۰ اسد محمد خاں
۳.۱۱ نیلم احمد بشیر
۳.۱۲ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ
۳.۱۳ احمد داؤد
۳.۱۴ نیلوفر اقبال

باب چہارم:
جدید اُردو افسانے میں عورت کے مختلف روپ صفحہ نمبر ۱۱۹

۱ ماں
۲ بہن
۳ بیوی
۴ بیٹی/ بہو
۵ محبوبہ
۶ طوائف

باب پنجم:
حاصل بحث صفحہ نمبر ۱۹۴

جدید پاکستانی اُردو افسانے میں تصورِ عورت، رجحانات و محرکات (مجموعی جائزہ)

کتابیات

۱ کتب

۲ تراجم

۳ رسائل

۴ انٹرویو

۵ لغات

۶ انٹرنیٹ

سخنِ مختصر

مختصر افسانے کی صنف نے صنعتی انقلاب کے زیرِ اثر پیدا ہونے والے شب و روز کے تغیر کی بدولت جنم لیا۔ سائنس کی کرشمہ سازیوں نے انسان کے لیے مشین کی ہمراہی کو لازم و ملزوم قرار دیا اور یوں بقولِ جون ایلیا:

یہ مشینوں کا کارخانہ ہے
اِک مشین اور اس کے پاس مشین

والی صورتحال پیدا ہو گئی۔ چنانچہ انسان کی اِس عدیم الفرصتی نے پہلے اُسے داستانوں سے نجات کی راہ دکھائی اور بعد ازاں ناول سے بھی۔ چونکہ ادب تنقیدِ حیات ہے اس لیے انسان کے فطری ذوق نے اسے ادب سے بھی منہ موڑنے نہ دیا اور یوں مغرب میں پروان چڑھنے والا مختصر افسانہ ہندوستان کی خوبصورت فضا میں سانس لینے لگا۔ ہندوستانی ادیبوں نے اسے اپنائیت بخشی اور ناقدین و قارئین نے اس کا پُر جوش استقبال کیا۔ یوں علامہ راشد الخیری سے اس صنف کا آغاز ہوا اور مختصر افسانے کا یہ سفر مختلف مراحل اور منازل سے گزرتا ہوا آج تک جاری و ساری ہے۔

ہندوستان میں اُردو افسانے کے آغاز کے ساتھ ہی ادب کے سب سے مقبول موضوع یعنی عورت اور اس کے متعلقات سامنے آئے۔ افسانہ نگاروں نے اپنے گرد و نواح میں جو عورت دیکھی، اس سے وابستہ مختلف تصورات کو اپنے افسانوں میں ڈھال لیا۔ ہمارے معاشرے میں عورت نے نسائیت اور تانیثیت کے حوالے سے اور بحیثیت ماں، بہن، بیوی، بیٹی، محبوبہ اور طوائف جو کردار ادا کیا ہے، اُسے ہر دور کے افسانوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اِس مقالے میں ۱۹۶۰ء کے بعد لکھے گئے جدید افسانوں میں عورت کے کردار اور تصور کو موضوع بنا کر اس کے رجحانات و محرکات سے بحث کی گئی ہے۔ زیرِ تحقیق موضوع کی مدد سے یہ جاننا بھی آسان ہو جائے گا کہ جدید پاکستانی افسانے میں عورت کے نئے روپ (بحیثیت ماں، بہن، بیٹی، بیوی) کس صورت میں ظاہر ہوئے؟ اس کے پیشِ نظر محرکات کیا تھے؟ ادیبوں میں یہ نیا رجحان کیونکر مقبول ہوا؟ جو عورت ان کے افسانوں میں نظر آتی ہے کیا وہ معاشرے کے جیتے جاگتے کرداروں میں سے ہے یا اس کا تعلق کسی اور دنیا سے ہے؟ ہر جدید افسانہ نگار اس تصور کو کیسے ابھارتا ہے؟ یہ تصور مختلف افسانہ نگاروں کے ہاں کیا رنگ لیے ہوئے ہے؟ کیا ان تصورات میں مماثلت ہے؟ یہ افسانے موجودہ دور میں عورت، اس کی جدوجہد، اس کے جذبات اور احساسات کو سمجھنے میں کس حد تک معاون ثابت ہوئے؟ کیونکر روایتی تصورِ عورت کی جگہ نئے تصورات نے لے لی؟ کیا یہ عورت اپنے حقوق و فرائض سے باخبر ہے؟ کیا وہ اپنے حقوق کے لئے جدوجہد کرتی ہے؟ اور کیا ان تمام حیثیتوں میں عورت اپنے حقوق کے حصول میں کامیاب ہوئی؟

مجھے جدید افسانے کے مطالعے میں اس کی وسعت اور کثرت کے باعث دشواریوں کا احساس ہمہ وقت رہا

ہے۔ پہلے پہل تو اس موضوع کو سنبھالنا خاصا مشکل لگا اور نوبت یہاں تک آ پہنچی کہ میرؔ کی طرح پکار اُٹھے:

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

جوں جوں قدم منزل کی طرف بڑھتے گئے، آگہی کے دَر وا ہوتے گئے۔ اس عمل سے گزرنے کے بعد مجھے یہ کہتے ہوئے خوشی محسوس ہو رہی ہے کہ اب، ایک طالب علمانہ کاوش ہونے کے باوجود، میرا شمار اُن خوش نصیبوں میں کیا جائے گا جنھوں جدید افسانے کے گہرے سمندر میں غوطہ زن ہو کر اس کے پیچیدہ نظام کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اِس سلسلے میں جدید افسانہ نگاروں، علما اور اساتذہ کے چراغِ فکر کے علاوہ مقتدرہ قومی زبان، اکادمی ادبیات، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اور علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کے کُتب خانوں نے راہ دکھائی۔ جن کی تحقیقی اور تنقیدی کُتب سے بھرپور استفادہ کیا گیا۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ موضوع کی وسعت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اور پھیلاؤ سے بچنے کے لیے جدید افسانہ کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں سے انتظار حسین، مسعود اشعر، ڈاکٹر انور سجاد، خالدہ حسین، منشا یاد، ڈاکٹر رشید امجد، طاہرہ اقبال، محمود واجد، احمد داؤد، ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، نیلم احمد بشیر، مظہر الاسلام، نیلوفر اقبال اور اسد محمد خاں کی نگارشات شامل کر کے مقالے کو محدود کیا گیا ہے۔

تحقیقی مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے:

بابِ اوّل میں اُردو افسانے کے عہدِ زریں میں عورت کے عمومی تصور سے بحث کی گئی ہے۔

بابِ دوم جدید اُردو افسانے کے آغاز و ارتقا کے ضمن میں اُردو ادب کا حصہ بننے والی مختلف تحریکات اور رجحانات سے بحث کرتا ہے۔

بابِ سوم ۶۰ء کی دہائی کے بعد لکھے گئے افسانوں میں تانیثی رویوں اور نسائی نظریۂ ادب کی تلاش ہے۔

بابِ چہارم سماج کے اہم نسوانی رشتوں ماں، بہن، بیوی، بیٹی، محبوبہ اور طوائف کی پیش کش میں جدید افسانہ نگاروں کے بیان سے متعلق ہے۔

بابِ پنجم میں تمام ابواب کا مجموعی جائزہ تحریر کیا گیا ہے۔

سلسلۂ تشکّر کا آغاز اللہ تعالیٰ کے بابرکت نام سے ہوتا ہے جس نے انسان کو نطق کے ساتھ ساتھ خامہ فرسائی کی قوت بھی عطا کی۔ اس کے بعد میرے والدین کے لیے میرا دِل تشکّر کے جذبات سے لبریز ہے جنھوں نے نہ صرف اُنگلی پکڑ کر چلنا سکھایا بلکہ تخلیق کے اس سفر میں قدم بہ قدم میرے ساتھ رہے کہ اُن کی دعاؤں سے میں تعلیمی سفر کو کامیابیوں سے ہمکنار کر سکی۔

جہاں موضوع کے حوالے سے میں نے اپنے آپ کو خوش قسمت قرار دیا وہیں اساتذہ کے حوالے سے بھی یہ خوش قسمتی میرے ساتھ رہی۔ اس ضمن میں، میں اپنے نگران ڈاکٹر رشید امجد اور اُستاد سیّد ماجد شاہ کی بے حد مشکور ہوں۔ ڈاکٹر صاحب کی معاونت اور پدرانہ شفقت مقالہ کے سفر میں میرے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئی جنھوں نے اس موضوع کے

تعین میں میری مدد فرمائی۔ انہوں نے نہ صرف ہر مشکل میں راہنمائی کی بلکہ کتب کی فراہمی اور حوالہ جات کا حصول ممکن بنا کر اِس کٹھن مرحلے کو آسان کیا۔

جہاں تک جناب ماجد شاہ کا تعلق ہے، تو انہوں نے ایک مشفق اور پُرخلوص اُستاد کی طرح بے لوث تعاون اور اعانت کو ہم رکاب کیا، ہر لحظہ میری مدد کو تیار رہے، اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا، بیشتر کتابی مواد مہیا کرنے میں میری راہبری کی، اپنے ذاتی کُتب خانے سے استفادہ کا موقع دیا جس کی وجہ سے انتہائی کم یاب کتب تک بھی رسائی حاصل کی جا سکی۔ مزید برآں پروف ریڈنگ سے لے کر مقالے کو کتابی شکل دینے تک کے مراحل میں اُن کی عرق ریزی بھی شامل ہے۔ لہٰذا آپ کی حوصلہ افزائی اور خلوص کے لیے ''شکریہ'' کا لفظ چھوٹا اور ناکافی معلوم ہوتا ہے جس کی وجہ سے کسی نئے لفظ کی تشکیل تک آپ کو انتظار کرنا ہوگا۔ تب تک کے لیے معذرت!!

میری تمام بہنیں اور بھائی بالخصوص گلزار محمد خان بھی میرے شکریے کے مستحق ہیں۔ جن کا مقالے کی تسوید سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں لیکن انہوں نے نا اُمیدی اور نارسائی کے ہر لمحے میں میری آس بندھائی۔ اُمید ہے کہ وہ مجھے آئندہ بھی ایسے ہی نوازتے رہیں گے۔ اور آخر میں اُن سہیلیوں کا بھی شکریہ جنہوں نے مقالہ پڑھ کر اپنی رائے سے نوازا اور ہر ممکن مدد کی۔

بی بی امینہ

نومبر ۲۰۱۳ء

باب اوّل:

اردو افسانے میں تصورِ عورت.....عمومی مباحث

باب اوّل:

﴿اردو افسانے میں تصورِ عورت.....عمومی مباحث﴾

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 کرۂ 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 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 لئے 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 ہے۔

مرد اور عورت چونکہ اسی نظامِ قدرت کا حصّہ ہیں اس لئے 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 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:

> ''اوّل اوّل بچہ 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 باوجود کہتے ہیں کہ تمدن کے آغاز پر تقریباً پوری دنیا میں مادر سری معاشرہ قائم تھا۔ عورت کو مکمل حکمرانی حاصل تھی۔ عورت کے نام سے بچے پہچانے جاتے تھے۔ خوراک کو ذخیرہ اور تقسیم کرنا اس کی ذمہ داری تھی اور اولاد چونکہ باپ کے وجود سے ناواقف ہوتی تھی اس لئے 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 اسی معاشرے میں کثیر شوہری (Polyandry) کا رواج عام تھا جس کے شواہد موجودہ دور تک ملتے ہیں:

> ''الاسکا کے اسکیمو، مالابار، ہمالیہ کے تودہ قبائل اور افریقہ کے بنتو قبائل میں کثیر شوہری ابھی

حالیہ دور تک مروج تھی۔ جنوبی امریکہ کے کچھ علاقوں میں بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔ (۲)

یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ مادرسری 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 شائد 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 چار یا پونے چار ہزار برس قبل مٹی کی الواح پر لکھی گئیں لیکن ان کی تخلیق سے متعلقہ شواہد موجود نہیں۔ (۳)

مادرسری نظام کی اس آب و تاب کی مثالیں قدیم ہندو 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 مادرسری نظام پوری دنیا میں رائج رہا اور موئن جو داڑو، ہڑپہ، سندھ، پنجاب، اور بنگال تک اس کے اثرات دکھائی دینے لگے۔ درحقیقت عورت کو عروج اس راز کی دریافت سے حاصل ہوا کہ بیج سے پودا پیدا ہوتا ہے۔ بقولِ علی عباس جلالپوری:

"آخری پتھر کے زمانے میں عورت نے گیہوں اگانے کا راز دریافت کیا۔" (۵)

اس دریافت نے عورت کو جہاں متھ میں دیوی کا درجہ دیا وہیں یہ دریافت اس کے زوال کا باعث 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 اختیار خود مرد کو سونپ کر اور جنگلی جانوروں کو پالتو جانوروں میں بدل کر عورت کی اپنی حیثیت خود پالتو جانور کی سی ہوگئی اور وہ املاک میں شمار ہونے لگی:

"تاریخِ عالم مین زرعی انقلاب کے بعد پدری نظامِ معاشرہ قائم ہوگیا جس میں مرد کی سیادت عورت پر مسلّم ہوگئی اور بچے باپ کے نام سے پکارے جانے لگے۔" (۶)

رفتہ رفتہ عورت نحس ہونے لگی۔ متھ سے مذہب تک دیویاں ختم ہوگئیں۔ 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۔ حیض اور زچگی میں اسے عضوِ معطل کی طرح معاشرے سے کاٹ کر الگ کر دیا جاتا:

"آسٹریلوی عورتوں کا ان ایام میں ایسی چیزوں کو چھو لینا جو مرد استعمال کرتے ہوں، یا ان رستوں پر چلنا، جن سے مرد گزرتے ہوں، ایک سنگین جرم تھا اور اس کی سزا موت ہے۔"

اسی طرح:

"یوگانڈا میں حائضہ یا زچہ اس قدر نحس خیال کی جاتی ہے کہ وہ جس برتن کو چھو لے، اسے تلف کر دینا ضروری ہے" (۸)

رفتہ رفتہ اس نحس اور محکوم عورت کی مال مویشیوں کی طرح خرید و فروخت ہونے لگی۔ پھر اسے مندروں کی زینت بنا دیا گیا۔ ہیروڈوئس نے مندروں میں موجود ہندوستانی عورتوں کے استحصال کی شرمناک تصاویر پیش کیں کہ عورتوں کے لئے ضروری قرار پایا کہ وہ ایفرودتی کے مندر میں جا کر زندگی میں ایک بار کسی نہ کسی مرد سے ضرور اختلاط کرے اور اس مقصد کے لئے اسے سجا بنا کر پیش کیا جاتا۔ (۹) 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 لئے اس کی پرچھائیاں ہمیں ابتدائی ہندوستانی داستانوں میں بھی نظر آنے لگیں، جہاں پہلے نسوانی کرداروں کی بادشاہت، اور بعد میں 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 مدوجزر کی یہ داستان ہندوستانی معاشرے میں اپنا رنگ جما چکی اور بیسویں صدی میں اردو کے پہلے افسانہ نگار کے لئے 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 دلفریبی لئے 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 روہانی اسیری نے اسے مفلوج و معذور کر دیا تھا اور وہ محض تفریح کا ذریعہ قرار پا چکی تھی۔ ان حالات میں

ڈپٹی نذیر احمد کی ادبی روایت کے علمبردار علامہ راشد الخیری پہلے افسانہ نگار کی حیثیت سے "نصیر اور خدیجہ" (۱۹۰۳ء) لے کر آئے اور عورتوں کے حق میں پہلی آواز بلند کی۔ لیکن یہ آواز پہلی 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 معاشرتی حالات کے علاوہ عورت کا زوال بھی ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے ان کے افسانوں میں عورت کی مظلومیت کی توجیہہ پیش کرتے ہوئے ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

> "غالباً اپنی والدہ کی صعوبتوں کے حوالے سے عمر بھر مسلمان عورت کی مظلومیت پر لکھا اور مصورِ غم کا لقب پایا۔۔۔۔ راشد الخیری کی کہانیوں میں عورت مہد سے لحد تک استحصال کا شکار دکھائی دیتی ہے۔" (۱۰)

انہوں 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 یہاں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ "شرع کا خون" ، "محرومِ وراثت"، "سیلابِ اشک"، "بدنصیب بچوں کا یہ حق بھی گیا"، "تفسیرِ عصمت"، "حور اور انسان"، "فرشتہ بیوی"، اور ایسے بے شمار افسانے ہیں جن میں عورت خواہ ماں، بہن، بیٹی، بیوی، کسی بھی روپ میں ہو وہ بالآخر باپ کے گھر ماما اور شوہر کے گھر کی لونڈی تصور ہوتی ہے۔ وہ شرعی قوانین کے جال میں پھنسی قضائے قدرت سے بیوہ ہو جائے یا پھر سسرال کی سازش کا شکار ہو کر "طلاقن" کا داغ ماتھے پر سجالے، ہر حال میں شکست اور تیرہ شمی ہی اس کا مقدر بنتی 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 رسم و رواج، عورت کی آزادی سے متعلق ان کے تصورات کو ریزہ ریزہ کر دیتے ہیں۔ وہ پردے کی تاکید کرتے ہیں لیکن سخت پردے کے حامی نہیں، وہ مشنری سکولوں میں بچیوں کی تعلیم کے حق میں نہیں، لیکن تعلیمِ نسواں سے انکار بھی نہیں کرتے۔ غرض وہ اسلام کے احکام کو مانتے تو ہیں، لیکن اسلام کو ملّائیت 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"، "خاتمہ بالخیر"، اور "نند کا

شکار "ایسے افسانوں میں ان قوانین کے ظالمانہ اطلاق اور جاہلانہ روایات پر برستے نظر آتے ہیں یوں کٹر ملاؤں اور نام نہاد مشرقیت کے منہ پر زوردار تھپڑ رسید کرتے ہیں:

"وہ استقلال سے بھی کام لیتے ہیں، نصیحتوں سے بھی، اور اسلام کی تاریخ و روایات اور شرعی احکام سے بھی۔۔۔۔ کبھی کبھی ایسا خیال ہونے لگتا ہے یہ کسی خطیب کی اپیل ہے، کوئی ادبی تخلیق نہیں۔(۱۱)

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 مشرقی اخلاقیات کے احیا کی شدید خواہش کارفرما ہے۔

قوم پسندی اور اصلاح کے حوالے سے دوسرا نام سلطان حیدر جوش کا آتا ہے۔ جوش کے افسانوں میں مسلم معاشرے کے عیوب کی نشاندہی، اور ان کی اصلاح کی حتی الامکان کوشش کی گئی ہے۔ انہوں نے بھی عورت پر قائم بے جا پابندیوں کی سختی سے مخالفت کی۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

"میں اس پردہ کا حامی ہوں جس کا حکم مذہب میں دیا گیا ہے۔ چار دیواری میں قید کو میں پردہ نہیں کہہ سکتا بلکہ ناجائز ظلم سمجھتا ہوں۔ البتہ شرعی پردہ کا حامی ہوں۔(۱۲)

ان کا انداز طنزیہ اور ناصحانہ ہے جس کی بنا پر راشد الخیری کی طرح وہ بھی خطیبانہ انتہاؤں پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

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۔ انہوں نے راشد الخیری اور سلطان حیدر جوش کی پیدا کردہ روایت کے برعکس نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کیا اور انہیں دل سے قبول کیا۔ بیسویں صدی کے انتشار زدہ ماحول میں یلدرم نے اپنی الگ دنیا بسائی جس میں نہ صرف تانیثیت کی تحریک کی ابتدائی جھلکیاں نظر آئیں بلکہ انہوں نے مادرسری نظام کی روایت کو زندہ کرتے ہوئے عورت کو کائنات اور زندگی کا لازمی جزو قرار دیا:

"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۔" (۱۳)

انہوں 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 انہیں اپنے ہم عصروں میں زیادہ وسیع المطالعہ اور وسیع النظر بناتی ہے۔ انہوں 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:

"وہ مرد اور عورت کے آزادانہ محبت کرنے کے حق کے مبلغ ہیں۔ اس حق کے راستے میں رکاوٹ
سمجھتے ہوئے اپنے افسانوں کی رومانوی فضا میں اس رکاوٹ کو دور کر دیتے ہیں۔"(۱۴)

یلدرم کی عورت پردہ نشین نہیں، بلکہ اتنی بے باک اور آزاد خیال ہے کہ "خارستان" کے خارا کے بوسے کی شیرینی کے بعد اسے زندگی لطیف تر دکھائی دیتی ہے۔ "صحبتِ ناجنس" میں سلمٰی اور عذرا کے کرداروں میں شوہر کی ناانصافیوں کے خلاف آواز اٹھاتی ہے اور "سودائے سنگین" میں یہ دبی دبی آواز وحشت بن کر اپنے عروج پر نظر آتی ہے:

"سودائے سنگین میں یلدرم نے جس عورت کی تصویر کو فرامرز کے کمرے میں لٹکا ہوا دکھایا ہے وہ
ہندوستانی عورت ہی کی تصویر ہے۔۔۔۔ یلدرم نے اس عورت کو زمین سے نکالنے اور اس کے
نچلے آدھے دھڑ کو زندگی اور جذبے کی حرارت سے آشنا کرنے کی سعی کی ہے۔"(۱۵)

آسکر وائلڈ اور پیٹر کے نظریۂ ادب سے متاثر یلدرم کے یہاں عورت مشرقیت سے جدیدیت کی طرف جست لگاتی نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں عورت اور مرد کا تعلق زندگی کے ارتقاء کا لازمہ بن جاتا ہے۔ یہ تعلق فسادات اور تضادات کے دوزخ کو یخ بستہ جنت بنا دیتا 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 بقول انوار احمد:

"ایک صدمہ البتہ ہوتا ہے کہ یلدرم ایسے روشن خیال نے طوائف کو کراہت کی نظر سے دیکھا
ہے۔"(۱۶)

وہ طوائف کو آزادی کے حصول کے لئے کھڑی عورتوں کی صف میں رکھنے کو تیار نہیں اور ان کا بے باک قلم اس مقام پر آ کر قلم کی سرخروئی کو داغدار کر دیتا ہے۔ "نکاحِ ثانی" اور "ہندوستان کی رقاصہ" اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ تاہم اس بات سے قطعِ نظر، سماجی تناظر میں یلدرم کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں 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۔ غالباً اسی وجہ سے ڈاکٹر محمد حسن نے یہ کہا ہوگا:

"یلدرم نے عورت کو نسائیت، شعریت، اور لطافت کا ستودہ صفات مجسمہ بنا کر پیش کیا۔۔۔۔ وہ
عورت کو سنگھاسن پر ضرور بٹھاتے ہیں لیکن اس کی پوجا نہیں کرتے۔"(۱۷)

اس کا مطلب یہ نہیں کہ یلدرم نے کہیں بھی حدود اور تمیز کو روا نہیں رکھا۔ انہوں نے عورت کو اس کا فطری حق دلانے کے لئے ایسے حربے استعمال کئے 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 "حکایۃ لیلیٰ و مجنوں"، جیسی

کہانیوں میں عورت کی جنسی کشش کا اعتراف ایک نئے صحت مند رجحان کی عکاسی کرتا ہے کیوں کہ یلدرم روایتی تصورِ حسن و عشق کے بجائے زندہ، تازہ اور شاداب حسن و عشق کے قائل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عورت گناہ کا مظہر نہیں بنتی بلکہ خوش مذاقی، تازگی، لطافت، صحت مندی، محبت، اور سکون کی علامت کے طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے اور 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 سنِ پیدائش بھی ایک ہی ہے۔ لیکن بیشتر 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 تنوع 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 کو پانچ حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ "مجبوری" میں بیوہ عورت کی مشکلات بیان کی گئی ہیں۔ جسے دنیا والے نت نئے الزامات سے نوازتے ہیں بالآخر وہ یہ کہنے پر مجبور ہو جاتی ہے:

> "مجھے دنیا سے کوئی مطلب نہیں۔ جس دنیا میں اینٹ اور پتھر کے سوا کچھ نہیں اس دنیا سے میں نہیں ڈرتی۔" (۱۸)

"حسرت" ایک اڈھیر عمر شخص کی بیوی کی حسرت ہے جو اپنے خاوند سے آسائش اور شک نہیں بلکہ سچی محبت چاہتی ہے۔ "نیا بیاہ" میں سیٹھ جی کا کم سن آشا سے شادی کا بیان ہے جو بیوی سے بے تکلفی برتتے ہیں لیکن بیوی دور دور رہتی ہے۔ اسی طرح "نئی بیوی" میں بھی 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۔ چنانچہ ایسے ہی افسانوں کے متعلق ڈاکٹر قمر رئیس کا کہنا ہے:

> "حقیقت پسندی ہماری کمزوریوں، بے راہ رویوں اور برائیوں کی ہو بہو تصویر ہوتی ہے۔ حقیقت پسندی ہمیں قنوطی بنا دیتی ہے اور انسانی سیرت پر سے اعتماد اٹھ جاتا ہے۔" (۱۹)

ان افسانوں کے علاوہ "بڑے گھر کی بیٹی"، "رانی سارندھا"، "مامتا" اور "دودھ کی قیمت" میں بھی عورت کے ذریعے معاشرے کی ہوسناکیوں اور سفاکانہ 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 قابلِ دید ہے۔ "سیرِ درویش"، "نئی بیوی"، "عشق"، "حبِ وطن" اور "مرہم" ایسے ہی افسانے ہیں۔ مثلاً "سیرِ درویش" کا اقتباس دیکھیے جس

میں گاندھاری اپنے شوہر کی انسانی جون میں تبدیلی کے لئے بے حد کشٹ اٹھاتی ہے اور پھر پریم چند لکھتے ہیں:

"بھارت کی خاک سے سیتا اور ساوتری پیدا ہوئیں۔۔۔۔مگر گاندھاری ان سب سے بالاتر ہے۔اس کی پتی ورتا لافانی اور لاثانی ہے۔اس دیوی نے دنیا کی دلفریبیوں پر کبھی نگاہ نہیں ڈالی۔"(۲۰)

رانی سارندھا کا کردار بھی محبت اور شجاعت کا ملاپ ہے جس سے پریم چند کی مثالیت پسندی ظاہر ہوتی ہے۔اور اسی مثالیت پسندی سے درحقیقت وہ نسل پرستی، جنس اور پیٹ کی بھوک سے پیدا ہونے والے خلفشار کو نمایاں کرتے ہیں۔رشتوں کی شکست وریخت سے اذیت ناک خودغرضی میں لتھڑے، رذیل اور کمینے جذبے بے نقاب کرتے ہیں اور یوں وہ صحیح معنوں میں ترقی پسند تحریک کے نمائندہ کی حیثیت سے اپنے افسانوں کی سماجی معنویت ظاہر کرنے کے ساتھ ساتھ 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 تصور 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 ومشتری کو ماند کرتی تھی، وہ محبت 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۔"(۲۱)

جب پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے جداگانہ اندازِ فکر کی بدولت اردو افسانہ دو ہری 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 علاّمہ نیاز فتح پوری کا نام سب سے نمایاں ہے جنہوں نے یلدرم کے دبستان کا تاثر قبول کیا اور اس کا اعتراف ان الفاظ میں کیا:

"رومانوی افسانہ نگاری میں ان کی حیثیت موجد کی سی ہے، اور میری معتقد کی سی۔"(۲۲)

پہلا افسانہ " ایک پارسی دوشیزہ کو دیکھ کر" کے نام سے لکھا۔علاوہ ازیں "شہاب کی سرگزشت" اور "نقاب اٹھ جانے کے بعد" بھی بہت مشہور ہوئے۔" کیوپڈ اور سائیکی" نے اساطیری اور رومانوی افسانوں کی دنیا میں تہلکہ مچا دیا اور یہی ان کا نمائندہ افسانہ کہلایا۔اور یوں عورت کے تصور کے بیان میں نیاز اپنے موجد سے بھی آگے نکل گئے جیسا کہ " کیوپڈ اور سائیکی " کے مقدمے میں رقمطراز 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؟"(۲۳)

انہوں 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 گناہوں کا تذکرہ کیا جس 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 اٹھا لیا جائے۔ اس کا ثبوت " کیوپڈ اور سائیکی " کے یہ الفاظ ہیں:

"سائیکی نصف عورت تھی، اور نصف انفعال و جستجو۔"(۲۴)

وہ عورت کو ایک بامعنی سرگرمی اور ایک مجسّم تحریک کی صورت میں ظاہر کرتے ہیں۔ "چند دن مٹی میں"، "رقاصہ اور عورت" اور "ایک مصوّر فرشتہ" میں عورت ایک سرگرم رکنِ زندگی کی شکل اختیار کئے ہوئے ہے۔ ان کے ہاں رومانویت حسن پرستی، عشق و عاشقی، اور اکتسابِ لذت کی گود میں پلتی ہوئی جوان ہوتی ہے اور یوں عورت ان کے افسانوں کا مرکز و محور قرار پاتی ہے۔ جسے وہ "آزاد"، "رمیدہ"، "آغوش سے دور"، "مادی نو"، "مرئی سحر" اور "مشکل تسکین " کہتے ہیں۔ اس طرح نیاز، یلدرم سے عورت، اس کے جمال، روایت اور بلند خیالی کا گارا لیتے ہوئے اپنی رومانویت کی ایک الگ عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ یہی تقابل پروفیسر وہاب اشرفی کے یہاں 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 متمنی ہیں۔"(۲۵)

پریم چند کے متاثرین میں نمایاں نام اعظم کریوی اور پنڈت سدرشن کے ہیں۔ پنڈت جی نے پریم چند کی خالص اصلاحی تحریک کو موضوع بنایا جب کہ اعظم کریوی کے ہاں حقوقِ نسواں کا موضوع نمایاں ہے۔ ان کے افسانوں میں محبت بھی ہے اور نرمی بھی۔ انہوں 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 رومانویت 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 "برف کی سل" میں قاری جمیلہ 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 منہ زور کردار ہے جو نئی روایات کا موجد ہے۔ جبکہ "طمانچہ" میں بھی نسوانی کردار کے ذریعے مشرق سے مشرقیت چھین کر شکست وریخت کا عمل دکھلاتے ہوئے نئے تہذیبی اور ماورا المنطق 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 انہوں نے "کونپل"، "ڈاچی"، "قفس"، "چٹان" اور "پلنگ" جیسے افسانوں کے ذریعے عورت کے حسن، ہندو گھرانوں کی ذہنیت اور رسم ورواج کی قیود کو موضوع بنایا۔

حیات اللہ انصاری اپنے افسانوں میں وطن پرستی، عوام دوستی، انسانیت پرستی، سامراج دشمنی، سماجی تبدیلی، اصلاح پسندی، ظلم و ناانصافی اور جہالت کے خلاف بھرپور قلمی جہاد کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ ہر چند کہ وہ پریم چندی روایت کے امین ہیں لیکن انہوں 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۔ مثلاً یہ اقتباسات دیکھیے:

> "زمیندار کے مکان میں نوکر رہ کر آج تک کوئی لڑکی بچی ہے؟۔۔۔۔ کبھی بڑے گھروں میں لڑکی نوکر نہ رکھی جائے۔" (۲۶)

عورت کا ظالمانہ استحصال "آخری کوشش" میں بھی نظر آتا ہے جو پریم چند کے "کفن" کی توسیع ہے۔ اس میں گھیسو اور مادھو کی جگہ گھسیٹے اور فقیرا بہو کی جگہ ماں کا استحصال کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم کبھی کبھی حیات اللہ انصاری "خلاص" جیسے افسانے کے ذریعے نچلے طبقے کے نسوانی کرداروں کو آئیڈئلائز کرتے ہیں جو کہ ترقی پسندوں کا شیوۂ خاص ہے۔

اسی زمانے میں قاضی عبدالغفار 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 کہلاتے ہیں۔ اور "لیلیٰ کے خطوط" کے حوالے سے (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 ہندو 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" (۲۷)

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

> "کاش مرد، جو علم وفضل 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۔"
(۲۸)

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 دہقان کی بیوی، غریب گھر کی بیواؤں، مفلس اور وفادار بڑھیا، دایہ، ترکاری بیچنے والیوں، استانیوں، محلوں کی بیگمات اور تہذیبِ مغرب کی سوتیلی بیٹیوں کے روپ میں عورت کے ان گنت روپ دکھا کر سماجی واقعیت کو ان سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

مجنوں گورکھپوری ۱۹۲۰ء کے بعد دورِ ادبِ لطیف کی آخری کڑی ہیں، جن کی افسانہ نگاری کے متعلق مرزا حامد بیگ کا کہنا ہے:

"مجنوں گورکھ پوری نے مرد اور عورت کی محبت کو معاشرتی جکڑ بندیوں سے آزاد دیکھا ہے اور اسی تصور سے نزول رومان پسندی کی لہر چلی ہے۔" (۲۹)

محبت میں گھٹن، تھکن، خوف، بے چینی اور ناکامی ان کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔ انہوں نے رومان اور فلسفے کا امتزاج پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک انہوں نے محبت کو جسم کے داخلی تقاضے کے طور پر قبول کیا۔ (۳۰) لیکن انفرادیت کی بات یہ ہے کہ عورت ان کے ہاں پہلی بار پراسرار رومانویت کی خالق دکھائی دیتی ہے۔ وہ چاہے "ہیتا" کی سرلا ہو یا "سمن پوش" کی ناہید، عورت انفعال اور جستجو کے ساتھ ساتھ پراسرار بھی ہے لیکن جہاں 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 نزول رومان پسندی ہے وہ عورت کے حوالے سے جذبات و احساسات کا بیان کرتی ہیں، لیکن جو لکھتی ہیں وہ شوکت تھانوی کے بقول حجاب کے اپنے جذبات اور ان کی اپنی شخصیت ہے۔ (۳۱) حجاب کے ہاں بصری رومانویت کے تجربات اس کے مشہور نسوانی کرداروں روحی، صبوحی، صوفی اور ریحانی کی مدد سے ابھرتے ہیں۔ جب کہ دادی زبیدی جیسا دبنگ کردار بھی ہے جو بناؤ سنگھار کے ساتھ ساتھ اپنا حکم منوانے میں بھی لذت محسوس کرتی ہیں یا پھر زوناش جیسی ملازمہ، جو انتظامی صلاحیتوں میں سب سے بڑھ کر ہے۔ ان کے کرداروں میں زندگی کے ساتھ ساتھ تحرک اور معصومیت کی فراوانی ہے جس کے متعلق ڈاکٹر مسعود رضا خاکی کہتے ہیں:

"ان کے افسانوں میں لڑکیاں بھی ہیں اور نوجوان مرد بھی۔۔۔۔ محبت بھی کی جاتی ہے لیکن یہ محبت معصومیت کی حد تک پاک ہوتی ہے۔" (۳۲)

اردو ادب میں نسائی تصور کے حوالے سے بھی ''انگارے'' کا دور ایک تہلکہ خیز سانحہ ہے۔ بیسویں صدی میں ۱۹۳۲ء میں سیاسی شعور کی لہر حقیقت نگاری کے پسِ منظر سے اُبھری جس میں روایت سے انحراف کے سماجی رجحانات بھی کارفرما تھے۔ یہ لہر افسانوں کی دنیا میں "انگارے" کے نام سے مشہور ہوئی۔ اس کے لکھنے والے سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر تھے جنہیں ڈاکٹر عبادت بریلوی نے انتہا پسند اور "انگارے" کو سماجی مسائل کے خلاف خاموشی کا نتیجہ قرار دیا۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے سیاست اور مذہب پر طنز کیا اور پروفیسر مجتبیٰ حسین نے اپنی پستیوں اور غلاظتوں کا مکروہ چہرہ لکھا۔ ان افسانہ نگاروں میں سجاد ظہیر کا حصہ سب سے نمایاں تھا جس نے عورت کو فریب قرار دیا اور کہا کہ فطرت نے انسان کو جتنے بھی جذبات ودیعت کیے، عورت انہیں اُبھارنے کا سبب بنتی ہے۔ لہٰذا 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 وپکار مچائیں گی، وہ غمزے کریں گی، وہ آنکھیں ماریں گی کہ اللہ میاں بیچارے۔۔۔۔" (۳۳)

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 اور چوٹ 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 کے خلاف بھرپور آواز اٹھائی گئی ہے اس لئے سید وقار عظیم ان افسانوں کے متعلق کہتے ہیں:

> "موضوع کے لحاظ سے اس سے پہلے اردو کے افسانوں میں اتنی صاف گوئی اور بے باکی کہیں نہیں ملتی۔" (۳۴)

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۔ انہوں نے پختگی 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۔" (۳۵)

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 انہیں ایک دیانت دار فنکار 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 استدلال نہیں بنتی۔ 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۔"(۳۶)

چنانچہ ظلم کے اثرات کو وہ نسوانی کرداروں کے ذریعے یوں ظاہر کرتے ہیں:

"بوڑھی عورت، جوان عورت کے آگے بھاگتی جا رہی ہے اس کی جھریوں میں غم ہے اور بھوک اور فکر اور غلامی، صدیوں کی غلامی۔" (۳۷)

"جب فصل پکتی ہے تو جاگیردار اپنا حصہ لیتا ہے۔ اسی طرح جب عورتیں جوان ہوتی ہیں تو جاگیردار اپنا حصہ لیتا ہے۔ لگان وہ اپنے خزانے میں داخل کرتا ہے، تو عورتیں اپنے حرم میں۔" (۳۸)

"انگارے" کے متبعین میں سے ہونے کی وجہ سے کرشن چندر عورتوں کی محکومی برداشت نہیں کر سکتے اور اِس 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، فطرتِ انسانی کی نیرنگیاں، نسوانی حسن اور نجی محرومیاں زندگی اور معاشرے کے پیدا کردہ مسائل سے غیر معمولی دلچسپی دکھائی دیتی ہے۔

اسی دور میں 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 داستان کی حامل ہوئیں جس کے متعلق اپنے افسانوی مجموعے 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 چاہیئے۔"(۳۹)

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 سیرِ 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۔" (۴۰)

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

راجندر سنگھ بیدی وہ افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ترقی پسندیت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اردو ادب کو "گرہن"، "لاجونتی"، "لمبی لڑکی"، "اپنے دکھ مجھے دو"، "جوگیا"، "متھن"، اور "ایک چادر میلی سی" جیسے افسانے دیئے۔ جس 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 چپکے 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 سستا 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 کرنے والے بیوی شمی، جو انسانی دکھوں، پریشانیوں اور محرومیوں کے نتیجے میں چھوٹی چھوٹی ضروریات سے زندگی کی بے رحمی کو ظاہر کر دیتی 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۔ 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۔ "مامتا" میں دو ماؤں 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 بیشتر 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 ابھرتا ہے اور وہ تصور مذاہب کے درمیان نفرت کا خاتمہ بحوالۂ 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 سور بیر 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 میں جوڑے رومانوی جذبات کی آزمائش کرتے ہیں۔ جبکہ "چلمن" اور "کٹھن ڈگریا" میں بیاہتا جوڑوں کی فریب خوردہ اُکساہٹ پیش کی گئی ہے۔

سعادت حسن منٹو کی ادبی تربیت فرانسیسی اور روسی ادب کے زیر اثر ہوئی۔ انہوں نے ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کی جن پر اس سے پہلے نہ لکھا گیا۔ 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۔ (۴۱) عورت کا تصور جس قدر وسیع ان کے ہاں ہے، شاید ہی کسی اور افسانہ نگار کے ہاں ہو۔ مثلاً "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور کی حیوانی اشتہا اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ "کھول دو" میں حالات کی ماری سکینہ کی بے بسی اور بے چارگی مجسم ہے۔ "ہتک" میں سوگندھی لازوال کردار کی حامل ہے جو دردمند طوائف ہونے کے ساتھ ساتھ ایک گھریلو عورت کی طرح اپنی بے عزتی برداشت نہیں کر سکتی۔ "نکی" کی بیوہ مردوں کے خدا سے شکوہ کناں ہے۔ "گولی"، "بھنگن"، "خوشبودار تیل" اور "محمودہ" کی عورتیں اپنے شوہروں کے نیک جذبات کے باوجود حسد و رقابت کی آگ میں جلتی ہیں۔ "عورت ذات" کی ماڈرن عورت اپنے شوہر کے بلیو فلم دکھانے پر شرم و حیا کا پیکر بن جاتی ہے۔ "شاداں" میں بیوی، شوہر کے نوکرانی سے جنسی تشدد کو نظر انداز کر دیتی ہے۔ "جاؤ، حنیف جاؤ" میں عصمت دری کے حوالے سے نہ صرف عورت کی مظلومیت بلکہ اس کی وفا کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ "سونورل" میں شوہر غیر عورتوں کے سامنے بیوی کو بے عزت کرتا ہے۔ "آمنہ" کو دولت کی ہوس میں گھر سے نکال دیا جاتا ہے۔ جب کہ "قیمے کے بجائے بوٹیاں" میں شوہر بیوی سے جان چھڑا کر اس کی بوٹیاں پکواتا ہے۔ "جج اکبر" میں بیوی شک کا شکار ہو کر مظلومیت کی چکی میں پستی ہے، "بدصورتی" میں سالی اپنے بہنوئی کے ساتھ ہم بستری کرتی ہے۔ "بو" میں ایک گھاٹن لڑکی ایک رئیس زادے رندھیر کی جنسی تسکین کا باعث بنتی ہے۔ غرض عورت خواہ کسی بھی روپ میں ہو، وہ مرد کی توجہ کا مرکز و محور رہتی ہے۔ اسی لئے منٹو اپنے افسانے میں لکھتے ہیں:

"واللہ عورت کتنی اچھی چیز ہے، عورت، عورت کم ہے اور چیز زیادہ ہے۔" (۴۲)

لیکن جب منٹو کے افسانوں میں عورت کو چیز قرار دیا جاتا ہے تو وہ قابلِ نفرت نہیں بلکہ کئی زیادہ قابلِ عزت بن جاتی ہے۔ منٹو معاشرے کے تمام کرداروں میں طوائف کا کردار پسند کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں مرد کردار طوائفوں کو گھروں میں جگہ دینے کو تیار نہیں۔ "بارش"، "فوبھا بائی"، "ہتک"، "بری لڑکی"، "کالی شلوار"، "بابو گوپی ناتھ"، "جانکی"، "میرا نام شاردا ہے"، یہ تمام جنسی افسانے ہیں۔ لیکن یہاں طوائف ہمدردی کے قابل ہے۔ مثلاً "ہتک" (سوگندھی) کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "ساڑھے سات روپے کا سودا تھا، سوگندھی اس حالت میں جبکہ 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۔" (۴۳)

وہ گرہستن کو آئیڈیل بناتی ہے اور خود بھی گھر گرہستی کی خواہش مند ہے کیونکہ مردانہ سماج میں عزت کمانے کا اس کے پاس اور کوئی راستہ نہیں۔ لیکن منٹو کے قاری اس وقت ضرور چونکتے ہیں جب منٹو 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۔ لیکن قاری اس وقت اور بھی زیادہ چونک اٹھتا ہے جب انہیں طوائف محض طوائف ہی نہیں بلکہ ایک خدمت گار اور 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، ملائیت اور ظاہر و باطن کے تضادات کے خلاف مؤثر آواز ہے۔ اس آواز کو "موذیل" کہتے ہیں۔ جو ہے تو یہودن طوائف لیکن اس کی برہنہ لاش مذہب کے ٹھیکیداروں کی ہنسی اڑاتی 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 انہیں عورت کی نسائیت اور رومانوی پہلو سے اس کی زندگی کے تلخ ترین پہلوؤں تک لے جاتی ہے اور وہ تیر و نشتر لئے لہجے کی تمام تر تلخی کے ساتھ سماج کے گھناؤنے پن پر حملہ آور ہوتے ہیں اور اس کی وجہ ہے:

> "انہوں نے معاشرت کے چہرے پر داغ دیکھ لئے تھے اس لئے وہ معاشرت کے حسن پر مرنے کو تیار نہیں تھے۔" (۴۴)

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"، "قادر اقصائی" اور "نعیمہ" جیسے افسانوں میں یک طرفہ محبت اور مرد کی ہوسنا کیوں کا شکار ہوتی ہیں۔ منٹو کی کنواری عورتیں یا محبوبائیں فطری جبلت کے خلاف زیادہ دیر تک قدغنیں برداشت نہیں کر سکتیں۔ یوں زوال یافتہ تہذیبی معاشرے میں اخلاقیات کی دھجیاں بکھر جاتی ہیں۔ منٹو کے اسی تصورِ 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۔" (۴۵)

عورت 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 انہوں 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۔" (۴۶)

وہ ہندوستانی ناری پر ظلم و تشدد برداشت نہیں سکتے۔ اور ظلم و ستم بھی ایسا جو "کھول دو" اور "اللہ دتا" میں ایک مسلمان پر دوسرے مسلمان کا اور 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 اٹھ کھڑے ہوتے ہیں:

> "سب سے پہلے ہمیں اس نشان کو مٹانے کی کوشش کرنی چاہیئے 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 چاہیئے۔" (۴۷)

سعادت حسن منٹو جو خود کو "Manto is an Institution" کہلوانا پسند کرتا تھا، ایک نفسیاتی دبستان کا بانی بنا اور نفسیات کے اس ورود کے بعد حسن عسکری اور ممتاز مفتی جیسے افسانہ نگار 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 کارفرمائیاں ظاہر کیں۔ ان کے بیشتر افسانے عورت اور جنس کے حوالے سے لذت گیر الجھاؤ کا کام دیتے ہیں۔ نوجوان جذبوں کی پیش کش ان کی پہچان بنی اور "آپا" اور "اسمارائیں" جیسے کردار تخلیق ہوئے۔ 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 کرنے کا باعث بنتے ہیں اور خود کردار خاموش ہو جاتے ہیں۔ اسی لئے 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۔"(۴۸)

"جھکی جھکی آنکھیں"، "چپ"، "میاں کی مرضی"، "گڑیا گھر"، "کھونٹ والا"، "روغنی پتلے"، اور "پلاسٹک کے گڈے" میں انہوں نے نسوانی کرداروں کی انوکھی نفسیات دریافت کی اور بعض افسانوں میں نفسیاتی مریض بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً "آپا" دھیمی آنچ میں جلنے والی لڑکی کا کردار ہے جو مفتی کے ہر افسانے میں کسی قدر جدیدیت کے ساتھ اپنی جھلک دکھلا جاتا ہے۔

غلام عباس ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے خود کو کسی ادبی تحریک یا گروہ سے وابستہ نہیں کیا۔ ان کی وجہ شہرت "آنندی" ہے، جو طوائف کی علامت ہے۔ اس افسانے کے ذریعے غلام عباس یہ تاثر اُبھارتے ہیں کہ طوائف خواہ کچھ کرلے، 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 خریدنے والوں کی ناک سلامت اور بکنے والوں کی ناک کاٹ دی جاتی ہے۔ "بردہ فروش" میں اس جہنم کو بھرنے والی عورت ہی ہوتی 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۔ جبکہ "سرخ گلاب" میں آنندی کی یہ دنیا حکومت کے لائسنس پر چلتی ہے۔ ان کے ہاں مظلوم عورت بھی ہے جو "تنکے کا سہارا" اور "غازی مرد" 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۔ کبھی "سیاہ و سفید" کی میمونہ شہر میں آنے کے بعد بدمعاشوں کے متوجہ ہو جانے سے اپنے گاؤں کے مدرسے میں واپس بھاگ جاتی ہے۔ تو کبھی "بھنور" میں وہ طوائف کی اصلاح کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی طرح "اس کی بیوی" اور "پتلی بائی" میں طوائفوں میں ممتا کے جذبات دکھائے گئے ہیں۔ غرض زیادہ تر نسوانی کرداروں میں زندگی کی رمق اور بغاوت کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی:

"انسانی کمزوریاں یا مجبوریاں آہستہ آہستہ ایسی المناک صورتِ حال پیدا کر دیتی ہیں کہ مدافعت اور مراجعت کا امکان بھی ختم ہو جاتا ہے۔"(۴۹)

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 "پتلی جان" تیسری جنس کا افسانہ ہے۔ "پتلی جان" عورت اور مرد کے عمل سے تخلیق کی گئی سماجی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ اس کردار میں ارتقا اور ردِ عمل جیسی خصوصیات نظر آتی ہیں۔ طوائف کے کردار کی پیش کش میں وہ اردو افسانے کا اس لحاظ سے بڑا نام ہیں کہ انہوں نے طوائف کے بھی مختلف روپ پیش کیے۔ مثلاً "بالا خانہ" "ڈیرے دار طوائف کا افسانہ ہے جو اپنی انانیت اور طوائف کے نسل در نسل ارتقا کو بڑھاپے کی یلغار کے باوجود ہر صورت زندہ رکھتی ہے۔ اس کے ہاں ایسی عورت بھی موجود ہے جو چکلے کا حصہ ہونے کے باوجود 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 گلی" کی طوائف وہ معصوم لڑکی ہے جو گاؤں میں ایشاں 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 نیتی پیرنی ہے جو 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 مرمٹی 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۔ بقولِ ڈاکٹر انور سدید، طوائف کے کردار کی یہ مثبت صورت افسانہ "بلوری بلبل" میں بھی عمدگی سے پیش کی گئی ہے۔ (۵۰) "کوٹھے والے" کی طوائف چکلے سے بھاگ کر گاؤں کو اپنا مسکن بناتی ہے اور وہاں اپنے ناز و انداز سے مردوں کو لوٹتی ہے۔ "کوباں کی جنت" کی طوائف مردوں کو لبھاتی تو ہے لیکن اپنی روح ان کے حوالے 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؟" (۵۱)

"عورت بنی بنائی ہوتی ہے، رنڈی بننا پڑتا ہے۔" (۵۲)

چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ رحمان مذنب نے نہ صرف طوائف کے مختلف روپ 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۔ اور اس کے بعد اسی موضوع پر "باجی ولایت" اور "خالہ تاج" جیسے کردار تخلیق کیے۔ اور یہی ان کا خاصہ ہے کہ بھرپور زندگی گزارنے اور وسیع تر مشاہدات رکھنے کے باوجود انہوں نے معاشرے کے محدود طبقے کا انتخاب کیا۔

ان افسانہ نگاروں کے دوش بدوش 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 الرحمٰن، کوثر چاندپوری، قدرت اللہ شہاب، سید عابد علی عابد، اختر شیرانی، 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۔ مثلاً عابد علی عابد کے افسانے "حجاب زندگی" اور "طلسمات" ان کے شباب کی رومانوی جہت کہلاتے ہیں۔ ان کا مرکزی موضوع وہ عورت ہے جو زلیخا بھی ہے اور سیتا بھی۔ اختر شیرانی نے عورت کو زندگی کا ماحصل قرار دیتے ہوئے اسے جنت کہا اور اس کے بغیر زندگی کو ادھورا سمجھا۔ محمد مجیب کے افسانے "ناشتہ" میں محبت کی ناکامی ہیجانی صورت پیدا کرنے کا باعث بنی۔ قدرت اللہ شہاب کا "ماں جی" ایک شاہکار کہلایا جس میں ماں جی کا کردار خیر و شفقت کا نمونہ ہے۔

غرض متحدہ ہندوستان میں (ہجرت سے پہلے) اردو افسانے کا ابتدائی دور افسانے کا عہدِ زریں کہلایا 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 فنکار کی طرح کسی بھی قسم کے اعتراضات کی پروا کئے بغیر اسے قارئین کے سامنے پیش کر دیا۔ اگرچہ اس عمل میں انہیں سماج کے ہاتھوں اپنا آپ ریزہ ریزہ کر دینا پڑا اور آپ ہی اس کی کرچیاں سمیٹنا پڑیں لیکن ان بے لوث فنکاروں 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 کہا جا سکتا 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 نہ 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 عباس جلالپوری، خرد نامہ جلالپوری، جہلم، خرد افروز، ۱۹۹۳ء، ص ۵

۶۔ ایضاً

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

۸۔ ایضاً

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

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

۱۱۔ پریم چند، مضامینِ پریم چند، مرتبہ: عتیق احمد صدیقی، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۱ء، ص ۶۱

۱۲۔ سلطان حیدر جوش، فسانۂ جوش، لکھنو، الناظر پریس، س۔ن، ص ۱۵

۱۳۔ سجاد حیدر یلدرم، خیالستان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۱۴۸

۱۴۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقا، لاہور، مکتبۂ خیال، ۱۹۸۷ء، ص ۱۸۵

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

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

۱۷۔ محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۷۸

۱۸۔ پریم چند، پریم چند کے بہترین افسانے (انتخاب)، لاہور، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۲ء، ص ۸۹

۱۹۔ پریم چند، مضامینِ پریم چند، مرتبہ: ڈاکٹر محمد رئیس، دہلی، عصمت بک ڈپو، ۱۹۶۰ء، ص ۱۱۶

۲۰۔ پریم چند، حبِ وطن، سیرِ درویش، دنیا کا سب سے انمول رتن، لاہور، گیلانی الیکٹرک پریس، ۱۹۲۸ء، ص ۱۰۱

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

۲۲۔ نیاز فتح پوری، یلدرم اور ان کے ساتھی افسانہ نگار، مطبوعہ ماہنامہ پگڈنڈی، یلدرم نمبر، امرتسر، جنوری ۱۹۸۰ء، ص ۱۸۔

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

۲۴۔ ایضاً، ص ۴

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

۲۶۔ حیات اللہ انصاری، بھرے بازار میں، دہلی، آزاد کتاب گھر، ۱۹۴۲ء، ص ۱۲۴

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

۲۸۔ ایضاً، ص ۴۸

۲۹۔ ایضاً، ص ۵۷

۳۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانہ عہد بہ عہد، ص ۲۴

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

۳۲۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقا، ص ۲۶۱

۳۳۔ سجاد ظہیر، نیند نہیں آتی، مشمولہ: نقوش (افسانہ نمبر) شمارہ ۱۱۰، مدیر: محمد طفیل، لاہور: ادارۂ فروغ اردو، نومبر ۱۹۶۸ء، ص ۴۶۴

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

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

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

۳۷۔ کرشن چندر، اجنتا سے آگے، دہلی، ایشیا پبلشرز، ۱۹۵۹ء، ص ۵۵

۳۸۔ ایضاً، ص ۶۷

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

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

۴۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانہ عہد بہ عہد، ص ۳۴

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

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

۴۴۔ ہاجرہ مسرور، جو بک نہ سکا، مشمولہ: نقوش (منٹو نمبر) شمارہ ۴۲، ۵۰، مدیر: محمد طفیل، لاہور، ادارۂ فروغِ اردو، س۔ن، ص ۳۳۶

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

۴۶۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کے سوافسانے، ص ۲۵۵

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

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

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

۵۰۔ رحمان مذنب، بالا خانہ، لاہور، رحمان مذنب ادبی ٹرسٹ، ۱۹۸۴ء، ص ۴۷

۵۱۔ ایضاً، ص ۴۱

۵۲۔ ایضاً

باب دوم:

جدید اردو افسانہ.....آغاز وارتقا

باب دوم:

﴿جدید اردو افسانہ.....آغاز وارتقا﴾

جدید اردو افسانے کو عموماً تجریدی یا علامتی افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ یہ جدید علامتی افسانہ آغاز ہی سے وجود میں نہیں آیا۔ بلکہ اس کے پیچھے تحریکات، رجحانات، محرکات، واقعات، تخلیقات، تنازعات، اور فسادات کے ایسے تانے بانے ہیں جن کی بنت کے بعد افسانہ نگاری کی یہ دنیا وجود میں آئی جو قدیم دنیا سے یکسر مختلف ہے۔

آزادی سے پہلے برصغیر پاک و ہند میں اردو افسانہ نگاری کا جائزہ لیا جائے تو ابتدا ہی میں تحریکات کا شکار ہونے کی وجہ سے قیامِ پاکستان سے پہلے کے افسانوں کو بہ اعتبارِ سنین دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

اوّل: آغاز سے ۱۹۳۲ء تک۔

دوم: ۱۹۳۲ء سے ۱۹۴۷ء تک۔

ان دو ادوار میں اردو افسانہ نگاری پہلے رومانویت کے زیرِ اثر تخلیق کے جواہر پارے بکھیرتی رہی اور اس کے بعد ترقی پسندیت یا حقیقت پسندی کی زد میں آ گئی۔ یوں قاری کو تخیل پرستی سے کھینچ کر حقیقت پسندی سے آشنا کیا اور اسے اپنے عہد کا شعور بخشا۔ ان افسانہ نگاروں نے اسلوب، مشاہدہ اور فن پر گرفت کی وجہ سے نہ صرف اہم مقام حاصل کیا بلکہ اردو افسانہ کو تمام ہندوستانی زبانوں کے افسانوں سے افضل بنایا اور اسے مغربی افسانوں کے ہم مرتبہ ٹھہرایا۔

جب ۱۹۴۷ء میں برِصغیر پاک و ہند کی تقسیم عمل میں آئی تو جہاں سرحدوں، زمینوں، ثقافتوں، ماحول، ذہنوں اور وفاداریوں کی تقسیم کا اعلان ہوا، وہیں اردو افسانے میں بھی نئے رجحانات پیدا ہوئے۔ برِصغیر کی سیاسی تاریخ یوں تو بے شمار تحریکوں سے بھری پڑی تھی لیکن یہ المیہ سب سے بڑھ کر تھا۔ نفرت، رقابت، قتل و خون، لوٹ مار اور غارت گری کا مظاہرہ کیا گیا، انسانی قدریں پامال ہونے لگیں، اخلاقیات کارِ فضول میں شمار ہونے لگی، ظلم و جبر کے خلاف احتجاج کرنے والوں کی اپنی غیرت منوں مٹی تلے جا سوئی اور:

؎ رہزنوں سے تو بھاگ نکلا تھا — اب مجھے رہبروں نے گھیرا ہے
قافلہ کس کی پیروی میں چلے؟ — کون سب سے بڑا لٹیرا ہے؟

کے مصداق رہزنوں کا کردار رہبروں کے حصے میں آیا، جائیدادیں اور عصمتیں لوٹی گئیں اور اپنے اپنوں کے ہاتھوں پامال ہونے لگے۔ اس صورتِ حال کو بیان کرتے ہوئے کشور ناہید لکھتی ہیں:

"پاکستان کے قیام کے مرحلے کے بعد پاکستان نے اپنے وجود کو عورت کے وجود کی طرح حصوں بخروں میں تقسیم ہوتے دیکھا، خود کو عورت کی طرح زر کی غلامی میں جکڑا ہوا محسوس کیا

TH-13850

اور ملکی آزادی کو خوشنودیٔ آقا کا رہین کر دیا۔"(۱)

آقا اور غلام کا یہ کھیل پہلے بھی کھیلا گیا تھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب کی بار یہ کھیل کھیلنے والے انہی میں سے تھے، کوئی غیر نہ تھے۔ کھیل کے اس خوفناک دور میں بے گھری اور بے دَری کی صورت ہجرت کے لاتعداد واقعات رونما ہوئے اور جیسا کہ عالمی ادب گواہ ہے کہ جب بھی کبھی غیر معمولی واقعہ رونما ہوا ادب اور ادیب کبھی غافل نہیں رہے۔ چنانچہ ہجرت کے بعد پاکستانی ادب میں بھی اس صورتِ حال کی دردناک تصویریں کھینچی جانے لگی:

"تقسیمِ ملک سے جو دل ٹوٹا، وطن چھوٹا اور اس سے ذہنوں میں جو انتشار اور ناہمواری پیدا ہوئی، تب اظہار کی فطری خواہش نے اس انتشار کو افسانے کے کینوس پر بکھیر دیا۔"(۲)

ان افسانہ نگاروں نے فسادات، ہجرت، طبقاتی کشمکش، لوٹ مار، تخریبی عناصر، فریب کاری، ظاہری پاک بازی، سماج کے گھناؤنے پن، تہذیب کی موت، انسان دوستی اور بہتر معیارِ زندگی کے حصول جیسے موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔ ان کے ہاں جذبات اور اشتعال بہت نمایاں تھا۔ اگرچہ یہ سیاسی حالات بتدریج پروان چڑھے اور اس کے آثار پہلے سے موجود تھے۔ تاہم اپنے محرکات اور سب سے بڑی ہجرت کی بدولت یہ حالات و واقعات پہلے سے کہیں زیادہ مختلف تھے۔ اس سے پہلے ایک آزاد اور خوشحال مستقبل کا خواب دیکھا گیا تھا جو بظاہر تو تعبیر پا گیا کہ غلامی کا طوق اتارا جا چکا تھا اور بیرونی سامراج کی سامراجیت مٹی میں مل چکی تھی، برِصغیر کا انسان کہنے کو آزاد تھا اور اب صرف اپنوں کی حکومت تھی لیکن جب یہ اپنے، اپنے نہ رہے اور غیروں سے بدتر ظلم ڈھانے لگے تو تہذیبِ انسانی شرم سے ڈوب مری کیوں کہ تمام تر توقعات طلسم آور خواب ثابت ہوئیں، یوں بے اعتباری کے موضوعات نے اردو افسانے میں جگہ بنائی۔ اور فنی حوالے سے کرداروں کے اعمال و افعال کے بجائے ذہنی اور نفسیاتی کیفیات اور جنسی اُلجھنوں کو اہمیت دی گئی۔ یہی وہ حالات تھے جنہوں نے جدید افسانے کے لئے راہ ہموار کی۔ ان افسانہ نگاروں میں نئے لکھاریوں کے علاوہ پاکستان کے قیام سے پہلے کے افسانہ نگار بھی شامل تھے، جن میں سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، محمد حسن عسکری، اشفاق احمد، ممتاز شیریں، بانو قدسیہ، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، شوکت صدیقی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، بلونت سنگھ، اے حمید، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، مرزا ادیب، آغا بابر، حیات اللہ انصاری، قدرت اللہ شہاب، انتظار حسین، ابراہیم جلیس اور سعید انور کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ نئے لکھاری جو بعد میں اس فہرست میں شامل ہوئے ان میں جوگندر پال، انور سجاد، مسعود راشد، خالدہ حسین، رشید امجد، منشا یاد، غلام الثقلین نقوی، عرش صدیقی، رضیہ فصیح احمد، جیلانی بانو، رام لعل، انور عظیم، رتن سنگھ، قیصر تمکین، اقبال مجید، احمد ہمیش، شفیق الرحمٰن، واجدہ تبسم، پریم ناتھ دُر، ریاض روفی، قاضی عبدالستار اور مسعود اشعر سمیت کئی فنکار تھے لیکن ان میں سے بیشتر کی تحریریں ساٹھ کی دہائی میں منظرِ عام پر آئیں۔

۱۹۴۷ء میں برِصغیر کے باسیوں کی تقسیم محض نظریات یا مذہب تک محدود نہیں تھی بلکہ ادیب بھی تقسیم ہوئے

جن کی بناء پر نئے طرز کی تحریکوں اور حلقوں نے رواج پایا، اس ضمن میں سب سے اہم حلقۂ اربابِ ذوق ہے۔ اگرچہ یہ حلقہ قیامِ پاکستان سے پہلے وجود میں آچکا تھا لیکن اس کا اصل رنگ قیامِ پاکستان کے بعد نکھر کر سامنے آیا۔ حلقے کو ترقی پسند تحریک کا ردِّعمل بھی قرار دیا جاتا ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف ترقی پسندیت کی مشینی اور یکسانیت کی فضا سے ادب کو نجات دلائی بلکہ فنکار کو مظاہرِ فطرت کی طرف پیش قدمی کی تاکید کی جس کی بنا پر فنکار اپنے داخل سے واقف ہوا اور زمین سے اس کا رشتہ گہرا ہوا جو ہجرت کے بعد ایک فطری عمل بھی تھا۔ اس تحریک کے بانیوں میں شیر محمد اختر، نسیم حجازی، رفیع پیرزادہ، اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر، اور راجندر سنگھ بیدی کے نام افسانوں کے حوالے سے لئے جاسکتے ہیں۔ علاوہ ازیں بعد میں ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری، ڈاکٹر صلاح الدین اکبر، غلام علی چوہدری، امجد الطاف، اشفاق احمد، انتظار حسین، غلام الثقلین نقوی، انور سجاد، مسعود مفتی، فرخندہ لودھی اور حلقے کی شہرت کو چار چاند لگانے والے سعادت حسن منٹو کے نام خاص طور پر ذکر کے قابل ہیں۔ جب کہ کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جو براہِ راست حلقے کے رکن تو نہ تھے لیکن انہوں نے اس کے رنگ میں افسانے لکھے انہیں حلقے کی بیرونی شاخ کہا جانے لگا۔ ان میں رشید امجد، منشا یاد، مظہر الاسلام، اعجاز راہی، احمد داؤد، مشتاق قمر، سجاد حیدر اور مرزا حامد بیگ کے نام لئے جاسکتے ہیں جنہوں نے اپنے افسانوں میں حلقے کی روایت کے مطابق داخلیت کو فروغ دیا۔

قیامِ پاکستان کے فوراً بعد جو تحریک یا سوال ابھرا اسے پاکستانی ادب کا وجود کہا جاتا ہے کہ پاکستان اب ایک علیحدہ ملک ہے اور ادیبوں کی وفاداریاں بھی تقسیم ہو چکی ہیں اس لئے پاکستان کا اپنا ایک ادب ہونا چاہئے۔ شہزاد منظر اس ضمن میں کہتے ہیں:

> "ابتدا میں یہ سوال انتظار حسین نے اپنے ہفت روزہ "نظام" لاہور میں اٹھایا جس کے وہ مدیر تھے بعد میں اس سوال کو محمد حسن عسکری نے اچک لیا۔" (۳)

انتظار حسین اور محمد حسن عسکری کے علاوہ سجاد اختر رضوی، ڈاکٹر محمد شاہین، علی سردار جعفری، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر شوکت سبزواری، ممتاز شیریں، اور محمد احسن فاروقی وغیرہ نے اس کی حمایت کی جہاں پاکستانی ادب کے ساتھ اسلامی ادب کی بحث بھی چھڑ چکی تھی کیوں کہ دونوں کا مطمعِ نظر تقریباً ایک تھا۔

پاکستانی ادب کی تحریک نے پاکستان میں قومیت کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا اس تحریک نے پاکستان کے حوالے سے زمینی نظریات اور اسلام کے حوالے سے آسمانی عناصر کو قبول کیا اور اسے اپنے ادب کی زینت بنایا۔ جس کی وجہ سے ریاست سے محبت اور وفاداری کا سوال اٹھا۔ ڈاکٹر انور سدید نے اسکی نظریاتی اساس کو ڈاکٹر وزیر آغا کے تفکّر کا نتیجہ قرار دیا:

> "پاکستان کی ثقافت اور ادب کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا مؤقف یہ ہے کہ اس کی تشکیل میں مذہب کے گہرے اثرات کے علاوہ پاکستان کی مٹی، ہوا، موسم، اور اس کی تاریخ نے بھی اہم کردار ادا کیا۔۔۔۔ اس لحاظ سے یہ تحریک پاکستانی ثقافت اور ادب کی گہرائی اور تنوع کی

نشاندہی کرتی ہے۔"(۴)

جیسا کہ ذکر کیا گیا ہے کہ پاکستانی ادب کے ساتھ اسی معاشرتی اور ادبی فضا میں اسلامی ادب کی تحریک بھی چلی۔لیکن اس کو ابتدا ہی میں اعتراضات کا سامنا کرنا پڑا۔مثلاً ہارون رشید کا کہنا ہے:

"اس پر بھی یہ پھبتی کہی گئی کہ اب ادب میں نماز، روزہ، وضو، اور استنجا کے مسائل بیان ہوں گے۔جہالت اور کس کو کہتے ہیں؟"(۵)

لیکن ڈاکٹر انور سدید نے اس کا خیر مقدم کرتے ہوئے تحریکِ ادبِ اسلامی کے افسانے کو فن اور مقصدیت کا امتزاج قرار دیا۔(۶) درحقیقت اس تحریک سے وابستہ اسلام پسند فنکاروں نے اصلاحی اور تعمیری افسانہ پیش کرنا چاہا۔لیکن نقادوں نے ان کو مہلت نہ دی۔ان اسلام پسند فن کاروں میں نعیم صدیقی سب سے نمایاں ہیں۔جنہوں نے "ذہنی زلزلے" پیش کیا۔اس میں لادینیت، الحاد، شرک، اشتراکیت، قومیت، اشتمالیت، تضاد، اور اسلامی جمود پر بحث کی گئی ہے۔مادر پدر آزادی، فحاشی، اور بے حیائی کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے۔انسانی قدروں اور اخلاقیات کو مسخ کرنے کی مذمت کی گئی اور تخریب کاری کو فروغ دینے والوں کو کھری کھری سنائی گئی ہیں۔ان لکھنے والوں میں نعیم صدیقی کے علاوہ ماہر القادری، آسی ضیائی، اسد گیلانی، جیلانی بی۔اے، محمود فاروقی، عبداللہ صدیقی، منظر حسین، آثم میرزا، نظر زیدی، اسرار احمد چوہدری، اعجاز احمد فاروقی، علی سفیان آفاقی، بدر عالم، ابوالخطیب، پاشا رحمٰن، حمید شیخ اور حسین صحرائی کے نام خاص طور پر ذکر کے قابل ہیں۔

اردو افسانے میں یہ مختلف موڑ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا تک چلتے رہے لیکن جونہی منٹو کی موت (۱۹۵۵ء) واقع ہوئی جیسے افسانے کی دنیا ویران ہوگئی اس کی اور بھی کئی وجوہات رہی ہوں گی لیکن بظاہر یہی وجہ تھی کہ فسادات، اسلامی ادب اور پاکستانی ادب کے زیرِ اثر جو اہر پارے وجود میں تو آئے لیکن ۱۹۵۵ء کے بعد جمود کا شکار ہو گئے۔ہوا یوں کہ فسادات کے علاوہ جب پرانی نسل یا عہدِ زریں کے افسانہ نگاروں کو نئی منزل دکھائی نہیں دی تو انہوں نے پرانی روش کو اپنا لیا اور آزادی سے قبل کے افسانوں کی خصوصیات اور زبان آزادی کے بعد بھی نظر آنے لگی۔چنانچہ:

"۱۹۵۰ء کے عشرے کے نصفِ آخر میں ہی وقار عظیم، عبادت بریلوی، اور مولانا صلاح الدین احمد نے محسوس کر لیا تھا کہ اُردو افسانے میں یکسانیت کی کیفیت پیدا ہو چکی ہے اور اردو افسانہ نگار تھکن کا شکار ہیں اور اردو افسانہ آگے نہیں بڑھ رہا ہے۔"(۷)

قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں اور محمد احسن فاروقی جیسے نقاد بھی ان کا ساتھ دے رہے تھے۔حالانکہ اس دور میں کرشن چندر، بیدی، عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، غلام عباس، انتظار حسین، اشفاق احمد، خلیل احمد، شوکت صدیقی اور خود قرۃ العین حیدر موجود تھیں۔اور یہ سب اچھے افسانے بھی تخلیق کر رہے تھے۔ان لوگوں نے اپنی تخلیقات

سے افسانوی ادب کے جمود کی نفی بھی کی لیکن محمد حسن عسکری نے انتہا پسندی سے کام لیتے ہوئے اپنے کالموں کی وساطت سے اردو کے افسانوی ادب اور بالخصوص پرانی نسل کی موت کا اعلان کیا اور یوں معاملے کو جمود و انحطاط سے بھی آگے بڑھا دیا۔لیکن:

> "انتظار حسین نئی نسل کے نمائندہ تھے وہ عسکری کی جانب سے اُن کے وجود کی نفی کو کیوں کر برداشت کرتے چنانچہ اُنہوں نے۔۔۔۔"جمود اور موت کے بارے میں" کے عنوان سے زور دار مضمون لکھا۔"(۸)

یوں انہوں نے بھی پرانی نسل کی موت کی خبر ضرور دی لیکن ساتھ ہی نئی نسل کی آمد کی نوید سنائی اور اس نسل کو پرانی نسل سے الگ ایک جدا رنگ و مزاج کی حامل نسل قرار دیا اور یہی نئی نسل بعد میں جدید اردو افسانے کی بانی کہلائی۔

جدید اردو افسانہ:

یہ تو طے ہے کہ جدید اردو افسانہ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے ساتھ وجود میں آیا۔ کیونکہ افسانے کی تھکاوٹ اور جمود کے دور میں تمام ناقدینِ ادب میں سے کم از کم سید وقار عظیم نے یہ ضرور محسوس کر لیا تھا کہ دنیائے افسانہ کی اس خاموشی اور سکون کے پیچھے نئی تکنیکیں اور تجربات ہیں جو اندر ہی اندر برتے جا رہے ہیں۔ یہی تجربات جدید اردو افسانہ یا نئی کہانی کہلائے لیکن اس سے پہلے جدیدیت کے بارے میں جاننا ضروری ہے جس کی لہریں جدید افسانے میں پیوست ہیں۔

انور جمال جدیدیت کی اصطلاح کو یوں واضح کرتے ہیں:

> "جینئس کا شعلۂ تخلیق، جسے اپج کہنا چاہیے، فن کی عام ڈگر سے ہٹ کر نئی راہ تلاش کر لیتا ہے۔ یہ جدیدیت ہے۔"(۹)

ڈاکٹر وزیر آغا "نئے مقالات" میں اس کی مزید توضیح کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> " کسی بھی زمانے میں اہلِ فن کی مشترکہ کوششیں جو اجتہاد اور تخلیقی برانگیختگی اور احساسِ کرب سے عبارت ہوتی ہیں، جدیدیت کا نام پاتی ہیں۔"(۱۰)

گویا جدیدیت اجتہاد، کرب، روحانیت، تہذیب و ثقافت، اور سماجی شعور کی بدولت حاصل ہونے والی ایسی لہر ہے جو فنکار سے نئے تقاضوں کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ پرانے فن یا فنکار کے اسالیب اور ان کی روش سے انکار یا انحراف کی صورت ہے۔ جس میں عصری تازگی بھی ہے، اسلوب کا تنوع بھی، اور ماضی سے ترکِ تعلق بھی۔

درج بالا تعریف کے حساب سے دیکھا جائے تو اردو افسانے میں اگرچہ قیامِ پاکستان کے بعد ہی تبدیلیاں

واقع ہونا شروع ہوگئی تھیں تاہم جدید افسانہ ۶۰ء کی دہائی میں کھل کر سامنے آیا۔ جسے بعد میں علامتی یا تجریدی افسانے کا نام دیا گیا۔ علامت نگاری ایک ایسی چیز ہے جو بلا وجہ وجود میں نہیں آ سکتی لہذا پاکستان کے اس دور کے حالات جدید افسانے کے وجود کا باعث بنے۔ ہوا یوں کہ ملک میں جمہوریت کے خاتمہ اور فوجی آمریت کے قیام کے ساتھ ہی اظہار رائے پر پابندی عائد ہوگئی۔ اور چونکہ ادیب اپنے معاشرے کا سب سے حساس فرد ہوتا ہے اس لئے وہ ناانصافیاں دیکھ کر انہیں خاموشی سے برداشت نہیں کر پاتا۔ چنانچہ ادیبوں نے دل کی بھڑاس نکالنے اور اپنے عہد کو ادب میں تاحیات محفوظ کرنے کے لیے علامتی پیرایۂ بیان اختیار کیا۔ یوں:

؎ برہنہ حرف نگفتن کمالِ گویائی است
حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

کے مصداق علامتی افسانہ نگار بھی اقبال کے ہم خیال ہوگئے۔ علاوہ ازیں ایک اور وجہ، جو علامتی اظہار کا باعث بنی، نظم کی تحریک تھی۔ اس طرح علامتی افسانہ وجود میں آیا جو جدیدیت کی تحریک سے وابستہ تھا اور اس کے پیچھے افسانہ نگاروں کی نئی نسل کی شناخت کے مسائل، ترقی پسندیت کے سپاٹ انداز کی مخالفت، ندرتِ بیان، اور دستورِ زباں بندی کے خلاف احتجاج جیسی وجوہات تھیں۔

یوں آغاز تو ہوا لیکن ڈاکٹر رشید امجد نے مزید وضاحت کے لئے جدیدیت کی حدود کا تعین بھی کیا۔ اپنی کتاب "پاکستانی ادب، رویے اور رجحانات" میں وہ لکھتے ہیں:

> "جدیدیت کی تحریک تقریباً پچاس سالوں پر محیط ہے، فکری سطح پر اسے تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول: جدیدیت یعنی ماڈرن ازم، دوم: اوجِ جدیدیت یعنی ہائی ماڈرن ازم، سوم: ما بعد جدیدیت، یعنی پوسٹ ماڈرن ازم۔" (۱۱)

انہوں نے جدیدیت کو نہ صرف مختلف ادوار میں تقسیم کیا بلکہ ہر دور کی خصوصیات پر بھی نظر ڈالی جس کی بنا پر جدیدیت کے ہر دور کو دوسرے دور سے بآسانی منفرد قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور اس کی پہچان ممکن ہے۔ مثلاً جدیدیت کے ابتدائی دور میں علامت اور تجریدیت مبہم انداز کی حامل ہے۔ ہیئت، تکنیک، اور اسلوب، کے لحاظ سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس دور میں ذاتی علامات کو رواج دیا گیا جس کی بنا پر ابلاغ کے مسائل بھی پیدا ہوئے۔ جدیدیت کے دوسرے دور میں ذاتی علامتیں اجتماعی علامتوں میں بدل گئیں اور چونکہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زبان و بیان اور طرزِ ادا میں پختگی آ گئی، اور نئی نسل نے اپنی شناخت قائم کر لی اس لئے ادب کا معاشرے سے رشتہ استوار ہو گیا جب کہ تیسرے دور کو ردِ جدیدیت یا مابعد جدیدیت قرار دیا گیا لیکن ڈاکٹر رشید امجد نے اسے تسلسلِ جدیدیت ہی کہا ہے۔

اب تک کی بحث سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ کوئی عام یا معمولی تحریک نہیں تھی بلکہ اس کے پیچھے ایسے جینئس اور

فطین ذہن کارفرما تھے جنہوں نے نہ صرف سماجی شعور کو تہذیب وثقافت سے ہم آہنگ کیا بلکہ ایک عام اور سپاٹ افسانے کو استعاراتی شکل عطا کر دی۔ ان فطین ذہنوں نے جو علامات استعمال کیں انہیں چار حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے اور یہ چاروں اقسام جدیدیت کے تینوں ادوار میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

اوّل: دیومالائی یا اساطیری علامات۔

دوم : سماجی، توہماتی، یا رسم ورواج سے متعلقہ علامات۔

سوم: فطری علامات جس میں فطرت یعنی درخت، چڑیا، موسم وغیرہ سے مدد لی گئی ہو۔

چہارم: شخصی یا ذاتی علامات، جنہوں نے فرد کے لاشعور یا اس کی نفسیات کو افسانوں کے قالب میں ڈھالا۔

یہ علامتیں اچانک وجود میں نہیں آئیں، بلکہ بقولِ ڈاکٹر رشید امجد:

> "تقسیم کے بعد پاکستانی افسانے کو اردو افسانے کی جو روایات ملیں ان میں ترقی پسند تحریک کی موضوعاتی وسعت، حلقۂ اربابِ ذوق کی فنی جمالیات اور کسی حد تک ہیئت سازی شامل تھیں۔ (۱۲)"

اس کے ساتھ ساتھ نئے افسانے کی روایت یا اس کی بنت میں لوک داستانیں بھی شامل ہیں۔ یہ وہ داستانیں ہیں جنہیں لوگ مختلف علاقوں اور زبانوں میں سنتے چلے آ رہے ہیں۔ ابتدا میں اسی حوالے سے دیویندر ستھیارتھی مشہور ہوئے لیکن جدیدیت پسندوں نے اسے مستقل روایت کے طور پر اپنایا۔ کیوں کہ جس طرح ہر جدّت کسی نہ کسی روایت کے آخری سرے پر کھڑی ہے اور قدامت کے شعور کے بغیر جدیدیت کی توثیق اور اس کا اثبات ممکن نہیں اسی طرح جدید اردو افسانہ بھی پرانی نسل کی روایت کے ساتھ لوک داستانوں، دیو مالائی عناصر اور اساطیر سے متعلق ہوا اور بہت جلد اپنی الگ پہچان حاصل کر گیا۔

جدید اُردو افسانہ اور مغربی تحریکات:

جدیدیت کے ظہور میں مغربی تحریکوں کے اثرات بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلی تحریک ریشنلزم ہے جو مغرب میں انیسویں صدی میں منظرِ عام پر آئی۔ جبکہ مشرق میں ۱۹۵۵ء سے ۱۹۷۰ء کے درمیان کا عرصہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا دور نظر آتا ہے۔ اس تحریک کے مطابق ہر چیز اور ہر مسئلے کا حل سائنس کے ذریعے ممکن ہے۔ چنانچہ اردو ادب میں جب علامت نگاری کا رجحان وجود میں آیا تو پرانی اقدار پر ضرب لگانے کا رجحان بھی ظاہر ہوا۔ سائنسی دنیا میں نئی نئی ایجادات منظرِ عام پر آئیں۔ افسانہ نگاروں کی نئی نسل کو اس سائنس اور ٹیکنالوجی کی بدولت براہِ راست مغرب سے متاثر ہونے کا موقع ملا۔ اور یوں عقلیت پسندی علامتی تحریک میں مدغم ہوئی۔ یہی نہیں بلکہ جدیدیت پسندوں نے ریشنلزم کے

زیرِ اثر موجودہ عہد کی ایجادات بس، سائیکل، اور لفٹ وغیرہ کو بھی علامت کے طور پر استعمال کیا۔

سائنسی عروج کی وجہ سے جب مغرب نے خود کو عقلِ کل تسلیم کیا تو اس کے ردِ عمل کے طور پر نیچرلزم کی تحریک شروع ہوئی جس کے تحت مصنف کے خیالات اور نظریات سے اس کی شخصیت کو علیحدہ کر دیا گیا اور غیر جانبدار ادب کی تخلیق کا مشورہ دیا گیا۔ اس کا پرچار فلابیر نے کیا۔ اس تحریک کے ذریعے ادب میں کرداروں کو ایک خاص قاعدہ، قانون، ٹائم ٹیبل اور فارمولے کے تحت پیش کیا گیا محض اپنی غیر جانبداری قائم رکھنے کی خاطر لیکن انیسویں صدی کے اواخر میں اس کا شدید ردِ عمل ڈاڈا ازم کی صورت میں ہوا، جسے دادایت کہا جاتا ہے۔ اس کی بنیاد پر تریزتا تاذارا نے ڈالی۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کے خیال میں:

> "دادایت کا مقصد تمام تر اخلاقی اور ذوقی اقدار اور معیارات کو تہہ و بالا کرنا تھا۔ دادایت کے پیروکار فن کے سلسلے میں باغیانہ خیالات کے مبلغ تھے۔"(۱۳)

دراصل اس تحریک کا مقصد صرف اختلاف تھا یعنی ہر چیز کے خلاف لکھا جائے اسی وجہ سے یہ جلد بحران کا شکار ہوئی۔ اور پھر اس کے چند رکن علیحدہ ہو کر سرّ یلزم کی تحریک (۱۹۲۲ء۔۱۹۲۱ء) کا باعث بنے جن میں آندرے بریتون کو اوّلیت حاصل ہے۔ سرّ یلزم کے متعلق انور جمال کا کہنا ہے:

> "سرّ یلسٹ فن "تنوعِ خیال" کی پیروی کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ مصوّری میں اس عمل کا نتیجہ ہاتھ کی بے ساختگی سے مصوّر کیا ہوا خواب قرار پاتا ہے۔"(۱۴)

یعنی یہاں بے ساختگی اور روانی اہم تھی اور ہر چیز کے خلاف لکھنے کی قید کو ختم کر کے ڈاکٹر فردوس انور قاضی کے خیال میں یہ کہا گیا:

> "اصل حقیقت وہ نہیں جو ہمیں نظر آتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو ظاہری کے پیچھے ہوتی ہے۔"(۱۵)

یہی وہ اُصولِ دائمی ہے جو ہمیں علامت نگاروں کے ہاں ہر موقع پر نظر آتا ہے۔

ادب میں سب سے بڑی تحریک، جس نے جدید افسانے کو متاثر کیا، علامت نگاری کی تحریک تھی۔ جسے سمبالزم کہا جاتا ہے۔ علامت آغازِ آفرینش سے اب تک دنیا میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، لیکن تحریک کی شکل میں سمبالزم انیسوی صدی کے آخر میں تصویر سازی کے حوالے سے ابھری اور یہ شاعری سے متاثر تھی۔ اس کے پیش روؤں میں ورلین، ملارمے اور رینے بوں کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ یہ تحریک دراصل فرانس اور بیلجیم میں آرٹ اور ادب کے حوالے سے اُبھرنے والی ایسی تحریک تھی جس نے حقیقت سے انحراف کر کے رمز و اشاروں میں اظہارِ ذات کو اپنایا۔ اردو ادب میں اس تحریک نے ساٹھ کی دہائی میں عروج حاصل کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے پورے ادب پر چھا گئی۔

تجریدیت کی تحریک کو ابتدا میں علامت ہی سمجھا گیا لیکن بعد میں جب ناقدین کا شعور پختہ ہوا تو تجریدیت کو علامت سے الگ کرنا پڑا۔ منطقی ربط، معروضی مشاہدہ اور شاعرانہ پیرایۂ اظہار، تجریدیت کی نمایاں خصوصیات ہیں جو جدید افسانے میں بھی نظر آتی ہیں۔ اصل میں یہ مصوّری کی تحریک تھی، جس کے بانی واسیلی کینڈنیسکی تھے۔ چونکہ کیمرے کی ایجاد کے بعد تصویر سازی کے فن کو نقصان پہنچا۔ اس لئے واسیلی نے تصویروں سے تجسیم کو ختم کر دیا۔ یہی صورتِ حال ہمیں تجریدی افسانے میں بھی نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ نام (کردار) بھی تجریدیت کے حامل ہو جاتے ہیں، مثلاً "میں"، "وہ"، وغیرہ۔ یہی وہ چیز ہے جو علامتی افسانے کے ساتھ مل کر نئی نسل کو پرانی نسل سے علیحدہ کرتی ہے۔

