ZAUQ-E-TAHQEEQ
www.Zauq-e-Tahqeeq.com
editor@zauq-e-tahqeeq.com
ISSN PRINT: 2789-8776
ISSN ONLINE:2789-8784
Volume.8,Issue No.3 (2026)
(July to September)

ترقی پسند اُردو ڈراما میں تانیثی شعور

Feminist Consciousness in Progressive Urdu Drama

جویریہ
ایم۔فل اسکالر، شعبہ اُردو زبان وادب، یونیورسٹی آف سرگودھا، سرگودھا
ڈاکٹر نسیم عباس
پروفیسر، شعبہ اُردو زبان وادب، یونیورسٹی آف سرگودھا، سرگودھا

Jawaria
M.Phil Scholar, Department of Urdu Language and Literature, University of Sargodha, Sargodha
Dr. Naseem Abbas
Professor, Department of Urdu Language and Literature, University of Sargodha, Sargodha

Abstract:
The Progressive Writers' Movement transformed Urdu drama from mere entertainment into a medium of social awakening. A major aspect of this shift was the emergence of feminist consciousness, where playwrights portrayed women not merely as helpless victims of oppression but also as individuals who resist, raise their voice, and assert their identity and rights. This article examines feminist consciousness in the one-act plays of five Progressive playwrights Krishan Chander, Rajinder Singh Bedi, Ali Sardar Jafri, Ismat Chughtai, and Saadat Hasan Manto. Krishan Chander highlighted the economic and physical exploitation of poor women, Rajinder Singh Bedi portrayed the deep-rooted psychological and domestic struggles of women within traditional family structures, Ali Sardar Jafri depicted female autonomy and its tragic consequences, Ismat Chughtai exposed middle class hypocrisy and the psychological enslavement of educated women while also showing their quiet rebellion, and Manto explored female sexuality and emotional exploitation.

Key words: Progressive Writers' Movement, Urdu Drama, Feminist Consciousness, One-Act Play, Resistance, Women's Rights, Krishan Chander, Rajinder Singh Bedi

اُردو ادب کی تاریخ میں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے ادب میں نمایاں تبدیلی واقع ہوئی۔ ترقی پسند تحریک کے باقاعدہ آغاز نے اُردو ادب کو زندگی کے مسائل اور طبقاتی کشمکش سے روشناس کرایا۔ ترقی پسند مصنفین نے ادب کو محض جمالیاتی تسکین کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے عوام مزدور، کسان اور محروم طبقات کے مسائل کو اپنی تخلیق کا بنیادی موضوع بنایا۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر اُردو ڈراما نگاری میں بھی نئی موضوعاتی اور فنی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ڈراما نگاروں نے ڈرامے کو محض تفریح کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے معاشرتی بیداری اور فکری انقلاب کا مؤثر وسیلہ بنایا۔ اس فکری و معاشرتی بیداری کا ایک اہم ترین پہلو ڈراموں میں تانیثی شعور کو اجاگر کرنا تھا۔ تانیثی شعور ایسا تصور ہے جس میں عورت کو معاشرے میں مساوی حقوق عزت اور احترام دلانے کے لیے آواز بلند کی جاتی ہے۔ ادب میں تانیثی شعور کا مطلب عورت، اس کی نفسیات، مسائل رویے اور عورت پر ہونے والے مظالم اور ناانصافی کو ادب کا موضوع بنانا اور خواتین کے حقوق کے لیے آواز اٹھانا ہے۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں میں ایک اہم نام کرشن چندر ہے۔ کرشن چندر کے ڈراموں میں عورت کے معاشی و جسمانی استحصال کے ساتھ ساتھ اس پر ہونے والے سماجی مظالم اور تشدد کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ان کا معروف ڈراما "سرائے کے باہر" اسی موضوع کا احاطہ کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں مرکزی کردار "منی" کا سرائے کے اندر جانا دراصل اس بات کی علامت ہے کہ ایک غریب عورت اس فینسی دنیا میں اپنی عزت کی قربانی دے کر ہی داخل ہو سکتی ہے۔ منی کے ماں باپ جو پہلے خود اسے فقط پانچ سو روپے کے عوض ایک بھک منگے کے ہاتھ بیچنا چاہتے تھے۔ منی کا باپ اسے کسی انسان کے بجائے معاشی مفاد کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ ڈرامے میں اندھا بھکاری (منی کا باپ) اپنی بیوی سے مکالمہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

"بھکاری: تم نے تو میری بات نہیں مانی۔ وہ بنیا پانچ سو روپے دیتا تھا، اُسی کے پلے باندھ دیتے، منی کی زندگی سدھر جاتی" (۱)

جنسی استحصال کے بعد جب منی کو سرائے سے نکال دیا جاتا ہے تو وہی ماں باپ اسے شدید تشدد کا نشانہ بناتے ہیں۔ منی یہاں ایک علامتی کردار بن کر ابھرتی ہے جو یہ سوال اٹھاتی ہے کہ معاشرے میں عورت کو انسان کیوں نہیں سمجھا جاتا اور اس کے جذبات کا احترام کیوں نہیں کیا جاتا۔ کرشن چندر کے ہاں عورت پر ظلم محض ایک واقعے کے طور پر سامنے نہیں آتا، بلکہ وہ ان تمام معاشی و سماجی عوامل کو بے نقاب کرتے ہیں جو ایک عورت کو اپنا جسم بیچنے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس طرح کرشن چندر نے اپنے متعدد ڈراموں میں عورت پر ہونے والے تشدد اور اس کے جنسی و معاشی استحصال کی انتہائی اثر انگیز عکاسی کی ہے۔

