Journal of Religion & Society **(JR&S)**
Available Online:
https://islamicreligious.com/index.php/Journal/index
Print ISSN: 3006-1296Online ISSN: 3006-130X
Platform & Workflow by: Open Journal Systems
https://doi.org/10.5281/zenodo.21684320

Female Characters (selective) in Mirat-ul-Uroos, Aag ka Darya, Aangan and Raja Gidh: An Analytical Study

مرآۃالعروس، آگ کادریا، آنگن اور راجہ گدھ کے منتخب نسوانی کرداروں کا تجزیاتی مطالعہ

Adeela Qammar *
M. Phil (Urdu) Scholar, Muslim Youth University, Islamabad.
Dr. Rabia Muqadas
Assistant Professor, MYU (Muslim Youth University)
Japan Road Islamabad.

Abstract

This paper presents a comparative and analytical study of female characters in four landmark Urdu novels spanning more than a century of the genre's tradition: Deputy Nazir Ahmad's Mirat-ul-Uroos (1869), Qurratulain Hyder's Aag ka Darya (1959), Khadija Mastoor's Aangan (1962), and Bano Qudsia's Raja Gidh (1981). The central research question concerns the stages through which the conception of woman in the Urdu novel has evolved — from a didactic model of reform to a symbol of civilizational continuity, then to an interior witness of history, and finally to the site of ideological and existential debate — and the extent to which each novelist's intellectual framework shaped this conception. Employing textual analysis of primary sources alongside published criticism and scholarly online material as secondary sources, the study traces this trajectory through Asghari's domestic idealism, Champa's four historical incarnations, Aliya's psychological interiority, and Seemi Shah's tragic entrapment within a moral thesis. The paper concludes that the journey of woman in the Urdu novel is a journey from the "ideal daughter-in-law" to the "questioning self," in which each stage bears witness to the social and intellectual pressures of its age. It further argues that the choice of narrator determines the status granted to the female character: where Nazir Ahmad and Bano Qudsia speak through woman, Hyder and Mastoor allow woman to speak for herself.

Keywords: *Female characters, Urdu novel, reformist fiction, feminist consciousness, stream of consciousness, Partition of India, existential crisis, civilizational symbolism, Mirat-ul-Uroos, Aag ka Darya, Aangan, Raja Gidh*

خلاصہ

یہ مقالہ اردو ناول کی ایک صدی سے زائد روایت کے چار سنگِ میل ناولوں، ڈپٹی نذیر احمد کے "مراۃ العروس" (۱۸۶۹ء)، قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" (۱۹۵۹ء)، خدیجہ مستور کے "آنگن" (۱۹۶۲ء) اور بانو قدسیہ کے "راجہ گدھ" (۱۹۸۱ء)—کے نسوانی کرداروں کا تقابلی اور تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ تحقیق کا بنیادی سوال یہ ہے کہ اردو ناول میں عورت کا تصور کن مراحل سے گزر کر ارتقا پذیر ہوا—اصلاح کے ناصحانہ نمونے سے تہذیبی تسلسل کی علامت، پھر تاریخ کے داخلی شاہد اور بالآخر نظریاتی و وجودی بحث کے میدان تک—اور ہر ناول نگار کے اپنے فکری سانچے نے اس تصور کی تشکیل میں کس حد تک حصہ لیا۔ بنیادی مآخذ کے متنی تجزیے کے ساتھ ساتھ مطبوعہ تنقید اور علمی آن لائن مواد کو بطور ثانوی مآخذ برتتے ہوئے یہ مطالعہ اِس ارتقائی خط کا سراغ اصغری کی گھریلو مثالیت، چمپا کے چار تاریخی جنموں، عالیہ کی نفسیاتی داخلیت اور ایک اخلاقی مقدمے کے شکنجے میں سیمی شاہ کے المیے کے ذریعے لگاتا ہے۔ مقالے کا نتیجہ یہ ہے کہ اردو ناول میں عورت کا سفر "مثالی بہو" سے "سوال کرتی ہوئی ذات" تک کا سفر ہے، جس کا ہر پڑاؤ اپنے عہد کے سماجی و فکری دباؤ کی گواہی دیتا ہے۔ مقالہ مزید یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ راوی کا انتخاب ہی نسوانی کردار کے مرتبے کا تعین کرتا ہے: نذیر احمد اور بانو قدسیہ عورت کے ذریعے بولتے ہیں، جب کہ قراۃ العین حیدر اور خدیجہ مستور عورت کو خود اپنی زبان میں بولنے دیتی ہیں۔

کلیدی الفاظ : نسوانی کردار، اردو ناول، اصلاحی افسانوی ادب، تانیثی شعور، شعور کی رو، تقسیمِ ہند، وجودی بحران، تہذیبی علامت نگاری، مراۃ العروس، آگ کا دریا، آنگن، راجہ گدھ

اردو ناول کی روایت کا آغاز ہی عورت کے سوال سے ہوا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اردو کے پہلے ناول ''مراۃ العروس''کا موضوع لڑکیوں کی تعلیم و تربیت ہے اور اس کے مرکزی کردار دو بہنیں ہیں۔ گویا اردو ناول نے اپنی پیدائش کے لمحے سے عورت کو موضوع بنایا، مگر یہ الگ بحث ہے کہ اس نے عورت کو کب موضوع سے بڑھ کر ''متکلم'' بننے دیا۔ انیسویں صدی کے اصلاحی بیانیے میں عورت وہ آئینہ تھی جس میں معاشرہ اپنی خرابیاں دیکھ کر انھیں درست کرنا چاہتا تھا؛ بیسویں صدی کے وسط تک پہنچتے پہنچتے وہ خود آئینہ گر بن گئی (تاریخ، تہذیب اور اپنے وجود پر سوال اٹھانے والی ذات)۔

زیرِ مطالعہ چار ناول اس سفر کے چار پڑاؤ ہیں۔ ''مراۃ العروس'' نو آبادیاتی ہندوستان کے مسلم اشرافیہ کی اصلاحی تشویش کا نمائندہ ہے؛ ''آگ کا دریا'' برصغیر کی ڈھائی ہزار سالہ تہذیب کے تسلسل اور تقسیم کے المیے کا نوحہ؛ ''آنگن'' تقسیم سے پہلے کے ہندوستانی مسلم گھرانے کے اندرونی کرب کی داستان جو ایک لڑکی کی زبان سے بیان ہوئی اور ''راجہ گدھ'' پاکستانی معاشرے کے اخلاقی و روحانی سوالوں پر ایک نظریاتی مقدمہ جس کی سب سے متنازع علامت ایک عورت سیمی شاہ ہے۔ ان چاروں متون کو ایک ساتھ رکھنے سے اردو ناول میں تصورِ نسواں کی وہ زیریں لہر دکھائی دیتی ہے جو الگ الگ مطالعوں میں اکثر اوجھل رہ جاتی ہے۔