انہی تحریکوں میں ایک ایکسپریشن ازم بھی تھی جس کے نمائندہ پیراندلو نے تحریک کی بنیاد کروچے کے نظریات پر رکھی۔ یہ تحریک داخلیت کی حمایت کرتی ہے کہ انسانی ذہن سے باہر کسی قسم کی کوئی دنیا نہیں ہے۔ انسانی ذہن ہی ہے جو باہر کی دنیا کو خوبصورت بناتا ہے۔ چنانچہ جس فن پارے میں داخلی حیثیت پوری طرح کارفرما ہے، وہی کامیاب ہے۔

ایکسپریشن ازم کے ساتھ ہی وجودیت (فردیت) کی تحریک منظرِ عام پر آئی۔ ریشنلزم نے جہاں انسانی وجود کو سائنس اور ٹیکنالوجی میں گم کر دیا تھا وہاں وجودیت نے انسان کی گم شدگی اور کمی کو محسوس کرتے ہوئے اس کی تلاش اور جستجو کو تحریک کا مطمعِ نظر بنایا اور کہا کہ انسان سب سے زیادہ اہم اور پراسرار حیثیت کا مالک ہے لہذا اس سے آگاہی ضروری ہے۔ نیٹشے، کیرکیگارڈ، ہائیڈیگر، کولن ولسن، سارتر، کامیو اور جیسپرز کا شمار وجودی مفکرین میں کیا جانے لگا۔ اس تحریک نے فرد کی غیر مشروط اور بے لگام آزادی کو اہمیت دی۔ چونکہ قیامِ پاکستان کے بعد فرد کی شناخت ایک اہم مسئلہ بن گئی تھی اس لئے اردو ادب میں اس تحریک کا پرزور خیر مقدم کیا گیا۔

درج بالا تمام تحریکوں نے قیامِ پاکستان کے بعد کے حالات میں پاکستانی معاشرے میں اپنی جگہ بنائی اور جدید اردو افسانے سے ہم آہنگ ہو گئیں۔ ان تحریکات کی معاونت میں اساطیر اور دیو مالائی عناصر جو کوئی تحریک تو نہیں تھے لیکن انہوں نے بھی جدید اردو افسانے کی تخلیق میں اہم کردار ادا کیا جس کی وجہ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش یوں بتاتے ہیں:

> "دراصل جدید اردو افسانے میں بے عملی، ذہنی اذیت، خوف، دہشت، تجسس، جنسی ترغیبات، نفسیاتی کشاکش ۔۔۔۔ بے معنویت، لغویت جیسے پہلوؤں کو دیو مالائی علامتوں اور اشاروں کی مدد سے پیش کرنے کی کوششیں ہوتی رہی ہیں۔" (۱۶)

چنانچہ اساطیری کہانیاں یا لوک داستانیں جو ہر معاشرے میں نہ صرف موجود ہوتی ہیں بلکہ نسل در نسل، سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی رہتی ہیں اور ان میں ترمیم و اضافہ کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ جدید اردو افسانے کی تشکیل میں ان سے مدد لی گئی اور انہیں نئی زندگی عطا کر کے اپنے زمانے سے متعلق کیا گیا۔ بعض اوقات تاریخی شخصیات کو بھی علامت بنا کر پیش کیا گیا۔ ان تمام تحریکات اور ان کی خصوصیات کے ساتھ اردو افسانہ لمحہ بہ لمحہ پروان چڑھتا رہا۔ یوں مختلف ادوار میں ریشنلزم، نیچرلزم، دادایت، فردیت، تجریدیت، ایکسپریشن ازم اور سمبالزم کی تحریکیں جدید افسانے کی ہم رکاب ہوتی گئیں۔

جدید اردو افسانے کے موضوعات:

جدید افسانے کی ابتدا میں کچھ ناقدین نے منٹو کے "پھندنے" کو جدید افسانے کے پسِ منظر کے طور پر متعارف کروایا اور جب "پھندنے" کے موضوعات زیادہ وسیع معنویت کے ساتھ افسانوی دنیا میں در آئے تو کہا گیا کہ موجودہ افسانہ نگار محض ایک نیا لکھاری ہے کیونکہ اس نے اصل میں پرانے افسانے کی ہیئت کو ترک کر کے پرانے موضوعات کو ہی نئے افسانے کے قالب میں ڈھال لیا ہے اور یوں اپنی الگ شناخت قائم کر لی ہے۔ یہ محض دل کے بہلانے کا خیال تھا کیونکہ اصل میں جدیدیت کا حامل اردو افسانہ جس قدر جدید ہے اسی قدر اس میں نئے موضوعات پنپتے دکھائی دیتے ہیں۔ قیامِ پاکستان سے پہلے کے افسانوں میں طبقاتی نظام، حقیقت نگاری، عورت کا استحصال، وفاداری، ایثار اور مزدوروں کے حقوق جیسے موضوعات عام تھے۔ لیکن اگر نئے لکھنے والے بھی اسی اسلوب اور ٹیکنیک کو مدِ نظر رکھ کر موضوعات کا تنوع پیدا کرتے تو ان کو کبھی امتیازی حیثیت نہ حاصل ہو پاتی۔ آزادی کے بعد مسائل کئی گنا زیادہ ہو گئے۔ لوگوں بالخصوص ادیبوں کے غور و فکر کا انداز بدلا، دیہات اور شہروں میں طرزِ رہائش میں تبدیلی آئی، رشتوں ناطوں اور حب الوطنی کے حوالے سے جو احساسات پیدا ہو چلے تھے وہ یکسر مختلف تھے۔ اردو افسانے پر مغربی تحریکوں اور تحریروں کے اثرات ہوئے جس نے نئے نئے موضوعات کو جنم دیا اور سب سے بڑھ کر ترقی پسندوں نے کسی موضوع یا مسئلے پر لکھنے کی گنجائش نہ چھوڑی تھی جس کی وجہ سے نئے موضوعات کی ضرورت محسوس ہوئی اور یوں جدید ترین موضوعات نے جدیدیت پسندوں کی انفرادیت کو مسلّم کر دیا۔

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد ایک علیحدہ مملکت کے حصول کی جدوجہد وجود میں آئی جو بالآخر ایک خون آشام فسادی عہد پر منتج ہوئی۔ تاریخ نے وحشت، بربریت، قتل و غارت گری، لوٹ مار اور عصمت دری کے ایسے شرمناک مناظر دکھائے جن کی مثال تاریخ انسانی میں کہیں نہیں ملتی۔ بہت کم خوش نصیبوں کو دونوں طرف کی سرحدوں کو عبور کرنا نصیب ہوا۔ اور یوں ایک نئی اسلامی مملکت کی تشکیل کے گارے میں لاکھوں شہیدوں اور بے گناہ لوگوں کا لہو بولنے لگا۔ لہٰذا فنکار اپنے کانوں کو بند نہ کر سکے اور خود بھی ان لوگوں کے ساتھ اس آگ میں جلنے لگے۔ وہ اس بھٹی میں تپ کر افسانہ نگاری کے ایسے کندن بنے جنہوں نے فسادات کو ایک موضوع کا روپ دے دیا۔ اس موضوع پر دونوں اطراف کے افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔ یہ افسانہ نگار تین طرح کے تھے۔ ایک وہ جنہوں نے مسلمانوں کو ذمہ دار ٹھہرایا، دوسرے وہ جنہوں نے ہندوؤں اور سکھوں کو فسادی قرار دیا۔ جبکہ تیسری قسم ان ترقی پسندوں کی تھی جنہوں نے دونوں قوموں کو برابر قصوروار ٹھہرایا۔ فسادات کا یہ عبوری دور دو، تین سالوں میں گزر گیا اور حالات آہستہ آہستہ معمول پر آ گئے، لیکن اس عبوری دور نے ذہنی کرب کے ساتھ ساتھ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، منٹو، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، ممتاز مفتی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، شکیلہ اختر، احمد ندیم قاسمی، مہندر ناتھ، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، رام لعل، خواجہ احمد عباس، قرۃ العین حیدر، بانو قدسیہ،

قدرت اللہ شہاب، محمد احسن فاروقی اور سید انور جیسے افسانہ نگار دیے جنہوں نے اردو افسانے کو" کھول دو"، "ٹھنڈا گوشت"، "ٹیٹوال کا کتا" (سعادت حسن منٹو)، "اجنتا میں" (احمد عباس)، " گھور اندھیرے "(ممتاز مفتی)، "چڑیل" (احمد ندیم قاسمی)، "قید خانہ "(احمد علی)، "کالی رات"، "فی الاصل" (عزیز احمد)، "سورج سنگھ "(ممتاز حسین)، "ٹامک ٹوئیاں" (خدیجہ مستور)، "یا خدا" (قدرت اللہ شہاب)، "فساد کے دنوں میں"، "ظلمت" (سید انور) سے مالا مال کیا۔

تقسیمِ ہند کے فسادات کے شاخسانہ بشانہ ایک اور موضوع جس نے جدید افسانے کو متاثر کیا وہ ہجرت کی کہانی یا اس کا دکھ تھا۔ جو لوگ ایک جگہ سے دوسری جگہ ہجرت کر کے گئے، وہ ایک ایسے پودے کی مانند تھے جسے ایک جگہ سے اکھاڑ کر دوسری جگہ لگا دیا جائے تو وہ یا تو مرجھا جاتا ہے یا پھر جڑ پکڑنے میں وقت لیتا ہے۔ یہی صورتِ حال آزادی کے بعد نظر آئی کہ نہ تو لوگ متحدہ ہندوستان کو بھول پائے اور نہ نئی زمین سے اپنا فوری تعلق استوار کر سکے۔ چنانچہ ڈاکٹر رشید امجد کے خیال میں:

> "ہجرت کا موضوع کہیں خارجی اور کہیں باطنی سطح پر ماضی پرستی (Nostalgia) بن کر نمایاں ہوا۔ "(۱۷)

۱۹۴۷ء کے فسادات نے برِصغیر کے سیاسی اور ثقافتی ماحول اور دنیا کا خاتمہ کر دیا۔ آبادی کی نقل مکانی کی یہ صورت اس سے پہلے دنیا کے کسی حصّے میں دیکھنے میں نہیں آئی۔ ادیب اپنی حساسیت کی بنا پر اس سے پھر متاثر ہوا اور یوں ہجرت، جلاوطنی، نوسٹالجیا اور ماضی پرستی کا ذکر اردو افسانے میں داخل ہوا۔ اس نقل مکانی یا ہجرت نے لوگوں کو نفسیاتی طور پر متاثر کیا کہ جہاں لوگوں کو اپنی جنم بھومی، پرکھوں کی جائیداد اور زمینی رشتے کو خیر باد کہنا پڑا وہیں سماجی اور معاشرتی مسائل بھی پیدا ہوئے۔ جو ایک شدید ذہنی انتشار کی صورت اختیار کر گئے۔ یوں ہجرت کی بدولت شہروں کی رونقیں تو بڑھ گئیں لیکن ان قصبوں اور دیہاتوں میں ویرانی ہی ویرانی ہو گئی جن سے ہم پریم چند کے افسانوں میں آشنا ہوئے لہذا:

> "جب ہجرت کی سنگینی کا احساس ذرا کم ہوا اور لوگوں نے پیچھے مڑ کر ماضی کے دھندلکوں میں کھوئی ان حویلیوں کی ویرانیوں کو دیکھا تو اس تہذیبی زوال کا احساس دل میں کانٹے چبھونے لگا اور آنکھیں بھر آئیں۔"(۱۸)

ان بھری آنکھوں کے ساتھ فنکار اپنی اجڑی ہوئی سرزمین کا نوحہ کہنے لگے جس کے بارے میں روبینہ الماس لکھتی ہیں:

> "قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے بطورِ خاص ماضی کی بازیافت کو اپنا اہم ترین موضوع بنایا۔"(۱۹)

ماضی کی بازیافت کے لئے انتظار حسین نے داستانوی، اساطیری، دیومالائی مگر علامتی طرزِ بیان اختیار کیا اور قصص الانبیاء میں بھی پناہ لی۔ "آخری آدمی"، "وہ جو کھوئے گئے"، "اندھی گلی"، "شہرِ افسوس"، "سیڑھیاں"، "زرد کتا"،

"رہ گیا شوقِ منزلِ مقصود"، "خرید و حلوہ بیسن کا" اور "چوک" میں ان کی ذہنی اور جسمانی جلاوطنی نظر آتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں "جلاوطن"، "برفباری سے پہلے"، "دلربا"، "سیتا ہرن"، "اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو"، "ہاؤسنگ سوسائٹی"، اور "چائے کے باغ"، میں یہی کیفیت ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ خاتون لکھاری ہونے کے سبب وہ عورتوں کی ذہنی اور جسمانی جلاوطنی کو موضوع بنا دیتی ہیں۔ اس کے علاوہ "مہاجرین"، "ندی"، "سمندر"، "جلاوطن"، اور "دھوپ" (عبداللہ حسین)، "اکھڑے ہوئے لوگ"، "نئی دھرتی پرانے گیت"، "قبر"، "ایک شہری پاکستان کا" (رام لعل)، "باشندے"، "دریاؤں کی پیاس (جوگندر پال)، "دراڑوں میں سانپ"، "بیس سال بعد" (امراؤ طارق)، "گھر کے راستے میں"، "شباب" (فرخندہ لودھی)، "ڈار سے بچھڑے" (محمد اشرف سید)، "گھونسلا" (شوکت حیات)، "دوسری ہجرت"، "چھوٹی سی دنیا" (اختر جمال)، "یادوں کے پردیس"، "شہر بدری" (آصف چرخی)، "زمین کی حکایت (فاطمہ حسن)، "دکھ جو مٹی نے دیے" (مسعود اشعر)، "یہ گناہ اور بے گناہی" (اِمِ عمارہ)، "ایک شخص سہما ہوا"، "اکائی" (غلام محمد)، "پھیلا ہوا ہاتھ"، "زرد موسم کی صلیب"، "تیسرا وطن" (ہارون رشید)، "بوٹیاں"، "اجنبی"، "اب ہم کہاں جائیں ماں!" (شہزاد منظر)، "پہچانو گھر کون ہے"، "سناٹا بولتا ہے"، "ڈوبتی پہچان" (نزہت نوری)، "سمندر قطرہ سمندر"، "سمندر مجھے بلاتا ہے" (رشید امجد)، "گمشدہ آواز کی دستک"، "سارا سفر افسوس کا ہے"، "راستے بند ہیں"، "ببول سے لپٹی ہوئی بیل" (منشا یاد)، "گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی" (مظہر الاسلام)، "شہرِ پناہ"، "مایا"، (خالدہ حسین)، "یادیں" (مسعود مفتی)، "دھرتی بین کرتی ہے" (محمد عالم خان)، "نوسٹلجیا"، "کھنڈر کا نوحہ"، "نوحہ گر ہوائیں"، "وجود کی بے آواز گلیاں" (فردوس حیدر)، "تلوار کا موسم" (احمد یوسف)، "بے خدا کمرہ" (طاہر مسعود)، اور "اجنبی چہرے" (اے خیام) میں بھی جبری و جسمانی، ذہنی، خود اختیار کردہ، تاریخی، تہذیبی، داخلی، خارجی، سیاسی اور روحانی جلاوطنی کی مثالیں پیش کی گئی ہیں۔

جلاوطنی کا یہ احساس جب نسل در نسل منتقل ہوا تو مذکورہ بالا افسانوں میں دو قسم کے المیے اور سامنے آئے۔ پہلا المیہ دو تہذیبوں کے درمیان پسے ہوئے آدمی کا تھا اور دوسرا شناخت کی گم شدگی یا کھوئی ہوئی پہچان کا المیہ۔ پہلے المیے کا ذکر کرتے ہوئے صبا اکرام ایسے شخص کو "حاشیے کا آدمی" قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> "جدید افسانے پڑھتے ہوئے اکثر ان میں مجھے ایک ایسا آدمی نظر آیا ہے جو اپنے پرکھوں کی تہذیب کی کھوئی ہوئی جڑوں کی تلاش میں پابرہنہ مسلسل تپتی دھوپ میں کانٹوں پر سفر کر رہا ہے اور ساتھ ہی جدید عہد کی نئی تہذیب کے ان اشجار کو بھی جھجکتی نظروں سے دیکھتا جاتا ہے۔۔۔۔ اشجار کے نیچے وہ تھک ہار کر پہنچتا ہے تو وہاں بھی اسے سایہ نصیب نہیں ہوتا۔" (۲۰)

یہ ایک ایسا بدقسمت شخص ہے جس تک نہ اس کے آبا کی تہذیب کے آثار پہنچ سکے اور نہ وہ نئی تہذیب کو قبول کر پایا۔ کہیں یہ شخص پرانی تہذیب پر نوحہ کناں ہے اور کہیں منافقت کی علامت۔ کہیں یہ خلا میں معلق ہے تو کہیں اس کی دوہری

حیثیتیں آپس میں متصادم اور کشمکش کا شکار نظر آتی ہیں۔ کہیں وہ سماجی اور معاشی دباؤ کا شکار ہے تو کہیں خود اپنے عہد کی سفاکانہ کہانیوں پر خندہ زن۔ اس کے یہ تمام روپ "خلا اندار خلا"، "بڑا سوال" (منشا یاد)، "جنت بدر" (احمد داؤد)، "درمیان کے کنارے "(عبدالصمد)، "بدلتے تیوروں کا سورج" (احمد یوسف)، "خلا میں قدم"، (رحمان شریف)، "دھند ریت"، "بیزار آدم کے بیٹے" (رشید امجد)، "مئی دادا" (اسد محمد خان)، "مصلوب نسلیں" (علی حیدر ملک)، "واسو" (سلام بن رزاق)، " کپل وستو کا شہزادہ "(اے خیام)، میں نظر آتے ہیں۔

جہاں تک شناخت کی گمشدگی کا تعلق ہے، شاید ہی کوئی افسانہ ہو جس میں اس موضوع پر بحث نہ کی گئی ہو۔ اس کی سب سے بڑی وجہ بے یقینی کی فضا ہے۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۸ء تک غیر مستحکم سیاسی صورتِ حال اور طبقاتی نظام نے پاکستانی معاشرے کو مختلف مسائل سے دوچار کر دیا تھا۔ چنانچہ ۱۹۵۸ء میں مارشل لا لگا اور حالات مزید ہاتھ سے نکلتے چلے گئے۔ منزل ایک بار پھر بے سمت ہوگئی اور اس سیاسی جبر اور بے سمت سفر نے افراد میں مایوسی اور افسردگی پیدا کرتے ہوئے اس کی پہچان کو ختم کر دیا۔ وہ خود کو تلاش کرنے لگا۔ مارشل لا نے خوف کو ماحول کا حصہ بنا دیا۔ یوں:

> "دوہری شخصیت کی دریافت، باطنی شکست وریخت، ایک شخصیت میں کئی شخصیتوں کی تلاش، اور مجمع میں تنہائی کا احساس، افسانے کے مقبول اور چلنت موضوع بن گئے۔ "(۲۱)

اس کے بعد ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ نے ملک کو حب الوطنی کا نیا نظریہ دیا لیکن ستر کی دہائی میں ہی فوجی آمریت دوبارہ قائم کر دی گئی۔ پھر سقوطِ ڈھاکہ کا ایک اور دردناک واقعہ رونما ہوا جس کے نتیجے میں مشرقی پاکستان، مغربی پاکستان سے الگ کر دیا گیا۔ اس سانحہ میں نہ صرف بنگالیوں بلکہ غیر بنگالیوں کا بھی قتلِ عام ہوا۔ اس کرب کو شدت سے محسوس کرنے والوں میں انتظار حسین، مسعود اشعر، انور سجاد، رشید امجد، فرخندہ لودھی، نشاط فاطمہ، قیصر قصری، اے خیام، یونس جاوید، زین العابدین، محمود امجد، اسد محمد خان، شہزاد منظر، اور ایم نعیم خاص ذکر کے قابل ہیں۔

درج بالا تمام حالات نے ملک کو یاسیت، تنہائی، اور بے یقینی، کے غاروں میں دھکیل دیا۔ معاشرہ پوری طرح صنعتی پھیلاؤ میں آ گیا۔ مشین کو اہمیت اور انسان کو ذلت کا سامنا کرنا پڑا، پھر جہاں تجریدی افسانہ وجود میں آیا وہاں فرد کی شناخت کا مسئلہ بھی درپیش ہوا۔ کیونکہ انسان مشینوں کی بھیڑ میں گم ہو چکا تھا، پرانی قدریں مسمار ہو رہی تھیں، ہر شخص کے سامنے نئے سماجی تقاضے تھے، جن سے اسے ہر حال میں عہدہ برآ ہونا تھا۔ ایسی صورت میں فرد کی اصل پہچان ہی ختم ہوگئی۔ فرد اجنبی، تہذیب، اجنبی سرزمین اور اجنبی چہروں میں خود اپنا وجود سنبھالتا رہ گیا۔ اور اس کا وجود لمحہ بکھرتا رہا۔ ایسی صورت میں وہ ایک ایسے یوٹوپیا کی تلاش میں مارا مارا پھرنے لگا جو اس کو اور یادِ ماضی کو سہارا دے کر پھر سے اس کے وجود کو ثابت کر سکے اور یوں اس نے اپنی دنیا کی تخلیق کی جس میں اس کی مرضی کے خلاف کچھ نہ تھا۔ پہچان کی گمشدگی کی یہ کیفیت مذکورہ بالا تمام افسانوں میں الگ الگ انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ اسی لئے رشید امجد کہتے ہیں:

"ساٹھ کی دہائی کے یہی موضوعات ہیں۔ داخلیت، فردیت، غیر وابستگی، دوسری ذات کی تلاش، شناخت کا بحران۔"(۲۲)

اردو افسانے میں وجودیت کی تحریک چلی جس نے فرد کی ذات کو اہم قرار دیا، بیشتر جدت پسند افسانہ نگار فرد کے نفسیاتی، ذاتی اور اندرونی مسائل تک محدود ہو گئے۔ یوں افسانہ عام قاری کی دلچسپی کو کھوتا گیا۔

اس پر مزید بحث کرتے ہوئے آزاد کوثری کہتے ہیں:

"بقائے ذات اور سماجی تحفظ کی خاطر ہر جگہ ہاتھ پاؤں مارنے کا تصور ان کے ہاں وافر ہے۔ بے سمت سفر کے حامی یہ فنکار خود اپنی ذات کو ڈھونڈتے پھرتے ہیں اور یہ بے سمت سفر دراصل آزاد خیالی اور شخصی آزادی کا ہوتا ہے۔"(۲۳)

چونکہ اس تجربے کے نتیجے میں اردو افسانہ ابہام اور تجریدیت کا شکار ہوا اس لئے نئے افسانہ نگاروں نے ایک بار پھر افسانے کو سنبھالا دیا، علامتیں واضح ہونے لگیں اور فرد کے ساتھ ساتھ سماج کو بھی اہمیت دی جانے لگی۔ اب افسانہ نگاروں نے فرد کے ایسے مسئلے کا انتخاب کیا جو سماجی نوعیت کا حامل تھا۔

۱۹۶۰ء میں عورت نئے سماجی تناظر میں خود کو جسمانی اور روحانی طور پر آزاد محسوس کرنے لگی تھی۔ اس لئے فطری امر تھا وہ محبت، عزت، خدمت اور ایثار کا پیکر بننے کے بجائے اپنے پیروں پر کھڑی ہو اور یہ ہمہ جہت آزاد عورت نئی کہانی کا موضوع بھی بنے۔ اس ضمن میں "تیسرا آدمی"، "اونچائی"، "یہی سچ ہے"، "بند دروازوں کے ساتھ"، جیسے افسانے وجود میں آئے جس میں ایک شادی شدہ عورت خود کو بندھنوں سے آزاد کرتی نظر آئی۔ کہیں اس کے روحانی اور جنسی مسائل کو موضوع بنایا گیا تو کہیں سماجی اور نفسیاتی مسائل بیان ہوئے۔ وجودیت کے فلسفہ کے زیرِ اثر عورت اور مرد کے ازلی تنازع کو بیان کرتے ہوئے اس کے حق میں آواز بھی اٹھائی گئی۔ تانیثیت کے حوالے سے ان جدت پسندوں میں زاہدہ حنا، خالدہ شفیع، خدیجہ مستور، حاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، ذکیہ مشہدی، مسرت لغاری، نزہت نوری، نیلوفر اقبال، خالدہ حسین اور نیلم احمد بشیر کے نام نمایاں ہیں۔

جدید افسانے میں تصورِ وقت بھی نمایاں ہے۔ جس کے متعلق ڈاکٹر ناہید قمر کا کہنا ہے:

"وقت کا شعور و احساس تقریباً ہر ادب میں کسی زیریں لہر کی طرح موجود ہوتا ہے۔ مگر چند استثنائی صورتیں ایسی بھی ہیں جہاں فلسفۂ وقت ادب پارے میں زیریں سے بالائی سطح پر آ جاتا ہے۔ "(۲۴)

جدید اردو افسانے میں وقت کی یہ بالائی سطح ہی نظر آتی ہے۔ اور اس کی وجہ افسانے کی بنت میں موجود دیو مالائی عناصر ہیں جن کا وقت سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اس لحاظ سے وقت کا قوی تصور انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، رشید امجد، خالدہ حسین، احمد جاوید اور زاہدہ حنا کے ہاں ہے۔

جب ۷۰ء کی دہائی میں افسانہ نگار پرانے موضوعات کو نئے اردو افسانے کے قالب میں ڈھالنے کے خواہشمند نظر آئے تو سب سے پہلے اس وقت کے تقاضوں کے مطابق انسان دوستی کا تصور اردو افسانے کا موضوع بنا۔ یوں ہیومن ازم کی نئی تحریک کے زیرِ اثر انسانیت کا موضوع اردو افسانے کے افق پر جگمگانے لگا۔ اب انسانی قدروں کی تلاش ہونے لگی اور ادب انسانی معاشرے کی سرگرمیوں اور اس کے مسائل کا احاطہ کرنے لگا۔ چنانچہ علی احمد فاطمی کے بقول انسان دوستی کے حوالے سے:

> "بعض کے یہاں پرانی تہذیب کے رخصت ہونے کا غم ہے۔۔۔۔تو بعض افسانوں میں تمام انسانوں کے وہی دکھ سکھ نظر آئیں گے جو صدیوں سے وہ اوڑھے ہوئے ہیں جن پر آزادی اور تبدیلی کا کوئی اثر نہیں۔"(۲۵)

لہذا انسان کی بے بسی اور کم مائیگی کو محسوس کرتے ہوئے انسان دوستی کا یہ تصور انسانیت کی بقا کے لئے کوشش کرنے لگا۔ اور یوں جدید انسان کے احیا اور اس کی حمایت کے لئے "دو بھیگے ہوئے لوگ"، "نچا ہوا البم"، "ہزاروں سال لمبی رات"، "راستے بند ہیں"، "ایک حلفیہ بیان"، "بجوکا"، "گدھ"، "لکیر"، "دودِ چراغ"، "تاوان"، "ایندھن"، "لکڑ بگھا"، "رت جگوں کا زوال"، اور "مراجعت" جیسے افسانوں نے ادب کے دامن میں پناہ لے کر انسان اور انسانی سماج میں بگڑے ہوئے توازن کو مضبوط سہارا عطا کیا۔

جدید افسانے پر مغربی اثرات:

افسانے کی صنف اردو ادب میں مغربی ادب کی وساطت سے متعارف ہوئی اس لئے ابتدا ہی سے اس پر مغربی اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں اردو ادب نے مغربی تحریکات سے بھی اثر قبول کیا اور اردو افسانہ کبھی بھی انواع و اقسام کی تحریکوں سے اپنا دامن نہیں چھڑا سکا اس لیے اس پر مغرب کے گہرے اثرات دکھائی دیتے ہیں لیکن یہاں ایک بات کا اعادہ ضروری ہے:

> "مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے بلکہ چند منفرد شعوری فنکاروں نے انہیں اپنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیرِ اثر چند تجربے کئے۔"(۲۶)

ابتدا ہی سے موپساں اور چیخوف کے اثرات نظر آتے ہیں اور بعد میں فرائیڈ کے نظریات بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن وقت گزارنے کے ساتھ ساتھ اظہاریت کے تحت کروچے، لوئی جی پیراندلو؛ وجودیت کے زیرِ اثر کیر

کیگارڈ، سارتر، کامو، سمون دبووار؛ witty طنزیہ ڈائیلاگ میں برنارڈ شا؛ جنسی نفسیات میں فرائیڈ کے ساتھ ڈی ایچ لارنس؛ حکایات وروایات میں عربی اور یونانی روایات؛ اور رمز وعلامت میں ورلین، بودلیئر، اور ملارمے ہمارے افسانہ نگاروں کے ساتھ ہم آہنگ نظر آتے ہیں اور اس کی ایک وجہ مغربی ادب، اور مختلف مغربی تحریکات کا براہِ راست مطالعہ ہے لیکن بقولِ ڈاکٹر فردوس انور قاضی:

"مغربی ادب اور مختلف ادبی تحریکات کے مطالعے نے ان کی فکری بصیرت میں وسعت ضرور پیدا کی لیکن اپنے فن کو کسی قسم کے نظریاتی حصار میں مقید کر کے پیش نہیں کیا۔"(۲۷)

اردو ادب میں غیر ملکی ادب کی بازگشت کی روایت سجاد حیدر یلدرم نے ڈالی اور ترکی زبان کا بہت بڑا ذخیرہ اردو میں منتقل کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ پریم چند، نیاز فتح پوری، منشی تیرتھ رام فیروز پوری، اختر حسین رائے پوری، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، اعظم کریوی، فضلِ حق قریشی، جلیل قدوائی، ل۔احمد۔ اکبر آبادی اور حامد علی خان نے بھی تراجم کیے۔

قیامِ پاکستان کے بعد انتظار حسین کا نام مغربی اثرات کے حوالے سے سب سے نمایاں ہے۔ انہوں نے قرآن مجید اور قصص الانبیاء سے اساطیر کا چناؤ کیا۔ اس کے علاوہ "چاند گہن"، "کایا کلپ"، اور "آخری آدمی" میں فرانز کافکا، سارتر اور آئیونسکو کے اثرات قبول کیے۔ اس سے پہلے منٹو، "بغیر اجازت" کے نام سے روسی افسانوں کا ترجمہ بھی کر چکے تھے۔ اس کے علاوہ "عجیب لڑکی" (قمر نقوی)، "زندگی پھر مسکرائی" (یوسف ظفر)، "بلغارین افسانے" (اظہر جاوید)، "جرمن ادب پارے" (ڈاکٹر محمد اسلم فرخی)، "پراسرار افسانے" (سردار حسین)، "سانس کی پھانس" (ابنِ انشا)، "اندھا کنواں" اور "دیگر کہانیاں" (ابنِ انشا)، "چہ دلاوراست دزدے" (ابنِ انشا)، "ٹالسٹائی کے افسانے" (اکرام قمر)، "ٹیگور کے افسانے" (حامد علی خان)، "آسیہ اور دوسری کہانیاں" (منظور حسین)، "چینی، جاپانی افسانے" (عبدالقادر سروری)، "کافکا کے افسانے" (نیّر مسعود)، "موپساں کے افسانے" (نصیر حیدر) جیسے مغربی ادب کے تراجم بھی ہیں۔ جنہوں نے بلا شبہ جدید افسانے میں اضافہ کیا اور مغربی اثرات بھی مرتب کیے مگر ڈاکٹر حامد مرزا بیگ کے مطابق:

"یہ تراجم ایک عام اردو دان قاری کے لئے کوئی جاذبیت نہیں رکھتے کیوں کہ اول تو ان کی زبان نا قابلِ فہم، دوسرے وہ فضا بھی پوری طرح ترجمے میں جذب نہیں ہوتی۔"(۲۸)

مندرجہ بالا تراجم میں سے بیشتر ۷۰ء اور ۸۰ء کی دہائی میں کیے گئے۔ اس لحاظ سے یہ افسانوی تراجم طبع زاد افسانوں کی راہ میں رکاوٹ ثابت ہوئے۔ تاہم یہ بات اطمینان کا باعث ہے کہ ہمارا افسانہ مغرب سے ضرور متاثر ہوا اور اس نے اس کے اثرات بھی قبول کیے لیکن ہمارے افسانے نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا بلکہ انفرادیت بھی قائم کی کہ ان افسانوں میں جس قدر مسائل پیش کیے گئے وہ سراسر پاکستانی مسائل ہیں اور یہی وجہ ہے کہ مغرب سے متاثر

ہونے کے باوجود جدید پاکستانی افسانے کو مغربی افسانے کے مقابل پیش کیا جا سکتا ہے۔

جدید افسانے میں اسلوب، تکنیک اور زبان:

جدیدیت پسند افسانہ جہاں تحریکات، موضوعات اور افسانہ نگاروں کی کھیپ کے لحاظ سے انفرادیت کا حامل ہے، وہیں تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے بھی اس میں تنوع دکھائی دیتا ہے۔ وہ اسالیب اور تکنیکیں جو پرانے افسانے کا جزو تھیں نئے افسانے کے ماحول میں اپنی جگہ نہ بنا سکیں اور یوں نئے سماجی تقاضے نبھانے کے لئے نئی تکنیکیں وجود میں آئیں۔

۱۹۶۰ء سے پہلے افسانہ ایسی کہانی کو قرار دیا جاتا رہا جس میں کوئی منظم پلاٹ، کہانی، کردار، دلچسپی، اور زمان و مکاں کی وحدت، ایک قابلِ فہم زبان کے ساتھ موجود ہو لیکن پھر جدید افسانہ پرانی روایتوں اور تکنیک سے انحراف کرتا رہا۔ نئے دور کے افسانہ نگار نے اپنی ذات کو اہم جانا، اور ذاتی مشاہدے اور تجربے کو افسانے کی اساس بنا ڈالا۔ لیکن اہم سوال یہ ہے کہ وہ کیا وجہ تھی جس کی بنا پر نئی تکنیک، ہیئت اور اسلوب کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے سابقہ سرمائے کو ناکافی سمجھا گیا؟؟ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان اس کا ذمہ دار رجحانات کو ٹھہراتے ہوئے کہتی ہیں:

> "حقیقت نگاری، زندگی کی جامعیت، اس کے نارمل حسن کو مع نشیب و فراز پیش کرنے کا رجحان، تقسیم کا المیہ اور اس کے ردِ عمل میں پیدا ہونے والے مختلف رجحانات، مختلف سطحوں پر تہذیبی عکاسی اور جدیدیت کا رجحان جس کے تحت تکنیک اور اسلوب میں نت نئے تجربے کئے گئے۔ "(۲۹)

ان تمام دردناک واقعات کے اظہار کے لئے تکنیک اور اسلوب کے نئے زاویے درکار تھے۔ جس کی وجہ سے جدید افسانے کی تکنیک وجود میں آئی۔ اور پہلی تبدیلی یوں دِکھنے لگی:

> "جدید افسانہ پرانے افسانے کی منصوبہ بندی سے آزاد ہے۔ اسے خطِ منحنی کہا گیا ہے۔ جب کہ پرانی کہانی خطِ مستقیم سمجھی جاتی ہے کیونکہ اس کے ڈھانچے اور ٹریٹمنٹ میں منصوبہ بندی کا انداز نمایاں ہے۔ "(۳۰)

اس نئی تکنیک کو برتنے والوں میں سب سے نمایاں نام انتظار حسین کا ہے۔ اُنہوں نے داستانوی اور علامتی انداز کے تحت مذہبی اساطیر اور لوک کہانیوں کو اپنے عہد کے مسائل کے ساتھ ہم آہنگ کر کے جدید افسانے کی زینت بنایا اور بعض اوقات اپنے کرداروں کی جون کو تبدیل کرنے کے بھی تجربات کیے۔ اسی کے بارے میں ڈاکٹر فوزیہ اسلم لکھتی ہیں:

> "انتظار حسین نے لوک اوہام کو علامتیں بنایا ان کے افسانے "جنگل"، "جو کھوئے گئے"، "اندھی گلی"، اور کئی دیگر افسانے جدید عہد کی تکنیک کے وہ شاہکار ہیں جو انتظار حسین کو ایک بڑے

کینوس پر دکھاتے ہیں۔ "(۳۱)

جوگندر پال سبک، نرم لیکن سنجیدہ اسلوب کے حامل افسانہ نگار ہیں، جن کے ہاں مزاحمت کے باوجود کسی بھی قسم کی سختی نہیں پائی جاتی۔ فلسفیانہ انداز اور علمی مباحث ان کا خاصہ اور فطری عمل ہیں۔ لیکن ان کی کہانیاں منطقی ربط و تسلسل سے عاری دکھائی دیتی ہیں۔

اقبال مجید کے ہاں ڈرامائیت ہے۔ "دو بھیگے لوگ" اور "ایک حلفیہ بیان" اسلوب و تکنیک کی ندرت کے لحاظ سے اہم ہے واقعات کے بیان میں منطقی ربط ضرور موجود ہوتا ہے۔ لیکن ان کے اکثر کردار بے نام ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانے ایجاز و اختصار کی بہترین مثال ہیں۔ وہ اسلوبیاتی اور لسانیاتی سطح پر نت نئے تجربات کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے کردار مبہم اور کہانی زمانی تسلسل سے عاری ہوتی ہے۔ واقعات خود بخود بیان ہوتے چلے جاتے ہیں جو زیادہ ابہام پیدا کرنے کا باعث بنتے ہیں۔

بلراج مین را نے بھی اپنے افسانوں میں اختصار کو رواج دیا۔ ان کا فطری غصہ، جھنجھلاہٹ، احتجاج اور مزاحمت، سب مل کر ان کے افسانوں کے ڈھانچوں کو توڑ پھوڑ کر اور بے ترتیبی پیدا کر کے تسلسل کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اکثر و بیشتر افسانے سوالیہ انجام پر منتج ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں اساطیر کا استعمال بھی ہے لیکن وہ بھی مبہم اور بے رنگ۔

انور سجاد کے افسانے نئی روایت کے حامل ہیں۔ وہ اساطیر کو مشترکہ میراث سمجھتے ہوئے ان کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعوں میں بیماری کے موضوع پر افسانوں کا تنوع دکھائی دیتا ہے۔ ابتدا میں وہ بیانیہ انداز کے حامل فنکار بن کر ابھرتے ہیں لیکن بعد میں علامتی اور استعاراتی اسلوب اختیار کرتے ہیں جس کی بنا پر ان کے افسانے ابہام کا شکار نظر آتے ہیں۔

کلام حیدری کے افسانوں میں ڈرامائیت کے سبب فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال نظر آتا ہے اور تجریدی عناصر کی فراوانی بھی۔

رشید امجد کے افسانوں میں ان کی اپنی ذات کرداروں سے الگ نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں ایک مکمل تجریدی نظام ہے۔ وہ امیجز اور دیومالائی تمثیلوں کا سہارا لے کر پراسراریت پیدا کرتے ہیں اور کبھی کبھی قاری کو الجھن میں ڈال دیتے ہیں۔

منشایاد اسلوب سے زیادہ کہانی اور واقعات پر زور دیتے ہیں۔ ان کے ہاں پلاٹ، کردار اور منظر نگاری کے عمدہ نمونے پائے جاتے ہیں۔ دیہات کی پیش کش نئے افسانہ نگاروں میں ان کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ وہ ابتدا میں روایتی افسانہ نگار اور بعد میں علامتی و تجریدی ادب کے حامل فنکار بن جاتے ہیں۔

خالدہ حسین اپنے افسانوں میں واقعات سے زیادہ ردِ عمل کو اہمیت دیتی ہیں۔ وہ علامت و تجرید سے کام

لے کر عہدِ حاضر کی صورتِ حال کو مصوری کے قالب میں ڈھال لیتی ہیں۔ انہوں نے رمزیہ، علامتی اور داخلیت پر مبنی اسلوب اختیار کیا اسی لیے ان کے ہاں ابہام ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے ہاں الجھاؤ پیچیدگی، سنجیدگی اور نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اور ان کے بیشتر افسانوں میں اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے مماثلت نظر آتی ہے۔

احمد یوسف اسطوری ماحول کو پیش کرتے ہیں، سلام بن رازق کہانی پن کے ساتھ عصری حیثیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ انور خان مواد کی اہمیت کے قائل ہیں۔ ان کے ہاں منطقی اصولوں کی پابندی ہے جس کی وجہ سے کرداروں میں تنوع نہیں اور تجریدی عناصر کی قلت ہے۔ انور قمر کے یہاں جدّت اور روایت کا حسین امتزاج ہے اور کہیں کہیں خود کلامی کی تکنیک بھی ہے۔ مرزا حامد بیگ گرد و پیش کی زندگی کو موضوع بناتے ہیں لیکن باوجود علامت اور تجرید کے ان کے قاری افسانوں میں موجود توازن کو محسوس کرتے ہیں۔

جہاں تک جدید افسانے کی زبان کا تعلق ہے تو یہ بھی پرانے افسانے سے الگ ہے کیوں کہ انہی حالات کے پیشِ نظر ایک نئی زبان کی صرورت بھی محسوس کی گئی۔ مثلاً انور سجاد نے علامتوں اور تشبیہات و استعارات کی زبان استعمال کی۔ یہ علامتیں اس قدر غیر واضح ہیں کہ قاری ابہام کا شکار رہتا ہے۔ اقبال متین کے کرداروں کی گفتگو میں تجریدی عناصر موجود ہیں۔ غیاث احمد کی زبان نرم، ملائم، لطیف اور دردمندی سے بھرپور ہے۔ اس کے علاوہ نمائندہ افسانہ نگاروں کے یہاں نثر میں شعریت دکھائی دیتی ہے جو تجریدیت کی پہچان ہے۔ یہ شعریت نہ صرف افسانے کے حسن میں اضافہ کرتی ہے بلکہ اس کی وجہ سے جدید افسانہ پرانی نسل کے افسانوں سے مختلف دکھائی دیتا ہے۔ ایسے افسانوں میں بندشِ الفاظ اور مرصع سازی کا جادو نظر آتا ہے۔ نظم و غزل کی طرح مصرعوں کی لڑیوں میں جذبات سموئے جاتے ہیں۔ زبان کی اس خاصیت کی کامیاب مثالیں رشید امجد، کلام حیدری، انور عظیم، انور سجاد، سریندر پرکاش، جوگندر پال، احمد ہمیش، احمد یوسف، خالدہ حسین، شفیع جاوید، اور ظفر اوگانوی کے ہاں موجود ہیں۔

جدید افسانے پر اعتراضات اور اُن کے جوابات:

جدید افسانہ جب وجود میں آیا تو ایسا نہیں تھا کہ ہر کسی نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا اور اس کا خیر مقدم کیا۔ ایسے قارئین جو پرانی نسل کے پرستار تھے انہوں نے اس کی خاص طور پر مخالفت کی اور جب افسانہ تجرید و ابہام کے دور میں داخل ہوا تو علامتیں مزید مبہم ہو گئیں۔ یوں اعتراضات کا دائرہ وسیع ہونے لگا۔ جن کا مختصر جائزہ درج ذیل ہے:

(۱) جدید افسانہ صورت، کیفیت، زمان و مکاں اور خیالات کو اس طرح خلط ملط کر دیتا ہے کہ ایک مجموعی تاثر کے علاوہ قاری کچھ نہیں سمجھ پاتا۔

(۲) جدید افسانے میں ہیئت، اسلوب، زبان اور تکنیک کے جو تجربات ہوئے انہوں نے ابلاغ کے مسائل پیدا کیے۔
(۳) جدید افسانے کی بالائی سطح کمزور اور زیریں سطح زیادہ واضح اور غالب ہے جس کی بنا پر اس کا رشتہ معاشرے سے کٹ جاتا ہے۔
(۴) جدید افسانہ جب فرد کو مرکزیت عطا کرتا ہے تو معاشرہ نظر انداز ہو جاتا ہے۔
(۵) جدید افسانے میں کہانی کے عنصر کی کمی یا اس کے زیادہ علامتی ہونے کی بنا پر اینٹی سٹوری (Anti Story) کی اصطلاح استعمال کی گئی اور اس کے زوال کا اعلان کیا گیا۔
(۶) افسانہ نگار فردِ واحد کی ذات اور نفسیات کی گرہیں کھولنے میں اس قدر مگن ہو گیا کہ اس کی اپنی حیثیت ثانوی ہو گئی۔
(۷) علامت سے عدم واقفیت کی بنا پر جعلی اور نقلی علامت نگار بھی وجود میں آئے جنہوں نے افسانہ نگاری کو نقصان پہنچایا۔
بقولِ مشتاق احمد بیگ:

"ایسی ایسی مبہم اور غیر منطقی کہانیاں معرضِ وجود میں آئیں جن کے بارے میں ان کے خالق بھی یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ انہوں نے کن مقاصد کے پیشِ نظر انہیں تخلیق کیا۔ "(۳۲)

(۸) اردو کے جدید افسانے پر ایک اعتراض ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی کیا۔ انہوں نے ۸۰ء کی دہائی کے افسانوں کے متعلق کہا:

"ہم گزشتہ دس سال میں کسی علامتی افسانہ نگار کی کسی ایک کہانی کا نام نہیں لے سکتے جسے ہم ادب کا شاہکار کہہ سکیں اور تاریخِ ادب اسے اپنے دامن میں سمیٹ سکے۔ "(۳۳)

لہذا جب یہ اعتراضات حد سے بڑھے تو جدید اردو افسانے کی حمایت میں بھی آوازیں اٹھنے لگیں۔ اور دو نمایاں آوازیں یوں ابھریں:

" کیا اردو افسانہ رو بہ زوال ہے؟ بعض حلقوں کی طرف سے یہ سوال کیوں اٹھایا گیا؟ سمجھ میں نہیں آتا، جب کہ صورتِ حال اس سے مختلف ہے۔ "(۳۴)

محمد حمید شاہد نے اس میں اضافہ کرتے ہوئے ناقدین سے یہ کہا:

"آپ کو "خیالی" کی پھبتی آج کے افسانے کے حوالے سے سوجھی تھی۔۔۔۔ تو میرا ایک سوال بنتا ہے کہ اے بھلے آدمی آپ کو کب اور کہاں گمان ہوا کہ اردو افسانے نے اپنے عصری تقاضوں سے منہ پھیر لیا ہے۔ دل پر ہاتھ رکھ کر اردو افسانے کے کل اثاثے پر نظر دوڑائیں گے تو کہنا پڑے گا، کبھی نہیں۔ "(۳۵)

لہذا یہی ناقدین ان سوالوں کا جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں:

"اردو افسانے کو رو بہ زوال کہنا یا تو تنقیدی نگاہ کی کمزوری کے سبب ہو سکتا ہے یا مطالعہ کی کمی کی

بناپر۔ "(۳۶)

یا

"حرکت زوال وانحطاط کی نہیں بلکہ عروج وارتقا کی علامت ہے۔اور یہ علامت جدید افسانے میں پوری طرح موجود ہے۔ "(۳۷)

جب کہ حمید شاہد کہتے ہیں:

" کہانی، وقت اور پلوں کے نیچے سے بہتے پانیوں میں یہی قدرِ مشترک ہے کہ وہ جہان سے گزرتے ہیں، گزر جاتے ہیں۔اپنے حصّے کی تاریخ رقم کر کے۔۔۔۔یہی آج کے افسانے کا قصہ ہے۔جو قطعاً خیالی نہیں ہے اور جس پر آپ بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں۔"(۳۸)

جدید افسانے کے علامت پسند بانیوں نے علامت، تجرید اور استعارات کا خوب استعمال کیا مگر محض افسانے کی جاذبیت اور دلکشی کے لیے۔اس سے ادب میں معنویت ضرور پیدا ہوئی لیکن اس وقت تک جب تک یہ استعارے ذاتی نوعیت کے حامل نہ ہو گئے۔ چنانچہ جب افسانے کی دنیا میں ابہام کے بادل اپنی بہار دکھانے لگے تو جدید افسانہ نگاروں نے افسانے کے تجریدی ڈھانچوں کو توڑا اور تجرید وعلامت کے غبار کو اس حد تک بٹھا دیا کہ افسانے کے خال وخد نظر آنے لگے اور وہ سمجھ میں آنے لگا۔ چنانچہ اردو افسانے نے دیگر تحریکوں کی طرح علامت کے جبر کو بھی زیادہ عرصے تک برداشت نہیں کیا اور وہ علامتی انتہا پسندی سے بہت جلد باہر نکل آیا۔اس کو باہر نکالنے والوں میں انتظار حسین، منشا یاد، رشید امجد، آغا سہیل، خالدہ حسین، اکرام اللہ، اسد محمد خان، مظہر الاسلام، غازی صلاح الدین، عبداللہ حسین، طاہرہ اقبال، نیلوفر اقبال، نیلم احمد بشیر، عرش صدیقی، مرزا حامد بیگ، محمود واجد، مسعود اشعر، احمد داؤد اور مسعود مفتی شامل ہیں۔

حرفِ آخر کے طور پر اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ آج ہمارے سامنے جدید افسانے کی جو صورت موجود ہے اس میں شاعرانہ حسن بھی ہے، علامتی پراسراریت بھی، رومانوی تنوع بھی ہے، تجرید اور استعارہ بھی، پلاٹ بھی ہے، کردار بھی، ماضی بھی ہے، حال و مستقبل بھی۔بس فرق یہ ہے کہ اب جو افسانہ لکھا جا رہا ہے اس میں مندرجہ بالا تمام خصوصیات ہونے کے باوجود وہ مبہم نہیں کیوں کہ جینئس کی کسوٹی پر افسانہ نگار پرکھے جا چکے ہیں۔مزید برآں اب قاری کی بھی تربیت ہو چکی ہے اور ابلاغ کے مسائل بھی نہیں رہے۔اس لئے جدیدیت پسند افسانے کے متعلق یا تو آزاد کوثری کا یہ کہنا درست ہے:

"نیا افسانہ حد سے زیادہ گنجلک اور پیچیدہ ہونے کے باوجود انتہائی واضح اور صریح اظہار کا نام ہے۔ "(۳۹)

یا پھر جدید افسانے کے بیان میں اصغر گونڈوی کا یہ شعر کہا جا سکتا ہے:

سنتا ہوں بڑے شوق سے افسانۂ ہستی
کچھ اصل ہے، کچھ خواب ہے، کچھ طرزِ ادا ہے

حوالہ جات

۱۔ کشور ناہید، خواتین افسانہ نگار (دیباچہ)، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص ۹

۲۔ پروین اظہر، ڈاکٹر، اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۰ء، ص ۳۹

۳۔ شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، کراچی، پاکستان اسٹڈی سینٹر، ۱۹۹۷ء، ص ۱۰۹-۱۰۸

۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں۔ ص ۶۱۵۔۶۱۴

۵۔ ہارون الرشید، پروفیسر، اردو کا جدید نثری ادب (تاریخ و تنقید)، کراچی، میڈیا گرافکس، ۲۰۰۹ء، ص ۲۱۱

۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۶۰۷

۷۔ شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، ص ۱۱۶-۱۱۵

۸۔ ایضاً۔ ص ۱۱۹

۹۔ انور جمال، ادبی اصطلاحات، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۴۷

۱۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، سرگودھا، مکتبۂ اردو، س۔ن، ص ۴۱

۱۱۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی ادب۔ رویے اور رجحانات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۰ء، ص ۸۶

۱۲۔ ایضاً۔ ص ۶۵

۱۳۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء، ص ۳۸۵

۱۴۔ انور جمال، ادبی اصطلاحات، ص ۶۷

۱۵۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۹ء، ص ۲۶۷

۱۶۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص ۴۲۴

۱۷۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی افسانے کا فکری اور سیاسی و سماجی پسِ منظر، مشمولہ پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء، مرتبہ: رشید امجد، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶۴-۱۶۳

۱۸۔ صبا اکرام، جدید افسانہ: چند صورتیں، کراچی، فکشن گروپ آف پاکستان، ۲۰۰۱ء، ص ۴۳

۱۹۔ روبینہ الماس، اردو افسانے میں جلاوطنی کا اظہار، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء، ص ۱۶۹

۲۰۔ صبا اکرام، جدید افسانہ: چند صورتیں، ص ۹۵

۲۱۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی افسانے کا فکری اور سیاسی و سماجی پسِ منظر، ص ۱۶۵

۲۲۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی ادب۔ رویے اور رجحانات، ص ۶۷

۲۳۔ آزاد کوثری، نئے افسانے کی سماجی بنیادیں، لاہور، رہتاس بکس، ۱۹۹۱ء، ص ۷۲
۲۴۔ ناہید قمر، ڈاکٹر، فکشن میں تصورِ وقت، مشمولہ: روشنائی (افسانہ صدی نمبر حصہ اول) شمارہ ۲۷، مدیر: احمد زین الدین، کراچی، نثری دائرہ پاکستان، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء، ص ۱۵۳
۲۵۔ علی احمد فاطمی، اردو کے افسانوی ادب میں انسان دوستی کا تصور، مشمولہ روشنائی (افسانہ صدی نمبر حصہ دوم)، شمارہ ۲۷، مدیر: احمد زین الدین، کراچی، نثری دائرہ پاکستان، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء، ص ۸۳
۲۶۔ ممتاز شیریں، مغربی افسانہ کا اثر اردو افسانہ پر، مشمولہ: نقوش (افسانہ نمبر)، ص ۱۰۱۸
۲۷۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو ادب کے افسانوی اسالیب، اسلام آباد، ہائر ایجوکیشن کمیشن، ۲۰۰۷ء، ص ۹۲
۲۸۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، مغرب سے نثری تراجم، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء، ص ۳۴۳
۲۹۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ، لاہور، بک وائز، ۱۹۸۸ء، ص ۲۲۸
۳۰۔ ایضاً، ص ۲۳۱
۳۱۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب، اور تکنیک کے تجربات، ص ۳۲۰
۳۲۔ مشتاق احمد بیگ، اردو افسانے میں بچوں کے کردار کا سماجی و نفسیاتی مطالعہ، لاہور، محبوب پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص ۴۱ - ۴۲
۳۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، معاصر ادب، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۱
۳۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو فکشن کی مختصر تاریخ، ملتان، بیکن بکس، ۲۰۰۶ء، ص ۱۷۴
۳۵۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنی، اسلام آباد، نیشنل بک فاونڈیشن، جولائی ۲۰۰۶ء، ص ۲۴۳
۳۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو فکشن کی مختصر تاریخ، ص ۱۷۵
۳۷۔ ایضاً
۳۸۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنی، ص ۲۴۵
۳۹۔ آزاد کوثری، جدید اردو افسانہ، ص ۵۰

باب سوم:

جدید اردو افسانے میں تانیثی رویے اور رجحانات

باب سوم:

﴿جدید اردو افسانے میں تانیثی رویے اور رجحانات﴾

تانیثیت:

تانیثیت جدید دور کے چند اہم رجحانات میں سے ہے جو عالمی سطح اور اقوام عالم کے جدید رویوں اور تحریکوں میں شمار ہوتی ہے۔ اسے انگریزی زبان میں فیمینزم (Feminism) کہتے ہیں۔ چونکہ یہ تحریک مغرب سے اُردو ادب میں آئی اس لیے بہتر معلوم ہوتا ہے مغربی تعریفات کے حوالے سے اس کا ذکر کیا جائے۔

دی فری انسائیکلو پیڈیا وکی پیڈیا میں تانیثیت کی تعریف یوں کی گئی ہے:

Feminism: feminism is a collection of movements and idiologies aimed at defining, establishing and defending equal political economic and social rights for women. This includes seeking to establish equal opportunities for women in education and employ--ment. A feminist advocates or supports the rights and equality of women.(1)

انسائیکلو پیڈیا آف برٹینیکا میں ہے:

Feminism: the belief in the social,economic and political equality of the sexes. Although largely originating in the west, feminism is manifested world wide and is representated by various institutions committed to activity on behalf of women's rights and interests.(2)

انسائیکلو پیڈیا آف امریکانا میں کہتے ہیں:

Feminism: woman's movement, seeking equal rights and opportunities for women in their economic

activities,their personal lives and politics. it is recognized as the "second wave" of the larger feminist movement.First wave feminism of the 19th and early 20th centuries focused on women's legal rights,such as the right to vote,the second wave feminism of the women's movementpeaked in 1960s and 70s and touched on every area of women's experience, including family,sexuality and work.(3)

دی ورلڈ بک انسائیکلوپیڈیا میں فیمینزم کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

feminism: is the believe that the woman should have economic, political and social equality with men. The term feminism also refers to a political movement that works to gain such equality. This movement is sometimes called the women's liberation movement or women's rights movement. (4)

آکسفورڈ انگلش ڈکشنری آن ہسٹوریکل پرنسپلز میں کہا گیا ہے:

feminism: 1.The qualities of women (rare).

2. Advocacy of the claims and rights of women .(5)

لونگ مین ڈکشنری آف دی انگلش لینگویج فیمینزم کی تعریف میں کہتی ہے:

feminism: The doctrine or movement supporting women's rights, interests and equality with men especially in political, economic and social spheres.(6)

اور آکسفورڈ ایڈوانسڈ لرنرز ڈکشنری آف کرنٹ انگلش میں ہے:

feminism: The belief and aim that women should have the same rights and opportunities as men;the struggle to achieve this aim.(7)

مندرجہ بالا تعریفات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ فیمینزم یورپ اور امریکہ میں انیسویں صدی کے تقریباً وسط میں

اُبھرنے والی تحریک کا نام ہے۔ یہ حقوق خواتین کے، حق رائے دہی، مساوات، عورتوں کی ضروریات، حق میراث، آزادی رائے، خود کفالت، آزاد خیالی اور خانگی ایذا رسی اور آبروریزی سے تحفظ سے متعلق ہیں۔ تانیثیت پسند اس تعریف میں اور بھی بہت کچھ اضافہ کرتے ہیں۔ وہ نفسیاتی اور جذباتی معاملات کو بھی شامل کرنا نہیں بھولتے۔

جنرل آف دی ہسٹری آف آئیڈیاز کے مطابق اس کا پہلی مرتبہ استعمال سوشلسٹ اور فرانسیسی فلاسفر چارلس فوریر نے سن اٹھارہ سو سینتس میں کیا۔ (۸) اسی چارلس نے، جو اس اصطلاح کے بانی بھی ہیں، عورتوں کے حقوق سے متعلق ایک نئی جہت دی اور سوچنے سمجھنے والوں کو ایک مضمون کی جانب لائے۔ گو کہ اس سے قبل بھی اسی اصطلاحی حوالے اور نسائیت کی تعریف کے مطابق ادب اور سیاست میں بات ہوتی آرہی تھی مگر چارلس نے اسے ایک نیا نام اور رخ دے کر آگے بڑھایا اور یہی وجہ ہے کہ تانیثیت پسندی کا رجحان ایک تحریک یا سوچ کی شکل میں اٹھارہ سو بہتر (۱۸۷۲ء) میں فرانس کے کارکنوں، سوچ رکھنے والوں اور معاشرے کی تبدیلی کے خواہشمندوں کے ہاں دیکھنے کو ملا جو پھر نیدرلینڈ میں بھی دیکھا جانے لگا۔ اِس کے بعد ہی پوری دنیا میں آج اس سوچ کی حامل خواتین اور مرد موجود ہیں جو تانیثیت پسند یا فیمینسٹ کہلاتے ہیں۔

انسان کی نفسیات ہے کہ جب ظلم حد سے بڑھ جائے اور ناانصافیوں کا دور دورہ ہو جائے تو بادِ مخالف کی یہ تُندی عقاب کو اونچا اڑانے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ تانیثیت کی تحریک کے اُبھرنے کی بھی بعض وجوہات تھیں، جن میں سے چند یہ ہیں:

۱۔ عورتوں کو جسمانی اور ذہنی لحاظ سے مردوں سے کم تر خیال کیا جاتا تھا۔

۲۔ ان کے لیے حقِ رائے دہی اور منصفی کے فرائض کی انجام دہی کی ممانعت تھی۔

۳۔ معاشرے کے تمام اعلیٰ عہدے اور ملازمتیں مردوں کے لیے تھیں۔

۴۔ خیال کیا جاتا تھا کہ عورتوں کا اصل مقام ان کا گھر ہے اس لیے تمام گھریلو ذمہ داریاں تنہا عورت کے فرائض میں سے ہیں۔

چنانچہ انیسویں صدی کے وسط میں جب یہ تحریک پروان چڑھی تو اس کے بعد معاشرتی صورتِ حال کسی حد تک بدل گئی کہ اس سے پہلے عورتوں کی کثیر تعداد مزدوری کے پیشے سے وابستہ تھی لیکن تانیثیت کی لہر نے نہ صرف ان پر قانون، طب، سیاست، کاروبار، تجارت دیگر اعلیٰ ملازمتوں کے در وا کر دیے بلکہ گھریلو اُمور کی انجام دہی میں بھی مرد کو عورت کا معاون قرار دیا گیا۔ مزید برآں ۱۹۲۰ء سے پہلے برطانوی خواتین نے رائے دہی کا حق بھی حاصل کر لیا۔

تانیثیت اور نسائیت میں فرق:

عام طور پر تانیثیت اور نسائیت کو ایک ہی معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے اور ''فیمینزم'' کا ترجمہ تانیثیت یا نسائیت کے الفاظ سے کیا جاتا ہے۔ لیکن غور کیا جائے تو ان میں واضح فرق موجود ہے۔ جس کو سمجھنے کے لیے نسوانیت (نسائیت) اور تانیثیت کو جاننا ضروری ہے۔

نسائیت، نسوانیت ہے جس کے متعلق حمیدہ معین رضوی کا کہنا ہے:

''نسوانیت کا مطلب وہی ہے جو مردانہ پن مردوں کے لیے ہے۔ یہ نسبت ہے بنتِ حوا سے۔ کوئی عورت کتنی ہی جاہل ہے، کسی بھی رنگ سے اس کا تعلق ہو۔ اس کا کوئی مذہب یا ذات ہو اس کی ہر حرکت جو خواتین سے مختص ہے نسوانیت کہلائے گی۔'' (۹)

اور تانیثیت کے متعلق کہتی ہیں:

''خواتین کے اپنے تجرباتی، واقعاتی، معاشرتی، معاشی اور لاشعوری حقائق کو سمجھنے، برتنے اور اظہار کرنے کو فیمینسٹ ادیبوں نے نسائی نظریہ ادب کا نام دیا ہے۔'' (۱۰)

یعنی نسائیت، نسا یعنی عورت سے متعلق کوئی بھی فعل یا خاصیت ہے۔ عرفِ عام میں اسے عورتیت یا لڑکیت بھی کہا جا سکتا ہے جب کہ تانیثیت خواتین کے خلاف کیے جانے والے اقدامات کے خلاف قانونی تحفظ کا احساس ہے اور جب یہ احساس تحریک کے قالب میں ڈھل جاتا ہے تو اسے فیمینزم یا نسائی نظریہ کہا جاتا ہے۔

ادب میں تانیثیت اور جدید افسانہ نگار:

ادبی لحاظ سے تانیثیت یا نسائی نظریۂ ادب کے تین ادوار بتائے جاتے ہیں۔ جو مغربی ادوار ہیں:

دورِ اوّل: ۱۸۴۰ء تا ۱۸۸۰ء۔ اس دور میں گھریلو زندگی اور ماحول سے بحث کی گئی۔

دورِ دوم: ۱۸۸۰ء تا ۱۹۲۰ء۔ اس دور میں انصاف اور حق رائے دہی کی بات کی گئی چنانچہ لہجے کی تلخی نمایاں ہے۔

دورِ سوم: ۱۹۲۰ء کے بعد۔ آخری دور میں خواتین نے احتجاج سے کنارہ کشی اختیار کر لی کیونکہ اسے محتاجی کا ردعمل سمجھا گیا تاہم نفسیات و دیگر تجربات اس کا حصہ بنے۔

اگر دیکھا جائے تو ۱۸۴۰ء نسائی ادب کی شروعات نہیں۔ عورت کے متعلق ادب کے آغاز سے ہی لکھا جا رہا ہے۔ اور چونکہ ادب نسا اور نسائیت کے بغیر ادھورا لگتا ہے اس لیے یہی عمل تانیثیت کو بھی ادب میں واضح کرتا ہے۔ یونانی شاعرہ سیفو (satho) سے نسائیت کا آغاز کیا جاتا ہے جو تانیثی رویے کی ابتدا مانی گئی ہے۔ دیگر زبانوں کی طرح اردو میں ابتدائی طور پر امتہ الرؤف نسرین کا نام آتا ہے جو کہ میر تقی میرؔ کی ہمشیرہ ہیں۔

وقت کبھی بوڑھا نہیں ہوتا بلکہ ہم اسے گھڑی کی ٹک ٹک سے نوری سالوں کے سناٹوں تک ناپتے ہیں۔ زندہ ادب نہ صرف وقت کی سطح پر دیر تک قائم رہتا ہے بلکہ آنے والے عہد کی توانائیوں میں بھی اضافہ کرتا ہے علاوہ ازیں ایک ایسا

رستہ بنا کر دیتا ہے جو منزل تو نہیں مگر ترقی اور سوچ کا ایک صاف راستہ ہوتا ہے۔ ترقی پسندی اور اور جدیدیت کے بعد ادب کا سفر ختم نہیں ہوتا بلکہ اس کی رفتار، معیار اور سماج پر اثر ڈالنے والے کردار میں اضافہ ہوا ہے اور یہی سنگ میل، جو کہ منزل نہیں تھا ، دنیا بھر کے نظریات اور افکار کو اپنے اندر سمونے لگا۔ اقوام عالم اور علمائے عالم کے افکار، فلسفیوں کی سوچ، منطقی باتیں، سماجی مسائل، معاشی نظریے اور نفسیاتی گفتگو ادب کے باطن اور ظاہر میں نمودار ہونے لگی۔ یونانیوں کی سوچ، انگریزی ادیبوں کے انداز، عربوں کی لن ترانی، فارسی اور ترکی کی مٹھاس اور تراکیب، جرمنی کے فلاسفروں کے خیالات، اشتراکیت کے ڈانڈے اور مذہبی افکار و خیالات تک ادب کا حصہ بنے۔ علاوہ ازیں جہاں یوٹوپین نظریات اسی انداز میں کلاسیک کے ہمراہ رہے وہیں تانیثیت بھی کہیں دور نہیں رہی۔ جدید افسانہ نگار اس موضوع کو کسی نہ کسی انداز میں اپنے افسانوں میں جگہ دینے لگے اور اگر دیکھا جائے تو شاعری کی نسبت تانیثیت نثر میں زیادہ واضح طور پر دکھائی دینے لگی:

> ''دراصل اردو کا مابعد جدید رویہ، مغرب کے نظریے سے مختلف ہے کیونکہ اس کے مخالف نہیں یعنی اینٹی ماڈرن (anti modren) نہیں ہے بلکہ اس میں جدیدیت، ہائی ماڈرن ازم اور مابعد جدید سمیت ساخت شکنی اور دیگر نظریات شامل رہے۔ اصلاً بیسویں صدی کی اردو کی تمام ادبی تحریکیں جدیدیت کے چھتنار تلے ہی پروان چڑھیں۔'' (۱۱)

تانیثیت کی سوچ جہاں سماجی تھی وہیں سیاسی بھی بنتی چلی گئی اور آج دنیا بھر میں خواتین ایسی ہیں جو نسائیت کے حوالے سے بہت کام کر رہی ہیں۔ اس پر بہت کچھ لکھا جا رہا تھا اور اب بھی لکھا جا رہا ہے ادب کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ بات خاصی اہم ہے کہ انیسویں صدی میں عالمی ادب میں اس موضوع نے اپنی جگہ بنائی اور مضبوط روایت قائم ہوئی۔ اردو ادب اس حوالے سے متاثر ہوا۔ شاعری سے نثر تک بہت کچھ لکھا جانے لگا اور تانیثیت کے حوالے سے تحریریں منظر عام پر آنے لگیں۔

یوں جدید افسانہ جہاں اور بہت سے عالمی سماجی، مذہبی اور سیاسی رویوں سے متاثر رہا وہاں نسائیت کے رویے بھی عام دکھائی دینے لگے۔ جیسا کہ ممتاز شیریں نے کہا تھا:

> ''مختصر افسانے کا کوئی کلیہ نہیں ہوتا'' (۱۲)

اسی کے مصداق تانیثیت کو جب لکھنے والوں نے اپنی تحریروں میں شامل کیا اور اس نظریے کو بہ زورِ قلم ساتھ لے کر چلے تو سب کے اپنے اپنے کلیے رہے۔ جب یہ ایک سیاسی سماجی تحریک کے طور پر یورپ سے تیسری دنیا میں آئی تو اسے فنکاروں نے نظریاتی طور پر تو لیا مگر کچھ اس کی مخالفت میں چلے گئے۔ مارکسسٹ اسے سماجی تقسیم اور پہلی دنیا کی تیسری دنیا میں نئی منڈیوں کی تلاش کی نظر سے دیکھنے لگے۔ اسلام پسند تو نسائیت اور تانیثیت کے متعلق یہ کہتے پائے گئے کہ قران کی ایک پوری سورت کا نام ''نساء'' ہے اور حقوق و فرائض واضح ہیں۔ دیگر مذاہب عالم، بھی اپنے اپنے شرعی اصول کے ہمراہ عورت کی بات

کرتے نظر آئے۔ ہندومت نے اپنی ''ماتا'' کا ذکر کیا تو یونانیوں کی دیو مالائی دیویاں بھی سامنے آنے لگیں۔

اساطیرِ عالم یا ہماری دیو مالائی داستانیں بھی اس بات کی گواہ ہیں کہ چند سماجوں کے علاوہ زیادہ تر عورت سے وابستہ اساطیر کچھ اچھے نہ تھے۔ اسے مردوں کی نظر سے ہی لکھا گیا یا بنایا گیا، سچا تھا یا جھوٹا، حقیقی تھا یا تخیلاتی، اس سے ماورا بہت سی دیو مالائی دیویاں ہر تہذیب کا حصہ رہیں لیکن دیوتا ہی سب کچھ دکھائی دیتے تھے۔ ہم اساطیری، مذہبی، داستانی اور نفسیاتی حوالوں سے مرد اور عورت کے رشتے کی بنیاد کو سمجھنے کی کی کوشش کر سکتے ہیں جس میں ایک نظریہ کچھ یوں سامنے آیا:

> ''مختلف تہذیبوں کے حوالے سے ہمیں ایسے قصے مل جاتے ہیں جن میں مرد اور عورت کو ایک ہی وجود میں موجودگی اور پھر باہمی علیحدگی سے پیدا ہونے والی کشمکش کو علامتی انداز میں بیان کیا گیا ہے جیسے سر عورت کا جسم شیر کا، ایک دھڑ اور دو سر رکھنے والی مخلوق، نیز زمین کی دیوی اور آسمان کے دیوتا کی باہمی آویزش اور ملاپ پر مبنی واقعات۔۔۔۔'' (۱۳)

اس انداز سے دیکھا جائے تو مرد اور عورت ایک ہی بدن کے دو حصّے ہیں جو مذہب اور سائنس سے بھی ثابت ہوتا ہے سماج کیسے بدلا؟ خیالات کیا رخ اختیار کر گئے؟ اس میں مذہب آڑے آیا یا سماج یا پھر روایات؟۔۔۔۔ یہ سب وقت کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتا چلا گیا اور یہی وجہ بنی Gender پر بحث کی۔ ایک ہی نوع میں اتنا فرق آ گیا کہ ایک دوسرے کے لئے محاورے بھی مختلف استعمال ہونے لگے اور الفاظ بھی سوائے فارسی زبان کے، جہاں مذکر اور مونث میں فرق ہونے کے باوجود بہت سی اصطلاحات یکساں ہیں۔ عربوں میں لڑکیوں کا زندہ درگور کرنا، مصر میں دریائے نیل کو خوبصورت دوشیزہ کی بھینٹ دینا، ہندومت میں مندروں میں بسنے والی نوجوان ''داسیوں''، یورپ، امریکہ اور برطانیہ میں ایک عرصے تک عورت کا اپنے ووٹ کے حق کا انتظار کرنا، جدید دور میں عورت کو بطور ''پراڈکٹ'' استعمال کرنا یا اسے عمل انگیز کے طور پر لیا جانا، انگریزی زبان کی شاعرہ میری این کو مرد کے نام سے لکھنے، پنجابی اور کشمیری میں عورتوں کو فرضی نام سے شاعری کرنے پر مجبور ہونا۔۔۔۔ اِن حالات میں افسانے نے جدید دور کے مسائل کو تھاما تو اس کا رنگ ہی بدل گیا۔ تانیثیت کے اسی حوالے کو آغا سلیم قزلباش نے کچھ یوں بیان کیا ہے:

> ''اردو کے افسانوی ادب میں عورت اور مرد دو خانوں میں بٹے اپنی اپنی دنیا سے جڑے ہوئے تھے۔ ان دنیاؤں میں ایک مرد کی دنیا تھی؛ پر اعتماد، جارحیت پسند، حقوق کی غالب اور غاصب اور دوسری عورت کی دنیا تھی؛ منفعل، مظلوم، مطیع اور روایات کے بندھنوں میں پوری طرح اسیر۔ جدید اردو افسانے سے قبل ہی اس حد بندی میں شگاف پیدا ہونے لگے، بالخصوص آزادی نسواں کی تحریک نے بہت سے سوالات کو جنم دے ڈالا تھا۔۔۔۔'' (۱۴)

چنانچہ تانیثیت اردو افسانے میں ایک تحریک اور سماجی رجحان کی صورت میں آئی۔ یہی وجہ ہے کہ ساٹھ کی دہائی کے بعد تانیثیت افسانہ نگاری کا اہم جزو رہی۔ کہیں کھل کر بات کی گئی تو کہیں کہانی میں ہی کہانی بیان کر دی گئی۔ ایک

سیاسی تحریک کے طور پر سامنے آنے والے نظریے، تانیثیت کو اگر اردو افسانے میں سماجی تحریک کے طور پر دیکھا جائے تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ ہر افسانہ نگار نے تانیثیت کی تعریف کے مصداق عورت کے حق کی بات کی۔ کہیں مخالفت بھی ہوئی مگر کرداروں اور رویوں سے انسانی برابری کے ساتھ ساتھ ہر قسم کی ایذا کی مخالفت کی گئی۔ یہ بات خاصی توجہ طلب ہے کہ عورتیت سے زیادہ افسانے میں انسانیت کو جگہ دی گئی اور سماجی حوالے سے پسے ہوئے طبقات واضح ہوئے جن میں عورت سب سے نمایاں تھی۔

شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

> ''افسانے میں کہانی پن کا براہ راست تعلق واقعات کی تکثیر یا تقصیر سے نہیں یہ مسئلہ دراصل اس بات سے متعلق ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے؟ اگر یہ ہماری انسانیت کے کسی پہلو کو متوجہ کرسکتا ہے تو اس میں کہانی پن پیدا ہوتا ہے۔'' (۱۵)

انسان اور انسانیت کی یہی شرط تانیثیت کو افسانے میں لانے میں مدد و معاون ثابت ہوئی۔ عورت کو ایک انسان مانتے ہوئے اس کے مسئلے کو سامنے رکھ کر بات کر لی جائے تو مضائقہ نہیں۔ ویسے حمید شاہد انسانی دلچسپی کی شرط کو ذرا نرم کر لیتے ہیں اور کہتے ہیں:

> ''افسانے میں واقعہ محض انسانی دلچسپی سے قائم نہیں ہوتا بلکہ اسے قائم رکھنے کے لئے تخلیق کار اپنے مشاہدے، حسی تجربے اور تجسس کی چھانٹیوں سے سارے مواد کو الگ کر لیتا ہے جو اس کے جمالیاتی پہلو کو مجروح کرتا ہے۔'' (۱۶)

لیکن انسانی دلچسپی کی شرط پھر بھی رہے گی۔ عورت کے کرداروں کو مختلف روپ میں دکھانا اور ان کے مسائل اور ان پر ہونے والی ایذا بیان کرنے میں اگر تخلیق کار کچھ چھانٹی کر لیتا ہے تو اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں، بات کہنی ہے اور سماجی رویوں کو بیان کرنا ہے۔

بات اور سماجی رویوں کا یہی بیان تانیثیت کے حوالے سے بھی اُبھر کر سامنے آیا۔ مثلاً کہنے کو تو رشید امجد کا افسانہ ''بگل والا'' ایک مرد کی بات کرتا ہے مگر اس کی بیوی کے کردار کو دیکھا جائے اور اس کے ساتھ ہونے والے سلوک کو پرکھا جائے تو تانیثیت کا عنصر ملے گا۔ کہانی بڑے اہتمام سے ایک بگل والے کو بیان کر رہی ہے مگر اس کی بیوی کو پیش آنے والے واقعے؛ یعنی بیوی کی ذلت، کم مائیگی اور رسوائی نے اس کو جھنجھوڑ دیا ہے۔ افسانہ نگار تخیل کا امتزاج جب حقیقت سے کر رہا ہے تو تانیثی رویہ نمایاں نہ ہوتے ہوئے بھی عورت کے حق اور اس کو پیش آنے والی ایذا کو ببانگ دہل بیان کرتا ہے۔ یوں جدید افسانہ علامتی ہونے کے ساتھ ساتھ تحریکی و فکری بھی معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ جدید افسانہ انہی رویوں سے مزین ہے جو عالمی سطح کے ادب کی طرح بڑھتا اور پھلتا پھولتا ملتا ہے اور جسے درجِ ذیل افسانہ نگاروں کے افسانوں میں موجود تانیثی رویوں کی مدد سے پرکھا جاسکتا ہے۔

انتظار حسین:

انتظار حسین افسانے کی اصل روایت، سمعی روایت بتاتے ہیں یعنی قصہ کہانی کی روایت۔ جدید روایت جس طرح سب کچھ فنا کرتے ہوئے آگے بڑھ رہی ہے، اسے انتظار حسین کے کرداروں نے بہت تشویش سے دیکھا ہے۔ نئی حسیات کے آدمی کے بجائے تہذیبی آدمی ان کے ہاں لائق اعتنا رہا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''گلی کوچے'' ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا، جس کے تمام افسانے لاہور ہی میں لکھے گئے۔ انتظار حسین نے تانیثی کردار کو اس پیرائے میں بہت خوبصورتی سے اتارا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار زندہ اور قاری سے بات چیت کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا ہی ایک کردار وہ افسانہ ''قدامت پسند لڑکی'' کے توسط سے لے کر آتے ہیں۔ افسانے کا محور ساجدہ ہر لحاظ سے قدامت پسند ہونے اور بننے کا دعویٰ کرتی ہے لیکن بغور مطالعہ اور مشاہدہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس ظاہری قدامت پسندی کے ساتھ ساتھ تانیثیت کی لہر بھی چلتی ہی چلی جاتی ہے۔ جو ساجدہ کو اپنے نظریات میں مضبوط اور طاقتور بناتی ہے:

> ''پھر یہ کہ ساجدہ آئی، اس نے کہا: ''ہم آپ نظریاتی طور پر الگ ہو چکے ہیں، مہربانی فرما کر ہمارا سویٹر ہمیں واپس دے دیجئے۔'' ''اچھا!'' اشرف حیران رہ گیا: ''پھر؟'' ۔۔۔ ''پھر کیا معاملہ تو ختم ہو گیا، مگر تم جانتے ہو کہ یہ دسمبر کا مہینہ ہے۔ جنوری کا مہینہ پورا پڑا ہے۔ میں نے صاف کہہ دیا کہ سردیوں میں یہ سویٹر واپس کرنے سے معذور رہوں گا۔۔۔ وہ مہاتما بدھ کی پیرو ہے، اس نے معاف کر دیا۔ کہہ گئی ہے: ''میں آپ کے مسئلے کو سمجھتی ہوں۔ بہر حال مارچ کے پہلے ہفتے میں سویٹر میرے پاس پہنچ جانا چاہیئے۔'' (۱۷)

یہی نہیں بلکہ پورے افسانے میں محسن کی نیاز مندی اسے ساجدہ کے سامنے بے بس کر دیتی ہے اور محسن اسے فوقیت دیتا محسوس ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے دوست اشرف کی، جو عورتوں کے متعلق عجیب و غریب نظریات رکھتا ہے، باتیں تو سن لیتا ہے لیکن ساجدہ کو وہ ان نظریات کے مطابق پرکھنے کو تیار نہیں۔

انتظار حسین نے اپنے افسانے ''آخری آدمی'' میں دو عورتوں کا ذکر کیا ہے ایک بنت الاخضر اور دوسری الیغدر کی بیوی۔ بنت الاخضر کے حوالے سے تو انہوں نے بہت ہی پاکیزہ اور رومانوی انداز اختیار کیا اس میں الیاسف جو مرکزی کردار ہے اس کی محبت اور محبت کے جذبے کے ختم ہونے کا بیان ہے۔ مگر دوسری عورت کا کرب کچھ یوں لکھ دیا گیا ہے:

> ''۔۔۔ اور الیاسف کو الیغدر کی جورو یاد آئی کہ وہ اس قریے کی حسین عورتوں میں سے تھی۔ وہ تاڑ کے درخت کی مثال تھی اور چھاتیاں اس کی انگور کے خوشوں کی مانند تھیں۔ الیغدر نے اس سے کہا تھا کہ جان لے کہ میں انگور کے خوشے توڑوں گا۔ اور انگور کے خوشوں والی تڑپ کر ساحل

کی طرف نکل گئی۔ الیعذ راس کے پیچھے پیچھے گیا اور پھل توڑا اور تاڑ کے درخت کو اپنے گھر لے آیا۔ اب وہ ایک اونچے کنگرے پر الیعذ رکی جوئیں بین بین کر کھاتی ہے۔'' (۱۸)

انتظار حسین کے ہاں جب بھی عورت کا ذکر آیا انہوں نے کوئی بھی بات چھپائی نہیں بلکہ من وعن بیان کر دی بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ انہوں نے اپنی وجدانی کیفیات کو بھی الفاظ کے قالب میں ڈھال لیا۔ کہنے کو تو یہ انسانی مدافعت سے متعلق ایک کہانی ہے مگر اس میں الیعذ رکی بیوی کا ذکر بھی اہم ہے جو کسی بھی پدری معاشرے میں عورت کے مقام کو صاف ظاہر کرتا ہے اور یہی ان کی مدافعت ہے کہ وہ اذیت کو بھرپور انداز میں بیان کرتے ہیں۔

انتظار حسین جب جنس یا جنسی قوت کی بات کرتے ہیں، جس کو وہ 'مکمل گیان' سے تعبیر کرتے ہیں، تو اس کے ساتھ ہی تانیثیت اور نسائیت کے بھی قائل ہو جاتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں میں مرد مضبوط، طاقتور اور طرح طرح کی مہمات سے نبرد آزما ہوتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن جس مہم میں اُنہیں کوئی کامیابی نہیں ہوتی، وہ ناری کے بغیر سر کی جانے والی مہمات ہیں۔ جہاں انسان سب کچھ پا کر بھی نامکمل رہتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انتظار حسین اپنے اس فلسفہ سے قدیم مذہبی اور اساطیری خیال، کہ مرد اور عورت ایک ہی جسم کے دو حصے ہیں، کا اعادہ کرتے ہیں۔ چنانچہ بڑے بڑے گیانی اور راجے مہا راجے بھی گیان اور تپسیا کی انتہاؤں تک پہنچ کر تہی دامن رہتے ہیں۔ یوں انتظار حسین عورت کی قوت اور نسائیت کے بیان کی مدد سے تانیثی تحریک میں اپنا حصہ ڈالتے محسوس ہوتے ہیں:

''سمپور مانند جی سوچ میں پڑ گئے۔ کیسا کیسا رشی ناری کو دیکھ کر ڈول گیا۔ دنیا کو کس طرح تیاگا کہ بستی کو چھوڑ نر جن بنوں میں باس کیا، من کو مارا، موہ مایا سے چھٹکارا پایا، پر ناری کی ایک چھب نے سارے کو ملیا میٹ کر دیا۔ مگر کیوں ایسا ہوتا ہے؟ سمپور مانند جی نے اس گتھی کو سلجھانے کی بہت کوشش کی مگر جتنا سلجھانے کی کوشش کی، اتنا ہی وہ اُلجھتی چلی گئی۔ اس کے ساتھ ان کی آتما اشانت، ان کا من بے کل ہوتا چلا گیا۔'' (۱۹)

یا پھر یہ اقتباس دیکھیے:

''بولا: ''سندری! میں لمبی یاترا سے آرہا ہوں۔ دھوپ میں کتنا چلا ہوں اور جلا ہوں۔'' ''پھر چاہتا کیا ہے؟'' ''چھایا۔'' ہنسی اور بولی: ''پھر آجا چھایا میں۔'' یہ سن کر راجا پھرتی سے گھوڑے سے اُترا اور اس کنج میں اس کے پاس جا کر پسر گیا اور وہ بھی اس پہ ایسے چھا گئی جیسے آسمان پر گھٹا چھا جاتی ہے۔۔۔۔ ہڑبڑا کر اُٹھا، آنکھیں مل کر ادھر دیکھا، اُدھر دیکھا، ناری کو کہیں نہ پایا۔ بس بے کل ہو گیا۔ بے کلی سی بے کلی۔ راج پاٹ، گھر بار سب بھولا۔ دن کا آرام گیا، رات کی نیند گئی۔ اس بن میں بھٹکتا پھرتا تھا اور پکارتا تھا: ''اے میری ٹھنڈی چھایا! میں دھوپ میں ہوں۔'' (۲۰)

