BAUR501DST

اردو ڈراما

بی۔اے۔(پانچواں سمسٹر)

اردو (پانچواں پرچہ)

نظامت فاصلاتی تعلیم

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی

حیدرآباد، تلنگانہ، بھارت-500032

© Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad

Course: Urdu Darama

ISBN: 978-81-967513-5-7

First Edition: December 2023

Publisher	:	Registrar, Maulana Azad National Urdu University, Hyderabad
Publication	:	2023
Copies	:	2000
Price	:	330/- (The price of the book is included in admission fee of distance mode students.)
Copy Editing	:	Dr. Md. Nehal Afroz, DDE, MANUU, Hyderabad
Title Page	:	Dr. Mohd Akmal Khan, DDE, MANUU, Hyderabad
Printer	:	Print Time & Business Enterprises, Hyderabad

اردوڈراما

Urdu Daram

On behalf of the Registrar, Published by:

Directorate of Distance Education

Maulana Azad National Urdu University

Gachibowli, Hyderabad-500032 (TS), Bharat

Director: dir.dde@manuu.edu.in **Publication**: ddepublication@manuu.edu.in

Phone: 040-23008314 Website: manuu.edu.in

© All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronically or mechanically, including photocopying, recording or any information storage or retrieval system, without prior permission from the publisher (registrar@manuu.edu.in)

مدیر

ڈاکٹر ارشاد احمد

اسسٹنٹ پروفیسر

نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

مجلسِ اِدارت

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس
سابق صدر، شعبۂ اردو
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

پروفیسر ابوالکلام
شعبۂ اردو
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

پروفیسر نکہت جہاں
پروفیسر، اردو
نظامت فاصلاتی تعلیم، مانو

ڈاکٹر ارشاد احمد
اسسٹنٹ پروفیسر، اردو
نظامت فاصلاتی تعلیم، مانو

ڈاکٹر محمد نہال افروز
نظامت فاصلاتی تعلیم
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

ڈاکٹر محمد اکمل خان
نظامت فاصلاتی تعلیم
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

کورس کوآرڈی نیٹر

ڈاکٹر ارشاد احمد

اسسٹنٹ پروفیسر، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

اسسٹنٹ کورس کوآرڈی نیٹرس

ڈاکٹر محمد نہال افروز، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

ڈاکٹر محمد اکمل خان، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

مصنف	**اکائی نمبر**
پروفیسر شاہد حسین، ہندوستانی زبانوں کا مرکز، اسکول آف لینگویجز، جواہر لال یونیورسٹی، نئی دہلی	اکائی 1 تا 24

پروف ریڈرس:

اول	:	ڈاکٹر محمد نہال افروز
دوم	:	ڈاکٹر محمد اکمل خان
فائنل	:	ڈاکٹر ارشاد احمد / پروفیسر نکہت جہاں

فہرست

پیغام	:	وائس چانسلر	07
پیغام	:	ڈائرکٹر	08
کورس کا تعارف	:	کورآرڈی نیٹر	09

بلاک I: ڈرامے کا فن

اکائی 1	ڈرامے کی تعریف، آغاز وارتقا	11
اکائی 2	ڈرامے کا فن	24
اکائی 3	ڈرامے کے اجزائے ترکیبی	38

بلاک II : ڈرامے کی اقسام

اکائی 4	ٹریجڈی، کومیڈی، ٹریجی کومیڈی	51
اکائی 5	اوپیرا، میلوڈراما، فارس	65
اکائی 6	نکڑ ناٹک	78

بلاک III : ڈرامے کی روایت

اکائی 7	یونانی ڈراما	91
اکائی 8	ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز وارتقا	104
اکائی 9	سنسکرت ڈراما: فن اور روایت	118
اکائی 10	رام لیلا، راس لیلا، بھنڈ پتی، بھگت بازی، بہروپیے، کٹھ پتلی، نوٹنکی	131

بلاک IV : اردو ڈرامے کا ارتقا

اکائی 11 اردو کا پہلا ڈراما 144

اکائی 12 واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیاں 157

اکائی 13 اندر سبھا 170

اکائی 14 اندر سبھائیں 184

اکائی 15 اردو ڈراما بنگال میں 197

اکائی 16 پارسی تھیٹر کا پہلا دور 210

اکائی 17 پارسی تھیٹر کا دوسرا دور 222

بلاک V : ریڈیو ڈراما

اکائی 18 ریوڈیو ڈرامے کا آغاز وارتقا 235

اکائی 19 ریڈیو ڈرامے کی تعریف اور فن 248

اکائی 20 ریڈیو ڈرامے کی روایت 261

بلاک VI : ڈرامے کا مطالعہ

اکائی 21 امتیاز علی تاج کا تعارف اور ڈراما نگاری کی خصوصیات 274

اکائی 22 ڈراما ''انارکلی'' کا تجزیہ 287

اکائی 23 محمد مجیب کا تعارف اور ڈراما نگاری کی خصوصیات 301

اکائی 24 ڈراما ''خانہ جنگی'' کا تجزیہ 314

☆ نمونۂ امتحانی پرچہ 327

پیغام

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی 1998 میں وطنِ عزیز کی پارلیمنٹ کے ایکٹ کے تحت قائم کی گئی۔ اس کے چار نکاتی مینڈیٹس یہ ہیں۔ (1) اردو زبان کی ترویج و ترقی (2) اردو میڈیم میں پیشہ ورانہ اور تکنیکی تعلیم کی فراہمی (3) روایتی اور فاصلاتی تدریس سے تعلیم کی فراہمی اور (4) تعلیم نسواں پر خصوصی توجہ۔ یہ وہ بنیادی نکات ہیں جو اِس مرکزی یونیورسٹی کو دیگر مرکزی جامعات سے منفرد اور ممتاز بناتے ہیں۔ قومی تعلیمی پالیسی 2020 میں بھی مادری اور علاقائی زبانوں میں تعلیم کی فراہمی پر کافی زور دیا گیا ہے۔

اُردو کے ذریعے علوم کو فروغ دینے کا واحد مقصد و منشا اُردو داں طبقے تک عصری علوم کو پہنچانا ہے۔ ایک طویل عرصے سے اُردو کا دامن علمی مواد سے لگ بھگ خالی رہا ہے۔ کسی بھی کتب خانے یا کتب فروش کی الماریوں کا سرسری جائزہ اس بات کی تصدیق کر دیتا ہے کہ اُردو زبان سمٹ کر چند ''ادبی'' اصناف تک محدود رہ گئی ہے۔ یہی کیفیت اکثر رسائل و اخبارات میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اُردو قاری اور اُردو سماج دورِ حاضر کے اہم ترین علمی موضوعات سے نابلد ہیں۔ چاہے یہ خود ان کی صحت و بقا سے متعلق ہوں یا معاشی اور تجارتی نظام سے، یا مشینی آلات ہوں یا ان کے گرد و پیش ماحول کے مسائل ہوں، عوامی سطح پر اِن شعبہ جات سے متعلق اردو میں مواد کی عدم دستیابی نے عصری علوم کے تئیں ایک عدم دلچسپی کی فضا پیدا کر دی ہے۔ یہی وہ چیلنجز ہیں جن سے اُردو یونیورسٹی کو نبرد آزما ہونا ہے۔ نصابی مواد کی صورت حال بھی کچھ مختلف نہیں ہے۔ اِسکولی سطح پر اُردو کتب کی عدم دستیابی کے چرچے ہر تعلیمی سال کے شروع میں زیرِ بحث آتے ہیں۔ چوں کہ اُردو یونیورسٹی کا ذریعہ تعلیم اُردو ہے اور اس میں عصری علوم کے تقریباً سبھی اہم شعبہ جات کے کورسز موجود ہیں لہٰذا اِن تمام علوم کے لیے نصابی کتابوں کی تیاری اِس یونیورسٹی کی اہم ترین ذمہ داری ہے۔

مجھے اِس بات کی بے حد خوشی ہے کہ یونیورسٹی کے ذمہ داران بشمول اساتذہ کرام کی انتھک محنت اور ماہرینِ علم کے بھرپور تعاون کی بنا پر کتب کی اشاعت کا سلسلہ بڑے پیمانے پر شروع ہو چکا ہے۔ ایک ایسے وقت میں جب کہ ہماری یونیورسٹی اپنی تاسیس کی پچیسویں سالگرہ منا رہی ہے مجھے اس بات کا انکشاف کرتے ہوئے بہت خوشی محسوس ہو رہی ہے کہ یونیورسٹی کا نظامت فاصلاتی تعلیم از سرِ نو اپنی کارکردگی کے نئے سنگ میل کی طرف رواں دواں ہے اور نظامت فاصلاتی تعلیم کی جانب سے کتابوں کی اشاعت اور ترویج میں بھی تیزی پیدا ہوئی ہے۔ نیز ملک کے کونے کونے میں موجود تشنگانِ علم فاصلاتی تعلیم کے مختلف پروگراموں سے فیضیاب ہو رہے ہیں۔ گرچہ گزشتہ برسوں کے دوران کووڈ کی تباہ کن صورت حال کے باعث انتظامی امور اور ترسیل و ابلاغ کے مراحل بھی کافی دشوار کن رہے تاہم یونیورسٹی نے اپنی حتی المقدور کوششوں کو بروئے کار لاتے ہوئے نظامت فاصلاتی تعلیم کے پروگراموں کو کامیابی کے ساتھ روبہ عمل کیا ہے۔ میں یونیورسٹی سے وابستہ تمام طلبا کو یونیورسٹی سے جڑنے کے لیے صمیم قلب کے ساتھ مبارک باد پیش کرتے ہوئے اس یقین کا اظہار کرتا ہوں کہ ان کی علمی تشنگی کو پورا کرنے کے لیے مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کا تعلیمی مشن ہر لمحہ ان کے لیے راستے ہموار کرے گا۔

پروفیسر سید عین الحسن
وائس چانسلر

پیغام

فاصلاتی طریقۂ تعلیم پوری دنیا میں ایک انتہائی کارگر اور مفید طریقۂ تعلیم کی حیثیت سے تسلیم کیا جا چکا ہے اور اس طریقۂ تعلیم سے بڑی تعداد میں لوگ مستفید ہو رہے ہیں۔ مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی نے بھی اپنے قیام کے ابتدائی دنوں ہی سے اردو آبادی کی تعلیمی صورت حال کو محسوس کرتے ہوئے اِس طرزِ تعلیم کو اختیار کیا۔ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کا آغاز 1998 میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم اور ٹرانسلیشن ڈِویژن سے ہوا اور اس کے بعد 2004 میں باقاعدہ روایتی طرز تعلیم کا آغاز ہوا اور بعدازاں متعدد روایتی تدریس کے شعبہ جات قائم کیے گئے۔ نو قائم کردہ شعبہ جات اور ٹرانسلیشن ڈِویژن میں تقرریاں عمل میں آئیں۔ اس وقت کے اربابِ مجاز کے بھرپور تعاون سے مناسب تعداد میں خود مطالعاتی مواد تحریر و ترجمے کے ذریعے تیار کرائے گئے۔

گزشتہ کئی برسوں سے یو جی سی۔ ڈی ای بی UGC-DEB اس بات پر زور دیتا رہا ہے کہ فاصلاتی نظامِ تعلیم کے نصابات اور نظامات کو روایتی نظامِ تعلیم کے نصابات اور نظامات سے کماحقہ ہم آہنگ کر کے نظامتِ فاصلاتی تعلیم کے طلبا کے معیار کو بلند کیا جائے۔ چوں کہ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی فاصلاتی اور روایتی طرزِ تعلیم کی جامعہ ہے، لہٰذا اس مقصد کے حصول کے لیے یو جی سی۔ ڈی ای بی کے رہنمایانہ اصولوں کے مطابق نظامتِ فاصلاتی تعلیم اور روایتی نظامِ تعلیم کے نصابات کو ہم آہنگ اور معیار بلند کر کے خود اکتسابی مواد SLM از سرِ نو بالترتیب یو جی اور پی جی طلبا کے لیے چھ بلاک چوبیس اکائیوں اور چار بلاک سولہ اکائیوں پر مشتمل نئے طرز کی ساخت پر تیار کرائے جا رہے ہیں۔

نظامتِ فاصلاتی تعلیم یو جی، پی جی، بی ایڈ، ڈپلوما اور سرٹیفکیٹ کورسز پر مشتمل جملہ پندرہ کورسز چلا رہا ہے۔ بہت جلد تکنیکی ہنر پر مبنی کورسز بھی شروع کیے جائیں گے۔ متعلمین کی سہولت کے لیے 9 علاقائی مراکز بنگلورو، بھوپال، دربھنگہ، دہلی، کولکاتا، ممبئی، پٹنہ، رانچی اور سری نگر اور 6 ذیلی علاقائی مراکز حیدرآباد، لکھنؤ، جموں، نوح، وارانسی اور امراوتی کا ایک بہت بڑا نیٹ ورک تیار کیا ہے۔ ان مراکز کے تحت سرِ دست 144 متعلم امدادی مراکز (Learner Support Centres) نیز 20 پروگرام سنٹرس (Programme Centres) کام کر رہے ہیں، جو طلبا کو تعلیمی اور انتظامی مدد فراہم کرتے ہیں۔ نظامت فاصلاتی تعلیم نے اپنی تعلیمی اور انتظامی سرگرمیوں میں آئی سی ٹی کا استعمال شروع کر دیا ہے، نیز اپنے تمام پروگراموں میں داخلے صرف آن لائن طریقے ہی سے دے رہا ہے۔

نظامتِ فاصلاتی تعلیم کی ویب سائٹ پر متعلمین کو خود اکتسابی مواد کی سافٹ کاپیاں بھی فراہم کی جا رہی ہیں، نیز جلد ہی آڈیو۔ ویڈیو ریکارڈنگ کا لِنک بھی ویب سائٹ پر فراہم کیا جائے گا۔ اس کے علاوہ متعلمین کے درمیان رابطے کے لیے ایس ایم ایس (SMS) کی سہولت فراہم کی جا رہی ہے، جس کے ذریعے متعلمین کو پروگرام کے مختلف پہلوؤں جیسے کورس کے رجسٹریشن، مفوضات، کونسلنگ، امتحانات وغیرہ کے بارے میں مطلع کیا جاتا ہے۔

امید ہے کہ ملک کی تعلیمی اور معاشی حیثیت سے پچھڑی اردو آبادی کو مرکزی دھارے میں لانے میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم کا بھی نمایاں رول ہوگا۔

پروفیسر محمد رضاء اللہ خان
ڈائرکٹر، نظامت فاصلاتی تعلیم

کورس کا تعارف

نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی نے طلبا کی تعلیمی ضرورت کے پیش نظر اردو زبان وادب کے موضوع پر درسی مواد تیار کیا ہے۔ یہ مواد بی اے پانچویں سمسٹر کے لیے تیار کیا گیا ہے۔ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن (یو جی سی) کی ہدایت کے تحت یونیورسٹی کے روایتی اور فاصلاتی تعلیم کے لیے ایک ہی نصاب لازمی قرار دیا گیا ہے تاکہ نہ صرف ان دونوں نظام تعلیم کے طلبا کا معیار یکساں ہو بلکہ حصول تعلیم کے لیے فراہم کی جانے والی مختلف سہولیات کے اس دور میں طلبا کے لیے دوران تعلیم ایک نظام تعلیم سے دوسرے نظام تعلیم کی طرف منتقلی بھی قابل عمل ہو۔