مرآۃ العروس: اصلاحی دائرے میں عورت کی مرکزیت

ڈپٹی نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' اپنی بیٹیوں کی تعلیم کے لیے لکھی تھی، اور یہی گھریلو محرک اس کتاب کے فکری سانچے کی کلید ہے۔

''خاندان کے دستور کے بموجب جب میری لڑکیوں نے بھی قرآن شریف اور اس کے معنے، قیامت نامہ اور راہِ نجات وغیرہ اس قسم کے چھوٹے چھوٹے اردو رسائل گھر کی بڑی بوڑھیوں سے پڑھے، گھر میں رات دن پڑھنے لکھنے کا چرچا تو رہتا تھا، میں دیکھتا تھا کہ ہم مردوں کے دیکھا دیکھی لڑکیوں کو بھی علم کی طرف ایک خاص رغبت ہے..... تب مجھ کو ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو اخلاق و نصائح سے بھری ہوئی ہو۔''(۱)

ناول کی پوری عمارت دو بہنوں کے تقابل پر کھڑی ہے: اکبری، جسے ننھیال کے لاڈ پیار نے پھوہڑ، ضدی اور کوتاہ اندیش بنا دیا، اور اصغری، جو تدبر، سلیقے اور معاملہ فہمی کا مجسمہ ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد اپنے پسندیدہ کردار اصغری کا تعارف ان الفاظ میں کرواتے ہیں:

'' یہ لڑکی اپنے گھر میں ایسی تھی جیسے گلاب کا پھول یا آدمی کے جسم میں آنکھ، ہر ایک طرح کا ہنر، ہر ایک طور کا سلیقہ اُسے حاصل تھا۔ دانائی، ہوشیاری، ادب، قاعدہ، غربت، نیک دلی، ملنساری، خدا ترسی، حیا، لحاظ، سب صفتیں خدا نے اصغری کو عنایت کی تھیں۔ ''(۲)

اکبری سسرال پہنچ کر الگ گھر بسا لیتی ہے اور ماما عظمت جیسی مفاد پرست عورتوں کے ہاتھوں لٹتی ہے؛ اصغری اسی سسرال میں قدم رکھتے ہی بگڑے ہوئے معاملات سنبھال لیتی ہے، نوکروں کی خیانت پکڑتی ہے، گھر کا بجٹ درست کرتی ہے، محلے کی لڑکیوں کے لیے مکتب کھولتی ہے اور حسن آرا کی شادی جیسے نازک خاندانی معاملے کو اپنی فراست سے سلجھاتی ہے، حتیٰ کہ شوہر محمد کامل کی ملازمت اور خاندان کی معاشی بحالی میں بھی اس کا مشورہ فیصلہ کن ثابت ہوتا ہے۔

''اب البتہ اصغری کو اپنی عقل آزمانے کا موقع ملا۔ بڑا کارخانہ، بڑے کام، وہ وہ انتظام کیے کہ ارجمند خاں کو خدا جھوٹ نہ بُلوائے وقت کا بادشاہ، وزیر بنوا دیا۔ کوئی سرکار اس کے مقابلے کی دہلی کیا دور دور نہ تھی۔ ابھی تک تو اصغری مفلسی میں تھی۔ از دست بستہ چہ خیز و از پائے شکستہ چہ سیر۔ لیکن اب خدا رکھے دولت ثروت نصیب ہوئی۔ انتظام کا قابو، بندوبست کا موقع من مانا ملا۔ ان حالات میں جو جو کام اس عورت نے کیے اللہ چاہے تو قیامت تک زمانے میں یادگار رہیں گے۔ مگر افسوس ہے کہ ان کے لکھنے کی فرصت نہیں۔''(۳)

تانیثی تناظر میں دیکھیے تو اصغری کی ''مثالیت'' خود ایک سوال بن جاتی ہے۔ اصغری کی ساری ذہانت، ساری تدبیر اور ساری قوتِ فیصلہ گھر کی چار دیواری کے اندر صرف ہوتی ہے: اس کی کامیابی کا واحد پیمانہ یہ ہے کہ وہ سسرال کو جنت بنا دیتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد عورت کو خود مختار اور مساوی حیثیت دینے کے قائل نہ تھے۔ وہ عورت کو تعلیم یافتہ اور عقل مند تو دیکھنا چاہتے تھے مگر مرد کی سرپرستی کے دائرے ہی میں۔

گویا "مراۃ العروس" کی عورت ایک "تربیت یافتہ نمونہ" ہے: اس کے پاس کردار ہے، کہانی ہے، مگر اپنی ذات کا سوال نہیں۔ یہی وہ خلا ہے جسے بعد کی ناول نگار عورتوں قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور اور بانو قدسیہ نے اپنے اپنے انداز میں پُر کیا۔

"آگ کا دریا": تہذیبی تسلسل کی علامت "چمپا کے چار روپ"

چمپاوتی آگ کا دریا میں چمپا کے تاریخی اور تہذیبی تسلسل کا دوسرا اہم روپ ہے۔ وہ ایک ایسی عورت کے طور پر سامنے آتی ہے جس کی شخصیت میں حسن، جذباتی وابستگی، وفاداری، باطنی وقار اور خاموش کرب ایک ساتھ جمع ہو جاتے ہیں۔ اگر چمپک ابتدائی تہذیبی فضا میں نسوانی لطافت اور فطری کشش کی علامت ہے تو چمپاوتی اسی نسوانی تجربے کی زیادہ واضح، زیادہ داخلی اور زیادہ المیہ صورت بن کر ابھرتی ہے۔