انتظار حسین کے ہاں عورت کے پیچیدہ کردار نہیں ملتے وہ عورت کو خاص طور پر موضوع نہیں بناتے بلکہ اس کی

بنیادی حقیقت کو تسلیم کرواتے ہیں اور زندگی کی دوسری سچائیوں کے بیان کی طرف نکل جاتے ہیں۔ ''۳۱۔ مارچ'' اور ''شور'' جیسے افسانوں میں وہ عورت کے بغیر زندگی کی معنویت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لہذا ان کے افسانوں کے مجموعی تصورِ نسائیت کے متعلق ڈاکٹر عصمت جمیل یوں رقمطراز ہیں:

''انتظار حسین نے عام کہانیوں سے ہٹ کر جاتک کہانیاں لکھنا شروع کیں۔ ان جاتک کہانیوں میں انہوں نے ''نر'' اور ''ناری'' کے باہمی تعلق پر فلسفیانہ نگاہ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ عورت اور مرد کے رشتے سے دنیا آباد ہے لیکن معاشرے نے اس کے ساتھ گناہ و ثواب کا اضافی تصور وابستہ کر دیا ہے۔'' (۲۱)

اب اسی بات کو اگر ان کے افسانے '' کچھوے'' کے اقتباس کے حوالے سے دیکھا جائے تو مرد و زن لازم و ملزوم دکھائی دیتے ہیں کہ سجاد حیدر یلدرم کے ''خارستان و گلستان'' کی طرح انہیں جتنا بھی الگ کر لیا جائے پھر ایک ہو جاتے ہیں:

''ہر 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 پیڑ کی چھاؤں میں ملے گا۔'' (۲۲)

انتظار حسین کچھ باتیں فلسفیانہ انداز مین بیان کرنے کے بجائے سادہ انداز میں کہہ جاتے ہیں کہ ان کی تانیثیت قدامت پسندوں میں بھی ایک دم نظر آ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا کردار چاہے کیسا بھی ہے مگر جتنا ہے وہ نظریاتی اعتبار سے مکمل ہے، مثلاً:

''نظریات آدمی کی حماقت ہیں۔ عورت کے نظریات نہیں ہوتے احساسات ہوتے ہیں مگر ساجدہ نیاز کو یہ احساس تھا کہ وہ نظریات رکھتی ہے۔ اس کے اسی احساس نے محسن کے لئے جدائی کی اذیت کا سامان کیا۔'' (۲۳)

یا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ایک بات مت بھولو، مرد اگر مار کھا جائے تو پھر اس کی تکمیل ہو نہیں پاتی۔۔۔ مگر لڑکی کامیاب ہو یا ناکام پوری عورت بن کر مانتی ہے۔ تو میرے دوست! اب وہ پوری عورت ہے۔ دو بچوں کی ماں، ایک شوہر کی بیوی، اب اسے موٹا ہی ہونا ہے۔'' (۲۴)

مسعود اشعر:

ڈاکٹر سلیم اختر، مسعود اشعر کے لیے کہتے ہیں:

''خالص ذاتی آج کا افسانہ نگار۔'' (۲۵)

اس لحاظ سے ان کے افسانوں پر نظر کی جائے تو تقریباً ساٹھ سال قبل انہوں نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا، جب ترقی پسندیت دم توڑ رہی تھی اور جدیدیت و تجریدیت کے لیے راہ ہموار ہو رہی تھی۔ چنانچہ جدید ادبی دور سے تعلق رکھنے کی وجہ سے جہاں وہ جدیدیت کی ذیل میں آنے والی ہر تحریک سے فیض یاب ہوئے، وہاں تانیثی تحریک کیونکر پیچھے رہ سکتی تھی۔ لہٰذا مجموعہ ''اپنا گھر'' میں ''میں بہت خوش قسمت ہوں'' کے عنوان سے تحریر کیا جانے والا افسانہ مسعود اشعر کے فیمینسٹ ہونے کا بھرپور اور بیّن ثبوت فراہم کرتا ہے۔ یہ افسانہ اسی مقصد کی خاطر لکھا گیا ہے۔ کہانی ایک ایسی عورت کے روزنامچہ کے گرد گھومتی ہے جو چاہت کے باوجود اپنے شوہر کی مرضی کے خلاف کُچھ سوچنے سے بھی قاصر ہے۔ کہانی کا عنوان طنز میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ ہر اُس گھر کی روداد ہے جہاں مرد، عورت کو اُمورِ خانہ داری میں مقید کر کے اور اُس کے ہاتھوں میں گھر کی باگ ڈور تھما کر اُسے آزاد اور معتبر ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ لیکن کچھ بھی مرد کی منشا کے خلاف ممکن نہیں۔ یہاں تک کہ بازار جانے کے اوقات اور گھر میں پکنے والے کھانے میں بھی اُس کی پسند اور مرضی کو دخل ہے۔ جب اپنائیت اور عزت کے پردے میں یہ پدرسری نظام چار دیواری میں رچ بس جاتا ہے تو بچے بھی اس سے مانوس ہو جاتے ہیں۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> '' پتہ ہے۔'' بے بی بڑے راز سے کہتی ہے۔ ''ہم پنڈی تک ٹرین پر جائیں گے۔'' ''سچ؟.....'' وہ خوش ہو جاتے ہیں۔ ''پاپا مان گئے؟'' ''پاپا بھی مان جائیں گے، ممی تیار ہیں۔'' ''اونہہ ممی سے کیا ہوتا ہے۔'' وہ منہ بناتے ہیں۔ ''پاپا کو فرصت ہی کہاں ہے۔'' ''ایسا کریں وہ دونوں جیسے چاہیں چلے جائیں، ہم دونوں ٹرین سے چلیں؟'' (۲۶)

گھر پر مکمل اجارہ داری ہونے کے باوجود بیگم خوش نہیں ہیں اور اس کا سبب تب سامنے آتا ہے جب:

> ''بے بی ان کے ہاتھ سے وہ تصویر لے لیتی ہے اور زور زور سے ہنسنے لگتی ہے۔ ''ممی آپ اس فوٹو میں کتنی فنی لگ رہی ہیں۔'' بیگم اس کے ہاتھ سے وہ تصویر لے لیتی ہے اور پھیکی سی مسکراہٹ کے ساتھ کہتی ہیں۔ ''ہاں، اب تو واقعی یہ فنی لگ رہی ہے۔'' ''آپ نعرے لگا رہی ہیں نا؟'' ''ہاں نعرے لگا رہی ہوں۔'' ''آپ اس وقت یونیورسٹی میں تھیں؟'' ''ہاں فائنل ایئر تھا۔'' ''عورتوں کے رائٹس کا مطالبہ کرنے کے لیے جلوس نکالا تھا آپ نے؟'' بے بی مسلسل ہنس رہی ہے۔۔۔۔ اوپر سے میاں صاحب نیچے اُترتے ہیں۔ ''بڑے قہقہے لگ رہے تھے کیا بات ہے؟'' ۔۔۔۔ ''پاپا ہماری امی لیڈر تھیں.....'' بے بی مذاق میں کہتی ہے۔

''ہاں، ہاں بہت بڑی لیڈر تھیں۔ پہلے عورتوں کی لیڈر تھیں اب یہ ہماری لیڈر ہیں۔''(۲۷)

آزادیٔ نسواں کی حمایت میں پیش کی جانے والی ایک بالکل مختلف تصویر افسانہ ''نامحرم'' میں ملتی ہے۔ مرکزی نسوانی کردار ایک محبوبہ ہے جو اپنے عاشق کے بیرون ملک جانے کے بعد دلجوئی کرنے والے (عاشق کے دوست) سے شادی کر لیتی ہے۔ نتیجتاً شروع سے آخر تک افسانے کا شوہر خوف کا شکار رہتا ہے لیکن عورت کی بے باکی اور بے خوفی شادی سے پہلے اور بعد میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ مثلاً:

''اس کے منہ سے نکل گیا۔ ''عورتوں میں مردانہ پن اور مردوں میں زنانہ پن اچھا لگتا ہے مگر تھوڑا تھوڑا.....'' اسے علم نہیں تھا کہ وہ بھی کمرے میں آ چکی ہے اور اس کے پیچھے کھڑی ہے۔ اسے اپنی غلطی کا احساس اس وقت ہوا جب وہ ''اچھا!'' کہہ کر اس کے سامنے آ گئی۔ ''ذرا آپ کی شکل تو دیکھوں۔'' یہ کہہ وہ اس کے اوپر جھکی تھی اور اپنا چہرہ اس کے چہرے کے قریب لا کر ناک سے سوں سوں کیا تھا۔ ''اماں سے کہنا منہ دُھلا دیں۔ ابھی تک دودھ کی بساند آ رہی ہے۔'' پھر وہ سیدھی کھڑی ہوئی تھی اور دوسروں کو مخاطب کر کے کہا تھا: ''ان سے کہو اپنی عمر سے بڑی باتیں نہ کیا کریں۔''(۲۸)

''تیسرے دن پتا نہیں کس رو میں اس کے منہ سے وہ بات نکل گئی۔ بس پھر کیا تھا۔ وہ بھڑک اُٹھی۔ ''آخر مرد ہو نا! وہی بد بودار اور گھناؤنے مرد، جو عورت کو کمزور سمجھتے ہیں۔ جو سمجھتے ہیں کہ عورت خراب ہو جائے گی۔ مرد کی حفاظت کے بغیر عورت اپنے آپ کو نہیں بچا سکتی.....'' ''نہیں، میرا یہ مطلب نہیں تھا.....'' اس نے کہنے کی کوشش کی مگر اس نے ایک نہیں سُنی۔ بولے گئی۔ ''ننھے میاں! میں اپنی حفاظت کرنا خوب جانتی ہوں۔ تھینک یو ویری مچ فار یور کنسرن.....''(۲۹)

عاشق کے بیرون ملک سے لوٹنے کے بعد بھی عورت اپنے جرم کا اعتراف کرنے کو تیار ہے اور مرد کی ہچکچاہٹ بدستور قائم ہے لیکن یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ عورت کی آزادی حد بندیوں سے تجاوز کر چکی ہے:

''میرا خیال ہے اب ہمیں شادی کر لینا چاہیئے۔'' ایک رات اُس نے ڈرتے ڈرتے کہا۔ ''کیوں؟'' اُس نے روکھا سامنہ بنا کر سوال کر دیا۔ ''بس.....'' اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ کیا وجہ بیان کرے۔ ''ہماری شادی تو ہو چکی ہے۔ شادی کیا ہوتی ہے؟ سب کے سامنے اعلان کرنا اور بتانا کہ ہم نے میاں بیوی بن کے رہنے کا فیصلہ کر لیا ہے اور یہ ہم سب کو بتا چکے ہیں۔'' وہ تیوری چڑھا کر بولی۔ ''کہاں بتایا ہے ہم نے؟'' ''ہم ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔ سب دوستوں کو معلوم ہے۔ یہ بتانا نہیں تو اور کیا ہے؟''(۳۰)

یہی آزادی نسبتاً نچلی سطح پر ''آئینے کے دو چہرے ہیں'' میں بھی پیش کی گئی ہے۔ آج کی عورت کے لیے روایتی عورتوں کی طرح رشتے بوجھ نہیں بنتے بلکہ اس کا فیمینسٹ رویہ اُسے مکمل آزادی اور خود مختاری فراہم کرتا ہے:

''میں یہ بھی جانتا تھا کہ اس کی شادی ناکام ہوگئی تھی اور دس گیارہ سال بعد ہی طلاق ہوگئی تھی۔ طلاق کی بات اس نے خود بتائی تھی۔ آج کل طلاق ہونا کوئی بُری بات نہیں سمجھی جاتی۔ جس طبقے سے اس کا تعلق تھا اس میں تو عورت بڑے فخر سے اعلان کرتی ہے کہ میں مطلقہ ہوں۔۔۔۔ خیر یہ طلاق اس کی اپنی مرضی سے ہوئی تھی۔ اس کا شوہر تو اسے نہیں چھوڑنا چاہتا تھا۔ اس نے خود ہی اسے چھوڑا تھا۔'' (۳۱)

یہ لہر جب ماں یا بیوی کے کردار میں داخل ہوتی ہے تو روایت سے انحراف اور بغاوت کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ ''اکیسویں صدی کی پہلی کہانی'' میں عورت، جو ماں، بیوی اور بہو ہے، ازراہِ مذاق اپنے خاوند سے کہتی ہے:

''ابو! آپ نے بتایا نہیں کہ چارلی براؤن پر لوگ اتنا افسوس کیوں کر رہے ہیں؟'' ایمن نے سنجیدگی کی اس سنگین دیوار کو توڑا۔ ''اس لیے افسوس کر رہے ہیں کہ چارلی براؤن ایسا کیرکٹر تھا جسے لوسی بے وقوف بناتی رہتی تھی۔ چارلی مرد تھا اور لوسی عورت اور کارٹون بنانے والا بھی مرد تھا۔'' امی نے ماحول کی اُداسی کو دور کرنے کے لیے اپنے میاں کو چھیڑا۔'' (۳۲)

لیکن اسی افسانے کو بنظرِ غائر پڑھا جائے تو آزادیٔ نسواں اور عورت کی قوت کا احساس مذکورہ بالا کردار جا بجا دلاتا ہے:

''اب تو ویلنٹائن ڈے بھی منایا جانے لگا ہے۔'' ابو بہت زیادہ سنجیدہ ہو رہے تھے۔ ''ہاں۔ اب تو سکولوں کے بچے بھی یہ دن مناتے ہیں۔ بڑے ہنگامے ہوتے ہیں۔ دل کی تصویر بنے کارڈ، سُرخ گلاب اور کیک مٹھائیاں بھیجی جاتی ہیں۔ ایک دوسرے کو۔'' امی نے وہ کالے پیلے کپڑے اُٹھاتے ہوئے کہا جو احمد نے لا کر ان کے سامنے رکھ دیے تھے۔ ''مگر اس میں بُری بات کیا ہے؟'' ''بڑا مشکل ہو گیا ہے ساتھ دینا وقت کا۔'' ابو نے کھسیانی سی ہنسی ہنس کر گہرا سانس لیا جیسے وہ خوش نہ ہوں اس بات سے۔'' (۳۳)

''جین فونڈا کو تم اس لیے جانتی ہو کہ امی نے تمہیں اس کی ویڈیو لا دی ہے کہ اسے دیکھ دیکھ کر دبلی پتلی ہونے کے لیے ایکسر سائز کرتی رہو۔'' ''ہاں ہاں۔ مگر یہ چارلی براؤن کون ہے؟''۔۔۔۔ ''اچھا امی سے پوچھیں گے۔'' ''امی سے نہیں ابو سے۔ امی یہ پنگ نہیں پالتیں۔ وہ صرف اپنا سبجیکٹ ہی پڑھنا پڑھانا جانتی ہیں۔ باقی باتوں میں وقت ضائع نہیں کرتیں۔ ہاں ابو کو معلوم ہوگا۔ یہ ان کے زمانے کا ہی کارٹون ہے۔'' (۳۴)

ڈاکٹر انور سجاد:

ڈاکٹر انور سجاد جدید علامتی افسانے کا ایک معتبر نام ہیں۔ ''چوراہا''، ''استعارے''، ''پہلی کہانیاں'' اور ''آج'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ دیگر علامتی افسانہ نگاروں کی طرح وہ عورت کو بطورِ خاص موضوع نہیں بناتے بلکہ سماجی حقائق کے بیان میں وہ ایک جزوِ لاینفک کی طرح انور سجاد کے افسانوں میں در آتی ہے اور پھر اس کا یہ حوالہ تانیثیت کی تحریک کو مختلف روپ دیتا ہے۔ مثلاً

بدامنی اور انتشار کے ماحول میں، اپنے حقوق کے لیے لڑتی ہوئی عورت، ''شیرازے'' میں اپنی اہمیت کا احساس دلاتی ہے۔ انور سجاد کے اس افسانے میں انیس سالہ کنواری لڑکی کو امن کی علامت قرار دیا گیا ہے جو شادی سے گریزاں ہے۔ کیوں کہ وہ ایسے بچے کو جنم دینا چاہتی ہے جو پرامن ماحول میں پرورش پائے:

> ''انیس سال کی کنواری انیس سال سے سہاگ کا جوڑا پہنے، دروازے کے سامنے بیٹھی ہے۔ ہر نئے رشتے پر وہ اپنے دونوں ہاتھ پیٹ پر رکھ کر کہتی ہے۔۔۔نہیں پہلے میرے لیے گلاب کے سرخ پھولوں کی مسہری بنواؤ۔ بڑی بوڑھیاں اسے سمجھاتی ہیں کہ الف پھول نہیں دیتا صرف قلمیں دیتا ہے۔ کنواری کہتی ہے، تو پھر میں پہلی قلم سے پہلے گلاب کے پھوٹنے کا انتظار کروں گی۔'' (۳۵)

اس کردار کے برعکس اسی کنواری کی بہن کا ایک کردار ہے جو پُرآشوب دور میں خوف کا شکار ہو چلی ہے۔ اور اس کا یہ خوف نہ صرف اُسے اس کے سائے سے متنفر کر دیتا ہے بلکہ اس کی بہن کے کردار کو زیادہ منظم اور مضبوط بنا کر پیش کرتا ہے۔

تانیثیت کی تحریک میں ماں کا کردار ایک اچھوتا تصور ہے جو انور سجاد کے ہاں ہے۔ یہ ایک نحیف و نزار اور فاقہ زدہ سینہ لیے (جس پر کوئی تمغہ نہیں) فخر سے دھڑکتے ہوئے دل کی مالک، قوم کی ہمدرد اور محبِ وطن ماں ہے۔ جو شوہر اور تین بیٹوں کو کھونے کے بعد مادرِ ملّت بن کر اُبھرتی ہے۔ یہ ماں مثبت اور باوقار انداز لیے ہوئے ہے اور اس قدر طاقتور ہے کہ دشمن فوج کا کمانڈر ایک سپاہی اور محافظ ہوتے ہوئے بھی ایک گھریلو ماں کے رعب سے متاثر ہے:

> ''ایک قدم اس عورت کی طرف بڑھتا ہے۔ ''تم یہاں کی حاکم ہو؟'' ''نہیں۔ میں تمہاری ماں ہوں۔'' ''میں اس فوج کا کمانڈر ہوں اور میں نے تمہارے ملک کو فتح کر لیا ہے۔۔۔۔تمہیں غیر مشروط طور پر ہتھیار ڈالنا ہوں گے..... ورنہ گولی۔'' ۔۔۔۔''غنڈے، بدمعاش، قاتل، غاصب..... میں کبھی ہتھیار نہیں ڈالوں گی، میں تمہیں فنا کر کے.....'' (۳۶)

کمانڈر کا یہ پوشیدہ خوف ایک معذور عورت کی طاقت کو محسوس کرتے ہوئے اسے موت کے گھاٹ اُتار دیتا ہے۔ یہاں تک کہ اُسے اس کی موت کا بھی یقین نہیں:

''چند سیکنڈ بعد جب گولیوں کی آواز، دھواں اور بارود کی بُو چھٹتی ہے تو کمانڈر یہ اطمینان کیے بغیر کہ وہ عورت ٹھیک سے مری بھی ہے کہ نہیں، اپنے ساتھیوں کو آگے بڑھنے کا حکم دیتا ہے۔''
(۳۷)

عورت کے اس تصور کو قدیم مدرسری نظام کی جدید شکل کہا جا سکتا ہے۔

اسی طرح ''گینگرین'' میں ایک بیوی کا کردار اپنے خاوند کے مقابلے میں زیادہ جاندار ہے جو تخلیق کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ درحقیقت یہی چیز اُسے زیادہ طاقتور بناتی ہے۔ خراب موسم، طوفانی ہوا، دشمنوں کی یلغار سے، جس کے لیے ''ہری کین''، ''ٹائیفون''، ''سائیکلون''، ''تورنادو'' اور ''کوے'' کی علامات استعمال کی گئی ہیں، گھبرا کر ایک باپ اولاد پیدا کرنے سے خائف ہے۔ وہ سورج کی پیدائش کا منتظر ہے جو طاقت، قوت، امید، نشاطِ ثانیہ اور تبدیلی کی علامت ہے۔ جب کہ ماں ہر خوف سے بے نیاز ''ہری کین''، ''ٹائیفون'' اور ''سائیکلون'' کی آنکھ کی طرح پُرسکون ہے کہ وہ اپنی تخلیقی قوت سے آگاہ ہے اور جانتی ہے کہ فطرت نے تخلیق کا یہ بار اس کے کندھوں پر ہی ڈالا ہے اور اُسے ہر صورت اس سے گزرنا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے شوہر کو قائل کرنے پر بضد ہے:

''مجھے بہت درد ہو رہا ہے دائی کو بلاؤ۔'' ''مجھے سورج چاہیئے سورج''۔۔۔۔ بے بس بانجھ غصے میں اس کے خاوند کا چہرہ تمتما اُٹھتا ہے۔۔۔۔ ''اس طوفان اس نفسانفسی میں جنم لے گا؟ کیا جنم لے گا؟'' اس کی بیوی دھیرے دھیرے رونے لگتی ہے۔ کہتی ہے، ''اس میں میرا کیا قصور؟'' (۳۸)

دبی دبی سی یہ لہر روشی کے کردار میں بھی ہے۔ افسانہ ''رشتے'' میں ٹمی کے کردار میں روشی اپنے آپ کو محسوس کرنا چاہتی ہے۔ روایتوں میں جکڑی ہوئی یہ لڑکی آزادی کی خواہش کے پسِ پشت فیمینزم کی حامی ہے کہ عورتوں کو مردوں کے برابر کے حقوق دیے جائیں۔ سماج سے خائف ہونے کی وجہ سے وہ اپنی خواہش پر عمل درآمد کرنے سے بھی گریزاں ہے لہذا وہ اپنی آزادی بھابی کے کردار میں دیکھتی ہے:

''آخر کیا کمی ہے بھابی میں..... ذرا سوشل ہیں تو کیا ہوا؟'' ''تو پھر تم بھی سوشل کیوں نہیں ہو جاتیں؟'' ''ہائے میں مر نہ جاؤں..... مجھے تو۔'' ''تم اس گھر میں رہتی ہوئی اپنے ملک میں رہتی ہو اور وہ لوگ یہاں رہتے ہوئے بھی مغرب میں رہتے ہیں۔'' ''تو پھر آپ نہ کرتے شادی..... آپ ہی دیوانے ہوئے جا رہے تھے۔'' (۳۹)

''چھٹی کا دن'' میں بھی شادی کی جکڑ بندیوں اور مرد کی طرف سے عائد پابندیوں میں ایک عورت کا کردار آزادیٔ نسواں کا مظہر ہے، جو اپنے شوہر سے نظریاتی اختلافات رکھتی ہے لیکن اس کے اندر کی آزادی کی فطری خواہش افسانے میں تانیثی رویے نمایاں کرتی چلی جاتی ہے:

> ''تم ہی چاہتی تھیں کہ پہاڑ کی چوٹی کو سر کریں..... آؤ نیچے جا کر تالاب میں گرتی آبشار کو دیکھیں، پھر ریستوران میں آئس کریم اور سموسے کھائیں۔'' ''اچھا، لیکن ہم تو پلٹ کر مزار کو جا رہے ہیں، جانا تو چوٹی..... سب راستے اسی طرف نہیں جاتے۔'' ''اوہ..... سوری..... میں کنفیوژ ہو گیا تھا۔'' ۔۔۔ عورت چوٹی کی سطح پر قدم رکھتے ہی اپنا پرس کھول کر آئینہ نکالتی ہے۔ چہرے کو لیپ کرتی ہے۔ آنکھوں کا سرمہ درست کرتی ہے۔ مرد استہزائیہ انداز میں مسکراتا ہے۔۔۔ ''آہ..... ہم پہنچ گئے۔'' عورت اس سے الگ، تیزی سے سطح کے گرد کناروں پر لگے جنگلے کی طرف بڑھتی ہے۔ ''دیکھو دیکھو..... ادھر یہاں سے آبشار کتنی خوبصورت نظر آتی ہے۔۔۔ دیکھو بالکل میرے پیروں سے چشمہ پھوٹ رہا ہے۔'' (۴۰)

اِس اقتباس میں ''پرس'' خود مختاری کی علامت ہے، جو عورت کو طاقت اور قوت عطا کرتی اور اپنی شناخت کا درس دیتی ہے۔ یہی پرس افسانے کے اختتام پر اپنی تمام تر معنویت کے ساتھ واضح ہو جاتا ہے۔ جب مرد اپنے زانو سے بیوی کا سر اُٹھا کر پرس پر رکھ دیتا ہے اور خود سُرنگ کے دہانے میں گُم ہو جاتا ہے کبھی نہ پلٹنے کے لیے۔

انور سجاد ''سنڈریلا'' کی روایتی لوک داستان میں بھی آزادیٔ نسواں کا پہلو تلاش کر لیتے ہیں۔ سنڈریلا اپنی آسودگی کے لیے خوشحال گھر ضرور چاہتی ہے لیکن خواہش کی تکمیل کی صورت میں اس کا جذبۂ آزادی متاثر ہوتا ہے۔ آزادی کی یہ آرزو آسائش پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اب وہ اپنی فطری آزادی سلب ہونے کی صورت میں دولت اور عیش و عشرت کی موجودگی میں بھی خود کو مقیّد محسوس کرتے ہوئے اس نام نہاد آزادی سے فرار چاہتی ہے:

> ''دوسرا، تیسرا، چوتھا۔ ہر دروازے پر اس کی سوتیلی ماں اور بہنیں بازو بڑھائے اسے پکڑنے کے لیے کھڑی ہیں۔ وہ پاگلوں کی طرح اس جنت میں چکر لگا رہی ہے۔ شہزادے کے قہقہے کلاک کی چیخوں میں اُلجھے اس کا پیچھا کر رہے ہیں اور وہ ہاتھوں سے اپنا ستر چھپائے بھاگ رہی ہے، بھاگ رہی ہے۔'' (۴۱)

سنڈریلا کی ماں اور بہنوں کی پھیلی ہوئی باہیں، آزادی کی صورت میں پیش آنے والی مشکلات اور گھٹن زدہ معاشرے کو ظاہر کرتی ہیں۔ لیکن حیرت یہ ہے کہ ان مصائب اور مشکلات سے آگاہی کے باوجود بھی جذبۂ آزادی ماند نہیں پڑتا۔

معاشرتی مسائل بھی تانیثی رویے اُبھارنے کا باعث بنتے ہیں۔ مثلاً ''تیسری تکبیر'' میں ایک ایسی بیوی کا تذکرہ ہے جو اپنی بیٹیوں کے رشتوں کے لیے پریشان ہے۔ حتیٰ کہ وہ طبقۂ امرا کو گھر پر دعوت دینے پر مجبور ہے۔ جب خاوند

اس صورتِ حال پر احتجاج کرتا ہے تو بیگم اخلاقیات اور عزت پر گھریلو مسائل کو ترجیح دیتی ہیں:

''بیگم، عزت کا سوال ہے۔'' ''بھاڑ میں جائے تمہاری عزت..... گھر میں جوان لڑکیاں بیٹھی ہیں، ان کا خیال نہیں؟ ساڑھے تین سو روپیہ ماہوار میں کس کس کی شادی کرو گے.....؟ اپنی عزت کے ساتھ بیاہو گے کیا.....؟'' ''تمہارے اسی قسم کے دلائل نے مجھے پہلا محلہ چھوڑنے پر مجبور کر دیا تھا۔ اب یہاں کی تو بنی بنائی عزت کو تو تباہ نہ کرو۔'' ''شادی پیسے کے ساتھ ہوتی ہے عزت کے ساتھ نہیں۔ لوگ پیسہ دیکھتے ہیں۔ میرے والدین نے تمہارے پاس رقم دیکھ کر کی تھی۔ مجھے کیا پتہ تھا کہ تم چند ہی سالوں میں کنگلے ہو جاؤ گے..... ورنہ میں تم سے کبھی شادی نہ کرتی۔'' (۴۲)

خالدہ حسین:

خالدہ حسین کا شمار ان افسانہ نگاروں میں کیا ہی نہیں جا سکتا، جو تلخ زندگی کے خارجی نوکیلے اور کھردرے حصوں اور بے رحم نشانوں پر سر پھوڑ لینے کو تخلیقیت گردانتے ہیں۔ ان کا معاملہ مادی تفہیم سے آگے نکل کر زندگی کے ہر مظہر، ہر بات، ہر واقعہ پر دستک دینا ہے اور یہ دستک تب تک جاری رہتی ہے جب تک ان واقعات کی معنویت ظاہر نہ ہو جائے۔ چنانچہ یہی معنویت بھری دستک انہیں تانیثیت پر بھی لکھنے پر مجبور کرتی رہی ہے۔ مثلاً:

''اس نے فیصلہ کیا کہ اب وہ کسی سے بات نہ کرے گی۔ اور وہ اسی طرح دبے پاؤں، وقت بے وقت چلے آتے۔ خالی شفاف پس منظر میں۔ جوں جوں وہ اپنی نگاہ فاصلے پر مرکوز کرتی چلی جاتی ان کا حجم بڑھتا چلا جاتا۔ ان کی گولائیاں اور مخروطی لکیریں کسی پختہ ہاتھ کی کاریگری تھی۔ وہ کیا کہتے تھے۔ ایک لرزش سر سے ہوتی پاؤں کے انگوٹھے تک پھیل جاتی۔ صرف میں۔ میں ہی کیوں۔ اور پھر یہ بھی تو معلوم نہیں کہ اصل میں شے کیا ہوتی ہے اور ہمیں کیا نظر آتی ہے۔'' (۴۳)

خالدہ حسین کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''پہچان'' ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ جبکہ دوسرے مجموعے ''دروازہ'' کے بعد ان کو افسانے کے افق پر مقام ملا، علاوہ ازیں اور مجموعے 'مصروف عورت'' اور ''میں یہاں ہوں'' بھی ہیں۔ ان کی کہانی ''سلسلہ'' ان کے تانیثی رویے کی عکاس ہے گو کہ اس کا موضوع تانیثیت نہیں مگر تانیثی رویہ صاف نظر آتا ہے خاص طور پر جب ان کی کہانی کی عورت کہتی ہے۔ ''صرف میں۔ میں ہی کیوں'' یہ جہاں نفسیاتی تجزیے کے حوالے سے ہے وہیں عورت کی مظلومیت کی وہ کیفیت بھی ہے کہ وہ ہی کیوں اس اذیت کا شکار ہے؟ یہ رویہ تانیثیت کی سیاسی تحریک سے بھی میل کھاتا ہے اسی

کہانی میں وہ کردار کے حوالے سے اس کی کیفیت یوں بیان کرتی ہیں:

''ہاں سب کچھ پنکی کے لئے گردش میں تھا۔ مگر خود اس کے لیے ہر شے جام اور بے جان تھی۔ کوئی کسی کی دید میں شامل نہیں ہوسکتا۔ کوئی کسی کے حال کا ساجھی نہیں ہوسکتا۔ سب اپنے اپنے دائرے میں تیرتے ہیں۔ تو پھر ہر ایک کی حقیقت الگ ہے۔ اس وقت بھی اس نے سپاٹ بے داغ چھت کو نگاہوں سے چاروں کھونٹ کھنگال ڈالا۔ اب وہاں پر کچھ بھی نہ تھا۔ ہوتا بھی تو وہ صرف اس کے لیے تھا۔ وحید کے لئے، دوسروں کے لیے، کسی کے لیے بھی نہ تھا۔ چنانچہ وہ کھلتے چھپتے حروف، وہ اجنبی ابجد صرف اس کی دید تھے۔'' (۴۴)

''مصروف عورت'' اہم مجموعہ ہے جو ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا۔ مجموعے کے نام سے ہی ان کے کام میں تانیثی رویے کا اظہار واضح ہوتا ہے۔ جس میں وہ عورت کے سماجی، نفسیاتی، معاشی اور گھریلو مسائل کو یکساں اہمیت دیتی ہیں۔ عورت کو ایک مکمل انسان کے طور پر لے کر اس کا نفسیاتی تجزیہ کرنا اور اس کی ایذا کو کھل کر بیان کرنا ہی ان کا کمال ہے اور تانیثیت سے ہرگز باہر نہیں۔ ایک نشے کی صورت عورت کے کردار کے ریشے ریشے علیحدہ کرنا اور اسے سماج، معشیت، خانگی معاملات سے جوڑے بغیر نفسیاتی تجزیہ کرنا۔ یہی ان کا کمال ہے۔ جیسے وہ اپنے افسانے ''پرندہ'' میں ایک عورت کے بارے میں یوں بھی لکھ جاتی ہیں:

''تم بھی حیران کرتی ہو۔۔۔ سخت حیران' میں نے کہنیوں کے بل اٹھنے کی کوشش کی۔ ''لیٹے رہو۔۔ لیٹے رہو۔۔'' اس نے آہستگی سے میرے سینے پر ہاتھ رکھ کر مجھے پھر لٹا دیا۔ اور مجھے سب کچھ یاد آ گیا۔ میں تو منتظر ہوں۔ وہ سب منتظر ہیں اور یہ جو میرے سامنے بیٹھی ہے اس کو مجھ پر کتنی فوقیتیں حاصل ہیں۔ کوئی گننا چاہے تو گن نہ سکے۔'' (۴۵)

یہ سب کچھ ان کا ذاتی تجربہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خود اس کیفیت سے دوچار ہوئی ہوں۔ یہ ہی ان کا مشاہدہ ہے اور اس پر افسانے یا فکشن کی مہارت جو پڑھنے والوں کو کہانی کے ساتھ کردار کی گہرائیوں تک جانچ کروانے میں مدد و معاون ثابت ہوتی ہے، تعریف کے قابل ہے۔ جیسے ان کے افسانے ''دادی آج چھٹی پر ہیں'' میں انہوں نے ایک لڑکی کی زبانی اپنی دادی کی عادات اور اطوار کو بدلنے کی وجہ بیان کی، جو کردار کے ماضی اور حال سے آگاہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی اذیتی کیفیت سے بھی آشکار کرتا ہے:

''چیزیں بھی اپنے مالک سے مشابہت رکھتی ہیں۔ یہ بات بھی انہوں نے ہنس کر کہی تھی حالانکہ یہ سب کچھ سن کر میرا دل ڈھینے لگا تھا۔ آپ تو ایسی نہیں۔ میں کہنا چاہتی تھی مگر خاموش رہی۔ میں نے البم میں ان کی بے شمار تصویریں دیکھ رکھی تھیں جن میں وہ اتنی تروتازہ، رنگوں سے بھرپور نظر آتی تھیں۔ مگر بھنگڑا میوزک اور ہر طرح کی تیز موسیقی اور ناچ دیکھنے کے باوجود دادا کہتے تھے

کہ شوخ رنگ پہننا اور خوشبو دار بالوں کے مصنوعی رنگ، میک اپ انتہائی غیر اخلاقی حرکات ہیں اور انہیں دادی کو یہ سکھانے میں چالیس برس لگے تھے اور یہ بھی کہ کمروں کی بتیاں روشن کرنے سے پہلے پردے کھینچو بلکہ کھڑکیاں دروازے بند کرو۔ خاص طور پر کچن کی کھڑکی ہر وقت بند رکھو کہ وہ عین سڑک یعنی باہر کی دنیا پر کھلتی تھی۔ نیز مارکیٹ میں بھی اپنی مخصوص دکانوں کے خریدار نہ بنو۔ اس طرح دکانداروں سے رسم وراہ بڑھتی ہے اور فون پر لمبی یا چھوٹی بات کرنا یا بہت سے انسانوں سے ملنا اور مل کر خوش ہونا انتہائی مبتذل حرکت اور بدراہی ہے۔" (۴۶)

یہ وہ پابندیاں ہیں جو ایک لڑکی اپنے خاندان میں دیکھ رہی ہے اور اپنی بوڑھی دادی کو پیش آنے والے واقعات کا خلاصہ بیان کیا ہے کہ کیسی وہ زندہ دل ہنس مکھ اور جدت پسند خاتون تھی اور پابندیوں نے اسے اب کیا بنا دیا۔ غیر مشروط طور پر شوہر کی پابندیاں سہنے کے بارے میں نیلم احمد بشیر کا اپنا ایک خیال ہے جسے وہ کردار کی زبانی کہلواتی ہیں:

"میں خود شادی جیسے بوسیدہ انسٹی ٹیوشن کو مسترد کرتی ہوں، جو عورت کو غلام اور مرد کو حاکم بنا ڈالتا ہے۔" (۴۷)

اسی طرح پروٹسٹنٹ ریفارمیشن میں عورتوں کو مذہب کے ہتھیار سے پسپا رکھا گیا۔ اور اگر یہاں بھی دیکھا جائے تو مذہب اور سماج ہی کی دیواریں عورت کے سامنے کھڑی ہیں جو انہیں نہ تو اٹھنے دیتی ہیں اور نہ ہی سونے دیتی ہیں۔ یہی کہانی خالدہ حسین نے نسوانی کرداروں کی مدد سے بیان کی ہے جو صدیوں سے سماج، رسم ورواج اور مذہب کے نام پر پسپا ہوتے چلے آئے ہیں۔ اب اگر ان سطروں کو دیکھا جائے تو سماج اور مرد کی ذہنیت صاف نظر آتی ہے:

"یوں تو بابا بھی دادی کا باہر کی دنیا کے ساتھ یہ تعلق پسند نہیں کرتے تھے مگر خاموش رہتے تھے ۔ وہ ان کا تعلق کسی اور دنیا کے ساتھ استوار کرنا چاہتے تھے۔" (۴۸)

یہ مردوں کی وہ خاص سوچ ہے جہاں بیٹا بھی اپنی ماں کے گھر سے باہر کے افراد کے ساتھ میل جول کو پسند نہیں کر رہا چاہے وہ ڈاکیا ہی کیوں نہ ہو یا ان کے کالج کی دوست ہی ہوں۔ خواتین باہر سے بھی آئیں وہ بھی ایسے گھرانوں کے مردوں کو قبول نہیں۔ چاہے وہ بیٹی ہو یا بیوی، یہاں تک کے اس کی اپنی ہی مرد اولاد کیوں نہ ہو۔ اسی طرح ایتھنز کی خود مختار عورت ہو یا عیسوی اور موسوی شریعت کے احکامات کی تابع اور مادر سری سماج کی عورت یا پھر اسلامی معاشرے کی نقاب کی اوڑھ میں بنیادی حقوق رکھنے کے باوجود آدھی گواہی والی خاتون، سماج نے ہر ایک کو اسی انداز میں پیچھے کئے رکھا اور بعض معاشروں میں انہیں بھیڑ بکریوں کی صورت میں زندگی گزارنے پر مجبور کر دیا کہ جس کھونٹے سے باندھا بندھ گئیں۔ مذہبی رجحان اور تعلیم کے زیور نے بھی ان کے کرداروں کو تبدیل نہ کیا لہذا انہوں نے سماجی اثرات کے زیر سایہ اپنی عورت کو دبانے پر مجبور کر دیا۔ درحقیقت ان کرداروں کی ذاتی سوچ، نفسیاتی مسائل اور نظریات انہیں ایسا کرنے پر مجبور کرتے رہے۔

امجد طفیل کے بقول:

''خالدہ حسین کی دلچسپی ابتدا سے فرد کی باطنی کائنات سے تھی۔ ان کے مجموعے ''مصروف عورت'' میں نسوانی کرداروں کی نفسیات کا بیان نئے اور جرات مندانہ انداز میں ہے''۔(۴۹)

چنانچہ یہی جرأت ان کے افسانے ''گنتی'' میں نمایاں ہے جہاں انہوں نے مردوں کو بندروں سے بھی کمتر قرار دیا:

''ثریا باجی کی شادی میں جب دلہن کو مہندی لگ رہی تھی تو ساس کو اوپر چھت پر جانے کی حاجت ہوئی جب فارغ ہو کر سیڑھیاں اترنے لگی تو باہر سے نند نے کنڈی لگا دی۔ بہت ہنگامہ ہوا تھا ڈھولک کے غل غپاڑے میں کسی نے دروازے پیٹنے کی آواز ہی نہ سنی۔ یہاں کے بندر آدمیوں سے زیادہ سمجھدار ہیں مگر حبیب ماما بھی ہجرت کر گئے۔ بہت سے لوگ ایک ایک کر کے جا چکے ہیں۔''(۵۰)

خالدہ حسین کے افسانوں پر ان تمام رجحانات کے زیرِ اثر دبی دبی، گھٹی ہوئی اور سسکتی عورت کا راج ہے، جو کسی بھی نئی تبدیلی کو قبول کرنے پر تیار نہیں لیکن احتجاج کرنے سے بھی قاصر ہے۔ مثلاً افسانہ ''ڈولی'' کو پڑھ کر لگتا ہے کہ وہ شادی کو ذمہ داریوں اور غلامی سے بھرا ہوا بندھن سمجھتی ہیں اور اس سے بھاگنے کی کوشش کرتی ہیں۔ یہاں ان کے آزاد ہونے کی خواہش تانیثی رنگ لیے ہوئے ہے:

''شاید وہ کوئی خوف تھا، جس نے میری زبان میری آنکھوں تک کو خشک کر ڈالا تھا۔ میں نے بے بسی سے اس کی طرف ہاتھ بڑھایا۔ اس کے ہاتھ میں سرخ چوڑیاں تھیں جو اب وہ مجھے پہنانے کے لیے آ رہی تھی۔ میں نے اس کی، آنکھوں سے التجا کی۔ اس نے اپنی نم آلود آنکھیں جھکا لیں۔ ''میں جانتی ہوں۔'' پہلی چوڑی چڑھاتے ہوئے اس نے سرگوشی کی۔ ''میں جانتی ہوں مگر اب کچھ نہیں ہو سکتا۔''(۵۱)

جب یہ عورت تانیثی ہتھیاروں سے پوری طرح لیس ہو جاتی ہے تو مردوں کو بھی پیچھے چھوڑ کر اُنھیں جھنجھوڑ دیتی ہے:

''صدیقی مجھے حیرت ہے کہ عملی زندگی میں وقت کے ساتھ ساتھ چلنے والا تخلیقی عمل میں اس قدر رجعت پسند کیونکر ہو سکتا ہے؟۔۔۔صدیقی تم کو اپنے نام کی رعایت سے ہر حال میں سچ کہنا اور سچ لکھنا چاہیئے۔۔۔انسان میں اتنی ہمت ضرور ہونا چاہیئے کہ وقتاً فوقتاً عمر کے ایک حصے کے سچ کو الٹ پلٹ کر دیکھتا رہے کہ کہیں یہ جھوٹ تو نہیں اور اگر ایسا ہے تو اس کو رد کر دے''۔۔۔میں تو لکھنے میں بھی اتنے مسلسل فقرے نہ لکھ پاتا تھا جس تسلسل سے وہ بولے

جاتی تھی اور ہمیشہ وہی کہتی جو وہ کہنا چاہتی تھی۔'' (۵۲)

اس قسم کی آزادی اور آزادی کی خواہشات اس وجہ سے بھی ہیں کہ ان کے افسانوں کی ہیروئن پڑھی لکھی عورت ہے جو اپنے عہد کا بوجھ نہیں سہار سکتی اس لیے وہ جہاں کہیں ظلم یا ناانصافی دیکھتی ہے تو اس کے اندر کی آزاد اور خود مختار عورت سامنے آنے لگتی ہے، رفتہ رفتہ اُسے اپنی قوت کا احساس ہونے لگتا ہے اور وہ اپنی شناخت اور بازیافت کے عمل سے گزر کر قاری کو اپنی قوت اور اہمیت کا احساس دلانے لگتی ہے:

''حنیفہ احمد نے اپنے آپ سے آزاد ہونے کے لیے بھینچ کر آنکھیں بند کر لیں کہ وقت کی قید دراصل وجود کی قید ہے۔ مگر آنکھ بند ہوتے ہی کائنات بھی غائب ہوگئی۔ اس بے بضا عت چیونٹی ایسی عورت کو حیرت ہوئی۔ شاید تمام ممکنات اس کی آنکھ کے حقیر سے تل میں تھی وہ قدرت کے منصوبے میں ایک ادنیٰ پرزے کی قید سے آزاد ہو کر سب سے اونچی سیڑھی پر کھڑی تھی۔ کل کائنات ایک کھلونا سی اس کے سامنے دھری تھی۔'' (۵۳)

اپنی قوت کے باوجود عورت کو پوری طرح احساس ہے کہ وہ ''گُنگ شہزادی'' ہے جس کی قسمت میں دنیا کی تماش بینی لکھ دی گئی ہے اور وہ کچھ بولنے کی مجاز نہیں۔ چنانچہ خالدہ حسین سماج کی ہر گونگی شہزادی کے اس المیے پر ماتم کرتے ہوئے بھی آزادیٔ نسواں کے کئی در وا کر دیتی ہیں:

''اس کو سکول کے ایک ساتھی نے ایک گردن کٹی شہزادی کی کہانی سُنائی جو اسے بے حد زندہ اپنے اردگرد سانس لیتی محسوس ہوئی۔ تو ان بیش بہا یاقوتوں کا راز یہ تھا کہ ایک شہزادی کا سر گردن سے علیحدہ کٹا پڑا تھا اور گردن سے قطرہ قطرہ لہو ٹپکتا اور دریا میں گرتے ہی یاقوت بن جاتا۔ تبھی اسے معلوم ہوا کہ یہ کہانیوں کی دنیا عجب ہے۔ اچھی کہانیاں کٹی گردن سے ٹپکنے والا قطرہ قطرہ لہو ہے۔۔۔۔ چنانچہ ان قطروں کو یاقوت بنانے کا سراغ اس نے اس لہو کی زبان جاننے والوں کی تحریروں سے پایا۔۔۔۔ کہانی اژدھے کے منہ سے نکلنے والا شب چراغ تھی۔۔۔۔ تب پہلی بار اس کو احساس ہوا کہ وہ عورت ہے۔ اور شب چراغ حاصل کرنا تو مرد کی روایت ہے۔ ہاں یہ ہے کہ اس کی گردن کا لہو قطرہ قطرہ گر کر یاقوت بن سکتا ہے۔ مگر اس کے لیے بھی گردن کا کٹنا لازمی ٹھہرتا ہے۔'' (۵۴)

غرض یہ کہا جا سکتا ہے کہ خالدہ حسین عورت کی کمزور سماجی حیثیت اور قوت کو بیک وقت بیان کر جاتی ہیں یا پھر یہ کہ ان کے ہاں عورت کی بظاہر کمزور حیثیت کے پیچھے اس کی تانیثی قوت کارفرما نظر آتی ہے۔

محمد منشایاد:

منشایاد کا پہلا افسانہ ساٹھ کی دہائی کے ختم ہونے سے پہلے شائع ہو چکا تھا تاہم ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''بند مٹھی میں جگنو'' ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد سے انہوں نے تسلسل سے لکھ کر افسانے کی دنیا میں پہچان حاصل کی۔ محمد حمید شاہد کے مطابق:

> ''جب علامتی افسانے کی واہ واہ ہو رہی تھی تو اس وسیلے کو بھی اس نے کامیابی سے برتا۔ منشا کی بیشتر کہانیاں اس کے لئے ریئر مرر بن جاتی ہیں جس میں وہ ماضی اور دیہی وسیب کی رمزیں دیکھتا اور نئی زندگی کی الجھنیں سلجھاتا ہے۔'' (۵۵)

یہ جو الجھنیں سلجھانے کا معاملہ ہے یہی منشایاد کو تانیثیت کی جانب بھی مائل کرتا ہے ان کے بعض افسانے تو نسائی معاملے کو بہت قریب سے دیکھتے ہیں اور اس پر بیانیہ انداز اختیار کرتے ہوئے پُر لطف انداز میں بڑی سے بڑی بات کہہ جاتے ہیں۔ مثلاً ''چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں'' میں وہ ایک ایسی لڑکی کی کہانی بیان کرتے ہیں جو سسرال میں شوہر کی مار پیٹ اور ساس کے طعنوں سے تنگ آ گئی ہے۔ چونکہ سوتیلے رشتے میکے کا مان دینے کو تیار نہیں اور اس کا اپنا میکہ گاؤں جرائم کا گڑھ ہے چنانچہ ساس نہ صرف میکے کا طعنہ دیتی ہے بلکہ گاؤں کا بھی۔ ایسی صورت میں بہو تنگ آ کر کہتی ہے:

> ''اگر وہ گاؤں بُرا ہے اور وہاں کے لوگ ایسے ہیں تو اس میں میرا کیا قصور؟'' ''ہاں تمہارا تو کچھ قصور نہیں اس گاؤں کی مٹی ہی ایسی ہے وہاں کوئی اچھا انسان پیدا ہی نہیں ہو سکتا'' (۵۶)

پَر جب قسمت کی دیوی اس پر مہربان ہوئی اور سسرالی گاؤں کی قیمتی گھوڑی چوری ہونے کے بعد وہ واپس اپنے گاؤں لے کر گئی تو اُسے معلوم تھا کہ اب اس کی عزت میں اضافہ ہونے والا ہے۔ یہاں فیکے مصلّی کی بیٹی کے انداز میں حقوق اور احترام کے حصول کی خوشی کوٹ کوٹ کر بھری ہے:

> ''اپنی اب تک کی زندگی میں یہ دوسرا موقع تھا جب اس نے خوشی محسوس کی تھی اور اسے اپنی اہمیت کا احساس ہوا تھا۔ پہلا موقع وہ تھا جب وہ ماں بنی تھی اور اس نے ایک بیٹے کو جنم دیا تھا۔ پدری نظام کے معاشرے میں ہر عورت کو بیٹے کی پیدائش احساسِ تحفظ عطا کرتی ہے۔ اسے بھی ایسا لگا تھا کہ ترازو کا وہ پلڑا جسے اس کی ساس اپنے بیٹے سمیت اُٹھنے نہیں دیتی تھی ایک دم برابر ہو گیا ہو۔ مگر اب اسے ایک دوسری طرح کی خوشی اور فخر کا احساس ہو رہا تھا جیسے وہ گائے یا گدھی کی جون سے نکل کر آدمی کی جون میں آ گئی ہو۔'' (۵۷)

اِس فخر کی وجہ گاؤں والوں اور ساس کا عزت اور احترام کی نظر سے دیکھنا ہے لیکن جب وہ حقیقت کا اعتراف

کرتی ہے کہ لوگ انسان کو انسان کی جگہ رکھ کر نہیں دیکھتے تو یہ بھی فیمینزم ہی کی ایک شکل ہے:

''اگر چہ اسے اطمینان تھا کہ میکے گاؤں نے اس کا سر فخر سے بلند کر دیا ہے مگر وہ یہ سوچ کر اداس ہوگئی کہ یہ سب رانی کی وجہ سے ہو رہا تھا اور ایک گھوڑی اس سے زیادہ اہمیت رکھتی تھی۔ ورنہ وہ تو آج بھی وہی تھی۔'' (۵۸)

منشا کے یہاں جن افسانوں میں نسوانی رنگ نظر آتا ہے وہاں وہ تانیثیت کے ساتھ ساتھ نسائیت کے معاملے کو بھی تھامتے محسوس ہوتے ہیں۔ بی بی مصلن کی آزادی کی خواہش ''بڑی'' کے کردار میں بھی پنپتی ہے جو پدرسری نظام کی تصویر کشی ان الفاظ میں کرتے ہوئے اپنی حسرت اور محرومیوں کو یوں بتاتی ہے:

''اسے آزاد اور اکیلے جانا اچھا لگتا۔ دور سے چھپ چھپ کر ننگ دھڑنگ لڑکوں کو پانی میں کودتے اور کھیلتے دیکھتی اور سوچتی۔ کاش وہ بھی ان کی طرح اور ان کے ساتھ کھیل سکتی مگر وہ تو ایک لڑکی تھی، دوسرے اب کھیلنے کی عمر نہ رہی تھی۔'' (۵۹)

لیکن اسی افسانے کی بڑی مرکزی کردار بن کر نہ صرف آزادیٔ نسواں کی مکمل تفسیر نظر آتی ہے بلکہ اس کی ماں (جو ایک طوائف بھی ہے)، دیہی عورت پر ہونے والے ظلم کے نتیجے میں حاصل ہونے والے اعتماد کو اپنے لہجے میں سمو کر مردانہ سماج کی دھجیاں بکھیر دیتی ہے:

''تمہیں یاد ہے چودھری تم میرے ساتھ کیا سلوک کرتے تھے۔ کیسی کیسی غلیظ خواہشیں؟۔۔۔۔ اور کیسے رکھتے تھے مجھے۔ جیسے میں عورت نہیں کتیا تھی۔ چودھری میں بھی کسی کی بیٹی تھی مگر تم نے اور تمہارے جیسوں نے میرے ساتھ جو سلوک کیا، وہ تمہیں معلوم ہے۔ میں تو بڑی معصوم اور پاک باز تھی صرف کمزور اور غریب تھی۔۔۔۔ تمہیں منجھلی کا نام لیتے ہوئے شرم آنی چاہیئے وہ تمہاری بیٹی ہے۔ بڑی والی ساتھ والے گاؤں کے ذیلدار کی اور چھوٹی کا تو مجھے خود اندازہ نہیں تمہاری ہے یا کس کی؟ مگر دیکھو چودھری میں نے تم چودھریوں، ذیلداروں کی بیٹیوں کو کتنے اچھے طریقے سے رکھا ہوا ہے۔'' کچھ دیر تک سناٹا چھایا رہا پھر چودھری کے خشک حلق سے بہ مشکل نکلا۔ ''اور موجو؟'' ''اس بیچارے کا کیا ہے؟'' تانی نے جواب دیا۔ ''وہ تو میرا نوکر اور تمہارا مزارع ہے۔'' (۶۰)

اِس اقتباس میں موجو موچی کی صورت میں مرد، عورت کے آگے بے بس ہے جب کہ تانی مدرسری نظام کی وہ پروردہ عورت بن کر ابھری ہے جو ایک مسافت طے کرنے کے بعد مضبوط اور طاقت ور ہو کر اپنی اہمیت سے آگاہی حاصل کر چکی ہے۔ اب اگر دیکھا جائے تو وسیب اور دیہات کی بات کرنے والا منشا یاد کتنی سادگی کے ساتھ معاشرے کا ناسور سامنے لا کر رکھ دیتا ہے۔ اسے اس کام میں ذرا بھی عار نہیں کیونکہ وہ جانتا ہے کہ اس کے الفاظ کے نشتر تب اپنا کام دکھائیں گے جب سادہ

زندگی یقیناً سادہ ہوگی اور اس میں کوئی چودھری، ذیلدار یا بااثر شخص نہیں ہوگا۔ اس تمام کھیل میں منشایا دکسی کا بھی لحاظ نہیں رکھتے کہ کون قصوروار ہے اور کون بے قصور؟ وہ معاملہ قاری پر چھوڑ دیتے ہیں مگر عورت کا ایسا روپ بھی دکھانے میں بھی عار محسوس نہیں کرتے جو مکروہ تو ہے مگر اس کی کراہت کی وجہ ہی مرد اور مردوں کا سماج ہے۔

مرد کی بے بسی سے جنم لینے والا ایک رویّہ زیناں کا بھی ہے۔ جو بے حد حسین ہے۔ چونکہ ایک بھینس اور گدھی کے عوض بیاہی گئی ہے اس لیے بھی اپنی کم مائیگی کا احساس اُسے کچوکے لگاتا رہتا ہے۔ علاوہ ازیں جنس کے فطری تقاضے اس کی محرومی اور دُکھوں میں اضافہ کرتے ہیں کیوں کہ وہ شوہر کی کمزوری کے سبب اولاد کی پیدائش سے بھی مایوس ہو چکی ہے۔ لہٰذا یہ حسرتیں اس کے اندر تانیثی تحریک کو جنم دیتی ہیں، جو اپنی پوری شدت سے باہر آتی ہے:

> ''ویسے زیناں۔۔۔۔ میں سوچتا ہوں تمہیں رب نے اتنا حسن دیا ہے کہ تم محض شیشہ دیکھ کر بھی وقت گزار سکتی ہو۔'' زیناں کی سمجھ میں نہ آیا کہ لجائے، اترائے یا چوٹ سہلائے۔ کچھ دیر چپ رہ کر بولی۔ ''دتے تم پانی میں گھرے ہوئے پانی ہو تمہیں کیا پتہ آگ کیا ہوتی ہے؟ تم آدی میں چیزیں پکاتے ہو لیکن تم نے خود آدی میں پک کر کبھی نہیں دیکھا، مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ میں آگ میں گھری ہوئی آگ ہوں۔'' ''میں تو تمہیں پہلے ہی ناری سمجھتا ہوں۔'' ''نہ اڑیا مجھے خاکی ہی رہنے دے۔۔۔۔ میں تو ایک بھینس اور گدھی کے عوض۔'' ''بھینس اور گدھی کا ذکر بار بار نہ کیا کرو۔ اگر میرے پاس قارون کا خزانہ ہوتا اور تم مجھے اس کے بدلے مل جاتیں تو بھی میں خود کو خوش قسمت سمجھتا۔'' ''ذکر کیوں نہ کروں؟۔۔۔ بھینس اب تیسرے چوتھے سوئے میں ہوتی اور گدھی.....'' (۶۱)

مردوں کی مخصوص نفسیات کا ذکر کرتے ہوئے محبوبہ کی آمد پر جو رویہ جون ایلیا نے اپنایا، محبوبہ کی فوقیت، اپنی طاقت وقوت کے اظہار یا خود فریبی کا وہی تصوّر ''دنیا کا آخری بھوکا آدمی'' میں منشایا دبیوی کے حوالے سے لے کر آتے ہیں۔ جون کا کہنا ہے:

> ''ایک دن کا ذکر ہے وہ لڑکی ہمارے گھر آئی۔ میں اس وقت کھانا کھا رہا تھا۔ میں نے اسے دیکھتے ہی فوراً لقمہ نگل لیا۔ محبوبہ کے سامنے لقمہ چبانے کا عمل مجھے انتہائی ناشائستہ، غیر جمالیاتی اور بیہودہ محسوس ہوا تھا۔ میں اکثر یہ سوچ کر شرمندہ ہو جایا کرتا تھا کہ وہ مجھے دیکھ کر کبھی کبھی سوچتی ہوگی کہ میرے جسم میں مجھ ایسے لطیف لڑکے کے جسم میں بھی معدے جیسی کثیف اور غیر رومانی چیز پائی جاتی ہے۔ اگر آپ تاریخ کے کسی ہیرو کا یا کسی دیوی کا مجسمہ دیکھ کر یہ سوچیں کہ زندگی میں اس شخصیت کے جسم میں معدہ بھی ہوگا اور انتڑیاں بھی، تو آپ کے ذہن کو دھچکا لگے گا کہ نہیں۔'' (۶۲)

جبکہ منشایا داسی موضوع کے حوالے سے کہتے ہیں:

''میں اسے کچھ دے سکتا تھا۔ دینا چاہتا تھا لیکن اب گاڑی سڑک پر آ چکی تھی۔ آگے پیچھے بھاری ٹریفک تھا۔ پھر وہ کیا سوچتی میں اندر سے اتنا کمزور اور زود پشیمان ہوں؟'' (۶۳)

''لیکن میں اپنی ہر کمزوری اس سے چھپاتا رہا۔ اس لیے میں نے کسی ضروری کام کا بہانہ کیا اور گیراج سے گاڑی نکال کر بازار کی طرف روانہ ہو گیا۔'' (۶۴)

یہ وہ رویّہ ہے جس میں انسان کو اپنے ہی جسم میں پائے جانے پر ندامت ہوتی ہے۔ عورت کا محافظ بننے کی خواہش اور اُسے تاحیات اپنی حاکمیت میں رکھنے کے لیے مَردوں کی خودفریبی اور نفسیات اُنہیں طاقت اور قوت کا مظہر بن کر رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ بے جان چیزوں اور مشینوں کی سی زندگی گزارتے گزارتے اپنے جذبات اور احساسات بھی چھپانے لگتے ہیں۔ لیکن منشا کے اقتباسات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہاں ایک مَرد کی سوچ کے پیچھے عورت کے بالادست ہونے کا خوف بھی نظر آتا ہے۔ اس لیے وہ بظاہر اپنی کمزوریاں چھپاتا ہے لیکن منشا کی فنکارانہ دیانت داری مرد کی کمزوری اور منافقت کے پسِ پشت عورت کے دوٹوک اور کھرے انداز کو جانچتی ہوئی اپنی سچائی کا ثبوت دیتی ہے۔

منشا یاد کے تانیثی رویوں کی انفرادیت، تہذیب کی علامت میں، ماں کے کردار میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہ ماں وہ پرجارانی ہے جو خیر و شر، نیکی و بدی کی پہچان ختم ہونے کے نتیجے میں قابض ہونے والے بیتال کی وجہ سے اپنا آبائی محل چھوڑ کر جانے پر مجبور ہے۔ افسانے کے آغاز میں وہ کمزور اور بے بس نظر آتی ہے، جس کا ذکر کرتے ہوئے منشا اُس کے بیٹے کی زبانی بتاتے ہیں:

''میں اس محل اور باغ کا وارث، پرجارانی کا بیٹا ہوں۔ تم اب تک یہاں اس لیے عیش کرتے رہے کہ پرجا رانی بوڑھی، نابینا اور کمزور تھی اور میں کم سن مگر اب میں جوان ہو چکا ہوں۔'' (۶۵)

لیکن کہانی کے اختتام پر یہی پرجارانی محل میں تہذیب و تمدن کے دشمنوں کے خاتمے کے لیے حل تلاش کرتی ہے:

''بیٹے یہ تیری عقل کا امتحان ہے۔ تو بدوں کی جو فہرست بنا کر لائے گا، اس میں وہ ضرور شامل ہو گا۔ اور ایسا کہا ہے کہ جو آدمی نیکوں کو بدوں سے اور بدوں کو نیکوں سے الگ کر کے پہچان سکتا ہے، وہ بدی اور شر کو مٹانے کا اہل ہوتا ہے۔ سو جب بیتالوں بدذاتوں کو پتہ چلے گا کہ پرجا کے سوجھوان بیٹے کو سارے بدوں کا علم ہے تو وہ پرجا محل سے اُٹھ جائیں گے۔'' (۶۶)

چنانچہ ایک ماں کا بتایا ہوا حل، بیتال کے جال میں پھنسے ہوئے راجا کے لیے مددگار ثابت ہوتے ہوئے اُس پر اپنی فوقیت ثبت کرتا ہے۔

خیر و شر کی کشمکش میں اپنا کردار ادا کرتا ''بیتال کتھا'' کا تانیثی رویہ ''زوال سے پہلے'' میں عینی شاہد کے حوالے سے موجود ہے۔ یہ ایسا نسوانی کردار ہے جو نیکی و بدی کی جنگ میں منفی کردار ادا کرنے والوں کے لیے کسی بھی رحم کی درخواست کو قبول کرنے پر تیار نہیں۔ جب کہ ایک مردانہ کردار جو فریقِ مخالف ہے اُن شر پسند عناصر کے لیے انصاف کا طالب ہے۔ چنانچہ لوگوں پر ظلم اور استحصال کی شدت کی وجہ سے انصاف کی پکار نسوانی حلق سے یوں اُبھرتی ہے:

> ''ان سے پوچھا جائے کہ ان کے وہ عالی شان محل اور بنگلے اب کہاں ہیں جن کے حصول کے لیے انہوں نے ایک دوسرے کی حق تلفیاں کیں ان کی وہ دولت کیا ہوئی جو انہوں نے ایک دوسرے سے چھین جھپٹ کر یا دھوکا دہی کے ذریعے حاصل کی تھی۔ اور ان کی عشرت گاہیں اب کہاں ہیں جہاں کسی مظلوم کی آواز سنائی نہیں دیتی تھی؟ افسوس انہوں نے میری کسی بات پر عمل نہیں کیا اور برباد ہوئے۔ میری درخواست ہے کہ ان کو عبرت ناک سزا ملنی چاہیئے۔۔۔۔'' ''انصاف انصاف'' اسٹیج کے اطراف سے عورتوں اور بچوں کی ملی جلی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔''(۶۷)

یہاں بھری عدالت میں محض عورتوں اور بچوں کا انصاف کے لیے پکارنا اور عینی شاہد کا نسوانی کردار ہونا تانیثیت کو تقویت دیتا محسوس ہوتا ہے۔

اِسی حوالے سے منشا یاد بھابھی کے کردار میں ایک مختلف تصوّر پیش کرتے ہیں کہ گھر کے باقی تمام افراد معاشرتی رسم و رواج کے دباؤ کا شکار ہیں لیکن اِسی گھر میں ایک بھابھی (جو ایک ماں بھی ہے) شروع سے آخر تک گھر کے مکینوں پر اپنی دھاک بٹھاتی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے اثبات کے لیے یہ اقتباس دیکھا جا سکتا ہے:

> ''معاف کرنا یا درگزر کرنا اس گھر کے لوگوں نے سیکھا ہی نہیں تھا اور پھر وہ اپنے بیٹوں سے بہت ڈرتی تھی۔ وہ بگڑ جاتے تھے تو ماں کو بھی لہولہان اور بے عزت کر دیتے تھے۔ گھر میں صرف ایک بھابی تھی جو اس کی جان بچا سکتی تھی مگر وہ کیوں بچاتی؟ اس نے بھابی کے کبڑے بھائی کا رشتہ ٹھکرا کر اسے ہمیشہ کے لیے اپنا دشمن بنا لیا تھا۔''(۶۸)

اپنے حق کے لیے آواز اُٹھاتی یہ عورت اُس وقت زیادہ شدت سے اُبھرتی ہے جب وہ ایک ماں کے روپ میں گھر سے بھاگ جانے والی بیٹی کی جان بخشی کرواتی ہے، جو غیرت کے نام پر قتل کرنے والے سماج میں ناممکنات میں سے ہے:

> ''ٹو کا کہاں ہے میں اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر دوں گا۔'' صغریٰ ماں کے پاؤں پڑ گئی ''مجھے بچا لو ماں۔ ابا مجھے مار ڈالے گا۔'' ''ٹو کا تمہارے پاس پڑا ہے گامو۔'' سکینہ نے جذبات سے عاری لہجے میں کہا۔ رابعہ نے غصے اور نفرت سے اور صغریٰ نے حیرت سے اس کی طرف دیکھا۔ گامو

ٹوکا اُٹھانے کے لیے مُڑا تو رابعہ نے اسے روک دیا اور بولی۔''ہوش کرو غصے میں تم پاگل ہو جاتے ہو۔'' پھر اس نے ٹوکا پکڑ کر دور اندھیرے میں پھینک دیا اور زمین پر گری ہوئی صغریٰ کو سہارا دے کر اندر لے گئی۔(۶۹)

رشید امجد:

ساٹھ کی دہائی ڈھلنے سے پہلے ہی جن افسانہ نگاروں نے اردو فکشن کے قاری کو ایک الگ ذائقے سے روشناس کرایا ان میں رشید امجد کا نام بہت اہم ہے''بے زار آدم کے بیٹے''،''ریت پر گرفت''،''سہ پہر کی خزاں''،''پت جھڑ میں خود کلامی''،''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''،''دشت خواب''''کاغذ کی فصیل''،''عکس خیال''،''گم شدہ آواز کی دستک''اور'' ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''ان کے مجموعے ہیں۔رشید امجد کے فن کے معترف تو تمام ہی نقاد ہیں ہیں مگر ان کے ہاں جہاں جدید دور کے نظریات اور مسائل نظر آتے ہیں، وہیں غیر فطری یا فطری طور پر تانیثی رنگ بھی ملتا ہے۔گو کہ یہ نسائیت کی حد تک نہیں جاتے کیونکہ ان کا مقصد کہانی کو پورے التزام کے ساتھ پیش کرنا ہے اور جدید مسائل کو سامنے لانا ہے اسی میں بات چل نکلے تو وہ رکتے نہیں۔''بگل والا''ان کی اس بات کی اہم مثال ہے جہاں وہ ایک بگل والے کی کہانی بیان کرنا چاہتے ہیں جو بگل بردار ہونے پر نہ صرف خود فخر میں مبتلا ہے بلکہ بیوی کو بھی کر بیٹھا ہے۔لیکن جب اس کی بیوی تقریب میں جاتی ہے تو اس کو بیٹھنے کے لیے سب سے آخری کرسی دی جاتی ہے۔برسبیل تذکرہ کہانی میں بیوی کا کردار اتنا بڑھ جاتا ہے کہ اس کہانی میں جو کلائمیکس ہے وہ عورت کی وجہ سے ہی ہے۔اس کی اذیت کو جس انداز میں بیان کیا گیا اس کی مثال نہیں ملتی ۔عورت کی نگاہیں پورے افسانے میں نظر آتی ہیں اور عمل اس کے شوہر کا۔۔۔۔تکلیف تو عورت کی تھی چاہے وہ خود بھی ایک وجہ تھا، جس طرح اس نے بڑھا چڑھا کر پیش کیا تھا مگر کہانی کا اختتام تو اس عورت کی ہی تکلیف تھی:

''بھاگوان سب چلے گئے اور تم ابھی تک یہیں بیٹھی ہو۔'' وہ کچھ نہ بولی، دو موٹے موٹے آنسو اس کے گالوں پر لڑھک گئے۔''خیر تو ہے نا.....تم ٹھیک تو ہو نا؟'' بگل بردار گھبرا گیا۔'' کچھ نہیں''۔۔۔۔لیکن گھر کی دہلیز پار کرتے ہی وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔''اتنی تذلیل.....اتنی تذلیل۔''(۷۰)

رشید امجد عورت کے کردار کو جہاں بھی کسی مسئلے کے حوالے سے بیان کرتے ہیں وہاں کوئی لگی لپٹی نہیں رکھتے بلکہ اس کے تمام تر سماجی اور نفسیاتی پہلوؤں کو سامنے رکھ کر بات کرتے ہیں۔حتیٰ کہ قاری خود بخود فیصلہ کر لیتا ہے:

''اس نے انگلیوں پر گنا۔۔۔بیس تو ہو ہی جائیں گے۔''''تمہارا دماغ تو ٹھیک ہے'' بیوی نے غصے سے کہا۔۔آخری تاریخوں میں بیس آدمیوں کی چائے کا بندوبست کیسے ہوگا؟''

''لیکن۔'' ''لیکن کیا؟ اب یہ چونچلے چھوڑو.....دودھ سات روپے اور چینی دس روپے کلو ہوگئی ہے۔ آخر اس کی ضرورت کیا ہے؟'' (۷۱)

یہ بھی شوہر اور بیوی کے ذہنی نفسیاتی اور جذباتی آویزش کو جنم دیتی صورتحال ہے مگر اس میں وہ عورت نہیں جس کا گمان عموماً ہمارے ہاں کیا جاتا ہے۔ یہاں عورت کی آزادانہ گفتگو ہے جو اپنے سرتاج کو نہ صرف ڈانٹ رہی ہے بلکہ اسے دھتکارنے کے انداز میں اس کی لاعلمی اور کم عقلی کا ماتم بھی کر رہی ہے کہ مہینے کی آخری تاریخوں مہمان نوازی درست نہیں۔ گو کمانے والا وہ خود ہی ہے۔

ایک اور جگہ بھی بیوی کے کردار میں تانیثی رویے کی منتقلی ملتی ہے، جو نہ صرف مستقبل کے اندیشوں سے خوفزدہ ہے بلکہ ظاہرداری اور سفید پوشی کی زندگی گزارتے گزارتے تنگ آچکی ہے۔ علاوہ ازیں درج ذیل اقتباس سے دنیا کے گورکھ دھندوں میں پھنسے ایک فرد کی نفسیات اور اس کے داخلی و خارجی دباؤ کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے، جو صنعتی دور کا کارنامہ بھی ہو سکتا ہے:

''تم دنیا کو سمجھنے لگو تو مجھے اور کیا چاہیئے؟ بیوی نے ہونٹ سکوڑے۔ تمہاری پوسٹ والوں نے دو دو کوٹھیاں بنالی ہیں اور تم ابھی تک کرائے کے مکان میں پڑے ہو۔۔۔ ایسی درویشی ہے تو کرائے کا مکان بھی کس لیے؟ فٹ پاتھ ہی کافی ہے، آخر وہاں بھی تو لوگ رہتے ہیں۔'' (۷۲)

عورت کے آزادانہ جذبات کا اظہار ان کے ہاں یوں بھی ملتا ہے:

''اسے خیال آیا کہ اس بہانے سٹینو سے ملاقات ہو جائے گی۔

''آؤ گی نا؟''

آ بھی جاؤں تو کیا۔۔۔ تمہارے اردگرد بیوی بچے ہوں گے۔

میں آؤں بھی کس لئے۔۔۔ اندر ہی اندر سلگنے کے لئے؟'' (۷۳)

مندرجہ بالا اقتباس میں عورت نہ صرف خود حقیقت پسند ہے بلکہ مرد کو بھی حقیقت کا آئینہ دکھاتی ہے۔ ایسے اندازِ بیان کے محرکات کا ذکر کرتے ہوئے رشید امجد کہتے ہیں:

''گزشتہ دس بارہ سالوں میں سماجی، سیاسی اور فکری سطح پر جو تبدیلیاں آئیں انہوں نے زندگی کا سارا ڈھانچہ بدل دیا ہے۔ ہم نئے نئے مسائل سے دوچار ہو رہے ہیں۔'' (۷۴)

اسی لیے کہانی ''سمندر مجھے بلاتا ہے'' کے اقتباسات کو دیکھا جائے تو تبدیلیاں واضح نظر آتی ہیں۔ بیوی کا

انداز اور سیکرٹری کا بیان بھی انہیں تبدیلیوں کا عکاس ہے۔ تانیثی انداز سے دیکھا جائے تو یہ فیمنیزم کی سیاسی تحریک ہی ہے جو سماجی اور ادبی رنگوں میں ڈھلی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ نفسیاتی پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا خاص طور پر سٹینو کا، کہ اندر ہی اندر سلگنے کے لئے وہ اس کے گھر ملنے نہیں آسکتی۔ یہ وہ عورت نہیں جو محبوبہ بن کر اپنی عزتِ نفس کھو دے۔ دراصل رشید امجد اپنے افسانوں میں عورت کو عورت نہیں بلکہ ایک جیتا جاگتا کردار بنانے کے ساتھ ساتھ اس کو بطور انسان لیتے ہیں، جو گوشت پوست کا ہونے کے ساتھ ساتھ سماجی اور نفسیاتی شعور رکھتا ہے۔ ان کے نزدیک اسے ذہنی بالیدگی کا بھی حق ہے۔ وہ محکومیت کی زندگی گزارنے اور سماج میں کسی کی تابع بننے نہیں آئی بلکہ با اختیار ہے لہذا معاشرے میں انسانی ہمدردی کے پیشِ نظر اس کی حقیقت کو تسلیم کیا جائے۔

انسانی ہمدردی کی یہ لہر ملازمت پیشہ عورتوں کے لیے بطورِ خاص دکھائی دیتی ہے۔ زمانے کی ہوس ناک نگاہیں ملازمت پیشہ عورتوں کے لیے ہمیشہ سے مصیبت کا باعث بنی ہیں۔ یہ ایک معاشرتی المیہ ہے اور ہمارے نام نہاد تہذیب یافتہ سماج کی قبیح ترین صورت ہے۔ یہ نازک صورتِ حال، مسائل کے انبوہ میں گھرے رشید امجد کی نظروں سے کیسے پوشیدہ رہ سکتی ہے؟ چنانچہ وہ اس کا ذکر ان الفاظ میں کر کے در پردہ ایسی خواتین کی حمایت کرتے محسوس ہوتے ہیں:

> ''میں اور انور شہر کی ان برسرِ روزگار خواتین کی فہرست بنا رہے ہیں جو ابھی تک کنواری ہیں۔۔۔۔ شاید ان معزز خواتین کا کوئی مسئلہ ہی نہیں۔ معلوم نہیں انہیں بھی اکیلے پن کا احساس ہوتا ہے کہ نہیں۔'' (۷۵)

یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ دورِ جدید کی بڑھتی ہوئی ضروریات اور رجحانات کے تحت ان کے ہاں تانیثیت کی تحریک بھی مختلف روپ دھارتی ہے۔ مثلاً ''جلاوطن'' میں یہ تحریک ایسی مادیت پرست محبوبہ کے قالب میں ڈھل جاتی ہے جو اپنے ہم سفر کو حقیقت کا آئینہ صریح ترین الفاظ میں دکھانے پر مُصر ہے کہ وہ آسائشات سے زندگی کشید کرنا چاہتی ہے:

> ''میں کہتا ہوں، ''تم نے کیا سوچا ہے؟''
>
> وہ کہتی ہے، ''میں نے تم سے کئی بار کہا ہے ابھی میں نے کچھ نہیں سوچا۔''
>
> میں کہتا ہوں، ''آخر اس میں دیر کیا ہے؟''
>
> ''وہ جھنجھلا جاتی ہے، تمہارے status کی بات ہے، تمہارے پاس نہ کار ہے نہ کوٹھی۔'' (۷۶)

لیکن بعض مقامات پر محبوبہ مادیت پرست ہی نہیں بلکہ بہادری کی علامت بھی ہے۔ ''پچھلے پہر کی موت'' میں روفی کا کردار قدم قدم پر تانیثیت کے دھانی رنگوں کو بکھیرتا چلا جاتا ہے۔ یہ دہقان زادی خوف کو نہیں پہچانتی۔ اس کا سارا گھر اور گھر میں موجود اشیا، بطورِ خاص بندوق والی تصویر کے لیے پسندیدگی شدت کو ظاہر کرتی ہے، جس میں ایک آدمی

دوسرے آدمی کا شکار کر کے احساسِ تفاخر میں مبتلا ہے۔ تصویر اسے بے خوف بنا کر زندگی کو اس کی تمام تر رنگینیوں کے ساتھ قبول کرنا سکھاتی ہے، جس کا ذکر یوں کیا گیا ہے:

''رونی کو یہ تصویر بہت اچھی لگتی ہے۔ اسے اُبلتے خون کے فوارے میں زندگی کے رنگ نظر آتے ہیں۔ وہ میرا ہاتھ پکڑ کر اس تصویر کے سامنے لے جاتی ہے اور بندوقچی کی طرف اشارہ کر کے کہتی ہے، ''دیکھو، اسے دیکھو، اگر دشمن کو نہ مارتا تو خود اس کے ہاتھوں مر جاتا۔'' (۷۷)

اس کے برعکس مردانہ کردار اداس، ملول، غم زدہ پُرفکر اور بزدل ہے اور جگہ جگہ اپنی بزدلی چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ لڑکی کا با اعتماد لہجہ ہر بار اس کی بزدلی کو جتاتے ہوئے اس پر اپنی دھاک بٹھاتا چلا جاتا ہے:

''میں نے کہا، ''یہ تصویر اُتار دو مجھے اُبلتے ہوئے خون سے ڈر لگتا ہے۔''

وہ تڑپ کر میرے پہلو سے نکل گئی۔ ''تم اتنے بزدل کیوں ہو؟''

''میں بزدل نہیں..... لیکن یہ اُبلتا خون.....''

