آغا بابر کے افسانوں میں کردار نگاری

درخشاں لیاقت
لیکچرار اردو، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، پتوکی

AGHA BABAR'S FICTION WRITING
AND HIS CHARACTERIAZATION

Darakhshan Liaqat
Lecturer Urdu, Govt. College (W) Patoki

Abstract

Agha Babar's great achievement as a story teller is characterization. For character development he uses various methods. Mostly the writer gathers all his strength for showing persona and shadow of his characters. The most effective tool in the hands of writer, for showing characters' development is conflict i.e. inner and outer. In this context, comparison and contrast with other characters and environment is result oriented. Agha Babar's explanatory quality is fully observable in objective correlative for the development of character. His characters are not mere product of pre-conceptions. He puts his characters in real lifelike situations and let them show man's helplessness in hands of fate. Thus life and its different colours become brighter by Agha Babar's lifelike characterization.

Keywords: افسانہ نویسی، فکاہیہ کردار، سترھویں صدی، ای۔ایم فاسٹر، محرکات، عبادات، کرامات، جزئیات نگاری، تقابل وتضاد

کردار نگاری افسانہ نویسی کا اہم وصف ہے۔تخلیق کار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ واقعہ، کردار اور فضا کے بیان سے حقائق زندگی کا عکس پیش کرے۔اس مقصد میں کبھی واقعہ، کردار کو متحرک کرتا ہے اور کبھی کردار واقعہ پر فوقیت اختیار کرلیتا ہے۔آغا بابر کے افسانوں میں واقعاتی افسانوں کے ساتھ کرداری افسانوں کی بھی خاصی تعداد ہے۔ان کرداروں میں امیر ،غریب،متوسط و نچلے طبقے کے کرداروں سمیت نیک و بد اور درمیانے درجے کے نیکی و بدی میں مبتلا ہر قسم کے کردار شامل ہیں۔ آغا بابر کے تمام افسانے دیہات کے برعکس شہری فضا، ماحول اور کرداروں کو پیش کرتے ہیں۔کردار عموماً دو طرح کے ہوتے ہیں،جیسا کہ E.M. Forster نے کرداروں کی دو اقسام flat اور round بیان کی ہیں۔وہ لکھتا ہے:

ہم کرداروں کو سادہ(flat) اور پیچیدہ(round) میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ سادہ کردار سترہویں صدی میں فکاہیہ کردار(humours) کہلاتے تھے اور کبھی ٹائپ اور مبالغہ آمیز مزاحیہ کردار سمجھے جاتے تھے۔اپنی خالص ترین شکل میں یہ کسی واحد خاصیت/ خیال کے گرد بنے جاتے ہیں۔ جب یہ ایک سے زیادہ مختلف خصائص کا مظاہرہ کرنے لگیں تو ان کا رجحان پیچیدہ کردار کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔حقیقی سادہ کردار کو ایک جملے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔۔۔شہزادی کا یہ جملہ، مجھے ضرور محتاط رہنا چاہیے اور دوسرے کردار جو اس کی نسبت زیادہ پیچیدہ ہیں، اس رحم دلی کی صفت کے ذریعے جانچے جا سکتے ہیں۔جیسا کہ یہ سب محتاط رویے کی ہی ثانوی پیداوار ہیں۔۔۔ایک پیچیدہ کردار کی آزمائش اس طریقے سے کی جا سکتی ہے کہ آیا وہ معقول انداز میں حیران کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔اگر یہ حیران نہیں کر پاتا یہ سادہ(flat) ہے۔اگر یہ قائل نہیں کر پاتا (اپنے حیران کن رویے سے متعلق) یہ پیچیدہ ہونے کا دھوکہ دے رہا ہے۔ (۱)

flat اور round کرداروں سے متعلق وہ مزید لکھتے ہیں:

ہم ضرور تسلیم کرتے ہیں کہ سادہ کردار کے مقابل پیچیدہ کردار بڑی کامیابی نہیں، اور یہ سادہ کردار بہترین اس وقت ہوتے ہیں، جب مزاحیہ ہوتے ہیں۔ایک سنجیدہ یا المیہ سادہ کردار بوریت کا

باعث بنتا ہے۔ ہر وقت وہ" انتقام" پکارتا اور "میرا دل انسانیت کے لیے خون کے آنسو رو رہا ہے" کہتا داخل ہوتا ہے۔۔۔ اور صرف پیچیدہ کردار المیے کو مناسب طور پر ایک خاص وقت تک ادا کرنے کے لیے موزوں ہیں، جو مزاح پیدا کرنے کے سوا ہمیں جذباتی طور پر تحریک فراہم کر سکتے ہیں۔(۲)

آغا بابر کے کرداروں میں flat اور round دونوں طرح کے کردار ملتے ہیں۔ round کرداروں میں افسانہ "فرار" کا دلاور علی، "پر فس تلی" کا ہدایت اللہ، "بیگانہ غم" کا انصاری، "بیوگی" کی ماں، "محبت مسبب" کا منا، "روشنی کا ڈبا" کا رامپوری اور "غلام زہرہ" کی غلام زہرہ، "چارلس ہیجرا" کا چارلس وغیرہ جیسے کردار موجود ہیں، جو تبدیلی کے عمل سے گزرتے، بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔

افسانے کا دائرہ کار محدود ہونے کی بنا پر کردار کی مکمل نشوونما اور داخلی کشمکش دکھانا ناول کی بہ نسبت دشوار ہوتا ہے، لیکن ماہر افسانہ نگار چند ایک واقعات سے ہی اس کی شخصیت کے چند ایسے پہلو سامنے لا سکتا ہے، جو اس کے ظاہر و باطن کا مکمل عکس پیش کریں۔ اس کے لیے کرداروں کا حقیقی و فطری ہونا ناگزیر ہے۔ وہ محض تصوراتی یا مثالی ہونے کی بجائے حالات و واقعات کے تھپیڑے کھاتے ہوئے تبدیلی کے حامل ہوں۔ اس مقصد کے لیے افسانہ نگار مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔

