ڈاکٹر نجیبہ عارف

شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

نیا اردو افسانہ: متصوفانہ جہات

Dr Najiba Arif

Department of Urdu, International Islamic University, Islamabad

Mystic Dimensions of Urdu Short Story

Mystic themes and approaches have found their fullest bloom in Urdu literature right from the beginning. Urdu poetry and prose both have exhibited a profound inclination towards Sufism throughout the course of its history. However, at the advent of modernism in the sub-continent, in the middle of the nineteenth century, rationalist and realist movements earned a rapid popularity under the influence of the western culture and education. It resulted in the diminution of the metaphysical trends in life as well as literature. Post-colonial Urdu literature regained this lost momentum in the sixth decade of the twentieth century and Urdu short story demonstrated a number of examples of mystic themes. This article lays out an analysis of the Sufi themes presented in the modern Urdu short stories. These short stories have been divided into five categories and their mystic approach has been identified in their subject, style, diction, approach and characters.

انیسویں صدی میں جب بیشتر مسلمان ممالک نوآبادیاتی نظام کے زیر اثر آئے تو ان معاشروں میں عقلیت پرستی (Rationalism) اور حقیقت پسندی (Realism) کے رجحان نے جڑ پکڑ لی جس کے زیر اثر ان معاشروں کے روایتی طرزِ فکر میں، جس کی بنیاد مابعدالطبیعیات پر تھی، نمایاں تبدیلی رونما ہوئی[۱]۔ جلد ہی اس تبدیلی کے دور رس اثرات ان معاشروں کے ادب وفن پر ظاہر ہونے لگے اور انیسویں صدی سے لے کر بیسویں صدی کے وسط تک ادب میں مقصدیت، حقیقت نگاری اور زندگی کے خارجی مظاہر سے جڑ کر جینے کا اسلوب مقبول ہونے لگا۔ ہندوستان میں عقلیت کی یہ تحریک صرف مغربی علوم ہی کا شاخسانہ نہیں تھی بلکہ مذہب کی اصلاحی تحریکوں نے بھی اس کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا جس کے نتیجے کے طور ادب اپنی اس

مابعدالطبیعیاتی جہت سے محروم ہوتا چلا گیا جو روایتی طور پر اس کی آفاقیت کی علم بردار رہی تھی۔ مابعد نو آبادیاتی دور میں بھی، یہ اثر جوں کا توں باقی رہا کیوں کہ دورِ غلامی کے نظامِ تعلیم نے آزادی حاصل کرنے والے معاشروں کے افراد سے وہ خود اعتمادی اور خود شعوری چھین لی تھی جس کے بل پر انسان خود اپنی ذات اور اپنی تہذیب کا اثبات کرتا اور اسے برملا اپنانے میں کوئی خوف محسوس نہیں کرتا۔ تصوف سے دوری کا تیسرا اہم سبب مادی اسباب سے گہری وابستگی اور ان کے حصول کی تگ و دو تھی جو انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر ایک نو زائیدہ معاشرے کی اہم ضرورت تھی۔ چنانچہ نو آزاد ایشیائی ممالک میں عملیت پسندی (Pragmatism)، اور افادیت پرستی (Utilitarianism) کا رجحان دیگر شعبوں کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی ظہور پذیر ہوا اور، سائنس اور فلسفے کی طرح، ادب بھی انسان کے بنیادی سوالات سے آنکھیں چار کرنے کی بجائے، زندگی کے مادی اور معروضی مقاصد کی تکمیل کے وسائل تلاش کرنے میں منہمک ہو گیا۔

تاہم بیسویں صدی کی آخری چند دہائیوں میں اس جبر کی شدت میں کچھ کمی آئی تو انسان کی فطرت میں موجود حریتِ فکر کی للک نے سر اٹھایا اور زندگی کی گہری تہذیبی اقدار کی بازیافت، خاص طور پر ادب و فن کے فروغ میں تصوف کے کردار کی اہمیت تسلیم کرنے کا رویہ عام ہونے لگا[۲]۔ ہمارے ہاں اس کا ایک پہلو اردو فکشن میں تصوف سے دلچسپی کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک نئے افسانے کا آغاز بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ہوتا ہے[۳]۔ چناں چہ اس دہائی کے آخری چند برسوں ہی میں اکادکا ایسے افسانے نظر آتے ہیں جن میں براہ راست صوفیانہ تجربے کا بیان نہ سہی مگر اس طرزِ زندگی کی جھلک ضرور نظر آتی ہے جسے متصوفانہ کہا جا سکتا ہے۔ اسّی کی دہائی میں تو کئی ایسے افسانوی مجموعے شائع ہوئے جن میں صوفیانہ واردات، تجربات یا کیفیات نمایاں ہوتی ہیں۔ خالدہ حسین (۱۹۳۸ء)، اسد محمد خان (۱۹۳۲ء) اور ممتاز مفتی (۱۹۰۵ء-۱۹۹۵ء) نے، اسی کی دہائی میں اور اس کے بعد یکے بعد دیگرے کئی ایسے افسانے لکھے جن کی بنت میں صوفیانہ طرزِ احساس غالب جزو کی حیثیت رکھتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں صوفیانہ طرزِ احساس کی جھلک کیوں اور کیسے نظر آتی ہے؟ وہ کیا عوامل ہیں جو انھیں متصوفانہ جہت عطا کرتے ہیں، اور افسانہ نگار کے فنی شعور کے وہ کون سے پہلو ہیں جن سے شعوری یا غیر شعوری طور پر تصوف کے کسی نہ کسی پہلو کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ان سوالوں کے جواب تلاش کرتے ہوئے مجموعی طور پر مجھے ان افسانوں کی کم و بیش چار پانچ قسمیں نمایاں نظر آئیں۔