اس ہدایت کے تحت یونیورسٹی میں فراہم کیے جا رہے تمام مضامین میں روایتی اور فاصلاتی نظام تعلیم کا ایک ہی نصاب تیار کیا گیا ہے۔ یکساں نصاب کی تیاری کے بعد اسی کے مطابق درسی مواد کی تیاری بھی مطلوب تھی۔ اس لیے نئے نصاب کے مطابق نئی اکائیاں لکھوا کر اس کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔ اس درسی مواد کی تیاری میں اردو ادب کے تقریباً تمام اہم موضوعات اور پہلوؤں کا جامع احاطہ کیا گیا ہے۔ اس طرح یونیورسٹی کے ذریعہ تیار ہونے والے اس درسی مواد میں ایک معیاری، ہمہ گیر اور اردو ادب کے پورے کورس کا احاطہ کرنے کوشش کی گئی ہے جس سے نہ صرف یہ کہ اردو ادب کے طلبہ وطالبات کی ایک بڑی ضرورت کی تکمیل ہوگی بلکہ اردو ادب کے مختلف موضوعات پر قابل قدر تحریری مواد بھی دستیاب رہے گا۔ اس نصاب کی تیاری میں قدیم نصاب کی خوبیوں کو باقی رکھتے ہوئے ضروری حذف واضافہ کے ساتھ مضامین میں ایسی ترتیب اختیار کی گئی ہے، جو روایتی تعلیم کے سمسٹر سسٹم اور فاصلاتی تعلیم کے نظام کی ضرورت بیک وقت پوری کر سکے۔ ہر اکائی کے تحت اپنی معلومات کی جانچ، اکتسابی نتائج، کلیدی الفاظ، نمونۂ امتحانی سوالات اور مزید مطالعے کے لیے تجویز کردہ اکتسابی مواد کی فہرست بھی دی گئی ہیں۔ امید ہے یہ معلومات طلبا کے لیے بے حد معاون ہوں گی۔

ہمیں خوشی ہے کہ ہم بی اے کورس کی یہ کتاب آپ کے لیے پیش کر رہے ہیں۔ پانچویں سمسٹر کے اس پرچے کا عنوان ''اردو ڈراما'' ہے۔ اس پرچے میں کل چوبیس اکائیاں ہیں، جنہیں چھ ابواب (بلاک) میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ پرچہ اردو ڈرامے کے تمام تدریسی پہلوؤں اور اس کے اہم سنگ میل کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کتاب کی تیاری میں اس امر کو ملحوظ رکھا گیا ہے کہ یہ طلبا کی تعلیمی ضرورت کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی معلومات میں اضافے کا باعث بھی بنے۔

یہ نصابی کتاب آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ آپ کی بیش قیمت آرا ہمیں اس کتاب کو مزید بہتر، کارآمد اور مفید بنانے میں مددگار ثابت ہوں گی۔

ڈاکٹر ارشاد احمد

کورس کوآرڈی نیٹر

اردو ڈراما

بلاک I: ڈرامے کا فن

اکائی 1: ڈرامے کی تعریف، آغاز وارتقا

اکائی کے اجزا

1.0 تمہید

1.1 مقاصد

1.2 ڈرامے کی تعریف

1.2.1 ڈرامے کی تعریف مغربی نقطۂ نظر سے

1.2.2 ڈرامے کی تعریف ہندوستانی نقطۂ نظر سے

1.3 ڈرامے کا آغاز وارتقا

1.4 اکتسابی نتائج

1.5 کلیدی الفاظ

1.6 نمونہ امتحانی سوالات

1.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

1.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

1.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

1.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1.0 تمہید

اردو میں ڈرامے کو وہ عزت واحترام نصیب نہیں ہوا جو دوسری اصناف ادب کا مقدر بنا۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ اس کا رشتہ ہمیشہ عوامی روایات سے استوار رہا اور اردو میں عوامی روایات کو بہ نظر کم دیکھا جاتا رہا ہے۔ نظیرا کبرآبادی کے یہاں شیفتہ جیسے ذمہ دار تذکرہ نگار کو 'بازاری پن' نظر آیا کیوں کہ ان کا لہجہ عوامی تھا۔ نجم الغنی جیسے مؤرخ بادشاہ واجد علی شاہ پر ان کی عوامی دلچسپیوں کی وجہ سے برابر نکتہ چینی کرتے رہے۔ یہاں تک کہ امانت کو اندرسبھا کے مصنف کی حیثیت سے اپنا نام چھپانا پڑا، اندرسبھا کی غزلوں میں انھوں نے استاد تخلص استعمال کیا۔ ڈرامے سے اردو والوں کی بے توجہی کا سلسلہ آج تک برقرار ہے۔

نتیجہ یہ ہوا کہ اردو ڈرامے کے وہ سارے سرچشمے بے سراغ رہے جو ہندوستانی عوامی روایات میں بکھرے ہوئے تھے۔ ان سے نہ تو رشتہ

قائم کیا گیا اور نہ تجزیے کی کوشش کی گئی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ڈرامے کے نقاد اس کی روح، اس کے معیار اور اقدار کو پہچاننے میں ناکام رہے اور اس پر طرح طرح کے الزامات عائد کرتے رہے۔ کسی کو شکوہ ہے کہ اس میں حقیقت نگاری نہیں۔ کچھ کا یہ بھی فرمان ہے کہ اردو ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔ کچھ کا خیال ہے کہ اس میں فلسفیانہ گہرائی یا سنجیدگی نہیں۔ یہاں بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی دور، کسی علاقے اور کسی مخصوص ادب کے مزاج کو سمجھے بغیر کوئی فیصلہ کسی صنف پر عائد نہیں کیا جاسکتا ہے۔ چناں چہ زیر نظر تحریر ڈرامے کو اور اس کی اصلیت و ماہیت کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔

1.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ڈرامے کی تعریف بیان کرسکیں۔
- ☆ مغربی نقطۂ نظر سے ڈراما کسے کہتے ہیں، یہ بھی بتاسکیں۔
- ☆ ہندوستانی نقطۂ نظر سے ڈراما کیا ہے؟ یہ بتاسکیں۔
- ☆ ڈرامے کی اصلیت اور ماہیت سے واقف ہوسکیں۔
- ☆ ڈرامے کی ابتدا کس طرح ہوئی؟ اس سے واقف ہوسکیں۔

1.2 ڈرامے کی تعریف

1.2.1 ڈرامے کی تعریف مغربی نقطۂ نظر سے:

''ڈراما محض مکالمے میں لکھی تحریر کا نام ہے نہ محض واقعات و کردار کا مجموعہ، ڈراما محض تفریح ہے نہ محض فلسفہ، یہ کہیں تزکیہ نفس ہے کہیں تخیل کی معراج تو کہیں موکش کا ذریعہ، اس کے اجزا میں پلاٹ، کردار، مکالمہ اور زبان شامل ہیں تو رنگ، صوت، آہنگ، روشنی، سایہ اور سکوت بھی اسی کے عناصر ہیں لہٰذا اس کی دوٹوک تعریف اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔''

(محمد شاہد حسین، ڈرامافن اور روایت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2009، ص9)

ڈرامے کی تعریف مشکل ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ فن وادب کی تخلیقات کے متعلق مختلف لوگوں کے خیالات اور تصورات مختلف ہو سکتے ہیں بلکہ ہوتے ہیں۔ اس اختلاف کی وجہ سے منطقی تعریف مشکل ہو جاتی ہے، کچھ یہی صورت حال ڈرامے کے ساتھ بھی ہے۔ ڈرامے کی تاریخ کے مختلف ادوار میں دانشوروں نے مختلف آرا کا اظہار کیا ہے جس سے مسئلہ اور الجھ جاتا ہے۔

یونان قدیم میں ڈراما بھی شاعری کے دائرے میں آتا تھا چناں چہ اس دور کے شاعری سے متعلق تنقیدی نظریات کا اطلاق ڈرامے پر بھی ہوتا تھا۔

''افلاطون پہلا نقاد ہے جس نے مجموعی طور پر شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ شاعری کو نقل قرار دیتا ہے۔ وہ اصل عالم ایک عالم مثال کو مانتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اشیا کی اصل

عالم مثال میں موجود ہے اور اس کی نقل اس عالم سفلی میں نظر آتی ہے۔اس کے خیال میں اس دنیا کی زندگی عالم مثال کی زندگی کی نقل ہے،یعنی وہ شاعری کو نقل کی نقل قرار دیتا ہے اور اسی لیے شاعروں کو لائق اعتنا نہیں سمجھتا۔''

(محمد اسلم قریشی،ڈراما نگاری کا فن،مجلس ترقی ادب،لاہور،1963ء،ص4)

لیکن آر۔جی۔کالن ووڈ (R.G. Collinwood) اپنی کتاب ''The Principle of Art'' میں لکھتا ہے کہ

''افلاطون شاعری کی تمام اصناف کو لائق مذمت نہیں سمجھتا بلکہ نمائندہ شاعری کی بعض اصناف کو جن کا تعلق محض تفریح سے ہے انھیں درخور اعتنا نہیں سمجھتا۔اس کا خیال ہے کہ یہ غلطی انگریزوں نے افلاطون کے Jowett کے ترجمے کے ذریعے پھیلائی۔''

(محمد اسلم قریشی،ڈراما نگاری کا فن،ص:5)

ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ نقل سے خوشہ چینی کی مگر وہ عالم مثال کا قائل نہیں۔وہ نقل کا تو قائل ہے مگر نقل کی نقل کا قائل نہیں۔اس کا ماننا ہے کہ شاعری الفاظ کے ذریعے اس دنیا کے انسانوں کے افعال واعمال کی نقل کرتی ہے۔

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''ارسطو اس حد تک افلاطون سے اتفاق رکھتا ہے کہ ڈرامائی پیشکش سے ناظرین کے اذہان میں ابھرنے والے جذبات اس نوع کے ہوتے ہیں جو روزمرہ زندگی کے کاموں کی مناسب تعمیل میں سد راہ ہو سکتے ہیں۔ان جذبات سے شدید طور پر متاثر ذہن عملی زندگی کے لیے موزوں نہیں رہتا۔وہ اس جذباتی رو میں بہہ نکلتا ہے۔یہاں تک استاد اور شاگرد کے نظریات میں کامل مطابقت پائی جاتی ہے۔افلاطون اس سے فوراً یہ نتیجہ اخذ کر لیتا ہے کہ تمثیلی شاعری بالخصوص المیہ تماشائیوں کی عملی زندگی کے لیے مہلک ہے۔ارسطو اپنے استاد سے آگے بڑھتا ہے اور نفسیاتی فراست سے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ المیہ سے پیدا شدہ جذبات درحقیقت تماشائیوں کے ذہنوں پر بار نہیں ہوتے بلکہ المیہ کے مشاہدے سے ان جذبات کا کیتھارسس یعنی اسہال یا جدید اصطلاح میں اصلاح یا تزکیہ ہو جاتا ہے۔اس جذباتی صفائی اور اصلاح کی بدولت المیہ کے اختتام پر تماشائیوں کے اذہان دہشت ورحم کے جذبات میں ڈوبے رہنے کے بجائے ان سے نجات حاصل کر لیتے ہیں۔ارسطو المیہ کی اسہالی قدر و قیمت کی بنا پر نہایت ہی جذباتی اور جذبات کو برانگیختہ کرنے والی پیشکش میں بھی اس کے ایک افادی پہلو کا مدعی ہے۔''

(محمد اسلم قریشی،ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:64)

ارسطو کی ''بوطیقا'' ڈرامے پر قدیم ترین تصنیف ہے،اس میں فن شاعری پر بھی بحث کی گئی ہے۔اسی ضمن میں ڈرامائی شاعری،المیہ اور

طربیہ کا بھی ذکر ہے۔ وہ لکھتا ہے:

''رزمیہ شاعری، ٹریجڈی، کامیڈی، بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے دیکھیں تو یہ سب نقلیں ہیں۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو، ہند، 1977ء، ص:34)

بوطیقا میں ارسطو نے مجموعی طور پر ڈرامے کی کوئی تعریف پیش نہیں کی ہے لیکن اس کی پیش کردہ توضیحات سے ڈرامے کی تعریف اس طرح مرتب کی جا سکتی ہے۔

''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ، موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو محو گفتگو اور مصروف عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، ص:47)

وہ نقل جو ڈرامے کی شکل اختیار کرتی ہے اس کے لیے ارسطو تین چیزوں کو ضروری قرار دیتا ہے۔

اول: موزونیت، نغمہ اور نظم

دوم: یہ انسانی افعال کی نقل ہو جس میں ان کو بہتر یا بدتر یا ہو بہو ویسا ہی پیش کیا جا سکتا ہو جیسے کہ وہ ہوتے ہیں۔

سوم: اس میں بیانیہ کے برعکس کرداروں کو گفتگو کرتے ہوئے اور مصروف عمل دکھایا جائے۔

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ص:7)

ہڈسن کے درج ذیل بیان سے ڈرامے کی تفہیم میں قدرے آسانی ہو جائے گی۔ ہڈسن لکھتا ہے کہ:

''کلاسیکی ڈرامے میں موضوع یا لہجے (یا تاثر) کی وحدت کی شدت سے پابندی کی جاتی ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر المیہ اور طربیہ بالکل جداگانہ حیثیت کی حامل ہو جاتی ہیں۔ المیہ ڈرامے کے لیے اول تا آخر المناک ہونا لازم ہے۔ اس کے لیے ایک مناسب اور معیاری المیہ سطح پر رہنا ناگزیر ہے، اس میں کسی نوع کے طرب انگیز عناصر کی طرف رغبت یا تفریحی پہلو کی آمیزش ناممکن ہے۔ اس طرح طربیہ کے لیے آغاز سے اختتام تک طربناک ہونا ضروری ہے، اس کے پلاٹ کی تربیت وتعمیر میں کسی نوع کی المناکی کی شمولیت کی گنجائش نہیں۔

کلاسیکی ڈراموں میں ڈرامائی عمل یا تو بالکل مفقود ہوتا ہے یا اس کی بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔ ان میں پلاٹ کو مرتب کرنے والے واقعات اسٹیج کے باہر وقوع پذیر ہوتے ہیں،

مکالماتی یا بیانیہ انداز میں ان کی تفصیلات تماشائیوں کو سنا دی جاتی ہیں۔

پلاٹ کی تعمیر لازماً وقت، مقام اور عمل کی وحدت ثلاثہ کے اصول پر مبنی ہوتی ہے۔اس کی توضیح مختصراً یوں کی جا سکتی ہے:

الف۔ڈرامے کی مکمل کہانی صرف ایک دن پر مشتمل ہو،

ب۔ ڈرامے کے تمام عمل میں ایک ہی منظر پیش نظر رہے،

ج۔ اس میں صرف ایک ہی کہانی بیان ہو، ضمنی پلاٹ اور ادنیٰ واقعات پلاٹ میں شامل نہ کیا جائے۔''

(بحوالہ محمد اسلم قریشی، ص:78)

گو کہ یہ ڈرامے کی مکمل تعریف نہیں لیکن ان توضیحات سے ڈرامے کا ایک تصور ضرور ابھرتا ہے۔بعد کے دانشوروں اور نقادوں نے خصوصاً انیسویں صدی کے حقیقت نگار عموماً ڈرامے کے تعلق سے نقالی کے نظریئے کو ہی پیش کرتے رہے ہیں۔چناں چہ Cicero نے نقالی کے نظریئے کو حقیقت نگاری کا جامہ پہنا کر پیش کیا۔وہ لکھتا ہے کہ ڈراما:

''زندگی کی نقل، رسم و رواج کا آئینہ اور سچائی کا عکس ہے۔''

(Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth.)