کبھی وہ کرداروں کے شعوری خیالات کو پیش کرنے کے ساتھ ان کے لاشعور میں چھپے افکار کے اظہار سے ان کی مکمل شخصیت سامنے لاتا ہے۔ کہیں وہ کرداروں کو کسی صورت حال میں گرفتار کروا کر ان کی داخلی کش مکش کے بیان سے ان کی شخصیت کے کمزور و طاقتور پہلو سامنے لاتا ہے۔ بعض جگہوں پر ان کی ظاہری وضع قطع اور اعمال و افعال کی جزئیات نگاری سے کردار ابھر کر سامنے آتا ہے۔ کہیں ماحول اور دوسرے کرداروں سے تقابل و تضاد سے ان کرداروں کی شخصیت نکھر کر سامنے آتی ہے۔

۱) کردار کی تشکیل میں لاشعوری محرکات کی پیش کش

آغا بابر کی افسانہ نگاری کا اہم وصف یہ ہے کہ ان کے پیش کردہ کردار محض تجربات و مشاہدات کا حاصل نہیں ہوتے، بلکہ اس میں ان کا تخیل بھی پوری طرح کارفرما ہوتا ہے، بصورت دیگر

کردار محض تاریخ یا حقیقت کا آئینہ بن کر رہ جاتے۔ تخلیق کار کو تاریخ نگار پر اس اعتبار سے برتری حاصل ہے کہ اس کی تخیلی آنکھ محض ظاہری حقائق پیش کرنے کی بجائے باطن میں اترتی، اس کی ذات کے چھپے پہلو سامنے لاتی ہے۔

تاریخ نگار اپنے کرداروں کے پوشیدہ پہلوؤں کا وجدانی علم رکھ سکتا ہے، لیکن اس کے کردار اگر زبان و عمل سے کچھ نہیں کہتے تو اس کا قلم خاموش رہنے پر مجبور ہے، جب کہ تخلیق کار پر یہ بندش نہیں۔ اس حوالے سے ای۔ ایم فاسٹر کا ایک فرانسیسی مصنف ''ایلین'' کا حوالہ قابل قدر ہے۔ وہ دعویٰ کرتا ہے کہ ہر انسان دو پہلو رکھتا ہے۔ ایک پہلو تاریخ اور دوسرا قصہ، کہانی کے لیے موزوں ہوتا ہے۔ اس کے تمام ظاہری اعمال اور روحانی وجود، جو اعمال سے سامنے آتا ہے، تاریخ کے دائرے میں آتا ہے۔ لیکن اس کی رومانوی جہت جس میں ''خالص جذبات'' جو خواب، خوشیاں، دکھ، خود کلامی پر مشتمل ہوتے ہیں، جنھیں شائستگی اور شرم دوسروں کے سامنے بیان کرنے سے روکتی ہے، انسانی فطرت کے اس پہلو کا بیان ناول کا اہم وصف ہے۔ (۳)

افسانوں کے کردار ان معنوں میں حقیقی نہیں ہوتے کہ وہ ہم سے مشابہت رکھتے ہیں، بلکہ حقیقی زندگی اور کتابوں میں موجود کردار ایک دوسرے سے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ حقیقی زندگی میں لوگ چاہے کتنے ہی ایماندار اور راست گو ہوں، اپنی ذات سے محبت اور معاشرے کا خوف انھیں مکمل سچائی بیان کرنے سے روکتا ہے۔ ناول اور افسانے میں تخلیق کار اپنی تخیلی آنکھ سے تمام حقیقت دیکھنے اور بیان کرنے پر قادر ہوتا ہے اور یہ تخلیقی کردار اپنے فکر و عمل کا منطقی جواز رکھنے کے باعث حقیقی کرداروں سے زیادہ حقیقی ہوتے ہیں۔ افسانوی دنیا میں ہم کرداروں کے بارے میں مکمل علم رکھتے ہیں جبکہ حقیقی دنیا میں مکمل علم کا دعویٰ خالی دعویٰ ہی ہے۔

آغا بابر بھی اپنے افسانوں میں کرداروں سے متعلق مکمل سچائی کی پیش کش میں اخباری رپورٹنگ یا فوٹو گرافی کی بجائے، ان کے باطن میں اتر کر لاشعور میں چھپے خوف و محسوسات کو سامنے لاتے ہیں، جسے ان کے کردار لاکھ چھپائیں لیکن کہیں نہ کہیں اس کا اظہار ہو ہی جاتا ہے مثلاً 'افسانہ باجی ولایت کا'

نواز جو اپنی ساس کے ساتھ غیر شرعی تعلق قائم کیے ہوئے ہے۔ اگر چہ بظاہر اس کا شعور یہی کہتا ہے کہ ظہیر کا عورتوں کے خلاف بولنا زیادتی تھی :

''جب اس نے پنڈت کو مخاطب کر کے کہا تھا۔ پنڈت جی آپ کیا کہہ رہے ہیں۔عورت پر ابھی بندشیں ہیں، اس کی راہ میں رکاوٹیں ہیں، اسے بچپن سے کہا جاتا ہے، سر پر دوپٹہ لو، سینہ ڈھکو، یہ کرو یہ نہ کرو، تو یہ عالم ہے، اگر یہ بندشیں بھی اُٹھ جائیں تو عورت جسے آپ دیوی کہہ رہے ہیں، آپ کے سامنے ننگی ہو کر ناچے، کیا ظہیر کی زیادتی نہ تھی''۔(۴)

اس خیال کے بعد نواز جب باجی ولایت سے اپنے تعلق کی تمام کہانی ذہن میں تازہ کرتا ہے تو پھر بھی اس کا یہ خیال ہے'' آج تو اس نے کسی پارٹی کا ساتھ نہیں دیا بالکل غیر جانب دار رہا، ہاں اگر کل ظہیر نے یہی باتیں دہرائیں۔۔۔۔''(۵)

گریز کا یہاں استعمال نواز کے ظہیر سے متفق نہ ہونے کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ ماضی پر نظر دوڑانے سے قبل ظہیر کی باتوں کی یادکا ردِعمل تھا۔اس کے لاشعور کی جھلکیاں بھی مصنف نے دو جگہ پیش کی ہیں اور بچپن سے حال تک ''باجی ولایت'' سے تعلق کو ذہن میں لانے کے بعد اس کے محسوسات یہ تھے :