۱

ان میں سے پہلی اور سب سے مؤثر قسم کرداری افسانوں کی ہے جن میں کسی ایک کردار کے ظاہری یا باطنی اوصاف، اس کے روزمرہ معمولات کی تفاصیل، اس کی گہری باطنی کشمکش یا اس کی خارجی اور داخلی ترجیحات کے تضاد کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ اس کے نتیجے میں ایک صوفی منش انسان کی تصویر مکمل ہوتی ہے۔ یہ کردار رسمی اور روایتی معنوں میں صوفی نہیں مگر ان کی شخصیتوں پر روحانی پہلو حاوی نظر آتا ہے۔ یہ روزمرہ زندگی کے معمولی اور عام کردار ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی کسی خانقاہ میں مقیم ہے، نہ تکیے میں، نہ کسی جھونپڑی یا بیابان میں۔ معاشرے کے دیگر افراد کی طرح یہ ایک انبوہ کا حصہ ہیں اور بظاہر اس قدر غیر معمولی ہیں کہ جب تک افسانہ نگار ان کے شخصیت کی کچھ تفاصیل فنی حیلوں بہانوں سے بے نقاب نہیں کرتا، ان کی صوفیانہ جہت آشکار نہیں ہوتی۔ متصوفانہ افسانوں کی یہ تکنیک سب سے زیادہ کامیاب ثابت ہوئی ہے اور اردو افسانے

میں نصف درجن سے زائد ایسے کردار مل جاتے ہیں جو اردو ادب کے یادگار کرداروں میں شامل ہیں۔

نئے افسانے کے آغاز ہی کے زمانے میں اشرف صبوحی دہلوی (۱۹۰۵۔۱۹۹۰) کے افسانے ''کوئل زنانہ''[۴] کا ہے جس میں انیسویں صدی کے اواخر میں دہلی میں رہنے والے ایک ہیجڑے کوئل کی باطنی کایا پلٹ اور روحانی سفر کی داستان بیان کی گئی ہے۔ افسانہ قدیم بیانیہ انداز کا ہے جس کے مکالمے ڈرامے کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ کوئل زنانہ اپنے زمانے کا مقبول اور لاکھوں کا محبوب ہیجڑا تھا۔ عاشق مزاج اس کی آواز پر فریفتہ اور اس کے ناز و انداز کے گھائل تھے۔ مگر کسی مجذوب کی نظر پڑ گئی تو اس کے قلب کی حالت بدل گئی۔ اس کا باطن یوں منور ہوا کہ محبوبِ الٰہی کے دربار سے اسے سگِ لیلیٰ کا خطاب ملا اور دلّی کے پیر صاحب کو اس کے قدم چوم کر اپنی خطا بخشوانی پڑ گئی۔ اہلِ ظاہر کی نظر محدود ہوتی ہے مگر اہلِ باطن پتھروں میں چھپے موتی پہچان لیتے ہیں۔ روح کی پرواز ظاہرداری کی عبادت کی محتاج نہیں۔ محبت کی شرع اور ہے اور اس کے حلال و حرام کا پیمانہ بھی اور۔ شریعت اور طریقت کی اسی پرانی کشمکش کو اس افسانے میں بہت مؤثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

ایسی ہی ایک مثال اشفاق احمد (۱۹۲۵۔۲۰۰۴) کے گڈریا[۵] میں نمودار ہوتی ہے۔ گڈریا کے داؤجی کا کردار ہند اسلامی تہذیب کی اس متصوفانہ روایت کا نمائندہ ہے جس نے گزشتہ ہزار برس کے دوران ہندوستان کے طول و عرض میں تہذیب و ثقافت کے نفیس ترین نمونے تیار کیے۔ ہندوستان میں تصوف کے جن سلاسل نے مذاہب کے فرق کو بھلا کر، انسانی روح کی تہذیب و تطہیر کو اپنا مقصود قرار دیا تھا اس کے نتیجے میں ماں کی خواہش کے احترام میں زندگی بھر پگڑی کے نیچے چٹیا رکھنے والے، کھتری عرضی نویس چنت رام ان اعلیٰ انسانی اقدار اور گہری روحانی ترفع کے پیکر بن جاتے ہیں جو کسی بھی مذہب، کسی بھی تہذیب اور کسی بھی ثقافت کا مقصودِ اصلی ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان کے اس شخصی ترفع کا منبع و ماخذ، وہ آقا، وہ رحمۃ اللعالمینؐ ہیں جن کی سیرت کے اجزا سمیٹ کر ایسے حسین و جمیل پیکر تراشے جاتے ہیں۔ فارسی اور عربی ادب کی آمیزش، ہندوستان کے اسلامی تشخص کی علامتوں اور پیغمبرِ اسلام کی سیرت مقدسہ کی روایتوں سے گندھا ہوا یہ ہندو کردار ہندوستانی تصوف کی حقیقی روح کا اظہار کرتا ہے۔ افسانے کے آخر میں مذہب کے چھلکے چبانے والوں کے ہاتھوں داؤجی کی بودی کاٹنے کا عمل اس تضاد کو اور بھی گہرا اور گھناؤنا کر دیتا ہے جو ظاہر اور باطن کے درمیان وحدت اور یکتائی کی بجائے دوئی اور ثنویت کا اثبات کرنے پر مصر رہتا ہے۔

اس سے بہت مختلف ایک اور صوفیانہ کردار قدرت اللہ شہاب (۱۹۱۷۔۱۹۸۶) کے افسانے ماں جی[۶] کا ہے۔ ماں جی ایک ایسی درویش صفت مسلمان عورت کا کردار ہے جس نے مزدور کی بیٹی ہونے سے لے کر گورنر کی بیوی بننے تک زندگی کے سب رنگ دیکھے، دکھ، تکلیف، غربت اور پھر خوشحالی اور اقتدار لیکن اس کی شخصیت کی درویشی اور فقر کی حالت میں کوئی فرق نہ آیا۔ جو کبھی اپنی اولاد کو میرا بیٹا، میری بیٹی کہہ کر مخاطب نہیں کرتی تھیں، ہمیشہ اللہ کا مال کہتیں اور کبھی براہ راست اپنے بچوں کے لیے دعا نہ مانگتیں، پہلے دوسروں کا بھلا، دوسروں کی خیر طلب کرتیں پھر اپنے بچوں اور عزیزوں کا بھلا چاہتیں۔ ریل کے تھرڈ کلاس ڈبوں میں خوش اور اونچے درجوں میں گھبرانے والی، ہر جمعرات کو مسجدوں کے چراغوں میں گیارہ پیسے کا تیل بھجوانے والی، صبر و تحمل اور تسلیم و رضا کا پیکر، سادہ مزاج، نیک طینت، خود اعتماد، ماں جی کا کردار اس صوفیانہ اسلوب کا مظہر ہے جو اسلامی طرزِ حیات کے منبع سے پھوٹتا ہے۔ یہاں شریعت و طریقت میں، ظاہر اور باطن میں کوئی دوئی نہیں۔