وہ تصویر کے سامنے جا کھڑی ہوئی۔

''اُبلتا خون اور سسکتا دشمن..... کتنا پیارا منظر ہے۔'' (۷۸)

''تمہیں ڈر کیوں لگتا ہے؟''

میں نے کہا، ''میں کسی سے نہیں ڈرتا۔''

رونی نے آئینہ میرے ہاتھ میں دے دیا۔ میں نے اپنی صورت دیکھی جس پر اندھے موڑوں کی سیاہی منقش ہو چکی تھی۔۔۔۔ آئینہ میرے ہاتھ سے چھوٹ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا۔۔۔۔ وہ ہنسی ''تم بڑے بزدل ہو۔'' (۷۹)

طاہرہ اقبال:

طاہرہ اقبال کی تخلیقات میں تانیثیت کی تحریک اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ وہ ایک ایسی فن کار ہیں جو سماجی حقائق کو اپنے شعور سے ہم آہنگ کر کے دوسروں کے لیے آگہی کے در وا کرتی چلی جاتی ہیں۔ خواہ ان کا کوئی بھی مجموعہ اُٹھا لیا جائے، وہ بڑی خوبصورتی سے ہمدردی کی لپٹوں میں ظالم سماج کی سفاکی اور ناپاکی کو سہولت سے بیان کر جاتی ہیں اور یوں اپنے اساتذہ افسانہ نگاروں کی روایات کو از سرِ نو زندہ کرتی ہیں کہ ان کے لہجے میں سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی بولتے

ہیں۔ جیسے ''گنجی بار'' میں وہ ایک یتیم اور بے سہارا لڑکی کو موضوع بناتے ہوئے معاشرے کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہیں:

''اللہ روزی لگانے والا ہے۔ دیکھ یتیمڑی کی روزی ان چاروؤں کے ہاتھوں لگ گئی۔ کسی روز کوئی بڑا ٹکر گیا تو مر جائے گی، چل نکے موٹے کی تو خیر ہے۔ یونہی تھوڑا دیتے ہیں؟ ہاتھ شاتھ تو پھیرتے ہی ہیں نا۔'' (۸۰)

جب یہی یتیمڑی گاؤں کے مردوں کی ہوس کا نشانہ بن کر تخلیق کے مراحل سے گزر رہی ہے تو بہت خوش ہے کہ اب دنیا میں اس کا کوئی اپنا بھی ہوگا۔ اب اسے اکیلے پن کی زندگی سے نجات مل جائے گی، لیکن جب حسبِ روایت گاؤں والے مخالفت کرتے ہیں تو وہ اُنھیں آئینہ دکھانے سے بھی نہیں چوکتیں:

''اکو تیلی کی ہٹی پہ بیٹھے مرد باتیں کرتے تھے۔ چوک میں ٹویا کھودگاڑی جائے گی اور سارے مرد مل کر پتھر ماریں گے۔۔۔۔ ''نہ کسی کے گھر سے کھانے جاتی ہوں؟ ساری حیاتی گوموت ریڑ کا پیلوں گونگلو کھا کھا ڈھڈ بھرا۔ نہ اُس ویلے سارے کدھر تھے؟'' وہ جھگی کا طاق کڑاخ سے مار باہر نکلی اور کولہے پہ ہاتھ دھر ھانپنے لگی۔'' (۸۱)

صرف اسی پر اکتفا نہیں بلکہ اس ظلم میں مذہب کے ٹھیکیداروں اور گاؤں کی عزت کے محافظوں کا حصہ بھی بیان کر جاتی ہیں، جو اسے حرام پر سنگسار کرنے کے درپے ہیں۔ یہ ان کے توانا لہجے میں موجود صدق وسچائی کا مظہر ہے:

''مولبی جیہڑا آپ.....آپ میری کوٹھڑی کا بُوھا توڑ بھن بھن گیا۔''

''نمبردار بھی یہی کہتا ہے۔''

''دونوں رَل کے آتے تھے۔''

''پر اب تو سارے تیرے ویری ہیں۔ پھاتھی تو تُو ہے نا، سارے نہائے دھوئے گھوڑا سوار۔''

(۸۲)

ان کے اسی بے باک اور دوٹوک انداز کو سراہتے ہوئے اسد محمد خاں کا کہنا ہے:

''یہی ان کا کمالِ فن ہے اور یہی انہیں اور بھی آگے لے جائے گا۔ کہ اک بے خوفی اور اعتماد ان کی تحریروں میں برابر ملتا ہے۔ شہر کے مڈل کلاس لوگوں کی جھجک ان کی کہانی کو grow کرنے سے نہیں روک سکتی۔۔۔۔ کیونکہ طاہرہ نے جو کچھ جتنا بھیانک دیکھا اور سمجھا ہے، وہ اپنا بے محابا اظہار چاہتا ہے۔'' (۸۳)

اسی بے باکی سے وہ افسانہ ''پکھی'' میں گاؤں کے زمیندار کے ظلم وستم کا نشانہ بننے والے مزارعین اور ان

کی بیویوں کو موضوع بناتی ہیں۔ عموماً ایسے حالات کو برداشت کر لیا جاتا ہے لیکن طاہرہ کے نزدیک یہ صورتِ حال قابلِ قبول نہیں۔ چنانچہ وہ اپنی حق گوئی کے فرائض ایک مزارع کی بیوی کی زبانی یوں ادا کرتی ہیں:

''نہ کھاؤں حرام شے، نہ چاہیئے مجھے مرد، نہ اپنا نہ پرایا، آپ کماؤ ہوں۔ چھاج باندھوں تو تیلیاں گنی نہ جائیں۔ بھمبیریاں بناؤں تو ہوا سے جیتیں، چوڑیاں چڑھاؤں تو پوں کی ہڈیاں توڑ چھلے چڑھا جاؤں۔''

''نہ چاہیئے تھا تجھے مرد تو پھر کوٹھے کے لیے کیوں مری جاتی تھی؟''۔۔۔۔

''کوٹھے میں رہنا چاہتی تھی اپنے مرد کے ساتھ، دوسروں کے مردوں کے ساتھ نہیں پر اپنا مرد تو نامرد ہے بے غیرت۔'' (۸۴)

ان الفاظ کے پسِ پشت ذلت اور بے حرمتی کے کچوکوں کو برداشت کرتی ایک عورت ہے، جو نہ صرف جاگیردارانہ نظام کی دھجیاں اُڑا رہی ہے بلکہ اپنے کماؤ ہونے کی بنا پر اپنی قوت کا احساس کرتے ہوئے تانیثیت کی تحریک میں اپنا بھرپور کردار ادا کر رہی ہے۔ یہ تانیثی فضا شروع سے آخر تک برقرار ہے اور وہاں منتج ہو جاتی ہے جہاں زمیندار کی بیوی خود ایک مزارع (چنی کے شوہر) سے تعلق قائم کرتے ہوئے اپنے خاوند سے، انتقام کی صورت، بے وفائی کی مرتکب ہوتی ہے۔

طاہرہ کی سطر سطر دیہاتی ماحول کی پروردہ عورت پر ڈھائے جانے والے مظالم اور اس کی بے بسی کو بیان کرتی ہے۔ افسانہ ''کارنامہ'' ایک اجنبی کی کہانی ہے جو بیس برس بعد اچانک اپنے آبائی گاؤں آ نکلا ہے۔ گاؤں کے مکین ایک نسوانی کردار ''سیاں'' کی لغزش کو بیس برس بعد بھی بھلانے کو تیار نہیں یہاں تک کہ بعد میں آنے والی نسل بھی سیاں کو جانے بنا اس کے کارناموں سے واقف ہو چکی ہے:

''ہے کس ماں کی بیٹی جو رات کے اندھیرے میں گاؤں کی عزت کی گٹھڑی سر پر رکھ بھاگ گئی تھی۔''

''نہیں بھاگی نہیں تھی بھاگنے کی کوشش کی تھی۔ صابر کھوجے کے بیٹے تجھے غلطی لگ رہی ہے۔''

''ایک ہی بات ہوئی نا جی۔'' (۸۵)

جب سیاں کی اپنی نسل یعنی اس کی بیٹی اس کے کیے پر نادم ہوتی ہے تو طاہرہ اقبال سیاں کے کردار میں موجود تانیثی پن کا اعتراف کرتے ہوئے اس کے محبوب کی زبانی کہلواتی ہیں، جو اپنی بزدلی کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے اس رات اسے چھوڑ کر بھاگ گیا تھا:

''نہیں سیاں کی بیٹی! تیری ماں تو بہت اچھی تھی..... بس اتنا تھا کہ وہ اپنی مرضی سے جینا چاہتی تھی۔ پر گاؤں والوں نے اُسے جینے نہ دیا۔'' (۸۶)

ہمارے دیہی علاقوں کا ایک اہم مسئلہ بے جوڑ شادیوں کا رواج بھی ہے جو صدیوں سے چلا آرہا ہے۔ دیہات کی منظر کشی میں طاہرہ اس موضوع کو بھی تشنہ نہیں جانے دیتیں۔ ''عزت'' ایسے ہی ایک چودھری کی کہانی ہے جو اپنے تیرہ سالہ کم سن بیٹے کی شادی تو کر دیتا ہے لیکن اس کے نابالغ اور ناسمجھ ہونے کی وجہ سے اسے نام نہاد سماجی عزت کا مسئلہ درپیش ہے۔ درحقیقت وہ اپنی بہو کی جوانی سے خائف ہے۔ اس صورت کو طاہرہ کچھ یوں بیان کرتی ہیں:

''چل چھوڑ چودھری آٹھ سال کا بچہ..... میں تو کہتی رہی۔ نیانا ہے۔ پر بہن جیراں پر بھالو بہت بھاری ہو گئی تھی۔ ہر آتے جاتے کے ہاتھ ایک ہی پیغام، اپنی امانت آ کر لے جاؤ۔ میں بیوہ بوجھ اُٹھانے کے قابل نہیں رہی۔ اپنا بوجھ اُتار میرے سر ڈال دیا۔ خود تو سکھ کی نیند سو رہی ہے نا..... اور میں.....'' (۸۷)

قاسو پڑھائی کرنا چاہتا ہے جبکہ چودھری عزت بنانے کے درپے ہے:

''تُو بی۔ آ، ایم آ، کرے گا۔ بی آ، ایم آ..... اور ادھر تیری عزت کا بی آ، ایم آ، کاں کُتے کر رہے ہیں..... تیری لُک شریک سونگھ رہے ہیں۔'' (۸۸)

چنانچہ جب گاؤں کے مرد قاسو کی بیوی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور وہ خود صفدر سے راہ و رسم بڑھانے لگتی ہے تو چودھری حتمی فیصلہ کرتے ہوئے بہو سے ناجائز تعلق استوار کرتے ہوئے گھر کی عزت گھر ہی میں رکھنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ طاہرہ اقبال اس افسانے کے موضوع پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

''میرا یہ افسانہ دیہی معاشرے پر طنز ہے کہ مرد چاہتا ہے کہ عورت کسی بھی طرح کی پنڈ بنی رہے۔ اس کی اپنی کوئی خواہش نہیں ہونی چاہیئے۔ اگر وہ کود اپنے مسائل کا حل ڈھونڈے تو یہ ذلت اور رسوائی کا باعث ہے۔ چنانچہ ہمارے دیہی معاشرے میں عورت کی تانیثیت کے مسائل کثرت سے موجود ہیں۔'' (۸۹)

عورت کا اپنی خواہشات کے حصول کے لیے جدوجہد کرنے کا ایک انداز ''زلیخا'' میں اُبھرتا ہے۔ یہاں تانیثی رویے کرداروں کے حوالے سے نمایاں نہیں ہوتے بلکہ طاہرہ روایتی معاشرے کے نظریات پیش کرتے ہوئے ڈھکا چھپا طنز بھی کرتی جاتی ہیں۔ قاری اس طنز کے پیچھے سماج کے خلاف ان کی بغاوت کو پہچان جاتا ہے:

''یہ بیوی بھی کتنی بے رنگ، کتنی بے ساخت شے ہے۔ محلول کی طرح ہر اس برتن میں ڈھل جاتی ہے، جس میں اُنڈیل دی جائے۔ دوگنی چوگنی عمر کے مرد کی ہم راز، ہم مزاج ہو جاتی ہے۔ ایک جست میں سارے زمانی فاصلے پھلانگ ہمراہ ہو لیتی ہے اور یہ شوہر کتنا ساختہ پرداختہ پتھر سا کہ چند سال پہلے پیدا ہونے والی عورت کے حاشیے میں فٹ نہیں آتا۔ عمریں لد

جاتی ہیں۔اپنے ہی رکاب میں پاؤں پھنسائے اڑا رہتا ہے۔میں، میں پوری شناخت، پورے نام، پوری موروثیت کے ہمراہ، تم تم آدھی شناخت، آدھے نام، آدھی موروثیت کی محتاج۔'' (۹۰)

یہ موضوع مختلف روپ دھارتے ہوئے ''لڑکیاں'' میں کنواری لڑکیوں کے مسائل بیان کرنے لگتا ہے۔اس افسانے کو پڑھ کر'' چوتھی کا جوڑا'' (عصمت چغتائی) اور'' آپا'' (ممتاز مفتی) کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔کہانی ملازمت پیشہ کنواری لڑکیوں کے متعلق ہے۔یہ شادی کے انتظار میں عمریں گزار چکی ہیں لیکن عمر کے ہر حصّے میں پُر امید دکھائی دیتی ہیں۔ایسی لڑکیوں کے غم میں شریک ہو کر طاہرہ ان کی اذیت کو اِن الفاظ میں بیان کرتی ہیں:

''مس ہیلن نے کہا کہ کھانے کے بعد فرائڈ کی سول کو کال کرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ زاہدہ اور عابدہ کی شادی کب ہوگی؟'' مس راشدہ نے گہری ہمدردی کو منہ کے نوالے میں لپیٹ کر حلق میں اُتارا۔''لڑکیو! ہر نماز میں دعا کیا کرو کہ ان میں سے ایک کی شادی جلد ہو جائے۔ وجود کی گھٹن کو جزوِ خون بنالینا ہر ایک کا ظرف نہیں۔ایسے حبس موسم میں آندھی بارش کا آنا فطرتاً ضروری ہو جاتا ہے۔ورنہ فضا زہر آلود ہو جاتی ہے اور بیماریاں پھیلا دیتی ہے۔'' (۹۱)

ایسا ہی ایک مسئلہ'' آپاں'' کے ساتھ بھی پیش آتا ہے۔آپاں شکل وصورت کے لحاظ سے دوسری لڑکیوں سے کم تر ہونے کی بنا پر مردوں کی توجہ سے محروم ہے۔احساسِ کمتری کو چھپانے کے لیے اور اپنی عبادت گزار طبیعت کو ڈھال بناتے ہوئے وہ دوسری لڑکیوں پر تہمت طرازی کر کے اپنا تزکیہ نفس کرتی ہے:

''گڈی! کسی کو نہیں بخشتی تو.....تُو نے مُلّا کی رن کو بھی نہ چھوڑا۔اسے بھی امرو تیلی کے ساتھ ہنستے ہوئے دیکھ لیا۔مسیت کی چق کے پیچھے سے.....''۔۔۔۔

''ذرا کمو لوہاری کی ٹور تو دیکھو۔''

''اس کی بھی سن لو، چوتھا مہینہ لگا ہے۔جاتی تھی سبق لینے ملا سے۔الف زبر آ، بے زبر با۔پڑھا دیے سارے سبق، طاق ہوگئی سارے علموں میں۔'' (۹۲)

عموماً آپاں کو جانے بغیر ہی قاری اس کردار سے نفرت کرنے لگتا ہے لیکن طاہرہ اقبال اپنے کردار کا دفاع کرتے ہوئے کہتی ہیں:

''یہاں المیہ یہ ہے کہ ایک عورت کو زبردستی آپاں کیوں بنا دیا گیا؟ اس کی نسائیت کو کیوں دبا دیا گیا؟ کہ وہ خدا بن گئی، مرد بن گئی، قابلِ عزت بزرگوں میں شمار ہونے لگی، لیکن عورت ہی نہیں رہی۔'' (۹۳)

یعنی عورت کو اس افسانے میں ہر مقام دیا گیا، اسے دیوی بنا کر پوجا گیا مگر اسے ایک عام عورت کی حیثیت

سے ہی قبول کرنے کی نفی کی گئی جس نے اس کے کردار میں ردِّ عمل کو جنم دے کر اسے اپنے فطری حقوق کے حصول کے لیے بے چین کر دیا۔

کنواری لڑکیوں سے ہوتی ہوئی آزادیٔ نسواں کی یہ صدا بہوؤں کے منہ سے سنائی دینے لگتی ہے۔ جب ایک ساس اپنی گھر داری کے تحفظ اور مستقبل کے اندیشوں کے پیشِ نظر بیٹے اور بہو کے جائز ملاپ پر بھی بند باندھے کھڑی ہے۔ یہی نہیں بلکہ جب کبھی اُسے اپنی گھریلو حاکمیت خطرے میں نظر آتی ہے وہ بہو پر برس پڑتی ہے۔ چنانچہ افسانے کے عقب میں طاہرہ اقبال پکار اُٹھتی ہیں:

''جیا یہ تجھے کیوں مارتی ہے؟ کدھر ہے تیرا خصم؟ پر وہ کیوں بولے گا؟ حق کے لیے کبھی کوئی بولا جو وہ بولے۔'' (۹۴)

افسانے کی تمام بہوئیں اپنی ساسوں کے ہاتھوں پریشانی کا شکار ہیں:

''اری سکھیو! یہ ساسیں مر کیوں نہیں جاتیں؟ بہویں مرتی ہیں، بچہ جنتے مرتی ہیں، دِق سے مرتی ہیں، کبھی سنا کہ کوئی ساس دِق سے مری ہو۔۔۔۔ ہائے ہائے انہیں کچھ نہیں ہوتا۔'' (۹۵)

جبکہ ساسوں کا موقف ہے:

''سنا شہر میں چولہے پھٹتے ہیں، بجلی کرنٹ مارتی ہے، بہویں جل مرتی ہیں۔ یہاں نہ تیل والے چولہے جلیں نہ بجلی آئے، یہ کلموہیاں مریں تو کیسے مریں؟ کیا ہم نے اسی روز کے لیے بیٹے جنے تھے کہ جب کماؤ ہوں تو ان گرم کتیوں کے چولہے ٹھنڈے کریں؟ جیسے لیریاں نہانے کو تالاب میں جائیں اور حوانوں (تھنوں) سے جونکیں چمٹ جائیں..... لہو دودھ سب چاٹ جائیں۔ ہائے جونکیں۔'' (۹۶)

اس سے ملتی جُلتی پُکار بہوؤں کے حق میں اس وقت بھی اُٹھتی ہے جب ایک بہو بھری جوانی میں بیوگی کی چادر اوڑھ لیتی ہے۔ ایسی صورت میں طاہرہ معاشرے کے دیگر افراد کی سماجی حیثیت کے ساتھ ایک بیوہ کے تقابل کے پسِ پشت اُس کی ہم نوا محسوس ہوتی ہے:

''ہر چینل پر رنگوں اور جسموں کی آتش بازی چنگاریاں اُڑاتیں، انار چھٹتے، شُرلیاں پرواز بھرتیں، کسی امیر کی شادی کی آتش بازی کا سا منظر۔۔۔۔ مرعوب کر دینے والا۔ اس آتش بازی کے گتاوے سے کیسے کیسے منظر گزر جاتے جو بیوہ کے دیکھنے کے نہیں ہوتے۔ نابالغ دیکھے تو شاید سمجھ کی معذوری حیرت ہو جائے، کنواری دیکھے تو کچھ سہانے سپنوں کی طنابیں مزید کھنچ جائیں، لیکن بیوہ دیکھے تو وجود کی باسی ہمک، بدبو ہو کر شناخت کے زہر کو محرومی کے کرب میں بلو

ڈالے،تو پھر بغاوت یا موت۔'' (۹۷)

محمود واجد:

محمود واجد اُن چند افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے مختصر افسانہ کے روایتی تصور سے انحراف کرتے کیا۔اس انحراف کو وہ خود فکشن میں بامعنی تجربات کے نام سے موسوم کرتے ہیں جو انھیں دنیائے افسانہ میں شناخت دینے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی کا کہنا ہے:

> ''محمود واجد عمومی نہیں بلکہ عمومیت سے پرہیز کرتے ہیں۔وہ اپنی ہر تخلیق میں اس کا احساس دلاتے ہیں کہ ان کے سامنے عظیم روایات بھی ہیں،لیکن ان عظیم روایات سے الگ ہونا بھی ان کا ایک موقف ہے۔یہی سبب ہے کہ ان کے افسانے ،افسانوں کے انبار میں گم نہیں ہوتے۔''(۹۸)

عمومیت سے پرہیز کی مثال بہن کے کردار کے حوالے سے تانیثیت کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔گھر چلانا اور کمانا مرد کی ذمہ داری ہے لیکن یہاں وہ عورت،جس کے لیے ملازمت کی ممانعت تھی یا جو صرف گھریلو فرائض کی انجام دہی تک محدود کر دی گئی تھی،اپنے کنبے کا سہارا بن کر سامنے آتی ہے:

> ''اسے بیاہتے ہوئے مجھے ایسا لگا جیسے میں نے اپنی بیٹی بیاہ دی ہو،میرا بوجھ اُتر گیا ہو۔مگر میں خود بکھر گئی تھی۔لیکن اگر خود کو نہ سنبھالتی تو ننھی جانوں کا کیا بنتا؟ میرے اور بھی بھائی بہن تھے۔پھر سارا محلہ تھا۔ننھی ننھی بچیاں مجھے دن بھر گھیرے رہتیں۔باجی مجھے یہ بتایئے،باجی کیا لکھا ہے،باجی یہ سویٹر کیسے بنے گا؟ یہ پھول تو گہرے رنگ کا ہوتا ہوگا!میں اپنے آپ کو بھول جاتی۔''(۹۹)

مرد کی مکمل بالا دستی کا وہ تصور،جو فیمینزم سے پہلے موجود تھا،محمود واجد کے ہاں بھی ہے لیکن معیشت پر مکمل حاکمیت ہونے کے باوجود ان کے مردانہ کردار غمِ روزگار اور گھریلو مصروفیات کی فکر میں غلطاں،چکی کے دو پاٹوں کے درمیان پستے ہیں۔لہٰذا ان کے نسوانی کردار ایسی صورتِ حال میں اپنی طاقت اور قوت کا احساس کرتے ہوئے اپنا حق مانگتے معلوم ہوتے ہیں اور مرد مزید بے بس ہو جاتا ہے۔جو خالصتاً تانیثی رویے کے زمرے میں آتا ہے:

> ''ہر سال بڑھتے ہوئے ٹیکسوں کا بوجھ بھی تو مجھے ہی اُٹھانا پڑتا ہے۔''
>
> ''گرانی بھی تو بڑھ رہی ہے۔ہر چیز کا دام چڑھ گیا ہے آپ کو معلوم ہے!''

(وہ مجھے قائل کرنے پر تلی ہوئی ہے۔)

''پھر واپس چلی جایئے۔''

''میری چیزیں تمام اُسی طرح بنا دیجیے، جیسے تھیں اور خود میں جیسی.....''(۱۰۰)

مظہر الاسلام:

عورت کے متعلق بیان میں مظہر الاسلام کا اپنا ایک بے باک اور دوٹوک انداز ہے، جس میں عورت کی بالادستی پوری طرح واضح ہوتی ہے۔ مثلاً:

''تم عورت کو نہیں سمجھتے، یہ ایک طلسماتی محل ہے اس میں داخل ہو جاؤ، تو یکدم سارے دروازے بند ہو جاتے ہیں۔ اور باہر جانے کا راستہ نہیں ملتا۔ انسان ٹکریں مار مار کر مر جاتا ہے۔''(۱۰۱)

شاید اسی لیے محمد حمید شاہد اپنی کتاب ''افسانہ صورت و معنی'' میں مظہر الاسلام کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تسلیم کیا جانا چاہئے کہ کہ مظہر الاسلام کو فکشن کا جملہ کہنا آتا ہے۔''(۱۰۲)

یہ ان کی خوبی ہے کہ کہانی لکھتے ہوئے مظہر الاسلام نے افسانہ کے فقرے یا جملے کے جس انداز کو رواج دیا، اس میں موجود معنویت قاری کو متاثر کر کے اس کی حسِ جمالیات کی تسکین کرتی ہے۔ مظہر الاسلام کا پہلا افسانہ ''تالاب'' ۱۹۶۸ء میں چھپا تھا۔ ''باتوں کی بارش میں بھگتی لڑکی''، ''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''، ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی'' اور ''خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر'' ان کے اہم مجموعے ہیں۔ دکھ خواہ کوئی بھی ہو، مظہر کے ہاں بڑے لطیف انداز میں ملتا ہے اور یہ دکھ جدائی ہے، انتظار ہے اور زندگی کے خواب بننے والی لڑکیوں کے دھیان سے پھوٹتا ہے:

''میں ریت سے نکل جاؤں تو لگتا ہے اپنے آپ سے نکل گئی ہوں، دم گھٹنے لگتا ہے، محسوس ہوتا ہے جیسے.....اس نے جملہ ادھورا چھوڑ دیا۔ میں نے بیگ کو درست کر کے کندھے پر جما لیا۔ آنکھوں آنکھوں میں ہم ڈھیروں باتیں کیں جو زبان کی گرفت میں آنا ناممکن تھیں۔ وہ کھڑی رہی اور میں چل پڑا۔ مجھ میں اتنی ہمت بھی نہیں تھی کہ مڑ کر دیکھوں۔ لیکن ابھی بیس تیس قدم گیا ہوں کہ اس کی آواز سنائی دی۔

"تم کوئی چیز بھول گئے ہو۔"

میں نے پلٹ کر دیکھا وہ ریت پر چمکتی ہوئی چیز کی طرف اشارہ کر رہی تھی۔۔۔۔ تیز تیز قدم اٹھا

تا میں پھر واپس آیا تو بولی:

"خود تلاش کر لو تم بہت بھلکڑ ہو۔"

میں ارد گرد ریت پر ڈھونڈنے لگا اور کچھ دیر بعد تنگ آ کر اس کی طرف پلٹتے ہوئے بولا:

"بتاتی کیوں نہیں کیا رہ گیا ہے؟"

مگر وہ تو ریت کی ڈھیری بن چکی تھی۔ عام چھوٹے بڑے ڈھیروں کی طرح جو آسمان کے اس کنارے تک پھیلے ہوئے تھے، اور ریت کی روح کی سانسوں کی آواز میرے گرد منڈلا رہی تھی۔'' (۱۰۳)

مظہر کی اسی ادا نے انہیں معتبر کیا کہ انہوں نے دکھ کو بھی لطیف انداز میں بیان کیا اور ایسے بیانیہ انداز میں کہا جو اگر نسوانی کردار کی زبانی کہتے تو بات اس قدر زور آور نہ ہوتی۔ اسی انداز کو اپنا مستقل اُسلوب بناتے ہوئے وہ عصری تقاضے کچھ یوں نبھاتے ہیں کہ چند سطور میں سماج کی ناانصافیوں کو سامنے لے آتے ہیں۔

تانیثی رُخ مظہر کے ہاں تھوڑا مختلف ہے۔ حمایتِ نسواں کے بیان میں انہیں ذرا بھی ہچکچاہٹ نہیں ہوتی ۔ یہ اعتماد انہیں عورت کا کرب ہلکے پھلکے مگر مؤثر انداز میں بیان کرنے میں مدد دیتا ہے۔ یعنی اسے سرسری طور پر پڑھا جائے تو پہلی نظر میں انتہائی معمولی سی بات کہانی کا حصہ بن جاتی ہے اور اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو کسی بڑے سانحے یا المیے سے کم نہیں ہے۔ عورت اور اس کے احساسات کو ایسے لکھ دینا ان کے گہرے مشاہدے عکاسی کرتا ہے کہ کس طرح انہوں نے مختلف حوالوں سے عورت کو پستے اور سماج کو اُسے روندتے ہوئے دیکھا:

''عورتیں بھیگی ہوئی ہیں۔ ان کے کپڑوں سے آگ نکلتی ہے زمین پناہ مانگ رہی ہے۔ دریا اس کی وکھاں چاٹ رہا ہے۔ یہ سب عورتیں اور زمینیں انہی کی ہیں جنہوں نے ان پر قبضہ کر رکھا ہے۔'' (۱۰۴)

عورت کا اس سے بھی برا حال سال کے ایک اور مہینے کے ضمن میں مظہر نے اِسی افسانے میں بیان کیا ہے جیسے وہ نوعِ انسانی کے بجائے کسی اور نوع سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس سے پہلے وہ عورت کو بااختیار افراد کی دسترس میں مظلومیت کی تصویر بتاتے ہیں۔ اب اس کو یوں متعارف کرواتے ہیں:

''بھادوں بھی آ گیا۔ خدائی ننگے پیر پھرتی ہے۔ پرندوں نے اپنی چونچیں گھونسلوں میں چھوڑ دی ہیں۔ حاملہ عورتوں کی آنکھیں حیرانی سے تنی ہیں۔ نیکیاں سبزی والے کی دکان پر توریوں کے بھاؤ بکتی ہیں۔۔۔ سیلن نے گھروں اور عورتوں کو بچ بچا کر دیا ہے۔۔۔۔'' (۱۰۵)

مظہر کا تانیثی رویہ ان کی کتاب ''خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر'' میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔ کتاب کے آغاز میں ہی وہ ایک بلاعنوان مکالمہ میں کتاب کے مقصد اور عنوان کو سمجھانے کی کوشش میں دوپہر کو مرد، بچے، لڑکی، نیند، پیار، وقت،

دکھ اور خواب کا استعارہ بتاتے ہیں۔ اس کے بعد دوپہر کی مختلف اقسام کو تفصیل سے بیان کرتے ہوئے ان کے اندر کا فیمینزم کا حامی پورے طور پر باہر نکل آتا ہے اور وہ کہہ اُٹھتے ہیں:

''کہنے لگی: دوپہر کے وقت لوگ ملتے بھی تو ہیں۔''

میں نے کہا: ''اسی لیے تو کہتا ہوں کہ تم بھی ایک دوپہر ہو۔ ایسی دوپہر جب تندور میں روٹی لگاتے ہوئے جیراں ماچھن کا ہاتھ جل گیا تھا۔ جب بخت بانو کی برات اسے بن بیاہے لوٹ گئی تھی، جب کریم درزی کی بیٹی گڑیا سیتے سیتے اسے ادھورا چھوڑ کر، گلے میں پھندا ڈال کر چھت سے لٹک گئی تھی۔''۔۔۔۔

کہنے لگی: ''کیسی کڑوی کڑوی باتیں کر رہے ہو؟''

میں نے کہا: دوپہر ایک سچ ہے اس لیے اس میں کڑواہٹ تو ہوگی۔''(۱۰۶)

یا پھر یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے جس میں وہ عورت کی مظلومیت اور اس کی بے بسی کی داستان پیش کرتے ہوئے معاشرے سے سوال کرتے ہیں:

''مجھے گولیوں سے چھلنی وہ دوپہر بھی یاد ہے جب ایک لڑکی کے بھائیوں نے لڑکی کے محبوب کو قتل کر دیا تھا اور اس کی لاش تپتی ہوئی سڑک پر پڑی تھی۔۔۔۔ ایک دوپہر اور بھی ہے لیکن سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کس کو پوسٹ کروں؟ وہ دوپہر میں نے داتا گنج بخشؒ کے مزار پر دیکھی تھی۔ وہ رو رو کر فریاد کر رہی تھی۔ ''داتا کوئی میری بیٹی اُٹھا کر لے گیا ہے مجھے میری بیٹی سے ملا دے۔ میں تمہارے مزار پر جھاڑو دوں گی۔''(۱۰۷)

عورت کی مظلومیت اور حمایتِ نسواں کا یہی تصوّر ''گواہ'' میں بھی پوری طرح نمایاں ہوتا ہے، جہاں ایک عورت کو بھرے بازار میں سب لوگوں کے سامنے اُٹھا کر زیادتی کا نشانہ بنا کر معاشرتی المیے کی نشان دہی کی گئی ہے لیکن اسی معاشرے کی بے حسی کی وجہ سے قانون بے بس ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ مظہر کے افسانوں میں تانیثیت کی یہ ابتدائی صورت اُس وقت بھرپور انداز میں ظاہر ہوتی ہے جب اُن کے نسوانی کردار وقت کے ساتھ ہم رکاب نظر آتے ہیں۔ عورت ان کے افسانوں میں جلد باز ہے جو انتظار کرنے کی صفت سے عاری ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس کے پیچھے وقت اور خواہشات کا لٹھ لگا ہے جو اسے سکون نہیں لینے دیتا۔ یہ عورت انفرادیت کی قائل ہے۔ انتظار اور اشتراک اس کے نزدیک ناپسندیدہ چیزیں ہیں جس کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

''کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ میں نے اسے کوئی غلط راستہ بتا دیا ہے یا خود وہ بھول کر کسی

دوسرے راستے پر نکل آئی ہے، جس کے اختتام پر سیاہ پرچھائیوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ جن میں منحوس چہروں والے لوگ چھپ کر بیٹھ گئے ہیں۔ ابھی کل ہی کی تو بات ہے وہ اصرار کر رہی تھی کہ چلو وہی محل تلاش کریں، جس کے اندر جانے کے لیے صرف ایک ہی راستہ ہو۔ ایک حسین دیوی اور اس کا دیوتا۔'' (۱۰۸)

یہ عورت اپنے معاملات میں خود مختار ہے اور مردانہ کرداروں پر اس کی فوقیت وقتاً فوقتاً ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ فوقیت خود غرضی کے روپ میں ظاہر ہو کر اسے حیوانی سطح تک گرا دیتی ہے اور یہی نہیں بلکہ اسے خطرناک حد تک خود پسند بھی بنا دیتی ہے، لیکن عورت کی یہ خود مختاری اور قوت اس کے لہجے اور عمل میں موجود تانیثیت کی تحریک اور اپنی ذات کی شناخت کو پوری طرح اُبھار دیتی ہے:

''اداسی بانٹنے کا وقت آیا تو وہ کہنے لگی میں اس میں سے کچھ نہیں لیتی۔ ساری اُداسی تم رکھ لو۔ اس طرح اس نے سارا سفر، سارا انتشار، خزاں کے سارے موسم، سردیوں کی تنہا شامیں اسے دے دیں۔'' (۱۰۹)

غرض کہا جا سکتا ہے کہ مظہر الاسلام نے جو لکھا بہت ہی مربوط اور جامع لکھا۔ ان کے ہاں جملوں کی کاٹ بہت ہی زیادہ ہے وہ اساطیری انداز کو بیانیہ میں لانے کی سعی کرتے ہیں مگر مزاج کے اعتبار سے ان کی تحریر دھیمے لہجے کی ہوتی ہے کہ ہم عصر عورت کے بارے میں کبھی کھل کر اور بے باکی سے لکھتے ہیں اور کبھی مرد ہونے کے باوجود مردانہ مکروہ کردار کی کھل کر مخالفت کر رہے ہیں۔

اسد محمد خاں:

اسد محمد خاں کا شمار اردو زبان کے جدید افسانہ نگاروں اور شاعروں اور مترجمین میں ہوتا ہے۔ ان کی کہانیوں کا مجموعہ پہلی بار ۱۹۹۷ء میں چھپا مگر وہ اس سے بہت پہلے سے لکھ رہے ہیں اُن کی تخلیقات نے انہیں شاعر ہونے ساتھ ساتھ مستند افسانہ نگار کی فہرست میں نمایاں کیا۔ ان کے ہاں عورت کا کردار واضح اور بھرپور ہونے کے ساتھ ساتھ تانیثی رویے بھی عام مل جاتے ہیں مگر عورت کا سماجی کردار بھی ان کی نظروں سے اوجھل نہیں رہتا:

''میڈم! مدد کی ضرورت ہو حاضر ہوں۔ میں نے کئی بار دنیا کے بعض بڑے باورچی خانوں میں بہترین باورچیوں کی مدد کی ہے۔ ان سے تعریفی سندیں لی ہیں۔" وہ ہنستے ہوئی پکاری، "میں رسوئی میں مرد کی موجودگی برداشت نہیں کر سکتی۔ ایسا لگتا ہے شیشے کے سٹور میں بیل آ گھسا ہو۔'' (۱۱۰)

پوری کہانی میں جا بجا شونالی کی فوقیت اور آزاد طبیعت کے جوہر موجود ہیں۔ افسانے کا اختتام بھی بھرپور تانیثی رویے پر ہوتا ہے جہاں اسد محمد خاں نے شونالی کے کردار کا سہارا لیا کہ ایک خوبصورت خاتون جو کسی بھی وجہ سے سعد اللہ سیتھی کی ہوسنا کی کا شکار ہے، ظلم سہہ رہی ہے لیکن اپنی نجات کا راستہ بھی ڈھونڈ رہی ہے۔ چنانچہ وہ عورت پر ہونے والے جنسی، جسمانی اور نفسیاتی اذیت کا ازالہ اس طرح کرتے ہیں:

''وہ کبھی بھی، اپنی کمینگی اور ہوس ناکی میں لتھڑا ہوا، بس ایک دن ایک رات کی مدت کے لئے شونالی کو ستانے یہاں آجاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جب تک یہ شونالی زندہ ہے، وہ اسی طرح آتا رہے گا۔ ابھی تو یہی سب چل رہا ہے مگر میرا دوست اور میں ۔۔۔۔ اور شونالی ۔۔۔۔ ہم تینوں یہ بات جان گئے ہیں کہ زیادہ دن نہیں چلے گا۔ کیونکہ ہر شونالی نے اپنے سادلاسیہہ سے چھپ کر ایک ایک چیتا پال لیا ہے۔ اُن سب کی کہانیوں میں ایک یہی بات حوصلہ دینے والی ہے۔'' (۱۱۱)

جابر حاکم کے سامنے کلمۂ حق کہنا بھی جہاد ہے۔ ہم ہمیشہ سے یہی سنتے آئے ہیں۔ عموماً ایسے مواقع پر تاریخ سے لے کر افسانوں تک مردانہ کردار ہی اُبھرتے نظر آتے ہیں لیکن اسد محمد خاں اس حدیث کے حوالے سے تاریخ کے جھروکوں سے جھانکتی صنوبر جاہ سے متعارف کرواتے ہیں:

''اس نے لکھا، ''بسمہٖ تعالیٰ۔ میں خدا کی بندی صنوبر جاہ بنت خیر الدین مرزا، رحلت کیے ہوئے بندے محمد تغلق ابنِ غیاث الدین شاہ کو جو برسوں پہلے ممالکِ ہند کا بادشاہ تھا، لاکھوں بندگانِ خدا کی مصیبت اور ابتلا کا اور ہزاروں کی موت کا واحد ذمہ دار ٹھیراتی ہوں اور اُس منصفِ اوّل و آخر کے رُوبہ رُو کہ جو شر کی سزا اور خیر کا انعام دینے والا حاکمِ مطلق ہے، محمد تغلق شاہ کو مجرم گردانتے ہوئے فریادی ہوں کہ مجھ بدنصیب کے اٹھارہ پیاروں کی الم انگیز موت کا حساب اس بادشاہ محمد تغلق سے لیا جائے کہ اس بے رحم نے.....'' (۱۱۲)

یہی اسد کا انداز ہے کہ جب وہ نسائیت کی بات کرتے ہیں تو واضح طور پر اس کی حمایت کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے لیے کرداروں میں فرق نہیں کرتے۔ یہ سیاسی مزاج ضرور ہے مگر سماج کا مرہونِ منت ہے اور ان کی کہانیوں میں جا بجا ملتا ہے۔ اسی لئے تو شیکسپیئر کے انداز میں سیاسی حکایتیں بیان کرتے ہوئے سماجی اور معاشرتی رویے ان سے چھپ نہیں پاتے۔ درجِ ذیل اقتباس اسی رویے کی نشاندہی کرتا ہے:

''اٹھارہ انیس برس کی کم ہی لڑکیاں ایسی ہوتی ہوں گی جیسی یہ لڑکی تھی ۔۔۔۔ اگر اس نے تغلقوں کے پرشور زمانے میں ہوش نہ سنبھالا ہوتا، اگر اس کے گھر کے اٹھارہ مرد عورت بچے جابر بادشاہوں کے انتقام اور جنون اور بے حسی کی بھینٹ نہ چڑھ گئے ہوتے تو صنوبر اور ہی لڑکی ہوتی ۔۔۔۔ اور وہ دارلشوریٰ کے اس کمرے میں ہجوم کے ساتھ قطعی داخل نہ ہوتی..... اور ہرگز وہ عبارت نہ لکھتی جس کی وجہ سے دستۂ خاص کے ہاتھوں گرفتار ہو کر یہاں پہنچی تھی۔'' (۱۱۳)

بات دراصل یہ ہے کہ اسد محمد خاں کے افسانوں میں عورت مردوں سے زیادہ قوی لیکن مجبور و بے بس بھی ہے۔اور جب یہ بے کسی اور بے چارگی حد سے بڑھ جاتی ہے اور اس کو اپنی اہمیت وقوت کا احساس ہونے لگتا ہے تو تانیثیت کی لہر پھوٹتی ہے کہ ایک ماں اپنی عزت بچانے کے درپے ہے:

''ٹھیک ہے، تو بھائی چھوٹے سراج دین! آپ اپنے دوست بڑے سراج دین کو سمجھائیں۔ اللہ نے انہیں دین کی سمجھ اور علم دیا ہے۔وہ اللہ کا کلام پڑھاتے ہیں تو پھر اسی کے مطابق عادات واطوار بھی رکھیں۔۔۔''سنو جی! مجھے بات کرنے دو!'' بے بے نے ڈپٹ کے کہا۔ چھوٹا سراج مرعوب ہوا تھا۔وہ بولی،''سوہنے عادات واطوار والا بندہ کبھی عورتوں کو دھمکیاں نہیں دیتا، نہ بدکلامی کرتا ہے۔'' (۱۱۴)

لیکن یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ یہی لہر اس کے لیے مردانہ معاشرے میں وبالِ جان بھی ہو جاتی ہے جب اسے اس کی پرہیز گاری کے باوجود ایک طوائف سمجھ لیا جاتا ہے۔

افسانہ''نربدا'' کے واحد نسوانی کردار سے آگاہی کے بعد قاری کا ذہن، وقتی طور پر، قبل از تانیثیت کے اس دور میں منتقل ہو جاتا ہے جب عورت محض گھریلو فرائض کی انجام دہی کے لیے تھی۔افسانے کے توسط سے ایسی لڑکی سے ملاقات ہوتی ہے جو اُمورِ خانہ داری میں طاق ہے لیکن اس وقت قاری حیران رہ جاتا ہے جب بیانیہ انداز میں لڑکی کی جنگی مہارت کے متعلق بتاتے ہوئے اُمورِ جنگ کی بابت اس کی معلومات پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔جہاں عورت مکمل طاقت کے روپ میں اپنی تمام تر وجاہت کے ساتھ موجود ہے:

''لڑکی نے کم عمری ہی سے سواروں کو آمنے سامنے کی جنگ کرتے، پہلو سے گھات کرتے، تعاقب اور پسپائی کی لڑائی لڑتے دیکھا تھا۔اُس نے سیکھا تھا کہ لڑائی میں گھڑسوار کے ارادے اس کی چلت پھرت سے زیادہ گھوڑے کے بدن کی حرکات میں نظر آجاتے ہیں۔۔۔لڑکی نے چند قدموں بعد دیکھ لیا تھا کہ حملہ آور نہ اصیل شمشیر زن ہیں نہ اُن کے گھوڑے اصیل جانور۔۔۔زخمی شانے کے باوجود برچھی لہراتے ہوئے اس نے عجب توانائی محسوس کی۔''(۱۱۵)

صرف یہی نہیں بلکہ پورے افسانے میں لڑکی اپنی بہادری کے جوہر دکھاتی ہے۔اور مردوں کے شانہ بشانہ چلتے ہوئے مسلمان ہونے کے باوجود ایک ہندو گھرانے سے عزت وتکریم حاصل کرتی ہے۔

''جانی میاں'' میں یہ پہلو طوائف کے حوالے سے اُبھرتا ہے۔جو بظاہر تو طوائف ہے لیکن اصل میں افیم کے سمگلروں کو پکڑنے کے لیے ایک انوسٹی گیٹنگ کمیٹی کی ممبر ہے۔پُرخطر کمیٹی سے تعلق کی بنا پر ریٹا بائی کا اعتماد اور بے باکی قابلِ تحسین ہے۔یہ''پاور فل'' سمگلروں، ناکام ایکٹروں اور جواریوں کے نرغے میں بیٹھنے کے باوجود افیم کے بیوپاریوں کے

متعلق اپنی سہ ماہی رپورٹ سے حکام کو باخبر کر رہی ہے۔ اس لیے اس کا تعارف ان الفاظ میں کروایا گیا ہے:

''ریٹا تنولکر کو چار برس پہلے اوپر والوں نے بھرتی کیا تھا۔ بڑی ایفی شینٹ اور دلیر عورت تھی۔ ویسے مجھے اس کی بیک گراؤنڈ نہیں معلوم۔ مجھ سے تو بس یہ کہا گیا تھا کہ اس اس طرح کر کے میں گول پیٹھا بمبئی کے علاقے میں سلطان بھائی کی دُکان کو اپنا لانچنگ پیڈ بناؤں اور ہر تین چار مہینے پیچھے ریٹا سے رپورٹ لے لے کے اڈوائس کرتا رہوں۔'' (۱۱۶)

ریٹا اپنے کام میں اس قدر مہارت رکھتی ہے کہ ممبرانِ کمیٹی کے بمبئی آنے پر ایک طوائف کا سوانگ بھر کر مقامی لوگوں کو بآسانی بے وقوف بنا لیتی ہے۔ خطرات میں گھرنے کے باوجود ایک نسوانی کردار خود کو باہمت اور کامیاب ثابت کرتا ہے چنانچہ مردانہ کردار کو بھی اس کا اعتراف کرنا پڑتا ہے:

''پرسنلی میں اس عورت سے بڑا امپریس ہوا ہوں۔ کبھی وقت ملا تو اسے، ریٹا بائی تنولکر کو، اس کی لائف کو انویسٹی گیٹ ضرور کروں گا۔ کسی انوکھے سسٹم کے حساب سے ریٹا بائی ناکام ایکٹروں، جواریوں اور اسمگلروں کے گِدھوں میں بہت پاپولر تھی۔ تماش بینوں کی یہ تین قسمیں سارے سال ریٹا کے فلیٹ کی سیڑھیاں چڑھتی اُترتی رہتی تھیں۔'' (۱۱۷)

''موتیر کی باڑی'' کی نیلما بہو بھی تانیثی ہتھیار سے لیس ہے جو ایک بااثر خاندان کی بہو ہونے کے باوجود خاندان کے مردوں پر بھی حاوی ہے:

''باڑی کے اندر صرف نیلما بڑی بہو کا حکم چلتا تھا اور اگرچہ یہ کہا جاتا ہے کہ وہ زیادہ کچھ چڑچڑاتی غصہ نہیں کرتی، لیکن مشہور تھا کہ جب بڑی بہو غصے میں ہو تو باڑی والوں کے لیے سامنے سے ہٹ جانا ہی اچھا ہوتا ہے۔ اُس وقت نیلما کا سامنا کرنے سے بہتر ہے کہ آدمی زخمی شیرنی کے آگے جا کھڑا ہو۔ وہاں پھر عافیت ہوتی ہوگی۔'' (۱۱۸)

جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے پولیس کے پہروں اور محبت کے جھکڑوں میں یہ داستان افسانہ نگار کی نیلما کے بارے میں رائے پر اپنی مہر ثبت کرتی چلی جاتی ہے کہ خطرات سے کھیل کر وہ اپنے محبوب اور اس کی محبوبہ کی جان بچانے کی کوشش کرتی ہے۔

''داستان سرائے'' میں ایک اچھوتا انداز سامنے آتا ہے۔ جہاں بڑی عمر کے میاں اور کم سن بیوی کے ہنی مون کی کہانی کے ساتھ ساتھ کسی شہزادے کی ادھوری کہانی بھی چلتی ہے جو بعد میں اُسی جوڑے کی کہانی بن جاتی ہے۔ ذات کی محرومیاں اور ذلت کا احساس (جو بیوی کی اصل کہانی میں موجود ہے) شہزادے کی کہانی میں بیوی کو ردّوبدل کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اس تبدیل شدہ کہانی میں وہ آزادی، طاقت اور مضبوطی کی علامت بن کر اُبھرتی ہے اور لہجے کی تمام تر توانائی کی

مدد سے اپنے باطن میں چھپی نفرت، حقارت، غم اور غصّے کو افسانے کے صفحات پر بکھیر دیتی ہے:

''حقارت سے بولی، ''وہ تحفے تحائف؟ وہ نسلی جانور انہوں نے ذبح کر کے وہاں کھائی میں پھینک دیے۔''

بڑی عمر کے مرد کی جیسے چیخ نکل گئی۔ ''واہ! ایسا کب ہوتا ہے۔ نہ نہ نہ بئی''

وہ کڑوے پن سے مسکرائی اور بولی، ''نہ نہ کیوں؟ کہانی اب میری ہے۔ میں جیسی چاہوں گی بناؤں گی تم بیچ میں مت بولو۔۔۔۔ آگے یہ کہ وہ سب زیور زُوور اور یاقوت کی ست لڑی مالا اور لڑکی کا ہاتھ جو ملک التجار نے مانگا تھا، بھائیوں نے وہ سب چادر میں باندھ کے رشتہ لانے والے نظیر دَلّے کے حوالے کر دیا، کہ لو، لے جاؤ، اپنے ٹائیکون کو دے دینا''۔۔۔۔

''یہ تم نے کیا کر دیا؟'' لڑکی مڑی۔ سادگی اور فتح مندی سے بولی، ''خدا کی قسم! میں نے نہیں یہ اُن چار پانچ بھائیوں نے کیا ہے..... سؤروں نے۔'' (۱۱۹)

ایسی ہی نفرت ایک اور بیوی کی ہمت بندھاتی ہے۔ اس کا شوہر سمندری سفر کے دوران اپنی جان بچاتے ہوئے اپنی بیوی اور بچے کو ایک غیر مرد کے ساتھ بے یار و مددگار چھوڑ چکا ہے۔ بس اُسی لمحے سے اس کی خودی اور غیرت بیدار ہو جاتی ہے کہ:

''گھنٹے بھر بعد اس کی عورت اور باقی رہ جانے والے مرد کو شک ہوا، پھر یقین آ گیا کہ بچے کا باپ بھی کود گیا ہے۔ یہ کودنے والوں میں چھٹا اور آخری تھا۔ عورت اپنی ذلت اور مایوسی میں کچھ دیر روئی۔ پھر اُسے صبر آ گیا۔'' (۱۲۰)

وہ اپنی تذلیل کا انتقام اس طرح لیتی ہے کہ کشتی پر رہ جانے والا مرد اسے تحفظ فراہم کرتا ہے اور وہ اپنے بیٹے کو اس کے اصل باپ کی جگہ غیر مرد کا نام دینے پر مُصر ہو جاتی ہے:

''پولیس والے آ رہے ہیں، بچے کا نام، باپ کا نام پوچھیں گے۔''

''بچہ راجن ہیں راجن۔''

''اور باپ؟''

''چھوڑ..... باپ کی جگہ میرا نام لکھا دینا۔''

''تیرا نام؟''

''ہاں میرا نام ہیں..... عورت،..... تُو لکھا دینا بس۔''

''نہیں اس طرح نہیں ہوتا۔ وہ باپ کا نام لکھیں گے۔''

''ارے اس کا نام؟ کود گئے کا کوئی نام نہیں۔ چل باپ کی جگہ تو اپنا نام لکھا دینا۔''

پھر ٹھہر کے بولی، ''کیا نام ہے تیرا؟''

''مرد۔''عورت نے دھیرے سے کہا،''مرد اچھا نام ہیں۔''(۱۲۱)

عورت کا باپ کی جگہ خود اپنا نام لکھوانا بھی تانیثیت کا ثبوت ہے، علاوہ ازیں مرد اور عورت کے الفاظ کی معنویت بھی واضح ہے۔

نیلم احمد بشیر:

معاشرتی حقیقت نگاری، ترقی پسندیت کے طفیل اردو افسانے کی بنت میں شامل رہی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں میں نیلم احمد بشیر نے اس حوالے سے بڑا نام پیدا کیا۔ ان کے افسانوں کے مجموعوں ''گلابوں والی گلی'' اور ''جگنوں کے قافلے''، ''لے سانس بھی آہستہ'' اور ''ایک تھی ملکہ'' نے نہ صرف پاکستانی عورت کا المیہ بیان کیا بلکہ اپنی امریکا کی یاترا کے حوالے سے مغربی عورت کا کرب بھی اپنی تحریروں میں سمویا۔ انہوں نے بے حد نڈر اور بے خوف ہو کر لکھا جس پر کسی کو اعتراض تھا بھی تو صرف بے باکی کا، مگر حقیقت سے کسی کو انکار کی جرأت نہ ہوئی۔ ان کے افسانوی مجموعوں نے ان کی قابلِ داد تخلیقی صلاحیت کو نہ صرف قارئین پر منکشف کیا بلکہ ماہرینِ فن اور نقاد بھی ان کو سراہنے پر مجبور ہوئے۔ ممتاز مفتی کہتے ہیں:

> ''نیلم میں قابلیت کا عنصر کچھ زیادہ ہی تیز تھا۔ نیلم نے مجھے کہا،''بابا میں کہانیاں لکھ رہی ہوں کیا کروں؟''میں نے جواب دیا،''نیلی کہانیاں لکھ نہیں کہہ۔ قاری کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہہ، ٹھنڈی میٹھی نہ لکھ، پکوڑے تل، اتنے کرارے کہ لوگ سی سی کریں، ناک منہ سے پانی بہے، رال ٹپکے، کردار نظر آئیں نہ آئیں مصنفہ چھائی رہے۔'' (۱۲۲)

معروف بھارتی نغمہ نگار اور شاعر گلزار نے ۱۹۹۴ء میں نیلم احمد بشیر کو ایک خط لکھا جس میں ان کی تحریروں کے موضوعات کی تعریف کرتے ہوئے کہا:

> ''نیلم جی!
>
> بہت اچھے لگتے ہیں آپ کے افسانے۔ اور بہت ماڈرن Sensibilities لیے ہوئے۔۔۔ بہت موضوعات تو ایسے ہیں، جو اردو افسانے نے اس سے پہلے چھوئے نہیں، یا حال ہی میں، ملک سے باہر رہنے والے ادیبوں نے ان پر انگلی رکھی ہے۔ اور اس میں آپ کی خاصی Contribution ہے۔
>
> اچھا! خدا حافظ.....گلزار'' (۱۲۳)

گلزار کا یہ اعتراف، کہ وہ موضوعات جو لکھے نہیں جا رہے اور بہت سے افسانہ نگاران پر انگلی رکھے ہوئے ہیں، یقیناً قابل تعریف ہے۔ یوں گماں ہوتا ہے کہ جیسے وہ اپنے الفاظ کے در پردہ نیلم احمد بشیر کی وسعتِ مشاہدہ اور جرأتِ

اظہار کی داد دے رہے ہیں۔اور یہ داد دراصل ممتاز مفتی کے پکوائے گئے پکوڑوں ہی کی ہے۔ چنانچہ اس اقتباس پر غور کیا جائے تو گلزار کے کہے پر مہر ثبت ہو جاتی ہے اور مفتی کی ہدایات واضح دکھائی دیتی ہیں۔ کہ ایک عورت اپنی ہی بیٹی کو کس قدر آزادی دینے کا کہہ رہی ہے اسے اب جو بھی نام دیا جائے مگر اِسے ہم تانیثیت کی انتہا کہہ سکتے ہیں:

''ڈولی ڈارلنگ ہم یہ نہیں چاہتے تم زندگی انجوائے نہ کرو بھئی ہم ظالم نہیں لیکن تمہارے دشمن بھی نہیں ہیں۔تمہیں سمجھانا ہمارا فرض بنتا ہے۔ دیکھو فون پر گپ شپ کرو۔لانگ ڈرائیو پر جاؤ ،تحفے قبول کرو، پرفیومز اور بوتیک شاپس سے کپڑے لے کر دیتا ہے تو لو۔ہم کب منع کرتے ہیں ٹھیک ہے بندہ وائلڈ محسوس کرے تو اس کی انا کی تسکین ہوتی رہتی ہے۔مگر اس سے آگے جانا غلط ہے۔''(۱۲۴)

بلاشبہ نیلم احمد بشیر نے عورت کے کرب کو عورت کی زبانی بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور اِس تجربے میں خاصی کامیاب بھی رہی ہیں۔اُنہیں جہاں موقع ملا اپنے اچھوتے موضوعات میں وہ اپنے نفسیاتی تجزیے اور تحلیلِ نفسی کو شامل کئے بغیر نہ رہ سکیں۔یہی وجہ ہے ان کی تحریر مضبوط اور توانا لگتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ عورت کے مختلف روپ میں اذیت اور تکلیف کا بیان بھی جاری رہتا ہے۔ایسی ہی ایک کہانی ''غم ہستی'' میں ایک مریض عورت کا کرب دکھایا گیا ہے جو ہارٹ اٹیک کے نتیجے میں ہسپتال لائی گئی ہے اور کومہ میں چلی گئی ہے لیکن ہوس کے ماروں کے لیے یہ عبرت ناک صورتِ حال بھی کچھ نہیں۔یہ مریضہ کا کرب ہے یا کچھ اور اسے ان کے نفسیاتی تجزیے کے مطابق ہی پرکھا جا سکتا ہے:

''وہ اس کے قریب کھڑا ہو گیا پھر کھڑے کھڑے اس کے بے انتہا قریب ہو گیا۔اتنا قریب کے اب وہ مجھے علیحدہ سے نظر ہی نہیں آ رہا تھا۔میری نیم خواب آنکھوں میں ایک لحظے کو آگ سی بھر گئی۔۔۔۔

ٹاور آف سائیلنس پر رکھی ہوئی لاش کو ایک بڑا بھوکا گدھ ٹھونگے مار مار کر نوچنے لگا۔۔۔۔

اے خدایا! ایک مجبور بے بس عورت کے ساتھ اتنا ظلم! مجھے یقین نہیں آ رہا تھا۔۔۔۔''(۱۲۵)

ایک اور افسانے میں بھی عورت کی بے بسی کو مختلف تناظر میں دیکھا گیا ہے۔''میں اور میرا ساتھی'' ایسی ماں بہن بیٹی اور بیوی کی داستان ہے جو مختلف ادوار سے گزرتے ہوئے مرد کے زیرِ دست ہے۔اور اس سے فرار یا نکلنے کا کوئی راستہ خود میں نہیں پاتی۔عورت کی تمام تر قربانیوں اور خلوص کے باوجود اس کی کم مائیگی کا یہ وہی احساس ہے جو فہمیدہ ریاض کی نظم ''اقلیمہ'' میں ملتا ہے:

اقلیمہ

جو ہابیل اور قابیل کی ماں جائی ہے
مگر مختلف

مختلف بیچ میں رانوں کے
اور پستانوں کے اُبھار میں
اور اپنے پیٹ کے اندر اپنی کوکھ میں
ان سب کی قسمت کیوں ہے؟
ایک فربہ بھیڑ کے بچے کی قربانی
وہ اپنے بدن کی قیدی
تپتی ہوئی دھوپ میں جلتے
ٹیلے پر کھڑی ہوئی ہے
پتھر پر نقش بنی ہے
اس نقش کو غور سے دیکھو
لمبی رانوں سے اوپر
اُبھرے پستانوں سے اوپر
پیچیدہ کوکھ سے اوپر
اقلیمہ کا سر بھی ہے
اللہ کبھی اقلیمہ سے بھی کلام کرے
اور کچھ پوچھے! (۱۲۶)

چنانچہ یہ عورت اپنا موازنہ سند باد جہازی کے پیرِ تسمہ پا کے چنگل میں پھنسنے سے کرتی ہے:

''سند باد نے سوچا اس بوڑھے کی قید سے شاید وہ کبھی آزاد نہیں ہو سکے گا۔ شاید اسے ہمیشہ ہی اس کے ساتھ رہنا ہوگا۔ اس کی تنگی، گھٹن، تکلیف، زبردستی، اسے ہمیشہ برداشت کرنا ہوگی، اس کے سوا اور کوئی چارہ بھی شاید نہیں تھا۔'' (۱۲۷)

نیلم کے ہاں کرب اور اذیت کے لمحے ایسے ہی بھرپور جذبوں کے ساتھ ملتے ہیں کیونکہ دکھ شناسی ہی ان کا اصل کام ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اُنہوں نے عورت کے مقام و مرتبے کی خاطر لکھنا خود پر فرض کر لیا ہے۔ وہ مرد اور عورت کے درمیان مقابلے کی قائل نہیں ہیں مگر ان کے اندر کی فیمنسٹ، عورت کے مقام کا تعین کرنا ناگزیر خیال کرتی ہے۔ مثلاً:

''ہر روز صبح سویرے کالج جانے کے لئے بس سٹاپ پر ویگن کا انتظار کرتی تو اسے نت نئے تجربات ہوتے۔ عامیانہ، گھٹیا ذہنیت رکھنے والے، اوباش نوجوان اور بڑی عمر کے بھوکی نظروں والے شوقین مرد اس کے کپڑوں کے آر پار دیکھنے کی کوشش کرتے تو اسے وحشت ہونے لگتی۔ ان کی للچائی ہوئی طلبگار نگاہیں اسے اپنی ہی نظروں میں ذلیل کر کے رکھ دیتی تھیں۔''

''لے سانس بھی آہستہ'' نیلم کا شاہکار افسانہ ہے۔اس افسانے میں جو بات کی گئی ہے وہ تانیثی حوالے سے فیمینزم سے متعلق سیاسی اور سماجی تحریک ہی لگتی ہے جس کی رو سے عورت کو عورت کی جگہ پر رکھ کر دیکھنا اور سماج میں اسے مقام دلوانا مقصود ہے۔جس طرح مرد کو ہر طرح کی آزادی ہے ویسے ہی عورت کو بھی ہونی چاہیئے تا کہ عورت ایک بازاری یا جنسی شے نہ رہے بلکہ اسے انسان ہی تصور کیا جائے۔نور بانو کو بھی جائیداد جانے کے خوف سے قرآن سے بیاہ دیا گیا ہے۔نیلم کا تانیثی مزاج قدم قدم پر مردانہ سماج پر لعنت ملامت کرتا ہے۔یہ تو بہت ہی نازک اور گھمبیر مسئلہ ہے جس کا تدارک مذہبی، معاشرتی اور اخلاقی لحاظ سے ضروری ہے۔سماج کی جانب سے عورت پر لگائی جانے والی قدغنوں کے خلاف تو نیلم نے اتنا لکھا ہے جس پر تبصرہ کتنا ہی ہو، اُدھورا محسوس ہوتا ہے:

> ''لیکن بدذات تیرا تو کوئی خصم تو نہیں ہے نا۔۔۔۔تجھے پتا ہے اور ساری دنیا کو پتا ہے کہ تیرا کوئی خصم نہیں ہے۔تو پھر یہ کس کا ہے؟" بڑا ادھا گر جا۔
> کیا کہا؟ میرا کوئی خصم نہیں ہے؟" نور بانو تیر کی مانند آگے بڑھی اور کلام پاک کو اپنے سینے سے لگالیا۔"یہ میرا خصم ہے۔میں اس کی بیوی ہوں تم ہی سب لوگوں نے تو میری اس سے شادی کی تھی۔"
> "بے حیا!" وڈا سائیں اس کے پیٹ کی طرف لپکا۔دونوں بھائی بھی اسے دبوچنے کو آگے بڑھے۔۔۔"خبر دار جو کوئی میرے قریب آیا، یا کسی نے میرے بچے کو نقصان پہنچانے کی کوشش کی۔جو بھی آگے بڑھے گا اس پر قرآن کی مار پڑے گی۔سنا؟ یہ اس کا بچہ ہے۔" اس نے مقدس کتاب کو اپنے پیٹ کی ڈھال بنالیا۔تینوں مرد لحہ بھر کو وہیں کے وہیں منجمد ہو کر رہ گئے۔"ہے کسی میں ہمت اسے نقصان پہنچانے کی؟" وہ للکاری۔''(۱۲۹)

بعض علاقوں میں عورت کی آزادی بلاشبہ حد سے تجاوز کر چکی ہے لیکن یہ سماج کے ظلم پر نیلم کا ردِّ عمل ہے۔یہ کرب ''گلابوں والی گلی'' میں الگ ہی محسوس ہوتا ہے کہ نیلم پدری سماج میں مردانگی کی دلیل دینے والوں اور خواتین کو اس سے ہراساں کرنے والوں کو بھی نہیں بخشتیں اور نہایت بے باکی سے اذیت سے بھرپور حقائق بیان کرتی چلی جاتی ہیں:

> ''چیتے کی سی تیزی کے ساتھ، پیچھے سے آنے والے ایک سائیکل سوار نے اس پھرتی کے ساتھ ذکیہ کے سینے پر جھپٹا مارا تھا، جس طرح کوئی بھوکی چیل ہوا میں اڑتے اڑتے صدقے کے گوشت کی بوٹی جھپٹ لینے کو داؤ مارتی ہے، پکڑنے کی کوشش کرتی ہے۔'' (۱۳۰)

یا پھر:

> ''سامنے سے آنے والی بے شکل ہیئت نے اپنے آپ کو یوں ایکسپوز کر رکھا تھا کہ وہ ایک

مافوق الفطرت، عجیب وغریب انسان نما جانور دکھائی دے رہا تھا۔ اپنے مکروہ ننگے پن کی نمائش کر کے وہ یوں فخریہ انداز میں پاس سے گزر گیا جس طرح یہی اس کی مردانگی کا ثبوت اور دلیل ہو۔'' (۱۳۱)

چنانچہ یہ خوف نہ صرف واقعات کا سامنا کرنے والی خواتین کے ساتھ سفر کرتا ہے بلکہ نئی نسل میں موجود لڑکیوں کے حوالے سے بھی خوف اور عدم تحفظ کا احساس ان کے لہجے میں در آتا ہے۔ لیکن حیرت تب ہوتی ہے جب معاشرہ مردوں کے سماج، طاقت اور مردانگی کی بات کرتا ہے تو اس پر قائم نہیں رہتا۔ ''محافظ'' میں سات آٹھ سال کی بچی ایک اسکول جانے والے لڑکے کی محافظ بن جاتی ہے، جسے گھر کی ملازمہ ہونے کی وجہ سے بستہ اُٹھانے کے لیے گھر والوں نے ساتھ بھیج دیا ہے۔ چنانچہ اس کی جرأت و بہادری پر نیلم اسے خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے کہتی ہے:

''نکی جئی کُڑی نے بجلی کی سی پھرتی کے ساتھ لڑکے کو زور سے دھکا دے کر پرے گرا دیا۔ اس لمحے اس کے چہرے پہ ایک ماں جیسا تحفظ دینے والا جذبہ تھا یا آقا کی خاطر جان پر کھیل جانے والے نمک خوار کا، میں نہیں جان سکی۔ میں تو بس اتنا جانتی ہوں کہ سات آٹھ سالہ بچی ایک عمر رسیدہ، سمجھ دار عورت کا روپ اختیار کر چکی تھی۔ شیرنی بن کر مرد کی حفاظت کر رہی تھی، طاقتور بن گئی تھی۔'' (۱۳۲)

مندرجہ بالا حقائق کے بعد یہ کہنا چاہیئے کہ نیلم گھریلو عورتوں میں بھی آزادیٔ نسواں کے پہلو تلاش کر لیتی ہے مثلاً ''آرزو کا صحرا'' میں ماں تانیثیت لیے ہوئے ہے جو اسے حالات کی سنگینی نے بخشی ہے۔ اس کا خاوند اسے دو بچوں سمیت بے یار و مددگار چھوڑ کر جہانِ فانی سے کُوچ کر جاتا ہے۔ چنانچہ بے چارگی اور لاچاری اسے قوت بخش کر زمانے کے لیے مثال بنا دیتی ہے کہ اس کے ہر فعل میں ماڈرن ازم چھلکتا ہے:

''ممی بڑی سمجھدار تھیں، انہوں نے سوجھ بوجھ اور ذہانت سے اپنے بچوں کی کفالت کا انتظام کیا اور پراپرٹی ڈیلنگ بزنس میں بڑی جلدی اپنے آپ کو سیٹ کر لیا۔ اندرونِ شہر کے مکان سے گلبرگ تھری کی کوٹھی میں شفٹ کرنے سے ان کی زندگی ہر طور بدل گئی۔ انہیں دیکھ کر کوئی نہیں کہہ سکتا تھا کہ ممی پہلے محض ایک ان کوالی فائیڈ، کم تعلیم یافتہ، عام سی ہاؤس وائف ہوا کرتی تھیں۔'' (۱۳۳)

یہ ایسی عورت ہے جو زمانے کی سختیوں اور چالاکیوں سے آگاہ ہے۔ لہٰذا اپنے تجربات کے بل بوتے پر اپنی اولاد کے لیے مشعلِ راہ بننے کی ہر ممکن کوشش کرتی ہے۔

بہنوں کا تانیثی رویہ ''حوا زادی'' میں ہے۔ دو بہنیں اپنے اکلوتے بھائی کو انصاف نہ ملنے کی صورت میں احتجاجاً خود سوزی کر لیتی ہیں اور یوں قانون کے منہ پر طمانچہ رسید کرتی ہیں:

''وہ دن بالآخر آ گیا اور ان دونوں باہمت، اُصولی، بات کی پکی، گریٹ عورتوں نے اپنے کہے کا پاس رکھتے ہوئے مقررہ تاریخ کو، سندھ ہائی کورٹ کی بلڈنگ کے آگے کھڑے، اپنے اپنے معمولی پھٹے پرانے کپڑوں میں ملبوس، تنِ شکستہ پر مٹی کا تیل چھڑکا اور موت کے الاؤ میں کود گئیں۔'' (۱۳۴)

یہاں نہ صرف نیلم احمد بشیر کے سراہتے ہوئے لفظ قابلِ توجہ ہیں بلکہ قاری کا ذہن تانیثیت کی تحریک کے دوران برطانوی خواتین کی قربانیوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جب ایک خاتون نے اپنے آپ کو بادشاہ کے سرپٹ دوڑتے گھوڑے کے آگے قربان کر دیا اور اسی سے تانیثیت کو تقویت ملی۔

پدری نظام میں بیوی کے روپ میں تانیثیت کی تحریک کا اُبھرنا ناممکنات میں سے دکھائی دیتا ہے پر نیلم کے ہاں سب ممکن ہے۔ ایک رئیس گھرانے کی لڑکی جو محبت کی شادی کے نتیجے میں ایک غریب لڑکے سے شادی کے بندھن میں بندھ چکی ہے، عدم توجہی کا شکار ہے۔ شوہر کے طنز میں ڈوبے نشتر وصول کرنا اس کا معمول ہے۔ پری فیمینزم کا یہ تاثر ''بھوک'' پر حاوی ہے:

''اس نے افشاں کو انعامی تقریب میں شرکت کی اجازت نہ دے کر حیران کر دیا۔ ''مگر کیوں!'' وہ چیخی۔ ''اس لیے کہ میں نہیں چاہتا کہ میری بیوی سٹیج پہ جائے، اس کی تصاویر کھنچیں، اخباروں میں چھپیں۔ آخر تم ایک عزت دار آدمی کی بیوی ہو۔ لوگ کیا کہیں گے؟'' (۱۳۵)

یہی انداز ''میں اور میرا ساتھی'' میں بھی یوں سامنے آتا ہے:

''فیصل نے کیتلی چولہے سے ہٹائی۔ میرا لایا ہوا سب کپڑا، ایک ایک سوٹ، جسے خریدنے میں میں نے گھنٹوں صرف کیے تھے، لطف اُٹھایا تھا، گیس کے چولہے کے حوالے کر دیا۔۔۔۔ میرے نئے نئے سوٹ جل رہے تھے۔۔۔۔ دل دھواں دھواں ہو رہا تھا، مجھے ڈر لگ رہا تھا۔ بے حد ڈر۔'' (۱۳۶)

جب عدم توجہی کا یہ تسلسل افشاں کو پریشان کر دیتا ہے تو وہ اپنی شناخت کے عمل سے آگاہ ہونے کے بعد خاوند کو جنسی عمل کی تکمیل سے بھی روک دیتی ہے۔ جہاں اس کی حاکمیت مرد پر مسلط ہوتی نظر آتی ہے:

''مجھے بھوک لگ رہی ہے۔ کچن میں کچھ کھانے جا رہی ہوں۔'' افشاں پیر پٹختی بیڈ روم سے باہر چل دی۔

''تم اور بھوک؟ تمہیں تو اس طرح کبھی بھوک نہیں لگتی۔ صبح کے تین بجے بھوک؟'' محمود کو یقین نہیں آ رہا تھا۔

''تو کیا بھوک کے لیے بھی کوئی فکسڈ ٹائم ہوتا ہے؟'' افشاں غرائی۔۔۔۔

''افشاں! میں محسوس کر رہا ہوں تمہیں مجھ سے پہلے جیسی محبت نہیں رہی۔ افسوس!'' (۱۳۷)

اسی طرح ''چھری'' میں بھی ایک بیوی خاوند کے ہمسائی کی طرف مائل ہونے پر اپنی حاکمیت کا احساس دلاتی ہے:

''دراصل آپ کی میرے ہزبینڈ سے اتنی فرینک نیس،..... میرا مطلب ہے ہماری فیملی ویلیوز کچھ اور ہیں۔۔!''

''what do you mean?'' وہ ناک بھوں چڑھا کر بولی۔

''مجھے پسند نہیں ہے یہ سب کچھ۔ آپ بھی شادی شدہ ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ آپ کے ہزبینڈ بھی پسند نہیں کریں گے۔ آپ سمجھ جائیں گی کہ میں کیسا feel کرتی ہوں۔'' اس میں آج اتنی طاقت کہاں سے آ گئی تھی۔ وہ خود حیران ہو رہی تھی۔'' (۱۳۸)

چنانچہ ایسی بیویوں کی حمایت میں نیلم بول اُٹھتی ہیں:

''یہ گجرے اپنی بیوی کے لیے خریدتا ہے کہ تیری تکہ بوٹی کر دوں؟''

''میں نہیں لوں گا۔ دھونس ہے کیا؟'' وہ گھگھیا کر بولا۔۔۔۔

''بے شرم! اپنی بیوی کے لیے اتنا بھی نہیں کر سکتا؟ وہ تیرے لیے اتنا کرتی ہے۔ تم لوگوں میں appreciation تو نام کو بھی نہیں۔'' (۱۳۹)

مرد کی دوسری شادی کا رواج جو ایک عام تصور ہے، نیلم اسے بھی آزادیٔ نسواں کی ذیل میں لے آتی ہیں۔ ستر سالہ شخص بیوی کے مرنے کے بعد ایک سال کے اندر اندر دوسری شادی کر لیتا ہے۔ جب دیارِ غیر میں مقیم بیوہ بیٹی کو خبر ہوتی ہے تو وہ اپنی ماں کے حقوق بیان کرتے ہوئے علمِ بغاوت بلند کرتی ہے:

''آخر اکیلا جینا ہے تو مشکل کام نا.....'' ''مجھے بتا رہے ہیں آپ؟ مجھے؟ جو جوانی میں تنہا زندگی کا کٹھن سفر کاٹ رہی ہے ۔۔۔۔اس معاملے میں آپ سے زیادہ میں کوالی فائیڈ ہوں۔'' ۔۔۔۔''تم بہت بہادر لڑکی ہو اور ہم سب تمہیں بہت appreciate کرتے ہیں لیکن سوچو نا..... ابا جی تمہاری طرح بہادر نہیں ہیں۔ پھر وہ ہمارے باپ ہیں اور ماں باپ کے لیے بہت کچھ کرنا پڑتا ہے۔۔۔۔'' ''ماں باپ کے لیے؟ نہیں بھائی جان!..... صرف باپ کے لیے۔۔۔۔ایمانداری سے بتائیں اگر اسی سچویشن میں امی جی ہوتیں، وہ اکیلی رہ گئیں ہوتیں تو کیا آپ لوگ ان کے لیے بھی..... یہی سب کچھ کر سکتے؟'' (۱۴۰)

سفینہ کے لہجے میں فرسودہ رسموں کے ضمن میں نہ صرف حقارت بول رہی ہے بلکہ اس کا بھائی شبیر بھی اس کی بہادری تسلیم کرنے پر مجبور ہے۔

فیمینزم چونکہ ایک مغربی تحریک کے طور پر نمایاں ہوئی اس لیے مغربی معاشرے میں بھی اس کا چلن دیکھنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ''کسی ماں کے بچے'' میں بیٹی اپنے ماں باپ کے مذہبی اختلاف کے نتیجے میں بروکن فیملی کا حصہ بن چکی ہے۔ ایسی صورت میں جب اُسے ''فوسٹر ہوم'' میں پناہ ملتی ہے اور وہ اسلام کو قید سمجھتے ہوئے عیسائیت میں عافیت ڈھونڈتی ہے تو آزادی اور آزادی کی خوشی اس کے روئیں روئیں سے چھلکتی ہے:

> ''کتنی پابندیاں ہیں مسلم مذہب میں، سور نہ کھاؤ، یہ نہ کھاؤ، وہ نہ کھاؤ، یہ نہ کرو، وہ نہ کرو، آخر جو پکتا ہے گھر میں وہ تو کھانا ہی پڑے گا نا۔ پھر سب لوگ کرسمس ٹائم پہ اتنا انجوائے کرتے ہیں اس پہ میں تو بڑی خوش ہوں۔'' (۱۴۱)

مغربی معاشرے کی یہ آزادی ماریہ براؤن کے کردار میں ڈھل جاتی ہے۔ ماریہ دو ناکام شادیوں کے بعد اپنے پُرخلوص بوائے فرینڈ سے اس لیے شادی نہیں کرنا چاہتی کہ وہ اسے ہیرے کی انگوٹھی نہیں دے پا رہا۔ وہ اپنی سہیلی کے سامنے اپنی آئندہ کی منصوبہ بندی کو واضح کر کے کہتی ہے:

> ''میں نے فیصلہ کیا ہے کہ اپنی زندگی کو بدل دوں گی۔ میں ایک روٹین اور عام سی زندگی گزار کر مر جانا نہیں چاہتی۔ مجھے زندگی میں کچھ تنوع، کچھ ایکسائٹمنٹ، کچھ تبدیلی لانا ہوگی۔ اس لیے کہ زندگی بہت مختصر ہوتی ہے۔۔۔۔ جب تک میں اپنی زندگی میں تبدیلی نہیں لاؤں گی، خدا کو کیا پڑی ہے کہ میری مدد کرے۔ آفٹر آل وہ بہت مصروف ہوتا ہے نا؟'' (۱۴۲)

چنانچہ اپنی قسمت کا فیصلہ کرتے ہوئے ایک خوشحال، عزت بھری زندگی اور شاندار گھر کا انتخاب کرتے ہوئے وہ کینسر کے بوڑھے مریض سے شادی کر لیتی ہے کہ اس کے دل کا ادھورا پن اب کبھی باقی نہیں رہے گا۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ جدید اُردو افسانے کے اُفق پر اپنے تکنیکی تنوع کے حوالے سے جانے جاتے ہیں۔ انداز بیانیہ یا صیغۂ واحد متکلم میں لکھے گئے ان کے افسانے، ان کے اپنے روزنامچوں کا حصّہ معلوم ہوتے ہیں، جن میں ماضی، حال اور مستقبل تینوں قسم کے کرداروں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ نئی نسل کے پرانی نسل کے نقشِ قدم پر چلنے اور انحراف کرنے کی دونوں صورتیں ان کے ہاں موجود ہیں۔ یہی رویّہ تانیثی رویوں کو جنم دیتا ہے۔ وہ سماج کی بے رحم حقیقتوں کو جھٹلاتے

نہیں۔ اگر چہ ان کا مزاج شدّت پسند نہیں لیکن نرم لہجے میں بھی وہ اپنی بات کہنے پر قادر نظر آتے ہیں۔ بنا کسی قصور کے مَردوں کا معاشرہ ایک لڑکی کو کس طرح بدنام کر دیتا ہے اس کا اُنہیں بخوبی ادراک ہے۔ لہٰذا ان کی دیانتداری ایک مرد ہونے کے باوجود اُنہیں اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ وہ ایک عورت کا ساتھ دیں:

''وہ اپنے گھر سے نکل آئی تھی۔ اس چلچلاتی دھوپ میں راجہ آگے بڑھا۔ وہ اس سے کچھ کہنا چاہتا تھا اور کہہ نہ سکا تھا۔ گلی ویران تھی اور دیکھنے والا کوئی نہ تھا، لیکن جانے کب اور کیسے، جیسے سب نے اُنہیں دیکھ لیا۔ میں نے بتایا نا کہ وہ قلانچیں بھرتی، دلوں کو دھڑکن بھلاتی، ساری آبادی میں بھری ہوئی تھی۔ اس کا کہا کوئی ٹال نہیں سکتا تھا۔ اس کی مرضی سب کی مرضی تھی لیکن اس دن سب نے اُسے جھٹلا دیا۔۔۔۔

کسی نے کہا: ''ان کا روز کا ملنا جُلنا تھا۔''

کیمے نے اس کی بات کاٹی: ''تم کیا جانو..... جو کچھ ان گنہگار آنکھوں نے دیکھا ہے۔''

فیکے نے لُقمہ دیا: ''کیوں بھئی تاجے، سب کو بتلا ہی دوں، جو کچھ گئی رات ہوا ہے۔ ہم دونوں تو موقع کے گواہ ہیں۔'' (۱۴۳)

وہ کیمے، فیکے اور تاجے کی صورت زمانے کے بہتان تراش ناسوروں کا ذکر کرتے ہیں۔ زمانے کے یہ ناسور وقتی طور پر خاموش ہو جانے والی عورت کو کمزور نہیں بناتے بلکہ وہ بستی کے لیے تباہی اور بربادی کا سبب بن جاتی ہے۔ اب کیمے، فیکے اور تاجے اس کے وجود سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس کے لہجے کی حقارت اور تانیثیت اُنہیں خوفزدہ کر دیتی ہے:

''تب وہ ہڈیوں کا پنجر اور جھُریوں کی مٹھی، سینہ کوبی کرتی اور اپنے دونوں ہاتھوں سے چہرہ پیٹتی ہوئی باہر نکل آئی۔ اس نے گلی میں نکل کر ہر آنے جانے والے کو روک روک کر بتایا:

''لوگو..... میرا سولہواں سال تھا جب وہ نامرد مجھے پوری آبادی کے بیچ تنہا چھوڑ کر بھاگ نکلا تھا۔ آخر گزر گیا..... خون تھوکتا ہوا۔'' کون گزر گیا..... نئی نسل، اس کے بارے میں کچھ بھی تو نہیں جانتی تھی۔ انہوں نے تو اس سے نفرت کرنا اپنے بڑوں سے سیکھا تھا۔۔۔۔ اب وہ تاریک گوشے کی تاریکی،۔۔۔۔ جس دہلیز پر بیٹھ جاتی ہے، گھر اُجاڑ کر رکھ دیتی ہے۔ کون ہے جو اس کا سامنا کرے۔'' (۱۴۴)

ان سطور میں عورت کی اپنے محبوب سے نفرت بھی صاف دکھائی دیتی ہے کہ اس نے بزدلی کا مظاہرہ کیوں کیا؟ علاوہ ازیں مرزا حامد بیگ کے ہاں ''خدا کی لاٹھی بے آواز ہے'' کا تصور بھی پایا جاتا ہے جو ''صیدِ زبوں'' کے علاوہ ''اندر بوٹی مشک مچایا'' میں بھی موجود ہے۔

جدید افسانے کی روایت کے پیشِ نظر حامد بیگ کثرت سے علامتی کرداروں کو متعارف کرواتے ہیں۔ بعض

اوقات وہ کہانی کے سب سے کمزور کردار کو مرکزی کردار کا درجہ دے دیتے ہیں جو بیشتر مردانہ کردار ہی ہیں۔لیکن مردانہ کرداروں کی کثرت کے باوجود ہر افسانے میں عورت کا سرسری ذکر ضرور ملتا ہے۔ یہ تذکرہ افسانہ نگار کی طرف سے حمایتِ نسواں کے ضمن میں دبا دبا سا احتجاج بن کر اُبھرتا ہے۔ مثلاً عورت کے عدم تحفظ کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''لڑکی نے جھجکتے ہوئے ہر طرف نگاہ کی۔ نیچے اوپر بھوکے بھیڑیے، دائرہ در دائرہ تاک میں تھے اور وہ جس نے ابھی ابھی پانچواں سگریٹ سلگایا تھا، اپنی انگارہ آنکھوں کے ساتھ ہاتھوں کے پنجوں اور کھوکھلے گھٹنوں کے بل اوپر کو اُچکا چاہتا تھا۔لڑکی نے دھیرے دھیرے پہلو بدلا اور سب نے دیکھا کہ اس کی کمر پر تنی ہوئی قمیص کے بڑے سُرخ پھول اونگھ رہے ہیں۔''(۱۴۵)

اگر اقتباس کے الفاظ پر غور کیا جائے تو مرزا حامد کراہت بھرے الفاظ کے استعمال کے ساتھ لڑکی کی حمایت کرتے ہوئے ٹرین کے ڈبے میں موجود مَردوں کے پوشیدہ ارادوں اور لڑکی کی بے بسی سے پوری طرح واقف نظر آتے ہیں۔

احمد داؤد:

تانیثیت کی تحریک احمد داؤد کے ہاں حساسیت کو جنم دیتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ حساسیت ان کے افسانوں میں تانیثی رویوں کے ساتھ مل کر نازک اور لطیف جذبات کے ساتھ احتیاط پسندی کو بھی ہم آہنگ کرتی چلی جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاید جس زمانے میں اُنہوں نے افسانہ ''نامہ بَر'' لکھا، اُن دنوں ادب میں تانیثیت کی تحریک اپنی تمام تر شدت کے ساتھ عروج پا چکی تھی، چنانچہ انہوں نے اس کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

''تمہارے لیے چائے بنائیں؟'' بہت دیر بعد نسرین نے زبان ہلائی۔''میں اس کے ہاتھ کی چائے پینا چاہتا تھا، لیکن یہ سوچ کر کہ میری اس خواہش کو وہ کہیں عورت پر چلایا جانے والا حکم نہ سمجھ لے، چپکے سے خود ہی اپنے لیے چائے بنانے لگا۔''(۱۴۶)

صرف اسی پر اکتفا نہیں بلکہ پورے افسانے میں نسرین اپنی بے باکی اور بے خوفی کی بدولت چھائی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ افسانہ نگار اعتراف کرتا ہے لیکن اس اعتراف میں مرد کے حوصلہ مند ہونے پر، اپنی قوت سے پوری طرح باخبر عورت کی حیرت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے:

''میں سر جھکائے مسلسل میز پر رکھے برتنوں کو تکے جا رہا تھا۔نسرین نے پانی کے گلاس میں بچے چند گھونٹ حلق میں اُتارے اور آہستہ سے بولی۔

''جب سے یہ حالات ہوئے ہیں یہ ایسی ہی باتیں کر رہے ہیں۔''

''تمہارا حوصلہ ہے جو برداشت کر رہی ہو۔'' میرے منہ سے بے ساختہ نکلا۔

''عورت مرد سے زیادہ حوصلہ مند ہے یہ کچھ نیچرل بھی ہے، لیکن تم بہت نارمل ہو، حیرت ہوتی ہے یا پھر اندر ہی اندر طوفان دبائے رکھتے ہو۔'' (۱۴۷)

جہاں بھی موقع ملتا ہے وہ عورت کی کُھل کر حمایت کرتے ہیں اور بعض اوقات عورت کے ساتھ ہونے والے ظلم وستم کے موقع پر معاشرے کی رائے کے ساتھ ساتھ اپنی جانبداری اور دیانت بھی واضح کرتے چلے جاتے ہیں، مثلاً:

''میں نے کہا، ''ہم نے اخبار میں پڑھا تھا شفق کی خودکشی کے بارے میں۔ اس کے ساتھ ہونے والے جنسی تشدد کے خلاف ہم نے قرارداد بھی پاس کی تھی۔'' وقاص نے میری طرف دیکھا تو میں نے نگاہیں جھکالیں اور آہستہ سے کہا، ''شفق اس تشدد کے نتیجے میں مرگئی تھی۔ خودکشی محض ایک بہانہ ہے تاکہ تشدد کرنے والے سزا سے محفوظ رہیں۔ ایمنٹی انٹرنیشنل نے تو کئی ملکوں میں ہونے والے ایسے واقعات کی رپورٹ شائع کی ہے۔'' (۱۴۸)

نیلوفر اقبال:

جدید افسانہ نگاروں میں نیلوفر اقبال کو اس لحاظ سے انفرادیت حاصل ہے کہ انہوں نے علامتی افسانہ نگاری اور تجریدیت کے دور میں رہتے ہوئے ایسے افسانے تخلیق کیے جو بیانیہ تکنیک سے متعلق ہیں۔ اسی لیے محمد منشایاد کہتے ہیں:

''وہ جو علامتی اور تجریدی انداز کے افسانوں کی حمایت اور جواز میں نقاد حضرات کہتے اور ہم باور کرتے تھے کہ بیانیہ روایت اور اسلوب کی کہانی اپنے تمام تر امکانات کھنگال کر رخصت ہو رہی ہے، نیلوفر اقبال نے اس موقف کو باطل ثابت کر دیا'' (۱۴۹)

بلاشبہ وہ اپنے فن پر قادر نظر آتی ہیں۔ ان کے اوّلین افسانوی مجموعے ''گھنٹی'' سے ہی ان کے فن کی پختگی کا احساس ہوتا ہے کہ وہ سماجی جکڑ بندیوں اور رسم ورواج سے پیدا ہونے والی خواہشات، اذیتوں، حسرتوں، محرومیوں اور غموں کی سچی اور بے باک تصاویر پیش کرتی ہیں۔ وہ معاشرے کے بعض پوشیدہ مگر ایسے نسوانی کرداروں سے بھی متعارف کرواتی ہیں جو جنسی آزادی کے لیے دین اور مذہب کو بھی راہ کی رُکاوٹ سمجھتے ہیں۔ جنس ان کے لیے ایک فطری قوت نہیں بلکہ ایک کھیل ہے، جس کو وہ آزادی کی علامت سمجھتے ہوئے معاشرتی اداروں کی اخلاقیات، مذہب اور قوانین سے بالاتر ہو کر سوچتے ہیں۔ مثلاً:

''اُن دنوں پاکستان میں ایک اصطلاح 'نظامِ مصطفیٰ' کا بہت چرچا تھا اور اس کے ہاتھوں رؤفہ بہت نالاں تھی۔ اس کے نزدیک نظامِ مصطفیٰ کا مطلب کوڑے تھا۔ وہ کمرے میں ٹہل ٹہل کر اس ''وحشی'' نظام کے خلاف بولتی، جس کی وجہ سے پاکستان اب کسی صورت کسی مہذب اور تعلیم

یافتہ انسان کے رہنے کے قابل نہ رہا تھا۔لگتا تھا کسی لمحے بھی کوڑے کسی کونے کھدرے سے
کڑکتے ہوئے نکلیں گے اور اس کی پشت کی نرم و نازک کھال کو اُدھیڑتے ہوئے نکل جائیں
گے۔'' (۱۵۰)

نیلوفر اقبال بظاہر تو ایسے کرداروں کا دُکھ اور بے بسی بیان کرتے ہوئے ان کی آزادی کی خواہش کو بین السطور بیان کرتی ہیں لیکن درحقیقت ان سے نفرت اور کراہت کا اظہار کرتے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملوں کے ذریعے ان پر طنز کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتیں۔حتیٰ کہ افسانے کے اختتام تک قاری خود بخود حق و باطل میں فرق کر کے نیلوفر اقبال کا ہم نوا ہو جاتا ہے۔مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''اگر اس نے مجھے ریپ کرنے کی کوشش کی تو؟.....''