کرشن چندر کا ایک یک بابی ڈراما "منگلیک" بھی واضح کرتا ہے کہ ہندوستان میں برسوں سے کیسے عورت کے حقوق کو کبھی مذہب کے نام پر، کبھی غیرت کے نام پر اور کبھی قدیم معاشرتی اقدار کے نام پر پامال کیا جا رہا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک کردار "کملا" جو ایک خوبصورت لڑکی ہے۔ جگدیش اور کملا ایک دوسرے سے شادی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن محلے کے جوتشی جنم پتریاں دیکھتے ہیں تو بتاتے ہیں کہ لڑکا منگلیک ہے، یعنی منگل کو پیدا ہوا ہے اور وہ اسی لڑکی سے شادی کر سکتا ہے جو منگل کو پیدا ہوئی ہو۔ اسی وجہ سے کملا کھڑکی سے کود کر اپنی جان دے دیتی ہے اور یوں یہ فرسودہ مذہبی روایات ایک انسان کی جان لے لیتی ہیں۔ اس ڈرامے میں معاشرتی اور جنسی جبر کو دکھایا گیا ہے، کسی عورت کو اس کی مرضی کے بغیر کسی مرد کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور کرنا جنسی استحصال کی ایک قسم ہے۔ اور یہ ڈراما آج کے دور کی ذہنیت کو بھی بے نقاب کرتا ہے۔ عورت نہ ایک صدی پہلے آزاد تھی اور نہ ہی آج۔ اس دور کی توہمات کو اس مکالمے کے ذریعے دیکھا جا سکتا ہے:

"پران: سب کے لئے تو ضروری نہیں، لیکن جو لڑکا منگلیک ہو، وہ کسی ایسی ہی لڑکی ہی سے شادی کر سکتا ہے جو اس کی طرح منگل کے روز پیدا ہوئی ہو، ورنہ نقصان کا اندیشہ رہتا ہے۔ اگر ایک لڑکی جو خود منگلیک نہیں ایک ایسے مرد سے بیاہی جاتی ہے جو منگلیک ہے، تو ایسی صورت میں ان کا بیاہ بہت برے نتائج پیدا کرتا ہے۔ یا تو وہ عورت جلد مر جاتی ہے، یا اس کے ہاں اولاد نہیں ہوتی یا اسے کسی طرح کی روحانی یا جسمانی تکلیف پہنچتی ہے۔" (۲)

کرشن چندر کے ڈرامے عورت کے معاشی استحصال، اس کے جسمانی استحصال، مذہبی توہمات کے نام پر اس کی قربانی، اور طبقاتی نظام میں اس کی بے بسی کا ایک ایسا عکس پیش کرتے ہیں جو قاری کو انسانی حقوق کی پامالی اور معاشرتی ناانصافی کے گہرے پہلوؤں

سے روشناس کرواتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی ترقی پسند مصنفین میں ایک اہم نام ہیں۔ ان کے ڈرامے "رخشندہ" میں ازدواجی زندگی میں عورت کے جذباتی استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔

ڈراما "رخشندہ" کا مرکزی موضوع یہ ہے کہ عورت کو ایک ایسے ازدواجی اور خاندانی نظام میں قید کر دیا جاتا ہے جہاں اس کے جذبات، اس کی روح کی اور اس کی انفرادیت کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ شوہر اس کے قریب ہو کر بھی جذباتی طور پر موجود نہیں ہے، اور خاندان اس کی تڑپ کو پاگل پن سمجھ رہا ہے۔ ڈرامے میں رخشندہ شوہر کے ہوتے ہوئے بیوگی کی زندگی بسر کر رہی ہے۔ وہ کھلے الفاظ میں اظہار بھی نہیں کر پا رہی۔ اسی طرح راجندر سنگھ بیدی کا ایک اور ڈراما "تلچھٹ" ہے۔ جس میں ایک بیوہ عورت کو معاشرے میں پیش آنے والی مشکلات کے بارے میں لکھا ہے۔ شوہر کی وفات کے بعد سسرال والے اس سے منہ موڑ لیتے ہیں۔ اور فقط ستائیس برس کی عمر میں وہ اپنی عمر سے بہت بڑی نظر آتی ہے۔ اس پہ طرح طرح کی تہمتیں بھی لگائی جاتی ہیں۔ کوئی اس کا سہارا بننے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ ایک لاوارث بچے 'یوگ' کو گود لیتی ہے۔ اور ماں بن کر اس کی پرورش کرتی ہے۔ لیکن چند سالوں کے بعد یوگ کا باپ جنگ سے واپس آ کر اسے لے جاتا ہے۔ اور اتنے سال یوگ کی پرورش کے بدلے اسے پیسے دینے کی کوشش کرتا ہے۔

"ماں: ٹھہرو۔۔۔۔ تم نے استری کی بھاؤناؤں کا مول ڈالا ہے نا۔ مامتا کی قیمت
لگائی ہے۔ تو میں تمھارا مول نہیں لگا سکتی؟ لاؤ روپے ادھر پھینکو تاکہ میں تم ایسے
کمینے رذیل انسان کو کبھی بھولے سے نہ دیکھ پاؤں۔" (۳)

علی سردار جعفری کا ڈراما "گوتم کا مجسمہ" محض ایک عورت اور دیوتا کی رومانی داستان نہیں، بلکہ تانیثی نقطہ نظر سے عورت کی ذات، اس کی جذباتیت اور فکری ارتقاء کا مطالعہ ہے۔ اس ڈرامے میں علی سردار جعفری نے 'رادھا' نامی کردار کے ذریعے ایک ایسی عورت کی عکاسی کی ہے جو ناکام محبت کے بعد گوتم کے نیم شکستہ مجسمے کی پرستش کو اپنا سہارا بناتی ہے۔ وہ اس پتھر میں نہ صرف اپنا معبود بلکہ ایک محبوب بھی تلاش کرتی ہے۔ علی سردار جعفری کا ڈراما 'دیوانے' میں عورت کی خود مختاری اور اس کے وجود کو پیش کرتا ہے۔ ملکہ طلیطلہ اپنے بھائی جولین کی شادی کی پیشکش کو ٹھکرا دیتی ہے۔ ملکہ کا کہنا تھا:

"ملکہ:۔ مرد بڑا ظالم ہوتا ہے۔ وہ ایک مرتبہ عورت پر قبضہ کر لینے کے بعد کبھی
نہیں چھوڑتا۔ وہ اس باز کی طرح ہے جو خوبصورت قمری کو اپنے پنجوں میں پکڑ
لینے کے بعد اس کے پر و بال نوچ ڈالتا ہے۔ اس کا گوشت کھا لیتا ہے۔" (۴)