''اس نرم لمس کے احساس نے جیسے چند سوئی ہوئی یادوں کو جھنجھوڑ دیا۔اسے ایسا محسوس ہوا جیسے چھت کی ایک کڑی اس کے سینے پر آن گری ہے جیسے وہاں پڑی ہوئی بوجھل سل ٹوٹ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی۔''(۶)

''نواز پھر سیدھا ہو کر لیٹ گیا مگر اب چھت کی کڑیوں سے اسے خوف سا محسوس ہونے لگا۔جیسے ان کڑیوں نے اس کے تمام رازوں کو اپنے اندر بھینچ رکھا ہو اور وہ جب چاہیں افشا کر دیں۔وہ گھبرا کر اُٹھ بیٹھا۔'' (۷)

یہاں پر کردار کے اصل محسوسات اور خود کو دھوکا دینے کو انتہائی مہارت سے واضح کر دیا گیا ہے۔تمام افسانے میں صرف یہی دونوں مقامات 'نواز' کے لاشعور کی خبر دیتے ہیں۔

دیگر افسانوں میں بھی مصنف کردار کی ظاہری شخصیت اور خیالات و افعال کے اصل محرکات کا کھوج لگا کر اپنے کرداروں کے persona اور shadow دونوں کو سامنے لاتا ہے۔

مثلاً افسانہ ''قصر شیخ'' میں بیگم شیخ کی ظاہری شخصیت اور مختلف صورت حال میں اس کے رد عمل کو سامنے لا کر اس کی کج رویوں کے پس پردہ اصل محرک کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس ''گٹھی بندھی بلند و بالا'' عورت کا بے باکانہ انداز، ہر ایک سے لڑائی کرنا، اپنے شوہر سے بے زاری و تنفر، اس کے اُٹھنے بیٹھنے کا انداز کرسی کی پشت کو جکڑنا۔کرسی پر مردوں کی طرح ٹانگ پر ٹانگ رکھ کر بیٹھنا کہ ایک ٹانگ سے غرارے کا کھسک جانا، مرد و عورت ہر ایک سے بغیر دوپٹے کے ملنا، پورے جسم پر محض چادر لپیٹ کر آوارہ آدمی کو مارنے بھاگنا وغیرہ تمام اس کی جنسی ناآسودگی کا اعلامیہ بنتے ہیں۔ وہ چونکہ خود خوش نہیں اس لیے دوسروں کو بھی خوش نہیں دیکھ سکتی۔ وہ دوسری عورتوں کے خاوندوں کے نام ان کی بیگموں کے خلاف نخش خط لکھتی اور ڈی سوزا کو بھی لکھنے پر مجبور کرتی ہے۔اسی طرح دوسرے دولت مندوں کو دیکھ کر اپنے پیچھے رہ جانے کا احساس اذیت دینے لگتا ہے اور وہ چاہتی ہے کہ دوسروں سے بھی یہ سب چھن جائے۔اس کی یہ خواہش دوسروں کے خلاف تقریروں میں نظر آتی ہے۔ جہاں وہ قرآن پاک سے حوالے دے دے کر رشوت ستانی اور دوسری برائیوں کی مذمت کرتی ہے۔بیگم شیخ کے کردار میں افسانہ نگار نے بڑی محنت سے اس کا ایک ایک نقش اجاگر کیا ہے۔تاکہ اس کے ظاہر و باطن کی تفہیم میں قاری کہیں ٹھوکر نہ کھائے اور اس ظاہری جامے کے پیچھے کی پرچھائیں (shadow) سامنے آجائے۔

اس طرح افسانہ ''بیوگی'' میں ماں کے اعمال و افعال کے پس پردہ اس کا اپنی شخصیت سے عدم اطمینان بیوگی کے دور کی محرومیوں و تکالیف کی چبھن ہے۔

''خدا کرے کوئی بیوہ نہ ہو'' اس نے سسکیاں بھرتے ہوئے کہا۔''مجھے تیس سال

ہو گئے ہیں بیوہ ہوئے جب میرے بچے چھوٹے چھوٹے تھے، ان کا باپ زندہ تھا میری ایک مسلمہ شخصیت تھی۔ اب میں کچھ بھی نہیں۔ بیوگی سے میری تمام شخصیت فنا ہو چکی ہے۔'' (۸)

آغا بابر کے اکثر افسانوں کے کرداروں کے افعال کے پیچھے کوئی نفسیاتی گرہ، کوئی خوف واندیشہ موجود ہوتا ہے مثلاً افسانہ غلام زہرہ کی تمام عبادات وکرامات اس کا ایک ڈھونگ ثابت ہوتی ہیں۔ جو اس نے اپنی سوکن جیسی دوسری تمام عورتوں سے انتقام کے لیے رچایا۔

''غلام زہرہ نے شروع شروع میں اسے بہت پیار تھا اور کہا تھا کہ پشاور کی ایک عورت نے مجھے عمر بھر انگاروں پر لٹایا ہے، اس کا بدلہ میں آج لوں گی، ساری عمر تجھے اپنی باندی بنا کر رکھوں گی، تجھے مسلمان کروں گی، تجھے سجاؤں گی، تجھے بناؤں گی پھر بیچوں گی اور بیچتی رہوں گی۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا بھی۔'' (۹)

اگرچہ ابتداً اس کی عبادتوں میں خلوص تھا مگر بعد میں حالات نے اسے مذہب کو بہ طور آلہ استعمال کرنے پر اکسایا۔ یہاں غلام زہرہ کے کردار کی یہ تبدیلی اسے زندہ کردار بنا دیتی ہے۔

اسی طرح افسانہ ''مریض'' میں بیوی کا ہر دم خاوند کی خبر گیری کے لیے دن میں ایک مرتبہ، آندھی ہو یا طوفان ضرور آنے کے پیچھے یہ وجہ سامنے آتی ہے:

''وہ کیا نام ہے اس کا مریل سا مریض تاج دین اس روز سب کے سامنے کہہ رہا تھا۔ بیگم صاحب آپ نے تو حد کر دی، آندھی ہو بارش، آپ ضرور آئیں گی دیکھنے۔ ان لوگوں کو کیا علم کہ مجھے ہر وقت تمھاری طرف سے ایک خوف بے چین کیے رکھتا ہے۔ میں جانتی تھی تم نرسوں سے دو منٹیاں گانٹھ رہے ہو گے۔'' (۱۰)