''تو تم ریپ ہو جانا۔''

''ہا ہا ہا.....آئی لائک اِٹ.....بٹ مائی ڈیر گرل! یو ڈونٹ نو می..... میں اتنی ایزی نہیں
ہوں.....پہلی دو ڈیٹس پر تو سوال ہی نہیں۔مجھے بھی اپنی سیلف رسپیکٹ پیاری ہے.....پہلی
ڈیٹ پر تو ڈھے جانے والیوں کی مرد بالکل عزت نہیں کرتے۔''

''جبکہ تیسری ڈیٹ پر ڈھے جانے والیوں کی تو ماں بہن کی طرح عزت کرتے ہیں۔''
(۱۵۱)

رؤفہ جیسے کرداروں کے در پردہ نیلوفر اقبال آزادیٔ نسواں اور نام نہاد آزادی کے فرق کو پیش کر کے اس کا انجام بھی بیان کر جاتی ہیں اور ان کی خوش فہمیوں کو تضحیک کا نشانہ بناتی ہیں:

''اف کس قدر مصیبتیں سہی ہیں ہم نے ان کے لیے.....کتنی تکلیف اُٹھاتی ہیں.....اب یہ بتاؤ
یہ تھریڈنگ ٹورچر نہیں تو کیا ہے۔۔۔۔پھر ویکسنگ.....فیشل اور بلیک ہیڈ ریموونگ.....ہیر
ڈریسنگ، مینی کیور، پیڈی کیور.....واٹ ٹورچرز.....بٹ واٹ پلیورز!.....یہ تھینک لیس مرد
تو سوچ بھی نہیں سکتے ہوں گے۔'' (۱۵۲)

آزادی کی خواہشمند خواتین کا اپنے تئیں غلام بنا لینا اور ماڈرن ازم، جنسی آزادی اور مَردوں کی منظورِ نظر بننے کے لیے خود کو اذیت میں ڈالنا کہاں کی عقلمندی ہے؟؟ یوں نیلوفر کے افسانوں میں نئی نسل کی فطری آزادی کی خواہش اس کے لیے غیر محسوس غلامی کا طوق بھی بن جاتی ہے۔

بھرپور انداز کی حامل تانیثی سوچ ''حساب'' کی 'بے جی' کے روپ میں اُبھرتی ہے۔ایک روایتی ماں، جو ہمیں ہر دور اور ہر معاشرے میں دکھائی دیتی ہے، عید کے موقع پر اپنے بیاہتا بچوں کی آمد پر بے حد خوش ہے۔وہ صبح سے کھانا پکانے اور چاردنوں سے بستروں کا انتظام کرنے میں مگن ہے۔جب بچے گھر کی ناگفتہ بہ حالت دیکھتے ہیں تو ماں کے جذبات

کی پرواہ کیے بغیر احتجاج کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''جب اس گھر کا یہی حال ہے تو اتنے پیسے کس لیے بھیجتے ہیں ہم لوگ..... پانچ سو روپے میں بھیجتا ہوں ہر مہینے۔ کوئی معمولی رقم نہیں پانچ سو۔'' پانچ سو ہی میں بھیج رہا ہوں ہر مہینے۔'' شکیل بولا۔''اور تین سو میں نے لگایا ہوا ہے میاں جی کے لیے۔ کہا تھا ان پیسوں سے اُن کو پھل کھلا دیا کریں۔ دودھ لگوا دیں۔۔۔۔ کیا دیا جا رہا ہے بے چارے مظلوم کو، معذور انسان کو۔''(۱۵۳)

یہ وہ رویّہ ہے جو نئی نسل کے لیے معمول کی بات بن چکا ہے۔ ہر گھر میں یہی کہانی دہرائی جاتی ہے۔ عام طور پر ماں اپنی اولاد کو ان کے لیے اُٹھائی گئی تکالیف کو دبی دبی زبان میں یاد دلاتی ہے یا پھر اُن کی باتیں سُن کر خاموش ہو جاتی ہے لیکن نیلوفر اقبال کی بے جی تانیثیت کی بھرپور لہر اپنے لہجے میں سمو کر بچوں کو سچ کا آئینہ دکھانے اُٹھ کھڑی ہوتی ہے:

''تین ہزار کا حساب مانگتے ہیں، لو سن لو اپنے..... میرے منہ سے کچھ نکلے گا۔ تمہارے باپ نے کون سی حویلی لکھ دی تھی میرے نام؟ سات سو روپیہ کرایہ جاتا ہے اس کھڈے کا۔۔۔۔ دو سو پانی بجلی کا جاتا ہے۔۔۔۔ تین سو کی دوائیاں آتی ہیں تمہارے باپ کی لاش زندہ رکھنے کے لیے۔۔۔۔ میرے بھی دن تھے چٹے سفید کپڑے پہن کر تخت پوش پر بیٹھنے کے، پر میں تو بڈھا سنبھالتی ہوں۔ ہاتھ گل گئے میرے اُلٹیاں پیشاب دھوتے دھوتے۔۔۔۔ کمینو! کبھی یہاں رہ کر چار دن اس کا گُو موت صاف کرنا پڑتا تو تم اُسے کھری زمین پر ننگا ڈال دیتے۔۔۔۔ پھل، فروٹوں، یخنیوں کی بات کرتے ہیں، اسے ہوش ہے ان چیزوں کا؟۔۔۔۔ چلو زیادہ نہ سہی پہلے گھونٹ کا ہی حساب دے دو..... حساب مانگتے ہیں۔۔۔۔ جاؤ نہیں دیتی حساب۔''(۱۵۴)

تحریکی اعتبار سے دیکھا جائے تو جدیدیت کے حامل افسانہ نگاروں کے یہ تمام اقتباسات یقیناً بہت مضبوط ہیں اور تانیثی تحریک کو تقویت دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس طرح کے رویے ان کے کرداروں میں، زبان میں اور سب سے بڑھ کر کہانی کے پیچھے چلتی نفسیاتی تجزیاتی رپورٹ میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان نفسیاتی اُلجھنوں میں جذبات کا تنوع بھی قابلِ داد ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ مرد لکھاریوں کے ہاں تانیثیت، انسانیت کی ذیل میں، میرا جی کے اس شعر جیسی دکھائی دیتی ہے:

میں ہوں اک بھنڈار دکھوں کا میرے پاس خزانہ ہے
میں نے اوروں کے دکھ میں ، اپنے دکھ کو پہچانا ہے

یہ دھیمے مزاج کی حامل ہے۔ جبکہ خواتین، عورت اور اس کے مسائل سے ذاتی وابستگی ہونے کی وجہ سے ، زیادہ جذباتیت لے کر آتی ہیں لیکن یہ جذبات بھری دنیا رنگین بھی ہے۔ اسی لیے وہ جزئیات کی مدد سے زیادہ تفصیلات سے

کام لیتی ہیں اور طنز کے نشتر کثرت سے استعمال کرتی ہیں۔

حرفِ آخر کے طور پر یہی کہا جا سکتا ہے کہ جب جب دور بدلا، طاقتیں بدل گئیں، حکومتیں قائم ہو گئیں، انصاف کے تقاضوں کا رنگ ہی اور ہو گیا اور عورت دنیا کی ترقی کے باوجود پستیوں میں گرتی چلی گئی۔ چنانچہ تاریخ کے جتنے بھی ادوار آئے مثلاً پتھر کا زمانہ، لوہے کا زمانہ، زرعی دور، صنعتی انقلاب وغیرہ..... ان میں سے عورت صنعتی دور میں سب سے نمایاں ہو کر آزادیٔ نسواں کی دوڑ میں شامل ہو گئی۔ ادبِ جدید کے فنکاروں نے نہ صرف خوش دلی سے اس کا خیر مقدم کیا بلکہ اس کی ترویج میں اپنا مثبت کردار ادا کیا۔

حوالہ جات

۱۔ www.thefreeencyclopedia.wikipedia.org/wiki/feminism.

۲۔ www.britannica.com/ebcheckedtopic/724633/feminism.

۳۔ www.encyclopediacentre.com/encyclopediaamericana-s/77.htm/647122/women's movement.

۴۔ The World Book Encylopedia, United States Of America, world book inc.,1989,P:71

۵۔ Oxford English Dictionary On Historical Principles(vol:1),William Little, H.W.Fowler,oxford,clarendon press,1972,P:739.

۶۔ Longman Dictionary Of The English Language,England,longman group limited,1984, P:539

۷۔ Oxford Advanced Learner's Dictionary Of Current English, . A.S.Hornby,Ist Edition, Oxford, Oxford press, P:466

۸۔ www.oxfordindex.oup.com/search?q=feminism

۹۔ حمیدہ معین رضوی، تخلیقی تنقید، اسلام آباد، کاروانِ ملت پبلی کیشنز، س ن، ص ۲۸۴

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۵۱

۱۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، لاہور، بادبان، اکتوبر ۱۹۹۶ء، ص ۲۸۲

۱۲۔ ممتاز شیریں، معیار، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۲۳

۱۳۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص ۵۶۸

۱۴۔ ایضاً، ص ۵۶۵

۱۵۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، دہلی، مکتبۂ جامعہ، ۱۹۸۶ء، ص ۱۵۱

۱۶۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنی، ص ۴۴

۱۷۔ انتظار حسین، قدامت پسند لڑکی، مشمولہ: قصہ کہانیاں، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۱۹

۱۸۔ انتظار حسین، آخری آدمی، مشمولہ: پاکستانی ادب ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء، انتخاب: ڈاکٹر رشید امجد، اسلام آباد، اکادمی

ادبیات، ۲۰۰۹ء، ص ۳۴۷

۱۹۔ انتظار حسین، پورا گیان، مشمولہ: قصہ کہانیاں، ص ۳۱۲

۲۰۔ ایضاً، ص ۳۰۹

۲۱۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، نسائی شعور کی تاریخ، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء، ص ۱۷۸

۲۲۔ انتظار حسین، کچھوے، مشمولہ: کچھوے، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء، ص ۸۹

۲۳۔ انتظار حسین، قدامت پسند لڑکی، مشمولہ: قصہ کہانیاں، ص ۱۷

۲۴۔ وقت، ایضاً، ص ۳۴۳

۲۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۲۱۱

۲۶۔ مسعود اشعر، میں بہت خوش قسمت ہوں، مشمولہ: اپنا گھر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۴۴

۲۷۔ ایضاً، ص ۴۷۔۴۸

۲۸۔ نامحرم، ایضاً، ص ۶۷

۲۹۔ ایضاً، ص ۷۳

۳۰۔ ایضاً، ص ۸۳

۳۱۔ آئینے کے دو چہرے ہیں، ایضاً، ص ۱۷۴۔۱۷۵

۳۲۔ اکیسویں صدی کی پہلی کہانی، ایضاً، ص ۱۶۸

۳۳۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۳۴۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۳۵۔ انور سجاد، ڈاکٹر، شیرازے، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۱۴۲۔۱۴۳

۳۶۔ ماں اور بیٹا، ایضاً، ص ۲۹۹۔۳۰۰

۳۷۔ ایضاً، ص ۳۰۰

۳۸۔ گینگرین، ایضاً، ص ۳۱۳

۳۹۔ رشتے، ایضاً، ص ۴۸۵

۴۰۔ چھٹی کا دن، ایضاً، ص ۲۰۲۔۲۰۳

۴۱۔ سنڈریلا، ایضاً، ص ۱۵۱

۴۲۔ تیسری تکبیر، ایضاً، ص ۵۳۱

۴۳۔ خالدہ حسین، سلسلہ، مشمولہ: میں یہاں ہوں، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص ۱۳۵

۴۴۔ ایضاً

۴۵۔ خالدہ حسین، پرندہ، مشمولہ: پاکستانی ادب ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء، ص ۳۹۵

۴۶۔ خالدہ حسین، دادی آج چھٹی پر ہیں، مشمولہ: ادبیات (سہ ماہی)، شمارہ ۷۵/۷۴، مدیر: محمد انور خان، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، جنوری تا جون ۲۰۰۷ء، ص ۳۴

۴۷۔ نیلم احمد بشیر، اجازت، مشمولہ: گلابوں والی گلی، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۸

۴۸۔ خالدہ حسین، دادی آج چھٹی پر ہیں، مشمولہ: سہ ماہی ادبیات، ص ۳۵

۴۹۔ امجد طفیل، ڈاکٹر، اردو افسانہ: قیام پاکستان سے تا حال، مشمولہ: روشنائی (افسانہ صدی نمبر حصہ سوم) شمارہ ۳۱، مدیر: احمد زین الدین، کراچی، نثری دائرہ پاکستان، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۷ء، ص ۴۸

۵۰۔ خالدہ حسین، گنتی، مشمولہ: نوادر (سہ ماہی) سالنامہ، شمارہ ۱، مدیرہ: بیگم شاہین زیدی، لاہور، فریدیہ آرٹ پریس، جنوری تا مارچ ۲۰۱۲ء، ص ۲۵۰

۵۱۔ خالدہ حسین، ڈولی، مشمولہ: مصروف عورت، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۴۴

۵۲۔ سفر، ایضاً، ص ۶۱۔۶۲

۵۳۔ سُرنگ، ایضاً، ص ۷۶

۵۴۔ کُنگ شہزادی، ایضاً، ص ۱۰۔۱۱

۵۵۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ صورت و معنی، ص ۱۳۰

۵۶۔ محمد منشایاد، چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں، مشمولہ: درخت آدمی، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۰ء، ص ۷۸

۵۷۔ ایضاً، ص ۷۵

۵۸۔ ایضاً، ص ۸۶

۵۹۔ محمد منشایاد، ساجھے کا کھیت، مشمولہ: تماشا، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۳۹

۶۰۔ ایضاً، ص ۵۰

۶۱۔ محمد منشایاد، پانی میں گھرا ہوا پانی، مشمولہ: منشایاد کے منتخب افسانے، انتخاب: ڈاکٹر اقبال آفاقی، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۰۸ء، ص ۶۵۔۶۶

۶۲۔ جون ایلیا، شاید (دیباچہ)، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۱۸

۶۳۔ محمد منشایاد، دنیا کا آخری بھوکا آدمی، مشمولہ: وقت سمندر، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۹ء، ص ۵۱

۶۴۔ ایضاً، ص ۵۲

۶۵۔ بیتال کتھا، ایضاً، ص ۱۴۱

۶۶۔ ایضاً، ص ۱۴۸

۶۷۔ زوال سے پہلے، ایضاً، ص ۱۹۸

۶۸۔ محمد منشایاد، شجرِ بے سایہ، مشمولہ: درخت آدمی، ص ۱۷

۶۹۔ ایضاً، ص ۲۳۔۲۴

۷۰۔ رشید امجد، بگل والا، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۴۷

۷۱۔ سمندر مجھے بلاتا ہے، ایضاً، ص ۴۱۲

۷۲۔ ایضاً، ص ۴۱۷

۷۳۔ ایضاً، ص ۴۱۳

۷۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر، افسانے کے نئے موضوعات، مشمولہ: پاکستانی ادب ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء، ص ۲۶

۷۵۔ رشید امجد، اجنبی اجنبی، مشمولہ: گم شدہ آواز کی دستک، لاہور، فیروز سنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۱۱۔۲۱۲

۷۶۔ رشید امجد، جلاوطن، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، ص ۱۶۲

۷۷۔ پچھلے پہر کی موت، ایضاً، ص ۹۲

۷۸۔ ایضاً، ص ۹۴

۷۹۔ ایضاً، ص ۹۳

۸۰۔ طاہرہ اقبال، گنجی بار، مشمولہ: گنجی بار، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸، ص ۱۳۷

۸۱۔ ایضاً، ص ۱۴۶

۸۲۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۸۳۔ پیش لفظ، ایضاً، ص ۸

۸۴۔ پکھی، ایضاً، ص ۱۹۷

۸۵۔ کارنامہ، ایضاً، ص ۱۸

۸۶۔ ایضاً، ص ۲۰

۸۷۔ عزت، ایضاً، ص ۴۷

۸۸۔ ایضاً، ص ۵۸

۸۹۔ طاہرہ اقبال سے راقمہ کی ایک گفتگو (بذریعہ فون)، بمقام اسلام آباد، ۱۳ ستمبر ۲۰۱۳ء

۹۰۔ طاہرہ اقبال، زلیخا، مشمولہ: گنجی بار، ص ۸۲

۹۱۔ لڑکیاں، ایضاً، ص ۳۱

۹۲۔ آپاں، ایضاً، ص ۱۱۹۔۱۲۰

۹۳۔ طاہرہ اقبال سے راقمہ کی ایک گفتگو (بذریعہ فون)، بمقام اسلام آباد، ۱۳ ستمبر ۲۰۱۳ء

۹۴۔ گھم گھم مدھانی، طاہرہ اقبال، مشمولہ: گنجی بار، ص ۱۶۵

۹۵۔ ایضاً، ص ۱۶۶

۹۶۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۹۷۔ روزن، ایضاً، ص ۱۷۸۔۱۷۹

۹۸۔ وہاب اشرفی، فکشن میں نئی سمت کا قصہ، مشمولہ: لمحہ لمحہ زندگی، کراچی، زین پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء، ص ۱۴

۹۹۔ محمود واجد، دل سا دوست درد سا دشمن، مشمولہ: لمحہ لمحہ زندگی، ایضاً، ص ۱۱۷

۱۰۰۔ مدار کا چاند، ایضاً، ص ۱۰۰

۱۰۱۔ مظہر الاسلام، پروں پر پانی، مشمولہ: خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص ۲۴

۱۰۲۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنیٰ، ص ۱۴۰

۱۰۳۔ مظہر الاسلام، ریت کنارا، مشمولہ: گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۳۳۔۳۴

۱۰۴۔ مظہر الاسلام، بارہ ماہ، مشمولہ: پاکستانی ادب ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء، ص ۳۸۶

۱۰۵۔ ایضاً۔

۱۰۶۔ مظہر الاسلام، خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر، ص ۱۴۔۱۵

۱۰۷۔ ایضاً، ص ۱۳

۱۰۸۔ مظہر الاسلام، گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی، ص ۱۶۷

۱۰۹۔ مظہر الاسلام، آؤ بچھڑ جائیں، مشمولہ: باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۸۵

۱۱۰۔ اسد محمد خاں، تصویر سے نکلا ہوا آدمی، مشمولہ: تیسرے پہر کی کہانیاں، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶ء، ص ۴۳

۱۱۱۔ ایضاً، ص ۵۲

۱۱۲۔ دارالخلافے اور لوگ، ایضاً، ص ۱۷

۱۱۳۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۱۴۔ عون محمد وکیل، بے بے اور کاکا، ایضاً، ص ۸۷

۱۱۵۔ اسد محمد خان، نر بدا، مشمولہ: نر بدا اور دوسری کہانیاں، کراچی، علمی گرافکس، ۲۰۰۳ء، ص ۲۲

۱۱۶۔ جانی میاں، ایضاً، ص ۱۴۴

۱۱۷۔ ایضاً، ص ۱۴۵

۱۱۸۔ موتبر کی باڑی، ایضاً، ص ۱۷۳

۱۱۹۔ داستان سرائے، ایضاً، ص ۱۵۷۔۱۵۸

۱۲۰۔ مرد، عورت، بچہ اور سلوتری، ایضاً، ص ۲۰۴

۱۲۱۔ ایضاً، ص ۲۲۲

۱۲۲۔ ممتاز مفتی، گوریلی، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۲۲۰

۱۲۳۔ نیلم احمد بشیر، لے سانس بھی آہستہ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۴

۱۲۴۔ نیلم احمد بشیر، جگنوؤں کے قافلے، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص ۴۷

۱۲۵۔ نیلم احمد بشیر، غمِ ہستی، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۱۱

۱۲۶۔ فہمیدہ ریاض، اقلیمہ، مشمولہ: بدن دریدہ، کراچی، مکتبۂ دانیال، ۱۹۸۲ء، ص ۷۲

۱۲۷۔ نیلم احمد بشیر، میں اور میرا ساتھی، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۲۹

۱۲۸۔ نیلم احمد بشیر، آرزو کا صحرا، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۱۵

۱۲۹۔ لے سانس بھی آہستہ، ایضاً، ص ۱۸۳۔۱۸۴

۱۳۰۔ نیلم احمد بشیر، گلابوں والی گلی، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۲۱۰

۱۳۱۔ ایضاً، ص ۲۱۱

۱۳۲۔ محافظ، ایضاً، ص ۳۵۔۳۶

۱۳۳۔ نیلم احمد بشیر، لے سانس بھی آہستہ، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۱۶

۱۳۴۔ آزادی، ایضاً، ص ۳۳۔۳۴

۱۳۵۔ بھوک، ایضاً، ص ۶۸

۱۳۶۔ نیلم احمد بشیر، میں اور میرا ساتھی، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۲۹

۱۳۷۔ نیلم احمد بشیر، بھوک، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۷۳۔۷۴

۱۳۸۔ چھری، ایضاً، ص ۹۹

۱۳۹۔ نیلم احمد بشیر، پانی کا قطرہ، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۴۴

۱۴۰۔ نیلم احمد بشیر، تنہا، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ۸۷۔۸۸

۱۴۱۔ نیلم احمد بشیر، کسی ماں کے بچے، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۱۸۰

۱۴۲۔ ادھوری، ایضاً، ص ۱۷۰

۱۴۳۔ مرزا حامد بیگ، صیدِ زبوں، مشمولہ: تار پر چلنے والی، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص ۱۰

۱۴۴۔ ایضاً، ص ۱۲

۱۴۵۔ رات کا جادو، ایضاً، ص ۳۷

۱۴۶۔ احمد داؤد، نامہ بَر، مشمولہ: خواب فروش، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ۹۶

۱۴۷۔ ایضاً، ص ۹۹

۱۴۸۔ خواب فروش، ایضاً، ص ۵۴

۱۴۹۔ نیلوفر اقبال، گھنٹی (فلیپ)، لاہور، اساطیر، مارچ ۱۹۹۶ء

۱۵۰۔ آنٹی، ایضاً، ص ۶۷

۱۵۱۔ ایضاً، ص ۵۸۔۵۹

۱۵۲۔ ایضاً، ص ۶۳

۱۵۳۔ حساب، ایضاً، ص ۸۸

۱۵۴۔ ایضاً، ص ۹۱۔۹۲

باب چہارم:

جدید اُردو افسانے میں عورت کے مختلف روپ

باب چہارم:

جدید اُردو افسانے میں عورت کے مختلف روپ

عورت صرف اُردو افسانے کا ہی نہیں بلکہ عالمی ادب کا بھی ایک ایسا موضوع ہے جس کے بغیر کسی بھی زبان کی تحریر پھیکی معلوم ہوتی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں نے جب عقلیت، ڈاڈایت، علامتیت، اظہاریت، وجودیت اور فردیت کی دنیا میں قدم رکھا تو عہدِ زریں کے اُردو افسانے کو نئے تقاضوں کا سامنا کرنا پڑا۔ نئے نئے موضوعات تلاش کیے گئے لیکن عورت اپنی عورتیت اور نسائیت کے ساتھ اب بھی وہیں کھڑی تھی۔ دیگر موضوعات کی طرح اِس موضوع کو بھی جدت دینے کے لیے تخلیق کاروں نے، روایتی تصورات کو بنیاد بناتے ہوئے، ادب کے نسوانی کرداروں میں بھی جدیدیت کا اظہار کیا۔ انہیں سماجی، معاشی، طبقاتی، نفسیاتی اور جنسی حیثیتوں سے پرکھا گیا چنانچہ ان میں فردیت، انفرادیت، عمومیت اور خاصیت سمیت داخلی اور خارجی کیفیات، تحلیلِ نفسی اور کتھارسس جیسی خصوصیات بھی نظر آنے لگیں۔ نسوانی کرداروں کے یہ تمام خصائص ایک مخصوص کردار کی تشکیل کا باعث بنے، جسے نئے افسانے میں ماں، بہن، بیوی، بیٹی، محبوبہ اور طوائف وغیرہ کے قالب میں محصور کر دیا گیا۔ ان رشتوں کے متعلق احمد داؤد ''خواب فروش'' میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''پروفیسر ملک کہا کرتے تھے تیسری دنیا میں ماں، بہن اور بیٹی کا رشتہ بہت تکلیف دہ ہوتا ہے۔ ریاست ان رشتوں کو بندے کے خلاف استعمال کرتی ہے اور بندہ پھر ان رشتوں کے قابل نہیں رہتا۔۔۔۔ میں اکثر کہا کرتا تھا، ''سر محبت کا ہر رشتہ مقدس ہوتا ہے۔ بیوی ہو یا محبوبہ، اگر اسے بندے کے خلاف استعمال کیا جائے تو پھر کچھ نہیں بچتا۔''(۱)

ریاست اور اس کے مسائل کا فرد سے گہرا تعلق ہے اس لحاظ سے یہ رشتے جدید اُردو افسانے کا بھی انتہائی اہم جزو ہیں کیونکہ اس کی پرورش اسی ماحول میں ہوئی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے ہاں ان نسوانی رشتوں، خاکوں یا پیکر کے مختلف پہلو کچھ یوں دکھائی دیتے ہیں:

ماں:

ماں کو قدرت کا انمول تحفہ قرار دیا گیا ہے۔ پہلی درس گاہ، ممتا اور تقدس کی وجہ سے اسے ہمیشہ سے دیوی دیوتاؤں کی طرح پوجا گیا۔ مذہبی لحاظ سے بھی اس کی اہمیت اور باپ پر اس کی فوقیت مسلّم ہے۔ لیکن جوں جوں مختلف تبدیلیاں انسانی ماحول کا حصّہ بنتی گئیں توں توں اخلاقیات اور سماجی رشتوں کی اہمیت بھی صفر ہوتی چلی گئی۔ چنانچہ وہی ماں

جسے مدرسری نظام اور بعد کے زمانوں میں بھی گھر کے سربراہ کی حیثیت حاصل تھی، جدید افسانے میں اس کا کردار مسخ ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً:

بیٹے کو زمانے کی اونچ نیچ سمجھاتی، حالات سے باخبر کرتی اور روایات سے جُڑے رہنے کی تاکید کرتی ماں انتظار حسین کے ''کانا دجال'' میں ملتی ہے۔ جو جدید افسانے کے آغاز اور مارشل لا کے زمانے میں اپنے بیٹے کو اساطیر کی مدد سے دبی دبی زبان میں زمانے کے اُتار چڑھاؤ سمجھاتی ہے اور دجال کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہے:

> ''لالچ کے سامان اس کے ساتھ بہت سے ہوں گے۔ اس سال کال پڑے گا۔ ایسا کال پڑے گا کہ خلقت تراہ تراہ بول جاوے گی اور دجال کے گدھے کے پیچھے منوں روٹیاں لدی ہوں گی۔۔۔۔ یہ بیان سنتے سنتے وہ ہنس پڑا۔ اماں جی کو اس کا ہنسنا اچھا نہیں لگا، کہنے لگیں ''بیٹے یہ میں تھوڑا ہی کہہ رہی ہوں۔۔۔۔ یہ تو تیری دادی کہا کرتی تھیں۔ وہ بھی قبر میں سوچتی ہوں گی کہ کیا سعادت مند پوتا ہے کہ مری ہوئی دادی پہ ہنستا ہے۔'' (۲)

اس اقتباس میں جہاں ایک ماں کا احتیاط پسند اور مذہبی روایت سے جُڑا رشتہ اُبھارا گیا ہے، وہیں یہ اس بات پر بھی دال ہے کہ نئی نسل پرانی نسل کی تہذیب و معاشرت، مذہبی رسومات و معاملات اور روایتی سوچ پر خندہ زن ہے۔ بلا شبہ یہ رویّہ معاشرے کے بدلتے ہوئے رجحان اور صنعتی انقلاب کے باعث ہے۔

جنریشن گیپ کا تصور اردو افسانے میں اپنی جگہ بناتا مسعود اشعر کے ہاں انوکھے انداز میں نمایاں ہوتا ہے۔ وہ حیرت انگیز طور پر دادی کے کردار کے ذریعے اس گیپ کو بڑھاتے نہیں بلکہ مٹاتے ہیں۔ نسلوں کا تفاوت ماں، باپ اور بیٹے کے درمیان تو موجود ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی بات نہیں سمجھ پاتے لیکن اس اُلجھن کو دادی سلجھاتی ہے۔ جو اپنے آپ کو جدید دور سے ہم آہنگ کرتی دکھائی دیتی ہے:

> ''آپ ان باتوں کو مانتی ہیں؟ آپ تو نئے زمانے کی ہیں۔ اس نے دادی جان کی کمزوری پکڑ لی۔ وہ اس عمر میں بھی ہر نئی چیز کو پسند کرتی تھیں اور کہتی تھیں، سو سال بعد سانپ بھی اپنی جون بدل لیتا ہے اور ہم تو انسان ہیں، ہمیں تو زمانے کے ساتھ ہی بدلتے رہنا چاہیئے۔ وہ بچوں کے ساتھ سند باد اور فن لینڈ بھی اسی شوق سے جاتی تھیں، جس خضوع اور خشوع کے ساتھ نمازیں اور وظیفے پڑھتی تھیں اور ٹی وی کے مختلف چینلوں پر فلمیں بھی دیکھتی تھیں۔'' (۳)

پورے افسانے میں دادی کا روپ روایت اور جدت کا ایک حسین امتزاج ہے کہ وہ رسومات اور توہمات کو تو مانتی ہیں لیکن نئی نسل میں اپنا آپ منوانے کے لیے اپنی کمزوری کو تسلیم کرنے سے انکاری ہے۔ اسی سے ملتے جلتے ایک اور افسانے میں مسعود اشعر کا جنریشن گیپ اپنے اصل معنوں میں اُجاگر ہوتا ہے جو ادھیڑ عمر کردار کا المیہ بن جاتا ہے:

> ''پرانی باتیں کر کر وہ تو صرف اپنے آپ کو خوش کرنا چاہتی تھیں۔ وہ خوب جانتی تھیں کہ ان کی

کہانیوں کا بچوں پر کوئی اثر نہیں ہوگا۔ ہاں، بچوں کے لیے یہ کہانیاں ہی تھیں۔ ایسی باتیں سن کر بچے ان کا مذاق نہیں اُڑاتے تھے بلکہ بہت شوق سے سنتے تھے یہ باتیں۔ لیکن جانتے تھے کہ یہ باتیں صرف سننے کے لیے ہیں عمل کرنے کے لیے نہیں۔۔۔۔ وہ ہر نئی بات سیکھنا چاہتی تھیں تا کہ گھر میں جو بات ہو رہی ہو اس میں وہ بھی برابر کی شریک ہوں اور وہ گھر میں فالتو چیز نہ بن جائیں۔ لیکن ان کے دل کے کسی کونے کھدرے میں کہیں ایک کسک سی ضرور رہتی تھی کہ یہ سب کا سب اتنا نیا کیوں ہے؟ یہ سارا کا سارا انجانا کیوں ہے؟ کچھ تو جان پہچان والی چیزیں ہونا چاہئیں۔'' (۴)

ڈاکٹر انور سجاد کے بیشتر افسانوں میں ماں کا کردار طاقت اور قوت کا مظہر ہے۔ افسانہ ''شیر ازے'' کنواری لڑکی میں موجود مامتا کے جذبات کا بیان ہے۔ یہ لڑکی ماں بننے کی شدید خواہش رکھنے کے باوجود اس لیے شادی نہیں کرنا چاہتی کہ وہ بدامنی اور انتشار کے دور میں اولاد کی خواہش مند نہیں۔ اس کنواری کی دوسری بہن بھی اپنی تکمیل چاہتی ہے لیکن انتشار نے اس کے اندر خوف بھر دیا ہے۔ یہاں تک کہ شناخت کے مسائل اور معاشرتی جبر میں وہ اپنے سائے کے ساتھ سے بھی فرار چاہتی ہے:

''اس کی آنکھوں پر پٹی باندھ کر رات کے اندھیرے میں اسے ایک تاریک کمرے سے دوسرے تاریک کمرے میں لے جایا گیا ہے۔ پھر بھی پرچھائیں نے اس کا پیچھا نہ چھوڑا۔ وہ ہذیان میں کبھی بہن کو کوستی ہے، کبھی روڑی پر پڑے بچے کو اور کبھی الف کو فحش گالیاں دینے لگتی ہے پھر تھک ہار کر وائرلیس کے کوڈ کے الفاظ بڑبڑانے لگتی ہے۔'' (۵)

اس اقتباس میں 'الف' کو فحش گالیاں دینے کی معنویت بہت وسیع ہے کہ وہ امن کی آمد کی خوشخبری تو دیتا ہے لیکن گلاب اُگانے یعنی امن کے قیام کا راز کیوں نہیں کھولتا۔

ماں کا یہ تصور افسانہ ''ماں اور بیٹا'' میں کشمکش کا شکار ہے، جس کی مامتا پر وطن کی محبت حاوی نظر آتی ہے۔ یہ تصور اس قدر وسعت لیے ہوئے ہے کہ وہ ایک بیٹے کی ماں سے پوری قوم کی ماں بن جاتی ہے۔ اسے انور سجاد یوں بیان کرتے ہیں:

''لوگ اس کی خدمت کرنا اپنا قومی فریضہ سمجھتے ہیں کہ اس نے اپنا آخری بیٹا بھی وطن کی سالمیت، آزادی کے لیے داؤ پر لگا دیا ہے۔ طالع آزماؤں، غاصبوں کی سنگینوں، گولیوں کی سامنے سیسہ پلائی دیوار میں اپنی آخری اینٹ چن دی ہے۔'' (۶)

افسانے کے وسط میں بیٹے کی محبت نمایاں ہوتی جاتی ہے:

''نوجوانوں کا دستہ نمودار ہوتا ہے۔ جنہوں نے اس کے اپنے وطن کی زرہ بکتریں پہن رکھی

ہیں۔ان سب کے آگے،ان سب میں خوبصورت ،توانا، چوڑے چکلے سینے والا نوجوان ہے، جسے دیکھتے ہی ماں کی آنکھیں روشن ہو جاتی ہیں۔ سینے میں طوفان اُمڈ آتا ہے اور محبت اور آنسوؤں سے بھرا دل پھٹ جاتا ہے۔'' (۷)

بیٹے کی آمد پر وہ باوجود شکست کے بھی مسکرا اُٹھتی ہے اور دشمن فوج کے کمانڈر کو اپنا بیٹا سمجھتی ہے لیکن حقیقت آشکار ہونے پر وطن کی محبت ایک بار پھر جاگتی ہے اور وہ وطن پر اپنی جان قربان کر دیتی ہے۔

ماں اور بیٹے کی محبت مثالی ہوتی ہے لیکن صنعتی انقلاب اور دولت پرستی نے جہاں ہوس اور لالچ کو جنم دیا وہیں اس رشتہ میں بھی خرابی کے آثار پیدا ہونے لگے، چنانچہ بیٹے کے ذریعے اپنے لالچ کی آگ کو بجھانے کی کتھا انور سجاد کے ہاں ''کپاس کا دل'' میں ہے۔ جہاں ماں اپنے بیٹے کی پسند کو نظر انداز کر کے اس کی شادی اپنی بھانجی سے کرانے کی خواہشمند ہے۔ مصنف کا کہنا ہے:

''سجوارا اپنی ماں کی بھانجی سے شادی کر لیتا لیکن اس کو اس سے محبت نہیں تھی۔ لیکن وہ لڑکی بھینگی بھی تھی۔ اس کی ماں کے نزدیک یہ کوئی خامی نہ تھی۔ کیوں کہ اس کے باپ کی زمین کافی تھی۔ صرف زمین کی خاطر سجوارا ان شاموں کو فراموش نہیں کرنا چاہتا تھا جو اس نے غلام فاطمہ کے ساتھ گزاری تھیں۔'' (۸)

مزید برآں دورِ جدید میں ماں مصروفیت کی علامت بھی ہے، جو غمِ روزگار میں اُلجھ کر کوئی بھی بات سننے کو تیار نہیں:

''میں نے جب تم سے پوچھا تھا کہ میری خاطر جان دو گی تو تمہارا چہرہ زرد کیوں ہو گیا تھا؟ نہیں تو۔۔۔۔ مرد ہنستا ہے..... جب ماں سے یہی سوال پوچھا تو فرش پر بوریا پھیرتے کہنے لگی..... میں بہت مصروف ہوں۔'' (۹)

خالدہ حسین سوتیلی ماں کے روایتی کردار کو بیان کرتی ہیں جو پرائی اولاد کو محض اس لیے پال رہی ہے کہ گھریلو ذمہ داریاں نبھائے اور وقت آنے پر دودھ سے مکھی کی طرح نکال کر پھینک دی جائے۔ ایسے میں قاری باپ کے کردار پر حیرت کا اظہار کرتا ہے:

''جب اس کے باپ سے پوچھا گیا تو اس نے حسبِ دستور ماتھے پر ایک موٹی سی تیوری ڈالی اور سر کو جھٹکا اور حقہ اُٹھا کر باہر چل دیا۔'' (۱۰)

لیکن کچھ ہی دیر بعد سوتیلی ماں کے یہ الفاظ قاری کو اپنے گرد و پیش کی مانوس دنیا میں واپس کھینچ لاتے ہیں اور پرائی اولاد کے تمام تر احساسات اور مسائل سامنے آجاتے ہیں:

''مجھے تو پہلے ہی معلوم تھا کہ یہ کیا کہے گا۔اس نے کبھی آج تک اولاد کو اولاد سمجھا ہو تو جب نا۔''
بڑی اماں نے بھنا کے کہا۔''بس کر دو جی ہاں۔بن ماں کی ہے۔میں کب تک اس کی دیکھا بھالی کروں گی۔''۔۔۔۔پھر ایک دن تین چار ٹانگوں میں بیٹھے کچھ لوگ آئے اور سرخ کپڑے پہنے زہری خود اپنے پاؤں چلتی ان کے ساتھ رخصت ہو گئی۔اور بڑی اماں اور اماں دونوں نے سکھ کا سانس لیا کہ وہ اس کی ذمہ داری سے آزاد ہوئیں، چھٹ گئیں۔اب ان کا کیا واسطہ اس سے۔اور اس کے باپ کا بھی کوئی واسطہ نہ تھا۔اور اس کی ماں کا بھی اس سے کوئی واسطہ نہ تھا کہ وہ مٹی تلے دبی غافل سوتی تھی۔''(۱۱)

محمد منشا یاد ''ساجھے کا کھیت'' میں طوائف کے پردے میں ایک ماں کا روپ پیش کرتے ہیں جو اپنے بچپن میں ذیلداروں کے ہاتھوں پامال ہونے کے بعد طوائف کے پیشے سے وابستہ ہو جاتی ہے۔دیہات کی یہ ماں بہت بے باک نظر آتی ہے اور یہ بے باکی جدید افسانے کا ہی خاصہ ہے ورنہ اس سے قبل تو بے باکی سے مراد بغاوت اور اسکی سزا وہی تھی جو کسی بھی باغی کو ملتی ہے۔منشا یاد جہاں سماجی مسائل کا ذکر کرتے ہیں وہاں اس عورت کا بھی ذکر کرتے ہیں جو مختلف مردوں کی اولاد کو اپنے سینے سے لگائے ایک مرد کے نام منسوب کئے بیٹھی ہے۔وہ معاشی مسائل کے حل کے لئے مجبور ہے اور کچھ سماجی اثر و رسوخ کی وجہ سے دبی ہوئی بھی ہے لیکن جب یہ ماں اپنی اولاد کی طرف دیکھتی ہے تو اسے اپنا ہی سمجھتی ہے اسے ظلم کی نشانی یا ظلم کا نام بھی نہیں دیتی۔بلکہ اپنی طوائفیت پر کاربند رہتے ہوئے اپنی بیٹیوں کو بھی تماشا بنا کر ان کے ذریعے سامانِ عیش و عشرت حاصل کرتی دکھائی دیتی ہے۔

ایک خالص دیہاتی ماں افسانہ ''شجرِ بے سایہ'' میں بے بسی اور لاچاری کی مکمل تصویر ہے۔یہ ایسی ماں ہے جس کی بیٹی گھر سے بھاگنے کے بعد بازیافت کرالی جاتی ہے اور اس کے بعد قطع تعلق اور بھائیوں کے ہاتھوں غیرت کے نام پر قتل اس کا مقدر بن جاتا ہے۔چونکہ شوہر کی موت کے بعد بیٹے ماں کے مالک بن بیٹھے ہیں اس لیے در پردہ تو وہ فیصلے کے خلاف ہے مگر بظاہر بیٹوں کی زبان بولتی ہے:

''ماں مجھے مار، مجھ پر تھوک، مجھے گالیاں اور طعنے دے، خدا کے لیے کچھ تو کہہ۔''
''میں تیری ماں نہیں ہوں تو کسی کتیا کی اولاد ہے۔'' ماں نے گالی دی تو نا امیدی کے اندھیرے میں امید کا چمکتا ہوا جگنو دکھائی دیا.....مگر دوسرے ہی لمحے ماں نے ایسی بات کہہ دی جسے سن کر وہ سناٹے میں آ گئی۔
''تو اس گھر میں مہمان ہے پتہ نہیں کتنے دن، کتنی گھڑیاں۔''
''نہیں ماں.....خدا کے لیے ایسا نہ کہو۔''
''اپنی ناپاک زبان سے خدا رسول کا نام مت لے۔''
''میں تیرے آگے ہاتھ جوڑتی ہوں۔'' ''کچھ فائدہ نہیں۔''(۱۲)

جب کئی سال بعد وہی بھائی اور بیٹا اپنی بیٹی کو وہی جُرم کرنے پر معاف کر دیتا ہے تو اس نا انصافی پر اس کی ماں کا زخم گہرا ہو جاتا ہے اور وہ یہ خواہش کرتی ہے کہ کاش اس کا باپ زندہ ہوتا تو اس رات وہ کبھی بھائیوں کے ہاتھوں نہ ماری جاتی۔

ماں کے کردار کی پیشکش میں منشا رمز و علامت کو نظر انداز نہیں کرتے۔ ''بیتال کتھا'' ایک ماں اور بیٹے کی علامتی کہانی ہے جہاں ماں تہذیب و تمدن کی علامت ہے جو اپنے محل کی پرجا رانی ہونے کے باوجود بھوت پریت، چنڈالوں اور بیتالوں (شر کی علامات) کے قابض ہونے کے سبب وہاں سے جا چکی ہے اور بوڑھی و نابینا ہو چکی ہے جس سے محبت راجا کے کردار میں بولتی ہے:

> ''راجا کو اپنی بوڑھی اور نابینا ماں کی یاد آئی جس نے عمر کا اتنا حصہ اپنے باغ اور محل میں واپس جا کر آباد ہونے آس میں گزارا اور گھڑیاں گن گن کر اس دن کا انتظار کیا تھا اور راجا ارادہ باندھ ،تلوار سونت دوبارہ اس مردار کے پیچھے روانہ ہوا۔'' (۱۳)

پَر بعد میں یہی ماں اپنی ذہانت سے خود اپنے مسائل کا سدباب کرنے کی راہ مہیا کرتی ہے۔
رشید امجد کے افسانوی سفر اور نسوانی کرداروں پر ماں کا تصور حاوی ہے جس کا ذکر کرتے ہوئے صفیہ عباد کہتی ہیں:

> ''عورت کے روپ کے باقی خانے ان کی زندگی اور شخصیت کے حوالے سے زیادہ نہ اُبھر سکے۔ اور اگر ہم یہ کہیں کہ ان کے افسانوں میں ''جنسی'' موضوعات اور ''جنسی'' رویوں کی وضاحتیں بھی ''ممتائی'' سُروں سے بندھی ہوئی ہیں تو ہرگز بے جا نہ ہوگا۔'' (۱۴)

نہ صرف ان کے افسانوں میں بلکہ عام زندگی میں بھی ماں اور مامتا ان کا گھیراؤ کرتے چلے گئے جس کا اعتراف وہ خود اپنی آپ بیتی میں کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''سعدیہ کو اپنے سینے پر لٹا کر مجھے یوں لگتا جیسے میں نے امّی کی گود میں سر رکھ دیا ہے۔ امّی، جو مرنے کے بعد بھی سائے کی طرح میرے ساتھ تھیں، جیسے سعدیہ کے ننھے وجود میں حلول کر گئیں۔'' (۱۵)

جب یہ ماں اہمیت اختیار کرتی چلی گئی تو اس نے نہ صرف رشید امجد کی شخصیت کی خود اعتمادی کو مسخ کیا بلکہ اس روپ کو صنعتی انقلاب اور مارشل لا کے ساتھ ہم آہنگ کر کے ان کی سوچ کے نئے در بھی وا کیے۔ چنانچہ ماں کا کردار رشید امجد کے افسانوں میں مختلف النوع بھیس بدلتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''سائے کا سفر'' میں وہ ماں کا دوغلہ رویہ بیان کرتے ہیں جو بظاہر پارسا ہے اور اپنی بیٹی کے فرائض پوری تندہی سے انجام دیتی ہے کہ اس کو زمانے کے سرد و گرم اور جنسی بے راہ روی سے بچانے

کی حتی الامکان کوشش کرتی ہے لیکن بیٹی گھر کے ماحول کی وجہ سے اپنی ماں کا دامن تھامتے ہوئے تاریک راہوں کی مسافر بن جاتی ہے جو ایک فطری انجام ہے:

''گلی میں ان کی بڑی عزت تھی۔ عورتیں اسے شرافت اور عزت کی پتلی سمجھتیں۔ رات کی تاریکی میں اس کے یہاں کیا گل کھلتے ہیں، اس کا حال وہی لوگ جانتے تھے جو اس کے یہاں آیا جایا کرتے۔''(۱۶)

ماں کی بے وفائی کی یہ داستان رشید امجد ''گم شدہ آواز کی دستک'' میں بھی سُناتے ہیں کہ ایک ماں کی بیمار باپ سے بے وفائی ایک اور شوہر کو اپنی ازدواجی زندگی کے حوالے سے شکوک وشبہات میں مبتلا کر دیتی ہے اور اسے بیوی میں بھی اپنی ماں کی شبیہ دکھائی دیتی ہے۔

بیٹی کے فرائض کی ادائیگی اور ماں کی خودغرضی سے متعلق ایک افسانہ ''اجنبی اجنبی'' ہے جو ایک بھائی کی بے چارگی کی داستان بھی ہے۔ افسانے میں ایک ماں گھر کے کماؤ فرد کے لیے وحشت اور اذیت کی علامت بن جاتی ہے اور گھر کا سکون غارت ہو جاتا ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

''گھر میں میری بوڑھی ماں کئی سالوں سے ایک ہی سوال کا بوجھ اُٹھائے میری بہنوں کے بتدریج سفید ہوتے سروں کو دیکھتی ہے۔''(۱۷)

''بھائی ہو تو ایسا ہو''۔ بارات رخصت ہوئی تو ماں نے میرا کندھا دبایا، ''باپ کی کمی کا احساس نہ ہونے دیا..... میرا بچہ۔''(۱۸)

آہستہ آہستہ عورت کا یہ روپ اذیت اور بوجھ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ غمِ روزگار کی فکر میں ہلکان ایک کلرک اپنی ماں کے متعلق یہ کہہ اُٹھتا ہے:

''اچانک مجھے ماں پر بے حد غصہ آتا ہے۔ اگر وہ دوسری شادی کر لیتی تو کم از کم میرا ایک بوجھ تو کم ہو جاتا۔ اچانک مجھے اپنے آپ سے نفرت سی محسوس ہوتی ہے۔ میں خود کو ایک گندی سی گالی نکالتا ہوں۔''(۱۹)

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ افسانے میں بیٹا ماں کے لیے ہمدردی محسوس کرتا ہے اور اس کا یہ رویہ اس وجہ سے ہے کہ ماں نے اپنی زندگی اولاد کے لیے داؤ پر لگا دی لیکن اولاد کچھ نہ دے سکی۔

اسی موضوع کو رشید امجد غمِ جاناں اور غمِ دوراں کے امتزاج کے ذریعے ''جلاوطن'' میں بھی بیان کرتے ہیں کہ جب یہ دونوں سماجی قوتیں متصادم ہو جاتی ہیں اور غمِ دوراں قوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے تو ایسی صورتِ حال میں صرف عشق ہی نہیں بلکہ فرد کے دیگر سماجی رشتے بالخصوص ماں اپنی روایت سے بغاوت کرنے پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

''صبح ناشتہ کرتے ہوئے میں ماں سے کہتا ہوں، ''میں آج شام اغوا ہو جاؤں گا۔''
وہ سر اُٹھائے بغیر کہتی ہے، ''تمہاری تنخواہ کا کیا ہوگا؟ وہ تو ہر ماہ مجھے ملتی رہے گی نا؟''
میرے بدن پر ایک لمبی دراڑ پڑ جاتی ہے۔ میں سبزی کاٹنے والی چھری سے اپنا ایک ہاتھ کاٹ کر ماں کی جھولی میں پھینک دیتا ہوں۔ وہ میری طرف دیکھے بغیر میرا کٹا ہوا ہاتھ اُٹھا کر اپنے پرس میں ڈال لیتی ہے پھر کہتی ہے ''تمہارا دوسرا ہاتھ بھی اچھا ہے لیکن میرا یہ مقدر کہاں؟'' (۲۰)

ایسی ماں کے لیے ایک اولاد کے جذبات بھی سطحی سے ہو جاتے ہیں۔ مثلاً:

''بیرا گنتا ہے پھر بیس پیسے نکال کر میز پر رکھتے ہوئے کہتا ہے، ''آج میں ٹپ نہیں لوں گا۔''
۔۔۔۔وہ نفی میں سر ہلاتا ہے، ''نہ جی آج آپ کے پاس پیسے نہیں ہیں۔'' ب ٹپ کے پیسے جیب میں ڈال لیتا ہے اور مجھ سے کہتا ہے، ''میری ماں سے تو یہ بیرا ہی اچھا ہے۔'' میں اس کی تائید کرتا ہوں۔'' (۲۱)

لیکن افسانہ ''دشت امکاں'' میں رشید امجد نے محنتی اولاد سے پیار کرنے والی ماں کا روپ بھی سینچا ہے۔ یہ کردار افسانے کا مرکزی کردار ہے اور اس کا خواب نسلوں میں منتقل ہو رہا ہے۔ ماں گھر میں دفن خزانے کے خواب دیکھتی ہے مگر اپنی اولاد کی مشکلات سے بھی غافل نہیں ہے:

''رات کو کھانا کھاتے ہوئے اس کا دل چاہا کہ ماں خزانے والی بات پھر چھیڑ لے، لیکن ماں کو اس رات گیس اور بجلی کے بلوں کی فکر تھی کہ اگلے دن ان کی آخری تاریخ تھی۔'' (۲۲)

''گملے میں اُگا ہوا شہر'' میں رشید امجد ماں کی قبر کو مرکزیت عطا کرتے ہوئے اسے اپنی تہذیب اور شناخت کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ رشید امجد کے یہاں ماں سے اتفاق کیا جائے یا اختلاف وہ کسی بھی روپ میں ہو، اس کا احترام اور مرتبہ اولاد کو اس کے سامنے بولنے کی اجازت نہیں دیتا۔

طاہرہ اقبال ''ماں ڈائن'' میں ماں کی ازلی شفقت اور محبت کو موضوع بناتی ہیں۔ بیٹا ماں کی حرمت بچانے کی خاطر قتل کر کے فرار ہو جاتا ہے اور پھر ماں پولیس والوں سے اپنی عزت اور حرمت بچانے کے لیے اپنے بیٹے کا ٹھکانہ بتا دیتی ہے۔ یہاں افسانہ نگار معاشرے کا مکروہ چہرہ دکھاتے ہوئے دھرتی کے بیٹوں اور محافظوں کو ایک ماں کی تذلیل کرتے دکھاتی ہیں:

''تیری کوکھ سے ہی حرامی نکلا ہے۔ یہیں سے تفتیش شروع ہوگی۔ اوئے فقیریئے! ذرا سنوار کے تلاشی لونا، صاحباں کی.....مرزا بن کے.....ایک ایک تو پا اُدھیڑ دو کنجری کا.....ابھی بھی عورت والے سات نہیں تو چھ مصالحے بھرے ہیں بدذات میں۔'' (۲۳)

''چڑھ دوڑو اس کتیا پر، جیسے بھیڑ پر بھیڑیے حملہ کرتے ہیں۔'' (۲۴)

یہ الفاظ نہیں بلکہ نشتر ہیں جو پڑھتے ہوئے قاری کے دل میں بھی اُترتے ہیں۔ ہر نشتر کے جواب میں ماں کی بس یہی پکار ہے:

''وِنڑ دلاورا! پردیسی تھیوئیں، تے ماں نمانی کس کھوہ سے تجھے ڈھونڈ نکالے۔ پر سپاہی کہیں تیرے جُھنجے میں ہاتھ ڈال اُسے باہر کھینچ لائیں گے۔ تُو ہی گندی ہے جس نے ڈاکو جنا ہے۔ صوباں کرموں جلی کہے...... ماں تو بیٹا جنتی ہے۔ ڈاکو تو اُسے دنیا بناتی ہے اور سپاہی اسے اشتہاری کہتے ہیں۔ بخت پٹی ماں کیا جانے کب بیٹا ڈاکو بن کر اشتہاری ہو جائے۔'' (۲۵)

لیکن طاہرہ اقبال اس وقت قاری کو چونکا دیتی ہیں جب بیٹے کا ٹھکانہ بتانے پر یہی پولیس اپنے لہجے اور الفاظ کے تضاد کو نمایاں کرتی ہے:

''اگر میں بتا دوں کہ دلاورا کہاں ہے تو پھر تم اس کے ساتھ کیا سلوک کرو گے؟'' افسر نے چھڑی ایک طرف رکھ دی اور سپاہیوں سے ڈپٹ کے کہا،'' اماں جی کو شربت پلاؤ اور کرسی پر بٹھاؤ۔ بڑی عزت کے ساتھ ہماری بڑی ہیں۔ اماں جی! ہم دلاور کو پکڑیں گے اور اسے پھر سے شریف آدمی بننے میں مدد دیں گے۔ بھلا آپ کو یہ کوئی اچھا لگتا ہے کہ وہ اشتہاری مجرم بن کر چھپتا پھرے۔'' (۲۶)

ماں کا یہ کردار کشمکش کا شکار ہے۔ اپنے ہی بیٹے کی مخبری میں وہ جن کیفیات سے گزرتی ہے وہ نا قابلِ بیان ہیں کہ ڈائن کے انداز میں چیخنا، بیٹے کی محبت کا بیان، ماضی کی یاد، قاتل بننے کا واقعہ اس کی ذات میں موجود تصادم کو نمایاں کرتے ہیں۔

ماں کی یہ شفقت ''ماں بیٹا اور......'' میں الگ انداز کی حامل ہے۔ یہ ماں سوکن کے دُکھ کو برداشت کرنے کے باوجود اپنے بچوں کی خوشی کے لیے ہر قسم کی قربانی دینے کو تیار رہتی ہے لیکن جب بچے اعلیٰ عہدوں پر فائز ہو کر اپنی سوسائٹی اور حیثیت کے میناروں کی اونچائی قائم رکھنے کے لیے اسی ماں کے وجود پر شرمندہ ہونے لگتے ہیں تو وہ طنز کے تیریوں برساتی ہے:

''کئی کنال کی اس سرکاری رہائش گاہ میں کئی اے۔سی لگے تھے۔ جو چلتے ہی رہتے کسی میں رشین ڈاگ سوتے تھے، کسی میں سیامی بلی، کچھ یونہی ملازم عادتاً آن کیے رکھتے کہ ایسی کوٹھیوں میں آکر انہیں بھی گرمی زیادہ لگنے لگتی ہے لیکن ماں کی گنجائش کہیں نہ نکلتی تھی۔'' (۲۷)

یہاں بیوی کا کردار بھی قابلِ ذکر ہے کہ بیٹے کے دل میں تو ماں کی محبت موجود ہے لیکن چونکہ وہ ہائی سوسائٹی میں شادی کر چکا ہے اس لیے بیوی کو اس کے خاندانی پسِ منظر کے ساتھ اس کی ماں بھی ''آؤٹ آف ڈیٹ'' لگتی ہے اور وہ

اپنی نفرت اور کراہت کا اظہار ان الفاظ میں کرتی ہے:

''تم آسائش زدہ ہو گئے ہو عرفی جب کہ وہ used to ہیں۔ لسی پینے والے کو تم برگر کھلانے لگو تو اسے تو ڈائریا ہو ہی جائے گا نا۔'' (۲۸)

بہو، ساس اور بیٹے کی یہ مثلث افسانہ ''بڑی خبر'' میں بھی ہے۔ ماں سے محبت کرنے والا بیٹا ناظم کے کردار میں موجود ہے لیکن بہو کچھ اور ہی سوچتی ہے:

''اس کی کتنی خواہش تھی کہ گھر میں ماں جی کی جمعرات کا ختم ضرور دلوائے لیکن نزہت اس رجعت پسند خیال پر خوب ہنسی تھی۔ ''ارے کچھ دینا ہے تو خیرات کے طور پر کسی مدرسے میں دے آؤ، جیسے میں ہر مہینے خاموشی سے کچھ نہ کچھ دے آتی ہوں۔ نمائش کا فائدہ؟'' (۲۹)

''اماں جی بہ مشکل ایک ہفتہ بیڈ پر پڑی تھیں کہ ان دونوں کے چہرے پر ہوائیاں اڑنے لگیں۔ قصور نزہت کا بھی نہ تھا۔۔۔۔ اور وہ خود پریشان تھا کہاب تو زندگی کے لیے وقت نہیں بچا۔۔۔۔ اماں جی نے اس کی پریشانی دیکھ کر تسلی دی تھی۔ گھبراؤ نہیں تمہاری مجبوریاں سمجھتی ہوں۔ اگلے ہی روز جب وہ ذرا دیر سے پہنچا تو وہ پانی کے گلاس کی طرف ہاتھ بڑھائے بڑھائے ہی پیاسی سو گئی تھیں جیسے سروائیول آف فٹ ایسٹ کے اصول کی علامت بن گئی ہوں۔'' (۳۰)

ساس بہو کی یہ صورتِ حال ایک اور افسانے میں اُلٹ ہو جاتی ہے۔ اپنی جوانی میں یہ ساس اپنی ساس کے ہاتھوں زِک اُٹھاتی رہی ہے اس لیے وہ اپنے کتھارسس اور مستقبل کے خدشات کے پیشِ نظر اپنے بیٹے اور بہو کے جائز تعلق کو بھی برداشت کرنے کو تیار نہیں:

''اس لیے تو پال پوس کر جوان نہیں کیا کہ بس تیری آگ بجھائے اور پیلیاں بنجر ہو جائیں اور گھر میں فاقے آئیں اور بہنیں داج کی اڈیک میں بوڑھی ہو جائیں اور خود ہڈیاں کھور کھور مریض ہو جائے۔'' (۳۱)

ماں کے روایتی تصور سے ہٹ کر ایک سفاکانہ رویہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے جب ''گنجی بار'' کی ماں خاوند کی موت کے چوتھے دن اپنی بیٹی اور شیر خوار بیٹے کو زمانے کے غیر محفوظ ہاتھوں میں چھوڑ کر فرار ہو جاتی ہے۔

محمود واجد کی تخلیقات میں ماں ایک روایتی تصور کے ساتھ مامتا اور حفاظت کی علامت بن کر سامنے آتی ہے:

''کہ وہ چھلانگ لگا دے
اور کوئی ہاتھ اسے اپنی آغوش میں لے لے
آغوش سے ماں کا تصور اس کے ذہن میں آیا تھا

ماں کہ خالق بھی ہے اور مخلوق بھی
اس نے مخلوق کو دیکھا تھا
کہ خلق اسے ریوڑ کی طرح ہانک رہی تھی
پھر وہ خود خلق میں شامل ہو گیا۔'' (۳۲)

یہ تحفظ زندگی کے مصائب اور لالچ سے تحفظ بن جاتا ہے جو ساتھ نہ ہوتے ہوئے بھی ساتھ ساتھ چل کر راہ دکھلاتا ہے:

''اس دن بھی یہی ہوا
وادی کی فضا ماں کی آغوش کی طرح محسوس ہوئی
بادل جھک آئے تھے۔'' (۳۳)

کہیں ماں کھوئے ہوؤں کی شناخت اور پہچان کا نشان بن جاتی ہے اور مشرق و مغرب اور سرحدوں میں تمیز کو اس کی ذات اور مادری زبان سے نمایاں کیا جاتا ہے:

''محض اتفاق کہ ہم وہیں کے ہوتے ہیں جہاں اس وقت ہماری ماں ہوتی ہے
اور بولی
ہم وہی بولتے ہیں جو گود میں سنتے ہیں
پھر یہ نفرت
یہ ممکن ہے کہ ہم دوسری ماؤں سے نفرت کیے بغیر اپنی ماں سے محبت کریں
اور وہ جو ہر شاید ہم اسے پیچھے چھوڑ آئے ہیں
پھر ایسا کیوں ہے کہ شمال اور جنوب ایک نہیں ہوتے۔'' (۳۴)

مشرقی روایت میں ماں بیٹی کی سہیلی کہلاتی ہے اور میکے میں مہمان ہونے کی حیثیت سے اُسے زیادہ عزیز رکھتی ہے لیکن نیلم احمد بشیر کے ''آرزو کا صحرا'' کی ماں صنعتی دور کی پیداوار معاشرے کی مشینی زندگی کی مکمل تفسیر ہے۔ جو نہ صرف سیلف میڈ ہے بلکہ وقتاً فوقتاً گھر کے لیے دی گئی قربانیوں کی یاد بھی دلاتی رہتی ہے۔ چنانچہ اپنی اولاد کے لیے زندگی کے اصول وضوابط تشکیل دیتی ہے:

''ممی کو روم اینڈ بورڈ کا خرچہ نہ دیا تو کس قدر ناراض ہوں گی۔ کہیں مجھے کسی گرلز ہوسٹل میں شفٹ ہو جانے کا آرڈر نہ دے دیں۔ ممی کہتی تھیں، بالغ، باشعور، کماؤ اولاد کو اپنے ماں باپ پر ہرگز بوجھ نہیں بننا چاہیئے۔ اِنڈی پینڈنٹ ہونے سے ہی انسان میں ڈگنٹی اور سیلف ریسپیکٹ پیدا ہوتی ہے۔ مفت میں اپنے ماں باپ پر اپنی ذمہ داریوں کا بوجھ ڈال دینا ان کے نزدیک اچھی اور سعادت مند اولاد کا شیوہ نہیں تھا۔'' (۳۵)

یہ ایسی ماں ہے جو اپنے ہاتھوں اپنی بیٹی کا گھر برباد کر چکی ہے اور اب اسے گھر لا کر بوجھ سمجھنے لگی ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اسے اپنے سُکھ کی راہ میں رکاوٹ اور اپنی نالائق اور گستاخ ترین اولاد تصور کرتی ہے کیونکہ وہ اپنی بیٹی کو بھی اپنے سانچے میں ڈھال لینا چاہتی ہے۔

افسانہ ''بھوک'' ایسی ماں کی کہانی ہے جو اپنی اولاد کی ضروریات کا ہر ممکن خیال رکھتی ہے اور اس پر آنچ بھی نہیں آنے دیتی لیکن اپنی غربت کے ہاتھوں مجبور ہے۔ جبکہ اس کے برعکس ایک کردار ''کتا'' میں ہے جہاں ماں اپنے بیٹے کو بہتر مستقبل کی خاطر بیرون ملک بھیجنا چاہتی ہے تاکہ گھر کے حالات درست کیے جا سکیں:

> ''یہ سب تو بہت اچھا ہے لیکن بیگم صاحبہ سے کہو نا کہ تمہیں امریکہ ہی لے جائیں۔ کاش ایسا ہو سکے۔ ہمارے خاندان کا بھی مستقبل سنور جائے۔ جب سے تمہاری خالہ شکیلہ کا بیٹا امریکہ گیا ہے وہ تو آئے دن ڈالیے سے ڈرافٹ ہی وصول کرتی رہتی ہے۔ آخر کیوں نہ کرے اللہ رکھے بیٹا امریکہ میں ٹیکسی ڈرائیور ہے۔ بہت آمدنی ہے اس کی وہاں۔''(۳۶)

غور کیا جائے تو یہاں ماں کے کردار میں خود غرضی، لالچ اور مقابلہ بازی بھی ہے جو مشینی دور کا تحفۂ خاص ہے۔

نیلم کے ہاں ایک ہی ماں کے کردار میں وقت، ماحول اور حالات کی مناسبت سے تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ ''لے سانس بھی آہستہ'' کی ماں بیٹی کی شادی کلامِ پاک سے کر دیے جانے کی صورت میں اسے دیکھ دیکھ کر کڑھتی ہے:

> ''اماں نے اسے وہ جوڑا پہنے، گلاب کی کلی کی طرح نکھرا ہوا دیکھا تو اسے تھوڑی دیر کے لیے اس پر پیار ہی آ گیا۔ اس کا معصوم حسن، گلابی جوڑے میں پھوٹ پھوٹ کر باہر آ رہا تھا۔ کتنی بد قسمت تھی وہ، اماں کی آنکھیں فرطِ جذبات سے ڈبڈبا گئیں۔''(۳۷)

یہ ماں زمانے کے جاہلانہ رسم و رواج سے بھی خوفزدہ ہے اس لیے خاندانی شادی کے ہنگاموں میں بدشگونی کی علامت سمجھتے ہوئے نور بانو کو گھر بھجوا دیتی ہے اور بعد میں جب قرآن کی منکوحہ ہوتے ہوئے نور بانو کو تخلیق کے مراحل سے گزرتے دیکھتی ہے تو اس کے اندر کی جاگیردارنی بیدار ہو جاتی ہے اور وہ اپنی بیٹی کی مار پیٹ میں حصہ دار بن جاتی ہے۔ بچوں پر تشدد کی یہ کہانی مغربی معاشرے میں ''کسی ماں کے بچے'' میں بھی بیان ہوئی ہے۔ ایک ماں انتہائی حساس طبیعت کی مالک ہونے کے باعث، اپنی کھڑکی سے دیکھے جانے والے روڈ ایکسیڈنٹ سے متاثر ہو کر، بچوں کی دیکھ بھال سے غافل ہو کر ان پر تشدد کرنے لگتی ہے۔ نتیجتاً اپنی ماں سے نفرت اور حقارت بچوں کی فطرت اور مزاج کا حصہ بن جاتی ہے:

> ''ایک دن میں نے رویا سے کہا، ''کیا تم اپنی امی کو کبھی خط لکھتی ہو یا ان کا خط آتا ہے؟ اس نے بڑے آرام سے جواب دیا، ''مجھے ان کا ایڈریس معلوم نہیں ویسے بھی آئی ڈونٹ لائک مائی مدر۔'' میں لاجواب ہو گئی۔ یا اللہ! کیا ماں بھی ایسی ہستی ہے، جسے لائک یا ان لائک کیا جا سکتا ہے۔ قبول یا مسترد کیا جا سکتا ہے۔''(۳۸)

مرزا حامد بیگ ماں کا روپ روایت سے استوار کرتے ہیں کہ وہ اپنی اولاد بالخصوص بیٹے کے لیے پریشان اور فکر انگیز ہے۔ لیکن ساتھ ہی اپنی سچائی اور خودداری کا ثبوت پیش کرتے ہوئے بیٹے کی نااہلی کو صداقت کے ساتھ بیان کر جاتے ہیں۔ مثلاً:

''نیچے صدر دروازے کی دہلیز پر ماں اب بھی پکار رہی تھی۔ ''رُک جاؤ..... ٹھہرو، گر جاؤ گے۔''
اور میں شاید گر گیا تھا..... دہلیز پر ماں کے ہاتھ اٹھے کے اٹھے رہ گئے تھے۔ عجیب خوف ملی حیرانی تھی ان اوپر اُٹھی، ٹھہری ہوئی بانہوں میں اور میں اپنی دہلیز سے پرے بس گرتا چلا گیا۔'' (۳۹)

وہ ماں کو بنیادی ستون سمجھتے ہیں لیکن ان کے ہاں یہ ستون ناپائیدار ہے جو گھر کی بنیادیں کھوکھلی کر چکا ہے تاہم ان کے بعض افسانوں میں ماں کا اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہ ہونے کا تصور بھی ملتا ہے۔

مظہر الاسلام ہمیں ایک ایسی ماں کی کہانی سناتے ہیں جو حیرت انگیز طور پر اپنے ہی بیٹے کے سامنے اپنی بے وفائی کا اعتراف کرتی ہے اور اسے اپنے رنگین ماضی کے قصے سناتی ہے۔ چونکہ وہ خود اپنے عاشق سے بے وفائی کر چکی ہے لہٰذا جب بیٹا اسے اپنی محبوبہ کا حلیہ بتاتے ہوئے کہتا ہے:

''ماں وہ بالکل تمہارے جیسی ہے۔ براؤن بال، نیلی نیلی آنکھیں۔ جب وہ چلتی ہے تو اس کے بال اسی طرح اڑتے ہیں کہ لگتا ہے کوئی چڑیا فضا میں اُڑ رہی ہے۔ بالکل روبن چڑیا کی طرح۔''
(۴۰)

تو ماں اسے اس کی محبت سے کنارہ کش ہونے کی تلقین کرتی ہے۔ کیونکہ اسے ڈر ہے کہ شکل کے ساتھ ساتھ عادت اور فطرت بھی ایک جیسی نہ ہو۔ وہ ماضی میں ایک ایسی محبوبہ رہ چکی ہے جسے صرف پیسے سے محبت تھی اور جب اپنے عاشق کی موت کے بعد وہ اس کی لاش کی اکلوتی وارث تھی تب بھی عدم وصولی کی وجہ سے لاش سرد خانے میں پڑی رہی۔ یہاں بیٹے کے سامنے ماں کی حالت سے ظاہر ہونے والا اضطراب اور اعتراف قاری کو حیران کر دیتا ہے۔

نیلوفر اقبال، بوڑھے شوہر اور آوارہ بیٹے کو سنبھالتی ماں سے متعارف کرواتی ہیں۔ ماں اس بات سے بے حد خوش ہے کہ اس کے بیاہتا بچے عید کے موقع پر گھر آنے والے ہیں لیکن گھر آنے پر وہی ماں بے بسی اور بے چارگی کی تصویر بن جاتی ہے جب اس کے بچے اس سے ایک ایک چیز کا حساب مانگتے ہیں کہ جو کچھ بھی بھیجا جاتا ہے اس سے گھر کی حالت کیوں درست نہیں ہوتی:

''ماحول بھی تو ایسا ہے اس گھر کا۔ یہاں تو اچھا بھلا آدمی..... بے جی! آپ کم از کم ہمارے آنے سے پہلے سفیدی ہی کروا لیتیں۔ جدھر دیکھو جالے لٹک رہے ہیں۔ کتنی نحوست ہے۔ دیواروں پر انگل انگل مٹی چڑھی ہے۔ چھت کا حال دیکھو، پلستر، چونا لٹک رہا ہے۔'' (۴۱)

''پتر مجھے موقع کدھر ملا سفیدیوں کا؟ چار دن پہلے تو خط آئے تمہارے آنے کے۔ میں تو منجیوں بستروں کی فکر میں لگ گئی۔ تین گدیلے بھروائے، چار سرہانے بھروا کر لائی۔ چادریں خریدیں چھ۔ میں نے کہا جوائی آرہا ہے، چٹے سفید بستر ے ہوں۔ لٹھا لے کر آئی سات گز۔'' (۴۲)

مندرجہ بالا اقتباسات بچوں کی بے حسی اور ماں کی فکر مندی کو بیان کرتے ہیں لیکن نئی نسل کا اختلاف اور احتساب اس وقت ششدر کر دیتا ہے جب ماں سے مانگا جانے والا حساب بدتمیزی میں بدل جاتا ہے:

''کپڑے تک بدلنے کی توفیق نہ ہوئی آپ کو..... میرے منہ سے کچھ نکلے گا۔ خدانخواستہ فقیرنیوں جیسے کپڑے پہن رکھے ہیں۔ ہواڑ کے مارے ہوئے۔۔۔۔ کوئی آرہا ہو تو انسان نہا دھو لیتا ہے۔۔۔۔ دو سوٹ تو میں نے بھیجے تھے آپ کو، کدھر گئے وہ؟'' (۴۳)

ماں اور بیٹی کو دکھ سکھ کا ساتھی کہا جاتا ہے۔ ایک ماں اپنی بیٹی کے رشتے کے لیے پریشان ہوتی اور اس کے بہتر نصیب کے لیے دن رات دعائیں کرتی ہے مگر ''چابی'' میں ایسی ماں ہے جس کا بیٹا اس کے پاس نہیں اور بیٹی کی عمر ۳۰ سال سے زائد ہو چکی ہے لیکن وہ بیٹے کے لوٹنے تک تنہائی کے ڈر سے بیٹی کو اپنے پاس رکھنا چاہتی ہے تا کہ وہ اس کا سہارا بن سکے۔ یہ بیٹی یوں تو ماں کی عزت کرتی ہے لیکن اس کے خوابوں کے متعلق نیلوفر اقبال کا کہنا ہے:

''اب عابدہ بالکل تنہا تھی..... وہ اور اس کی ماں۔ ماں بھی وہ جو اپنے ضدی پن کی وجہ سے پورے خاندان میں مشہور تھی۔ لیکن عابدہ کی اپنی فرمانبردارانہ عادات کی وجہ سے ماں کے ساتھ ٹھیک گزر رہی تھی۔ کبھی کبھی خواب میں دیکھتی کہ ماں بھتنی بن گئی ہے اور لمبے لمبے پنجے اس کے پیٹ میں گاڑے دے رہی ہے۔ کبھی ماں پاگل نظر آتی تھی اور بھینگی آنکھوں اور مکروہ مسکراہٹ کے ساتھ اس کے پیچھے دوڑتی۔ وہ دونوں ہاتھوں سے اسے پرے دھکیلتی لیکن وہ اس کے اوپر چڑھ آتی۔ زور سے وہ اسے کسی دیوار کے ساتھ پٹخ دیتی اور بھاگ نکلتی۔'' (۴۴)

'بے بے' کے روپ میں ماں کا انتہائی جاندار پیکر اسد محمد خاں لے کر آئے۔ بے بے اپنے خاوند کی وفات کے بعد اپنی محنت اور جرأت کے بل بوتے پر خوشحالی کی دنیا میں قدم رکھتے ہوئے اپنے بیٹے کا سہارا بنتی ہے۔ محلے کا ایک جوان پیش امام بے بے کی خوشحالی سے مرعوب ہو کر کم عمر بیوہ سے شادی کی خواہش کا اظہار کرتا ہے لیکن بیٹے کی طرف سے قبولیت کی سند نہ ملنے پر بے بے انکار کر دیتی ہے لہٰذا پیش امام کی جھوٹی گواہی پر وہ ایک پاکباز ماں کے مقام سے نیچے گرا دی جاتی ہے:

''بی بی! بس رہنے دو، منہ مت کھلواؤ..... پیش امام کے ایک جاننے والے نے ایک بندے کو رات میں چوروں کی طرح تمہارے گھر سے نکلتے ہوئے پکڑا تھا۔ دوسرا باہر کھڑا تھا، وہ شور سن کے ڈپٹ لیا، نہیں تو اتنے گواہوں کی گواہی مل جاتی کہ سنگ ساری میں کوئی دیر نہیں لگتی۔'' بے بے تو خالی کرسی اُٹھا کر رہ گئی تھی۔ ملاں سراج دین نے اس پر پوری قوت سے وار کیا تھا۔''

(۴۵)

ماں کا کردار اسد محمد خاں ایک بیٹے کی زبانی بھی بیان کرتے ہیں جو ناجائز ہونے اور باپ کی طرف سے دھتکارے جانے کے باوجود اپنی ماں کے لیے عزت اور احترام کا متمنی ہے۔ لوگوں کے اس کے ماضی کے متعلق تحقیق کرنے کی وجہ سے اس کا باپ چوئی صاب اس کی ماں پر، جو نیم پاگل اور سننے اور بولنے سے عاری تھی، بدکاری کا الزام لگا کر اتی گجر کو اپنا بیٹا تسلیم کرنے سے انکار کر دیتا ہے لیکن اتی گجر اپنی ماں کی محبت اور احترام میں، اپنی بنائی ہوئی خیالی دنیا میں اس کے لیے مثالیت سے بھرپور داستان تشکیل دیتا ہے جس میں اس کی ماں کے تحفظ کے لیے خیالی ماما بھی موجود ہے:

''اتی نے آگے بتایا کہ ماں کی آنکھیں بہت خوبصورت تھیں..... پکی بات۔ پھر اس نے بات اور آگے بڑھائی۔ کہنے لگا، ماں کی آواز بہت دردیلی تھی۔ ہیر گاتی تو رُلا دیا کرتی تھی ماں۔۔۔۔ ماں کا ایک بھائی تھا؛ ہونا چاہیئے تھا۔ تو اس نے اپنا ایک ماما سوچا..... ڈکیت۔ اتی نے ماں کے اس بھائی کا نام بھی سوچ لیا تھا، ناصر..... ناصر ڈکیت۔'' (۴۶)

یہاں بیٹا ماں کے لیے تحفظ فراہم کرتا ہے تو دوسری طرف ''مرد، عورت، بچہ اور سلوتری'' میں ماں تحفظ کا ضامن بن جاتی ہے۔ جب ایک باپ سمندری سفر کے دوران میں لائف جیکٹ پہن کر اپنی بیوی اور بچے کو چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے تو ماں بچے کی حفاظت کے لیے بڑی سے بڑی مصیبت سے بھی ٹکر لینے کو تیار ہو جاتی ہے کہ سلوتری کالے علم میں مہارت حاصل کرنے کے لیے جب بچے کی بلی چڑھانے لگتا ہے تو وہ ڈھال بن جاتی ہے:

''مرد نے پوچھا، ''تو..... تیرا بیٹا ٹھیک ہے؟'' عورت نے اس کی گردن کے گھماؤ میں منہ دیے دیے ہاں میں سر ہلایا۔ ''چل پھر باہر نکل۔'' وہ سسکی لے کر بولی، ''سُن تو رے۔ میں نے اسے مار دیا۔'' (۴۷)

یہ مضبوطی اور ہمت امتے مغل کے روپ میں بھی ہے جو ایک زر خرید غلام کو اپنے بیٹے کی طرح چاہتی ہے۔ لڑکا بھی امتے کی محبت کی شدت کو نہ صرف محسوس کرتا ہے بلکہ اس کا دل سے احترام کرتا ہے۔ اس کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

''مجھے وہ عورت ملی جس نے میری زبان نہ جانتے ہوئے مجھے بتایا کہ کسی لاگ لالچ کے بغیر محبت کیسے کی جاتی ہے۔ جو میری ماں، دادی، نانی کچھ نہیں تھی لیکن سب کچھ تھی۔ پینسٹھ ستر برس سے میں جس کی مغفرت کی دعا کر رہا ہوں..... چاہتا ہوں کہ میرا کوئی عمل میرے پالنے والے کے آگے مقبول ہو تو وہ اس عورت کے نام کر دوں۔'' (۴۸)

بہن:

ہمارے معاشرتی نظام میں ایک بہن خلوص کا پیکر سمجھی جاتی رہی ہے۔ وہ بھائی اور باپ کو تحفظ کی علامت گردانتے ہوئے ان کا احترام کرتی ہے، بھائی کے سر پر سہرہ سجانے کے خواب دیکھتی ہے اور اپنی دوسری بہنوں کے لیے بھی شدید محبت کے جذبات رکھنے کی وجہ سے ان کی خوشیوں میں خوش اور مگن معلوم ہوتی ہے۔

بہنوں کی محبت مثالی اور فطری ہے لیکن دو بہنوں کے مزاج میں اختلاف بھی حقیقت ہے۔ بعض اوقات یہ اختلاف اس رشتے میں نفرت اور گھن بن کر اسے زہریلا بھی کر دیتا ہے۔ عموماً یہ فرق ایک کے شوخ و شنگ اور دوسری کے خاموش طبع یا قدامت پسند ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا ''قدامت پسند لڑکی'' میں انتظار حسین اسی تضاد پر بحث کرتے ہیں:

> ''سامنے باغیچے میں زاہدہ دوپٹے سے بے نیاز، شلوار کے پائنچے چڑھائے، امرود کے پیڑ پر چڑھ رہی تھی۔ افو نے اس کی دونوں ٹانگیں پکڑی ہوئی تھیں اور اسے اوپر چڑھنے میں سہارا دے رہا تھا۔ زاہدہ نے ایک کچا امرود توڑ کر آدھا کھایا اور آدھا پلٹ کر افو کے سر پر کھینچ کر دے مارا۔ افو نے کچکچا کر اس کی ننگی پنڈلی میں کاٹ لیا۔ روزہ دار ساجدہ نیاز کو اس بیہودگی پر سخت غصہ آیا۔۔۔۔ کچھ دیر بے اطمینان سی بیٹھی رہی، سمجھ میں نہ آیا کہ روزے کا لمبا دن کیسے کاٹا جائے۔ آخر اس نے پھر ستار اٹھایا اور روزے کے وقت تک مشق جاری رکھنے کی ٹھانی۔''(۴۹)

ساجدہ مہاتما بدھ کی پیرو اور تقریباً ہر مذہب کی تعلیمات کی قائل ہے جبکہ زاہدہ 'زندگی زندہ دلی کا نام ہے' کے بل پر اپنی زندگی گزارنے والی لڑکی ہے۔ اقتباس سے ثابت ہوتا ہے کہ دونوں بہنوں میں نظریات کا اختلاف بھی موجود ہے جو شاید ساجدہ کے اپنے تئیں مذہب اور اخلاقیات کے خول میں بند کرنے سے پیدا ہوا۔

بہن کی پیشکش کا ایک منفرد انداز سقوطِ ڈھاکہ کے پس منظر میں ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'' میں ملتا ہے جو اساطیر کے ساتھ مربوط ہے۔ افسانے میں شناخت کا مسئلہ درپیش ہے کہ دو پہاڑوں پر یاجوج اور ماجوج کی اقوام اس انتظار میں بیٹھی ہیں کہ سدِ سکندری کے خاتمے کی صورت میں وہ پہلے طبرستان کے چشمے تک پہنچیں۔ اسی لڑائی میں یاجوج کی آل جب ماجوج کے پہاڑوں پر حملہ کرتی ہے تو سب کچھ لوٹ کر عورتوں کو بھی رسوا کر دیتی ہے۔ نتیجتاً ماجوج کی بیٹی اپنے سہاگ اور بھائیوں کی موت پر نوحہ کناں ہے:

> ''صبح ہونے پر ماجوج کی بیٹیوں نے جسموں پر ٹاٹ باندھے، بال پریشان کیے اور برہنہ پا' نالہ کناں ماجوج کے پاس پہنچیں اور چلائیں کہ ''اے ہمارے باپ! تو گریہ کر کہ تیرے بھائی کے بیٹوں کے ہاتھوں ہمارے گھر برباد ہوئے، ہمارے سہاگ اُجڑے اور ہمارے ماں جایوں

کے خون سے ہماری زمین لالہ زار ہوگئی۔'' (۵۰)

انتظار حسین کی علامات واضح ہیں۔ بہن اپنے بھائیوں اور دادا کے بیٹوں کے درمیان مصالحت کے لیے کوشاں ہے لیکن پہچان کے مسائل اور طمع کی دوڑ میں اسے پیچھے دھکیل کر اپنے ارادوں کی تکمیل کی جاتی ہے۔ محبت اور خلوص کی حامل یہی بہن ''نرناری'' میں بھی ہے جو اپنے بھائی کا دھڑ خاوند کے سر اور خاوند کا دھڑ بھائی کے سر کے ساتھ جوڑ کر کشمکش میں مبتلا ہو چکی ہے۔ یہ بہن اپنے بھائی کی محبت کو دل سے محسوس کرتی ہے جس کا اعتراف یوں کیا جاتا ہے:

''یہ میرے دُر بھاگیہ ہیں کہ سوامی اور بھیا دونوں جان سے گئے۔ میں ابھاگن اب جی کے کیا کروں گی؟ جس کھانڈے نے ان کا کام تمام کیا ہے کیوں نہ اسی کھانڈے سے میں اپنا سر کاٹوں اور ان پر وار دوں۔ یہ سوچ کر اس نے وہ خون سے سنی تلوار اٹھائی۔ اپنی گردن پہ مارنے لگی تھی کہ دیوی کی مورتی سے آواز آئی، ''ناری! کھانڈا پھینک دے۔ تو سچی استری اور پکی بہن نکلی میں تجھ سے پرسن ہوئی، سو میں نے تیرے پتی اور بھیا کو جیون دان دیا۔'' (۵۱)

ڈاکٹر انور سجاد کے افسانے ''شیرازے'' میں دو بہنوں کا تضاد نمایاں ہے جو ایک ہی ماحول کی پروردہ ہونے کے باوجود روایت اور جدت کے اعتبار سے مزاج میں واضح تبدیلی رکھتی ہیں۔ یہ امتیاز بہادری اور بزدلی کا بھی ہے۔ انیس سالہ کنواری بہن انتشار زدہ ماحول میں بھی امید اور آزادی کی علامت ہے جبکہ دوسری بہن روایتی تصورات اپنے دامن میں سمیٹے خوف اور خود ترسی کی علامت بن جاتی ہے۔

افسانہ ''رشتے'' میں بہن منافقت کا روپ لیے ہوئے ہے جو مرتے ہوئے بھائی کے لیے خلوص کے جذبات ظاہر کرتی ہے مگر اس کا دلی خلوص کہیں نمایاں نہیں ہوتا۔ بھائی اپنی بیوی کی وفا شعاری سے متعلق شکوک وشبہات کا شکار ہے۔ بھابی چونکہ بہن کی سہیلی ہے اس لیے سہیلی کی محبت بھائی بہن کے رشتے پر غالب نظر آتی ہے جو بھابی کے جھوٹ کو بھی سچ بنانے پر تلی ہوئی ہے:

''مجھے مائی جیواں نے آپ کی صحت کے لیے کل ایک وظیفہ بتایا تھا، وہی میں اور بھابی دونوں کر رہی ہیں۔ مجھے تو گھر کے دوسرے کاموں سے فرصت نہیں ملتی۔ بھابی ہی دن رات لگی رہتی ہیں۔'' (۵۲)