(دی تھیوری آف ڈراما، الارڈیک نکول، ص:24)

سسرو کے اس نظریئے پر کافی دنوں تک بحث و مباحثہ ہوتا رہا اور ناقدین کا کہنا تھا کہ اس نظریئے کے پیش نظر تو عظیم ڈراما نگار وہ ہوگا جو فوٹو گرافی اختیار کرے اور ایسی گفتگو پیش کرے جو ہم روزانہ بولتے اور سنتے ہیں۔دراصل دوسرے فن کاروں کی طرح ڈراما نگار کے پیش نظر بھی کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے جس کو وہ ایک مخصوص اسلوب اور انداز میں پیش کرتا ہے اس کے مکالموں میں ایک ندرت ہوتی ہے۔اس کے مکالمے سادہ زبان میں ہونے کے باوجود روزمرہ کی عام گفتگو سے بالاتر ہوتے ہیں۔وہ اپنے مقصد کی وضاحت کے لیے زندگی کے واقعات اور حادثات سے چند اجاگر پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے پھر ان میں تصورات کی چاشنی شامل کر کے ناظر یا سامع کے سامنے پیش کرتا ہے۔یہی انتخاب اور تخیل آمیزی کسی تخلیق کا حسن ہوتا ہے۔اگر سسرو کے نظریئے پر عمل کیا جائے تو تخلیق کار کے لیے یہ انتخاب اور تخیل آمیزی دونوں ناممکن ہو جائے گی۔

اس خیال کو Hedelin کے اس قول سے تقویت پہنچتی ہے کہ:

''اسٹیج پر ایسی چیزوں کی نمائش نہیں ہوتی جس طرح کہ پیش آ چکی ہیں بلکہ جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔''

(دی تھیوری آف ڈراما، از نکول، ص:27)

نقالی کا مادہ انسانی فطرت میں ازل سے موجود ہے۔یہ ایک انسانی جبلت ہے بچوں کا توتلی زبان میں نقل اتارنا، پاؤں پاؤں چلنا کسی کو چڑھانے کے لیے اس کی آواز و حرکات کی نقل کرنا انسانی فطرت ہے۔ارسطو کا کہنا ہے کہ:

''انسان اسی وجہ سے دوسرے جانداروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقال ہے اور اسی

جبلت کی وجہ سے اپنی پہلی تعلیم پاتا ہے۔''

(عزیز احمد، فن شاعری، ص:47)

صنف ڈراما اس جبلت کی سب سے زیادہ مرہون منت ہے۔ لہٰذا ڈرامے کے لیے جس حرکت و عمل کو ضروری قرار دیا جاتا ہے اس کے ساتھ نقل کا تصور بھی جڑا ہوا ہے اور نقل مکمل ہوتی ہے ارادۂ نمائش سے، ارسطو اس حرکت و عمل کے لیے 'ایکشن' کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ انگریزی زبان میں ایکشن کا مفہوم ہے ''پھر سے کرنا''۔ خصوصاً جب ایکشن ڈرامے کے سلسلے میں استعمال کیا جا رہا ہو، ورنہ صرف حرکت و جنبش کے لیے 'موومنٹ' بھی استعمال کیا جا سکتا تھا۔ (صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، ص:65)

صفدر آہ ایکشن کی وضاحت کرتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:

> ''کسی بھی ایکشن میں عمل اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب اس کے پیچھے ارادۂ نمائش موجود ہو۔
> صرف عمل یا صرف روزمرہ کی زندگی کے واقعات عمل سے خالی ہوتے ہیں۔
> یہ بالکل ممکن ہے کہ ایک عمل میں ایکشن نہ ہو، لیکن اس کے برعکس سکوت محض میں ایکشن ہو۔ آپ چلتے رہیے اور برابر چلتے رہیے لیکن آپ کے چلنے کے عمل میں کوئی ایکشن نہ ہو۔ اس کے مقابل میں شیو کی وہ ساکت تصویر جس میں وہ رورد بھنگیما میں کھڑے ہیں ایکشن سے بھرپور ہے۔ ایکشن ہمیشہ مفروضات میں ہوتا ہے۔ آپ کا کرسی پر بیٹھنا ایکشن نہیں لیکن شہنشاہ جہانگیر کی طرح بیٹھنا ایکشن ہے۔ آپ کا باتیں کرنا ایکشن نہیں مگر ایک فرضی مارواڑی کی طرح باتیں کرنا ایکشن ہے۔'' (صفدر آہ، ص:13)

یہاں لفظ ڈرامے کی اصلیت و ماہیت پر غور کر لینا بھی مناسب ہوگا۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینکا کی رو سے لفظ ڈراما اس یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں ''کر کے دکھائی ہوئی چیز۔'' (Brown Iovor, Encyclopedia Britanica, Vol., 7, p. 576)

شلڈن جینی رقم طراز ہے کہ ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں میں کرتا ہوں اور اس کا اطلاق کی ہوئی چیز پر ہوتا ہے۔ (Cheny Shaldon, The Theatre Tutor Edi., New York, 1947, p. 13)

ناقدین ڈراما اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ ریت (Ritual) نے ڈرامے کو جنم دیا۔ یونانی زبان میں ریت کو Dromenon کہتے ہیں جس کے معنی ہیں ''کیا ہوا'' اور ''کی ہوئی چیز'' پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ ڈورین قوم ڈرامے کے موجد ہونے کی دعویدار رہے وہ اپنے اس دعوے کی یہ دلیل پیش کرتی ہے کہ ڈراما ڈورک بولی کے لفظ ڈرین کے مترادف ہے جس کے معنی کرنا یا عمل ہے۔ (رحمان مذنب، ڈرامے کی ابتدا، ماہ نامہ سیارہ بابت مارچ، 1964ء، ص:54)

مجموعی طور پر ڈرامے کی یہ تعریف زیادہ واضح ہے اور اس کے تمام زاویوں کا احاطہ کرتی ہے کہ:

> ''ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کا نام ہے۔''

1.2.2 ڈرامے کی تعریف ہندوستانی نقطۂ نظر سے:

سنسکرت قواعد کی رو سے ڈرامے کی یہ تعریف کی جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا بھی جا سکے اور سنا بھی جا سکے۔ دراصل سنسکرت میں شاعری کی دو قسمیں ہیں، ایک درشئے (دیدنی)، دوسری شروے (شنیدنی)۔ گو کہ ڈرامے کا تعلق کسی حد تک ان دونوں سے ہے پھر بھی اسے درشیہ میں شمار کیا جاتا ہے۔

سنسکرت میں ڈرامے کے مترادف جو لفظ استعمال ہوتا ہے وہ روپک ہے، یہ لفظ روپ سے مشتق ہے۔ اس سے مراد کرداروں اور کیفیات کو مشخص کرنا اور جذبے کے فطری مظاہرات کو پیش کرنا ہے چوں کہ اس میں کردار مختلف روپ بھر کر آتے ہیں اس لیے اس کو روپک کہا جاتا ہے۔ ناٹک تو روپک کی دس قسموں میں سے ایک ہے مگر یہ قسم اس قدر مقبول ہوئی کہ اسے ہی ڈرامے کا مترادف سمجھ لیا گیا۔ ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> ''یعنی کسی واقعے کو پھر سے کرنا ناٹیہ ہے۔''

چناں چہ یہاں یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں ہوگا کہ مغربی اور ہندوستانی ڈرامے کی بنیادی تعریف میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ ارسطو اسے نقل بتاتا ہے اور ناٹیہ شاستر پھر سے کرنا، مطلب دونوں کا ایک ہی ہے۔

مذکورہ ان تمام تعریفات میں ''کرنا''، ''کیا ہوا''، ''کر کے دکھائی ہوئی چیز''، ''پیش کرنا''، ''دکھانا'' جیسے الفاظ کی بہتات ہے جس سے ڈرامے میں عمل کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ دراصل ڈراما ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں جو لکھے اور پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو، اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے عملاً پیش کر دیا جائے۔ محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

> ''اسے (ڈرامے کو) ایک مکمل اکائی کی شکل میں سامنے رکھنا چاہیے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما صرف پڑھے جانے کے لیے نہیں ہے، اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے (یا پھر عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم، ریڈیو، یا ٹیلی ویژن سے ہے)۔ یعنی ڈرامے پیش کیے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں صرف پڑھنے کے لیے نہیں لکھے جاتے۔ اس لیے ڈراموں کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں، نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا کافی ہے بلکہ اس کے مکالموں کو اسٹیج پر (یا فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر) پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھنا چاہیے۔'' (محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1989ء، ص:134)

مختصر یہ کہ ڈرامے کی تحریری شکل (Script) کی اہمیت اس نقشے کی سی ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے لیکن جس طرح نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت مکمل نہیں ہو جاتی اسی طرح اسکرپٹ تیار ہو جانے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا۔

جس طرح عمارت کو مکمل کرنے کے بعد اینٹ، پتھر، ریت، مٹی، لوہا، سیمنٹ، لکڑی، کاریگر اور مزدور کی ضرورت ہوتی ہے، اسی طرح ڈرامے کی تکمیل کے لیے اسکرپٹ کے علاوہ اداکار، تماشائی، اسٹیج، آواز، روشنی، موسیقی اور دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سے اتنی

بات بہرحال واضح ہوجاتی ہے کہ ڈرامے کی تکمیل، اس کی پیش کش کے بغیر ممکن نہیں اور پیشکش میں عمل کی اہمیت بنیادی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ مجموعی طور پر شاعری کی تنقید کرنے والا پہلا نقاد کون ہے؟

2۔ بوطیقا کا مصنف کون ہے؟

3۔ نقل کا مادہ انسانی ذہن میں کب سے موجود ہے؟

1.3 ڈرامے کا آغاز وارتقا

اظہار ذات اور نقالی کی جبلت ابتدائے آفرینش سے ہی انسان میں پائی جاتی ہے اور وہ اسی وقت سے ان کا اظہار بھی کرتا رہا ہے۔ نقالی کے بارے میں اوپر بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔ اظہار ذات سے مراد یہ ہے کہ انسان جو کچھ سوچتا، سمجھتا اور محسوس کرتا ہے، جو رنج وخوشی اس پر گزرتی ہے، اسے دوسروں کو بتا کر فطری طور پر سکون محسوس کرتا ہے لہٰذا انسان جن مشاہدات، خیالات، تجربات اور جذباتی کیفیات سے گزرتا ہے انھیں اپنی ذات تک محدود نہیں رکھ سکتا، اسے صرف اپنی ذات تک محدود رکھے تو اس کے اندر ایک ہیجانی کیفیت کے تحت ابلاغ کی مسلسل خواہش پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اسی خواہش کی تکمیل اظہارِ ذات ہے۔ انسان کی ذہنی صحت کے لیے یہ ضروری بھی ہے اور اسی سے ادب وفن کے سوتے پھوٹتے ہیں اور تہذیب وتمدن کا تمام تر ارتقا انھیں جبلتوں کا مرہون منت ہے۔

انسان جب ادب وفن کے جدید وسائل اظہار سے نا آشنا تھا اس وقت بھی اس کا نقالی کا جذبہ وفور کرتا تھا، اس وقت بھی اس کے اندر ابلاغ کی خواہش پیدا ہوتی تھی، اس وقت اس کے پاس اظہار ذات کے صرف دو ذرائع تھے ایک آواز اور دوسرا حرکات واشارات اور یہی قدیم ترین وسائل اظہار ڈرامے کی بنیاد ہیں۔

عہد سنگ کا انسان جب غاروں اور جنگلوں میں رہتا تھا اور جانوروں کا شکار کر کے ان کے گوشت وجنگلی پھل پھول سے اپنا پیٹ پالتا تھا تو اسے درندوں سے بھی واسطہ پڑتا ہوگا، کبھی یہ ان پر فتح پاتا ہوگا اور کبھی خود جان سے ہاتھ دھوتا ہوگا۔ یہی وحشی انسان جب کسی کوہ کنج یا الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کے ساتھ بیٹھتا ہوگا تو نقالی کی جبلت اور اظہار ذات کی خواہش کے تحت شکار حاصل کر لینے کی خوشی میں اچھلنے کودنے اور خوشی کی بے ہنگم آوازیں نکالنے کے ساتھ ساتھ اپنی بے ہنگم آواز اور اعضائے جسم کی حرکات سے ان تجربات وجذبات کا بھی اظہار کرتا ہوگا جو شکار کرتے ہوئے جنگلوں میں گھومتے ہوئے یا اپنے دوسرے ہم جنسوں سے ملتے ہوئے اسے پیش آتے ہوں گے۔ جذبات وتجربات کے یہ اظہار ہی ڈرامے کے وہ دھندلے نقش اولیں ہیں جو تہذیب وتمدن کے ارتقا کے ساتھ ساتھ نکھرتے اور واضح ہوتے چلے گئے۔

انسانی عقل وشعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ شکار کی ان بے جوڑ، بے ہنگم اچھل کود اور دھما چوکڑی میں ہم آہنگی پیدا ہوئی تو ان میں توازن اور تناسب آیا، جسموں کی متوازن حرکات اور آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ حرکات کا مظاہرہ ہونے لگا تو یہیں سے ناچ کی بنیاد پڑی چناں چہ ناچ کو ڈرامے بلکہ تمام فنون کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے۔ شلڈن جینی لکھتا ہے:

> ''انسان کی مادی ضروریات خوراک اور پناہ گاہ کے بعد انسانی مشاغل میں ناچ کو اولیت حاصل ہے اور ناچ تمام فنون کی ماں ہے۔'' (The Theatre Tudore Edi. p. 11-12)

انسانی ذہن نے کچھ اور ترقی کی وہ غاروں اور جنگلوں سے نکل کر میدانی علاقوں میں آیا اور خوراک حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع زراعت اور گلہ بانی وغیرہ بھی ہاتھ آ گئے تو انسانی ذہن مظاہر فطرت کی طرف متوجہ ہوا کیوں کہ ایسی صورت میں ہر وقت اس کا سابقہ مظاہر فطرت سے رہتا۔ کبھی قحط سالی ہوتی تو کبھی بارش کی زیادتی سے فصلیں خراب ہوتیں، کبھی وبائی بیماری سے جانی نقصان ہوتا۔ چناں چہ انسان نے اپنی پہنچ سے باہر ہر قوت اور نقصان و فائدہ پہنچانے والے ہر مظاہر فطرت کو دیوی دیوتا مان کر ان کی پرستش شروع کر دی پھر رفتہ رفتہ ان دیوتاؤں کو نام دیتے گئے اور ان کی شبیہیں بنائی گئیں۔ دیوتاؤں کی ان شبیہوں کے سامنے ناچ گا کر ان کی پرستش کی جانے لگی۔ کچھ اور وقت گزرا تو اس قسم کے مذہبی ناچوں میں شریک ہونے کے لیے خود انسان مختلف شبیہیں بنانے لگے۔ یہاں تک کہ یہ طریقہ عبادت کافی ترقی کر گیا اور وقت وحالات کی ضرورت کے تحت اس میں تخفیف واضافہ ہوتا رہا۔ مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

> ''نوع انسان کے دینی تصورات کا سب سے زیادہ قدیم عہد، جو تاریخ کی روشنی میں آیا ہے، مظاہر فطرت کی پرستش کا عہد ہے۔ اس پرستش نے بتدریج اصنام پرستی کی صورت اختیار کی۔ اصنام پرستی کا لازمی نتیجہ تھا کہ مختلف زبانوں میں بہت سے الفاظ دیوتاؤں کے لیے پیدا ہو گئے۔ اور جوں جوں پرستش کی نوعیت میں وسعت پیدا ہوتی گئی الفاظ کا تنوع بھی بڑھتا گیا۔''
>
> (ابوالکلام آزاد، ترجمان القرآن، جلد اول، کلکتہ، 1931ء، ص:9)

چوں کہ اس طریقۂ عبادت میں ارسطو کی بیان کردہ موزونیت، نغمہ اور نقل پائی جاتی ہے۔ لہٰذا یہ ڈرامے کی اساس بنا۔ ڈرامے کے ارتقا پر نظر ڈالی جائے تو ثابت ہوتا ہے کہ دنیا میں مذہبی ڈرامے کا جو سب سے پہلا نمونہ دستیاب ہوا اس کا مرکزی کردار مصر کا بڑا دیوتا Osiris ہے۔ اس کی نوعیت آسٹریا کے ٹرول (Tyrol) یا ایران کے مذہبی ڈرامے کی سی ہے۔

> ''اس کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ اوسرس بڑی دانشمندی سے مصر پر حکومت کرتا ہے۔ اس کا بھائی سیٹ (Set) اس کے خلاف سازش کر کے اُسے قتل کر دیتا ہے، اس کی لاش کو کئی ٹکڑے کر کے دور دراز علاقوں میں انھیں بکھیر دیا جاتا ہے۔ اوسرس کی بیوی اور اس کا بیٹا Apuat اس قتل کا انتقام لے کر دوبارہ تخت وتاج حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ وہ اوسرس کے جسم کے منتشر حصوں کو جمع کر کے جاتریوں اور زائرین کے لیے برکات کے طور پر محفوظ کر لیتے ہیں۔ اس طرح اوسرس کی پرستش کا آغاز ہوتا ہے۔ اس مذہبی کھیل میں اوسرس کے مصائب اور اس کے دوبارہ زندہ ہونے یا رفع (Ascension) کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔''
>
> (محمد اسلم قریشی، ص:20)