افسانہ ''روح کا بوجھ'' کے سعادت علی کی ظاہری شخصیت کا خول جگہ جگہ سے چٹخا ہوا ہے، جو آخر تک مکمل طور پر چٹخ جاتا ہے۔

''چارلس ہیجر ا'' کے چارلس کی ظاہری شخصیت بھی ایک persona تھی، جس طرح

افسانہ 'نسوانی آواز' کی بیگم نواب کی تمام تر ہمدردی وخلوص جاوید کی توجہ حاصل کرنے، اسے اپنی طرف مائل کرنے کے لیے تھے۔

ان کرداروں کے علاوہ جن کرداروں کے ظاہر وباطن میں تضاد نہیں، ان کی کردارنگاری بھی بہت عمدہ ہے مثلاً بیگانہ غم میں انصاری کا کردار خالہ تاج میں خالہ تاج اور افسانہ دسترخوان میں شریفن بوا، سبز پوش کا سائیں، زندگی کی شام کا عارف، کڑوی بیل، مرد کا فولاد اور ہم بدلے نہ وہ بدلے میں میاں بیوی کے کردار مثبت اور جاندار ہیں۔

۲) کردارنگاری میں جزئیات کا استعمال

ٹی۔ایس۔ایلیٹ، ''ہملٹ'' پر اپنے مضمون میں لکھتا ہے۔فنی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ ''علامت'' نہیں، ''معروضی تلازمات'' ہیں۔جو چیزوں، صورت حال اور واقعات کا ایک طویل سلسلہ ہیں۔جو ایک خاص جذبے کے اظہار کا فارمولا ہے۔(۱۱)

معروضی تلازمات کا یہ استعمال آغا بابر کے افسانوں میں جزئیات نگاری ہی ہے۔

افسانہ نگار جب کردار نگاری میں جزئیات کا استعمال کرتا ہے تو یہ جزئیات متنوع حوالوں سے کرداروں کی پیشکش میں اہم ثابت ہوتی ہیں مثلاً کہیں ظاہری وضع قطع کی تصویر کشی سے، تو کہیں طرز زندگی وسوچ کا نقش کھینچ کر اور کہیں اداوں کا بیان ان کی افتاد طبع اور ذہنی سطح کا پتہ دیتا ہے۔

''چارلس ہیجرا'' کے چارلس کی ظاہری شخصیت بھی ایک persona تھی، جس کے پیچھے کی پرچھائیں اس کا ہیجرا کی بجائے مرد ہونے کا راز کھلنے پر ظاہر ہوتی ہے۔اس پرچھائیں کا اشارہ اس اقتباس سے ہوتا ہے۔''اس کی زبان سے ڈارلنگ سن کر پاکستانی عورتیں شروع میں ذرا بھونچکا سی رہ جاتیں مگر جب اس کی چال ڈھال اور لب ولہجہ پر غور کرنے سے معلوم ہوتا کہ وہ ہیجرا ہے تو ان کے بھینچے بھینچے لبوں کی سرخی میں خوامخواہ مسکراہٹ پھیل جاتی۔یہ طنزیہ مسکراہٹ جس میں راز پالینے کی آنکھوں ہی آنکھوں میں تسلیمات عرض کی جاتی، جتنی گہری ہوتی، اتنی ہی چارلس کی طبیعت خوش ہوجاتی۔''(۱۲)

یہاں چارلس کی طبیعت کا خود کو ہیجڑا سمجھنے پر خوش ہونا کسی در پردہ حقیقت کا عندیہ ہے۔ اس طرح افسانہ ''غرارہ'' میں بیگم اشفاق کے غرارہ کو سمیٹنے کا انداز اور چال اس کی شخصیت میں چھپی جنسی ناآسودگی کا سراغ دیتے ہیں جسے ضمیر ایک نظر میں پالیتا ہے۔ ''پردے کو اس نے ذرا سرکا کر بیگم اشفاق کو دوبارہ دیکھا یہ دوبارہ دیکھنے کی ہوس غرارے کے گھیر سے پیدا ہوئی تھی یا غرارے کو جھٹکنے کا انداز کچھ ایسا دل ربایا نہ تھا یا رفتار میں وہ بات تھی۔''(۱۳)

''محبت مسبب'' کے ''منا'' کی ظاہری شخصیت کی تمام بے قاعدگی محبت و توجہ کی خواہاں تھی۔ باجی ولایت کے کردار میں اس کے چہرے کی خوبصورتی کے بیان کے برعکس اس کے جسم کے بیان اور افعال کو پیش کیا گیا ہے جو اس کے کردار اور افسانے میں بیان کردہ جنسی تجربے کی مناسبت سے ہے۔ ''باجی ولایت باڈی سینے پر کتنی جان مارتی تھی۔ کس طرح اریب سریب کترنیں کاٹتیں پھر جوڑتی کئی باڈیاں آگے سے کھلتیں کئی پیچھے سے۔ کسی پر بٹن لگتے تھے، کسی پر ڈوریاں اور کئی باڈیوں کو مختلف رنگ کے چھوٹے چھوٹے چوکور ٹکڑوں سے اس طرح جوڑ کر بنایا گیا تھا کہ دیکھنے پر یوں معلوم ہوتا تھا، جیسے طوطے کے رنگ دار پروں سے بنی ہوئی ہیں۔''(۱۴)

افسانہ نگار جب کسی کردار کی تصویر پیش کرتا ہے تو وہ کردار زندگی کی لو سے چمک اٹھتا ہے مثلاً خالہ تاج کی کردار نگاری میں صرف یہ کہنے پر اکتفا نہیں کیا کہ بڑی چلتی پرزہ یا آوارہ مزاج عورت تھی، بلکہ اس کے کردار کا چند لفظوں میں ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ اس کی ادائیں، وضع قطع اس کے باطن و فکر کی خبر دیتی ہیں:

> ''باورچی خانے کی دہلیز پر پہنچ کر سگریٹ کا لمبا سا کش لیا۔ چائے کی پیالی ہاتھ میں تھامی اور دوسرے ہاتھ سے شلوار کے پائنچے سنبھالتی ہوئی باہر نکلی۔ اس وقت دوپٹہ گردن کے ساتھ لگا ہوا تھا اور سینے کی کھچان ساری کی ساری نمایاں تھی۔ جب وہ مڑی تو اس کی نگاہیں اس نو وارد سے دو چار ہوئیں جو کھڑکی میں کھڑا اسے دیکھ رہا تھا۔۔۔ جب وہ سیڑھیوں پر قدم رکھ کر اوپر چڑھنے لگی تو وہ شخص