خالدہ حسین کے مرکزی کردار خالی پن کا اس قدر شکار ہوتے ہیں کہ بہن کے رشتے میں بھی اپنی مخالفت تلاش کر لیتے ہیں۔ چنانچہ دو بہنوں کے درمیان خود غرضی اور حسد کا ذکر کرتے ہوئے ان کے فطری امتیاز کو یوں بیان کیا جاتا ہے:

''اگر صفیہ باجی اسے درختوں پر چڑھنے اور اچھو کی سائیکل چلانے سے منع کرتیں اور آئے دن

ابا جی سے اس کی شکایتیں کیا کرتیں تو اس سے بھی صفیہ باجی اور ابا جی اس کے ذہن میں بچھی بساط میں اپنے اپنے مقام سے ذرا بھی تو نہ سرکتے۔ اور ان کو یوں پوری طرح سے دیکھ سکنے سے اس کو بڑا سکون ملتا۔ صفیہ باجی میں اس تمام گھٹیا پن کے باوجود ایک دل کش گرمی تھی۔ جس سے اس کو بے پناہ محبت تھی۔'' (۵۳)

منشا یاد کے افسانوں میں بہن کا کردار نسبتاً کم ہے لیکن جہاں کہیں بھی ہے وہ مکمل مشرقیت لیے ہوئے ہے۔ وہ بھائی کو بہن کے لیے تحفظ کی علامت جانتے ہوئے ایک بہن کے تمام تر اندیشوں کو بھائی کی غیرت مند طبیعت کے حوالے سے اُجاگر کرتے ہیں۔ افسانہ ''جیکو پچھے'' میں مرکزی نسوانی کردار اپنے تصوراتی محبوب کی محبت میں پور پور ڈوب چکا ہے لیکن ساتھ ہی عزت کا خوف بھی دامن گیر ہے:

''اسے ایسا نہیں کرنا چاہیے تھا۔ اس نے پشیمانی سے سوچا۔۔۔۔ اگر اس کا بھائی دیکھ لیتا تو کیا ہوتا؟ یہ سوچ کر اس کے رونگھٹے کھڑے ہو گئے۔'' (۵۴)

''پھر وہ دیر تک چادر کے کونے کو پکڑ کر کھینچتا اور اسے ستاتا رہا۔ وہ نہیں چاہتی تھی کہ اس کے بھائی کو خبر ہو۔ وہ چپ چاپ لیٹی رہی پھر تنگ آ کر اُٹھی اور بھاگ کر ماں کے پاس چلی گئی۔'' (۵۵)

ان اقتباسات میں جہاں بہن کی بھائی سے محبت دکھائی دیتی ہے وہاں مشرقی معاشرے میں بہن کے حوالے سے ایک بھائی کی جذباتیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بہن کو بھی اپنے جذبات سے زیادہ اپنے گھرانے کی عزت اور اپنے تعلق کو نبھانے کا طریقہ آتا ہے۔ کسی بھی ناخوشگوار واقعے کی صورت میں وہ پہلے ہی اس سے بچنے کے بارے میں سوچتی ہے۔ ماں سے محبت بھائیوں کا مان اس میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

رشید امجد عورت کی عزت اور تکریم کے قائل ہیں۔ وہ چادر اور چار دیواری کے تحفظ سے پوری طرح واقف ہیں۔ ''کاغذ کی فصیل'' میں وہ ایک ایسی بہن کا ذکر کرتے ہیں جو عدم تحفظ کا شکار ہوتے ہوئے ایک خیالی و تصوراتی بھائی کا مضبوط حصار اپنے گرد باندھ لیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی بوکھلاہٹ اور مسائل مسلسل قائم رہتے ہیں۔ مثلاً:

''آپ کے بھائی جان کہاں ہیں؟'' ''بھائی جان؟'' مجھے اس کے لہجے میں اجنبیت محسوس ہوئی۔ پھر فوراً ہی کہنے لگی۔ ''ارے بھائی جان۔ بھائی جان تو چلے گئے کام پر۔'' اور وہ مجھے کاغذ کے اس لفافے کی طرح لگنے لگی۔ جو رات بھر بارش میں بھیگتا رہا ہو۔'' (۵۶)

بہن کی یہ پریشانی اور اُلجھن ان کے ہاں جا بجا ملتی ہے۔ بہن کے مستقبل سے پریشان بھائی ان کا خاص کردار ہے۔ یہ بھائی اپنی شناخت اور خواہشات سے محروم، گھر بار اور رویوں سے اس حد تک نالاں ہے کہ سوچنے سمجھنے کی

صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے اور اب بہن کے متعلق اس قسم کے جذبات رکھتا ہے:

''ساتھ والی چارپائی پر میری بہن کے ہونٹوں سے مسکراہٹ جھانک جھانک کر مجھے دیکھتی ہے۔شاید وہ خواب میں کسی سے ہنس ہنس کر باتیں کر رہی ہے،لیکن کس سے؟ مجھے یاد آتا ہے کہ آج صبح دودھ والے نے مجھے بتایا تھا کہ تمہاری بہن کوٹھے سے سامنے والے دکاندار کو اشارے کرتی اور رقعے پھینکتی ہے۔مجھے اپنے کندھوں سے بوجھ سا ہٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے،وہ اسے بھگا کر کیوں نہیں لے جاتا۔''(۵۷)

کہیں کہیں بہن ظالم سماج کا طرزِ عمل بھی اپناتی ہے۔فرد اپنے ماحول سے برگشتہ ہو کر اپنے گھر کو پناہ اور جائے عافیت سمجھنے کے بجائے اس سے فرار حاصل کرنا چاہتا ہے تو دیگر رشتوں کی طرح بہن کا روپ بھی اپنی خودغرضی دکھانے سے نہیں چوکتا کہ قاری بھی سماجی تناظر میں اس نئے روپ کو آسانی سے ہضم نہیں کر پاتا:

''بہن کہتی ہے،''میرا کیا ہوگا؟'' میں چند لمحے اسے دیکھتا رہتا ہوں۔جی چاہتا ہے اس سے پوچھوں کہ سامنے والے دکاندار کا کیا حال ہے۔لیکن کچھ کہنے کی بجائے میں دوبارہ چھری اُٹھاتا ہوں اور اپنا دوسرا ہاتھ کاٹ کر اسے دے دیتا ہوں۔وہ میرا کٹا ہوا ہاتھ پرس میں رکھ لیتی ہے۔'' (۵۸)

''ماں کہتی ہے،''اس سوٹ کے ساتھ یہ دوپٹہ میچ کرے گا۔'' بہن کہتی ہے،''آج کل رنگوں کا تصور بدل گیا ہے۔اس کے ساتھ یہ ٹھیک رہے گا۔'' میں تیلی چولہے میں پھینکتا ہوں۔۔۔۔بہن کہتی ہے،''امی اب میں برقع نہیں پہنوں گی۔کپڑوں کی ساری شوماری جاتی ہے۔''شعلے لپک لپک کر پتیلی کو چاٹتے ہیں۔۔۔۔ماں ساتھ والے کمرے سے دوڑی ہوئی آتی ہے،''سارا سالن جلا دیا..... رات کو تیرا باپ پکائے گا دوبارہ؟''۔۔۔۔بہن خونخوار نظروں سے مجھے دیکھتی ہے،پھر پیر پٹختے ہوئے کہتی ہے،''میں تو نہیں پکاتی اور.....رات کو یہی کھانا سب۔''(۵۹)

طاہرہ اقبال ایک عورت ہونے کے سبب بہن کو اخلاص کا پیکر بناتی ہیں۔''گنجی بار'' کی ایک کم سن لڑکی زمانے کی اونچ نیچ سے بے خبر،اپنی ماں کے فرار ہونے کے بعد شیر خوار بھائی کے لیے ماں کی مامتا محسوس کرنے لگتی ہے۔اس کی سچائی کا اندازہ افسانہ نگار کے ان الفاظ سے ہوتا ہے جس سے بہن کی معصومیت ظاہر ہوتی ہے:

''دتو!تجھے بھوک لگی رے دتو اماں آ،دِتو کو دودھ پلا۔دِتو اماں کو کہاں ڈھونڈوں رے دِتو،کوٹھڑی میں تجھے چھوڑوں تو سپ لڑ جائے۔باہر موئے کتے شکرے ڈیلے نکال کر لے جائیں۔ونڑ اماں!مڑ آ،ونڑ!اماں.....'' (۶۰)

افسانہ ''آپاں'' مرکزی کردار پورے گاؤں کی بہن ہے۔ یہ ہر ایک کی ٹوہ میں رہتے رہتے شادی کی عمر گزار چکی ہے پر تمام تر برائیوں کے باوجود اپنی ظاہری مذہبی حالت، پنج وقتہ نماز اور ختمِ قرآنِ پاک کی بدولت عزت کی نگاہ سے دیکھی اور ''آپاں'' کے نام سے پکاری جاتی ہے۔ لیکن جب اپنی جنسی اور فطری ضروریات کے تحت وہ بس ڈرائیور کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو گاؤں کے لڑکوں کی غیرت، بین اور اس کے لیے احترام حیران کر دیتا ہے:

> ''آپاں بس پہ چڑھ کے کیوں بھاگی ہمیں بتاتی ہم پسرور تک کندھوں پہ ڈولی اُٹھا کر چھوڑ آتے۔ آخر ہمارے پنڈ کی آپاں تھی۔ چاچے گلو نے ڈپٹ کر کہا۔ بے غیرتو! بودے مونچھیں مونڈھ کر اڑوڑی میں دبا دو۔ دس سال ہو گئے آپاں آپاں کرتے۔ اتنا نہ ہوا بانہہ پکڑ کے کوئی کہہ دیتا۔ بھلیکا تھوڑی تھا۔ تُو تو ہے ہی گڈی۔ تمہارے گھر کا گوھا پوسی بھی کوئی دوسرا اُٹھا کر لے جائے تو تم قتل کر دو، یہ تو پھر عورت تھی۔'' (۶۱)

بہن بھائی کے رشتے کے حوالے سے اخلاقیات اور مشرقی تہذیب کی دھجیاں بکھیرتا ایک اچھوتے موضوع کا حامل افسانہ طاہرہ اقبال کا ''کھندے'' ہے۔ جس میں جاگیردارانہ نظام اور ظلم سے عاجز ایک بھائی اپنی بہن کا دلال بن بیٹھا ہے کہ اُسے کہتا ہے:

> ''سلو بہن بڈھا ملک نہیں رہ سکدا''..... ''کیا کہتا ہے موا؟''۔۔۔۔ سینے کا زیر و بم تاریکی کی اوٹ میں بے تحاشا تنفس بھرنے لگا۔ ''تجھے مانگتا ہے۔''..... ''دھت منگتا..... سدا کا بھکاتے پینا''..... ''سلو بہن! کھو (چھین) بھی لیتا ہے اور مارتا بھی ہے۔'' (۶۲)

لہٰذا ملک کا مارنا اور چھین لینا اُسے اس حد تک متنفر کر دیتا ہے کہ وہ انتقامی کاروائی کے طور پر اپنی بہن کو ملک کے حوالے کرنے سے پہلے خود بے توقیر کر دیتا ہے تا کہ اس کا جھوٹا ملک کے آگے جائے تو اسے نفسیاتی تسکین مل سکے۔

علاوہ ازیں بہن اور بھائی کی محبت کو ''یا پروردگار'' میں موضوع بنایا گیا ہے۔ جس میں بھائی اپنی بہن کا رشتہ ٹوٹنے اور دوبارہ نہ ہو سکنے کی صورت میں دہشت گرد بن جاتا ہے کہ اسے معاشرے کی سنگ دِلی کا یہی حل سُجھائی دیتا ہے۔

محمود واجد کے افسانوں میں بہن باوجود حق رکھنے کے اپنے بھائی سے کسی بھی چیز کا شکوہ نہیں کر پاتی اور تمام عمر بیوگی میں گزارنے کے بعد بھی اپنی بیٹی کے بیاہ کے لیے اس سے کسی بھی قسم کی مدد مانگنے میں جھجک محسوس کرتی ہے۔ چنانچہ روایات میں جکڑی اس بہن کی زندگی محرومی اور دُکھ سے عبارت ہوتی ہے:

> ''آپا کے خط کا ایک فقرہ مجھے کچوکے لگا رہا ہے ''بیوگی تو تمہارے گھر میں کسی طرح گزار دی۔۔ لوگ کہتے ہیں کہ بیٹی کا بیاہ چندہ کر کے کر دو، لیکن رشتے کو ٹالنا زیادہ مناسب نہیں..... تم کہو تو.....'' میں آگے نہیں پڑھ سکتا۔ (۶۳)

نیلم احمد بشیر نے ''غمِ ہستی'' میں مریضہ کی بہن کے کردار میں یہ روپ دکھایا ہے۔ جس کی محبت مثالی ہے کہ

وہ نہ صرف اپنی کنواری باجی کو سنبھال رہی ہے بلکہ شادی نہ کرنے کی وجہ سے اسے ساتھ رکھے ہوئے ہے۔ مرض سے صحت یاب ہونے کے بعد بھی بڑی بہن کے لیے اس کی خوشی دیدنی ہے۔ ''حوا زادی'' بہن بھائی کی محبتوں کی کہانی ہے جس میں بیک وقت تین طبقات کے بہن بھائیوں کی داستان بیان کی گئی ہے۔ پہلی بہن مالکن ہے جس کا اکلوتا بھائی پردیس میں ہے۔ انہیں ایک دوسرے کی خبر نہیں یہی وجہ ہے جب نوکرانی اپنے بھائی سے محبت کے راگ الاپتی ہے تو مالکن اعتراف کرتی ہے:

> ''اس طبقے میں بہنوں کو بھائیوں پر کتنا مان ہوتا ہے۔ میں نے اپنے دل میں کُل بُل کُل بُل کرتے حسد کے سنپولیے کا گلا دبانے کی کوشش کی۔'' (۶۴)

دوسری بہن وہ ہے جس کی خبر اخبار میں شائع ہوئی کہ اس کا بھائی میجر کی گولی کا نشانہ بنا تو اس نے اپنی ایک اور بہن کے ساتھ انصاف نہ ملنے پر خودسوزی کر لی۔ تیسری بہن نوکرانی کوثر ہے جو کہانی کے آغاز سے اختتام تک اپنے چھوٹے بھائی کی، جسے وہ بیٹوں کی طرح چاہتی ہے، محبت کے گن گاتی اور دلہن تلاش کرتی ہے۔ لیکن بھائی کوثر کو، گھریلو مسائل کی بنا پر کی گئی، خودسوزی کا قصوروار ٹھہراتے ہوئے بہن کے اس انجام پر مطمئن دکھائی دیتا ہے:

> ''کوئی ایسی بات نہیں تھی کہ آپی اپنے آپ کو ختم ہی کر ڈالے۔ آپی کا اپنا ہی قصور تھا۔ خواہ مخواہ اپنے بندے پر شک کرنے لگی تھی۔ بھائی جان نے لاکھ قسمیں کھائیں، بات منوانے کی کوشش کی مگر آپی تو کچھ سننے کو تیار ہی نہیں تھی۔ آخر وہ مرد ذات تھا۔ اسے غصہ آ گیا اور اس نے آپی کو مارنا شروع کر دیا۔'' ۔۔۔۔ ''لیکن یہ تو ظلم ہے اس کے میاں نے اسے مارا کیوں؟'' میں نے پھر سوال کیا۔ ''بیگم صاحبہ عورت کو بھی تو چاہیئے نا کہ اپنی زبان کو کنٹرول میں رکھے۔'' اس نے پٹاک سے جواب دیا۔'' (۶۵)

بھائیوں کی یہ شقی القلبی جاگیردارانہ نظام سے ہم آہنگ ہو کر بہن کے لیے زہرِ قاتل ثابت ہوتی ہے۔ محض جائیداد کے بچاؤ کی خاطر بہن کی شادی قرآن پاک سے کر کے اسے زندگی کی رنگینیوں اور خوشیوں سے محروم کر دیا جاتا ہے:

> ''اماں! ادھی کلام پڑھ رہی ہے تو پڑھنے دو نا۔ یہ تو خوشی کی بات ہے۔ آخر اُسے بھی خوش ہونا چاہیئے۔ اُس نے آج اتنا بڑا اور نیک کام کیا ہے۔ کلام پاک پر حق بخشی کی ہے۔'' (۶۶)

جب وہ اپنی کم سنی اور معصومیت کے باعث اپنے بھائیوں سے اپنی خوشیاں مانگتی ہے تو چھوٹے بھائی سے یہ سننے کو ملتا ہے:

> ''ادھی ہوش کرو۔ تم سیّدانی ہو۔ تمہارا کیا کام ہے کہ اب باہر نکلو؟ کیا ہماری ناک کٹواؤ گی؟'' اس کے ہاتھوں میں پلا چھوٹا بھائی اس کی آنکھوں کے سامنے یکدم ایک جن کی طرح بلند ہو گیا اور اس کی صورت خوفناک ہو گئی۔ وہ ایسا تو پہلے کبھی نہیں دِکھتا تھا۔'' (۶۷)

بالآخر ضبط کا بندھن ٹوٹ جاتا ہے اور وہ اپنی خواہشات اور خوشیوں پر جھپٹ کر زمانے کی گود سے انہیں چھین کر معاشرے اور بھائیوں سے انتقام لے لیتی ہے۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے ہاں بہن کا روپ اپنی خود غرضی اور منافقت کو پوری شدت کے ساتھ اُبھارتا ہے۔ عموماً بہنیں بھائیوں کے سروں پہ سہرا سجانے کے خواب دیکھتی ہیں۔ ''زندگی کا باقی'' کی بہن اپنی سہیلی کو پسند کرتی ہے اور بھائی کے راز میں بھی شریک ہے لیکن وقت آنے پر بھائی کی پسندیدگی سے پوری طرح آگاہ ہونے کے باوجود شدت سے مخالفت کرتی ہے جو مرزا حامد بیگ کو یہ لکھنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ:

> ''تمہارے بھیا کیسے ہیں؟'' میں نے جب کھڑکی بند کی ہے تو نیچے اس نے چھوٹی سے پوچھا تھا اور میں نے اپنے کمرے کی طرف پلٹتے ہوئے سوچا تھا کہ چاہت اور رابطوں کے جو گلشن منافق زمینوں پر آباد کیے جاتے ہیں، ان کی بھری پری کیاریوں کے سارے پھول خود غرضی کا ایک ہی جھونکا کیسے نوچ کر لے جاتا ہے۔'' (۶۸)

احمد داؤد ''منحوس منظر کے لیے بد دعا'' میں بہن کو محبوبہ کے کردار کے ساتھ ملا جلا کر پیش کرتے ہیں۔ جو اپنے گھر والوں کی طرف سے پسند کی شادی کی مخالفت کرنے اور بھائیوں کے اس کے عاشق کو اغوا کرنے کی وجہ سے خودکشی کر لیتی ہے۔

بھائیوں پر جان چھڑکنے والی اور سب کچھ قربان کرنے والی بہنیں نیلوفر اقبال کے افسانے ''صفر'' میں خود غرضی کی تصویر بن جاتی ہیں، جن کا بھائی بستر مرگ پر اپنی آخری سانسیں گن رہا ہے لیکن وہ اس کی جائیداد میں سے بہت کچھ پس انداز کر کے باقی سامان دوسرے بھائی کو دے کر خود کو مظلوم اور پارسا ثابت کرنا چاہتی ہیں:

> ''اُس کا فلیٹ خالی کر کے ہم نے چابی مالکِ مکان کو دے دی ہے اور اس کا سارا سامان ہم لے آئے ہیں۔ کئی کارپٹ ہیں، صوفے ہیں، فرج، ٹی وی اور بے شمار کپڑے اور کراکری ہے۔ میں نے اور بہن شمیم نے فیصلہ کیا ہے کہ سارا سامان تمہیں دے دیں۔ اُس بدنصیب کی نہ تو بیوی ہے اور نہ اولاد۔ ویسے بھی اس کی کمائی جس طرح کی تھی، ہم اس میں سے کچھ نہیں لینا چاہتیں۔ تم واپسی پر بک کرا کے سارا کچھ ساتھ لے جانا۔'' (۶۹)

یہ وہ بہنیں ہیں جو بھائی کا سب کچھ ہتھیانے کے بعد بسترِ مرگ پر بھی اس کی خدمت کرنے کو تیار نہیں۔ جبکہ بہنوں کے مقابلے میں وہ لڑکی، جس پر ہمیشہ سے ناجائز اولاد کا ٹھپہ لگا رہا، لاکھوں کی چیزوں کے بجائے والد کی واپسی کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہاں 'اپنوں سے غیر بھلے' کی حقیقت پوری طرح آشکار ہو جاتی ہے۔

اسد محمد خاں بہن کا کردار ''نصیبوں والیاں'' میں بشیر دارو غے کے ذریعے اُبھارتے ہیں۔ یہ بھائی اپنی طوائف بہن ددی بائی کے مرنے کے بعد اس کے چکلے کی گدی سنبھالنے آ کھڑا ہوا ہے لیکن اپنی بے ایمان طبیعت کے باعث

،جو اس طبقے کا خاصہ ہے، اپنی بہن کی دیانتداری کا تاثر ختم کر کے اس کے لیے بدنامی کا باعث بن جاتا ہے۔ آغاز میں بہن کے لیے بشیر داروغے کی محبت مثالی ہے:

''اپنی تقریر ادھوری چھوڑ کے بشیر داروغا اب آپاں جی کی اور اپنی محبتوں کا کوئی قصہ سنا رہا تھا کہ آپاں جی اینج خیال رکھتی تھیں، اینج کرتی تھیں۔'' (۷۰)

لیکن آخر میں بشیر داروغہ اپنی اصلیت دکھا دیتا ہے:

''روزی کے برابر رانی آ کھڑی ہوئی۔ داروغے کے چہرے کے آگے ہاتھ نچا کے اس نے چیختی آواز میں کہا،۔۔۔۔ہمارا سامان کدھر ہے اوئے؟..... پیسے کہاں ہیں؟'' پے سے؟ سمان؟ داروغا چیخا۔ ''اوئے پے سے کا .....سمان کا میرے سے کیوں پوچھتی ہے؟''۔۔۔۔ بھینسے نے بارہ دھونکنیوں کی پھنکار میں کہا، ''ددی سے پوچھ، ددی سے!'' سب سناٹے میں رہ گئے۔ ممند ریاض نے سوچا، ''افسوس! بھین کے پیٹھ پیشے ایہو جی بکواس؟'' چیختی ہوئی غوغائیاں ایسے چپ ہو گئی تھیں جیسے انہوں نے شاخ پر سرکتا ہوا سانپ دیکھ لیا ہو۔'' (۷۱)

درحقیقت افسانے کے ذریعے اسد یہ بتانا چاہتے ہیں کہ معاشرے کے باقی طبقات تو درکنار طوائفیت میں بھی بھائی بہن کی محبت خودغرضی کا روپ لیے ہوئے ہے۔

''خفت میں پڑا ہوا مرد'' میں یہ تصور اس کے برعکس ہے۔ ایک اور طوائف بہن اپنے بھائی کے ساتھ رہتی ہے، جہاں اس کے عاشق نے اپنے دشمن کو بھی قید کر رکھا ہے۔ دشمن لڑکا فرار کی تراکیب سوچتے ہوئے یہ حربہ استعمال کرتا ہے کہ طوائف کا عاشق اس پر بُری نظر رکھتا ہے۔ ایسے میں ایک بہن کی محبت جاگ اُٹھتی ہے اور وہ اپنے چھوٹے بھائی کے لیے فکرمند ہوتے ہوئے عاشق کے دشمن کو بھی بھاگنے کا موقع فراہم کر دیتی ہے:

''اسے پہلے سے شک تھا اور وہ اپنے چھوٹے بھائی کے ساتھ یہاں رہتی تھی۔ اس بے پیر، مناحوس جانور، اس لڑکے ستانے والے کو وہ کھلا کیسے چھوڑ سکتی تھی؟ ابھی دوڑا دے گی اسے۔ ہٹا دے گی اپنے گھر سے اس بیماری کو! اور جو وہ نہیں گیا؟ گڑبڑی کی اس نے؟ تو وہ ٹوکا مار کے پیٹ پھاڑ دے گی۔'' (۷۲)

بہن بھائی کی محبت کے منہ پر طمانچہ رسید کرتا افسانہ ''داستان سرائے'' اور ہی داستان سُناتا ہے۔ ایک بہن اپنے بھائیوں سے روایتی غیرت کا تقاضا کرتی ہے اور ان سے تحفظ چاہتی ہے۔ وہ افسانے میں سنائی جانے والی فرضی داستان میں خیالی بھائیوں کی غیرت کا یوں ذکر کرتی ہے:

''بارش رکنے پہ وہ چوری چھپے اپنے گھر سے اپنے بھائیوں کے کپڑے اور بستر لائی اور اس نے

گھایل شہزادے کے چھاتی اور بازوؤں کے زخموں پہ مرہم لگائے۔نو دن جم کے اس کی دیکھ بھال کی۔'' لڑکی نے دھیرے سے پوچھا،''اسے اپنے گھر نہیں لے گئی؟''''گھر؟.....دیکھ لیتے تو مار نہیں دیتے اس کے بھائی؟.....دونوں ہی کو مار دیتے۔''(۷۳)

اور حقیقی دنیا میں آنے پر ایک معمر شخص کے ساتھ باندھے جانے کی وجہ سے اپنے بھائیوں کو 'سؤر' کہنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔کیونکہ:

''وہ سب زیور زُوور اور یاقوت کی ست لڑی مالا اور لڑکی کا ہاتھ جو ملک التجار نے مانگا تھا۔بھائیوں نے وہ سب چادر میں باندھ کے رشتہ لانے والے نظیر دلے کے حوالے کر دیا کہ لو۔لے جاؤ،اپنے ٹائیگون کو دے دینا۔'' بڑی عمر والے مرد نے خوف سے پھنستی،لرزتی ہوئی آواز میں کہا،''اُسے گالی کیوں نکالتی ہو؟ اور یہ.....یہ.....تم نے کیا کر دیا؟''''لڑکی مڑی۔سادگی اور فتح مندی سے بولی،''خدا کی قسم!میں نے نہیں یہ ان چار پانچ بھائیوں نے کیا ہے.....سؤروں نے۔''(۷۴)

بیوی:

میاں بیوی کو ایک گاڑی کے دو پہیے اور ایک دوسرے کا لباس قرار دیا جاتا ہے۔اگر اس رشتے میں خلوص ہو تو گھر جنّت کا نمونہ ورنہ جہنم سے بدتر معلوم ہوتا ہے۔برّصغیر میں بیوی کا روایتی تصور،شوہر کے کردار سے قطع نظر،ایک بیوی سے فرمانبرداری،وفاداری،پاکیزگی،حفاظت،محکومیت اور شوہر پرستی کا تقاضا کرتا ہے۔تاہم شادی کے بندھن کو سب سے کٹھن ذمہ داری قرار دینا بھی ہمارے سماج میں عام ہے جس کی وجہ سے یہ بندھن طوق بن جاتا ہے۔

انتظار حسین دو دوستوں کے مکالمے میں بیوی کی سماجی حیثیت کے متعلق ایک عام رائے کا اظہار کرتے ہیں:

''ویسے آج اپنا ریڈیو بھی سننا چاہیئے۔مگر تم نے تو یہ کھڑاگ پالا ہی نہیں ہے۔نہ ریڈیو نہ ٹی۔وی۔''

''ایسے کھڑاگ بیویاں اکٹھا کیا کرتی ہیں۔''میں نے کہا۔

''اور بیوی بجائے خود ایک کھڑاگ ہے۔''

''اچھا کیا۔سکون سے ہو۔'' (۷۵)

بیوی کی ضرورت اور اہمیت کو وہ بیوی سے خالی گھر میں بھی بیان کرتے ہیں۔کہتے ہیں:

''شاید تم اس بات کو سمجھ نہ سکو۔ گھر میں عورت نہ ہو تو گھر کی مٹی خراب ہو جاتی ہے۔''(۷۶)

بین السطور یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گھر میں تہذیب و تمدن اور رونق بیوی کے وجود سے ممکن ہے۔ اس لحاظ سے انتظار حسین 'وجودِ زن' سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ' کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ بیوی کا روپ وہ حضرت نوحؑ کی اساطیری داستان کے حوالے سے بھی بیان کرتے ہیں۔ جو اپنے خاوند (حضرت نوحؑ) کی نافرمانی کی مرتکب ہے۔ زوجہ کی نافرمانی کا سبب وہ یہ بتاتے ہیں کہ وہ ایک عام عورت کی طرح اپنے گھر اور سرزمین سے محبت کرتی ہے۔ چنانچہ اپنے فرزند کے ساتھ کشتی میں سوار ہونے سے انکار کر دیتی ہے:

''زوجہ یہ بولی کہ اے میرے گھر والے! اس گھر میں میں نے تیرے سنگ پانچ سو سے اوپر برس کھینچے، دن گزارے، راتیں بسر کیں۔ یاد کر کہ ہم دونوں نے مل کر اس گھر میں کتنے دکھ دیکھے اور کتنے سکھ پائے۔ کتنی بار آور ہوئی، دودھوں نہائی، پوتوں، پڑپوتوں کی بہاریں دیکھیں۔ سوچ کہ میں کیوں کر اس گھر کو چھوڑ دوں؟''(۷۷)

جنس یا جنسی زندگی کے قوی تصور کی وجہ سے انتظار بیوی کے روپ کو بھی نئے معنی دیتے ہیں۔ ''نر ناری'' ایسی بیوی کی کہانی ہے جو اپنے بھائی اور شوہر کو نئی زندگی دینے کا سبب بنتی ہے کہ دیوی کو اس پر رحم آ جاتا ہے اور وہ اسے حکم دیتی ہے کہ بھائی اور شوہر کے کٹے ہوئے دھڑ ان کے سروں کے ساتھ رکھ دے وہ جی اُٹھیں گے۔ لیکن عجلت میں سر دھڑ آپس میں بدل جاتے ہیں۔ اس کے بعد جنسی زندگی کی اصل کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ جنگلوں میں پھرتے پھراتے دیو آنند رشی سے اس کا حل پوچھا جاتا ہے تو:

''بولے: ''مورکھ! کس دبدا میں پڑ گیا۔ سو باتوں کی ایک بات تو نر ہے، مدن سندری ناری ہے۔ جا! اپنا کام کر!'' ''جیسے دھاول کی آنکھوں پر پردہ پڑا ہوا تھا کہ ایک دم سے اُٹھ گیا۔ رشی جی کے چرن چھوئے اور مدن سندری کا ہاتھ پکڑ واپس ہو لیا۔''(۷۸)

چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین کے ہاں جنس اصل قوت ہے اور اس کی کارفرمائیاں مہاتما بدھ اور ہندو مت کی جاتکوں میں بطورِ خاص نظر آتی ہیں۔ یہ رشتوں سے قوی تر ہے اور تنتز اازم میں موجود جنس کے تصور کو نمایاں کرتی ہے۔

مسعود اشعر کے افسانوں میں جہاں ایسی بیوی موجود ہے جو شوہر کی بے وفائی کے متعلق جاننے کے بعد اس پر چوٹ کرنا اپنا فرض سمجھتی ہے وہیں ایسی بھی بیوی ہے جو شوہر کے سرد رویے کی بدولت اسے مختلف کہانیاں سنا کر خبردار کرتی ہے۔ کیونکہ وہ ایسے مردانہ معاشرے کی جکڑی ہوئی عورت ہے جو چوٹ تو کر سکتی ہے لیکن بس چوٹ ہی۔ مثلاً اپنے شوہر سے ایک کہانی کی بابت کہتی ہے:

''ایک عورت نے کہا..... میں آج ہی ایک امریکن ڈراما پڑھ رہی تھی، اس میں بڑے مزے کی بات پڑھی میں نے۔ ڈرامے کی مین کیریکٹر جو عورت ہے کہتی ہے: مرد اس لیے بے وفائی کرتا

ہے کہ وہ مرد ہے اور عورت اس وقت بے وفائی کرتی ہے جب وہ بور ہو جاتی ہے۔ پھر اس عورت نے جوان میں سب سے زیادہ جوان اور زیادہ خوبصورت تھی، یہ بات کہی: یار میرا میاں اسٹیٹس چلا گیا ہے چار پانچ مہینے کے لیے، مجھے بتاؤ میں کیا کروں؟ یہ بات اس نے مذاق میں نہیں کہی تھی اور جس نے اسے مشورہ دیا تھا وہ بھی مذاق نہیں کر رہی تھی۔۔۔۔ وہ کھسیانی سی ہنسی ہنستی ہے۔ وہ بھی مسکرائے بغیر نہیں رہ سکتا مگر اس کی مسکراہٹ میں زہر ہے۔''(۷۹)

یہاں مسکراہٹ میں زہر ہونے سے مرد کی ناپسندیدگی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اسی افسانے ''راکھ کے ڈھیر'' میں ایک اور بیوی کا کردار بھی ہے جو گھر سے بھاگ کر واپس لوٹ آتی ہے لیکن گھر سے بھاگنے اور لوٹنے کی جو وجہ بیان کی جاتی ہے وہ آزادیٔ نسواں کی انتہا ہے:

''تو واپس آ گئی؟''..... ''جی آ گئی، جی۔''..... ''گئی کیوں تھی؟''..... ''بس جی چلی گئی تھی۔'' ..... ''طفیل تنگ کرتا تھا؟''..... ''نہیں بیگم صاحب، طفیل کیوں تنگ کرتا۔''..... ''وہ اچھا لگا تھا؟''..... ''بس جی۔'' اور وہ شرما گئی۔..... ''پھر واپس کیوں آ گئی؟''..... ''بس بیگم صاحب، ادھر بھی جی نہیں لگا۔'' یہ کہہ کر وہ جھینپ گئی۔(۸۰)

علاوہ ازیں مشرقی عورت بیوی کے روپ میں ''میں بہت خوش قسمت ہوں'' میں دکھائی گئی ہے جو تمام تر خانگی اذیت کے باوجود ایثار و قربانی کا پیکر ہے۔

مشرقی روایات میں ہم پلہ خاندانوں میں شادی بہت اہم ہے ورنہ انتشار کے صد فیصد امکانات ہوتے ہیں۔ ایسے ہی ایک معاشرتی المیے سے انور سجاد ''رشتے'' میں متعارف کرواتے ہیں۔ بہن اپنی پسند سے بھائی کی شادی دولت مند خاندان میں تو کروا دیتی ہے لیکن طبقاتی تفاوت کی وجہ سے یہ شادیاں وفا نہیں خرید سکتیں۔ مثلاً:

''مجھے یقین نہیں آتا وہ ٹمی جس کے قدم آج تک گھر میں نہیں ٹکے تھے اور جو مجھے اپنے ساتھ کلبوں میں گھسیٹے پھرتی تھی۔ وہ چوبیس گھنٹے گھر میں ہی ہے۔'' ''اسے آپ کے ساتھ بڑی محبت ہے۔'' ''اب شاید ہو گئی ہو۔ اگر پہلے ہوتی تو وہ کلب کے لوگوں کے مجبور کرنے کے باوجود کبھی ٹینس کا ٹورنامنٹ نہ کھیلتی..... مجھے بچے کی کتنی خواہش تھی۔''(۸۱)

بیوی کی بے وفائی کی قدرے مختلف لیکن صریح صورت غلام فاطمہ کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے جو شادی شدہ ہونے کے باوجود زیور اور پُر آسائش زندگی کی خاطر اپنے خاوند سے لڑنے اور بے وفائی کرنے پر آمادہ رہتی ہے:

''ایک صبح میں نے گومی سے شادی کے لیے کہا۔ ''آپ مجھے سونا پہنائیں گے نا؟'' ''گومی میں تمہیں سونے میں تول دوں گا۔'' اور گومی کی آنکھیں خوشی سے سونے کی مانند چمکنے لگیں۔ میں نے کہا کہ میں اس سلسلے میں تمہارے والدین سے ملنا چاہتا ہوں تو اس نے بتایا کہ اس کے

والدین اسے شادی کی اجازت نہیں دیں گے اگر میں چاہوں تو اسے اپنے ساتھ بھگا کر لے جا سکتا ہوں۔۔۔۔میں شادی اور اغوا کے مخمصے میں الجھا ہوا گھر لوٹ رہا تھا کہ راستے میں مستری محمد حسین مل گیا۔اس نے ایک عجیب انداز سے کہا۔

''آپ سجوارے کی بیوی سے کیا بات چیت کر رہے تھے؟''

''سجوارے کی بیوی؟ گومی؟

مجھے یوں محسوس ہوا جیسے مستری محمد حسین نے جلتے ہوئے موبل آئیل کا ڈرم میرے کانوں میں اُنڈیل دیا ہے۔'' (۸۲)

''پیپل سے محبت کے ساتھ'' میں ایک وفا شعار بیوی کا ذکر ہے جو مرد کی عیاشی کے باوجود وفا نبھاتی ہے۔یہاں تک کہ بے وفائی کے نام پر سوشل ہونے اور کلبوں میں جانے کے ناجائز مطالبات کیے جاتے ہیں۔بیوی اول تو ماننے سے انکار کر دیتی ہے لیکن خاوند کے چھوڑ کر جانے کے بعد چراغِ خانہ سے شمعِ محفل بن کر شوہر کے لیے پچھتاوے کا باعث بن جاتی ہے۔میاں بیوی کے رشتے کا عدم توازن اور نظریاتی اختلاف ''چھٹی کا دن'' میں بھی ہے۔بیوی چڑیا گھر جانا چاہتی ہے جبکہ مرد قلعہ جانے پر بضد ہے۔یہاں چڑیا گھر شادی کے طوق اور قلعہ مضبوط قید کی علامت معلوم ہوتا ہے۔مرد جانتا ہے کہ اس کے رویے سے اکتا کر بیوی کبھی بھی اس کو چھوڑ کر جا سکتی ہے چنانچہ وہ اپنے خوف کو یوں بیان کرتا ہے:

''تم نے کیا دیکھا ؟ زمین کی کوکھ میں کیا چھپا ہے؟ بچھو؟ سانپ؟ بلائیں ؟ پنجر؟ انسانی ڈھانچے؟ تم کانپ رہی ہو، زرد ہو رہی ہو۔کہیں بلا کے منہ کو باہر جانے کا راستہ سمجھ کر تم نے اس میں پیر تو نہیں ڈال دیا تھا؟'' (۸۳)

یہی نہیں بلکہ جب طوق کی ایک اور علامت لاکٹ کو اس کے گلے سے غائب پاتا ہے تو اس کا خوف سوا ہو جاتا ہے چنانچہ لاکٹ کی تلاش میں خود سُرنگ کی نذر ہو جاتا ہے۔افسانے کے اختتام پر بیوی کا قمیص کو لاکٹ کی جگہ سے نوچنا خاوند سے نفرت کو ظاہر کرتا ہے۔

ماں کا روپ دھارتی ایک بیوی طاقت کا مظہر بنتی ہوئی ''گینگرین'' میں دکھائی دیتی ہے۔جو بیوی کی حیثیت سے نسبتاً کمزور کردار کی مالک ہے۔اپنے شوہر کے خوف کی بدولت وہ تخلیقی عمل سے گزرتے ہوئے گھبراہٹ کا شکار ہے۔لیکن اس کے ساتھ ہی وہ اس عمل سے بہ عافیت گزرنے کے لیے شوہر کی مدد اور اخلاقی ہمدردی پر بھی انحصار کرتی ہے:

''کمرے میں دائی اس کی بیوی کے پیٹ پر جھکی ہے اس کے آنے کی آہٹ پر سر اُٹھا کر کہتی ہے، ابھی کچھ دیر ہے وہ پلٹنے ہی لگتا ہے کہ ایک کتا دم دبائے کمرے میں داخل ہوتا ہے۔اس کتے کا سارا جسم جھنجھنائے ہوئے تار کی طرح لرز رہا ہے۔کتا اس کی بیوی کی چارپائی کے نیچے گھسنے ہی لگتا ہے کی اس کی بیوی چلا اٹھتی ہے۔

''اسے نکالو.....باہر نکالو''۔۔۔۔

''دیوانی ہوئی ہو.....بے چارہ پناہ لینے آیا ہے۔''

''مجھے نہیں پتا، اسے باہر نکالو.....تمہیں میرا ذرا خیال نہیں.....نکالو اسے خدا کے لیے۔''

(۸۴)

خالدہ حسین کی بیوی ہولحہ اور ہر حال میں خاوند کی معاون، وفادار اور مددگار ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے چھوٹے چھوٹے دُکھوں پر پریشان ہونے والی ہے اور اپنی ہم مزاجی کے سبب فرد کی شناخت کے دور میں تحفظ کا احساس بن کر نمایاں ہوتی ہے:

''دیوار پر کیل ٹھونکتے ٹھونکتے اچانک ہتھوڑی میرے ہاتھ سے گر گئی۔ کلثوم گھبرا کے میرے پاؤں پر جھک گئی۔ ناخن کے قریب سے گوشت چیخ گیا تھا اور قرمزی خون کے قطرے چمک رہے تھے۔ کلثوم نے اسپرٹ کی بوتل پاؤں پر اُلٹا دی۔''(۸۵)

بعض مقامات پر یہ رشتہ سکوت و انجماد کا رنگ بھی لیے ہوئے ہے۔ ''سفر'' سے احساس ہوتا ہے کہ شادی مجبوری کا طوق ہے جو ہر حال میں نبھانا ہے یہاں تک کہ ایک مقام پر آ کر ان کا ہر عمل دوسرے کے لیے بے معنی ہو جاتا ہے:

''اس کی بغاوت کا شروع ہی سے یہی انداز چلا آتا تھا۔ خاموش بغاوت جس میں انتہائی پختہ سیاست بھی چھپی ہوتی۔ اس کا میرا رشتہ شروع ہی سے کچھ ایسا ہو گیا تھا۔ بساط کا رشتہ۔ ہم اپنے اپنے مہرے بڑی خاموشی سے چلتے رہتے۔''(۸۶)

چنانچہ ازدواجی زندگی میں گاڑی کے دو پہیوں کا عدم توازن ان کے ہاں صاف ظاہر ہوتا ہے۔ بیوی اپنے حواس پر ایمان کھو دیتی ہے اور رفتہ رفتہ اپنے پیاروں کے لیے لاتعلقی اور کوفت کا باعث ہونے لگتی ہے کہ بہ زبانِ خود اس کا اعتراف کرتی ہے:

''میرے زوج نے تنگ آ کر کہا۔ مجھے لگتا ہے میں کسی پتھر کے ساتھ عمر قید کاٹ رہا ہوں۔ مجھے اس کی یہ بات بہت پسند آئی۔ کیونکہ ایک عرصے سے مجھے اپنا آپ سڑک کے کنارے کھڑے، گرد میں اٹے، حرف مٹے سنگِ میل کی طرح نظر آ رہا تھا۔''(۸۷)

رشتوں کے عدم توازن کی ایک اور مثال ''گنگ شہزادی'' میں بھی ہے جہاں شبر کی امّی اپنے ازدواجی رشتے کا ذکر ان الفاظ میں کرتی ہے:

''مجھے صدیقی صاحب سے محبت نہیں، انس ہے اور انس کو ایک کُتے کے ساتھ بھی ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے پاؤں میں بیٹھے ریشم ایسے بالوں والے چھوٹے سے سفید کُتے کی طرف اشارہ کر کے کہتیں۔''(۸۸)

لہٰذا اس بیزاری اور انس کا نتیجہ بے وفائی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور محبت کرنے والے شوہر اور گھر کے باقی افراد کے لیے سوہانِ روح ثابت ہوتا ہے:

''جب کچھ ہی دنوں بعد شبر کی امی، اسے چھوڑ، گود کے گٹو کو لے، راتوں رات کہیں چل دیں تو۔۔۔صدیقی صاحب سر ہاتھوں میں تھامے صوفے پر بیٹھے تھے اور ریشم ایسے سفید بالوں والا کتا گھر کی دیواریں اور کونے سونگھتا پھر رہا تھا۔''(۸۹)

منشا یاد کے ''ساجھے کا کھیت'' میں بیوی کا انوکھا روپ ہے۔ یہ پہلے طوائف تھی جو شادی کے بعد کھیتوں کا جہیز لا کر خاوند کے غربت کے مسائل تو حل کر دیتی ہے لیکن نتیجے کے طور پر موجو موچی (شوہر) اس کے ہاتھوں کی کٹھ پتلی بن جاتا ہے۔ اس کا اندازہ تانی کے حقارت بھرے الفاظ سے لگایا جا سکتا ہے:

''اگلے روز وہ نائیوں کے گھر میں اسے ملی اور اس کی ساری باتیں اطمینان سے سنتی رہی پھر بولی، تمہیں یاد ہے چودھری تم میرے ساتھ کیا سلوک کرتے تھے۔ کیسی کیسی غلیظ خواہشیں ۔۔۔۔اور کیسے رکھتے تھے مجھے۔ جیسے میں عورت نہیں کتیا تھی۔۔۔۔اور تمہیں منجھلی کا نام لیتے ہوئے شرم آنی چاہئے۔ وہ تمہاری بیٹی ہے۔ بڑی ساتھ والے گاؤں کے ذیلدار کی اور چھوٹی کا مجھے خود صحیح اندازہ نہیں تمہاری ہے یا کس کی۔۔۔۔کچھ دیر سناٹا چھایا رہا پھر چودھری کے حلق سے بہ مشکل نکلا، ''اور موجو؟'' ''اس بیچارے کا کیا ہے؟'' تانی نے جواب دیا۔ ''وہ تو میرا نوکر اور تمہارا مزارع ہے۔ سب کچھ میرے ہاتھ میں ہے۔ اس کے اپنے پاس تو آج بھی بیج کے پیسے نہیں ہیں۔''(۹۰)

یہی تصور مختلف مگر روایتی شکل میں زیناں کے کردار میں موجود ہے۔ یہ دتا کمہار کی بیوی ہے جو اولاد پیدا کرنے سے معذور ہے۔ لہٰذا اپنی کمزوری کی تلافی کے لیے ہر وقت بیوی کی تعریف میں رطب اللسان ہے اور اسے کھونے کے خوف سے اس کی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ اس ڈر کے پیچھے مذہبی رسومات بھی کارفرما نظر آتی ہیں۔ مثلاً:

''تم نہ آتیں تو میرا کیا بنتا..... برادری والوں نے تو غریب سمجھ کر صاف جواب دے دیا ہوا تھا..... میرا جنازہ۔''

''ہاں تمہاری روٹی کون پکاتا..... کپڑے کون دھوتا اور تمہارا جنازہ؟''(۹۱)

بیوی کے دکھ کے پیچھے اپنی عزتِ نفس اور شناخت کے مسائل بھی سر اُبھارتے ہیں جسے کبھی انسان ہی نہیں سمجھا گیا اور اس پر بے اولادی کا مسئلہ سوا۔ لہٰذا اس کا حل یوں نکالا جاتا ہے:

''رمجے..... تیرے بھائیے نے آج آدمی بنایا۔''

''آدمی بنایا؟''

''ہاں اور وہ غائب ہو گیا۔''

''کون بھائیا؟''

''نہیں آدمی۔''

''بھائیا بھی تو آدمی ہے..... کہو ہے کہ نہیں؟''

''ہے..... مگر اس نے باوا بنایا تھا۔''

''دیکھ زینی..... بجھارتیں نہ ڈالا کر..... بھائیے کا باوا گم ہو گیا ہے تو اسے دوسرا بنا دے

تو بھی تو کمہارن ہے۔'' (۹۲)

بیوی کا مندرجہ بالا تصور روایتی ہے جو جدید تصور کا ہم مزاج ہو کر شوہر سے ہمدردی اور مفاہمت کے ساتھ آزادی کی سانس لیتا بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہی آزادی اسے اتنا اعتماد فراہم کرتی ہے کہ وہ نہ صرف ناجائز اولاد پیدا کر سکے بلکہ یہ کہہ سکے:

''تمہیں یاد ہے وہ باوا؟''

''باوا؟'' وہ چونک پڑا۔

''ہاں وہی باوا..... جس کے غم میں تم اتنا عرصہ اداس اور پریشان رہے۔''

''تو تم جانتی ہو؟''

''ہاں۔''

''اور تمہیں یقین ہے میں نے بنایا تھا؟''

''ہاں مجھے یقین ہے کہ پورے گاؤں میں ایک ہی ایسا آدمی ہے جو ان چیزوں سے بھی

محبت کر سکتا ہے جو اس نے نہ بنائی ہوں۔'' (۹۳)

رشید امجد بیوی کے کردار میں پناہ گاہ مہیا کرتے ہیں پر سماجی جبر اور جکڑ بندیاں قریبی رشتوں میں بھی شکوک وشبہات کی فضا پیدا کر دیتی ہیں۔ پھر بھی جو بھی ہو بیوی ان کے یہاں پناہ، اپنائیت، فکرمندی، وفا اور ذمہ داری کے مختلف روپ اختیار کرتی ہے۔ مثلاً ''دشتِ امکاں'' میں ایسی بیوی کی کہانی ہے جو شریکِ حیات بننے کے بعد واقعی شوہر کی حیات اور مسائل میں شریک ہوتی دکھائی دیتی ہے اور اپنی سلجھی ہوئی طبیعت کے باعث گھر کی حالت اور ماحول کو بہتر بنانے کی کوشش کرتی ہے:

''بیوی کے آنے سے گھر میں کچھ آسانیاں ہو گئیں۔ اس کی تنخواہ نے کئی رُکی ہوئی ضرورتوں کو

پیسے لگا دیے۔ جہیز کی چیزوں نے خالی گھر کو بہت حد تک بھر دیا۔ اگلے دو سالوں میں بہنیں بھی بیاہ کر اپنے اپنے گھر چلی گئیں۔'' (۹۴)

کبھی کبھی وہ اپنے شوہر کی بدلتی ہوئی کیفیات سے بھی اضطراب کا شکار ہو جاتی ہے:

''سست لہجے میں کہتا ہے..... آج ایئر پورٹ سے خالی ہی آنا پڑا ہے۔'' بیوی پیسے گننے لگتی ہے لیکن وہ اسی طرح کھڑا رہتا ہے۔ ''کیا بات ہے؟'' بیوی سر اٹھا کر تشویش سے اس کی طرف دیکھتی ہے۔ وہ ہچکچاتا ہے، پھر رکتے رکتے کہتا ہے، ''میں زمین پر ہی کھڑا ہوں نا؟'' ''کیا مطلب؟'' بیوی حیرت سے کہتی ہے۔'' (۹۵)

''اب اس کے ماتھے پر پسینے کی بوندیں بھی محسوس ہو رہی تھیں۔ بیوی نے دوپٹے سے پسینہ صاف کیا، بے بسی سے اس کی طرف دیکھا اور جلدی جلدی دعاؤں کے ورد کر کے اس کے چہرے پر پھونکیں مارنے لگی۔'' (۹۶)

لیکن جب بیوی کے کردار میں رگوں میں اُترتی ہوئی اذیت لیے مادہ پرستی در آتی ہے تو صورتِ حال یکسر بدل جاتی ہے:

''میری وہ گندی گلی، وہ پرانا مکان، کئی بار سوتے سوتے میں یوں لگتا ہے جیسے وہ مجھے آوازیں دے رہے ہیں، اپنی طرف بلا رہے ہیں۔ میری بیوی ماڈرن اور بڑے خاندان کی ہے، وہ میری بات سن کر کہتی ہے، ''تم ابھی تک اپنی اوقات نہیں بھولے.....'' میں چپ ہو جاتا ہوں۔'' (۹۷)

''تم دنیا کو سمجھنے لگو تو مجھے اور کیا چاہیئے؟'' بیوی نے ہونٹ سکوڑے۔ ''تمہاری پوسٹ والوں نے دو دو کوٹھیاں بنالی ہیں اور تم ابھی تک کرائے کے مکان میں پڑے ہو۔'' ۔۔۔۔ بیوی نے غصے سے سر ہلایا، ''ایسی ہی درویشی ہے تو کرائے کا مکان بھی کس لیے، فٹ پاتھ ہی کافی ہے، آخر وہاں بھی تو لوگ رہتے ہی ہیں۔'' (۹۸)

دفتر اور روزگارِ زمانہ سے لڑتا لڑاتا انسان جب گھر میں داخل ہوتا ہے تو گھر سکون عافیت کا منبع ہونے کے بجائے اس کے لیے بوجھ اور زندان کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی انتہا وہاں دیکھی جا سکتی ہے جہاں افسانہ نگار گھر کے مکینوں کو گدھوں سے تشبیہ دیتا ہے:

''میں خاموشی سے دروازہ کھولتا ہوں۔۔۔۔ جونہی میں کمرے کے وسط میں پہنچتا ہوں، وہ مجھ پر ٹوٹ پڑتے ہیں اور میرا گوشت نوچنے لگتے ہیں۔ میں زمین پر گر پڑتا ہوں، وہ شور

مچاتے، پروں کو پھڑ پھڑاتے مجھے نوچنے میں مصروف رہتے ہیں۔''(۹۹)

طاہرہ اقبال کا افسانہ ''زلیخا'' جدید زمانے سے میل کھاتی ایسی بیوی اور محبوبہ کی عکاسی کرتا ہے جو شوہر اور تین بچوں کے ہوتے ہوئے بھی ایک کھلاڑی کی محبت میں مبتلا ہو چکی ہے۔ اس محبت کو وہ اپنی آنکھوں میں موجود 'ڈارک روم' میں نیگیٹو کی صورت چھپائے ہوئے ہے۔ وہ اپنی محبت کا انجام بھی جانتی ہے۔ مثلاً:

''جب ارج نے پانی مانگا تھا اور اگر ارج جھانک لیتی تو یہ آرٹ گیلری کتنی اجنبی ہوتی اس کے لیے اور وہ ماں کے مقامِ مقدس سے کیسے دھکا کھا کر گرتی۔۔۔۔ اگر وہ آنکھ کھول دیتی تو بیوی کے مقام اعتبار سے کیسے دھکا کھا کر لڑھک کر نیچے آتی۔۔۔۔ سبحان اس اجنبی آرٹ گیلری کو اپنے بیڈ روم سے باہر نکال پھینکتا اور پھر..... پھر..... دُھند اور کہر.....''(۱۰۰)

یہی نہیں بلکہ عمر میں اپنے محبوب سے بھی بڑی ہے اور اس حقیقت کا بخوبی ادراک ہے کہ:

''کاش یہ لڑکا آٹھ برس پہلے اُس سے ملا ہوتا۔ کاش وہ عمر کی دہلیز سے آٹھ برس نیچے پھسل جائے۔ یہ خواہش بھی مُوذی بیماری یا گناہ جیسی تھی جو بار بار اُبھرتی۔''(۱۰۱)

لیکن اس کے باوجود اس کی محبت میں پور پور ڈوبتی چلی جاتی ہے یہاں تک کہ یہ خاموش محبت اسے ذہنی اور نفسیاتی مریض بنا دیتی ہے اور اس کا شوہر کروٹ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے:

''جب تم اپنے وجود میں موجود ہو تو پھر مجھے بتا دینا۔ اس طرح تو کسی چڑیل کا مسکن لگتی ہو۔''(۱۰۲)

طاہرہ اقبال ملازمت پیشہ بیوی کو بھی پیش کرتی ہیں جو خود تو اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی ہے لیکن غریب طبقے کو سست، جاہل اور کاہل کہنا اس کی عادت ہے۔ وہ ملازمت پیشہ لوگوں کی اس قسم سے ہے جو سمجھتے ہیں کہ دنیا کی عمارت ان کے کندھوں پر کھڑی ہے۔ چنانچہ وقت کی کمی اور ہمہ وقت مصروفیات کا رونا روتے رہنا اس کے شوہر کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے:

''حد تو یہ ہے کہ قربت کے لمحات کو بھی وقت کی کمی نے مکینکی بنا دیا ہے۔ نزہت تو جھنجھلا جاتی ہے۔ ''ارے کچھ کرنا ہے تو کرو ورنہ..... بے مقصد چھیڑ چھاڑ کا وقت نہیں ہے میرے پاس..... کل کی میٹنگ کے منٹس تیار کرنے ہیں ابھی، واشنگ مشین باہر لگی ہوئی ہے۔ ہانڈی چولہے پر ہے۔ تین گھنٹے کی نیند بھی پوری کرنی ہے۔'' وہ سٹنڈ ہو جاتا۔ ''ارے اس میٹنگ کی تیاری کے لیے بھی کچھ منٹس تیار کرنے ضروری ہوتے ہیں نا۔''(۱۰۳)

میاں بیوی کے رشتے کا یہ عدم توازن ''گھم گھم مدھانی'' میں بھی موجود ہے۔ شوہر کی معذوری کے بعد اس کی بیوی کی بدزبانی انتہاؤں کو چھو رہی ہے جب کہ شوہر بھی روز روز کی بے عزتی پر چڑچڑا ہو چکا ہے:

''اب میں کتا ہو گیا، معذور جو ہو گیا۔ تو بھول گئی میری ماریں..... تیرے جوگا تو اب بھی میں ہوں، اُٹھوں میں پھر..... اُٹھوں.....'' (۱۰۴)

اس کا مطلب یہ نہیں کہ طاہرہ کے ہاں بیویاں ایک ہی مزاج کی حامل ہیں۔ افسانہ ''مکروہ'' کی بیوی بھی ہے جو ڈھلتی ہوئی عمر کی وجہ سے اپنے شوہر پر شک کرنے لگتی ہے۔ جلد ہی اس پر یہ حقیقت آشکار ہو جاتی ہے کہ شک کرنے سے کوئی فائدہ نہیں کیونکہ خاوند کے یہ الفاظ اس کی آنکھیں کھول دینے کو کافی ہیں:

''چھی چھی یہ تم کچھ ان کلچرسی نہیں ہو رہی ہو۔۔۔۔ بس یہی فرق ہے ہم میں تم میں۔ یہ عورت ڈاکٹر ہو، انجینئر ہو، فلاسفر ہو لیکن رہتی وہی فرسٹریٹڈ انڈر میٹرک کوتاہ نظر بیوی۔'' (۱۰۵)

''اب پہنچی ہو عدیلہ جی۔ بھوک کی کیمسٹری یہی ہے، اچکنا اور اچکے جانا، صبر اس کی نیچر نہیں اور تم بھوک کو ترساوے دے رہی ہو۔ صبر کا دم لگا رہی ہو۔ ڈرائیور سے مت بولو، مالی کے قریب مت جاؤ، دودھ والے سے بات نہ کرو، عدیلہ جانی! جب بھوک کو ترساؤ گے تو یہ انقلاب ہو جائے گی۔ تمام حدیں، تمام اصول، تمام قانون بہالے جانے والا سیلاب.....'' (۱۰۶)

بیوی کے ساتھ طاہرہ کے افسانوں میں بیوہ کا روپ بھی ملتا ہے۔ مشرقی سماج میں بیوہ کے بارے میں عام رویہ ہے:

''بیوی کی دو ہی حیثیتیں بنتی ہیں۔ یا ماں یا رنڈی اور یہ نازک فیصلہ بیوہ کے طرزِ عمل سے ہی ہوا کرتا ہے، جس پر سماج مہرِ تصدیق ثبت کرتا ہے۔'' (۱۰۷)

چنانچہ عورت کی فطری ضروریات اس روپ میں اسے جس جمود اور گھٹن سے ہمکنار کرتی ہیں طاہرہ اقبال اس سے بخوبی آگاہ ہیں۔ اس مقصد کے لیے وہ دو بیواؤں (مالکن اور نوکرانی) کا تقابل کرتی ہیں اور جب نوکرانی کی شادی اس کے دیور سے کر دی جاتی ہے تو مالکن مزید گھٹن کا شکار ہو کر مذہب میں پناہ تلاش کرتی ہے۔ اس تلاش کا پس منظر نوکرانی کے یہ الفاظ بھی ہو سکتے ہیں:

''ویسے باجی! مرد کی سنگت کے بنا عورت کے جینے کا سواد کوئی نہیں.....'' (۱۰۸)

''اللہ کتنی شرم ہے نظروں میں۔۔۔۔ دیکھا جائے تو سچی اچھا بھلا جوڑ ہے، آپ کا باجی! پر ماں بن کے اس کی دلہن خود ڈھونڈ رہی ہو۔'' (۱۰۹)

''باجی یہ عورت ذات بھی بڑی کتی، مرد کی ذرا سی ششکار کے لیے کتنی جنجل خواری سہہ جاتی ہے۔'' (۱۱۰)

بیوہ کے انتظار کی یہی کیفیت ''شہرزاد'' کی بیوی میں بھی نظر آتی ہے جو شوہر کے دور ہونے پر بیوگی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ لیکن ہر حال میں اس کی وفادار بھی ہے۔

محمود واجد بیوی کے کردار کو خودغرضی کے قالب میں ڈھال لیتے ہیں۔ جسے شریکِ حیات کی مشکلات و مصائب کے خیال کے بجائے اپنی فکر دامن گیر ہے۔ ''مدار کا چاند'' کا یہ اقتباس بیوی کے تصور کو بخوبی واضح کرتا ہے کہ شوہر غمِ روزگار سے لاچار ہے لیکن بیوی اسے سمجھنے کو تیار ہی نہیں اور نہ سمجھنا چاہتی ہے:

> ''دونوں لڑکیوں کی والدہ کا خیال ہے کہ میں انہیں پڑھادوں گا تو وہ پاس کر جائیں گی۔ میری بیگم کا خیال ہے کہ لڑکیوں کو نہیں پڑھانا چاہیئے۔ میری تنخواہ ۸۰۰ روپے ہے۔۔۔۔ ۲۰۰ روپے میں مکان کا کرایہ ادا کرتا ہوں۔۔۔۔ (میری بیوی کو میری نجات کی فکر کہاں)'' (۱۱۱)

> ''میری بیوی اپنا آخری زیور بیچ کر جب وہاں سے روانہ ہو رہی تھی تو میری دو ملازمتوں کے خیال نے اسے بڑا مسرور کیا تھا۔ سرحد پار کر کے اس نے بڑی طمانیت کی سانس لی تھی۔ اس کے تین بچے جن کی تعداد یقیناً چار ہونے والی تھی بہتر زندگی گزاریں گے۔۔۔۔ کچھ دنوں تک وہ خوش رہی پھر عورت کی مخصوص نفسیات کا شکار ہوگئی۔'' (۱۱۲)

نیلم احمد بشیر ''بھوک'' میں ازدواجی زندگی کی اُلجھنیں بیان کرتی ہیں۔ ایک شوہر جو غربت اور بھوک کو قریب سے دیکھ چکا ہے، امیر لڑکی سے شادی کرنے کے بعد اپنی جون بدل چکا ہے۔ اب بیوی اس کے لیے ضرورت کی تسکین کے سوا کچھ نہیں۔ بیوی کی ہر بات کو طنز کا نشانہ بنانا اس کا معمول ہو چکا ہے۔ حتیٰ کہ بیوی واہمہ کا شکار ہو چکی ہے کہ اس کا شوہر اب محبت نہیں کرتا:

> ''شکیلہ میں ستی ہو جانے والی عورتوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے بھی شوق ہے کہ وہ مجھے راج سنگھاسن پر بٹھا، اپنے سامنے سجا کر مور چھل کرے۔ مجھے یوں نظر انداز نہ کرے۔'' (۱۱۳)

جب بیوی کی تمام تر توجہ کے باوجود یہی رویہ روا رکھتا ہے تو بیوی اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہوئے قربت کے لمحات کو دوری میں بدل دیتی ہے۔ جنسیت اور ازدواجی زندگی کے تانے بانے سے بنا ایک اور افسانہ ''تنہا'' ہے۔ ایک ستر سالہ شخص اپنی بیوی کے مرنے کے بعد اپنی سیکریٹری سے شادی کر لیتا ہے۔ لیکن چونکہ حقوقِ زوجیت کی ادائیگی سے قاصر ہے اس لیے اس کی نئی شادی بھی نبھتی نظر نہیں آتی۔ ازدواجی زندگی کا عدم توازن اور دراڑیں ''دیر آئید''، ''جسے پیا چاہے'' اور ''ہائی وے سترہ کی مسافر'' میں بھی ملتی ہیں۔

میاں بیوی کے درمیان خاموشی اور سرد مہری کی یہ دیوار نیلم ضرور گراتی ہیں پر یہ محبت تب پنپتی ہے جب مشرقی معاشرے میں اولڈ ہاؤسز اور بزرگوں کو نظر انداز کرنے کا رجحان در آتا ہے۔ ''کمرے'' ایسی ہی کہانی ہے جس میں بچے

اپنے امریکہ پلٹ معذور باپ سے اپنی خواہشات کی تکمیل کروا کر اپنے اپنے خول اور کمروں میں بند ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایسی حالت میں صرف بیوی ہے جو خاوند کی معاون و مددگار اور اس کی شریکِ غم ہے:

''میں اور مالی بابا نہ ہوتے تو نہ جانے تمہارے ابو کتنی دیر اس تکلیف میں پڑے رہتے۔'' اس نے سوالیہ خیز نظروں سے معنی خیز انداز میں بچوں کی طرف دیکھا۔ ''آپ نے ہم میں سے کسی کو آواز دے دی ہوتی۔ ہمیں کیا خبر تھی، ہمیں بلاتیں تو ہم آتے نا۔'' (۱۱۴)

نیلم کے ہاں منافقت کا پردہ چاک کرتی بیوی بھی ہے جو اپنے خوبصورت اور گورے ہاتھ دیکھنے پر چودھری صاحب سے ملازم کو پٹوا دیتی ہے لیکن میکے جا کر درزی کو ناپ دیتے وقت سارے پردے کو فراموش کر دیتی ہے۔

مرزا حامد بیگ بیوی کی بے وفائی کا بیان لے کر آتے ہیں۔ افسانہ ''واپسی'' میں مرکزی کردار کی بیوی اپنی دو بیٹیوں کو چھوڑ کر آشنا کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ:

''بڑی اور چھوٹی..... بڑی بہت دنوں سے بجھی بجھی نظر آتی ہے۔ ابھی کچھ دن پہلے اس نے فیصلہ کیا ہے کہ وہ شادی نہیں کرنا چاہتی۔ چھوٹی اس کا لڑکپن ہے۔ جب میں انہیں دیکھ پاتا ہوں تو ہانپتا ہوں اور ٹوٹ پھوٹ ایک بار پھر شروع ہو جاتی ہے۔۔۔۔ مجھے یوں ہانپتے ہانپتے دیکھ کر پہلے پہل چھوٹی کھلکھلا کر ہنس دیتی تھی۔۔۔۔ ہنسی ہنسی میں وہ بڑی ہو جاتی ہے، بالکل بڑی کا ناک نقشہ۔ پھر اس کے دھندلاتے ہوئے چہرے سے میری بیوی کا چہرہ اُبھرتا ہے۔ تب میرا سانس اُکھڑتا ہے۔'' (۱۱۵)

چنانچہ بیوی کے ہاتھوں شوہر اور ماں کے ہاتھوں بیٹی کے اس استیصال کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شوہر ساری عمر کے لیے بے اعتباری اور خوف کی سیڑھی پر کھڑا رہ جاتا ہے۔

بیوی مظہر الاسلام کے یہاں ناخوش اور غیر مطمئن دکھائی دیتی ہے۔ جو شادی کو معاشرتی رسوم و رواج کا طوق سمجھتے ہوئے اُٹھانے پر مجبور ہے مگر اس بندھن کو دل سے قبول کرنے کو تیار نہیں۔ ''جاگتے سمندر کے کنارے سوئی ہوئی کشتیاں'' میں مظہر ستر اسّی سال کے قریب ایک بوڑھی عورت کی زبانی ایک بیوی کے جذبات اور شادی کے متعلق اس کی رائے کو یوں ظاہر کرتے ہیں:

''کیا تمہاری شادی والدین کی مرضی سے ہوئی تھی؟'' ''شادی کیسی بھی ہو شادی ہوتی ہے۔ شادی ایک انوکھا بندھن ہے۔ زندگی کی چادر پر اپنے ہاتھوں سے کاڑھا ہوا ٹیڑھا پھول۔ جس کے رنگ کبھی ذرا دیر سے اور کبھی بہت جلد پھیکے پڑ جاتے ہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو اس پھول کے رنگ آزمائش کی دو دھلائیاں بھی نہیں سہتے اور کھُر جاتے ہیں۔'' (۱۱۶)

بعض اوقات بیوی کے پچھتاوے اور اس کی بے وفائی کو بیان کرتے ہیں:

''رات وہ ہڑبڑا کر اُٹھ بیٹھی۔ کمرے کی بتی جلائی اور جھنجھوڑ کر شوہر کو جگایا، کہنے لگی اُٹھو۔ جلدی اُٹھو۔ گھر میں چور ہے۔ اس کے شوہر نے سارا گھر چھان مارا مگر چور کہیں نہیں تھا۔ اس نے بستر پر دراز ہوتے ہوئے کہا، آرام سے سو جاؤ۔ گھر میں چور نہیں، یہ تمہارا وہم ہے۔ مگر وہ اپنے شوہر کو کیسے بتائے کہ چور گھر میں نہیں اس کے دل میں ہے۔'' (۱۱۷)

یا یہ سطور دیکھیے:

''اکثر شام کو وہ میاں بیوی سیر کے لیے نکلتے تو مرد اپنی چھڑی لینا کبھی نہیں بھولتا۔ انہیں دیکھ کر میرے دوست نے مجھ سے پوچھا، ''وہ اپنے ہاتھ میں چھڑی کیوں رکھتا ہے؟'' سانپ وغیرہ مارنے کے لیے میں نے کہا۔ تو پھر اسے مارتا کیوں نہیں، اس نے حیرت سے پوچھا۔'' (۱۱۸)

پران کے یہاں وفا شعار بیوی بھی ہے جو نہ صرف جیتے جی بلکہ شوہر کے مرنے کے بعد بھی وفا کی دیوی ہے:

''ابھی اس کا چالیسواں بھی نہیں ہوا تھا تو ایک کمپنی نے اس کی بیوی کو ملازمت کی پیشکش کی اور کمپنی کا مالک چل کر خود اس کے پاس آیا اور کہنے لگا، ''اگر چہ ہمیں معلوم ہے کہ مرحوم آپ کے ملازمت کرنے کے حق میں نہیں تھے۔۔۔۔ لیکن اب وہ اس دنیا میں نہیں۔ آپ کو گھر بھی چلانا ہے۔''۔۔۔۔ مرحوم کی بیوی نے کمپنی کے مالک کا شکریہ ادا کیا اور کہا۔ ''جب تک مرحوم کی روح اس گھر میں آتی ہے میں آپ کی آفر قبول نہیں کر سکتی۔'' (۱۱۹)

نیلوفر اقبال شادی کے بندھن کو ان الفاظ میں بیان کرتی ہیں:

''شادی کیسا معصوم، بے ضرر اور بظاہر خوش کن عمل اور در پردہ کیسی خوفناک اندھی بلا، جس کے بے رحم جبڑے پوری پوری زندگیوں کو اپاہج کر کے رکھ دیں۔'' (۱۲۰)

ان کے افسانوں میں شکی مزاج بیوی کا روپ ہے۔ یہ بیوی شکوک وشبہات اور روزمرہ جھگڑوں کی وجہ سے اپنے خاوند کو دور کر بیٹھی ہے۔ بچوں پر بُرا اثر پڑنے کے باوجود ہر بات کے لیے شوہر کو مجرم ٹھہرانا اس کا وطیرہ بن چکا ہے۔ چنانچہ پچیس سالہ ازدواجی زندگی جہنم سے بھی بدتر ہو چکی ہے:

''کوٹھی نام لگاؤ..... ورنہ طلاق دے دو..... کیا سیکورٹی ہے میری..... تمہاری یارنی کا فون آیا تھا..... میں نے اچھی طرح ذلیل کیا۔۔۔۔ دوسری عورتوں کی خاطر بیوی کو بے عزت کرتے ہو؟۔۔۔۔ مجھ سے تو ڈرائیور کی بیوی زیادہ خوش ہے..... مجھ سے باورچی کی بیوی کی زیادہ عزت ہے۔'' (۱۲۱)

اسی افسانے میں نیلوفر اقبال شوہر کی محبوبہ کے ذریعے بیوی کی حقیقت یوں واضح کرتی ہیں کہ مردانہ

معاشرے کی سفاکانہ منافقت کا پردہ بھی کُھل جاتا ہے:

''جب بیویاں ادھیڑ عمر کی ہو جاتی ہیں تو تم مرد انہیں دودھ کی مکھی سمجھنے لگتے ہو۔ what a pity'' ڈاکٹر شفقت نے کہا۔ ''یہ صحیح نہیں..... میں نے شروع دن سے ہی اسے نہیں چاہا۔''..... ''کم از کم پانچ دفعہ چاہنے کا ثبوت تو موجود ہے..... تمہارے بچے بہت خوبصورت ہیں۔'' (۱۲۲)

بیوی کا یہ روپ تھوڑے بہت ردّ و بدل کے ساتھ ''بدمعاش میاں'' میں بھی ہے۔ بیوی شوہر کے اپنی جونیئر کے ساتھ معاشقے کی وجہ سے پریشان تو ہے لیکن ساتھ ہی عورت کی مخصوص نفسیات کا شکار ہوتے ہوئے اپنے آپ میں سُدھار پیدا کرنے کو بھی تیار نہیں:

''تم کیا کھا رہی ہو؟'' مسز قدیر نے روتے ہوئے پوچھا۔ ''کاجو..... انڈیا سے آئے ہیں۔ مگر تم رو کیوں رہی ہو؟''..... ''پھر کیا کروں؟..... تھوڑے بھجوا دینا۔''..... ''بالکل ڈٹی رہو فوراً سلمنگ کلینک جوائن کر لو..... اور ڈائیٹنگ شروع کر دو۔''..... ''ہونہہ..... میں بھوکی مروں اور میرا بدمعاش خاوند گلچھرے اُڑائے..... خاوند کو مارو گولہ۔'' (۱۲۳)

صرف یہی نہیں بلکہ نیلوفر اقبال جدید سماج میں رہتے ہوئے حقیقت سے بھی آنکھیں نہیں چُراتیں اور دیانت اور انصاف کا دامن تھامتے ہوئے ''دستاویزی ثبوت'' اور ''پاؤں'' جیسے افسانوں میں بیوی کی بے وفائی اور وقت گزاری کو بھی بیان کر جاتی ہیں۔

اسد محمد خاں ''داستان سرائے'' میں گھٹن زدہ بیوی کا پیکر تراشتے ہیں جو اپنی خواہشات اور خوابوں کے ساتھ زر کے بدلے تول کر ایک بوڑھے ملک التجار یعنی بزنس ٹائیکون کے ساتھ بیاہ دی گئی ہے۔ دولت کے باوجود اسے مرد کی رفاقت پسند نہیں جس کا اظہار ان الفاظ میں کیا جاتا ہے:

''بڑی عمر کے مرد نے اسے ہدایت کی اور یاد دلایا کہ اب وہ ایک ذمے دار عورت ہے، بچوں کی طرح شہزادوں وغیرہ کی کہانیوں میں دلچسپی لینا اسے زیب نہیں دیتا وغیرہ۔ پھر وہ ہم بستر ہوا۔ بعد ازاں اس نے روم سروس کو کھانا لانے کی ہدایت کی۔ لڑکی اپنے پورے بدن کے ساتھ اداس ہو گئی تھی۔ اسے بڑی عمر کے مرد کی یہ بات..... یا کوئی بھی بات اچھی نہیں لگی تھی۔'' (۱۲۴)

سارے افسانے میں الفاظ اور لڑکی کی حرکات و سکنات سے اس کی بے دلی اور بیزاری کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ چونکہ اس کو گائے کی طرح ایک کھونٹے سے ہٹا کر دوسرے کھونٹے سے باندھ دیا گیا ہے اس لیے اس کا ردِّ عمل بھی واضح ہے:

''بڑی عمر کا مرد بنیان پہنے پھول پھول کپڑوں میں جگمگاتا واش روم سے نکل آیا، ''واوا.....لئو جی، ہم تو تازہ دم ہو گئے۔ تم بھی شاور لے لئو، پھر دیکھتے ہیں کیا کچھ کرنا ہے۔'' لڑکی نے جیسے ان سُنی کر دی۔ وہ کہیں نہ گئی۔ بڑی عمر کے مرد کو حیرت ہوئی۔ وہ سمجھ رہا تھا کہ اس نے کہا ہے تو لڑکی واش روم ضرور جائے گی۔'' (۱۲۵)

اس اقتباس میں زرخرید بیوی پر مردانہ حاکمیت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ گھٹن زدہ ماحول کی یہی بیوی طاقت اور ہمت کا پیکر بنی ''موتبر کی باڑی'' کی بہو ہے۔ جس کا شوہر دوسرے شہر میں ہونے کے سبب سال میں ایک بار آتا ہے۔ چنانچہ جنسی نا آسودگی اسے ایک 'عزت دار طوائف' بننے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اسد اپنے بیان کی وجہ سے محبت کے بولوں کو ترستی اور دوست کی تلاش میں پھرتی اس بیوی کو ہمدردی کا مستحق بنا دیتے ہیں۔ اسی لیے مردانہ کردار کے عقب میں افسانہ نگار کہتے ہیں:

''اس کے بکھرے بال، جو اس نے لڑکے کے جیب و گریباں پر ڈھیر کر دیے تھے، جیسے پختہ آملے سے لدے ہوئے کنج تھے، ہزار برس پرانے سنگھارگن کی مست کن خوشبو سے بوجھل۔ لڑکے نے دل میں کہا، ''یہ سب ترکیبیں تجھے تیری محرومی نے سکھا دی ہیں بی بی!'' (۱۲۶)

بیٹی/ بہو:

بیٹی مشرقی معاشرے میں عزت، معصومیت، خلوص، وفاداری، ذمہ داری، غیرت اور تربیت کی علامت کے طور پر پیش کی جاتی رہی ہے۔ اس کی پیدائش اور تربیت کے حوالے سے زمانہ جاہلیت سے لے کر اب تک خوف اور تشویش ظاہر کی گئی ہے۔ نیا افسانہ بھی ان خدشات سے خالی نہیں۔

ایسی ہی بیٹی کے کردار میں انتظار حسین چاتر راجکماری کو پیش کرتے ہیں۔ راجکماری کا باپ اس کی بے راہروی کے خوف سے اس پر پابندیاں لگا کر تھک چکا ہے مگر وہ پھر بھی رسیا کے دام میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ اپنے ایک منصوبے کے مطابق وہ اپنے محبوب کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے اور بنارس کا راجا احتیاط پسندی کے باوجود اس کی حفاظت نہیں کر پاتا:

''راجا نے یہاں بھی چوکسی کی۔ اس کے پیچھے پیچھے مینہ میں گیا۔ جب وہ کپڑے اتارنے لگی تو اس نے منہ پھیر لیا لیکن راجکماری کی کلائی کو پکڑے رہا۔ راجکماری بھی بلا کی بنی ہوئی تھی۔ اس نے انگیا کھولنے کے بہانے کلائی راجا کے ہاتھ سے چھڑائی، پھر گھڑی بھر بعد لڑکے کی کلائی راجا کے ہاتھ میں پکڑا دی، اور خود منڈیر سے کود ہاتھی پہ بیٹھ گئی، پھر یہ جا وہ جا۔'' (۱۲۷)

بیٹی کا روایتی روپ ''دہلیز'' میں بیان کیا گیا ہے۔ آدھی عمر سے زائد حصہ گزار کر وہ گھر کی دہلیز کو تھامے ہوئے

ہے۔نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ نہ صرف گھر اور محلے کے افراد باتیں بناتے ہیں بلکہ اس سے جان چھڑانے کی تراکیب بھی بتاتے ہیں:

''آپا جی اسے کب تک کولھے سے لگائے بیٹھی رہو گی۔عمر اور زیادہ ہو گئی تو لونڈیا تھک جاوے گی۔''

''بہنو! مجھے کوئی شوق ہے کہ جوان لونڈیا کو گھر میں سنگوائے رہوں اور اب عمر اس کی گھر بیٹھنے کی نہیں ہے مگر کروں کیا؟''

''آپا جی! میں تو جانوں جیسا کیسا بھی ملے، دو بول پڑھوا کے ہاتھ میں پکڑا ہاتھ پکڑا دو۔''(۱۲۸)

افسانے میں جنس کی آمیزش نا آسودگی کی صورت ہم رکاب رہتی ہے اور قدم قدم پر اپنے ہونے کا احساس دلا کر صفیہ کو مزید احساسِ کمتری میں مبتلا کر دیتی ہے۔بیٹی سے جان چھڑانے کا ذکر انتظار حسین کے ایک اور افسانے ''ہندوستان سے ایک خط'' میں بھی ہوا ہے۔چھوٹی پھوپھی کی خدیجہ چھت پر رقعہ بازی کرتے پکڑی جاتی ہے تو بیوی خاوند کو زمانے کی اونچ نیچ سمجھا کر دو بول پڑھا کر بیٹی کو رخصت کر دیتی ہے۔

انتظار کے بیشتر افسانوں کی طرح ''شہرِ افسوس'' بہار سے بنگال (۱۹۴۷ء) اور سقوطِ ڈھاکہ (۱۹۷۱ء) کی ہجرتوں کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔یوں انہوں نے ماضی اور حال کو ملایا تو بیٹی کے روپ سے متعلق بڑی عجیب صورتِ حال پیدا ہوئی۔افسانے میں، ماحول کی ہنگامہ خیزی میں، ایک سسر کے ہاتھوں برقع پوش بہو اور ایک باپ کے ہاتھوں، جس نے انتقامی کاروائی کے طور پر، ایک بہن کو بھائی کے ہاتھوں برہنہ کروایا تھا، اپنی بیٹی کی برہنگی کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔جس کے بعد بیٹی ہوس کا نشانہ بھی بنی:

''سانولے نوجون نے زہر بھری آواز میں مجھ سے پوچھا: یہ تیری کون ہے؟ میں نے تامل کیا، آخر بتایا کہ یہ میری بیٹی ہے۔سانولے نوجون نے شقی القلب بن کر کہا: پھر تو اسے برہنہ کر! یہ سن کر خوف سے اس معصوم کی گھگھی بندھ گئی اور ادھر میں ڈھے گیا اور.....''