اسی کی دہائی میں شائع ہونے والے اسد محمد خان کے پہلے افسانوی مجموعے، کھڑکی بھر آسمان (۱۹۸۲) میں شامل افسانہ ''باسودے کی مریم''[۷]۔ باسودے کی مریم ایک ناخواندہ، بے علم، بے تہذیب عورت کا کردار ہے جو جسم اور روح کے رشتوں کی کشمکش میں یوں ڈولتی ہے جیسے مرزا غالب کعبہ اور کلیسا کے درمیان۔ ایک طرف مکہ مدینہ جو اس کے ہجور کا شہر ہے، اور دوسری طرف گنج باسودہ جو اس کے چھوٹے بیٹے ممدو کا مسکن ہے۔ یہ ممدو بقول مبین مرزا (۱۹۶۵ء)، مریم کی معصوم روح کے بطن سے پھوٹا ہوا انحراف کا بیج ہے جو عذاب کی طرح مریم کی جان سے لگا ہوا ہے[۸]۔ مریم ایک گھریلو ملازمہ ہے جس کی سرشت میں وفاداری اور خلوص اور خدمت گزاری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اسے اپنی محنت مشقت کا کوئی صلہ نہیں چاہیے۔ اس کی تو بس ایک ہی خواہش ہے، کسی طرح اپنے ہجور کے شہر کی زیارت کر لے۔ اسے نہ نماز آتی ہے، نہ قرآن پڑھنا جانتی ہے، مگر حج کی تمنا میں مری جا رہی ہے اور حج بھی بس ایک بہانہ ہے دیارِ محبوب کی فضاؤں کی مہک میں سانس لینے کا۔ وہ تو کلمہ شریف بھی اپنی مرضی کا پڑھتی ہے، لا الا ہا ال للا، نبی جی رسول الا، ہجور جی رسول الا۔ اور اپنی آقازادی سے صرف اس لیے عمر بھر ناراض رہی کہ عقیقے پر اس کا نام فاطمہ کیوں رکھ دیا گیا، جب کہ بی بی فاطمہ تو ایک ہی ہو سکتی تھیں جو نبی جی سرکار کی شہزادی اور دنیا آخرت کی بادشاہ تھیں، یہ مقامِ عشق ہے، یہاں دلیل اور منطق کام نہیں آتی۔ تنخواہ کے پیسے جوڑ کر جب اس نے نو سو سڑسٹھ روپے اور چند آنے جمع کر لیے تو اس پر گویا مکے مدینے کی کھڑکیاں کھل گئیں جن سے نبی جی کے مقدس پیراہن کی خوشبو چلی آتی تھی۔ وہ اٹھتے بیٹھتے، چلتے پھرتے، خواجہ پیا ذرا کھولو کوڑیاں گنگناتی رہتی۔ مگر انھی دنوں اس کے ممدو کی حالت خراب ہو گئی اور اس کی کل جمع پونجی بچ نہ سکنے والے بیٹے کے علاج معالجے میں صرف ہو گئی۔ جب بیٹا مرا تو مریم کے احساسِ زیاں کا کیا رنگ تھا، وہ تڑپ تڑپ کر جو بین کر رہی تھی اس میں بیٹے کی جدائی کا غم نہیں تھا۔ وہ تو مٹی کا رشتہ تھا، مٹی کے ساتھ مٹی ہو گیا؛ غم تو یہ تھا کہ اب وہ مکے مدینے کیسے جائے گی۔ خودداری اور غیرت کو کسی کا احسان اٹھانا بھی گوارا نہیں۔ آخر اس کی وصیت اس کے مرنے کے کئی برس بعد جا کر پوری ہوئی جب دلھین نے ہرے بھرے گنبد کی طرف منہ کر کے کہہ دیا کہ:

> ''یارسول اللہ، باسودے والی مریم فوت ہو گئیں۔ مرتے وخت کہہ رئی تھیں کہ نبی جی سرکار، میں آتی ضرور، مگر میرا ممدو بڑا حرامی نکلا، میرے سب پیسے خرچ کرا دیے۔''[۹]

یہ تصوف کا وہ رنگ ہے جو ہندوستان کے طول و عرض میں، ناخواندہ اور سادہ دل عوام کے دلوں کو رنگ گیا تھا۔ جاگیردارانہ معاشرے میں اگر اور کچھ نہیں ہو سکتا تھا تو کیا دل بھی نہیں رنگے جا سکتے تھے۔ زندگی کے سخت اور کٹھن معمولات میں، مشقت اور ریاضت کی چکی چلاتے ہوئے نچلے طبقے کے یہ نارسا، کم فہم مگر جذبِ اندروں سے دمکتے ہوئے افراد محض افسانوی پیکر نہیں بلکہ ایک جیتی جاگتی تہذیب کی نمائندگی کرنے والے، زندگی سے بھرپور اور مٹی کی کوکھ سے پھوٹے ہوئے کردار ہیں۔ زندگی کے چاک پر گھومتے اور عشق کی آنچ پر پکتے ہوئے یہ کوزے اور کچھ جانیں یا نہ جانیں مگر اپنے کوزہ گر کو ضرور پہچان لیتے ہیں۔ مٹی کے اس کھیل میں اتنا جان لینا بھی کیسی نعمت، کتنی روشنی ہے، اس کا حال کچھ صاحبِ دل ہی جان سکتے ہیں۔

البتہ اسد محمد خان کے ایک اور افسانے ''چاکر''[۱۰] کا مرکزی کردار خواجہ فضل علی سچ مچ کا درویش ہے۔ یہ افسانہ اپنی بنت اور تاثیر میں باسودے کی مریم کے مقام تک نہیں پہنچتا۔ سیدھا سادہ بیانیہ افسانہ جس کی رگوں میں زندگی کے خون کی سرخی چھلکتی ہوئی دکھائی نہیں دیتی، بس لفظوں سے ڈھلا ہوا ایک کردار ہے مگر یہ کردار غیر حقیقی ہرگز محسوس نہیں ہوتا۔ خواجہ فضل علی، کسی