چمپاوتی کی کہانی بنیادی طور پر محبت، انتظار اور عدم تکمیل کی کہانی ہے۔ وہ ایسے ماحول سے تعلق رکھتی ہے جہاں تہذیب، روایت اور سماجی ساخت فرد کے ذاتی جذبات پر غالب رہتے ہیں۔ چمپاوتی محبت کے جذبے سے سرشار ہے، مگر اس کے نصیب میں محبت کی آسان تکمیل نہیں آتی۔ اس کی زندگی میں چاہت موجود ہے، مگر اس چاہت کے راستے میں معاشرتی فاصلے، تاریخی حالات اور خارجی رکاوٹیں حائل رہتی ہیں۔ یوں اس کی کہانی ایک ایسی عورت کی کہانی بن جاتی ہے جو محبت کرتی ہے، وابستگی نبھاتی ہے، اپنے باطن میں امید بھی رکھتی ہے، مگر آخرکار اسے محرومی، انتظار اور ادھورے پن کے ساتھ جینا پڑتا ہے۔

چمپاوتی کے کردار میں داخلی گہرائی بہت نمایاں ہے۔ وہ سطحی جذبات کی حامل عورت نہیں بلکہ ایک باوقار، حساس اور باطن آشنا شخصیت ہے۔ اس کی کہانی یہ ظاہر کرتی ہے کہ عورت کی اصل زندگی صرف ظاہری واقعات میں نہیں ہوتی، بلکہ اس کے اندر ایک وسیع جذباتی اور نفسیاتی دنیا آباد ہوتی ہے۔ وہ محبت کو محض وقتی کشش کے طور پر نہیں لیتی بلکہ اس کے ساتھ وفاداری، یاد، انتظار اور خاموش اذیت بھی جڑی رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چمپاوتی کا کردار ناول میں عورت کے باطنی تجربے کی نمائندگی کرتا ہے۔ توصیف ریاض لکھتی ہیں:

> "اس ناول کے دو مرکزی کردار ہیں: گوتم نیلمبر اور چمپا، جس کا نام ہر دور میں مختلف ہوتا ہے۔ پہلا دور چندر گپت موریہ کے زمانے سے تعلق رکھتا ہے جہاں چمپا کا ذکر چمپک نامی خاتون کے طور پر ہوتا ہے۔ اس دور میں یہ خاتون ایک شہزادے سے منگنی کرتی ہے جو بعد میں بدھ بھکشو بن جاتا ہے۔ دوسرے دور میں یہی خاتون، جسے مغلیہ دور کی آمد کا دور کہا جاسکتا ہے، ایک پنڈت کی بہن کے کردار میں نمودار ہوتی ہے۔ اس دور میں یہ ایک مسلمان سے عشق کر بیٹھتی ہے، منظور کمال، جو سفر سے کبھی واپس نہیں آتا۔ اِس کے انتظار میں یہ زندگی گزار دیتی ہے اور آخرکار سنیاسن بن کر جنگل کی راہ لیتی ہے۔"(۴)

اس کردار کی ایک اہم جہت یہ بھی ہے کہ چمپاوتی اپنی خاموشی میں بھی بہت کچھ کہتی ہے۔ وہ کسی بلند آہنگ بغاوت کی علامت نہیں، لیکن اس کی پوری زندگی خود اس بات کا اعلان بن جاتی ہے کہ عورت کے جذبات کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی محرومی ایک فرد کی محرومی نہیں رہتی بلکہ ایک پورے تہذیبی نظام پر سوال بن جاتی ہے، جہاں عورت کی خواہش اور سماجی روایت ایک دوسرے کے مقابل آکھڑی ہوتی ہیں۔ اسی لیے چمپاوتی کی کہانی میں المیہ صرف عاشقانہ نہیں بلکہ تہذیبی بھی ہے۔

چمپا جان کی کہانی بنیادی طور پر اُس عورت کی کہانی ہے جو ایک تہذیبی اور ثقافتی فضا میں پروان چڑھتی ہے، مگر اس کی ذات ہمیشہ سماجی معنی آفرینی کے دباؤ میں رہتی ہے۔ اس کے اندر حسن بھی ہے، فن بھی، نزاکت بھی اور جذباتی گہرائی بھی، لیکن اس کے وجود کو سماج پوری انسانی پیچیدگی کے ساتھ قبول نہیں کرتا۔ چمپا جان کے حصے میں وہ زندگی آتی ہے جہاں عورت ایک طرف محفل، فن اور جمالیات کی علامت بن جاتی ہے، اور دوسری طرف اس کا باطن تنہائی، محرومی اور غیر محفوظی کے احساس سے بھرا رہتا ہے۔ یوں اس کی کہانی عورت کے اُس المیے کو سامنے لاتی ہے جس میں اس کی سماجی حیثیت اور اس کی داخلی انسانیت ایک دوسرے سے مسلسل متصادم رہتی ہیں۔ یہ طویل اقتباس اسی تہذیبی تسلسل کو دکھارہا ہے۔

> "خدا حافظ۔" وہ دروازے میں ٹھٹکا رہا۔ "ہمارے شہر کا دستور ہے، دعا دیتے وقت کہتے ہیں، سوائے غمِ حسینؓ کے خدا کوئی غم نہ دے۔ یہ دعا میں تم کو نہیں دے سکتی۔ تم حسینؓ کا غم بھی نہیں جانتے، تم تو جانتے ہی نہیں غم کہتے کس کو ہیں۔" "سنو، چمپا۔" نیلمبر نے دھیرے سے کہا، "تمھاری زندگی اتنی رنگین ہے، بہت جلد تم مجھے بھول جاؤ گی، کس چکر میں پڑ گئیں۔ میرا اور تمھارا کیا ساتھ ہے۔" "ہاں میرا اور تمھارا کیا ساتھ ہے بھلا، تم نے آج تک مجھے اپنا ہاتھ بھی نہیں چھونے دیا۔ ہمارے ہاں کے ہندو تو اتنی چھوت چھات نہیں کرتے۔" "سنو۔" اس نے چمپا کو پھر