''اور مر گیا؟'' تیسرا آدمی بے تاب ہو کر بولا۔''نہیں.....'' وہ رکا پھر آہستہ سے بولا: ''میں زندہ رہا۔''(۱۲۹)

افسانے میں ماں کی پریشانی بھی قابلِ دید ہے جو بیٹی کے حال سے آگاہ ہونے کے بعد بھی واپسی کی امید لگائے بیٹھی ہے۔مزید برآں لڑکی کا دادا اور آدمی کا باپ اس شرمناک صورتِ حال پر اپنے بیٹے کو مرا ہوا تصور کر چکا ہے لیکن بیٹے کے واپس آنے پر خود شرم سے مر جاتا ہے جس کا اظہار بیوی کی زبانی یوں ہوا ہے:

''اے اپنے موئے باپ کے بیٹے اور اے میری آبرو لٹی بیٹی کے باپ! تو مر چکا ہے۔'' (۱۳۰)

چنانچہ اس افسانے کے کرداروں کے حوالے سے ڈاکٹر قاضی عابد یہ سوال کرتے ہیں:

''یہ سرزمین جو وعدوں کی سرزمین تھی گناہوں کی سرزمین کیوں بن گئی ہے؟ جہاں بھائی، بھائی کی عصمت کے درپے ہے، جہاں کردار اپنا تشخص اس حد تک کھو دیتے ہیں کہ بے نام ہو جاتے ہیں اور اس دھرتی کے باسی وسیع معنوں میں شہر افسوس کے باسی بن جاتے ہیں۔'' (۱۳۱)

بہو جس کو سسرال میں بیٹی کا درجہ دیا جاتا ہے تو اس سے بھی امید لگائی جاتی ہے کہ وہ ساس سسر کو والدین گردانے۔ مسعود اشعر کے یہاں ایسا ہوتا نظر نہیں آتا۔ تہذیبِ مشرق پر خندہ زن اولڈ ہاؤسز بزرگوں کو اپنا آخری وقت بھی سکوں سے گزارنے نہیں دیتے:

''اسی دن ان کی بہو نے اس کی بیوی سے کہا تھا کہ ساتھ ساتھ بند کمروں والے گھر میں حقہ پیا جائے تو سارے گھر میں تمباکو کی بدبو پھیل جاتی ہے۔ آخر ہمیں اپنے بچوں کا خیال بھی تو رکھنا ہے۔ ابا جی حقہ پینے سے باز نہیں آتے۔ اس لیے ان سے کہہ دیا ہے کہ چونکہ آپ کی عادت کھلے آنگن میں سونے کی ہے اس لیے آپ لان میں سو جایا کیجیے۔ وہ بھی خوش ہم بھی خوش۔ ابھی گرمیاں ہیں، سردیوں میں ابا جی کے لیے پیچھے ایک کمرہ بنوا دیں گے۔'' (۱۳۲)

اس کے علاوہ مسعود اشعر کے افسانے میں آزاد ماحول کی پروردہ بیٹی دکھائی دیتی ہے۔ جو لباس کی طرح اپنے دوست بدلتی ہے اور گھر والے اس قدر روشن خیال ہیں کہ اس بات کی مطلق پرواہ نہیں:

''اس کے ماں باپ اس کے ساتھ بہت محبت سے ملے۔ غالباً انہیں اس سے کوئی غرض نہیں تھی کہ ان کی بیٹی نے کس سے شادی کی ہے اور جس نوجوان کو پہلے اس نے ملایا تھا اس کی جگہ یہ دوسرا شخص کیوں نظر آ رہا ہے؟ وہ خط میں انہیں بتا بھی چکی تھی۔'' (۱۳۳)

بورژوا طبقہ کی ماڈرن بننے کی خواہش اور اعلیٰ طبقہ میں شمولیت جیسی وجوہات نے جہاں اخلاقیات کی حدود کو پار کیا وہیں انور سجاد کے افسانوں میں بیٹی کے تصور میں بھی تبدیلی کا باعث بنیں۔ وہ ماں جو ماضی میں اپنی بیٹی کو چادر اور چار دیواری میں دیکھ کر فخر کے احساس سے سرشار ہوتی تھی اب ماڈرن ازم کے نام پر بیٹیوں کے لیے آزادی کی طلب گار ہے:

''اور بھی کئی نوجوان بڑی دور سے سونگھتے ہوئے آتے اور سارا دن بالکنی کی طرف نظریں گاڑے، بلوں کے مانند، بالکنی میں بیٹھی ان چڑیوں کی طرف بھوکی نگاہوں سے دیکھتے۔ مسٹر اکمل کی چڑیاں ان آوارہ بلوں سے بہت لطف انداز ہوتیں۔'' (۱۳۴)

جب یہ آزادی محلے کی بڑی بوڑھیوں کے لیے پریشانی کا باعث بنتی ہی اور وہ بیٹیوں کے چال چلن ٹھیک

کرنے کا مشورہ دیتی ہیں تو ایک آزادی پسند ماں یوں دفاع کرتی ہے:

''یہ آپ کیا کہہ رہی ہیں۔میری بیٹیاں اور ایسی ہوں۔آپ کو غلط فہمی ہوئی ہے۔اگر میری بچیاں میک اپ کر کے باہر جاتی ہیں تو کوئی حرج نہیں۔آج کل سب لڑکیاں بناؤ سنگھار کرتی ہیں۔کون ہے جو اپنے کو سنوارنے کی کوشش نہیں کرتا۔ماشاء اللہ میری لڑکیاں خوبصورت ہیں،اسی لیے آپ لوگ جلتی ہیں۔اس محلے میں کوئی بھینگی،کوئی لنگڑی.....کسی کا سر بڑا ہے تو کسی کا رنگ توے کے مانند۔جبھی تو لوگ میری بیٹیوں کر ٹیڑھی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔''(۱۳۵)

ایسے حالات میں بیٹی کا وہی رویہ ہے جو ہونا بھی چاہیئے:

''مجھے اپنی امّی پسند نہیں،مجھے اپنے گھر سے نفرت ہے،میں یہاں سے کہیں چلی جانا چاہتی ہوں۔اب امی کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھنے کی باری میری ہے۔''(۱۳۶)

چنانچہ ماں سے نظریاتی اختلاف کے باعث وہ اپنے محبوب کے ساتھ بھاگ کر اپنی قسمت کا فیصلہ خود کر لیتی ہے۔محبوب کے جال میں گرفتار یہ لڑکی ''کینسر'' میں بھی ہے۔اس کی حالت یکسر مختلف ہے کیونکہ امید سے ہونے کی وجہ سے باپ کے عتاب کا نشانہ بنی ہے جبکہ ماں اس حالت میں بھی اپنے فرائض پورے طور پر انجام دینے کی سعی کرتی ہے۔چنانچہ باپ سے شدید نفرت اور ماں کے لیے ہمدردی بیٹی کے رویے اور الفاظ میں نمایاں ہے:

''جانے کیوں ایک عرصے سے اس لڑکی کو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے راتب کے لیے دنیا بھر کے لالچی کتوں کی بے صبری اس کے باپ میں سمٹ آئی ہے۔۔۔۔اس کی غذا ماں کی سسکیاں ہیں اور باپ کے ایک دوسرے کے ساتھ ٹکراتے جبڑیوں کی آوازیں۔باپ اسے بھول چکا ہے ماں کبھی کبھی دروازے میں آتی ہے اور چند لمحے پھٹی پھٹی نظروں سے اسے دیکھنے کے بعد چلی جاتی ہے۔ڈاکٹر نے اس کی بیٹی کے لیے کوئی غذا تجویز نہیں کی اس کے باپ نے اس کا مطلب یہ لیا ہے کہ اسے کچھ نہ دیا جائے۔۔۔۔کہاں ہے وہ جس نے تمہارے خواب چور چور کر کے تمہارے پیٹ میں بھر دیے ہیں ہم تمہارے علاج پر لگائیں یا غذا پر۔صدیوں دور سے آتی ماں کی آواز اس کے کانوں میں چکرا جاتی ہے۔''(۱۳۷)

کڑوے کسیلے الفاظ اس کی سماعتوں میں اُنڈیلنے کے باوجود ماں اس سے ہمدردی کرنے پر مجبور ہے اور ان تمام صدمات کو جھیلتی بیٹی پھر بھی سورج کی پیدائش یعنی تبدیلی اور طاقت کی منتظر ہے۔

خالدہ حسین کا افسانہ ''گونگ شہزادی'' بیٹی کے حوالے سے اہم ترین ہے۔بیٹی کی معصومانہ خواہشات اس افسانے میں جا بجا دکھائی دیتی ہیں جو اپنی ماں کو سب سے خوبصورت دیکھنا چاہتی ہے۔کبھی وہ ماں کے گرد باہیں ڈال کر اس کی ناف کی دھڑکن کو محسوس کرتی ہے،کبھی فیشن ایبل کپڑے پہننے کی فرمائش کرتی ہے تو کبھی اس کے بالوں کا ویسا ہی جوڑا بنانے کی

کوشش کرتی ہے جیسا وہ سکول میں اپنی استانی کا دیکھ کر آئی ہے:

''ارے ہٹ.....کیا بال نوچ ڈالے ہیں۔'' اماں کو آج بار بار سوئی میں تاگا پرونا پڑ رہا تھا اور وہ بار بار اس کے ہاتھ جھٹکے جا رہی تھیں مگر وہ پھر بھی بال کھول کھول کے لپیٹتی رہی، یہاں تک کہ اس کے کندھے اور بازو تھک کے چُور ہو گئے۔ اور آنکھوں میں ایک گھٹن بھر گئی۔۔۔۔ اب یہ کچھ اس کی نظر کا قصور تو تھا نہیں کہ روز نئی نئی چمکدار چیزیں سامنے آنے لگی تھیں۔ اس سے پہلے اس نے ایسی گلابی رنگت کی نیل پالش کہاں دیکھی تھی۔ اماں تو عید کی عید مہندی لگاتی تھیں۔''

(۱۳۸)

غور کیا جائے تو بیٹی کا یہ کردار ممتاز شیریں کے افسانے ''انگڑائی'' کی یاد دلاتا ہے۔ کیونکہ اس افسانے میں بھی آغازِ بلوغت اور ہم جنسیت سے متعلق وہی جنسی پیچیدگیاں کارفرما ہیں۔ بیٹی اپنی استانی سے محبت کی تشنگی ماں کے وجود سے مٹانا چاہتی ہے۔ چنانچہ جب بیٹی کو اس کی معصوم محبت کا خیال نہ کرتے ہوئے ماں سے الگ کیا جاتا ہے تو اس کی یہ حالت ہو جاتی ہے:

''اسی رات ابا نے فیصلہ کیا کہ وہ اتنی نالائق ہے کہ اماں کے ساتھ سونے کے قابل نہیں ہے۔ لہٰذا اس کی کھٹولی الگ ڈال دی گئی۔ اور صبح جب وہ اُٹھی اس کی آنکھیں یوں جل رہی تھیں جیسے کسی نے مرچیں بھر دی ہوں۔'' (۱۳۹)

بیٹی کی ماں سے ایسی ہی محبت ''شہر پناہ'' میں باپ کے خلاف دبا دبا احتجاج بن جاتی ہے۔

بیٹی کے کردار میں منشا یاد 'اپنوں سے غیر بھلے' کا نظریہ اپناتے ہیں۔ افسانہ ''چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں'' میں ایک ہی کردار یعنی بیٹی کے تین مختلف روپ بیان ہوئے ہیں۔ پہلا روپ سوتیلے رشتوں میں گھری بیٹی کا ہے جس کا دُکھ بتاتے افسانہ نگار رقمطراز ہیں:

''مکلاوے کے بعد وہ صرف دو بار شوہر کے ہمراہ میکے گئی تھی۔ ایک بار جب اس کا بوڑھا باپ فوت ہو گیا تھا اور دوسری بار جب اس کے سوتیلے بھائی کا بیاہ ہوا تھا۔ اس کے بعد سوتیلی ماں اور بہن بھائیوں نے کبھی اس کی خبر لی نہ ہی اسے کسی خوشی غمی کے موقع پر یاد کیا۔ وہ بھی کبھی پلٹ کر وہاں نہیں گئی۔ کس کے پاس جاتی۔'' (۱۴۰)

دوسرا روپ بہو کے کردار میں بیٹی کا ہے جو اپنی کوششوں کے باوجود دل میں جگہ بنانے سے قاصر ہے کہ آغاز سے ہی سسرالی رویہ امید افزا نہیں:

''اس کی ساس نے اس کا استقبال اس طرح کیا تھا جیسے اس کا بیٹا نئی گائے یا گدھی خرید لایا ہو۔ اس کی پہلی بیوی دو لڑکیاں چھوڑ کر مر گئی تھی یا شاید شوہر نے اسے پیٹ پیٹ کر یا ساس نے

طعنے دے دے کر مار ڈالا تھا۔۔۔۔ساس اسے چارپائی پر بٹھا کر بیٹے اور باراتیوں کی آؤ بھگت میں اسے بھول گئی تھی۔اسے پانی بھی مانگ کر پینا پڑا تھا۔'' (۱۴۱)

اور تیسرا روپ گاؤں کی بیٹی کا ہے جو جان پہچان نہ ہونے کے باوجود گاؤں والوں کے لیے اس قدر معتبر ہے کہ چوری کی ہوئی گھوڑی مصلی کی بیٹی کے سسرالی گاؤں کو محض اس وجہ سے واپس کر دی جاتی ہے کہ وہاں بیٹی بیاہی ہوئی ہے۔تینوں میں گاؤں کی بیٹی کا کردار قابلِ احترام ہے۔جوگنشا کی بیٹی کے لیے محبت اور دیہی معاشرے کی روایات کو بیان کرتا ہے۔چنانچہ منشا کے اس اقدام کو سراہتے ہوئے ڈاکٹر اقبال آفاقی کہتے ہیں:

''احساس کی لو میں اس نے سماج کے غیر اہم اور بے توقیر فرد کو عزت و اہمیت کے مرکز میں لا کھڑا کیا ہے۔اسے احساسِ تفاخر سے شرابور کر دیا ہے۔جس کی حیثیت جوہڑ کے کیچڑ سے زیادہ نہیں۔۔۔۔اسے گاڈ آف لٹل تھنگز کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا۔'' (۱۴۲)

بیٹی ''ساجھے کا کھیت'' میں فیوڈل معاشرے پر طنز کی علامت ہے کہ گاؤں کے ذیلدار اور زمیندار کس طرح گاؤں کی بیٹیوں کا استحصال کرتے ہوئے انہیں طوائف بننے پر مجبور کر دیتے ہیں۔اسی معاشرے کے ایک موچی کے ساتھ زمینداروں کا سلوک یہ ہے:

''جوتا پسند نہ آتا یا پاؤں کو کاٹتا تو وہ اس کے سر پر مار مار کر توڑ ڈالتے اور اس کی گشتی کہلانے والی عورت کے ساتھ مباشرت کی گالیوں سے اپنی چھپی ہوئی خواہش کا اظہار کرتے۔'' (۱۴۳)

جب بیٹیوں کی وجہ سے موجو موچی کی اہمیت میں اضافہ ہو کر اس کا رنگ ڈھنگ بدل جاتا ہے تو ایسی بیٹی کے بارے میں، جس کے حسن کے قصیدے سرِ بازار پڑھے جاتے ہیں، ایک باپ کے خیالات قاری کو انگشت بدنداں کر دیتے ہیں:

''موجو اتنا سیدھا بھی نہیں تھا کہ اسے معلوم نہ ہو کہ وہ اچانک اتنا معزز کیوں سمجھا جانے لگا ہے۔مگر اس میں حرج ہی کیا تھا۔بیٹا تو تھا نہیں۔لڑکیوں ہی کو اس کا ہاتھ بٹانا تھا اور یہ کیا کم تھا کہ اسے بھی آدمی سمجھا جانے لگا تھا۔پھر لڑکے اچھے تھے اور بڑے گھروں کے تھے۔وہ گپ لگاتے یا زیادہ سے زیادہ ایک آدھ نظر ادھر اُدھر ڈال لیتے تھے۔کبھی کسی نے ہاتھ نہیں پکڑا تھا، بد تمیزی نہیں کی تھی۔وہ چاہتے تو کسی کو اغوا کر کے بھی لے جا سکتے تھے مگر وہ مفت میں ڈھیروں چیزیں لاتے ڈالتے رہتے تھے۔'' (۱۴۴)

یا پھر:

''جانتا تھا یہ سب بڑی کی برکت ہے۔مگر اس میں حرج کیا تھا۔کیا اتار لیتے تھے وہ اس کا..... الٹا شربت، سوڈے، چائے، بسکٹوں اور مٹھائی سے تواضع کرتے تھے اور جتنا چاہو ادھار لے

جاؤ، لکھت نہ پڑھت، نہ نشان انگوٹھا۔ کیسے اچھے اور بامروت لوگ تھے۔'' (۱۴۵)

موجو کے برعکس ایک باپ کا کردار ''شجرِ بے سایہ'' میں ہے۔ اگرچہ پورے افسانے میں باپ کا وجود نہیں ہے لیکن ایک غیر محسوس لہر ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ غفوراں گھر سے بھاگنے کے بعد واپسی پر بھائیوں کے ہاتھوں غیرت کے نام پر ماری جاتی ہے۔ لیکن جب اسی بھائی کی بیٹی اس واقعے کو دہراتی ہے تو وہ اپنی بیٹی کو معاف کر دیتا ہے۔ ایسے میں منشا ایک باپ کی کمی کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے غفوراں کی ماں سکینہ کی زبانی کہتے ہیں:

''کرماں ماریئے غفورو۔۔۔ اس رات تیرا باپ زندہ ہوتا تو تیری فریاد سن لیتا۔'' اس کے دو ہتڑ
وں سے چھاتی پیٹنے کی آوازیں آنے لگیں جیسے غفوراں ابھی ابھی قتل ہوئی ہو۔'' (۱۴۶)

بیٹی کے کردار کے متعلق خود رشید امجد کا کہنا ہے:

''میرے افسانوں میں دو کردار جو کبھی سیال اور کبھی ٹھوس صورت میں بار بار نمودار ہوئے
ہیں، میری بیوی رخسانہ اور بیٹی سعدیہ کے ہیں۔۔۔ میری کہانیوں میں بیٹی کے سارے کردار
سعدیہ کے گرد گھومتے ہیں۔'' (۱۴۷)

لہٰذا باپ کی یہ شفقت افسانوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں بیٹی نئی نسل کی ترجمان ہے، جو بعض اوقات بے چارگی اور بے خبری کا نشان بن جاتی ہے:

''بیوی کہتی ہے۔ ''پروگرام کا چیک اوپن کر لینا، دس بارہ روپے رہ گئے ہیں، اور ابھی تو چار پانچ
دن باقی ہیں۔'' بیٹی ماں کے پہلو سے سر نکالتی ہے، ''ابو! گڑیا..... چابی والی..... آپ نے وعدہ
کیا تھا نا، اب پروگرام ملے گا تو.....'' (۱۴۸)

اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس دور کا افسانہ ہے جب سماجی جبر کے ہاتھوں فرد عدم تحفظ کا شکار تھا۔ لہٰذا یہ عدم تحفظ بیٹی کی صورت میں یوں نمایاں ہوا:

''بیٹی جواب دیتی ہے..... ''ابو آئیں گے تو سوؤں گی..... شاپنر، پنسل اور ربر..... لائیں گے
میرے لیے۔'' دور پرے..... ویران سڑک پر گرا ہوا موٹر سائیکل، فاصلہ پر بارش میں
بھیگتا، سردی کے پنجوں میں پھڑپھڑاتا ایک شخص..... بند آنکھوں میں خواب، دور ہوتی
آوازیں، دھندلے خواب، دور ہوتی آوازیں، ''ابو جی..... میرے لیے۔'' ''جلدی آجانا
..... آ..... آ۔'' ''ابو جی..... ابو..... اب۔'' (۱۴۹)

لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ بیوی اور بیٹی کے کردار ہی ہیں جو وجودیت، فردیت اور داخلیت سے متاثرہ شخص کو جینے کی اُمنگ فراہم کرتے ہیں۔ یہ فرد کا تعلق مادی دنیا سے استوار رکھتے ہیں کہ فرد چاہ کر بھی نہ ان سے دور

ہونے کی سعی کرسکتا ہے اور نہ انہیں دُکھ پہنچانے کا حوصلہ رکھتا ہے:

''تو پھر اب چلیں شازیہ گھبرا رہی ہوگی۔'' ابو.....ابو کرتی شازیہ ننھے ننھے ہاتھوں سے میرے بند پپوٹوں پر دستک دیتی ہے۔ ''چلو۔'' تیز تیز قدم اُٹھاتے بس سٹاپ کی طرف جاتے ہوئے میں مڑ کر پت جھڑ میں لپٹے درختوں پر ایک نظر ڈالتا ہوں، اور پھر اس کی طرف دیکھتا ہوں۔ میں اس عورت کو..... جو میری بیوی ہے اغوا کرنا چاہتا ہوں۔ لیکن.....؟'' (۱۵۰)

طاہرہ اقبال شاید شعوری کوشش کرتی ہیں کہ اپنے ہر کردار کو منفرد جہت دیں چنانچہ یہی حال بیٹی کا بھی ہے۔ ''جناح باغ'' میں اس کو بیانیہ انداز میں زیرِ بحث لایا گیا ہے جہاں ایک پست درجے کی کینٹین میں ایک فیملی بیٹھی ہے:

''میری چودہ سالہ بیٹی کو پان کی پیک اُچھالتے اور سگریٹوں کے دھوئیں اُڑاتے اور جیبوں میں سکے کھنکھناتے اور آدم بو آدم بو پکارتے گوشت خور نظروں سے کھدیڑ رہے تھے اور لمبی لمبی جیبیں نکال رالیں چاٹ رہے تھے۔ لیکن اس کی ماں کو اس کا دوپٹہ درست کروانے کا کوئی خیال نہ تھا۔ کیونکہ اس کا اپنا منہ تو برگر کے لفافے میں دھنسا تھا۔۔۔ میری بیٹی کے سر پر کھڑی آوارہ منڈلی گالم گلوچ اور لپھڑا کر رہی تھی۔ وجہ تنازع شاید میری بیٹی ہی تھی لیکن وہ پُرسکون انداز میں برگر کھا رہی تھی۔'' (۱۵۱)

یہ ایک ایسی بات ہے کہ ایک باپ سوچ کر بھی اپنی سوچ سے پیچھا چھڑاتا ہے لیکن طاہرہ کا بے باک قلم اسے تمام تر سچائی کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ ماں کا رویہ اس کی غفلت کے ساتھ دولت اور فیشن پرستی کا ثبوت بھی ہے۔

بیٹی کی مظلومیت کا حامل کردار ''گنجی بار'' میں ہے۔ یہ ماں کے فرار کے بعد سماج میں اپنے بقا کی جنگ لڑنا چاہتی ہے لیکن ہار جاتی ہے۔ ایک بیٹی ''کارنامہ'' کی 'سیّاں' کی بیٹی ہے جو اپنی ماں کی وجہ سے بدنام ہونے کے باوجود بھی اس کی آخری آرام گاہ کے لیے عقیدت اور محبت کے جذبات رکھتی ہے۔ یا پھر ایسی بیٹی ''شہرزاد'' کی زری ہے جو اپنے شوہر کا انتظار کرنے والی ماں کے اکیلے پن کی ساجھی ہو کر اس کے اور اپنے درمیان کسی تیسرے کا وجود برداشت کرنے کو تیار نہیں۔

بیٹی کا وہ تصور جو اردو افسانے کے عہدِ زریں میں سعادت حسن منٹو کے ہاں دکھائی دیتا ہے، طاہرہ اقبال کے ''پکھی'' میں بھی موجود ہے۔ جہاں جاگیردارانہ نظام میں گاؤں کی جھونپڑیوں نے مزارعوں کو رشتوں کی تمیز بھلا دی ہے۔ جنس کا یہ کھیل مذہب اور تہذیبِ مشرق کا مذاق اُڑاتا محسوس ہوتا ہے:

''پکھیوں کی قبریں، دھول کے سینے میں دھنسی تھیں۔ جہاں عورتیں اور مرد اپنے اپنے مرد اور عورتیں ادل بدل کر سوئے تھے۔ باسو کی رانڈ اپنے سسر کی پکھی میں تھی اور کینو اپنے دیور کی جھگی میں اور ولو اپنی ہی بیٹی کی پکھی میں انگڑائیاں توڑتا تھا۔ آج سب نے حرام سیڑ اور سانے ادھ کچرے نگلے تھے اور ہڈیوں کا گودا چوسا تھا اور ساوی کا گھٹ لگایا تھا۔'' (۱۵۲)

یہی کھیل افسانہ ''عزت'' میں بھی ہے۔ جس میں چودھری بیٹے کی کم سنی اور بہو کی جوانی سے خائف ہو کر گھر کی عزت گھر میں ہی رکھنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔

محمود واجد بیٹی کے حوالے سے روایتی تصور لے کر ادب کے اُفق پر نمودار ہوئے لیکن اپنے منفرد اندازِ بیان کی طرح بیٹی کے روپ کو بھی انفرادیت عطا کر دیتے ہیں۔ وہ اس روپ کو مغربی باپ کے حوالے سے دکھاتے ہیں۔ جو جنگ کے سبب مشرقی علاقے میں رہائش پذیر ہے۔ یہاں وہ غیر کی بیٹی میں اپنی بیٹی کی مشابہت محسوس کر کے اس کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ واپسی اس کے لیے عذاب ہو جاتی ہے اور وہ اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے:

> ''میں نہیں جاؤں گا، میں نہیں..... تم مجھے مار ڈالو گے، تم مجھے میری بچی سے الگ کر دو گے، میں نہیں..... میں آ رہا ہوں میری بچی، میری سلومی، میری لوسی، میری بچی۔'' (۱۵۳)

اس کے علاوہ بیٹی اعتماد اور یقین کی علامت بنتے ہوئے نہ صرف باپ کے لیے تقویت کا باعث ہے بلکہ خوش بخت بھی ہے۔ مثلاً:

> ''اس بچی نے مجھ میں بڑا یقین پیدا کیا ہے جب یہ ماں کے پیٹ میں تھی تو مجھے حبشہ جانے کا ایک آفر ملا۔۔۔ (کاش میں اس پر عمل کرتا) چند ماہ بعد یہ بچی پیدا ہوئی۔۔۔ اور جب میرا کیریئر بدل گیا۔'' (۱۵۴)

''آرزو کا صحرا'' میں نیلم احمد بشیر ایسی بیٹی سے متعارف کرواتی ہیں جو اپنی ماں کے جادو کی اسیر ہو چکی ہے اور ماں کی ہر بات کو جائز اور حکمِ اخیر سمجھ کر اپنا گھر برباد کر بیٹھی ہے:

> ''احسن کہتا، ''تمہاری ممی فرسٹریٹڈ عورت ہیں۔ وہ ہمیں اکٹھا نہیں دیکھ سکتیں، اسی لیے جیلس ہو جاتی ہیں۔ وہ ہمارا گھر کبھی بسنے نہیں دیں گی۔'' یہ سن کر نجمہ اپنے شوہر سے لڑنے لگ جاتی۔ اس کی ممی اس کی زندگی کا محور تھیں۔ وہ ان کے خلاف کیسے کچھ سن سکتی تھی۔ وہ اس کی زندگی پہ پوری طرح محیط اور حاوی تھیں۔ نجمہ ان کی مرضی کے بغیر ایک قدم بھی نہیں اُٹھا سکتی تھی۔'' (۱۵۵)

چنانچہ وجود پر لگائی گئی خود ساختہ پابندیاں نہ صرف اسے ازدواجی بندھن سے آزاد کر دیتی ہیں بلکہ آنے والے دنوں میں اسے اپنی ماں کی نظر میں بھی حقیر بنا دیتی ہیں، جن کے لیے اس کا وجود ایک بوجھ سے زیادہ نہیں۔ ''لے سانس بھی آہستہ'' میں بیٹی کو ماں اور باپ دونوں کی نظر سے دکھایا گیا ہے۔ ماں بیٹی کے ساتھ ہونے والی ناانصافی پر خوفزدہ اور غم زدہ ہے جب کہ باپ جاگیرداری کے زیرِ اثر خود غرضی کی انتہاؤں پر دکھائی دیتا ہے:

> ''وڈے سائیں دروازے میں آن کھڑے ہوئے اور پیار سے بیٹی کی طرف دیکھا۔ کتنی

ہونہار، سعادت مند، ہمدرد بچی دی تھی اللہ نے ان کے خاندان کو، انہیں دل ہی دل میں اس پر فخر محسوس ہونے لگا۔ ''بیٹا اب تیرا مقام بہت اونچا ہو گیا ہے۔ میں تجھے یہی بتانے آیا ہوں۔ تو اللہ کی خاص بندی ہے۔ اچھی دھی، اب کلام پڑھنے بیٹھ جا اور اپنی نئی زندگی شروع کر دے۔''۔۔۔ اب اسے اپنے کمرے میں ہی رہنے دینا۔ باہر نہ نکلنے دینا۔ اب یہ حق بخشائی کی دلہن ہے۔'' (۱۵۶)

نیلم نے چودہ سال امریکہ میں گزارے تو وہاں کی بود و باش، رہائش، رہن سہن، رشتوں کی اونچ نیچ اور تمیز کا گہری نظر سے مشاہدہ کیا۔ اس طویل مدت کا یہ اثر ہوا کہ وہ مغربی معاشرے کے افراد کو اپنے ماحول میں دیکھنے، سننے اور پرکھنے لگیں۔ ''شجرِ سایہ دار'' کرسٹی کی کشمکش کی کہانی ہے۔ یہ بیٹی خود اپنی اس بیٹی سے بے حد محبت کرتی ہے جو اس کے سابقہ بوائے فرینڈ کی نشانی ہے۔ جب اس کی زندگی میں نیا مرد آ کر اسے اور اس کی بیٹی کو تحفظ فراہم کرتا ہے تو وہ نہال ہو کر شادی پر رضامند ہو جاتی ہے۔ لیکن جب اس کی خالہ یہ انکشاف کرتی ہے کہ جان اس کی ماں کے دوستوں میں سے ایک ہونے کی وجہ سے اس کا باپ بھی ہو سکتا ہے اس لیے اسے اپنا ٹیسٹ کروا لینا چاہیئے تو کرسٹی یہ کہہ کر انکار کر دیتی ہے:

''آنٹی نینسی میں بلڈ ٹیسٹ نہیں کرواؤں گی۔ سوری! میں بلڈ ٹیسٹ نہیں کرواؤں گی! آپ اپنی واپسی کی بکنگ کروا لیں! آئی ایم سوری!'' (۱۵۷)

مغربی تہذیب پر ایک اور طمانچہ ''ٹرک آر ٹریٹ؟'' ہے۔ ایک مغربی باپ کی محبت شدتوں سے عبارت ہے جب کہ بیٹی اس شدت سے خوفزدہ ہے۔ اس کے دوست کا، جو ایک پاکستانی ہے، کہنا ہے:

''لیکن تمہارا باپ تم پہ اتنا زیادہ کنٹرول کیوں رکھتا ہے؟ یہ تو زیادتی لگتی ہے۔'' سلطان نے نہ سمجھتے ہوئے پوچھا۔ ''بس ڈیڈ میرے معاملے میں بہت پوزیسیو ہیں۔ بچپن سے ہی مجھ سے بے انتہا پیار کرتے ہیں۔ ایک پل کے لیے اپنی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہونے دیتے۔'' (۱۵۸)

لیکن باپ کی بات کرتے ہوئے طنز میں ڈوبا ہوا لہجہ دوست کو متجسس کر دیتا ہے۔ آخر یہ راز اس وقت کھلتا ہے جب تہوار کے موقع پر وہ اپنے دوست کو باپ سے ملواتے وقت کہتی ہے:

''سلطان، میٹ مائی چائلڈز فادر۔'' اس نے اپنے باپ کی طرف اشارہ کیا۔ اس کی ماں بھی بھاگتی چلی آئی۔۔۔ ''اوہ مائی بے بی۔ مائی پور بے بی۔ کیا یہ سچ ہے؟ مسز ملر اسے سینے سے لگا کر رونے لگی۔'' (۱۵۹)

یہاں مغرب کے جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری کا پول کھل جاتا ہے۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے ہاں بیٹی باپ کے قریب اور اپنی ماں کے ماضی سے نالاں نظر آتی ہے۔ ماں کے

آشنا کے ساتھ فرار کی وجہ سے تنفر کی علامت بن جاتی ہے اور عمر بھر شادی نہ کرنے کا اعلان کرتی ہے۔ جب کہ اسی ماں کی دوسری بیٹی بچپن میں اپنی بہن کا پرتو ہونے کے باوجود جوانی میں ماں کی خصلتیں اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اسے ایسی تصویریں پسند آنے لگتی ہیں جو آزادی کی علامات کو نمایاں کرتی ہیں:

''اس تصویر میں پختہ اینٹوں کے بنے چھجے کے نیچے ایک بچہ ہاتھوں میں گلدستہ لیے اوپر دیکھ رہا ہے۔ جہاں ایک گڑیا سی لڑکی اس کی موجودگی سے پوری طرح باخبر بازو پھیلائے ناچ رہی ہے۔'' (۱۶۰)

چنانچہ ایسی صورتِ حال میں ایک باپ کے خوف اور ذمہ داری کو یقیناً محسوس کیا جا سکتا ہے۔

احمد داؤد کے افسانوں میں بیٹی کے حوالے سے قدیم تصورات اُبھرتے ہیں۔ افسانہ ''بیج دینے والے'' میں مرکزی کردار بیٹی کی پیدائش پر ناخوشی کا اظہار کرتا ہے۔ یہی بیٹی اس کے لیے بے اعتباری بھی بن جاتی ہے کہ وہ کہنے لگتا ہے:

''اس سے پہلے کہ بلی کی کہیں آنکھ لڑے یا اس کے چہرے کی لالی زردی میں ڈھلے ہم نے سوچا ہے کہ اسے بیاہ دیا جائے۔'' (۱۶۱)

نیلوفر اقبال کے نمائندہ افسانے ''گھنٹی'' میں ایک ایسے بوڑھے شخص کی روداد بیان ہوئی ہے جس کا اپنا گھر اس کے لیے 'اولڈ ایج ہوم' بن کر رہ گیا ہے۔ نسوانی کرداروں کے حوالے سے اس کی بہو کا کردار جاندار ہے اور وہ ایک خدمت گزار بہو ہے لیکن غائبانہ انداز میں بیٹی کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ یہ کردار خود غرضی کی صورت نمایاں ہوتا ہے۔ باپ اپنی بیٹی کے لیے ہر قسم کی قربانی دے چکا ہے اور آج بڑھاپے میں ایک گھنٹی کے سہارے زندگی گزارنے پر مجبور ہے کہ تکلیف کی حالت میں بجا سکے۔ لیکن ایسی صورتِ حال میں بھی بیٹی محبت کا حق ادا کرنے کے بجائے احسان جتاتی نظر آتی ہے:

''اس کی بیٹی کئی سالوں سے سعودی عرب میں خوش وخرم تھی۔ اس کا خاوند خوب کما رہا تھا۔ اس نے کسی آنے والے کے ہاتھ مساجر بھیجا تھا ''مساج'' کرنے سے آپ کی ٹانگوں کو آرام ملے گا''۔ اس نے لکھا تھا۔ ''امید ہے آپ ''جوسر'' استعمال کر رہے ہوں گے اور خوب جوس پی رہے ہوں گے''۔ اس کا اس سال پاکستان آنے کا ارادہ نہیں تھا۔ ''ہر سال پاکستان آنے سے بہت خرچ ہو جاتا ہے۔ سیونگ نہیں ہو پاتی۔'' (۱۶۲)

''گھنٹی'' افسانے کی یہی بیٹی ''چابی'' میں ذرا مختلف کردار نبھاتی ہے کہ وہ اپنی ماں سے محبت تو کرتی ہے مگر جب اسے اپنی ماں کے مکر وفریب کا پتہ چلتا ہے کہ وہ جھوٹ بول کر اس کی شادی میں ٹال مٹول سے کام لے رہی ہے تو وہ اپنے پڑوس میں رہائش پذیر نامعلوم مرد سے راہ ورسم بڑھا کر ماں کی ناانصافیوں کی تلافی اس انداز میں کرتی ہے:

''پھر نہ جانے کیسے اس کے دل میں شرارت سی آئی..... دیکھوں تو ادھر والا کیسا ہے۔۔۔۔ پھر

جانے کہاں سے ماں کا خیال آ گیا۔ اسے یوں لگا جیسے وہ سکول کی شریر لڑکی ہے اور ماں کے
ساتھ شرارت کرنے جا رہی ہے..... یہی سزا ہے ماں کی۔ آج تو ضرور جھانکوں گی۔'' (۱۶۳)

اسد محمد خان کے افسانوں کی بیٹیاں بالکل مشرقی انداز کی حامل شوخ، چنچل اور معصوم ہیں۔ ''تیسرے پہر کی کہانیاں'' میں جن کرداروں میں بیٹی دکھائی دی وہ معصومیت کی تصویر نظر آتی ہیں۔ البتہ ایک بیٹی جو بادشاہ وقت کے ظلم کی وجہ سے تکلیف کا شکار ہوئی وہ بباانگ دہل بولتی نظر آئی مگر اس کی معصومیت کہیں گم نہیں ہوتی۔ ''دارالخلافہ کے لوگ'' گو کہ تاریخی کرداروں کو لے کر لکھا گیا اس میں تاریخ کا ایک قصہ بیان کیا گیا مگر خوبصورتی سے ایک انتقام پسند بیٹی کا کردار بیان ہوا ہے جو افسانے کی اصل جان ہے۔

محبوبہ:

محبوبہ کا روایتی تصور رومانویت سے بھرپور ہے۔ وہ حسن، نازکی، غرور، بے نیازی اور بے رحمی سے گوندھا گیا پیکر ہے، جس میں کبھی کبھار وفاداری کی رمق بھی دکھائی دے جاتی ہے کہ بعض اوقات وہ انتہائی مشکل ترین حالات میں اپنے محبوب کے لیے دنیا کے سامنے ڈٹ جاتی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں نے اسے مزید نئے زاویوں سے پرکھا ہے۔

انتظار حسین کے افسانے ''قدامت پسند لڑکی'' میں محبوبہ کے دو تین روپ ہیں۔ ایک اشرف کی محبوبہ عطیہ ہے۔ یہ انوکھا عشق ہے جس میں لاپرواہی کا عنصر صاف دکھائی دیتا ہے۔ دوسری ساجدہ ہے جس کی محبت میں محسن پور پور ڈوب چکا ہے لیکن ساجدہ اپنے خودساختہ مذہبی خول اور نظریات میں قید محبت میں فاصلہ رکھنے کی قائل ہے۔ ساجدہ کا اصل مسئلہ یوں بیان کیا جاتا ہے:

'' اشرف کا نظریہ یہ تھا کہ نظریات آدمی کی حماقت ہیں۔ عورت کے نظریات نہیں
ہوتے، احساسات ہوتے ہیں، مگر ساجدہ نیاز کو یہ احساس تھا کہ وہ نظریات رکھتی ہے۔ اس کے
اسی احساس نے محسن کے لیے جدائی کی اذیت کا سامان کیا۔'' (۱۶۴)

یہی وہ نظریہ ہے جو دونوں میں اختلاف کا باعث بن کر رشتے کو عدم توازن کا شکار کر دیتا ہے۔ یہی حال ''31 مارچ'' میں بھی ہے۔ انتظار حسین کا یہ خاص انداز ہے کہ وہ کاروبارِ عشق میں دوستوں کی شراکت کو ضروری سمجھتے ہیں۔ محبت کے معاملات دوستوں کے گوش گزار کرنے کی وجہ سے اس میں عدم توازن کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ مثلاً افسانے کا ہیرو دوستوں کی باتوں میں آ کر محبت کو تج تو دیتا ہے لیکن یہ چیز اسے ٹوٹ پھوٹ کا شکار کر دیتی ہے۔ یہ تصور مہاتما بدھ کی جاتکوں ''کھچوے'' اور ''پتے'' میں بھی ہے۔ درحقیقت انتظار حسین محبوبہ کو جنسی لذت کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں۔ جو مردوں کو بہکاتی اور ہوس کا پجاری بنا دیتی ہے۔ چنانچہ مردانہ کردار اپنی انا اور مردانگی برقرار رکھنے کے لیے ہوس سے دور بھاگنے میں

کامیاب تو ہو جاتے ہیں لیکن ان کے اندر کی کونپل مرجھا جاتی ہے:

''من اس کا پھر بیاکل تھا اور آتما پھر دکھی تھی۔ رت پھر بدلنے لگی تھی۔ لنڈ منڈ پیڑوں میں کونپلیں پھوٹ رہی تھیں۔ اس نے ایک وسوسے کے ساتھ اپنے اندر جھانکا۔ کیا میرے بھیتر پھر کوئی کونپل پھوٹ پڑی ہے؟'' (۱۶۵)

کونپل کے مرجھانے اور جدائی کی یہ کتھا ''برہ کی کہانی''، ''خواب میں دھوپ''، ''وقت'' اور ''پرانی کہانی'' میں بھی ہے جس میں انتظار حسین بستی اور وقت کی علامات میں عورت کو تلاش کرتے ہیں۔

محبوبہ سے میل کو انتظار حسین 'پورا گیان' سمجھتے ہیں۔ جہاں بڑے بڑے دیوتاؤں، سمپور مانند، رشی، دیو رشی، ودیارتھی، ودھوان، جوگی، بیراگی، پرجاپتی، راجا ہرچرن، دھرمی ادھرمی، گیانی اگیانی، راجے مہاراجے اس گیان کو پانے کو بے تاب ہیں کہ اس کے بغیر خود کو ادھورا پاتے ہیں۔ سب منوہر کی مانند بیاکل ہیں لیکن جب وہ اس حقیقت کو پا لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ من کی شانتی کا اصل راز ناری میں ہی ہے۔

مسعود اشعر محبوبہ کا ایک بے باک تصور پیش کرتے ہیں جو طوائف کے تصور سے ملا جُلا ہے۔ یہ خوبصورت، بے تکلف اور یورپ کی سیاحت سے واپس آئی محبوبہ ہے جو اپنی بے تکلفی اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل سے پوری طرح واقف ہے:

''مذاق کی بات نہیں میں سچ کہہ رہی ہوں۔ آپ ان لوگوں کو نہیں جانتے۔ میں بہت سفر کر چکی ہوں ان لوگوں کے ساتھ۔ سفر میں ہر آدمی رومینٹک ہو جاتا ہے۔ کوئی عورت ذرا بے تکلفی کو ساتھ بول لے تو اسّی نوّے سال کے بزرگ بھی سمجھنے لگتے ہیں کہ عاشق ہو گئی ہے سالی۔'' (۱۶۶)

لیکن پھر بھی باز نہیں آتی اور ایک ہی وقت میں کئی دوست بنا بیٹھی ہے۔ چنانچہ انجام بھی فطری ہے کہ جب وہ ''کپاس کہانی'' کے مرکزی کردار سے شادی کا ذکر کرتی ہے تو وہ اس کو ایک مسئلہ سمجھتے ہوئے، مردوں کی مخصوص نفسیات کا مظاہرہ کرتے ہوئے ان الفاظ کے ساتھ اپنے مسائل کا حل ڈھونڈ لیتا ہے:

''اور مجھے ڈر لگا۔ واقعی ڈر لگا۔ وہ کیا چاہتی ہے؟ شادی؟ مجھ سے شادی؟!! دوستی تو ٹھیک ہے مگر شادی! اور اس کے ساتھ؟!!'' (۱۶۷)

محبوبہ کے وجود سے ہچکچاہٹ کا یہ انداز ''برزخ'' کے شادی شدہ مردانہ کردار میں بھی ملتا ہے، جس کی بیوی تمام رازوں سے واقف ہونے اور شوہر کے محبوبہ سے تعلقات ختم ہونے کے باوجود اس سے رشتہ قائم رکھے ہوئے ہے۔ لہٰذا بیوی کا یہ رویہ شوہر کے دل میں خوف پیدا کر دیتا ہے کہ محبوبہ بھی خاصی نڈر اور بے باک ہے۔ اسی قسم کی ایک محبوبہ ''اندھا سفر''

میں ہے۔عاشق شادی شدہ جب کہ محبوبہ گھٹے ہوئے ماحول کی پروردہ ہے۔چنانچہ دونوں کی جنسی گھٹن سے آزادی ان کے لیے جیل کا پروانہ ثابت ہوتی ہے۔یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ مسعود کے یہاں محبوبہ کے ہر تصور کے ساتھ پچھتاوے کی ایک لہر بھی چلتی رہتی ہے۔مثلاً ''نامحرم'' میں مرکزی کردار اپنے دوست کی محبوبہ سے شادی کر لیتا ہے اور دوست کی وطن واپسی پر اس کے شدید ردِّ عمل کا منتظر ہے لیکن دوست نہ صرف مبارک باد پیش کرتا ہے بلکہ اپنی سابقہ دوست کے ساتھ شادی کے بعد بھی بے تکلف ہے۔یہ رویہ مرکزی کردار کو پچھتاوے کے کنویں میں دھکیل دیتا ہے:

> ''ہیلو!'' وہ دوست انہیں دیکھ کر ایسے اُچھلا جیسے انہی کا انتظار کر رہا تھا۔''کب آئے؟.....مبارک ہو.....دولہا میاں' تم پیچھے کیوں کھڑے ہو؟ آگے آؤ بھئی.....مبارکباد تو وصول کرو.....'' یہ کہہ کر وہ اس کے ساتھ چمٹ گیا۔پھر اس عورت کی طرف پلٹا۔''تمہاری تو خیر میں اچھی طرح خبر لیتا مگر خیر' اب تم میری بھابی ہو۔آؤ.....مبارک باد تو لے لو۔'' یہ کہہ کر اس نے اسے بھی اپنے بازوؤں میں بھینچ لیا۔''اجازت ہے؟'' یہ بات اس نے عورت کے کندھے پر سے جھانکتے ہوئے کہی۔۔۔قبل اس کے اس کا دماغ ریزہ ریزہ ہو جاتا' وہ اُٹھا اور گھر بھاگ آیا۔اکیلا' تنہا اب یہ بوجھ اس کو اکیلے ہی اُٹھانا پڑے گا۔وہ سر پکڑے بیٹھا تھا۔''
> (۱۶۸)

مادیت پرستی کے اس دور میں پُرخلوص محبت مصنوعی سی لگتی ہے۔اس حقیقت کو بنیاد بناتے ہوئے انور سجاد محبوبہ کے مادیت پرستانہ رویے کا بیان لے کر آتے ہیں۔''سنڈریلا'' کی شہرۂ آفاق داستان میں سنڈریلا کی دولت پرستی کی وجہ سے پیدا ہونے والے مسائل کو موضوع بناتے ہوئے اس بات کا پرچار کرتے ہیں کہ محبوبہ دولت کی ہوس میں کھوٹے اور کھرے کی پہچان سے عاری ہے لہٰذا یہ کم عقلی اس کے لیے وبالِ جان بن جاتی ہے۔یہ موضوع قدرے مختلف انداز میں ''نہ مرنے والا'' میں ہے۔مرکزی کردار 'وہ' کا دوست فریبی ہے جس کے ساتھ اس کی محبوبہ بھاگ چکی ہے۔محبوبہ کی یہ بے وفائی آسائشات کی ہوس کا شاخسانہ ہے:

> ''وہ تم سے پہلے پاتال میں اُتر گئی ہے۔بھنور میں اس کے ہونٹوں نے اس سے کہا۔کس کے ساتھ؟ میں تو یہاں ہوں۔تمہارے دوست کے سر پر سانپ کا تاج ہے اور لڑکی کے سینے پر بائیں جانب ڈنک کے دو نشان۔دل سے سنہرا خون بہہ رہا ہے اور اس کی آنکھوں میں زہر بجھا خمار ہے۔۔۔۔۔میں اس سانپ کو کچل دوں گا۔۔۔۔زنجیروں کا شور اس کے دماغ میں گونجا ۔۔۔۔اس زنجیر کو اُتار دو،اس نے لڑکی کے پیروں کی طرف اشارہ کیا۔اس کا دوست اپنے تاج کے سانپ سے کھیلتا ہوا مسکرا دیا۔یہ سونے کی ہے۔سنو، یہ تمہارے پیچھے پیچھے آئے گی اگر تم نے مُڑ کر اسے دیکھ لیا تو تم اسے کبھی نہ پاؤ گے۔'' (۱۶۹)

یہاں سونے کی زنجیر اور سنہرے خون کو دولت اور ہوس کی علامت بنایا گیا ہے۔سونے کی زنجیر کے ساتھ

پیچھے چلنا مرکزی کردار کی خوش فہمی بھی ہوسکتی ہے کہ محبوبہ واپس لوٹ سکتی ہے۔ یہاں یہ بھی تاثر ملتا ہے کہ انور سجاد اس معاملے میں مرد کی جبری بالادستی کے قائل ہیں۔

محبت کو کھیل سمجھتی ایک اور محبوبہ کالج میں آئس کریم بیچنے والے کو اس کی منگیتر سے متنفر کر دیتی ہے اور جب وہ اپنی منگیتر سے جان چھڑا کر اسے اپنانے کو تیار ہو جاتا ہے تو محبوبہ پرنسپل کو شکایت لگا کر کھیل کا اختتام کر دیتی ہے:

> ''پرنسپل صاحبہ کا حکم ہے کہ تم یہاں سے دفع ہو جاؤ.....وہ تمہاری شکل تک نہیں دیکھنا چاہتیں۔۔۔۔دیدے پھاڑ پھاڑ کر کیا دیکھتے ہو؟ ابھی ابھی نرگس بی بی نے تمہاری رپورٹ کی ہے۔''
>
> ''نرگی.....بی بی''
>
> ''ہاں.....نرگس بی بی نے رپورٹ کی ہے کہ تم لڑکیوں سے گندے مذاق کرتے ہو۔'' (۱۷۰)

علاوہ ازیں افسانے میں ''ڈرامے'' کا لفظ بھی محبوبہ کی غیر سنجیدہ طبیعت کو واضح کرتا ہے۔

محبوبہ کے کردار کی پیش کش میں خالدہ حسین اسے نہایت قوی اور مضبوط بنا کر پیش کرتی ہیں کہ ناصحا کی ساری نصیحتیں ہیچ ہو جاتی ہیں اور عاشق اپنے دل و دماغ کے منافی کام انجام دینے لگتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ اپنی اس بے بسی کے لیے وہ خود ساختہ دلائل بھی تلاش کر لیتا ہے۔ مثلاً ''پیار کہانی'' کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''میں تو جیسے کسی مقناطیس سے کھنچا چلا جاتا تھا۔ مجھے اپنے وہ سب دوست احباب بہت یاد آئے جو آنکھوں ہی آنکھوں میں مجھے عورت کے جادو سے بچنے کی تنبیہ کیا کرتے تھے۔ اشاروں کنایوں سے سمجھاتے تھے کہ میاں! عورت کے سامنے ذرا دل مضبوط اور ہوش و حواس قائم رکھنے پڑتے ہیں۔ لیکن میں بقائمی ہوش و حواس اس کے ساتھ ساتھ ہو لیتا تھا۔ کیونکہ اس کی بہت سی باتیں سمجھ میں نہ آنے پر بھی دل کو بھاتی تھیں۔ پھر سب سے بڑی بات یہ کہ میرے ان بھلا چاہنے والوں نے نہ تو اس کا وہ جادو بھرا لہجہ سنا تھا، نہ میٹھے خوشبو اُڑاتے بول.....جب وہ اپنی خوبصورت باہیں میری جانب بڑھاتی تو جی چاہتا دنیا کا ہر اَن ہونا کام اس کی خاطر کر گزروں۔'' (۱۷۱)

زر پرست معاشرہ جب اپنی تمام تر سفاکی کے ساتھ آشکار ہوتا ہے تو عاشق کے روپ میں کوڈو فقیر کا کردار اُبھرتا ہے۔ جو ایک نظریے اور سوشل کنٹریکٹ کے نام پر حاصل کیے گئے ملک کا مذاق اُڑاتا ہے۔ چونکہ وہ ذات پات کی دوڑ میں بھی پیچھے رہ گیا ہے اس لیے چودھری بخشے کی حویلی میں دیدار کی نقب لگانے میں تو کامیاب ہو گیا ہے لیکن بھول چکا ہے کہ بچپن سے پاؤں میں کوڑی باندھنے اور کوڈو فقیر کے نام کی معنویت اسے محبت کرنے کا حق نہیں دیتی۔ اسے یہ بات خوش کرنے کو کافی ہے کہ:

''کوڈو فقیر سارے عاشقوں اور پرستاروں سے زیادہ خوش نصیب ہے۔ وہ بھیک مانگنے کے لیے ہر روز چودھری بخشے کی حویلی میں جاتا اور نوراں کا دیدار کرتا ہے۔ ماں کے مرنے کے بعد اس نے روزانہ گاؤں جانا اور مانگنا چھوڑ دیا تھا۔ صرف جمعرات کے روز جاتا مگر جب سے عشق کی آگ سے اس کا اندر دہکنے لگا ہے اس نے مانگنے کے بہانے پھر سے ہر روز جانا شروع کر دیا ہے۔'' (۱۷۲)

اس محبت کا اختتام وہاں ہوتا ہے جب اسے نوراں کی شادی کی دیگوں کے نیچے اپنے بازو اور ٹانگیں جلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور دیگوں کے اندر اپنی بوٹیاں اور ہڈیاں۔ منشا یاد دوسروں کے دکھ کو دیکھتے، سمجھتے اور محسوس کرتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ محبت اور تحفظ کا احساس انسان کو با اعتماد بنا کر اس کا سارا خوف ختم کر دیتا ہے۔ اس موضوع کی عملی تصویر ایک محبوبہ ''پنج کلیان'' میں ہے جو غصیلی، جھگڑالو لیکن وفا کی دیوی ہے۔ چنانچہ اپنی ضد اور ہٹ دھرمی سے وہ اپنے محبوب کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

خاموش تماشائی کے کردار میں شادی شدہ محبوبہ اور آتشِ عشق میں جلتا پروانہ ''تیرھواں کھمبا'' میں ہیں۔ محبوبہ کے اس کردار میں معاشرتی جبر اور ازدواجی زندگی کے خاتمے کا خوف قدم قدم پر نظر آتا ہے۔ یہی حالت ''سارنگی'' میں بھی ہے جہاں مرکزی کردار کے مطابق ایک سارنگی سننے والی لڑکی اس کی محبت میں مبتلا ہے لیکن اختتام پر معلوم ہوتا ہے کہ وہ شادی سے پہلے اور بعد میں بھی سارنگی والے کی محبت میں جلتی رہی ہے۔ چنانچہ یہ انکشاف مرکزی کردار کو خفت میں ڈال دیتا ہے۔

علاوہ ازیں ''جیکو پچھے'' میں عورت محبوبہ تو نہیں لیکن عاشق کے کردار میں اُبھرتی ہے۔ کومل اور لطیف جذبات کے ساتھ جنس کی ہلکی سی آمیزش افسانے میں رومانیت کو بڑھاتی ہے:

''اس نے کہا۔ ''یہ کرتہ مجھے دے دو۔''

''یہ؟'' اس کی ماں نے کہا۔ ''یہ تو مردانہ ہے اور بڑے ناپ کا۔''

''میں سی لوں گی..... تم دے دو نا۔''

''اچھا۔''

''وہ خوشی سے کھل اُٹھی اور کرتہ لے کر بھاگتی ہوئی اندر چلی گئی۔ جیسے اسے ڈر ہو کہ ماں اپنا ارادہ نہ بدل لے۔'' (۱۷۳)

منشا محبوب سے ملن اور گھبراہٹ کو بھی بڑے دلکش انداز میں واضح کرتے ہیں:

''تنور میں روٹیاں لگاتے ہوئے اسے بار بار احساس ہوتا رہا اس کے اندر بھی روٹیاں لگی ہیں جو

پک پک کر جھلنے لگی ہیں لیکن کوئی انہیں اُتارتا نہیں ہے۔ وہ اپنے گھر میں تھی لیکن اس کا دل اور دماغ بی بی جی کے ہاں رہ گئے تھے۔ اسے بی بی جی کے ہاں دوبارہ جانے کا کوئی بہانہ نہیں مل رہا تھا۔ مگر پتہ نہیں کیوں اسے بے پناہ حجاب آ رہا تھا۔ حالانکہ چند ماہ پہلے وہ چھٹی گزار کر گیا تھا تو وہ بی بی جی کے ساتھ اسے سیم نالے کے پل تک چھوڑنے گئی تھی۔۔۔۔ پتہ نہیں پچھلے چند دنوں میں ایسا کیوں ہو گیا تھا کہ اس کے ذکر اور تصور سے اس کے گال دہکنے اور کانوں کی لویں جلنے لگتیں۔'' (۱۷۴)

بالآخر وہ اسے حاصل تو کر لیتی ہے مگر ایک خواب کی صورت۔

رشید امجد کے افسانوں میں محبوبہ غائب از نظر ہے۔ ان کے اپنے بیان کردہ عشق کے مطابق وہ عشق کی کار فرمائیوں کے خاموش تماشائی ہیں۔ وہ اپنے عشق کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''ہمارے گھر سے دو چار گھر آگے سرکاری نل تھا..... ساتھ والی گلی میں ایک تحصیل دار رہتے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی پانی بھرنے آتی تھی۔ معلوم نہیں کیسے ہم دونوں میں ایک خاموش رابطہ قائم ہو گیا۔'' (۱۷۵)

ان کے افسانوں میں بھی عاشق اپنی محبوبہ کے سامنے بے بس اور خاموش نظر آتا ہے۔ یہ ایسا عاشق ہے جو عاشقِ نامراد بننے کی سعیِ مسلسل میں مصروف ہے۔ مثلاً:

''میں ایسی کہانی ہوں جو صرف اسی کے لیے ہے، لیکن یہ بات تو میں اس وقت بھی اس سے نہ کہہ سکا جب وہ میرے ساتھ پڑھتی تھی۔ پورے دو برس ہم ایک ہی کلاس میں رہے۔ روز ملتے، نوٹس تبدیل کرتے، گھنٹوں کورس کی باتیں کرتے لیکن ان دو برسوں میں میں اسے یہ نہ بتا سکا کہ میں اسے پہچان گیا ہوں اور نہ یہ پوچھ سکا کہ اس نے بھی مجھے پہچانا ہے یا نہیں۔'' (۱۷۶)

نامراد عاشق بننے کی توجیہ رشید امجد کے ہاں ان الفاظ میں موجود ہے:

''میں نے حقیقی دنیا میں عشق کا دکھ نہیں اُٹھایا، اس لیے اس کردار کے ذریعے میں نے دکھ اُٹھانے کی اس کیفیت اور لذت کو خود تخلیق کیا ہے۔ میں اس کے لیے تڑپتا ہوں، اسے یاد کرتا ہوں اور پہروں اداس رہتا ہوں۔ کبھی کبھی وہ مجھے چند لمحوں کے لیے کہیں مل جاتا ہے۔ بیوی کے ساتھ کسی سٹور سے نکلتے ہوئے، لمحہ بھر کے لیے اس کا سامنا ہوتا ہے۔ ٹھٹھک کر ایک دوسرے کو دیکھنا اور پھر اجنبی بن جانا۔ دیر تک اداسی کی لذت کو محسوس کرتے رہنا۔ یہ سب میرے اندر کی دنیا ہے۔'' (۱۷۷)

چنانچہ اس اندر کی دنیا کا کرشمہ دیکھیے:

''تمہاری سٹینو ملی تھی۔''

''کہاں.....کیسی تھی؟'' اس نے بے تابی سے پوچھا۔۔۔۔

''ابو انہوں نے مجھے اور بھائی کو ٹافیوں کا پیکٹ بھی لے کر دیا تھا۔''

''اچھا.....لیکن وہ تم لوگوں کو ملی کہاں؟''

''مارکیٹ میں.....اپنے میاں کے ساتھ۔''

''کیسا ہے؟'' اس نے ڈرتے ڈرتے پوچھا۔ ''بڑی خوبصورت جوڑی ہے۔''

۔۔۔۔''ابو.....انکل تو بہت اچھے تھے، بڑے خوبصورت۔ ہے نا امی''۔۔۔۔

ایسے لگا جیسے کوئی سیاہ چیز تیزی سے اس کے سارے چہرے پر پھسلتی چلی جا رہی ہے۔'' (۱۷۸)

یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ رشید امجد محبوبہ کے تصور کو کیسا ہی بیان کرتے ہوں لیکن اپنی حسِ جمالیات کی بنا پر اسے حسین ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔ مثلاً یہ اقتباسات دیکھیے جہاں ایک ہی عورت کے خدوخال میں آنے والا فرق اور اس سے پیدا ہونے والے احساسات واضح ہیں:

''اس کے رنگ برنگے لباس، آرائش اور سر سراتا، اٹھکیلیاں کرتا سراپا، میرے سارے وجود پر چھا گیا۔ خوابوں میں میں اس سے لپٹ لپٹ جاتا، لیکن جاگتے میں فاصلے اسی طرح رہتے۔۔۔۔ کبھی کوئی کتاب پلیٹ پکڑاتے پکڑاتے اس کے ہاتھوں کے لمس کا ذائقہ محسوس ہو جاتا، یا کبھی دروازے میں سے نکلتے اس کے کندھے سے کندھا چھو جاتا۔ یہ ذائقہ، یہ لمس کئی کئی دن مسحور کیے رہتا۔'' (۱۷۹)

''جھریوں بھرے کانپتے ہوئے ہاتھوں سے چائے کی پیالی لیتے ہوئے میں نے ان نرم گداز ہاتھوں کے لمس کو محسوس کرنے کی ایک ناکام سی کوشش کی، جن کا تصور کبھی مجھے ہفتوں بے خود کیے رہتا۔'' (۱۸۰)

چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ رشید امجد کے یہاں محبوبہ ایسی منزل کی مانند ہے جس تک پہنچنے کی خواہش بھی نہیں اور منزل کے راستے کو ترک کرنے کی ہمت بھی نہیں۔ وہ لذت، بے چینی، اضطراب، گھٹن، انتظار اور سعیِ لاحاصل ہے لیکن پھر بھی ان کی محبت پاکیزہ اور معطر ہے۔ وہ سکون کی علامت ہے کہ ماحول کی سرد مہری اور بد مزاجی اور تناؤ کو کم کر کے اسے پُرسکون بنانے کی کوشش کرتی ہے:

''کبھی کبھی مجھے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میں اور راحت کبوتروں کا جوڑا ہیں۔ جو بدقسمتی سے گدھوں کے گھونسلے میں آن پھنسے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اگر اس مکان میں راحت کا تصور نہ ہوتا تو میں کبھی کا یہاں سے بھاگ چکا ہوتا۔'' (۱۸۱)

طاہرہ اقبال محبوبہ کے کردار کو قابلِ رحم بنا کر پیش کرتی ہیں جو عورت کی مخصوص نفسیات کی حامل ہے:

''جب اس نے فرحت سے اظہارِ محبت کیا اور پچھلے کئی برسوں کی خاموش پرستش کا واسطہ دے کر منگنی کے درپے ہو گیا۔ فرحت پہلے ہنسی، پھر حیران ہوئی، پھر پریشان اور آخر کار سنجیدہ ہوتی چلی گئی۔ عورت کا محبت میں سنجیدہ ہو جانا نسوانیت کی بے بسی کا عنوان ہوا کرتا ہے اور مرد کا اظہارِ محبت کسی رومانوی شرارت کی سازش۔'' (۱۸۲)

جب وہ پانچ برس چھوٹے مرد کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے تو پھر اپنا سب کچھ اس کی خاطر تیاگ دینے پر رضامند ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ محبوب شادی کے جھانسے دے کر اس کا اکاؤنٹ خالی کرا دیتا ہے لیکن دس سال کے طویل انتظار کے بعد بھی شادی نہیں ہو پاتی۔ ایسی محبوبہ کی بے بسی اور تصوراتی دنیا کا اظہار طاہرہ اقبال نے ان الفاظ میں کیا ہے:

''منگنی شادی کی تاریخ سے لے کر بچوں کے سکول اور ان کی شادیوں تک کے کئی معاملات وہ خود طے کر چکی تھی۔ بلکہ کئی بار تو بچوں کے رشتوں پر دونوں کے بیچ اختلافِ رائے اور تُو تکار بھی ہو چکی تھی۔'' (۱۸۳)

محبوبہ کا ایک انتہائی عجیب و غریب تصور ''پکھی'' میں ملتا ہے جہاں جھونپڑوں میں رہنے والی تمام خادمائیں زمیندار کی پسند کی بنا پر اس کی محبوبہ بن جاتی ہیں چاہے بیاہی ہوئی ہو۔ یہاں بیوی اور محبوبہ کے کرداروں میں خاموش تصادم کی کیفیت نمایاں ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس ماحول میں رہنے کی وجہ سے مائیں اپنی بیٹیوں کے حوالے سے جس 'فخر' کا اظہار کرتی ہیں وہ بھی حیران کن ہے:

''نہ کھچری تو بھی نہ سک (ترس) اب تیری باری ہے دِن لگ گئے ہیں تجھے..... جوانی کے..... مٹی روڑ چبانے کے دن گئے، گاچنی سے کھیسہ بھرا رہے گا تیرا..... ہر ویلے (وقت)۔''
(۱۸۴)

گاؤں والیاں بھی ایسی محبوباؤں کو رشک سے دیکھتی ہیں لیکن عورت بحیثیت محبوبہ اس روپ میں خوش نہیں:

''نی چُنی وہ سوٹ تو دکھا جو کل تجھے چڑھا۔'' ''بھا لگے اُسے، نہ چاہیئے مجھے آم تے سیب اُسے چاہئیں گو گے۔ ساوی پینے کو، پتے لگانے کو..... کوڈیاں کھیلنے کو.....''
اس نے پرالی کی مٹھ بھر کے رلیے کی طرف اُچھالی۔ ''اور یہ سوٹ بڈھیے تو پہنجھ پر لال جوڑا، ڈاہڈا سجے۔'' اس نے ترنگل سے سوٹ نکال بڑھیا پر پھینکا۔۔۔۔

''تو کرماں والی ہے چنی، ایک ادھرانا نہیں ہوا کہ نیا مل گیا۔ قبیلے والیو! آؤنی دیکھو چنی کو نیا جوڑا چڑھا ہے۔'' (۱۸۵)

نیلم احمد بشیر کی محبوبہ سراسر خوش فہمیوں اور بے وقوفی کا شکار ہے۔ جو اپنی کم صورتی سے آگاہ ہونے کے باوجود، محض محبت کی کمی کی وجہ سے، ایک کارڈیلر کی باتوں میں آکر اپنی ساری پونجی اور عزت گنوا بیٹھتی ہے:

''منہ نہ متھا۔ جن پہاڑوں لتھا۔'' نجمہ کے کانوں میں صبح سنا ہوا فقرہ گونجنے لگا۔ اس نے فوراً اپنے کان بند کر لیے۔ اس وقت وہ کسی حوصلہ شکن بات کے بارے میں سوچنا نہیں چاہتی تھی اس وقت تو وہ کسی اور ہی گلیکسی کے کسی نئے دریافت شدہ سیارے کی مکین بنی بیٹھی تھی۔ اس سیارے پر صرف روشنیوں کا بسیرا اور خوبصورتیوں کا راج تھا۔'' (۱۸۶)

یہی حال ''کوتوال کا جرم'' کی شازی کا بھی ہے، جو شادی شدہ ہونے کے باوجود محبت کر کے اپنے شوہر کے دیے ہوئے تحفے لٹا رہی ہے۔ غم کی تصویر بنی ایک محبوبہ ''مدد'' میں ظاہر ہوتی ہے جو ایک بنگالی بابا سے اپنے شادی شدہ محبوب کے لیے دوسری شادی کا نسخہ لیے لوٹتے ہوئے ایک عورت کو اپنی داستانِ محبت میں شریک کرتی ہے۔ خاتون اس کے لیے دل سے دعا گو ہے پر اس کی منافقت کا پردہ اس کے بہروپ کے ظاہر ہونے سے چاک ہو جاتا ہے:

''جہاں آپ نے اتنی مدد کی ایک اور بات پوچھ سکتی ہوں؟'' اس نے باہر کھڑے ہو کر شیشے کے قریب چہرہ لا کر ایک گہری سانس لیا اور پھر میری لمبی سی، ایئر کنڈیشنڈ گاڑی پر ایک حسرت بھری نگاہ ڈالی۔۔۔۔ ''میں تو اس شہر میں انجان ہوں مگر آپ تو یہیں رہتی ہیں نا۔ کیا آپ کے واقف کاروں میں..... یا آپ کے شہر کے دوستوں میں..... کوئی بوڑھا امیر آدمی..... میرا مطلب ہے کوئی جاننے والا..... بہت مدد ہو گی۔'' (۱۸۷)

''اجازت'' کی محبوبہ روشن خیالی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنے عاشق کو کسی دوسری عورت سے جنسی تسکین حاصل کرنے کی اجازت دے دیتی ہے۔ عاشق جنسی عمل سے گزرتے گزرتے محض اپنی محبوبہ کے خیال سے واپس لوٹ آتا ہے اور اسے ضبط کی داستان سنانا چاہتا ہے:

''جاننا نہیں چاہتیں کہ کیا ہوا؟''..... ''مجھے اس سے کوئی غرض نہیں کہ کیا ہوا۔'' روبی بھی غصے میں آ گئی۔ ''اچھا..... کوئی غرض نہیں تو سن لو۔ جوس ہم نے ایک ہی ڈبے اور ایک ہی سٹرا سے پیا تھا۔ بس یہی جاننا چاہتی تھی نہ تم؟'' رضی نے سڑ کر خواہ مخواہ ہی جھوٹ بول دیا۔ وہ اس کے لیے اتنی بڑی قربانی دے کر آیا تھا اور اس جھلی لڑکی کو جوس کی پڑی ہوئی تھی۔ روبی چھما چھم رونے لگی۔ ہچکیاں لیتے ہوئے بولی۔ ''میں نے تمہیں کسی اور بات کی اجازت دی تھی، انٹی میسی intimacy کی تو نہیں۔'' (۱۸۸)

برابری کا یہی احساس ''عارضی چاندنی'' میں بھی ہے۔ اس کے علاوہ ''ایسی''، ''عام لڑکی'' اور ''چھری'' مردوں کی مخصوص نفسیات کی حامل کہانیاں ہیں۔ جس میں عاشق جب چاہے محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور جب چاہے اس سے دستبردار ہو کر اپنے تئیں معصوم اور محبوبہ کو فاحشہ خیال کرتا ہے۔

مرزا حامد بیگ کے ہاں روایتی محبوبہ ہے جو عشق کی آگ اور محبوب کے انتظار میں جل کر سراپا غرور بن چکی ہے۔ وہ حاکم سے، جس نے اس کے محبوب کو دور کر دیا ہے، اس لہجے میں بات کرتی ہے کہ اس کے لہجے کی بے خوفی اور حقارت نمایاں ہے:

> ''اس وقت اس گھاٹی میں اس مخملی گھاس پر وہ اکیلی تھی اور اس کی آنکھیں شعلے برسا رہی تھیں۔ پھر وہ تڑپ کر اُٹھی اور مخملی گھاس کو اپنی دونوں مٹھیوں میں بھینچ بھینچ کر اس کی طرف اُچھالتے ہوئے بار بار یہی کہتی رہی تھی۔ ''ادھر نہ آ، لے جا..... اپنی اس زمین کے ٹکڑے کو کہیں اور لے جا اور مجھے اس کا انتظار کرنے دے۔'' (۱۸۹)

احمد داؤد کے افسانوں میں محبوبہ کا روپ دیانتداری لیے ہوئے ہے جو عاشق کو اس کا شیدا کرتی ہے کہ افسانہ ''شہید'' میں ایک شخص اپنی موت کی خبر اپنی محبوبہ سے محض اس لیے چھپانے کو کہتا ہے کہ وہ غم والم کی تصویر بن جائے گی۔ محبت کی دیانت اور صداقت اس وقت مزید واضح ہو جاتی ہے جب ''گلدستہ'' کی ثروت بیک وقت دو آدمیوں کی محبت میں مبتلا ہو کر اپنی محبت کے مسائل کا حل تیسرے آدمی کی رفاقت میں تلاش کرتی ہے۔ جس کی توجیح افسانہ نگار یوں بیان کرتے ہیں:

> ''وہ ایک محتاط تماشائی کے اضطراب کے ساتھ ہم دونوں کو کبھی تار کے اس سرے پہ اور کبھی اس سرے پہ آتے جاتے دیکھ رہی تھی، اچانک اسے احساس ہوا کہ ہم دونوں میں سے کوئی ایک یا دونوں اچانک گر پڑیں گے اور نیچے زمین پہ رکھی سنگلاخ کیلیں ہمیں چاٹ جائیں گی لہٰذا اس نے تماشہ دیکھنے کے لیے آئے ہوئے ''آر۔اے۔مراد'' کا ہاتھ پکڑ لیا۔ اپنے تئیں اس نے خود کو محفوظ بنا لیا تھا لیکن اس کی جڑیں ہمارے وجود کی مٹی میں بہت دور تک اُتری ہوئی تھیں اور وہ اکثر اس مٹی کو کھود کر خود کو تلاش کرتی رہتی اور اس وقت وہ چہرہ ہتھیلیوں میں چھپائے بچوں کی طرح بلک بلک کر رو رہی تھی۔'' (۱۹۰)

احمد داؤد علامتی افسانے کے تناظر میں ''جھیل، جنگل، قدیم بوڑھا'' میں محبوبہ کو حاشیے کے آدمی کی علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یہ مارشل لا اور پابندیوں کے دور میں اپنی شناخت کھو دینے والا کردار ہے یا پھر اپنوں کے ہاتھوں پامال ہونے والا فرد جو گمنام بھی ہے۔ جس کے بارے میں احمد داؤد کا کہنا ہے:

> ''جھیل کی تہہ سے رات کو رونے کی آواز آتی ہے۔ ڈوب جانے والی کی آواز۔ پانی کے اندر سے سسکیاں اُبھرتی ہیں۔ میرا خیال ہے اس کو یاد کر کے روتی ہے۔ اس کی اپنی ہو گی

ناں۔اپنے ہی تو روتے ہیں اور وہ بھی تو آتا ہے یہاں اس کی خاطر۔" (۱۹۱)

لیکن بعض مقامات پر ان کے یہاں عشق و محبت کے حوالے سے تضاد بھی دکھائی دیتا ہے۔مثلاً "جوانمرگ کا نوحہ" میں محبت ہوس بن جاتی ہے جو محبوبہ کی تکریم کے بجائے اس کو پامال کرنے پر تیار ہے۔

مظہر الاسلام محبوبہ کو بے وفائی کا دوسرا نام قرار دیتے ہیں۔مثلاً:

"میں نے ایک لڑکی دیکھی تھی اور اس کے محبوب کا بھی اس کے بارے میں یہی خیال تھا کہ وہ روبن چڑیا جیسی ہے۔وہ بھی تمہاری طرح اس میں روبن کی خصوصیات ڈھونڈتا رہا، اذیت سہتا رہا۔سچ کی سولی پر لٹکتا رہا مگر کمینگی، بے وفائی اور تھڑدلی کی دلدل میں پھنس گیا۔وہ کھلے دل والا ،کھرا اور سچا آدمی تھا۔مگر اس کی روبن ہر نئی شاخ پر بیٹھ جاتی تھی۔۔۔۔اپنے محبوب سے ایسے کھیلتی تھی جیسے بلی گیند سے کھیلتی ہے۔" (۱۹۲)

بے وفائی کا یہ روپ اور عاشق کی سچائی ہمیں "سفر کہانی"، "جنتری"، "کاغذ کے ایک شہر کا قصہ"، "صفائی پسند" اور "کچا رنگ" میں بھی نظر آتی ہے۔مثلاً:

"وہ بہت صفائی پسند ہے۔کوئی چیز ادھر اُدھر نہیں پھینکتی۔صاف ستھرا لباس پہنتی ہے۔گھر صاف رکھتی ہے۔برتن، الماریاں اور میز پوش بھی کبھی میلے نہیں ہونے دیتی۔لیکن، اپنے میلے دل کی طرف دھیان نہیں دیتی۔" (۱۹۳)

"اس کی محبوبہ کی باتوں میں دھوپ ہی دھوپ ہے۔ایک بھی سایہ دار درخت نہیں۔" (۱۹۴)

"اسے کچے گھر اچھے نہیں لگتے۔اس کے ارادے بھی بڑے پکے ہیں۔وہ عام طور پر پکے رنگوں کے کپڑے پہنتی ہے لیکن اس کی باتوں کے رنگ بہت کچے ہیں۔" (۱۹۵)

لیکن کبھی کبھی وہ معاشرے کے کھلے حقائق کا اعتراف کرنے سے بھی نہیں چوکتے اور یوں ایک عام آدمی کی زندگی میں محبوبہ اور بیوی کے کردار میں فرق یوں واضح کر دیتے ہیں کہ محبوبہ کی خود غرضی کا اچھی طرح اندازہ ہو جاتا ہے:

"زندہ اور صحت مند آدمی محبوبہ کا اور بیمار اور مرا ہوا آدمی بیوی کا ہوتا ہے۔" (۱۹۶)

نیلوفر اقبال کی محبوبہ ایک بڑی عمر کی لیکن فیشن پرست اور غیر سنجیدہ محبوبہ ہے جس کا سارا دن محض اس وجہ سے ہار سنگھار میں گزرتا ہے کہ وہ چند دوست بنا کر ان کی ہمراہی میں اپنی زندگی کو رنگین بنا سکے۔لیکن جب وہ اپنے دوست کے جھانسے میں آ کر اس حقیقت سے آشنا ہوتی ہے کہ وہ صرف اس کی جمع پونجی سے فائدہ اُٹھاتا رہا اور اصل میں وہ اسے ایک 'آنٹی' سمجھتا ہے تو پہلے وہ اسے چھوڑ دینے کا ارادہ کرتی ہے لیکن بعد میں اس کا فیصلہ تبدیل ہو جاتا ہے:

''یہ فیکٹ ہے کہ آئی ایم اولموسٹ تھرٹی ایٹ..... یہ فیکٹ ہے کہ وہ مجھ سے چھوٹا ہے۔۔۔۔ یہ فیکٹ ہے کہ اگر آج ہمارا افیئر ختم ہو جاتا ہے تو اسے دس لڑکیاں مل جائیں گی لیکن میں..... میری زندگی میں کیا رہ جائے گا؟'' (۱۹۷)

اسد محمد خاں کا افسانہ ''نربدا'' ہندو مسلم اتحاد کی کہانی ہے۔ عاشق ہندو جب کہ محبوبہ مسلمان ہے۔ سارنگ کا باپ نارنگ مسلمان لڑکی سے چھوت چھات اور ذات پات کے فرق کی بنا پر دور رہنے کی کوشش کرتا ہے لیکن مذہب کے اختلاف کے باوجود سارنگ کے لہجے میں محبت کی سچائی نمایاں ہے جو محبوبہ کو تحفظ کا احساس دلاتی ہے:

''تو چھاگل سے منہ لگا کے پانی پی لو۔'' ۔۔۔۔ ''مشکیزہ جھوٹا ہو جائے گا۔ بتایا تو ہے میں تمہاری قوم سے نہیں ہوں۔''..... ''تو کیا ہوا؟ پر ہاں، ٹھیک کہتی ہو۔ بابا کے لیے جوٹھا ہو جائے گا''..... ''اور تمہارے لیے بھی۔'' اس نے انکار میں سر ہلایا۔ ''ناں۔ میرے لیے نہیں۔'' (۱۹۸)

محبوبہ کا روپ ''موتبر کی باڑی'' میں نہایت جاندار ہے۔ یہ محبوبہ بہو ہونے کے باوجود نہ صرف اپنے سسرال کی با اثر فرد ہے بلکہ محبوب کی بھی وفادار ہے۔ وہ اپنی جان کی پرواہ نہ کرتے ہوئے بھی محبوب اور اس کی عورت کو بچانے کی کوشش کرتی ہے جنہیں قید کر لیا گیا ہے اور پولیس والے سے مصالحت نہ ہو سکنے کے باعث اسے افسر کا قتل کرنا پڑتا ہے۔ لیکن دوسری طرف محبوب کا یہ حال ہے کہ وہ اس کے خلوص کے باوجود اس پر شک کرتا اور اس کی قربانی کو اپنی منفی سوچ کے زیرِ اثر اپنے لیے مصیبت قرار دیتا ہے:

''نکل جا رے ٹھاکر! باڑی کی کھڑکی سے کود کے نکل جا میری جان!'' مگر باہر سے دوڑتے آتے پولیس والے بیٹھک میں بھرتے جا رہے تھے۔ لڑکے نے حوالدار کے ہاتھ میں دونالی شاٹ گن دیکھ لی تھی۔ ستر طرح کی آوازوں کے اوپر سے باڑی کی عورت نے پھر چیخ کے کہا، ''نکل جا رے دوس! نکل جا میری جان!''..... ''کتیا سالی!'' لڑکے نے دل ہی دل میں گالی دی۔ ''مروا دیا میرے کو..... سالی کتیا نے مروا دیا میرے کو۔'' (۱۹۹)

طوائف:

طوائف، عشوہ، غمزہ، انداز، ادا، شکنِ زلفِ عنبریں اور نگہِ چشمِ سُرمہ سا سے بنایا گیا ایک پیکرِ خاص ہے۔ اِسے اُردو ادب کے ابتدائی دور میں تہذیب و تمدّن اور مکتب کی علامت قرار دیا گیا۔ لیکن جب وہ محض جنس کا نشان بن کر رہ گئی تب اُس کی مقبولیت اور اہمیت دونوں میں کمی آئی۔ تماش بینوں کا ساتھ کبھی نہ چھوٹا کہ ہر دور میں وہ روزگارِ زمانہ سے

نجات اور سکون کا ذریعہ قرار پائی۔ اس کی وجہ سے وہ رقیب بھی بن بیٹھی لیکن جنسِ بازاری ہونے کی وجہ سے اپنی عزت کبھی نہ کروا سکی یہی وجہ ہے کہ مختلف ادوار میں اس کے وجود اور کردار کو ختم کرنے کی بھی کوشش کی گئی چنانچہ جدید اُردو افسانے میں گھریلو رشتوں کے مقابلے میں عورت کا یہ روپ نسبتاً کم دکھائی دیتا ہے۔

انور سجاد کا افسانہ ''اجنبی'' طوائف کی وہی تصویر پیش کرتا ہے جو غلام عباس کے ''آنندی'' میں ہے۔ کہ طوائف، طوائفیت کے آگے کچھ سوچنا ہی نہیں چاہتی۔ شراب کے نشے میں وہ اپنی اصل جون میں ایک خالص گھریلو عورت ہے پر جونہی نشہ اُترتا ہے اسے اپنے پیشے کے سوا کچھ بھی یاد نہیں:

> ''آپ.....آپ کے گھر میں چور بستے ہیں؟''
>
> ''کیوں کیا ہوا؟''
>
> ''میرا نوٹ کوئی لے گیا ہے۔''
>
> لڑکی کی نگاہوں نے لڑکے کی نگاہوں میں سارے شبہے اُنڈیلتے ہوئے سو کا نوٹ ڈھونڈا۔ لڑکے کی نظریں فوراً میز پر اخبار کے نیچے چلی گئیں۔ اور سورج کی پہلی کرن کو بلب کی بیمار روشنی چاٹ گئی۔'' (۲۰۰)

چنانچہ طوائف کے متعلق یہ نظریہ انور سجاد کو اس سے متنفر کر دیتا ہے کہ افسانے میں اسے ماں کے کچن میں جانے سے روکنا بھی اسی تنفر کا نتیجہ ہے۔ یہ طوائف شادی شدہ زندگی گزارتی ''تیسری تکبیر'' میں بھی ہے اور تین بیٹیوں کی ماں ہے لیکن پھر بھی اپنی بیٹیوں کے ہار سنگھار میں اپنے ماضی کو تلاشتی محسوس ہوتی ہے:

> ''اب مسز اکمل کی صرف ایک خواہش تھی کہ اس کی بیٹیاں پریوں کا روپ دھار لیں۔ وہ سارا روپیہ اپنی بیٹیوں کو خوبصورت بنانے میں صرف کرتی، جس سے اس کو دماغی سکون حاصل ہوتا، اور وہ یوں محسوس کرتی گویا اپنے چہرے پر ماضی کا غازہ تھوپ رہی ہے۔'' (۲۰۱)

طاہرہ اقبال کی طوائف روایت سے وابستہ ہے۔ منٹو نے طوائف کو جس ہمدردی کا اہل بتایا طاہرہ اسی رویے کو آگے لے کر سکینہ سے متعارف کرواتی ہیں جو ماں کے بھاگ جانے اور بھائی کے مرنے کے بعد تحفظ دینے والے دونوں رشتوں سے محروم ہو چکی ہے اور اس کی یہ محرومی جوانی آنے پر اس کا جینا محال کر دیتی ہے۔ یہاں تک کہ اسے جبراً اس قبیح پیشے کا چناؤ کرنا پڑتا ہے۔ اس کے دل میں ایک گھریلو عورت بننے کی خواہش موجود ہے:

> ''میرا جی تیرا چولا پہننے کو چاہتا ہے رے نتھو۔ میرا جی تجھ سے بھڑنے کو چاہتا ہے رے نتھو، میرا جی تیرا پرنا اوڑھنے کو چاہتا ہے رے نتھو۔۔۔۔ میرا جی تیرے نام کی چوڑی پہننے کو چاہتا ہے رے نتھو۔'' (۲۰۲)

لہٰذا معاشرے کی بے اعتنائی اسے شریفانہ اور گھریلو زندگی دینے کے بجائے اس کے حالات تبدیل کر دیتی

ہے مگر وہ اس طرح کہ:

''سکینہ کی جھگی بس گئی تھی۔ برسوں کے بجھے چولہے میں کچی لکڑیاں تڑختی تھیں اور چنگاریاں اڑاتی تھیں اور بند سینے والے اُپلے دھکتے تھے اور دھواں چھوڑتے تھے۔۔۔۔ زبان اناج کے ذائقے لیتی تھی اور بدن ذائقوں کی کسمساہٹ میں ٹوٹتا تھا۔ بستے گھر میں تو آنا جانا لگا ہی رہتا ہے۔ سکینہ در پر آنے والی ہر آہٹ کی منتظر رہتی۔

''کتنے ہو؟''.....

''تین۔''.....

''ڈیڑھ سو ہوگا۔''.....

''مر کے پچاس بنے ہیں۔''.....

''تو جاؤ پھر ماؤں کے گوڈے سے لگ کے میٹھیاں کھاؤ۔'' (۲۰۳)

افسانہ ''وہ'' خالصتاً طوائف کے ناز و انداز اور اس کی مکاری سے متعلق ہے۔ جو مردوں کو بے وقوف تو بناتی ہے لیکن اس کا المیہ یہ ہے کہ وہ ناجائز بچے کی ماں بننے والی ہے لہٰذا وہ اپنی چھل کھپٹ سے اسے ایک معتبر خاندان میں جگہ دینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ افسانے میں طوائف کے ناز و انداز کی وجہ سے بلوغت کی طرف مائل لڑکا جو کچھ محسوس کرتا ہے وہ اسے شادی کے بعد بھی طوائف ثابت کرنے کی ایک کوشش ہے۔ طاہرہ کا ایسا ہی ایک اور کردار ان کے مجموعے ''ریخت'' میں گلزاری کی شکل میں بھی موجود ہے۔

طوائف کے ماضی کی مجبوریاں محض مشرق میں نہیں ہوتیں بلکہ مغرب میں بھی یہ داستانِ الم نیلم احمد بشیر کی زبانی معلوم ہوتی ہے۔ ''انتظارِ بہار'' میں ایک لڑکی خود مردوں کو پھانسنے کے لیے شرطیں لگاتی ہے، لہٰذا اس کی تربیت سے مایوس ماں کا کہنا ہے:

''میگی تو یوں بھی میرے اختیار میں نہیں ہے اس لیے جہاں اس کا دل چاہے چلی جائے گی۔ بیٹوں کے لیے میں نے ان کے باپ سے استدعا کی ہے کہ انہیں دوبارہ اپنی سرپرستی میں لے لے لیکن ابھی تک اس نے حامی نہیں بھری۔ بار برا کی البتہ مجھے بہت فکر ہے وہ میری بے بی جو ٹھہری۔'' (۲۰۴)

لیکن بے بی اور معصوم بے بی ہی رکھنے کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہو پاتا اور ماں کے مرنے کے بعد مادیت اور بھوک کا احساس بے بی کو طوائف بنا ڈالتا ہے اور وہ بھی اپنی بڑی بہن کے نقشِ قدم پر چل پڑتی ہے۔

طوائف کے ایک انوکھے روپ کے ذریعے مرزا حامد بیگ ''تربیت کا ایک دن'' میں تخریبی کارروائیوں کے زمانے میں جنسی بھوک کی حقیقت بیان کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ طوائفیت کے متعلق یلدرم اور غلام عباس کے متبعین میں

شامل ہو جاتے ہیں۔ کہ کسی بھی حال میں طوائف کو اپنے پیشے سے روکا نہیں جا سکتا۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''دیکھو مجھے مت روکو، میں پھر آؤں گا۔ آج میرا کام یہاں کی تمام اہم جگہوں کی تصویریں لینا تھا، یوں سمجھو سب تباہ ہو گئیں۔''.....