اندورنی صدا پر لبیک کہتا ہوا، راہِ سلوک پر ضرور چلتا ہے مگر زمین کا سینہ چیر کر اپنے گاؤں کے بے وسیلہ افراد کے لیے خوراک حاصل کرنے کے فریضے سے جان نہیں چھڑاتا۔ وہ دل بہ یار اور دست بہ کار کی عملی تصویر ہے۔ اس کا عشق اسے زندگی کے عملی مسائل سے بیگانہ نہیں بناتا بلکہ مخلوق خدا کی خدمت پر مامور کر دیتا ہے۔ یوں یہ کردار اردو افسانے میں تصوف کی روایت کا بھرپور مظہر ضرور ہے۔ میانوالی کے علاقے کالا باغ کے قحط سے گھرے ایک بے آباد گاؤں میں، جہاں مَلِکوں نے اپنے اناج کی کوٹھڑیوں پر حفاظت کے لیے لٹھ بند بٹھار کھے تھے، کھیت کھلیان اور گلیارے ویران ہو چکے تھے، دوستیاں، محبتیں، جان پہچان، ہمسائیگی اور مروت کے رشتے ٹوٹ گئے تھے، اور زمینیں خشک سالی کے حوالے ہو گئی تھیں، خواجہ فضل علی اللہ اللہ کا ورد کرتا اور قرآن سناتا، زمین کا سینہ چیر کر اپنی مشقت کے بیج بونے اور پسینہ چھڑکنے میں محو رہتا ہے۔ اسی ریاضت کے دوران اس کے وجدان کو ایک نئی روشنی اور دور کی آوازیں سن لینے کی قوت عطا ہوتی ہے، توتے پکڑنے کا شائق اپنے اندر کے توتے کو پڑھانے میں جت جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے راہِ سلوک سے ندا آتی ہے اور وہ اس ندا کے تعاقب میں کئی دروازوں سے ہوتا ہوا بالآخر بائیس خواجہ کی چوکھٹ پر جا پہنچتا ہے۔ وہاں سے، جینے کا قرینہ اور من کی مراد لے کر جب واپس اپنے گاؤں آتا ہے تو درویش کے دم سے اجڑی ہوئی کھیتیاں سرسبز ہونے لگتی ہیں اور اللہ اللہ کے آہنگ پر رقص کرنے والوں کا دائرہ بڑھنے لگتا ہے۔ جب شہرت پھیل جاتی ہے اور کوئی عقیدت منداس کی کوٹھڑی کی کچی دیوار پر گیرو گھول کر ٹیڑھے میڑھے حروف میں ''ڈیرہ درویش، حضرت خواجہ فضل علی قریشی، روشن ضمیر، خلیفۂ ارشد حضرت بابا خواجہ سائیں سراج الدین دامانی'' لکھ جاتا ہے تو یکا یک وہ ملامتی انداز اختیار کر لیتا ہے۔ جس شوکتِ نفس سے چھٹکارا پانے کی اتنی کوشش کی تھی اس کے پھر سے جاگ اٹھنے کا خوف اسے مسجد کی چوکھٹ پر بیٹھ کر نمازیوں کے جوتے صاف کرنے پر مامور کر دیتا ہے اور وہ اس امتحان میں سرخرو ہوتا ہے۔

اسی دہائی میں دو اور افسانوی کردار ممتاز مفتی کے فکشن میں اپنی پہچان بناتے ہیں یعنی ''ان پورنی''[۱۱] اور ''سمے کا بندھن''[۱۲] کی سنہرے۔ ہندی تہذیب اور زبان کے تال میل سے بنے ہوئے ان دونوں افسانوں کی تھیم ایک ہی ہے۔ ان پورنی ایک گائیکہ، ایک ویشیا ہے، مایا کے اندوہ سے، اس کا چِت، بت سے جدا ہو گیا ہے۔ اس کی گائیکی کی دھوم ہے لیکن وہ سنانے کے لیے نہیں گاتی، اپنے قریب لانے کے لیے نہیں گاتی، الٹا وہ تو دور لے جاتی ہے، تشنگی کا ایسا دریا بہاتی ہے کہ بڑے بڑے تیراک ڈوب جاتے ہیں۔ اس کا گیت جسم کا جھنجھنا نہیں بجاتا، وجود کی سرتیاں چھیڑ دیتا ہے۔ راج کمار آنند کمار کے دل میں اسے پورن کرنے کی دھن سما جاتی ہے تو وہ اس کو سُر کی ڈھونڈ پر لگا دیتی ہے۔ یہ ڈھونڈ راج کمار کی زندگی کو سمت بخش دیتی ہے، اسے بھی ان پورن بنا دیتی ہے۔ یہاں تک کہ سُر ڈھونڈتے ڈھونڈتے وہ سُر اور ان پورنی دونوں سے بے نیاز ہو کر بھگوان تک جا پہنچتا ہے۔ عرفان کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ ابن عربی (۵۶۰/۱۱۶۵ـ۶۳۸/۱۲۴۰) نے عورت مرد اور خدا کی جو تکون بنائی تھی[۱۳] اس کے تینوں زاویے بالکل ٹھیک بیٹھتے ہیں۔ سمے کا بندھن ''ان پورنی'' کی تکمیلی تمثیل ہے۔ مجاز سے حقیقت تک کا سفر جو فن کے سہارے سپھل ہو جاتا ہے۔ سنہرے بی بی اس کہانی میں سر یعنی فن کی علامت ہے۔ سر، جو انجانے میں بھی قبلہ راست کر لے تو من کی جوت جگا دیتا ہے اور تن کے کھوٹ سے نکال کر لے اڑتا ہے، مجاز سے حقیقت تک کے اس سفر کا رہنما ہے۔ ظاہر سے باطن اور وجود سے ذات کی یہ مسافت فن کی پوتر تا سے سہل ہو جاتی ہے۔ اور یہی جیون کا کارن ہے، یہی زندگی کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ مادے کی سطح سے اٹھ کر روح کی لطافت اور وسعت کو چھو لینا ہی زندگی کی معراج ہے اور اس معراج کا

سفر کسی بھی مقام سے شروع کیا جا سکتا ہے، خواہ کوئی کوٹھا ہی کیوں نہ ہو۔

یہ وہ نمایاں اور معروف کرداری افسانے ہیں جن میں تصوف کا گہرا رچاؤ اور ہند اسلامی تہذیب کی کوکھ میں نمو پانے والے متصوفانہ کرداروں کی تخلیق کی گئی ہے۔