مسکرا رہا تھا۔ خالہ تاج نے اس کی مسکراہٹ کو دیکھ کر اپنی گردن کو اس مورنی کی طرح جنبش دی جو جنگل میں اپنے سامنے رقص کرنے والے مور کو دیکھ کر اتراتی ہے اور جنگل کی تمام رعنائیوں کو خاطر میں نہیں لاتی۔''(۱۵)

اگر چہ مصنف کی تحریروں میں جزئیات نگاری سے بہت کام لیا گیا ہے جو اس کی تفصیل پسندی کا عکاس ہے، لیکن یہ تفصیل پسندی دلچسپی کے ساتھ ساتھ، کردار کو جاندار بنانے اور اس کی تفہیم میں معاون ہونے کی بنا پر اپنا جواز رکھتی ہے۔ ''سبز پوش'' کا سائیں، ''بیوگی'' کی ماں یا ''بیگانہ نمم'' کا انصاری وغیرہ سب کی ظاہری شخصیت، حالات واعمال، اور طور طریقوں کی پیش کش میں جزئیات نگاری انھیں کردار نگاری کے اعلیٰ نمونے بناتی ہے۔

۳) ماحول و دیگر کرداروں کے تضاد سے بنیادی کردار کا ارتقا

مصنف کردار نگاری کے ضمن میں ایک اہتمام یہ کرتا ہے کہ اس کردار کی ظاہری شخصیت و فعل کے ساتھ ساتھ اس ماحول اور ماحول میں موجود دیگر کرداروں کو پیش کر کے مرکزی کردار کے خد و خال کو تب و تاب دیتا ہے:

''جب دلا ور علی بازار سے گزرتا تو اس کے ماتھے پر قہر آلود شکن ہوتی، ہاتھ میں پون گز لمبا بید، جو ہر پانچ دس منٹ کے بعد کسی کی پیٹھ پر پڑتا، یا کسی کو کچھ کہہ دیتا اور ہوا میں ایک پاٹ دار آواز لہراتی، ''پیچھے کرو کرسی یہ پان کی دکان ہے یا شراب کا ٹھیکہ، کیا کھلی مچی رہتی ہے۔''(۱۶)

اب اس کردار کے ساتھ ضمنی کردار ریشماں کی تصویر ایک طرف دلا در علی کے کردار کی مضبوطی کا ثبوت ہے دوسری جانب اس بات کا اشارہ بھی کہ ان تمام تحریصات کے ساتھ اس کی بیوی کا مستقل شک کسی افسوس ناک صورت حال کو ہی جنم دے سکتا تھا۔ چنانچہ دلا در علی کے کردار میں آنے والی تبدیلی درج ذیل اقتباس اور مستقل گھریلو بے اعتمادی کی صورت میں بعید از قیاس معلوم نہیں ہوتی:

''ریشمے کی بیٹی کے گداز سانولے جسم سے زندگی کی گرمی پھوٹ پھوٹ کر نکل

رہی تھی۔ظالم کی بوٹی بوٹی تھرکتی تھی۔جیسے بدن پر جگہ جگہ کمانیاں لگی ہوں۔اس کے خط وخال میں ایک بے تکلفی سی تھی اور اس کا شباب گویا ایک جوش مارتا اور کف اڑاتا ہوا چشمہ تھا۔''(۱۷)

اسی طرح افسانہ ''چٹھی رساں''میں گلاب دین اور وہ ماحول اور کردار جن کے درمیان اسے کام کرنا پڑتا ہے، ان دونوں کی تصویر کشی اور تقابل وتضاد سے گلاب دین کا کردار نکھر کر سامنے آتا ہے۔ یہی گلاب دین جو ابتدا میں طوائفوں کے محلے سے گزرتے وقت شرم کے مارے اپنا منہ کپڑے سے چھپالیتا تھا اور ان جگہوں پر خط تقسیم کرنا اسے بڑی آزمائش محسوس ہوتا تھا، افسانے کے اختتام پر اس کی ڈاڑھی صفاچٹ تھی اور وہ ہیرا منڈی میں ہی اپنی تعیناتی برقرار رکھنے کی درخواست کرتا ہے۔یہ تبدیلی اچانک نہیں بلکہ ارتقائی تھی اور اس میں مصنف نے گلاب دین کے ساتھ ہیرا منڈی کے ماحول، طوائفوں کے رہن سہن، آداب واطوار سبھی کی تصویر کشی اس خوبی سے کی ہے کہ ان کے درمیان گلاب دین کے کردار کا بننا بگڑنا عین فطری معلوم ہوتا ہے۔

۴) داخلی کش مکش اور کردار نگاری

کردار کی شخصی نشوونما میں اندرونی کش مکش کے استعمال کی عمدہ مثال افسانہ ''روشنی کا ڈبا'' ہے۔مرکزی کردار، رامپوری اپنے اندر نیکی وبدی کی جاری کش مکش پر خود سے کہتا ہے ''مگر دل کا قفل چڑھا ہوا ہے۔یہ کھل جائے تو پھر کیا کہنا جی۔میں اس کے رحم وکرم کا خیال جماتا ہوں مگر خرافات کی اس بک بک سے سیری نہیں ہوتی۔ارے میرے رب۔عقل کو کس نے باؤلا کر دیا ہے، تو بڑی سانوں والا ہے، دے دے من کو مکتی، کب تک جلے گی آتما؛ بخشدے ایمان کی دولت۔''(۱۸)

آخر رامپوری برائی کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔افسانہ ''فرار''میں دلاور علی کے اندر نیکی وبدی کی کشمکش کو فطری انداز میں سامنے لایا گیا ہے۔اس طرح باجی ولایت میں ''نواز'' کے لاشعوری خوف ودباؤ کو پیش کیا گیا ہے۔افسانہ ''بیگانہ نغم'' کا انصاری اور ''پرفس تلی'' کے پرفس کی افسانے کے اختتام پر کایا پلٹ ہوجاتی ہے۔انصاری اپنی طلاق یافتہ بیوی کے دوسرے شوہر کے فسادات میں قتل ہو