''ہونے دو۔'' میں اپنے کام کی نوعیت بتاتا، مجبوری ظاہر کرتا ہوں لیکن وہ آنکھیں بند کیے انکار میں گردن ہلاتی رہتی ہے۔

''پہلے میری تسلی کر۔'' وہ کہتی ہے۔'' (۲۰۵)

دوسروں کی کمائی لوٹنے والی طوائفوں کی اپنی کمائی کیسے لُٹ جاتی ہے اسد محمد خاں نے اسی کو موضوع بنایا ہے۔ ددی بائی کے مرنے کے بعد اس کی نوچیوں کو تجوری میں پڑے اپنے مال کی فکر ہونے لگتی ہے۔ لیکن مال کا ملنا ددی کے بھائی بشیر داروغے کے آنے پر موقوف ہے۔ جب نوچیوں کا مال داروغہ، دیانت داری کا ڈھونگ کرتے ہوئے ہتھیا لیتا ہے اور لڑکیوں کی نظر خالی تجوری پر پڑتی ہے تو ہمدردی میں لپٹی ممند ریاض کی سوچیں یوں اُبھرتی ہیں:

''لو جی، تجوری خالی پئی ہے..... تے ددی وی ایدر کوئی نئیں۔ اولللے!..... پر ددی نے وی، اللہ جانتا ہے، ایہوئی ٹھے ٹرکرنا سی! پھر اس نے کچھ کڑوے پن کچھ ہمدردی میں سوچا، ''ساری یندگی اِناں گشتیوں، نصیباں والیوں نے اپنی وہ کرا کرا کے پے ہا کٹھا کیتا سی۔ تے ہن، لو جی، تجوری خالی پئی ہے۔ بھاگاں والی، بل کُل خالی.....'' (۲۰۶)

طوائف کا ابا اعتماد اور خالص روپ ''جانی میاں'' میں دکھائی دیتا ہے۔ جس میں فلمی انداز کی آمیزش ہے۔ ریٹا بائی 'عشوہ و غمزہ و انداز و ادا کیا کیا کچھ' کی عملی تفسیر بنی بیٹھی ہے۔ اس کے اندازِ نشست و برخاست سے مہارت ٹپکتی ہے:

''لو فر مردوں کی طرح سینے پہ ہاتھ مار کے بولی، ''ہائے جانی! تو آ گیا میرے ماشوک؟'' پھر وہ اپنے سرو قد سے اُٹھی اور پازیب بجاتی جانی میاں کی طرف چلی۔ بلوچن نے بجایا: نادر دِھن نا، نادر دِھن نا، نادر دِھن نا۔ ریٹا نے قدم بدلا۔ تری کٹ دِھن نا۔ بلوچن اس چال کی سنگت میں تھا، اس نے سچی تال دی۔۔۔۔ ریٹا بڑھ گئی۔ اس کا شاہانہ خرام پست درجے کے اس تمام چھچھورے بازاری گرد و پیش میں یوں لگتا تھا جیسے بلبلے اُٹھاتی کیچڑ پہ زرِ خالص کی چھوٹ پڑتی ہو۔'' (۲۰۷)

لیکن افسانے کے اختتام پر یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ طوائف ایک ناکام اداکارہ ہے جو اب طوائف کا روپ دھار کر افیم کی اسمگلنگ کرنے والوں کو کیفر کردار تک پہنچانے میں سرکار کی مدد کر رہی ہے۔ ''خفت میں پڑا ہوا مرد'' کی طوائف اپنے عاشق کے دشمن سے ہمدردی کرتی نظر آتی ہے۔ عاشق کی مار پیٹ کے بعد داشتہ، دشمن لڑکے کے زخموں پر مرحم

رکھ کر اسے لطیف جذبات سے آشنا کرتی ہے:

''جھپٹ کے میری طرف آئی اور برابر ہی فرش پہ بیٹھ گئی۔ اپنے ہاتھوں سے اس نے میرے ہاتھ لے کے اس نے مجھے فرش سے اُٹھایا، بستر پہ بٹھایا، منہ سے افسوس کی آوازیں نکالتے ہوئے کہنے لگی، ''بڑا کسائی ہیں سنگ گا۔ تو کائے کو اپنی جان کھراب کرتا ہیں؟ سنگ گا جو بھی پوچھتا ہیں، بتادے۔ چریائیں بن''۔۔۔۔ وہ گیلا تولیہ لے آئی۔۔۔۔ اور میرے سر، پیٹھ اور بازوؤں پر تولیے سے آہستہ آہستہ ٹکور کرنے لگی۔'' (۲۰۸)

طوائف کا یہ رویہ اور سادہ دلی بالآخر لڑکے کو خفت میں مبتلا ہونے اور اس سے محبت کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ طوائف کی ہمدردی ''ایک میٹھے دن کا انت'' میں ماں کے قالب میں ڈھل جاتی ہے جو اپنی تمام نوچیوں بالخصوص نگینہ بے بی پر بے حد مہربان ہے۔ اگرچہ یہ سچ ہے کہ وہ نگینہ سے زیادہ سے زیادہ فائدہ حاصل کرنے کے لیے اس کی 'پڑھائی' پر توجہ دیتی ہے لیکن پھر بھی اس کی محبت ایسی مثالی ہے کہ خانم کے مرنے کا دن اس کی نوچیوں کے لیے ایک میٹھے دن کا انت ثابت ہوتا ہے۔

اِن کرداروں کے حوالے سے اگر جدید اردو افسانے کو دیکھا جائے تو عورت کے کردار سے ہی مرد کا کردار واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر بہت ضروری ہے کہ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے عورت کے اردو افسانے میں مختلف روپ کو ان زاویوں میں تقسیم کیا ہے:

(۱)۔ عورت کا مثالی روپ۔

(۲)۔ عورت کا رومانی پہلو۔

(۳)۔ عورت کا نفسیاتی و جنسی مطالعہ۔

(۴)۔ عورت کی طوائف کے حوالے سے پیشکش۔

(۵)۔ عورت بحیثیت ماں۔

(۶)۔ دیہات کی عورت۔

(۷)۔ ماڈرن، آزاد خیال اور ملازمت پیشہ عورت۔

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے جو تقسیم کی ہے وہ جدید افسانے کے حوالے سے خاصی اہم معلوم ہوتی ہے مگر اس میں سرخی کے حوالے سے عورت کے روپ کو دیکھنا ذرا مشکل ہو سکتا ہے کیونکہ ان کے ہاں صرف ایک روپ ہی سامنے آیا وہ ماں کا ہے جبکہ باقی تمام روپ موجود نہیں ہیں بلکہ یہ محض سماجی اور معاشی ترقی کے باعث بننے والی عورت کی تقسیم ہے۔ کردار سازی کے موقع پر افسانہ نگاروں نے اس تقسیم کا خیال ضرور رکھا ہے مگر ماں، بہن بیٹی، بیوی، محبوبہ، طوائف اور دوسرے اہم روپ بھی صاف نظر آتے ہیں۔ یہ زاویے جو ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے بیان کئے ہیں وہ عورت کو جدید افسانے میں سمجھنے کے

لیے مدد و معاون ثابت تو ہو سکتے ہیں اور انہی زاویوں کی مدد سے عورت کے مختلف روپ تو دیکھے جا سکتے ہیں مگر ان کو سانچا بنانا درست نہ ہوگا کیونکہ وہ خود لکھتے ہیں:

''دراصل انیس سو ساٹھ کے بعد لکھے جانے والے افسانے میں عورت نے خود کو اسی اخلاقی اور سماجی پیمانے پر جانچنے اور پرکھنے کا مطالبہ کیا ہے کہ جس پر مرد کو جانچا اور تولا جاتا ہے۔''(۲۰۹)

انہوں نے خود ہی واضح کر دیا ہے یہ تقسیم جانچنے اور پرکھنے کے لئے ہے مگر عورت بحیثیت جینڈر انہیں اُسی روپ میں ملتی ہے جو ابتدا سے ہے، فرق صرف سوچ، بات اور انداز کا ہے، دور کا ہے یا پھر سماج کی تبدیلیوں کا۔

قصہ کوتاہ عورت کے متعلق ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی کا یہ کہنا کہ:

''عورت محراب کا وہ پتھر ہے جسے کلیدی پتھر کہتے ہیں۔ اگر اِس پتھر کو نکال لیا جائے تو محراب دھڑام سے نیچے گر پڑتی ہے۔''(۲۱۰)

جدید اُردو افسانے میں پیش کردہ عورت کے مختلف روپ اور پیکر کے حوالے سے بھی صد فیصد درست ہے۔ یہ نئی عورت دبی دبی، سسکتی ہوئی اور شرمیلی نہیں بلکہ اپنی قوت اور عظمت کا اظہار کرتی اور ظالم سماج سے اپنے حقوق وصول کرتی ماں، بہن، بیوی، بیٹی، محبوبہ اور طوائف ہے۔ اس کا ہر روپ نسوانیت سے بھرپور ہونے کے باوجود نئے انداز لے کر بیدار ہوا ہے جس میں روایتی تصورات کی بازگشت بہت کم سُنائی دیتی ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید افسانے میں عورت جو کہ خالق بھی ہے اور مخلوق بھی، حاکم بھی ہے اور محکوم بھی، صرف مرد کے زیرِ دست نہیں ہے بلکہ اکثر مقامات پر وہ مردانہ کرداروں کو تقویت دیتی محسوس ہوتی ہے۔ اب وہ دنیا کو باپ، بھائی، خاوند، بیٹے اور تماش بین کی نظر سے نہیں دیکھتی بلکہ ان تمام رشتوں سمیت دنیا کو تسخیر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اِس کا اپنا ایک وجود ہے جو اسے کاملیت کا مظہر ہونے کے سبب جدید دور میں اربابِ فکر و فن کا موضوع بنا دیتا ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جس کی بنا پر عورت کے نئے تصوّر کو پرانے تصوّرات کی ذیل سے نکال کر اس کی نئی معنویت کے متعلق پُر اعتماد لہجہ اپنایا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ احمد داؤد، خواب فروش، مشمولہ: خواب فروش، ص ۵۴

۲۔ انتظار حسین، کانا دجال، مشمولہ: قصہ کہانیاں، ص ۱۹۷

۳۔ مسعود اشعر، بیسویں صدی کی آخری کہانی، مشمولہ: اپنا گھر، ص ۱۵۸

۴۔ اکیسویں صدی کی پہلی کہانی، ایضاً، ص ۱۶۶

۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، شیرازے، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، ص ۱۴۳۔۱۴۴

۶۔ ماں اور بیٹا، ایضاً، ص ۲۹۸

۷۔ ایضاً، ص ۲۹۹

۸۔ کپاس کا دِل، ایضاً، ص ۳۹۶

۹۔ چھٹی کا دِن، ایضاً، ص ۲۰۰

۱۰۔ خالدہ حسین، چینی کا پیالہ، مشمولہ: پہچان، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۱۷۶

۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ محمد منشایاد، شجرِ بے سایہ، مشمولہ: درخت آدمی، ص ۱۸

۱۳۔ محمد منشایاد، بیتال کتھا، مشمولہ: وقت سمندر، ص ۱۴۱

۱۴۔ صفیہ عباد، رشید امجد کے افسانوں کا فنی و فکری مطالعہ، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۶۱

۱۵۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، راولپنڈی، حرف اکادمی، ۲۰۰۱ء، ص ۲۳۶

۱۶۔ رشید امجد، سائے کا سفر، مشمولہ: دشتِ نظر سے آگے، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۷۱

۱۷۔ رشید امجد، اجنبی اجنبی، مشمولہ: گمشدہ آواز کی دستک، ص ۲۰۶

۱۸۔ رشید امجد، ڈوبتے جسم کا ہاتھ، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، ص ۶۶

۱۹۔ ٹوٹے پر، لمحہ لمحہ، زرد کبوتر، ایضاً، ص ۶۱

۲۰۔ جلاوطن، ایضاً، ص ۱۶۰۔۱۶۱

۲۱۔ بیزار آدم کے بیٹے، ایضاً، ص ۱۳۰

۲۲۔ دشتِ امکاں، ایضاً، ص ۳۹۸

۲۳۔ طاہرہ اقبال، ماں ڈائن، مشمولہ: گنجی بار، ص ۸۸

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ ایضاً، ص ۸۶

۲۶۔ ایضاً، ص ۸۹

۲۷۔ ماں بیٹا اور.....، ایضاً، ص ۶۵

۲۸۔ ایضاً، ص ۶۷

۲۹۔ بڑی خبر، ایضاً، ص ۱۰۵

۳۰۔ ایضاً

۳۱۔ گھم گھم مدھانی، ایضاً، ص ۱۶۳

۳۲۔ محمود واجد، ساتھ والے، مشمولہ: لمحہ لمحہ زندگی، ص ۴۱

۳۳۔ ایضاً، ص ۴۲

۳۴۔ سمتوں کا المیہ، ایضاً، ص ۴۹

۳۵۔ نیلم احمد بشیر، آرزو کا صحرا، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۱۶

۳۶۔ کُتا، ایضاً، ص ۱۱۶

۳۷۔ لے سانس بھی آہستہ، ایضاً، ص ۱۷۴

۳۸۔ نیلم احمد بشیر، کسی ماں کے بچے، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۱۷۷

۳۹۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، زندگی کا باقی، مشمولہ: تار پر چلنے والی، ص ۱۸

۴۰۔ مظہر الاسلام، پروں پر پانی، مشمولہ: خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر، ص ۲۲

۴۱۔ نیلوفر اقبال، حساب، مشمولہ: گھنٹی، ص ۸۵

۴۲۔ ایضاً، ص ۸۶

۴۳۔ ایضاً، ص ۸۷

۴۴۔ چابی، ایضاً، ص ۱۲۳۔۱۲۴

۴۵۔ اسد محمد خاں، عون محمد وکیل، بے بے اور کاکا، مشمولہ: تیسرے پہر کی کہانیاں، ص ۷۹۔۸۰

۴۶۔ اسد محمد خاں، اَلّی گجر کی آخری کہانی،، مشمولہ: نربدا اور دوسری کہانیاں، ص ۱۹۲۔۱۹۳

۴۷۔ مرد، عورت، بچہ اور سلوتری، ایضاً، ص ۲۱۸

۴۸۔ رگھوبا اور تاریخِ فرشتہ، ایضاً، ص ۵۳

۴۹۔ انتظار حسین، قدامت پسند لڑکی، مشمولہ: قصہ کہانیاں، ص ۱۷۔۱۸

۵۰۔ وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے، ایضاً، ص ۲۴۲

۵۱۔ نرناری، ایضاً، ص ۳۰۱۔۳۰۲

۵۲۔ انور سجاد، ڈاکٹر، رشتے، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، ص ۴۸۳

۵۳۔ خالدہ حسین، شہر پناہ، مشمولہ: پہچان، ص ۳۲

۵۴۔ محمد منشایاد، جیکو پچھے، مشمولہ: منشایاد کے منتخب افسانے، ص ۹۷۔۹۸

۵۵۔ ایضاً، ص ۹۸

۵۶۔ رشید امجد، کاغذ کی فصیل، مشمولہ: دشتِ نظر سے آگے، ص ۴۹

۵۷۔ رشید امجد، جلاوطن، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، ص ۱۵۹۔۱۶۰

۵۸۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۵۹۔ ایضاً، ص ۱۶۴

۶۰۔ طاہرہ اقبال، گنجی بار، مشمولہ: گنجی بار، ص ۱۲۹

۶۱۔ آپاں، ایضاً، ص ۱۲۶۔۱۲۷

۶۲۔ طاہرہ اقبال، کھنڈے، مشمولہ: ریخت، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، ص ۸۵۔۸۶

۶۳۔ محمود واجد، درد کے رشتے، مشمولہ: لمحہ لمحہ زندگی، ص ۱۱۲

۶۴۔ نیلم احمد بشیر، حوّا زادی، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۳۸

۶۵۔ ایضاً، ص ۴۰۔۴۱

۶۶۔ لے سانس بھی آہستہ، ایضاً، ص ۱۶۶

۶۷۔ ایضاً، ص ۱۷۰

۶۸۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، زندگی کا باقی، مشمولہ: تار پر چلنے والی، ص ۲۱

۶۹۔ نیلوفر اقبال، صفر، مشمولہ: گھنٹی، ص ۱۵۹

۷۰۔ اسد محمد خاں، نصیبوں والیاں، مشمولہ: نربدا اور دوسری کہانیاں، ص ۱۲۹

۷۱۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۷۲۔ خفت میں پڑا ہوا مرد، ایضاً، ص ۲۵۴

۷۳۔ داستان سرائے، ایضاً، ص ۱۵۳

۷۴۔ ایضاً، ص ۱۵۷۔۱۵۸

۷۵۔ انتظار حسین، شور، مشمولہ: قصّہ کہانیاں، ص ۱۰۱

۷۶۔ خالی گھر، ایضاً، ص ۴۰۵

۷۷۔ کشتی، ایضاً، ص ۱۱۶

۷۸۔ نرناری، ایضاً، ص ۳۰۵

۷۹۔ مسعود اشعر، راکھ کے ڈھیر، مشمولہ: اپنا گھر، ص ۳۲۔۳۳

۸۰۔ ایضاً، ص ۳۳

۸۱۔ انور سجاد، ڈاکٹر، رشتے، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، ص ۴۸۳

۸۲۔ کپاس کا دل، ایضاً، ص ۴۰۰

۸۳۔ چھٹی کا دِن، ایضاً، ص ۲۰۷

۸۴۔ گینگرین، ایضاً، ص ۳۱۶

۸۵۔ خالدہ حسین، زبان، مشمولہ: مصروف عورت، ص ۲۸

۸۶۔ سفر، ایضاً، ص ۶۴

۸۷۔ خالدہ حسین، بایاں ہاتھ، مشمولہ: پہچان، ص ۱۹۹۔۲۰۰

۸۸۔ کُنگ شہزادی، ایضاً، ص ۲۱

۸۹۔ ایضاً، ص ۲۳

۹۰۔ محمد منشایاد، ساجھے کا کھیت، مشمولہ: تماشا، ص ۴۹۔۵۰

۹۱۔ محمد منشایاد، پانی میں گھرا ہوا پانی، مشمولہ: منشایاد کے منتخب افسانے، ص ۶۶

۹۲۔ ایضاً، ص ۶۶۔۶۷

۹۳۔ ایضاً، ص ۶۹

۹۴۔ رشید امجد، دشتِ امکاں، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، ص ۳۹۹

۹۵۔ دُھند ریت، ایضاً، ص ۳۱۶

۹۶۔ بادشاہ سلامت کی سواری، ایضاً، ص ۷۸۷

۹۷۔ منظر سے باہر خوشبو، ایضاً، ص ۵۱۷

۹۸۔ سمندر مجھے بلاتا ہے، ایضاً، ص ۴۱۷

۹۹۔ بیزار آدم کے بیٹے، ایضاً، ص ۱۲۹

۱۰۰۔ طاہرہ اقبال، زلیخا، مشمولہ: گنجی بار، ص ۸۵

۱۰۱۔ ایضاً، ص ۸۱

۱۰۲۔ ایضاً، ص ۸۴

۱۰۳۔ بڑی خبر، ایضاً، ص ۱۰۴

۱۰۴۔ گھم گھم مدھانی، ایضاً، ص ۱۶۲

۱۰۵۔ مکروہ، ایضاً، ص ۲۹۹

۱۰۶۔ ایضاً، ص ۳۰۱

۱۰۷۔ روزن، ایضاً، ص ۱۷۵

۱۰۸۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔۱۸۱

۱۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۱

۱۱۰۔ ایضاً، ص ۱۸۲

۱۱۱۔ محمود واجد، مدار کا چاند، مشمولہ: لمحہ لمحہ زندگی، ص ۹۷

۱۱۲۔ ایضاً، ص ۹۸۔۹۹

۱۱۳۔ نیلم احمد بشیر، بھوک، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۱۷

۱۱۴۔ نیلم احمد بشیر، کمرے، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۹۶

۱۱۵۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، واپسی، مشمولہ: تار پر چلنے والی، ص ۷۸

۱۱۶۔ مظہر الاسلام، جاگتے سمندر کے کنارے سوئی ہوئی کشتیاں، مشمولہ: خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر، ص ۴۶

۱۱۷۔ چوری کی واردات کے بعد کا قصہ، ایضاً، ص ۲۳۰

۱۱۸۔ سانپ، ایضاً، ص ۲۲۳

۱۱۹۔ مرحوم کی روح اب کیا لینے آتی ہے، ایضاً، ص ۱۲۳۔۱۲۴

۱۲۰۔ نیلوفر اقبال، سلور جوبلی، مشمولہ: گھنٹی، ص ۱۰۶

۱۲۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔۱۰۵

۱۲۲۔ ایضاً، ص ۱۰۶۔۱۰۷

۱۲۳۔ بدمعاش میاں، ایضاً، ص ۱۵۳۔۱۵۴

۱۲۴۔ اسد محمد خاں، داستان سرائے، مشمولہ: نربدا اور دوسری کہانیاں، ص ۱۵۴۔۱۵۵

۱۲۵۔ ایضاً، ص ۱۵۱

۱۲۶۔ موتبر کی باڑی، ایضاً، ص ۱۷۵

۱۲۷۔ انتظار حسین، پتے، مشمولہ: قصہ کہانیاں، ص ۳۷

۱۲۸۔ دہلیز، ایضاً، ص ۱۵۲

۱۲۹۔ شہرِ افسوس، ایضاً، ص ۲۵۸

۱۳۰۔ ایضاً، ص ۲۵۹

۱۳۱۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، اُردو افسانہ اور اساطیر، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۹ء، ص ۱۷۹

۱۳۲۔ مسعود اشعر، برزخ، مشمولہ: اپنا گھر، ص ۲۰

۱۳۳۔ نامحرم، ایضاً، ص ۸۷

۱۳۴۔ انور سجاد، ڈاکٹر، تیسری تکبیر، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، ص ۵۳۰

۱۳۵۔ ایضاً

۱۳۶۔ ایضاً، ص ۵۳۴

۱۳۷۔ کینسر، ایضاً، ص ۳۳۶۔۳۳۷

۱۳۸۔ خالدہ حسین، کُنگ شہزادی، مشمولہ: پہچان، ص ۲۶

۱۳۹۔ ایضاً، ص ۲۸

۱۴۰۔ محمد منشایاد، چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں، مشمولہ: درخت آدمی، ص ۷۷

۱۴۱۔ ایضاً، ص ۷۶۔۷۷

۱۴۲۔ اقبال آفاقی، ڈاکٹر، کہانی اور منشایاد، مشمولہ: منشایاد کے منتخب افسانے، ص ۳۳

۱۴۳۔ محمد منشایاد، ساجھے کا کھیت، مشمولہ: تماشا، ص ۴۰

۱۴۴۔ ایضاً، ص ۴۴

۱۴۵۔ ایضاً، ص ۴۶۔۴۷

۱۴۶۔ محمد منشایاد، شجرِ بے سایہ، مشمولہ: درخت آدمی، ۲۴

۱۴۷۔ رشید امجد، میں اور میرے کردار، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، ص ۲۴

۱۴۸۔ چپ فضا میں تیز خوشبو، ایضاً، ص ۳۱۹

۱۴۹۔ دھوپ میں سیاہ لکیر، ایضاً، ص ۲۹۶

۱۵۰۔ کوڑا گھر میں تازہ ہوا کی خواہش، ایضاً، ص ۲۸۲

۱۵۱۔ طاہرہ اقبال، جناح باغ، مشمولہ: گنجی بار، ص ۱۵۶

۱۵۲۔ پکھی، ایضاً، ص ۲۰۰

۱۵۳۔ محمود واجد، امن کے ہاتھ، مشمولہ: لمحہ لمحہ زندگی، ص ۱۲۴

۱۵۴۔ مدار کا چاند، ایضاً، ص ۹۹

۱۵۵۔ نیلم احمد بشیر، آرزو کا صحرا، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۱۸

۱۵۶۔ لے سانس بھی آہستہ، ایضاً، ص ۱۶۸

۱۵۷۔ شجرِ سایہ دار، ایضاً، ص ۵۴

۱۵۸۔ نیلم احمد بشیر، ٹرک آرٹ ریٹ؟، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۱۸۲

۱۵۹۔ ایضاً، ص ۱۹۰

۱۶۰۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، واپسی، مشمولہ: تار پر چلنے والی، ص ۷۹

۱۶۱۔ احمد داؤد، بیج دینے والے، مشمولہ: خواب فروش، ص ۶۷

۱۶۲۔ نیلوفر اقبال، گھنٹی، مشمولہ: گھنٹی، ص ۳۹

۱۶۳۔ چابی، ایضاً، ص ۱۳۳

۱۶۴۔ انتظار حسین، قدامت پسند لڑکی، مشمولہ: قصہ کہانیاں، ص ۱۷

۱۶۵۔ پتّے، ایضاً، ص ۷۷

۱۶۶۔ مسعود اشعر، کپاس کہانی، مشمولہ: اپنا گھر، ص ۱۱

۱۶۷۔ ایضاً، ص ۱۸

۱۶۸۔ نامحرم، ایضاً، ص ۹۰

۱۶۹۔ انور سجاد، ڈاکٹر، نہ مرنے والا، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، ص ۳۳۔۳۴

۱۷۰۔ ہتک، ایضاً، ص ۵۲۰

۱۷۱۔ خالدہ حسین، پیار کہانی، مشمولہ: پہچان، ص ۱۹۴

۱۷۲۔ محمد منشا یاد، کچی پکی قبریں، مشمولہ: منشا یاد کے منتخب افسانے، ص ۵۹

۱۷۳۔ جیکو پچھے، ایضاً، ص ۹۴

۱۷۴۔ ایضاً، ص ۹۶۔۹۷

۱۷۵۔ رشید امجد، تمنا بے تاب، ص ۴۱

۱۷۶۔ رشید امجد، ایک کہانی اپنے لیے، مشمولہ: عام آدمی کے خواب، ص ۵۰۴

۱۷۷۔ میں اور میرے کردار، ایضاً، ص ۲۶۔۲۷

۱۷۸۔ سمندر مجھے بلاتا ہے، ایضاً، ص ۴۱۷۔۴۱۸

۱۷۹۔ وقت اندھا نہیں ہوتا، ایضاً، ص ۵۵۶

۱۸۰۔ ایضاً، ص ۵۵۷

۱۸۱۔ لیمپ پوسٹ، ایضاً، ص ۴۹

۱۸۲۔ طاہرہ اقبال، ٹرانسپلانٹیشن، مشمولہ: گنجی بار، ص ۲۳۰

۱۸۳۔ ایضاً، ص ۲۳۲

۱۸۴۔ پکھی، ایضاً، ص ۱۹۶

۱۸۵۔ ایضاً، ص ۱۹۵

۱۸۶۔ نیلم احمد بشیر، آرزو کا صحرا، مشمولہ: لے سانس بھی آہستہ، ص ۲۴

۱۸۷۔ مدد، ایضاً، ص ۱۳۷

۱۸۸۔ نیلم احمد بشیر، اجازت، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۲۲

۱۸۹۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اندر بُوٹی مُشک مچایا، مشمولہ: تار پر چلنے والی، ص ۹۲

۱۹۰۔ احمد داؤد، گلدستہ، مشمولہ: خواب فروش، ص ۷۵

۱۹۱۔ جھیل، جنگل، قدیم بوڑھا، ایضاً، ص ۲۷

۱۹۲۔ مظہر الاسلام، پروں پر پانی، مشمولہ: خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر، ص ۲۵

۱۹۳۔ صفائی پسند، ایضاً، ص ۲۲۷

۱۹۴۔ دل کا دھوپ، ایضاً، ص ۲۲۳

۱۹۵۔ کچا رنگ، ایضاً، ص ۲۲۴

۱۹۶۔ ایک کہانی بھلا دینے کے لیے، ایضاً، ص ۶۰

۱۹۷۔ نیلوفر اقبال، آنٹی، مشمولہ: گھنٹی، ص ۸۰

۱۹۸۔ اسد محمد خاں، نربدا، مشمولہ: نربدا اور دوسری کہانیاں، ص ۱۳

۱۹۹۔ موتبر کی باڑی، ایضاً، ص ۱۹۰

۲۰۰۔ انور سجاد، ڈاکٹر، اجنبی، مشمولہ: مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، ص ۴۹۶

۲۰۱۔ تیسری تکبیر، ایضاً، ص ۵۳۲

۲۰۲۔ طاہرہ اقبال، گنجی بار، مشمولہ: گنجی بار، ص ۱۴۳

۲۰۳۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۲۰۴۔ نیلم احمد بشیر، انتظارِ بہار، مشمولہ: گلابوں والی گلی، ص ۱۳۴

۲۰۵۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، تربیت کا ایک دِن، مشمولہ: تار پر چلنے والی، ص ۵۶

۲۰۶۔ اسد محمد خاں، نصیبوں والیاں، مشمولہ: نربدا اور دوسری کہانیاں، ص ۱۳۲

۲۰۷۔ جانی میاں، ایضاً، ص ۱۴۱

۲۰۸۔ خفت میں پڑا ہوا مرد، ایضاً، ص ۲۴۷

۲۰۹۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص ۵۸۴

۲۱۰۔ حسرت کاسگنجوی، ڈاکٹر، پرکھ، کراچی، سندھ ایجوکیشنل اکیڈمی، ۱۹۸۱ء، ص ۵۳۸

باب پنجم:

حاصلِ بحث

باب پنجم:

﴿حاصلِ بحث﴾

نظامِ قدرت میں تصادم کا عنصر ہر جگہ نمایاں ہے۔ تصادم کی یہی لہر تغیر کا باعث ہے۔ کرۂ ارض پر یک خلوی جانداروں سے کثیر خلوی ارتقا، جانداروں اور نباتات کا ڈھیر، نر اور مادہ کی تقسیم اصل میں بقا کی جنگ ہے، جس نے زمین کے باسیوں کو طاقتور اور کمزور میں تقسیم کر دیا ہے۔ قوانینِ قدرت کے مطابق طاقت کا توازن وقت، ماحول، حادثات، جسمانی تبدیلیوں اور خوراک کے ذرائع وغیرہ کی وجہ سے بدلتا رہتا ہے۔

مرد اور عورت چونکہ اسی نظامِ قدرت کا حصّہ ہیں اس لیے تصادم، ٹکراؤ، تغیر اور بقا کی جنگ میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے لیے برسرِ پیکار ہیں۔ علمائے تاریخ معمولی اختلافات کے باوجود اس بات پر متفق ہیں کہ تمدن کے آغاز پر تقریباً تمام دنیا میں مادر سری معاشرہ قائم تھا۔ عورت کو مکمل حکمرانی حاصل تھی۔ بچے اسی کے نام سے پہچانے جاتے تھے۔ خوراک کی تقسیم کی ذمہ داری اس کے پاس تھی گویا مرد اس کے زیرِ تسلط تھا۔ لیکن گیہوں اُگانے کا راز دریافت کرنے والی خود کدالوں اور ہل کی زد میں آ گئی۔ زرعی دور نے مردوں کو ایسا مضبوط بنا دیا کہ عورت خود املاک میں شمار ہونے لگی۔ اسی دور میں عورت نحس اور نجس قرار پائی۔ اس کی فطری مجبوریوں میں، جن کا تعلق اُس کی تخلیقی صلاحیت سے تھا مثلاً حیض اور زچگی وغیرہ، اسے عضوِ معطل کی طرح معاشرے سے کاٹ کر الگ کر دیا گیا۔ متھ سے مذہب تک دیویاں ختم ہو گئیں۔ بلکہ ہندوستانی داستانوں میں، جہاں پہلے نسوانی بادشاہت تھی، بعد میں وہ حاکمیت ماند پڑتی دکھائی دی۔ اسی طرح ناول کے ابتدائی دور میں بھی عورت کو محکومی اور مظلومیت کا مرقع بنا کر پیش کیا گیا کہ وہ شاذ و نادر ہی سر اُٹھاتی نظر آتی ہے۔

بیسویں صدی میں اردو افسانہ کی راہ ہموار ہوئی تو اس وقت ہندوستان کی سیاسی، معاشرتی، معاشی اور ادبی صورتِ حال کچھ یوں تھی۔ ڈپٹی نذیر احمد کی ادبی روایت کے علمبردار علامہ راشد الخیری نے پہلے افسانہ نگار کی حیثیت سے عورتوں کے حق میں پہلی آواز بلند کی، لیکن کسی قدر کمزور آواز کے باوجود انہوں نے اپنی تمام تر توجہ حقوقِ نسواں پر صرف کی۔ ان کے افسانوں میں عورت کے تمام روپ ماں، بہن، بیٹی، بیوی، مسائل اور مظلومیت کی مکمل تصویر ہیں۔

حقوقِ نسواں کے حوالے سے دوسرا نام سلطان حیدر جوش کا آتا ہے۔ آپ نے مسلم معاشرے کے عیوب کی نشاندہی اور ان کی اصلاح کرتے ہوئے ناصحانہ انداز میں عورت پر بے جا سختی کی مخالفت کی۔

آسکر وائلڈ اور پیٹر کے نظریہ ادب سے متاثر سجاد حیدر یلدرم نے رومان نگاری کی تحریک کے زیرِ اثر افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ انہوں نے راشد الخیری اور سلطان حیدر جوش کی روایتی مظلوم عورت کو جدیدیت، بہادری اور کامل آزادی کا مظہر بنا کر پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں عورت خوش مذاقی، تازگی، لطافت، صحت مندی، محبت اور سکون کی علامت ہے۔

منشی پریم چند کی ہندوستانی عورت خواہ کسی بھی حال اور حیثیت میں ہو اس کی سیرت کی تمام پرچھائیاں موجود ہوتی ہیں۔ وہ محبت، محنت، اطاعت، خدمت، اور ایثار کی دیوی ہے۔ اس میں مشرقیت کے حسن کے ساتھ ساتھ زورِ بازو بھی قابلِ دید ہے۔

نیاز فتح پوری نے اعتراف کیا کہ ان کی افسانہ نگاری شروع سے آخر تک عورت سے بحث کرتی ہے۔ وہ عورت کی شعریت اور نسائیت کے قائل ہیں اور عورت کو ایک بامعنی سرگرمی اور مجسم تحریک کی صورت میں ظاہر کرتے ہیں۔

پنڈت سدرشن نے پریم چند کی تقلید میں حقوقِ نسواں کو موضوع بنایا۔ انہوں نے ہندوستانی عورت، رسم و رواج اور اس کے متعلقات سے بحث کر کے عورت کی جذباتیت کو مدنظر رکھتے ہوئے طبقاتی تضاد اور معاشرتی مسائل کو نمایاں کیا اور اس کے مقام کا تعین بھی کیا۔

علی عباس حسینی عورتوں کے جذبات کی عکاسی بہترین انداز میں کرتے ہیں۔ جنس کو گناہ نہیں سمجھتے بلکہ معاشرے کی بے رحم حقیقتوں کو کھل کر بیان کرتے ہیں۔ نسوانی کرداروں کے ذریعے وہ نئی روایات، نئی تہذیب اور بعض اوقات ماورالمنطق رویوں کی بنا ڈالتے نظر آتے ہیں۔ رابندر ناتھ اشک نے عورت کے حسن، ہندو گھرانوں کی ذہنیت اور رسم و رواج کی قیود کو موضوع بنایا۔

حیات اللہ انصاری کے ہاں راشد الخیری کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ جہاں عورت محض ایک فالتو شے معلوم ہوتی ہے۔ اس میں عورت کی عزت، عظمت یا عفت کا کوئی تصور نہیں ہے۔ لیکن نچلے طبقے کے نسوانی کرداروں کو وہ آئیڈئلائز کرتے ہیں جو کہ ترقی پسندوں کا خاصا ہے۔

قاضی عبدالغفار حمایتِ نسواں کی ذیل میں مردوں کے مقابل عورتوں کو زیادہ توجہ کا مستحق سمجھتے ہیں۔ وہ بیوی، بیواؤں، بوڑھیوں، دایہ، ترکاری بیچنے والیوں، استانیوں، محلوں کی بیگمات اور تہذیبِ مغرب کی سوتیلی بیٹیوں کے روپ میں ان گنت عورتوں کے روپ دکھا کر سماجی واقعیت کو ان سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کرتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری مرد اور عورت کو معاشرتی جکڑ بندیوں سے آزاد دیکھنا چاہتے ہیں۔ عورت کے معاملے میں ان کے ہاں انفرادیت یہ ہے کہ وہاں عورت پہلی بار پُر اسرار رومانویت کی خالق دکھائی دیتی ہے۔ حجاب امتیاز علی کے ہاں نسوانی کرداروں میں بصری رومانویت کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں زندگی اور تحرک کے ساتھ ساتھ معصومیت کی فراوانی ہے اور محبت پاکیزہ ہے۔

اردو ادب میں نسائی تصور کے حوالے سے ''انگارے'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں میں سجاد ظہیر کا حصہ نمایاں ہے۔ جس نے واشگاف الفاظ میں عورت کو فریب قرار دیا ہے۔ جبکہ رشید جہاں نے عورت کو جرأت اور بے باکی کا نمونہ اور محمود الظفر نے ہندوستانی عورت کی سچی تصویر پیش کی اور معاشرے میں رائج مردانہ جبریت کے خلاف آواز اُٹھائی۔

اختر حسین رائے پوری کا ہدف مذہبی عقائد اور طبقاتی تضادات ہیں۔ وہ عورت کی پامالی اور مرد کے استحصال کو موضوع بناتے ہیں۔ طوائفوں کو ٹوٹے دلوں کا سہارا قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ مظلوم عورتوں اور طوائفوں سے ہمدردی ان کے خاص موضوعات ہیں۔

کرشن چندر رومانویت کے پردے میں عورت کی محکومی اور خصوصاً عصمت فروشی کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر استدلال کی جگہ جذباتیت اور نعرہ بازی کی وجہ سے لگتا ہے کہ انہوں نے عورت کی بات عورت کی نفسیاتی پیچیدگیاں نمایاں کیے بغیر کی ہے۔

عصمت چغتائی پہلی خاتون ادیب ہیں جنہوں نے عورت کو اس کی اہمیت اور حقوق کا احساس دلایا اور مردانہ جبریت کے خلاف باغیانہ لہجہ اختیار کیا۔ عورت کی نفسیات پر عورت نے ہی تحلیلی نظر ڈالی۔ اس طرح پہلی بار عورت کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھتے ہوئے ماں، بہن، بیٹی، بیوی اور محبوبہ کا جاندار اور کھرا روپ پیش کیا گیا۔

راجندر سنگھ بیدی نے عورت کے بہت سے روپ دکھائے۔ ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جنس کو لذت کے بجائے فطری ضرورت بنا کر مادی ضرورت، مروجہ رسوم و قیود اور معاشرتی اداروں کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ ان کے ہاں مردانہ معاشرے کی جبریت کو صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے ہاں عورت ماں، بہن، بیٹی اور بیوی کی صورت میں ایثار و قربانی اور خدمت و محبت کا پیکر ہے۔ وہ ان کی ذہنی اور تہذیبی زندگی کو سدھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔

بلونت سنگھ کے ہاں عورت سے زیادہ اس کے متعلقات اور ماحول کا تذکرہ کر کے اس کے مختلف روپ نمایاں کیے گئے ہیں۔ ایک انوکھا اور عجیب تصور بھی عورت کے بارے میں اُبھرتا ہے اور وہ مذاہب کے درمیان نفرت کا خاتمہ ہے۔

سعادت حسن منٹو کے ہاں عورت کا مکمل خاکہ اس وسعت کے ساتھ ملتا ہے کہ شاید ہی کسی اور افسانہ نگار کے یہاں ہو۔ ان کا ہر نسوانی کردار اپنی اچھائیوں اور برائیوں کے ساتھ مکمل زمینی حقائق لیے ان کے افسانوں میں اُبھرتا ہے۔ وہ اپنا کوئی بھی کردار پند و نصائح یا کسی نظریے کی بھینٹ نہیں چڑھاتے۔

منٹو کے بعد حسن عسکری اور ممتاز مفتی نے عورت کی نفسیاتی کشمکش بیان کی ہے چنانچہ مفتی کے بعض نسوانی کردار نفسیاتی مریض نظر آتے ہیں۔

غلام عباس کے افسانوں میں زندگی کی رمق اور بغاوت کی جھلک ملتی ہے۔ جبکہ طوائفوں میں ممتا کے مکمل جذبات اُبھرتے ہیں۔ رحمان مذنب نہ صرف طوائفوں کے مختلف روپ پیش کرتے ہیں بلکہ عورت کے خالص روپ بھی پوری طرح نہ سہی کسی حد تک ضرور واضح ہو جاتے ہیں۔ آغا بابر نے پہلی مرتبہ ادھیڑ عمر عورتوں کی نفسیات کو موضوع بنایا۔

ان افسانہ نگاروں کے علاوہ محمد علی ردولوی، خواجہ حسن نظامی، حامد اللہ افسر، اشرف صبوحی، مسز عبد القادر،

میرزا ادیب، ملک راج آنند، دیویندر ستھیارتھی، خواجہ احمد عباسی، عزیز احمد، شمشیر سنگھ نرولا، سید فیاض محمود، ابوالفضل صدیقی، خان فضل الرحمن، سید رفیق حسین، شفیق الرحمن، کوثر چاندپوری، قدرت اللہ شہاب، سید عابد علی عابد، اختر شیرانی اور محمد مجیب کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ عورت کی نسائیت اور اس کا تصور پیش کرنے والوں کی اتنی بڑی تعداد اس حقیقت کو آشکار کرتی ہے کہ عورت اپنی شخصیت، اس کی دلکشی، جاذبیت، نفسیات، مظلومیت اور حقوق سے محرومی کی بدولت آغاز سے ہی افسانہ نگاروں کا اہم ترین موضوع رہی ہے۔ زمانے کی تبدیلی، سامراجیت، نت نئے انقلابات، تحریکیں اور فسادات بھی اس کی تخصیص اور اہمیت کم نہ کر پائے۔ لہٰذا عورت بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی اسی مقبولیت کے ساتھ نظر آتی ہے۔

جہاں تک جدید افسانے کا تعلق ہے، اس کے پس منظر میں کئی تحریکیں، فسادات اور نت نئے رجحانات کے ایسے مسائل شامل ہوئے کہ جدید افسانہ آغاز سے ۱۹۳۲ء اور ۱۹۳۲ء سے قیامِ پاکستان تک واضح طور پر دو حصوں میں تقسیم ہو کر رہ گیا۔ خصوصاً ۱۹۴۷ء کے بعد اپنوں کے مظالم کا تذکرہ آیا، جائیدادیں اور عزتیں لوٹی گئیں اور پاکستانی ادب میں ایذا رسانی کی داستان رقم کی گئی۔ تو جہاں گھٹن اور بے اعتباری کی فضا نے جنم لیا وہاں کرداروں پر بھی خصوصی توجہ مرکوز کی گئی۔ ذہنی کشمکش اور نفسیاتی اُلجھنوں کو سلجھانے کی کوشش ہوئی۔ اس طرح قیامِ پاکستان سے پہلے اور بعد کے وہ افسانہ نگار جو خصوصاً ساٹھ کی دہائی میں منظرِ عام پر آئے ان کے نام درج ذیل ہیں:

منٹو، عصمت چغتائی، محمد حسن عسکری، اشفاق احمد، ممتاز شیریں، بانو قدسیہ، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، شوکت صدیقی، سہیل عظیم آبادی، بلونت سنگھ، اے حمید، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، میرزا ادیب، آغا بابر، حیات اللہ انصاری، قدرت اللہ شہاب، انتظار حسین، ابراہیم جلیس، سعید انور، جوگندر پال، مسعود اشعر، انور سجاد، خالدہ حسین، منشایاد، رشید امجد، عرش صدیقی، رضیہ فصیح احمد، جیلانی بانو، لام لعل، انور عظیم، رتن سنگھ، قیصر تمکین، اقبال مجید اور احمد ہمیش شامل تھے۔

جہاں اور تحریکوں کا ذکر ہوا وہیں حلقہ اربابِ ذوق انتہائی اہم ہے۔ گو کہ قیامِ پاکستان سے پہلے اس کی ابتدا ہو چکی تھی لیکن اس کے اصل رنگ ڈھنگ اور خصوصاً داخلیت کو بعد میں فروغ ملا۔ ہم جانتے ہیں کہ بعض افسانہ نگار حلقے کے باقاعدہ ممبر نہیں تھے لیکن اس رنگ کو ایسے اپنایا کہ وہ حلقے کی بیرونی شاخ کہلائے۔

اسی طرح پاکستانی ادب کی تحریک میں قومیت کو اجاگر کیا گیا اور اسلامی ادب کی تحریک نے اصلاحی اور تعمیری افسانہ پیش کرنے کی ناکام سعی کی۔ منٹو کی وفات کے بعد مارشل لا تک اردو افسانے میں مختلف رویے دکھائی دیتے رہے۔ گو کہ بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کی موجودگی میں محمد حسن عسکری نے افسانوی ادب اور خصوصاً پرانی نسل کی موت کا اعلان کیا لیکن پرانی نسل کے خاتمے کے ساتھ ہی نئی نسل نے جدید اردو افسانے کی بنیاد رکھی۔ چنانچہ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے بعد علامتی یا تجریدی افسانے کا آغاز ہوا۔ اس سے پیشتر جدیدیت کی بدولت فنکاروں نے نئے تقاضوں کو بروئے کار لانے کی کوشش بھی کی۔ اس طرح جدیدیت کو بآسانی تین حصوں میں تقسیم کیا جانے لگا۔ ابتدا میں علامات اور تجریدیت بہت مبہم اور پیچیدہ تھی پھر

ذاتی علامتیں اجتماعی علامتوں میں تبدیل ہوئیں اور بالآخر اسے ردِّ جدیدیت یا مابعد جدیدیت کے نام سے موسوم کیا جانے لگا۔

جہاں تک مغربی تحریکات کا تعلق ہے تو یاد رکھنا چاہیئے کہ پہلی تحریک ریشنل ازم ہے۔ یہ انیسویں صدی میں صنعتی انقلاب میں سامنے آئی اور عقلیت پسندی، علامتی تحریک میں مدغم ہوگئی۔ ریشنل ازم کے ردِّ عمل میں نیچرل ازم کی تحریک چلی جس میں غیر جانبدار ادب کی تخلیق کا مشورہ دیا گیا۔ اس کے بعد ڈاڈاازم نے تمام تر اخلاقی اور ذوقی اقدار و معیارات کو تہہ و بالا کر دیا اور جس تحریک نے جدید افسانے کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ سمبلزم ہے۔ علامت نگاری نے ۶۰ء کی دہائی میں خوب عروج حاصل کیا۔ اس طرح ایکسپریشن ازم اور پھر وجودیت نے اردو زبان کو خوب سیراب کیا۔

موضوعات کے اعتبار سے اردو افسانہ اپنی جدت کے ساتھ ساتھ کسی حد تک روایت کا بھی امین ہے۔ موضوعات کی حد تک جتنا تنوع افسانے میں موجود ہے شاید ہی کسی اور صنف میں ہو۔ اردو زبان و ادب نے قومی زوال کے سنگ اپنے عروج کا سفر شروع کیا۔ پھر قیامِ پاکستان کے دوران تحریکِ پاکستان کی دُکھ بھری داستان، ہجرت کے دکھ، عظیم رہنماؤں کے سائے سے محرومی اور آخر میں غاصبوں کے زیرِ نگیں مایوسی کی حد کو چھونے والی کہانی اردو ادب کو مالا مال کر گئی۔ مغربی تحریکات اور ان کے مصنفین کے زیرِ سایہ کیا کچھ نہیں لکھا گیا۔ داستانوی، اساطیری، دیومالائی عناصر ہوں، قصص الانبیا ہوں، تہذیب پر نوحہ ہو، ہجرت کی مشکلات ہوں، تہذیبی ٹکراؤ یا فوجی آمریت ہو، سیاست یا مزدوروں کی داستانیں ہوں یا عورت کی کوئی بھی حیثیت اور کوئی بھی روپ ہو، مختلف طرزِ بیان میں ہر نئے اور پرانے موضوع کو ایک نئے رُخ سے دیکھا گیا۔

جدید افسانے میں اسلوب، تکنیک اور زبان کے حوالے سے بھی جدت دکھائی دی۔ نئی تکنیک کو انتظار حسین نے داستانوں اور علامتوں کے انداز میں برتا۔ جوگندر پال نے فلسفیانہ اور عملی مباحث کا تذکرہ کیا۔ اقبال مجید نے اسلوب اور تکنیک میں ڈرامائیت پیدا کی۔ سریندر پرکاش نے لسانیاتی تجربات کیے۔ بلراج مین را نے اپنے فطری غصہ، جھنجھلاہٹ اور احتجاج سے کہانی کو نیا پن دیا جسے سوالیہ اختتام نیا ڈھنگ عطا کرتا ہے۔ انور سجاد نے علامتی اور استعاراتی اسلوب اپنایا۔ کلام حیدری نے فلیش بیک کا اسٹائل اختیار کیا۔ رشید امجد کے ہاں ایک مکمل تجریدی نظام ہے۔ منشا یاد نے پلاٹ اور منظر نگاری کے نمونے اردو افسانے کو دیے۔ اسی طرح خالدہ حسین، احمد یوسف، مرزا حامد بیگ اور ظفر اوگانوی کے ہاں بھی علامت نگاری کا مضبوط جال پھیلا ہوا ہے۔

اردو کے جدید افسانے پر کئی اعتراضات بھی ہوئے کہ کہیں کہیں بات حد سے زیادہ مبہم ہو جاتی ہے لیکن اس کے باوجود آزاد کوثری نے اسے پیچیدہ ہونے سے قطع نظر واضح اور صریح اظہار کا نام دیا۔

تانیثیت خواتین کے حقوق کی خاطر شروع ہونے والی اکیسویں صدی کی اہم تحریک ہے۔ جس کا آغاز رائے دہی، منصفی کے فرائض، اعلیٰ ملازمتوں کا حق، مساوات، حق میراث، آزادی رائے، خود کفالت، آزاد خیالی، خانگی ایذا ریزی، آبرو ریزی اور عورتوں کی دیگر ضروریات کے تحفظ سے ہوا تا کہ عورتوں کو جسمانی اور ذہنی طور پر مردوں سے کم تر نہ سمجھا جائے

اور وہ معاشرے میں مردوں کی طرح ایک فعال شہری بن کر خود مختار زندگی گزار سکیں۔ اس تحریک نے آج کی عورت کے لئے قانون، طب، سیاست، کاروبار اور دیگر اعلیٰ ملازمتوں کے دروازے کھول دیئے ہیں۔ یقیناً یہ سب کچھ تانیثیت کی بدولت ممکن ہوا ہے۔ یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ کرنا انتہائی ضروری ہے کہ ہمارے ہاں عموماً تانیثیت یعنی فیمینزم اور نسائیت میں فرق ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ درحقیقت نسائیت سے مراد وہ خصوصیات ہیں جو خالصتاً عورت ذات سے مخصوص ہیں یعنی ایسی خصوصیات جن کی ایک جھلک مرد ذات پر اوپری معلوم ہو اسی لئے نسائیت کو ہم عورتیت اور لڑکیت بھی کہہ سکتے ہیں جبکہ تانیثیت خواتین پر ہونے والے مظالم اور ناانصافیوں کو یوں اجاگر کرنا ہے کہ ان کے حقوق کو قانونی تحفظ کے دائرے میں لایا جا سکے۔

اس بات کو سمجھنے کے ہمیں مغربی ادب کا سرسری جائزہ لینا ہوگا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ فیمینزم کو مغربی ادب میں واضح تین ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ پہلے دور (۱۸۴۰ء سے ۱۸۸۰ء) میں خانگی معاملات اور ماحول کا تذکرہ ملتا ہے پھر ۱۸۸۰ء سے ۱۹۴۰ء تک اس تحریک میں احتجاجی انداز میں منصفی کے فرائض کی انجام دہی اور حق رائے دہی کی طلب نظر آتی ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد نفسیاتی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہوئے دیگر تجربات اس تحریک کا حصہ بننے لگتے ہیں۔ تانیثیت کا آغاز تحریک کی صورت میں ۱۸۴۰ء میں ہوا انیسوں صدی میں عالمی ادب میں در آنے والی یہ تحریک رفتہ رفتہ زور پکڑنے لگی اور ہر نظریے اور عقیدے سے تعلق رکھنے والے اپنی اپنی عینک سے اسکا تجزیہ کرنے لگے۔ مارکسسٹ اگر اسے نئی منڈیوں کی تلاش سے تعبیر کرنے لگے تو مسلمانوں نے سورہ "نساء" کا حوالہ دیا، ہندو "ماتا" اور یونانی دیومالائی "دیویاں" اُٹھائے اور تانیثیت پر رائے زنی کرتے دکھائی دیے۔ لیکن یہ سچ ہے کہ سوائے چند معاشروں کے ابتدا سے عورت کا ذکر کچھ ایسے مناسب الفاظ سے نہ کیا گیا جو قابل ستائش ہو بلکہ ہمیشہ عورت کو مردوں کی نظر سے دوسرے درجے کی مخلوق تصور کیا گیا۔ پھر وقت نے کروٹ بدلی زرعی دور کے رنگ پھیکے پڑے تو عورت پر خود مختار بیل بوٹے نمایاں ہونے لگے۔ صنعتی دور نے نرالے ڈھنگ دکھائے، زمانہ جمہور کا آیا، فرد کی آزادی کی باتیں شروع ہوئیں، عورت کو اس کا جائز مقام تو نہ مل سکا مگر اس کے حقوق زیر بحث ضرور آنے لگے۔

اس سلسلے میں جہاں سیاسی اور معاشرتی سطح پر بحث و تکرار کا آغاز ہوا وہاں ادب اور خصوصاً جدید افسانے نے تانیث کے لئے اپنے در وا کر دیے۔ چنانچہ اردو ادب میں ۱۹۶۰ء کی دہائی کے بعد کا افسانہ دیکھا جائے تو تانیثیت سماجی تحریک کے طور پر ابھرتی نظر آتی ہے۔ بعضوں کی مخالفت کے باوجود عورت کے حقوق کی بات اس کے عورت ہونے کے بجائے انسان ہونے کے ناطے سے کی جانے لگی جو انتہائی خوش آئند بات تھی۔ مثلاً ڈاکٹر رشید امجد کا افسانہ "بگل والا" میں بیوی کی ذلت اور رسوائی کی بات کر کے علامتی طور پر عورت کی عزت نفس کو انسانیت کی سطح پر اجاگر کیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر ۱۹۶۰ء کے بعد کے دیگر افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو بات کچھ اور واضح ہو جائے گی۔

انتظار حسین کے تانیثی کردار جیتے جاگتے، قاری سے باتیں کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک عورت کے بغیر سر کی گئی مہمات میں مرد منزل پر پہنچ کر بھی تہی دست ہی رہتا ہے۔ وہ عورت کو صرف موضوع نہیں بناتے بلکہ

تنز اازم کے مصداق اسے کائنات کی بنیادی حقیقت تسلیم کرتے ہیں۔

مسعود اشعر کے نزدیک آج کی عورت کے لئے روایتی عورتوں کی طرح رشتے بوجھ نہیں بلکہ اسکا فیمینسٹ رویہ اُسے مکمل آزادی اور خودمختاری فراہم کرتا ہے ان کے اکثر کرداروں میں آزادیٔ نسواں اور عورت کی قوت کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔

ڈاکٹر انور سجاد دیگر علامتی افسانہ نگاروں کی طرح عورت کو براہ راست موضوع نہیں بناتے بلکہ سماجی حقائق کے بیان میں عورت ایک جزو لاینفک کی طرح افسانوں میں در آتی ہے۔ کہیں ماں کا کردار اس قدر باوقار اور طاقتور بن جاتا ہے کہ وہ پوری قوم کی ڈھال بن جاتی ہے۔ کہیں بیوی تخلیقی عمل کے دوران قوت اور زندگی کی علامت نظر آتی ہے اور کہیں معاشرے میں جکڑ بندیوں کے زیر اثر بہن کی بھائی سے محبت کے باوجود عورت آزادی کا دم بھرتی دکھائی دیتی ہے۔

خالدہ حسین کے ہاں موجود ماں، بہن، بیوی، بیٹی اور محبوبہ کے مختلف روپ دکھائی دیتے ہیں۔ جس میں وہ عورت کے معاشرتی، معاشی، گھریلو مسائل کو یکساں اہمیت دیتی ہیں۔ وہ عورت کا ایک مکمل انسان کی طرح نفسیاتی تجزیہ کرتی ہیں۔ یہی ان کا کمال ہے۔ ان کے ہاں جدید عورت کی واضح تصویر اس لئے بھی نظر آتی ہے کہ ان کے افسانوں کی ہیروئن پڑھی لکھی عورت ہے، جو اپنی شناخت، اپنی ذاتی حیثیت سے چاہتی ہے۔ مرد اس کا ساتھی ہے، رفیق ہے، لیکن اس کی پہچان نہیں ہے۔

منشا یاد کی کہانیوں میں نسوانی کردار تانیثیت کے ساتھ ساتھ مکمل نسائی رنگ لئے ہوتے ہیں۔ وہ عورت پر ہونے والی ایذا کی تصویر کشی کچھ اس طرح کرتے ہیں کہ کچھ کہے بغیر کہانی حمایتِ نسواں کی مکمل تفسیر بن جاتی ہے۔ بیوی، بیٹی، بہن، محبوبہ کی نسبت ان کے ہاں "ماں" کا کردار اپنے اندر بے پناہ قوت لیے نظر آتا ہے یعنی ایک عورت جو زندگی میں مختلف روپ دھارتی ہے، منشا یاد کے مطابق جب تخلیقی عمل سے گزرتی ہے تو وہی عورت جو کبھی نرم و نازک کونپل تھی، تناور درخت بن جاتی ہے اور اس کی چھاؤں مضبوط قلعہ۔ ان کا یہ رویہ تانیثیت کو تقویت عطا کرتا ہے۔

رشید امجد کی کہانیوں میں تانیثیت بطور تحریک نہ سہی لیکن ان کے کردار انتہائی جاندار اور زندگی سے بہت قریب ہوتے ہیں جس سے ان کے افسانوں کے ماحول میں زندگی بھرپور انداز میں رچی بسی نظر آتی ہے۔ بالکل اسی طرح کرداروں کے دل کی دھڑکن اور سانسوں کی سنسناہٹ بھی سنی جاسکتی ہے۔ اسی لئے ان کے نسوانی کرداروں میں جدید دور کے مسائل بڑے سلیقے سے در آتے ہیں۔ چونکہ وہ کردار کو بغیر کسی تعصب کے برتتے ہیں اس لئے یہ ضروری نہیں کہ ہر عورت ڈپٹی نذیر احمد کی "اصغری" ہی ہو۔ وہ کہیں محبوبہ کی مادیت پسندی پر طنز کرتے ہیں اور کہیں وہ جرأت کی علامت بھی بن جاتی ہے۔ اسی طرح بہن، بیوی اور ماں بھی اپنے اوپر ہونے والے مظالم کا رونا نہیں روتے بلکہ حاکمیت کا جوش لیے نظر آتے ہیں۔ تانیثیت کی یہی لہر عورتوں کے حقوق اور آزادیٔ نسواں کے جوشِ سیلاب کو قوت دیتی ہے۔

طاہرہ اقبال خواتین افسانہ نگاروں میں منفرد مقام رکھتی ہیں آپ کے ہاں تانیثیت کی تحریک عروج پر نظر آتی

ہے۔ دیہاتی ماحول کی پروردہ عورت پر ڈھائے جانے والے مظالم اور اسکی بے حسی کی تصویر کشی کرتی، وہ حقوقِ نسواں کی علمبردار بن جاتی ہیں۔ ان کے پاس عورت کا ہر روپ ایک مکمل عورت کی صورت میں موجود ہے۔ عورت روتی، سسکتی، مظالم پر کراہتی اور کہیں کہیں مردوں سے شدید انتقام لیتی، مردوں کے معاشرے سے بغاوت کرتی، آزادی کی خواہاں نظر آتی ہے۔

طاہرہ اقبال چونکہ خود ایک بہادر خاتون ہیں اس لئے وہ عورتوں کے اہم ترین مسائل کو اُجاگر کر کے اُن کی ہم نوا بن جاتی ہیں۔ لہٰذا یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ فیمنزم مغربی تحریک تھی یعنی شہری عورتوں کا مسئلہ معلوم ہوتی تھی مگر طاہرہ اقبال نے اسے گاؤں کی سطح پر اُجاگر کر کے ہر طبقے کی عورت کو اس تحریک کا حصہ بنا ڈالا۔

محمود واجد کے افسانوں میں جہاں بامعنی تجربات نظر آتے ہیں وہیں ان کے نسوانی کردار زندگی کی دوڑ میں جدوجہد کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ مرد اور عورت کی اس نفسیاتی کشمکش کو بہت خوبصورتی سے اُجاگر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک عورت کو چادر اور چار دیواری میں مقید رکھنے کی پوری کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن جب بھی عورت کو اپنے آپ کو منوانے کا موقع ملتا ہے تو وہ اتنی صلاحیت رکھتی ہے کہ باآسانی اپنی ذمہ داریاں پوری کر سکے۔ اصل میں تانیثیت کی تحریک کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی کہ عورت کی صلاحیت کو تسلیم کیا جائے۔ وہ جسمانی طور پر مرد سے مختلف ضرور ہے لیکن اسکے شانہ بہ شانہ چلنے کی مکمل طاقت رکھتی ہے۔

مظہرالاسلام اپنے منفرد اور بے باک انداز میں فیمنزم کے حامی ہیں۔ ان کی عورت کے مختلف روپ مردوں کے معاشرے میں اپنی آزادی کی تگ و دو میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ وہ عورتوں کا کرب اور گہرا دُکھ ہلکے پھلکے مگر مؤثر انداز میں یوں بیان کرتے ہیں کہ بظاہر احساس نہیں ہوتا مگر غور کرنے سے یہی مسئلہ المیہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ ان کے افسانوں میں عورت کا کردار بہت واضح اور انتہائی بھرپور ہونے کے علاوہ اپنے اندر آزادی کا احساس لیے اُبھرتا ہے۔ جدید دور کے تقاضوں کے عین مطابق ان کی آزادی اور حقوق کی تحریک میں مظہرالاسلام عورتوں کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔

اسد محمد خاں کے افسانوں کے نسوانی کردار مردوں سے زیادہ قوی نظر آتے ہیں۔ لیکن پابندیوں نے انہیں مجبور اور بے بس کر رکھا ہے۔ ان کے ہاں عورت کا ذکر اصل میں اس کی بھرپور حمایت کا دوسرا نام ہے۔ عورت اپنے ہر روپ میں جاندار اور باوقار نظر آتی ہے۔ بلکہ جب وہ اپنے منصب سے گرتی ہے اور شر کی علامت بن جاتی ہے تو بھی مردوں کو بآسانی بے وقوف بنا لیتی ہے۔ یعنی خطرات میں گھرنے کے باوجود اس کے حواس قابو میں رہتے ہیں۔ انسان سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ اگر خواتین میں اتنی جرأت، ہمت اور ذہانت ہے تو وہ معاشرے میں عضوِ معطل کی طرح نہیں بلکہ توانا اور فعال شہری کی طرح نظر آنی چاہیئے۔

نیلم احمد بشیر کا خاصا یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف مشرقی عورت کے دُکھ کو واضح کیا بلکہ مغرب کی عورت کا غم بھی اُجاگر کیا اور عورت کا نفسیاتی تجزیہ اور تحلیلِ نفسی کر کے اس کے مقام کا تعین کیا۔ ان کے ہاں عورت کا ہر روپ بھرپور توانائی کے ساتھ موجود ہے۔ ماں، بہن، بیوی، بیٹی، قربانی، محبت اور اخلاص کے پیکر ہیں۔ مگر اس کی یہی خوبیاں کہیں کہیں اس

کی آزادی کی راہ میں رکاوٹ بھی ہیں۔ان سب باتوں سے یہ اندازہ نہیں لگایا جاسکتا کہ ان کے مردانہ کردار کمزور ہیں۔وہ مرد اور عورت کے مقابلے کی قائل نہیں ہیں پر ان کے اندر کی فیمینسٹ یہ ضرور چاہتی ہے کہ جیسی آزادی مردوں کو حاصل ہے، ویسی ہی عورتوں کو بھی حاصل ہونی چاہیئے۔کیونکہ اپنے اندر مخفی صلاحیتوں میں وہ مردوں سے کم نہیں۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے افسانوں میں مردانہ کرداروں کی بھرمار کے باوجود عورتوں کا تذکرہ ایسے تانیثی رویوں کو اُبھارتا ہے کہ انتقام کی آگ بھڑک اُٹھے تو اس کی آگ میں ایک جہان جل جاتا ہے۔سچا اور کھرا لکھنے والوں کے ہاں معاشرتی ناانصافیوں اور معتصبانہ رویوں کا ذکر ضرور ملتا ہے۔ہمارے معاشرے میں خواتین پر تشدد اور ان کے حقوق کا غصب کسی سے ڈھکی چھپی بات نہیں۔اس لیے ان کی کہانیوں میں اس ناانصافی کا تذکرہ اس کے حقوق کی خاطر احتجاج ہی ہے۔

احمد داؤد کو جہاں موقع ملتا ہے، عورت کی کُھل کر حمایت کرتے ہیں۔بعض اوقات عورت پر ہونے والی زیادتیوں کا ذکر کرتے ہوئے جانبداری پر اُتر آتے ہیں۔اسی لیے کہا جاسکتا ہے ان کے افسانوں میں تانیثیت کی تحریک حساسیت کو جنم دیتی ہے کیونکہ نسوانی روپ شدت کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔

نیلوفر اقبال نے اپنے مخصوص لہجے میں مردوں کے مطلق العنان اور سخت رویوں پر احتجاج کیا۔ان کے کردار مادر پدر آزادی چاہتے ہیں اور جنسی آزادی میں مذہب کو رکاوٹ سمجھتے ہیں۔یہ جنس کو فطری قوت نہیں بلکہ ایک کھیل سمجھتے ہیں لیکن بین السطور اس پر اعتراضات بھی موجود ہیں۔جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نیلوفر اقبال عورت کی مثبت اور باوقار آزادی کی قائل ہیں۔ان کے نزدیک عورت کی آزادی اس کی صلاحیتوں کے باعث ہونی چاہیئے نہ کہ حسن کی وجہ سے۔

جدید اُردو افسانے میں ماں، بہن، بیوی، بیٹی اور طوائف کا تجزیہ بھی تانیثیت کے بتدریج مدارج کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔یہ افسانے عورت کے روایتی تصورات تو بیان کرتے ہی ہیں لیکن خود کو نئے دور اور زمانے کے ساتھ ہم آہنگ کرتے بھی دکھائی دیتے ہیں، مثلاً:

اگر عورت کو ماں کے روپ میں دیکھا جائے تو کہیں انتظار حسین کے یہاں وہ بیٹے کو عہدِ نو کے اُتار چڑھاؤ سمجھاتی ہے اور کہیں مسعود اشعر کے جنریشن گیپ کی عفریت سے نبٹنے کے لیے خود کو معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں کے مطابق ڈھال لیتی ہے۔صنعتی انقلاب نے گو کہ رشتوں کی گرہوں کو بہت ڈھیلا ڈھالا کر دیا ہے، ماں کی ممتا کے ساتھ لفظ 'مصروفیت' کے اضافہ نے اولاد کے ساتھ اس کا رشتہ کمزور کر دیا ہے مگر اس کے باوجود ماں اپنی مامتا کی قوت سے پوری قوم کو اولاد کی طرح اپنی آغوش میں محفوظ کر لیتی ہے۔منشا یاد تو طوائف کے پیشے سے وابستہ ہونے کے باوجود بھی اپنی اولاد کے لیے عورت کو بحیثیت ماں ہی دیکھتے ہیں۔ڈاکٹر رشید امجد اور طاہرہ اقبال عہدِ جدید کی ماں کو دولت کی پجاری تصور کرتے ہیں۔لیکن ماں چاہے مادیت پرست ہو، سوکن کے دُکھ اُٹھائے یا شوہر کی موت کے بعد بچوں کو چھوڑ کر فرار ہو جائے، ان سب کے باوجود اُس کا پیکر روایتوں کے ساتھ جُڑا جدید دور کے تقاضوں کو پوری طرح سے قبولنے پر تیار نہیں ہوتا اور اولاد سے محبت اور اس کی تربیت کے حوالے سے مستعد رہتا ہے۔

بہن کے رشتے میں محبت یا نفرت کے دو رُخ بنتے ہیں۔ایک بھائی سے اور دوسرا بہن سے۔جدید افسانے میں یہ روپ اپنے ہر رنگ میں پورے جوبن کے ساتھ موجود ہے۔بہن اپنی دوسری بہن کی سہیلی ہوتی ہے لیکن اکثر مزاجوں کا اختلاف نفرت کا باعث بن جاتا ہے۔دوستی اور دشمنی کے یہ دو رویے ہمیں جا بجا ملتے ہیں،خصوصاً جہاں ایک قدیم روایات اور دوسری نئی تہذیب کی دلدادہ ہو۔اِسی کشمکش کے توسّل سے تانیثی تحریک کو بھی کمالِ مشاقی سے پیش کیا گیا ہے۔بہن بھائی کے رشتے میں بہن کی محبت جتنی پاک اور جس قدر اخلاص سے بھری ہوئی ہے اس کی مثال برّصغیر سے باہر نہیں ملتی۔جائیداد میں حصہ نہ ملنا، جائیداد کی خاطر شادی کا نہ ہونا یا شادی قرآن سے کروا دینا،الغرض جتنے بھی مظالم کیے جائیں بہن شاذ و نادر ہی بھائی سے اختلاف کرے گی۔جدت کے ساتھ بدلتے معاشرے نے باقیوں کی نسبت اس رشتے پر بہت کم اثر ڈالا ہے۔تاہم بھائی کو صنعتی دور اور سائبر ایج نے اچھا خاصا متاثر کیا ہے۔وہ بہن کی آزادی کے رستے میں مسلسل رکاوٹ ہے۔جبکہ بہن ماں کی عدم موجودگی میں ماں کا روپ دھارتی دکھائی گئی ہے۔

بیوی کے روایتی تصور کا جائزہ اس طرح بھی لیا جاسکتا ہے کہ جب مادر سری نظام کے قبیلے کی سربراہ کو زرعی دور کے مردانہ کردار نے کہیں پناہ دی تو وہ گھر کی چار دیواری میں قلعہ بند ہوگئی۔ان جکڑ بندیوں نے اُسے اس مصرع کی عملی تفسیر بنا دیا:

ع پیو حقہ،رہو گھر میں،کرو بچوں کی نگرانی

لیکن اس کے سر سے حکمرانی کا نشہ نہیں اُترا۔جدید افسانہ نگاروں نے اس کے مختلف روپ اس مہارت سے دکھائے کہ مکمل نفسیاتی تجزیے کے ساتھ یہ کردار اُبھرتا ہے۔ان افسانوں میں زبردستی کی شادی،ازدواجی زندگی میں شک کی کیفیت،معاشی عدم توازن،جنسی انجماد یا گھٹن،معمول کے جھگڑے،طعن و تشنیع،دونوں میں سے کسی ایک کی بے وفائی اور بیوی کی ملازمت سے پیدا شدہ مسائل زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔مجموعی طور پر یہ بیوی اپنے مسائل،وفا شعاری،فکرمندی،گھر کی بقا کی سوچ اور بچوں کی تربیت میں اپنے خاوند سے کئی گنا آگے ہے۔

بیٹی معصومیت کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ باپ کی چہیتی اولاد کہلائی جاتی ہے جبکہ ماں کی سہیلی بھی ہوتی ہے۔لیکن جدید اُردو افسانے میں اس کردار کی وجہ سے ماں اور باپ کے دوغلے رویے کی مثالیں کثرت سے ہیں۔وہ باپ جو بہنوں کے معاملے میں سختی برتنے کا قائل ہے بیٹی کے سلسلے میں نرمی برتتا نظر آتا ہے۔دیہی علاقوں،خصوصاً جاگیردارانہ نظام میں بیٹی پر قدغنوں کا تذکرہ بھی موجود ہے۔مزید برآں ماڈرن بیٹی پر اُٹھنے والے اعتراضات پر ایک ماں کا دفاعی رویہ بھی تبدیلی کو ظاہر کرتا ہے۔

محبوبہ مشرقی معاشرے میں بظاہر وفا کی دیوی ہے،درحقیقت نہیں ہے۔بغور جائزہ لیجیے تو احساس ہوتا ہے کہ یہ طوائف یا داشتہ کے قریب کی کوئی شے ہے،جو محبت کو کھیل سمجھتی ہے۔اس کے ساتھ لذت،بے چینی،اضطراب،انتظار

اور آخر میں سعی لا حاصل منسلک ہے۔ مادیت کے اس دور میں، جدید افسانے کی رو سے، مرد اور عورت کے ملاپ کے مواقع بڑھنے کی صورت میں محبوبہ کا کردار زیادہ متاثر ہوا۔ اس کے وفا کے پیکر اور نیک پروین ہونے کے قصیدوں کی جگہ بے وفائی اور شک نے لے لی ہے۔ ظاہر ہے کہ معاشرتی تبدیلیاں اپنے ساتھ بے تحاشا خوبیاں لے کر آتی ہیں تو غیر مناسب کا در آنا بھی ایک فطری عمل ہے۔ اس غیر مناسب کے روا ہونے یا ماحول میں ڈھل جانے یا پھر اس کے انہضام میں کچھ وقت تو ضرور لگتا ہے۔ لیکن دیہی ماحول میں یہ صورتِ حال کچھ بہتر معلوم ہوتی ہے کہ وہاں محبوبہ ایثار و قربانی اور وفا کی تصویر ہے۔

طوائف جیسی بھی ہو، عموماً حسن، ناز و ادا، جنس اور بے وفائی کی انتہا تصور کی جاتی ہے۔ جدیدیت کے حامل اکثر افسانہ نگاروں نے منٹو کا ہم نوا بن کر اس کے درد اور مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لوٹ مار کرنے والی اپنی ڈھلتی جوانی سے خائف بھی ہوتی ہے تو اپنے اور اپنی اولاد کے لیے گھریلو زندگی کی خواہش مند رہتی ہے۔ لیکن باوجود کوشش کے بھی وہ نہ گرہستن بن سکتی ہے اور نہ ہی تسلیم کی جاتی ہے۔

درجِ بالا بحث کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے ۶۰ء کی دہائی کے بعد لکھنے والوں نے اپنے اپنے انداز اور لہجے میں شعوری اور غیر شعوری، ہر دو طرح سے تانیثیت کو موضوع بنایا۔ اکثریت نے عورت پر کیے جانے والے مظالم پر احتجاجی رویہ اختیار کر کے آزادیٔ نسواں کی دوڑ میں مثبت کردار ادا کیا۔ لہٰذا عورت آج کے اُردو افسانے میں کوئی بھی روپ دھار لے اب مجموعی طور پر وہ بے بسی کی تصویر نہیں بلکہ تسخیر کرنے کی صلاحیت کے ساتھ اپنی ایک مکمل ہستی رکھتی ہے اور اِس ہستی کو جدید دنیا کے ساتھ جدید افسانہ نگار بھی خوش آمدید کہتے ہیں۔

کتابیات

﴿فہرستِ اسنادِ محولہ﴾

کتب

آزاد کوثری، نئے افسانے کی سماجی بنیادیں، لاہور، رہتاس بکس، ۱۹۹۱ء

ابن حنیف، دنیا کا قدیم ترین ادب (جلد دوم)، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۸ء

ابن حنیف، بھولی بسری کہانیاں، بھارت، ملتان، بیکن بکس، س۔ن

احمد داؤد، خواب فروش، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء

اختر حسین رائے پوری، محبت اور نفرت، کراچی، مکتبہ ماحول، ۱۹۵۹ء

اسد محمد خان، نر بدا اور دوسری کہانیاں، کراچی، علمی گرافکس، ۲۰۰۳ء

اسد محمد خاں، تیسرے پہر کی کہانیاں، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶ء

انتظار حسین، کچھوے، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء

انتظار حسین، قصہ کہانیاں، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء

انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید، ملتان، بیکن بکس، ۱۹۸۸ء

انور جمال، ادبی اصطلاحات، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء

انور سجاد، ڈاکٹر، مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء

انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۵ء

انور سدید، ڈاکٹر، مختصر اردو افسانہ عہد بہ عہد، لاہور، مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۱ء

پروین اظہر، ڈاکٹر، اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۰ء

پریم چند، حبِ وطن، سیرِ درویش، دنیا کا سب سے انمول رتن، لاہور، گیلانی الیکٹرک پریس، ۱۹۲۸ء

پریم چند، مضامینِ پریم چند، مرتبہ: ڈاکٹر محمد رئیس، دہلی، عصمت بک ڈپو، ۱۹۶۰ء

پریم چند، پریم چند کے بہترین افسانے، لاہور، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۲ء

پریم چند، مضامینِ پریم چند، مرتبہ: عتیق احمد صدیقی، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۱ء

جون ایلیا، شاید، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر، معاصر ادب، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء

حسرت کاسگنجوی، ڈاکٹر، پرکھ، کراچی، سندھ ایجوکیشنل اکیڈمی، ۱۹۸۱ء
حمیدہ معین رضوی، تخلیقی تنقید، اسلام آباد، کاروانِ ملت پبلی کیشنز، س ن
حیات اللہ انصاری، بھرے بازار میں، دہلی، آزاد کتاب گھر، ۱۹۴۲ء
خالدہ حسین، پہچان، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء
خالدہ حسین، مصروف عورت، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء
خالدہ حسین، میں یہاں ہوں، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء
رحمان مذنب، بالا خانہ، لاہور، رحمان مذنب ادبی ٹرسٹ، ۱۹۸۴ء
رشید امجد، دشتِ نظر سے آگے، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء
رشید امجد، گم شدہ آواز کی دستک، لاہور، فیروز سنز، ۱۹۹۶ء
رشید امجد، تمنا بے تاب، راولپنڈی، فیض الاسلام پرنٹنگ پریس، ۲۰۰۱ء
رشید امجد، عام آدمی کے خواب، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء
رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی ادب۔ رویے اور رجحانات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۰ء
روبینہ الماس، اردو افسانے میں جلاوطنی کا اظہار، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء
روش ندیم، ڈاکٹر، منٹو کی عورتیں، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء
سجاد حیدر یلدرم، خیالستان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء
سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء
سعادت حسن منٹو، منٹو نما، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء
سعادت حسن منٹو، منٹو کے سو افسانے، لاہور، مشتاق بک کارنر، ۲۰۰۵ء
سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء
سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء
سلطان حیدر جوش، فسانۂ جوش، لکھنو، الناظر پریس، س۔ن
سید وقار عظیم، ہمارے افسانے، لاہور، اردو مرکز، ۱۹۵۰ء
شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، دہلی، مکتبۂ جامعہ، ۱۹۸۶ء
شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، کراچی، پاکستان اسٹڈی سینٹر، ۱۹۹۷ء
صبا اکرام، جدید افسانہ: چند صورتیں، کراچی، فکشن گروپ آف پاکستان، ۲۰۰۱ء
صفیہ عباد، رشید امجد کے افسانوں کا فنی و فکری مطالعہ، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء

طاہرہ اقبال، گنجی بار، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء
طاہرہ اقبال، ریختہ، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء
عزیز فاطمہ، ڈاکٹر، اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پسِ منظر، لکھنؤ، نامی پریس، ۱۹۸۴ء
عصمت جمیل، ڈاکٹر، نسائی شعور کی تاریخ، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء
عصمت شاہد لطیف، ایک بات، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۲ء
علی عباس جلالپوری، خرد نامہ جلالپوری، جہلم، خرد افروز، ۱۹۹۳ء
فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۹ء
فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو ادب کے افسانوی اسالیب، اسلام آباد، ہائر ایجوکیشن کمیشن، ۲۰۰۷ء
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو فکشن کی مختصر تاریخ، ملتان، بیکن بکس، ۲۰۰۶ء
فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء
فہمیدہ ریاض، بدن دریدہ، کراچی، مکتبۂ دانیال، ۱۹۸۲ء
قاضی عابد، ڈاکٹر، اُردو افسانہ اور اساطیر، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۹ء
کرشن چندر، اجنتا سے آگے، دہلی، ایشیا پبلشرز، ۱۹۵۹ء
کشور ناہید، خواتین افسانہ نگار، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء
گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، لاہور، بادبان، اکتوبر ۱۹۹۶ء
محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء
محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنٰی، اسلام آباد، نیشنل بک فاونڈیشن، جولائی ۲۰۰۶ء
محمد منشایاد، تماشا، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء
محمد منشایاد، منشایاد کے منتخب افسانے، انتخاب: ڈاکٹر اقبال آفاقی، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۰۸ء
محمد منشایاد، وقت سمندر، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۹ء
محمد منشایاد، درخت آدمی، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۰ء
محمود واجد، لمحہ لمحہ زندگی، کراچی، زین پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء
مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، مغرب سے نثری تراجم، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء
مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء
مرزا حامد بیگ، تار پر چلنے والی، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء
مسعود اشعر، اپنا گھر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء

مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقا، لاہور، مکتبۂ خیال، ۱۹۸۷ء
مشتاق احمد بیگ، اردو افسانے میں بچوں کے کردار کا سماجی و نفسیاتی مطالعہ، لاہور، محبوب پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء
مظہر الاسلام، باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء
مظہر الاسلام، خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء
مظہر الاسلام، گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء
ممتاز شیریں، معیار، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء
نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ، لاہور، بک وائز، ۱۹۸۸ء
نیاز فتح پوری، کیوپڈ و سائیکی، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۵ء
نیاز فتح پوری، ترغیباتِ جنسی یا شہوانیات، لاہور، آواز اشاعت گھر، س۔ن
نیلم احمد بشیر، جگنوؤں کے قافلے، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء
نیلم احمد بشیر، گلابوں والی گلی، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء
نیلم احمد بشیر، لے سانس بھی آہستہ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء
نیلوفر اقبال، گھنٹی، لاہور، اساطیر، مارچ ۱۹۹۶ء
وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، سرگودھا، مکتبۂ اردو، س۔ن
وہاب اشرفی، پروفیسر، اردو فکشن اور تیسری آنکھ، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء
ہارون الرشید، پروفیسر، اردو کا جدید نثری ادب (تاریخ و تنقید)، کراچی، میڈیا گرافکس، ۲۰۰۹ء

تراجم

جیمس جارج فریزر، سر، شاخِ زریں (جلد دوم)، مترجم سید ذاکر اعجاز، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۲ء
ڈیسمنڈ مورس، عورت، مرد اور تاریخ، مترجم: ارشد رازی، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۸ء
ہیروڈوٹس، دنیا کی قدیم ترین تاریخ، مترجم: یاسر جواد، لاہور، نگارشات، ۲۰۰۵ء

رسائل

ادبیات (سہ ماہی)، شمارہ ۷۵/۷۴، مدیر: محمد انور خان، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، جنوری تا جون ۲۰۰۷ء

پاکستانی ادب ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء، مرتبہ: ڈاکٹر رشید امجد، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۲۰۰۹ء

پاکستانی ادب، ۱۹۹۰ء، مرتبہ: ڈاکٹر رشید امجد، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۱۹۹۱ء

پگڈنڈی (ماہنامہ)، یلدرم نمبر، مدیر: امرِک سنگھ آنند، امرتسر، جنوری ۱۹۸۰ء

روشنائی (افسانہ صدی نمبر حصہ اول) شمارہ ۲۷، مدیر: احمد زین الدین، کراچی، نثری دائرہ پاکستان، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء

روشنائی (افسانہ صدی نمبر حصہ دوم) شمارہ ۲۷،، مدیر: احمد زین الدین، کراچی، نثری دائرہ پاکستان، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء

روشنائی (افسانہ صدی نمبر حصہ سوم) شمارہ ۳۱،، مدیر: احمد زین الدین، کراچی، نثری دائرہ پاکستان، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۷ء

نقوش (منٹو نمبر) شمارہ ۴۲، ۵۰، مدیر: محمد طفیل، لاہور، ادارہ فروغِ اردو، س۔ن

نقوش (افسانہ نمبر) شمارہ ۱۱۰، مدیر: محمد طفیل، لاہور: ادارۂ فروغ اردو، نومبر ۱۹۶۸ء

نوادر (سہ ماہی) سالنامہ، شمارہ ۱، مدیرہ: بیگم شاہین زیدی، لاہور، فریدیہ آرٹ پریس، جنوری تا مارچ ۲۰۱۲ء

انٹرویو

طاہرہ اقبال سے راقمہ کی ایک گفتگو (بذریعہ فون)، بمقام اسلام آباد، ۱۳ ستمبر ۲۰۱۳ء

لغات

Longman Dictionary Of The English Language,England,longman group limited,1984, P:539

Oxford Advanced Learner's Dictionary Of Current English, A.S.Hornby,Ist Edition, Oxford, Oxford press,P:466

Oxford English Dictionary On Historical Principles(vol:1),William Little, H.W.Fowler,oxford,clarendon press,1972,P:739.

The World Book Encylopedia(vol:F),United States Of America, world book inc.,1989,P:71

انٹرنیٹ

www.britannica.com/ebcheckedtopic/724633/feminism.

www.encyclopediacentre.com/encyclopediaamericana-s/77.htm/ 647122/women's movement.

www.oxfordindex.oup.com/search?q=feminism

(General Of The History Of Ideas,Oxford,pub.Oxford Press,1990.)

www.thefreeencyclopedia.wikipedia.org/wiki/feminism.