۲

متصوفانہ افسانوں کی دوسری قسم وہ ہے جن میں واقعات کے بہاؤ اور انتخاب سے زندگی کے متصوفانہ پہلوؤں کی عظمت اجاگر ہوتی ہے، ۔ان افسانوں کے کردار عمومی طور پر خیر و شر سے مرکب عام کردار ہی ہوتے ہیں مگر کسی خاص موقعے پر ان کا طرز عمل یا ترجیحات، غیر شعوری طور پر اس حقیقت کا اثبات کرتی ہیں کہ مادیت کے دباؤ، خارجی زندگی کے جبر اور معمولات کی زنجیر میں جکڑے ہونے کے باوجود انسان کی روح میں ایک چنگاری ہمیشہ روشن رہتی ہے جو کبھی کبھی کسی غیر متوقع صورت حال میں اچانک بھڑک کر شعلہ بن جاتی ہے۔اس کی ایک مثال اسد محمد خان کے افسانے ''گھس بیٹھیا'' [۱۴] میں نظر آتی ہے جس کے دونوں کردار مذاہب کے فرق کے باوجود ایک جیسی عظمتِ کردار کے حامل نظر آتے ہیں۔اسی طرح اشفاق احمد نے بھی طلسم ہوش افزا [۱۵] کے افسانوں میں مرشد کی تلاش، ذکر کی حقیقت، ارتکاز توجہ کے اثرات اور باطنی ارتقا جیسے مراحل تصوف بیان کیے ہیں۔

محمد سعید شیخ کے ہاں بھی ایک زیریں لہر کی صورت میں متصوفانہ رجحانات کا بہاؤ صاف نظر آتا ہے۔ان کے بیشتر افسانوں کا مرکزی کردار قناعت، تحمل، ضبط نفس اور خیر کی مثبت اقدار سے ترکیب پاتا ہے۔وہ زندگی کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ بہتا ہے مگر اندرونی طور پر اسے ایک ایسی نیک نہاد سرشت کی رہنمائی حاصل ہے جو ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر بے اختیار اسے روحانی رہنما یا مرشد کی تلاش پر آمادہ کرتی ہے اور مادی زندگی کی تمام تر کامرانیوں اور یافتوں سے بے نیاز کر کے ایک نئی تشنگی کے ذائقے سے آشنا کرتی ہے۔ان کا افسانہ ''روشنی'' [۱۶] تصوف کی سیدھی سادی اور عملی تصویر پیش کرتا ہے۔انہوں نے بڑے سادگی سے انسان کی پیچیدہ نفسی کیفیات کے بدلتے ہوئے رنگوں کی تصویر کشی کی ہے۔

اس کی ایک اور مثال عطیہ سید کی کہانی ''دائرہ'' [۱۷] ہے جو استنبول، انقرہ اور قونیہ کے پس منظر میں اپنی معنویت اجاگر کرتی ہے اور مجاز سے حقیقت تک کے سفر کے دائرے کا احوال بیان کرتی ہے۔اگرچہ ان کی بیشتر کہانیوں کے عنوانات اور ان میں استعمال ہونے والی علامات صوفیانہ پس منظر میں اپنی معنویت اجاگر کرتی ہیں۔

۳

تیسری قسم ان افسانوں کی ہے جن میں واقعات تو وہی روزمرہ زندگی کے ہیں اور کردار بھی عام انسانوں کی نسبت کسی اضافی خصوصیت کے مالک نہیں، لیکن مصنف کا اسلوب، مکالمے، کرداروں کی گفتگو، ماحول اور راوی کا نقطۂ نظر انسانی وجود کی کسی متصوفانہ صفت کو روشن کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔مثلاً ایک حقیقتِ مطلقہ کی موجودگی کا احساس اور خالق و مخلوق کے درمیان رشتے کا تصور کئی اردو افسانہ نگاروں کا موضوع بنا ہے۔اس کی ایک نمایاں مثال ممتاز مفتی کا افسانہ ''وہ'' [۱۸] ہے۔افسانہ ''وہ'' میں ''ذاتِ واحد'' کی موجودگی کو حسی سطح پر محسوس کر لینے کا تجربہ بیان کیا گیا ہے۔یہ بظاہر بالکل سادہ خود کلامی کی تکنیک میں لکھا جانے والا افسانہ معلوم ہوتا ہے لیکن مفتی نے اس میں گہرے فن کارانہ شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔اس افسانے میں

پیراڈوکس اور Irony کو فنی حربے کے طور پر منتخب کرنے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ دونوں ادبی حربے اس موضوع کی ماہیت سے گہرے طور پر وابستہ ہیں۔ وحدت الوجودی تجربے میں کثرت کو حقیقتِ واحد کی صورت شناخت کرنا اور پھر اس حقیقتِ واحدہ کو اس کے بے شمار اور متنوع اظہاری سانچوں میں پہچاننا، انسانی عقل کی فریب خوردگی اور خود اپنی ہی طمع کو حقیقتِ اولیٰ کی تلاش قرار دینا اور اس پر ناز کرنا، یہ موضوعات پیراڈوکس اور Irony کے وسیلوں سے بڑھ کر کسی اور حربے کی مدد سے شاید اتنی شدت سے بیان نہ ہو سکتے۔ اس میں ایک جانے پہچانے انسانی تجربے کا لمس بھی ہے اور کسی مابعد الطبیعیاتی کشف کی تحیر زدگی بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ سماجی و تاریخی کنائے کی مدد سے ایک ذاتی اور نجی تجربے کو ایک بڑے تناظر میں پیش کرنے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ ممتاز مفتی نے اس بے نام ذات کی موجودگی کو ظاہر کرنے کے لیے جو استعاراتی پیرائے استعمال کیے گئے ہیں مثلاً ''ہونے والے بچے سے بھر جانے والا ماں کا وجود، ہر طرف پھیلی ہوئی ماں کی کوکھ، لگن اور لگاؤ سے بھیگی ہوئی فضا، ہوا میں تیرتی ہوئی لوری، ماں کا تھپکنے والا ہاتھ، گڈول کی شعاعیں بکھیرتا تبسم، مٹھاس کی پھوار،'' ان میں سے بیشتر استعارے بظاہر حسی نوعیت کے ہیں مگر صاف ظاہر ہے کہ ان سے وابستہ کوئی نہ کوئی غیر مرئی کیفیت بھی نمایاں ہے۔ دوسری طرف خدا کی ذات کے مادرانہ پہلو کو نمایاں کر کے تانیثی جہت کی مثال بھی پیش کر دی ہے۔ عام طور پر صوفیانہ ادب میں خدا کا پدرانہ تصور غالب رہا ہے جس میں اس کے جلال و تمکنت کے سامنے عاشق نسائی سمجھی جانے والی فعالیت کی مثال بنا رہتا ہے۔ لیکن مفتی نے اس کے برعکس، خدا کے جمالی پہلو کی بازیافت کی ہے اور اسے ماں کے استعارے کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے سامنے انسان ایک لاڈلے بچے کی طرح اپنی انا کے حصار میں مقید رہنے پر مصر ہے لیکن ماں اسے اپنی ممتا بھری شفقت سے محروم نہیں کرتی۔