جانے اور اس کے افسوس ناک حالات سن کر اس سے دوبارہ نکاح کر لیتا ہے۔ پرنس تلی کا رحمت اللہ اپنی بے راہ رویوں سے تائب ہو کر اقبال کی شاعری پر کتاب لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ ''فرار'' کا دلاور علی اپنی بیوی کی بے اعتمادی سے مایوس ہو کر پیشہ ور عورتوں کے چکر میں پڑ جاتا ہے۔ ''دل کی بستی عجیب بستی ہے'' کا صوفی حاکم علی زہد انہ اور تجرد کی زندگی بسر کرنے کے بعد ایک گانے والی کے ہاں بوریا بستر رکھ لیتا ہے۔ ''چٹھی رساں'' کا گلاب دین ڈاڑھی و مونچھوں کا صفایا کروا کر طوائفوں کے علاقے میں اپنی تقرری برقرار رکھنے کی درخواست کرتا ہے۔ اس طرح کرداروں میں حالات و واقعات کی پیدا کردہ داخلی کشمکش ان میں ارتقائی کیفیت کا باعث بن کر انھیں فطری انداز میں بناتی یا بگاڑتی رہتی ہے۔

آغا بابر کے کردار ثواب و گناہ کے چکر میں اُلجھے بغیر زندگی سے حظ اُٹھانے کو ترجیح دیتے ہیں۔ افسانہ نگار بھی مقرر یا ناصح کا روپ دھارے بغیر، معاشرتی اصلاح کا پروپیگنڈا کیے بغیر زندگی کو پیش کر رہا ہے۔ البتہ ان فطری واقعات کی پیشکش میں وہ کرداروں کی سوچ و کشمکش، خوف و وسوسوں کو بھی سامنے لا کر ان کے اچھے برے نتائج پیش کر دیتا ہے تا کہ قاری تخلیق کار کے تجربے، مشاہدے یا وجدان میں شریک ہو کر ایک متوقع صورت حال کے نتائج سے باخبر ہو کر زندگی گزارنے کے فن سے آگاہ ہو سکے۔ مثلاً افسانہ زندگی کی شام کا اوم اپنے دوست قیصر کی باپردہ بیوی کا طرز فکر و عمل دیکھ کر اپنی بیوی سے متعلق اندیشوں کا شکار ہے:

> ''مگر اب پتا جی نے میری شادی پنا کے ہاں ٹھہرا دی ہے۔ میں ڈرتا ہوں کہ پنا نقلی نہ ہو۔ جب سو پردوں کے نیچے چھپانے سے بھی قیمتی پتھر نقلی ہو سکتے ہیں تو ہمارے ہیرے جو دن رات روشنی اور اندھیرے میں جگمگائے ہیں کیا وہ نقلی نہیں ہو سکتے، کیا ان کو کسی اناڑی جوہری کے ہاتھ نہیں چھو سکتے۔''(۱۹)

یہاں اوم کی کردار نگاری فطری ہے۔ اگرچہ اوم خود ہر قسم کی آزادی روا رکھے ہوئے ہے، لیکن اپنی بیوی کو معصوم اور ان چھوا دیکھنا چاہتا ہے۔ اسی طرح آغا بابر کے افسانوں میں ایسی عورتیں بھی ہیں جو خود تو ہر جائز و ناجائز کام کرتی ہیں لیکن اپنے خاوندوں پر سخت پہرے رکھتی ہیں۔

مثلاً افسانہ نسوانی آواز کا ایک مکالمہ دیکھیے:

''۔۔۔عورت کی یہ خاصیت ہے کہ وہ مرد کو اپنی محبت میں گرفتار کرنا چاہتی ہے۔۔۔۔ ''خاوند والیاں بھی''''جی ہاں'' بلکہ زیادہ۔خاوند ان پر بھروسہ کئے ہوئے ہیں۔وہ اس بھروسے کا ناجائز فائدہ اُٹھاتی ہیں۔کئی عورتیں خود سب کچھ کرتی ہیں مگر خاوندوں پر پابندیاں عائد کرتی ہیں۔''(۲۰)

معاشرے میں جس تیزی سے تبدیلی آرہی ہے۔عورت تعلیم یافتہ وباشعور ہونے کے ساتھ ساتھ مرد کے مساوی حقوق کا مطالبہ کرتے ہوئے اپنے فرائض سے جس طرح روگردانی کررہی ہے، جس کے نتیجے میں ہر وقت ایک کشمکش کی صورت سے مرد وزن دوچار ہیں، اسی سماجی وتہذیبی تبدیلی کو افسانہ ''مرد کا فولاد''، ''کڑوی بیل''، ''واردات''، ''ہم بدلے نہ وہ بدلے'' میں پیش کیا گیا ہے۔

مجموعی طور پر آغا بابر کے افسانوں کے مرد لذت کوش اور عورتیں بھی چاہے وہ امیر، متوسط یا غریب ہیں، اخلاقی انحطاط کا شکار، اپنی ذمہ داریوں سے غافل اور جدیدیت کے نام پر مردوں سے ہم سری کے جنون میں اپنی اصل سے تجاوز کرتی نظر آتی ہیں۔لہٰذا ان کے افسانوں کے مرد وزن دونوں عہد حاضر کی تہذیبی اقدار کی تبدیلی، باہمی رنجشوں، بے سکونی و بے اعتمادی، اور کمیونیکیشن گیپ کی داستان بیان کرتے ہیں۔ان کے افسانوں کی عورت مردوں کی حاکمیت اور بالادستی کے مروجہ سماجی نظام سے باغی اور تہذیب حاضر کی نمائندہ ہے۔

مثلاً افسانہ ''ہم بدلے نہ وہ بدلے'' کی مہر منیر اپنے شوہر کے بیٹی کو گھر کے کام کاج کی طرف دھیان دلانے کے مشورے پر کہتی ہے۔''آپ کو تو صفائی کا میڈیا ہے، بس پکڑ لے جھاڑو اور بن جائے بھنگن، میں تو پڑھاوں گی اسے، تاکہ اپنے پاوں پر کھڑی ہوسکے، مرد کوئی قابل اعتبار ہستی ہے۔''