کہانی کا المیہ یہ ہے کہ وہی ملکہ جو تمام مردوں سے نفرت کرتی ہے، اچانک ایک گمنام دیوانے کی محبت میں گرفتار ہو کر اپنا سب کچھ قربان کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ یہ تضاد عورت کی اس نفسیاتی الجھن کو ظاہر کرتا ہے جہاں وہ زبردستی کے رشتوں کو تو مسترد کرتی ہے، مگر حقیقی وابستگی کی تلاش میں جذباتی طور پر کمزور ہوتی ہے۔ اور جب وہ مردانہ اقتدار کے آگے جھکنے سے انکار کرتی ہے، تو جولین کے ہاتھوں اس کا قتل اس حقیقت کو ظاہر کرتا ہے کہ یہ سماج خود مختار عورت کی آواز کو برداشت نہیں کرتا۔ عصمت چغتائی کا نام تانیثی حوالے سے بہت اہم ہے۔ عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کی عورت کی نفسیات، اس کی دبی ہوئی جنسی خواہشات اور معاشرتی جبر کو ادب کا موضوع بنایا۔ ان کے ڈراموں میں عورت ایک مکمل انسان کے روپ میں سامنے آتی ہے جس کے اپنے جذبات، جنسی خواہشات، نفسیاتی الجھنیں اور خواب ہیں۔

عصمت کے ڈرامے "فسادی" میں کردار عزت کی بچپن میں منگنی کر دی جاتی ہے، اور جب وہ جوان ہوتی ہے تو خود کو ایسے معاشرے میں قید پاتی ہے جس سے نکلنا اس کے بس سے باہر ہوتا ہے۔ عصمت نے معیوب کے تصور کو طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے، عورت کا اپنی پسند کا اظہار، اپنے جسم پر اختیار، محبت یا نفرت کا اظہار، پسند کا اظہار، شادی سے انکار، گھر سے باہر نکلنا، اور اپنی جنسی خواہشات کا اظہار سب معیوب ہے۔ عصمت نے ثابت کیا کہ 'معیوب' ایک مکمل نفسیاتی اور سماجی نظام ہے۔ ڈرامے میں ایاز خوف کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اماں معیوب سمجھتی ہیں کہ میں عزت کے پاس بیٹھا ہوں، تو نشاط اس سے کہتا ہے:

نشاط: (جلے کٹے لہجہ میں اماں جان کس بات کو معیوب نہیں سمجھتیں۔ اس دنیا میں سب ہی ہر بات کو معیوب سمجھتے ہیں۔ اب اگر بجائے آپ کے میں عزت سے شادی کرنا چاہوں تو سب معیوب سمجھیں گے ایاز کو بے طرح حیران دیکھ کر اگر الماس محمود کی بجائے سعید یا ان کے بڑے بھائی سے شادی کرے تو کون معیوب نہ سمجھے گا۔ حالانکہ سعید محمود سے ۹۹ فیصد زیادہ انسانیت رکھتے ہیں۔ یہ دنیا تو سب باتوں کو معیوب سمجھے گی۔ اب اگر آپ کو یہ معلوم ہو جائے کہ میں نے ابھی عزت کے رخسار اور ہونٹ چومے تو آپ اسے معیوب سمجھیں گے ۔"(۵)

عصمت چغتائی کے ڈرامے "سانپ" میں رفیعہ ایک ایسی لڑکی ہے جس کی منگنی بچپن میں غفار سے کر دی گئی تھی۔ غفار اسے اپنا حق سمجھتا ہے، مگر رفیعہ پڑھ لکھ کر اپنی مرضی کو پہچان لیتی ہے۔ وہ ظفر کو پسند کرتی ہے اور اس سے شادی کا فیصلہ کر لیتی ہے۔ جب غفار اس پر دباؤ ڈالتا ہے تو رفیعہ اس سے کہتی ہے کہ وہ ظفر سے شادی کر کے اسے گود لے لے گی۔ یہ سن کر غفار اسے سانپ کہتا ہے ۔ غفار کی نظر میں وہی رفیعہ جو کل تک ایک سیدھی سادھی لڑکی تھی، جب اس نے اپنی مرضی کا فیصلہ کیا تو اسے سانپ کہا گیا۔

"غفار: (سید کی پروانہ کر کے جوش سے) تو پھر۔۔۔۔ تو پھر۔۔۔۔۔ رفیعہ!

رفیعہ: ہاں۔ پھر اب میں نے فیصلہ کر لیا۔۔۔۔۔ کہ ظفر سے شادی کرنے کے بعد میں فوراً تمہیں گود لے لوں گی۔۔۔۔۔۔ کیوں ظفر! اس کا چہرہ جھکا کر پیار کرنا چاہتی ہے)

غفار: (جسم میں ایک دھکا سا محسوس کرتا ہے اور خاموش دو قدم پیچھے ہٹ جاتا ہے)

سانپ!!"(۶)

عصمت چغتائی کے ڈراموں کا ایک موضوع جنس بھی ہے۔ انہوں نے جنسی تعلقات اور خواہشات کے ہر ممکن پہلو پر لکھا۔ خاص طور پر انہوں نے بڑی عمر کی عورت، جو عموماً پینتیس سے چالیس کے درمیان ہوتی ہے، کی جنسی خواہشات کو موضوع بنایا۔ جب تک عورت جوان ہوتی ہے، معاشرہ اسے ایک جنس کی حیثیت دیتا ہے اور اس کی خواہشات کو تسلیم کرتا ہے، چاہے دبے الفاظ میں ہی کیوں نہ ہو۔ مگر جیسے ہی اس کی عمر ڈھلتی ہے، وہ معاشرے کی نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ اسے ایک بے جنس وجود سمجھ لیا جاتا ہے، جیسے اس کے اندر اب کوئی خواہش باقی نہیں رہی، جیسے وہ صرف ایک رشتہ (ایک ماں یا خالہ) ہے، ایک انسان نہیں۔ ڈراما 'انتخاب' میں یہ اقتباس اس طرح ہے:

"خالہ پیشانی پر سے اس کے بال ہٹا کر غور سے اسے دیکھتی ہیں۔ دوسرے ہاتھ سے اس کے گریبان کے کھلے ہوئے بٹن کو بند کرتی ہیں۔ آنکھیں اور بھی سیاہ اور دلکش ہو جاتی ہیں اور ہونٹ لرزنے لگتے ہیں۔ سر جھک جاتا ہے۔ گرم گرم سانس کو کان کے نیچے محسوس کر کے عالم آنکھیں کھول دیتا ہے۔ خالہ بی کی آنکھیں چار ہوتے ہی گھبرا کر اور آنکھیں پھاڑ دیتا ہے۔ ان کی آنکھیں نہ جانے کیا کیا کہہ جاتی ہیں۔"(۷)