ایک اور مثال اسد محمد خان کے افسانے ترلوچن ۱۹ کی بھی ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ''عین الحق'' ہالی وڈ کے کسی تمثیلی کردار کا عکس معلوم ہوتا ہے، جو اہلوک، پرلوک اور دیولوک تینوں کی ڈوریاں اپنی انگشتِ شہادت پر لپیٹ کر انھیں زمین پر دے مارتا ہے اور پھر اپنی قہاری کے جلال میں تیسری آنکھ کھول کر تینوں لوک جلا کر خاک کر دیتا ہے کیوں کہ اس کی وہ فہرست چوری ہو گئی تھی جس میں اس نے ۸۶ے لکھنے کے بعد بڑی دلسوزی سے وہ سب کام درج کر رکھے تھے جو اسے سرانجام دینے تھے۔ اس فہرست میں بلّی کو نئی کھال دینے سے لے کر بچوں اور قلیل آمدنی والے لوگوں سے نرمی سے بات کرنے والے شیر زمان کی خونی بواسیر رفع کرنے تک بہت متنوع اندراجات شامل ہیں۔ وہ جو عین الحق ہے، ایک طرف کسی نرم خو صوفی کی طرح دنیا کو خیر و شر کے ترازو سے نہیں، اپنی دل گداز اور ہمدردانہ سرشت کی عینک سے دیکھتا، سوچتا اور پرکھتا ہے۔ لیکن دوسری طرف اچانک فہرست کی چوری اس کے جمال کو جلال میں بدل دیتی ہے اور وہ چھے طرفوں کو خالی دیکھ کر تینوں لوک جلا کر راکھ کر دیتا ہے۔ اس افسانے کا مجموعی تاثر ایک گہری صوفیانہ واردات کا عکاس ہے جس میں خود کو خدا کی خودی سے ہم آہنگ کرنے اور اس کی نظر سے کائنات کو دیکھنے اور سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔

وحدت الوجودی تجربے کا ایک نئی طرح کا اظہار خالدہ حسین (۱۹۳۸ء) کی کہانیوں میں بکھرا ہوا ہے۔ خالدہ حسین کی کہانیاں جدید حسیت کی ترجمان ہیں۔ ان کی بیشتر کہانیوں کے مرکزی کردار کو وجود کی حدیں مٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں اور اشیا ایک سیال کیفیت میں ایک دوسرے میں یوں گھل مل جاتی ہیں جیسے پانی پانی سے مل جاتا ہے تو اسے جدا کر کے شناخت

نہیں کیا جا سکتا۔ شاید وحدت الوجودی تجربہ ان کے کسی بھی افسانے کی مرکزی تھیم نہیں ہے مگر کرداروں کی کیفیات وحسیّات جو تاثر پیدا کرتی ہیں وہ کسی ماورائے وجود زندگی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کوئی ایسی زندگی جس کی طلب، ذہن وروح کو بے قرار رکھتی ہے اور جس تک رسائی کے رستے میں وجود کے کتنے ہی مرحلے حائل ہوتے رہتے ہیں۔ کوئی ایسی بے نام موجودگی جو مرئی اور غیر مرئی کی تمیز ختم کر دیتی ہے اور زندگی اور خیال کی حدِ فاصل مٹا ڈالتی ہے۔ الاؤ[۲۰]، نامہ بر[۲۱]، دھند[۲۲] جیسے افسانوں میں یہ رجحان خاص طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ تاہم ان کے بیشتر افسانوں کی فضا اسی مابعدالطبیعیاتی احساس سے لبریز نظر آتی ہے۔

۴

چوتھی قسم ان افسانوں کی ہے جن میں روحانی اقدار سے محرومی کے سبب زندگی کے منفی پہلو اجاگر ہوتے ہیں اور یوں روحانیت کی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس ہوتا ہے اور زندگی کی اس صوفیانہ جہت کی غیر موجودگی یا اس سے دوری کے باعث رونما ہونے والی تشنگی، واماندگی اور تحیر و اضطراب کا بیان نظر آتا ہے۔

اس قسم کے افسانوں کی مثال انتظار حسین (۱۹۲۳ء) کے ''زرد کتا'' [۲۳] اور ''آخری آدمی'' [۲۴] میں ملتی ہے۔ زندگی کے روحانی پہلوؤں کی نفی کر کے انسان اپنے مقام و مرتبہ سے گر جاتا ہے اور ارتقا کے دائرے پر الٹی طرف گھوم جاتا ہے۔ ان کہانیوں میں فرد اور جماعت، حیات و کائنات اور وجود و روح کی ثنویت کو اپنے تہذیبی تناظر میں اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔ انتظار حسین کی کہانیاں اس بھیانک خلا کا نقشہ پیش کرتی ہیں جو عہد جدید کی کھوکھلی قدروں اور سطحی طرز زندگی نے انسانی روح کے باطن میں پیدا کر رکھا ہے۔ وہ اساطیری حوالوں، تمثیلچوں اور صوفیانہ اصطلاحات کے ذریعے جدید آدمی کی بے سمتی اور بے جہتی کو بے نقاب کرتے ہیں۔