سمجھانے کی سعی کی۔ "تم کو میں اس لیے پسند ہوں کہ میں ان سب لوگوں سے مختلف ہوں جو تمھارے ماحول سے تعلق رکھتے ہیں۔ انوکھی چیز ہر ایک کو بھاتی ہے۔" "کیا تمھارے دیس میں لڑکیاں نہیں ہوتیں؟" اس نے سادگی سے سوال کیا۔ نیلمبر کو ہنسی آگئی۔ "ہوتی کیوں نہیں، مگر تمھاری جیسی نہیں۔ اچھا اب میں چلتا ہوں۔" "اللہ کس قدر طنطنہ ہے، معلوم ہوتا ہے راجا جھاؤلال کے جانشین آپ ہی ہیں۔" چمپا نے ہنسنے کی کوشش کی۔ اندھیرا تیزی سے پھیلنے لگا۔ نیچے سڑک پر سے ایک بارات گزر رہی تھی۔ شعلوں کی روشنی بالا خانے کی کھڑکیوں پر آکر پڑی۔ اس روشنی میں چمپا کا کامدانی کا ڈوپٹہ جھک جھک کرنے لگا۔ نیچے ڈومنیاں سوہا گاتی جا رہی تھیں۔ چمپا کھڑکی میں آکر بارات دیکھنے لگی۔ "جانے کس سہاگن کی بارات ہے۔" اس نے کہا۔ نیلمبر نے پلٹ کر اسے دیکھا۔ وہ کہہ رہی تھی: "اس کی مانگ میں سیندور ہوگا، پیروں میں مہندی، اور ناک میں سہاگ کی نتھ۔" اس نے آہستہ سے اپنی مانگ کو چھوا جس میں افشاں چنی تھی، لیکن جو سیندور سے عاری تھی۔ "اب یہ پھر ناٹک کھیل رہی ہے۔" گوتم نے پریشان ہو کر سوچا۔ "آدمی اس قدر کٹھور ہوتا ہے۔" چمپا نے کہا۔ "ہمیشہ سے عورت اور مرد ایک دوسرے پر یہ الزام رکھتے آئے ہیں، یہ تکرار بھی فضول ہے۔"(۵)

چمپا جان کے کردار کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ تہذیبی زوال کی فضا میں بھی وقار اور جمالیاتی شعور کی علامت بنی رہتی ہے۔ اس کے کردار میں محض دلکشی یا دل بہلاوے کا عنصر نہیں بلکہ ایک گہرا تہذیبی شعور موجود ہے۔ وہ اس دنیا کی نمائندہ ہے جہاں موسیقی، آداب، گفتگو، نشست و برخاست اور جمالیاتی حساسیت زندگی کے بنیادی عناصر ہیں۔ لیکن اسی دنیا کے اندر عورت کی حیثیت غیر مستحکم اور متنازع بھی ہے۔ یہی داخلی تضاد چمپا جان کے کردار کو نہایت تہہ دار بناتا ہے۔

چمپا احمد کی کہانی بنیادی طور پر اُس عورت کی کہانی ہے جو ایک ایسے زمانے میں زندہ ہے جہاں تقسیم، ہجرت، تہذیبی انقطاع اور نئی قومی شناختوں کی تشکیل نے انسانی رشتوں اور باطنی احساسات کو شدید طور پر متاثر کیا ہے۔ وہ ماضی سے پوری طرح کٹ نہیں سکتی، مگر حال کے اندر بھی اسے مکمل سکون اور تعلق میسر نہیں آتا۔ اس کے اندر تہذیبی یادداشت موجود ہے، مگر اس یادداشت کے ساتھ ایک قسم کی بے جگہی، اجنبیت اور بے اطمینانی بھی جڑی ہوئی ہے۔ اس کی زندگی میں محبت، وابستگی اور انسانی تعلق کی خواہش باقی رہتی ہے، مگر جدید عہد کے سیاسی اور نفسیاتی انتشار کے باعث یہ تعلقات استحکام حاصل نہیں کر پاتے۔ یوں چمپا احمد کی کہانی ایک ایسی عورت کی کہانی بن جاتی ہے جو اپنے عہد کے سب سے بڑے سوالات— تعلق، وطن، شناخت، ماضی اور حال— کو اپنے باطن میں جھیل رہی ہوتی ہے۔

چمپا احمد کے کردار کی ایک اہم جہت یہ ہے کہ وہ جدید عورت کے شعور کی نمائندہ ہے۔ وہ صرف جذباتی سطح پر فعال کردار نہیں بلکہ فکری طور پر بیدار اور تہذیبی طور پر حساس شخصیت ہے۔ اسے اپنے عہد کے انتشار کا احساس بھی ہے اور اپنے وجود کی بے ثباتی کا شعور بھی۔ یہی شعور اسے ناول کے دوسرے نسوانی رویوں سے ممتاز کرتا ہے۔ اس کے کردار میں داخلی تنہائی اور باطنی سوالات کی شدت اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ جدید عورت کے مسائل صرف سماجی پابندیوں تک محدود نہیں رہے، بلکہ اب وہ تہذیبی انہدام، سیاسی تقسیم اور وجودی اضطراب سے بھی جڑ گئے ہیں۔

چمپا احمد کو ناول کے وسیع تناظر میں دیکھیں تو وہ محض ایک فردی کردار نہیں بلکہ تقسیم کے بعد کے برصغیری انسان، بالخصوص عورت، کی بے جگہی کی علامت بن جاتی ہے۔ اس کے وجود میں ماضی کی بازگشت بھی ہے اور حال کی شکستگی بھی۔ وہ ایک ایسے عہد کی نمائندہ ہے جس میں انسان بیک وقت کئی تہذیبی، جغرافیائی اور نفسیاتی سطحوں پر منقسم ہو چکا ہے۔ اسی لیے چمپا احمد کا کردار عورت کے جدید شعور، تاریخی صدمے اور نفسیاتی بے قراری کی جامع علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔

"میں ایک عام اوسط درجے کی لڑکی ہوں۔ چمپا کہتی رہی۔ "اگر میں خدا کا خاص الخاص بندہ ہوتی۔ میرا، مکتابائی، سینٹ صوفیہ تو میرے جسم پر زخموں کے نشان نظر آتے، میرا لبادہ میرے مقدس خون سے سرخ ہوتا، میرے ہاتھوں میں میخیں گڑی ہوتیں، میرے سر کے گرد نور کا ہالہ ہوتا، مجھے وش کے پیالے اور سانپ کے پیارے بھجوائے گئے ہوتے لیکن میں محض چمپا احمد ہوں۔ میرے زخم کسی کو نظر نہیں آسکتے کیونکہ میرے تو تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں، وہ کمزور اور فانی انسان ہیں۔ چشم بینا نہیں رکھتے۔ لوگ ممکن ہے مجھ پر ہنستے بھی ہوں جبکہ سینٹ صوفیہ کی پرستش کی جاتی ہے۔"(۶)