عصمت نے اس دبی ہوئی جنسیت کو محتاط انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ کبھی کوئی بولڈ منظر نہیں لکھتیں، نہ کوئی بے تکلف مکالمہ۔ بلکہ روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں میں وہ کشمکش ڈال دیتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے نزدیک گھریلو فرائض سے نفرت اور بغاوت بھی عورت کو ایک نامکمل اور غیر متوازن شخصیت بنا دیتی ہے۔ ڈراما 'انتخاب' میں اسی کو موضوع بنایا گیا ہے ان کے مطابق عورت کی حقیقی آزادی ان فرائض سے فرار میں نہیں، بلکہ انہیں اپنی مرضی اور شعور کے ساتھ انجام دینے میں ہے۔ تعلیم کا مقصد عورت کو گھریلو فرائض سے باغی بنانا نہیں، بلکہ یہ احساس دلانا ہے کہ یہ فرائض اس کی شناخت کا حصہ ہیں، نہ کہ اس کی پوری شناخت۔ وہ اس انتہا پسندانہ بے باکی کو بھی اتنا ہی نقصان دہ سمجھتی تھیں جتنا روایات کے آگے جھک جانا، کیونکہ دونوں رویے عورت کو ایک متوازن اور خود مختار زندگی سے محروم کر دیتے ہیں۔

عصمت کے مطابق یہ دوہرا معیار عورت کو صرف دو شکلوں میں دیکھتا ہے یا تو وہ مکمل طور پر روایتی اور فرمانبردار ہو، یا پھر مکمل طور پر باغی اور سرکش۔ وہ اس دوہرے معیار کو توڑنا چاہتی ہیں اور عورت کو ایک ایسے مقام پر دیکھنا چاہتی ہیں جہاں وہ اپنی تعلیم، اپنے گھریلو فرائض اور اپنی ذاتی خواہشات کے درمیان توازن قائم کر سکے۔ ڈراما 'انتخاب' میں یہ منظر اس طرح ہے:

"عالم: وہ ہارڈی ہوں یا پھارڈی۔ تمہارے بس کا روگ نہیں۔ کیوں دماغ کھپا رہی ہو۔۔۔۔
اس سے بہتر ہے کہ جا کر روٹی پکانا سیکھو۔ جو کسی کام بھی آئے۔
شمیم: روٹی پکانا سیکھو تم۔ جیسے باورچی گیری کرنی ہو۔
عالم: یہی تو خرابی ہے پڑھی لکھی لڑکیوں میں کہ گھر کے کام کاج سے نفرت کرنے لگتی ہیں۔"(۸)

ڈراما "دھانی بانکیں" میں عصمت چغتائی نے تقسیم کے پس منظر میں عورتوں پر گزرنے والی کرب ناک حالت کو بیان کیا ہے۔ جنگ اور فساد میں عورت کو دو طرح سے نشانہ بنایا جاتا ہے۔ جسمانی اور نفسیاتی۔ جسمانی طور پر اسے جنسی تشدد، بے حرمتی اور قتل کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے کہ فسادات کے دوران حاملہ عورتوں کو بھی نہیں چھوڑا گیا ان کے پیٹ چاک کر کے بچے نکال کر مار دیے گئے۔ یہ محض جنگ نہیں، بلکہ عورت کے وجود اور اس کی نسل کو مٹانے کی کوشش ہوتی ہے۔ نفسیاتی طور پر یہ خوف عورت کے اندر ایک مستقل کیفیت بن جاتا ہے جو اسے عمر بھر چھوڑتا نہیں۔ وہ اپنے شوہر، بیٹوں اور پیاروں کو کھونے کے ڈر میں جیتی ہے، اور ہر بار جب کوئی عزیز گھر سے نکلتا ہے تو وہی پرانا خوف لوٹ آتا ہے۔ عصمت نے یہ دکھایا کہ عورت اس ظلم کی سب سے بڑی شکار ہے۔ 'دھانی بانکیں' میں منہارن ان واقعات کو اس طرح بیان کرتی ہے:

منہارن۔ سنا ہے۔ ایک عورت کے پانچوں بچوں کو اس کی چھاتی پر لٹا کر کاٹا ہے۔
لکشمی۔ ہائے! (لرزتی ہے اور اپنا ہاتھ چباتی ہے)

پڑوسن۔ اور وہ جیتی رہی۔ بچوں کی لاشیں چھاتی سے لگائے پڑی رہی۔ پاگل ہو گئی ہے،

کیوں منہارن بوا؟

منہارن۔ اور کہیں ہیں کہ پیٹ والیوں کے پیٹ چیر کر.....

لکشمی۔ (ہیبت سے آنکھیں پھٹ جاتی ہیں)

پڑوسن۔ بچے نکال لئے اور برچھیوں میں پرو کر"۔(۹)

عصمت چغتائی ڈراما "میں اور وہ" میں اس رویے کو سامنے لائی ہیں کہ عورت کے لیے یہ طے کر دیا گیا ہے کہ اس کی بخشش اور عاقبت کا دارومدار صرف اور صرف شوہر کی فرماں برداری میں ہے۔ اگر وہ اپنے لیے جینے کی خواہش کرے یا ظلم کے خلاف زبان کھولے تو اسے معاشرے کی طرف سے طعنوں اور دباؤ کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مذہب کے نام پر عورت کو ایسی قید میں ڈال دیا گیا ہے جس سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ عصمت چغتائی اور ان جیسے ترقی پسند فن کاروں کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان تمام چھپے ہوئے تعصبات اور اصولوں کو ڈرامے کے مکالموں کے ذریعے پیش کیا۔ تاکہ یہ معاشرہ اپنی پرانی سوچ پر نظر ثانی کرنے پر مجبور ہو جائے۔ اس طرح یہ ڈراما اور اس کے اندر موجود یہ مکالمہ دراصل اسی فکری تحریک کا ایک حصہ ہے جو عورت کو اس کی اصل انسانی شناخت دلانے کے لیے لکھی گئی تھی۔