یہی تھیم بعد میں رشید امجد (۱۹۴۰ء) کے متعدد افسانوں میں نظر آتی ہے جن میں مرشد ایک مسلسل کردار کی صورت نمودار ہوتا ہے۔ مگر یہ مرشد کوئی حقیقی کردار نہیں محض ایک تخیلی پیکر ہے جو افسانوں کے واحد متکلم ہی کی ذات کا ایک جزو ہے۔ مرشد دراصل کردار کا ہم زاد ہے؛ اس کی اپنی ذات کا وہ حصہ جو مادیت کے غلبے، گمان وتشکیک کی دھند اور ظاہر و باطن کی دوئی کے نتیجے میں اپنے آپ سے بچھڑ گیا تھا۔ اسی کی تلاش میں باقی ماندہ ذات اپنے ادھورے پن کے کرب و اندوہ میں بھٹکتی پھرتی ہے اور جب کہیں اس سے ملاقات ہوتی ہے تو اس سے وہ سوال پوچھتی ہے جو آدھے آدمی کے دل و دماغ میں سوئیوں کی طرح چبھتے ہیں۔ رشید امجد کا مرشد، کہانی کے واحد متکلم راوی کے ان سوالوں کا جواب دیتا ہے جو موجود سے بے اطمینانی اور ناموجود کی تلاش سے جنم لیتے ہیں۔ عام طور پر یہ سوال موت، فنا اور بقا اور باطنی آسودگی اور اضطراب سے متعلق ہیں۔ کہیں کہیں تاریخ کا جبر اور فرد اور معاشرے کے درمیان کھنچاؤ، کشمکش اور تصادم بھی ان کہانیوں کا موضوع بنتے ہیں۔ مجموعی طور پر یہ انسان کی باطنی بے چینی، نامعلوم خلش اور حیرت و استعجاب کی کیفیات کا اظہار کرتے ہیں۔ شبِ مراقبہ کے اعترافات کی کہانیاں [۲۵] خلشِ غمزۂ خوں ریز [۲۶]، دائرے سے باہر [۲۷]، موڑ کے دوسری طرف [۲۸] اس حوالے سے نمایاں ہیں۔

۵

پانچویں قسم ان افسانوں کی ہے جن میں براہ راست درویشوں، بابوں، قلندروں کا ذکر ہے لیکن یہ قلندر یا بابے یا تو جعلی ہیں یا ان کا کردار کوئی گہرا، دیرپا اور متصوفانہ اثر قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ اسے یا تو مصنف کی فن کارانہ عجز کہا

جائے یا موضوع کو بطون میں جذب کیے بغیر افسانے کی وضع میں ڈھال لینے کی عجلت کا مظاہرہ سمجھا جائے۔ اسی طرح بعض ایسے افسانے بھی ہیں جن میں مافوق الفطرت عناصر کی کارفرمائی ہے۔ ایسے افسانوں کو بھی عموماً متصوفانہ ہی کہ دیا جاتا ہے اور کئی نقاد بھی انھیں اسی ذیل میں شمار کرتے ہیں مگر مجھے انھیں متصوفانہ تسلیم کرنے میں تامل ہے۔ مثال کے طور پر قدرت اللہ شہاب کا بنگلہ نمبر ۱۸، اشفاق احمد کا بابا جاناں اور عزیز احمد کا تصورِ شیخ جیسا افسانہ۔

اس جائزے سے، جس کے مکمل اور جامع ہونے کا دعویٰ نہیں، یہ ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ تصوف کو اگر چہ نئے اردو افسانے کا نمایاں ترین رجحان نہیں کہا جا سکتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی علامات کو رجعت پسندی، ذہنی اور فکری پس ماندگی اور شکوک واوہام قرار دینے کا جو رویہ کٹر عقلیت پرستی کے نتیجے میں پیدا ہو گیا تھا اس کی گرفت ڈھیلی پڑتی جا رہی ہے اور اردو افسانے کا لکھاری اپنے وجود کی پوری سچائی کے ساتھ اپنے باطن سے مکالمہ اور معاملہ کرنے کو نہ صرف تیار ہے بلکہ اس پر شرمندہ و خجل بھی نہیں ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ تصوف کا جو پہلو اردو فکشن میں نمایاں اور قابلِ ذکر ہے اس کا تعلق محض پیروں فقیروں کی بیٹھک، درویشی کرامات، مرشدوں اور مریدوں کی علامات، روحوں سے ملاقات اور پراسرار آسیبی مکانات سے نہیں ہے بلکہ یہ انسانی روح کی اس ازلی و ابدی تلاش سے وابستہ ہے جس کے نتیجے میں کسی اعلا و برتر ہستی کے اقرار سے وہ خود اپنی ذات کا اثبات کرتا ہے۔ نئے اردو افسانے کا صوفی منش انسان کسی تکیے یا خانقاہ میں مقیم نہیں ہے، اس کے جسم پر کوئی لمبا چغہ ہے نہ سر پر کلاہِ پیچ دار۔ روزمرہ زندگی کے معمولات میں مصروف، دنیا کے خارجی حقائق سے نبرد آزما، اپنے گرد و پیش کی معروضیت سے پوری طرح آگاہ یہ عہدِ حاضر کا صوفی منش اپنے باطن کی طلب سے بھی منحرف نہیں۔ وہ اپنی نجات فرار میں نہیں دیکھتا۔ اسے معلوم ہے کہ باطن کی پرواز کے لیے مٹی سے رشتہ توڑ کر جینے کی ضرورت نہیں۔ وہ زندگی کے تقاضوں میں ہم آہنگی پیدا کر سکتا ہے۔ وہ فرد اور معاشرے کے رشتے اور اس کی اہمیت سے بھی بخوبی واقف ہے اور اس میں اپنا کردار ادا کرنے کو بھی تیار ہے۔ صوفیانہ تجربے کے خالصتاً داخلی واردات ہونے کے باوجود وہ اس کی تجلّی کو خود اپنی ذات تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اپنے گرد و پیش کو بھی اس تابانی کے ثمرات میں شریک کرتا ہے۔