گو کہ تحریری صورت میں یہ ڈراما دستیاب نہیں ہے۔ مگر کچھ شہادتیں اس کے وجود پر دلالت کرتی ہیں۔ مثلاً محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''اس کی اولین شہادت مصر کی مذہبی رسومات سے ملتی ہے۔ برلن کے عجائب گھر میں مصر کے آثار قدیمہ میں تختی پر کندہ ایک ایسی تحریر محفوظ ہے جو فراعنہ مصر کے بارہویں خاندان کے

بادشاہ سے منسوب کی جاتی ہے اوراس کا زمانہ دو ہزار سال ق م قیاس کیا جاتا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مصر کے بادشاہ اِکہرنوفریٹ (Ikhernefert)، (Usertsen III)، (Secostrys III) نامی ایک شخص کو دیوتا اوڈی پس کا معبد تعمیر کرنے کے لیے Obydos روانہ کیا تھا۔ اس نے اس دیوتا کی ریت کا اہتمام اور انتظام کیا۔ اس دستاویز سے واضح ہوتا ہے کہ خود اکہرنوفریٹ نے اس سال اس ڈرامے کی ریت میں حصہ لیا تھا۔ اس دستاویز میں اکہرنوفریٹ کے بیانات سے اس مذہبی ریت کی ڈرامائی نمائش کی کسی قدر تفصیلات معلوم ہوتی ہیں اور اکہرنوفریٹ کی اداکاری کی وضاحت ہوتی ہے۔'' (ایضاً، ص:20)

مصر کے دیوتا Osiris کے اس ڈرامے کے بعد ایسی ڈرامائی کاوشوں کی دوسری مثال ہندوستان کے دیوتا ''شیو'' اور یورپ کے دیوتا Zeus اور Dionysus کی رسومات میں ملتی ہے۔

''اس صنمیاتی نظام میں انسان نے حسب توفیق اور حسب موقع چھوٹے بڑے بہت سے دیوتا تسلیم کر لیے اور ان کے ساتھ مختلف صفات و اعمال وابستہ کر دیئے گئے۔ زیوس (سورج دیوتا) آسمانوں پر متصرف ہے۔ موسم اس کے قبضے میں ہے، برق و رعد کا مالک وہی ہے، انسان کی آزادی و املاک کا محافظ بھی وہی ہے، زیوس کا بیٹا ڈایونس ہے جو متنازع فیہ رہا لیکن بالآخر دیوتا تسلیم کر لیا گیا، وہ نباتات اور خمریات کا دیوتا ہے، رقص و سرود اور مستی و سرشاری اس کے پسندیدہ افعال ہیں اور اسی لیے اس کی پرستش کا جزو ہیں، بکری اور بیل کے ساتھ اُسے منسوب کیا جاتا ہے۔ ابتدا میں اس کی مقبولیت بہت محدود تھی۔ ہومر کے عہد یعنی ساتویں صدی ق م تک اس کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں تھی، رب نباتات کی حیثیت سے دھیرے دھیرے اُسے اہمیت حاصل ہوتی گئی یہاں تک کہ پانچویں اور چوتھی صدی ق م میں اس کی مقبولیت عروج کو پہنچ گئی۔ وہ ہر سال مر کر نئے سرے سے زندہ ہوتا تھا۔ یہ تصور شاید خزاں اور بہار کے تصور سے ابھرا۔ اس کی نشاۃ ثانیہ پر خوشی کی تقریبات منائی جاتی تھیں یعنی بہار کی آمد کا استقبال کیا جاتا تھا، مئے نوشی اور رقص و سرود کے اجتماعات ان تقریبات کا خاص جزو تھے۔ یہی آگے چل کر ڈرامے کی بنیاد ثابت ہوئے۔'' (عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1977ء ص:10)

اس کے بعد یونان کے دیوتا دیونی سس کی رسومات میں بھی ایسا تمثیلی انداز نمایاں ہے۔ محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''یونان میں دیونی سس کے احترام میں رقص و سرود کی تقریبات سے یونانی ڈرامے نے جنم لیا اور ہندوستانی روایات کے مطابق شیو دیوتا کے بھی اسی نوع کے جلوس نکلتے تھے۔ ان جلوسوں

کے پیش پیش دیوداسیاں دیوتا کی حمد وثنا کے بھجن گاتی اور ناچتی ہوئی چلتی تھیں۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص:22)

(اس سے آگے کے ڈرامے کے ارتقا کی تفصیلات اکائی نمبر 7 ''یونانی ڈراما'' اور اکائی نمبر 8 ''ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز وارتقا'' میں دی گئی ہے۔)

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ارسطو کے خیال میں انسان دوسرے جانداروں سے کس وجہ سے ممتاز ہے؟

2۔ انسان خود مختلف شبیہیں کیوں بنانے لگا؟

3۔ دنیا میں مذہبی ڈرامے کا جو سب سے پہلا نمونہ دستیاب ہوا اس کا مرکزی کردار کون ہے؟

1.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ پہلے ڈرامے کی ابتدا یونان میں ہوئی اور بعض معتبر حوالوں سے یہ ثابت کرتے ہیں کہ ڈرامے کی ابتدا پہلے ہندوستان میں ہوئی۔

☆ دنیا میں یونان اور ہندوستان ایسے دو ممالک ہیں جہاں با قاعدہ ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے ہوئی اور صرف ڈرامے کی ہی ابتدا نہیں ہوئی بلکہ ڈرامائی تنقید بھی ''بوطیقا'' اور ''بھرت ناٹیہ شاستر'' کی شکل میں سب سے پہلے ان ہی دونوں ملکوں میں لکھی گئی۔

☆ جہاں تک ڈرامے کی تعریف کا تعلق ہے دونوں کے یہاں ڈرامے کی بنیادی تعریف میں زیادہ فرق نہیں۔ ارسطو اسے نقل بتاتا ہے اور ناٹیہ شاستر (پھر سے کرنا) دونوں کا مطلب ایک ہی ہے۔

☆ مغربی نقطۂ نظر سے ڈراما خصوصاً المیہ کا مقصد کیتھارسس ہے، جس سے ناظرین کے اندر ذہنی صفائی اور پاکیزگی پیدا ہو۔صفدر آہ کے مطابق ارسطو ڈرامے کو پر کرب نکتے پر اس لیے ختم کرنا چاہتا ہے کہ ڈرامے میں جو برائی اچھائی کے مقابلے میں لائی گئی ہے ڈراما ختم ہونے پر لوگ اس سے متنفر ہو کر اٹھیں اور تھیٹر کے باہر آتے ہی اس برائی کے خلاف جہاد شروع کردیں۔''

☆ سنسکرت ڈرامے کا مقصد شانت رس کو اس طرح روح میں تحلیل کر دینا ہے کہ وہ شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔ یوں بھی سنسکرت ڈراموں میں لوک کلیان (فلاح عامہ) اور انسان دوستی کا بڑا گہرا جذبہ موجود ہے۔

☆ بھرت منی نے ڈرامے کے فن کو بامقاصد بنانے کے لیے ابتدا ہی سے زور دیا ہے اور بھرت کے بعد آنے والے ڈراما نگاروں نے بھی اس کی پیروی کی۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت ڈراموں میں انسان دوستی اور فلاح عامہ کا بڑا گہرا جذبہ موجود ہے۔ یہاں تک کے سنسکرت ڈرامے کا مقصد ہی لوک کلیان بن گیا اور ہندوستانی سماج میں یہ نظریہ گھر کر گیا کہ افادیت کے بغیر ڈرامے کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ڈراما نگار اگر اپنے ڈرامے کے ذریعے عوام کو کوئی مفید پیغام نہ دے سکا تو اس کا ڈراما صرف ایک تماشہ ہے۔

☆ مزید یہ کہ سنسکرت ڈرامے کا مقصد صرف تفریح نہیں بلکہ تفریح کے وسیلے سے اصلاح اور تربیت بھی ہے۔ یہ کام وہ ناظرین کے ذہن کو اس

جذبے سے متاثر کر کے کرتے ہیں جو ڈرامے کے ذریعے ظاہر کیا جا رہا ہے۔

☆ اسی کے ساتھ ساتھ دونوں ڈراموں میں تضادات بھی ہیں، مغربی ڈراما کیتھارسس پیدا کرنے کے لیے، المیہ عناصر کو استعمال کرتا ہے جبکہ ہندوستانی ڈراما رس پیدا کرنے کے لیے طربیہ عناصر کا استعمال کرتا ہے۔اس کی تفصیلات اپنے اپنے موقعوں پر دی جا چکی ہیں۔

1.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
سرچشمہ	:	سوتا، پانی کے نکلنے کی جگہ
تزکیہ نفس	:	نفس کو پاک کرنا
موکش	:	نجات
معراج	:	رتبہ اعلیٰ، مرتبہ بلند، حضرتؐ کا آسمان پر جانا
سکوت	:	خاموشی
اطلاق	:	منطبق ہونا، عائد ہونا
عالم سفلی	:	دنیا، زمین
توضیحات	:	توضیح کی جمع، واضح کرنا
جبلت	:	فطرت
ازل	:	مخلوق کی پیدائش کا دن، شروع، آغاز
ممتاز	:	انتخاب کیا گیا، چنا گیا
مرہون منت	:	احسان مند، ممنون، شکرگزار
مشتق	:	وہ لفظ جو دوسرے لفظ سے بنایا گیا ہو
مشخص	:	تجویز کیا گیا
ابتدائے آفرینش	:	جب سے دنیا پیدا ہوئی
اصنام	:	صنم کی جمع، بت
تنوع	:	طرح طرح، قسم قسم
اساس	:	بنیاد

1.6 نمونہ امتحانی سوالات

1.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ڈرامے کی قدیم ترین تصنیف کون سی ہے؟

2۔ ''فن شاعری'' کس کی کتاب ہے؟

3۔ سنسکرت میں ڈرامے کے مترادف جو لفظ استعمال ہوتا ہے اسے کیا کہتے ہیں؟

4۔ ناچ کو تمام فنون کی ماں کس نے کہا ہے؟

5۔ ''ترجمان القرآن'' کس کی تصنیف ہے؟

6۔ نظیر اکبرآبادی کے یہاں کس تذکرہ نگار کو بازاری پن نظر آیا؟

7۔ امانت نے اندرسبھا کی غزلوں میں کیا تخلص استعمال کیا ہے؟

8۔ ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف کس لفظ سے کی گئی ہے؟

9۔ سنسکرت میں شاعری کی کتنی قسمیں ہیں؟

10۔ وہ قدیم ترین وسیلہ کون سا ہے جو ڈرامے کی بنیاد بنا؟

1.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ مغربی نقطۂ نظر سے ڈرامے کی تعریف بیان کیجیے۔

2۔ ارسطو کے نزدیک شاعری کیا ہے؟ مختصر بیان کیجیے۔

3۔ مغربی اور ہندوستانی نقطۂ نظر سے ڈرامے کی کیا تعریف کی جاتی ہے؟ بیان کیجیے۔

4۔ سنسکرت میں ڈرامے کا مقصد کیا ہے؟

5۔ کیتھارسس پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

1.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ ارسطو افلاطون کے کس نظریے سے اختلاف کرتا ہے، واضح کیجیے۔

2۔ ڈرامے میں عمل کی اہمیت پر ایک مضمون لکھیے۔

3۔ عہد سنگ کے انسان کے پاس اظہار ذات کے کون کون سے ذرائع تھے؟ بیان کیجیے۔

1.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	ڈراما نگاری کا فن	محمد اسلم قریشی
2۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین
3۔	ناٹک ساگر	نورالٰہی و محمد عمر
4۔	ہندوستانی ڈراما	صفدر آہ
5۔	اردو ڈرامے ایک جائزہ	حاتم رام پوری

اکائی 2: ڈرامے کا فن

اکائی کے اجزا

2.0 تمہید
2.1 مقاصد
2.2 ڈرامے کا فن
2.2.1 وحدت عمل
2.2.2 وحدت زماں
2.2.3 وحدت مکاں
2.2.4 وحدت تاثر
2.3 ڈرامائی مفاہمتیں
2.3.1 خود کلامی
2.3.2 زبان کی مفاہمت
2.3.3 دیگر مفاہمتیں
2.4 ڈرامے کے دیگر فنی عناصر
2.5 اکتسابی نتائج
2.6 کلیدی الفاظ
2.7 نمونہ امتحانی سوالات
2.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
2.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
2.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
2.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

2.0 تمہید

جب ہم کسی صنف ادب کا فنی مطالعہ کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کے فنی عناصر کیا ہیں اور ان کی حدود کیا ہیں۔ ڈراما ایک قدیم صنف ادب ہے جو زمانہ قدیم سے اس عہد تک برابر فروغ حاصل کرتا رہا ہے اور اس کے اصول وضوابط میں عہد بہ عہد اضافہ ہوتا

رہا ہے جس سے اس کا دامن بہت وسیع ہوگیا ہے۔ نئے نئے اصول وضوابط کی تعمیر کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مختلف ادوار میں ڈرامے کی تخلیقات میں نئے نئے رجحانات کا سراغ ملتا ہے۔

ڈراما چوں کہ دوسری اصناف کی طرح صرف پڑھنے اور لکھنے تک محدود نہیں بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے یہ مکمل ہی نہیں ہوتا جب تک اسے پیش نہ کر دیا جائے۔ لہٰذا اس کے فنی عناصر بھی دوسری اصناف کی بہ نسبت زیادہ وسیع اور قدرے پیچیدہ ہوگئے ہیں۔ چناں چہ ڈراما نگار کو ڈراما تخلیق کرتے وقت اس بات کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ جو منظر تخلیق کر رہا ہے اسے اسٹیج پر پیش بھی کیا جاسکے گا یا نہیں جبکہ دوسری اصناف میں اس پر غور کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔

مزید یہ کہ ڈرامے کے لیے وقت متعین ہوتا ہے۔ اس لیے ڈراما نگار کو ایجاز واختصار سے کام لینا پڑتا ہے۔ جس میں اور بھی زیادہ فنی چابکدستی کی ضرورت ہوتی ہے۔ جبکہ دوسری اصناف ادب کے لیے وقت کا تعین نہیں ہوتا۔ پھر یہ کہ ڈراما تماشائیوں کے روبرو پیش کیا جاتا ہے لہٰذا تماشائیوں کا ردعمل براہ راست ہوتا ہے۔ اس لیے بھی ڈراما نگار کو فنی نقطۂ نظر سے بہت محتاط رہنا پڑتا ہے۔

ڈرامے کے ناظرین میں ایک دو لوگ نہیں بلکہ ایک گروہ یا انبوہ ہوتا ہے۔ فردکی اور انبوہ کی نفسیات میں فرق ہوتا ہے۔ ڈراما نگار کو انبوہ کی نفسیات کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اسی طرح کی بہت سی فنی باریکیاں ہوتی ہیں جن میں ڈراما نگار جکڑا ہوتا ہے۔ چناں چہ ڈراما تخلیق کرنا دوسری اصناف کی بہ نسبت ایک مشکل عمل ہے۔

2.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ڈرامے کے فنی عناصر کے بارے میں جانکاری فراہم کر سکیں۔
- ☆ ڈرامے کے وحدت ثلاثہ سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ ڈرامے کی مفاہمتوں کو بیان کر سکیں۔
- ☆ خود کلامی کی تفصیل سے باخبر ہو سکیں۔
- ☆ زبان کی مفاہمت کی تفصیل سے واقف ہو سکیں۔

2.2 ڈرامے کا فن

2.2.1 وحدت عمل:

وحدت ثلاثہ کی تینوں وحدتیں یعنی وحدت عمل، وحدت زماں اور وحدت مکاں ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں۔ لیکن یہ درست نہیں ہے۔ صرف وحدت عمل ایک ایسی وحدت ہے جس پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ لہٰذا ارسطو کہتا ہے کہ:

> ''کوئی بھی روداد (پلاٹ) محض اس وجہ سے واحد نہیں ہوسکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آسکتے ہیں، جس کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں، روداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو.... اسی باعث اکہری ترتیب کی

روداد کو دوہری ترتیب کی روداد پر فضیلت حاصل ہے۔''

(عزیز احمد،فن شاعری،انجمن ترقی اردو ہند (دہلی)،نئی دہلی، 1977ء،ص:25)

اس وحدت کا تقاضا ہے کہ ڈرامے میں ایک ہی مکمل پلاٹ ہو۔اور اس میں ایسے واقعات لیے جائیں جس میں ایک ہی قسم کے جذبات کا اظہار ہو،ضمنی پلاٹ کے ذریعے ایسے واقعات نہ لائے جائیں جو بنیادی جذبے یا عمل سے مختلف ہوں۔

ارسطو پلاٹ کو ایک ایسی اکائی مانتا ہے جو مکمل ہو۔یعنی وہ پلاٹ کو واحد واقعہ تسلیم کرتا ہے۔جبکہ پلاٹ مختلف واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے، ارسطو ان مختلف واقعات کو پلاٹ کی کڑیاں تسلیم کرنے کے باوجود اسے مکمل اور واحد مانتا ہے۔لہٰذا اس کا کہنا ہے کہ روئیداد کی ان مختلف کڑیوں میں ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگا رنگی ہوتا کہ اس سے ایک مکمل واقعہ بن سکے۔

2.2.2 وحدت زماں:

دوسری وحدت وحدت زماں ہے۔اس وحدت سے یہ مراد لی جاتی رہی ہے کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہو یعنی ڈرامے کی پیش کش کا وقت کیا ہو۔ بہت دنوں تک اس وحدت کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا رہا،ارسطو سے منسوب کرنے کی وجہ یہ ہے کہ اس نے رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی کا موازنہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی ایک گردش کی حدود کا یا اس سے قریب قریب وقت کا پابند رہے۔لیکن رزمیہ شاعری کے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد،فن شاعری،انجمن ترقی اردو، ہند،نئی دہلی، 1977ء،ص:22-21)

یوروپ کے مختلف نقادوں نے ارسطو کے اس قول کے مختلف معنی نکالے۔کسی نے اس سے بارہ گھنٹے مراد لیے کسی نے چوبیس اور کسی نے تیس،کارنےلئی (Lornille) نے اس کی مدت چوبیس گھنٹے یا زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے قرار دی۔لیکن 1550ء میں میگی (Maggi) نے کم سے کم وقت تین گھنٹے قرار دیا۔

ارسطو کا مذکورہ جملہ خاصا مبہم ہے۔اس سے بارہ گھنٹے بھی مراد لیے جا سکتے ہیں، چوبیس گھنٹے بھی اور ایک سال بھی،لیکن ارسطو نے اسے ٹریجڈی کے اصول کے طور پر نہیں پیش کیا بلکہ وہ یونانی ڈرامے کی ایک روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے، یہ نہیں کہا کہ اسے اس کی کوشش کرنی چاہیے۔(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد،فن شاعری،انجمن ترقی اردو ہند،نئی دہلی، 1977ء،ص:22-21)

ایک اور جگہ کارنےلئی لکھتا ہے کہ اگر ڈرامائی تمثیل دو گھنٹے میں پوری ہو سکتی ہے تو ڈرامائی عمل کی مدت بھی دو گھنٹے ہونی چاہیے۔ایک اور نقاد ڈاشیر (Dacier) لکھتا ہے کہ آفتاب کی ایک گردش سے صرف بارہ گھنٹے مراد ہیں اور ڈرامے کا موضوع ایسا عمل ہونا چاہیے جو بارہ گھنٹے کے اندر پیش آیا ہو۔(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد،فن شاعری،انجمن ترقی اردو ہند،نئی دہلی، 1977ء،ص:22)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ارسطو کے آفتاب کی ایک گردش کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہو، بلکہ اس کا مدعا یہ ہے کہ ڈرامے کے اندر جو واقعات پیش آئیں وہ کتنے عرصے پر محیط ہوں۔ڈرامے کی پیش کش کے وقت کا تعین کرنا اور ڈرامے کے واقعات کے وقت کا

تعین کرنا دونوں الگ الگ چیزیں ہیں۔ ڈرامے میں وقت کا تعین اندرونی واقعات کے وقت کے تعین سے ہی ہونا چاہیے کیوں کہ ڈرامائی تاثر قائم کرنے میں اگر کچھ فرق پڑتا ہے تو اسی سے ڈرامے کی پیش کش کے وقت کی کمی بیشی سے تاثر کو پیش کرنے یا جذبے کا قائم کرنے میں کوئی فرق نہیں پڑتا اس سے فرق پڑتا ہے تو اداکاروں کی کارکردگی پر یا ناظرین کی قوت برداشت پر۔

مزید یہ کہ اس وحدت کے ساتھ ساتھ جن دو وحدتوں کا ذکر ہوتا ہے یعنی وحدت عمل اور وحدت مکان ان کا تعلق بھی ڈرامے کے تاثر سے ہی ہے۔ لہٰذا قیاس کہتا ہے کہ اس وحدت کا تعلق بھی ایسی ہی چیزوں سے ہونا چاہیے جو ڈرامے کے تاثر یا جذبے سے متعلق ہوں۔

پیش کش کے مختلف ذرائع کا استعمال کر کے کسی ایسے پلاٹ کو بھی تین گھنٹے یا بارہ گھنٹے میں پیش کیا جا سکتا ہے جس کے واقعات سالوں کا احاطہ کرتے ہوں۔ ہو سکتا ہے کہ ارسطو نے یہ خیال کیا ہو کہ اس طریقہ کار سے ڈرامے کا تاثر مجروح ہوتا ہے۔ لہٰذا اس سے زیادہ لمبے عرصے پر محیط واقعات کے بجائے ایسے واقعات لیے جائیں جو آفتاب کی ایک گردش کے اندر وقوع پذیر ہوئے ہوں۔

2.2.3 وحدت مکان:

جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے اور واقعات ہوا میں رونما نہیں ہوتے، یہ کسی نہ کسی مقام پر رونما ہوتے ہیں۔ وحدت مکان سے مراد یہی ہے کہ ڈرامے میں پیش آنے والے واقعات کو کسی ایک مقام پر ہی رونما ہونا چاہیے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''دراصل ''وحدت مکاں'' بھی ''وحدت زماں'' اور ''وحدت عمل'' کا منطقی نتیجہ ہے۔ اگر ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر پیش آئیں اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب ایک ہی جگہ پر پیش آئے ہوں۔''
>
> (ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، 1977ء، ص:26)

جن نقادوں نے اس وحدت کی ایجاد کی (کہ یہ وحدت ارسطو سے غلط منسوب ہے) شاید ان کا اعتراض یہ تھا کہ ایک منظر ایک مقام پر ہو اور دوسرا منظر اس سے کئی سو میل دور دوسرے مقام پر ہو تو ناظرین کا ذہن اسے پورے طور پر تسلیم نہیں کر سکتا۔ اس لیے انھوں نے وحدت مکاں کی شرط لگائی لیکن عزیز احمد اس شرط کو تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسانی ذہن میں ایسی صلاحیتیں موجود ہیں کہ وہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کا تصور تسلیم کرے۔

عزیز احمد کی بات میں ایک گونہ صداقت ضرور ہے، خصوصاً اس لیے بھی کہ درازئ مقام کو تسلیم کرنا یا نہ کرنا بڑی حد تک پیش کش کے طریقۂ کار پر بھی منحصر ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بہت سے عظیم ڈراما نگاروں نے بھی اس وحدت کو نہیں برتا۔ اس اصول کو وضع کرنے کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یونانی اسٹیج پر پروسینیم نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لیے ضروری ہے۔ لہٰذا مناظر کی تبدیلی میں دقت پیش آتی ہوگی اسی لیے اس اصول کو وضع کیا گیا۔

ہندوستان میں بھی پروسینیم (آگے گرنے والا پردہ) استعمال نہیں ہوتا تھا اور نہ دوسری کوئی ایسی چیز استعمال ہوتی تھی جس سے منظر یا مقام کی تبدیلی ممکن ہو سکے۔ لہٰذا یہاں یہ کام مکالمے سے لیا جاتا تھا یعنی کوئی کردار مقام کی تبدیلی بیان کر دیتا تھا اور ناظرین چشم تصور سے اس تبدیلی کو دیکھ لیتے تھے۔ جیسے اندر سبھا امانت میں سبز پری کہتی ہے۔

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام   جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

تو راجہ اندر کی سبھا بغیر کسی تبدیلی کے باغ تصور کر لی جاتی ہے اور سبز پری وہاں کالے دیو سے اپنا مکالمہ شروع کر دیتی ہے۔ چناں چہ ہندوستانی ڈرامے نے اس طرح اس دشواری پر قابو پایا اور مغربی ڈرامے نے وحدت مکاں کا اصول بنالیا۔

ڈرامے کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ کبھی ان وحدتوں کو برتنے پر زور دیا گیا اور کبھی ان سے صرف نظر کیا گیا یہاں تک کہ ان کی مخالفت بھی کی گئی۔ یونانی ڈراما نگاروں نے اکثر ان کو پیش نظر نہیں رکھا۔ یہاں تک کہ شیکسپیئر نے وحدت شکنی کی۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

''وحدت عمل بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شیکسپیئر کے برابر کوئی گناہ گار نہیں۔ جس نے ہر قدم اور ہر موقعے پر وحدت شکنی کی ہے۔''

(عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، 1974ء، ص:14)

اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ بڑے فن کار کے لیے کسی بندھے ٹکے اصول کی ضرورت نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ اپنے اصول خود وضع کرتا ہے۔ چناں چہ ڈرامے اتحاد ثلاثہ کی پابندی کے ساتھ لکھے گئے ہوں یا انھیں برتے بغیر معیاری ڈرامے ہر صورت میں تخلیق ہوتے رہے ہیں۔ ان وحدتوں کو برتنے یا نہ برتنے سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔

اس طرح سنسکرت ڈراما نگار بھی وحدت زماں و مکاں کے زیادہ قائل نظر نہیں آتے۔ ان کے ڈراموں میں اکثر مختلف مناظر اور ایکٹوں کے درمیان وقت کے وسیع وقفے محسوس ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ پلاٹ کے مختلف واقعات الگ الگ دور دراز مقامات پر وقوع پذیر ہوتے ہیں اور مقام کی ایک جگہ سے دوسری جگہ کی تبدیلی کو ناظرین کی فہم و فراست پر چھوڑ دیا جاتا تھا وہ اپنے طور پر درازئ مقامات تصور کر لیتے تھے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا یہ تینوں وحدتیں ارسطو سے منسوب کی جاتی رہی ہیں۔ مگر وحدت عمل کے علاوہ کوئی بھی اس کی وضع کردہ نہیں ہیں۔ ہاں وحدت زماں کے بارے میں ایک ہلکا سا اشارہ اس کے یہاں پایا جاتا ہے۔ وحدت مکاں کے بارے میں کوئی ہلکا سا اشارہ بھی اس کے یہاں موجود نہیں۔ لیکن اس وحدت کو بھی ارسطو سے منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں کہ:

''1570ء میں ایک اطالوی نقاد لوڈووِک کاستل وِترو نے غالباً کسی غلط فہمی کی بنا پر یہ نظریہ ارسطو کے نام سے پیش کیا جس پر کئی صدیوں تک بحث چلتی رہی۔ ایکشن کے نظریے کے علاوہ ارسطو کے یہاں نظریۂ زمانی ملتا ہے لیکن نظریۂ مکانی کا کوئی وجود نہیں۔ نظریۂ زمانی کی اصل یہ ہے کہ اس زمانے میں یونانی ڈرامے اتنے بڑے ہوتے تھے کہ پندرہ- پندرہ دن تک مسلسل چلتے رہتے تھے، اس غلط طریقے کو روکنے کے لیے ارسطو نے نظریۂ زمانی وضع کیا۔ وہ کہتا ہے کہ ڈرامے کی مدت اتنی ہونی چاہیے کہ جو ڈراما پیش کیا جا رہا ہے اس کے واقعات ڈراما دیکھنے والوں کے حافظوں میں آسانی سے رہ سکیں، اس کا خیال ہے کہ ڈرامانہ اتنا چھوٹا ہو کہ صرف ایک جھلک معلوم ہو نہ اتنا بڑا ہو کہ انسانوں کے حافظے اُسے برداشت نہ کر سکیں....ڈرامے کی مدت ارسطو نے سورج کا ایک دور چوبیس گھنٹے مقرر کی ہے۔ ہندوستانی ناٹیہ کے لیے اس قسم کا

کوئی وقت متعین نہیں تھا لیکن پھر بھی وہ بالعموم چار گھنٹے میں اور کسی خاص صورت میں بہت سے بہت بارہ گھنٹوں میں ختم ہو جاتے تھے۔''

(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی، 1962ء، ص:60)

2.2.4 وحدت تاثر:

ڈرامے کے لیے وحدت تاثر دوسری تمام وحدتوں سے اہم ہے۔ بعض ناقدین نے اسے دوسری وحدتوں کی روح رواں قرار دیا ہے۔ T.S. Eliot کا کہنا ہے کہ ''یہ وحدتیں علیحدہ علیحدہ تین قوانین نہیں بلکہ ایک ہی قانون کے مختلف پہلو ہیں۔'' اور یہ کسی حد تک درست بھی ہے کہ وحدت زماں ومکاں کی کوئی خاص اہمیت نہیں، اصل چیز وحدت تاثر ہے۔ یہ وحدتیں صرف وحدت تاثر کو پیدا کرنے کے لیے لائی جاتی ہیں۔

ڈراما نگار کسی مرکزی خیال کو لے کر ڈرامے کے اندر ایک مخصوص فضا یا ماحول پیدا کرتا ہے۔ اتحاد عمل اور کرداروں کی نوعیت کی تشکیل اسی کے زیر اثر ہوتی ہے اور اسی سے بنیادی تاثر بنتا ہے جسے وحدت تاثر کہا جاتا ہے۔ مغربی نقادوں کی رائے ہے کہ یہ خیال یا تاثر ڈرامے میں شروع سے آخر تک ایک ہونا چاہیے یا اسے غالب رہنا چاہیے اور اس میں تسلسل ہونا چاہیے۔ اگر تھوڑی دیر کے لیے دوسرے تاثر کو لانے کی ضرورت پڑ بھی جائے تو بھی بنیادی تاثر نہ ٹوٹے اور نہ ہی دوسرا تاثر اس پر غالب آسکے۔ اس وحدت کے بارے میں سرسی کی رائے ملاحظہ ہو:

''جب سے ڈراما معرض وجود میں آیا، قدیم زمانے کے مصنف ہنسی اور آنسوؤں کی آمیزش کرتے آئے ہیں، چوں کہ ڈراما زندگی کو پیش کرتا ہے اور زندگی میں مسرتیں اور غم مضحکہ خیز اور رفیع و برتر عناصر پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں۔....شعرا نے تماشائیوں کی روحانی گہرائیوں میں مد و جزر پیدا کرنے کے لیے محسوس کیا ہے کہ وہ ایک مرکز پر اپنی توجہ مبذول رکھیں، اس طرح جس قدر ان میں اتحاد ہوگا اسی قدر مجموعی تاثر زیادہ قوی اور پائیدار ہوگا۔

اگر ہم تھیٹر کے تجربات کو ملحوظ رکھیں تو ظاہر ہوگا کہ تمام میلوڈرامے اور تمام المیہ ڈرامے خواہ وہ کلاسیکل ہوں یا رومانی، جن میں مضحکہ خیز عناصر جھانکنے لگے ہیں ان میں ان تفریحی عناصر کو تھوڑے تھوڑے وقفوں کے بعد لایا جاتا ہے اور انھیں پست اور ادنیٰ سطح پر رکھا جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ کیا جائے تو ان میں وحدت تاثر ناپید ہو جائے جس کو اجاگر کرنے کی ہر مصنف سعی کرتا ہے۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ص:106)