"میں: میں نے سب کچھ مانا۔ لیکن ایک دیوتا کیلئے پاگل واگل کا سوال ہی نہیں کہانا میں نے کہ وہ جیسا بھی ہو پھر مجازی خدا ہے۔ اگر سجدہ سوائے خدا کے جائز ہوتا تو وہ اس دیوتا کے حضور میں پیش کیا جاتا۔ عورتیں وہی پارسا اور نیک ہیں جو برے شوہروں کو نباہ رہی ہیں۔ ہماری بخشش شوہر کی فرمانبرداری میں ہے۔"(۱۰)

اس فکری زاویے کو جب ڈرامے کے مکالموں کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے تو یہ حقیقت مزید واضح ہو جاتی ہے کہ ہمارے معاشرے میں عورت کی تربیت ہی اس طرح کی جاتی ہے کہ وہ ظلم کو اپنا مقدر اور ناانصافی کو روایت سمجھ لے۔ ڈرامے کے اندر اس پرانی اور تاریک سوچ کو پیش کرتے ہوئے ایک بہت معنی خیز جملہ سامنے آتا ہے جو اس پورے نظام کی عکاسی کرتا ہے:۔

"وہ: کیا تم ایسے شوہر کے ساتھ زندگی گزار سکتی ہو جو تمہیں ناپسند کرتا ہو؟

میں: اول تو تم مجھے ناپسند ہی نہیں۔ دوسرے شادی بیاہ کے معاملہ میں ان غیر شاعرانہ باتوں کا کیا دخل۔ تم ہی لوگ تو کہتے ہو کہ ہندوستانی دوشیزہ برے سے برے شوہر کے ساتھ ہنسی خوشی نباہ کر سکتی ہے۔ وہ شوہر کو دیوتا سمجھتی ہے ایک دیوتا کیلئے ضروری نہیں کہ وہ عقل مند ہی ہو۔ ہندوستانی دوشیزہ تو ایک مرکھنے بیل کے ساتھ بھی سکھ سے رہ سکتی ہے، کجا تم۔"(۱۱)

حقیقت پسند ڈراما نگاروں میں اہم نام سعادت حسن منٹو کا ہے۔ سعادت حسن منٹو اُردو ادب کے وہ تخلیق کار ہیں جنہوں نے اپنے یک بابی ڈراموں میں عورت کو موضوع بنایا۔ عورت کی نفسیات، خواہشات اور اس کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا۔ منٹو کے

ہاں عورت کسی ایک روایتی یا اخلاقی سانچے میں قید نہیں۔ بلکہ ان کے ہاں عورت احساسات اور جذبات سے لبریز ایک ایسا وجود ہے جو زندگی کے لیے ضروری ہے، جس کے بغیر کائنات کا سارا حسن ادھورا ہے۔ ڈراما 'نیلی رگیں' میں منٹو عورت کی اس کیفیت کو یوں پیش کرتے ہیں:

"جب تک اس دنیا میں عورت، شراب اور پھول موجود ہیں، انسان ضرور بہکے گا اور بہکا ہوا انسان عورت، شراب اور پھول سے زیادہ خوبصورت ہوتا ہے۔"(۱۲)

منٹو کی ڈراموں میں عورت کا وجود محض خیالی نہیں ہے۔ وہ عورت کو زندگی کی تمام تر رنگینی اور جذبے کا اصل مرکز مانتے ہیں۔ وہ عورت کو محض ایک جذباتی وجود بنا کر بھی پیش نہیں کرتے، بلکہ اس کو درپیش مسائل کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ منٹو کے ڈرامے "ساڑھی" میں یہ پہلو نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔ مالتی ایک غریب لڑکی ہے جو معاشی طور پر بے حد مجبور ہے۔ اسے اپنی بنیادی ضروریات پوری کرنے کے لیے ایک ایسے امیر سیٹھ کا ساتھ اختیار کرنا پڑتا ہے جو معاشی طور پر مستحکم ہے۔ سیٹھ کو مالتی کی غربت سے کوئی ہمدردی نہیں، وہ بغیر کسی مفاد کے اس کی مدد کرنے کو تیار نہیں۔ وہ محبت کا دعویٰ کرتا ہے، مگر درحقیقت وہ مالتی کی معاشی مجبوری کا فائدہ اٹھا کر اسے حاصل کرنا چاہتا ہے۔ دوسری طرف مالتی کا دل ایک مفلوک الحال شاعر کے ساتھ ہے، مگر وہ صرف معاشی بقا اور زندگی کی بنیادی سہولتوں کے لیے اس امیر سیٹھ کو قبول کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔

منٹو کے ہاں عورت طوائف کے کردار میں بھی نظر آتی ہے۔ طوائف کا کردار محض ایک بازاری کردار نہیں، بلکہ وہ اسے ایک آئینے کے طور پر استعمال کرتے ہوئے معاشرتی منافقت اور مرد کی نفسیات کو بے نقاب کرتے ہیں۔ ڈراما 'ہتک' میں سوگندھی کا کردار اسی کا نمونہ ہے۔ وہ گناہوں کے باوجود خود کو ایک انسان سمجھتی ہے، غریبوں کی مالی مدد کرتی ہے اور گاہکوں کا احترام رکھتی ہے۔ مگر جب موٹر والا سیٹھ اسے حقارت سے دھتکار دیتا ہے تو یہ "ہتک" اسے احساس دلاتی ہے کہ اس کا جسم ہی نہیں بلکہ اس کی روح بھی اس پیشے میں پامال ہو رہی ہے۔ ڈراما 'ہتک' میں سوگندھی کے الفاظ اس طرح سے ہیں:

"مجھ میں کیا برائی ہے رام لال۔۔۔بتا۔۔۔ میں نے آج تلک کسی بری شکل والے کو اپنے گھر سے دھتکارا ہے؟۔۔۔۔۔۔ میرے بستر پر ـــــ میرے ہاتھوں پر ۔۔۔۔۔۔میرے منہ پر یہ لوگ الٹیاں کرتے رہے ہیں۔۔۔۔ مجھے گھن آتی تھی پر میں نے کبھی ان کو معلوم نہیں ہونے دیا۔"(۱۳)