چمپا احمد کا کردار آگ کا دریا میں جدید عورت، تقسیم کے صدمے، تہذیبی حافظے، شناختی بحران اور وجودی بے چینی کے مطالعے کے لیے نہایت اہم کردار بن جاتا ہے۔ وہ محض ایک فرد نہیں بلکہ ایک ایسے تاریخی عہد کی علامت ہے جس میں عورت کے سوالات پہلے سے کہیں زیادہ پیچیدہ، داخلی اور فکری ہو چکے ہیں۔ اسی لیے چمپا احمد کو ناول کے نسوانی نظام میں ایک مرکزی اور گہرے تجزیے کا متقاضی کردار قرار دیا جا سکتا ہے۔

"آنگن" کی نسائی دنیا

آنگن خدیجہ مستور کا معروف اردو ناول ہے جس میں برصغیر کے سیاسی، سماجی اور گھریلو ماحول کو ایک متوسط مسلم گھرانے کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ ناول کی کہانی تقسیمِ ہند سے پہلے کے ہنگامہ خیز دور، آزادی کی تحریک، خاندانی انتشار، اور بدلتی ہوئی سماجی قدروں کے گرد گھومتی ہے۔ اس ناول کی خاص بات یہ ہے کہ بڑے سیاسی اور تاریخی واقعات کو عورت کی محدود گھریلو دنیا، یعنی آنگن، کے اندر سے دیکھا گیا ہے۔

آنگن میں خواتین کرداروں کی اہمیت اس لیے بنیادی ہے کہ ناول کی پوری جذباتی، نفسیاتی اور تہذیبی فضا انہی کرداروں کے گرد تشکیل پاتی ہے۔ خدیجہ مستور نے عورت کو محض گھریلو زندگی کے ایک خاموش جز کے طور پر پیش نہیں کیا بلکہ اسے ایسے حساس اور باشعور وجود کی صورت میں نمایاں کیا ہے جو اپنے عہد کے سیاسی، سماجی اور خاندانی بحرانوں کو اپنے باطن میں جذب بھی کرتا ہے اور ان کے ردِ عمل میں اپنی داخلی کیفیت بھی مرتب کرتا ہے۔

> "اس ناول کا پہلا نسوانی کردار عالیہ کا ہے جو پورے ناول پر چھایا ہوا ہے۔ اس کردار کے ذہنی بہاؤ اور فضا کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ عالیہ ایک جذباتی مگر حساس طبع لڑکی ہے۔ یہ کردار دل کش اور توانا ہے۔ ناول نگار نے اس کردار پر سب سے زیادہ محنت کی ہے۔ عالیہ چھوٹی چھوٹی باتوں کو بھی بہت غور سے دیکھتی اور ان پر غور کرتی ہے۔"(۷)

ناول کے بڑے تاریخی واقعات، مثلاً آزادی کی تحریک، خاندانی انتشار، اور تقسیمِ ہند کے اثرات، براہِ راست عورت کی زندگی، جذبات، آرزوؤں اور محرومیوں میں منعکس ہوتے ہیں۔ اس طرح ناول میں خواتین کردار محض بیانیہ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ نہیں بلکہ معنی آفرینی کا مرکزی حوالہ بن جاتے ہیں۔

> "تم بھی اپنے ماموں کی مدد کرو۔" اماں نے بڑی حقارت سے صفدر بھائی کی طرف دیکھا تھا۔
>
> "رہنے دو وہ کمزور ہو گیا ہے بخار سے، پھر سفر سے بھی تھک گیا ہے۔" ابّا نے آہستہ سے کہا۔
>
> "یہ تو ہمیشہ ہی تھکا رہتا ہے۔" اماں بڑبڑائیں پھر جیسے جل کر ابا کے ساتھ سامان کھلوانے لگیں۔ تہمینہ آپا نے گھبرا کر صفدر بھائی کو دیکھا اور پھر آنکھیں جھکالیں وہ کچھ خوف زدہ سی ہو گئیں۔"(۸)

آنگن کی نسائی دنیا اس ناول کی اصل قوت ہے۔ عالیہ، تہمینہ، کریمن بوا، چھمی، اور نجمہ ایسے کردار ہیں جن کے ذریعے عورت کی نفسیاتی پیچیدگی، گھریلو جبر، محبت کی ناکامی، اور وجودی بے سمتی نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ ان کے نزدیک ناول کی نفسیاتی فضا بڑی حد تک انہی کرداروں کی تشکیل سے وابستہ ہے خدیجہ مستور نے سیاسی اور سماجی مسائل کے ہجوم میں بھی خواتین کرداروں کو نمایاں، معنی خیز، اور باطن شناس وجود کے طور پر پیش کیا ہے۔ آنگن کی عورتیں اپنے اپنے دائرے میں مزاحمت، محرومی، احساسِ ذات، اور نسائی شعور کی مختلف جہات کو روشن کرتی ہیں۔

> "ناول میں خواتین کرداروں کی ایک بڑی تعداد موجود ہے، اور ہر کردار اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے، کیونکہ وہ اُن حالات سے نمٹنے کے سلسلے میں نسائی نفسیات کے ایک مختلف زاویے کی عکاسی کرتا ہے جن میں وہ زندگی بسر کر رہی تھیں۔ خدیجہ مستور نے ایسی تصویر پیش کی ہے جس میں خواتین کردار اپنے اعمال اور طرزِ فکر کے اعتبار سے نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں، اور مرد کرداروں کے مقابلے میں زیادہ سمجھ دار، سنجیدہ اور منطقی محسوس ہوتے ہیں۔"(۹)

فیمینسٹ اور وجودی تنقید کے زاویے سے دیکھا جائے تو آنگن کی خواتین کردار نگاری اس لیے بھی اہم ہے کہ یہ عورت کو صرف مظلوم کے طور پر نہیں دکھاتی بلکہ اس کے اندر شعور، ردِ عمل، اضطراب، اور مزاحمت کی مختلف صورتوں کو بھی آشکار کرتی ہے۔ اس ناول کی عورتیں پدر سری اور استحصالی معاشرتی ڈھانچوں میں "othering" کا شکار ضرور ہیں، لیکن وہ محض بے بس وجود نہیں بلکہ شناخت، agency، اور معنویت کی تلاش میں سرگرم شخصیات بھی ہیں۔ اس تناظر میں تہمینہ، عالیہ، اور چھمی جیسے کردار عورت کے وجودی کرب اور سماجی محاصرے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