سرسی کی اس رائے میں تبصرہ کرتے ہوئے محمد اسلم قریشی آگے لکھتے ہیں:

''ان الفاظ میں ایک بڑی سچائی پنہاں ہے جس کا دیگر اصناف ادب کی نسبت ڈرامے سے خاص تعلق ہے۔ ڈرامے میں انتہائی اجتماع وارتکاز ہونا ضروری ہے۔ یہی مرکزیت وحدت تاثر کا تقاضا کرتی ہے، وحدت تاثر سے یہ مراد ہرگز نہیں لینی چاہیے کہ جذبات میں یکسانی و یک لخجی پیدا ہو، ایک دوسرے سے میل کھاتے ہوئے مختلف جذبات سے بھی وحدت تاثر ممکن ہے۔ ہر اعلیٰ ڈرامے میں بعض جذبات

ایسے مرکزی خیال یا تاثر کے تحت اور زیر اثر ہوتے ہیں جو ڈرامے کا روح رواں ہوتا ہے، اس کے برعکس جس ڈرامے میں انواع واقسام کے جذبات ڈرامے کی اصل روح کے تابع نہیں ہوتے وہ اس عدم مطابقت سے داغدار ہو جاتے ہیں۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ص:106)

اور اہم بات یہ ہے کہ وحدت تاثر ہندوستانی ڈرامے کے نظریۂ رس سے کافی مشابہ ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ڈرامے میں کتنی وحدتوں کا استعمال ہوتا ہے؟

2۔ ارسطو کس وحدت پر زور دیتا ہے؟

3۔ ڈرامے میں وحدت تاثر کی کیا اہمیت ہے؟

2.3 ڈرامائی مفاہمتیں

ادب کی بہت سی اصناف میں (جس میں ڈراما بھی شامل ہے) مصنف، ناظرین اور قاری کے درمیان کچھ سمجھوتے ہوتے ہیں، جس کے تحت کچھ باتیں مان لی جاتی ہیں یا فرض کر لی جاتی ہیں۔ اس سمجھوتے کو ہم مفاہمت کہتے ہیں۔ اس کے ذریعے کسی فن پارے کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ اسی کے ذریعے مصنف کو واقعیت سے انحراف کا موقع مل جاتا ہے جس سے اسے اپنا مافی الضمیر ادا کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے اور ناظرین و قارئین کو پوری طرح لطف اندوز ہونے کا موقع مل جاتا ہے۔

داستانوں میں فوق فطری عناصر کی شمولیت، جن اور پریوں کا زمین پر ورود اور طلسماتی کرشمے جن میں حقیقت سے مکمل انحراف پایا جاتا ہے، اسی مفاہمت کے نتیجے تھے۔ یہی حال کچھ شعری اصناف کا ہے۔ ان میں مفاہمتوں سے بہت کام لیا جاتا ہے ورنہ کیا معشوق کا قد سرو سے بلند اور اس کی کمر بال سے باریک ہو سکتی ہے۔ بعض اصناف جیسے داستان یا منظوم ڈراموں میں کردار اشعار میں گفتگو کرتے ہیں جو انسانی عادت کے خلاف ہے، لیکن ہم فنی مفاہمت کے تحت اس غیر فطری اور غیر حقیقی چیز کو گوارا کر لیتے ہیں اور اس طرح ہم فن کار کو غیر فطری ہونے کا موقع دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اسلم قریشی لکھتے ہیں کہ:

''اس وقتی اختلاف کے باوجود ہر فن میں بعض مفاہمتیں مستقل اور بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ فن ان کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ فنکار اور ناظر وسامع کے درمیان بعض ایسے بنیادی سمجھوتے ہوتے ہیں جن سے طرفین کے لیے انحراف ممکن نہیں۔ مثلاً اوپیرا میں یہ اساسی مفاہمت کام کرتی ہے کہ کرۂ ارض پر ایسی نسل بھی موجود ہے جس کا فطری انداز گفتگو گانا ہے۔ چناں چہ اوپیرا کے تماشائیوں کو کوئی حق نہیں پہنچتا کہ وہ غیر فطری حرکت پر معترض ہوں اور دم مرگ کسی کے گانے کی تانوں پر ناک بھوں چڑھائیں۔

اسی طرح خاموش اداکاری اور خاموش فلموں میں ایسی قوم کا وجود تسلیم کر لیا جاتا ہے جس کا طریقہ

گفتگو محض حرکت و اشارات ہوں۔ وہ ایسے جذبات و کیفیات کو سمجھانے کے لیے ہماری طرح الفاظ کے بجائے چہروں کے اتار چڑھاؤ سے کام لیتے ہیں۔ اگر ہم ایسے سمجھوتوں میں شرکت کرنے سے انکار کریں تو ایسی اداکاری کی نمائش کے وقت تھیٹر کی چہار دیواری میں داخل ہونے کا کوئی حق حاصل نہیں۔

دوسرے فنون کی طرح ڈراما بھی ایک فن کی حیثیت سے مخصوص مفاہمتیں رکھتا ہے۔ اس میں بھی فنکار اور سامع کے درمیان بعض مستقل نوعیت کی مفاہمتیں اور بعض عارضی اور اتفاقی قسم کے سمجھوتے ہوتے ہیں جن کا دارومدار مخصوص دور کے رجحانات اور اس زمانے کے اسٹیج کی ضروریات پر ہوتا ہے۔ ڈرامائی پیشکش کے چند اہم لوازمات ڈرامے میں ضروری اور مستقل مفاہمتوں کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ص:75-76)

2.3.1 خود کلامی:

ڈرامے میں کبھی کبھی یہ طریقہ بھی استعمال کیا جاتا ہے کہ کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات، ارادوں اور منصوبوں کا اظہار کسی سے مخاطب ہوئے بغیر یا اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کرتا ہے۔ اس طریقہ کار کو خود کلامی کہتے ہیں۔ جب کردار نگاری کے دیگر طریقوں سے کسی کردار کے اندرون تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے تو اس مفاہمت کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ڈراما نگار ناول نگار کی طرح براہ راست کرداروں کے متعلق کچھ کہہ نہیں سکتا اسی لیے کرداروں کو اپنی ذات کے بارے میں وضاحت کی اجازت دے دیتا ہے۔ وہ اپنے آپ ہی بلند آواز میں سوچتے ہیں اور ہم ان کی آواز اتفاقی طور پر سن لیتے ہیں۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے یہ طریقہ غیر فطری ہے، عام زندگی میں ایسا نہیں ہوتا۔ ہو سکتا ہے اس بات میں کسی حد تک صداقت ہو لیکن ڈراما نگار کو ہر بات کسی نہ کسی کردار سے کہلوانی ہوتی ہے، اس لیے اسے بعض حالات میں مجبوراً خود کلامی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ خصوصاً ایسے کردار کی پیش کش میں جو کسی اندرونی تصادم میں مبتلا ہو، یا جس کے قول و فعل کو ایک دوسرے کی روشنی میں سمجھنا مشکل ہو رہا ہو۔ بعض دفعہ پلاٹ کے ظاہری واقعات سے کرداروں کے افعال کی جو وضاحت ہوتی ہے وہ باطنی ارادوں سے مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً ایک کردار کے تعلقات بظاہر سب کے ساتھ اچھے ہیں ہر ایک اسے دوست سمجھتا ہے، وہ بھی اپنے کو سب کے سامنے ایسا ہی ثابت کرتا ہے مگر بہ باطن کسی پرانی رنجش یا غلط فہمی کی وجہ سے اپنے دل میں دشمنی رکھتا ہے اور اندر ہی اندر ان کے خلاف منصوبہ بناتا ہے۔ اپنے تخریبی منصوبوں کا بیان بھی کسی اور کے سامنے نہیں کر سکتا۔ لیکن ناظرین کو اس کے منصوبوں سے واقف کرانا ضروری ہوتا ہے تا کہ آگے چل کر کہانی کی تفہیم میں خلا نہ پیدا ہو جائے۔ ایسی پیچیدہ صورت حال میں یہ مفاہمت کارآمد ہوتی ہے۔ محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''زمانہ قدیم سے آج تک خود کلامی کے حسن و قبح اور اس کے محاسن و معائب پر لے دے ہوتی رہی ہے۔ ان اصولوں اور مباحث سے قطع نظر ہمیں ڈرامے کا مطالعہ کرتے وقت خود کلامی کو بلا احتجاج و

اعتراض ایک عام رواج یا مفاہمت کے طور پر قبول کر لینا چاہیے اور اس کے استعمال کی مقصدیت پر نظر رکھنی چاہیے۔''

2.3.2 زبان کی مفاہمت:

ناظرین کہانی کو مکمل طور پر سمجھنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ ڈراما نگار ہمیشہ ایسی زبان کا استعمال کرنے پر مجبور ہوتا ہے جو مصنف اور اس کے ناظرین میں مشترک ہو یا جو زبان عام طور سے بولی اور سمجھی جاتی ہو۔ ڈرامے کا یہ اصول ہے کہ اس میں وہی زبان استعمال ہوگی جسے ناظرین سمجھ سکیں۔ اس طرح یہ لازم ہو جاتا ہے کہ مرچنٹ آف وینس دہلی میں پیش کیا جا رہا ہے تو اس کی زبان اردو یا ہندی ہو۔ اندر سبھا اگر ایران میں پیش کیا جا رہا ہے تو اس کی زبان فارسی ہو۔ حالاں کہ راجہ اندر فارسی بولتا ہوا بڑا عجیب سا لگے گا، مگر اس کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اسی لیے ڈرامے میں یہ مفاہمت رکھی گئی کہ اس کا قصہ یا کردار خواہ کسی خطۂ ارض سے تعلق رکھتے ہوں ان کی معاشرت اور طور طریقہ کچھ بھی ہو، مگر اس کی پیش کش میں ایسی زبان استعمال کی جائے گی جو وہاں کے ناظرین کی زبان ہوگی یا جسے ناظرین سمجھ سکیں۔

2.3.3 دیگر مفاہمتیں؛

اسٹیج کی بھی کچھ مفاہمتیں ہوتی ہیں جو اسٹیج کی ضرورت کے لحاظ سے بنائی گئی ہیں۔ مثال کے طور پر اسٹیج پر موجود کردار اپنے بغل میں کھڑے کردار سے سرگوشی بھی کرے گا تو بہت تیز آواز میں تاکہ آخری لائن میں بیٹھے ناظرین بھی سن سکیں کیوں کہ ناظرین حرکت وعمل سے محظوظ ہونے کے ساتھ ساتھ مکالموں کو سن کر اس سے بھی لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں کیوں کہ مکالمے ہی حرکت وعمل کی وضاحت کرتے ہیں۔ مائیکروفون پر جا کر یا مائیکروفون کو ہاتھ میں لے کر مکالمے نہیں بول سکتے اگر بولیں تو ان کی اداکاری خاک میں مل جائے گی اور جب یہ اصول بنے اس وقت نہ تو مائیکروفون ایجاد ہوئے تھے نہ کارڈلیس مائیکروفون۔

مزید یہ کہ اسٹیج پر جو کمرہ دکھایا جاتا ہے اس کی چوتھی دیوار نہیں ہوتی۔ عام زندگی میں تو ایسا نہیں ہوتا لیکن ہم مفاہمت کے تحت ہی ڈراما نگار کو اس کی اجازت دے دیتے ہیں تاکہ کمرے کے اندر کا منظر دیکھ سکیں۔

تھیٹر میں ناظرین کی تفریح کے لیے گانے پیش کیے جاتے ہیں لہٰذا ان میں اس وقت تک رکاوٹ پیدا نہیں کی جاتی جب تک کہ وہ پورے نہ ہو لیں۔ پھر یہ کہ کردار جنگل، پہاڑ، سنسان بیابان یا دریا کے بیچ گانا گائے۔ قصے کی صورت حال اس وقت اسے تنہا ہی دکھا رہی ہو پھر بھی موسیقی موجود ہوتی ہے۔ یہاں بھی ناظر اور ڈراما نگار کے بیچ کا وہی سمجھوتہ کام آتا ہے۔

اندر سبھا امانت میں جب سبز پری یہ کہتی ہے کہ ''جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام'' تو دو تین قدم ہٹ کے کالے دیو کو مخاطب کر کہتی ہے ''سن رے کاری دیورے تو مری اک بات''۔ اور اپنے عشق کا حال اس سے بیان کر دیتی ہے۔ راجہ اندر اور دوسرے کردار وہیں اسٹیج پر موجود ہیں۔ لیکن یہ مان لیا جاتا ہے کہ سبز پری کالے دیو کے ساتھ یہ مکالمہ اندر کی سبھا میں نہیں بلکہ دوسری کسی جگہ باغ میں ادا کیا جا رہا ہے۔ ایسا اس لیے تھا کہ اس وقت کا اسٹیج غیر ترقی یافتہ تھا۔

2.4 ڈرامے کے دیگر فنی عناصر

ڈرامے کے سلسلے میں اکثر یہ مسئلہ بھی آتا ہے کہ ڈرامے کے لیے کس قسم کی کہانی، قصے یا واقعات کا انتخاب کرنا چاہیے۔ اس کے لیے ہمیں

ایسے قصے یا واقعات کا انتخاب کرنا چاہیے جس میں کرداروں یا اداکاروں کو حرکت و عمل کا زیادہ سے زیادہ موقع مل سکے۔ ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں:

''ڈراما نگاری کے فن کا سب سے پہلا اصول یہ ہے کہ کرداروں کو حرکت میں رکھو انھیں جامد ہرگز نہ ہونے دو...وہ حرکت کرتے رہیں، خواہ یہ حرکت ہاتھ بڑھا کر میز سے اخبار اٹھا لینے تک محدود ہو یا قدم اٹھا کر کوئی زوردار حرکت کرنے تک۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایک طرف تو وہ کرداروں کا اسٹیج کی پراپرٹی سے رشتہ جوڑتا ہے۔ (مثال کے طور پر کوئی کردار اٹھ کر تصویر دیکھنے لگتا ہے، گھڑی رکی پا کر چابی بھرنے لگتا ہے، بات کرتے کرتے اٹھ کر پانی کا گلاس پیتا ہے) اور دوسری طرف کرداروں کو اسٹیج سے ہٹانے اور اسٹیج پر لانے کا بندوبست کرتا ہے۔ اس طرح اسٹیج کے ڈرامے میں مکالمے ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ عمل یا نقل و حرکت کی اولین اہمیت ہوتی ہے۔''

(ریوتی سرن شرما، ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک، آج کل ڈراما نمبر، 1959ء، ص:60)

ڈرامے کے لیے کہانی کا انتخاب کرتے ہوئے یہ بھی خیال رکھنا چاہیے کہ ڈراما یا ڈرامائی سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ یہ کوئی غیر متوقع طور پر رونما ہو کر متحیر کر دینے والی یا چونکا دینے والی چیز ہے۔ ارسطو لکھتا ہے کہ:

''یہ مقصد بہترین طور پر ایسے واقعات سے پیدا ہو سکتا ہے جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے بھی ہوں۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، 1977ء، ص:54)

ارسطو کا یہ کہنا بالکل درست ہے، اس عنصر کی شمولیت بھی کبھی کبھی ڈرامے کو فنی بلندیوں تک پہنچا دیتی ہے۔ مثال میں شیکسپیئر کے ڈرامے ''اوتھیلو'' کو پیش کیا جا سکتا ہے جس میں ایسی صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ ہیرو اپنی بیوی کو بے وفا سمجھ کر قتل کر دیتا ہے لیکن قتل کے بعد ایسے ثبوت ملتے ہیں جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اس کی بیوی بے وفا نہیں تھی۔ یہ واقعہ نہ صرف دھچکا پہنچانے والا اور متحیر کرنے والا ہے بلکہ ڈرامے کو المیہ کی بلندی تک بھی پہنچاتا ہے۔