سعادت حسن منٹو کا ڈراما "ہتک" دراصل ان کے اسی نام سے لکھے گئے مشہور افسانے کی ہی ڈرامائی تشکیل ہے، جس میں افسانوی بیانیے کو باقاعدہ ڈرامے اور مکالموں کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔ منٹو کے ڈرامے "اکیلی" میں عورت کے جذباتی استحصال کی مختلف شکلیں سامنے آتی ہیں۔ ناکام معاشقے، گھر سے فرار، جسم فروشی، ناجائز تعلقات، شادی کے جھوٹے وعدے یہ سب عورت کے جذباتی استحصال کی صورتیں ہیں۔ ڈرامے میں ایک مرد عورت (سوشیلا) کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، اس کے لیے وہ محض ایک ایسی چیز ہے جو اسے پلیٹ فارم پر کھوئے ہوئے ٹکٹ کی طرح اچانک مل گئی ہو۔ سوشیلا ان الفاظ میں اپنے دکھ کا اظہار کرتی ہے:

"میں جانتی ہوں مجھے کیا چاہیے۔ آج سے دو برس پہلے جب میں گھر سے بھاگ کر سونے اور چاندی کے چور موہن کے ساتھ ریل گاڑی میں سوار ہوئی تھی، اس وقت میرے دل میں ایک خواہش تھی، جو آج بھی میرے اندر زندہ ہے۔ وہی ادھوری خواہش، وہی پیاسی

تڑپ میرے اندر موجود ہے۔ وہ باتیں جو میری زبان پر آ کر رک جاتی تھیں، اب باہر نکلنے کے لیے بے تاب ہیں۔ میں اکیلی ہوں۔"(۱۴)

ڈراما "روح کا ناٹک" میں منٹو طوائف کو اس شریف کہلانے والے معاشرے کا ایک ایسا مسکن بنا کر پیش کرتے ہیں جہاں ہر انسان اپنا غلاظت پھینک کر خود کو پاک دامن قرار دیتا ہے، جبکہ حقیقت میں طوائف خود گناہ گار ہونے کے بجائے پورے معاشرتی نظام کی گندگی کو سمیٹے ہوئے ہے۔ یہ کردار منٹو کے ہاں ایک ایسے آئینے کی حیثیت رکھتا ہے جس میں معاشرے کی تمام تر منافقت، مرد کی خواہشات اور اس کی اپنی بے بسی عیاں ہوتی ہے۔ منٹو کے ڈراموں میں مرد کی نفسیات کو طوائف اور رقاصہ کے تناظر میں دیکھا جائے تو مرد دوہرے مقاصد یعنی روزمرہ کی گھریلو تلخیوں سے فرار اور تسکین کے لیے طوائف کی طرف رخ کرتا ہے۔ وہ طوائف کو اپنی ہی ملکیت سمجھنے لگتا ہے۔ اور اس سے تسکین کا تقاضا کرتا ہے، طوائف کا تعلق جذبے سے نہیں بلکہ معاشی مفاد سے ہے، اور یہی وہ حقیقت ہے جسے مرد اپنے جذبات میں دیکھنے سے قاصر رہتا ہے۔ منٹو اس کردار کے ذریعے یہ پیغام دیتے ہیں کہ مرد جس فریب کو محبت سمجھ کر اپنی عقل اور اخلاق قربان کر دیتا ہے، وہ دراصل محض ایک تجارتی سودے بازی ہے جس کی کوئی روحانی یا جذباتی بنیاد نہیں۔ ڈراما 'روح کا ناٹک' میں طوائف کے الفاظ اس طرح ہیں:۔

"رقاصہ نمبر دو: نہیں میرے بیوقوف عاشق نہیں۔ میں تیرے پاس نہیں آسکتی یہ تو سب مذاق تھا۔ پہلے دام پھر کلام تم میرے بازار میں عشق کا کھوٹا سکہ چلانا چاہتے ہو مجھے محبت کی ترازو میں تولنا چاہتا ہو تم بیوقوف ہو تمہارے پاس دولت نہیں ہے۔ میرے پاس ادائیں نہیں رہیں۔ نہیں، نہیں۔ میں تمہاری نہیں ہو سکتی۔ میرے بھولے بھالے عاشق یہ سب مذاق تھا۔"(۱۵)

منٹو بیوی اور طوائف کو ایک ہی کسوٹی پر پرکھتے ہیں، جہاں بیوی کی بظاہر مظلومیت میں روزمرہ کی تلخیاں اور شکوے چھپے ہیں، جبکہ طوائف اپنی معاشی ضرورت کا کھلے دل سے اعتراف کرتی ہے، اس میں وہ منافقت نہیں جو گھریلو عورت کے رویے میں مخفی ہے۔ یہ مرد کی نفسیات کو ایک الجھن میں ڈال دیتا ہے، اور وہ نہ گھر میں سکون پا سکتا ہے نہ طوائف کے پاس۔ وہ ایک طرف گھر کی تلخ حقیقتوں سے تنگ آ کر طوائف کی جانب بھاگتا ہے تو دوسری طرف اسے طوائف کی بے رخی کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اور دونوں صورتوں میں اسے محبت سے محرومی ہی ملتی ہے۔ نہ گھر میں سکون پا سکتا ہے اور نہ طوائف کے ہاں اسے تسکین ملتی ہے۔

ڈرامے "کروٹ" میں بھی یہی موضوع دکھایا گیا ہے کہ ایک مرد ایک ویشیا عورت کی اصلاح کرنا چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ وہ نیک ہو جائے گناہ اور برائی چھوڑ دے اور پیٹ بھرنے کے لیے کوئی اور کام کرے۔ وہ اسے ایک نئی زندگی کی ترغیب دیتا ہے۔ لیکن اسے ایک وہی عورت گناہگار نظر آتی ہے، اس کے پاس آنے والے مردوں میں کوئی برائی نظر نہیں آتی اور نہ ہی وہ انہیں روکتا ہے۔ محلے کے لوگ کوڑا کرکٹ 'سندری' کے گھر کے سامنے پھینکتے ہیں۔ اوباش لڑکے اسے پتھر مار کے لہولہان کر دیتے ہیں۔ لیکن انہیں گناہ کرنے سے کوئی نہیں روکتا۔