آغا بابر کے افسانوں میں گرہستن قسم کی عورتیں، مرد کی ہر جائز وناجائز برداشت کر کے گھر کا شیرازہ بکھرنے سے بچانے والی عورتیں بہت کم دکھائی دیتی ہیں۔بلکہ ان کے اکثر افسانوں مثلاً ''مرد کا فولاد''، ''کڑوی بیل''، ''ہم بدلے نہ وہ بدلے'' مہر منیر اور جاوید کی کہانی ''فرار'' میں مردی مفاہمت کی راہ اختیار کرتا نظر آتا ہے،لیکن بیدی کے ''گرم کوٹ'' کی شمی اور ''اپنے دکھ مجھ دے دو'' کی اندو قسم

کی عورتیں آغا بابر کے افسانے ''نیا کاروبار'' اور ''ہم بدلے نہ وہ بدلے'' کے غریب گھرانے کی کہانی میں موجود ہیں۔ آغا بابر کے افسانوں میں طوائف کا کردار نہ تو منٹو کی طرح مظلومیت و بے بسی کی تصویر ہے اور نہ ہی گناہ کی علامت، بلکہ معاشرے کے دوسرے کرداروں کی طرح رچا بسا کردار ہے۔

آغا بابر کے افسانوی کرداروں میں عورتیں مردوں کی طرح کارزار حیات میں مکمل سرگرم ہیں۔ ان کے تمام افسانوں میں عورت خود اپنے ذہن و دل سے فیصلے کرتی نظر آتی ہے۔ اکثر نمائندہ افسانوں کا مرکزی کردار ہی عورت ہے مثلاً باجی ولایت، خالہ تاج، قصر شیخ، غرارہ۔ اس حقیقت سے قطع نظر کہ ان کا عورت سے متعلق تصور مثالی یا روایتی مجبور و محکوم، ایثار پسند اور باوفا عورت کا نہیں۔ ان کے ہاں عورت و مرد کی فطرت اور آزادی کے بعد جدید تہذیب کے زیر اثر عورت کی سوچ و کردار میں آنے والی تبدیلی کو حقیقت پسند انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

آغا بابر کے میاں بیوی کے کرداروں کے گرد بنے گئے افسانوں میں متوسط گھرانے کی بیوی بیدی کے ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی ''اندو'' کی شکل میں سامنے آتی ہے تو اعلیٰ طبقے میں یہی بیوی کا کردار اپنے حقوق کی جنگ لڑتے ہوئے فرائض سے بے نیاز ''ھل من مزید'' کا نعرہ لگاتا نظر آتا ہے۔ ''ہم بدلے نہ وہ بدلے'' کی مہر منیر، ''مریض'' میں مسز قیوم کا کردار، ''جیسے کوئی چیز ٹوٹ گئی'' میں بیگم الیاس، ''مرد کا فولاد'' میں خاور اور ''کڑوی بیل'' میں ہوید اکا کردار وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔

افسانہ ''مسیحائی'' میں بیوی کا کردار ''نیا کاروبار'' کی بیوی سے ملتا جلتا ہے۔ نیا کاروبار کی ''امینہ'' کو بھی اپنے شوہر کی بے بسی و مشقت کا پورا احساس ہے اور وہ ہر ممکن طریقے سے اس کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ بچوں کا پیٹ کاٹ کاٹ کر ڈالی گئی کمیٹی کے روپوں سے خاوند کو نیا کاروبار شروع کرواتی ہے۔ پرانی الماری ہمسائی کے ہاتھ بیچ کر حاصل کئے گئے پیسوں سے بچوں کے جوتے لانے کا سوچتی ہے تو افسانہ ''مسیحائی'' میں بھی بیوی گھر میں موجود ناکارہ چیزیں بیچ کر ناشتہ کیے بغیر دفتر گئے شوہر کے لیے چائے کا سامان خریدتی ہے۔

''بیوی اٹھ کر جوتا پہننے لگی۔ اسلم نے پوچھا ''مگر سودا کہاں سے آیا؟ کچھ گھر میں

پرانے اخبار پڑے تھے کچھ خالی بوتلیں۔ ردی والا ایک روپیہ دو آنے دے گیا۔''(۲۱)

اس طرح افسانہ ''ہم بدلے نہ وہ بدلے'' میں جاوید اور مہر منیر کے متوازی دوسری کہانی میں انوار کی بیوی ساجدہ بھی امینہ اور افسانہ ''مسیحائی'' کی بیوی کی طرح متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے اور ہر حال میں مایوسی وغربت کا مقابلہ کرنے اور حالات کی بہتری کے لیے اپنے شوہر کے ساتھ ڈٹ کر کھڑی ہے۔

وہ سر جھٹک کر گرد وغبار میں سے عزم کی روشنی کی ایک ہلکی سی کرن پالیتی اور زندہ رہنے کے سلیقے کو ہاتھ سے نہ جانے دیتی۔ وہ اس حال میں بھی جب بچوں کو لے کر باہر نکلتی تو سب کے کپڑے صاف ستھرے ہوتے۔قسطوں پر مشین لے کر اس نے بچوں کے کپڑے تو الگ انوار کی قمیصیں تک سی ڈالی تھیں۔

نچلے یا متوسط گھرانے کی خواتین کے برعکس مصنف نے جہاں اعلیٰ طبقے کی خواتین خصوصا بیوی کا کردار پیش کیا ہے تو اس میں احساس رفاقت، صبر وبرداشت اور قربانی وتشکر کا جذبہ عنقا ہے، اس کے برعکس اپنی ذات کا احساس توانا اور حقوق کی کھلی جنگ ہے۔طعنہ بازی، ناشکری اور شکایات کا دفتر ہر لحظہ کھلا نظر آتا ہے۔ایک تو جیتا جاگتا کردار ہم بدلے نہ وہ بدلے کی مہر منیر کا ہے جسے اپنے گھر کی صفائی کرنا بھنگنوں کا کام نظر آتا ہے۔

> ''ان دنوں جاوید کتنا اونچا انسان تھا۔اب تو کم ظرفی کی حد ہوگئی۔کتنا ذلیل ہے چاہتا ہے، میں اُٹھ کر بھنگن کی طرح جھاڑو ہاتھ میں پکڑلوں اور کمروں کی صفائی کرتی چلی جاوں''۔(۲۲)