اس ناول میں گھر اور آنگن کی دنیا محض نجی دائرہ نہیں رہتی بلکہ وہ سیاسی اور تاریخی کشمکش کا ایک فعال مظہر بن جاتی ہے۔ یوں خواتین کردار نجی اور اجتماعی تاریخ کے درمیان ایک معنوی پُل کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ خدیجہ مستور نے خواتین کرداروں کے ذریعے صرف فرد کی کہانی نہیں لکھی بلکہ پورے معاشرے کی

تہذیبی، اخلاقی، اور نفسیاتی صورتِ حال کو بھی منکشف کیا ہے۔ عورت کی محرومی، اس کی دبی ہوئی خواہشات، اس کا داخلی انتشار، اور رشتوں کے جبر میں اس کی ٹوٹی ہوئی شناخت، یہ سب مل کر ناول کو محض خاندانی بیانیہ نہیں رہنے دیتے بلکہ اسے عورت کے تجربے کی ایک گہری ادبی دستاویز بنا دیتے ہیں۔

"راجہ گدھ": "سیمی شاہ" نئی عورت یا نظریاتی مقدمے کی علامت؟

راجہ گدھ بانو قدسیہ کا نہایت معروف اور اہم اردو ناول ہے، جو ۱۹۸۱ میں شائع ہوا اور اپنے فکری، نفسیاتی اور علامتی اسلوب کے باعث اردو ادب میں خاص مقام رکھتا ہے۔ اس ناول میں انسانی خواہش، محبت، ذہنی انتشار، اور خاص طور پر حلال و حرام کے اخلاقی و روحانی تصورات کو کہانی کے اندر اس طرح برتا گیا ہے کہ یہ محض ایک رومانوی یا سماجی داستان نہیں رہتا بلکہ انسانی نفس اور معاشرتی زوال کا گہرا مطالعہ بن جاتا ہے۔ ناول کے مرکزی کرداروں، خصوصاً سیمی شاہ اور قیوم، کے ذریعے بانو قدسیہ نے محبت، محرومی، جنون اور اخلاقی شکست کے باہمی تعلق کو نہایت مؤثر انداز میں پیش کیا ہے، اسی لیے راجہ گدھ کو اردو کے اہم فکری ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

سیمی شاہ بانو قدسیہ کے ناول "راجہ گدھ" کی مرکزی نسوانی شخصیت ہے، اور اس کی کہانی دراصل محبت، محرومی، داخلی خلا اور ذہنی انتشار کی کہانی ہے۔ وہ ایک خوش حال اور نسبتاً آزاد ماحول میں پرورش پانے والی تعلیم یافتہ لڑکی ہے، مگر اس کی شخصیت کے باطن میں ایک گہرا جذباتی خالی پن موجود ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے سیمی ایک ایسی لڑکی کے طور پر سامنے آتی ہے جس کے اندر محبت کی شدید طلب اور وابستگی کی گہری خواہش پائی جاتی ہے۔ اسی جذبے کے تحت وہ آفتاب کی طرف مائل ہوتی ہے، اور یہ تعلق اس کی پوری ہستی پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ محبت اس کے لیے محض ایک میلان نہیں رہتی بلکہ زندگی کے معنی کا مرکز بن جاتی ہے۔ ناقدین نے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ سیمی کے کردار میں عشق، محرومی اور ذہنی ناز کی باہم جڑے ہوئے ہیں، اور یہی عناصر اس کے المیے کی بنیاد رکھتے ہیں۔ بانو قدسیہ سیمی کا تعارف ان الفاظ میں کراتی ہیں:

> "وہ گلبرگی معاشرے کی پیداوار تھی۔ اس وقت اس نے موری بند جینز کے اوپر وائل کا سفید کرتا پہن رکھا تھا۔ گلے میں حمائل مالا نما لاکٹ ناف کو چھو رہا ہے۔ کندھے پر لٹکنے والے کینوس کے تھیلے میں غالباً نقدی لپ سٹک، ٹشو پیپر تھے۔ ایک ایسی ڈائری تھی جس میں کئی فون نمبرز اور برتھ ڈے کے دن درج تھے ایک دو ایسے قیمتی پن بھی شاید موجود ہوں گے جن میں سیاہی نہ ہونے کی وجہ سے ہو بال پوائنٹ مانگ کر لکھا کرتی تھی۔ اس کے سیاہ بالوں پر سرخ رنگ غالب تھا۔ اکتوبر کے سفید دن کی روشنی میں اس کے بال آگ پکڑنے ہی والے تھے۔ وہ بالکل میرے سامنے تھی اور اگر میں چاہتا تو اس کے کندھوں پر سلیقے سے جمے ہوئے بالوں کو چھو سکتا تھا۔ لیکن ہمیشہ کی طرح اس کے کرتے کے نیچے اس کی باڈس کا الاسٹک، ہک اور اوپر جانے والی طنابوں کو دیکھ کر میں خوفزدہ ہو گیا۔" (۱۰)

آفتاب سے اس کی وابستگی جب ناکامی اور جدائی میں بدلتی ہے تو سیمی کے وجود میں ایک ایسی شکست پیدا ہوتی ہے جو صرف عاشقانہ ناکامی نہیں بلکہ شکستِ ذات کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ بعض تنقیدی مطالعوں کے مطابق آفتاب کی بے اعتنائی اور حالات کی تبدیلی کے بعد سیمی بے قراری، ذہنی صدمے اور شدید اضطراب کا شکار ہو جاتی ہے؛ یہاں تک کہ وہ قیوم کے قریب آ کر بھی اپنے باطن کا سکون واپس نہیں پا سکتی۔ اس مرحلے پر سیمی صرف ایک ناکام محبت کرنے والی لڑکی نہیں رہتی، بلکہ وہ اس عورت کی علامت بن جاتی ہے جو جذباتی طور پر پوری شدت سے جیتی ہے اور اسی شدت کے بوجھ تلے ٹوٹ بھی جاتی ہے۔ اس کے کردار میں محبت کی آرزو، ردِّ قبول کی اذیت، تنہائی کی کاٹ اور باطنی بکھراؤ سب ایک دوسرے میں گندھ جاتے ہیں۔

سیمی کی شخصیت کی بنیاد محبت کے تجربے پر قائم ہے، لیکن یہ محبت تکمیل سے زیادہ شکست کا تجربہ بن کر سامنے آتی ہے۔ ناول میں اس کی وابستگی آفتاب سے ہے، اور یہی وابستگی اس کے باطن کی سب سے بڑی قوت اور سب سے بڑی کمزوری بن جاتی ہے۔ راجہ گدھ میں جنون اور پاگل پن کو نامکمل خواہشات اور ناتمام محبت سے جوڑا گیا ہے اور سیمی ان کرداروں میں نمایاں ہے جن کی جذباتی وابستگی ذہنی عدمِ توازن میں تبدیل ہو جاتی ہے کیونکہ وہ محبت کو ایک عارضی جذبہ نہیں بلکہ اپنی ہستی کے بنیادی مسئلے کے طور پر جیتی ہے۔