تیسری نمایاں بات یہ ہے کہ اب اردو افسانے میں تصوف کو محض ''کارِ مرداں'' قرار نہیں دیا جا رہا۔ اس صوفیانہ تجربے میں عورت بھی شریک ہے اور وہ تیسری صنف بھی جو ہمیں کوئل زنانہ کے روپ میں نظر آتی ہے۔ خدا خدا کر کے فکرِ انسانی اس مقام تک تو پہنچی ہے کہ روح تذکیر و تانیث کی قید سے ماورا ہوتی ہے اور باطن کی پرواز کے لیے کسی صنفی شناخت کی پابندی نہیں ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ اکیسویں صدی تک انسان نے مرئی حقیقت کی سمجھ بوجھ حاصل کر لی ہے اور اب اس کا ذہنی و فکری ارتقا لامحالہ مادے سے بلند تر ہو کر غیر مرئی حقیقت کی سمت جانے کو بے قرار ہے۔ ہر انسان ایک نوع کا فرد ہونے کی حیثیت سے اس بے قراری کو اپنے بطون میں محسوس کر رہا ہے، جو آج نہیں کر رہا وہ آئندہ آنے والی برسوں میں، اور برسوں نہیں تو صدیوں میں، بالآخر اس تجربے سے گزرے گا۔ بصورتِ دیگر اس کا ارتقائی سفر رک جانے کا خدشہ ہے۔ دنیا بھر میں، اور تعجب کی بات تو یہ ہے کہ مشرق سے بڑھ کر مغرب میں روحانیت کی پیاس روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔ عوام کی سطح پر اس پیاس

کے چند مظاہر میں، صوفیانہ rituals کی مقبولیت، پاپ موسیقی کے بینڈز کی صوفی شعرا کے کلام میں بڑھتی ہوئی دلچسپی، اور رومی جیسے شعرا کے تراجم کا مغرب میں Best Seller ثابت ہونے کا رویہ شامل ہیں۔ جب کہ علمی سطح پر تصوف پر ہونے والی روز افزوں تحقیق کے نتیجے میں توشی ہیکو ازت سو (۱۹۱۴۔۱۹۹۳)، این میری شمل (۱۹۲۲۔۲۰۰۳)، ولیم چٹک، مارٹن لنگز (۱۹۰۹۔2005)، کارل ارنسٹ (۱۹۵۰۔)، حسین نصر (۱۹۳۳۔) جیسے اسکالر تصوف کو عہد حاضر کے ذہنی انتشار اور سائنس کے تجزیاتی منہاج یعنی حقیقت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دیکھنے کے ناقص طریق کار کا علاج قرار دے رہے ہیں کیوں کہ تصوف ہی وہ مکتبِ فکر ہے جو جز کو نہیں کل کو دیکھنے کی تربیت فراہم کرتا ہے۔

اردو میں جن افسانہ نگاروں کے ہاں یہ تھیم ایک تسلسل کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے ان میں ممتاز مفتی، خالدہ حسین، اشفاق احمد، رشید امجد اور اسد محمد خان شامل ہیں۔ تاہم اسد محمد خان کے فن کی صوفیانہ جہت جدید عہد کے انسان کی حسیت سے بے حد قریب اور مانوس تر ہے۔ خالدہ حسین اور رشید امجد کے ہاں صوفیانہ تجربے کی پیاس اور اس کی تلاش ملتی ہے تو ممتاز مفتی، اشفاق احمد اور اسد محمد خان کے ہاں وہ سیرابی اور روشنی نظر آتی ہے جو اس تجربے کے نتیجے میں ایک باطنی توانائی، ایک نئی شناخت اور ایک نیا ایجابی اور اثباتی طرزِ احساس پیدا کرتی ہے۔ یوں اردو افسانے کی حد تک یہ رجحان ابھی بہت ممتاز اور چھا جانے والا نہ سہی، مگر نظر انداز کر دینے کی حد تک غیر نمایاں بھی نہیں ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سید حسین نصر، Living Sufism (لاہور: سہیل اکیڈیمی، ۲۰۰۵)، ۲
۲۔ ایضاً،
۳۔ شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، (کراچی: پاکستان سٹڈی سینٹر، ۱۹۹۷)، ۱۲۱، مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت (اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۱)، ۹۳
۴۔ اشرف صبوحی، غبارِ کارواں (کراچی: مکتبہ دانیال، ۱۹۶۰)
۵۔ اشفاق احمد، اجلے پھول (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۳)، ۱۰۷۔۱۵۸
۶۔ قدرت اللہ شہاب، ماں جی، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹)، ۱۱۔۲۲
۷۔ اسد محمد خان، جو کہانیاں لکھیں (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶)، ۴۴۔۵۰
۸۔ مبین مرزا، ''نئی زمین، نئے آسماں تراشتا ہوں''، مشمولہ، اسد محمد خان، جو کہانیاں لکھیں (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶)، ۱۸
۹۔ اسد محمد خان، جو کہانیاں لکھیں (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶)، ۵۰
۱۰۔ ایضاً، ۱۲۶۔۱۴۴
۱۱۔ ممتاز مفتی، مفتیانے (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۸۹)، ۱۱۶۶۔۱۱۷۶
۱۲۔ ایضاً، ۱۳۴۵۔۱۳۵۶
۱۳۔ شیخ اکبر محی الدین ابن العربی، فصوص الحکم، مترجمہ مولانا عبدالقدیر صدیقی (لاہور: پروگریسو بکس، ۱۹۹۳)، ۴۴۰
۱۴۔ اسد محمد خان، جو کہانیاں لکھیں (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶)، ۱۱۳۔۱۲۵
۱۵۔ اشفاق احمد، طلسم ہوش افزا (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸)
۱۶۔ محمد سعید شیخ، پتھر بولتے ہیں (لاہور: صارم پبلشرز، سنہ ندارد)
۱۷۔ عطیہ سید، حکایاتِ جنوں (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱)، ۶۳۔۹۵
۱۸۔ ممتاز مفتی، کہی نہ جائے (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ،)
۱۹۔ اسد محمد خان، جو کہانیاں لکھیں (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶)، ۶۷۔۷۶
۲۰۔ خالدہ حسین، دروازہ (کراچی: خالد پبلی کیشنز، ۱۹۸۴)، ۱۰۰۔۱۰۶
۲۱۔ ایضاً، ۱۱۳۔۱۲۲
۲۲۔ ایضاً، میں یہاں ہوں (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵)، ۴۱۔۴۸

۲۳۔ انتظار حسین، آخری آدمی (لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷)

۲۴۔ انتظار حسین، آخری آدمی (لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷)

۲۵۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۰)، ۶۷۹۔۷۰۱

۲۶۔ ایضاً، ۸۰۰۔۸۰۳

۲۷۔ ایضاً، ۸۱۶۔۸۲۰

۲۷۔ ایضاً، ۷۷۱۔۷۷۵