"سندری: یہ کیا تماشا بنا رکھا ہے تم اشرافوں نے ۔۔۔۔ کیا بگاڑا ہے میں نے تم لوگوں کا ۔۔۔۔ بتاؤ بتاتے کیوں نہیں؟ آئے تھے مجھے کھانے کی دعوت دینے ۔۔۔ دو گھنٹے میرا انتظار کرنے کو تیار تھے، پر ان حرامی لونڈوں کو پتھر دے کر

بھیجنے میں تم نے ایک منٹ دیر نہ کی۔۔۔ دیکھتے ہو میرا ماتھا۔۔۔۔۔ دیکھتے ہو یہ لہو۔۔۔ ڈوب مرنا چاہیے تمہاری شرافت کو۔"(۱۶)

لیکن جب وہ عورت اس کی بات ماننے کو تیار ہو جاتی ہے، تو وہ خود اسے حاصل کرنے کی کوشش میں لگ جاتا ہے۔ اس کا اصل مقصد اس کی اصلاح نہیں، بلکہ اس سے فائدہ اٹھانا تھا۔ منٹو یہاں دکھاتے ہیں کہ مرد کا اخلاقیات کا دعویٰ کتنا کھوکھلا ہوتا ہے، اور وہ عورت کی مجبوری کا فائدہ اٹھانے سے کسی صورت گریز نہیں کرتا۔ ڈراما "کبوتری" میں منٹو نے عورت کے خلاف تشدد کو اور اس کی بے بسی کو پیش کیا گیا ہے۔ درگی کو مندر میں ایک کمبل پوش چھپ چھپ کر دیکھتا ہے، اور شادی کے بعد بھی وہ اس کے تعاقب سے محفوظ نہیں رہتی۔ جنگل میں جب اس کا شوہر پانی لینے جاتا ہے، تو کمبل پوش پھر آ کر محبت کا دعویٰ کرتا ہے۔ درگی ڈر جاتی ہے اسے جانے کا کہتی ہے مگر وہ باز نہیں آتا۔ اسی اثنا میں فائر ہوتا ہے اور وہ زخمی ہو جاتی ہے۔ شوہر کہتا ہے کہ میں نے تو کبوتری پر فائر کیا تھا۔ یہ کبوتری دراصل وہی عورت ہے، جسے اس کے شوہر نے محض ایک شکار سمجھ کر مار ڈالا۔ اس کے مرنے کے بعد کمبل پوش خود کو قصوروار ٹھہراتا ہے، مگر سچ یہ ہے کہ عورت کو اس کے اپنے شوہر نے مارا، اور وہ اپنی موت کا سبب بھی خود نہیں بتا سکی۔ منٹو نے دکھایا کہ عورت نہ اپنی جان کی مالک ہے نہ اپنی مرضی کی۔ ایک مرد اس کے لیے مشکل کھڑی کرتا ہے، دوسرا اسے بغیر سوچے سمجھے مار دیتا ہے۔

ڈرامے کا عنوان "کبوتری" اسی عورت کی بے بسی اور اس کے شکار ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کا شمار اُردو ادب کے ان چند مرد مصنفین میں ہوتا ہے جنہوں نے عورت کی نفسیات کو ڈراموں میں پیش کیا۔ منٹو کے ڈراموں کا سلسلہ "تین عورتیں" اس حوالے سے ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں شامل پانچ ڈرامے "تین خوبصورت عورتیں"، "تین موٹی عورتیں"، "تین صلح پسند عورتیں"، "تین خاموش عورتیں"، اور "تین بیمار پرس عورتیں" ہر ایک عورت کی نفسیات کے کسی نہ کسی پہلو کو بڑی مہارت کے ساتھ اجاگر کرتے ہیں۔ منٹو نے ان ڈراموں میں عورت کی روزمرہ زندگی کے تضادات کو پیش کیا ہے، جو ان کی غیر معمولی مشاہداتی قوت کا ثبوت ہے۔ یہ ڈرامے محض کہانیاں نہیں، بلکہ عورت کی نفسیات کا ایک گہرا اور جامع مطالعہ ہیں۔

"تین خوبصورت عورتیں" میں منٹو ہاسٹل کے ماحول میں لڑکیوں میں آپسی رقابت اور ظاہری دکھاوے کو موضوع بناتے ہیں۔ ایک امیر زادے کی پسند بننے کی دوڑ میں تینوں لڑکیاں ایک دوسرے سے آگے نکلنے کی کوشش کرتی ہیں، مگر آخر کار ایک سادہ اور غیر فیشن ایبل لڑکی اس امیر زادے کی منگتر بن کر سب کو حیران کر دیتی ہے۔ وہ نہ صرف ان عورتوں کی ظاہری حرکات کو بیان کرتے ہیں، بلکہ ان کے اندرونی جذبات، حسد، خواہش اور مایوسی کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اسی طرح "تین موٹی عورتیں" میں منٹو نے عورتوں کے جسمانی خدوخال، وزن کم کرنے کی جدوجہد اور ڈائٹنگ کے نفسیاتی دباؤ کو بڑے شگفتہ اور حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر کے کلینک سے شروع ہونے والی دوستی اور گاؤں کے گھر میں سخت ورزش اور پرہیز کا ماحول اس وقت دم توڑ دیتا ہے جب ایک دبلی پتلی لڑکی کی وافر خوراک ان کے ضبط کا امتحان لیتی ہے۔ پہلے پہل تو وہ اس کی خوراک پر حسد کا اظہار کرتی ہیں، مگر آخر کار ان کا ضبط جواب دے جاتا ہے اور شدید بھوک اور کھانے کی فطری رغبت اس غالب آ جاتی ہے۔ وہ دکھاتے ہیں کہ عورتوں کا یہ پرہیز اور ورزش کا اہتمام دراصل معاشرے کے اس دباؤ کا نتیجہ ہے جو انہیں پتلی اور خوبصورت ہونے پر مجبور کرتا ہے۔

"تین صلح پسند عورتیں" میں منٹو نے عورتوں کے ظاہری صلح جوئی کو بڑے دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔ بظاہر تو یہ عورتیں ایک دوسرے کے گھر آتی ہیں، صلح اور خیریت کی نیت سے ملتی ہیں، مگر گفتگو کے دوران پرانی رنجشوں اور طعنوں کا اعادہ کر کے دوبارہ ناراض ہو جاتی ہیں۔ منٹو نے یہاں دکھایا ہے کہ کس طرح سماجی رکھ رکھاؤ کے پیچھے پوشیدہ رنجشیں بے ساختہ باہر آ جاتی ہیں، اور