> "وہ اپنے ہوسِ جاہ و مال میں مبتلا والدین سے شدید نفرت اور کراہت محسوس کرتی ہے، کیونکہ وہ اپنی ذات، اپنے معاشی عروج، اور ایسے طرزِ حیات میں زیادہ مگن ہیں جو انہیں کم از کم ظاہری طور پر کم سن ثابت کر سکے۔ والدین اور اولاد کے مابین ایک دیوارِ بیگانگی قائم کرتے ہوئے بانو قدسیہ گویا یہ باور کراتی ہیں کہ پاکستان کی یہ دو نسلیں اپنی اپنی دنیاؤں میں اس قدر منہمک ہیں کہ کسی شخصی معاملے میں ایک دوسرے پر اعتماد نہیں کر سکتیں۔ قیوم سے سیمی

کی گفتگو اس امر کی بھی غماز ہے کہ اس کے والدین کی جنسی زندگی بھی ایک غیر مانوس نوعیت رکھتی ہے۔ قیوم سے یہ دریافت کر کے کہ آیا وہ اسے جنسی محرومی کا شکار سمجھتا ہے، وہ بالواسطہ طور پر اسے اپنی جسمانیت کی طرف مائل ہونے کی دعوت دیتی ہے۔ اس طرح وہ وفاداری کے اخلاقی اصولوں اور ملکی قوانین کے تناظر میں ایک ردِّ عملی ذہنیت کی علامت بن کر ابھرتی ہے۔"(۱۱)

سیمی کا المیہ اس وقت اپنی انتہا کو پہنچتا ہے جب وہ اندر سے مکمل طور پر ٹوٹنے لگتی ہے۔ شمیلہ مظہر کے مطابق آفتاب کی جدائی کے بعد سیمی کے اندر ایسی کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے ملال، جنون اور موت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ قیوم کی موجودگی بھی اس کے لیے نجات کا راستہ نہیں بنتی، کیونکہ اس کے زخم کی جڑ کہیں زیادہ گہری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سیمی کی داخلی ٹوٹ پھوٹ کسی سطحی غم کی صورت نہیں بلکہ ایک مکمل باطنی انہدام کی صورت اختیار کرتی ہے۔ یہ کہنا بجا ہے کہ سیمی کا المیہ دراصل اس عورت کا المیہ ہے جو محبت میں اپنی پوری ہستی لگا دیتی ہے، مگر جب محبت اسے سنبھال نہیں پاتی تو وہ اپنے وجود کا بوجھ بھی نہیں اٹھا پاتی۔

بانو قدسیہ کی بعض نسوانی صورتیں ایسی ہیں جو محبت میں ٹوٹ جاتی ہیں مگر اپنی خود مختاری کی تکمیل تک نہیں پہنچ پاتیں؛ سیمی اسی نسوانی پیکر کی ایک بھرپور صورت ہے۔ وہ جدید ہے مگر محفوظ نہیں، محبت کرنے والی ہے مگر کامیاب نہیں، جذباتی طور پر شدید ہے مگر نفسیاتی طور پر مستحکم نہیں۔ اس طرح وہ جدید عورت کے اس تضاد کی علامت بن جاتی ہے جس میں ظاہری آزادی اور باطنی بے پناہی ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔

"ایک روز میں نے بہت عملی بن کر کہا۔۔" آج کے اخبار میں ایئر ہوسٹس کا Job نکلا ہے تم اس کے لیے اپلائی کیوں نہیں کر دیتیں؟" وہ مسکرائی پھر تھوڑی دیر بعد بولی۔۔۔ اچھاIdeal ہے۔" سچ سنجیدگی سے کہہ رہا ہوں تمہارا فگر بھی اچھا ہے انگریزی خوب بولتی ہو تم ہیں بہت جلدSelect کر لیا جائے گا۔" س نے آنکھیں بند کر لیں اور کہتی گئی۔۔۔۔ پھر میں فارن فلائیٹ پر لگ جاؤں گی۔۔۔ کراچی بیروت لندن۔۔۔۔لندن فرانک فرٹ تہران کراچی۔ پھر کسی روز آفتاب میرے طیارے میں چڑھے گا اپنے چھوٹے سے بیٹے کی انگلی پکڑ کر۔۔۔۔ اسکی زیبا کے ہاتھ میں وینٹی بکس ہو گا۔۔۔۔ وہ دونوں ساتھ ساتھ سیٹوں پر پہنچیں گے اور میں ان کے سامنے ناشتے کی موے لگاؤں گا ۔۔۔۔کافی کی پیالی بنا کر دوں گی۔ آفتاب مجھ سے کہے گا ذرا اس ہفتے کا ٹائم تو پکڑا دیجے ۔۔۔۔ میں جب اسے ٹائم پکڑانے کے لیے بڑھاؤں گی تو اس کی بیوی پہلے رسالہ مجھ سے پکڑے گی اور کہے گی دیکھئے ہمارے نومی کو ذرا باتھ روم لے جایئے۔ چپ کرو یہ بکواس"(۱۲)

مختصراً، سیمی شاہ کی شخصیت میں محبت شکست میں بدلتی ہے، شکست نفسیاتی انتشار کو جنم دیتی ہے، انتشار داخلی ٹوٹ پھوٹ میں ڈھلتا ہے، اور یہ ٹوٹ پھوٹ اسے ایسے تک لے جاتی ہے۔ اسی مسلسل عمل کی وجہ سے سیمی راجہ گدھ کی سب سے بھرپور علامتی شخصیت بن جاتی ہے۔ وہ محبت میں فنا ہوتی ہوئی عورت بھی ہے، جدید مگر غیر محفوظ نسوانی وجود بھی، اور روحانی و جذباتی بے سمتی کا استعارہ بھی۔ اس اعتبار سے سیمی شاہ کا کردار بانو قدسیہ کے تصورِ عورت کو سمجھنے کی بنیادی کلید فراہم کرتا ہے
-