غرض کہ آغا بابر کے افسانوں میں بیدی، کرشن چندر، منٹو کی طرح واقعات سازی کے ساتھ ساتھ کردار نگاری کا عنصر وافر ہے۔واقعات کے درمیان سے کوئی نہ کوئی ایسا کردار ضرور اُبھرتا ہوا سامنے آئے گا، جو قصہ پر چھا جائے گا۔افسانہ سے متعلق سوچتے ہوئے کردار پہلے پردۂ ذہن پر ظاہر ہو گا اور واقعہ بعد میں۔مثلاً ''زندگی کی شام'' کے قیصر وعارف، ''محبت مسبب'' کا منا، ''بیوگی'' کی ماں، ''دستر خوان'' کی شریفن بوا، ''سبز پوش'' کا سائیں ''چارلس ہیجرا'' کا چارلس وغیرہ۔

آغا بابر کے کرداروں میں گھریلو زندگی بسر کرتی عورتیں، لڑکیاں، دفتروں کے معمولی ملازم، اخبار، فلم، ریڈیو اور آرٹ سے وابستہ افراد، طالب علمی کے دور سے گزرتے نوجوان اور لڑکیاں، تھانے کچہری سے متعلق افراد، مذہبی، اخلاقی و معاشرتی بندشوں کی چھپ کر اور کھلم کھلا خلاف ورزی کرنے والے مرد اور عورتیں، تہذیب جدید کے پروردہ مرد و زن، چٹھی رساں، ہسپتالوں کے مریض، نرسیں، ڈاکٹر، پڑھے لکھے، ان پڑھ، امیر و غریب طبقے کے میاں بیوی کے کردار اور طوائفیں وغیرہ سبھی شامل ہیں۔ یوں حقیقی زندگی اپنے تمام تر تلخ و شیریں حقائق اور تنوع و بوقلمونی کے ساتھ ان کرداروں کی صورت میں جیتی جاگتی، حرکت کرتی نظر کے سامنے آ ٹھہرتی ہے۔

☆☆☆☆☆

حواشی

(1) E.M. Forster, Aspects of the Novel, (Penguin Book) p. 76, 56, 85

مصنف کے اصل الفاظ یہ ہیں:

We divide characters into flat and round. Flat characters were called'humours' in the seventeenth century and are sometimes called types and sometimes caricatures. In their purest form they are constructed round a single idea or quality, when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. The really flat character can be expressed in one sentence..... the princess's sentence being,' I must be particularly careful and those of the other characters who are more complex than herself easily see through the kindness, since it is only a by product of the carefulness..... The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way, if it never surprises it is flat. If it does not convince, It is flat pretending to be round

(2) Ibid, p. 80-81

مصنف کے اصل الفاظ یہ ہیں:

We must admit that flat people are not in themselves as big

achievements as round ones and also that they are best when they are comic. A serious or tragic flat character is apt to be a bore. Each time he enters crying 'Revenge' or 'My heart bleeds for humanity!' or whatever his formula is, our hearts sink . . . . it is only round people who are fit to perform tragically for any length of time and can move us to any feelings except humour and appropriateness.

(3) E.M Forster, Aspects of novel, Penguin book, 1970. P. 54

مصنف کے اصل الفاظ یہ ہیں:

.... he asserts that each human being has two sides, appropriate to history and fiction. All that is observable in a man that is to say his actions and such of his spiritual existence as can be deduced from his actions...... falls into the domain of history. But his romanceful or romantic side includes the pure passions that is to say the dreams, joys, sorrows and self communing, which politeness or shame prevent him from mentioning and to express this side of human nature is one of the chief functions of the novel.

(۴) آغا بابر، اڑن طشتریاں، باجی ولایت (لاہور: گوشۂ ادب، ۱۹۸۵ء) ص ۲۲

(۵) ایضاً (۶) ایضاً (۷) ایضاً: ص ۴۳

(۸) آغا بابر، لب گویا، بیوگی (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ ۱۹۵۶ء) ص ۸۱

(۹) آغا بابر، لب گویا، غلام زہر ہلاہل (لاہور: گوشۂ ادب ۱۹۵۶ء) ص ۱۲۸

(۱۰) آغا بابر، لب گویا، مریض (لاہور: گوشۂ ادب ۱۹۵۶ء) ص ۱۱۷

(11) Charles Chadwick, symbolism, USA: Mathew & Co. Ltd., 1971, p. 1

مصنف کے اصل الفاظ یہ ہیں:

T.S. Eliot pointed out in an essay on Hamlet. The only way of expressing emotion in the form of art is by finding what he calls, not a symbol, but an 'objective correlative' that is a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion.

(۱۲) آغا بابر، لب گویا، چارلس بیجوا (لاہور: گوشۂ ادب ۱۹۵۶ء) ص ۲۳۵۔۲۳۶

(۱۳) آغا بابر، اڑن طشتریاں، عزارہ (لاہور: گوشۂ ادب، ۱۹۵۸ء) ص ۳۸۔۳۹

(۱۴) آغا بابر، اڑن طشتریاں، باجی ولایت (لاہور: گوشۂ ادب، ۱۹۵۸ء) ص ۳۸

(۱۵) آغا بابر، کہانی بولتی ہے خالہ تاج (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۸۹ء) ص ۸۱

(۱۶) آغا بابر، کہانی بولتی ہے دلاور علی) لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۸۹ء) ص ۱۳۳

(۱۷) ایضاً: ۱۳۹

(۱۸) آغا بابر، کہانی بولتی ہے روشنی کا ڈبا (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۸۹ء) ص ۹۹

(۱۹) آغا بابر، چاک گریباں، زندگی کی شام (لاہور: مکتبۂ جدید، ۱۹۳۸ء) ص ۱۴۳

(۲۰) آغا بابر، کہانی بولتی ہے نسوانی آواز (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۸۹ء) ص ۱۹۰

(۲۱) آغا بابر، لب گویا، مسیحائی (لاہور: گوشۂ ادب، ۱۹۵۶ء) ص ۲۵۵

(۲۲) آغا بابر، لب گویا، ہم بدلے نہ وہ بدلے (لاہور: گوشۂ ادب، ۱۹۵۶ء) ص ۱۸۸

❁❁❁