ظاہری صلح پسندی کے باوجود عورتیں اپنے اندر بغض اور گلے شکوے رکھتی ہیں۔ یہ ڈراما اس حقیقت کو طنزیہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ "تین خاموش عورتیں" میں ڈرامے کا مرکزی کردار ایک عورت ریلوے اسٹیشن جیسے عوامی مقام پر ایک اجنبی عورت سے مل کر اپنے گھر کے تمام راز، ذات پات اور نجی معاملات کھول کر رکھ دیتی ہے، اور ساتھ ہی یہ دعویٰ بھی کرتی ہے کہ وہ تو بالکل خاموش طبع ہے۔

"تین بیمار پرس عورتیں" ہمارے معاشرتی رویوں اور خود ساختہ طبی ماہرین کی نفسیات کا زبردست عکاس ہے۔ بیمار کی مزاج پرسی کے لیے آنے والی عورتیں مریضہ کو حوصلہ دینے کی بجائے اپنے اپنے عجیب و غریب ٹوٹکے تجویز کرتی ہیں۔ جیسے املی، آلو بخارے کا شربت، یا نسوار سونگھنا۔ منٹو نے اس ڈرامے میں اس رویے کو بے نقاب کیا ہے جہاں لوگ بغیر کسی طبی معلومات کے محض ہمدردی کے اظہار کے نام پر بیمار کے لیے مزید الجھن اور تکلیف کا باعث بن جاتے ہیں۔ وہ دکھاتے ہیں کہ کس طرح ہمدردی کا اظہار بھی اگر بغیر علم کے کیا جائے تو وہ نقصان دہ ثابت ہو سکتا ہے۔ ترقی پسند ڈراما نگاروں نے اپنے یک بابی ڈراموں میں عورت کو محض ایک مظلوم اور بے بس کردار کے طور پر نہیں دکھایا بلکہ اس کی نفسیات، اس کی دبی ہوئی خواہشات، اس کی معاشی مجبوریوں اور اس کے وجود کے تضادات کو بڑی گہرائی سے پیش کیا۔

کرشن چندر نے غریب عورت کے جسمانی اور معاشی استحصال اور مذہبی توہمات کے نام پر اس کی قربانی کو پیش کیا، راجندر سنگھ بیدی نے عورت کو ازدواجی زندگی میں درپیش مسائل کو موضوع بنایا، علی سردار جعفری نے عورت کی خود مختاری اور اس کی فکری کشمکش کو اجاگر کیا، عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کی عورت کے داخلی تضادات اور معاشرتی جبر کو پیش کیا، جب کہ منٹو نے عورت کی جنسیت، اس کی تنہائی اور اس کے جذباتی استحصال کو موضوع بنایا۔ ان تمام ڈراما نگاروں نے مل کر اُردو ڈرامے کو ایک نئی فکری جہت عطا کی اور یہ ثابت کیا کہ عورت کا وجود محض ایک رشتے یا ایک جنس کا نام نہیں، بلکہ ایک مکمل انسان ہے جس کے اپنے جذبات، خواب اور حقوق ہیں۔ ان کا قلم اسی بیداری کا منشور تھا جس نے اُردو ادب میں تانیثی شعور کو ایک پختہ جہت عطا کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ کرشن چندر، دروازہ، لاہور، اُردو اکیڈمی، ۱۹۴۲، ص:۱۳۸

۲۔ کرشن چندر، نظارے، لاہور، کتب خانہ ادبی دنیا، ۱۹۴۰، ص:۲۷۴

۳۔ راجندر سنگھ بیدی، سات کھیل، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۲، ص:۱۰۲

۴۔ علی سردار جعفری، سردار جعفری کے ڈرامے، نئی دہلی، ادبستان پبلی کیشنز، ۲۰۱۳، ص:۹۷

۵۔ عصمت چغتائی، کلیاں، دہلی، انجمن ترقی اُردو، ۱۹۴۳، ص:۱۶۰

۶۔ عصمت چغتائی، فسادی، دہلی، انجمن ترقی اُردو، ۱۹۹۲، ص:۵۰

۷۔ ایضاً:۱۱۸

۸۔ ایضاً:۱۰۵

۹۔ عصمت چغتائی، شیطان، دہلی، نیا ادارہ، ۱۹۴۱ء، ص:۱۷۴

۱۰۔ ایضاً، ص:۱۳۵

۱۱۔ ایضاً، ص:۱۳۵

۱۲۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کے ڈرامے، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء، ص:۱۴

۱۳۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کے ڈرامے، ص:۲۵۸

۱۴۔ ایضاً، ص:۱۱۹

۱۵۔ ایضاً، ص:۴۵۶

۱۶۔ ایضاً، ص:۳۷۹

References in Roman Script

1. Krishan Chander, Darwaza, Lahore: Urdu Academy, 1942, p. 138.
2. Krishan Chander, Nazare, Lahore: Kutub Khana Adabi Dunya, 1940, p. 274.
3. Rajinder Singh Bedi, Saat Khel, New Delhi: Maktaba Jamia, 2012, p. 102.
4. Ali Sardar Jafri, Sardar Jafri Ke Drame, New Delhi: Adabistan Publications, 2013, p. 79.
5. Ismat Chughtai, Kaliyan, Delhi: Anjuman Taraqqi-e-Urdu, 1943, p. 160.
6. Ismat Chughtai, Fasadi, Delhi: Anjuman Taraqqi-e-Urdu, 1992, p. 50.
7. Ibid., p. 118.
8. Ibid., p. 105.
9. Ismat Chughtai, Shaitan, Delhi: Naya Idara, 1941, p. 174.
10. Ibid., p. 135.
11. Ibid., p. 135.
12. Saadat Hasan Manto, Manto Ke Drame, Lahore: Sang-e-Meel Publications, 2018, p. 14.
13. Saadat Hasan Manto, Manto Ke Drame, p. 258.
14. Ibid., p. 119.
15. Ibid., p. 456.
16. Ibid., p. 379.