چاروں ناولوں کو ایک زمانی خط پر رکھیے تو نسوانی کردار کے چار منصب سامنے آتے ہیں: "مراۃ العروس" میں عورت نمونہ ہے، جس کے وجود سے اصلاح کا سبق پڑھایا جاتا ہے؛ "آگ کا دریا" میں وہ تہذیب کے تسلسل کی علامت ہے۔ "آنگن" میں وہ شاہد ہے، تاریخ جس کی آنکھ سے دیکھی جاتی ہے؛ اور "راجہ گدھ" میں وہ مقدمہ ہے، اخلاقی نظریہ جس کے جسم پر آزمایا جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ چاروں صورتوں میں عورت معاشرتی اقدار کی جانچ کی کسوٹی بنتی ہے؛ فرق صرف یہ ہے کہ کسوٹی پر پرکھنے والا ہاتھ کس کا ہے؟ مصلح کا، مؤرخ کا، خود عورت کا، یا واعظ کا۔

اصغری اور سیمی شاہ کا تقابل خاص طور پر معنی خیز ہے۔ دونوں اپنے اپنے ناول کی فکری عمارت کا مرکزی ستون ہیں، مگر اصغری وہ عورت ہے جو نظام کے اندر رہ کر کامیاب ہوتی ہے اور سیمی وہ جو نظام سے باہر نکل کر تباہ ہوتی ہے —اور دونوں انجام مصنف کے نظریے کی تصدیق کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اس کے برعکس عالیہ اور چمپا احمد کہیں زیادہ خود مختار تخلیقی وجود رکھتی ہیں: عالیہ کا صفدر کو انکار اور چمپا کا بنارس لوٹ جانا—دونوں فیصلے کسی نظریے کی تبلیغ نہیں کرتے، ایک زندہ ذات کی داخلی منطق سے پھوٹتے ہیں۔ یہ فرق محض کردار نگاری کی تکنیک کا نہیں، مصنف اور عورت کے رشتے کا فرق ہے: نذیر احمد اور بانو قدسیہ عورت کے ذریعے کچھ کہنا چاہتے ہیں؛ قرۃ العین حیدر اور خدیجہ مستور عورت کو کچھ کہنے دیتی ہیں۔

زبان واسلوب کی سطح پر بھی یہ ارتقا نمایاں ہے۔ ”مراۃ العروس“ کی بیگماتی زبان عورتوں کے مکالموں کو مستند بناتی ہے مگر بیانیہ ناصحانہ ہے؛ ”آگ کا دریا“ میں شعور کی رو کی تکنیک چمپا کے داخل تک رسائی دیتی ہے؛ ”آنگن“ کا سارا بیانیہ عالیہ کے محدود مگر گہرے زاویۂ نگاہ سے مشروط ہے؛ اور ”راجہ گدھ“ میں قیوم کی واحد متکلم روایت سیمی کو ایک ”دیکھی جانے والی“ عورت بنا دیتی ہے۔ گویا راوی کا انتخاب ہی ہر ناول میں عورت کے مرتبے کا فیصلہ کر دیتا ہے۔

اس مطالعے سے چند نتائج اخذ ہوتے ہیں۔ اول، اردو ناول میں نسوانی کردار کا ارتقا سماجی اصلاح سے تہذیبی علامت، پھر داخلی نسائی شعور اور بالآخر نظریاتی و وجودی بحث کی طرف ایک واضح رجحان رکھتا ہے۔ یہ خطِ برصغیر کی سماجی تاریخ، نوآبادیاتی اصلاحی تحریکوں، تقسیم کے المیے اور مابعد نوآبادیاتی شناختی بحران کے متوازی چلتا ہے۔ دوم، خواتین ناول نگاروں (حیدر، مستور) کے ہاں عورت کو جو داخلی خودمختاری ملی وہ مرد مصلح (نذیر احمد) کے ہاں ممکن نہ تھی؛ مگر یہ سادہ مساوات بھی درست نہیں کہ عورت قلم کار لازماً عورت کردار کو آزاد کرتی ہے — ”راجہ گدھ“ اس مفروضے کی سب سے بڑی تردید ہے۔ سوم، ان چاروں متون میں عورت کا انجام — اصغری کی کامیابی، چمپا کی واپسی، عالیہ کا انکار، سیمی کی موت — دراصل ہر مصنف کے تصورِ اخلاق و تہذیب کا خلاصہ ہے؛ چنانچہ اردو ناول کے نسوانی کردار محض افراد نہیں، اپنے عہد کے فکری معرکوں کے میدان ہیں۔ آئندہ تحقیق کے لیے یہ سوال کھلا ہے کہ اکیسویں صدی کے اردو ناول نے سیمی شاہ کے بعد عورت کو یہ کھویا ہوا ”اپنی زبان میں بولنے کا حق“ کس حد تک لوٹایا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نذیر احمد، ڈپٹی، مراۃ العروس، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۳

۲۔ ایضاً ص ۴۸۔۴۹

۳۔ ایضاً ص ۱۵۲۔۱۵۳

۴۔ توصیف ریاض، "قرۃ العین حیدر کا ناول "آگ کا دریا": تاریخ، تہذیب اور سماج کا لافانی سفر، "ہم سب، ۳۱ جولائی ۲۰۲۴ء

۵۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۱۱۔۲۱۲

۶۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۹۴۳

۷۔ عظمیٰ نورین، ڈاکٹر، ذونیرہ بتول ڈاکٹر اور صدیق، آنگن کے نسوانی کرداروں کا نفسیاتی جائزہ، (مشمولہ: ماخذ) جون ۲۰۲۵ ص ۲۶۲

۸۔ خدیجہ مستور، آنگن، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۴، ص ۹

۹۔ نیلمہ ریاض، زاہدہ یونس، اور سمیہ طاہر، ڈاکٹر "Feminism in Khadija Mastoor's Aangan: Exploring Gender Dynamics in Urdu Literature، "انٹرنیشنل ریسرچ جرنل آف مینجمنٹ اینڈ سوشل سائنسز، جلد ۵، شمارہ ۳ (جولائی تا ستمبر ۲۰۲۴ء)، ص ۴۰

۱۰۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۲، ص ۲۵

۱۱۔ ارشد مسعود ہاشمی، "Raja Gidh: Breaking Gender Stereotypes." Urdu Studies (Bilingual Kitabi Silsila 1)۔ شعبۂ اردو، جے پرکاش یونیورسٹی، چھپرا، بھارت، 2019، ص 75

۱۲۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۲۳۱۔