مزید یہ کہ ڈرامے میں قصہ یا واقعہ ناظرین کے سامنے بیان نہیں کیا جاتا بلکہ اداکاروں کے ذریعے کسی مقام پر تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً کر کے دکھایا جاتا ہے۔ اس میں ناظرین کی موجودگی لازمی ہوتی ہے کیوں کہ کسی پیش کش کا مقصد ہی فوت ہو جائے اگر تماشائی نہ ہوں۔

یہاں نکتہ یہ ہے کہ قصے یا واقعے کو پیش کرنے والے بھی انسان ہوتے ہیں اور ناظرین بھی اور انسان گوشت پوست کا بنا ہے جو تھکتا ہے، اس کی قوت برداشت محدود ہوتی ہے۔ لہٰذا ڈراما نگار کے پاس بھی اپنی پیش کش کو پیش کرنے کے لیے وقت محدود ہو جاتا ہے۔ اس لیے ڈراما تخلیق کرتے وقت، وقت کی محدودیت کو ذہن میں رکھنا لازمی ہو جاتا ہے۔

اس میں تو شبہ نہیں کہ ناظرین ڈرامے کا ایک لازمی جز ہیں اس لیے ڈراما نگار کو ناظرین کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے۔ ڈرامے کے ناظرین میں ایک دو لوگ نہیں ہوتے بلکہ ایک گروہ یا انبوہ ہوتا ہے۔ فرد کی نفسیات اور انبوہ کی نفسیات میں فرق ہوتا ہے چناں چہ ڈراما نگار کو انبوہ کی نفسیات پر

نظر رکھنی چاہیے۔ اسے اس مثال سے بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ مغربی عوام کا نظریۂ حیات جہد للبقا کے اصول پر قائم ہے، وہاں کے تماشائی شدید کشمکش اور شدید تصادم کو پسند کرتا ہے۔ ہندوستان کے عوام میں جیو اور جینے دو، سکھا شیم (سکھ دائی) اور راضی بہ رضائے یار ہو کر جینے کا تصور عام ہے۔ لہٰذا یہاں کے تھیٹر کا تماشائی ایسے المیے کو جس میں شدید قسم کا تصادم اور کشمکش ہو ناپسند کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں المیہ کبھی فروغ نہ پا سکا۔ آغا حشر نے کنگ لیئر کو ''سفید خون'' کے نام سے پیش کیا تو اس کا انجام طربیہ کر دیا۔ مہدی حسن احسن نے ''ہیملٹ'' کو خون ناحق کے نام سے پیش کیا تو اس میں کمی بیشی کر کے حزنیہ عناصر کو کم کر دیا۔ مثالیں اور بھی ہیں۔ یہاں کے ڈراما نگار ہندوستانی انبوہ کی نفسیات کو سمجھ کر یہ تبدیلی نہ کرتے تو ہو سکتا ہے کہ انھیں وہ کامیابی نہیں ملتی جو ملی۔

ڈراما نگار کو اپنے اداکاروں کو بھی نظر میں رکھنا پڑتا ہے۔ پہلے ڈراما نگار اور اداکار تھیٹر کمپنیوں میں ملازم ہوتے تھے۔ ڈراما نگار کو پتہ ہوتا تھا کہ ان کے ڈرامے کون کون سے اداکار پیش کریں گے۔ ان کا مزاج کیا ہے اور کس قسم کا رول وہ بہتر طور پر کر سکیں گے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے ہیملٹ کا کردار رچرڈ بربیک ادا کرتا تھا جو خاصا موٹا تھا۔ لہٰذا ملکہ اپنے مکالمے میں اس کی سانس پھول جانے اور موٹاپے کا ذکر کرتی ہے۔ لیکن اسی ڈرامے کو پارسی تھیٹر کے مشہور ڈراما نگار احسن لکھنوی نے اردو میں ترجمہ کیا تو ملکہ کے اس مکالمے کو نکال دیا کیوں کہ انھیں معلوم تھا کہ یہاں جو اداکار ہیملٹ کا رول ادا کرے گا یعنی گھٹاؤجی کاوس، وہ نہ موٹا ہے اور نہ فربہی سے اس کی سانس پھولتی ہے۔

آغا حشر کے بعض ڈراموں میں پکے گانے نمایاں طور پر اس لیے شامل کیے گئے کہ اس دور کی مشہور مغنیہ مختار بیگم، میڈن تھیٹر سے جڑی ہوئی تھیں اور آغا حشر اسی کمپنی کے لیے ڈرامے لکھ رہے تھے۔

دورِ حاضر میں صورت حال بدل گئی ہے۔ عموماً ڈراما نگار کو پتہ نہیں ہوتا کہ ان کے ڈراموں کو کون سے اداکار پیش کریں گے۔ اب وہ آزاد بھی ہے کہ جس طرح کا ڈراما لکھنا چاہے لکھے۔

ڈراما نگار کو اپنے عہد کے اس اسٹیج کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے جس پر اس کا ڈراما پیش ہونا ہے۔ تھیٹر کو نظر انداز کر کے ڈراما لکھنا بہت مشکل ہے۔ اسٹیج ایک سانچہ ہے جس میں ڈراما نگار اپنے خیالات کو ڈھال کر پیش کرتا ہے اور اس کے خدوخال اس دور کے تھیٹر کی ضروریات متعین کرتی ہیں۔ ان ضروریات کو سمجھے بغیر کسی ڈرامائی تخلیق کو سمجھنا بھی مشکل ہے۔ مختصر یہ کہ ہر دور کی تھیٹر کی ضروریات بدلتی رہتی ہیں جو ڈرامے کی پوری ساخت کو متاثر کرتی ہیں۔ لہٰذا ڈراما نگار کو ان چیزوں کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے اسٹیج اور اس کی ضروریات کو بھی سمجھنا چاہیے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ احسن نے ''ہیملٹ'' کو کس نام سے پیش کیا؟

2۔ وحدت تاثر ہندوستانی ڈرامے کی کس چیز سے مشابہ ہے؟

3۔ شیکسپیئر کے ڈرامے ہیلمٹ میں ہیملٹ کا کردار کون سا اداکار ادا کرتا تھا؟

2.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ڈراما ایک قدیم صنف سخن ہے اور اس وقت سے لے کر آج تک اس کے فنی اصول وضوابط، بدلتے ہوئے وقت اور حالات کے ساتھ، بنتے

بگڑتے رہے ہیں۔ کچھ ان میں ایسے بھی ہیں جو متروک ہو چکے ہیں کیوں کہ اب ان کی ضرورت نہیں رہی، مثلاً جب اسٹیج غیر ترقی یافتہ تھا تو مکالمے کے ذریعے سین اور مقام کی تبدیلی بیان کردی جاتی تھی اور اسٹیج پر بغیر کسی تبدیلی کے ناظرین دوسرا مقام یا سین تصور کر لیتے تھے لیکن جب اسٹیج ترقی کر گیا تو پروسینیم کی مدد سے اسٹیج پراپرٹی میں تبدیلی کر کے اور پیچھے کی طرف سین سینری بنے ہوئے پردے لگا کر سین اور مقام تبدیل کیا جانے لگا تو مکالموں کے ذریعے سین تبدیلی کا طریقہ متروک ہوگیا۔ اسی طرح بہت سی فنی تبدیلیاں عمل میں آئیں۔ ان کا ذکر اس لیے کیا گیا کہ ان تمام چیزوں کو سمجھ لینے سے ڈرامے کی فہم بڑھتی ہے۔

☆ عہد حاضر میں ڈراما نگار کو یہ خیال رکھنا پڑتا ہے کہ اس کا ڈراما فل پراپرٹی اسٹیج پر پیش کیا جائے گا، سیمی پراپرٹی اسٹیج یا بغیر پراپرٹی کے اسٹیج پر۔

☆ فل پراپرٹی اسٹیج سے مراد ایسے اسٹیج سے ہے جس میں پروسینیم ہو، پیچھے سین سینریوں والے پردے لگانے کا انتظام ہو، ونگس ہوں اور روشنی و صوتی اثرات مرتب کرنے کی سہولت ہو۔ سیمی پراپرٹی اسٹیج سے مراد ایسے اسٹیج سے ہے جس پر مذکورہ چیزوں میں سے کچھ ہوں اور کچھ نہ ہوں، جیسے پروسینیم نہ ہو یا روشنی وصوتی اثرات ڈالنے کی سہولت نہ ہو۔ بغیر پراپرٹی اسٹیج سے مراد یہ ہے کہ جہاں سرے سے کوئی تعمیر کردہ اسٹیج ہی نہ ہو۔ جیسے نکڑ ناٹک کھلی جگہ پر پیش کر دیے جاتے ہیں۔

☆ ڈراما نگار کو آج بھی اپنے ٹارگٹ آڈینس کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ آیا اس کا ڈراما بچوں کے لیے ہے، گھروں میں رہنے والی خواتین کے لیے ہے یا بغیر ایسی کسی تخصیص کے، پھر اسے یہ بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ اس کے ٹارگٹ آڈینس کس اہلیت، کس طبقے اور کس صلاحیت کے لوگ ہوں گے۔

☆ ان فنی عناصر کو ملحوظ رکھ کر ڈرامے کی تخلیق کی جائے تو بہتر ڈرامے کی تخلیق ممکن ہے یا کم از کم ڈرامے کی تفہیم میں تو مدد ملے گی ہی۔

2.6 کلیدی الفاظ

الفاظ		معنی
عناصر	:	عنصر کی جمع۔ اصلی، بنیاد، جز واصلی
قدیم	:	پرانا
رجحانات	:	رجحان کی جمع، میلان، توجہ
ایجاز	:	مختصر کرنا
رزمیہ	:	رزم یعنی جنگ سے نسبت رکھنے والا، جنگی داستان یا نظم
ٹریجڈی	:	ایک قسم کا ڈراما
گردش	:	گھومنا
محیط	:	گھیرے ہوئے، احاطہ کیے ہوئے

تاثر	:	اثر
مجروح	:	زخمی
وسیع	:	پھیلا ہوا
وقوع پذیر	:	واقع ہونا، سرزد ہونا، ظاہر ہونا
اتحاد عمل	:	کام کا ملاپ، یگانگت
مفاہمت	:	سمجھوتہ
ورود	:	وارد ہونا
طلسماتی	:	جادوئی
انحراف	:	پھر جانا
تصادم	:	ٹکراؤ
افعال	:	فعل کی جمع، کام
باطنی	:	پوشیدہ، اندرونی
خلا	:	خالی جگہ
حسن وقبح	:	اچھائی اور برائی
خطۂ ارض	:	زمین کا ٹکڑا یا حصہ
محظوظ	:	لطف
جہدللبقا	:	زندگی کی کشمکش، زندہ رہنے کی کوشش

2.7 نمونہ امتحانی سوالات

2.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ میگی (Maggi) نے ڈرامے کی پیش کش کے لیے کتنا وقت مقرر کیا ہے؟

2۔ پروسینیم کسے کہتے ہیں؟

3۔ ڈرامے میں مصنف اور ناظرین کے درمیان ہونے والے سمجھوتے کو کیا کہتے ہیں؟

4۔ اسٹیج پر دکھائے گئے کمرے کی کون سی دیوار نہیں ہوتی؟

5 کیا سمجھوتوں کا استعمال اردو ڈرامے میں بھی کیا گیا ہے؟

6۔ مغربی عوام کا نظریہ حیات کس اصول پر قائم ہے؟

7۔ ہندوستانی تھیٹر کا تماشائی کس چیز کو ناپسند کرتا ہے؟

8۔ آغا حشر نے ''کنگ لیئر'' کو کس نام سے پیش کیا؟

9۔ پہلے ڈراما نگار اور اداکار تھیٹر کمپنی میں کس حیثیت سے کام کرتے تھے؟

10۔ آغا حشر اور مختار بیگم کس تھیٹریکل کمپنی سے بیک وقت وابستہ تھے؟

2.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ وحدت ثلاثہ میں کون کون سی چیزیں آتی ہیں؟

2۔ خودکلامی کسے کہتے ہیں، واضح کیجیے۔

3۔ ڈرامے میں زبان کی مفاہمت سے کیا مراد ہے؟

4۔ ڈرامے کے لیے کس قسم کے قصے یا کہانی کا انتخاب کرنا چاہیے؟

5۔ پلاٹ میں ڈراما یا ڈرامائی سے کیا مراد لی جاتی ہے؟

2.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ وہ کون سی چیزیں ہیں، جو صنف ڈراما کو دوسری اصناف سے ممیز کرتی ہیں؟

2۔ وحدت ثلاثہ اور مفاہمتوں کے علاوہ ڈراما نگار کو ڈراما تخلیق کرتے وقت اور کن چیزوں کا خیال رکھنا چاہیے؟

3۔ مفاہمتوں کی اہمیت وافادیت پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

2.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری	ارسطو
2۔	اردو ڈراما	عبدالسلام خورشید
3۔	اردو ڈرامے ایک جائزہ	حاتم رامپوری
4۔	ڈراما نگاری کا فن	محمد اسلم قریشی
5۔	ادبیات شناسی	محمد حسن

اکائی 3: ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

اکائی کے اجزا

3.0 تمہید

3.1 مقاصد

3.2 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

3.2.1 پلاٹ

3.2.2 کردار

3.2.3 مکالمہ

3.2.4 زبان

3.2.5 موسیقی و آرائش

3.3 اکتسابی نتائج

3.4 کلیدی الفاظ

3.5 نمونہ امتحانی سوالات

3.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

3.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

3.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

3.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

3.0 تمہید

جب ہم کسی صنف یا کسی فنی تخلیق کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کو کلی طور پر سمجھنے کے لیے اس کے اجزا و عناصر کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔ پریشانی یہ ہے کہ اردو ڈرامے کو پرکھنے کے لیے مغربی ڈرامے کے اصول ونظریات کو اپنایا گیا۔ جبکہ اردو ڈرامے ہندوستانی ڈرامے کے اجزا و عناصر پر مبنی ہیں اردو کے دانشور و ادیب ہندوستانی ڈرامے کے اصول ونظریات سے واقف نہیں تھے۔ اردو میں جتنی اصناف آئیں وہ زیادہ تر عربی و فارسی سے آئیں۔ ان اصناف کو عربی و فارسی کے اصول وضوابط اور اجزا و عناصر کی بنا پر پرکھا اور تخلیق کیا جانے لگا مگر عربی و فارسی میں ڈرامائی فن کے نہ تو اصول وضوابط تھے اور نہ ایسا کوئی نمونہ جسے معیار بنایا جا سکے۔ ہمارے دانشوروں کو اگر کسی حد تک واقفیت تھی تو انگریزی ڈرامے سے۔ چناں چہ انھوں نے اردو کی تمثیلی کاوشوں کو ڈرامے کا نام دے دیا۔ اور اسے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھنے لگے اور اسی لحاظ سے اس کے اجزا و عناصر مقرر ہو

گئے۔ یہاں بڑی عجیب سی متضاد صورت حال پیدا ہوگئی۔ اردو ڈرامے ہندوستانی عناصر کے حامل ہیں لیکن ان کو پرکھا جارہا ہے مغربی اصول ونظریات پر جب کہ ہندوستانی فنی عناصر اور مغربی فنی عناصر میں بنیادی فرق ہے۔ مغربی ڈراما المیہ عناصر کو ڈرامے کا جزولاینفک مانتا ہے۔ ہندوستانی ڈراما المیہ عناصر کو اسٹیج پر پیش کرنا اشلیل سمجھتا ہے۔

اردو ڈراما ہندوستان میں پیدا ہوا۔ اس کا مزاج ہندوستانی ہے۔ اس میں ہندوستانی فکری وتہذیبی عناصر کارفرما ہیں۔ لہٰذا اس کے مطالعے کے لیے ہندوستانی ڈرامے کے اجزا وعناصر کو بنیاد بنانا چاہیے تھا۔ مگر ابتدا سے ہی اس کے فنی مطالعے کے لیے مغربی اجزا وعناصر کو بنیاد بنایا گیا۔ چناں چہ اب یہ ہماری مجبوری ہے کہ ہم مغربی اجزا وعناصر کے حوالے سے ہی اس پر گفتگو کریں۔

3.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہوجائیں گے کہ:

☆ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی سے متعارف ہوسکیں۔

☆ ڈرامے کے عناصر کے بارے میں آپ باخبر ہوسکیں۔

☆ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی: پلاٹ، کردار، مکالمہ اور زبان کی تفصیلات سے آپ واقف ہوسکیں۔

☆ ان اجزا کی تقابلی اہمیت کیا ہے؟ اس سے واقف ہوسکیں۔

☆ اس میں موسیقی اور آرائش کی کیا اہمیت ہے؟ یہ جان سکیں۔

3.2 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو نے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کی تعداد چھ بتائی ہے جو اس طرح ہیں: پلاٹ، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی اور آرائش۔ ان کی اہمیت بھی اسی ارتقائی ترتیب کے مطابق ہے۔ عشرت رحمانی اپنی کتاب ''اردو ڈراما کا ارتقا'' میں ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کی تعداد نو بتاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ڈراما میں حسب ذیل فنی لوازم یا اجزائے ترکیبی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے ایک بھی کمزور یا غائب ہوتو ڈراما مکمل شکل اختیار نہیں کرسکتا۔
>
> 1۔ پلاٹ (موضوع یا کہانی کا مواد) یا نفس مضمون
>
> 2۔ کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم
>
> 3۔ آغاز
>
> 4۔ کردار و سیرت نگاری
>
> 5۔ مکالمہ
>
> 6۔ تسلسل، کشمکش اور تذبذب
>
> 7۔ تصادم

8۔ نقطۂ عروج کلائمکس۔''

(عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء، ص:19)

جب وہ ان کی تفصیل بیان کرتے ہیں تو ایک اور جز یعنی ''انجام'' کا اضافہ کر دیتے ہیں۔ اس پر نمبر 9 پڑا ہے جب کہ مذکورہ اقتباس میں اس کا ذکر نہیں ہے۔ مزید یہ کہ عشرت رحمانی کے بیان کردہ اجزائے ترکیبی میں پلاٹ، کردار اور مکالمہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی ہیں، لیکن آغاز، نقطۂ عروج اور انجام ڈرامے کے نہیں بلکہ پلاٹ کے اجزا ہیں۔ مرکزی خیال، تسلسل، کشمکش، تذبذب اور تصادم نہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی ہیں اور نہ پلاٹ کے بلکہ یہ ڈرامے کے داخلی عناصر ہیں۔ یہ درست ہے کہ یہ چیزیں ڈرامے میں کہیں نہ کہیں موجود ہوتی ہیں لیکن انھیں اس طرح بیان کرنا الجھن کا سبب ہوتا ہے۔ ارسطو کے بیان کردہ تین جز یعنی زبان، موسیقی اور آرائش کو عشرت رحمانی بالکل نظر انداز کر گئے ہیں جبکہ دوسرے ناقدین اسے اہمیت دیتے نظر آتے ہیں۔

3.2.1 پلاٹ:

مختلف واقعات کو جب ایک فطری و باطنی ربط و تسلسل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں اسباب و علل پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ چناں چہ ای۔ ایم۔ فارسٹر نے ناول کے حوالے سے کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''بادشاہ مر گیا اور رانی مر گئی۔ یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا پلاٹ سے عاری۔ لیکن اسی بات کو اگر اسباب و علل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے بادشاہ مر گیا اسی لیے اس کے غم میں رانی مر گئی تو یہ صرف واقعہ یا کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ ہو گیا۔''

(ای۔ ایم۔ فارسٹر۔ آسپیکٹس آف ناول، ترجمہ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، علی گڈھ، 1978ء، ص:12)

ناول کی طرح ڈرامے پر بھی یہ بات صادق آتی ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ میں واقعات ایک کے بعد اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دلچسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے یعنی انھیں سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ وقت کی پابندی کی وجہ سے ڈرامے کا پلاٹ ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے۔ لہٰذا ڈرامے کے پلاٹ کی تراش و خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ پلاٹ میں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں ایک مسلسل ارتقا ہو اور وہ اس طرح عروج حاصل کریں کہ نقطۂ عروج تک پہنچ جائیں۔ اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

عموماً پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں، سادہ اور مخلوط۔ سادہ پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگا رنگی ہو۔ مخلوط پلاٹ سے یہ مراد ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ وہ آپس میں مربوط ہوں، دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔

پیش کش کے نقطۂ نظر سے سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ ارسطو بھی سادے یا اکہرے پلاٹ کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پلاٹ اکہرا اور مکمل ہونا چاہیے۔ اس میں جزوی پلاٹ اور جذبات کا اظہار نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتدا سے انتہا تک فطری انداز میں چلتا رہے اور اس

میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا جائے۔(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو، دہلی، 1977ء، ص:6)

پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ ناظرین کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے۔

پلاٹ میں ابتدا، وسط اور اختتام واضح طور پر ہونا چاہیے۔ ارسطو کے خیال میں پلاٹ کی ابتدا وہ ہے جس سے قبل واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔ وسط اس کو کہیں گے جس سے قبل واقعات پیش ہوئے ہوں اور جس کے بعد بھی واقعات کی ضرورت محسوس ہو۔ آخری مرحلہ وہ ہے جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔ اس پر اضافہ کرتے ہوئے ناقدین نے پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کیا ہے یعنی، 1- آغاز یا تمہید، 2- ابتدائی واقعہ، 3- عروج کی شروعات، 4- نقطۂ عروج، 5- تنزل، 6- انجام۔

1- تمہید: پلاٹ کے اس مرحلے کا مقصد آنے والے واقعات کی طرف مناسب اور ضروری اشارہ کرنا اور بعض چیزوں کی تشریح کرنا ہوتا ہے جس سے آنے والے واقعات کو بخوبی سمجھا جا سکے۔ اس میں کرداروں کا تعارف اس طرح کرایا جاتا ہے کہ ناظرین کو معلوم ہو جائے کہ یہ کن اوصاف کے حامل ہیں۔ ان کے باہمی تعلقات کس طرح کے ہیں۔

2- ابتدائی واقعہ: ڈرامے کا اصل عمل اس مرحلے کے ابتدائی حصے سے شروع ہوتا ہے۔ یہاں ابتدائی تصادم سے ایک واقعہ جنم لیتا ہے جس سے ڈراما وجود میں آتا ہے۔ اس مرحلے میں اہم چیز انتخاب واقعات ہے۔ ڈرامے میں آغاز بڑا اہم ہے۔ ڈراما نگار کسی بیان یا منظر نگاری سے تو ڈراما شروع نہیں کر سکتا۔ اسے کسی ایسے واقعے کے عملی وقوع سے ڈراما شروع کرنا ہوتا ہے جو ابتدا سے ہی ناظرین کو متوجہ کرے۔ اس لیے اس واقعے کو دلچسپ ہونا چاہیے ورنہ آگے چل کر کامیابی مشکل ہو جاتی ہے۔ لہٰذا آغاز کے واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے ڈراما نگار کو بڑے غور و خوض سے کام لینا پڑتا ہے۔ انتخاب واقعات کے سلسلے میں یہ ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہم ایسے واقعات کو ڈرامے میں ہرگز شامل نہ کریں جو پلاٹ کا لازمی حصہ نہیں یا جن کے نکال دینے سے پلاٹ پر کوئی اثر نہ پڑتا ہو۔

3۔ عروج: اس مرحلے سے قصے کا عروج شروع ہوتا ہے۔ اس سے پلاٹ میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا یہاں وہ بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے۔ اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے اور عمل اپنے منتہی کی طرف بڑھتا ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔

دوسرے مرحلے میں انتخاب واقعات کی بات تھی یہاں ان واقعات کی ترتیب کا مسئلہ ہے۔ مغربی ڈرامے میں اس ترتیب کو Unity of Action کہتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں عمل کا ارتقا بتدریج اور فطری ہو۔ محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''عمل کے عروج میں ان متصادم عناصر کو واضح طور پر سامنے لایا جائے جو منتہا کے وقت اجاگر
> ہونے والے ہوں اور انجام کی تشکیل میں جن کا نمایاں حصہ ہو... پلاٹ میں ایسے عناصر کو شامل
> کرنا جن کے متعلق پیش از یں معلومات فراہم نہ کی گئی ہوں اور ناظرین کو اس کے لیے تیار نہ کیا
> گیا ہو ڈرامائی تکنیک کے لحاظ سے مناسب خیال نہیں کیا جاتا۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص:190)

4۔ منتہی یا نقطۂ عروج: صفدر آہ کے مطابق نقطۂ عروج کے معنی ہیں، پلاٹ کے تصادم کو خلاف توقع انتہا کو پہنچ جانا جس سے ذہنی اور جذباتی توازن درہم برہم ہو جائے۔

(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:268)

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ متصادم عناصر تصادم کی انتہا کو پہنچ کر زیادہ عرصے تک کشمکش اور الجھاؤ میں مبتلا نہیں رہ سکتے۔ لہٰذا اس مرحلے میں تمام مختلف اور متصادقوتوں کی کشمکش عروج کمال کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان میں سے کسی ایک کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے اور یہاں سے قصے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔ مزید یہ کہ نقطۂ عروج گزرے ہوئے واقعات و حالات کے فطری نتیجے کے طور پر ہی سامنے آنا چاہیے۔

قدیم ڈراما نگار اس مرحلے کو عموماً ڈرامے کے بیچ میں یا اس کے کچھ بعد لاتے تھے۔ کچھ اسے نصف کے کافی بعد اور ایک آدھ ایسی مثالیں بھی ہیں جہاں اسے نصف سے پہلے لایا گیا ہے۔ نقطۂ عروج ڈرامے کا بہت ہی اہم حصہ ہے۔ اس پر کافی محنت اور توجہ کرنی ہوتی ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے آپ نے جو کچھ کیا ہے اس کا نقطۂ عروج یہی مقام ہے۔

5۔ تنزل: پلاٹ کے اس عنصر میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ پچھلے الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ غرضیکہ نقطۂ عروج کے بعد ہی یہ انکشاف ہونے لگتا ہے کہ انجام المیہ ہوگا یا طربیہ اور قصہ رفتہ رفتہ انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ طربیہ میں رکاوٹیں دھیرے دھیرے دور ہونے لگتی ہیں۔ غلط فہمیوں کا ازالہ ہو کر مشکلات دور ہو جاتی ہیں۔ المیہ میں اس کے برعکس وہ عناصر رفتہ رفتہ منہدم ہونے لگتے ہیں جو شر و فساد کو روکے ہوئے رہتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر تباہی و بربادی واقع ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

> ''انحطاط کا یہ مختصر وقفہ مغربی ڈرامے کی اصطلاح میں اینٹی کلائمکس (Anti Climax) کہلاتا ہے۔ کلائمکس میں جذبات ہیجان میں ہوتے ہیں اور اس ہیجان کی سطح پر نئے واقعات کی تعمیر ناممکن ہے۔ لہٰذا اینٹی کلائمکس کے عمل کے ذریعے پہلے ایک نئی ہموار سطح پھر سے پیدا کی جاتی ہے جہاں سے واقعات کی تعمیر نو شروع ہو سکے۔''
>
> (صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:169)

پچھلے مرحلے میں پلاٹ غیر متعین صورت میں ہوتا ہے لیکن اس مرحلے میں اس کا رخ متعین ہو جاتا ہے، یعنی یہاں نتائج کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے کہ اب دلچسپی کیونکر قائم رکھی جائے۔ اس کے لیے پلاٹ میں چند واقعات داخل کر کے انجام میں تاخیر کی جاتی ہے، یہ واقعات عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ جس سے حالات میں غیر یقینی پن اور تشویش پیدا ہوتی ہے اور دلچسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

6۔ انجام: انجام کے مرحلے میں ڈرامائی عمل کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جس سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب و علل کے منطقی اصول کا عموماً خیال رکھا جاتا ہے، تاکہ انجام گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہو۔ ویسا انجام جو کرداروں کے اوصاف اور پلاٹ کے عمل سے براہ راست رونما نہ ہو بلکہ ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل ہو جائے ناقص و پست ہو سکتا ہے۔

پلاٹ کی یہ میکانکی تقسیم ہو سکتا ہے کہ قصے کی فطری تقسیم پر کہیں کہیں بار گزرے لیکن ڈرامے میں پلاٹ کے ارتقا و زوال کو سمجھنے کے لیے یہ کارآمد بھی ہوتی ہے۔

7۔ تصادم: پلاٹ کے داخلی عناصر میں تصادم ہوتا ہے۔ پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں اس کا شمار نہیں ہوتا اس کے باوجود یہ پلاٹ کا اتنا

اہم جز ہے کہ ڈراما المیہ ہو یا طربیہ اس کے بغیر وجود میں آنا مشکل ہے۔

پلاٹ کی تعریف میں کہا جا چکا ہے کہ پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ واقعہ میں ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں جن میں کسی نہ کسی صورت میں تضادیت پائی جاتی ہے اور اسی تضادیت سے واقعہ پیدا ہوتا ہے، یہی پلاٹ کی تعمیر کرتی ہے اور یہی عمل کو زندہ رکھتی ہے۔ تضادیت نہ ہو تو پلاٹ کا بننا بھی مشکل ہو جائے اور عمل بھی باقی نہ رہے۔

تصادم کی مختلف صورتیں ہو سکتی ہیں۔ کبھی یہ کردار سے کردار میں ہوتا ہے کبھی کردار اور ماحول میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور تقدیر میں ہوتا ہے، کبھی ایک سوسائٹی کا دوسری دوسری سوسائٹی سے ہوتا ہے، کبھی نیکی اور بدی میں، کبھی موت اور زندگی میں، کبھی فرض اور محبت میں، کبھی عقائد کا عقائد سے ہوتا ہے۔

تصادم کی دوسری صورت داخلی ہوتی ہے، اس میں کرداروں کے ذہنوں میں ایک طرح کی کشمکش ہوتی ہے۔ کسی فرد کے ذہن میں ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے ایک خیال کا دوسرے خیال سے تصادم رونما ہوتا ہے، داخلی تصادم نفسیاتی صورت حال کے اظہار کی قوت کی وجہ سے المیہ کے لیے بہت مستحسن مانا جاتا ہے، یہاں تک کہ بعض ناقدین اسے فن ڈراما کا بہترین پہلو قرار دیتے ہیں۔

سنسکرت ڈراما نگار ڈرامے میں تصادم کے زیادہ قائل نہ تھے۔ وہ تصادم کے ذریعے قصے میں نقطۂ عروج بھی پیدا نہیں کرتے بلکہ ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں بعدہٗ اس قصے کو رس اور بھاؤ سے سجاتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ارسطو نے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنے بتائے ہیں؟

2۔ پلاٹ کو کتنے مرحلوں میں تقسیم کیا جاتا ہے؟

3۔ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

3.2.2 کردار:

لفظ کردار سے اشخاص کی اچھائی اور برائی کا احاطہ کیا جاتا ہے اور کہہ دیا جاتا ہے کہ اچھے کردار کا انسان ہے اور یہ برے کردار کا، لیکن ای۔ ایم فارسٹر ناول کے حوالے سے لفظ کردار کے جو معنی مراد لیتا ہے وہ اس طرح ہے۔

> ''ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے جو کم و بیش اسی کا آئینہ ہوتے ہیں۔ (فنی باریکیوں کا ذکر بعد میں آئے گا) انھیں نام اور جنس سے موسوم کرتا ہے۔ ان کے لیے قابل فہم حرکات وسکنات متعین کرتا ہے۔ ان سے واوین کے اندر کلمات ادا کراتا ہے اور شاید ٹھوس طرز عمل اختیار کرواتا ہے۔ یہ لفظی صورتیں اس کا کردار ہوتے ہیں۔'' (ای۔ ایم۔ فارسٹر، آسپکٹ آف ناول، ترجمہ ابوالکلام قاسمی، علی گڑھ، 1978ء، ص:18)

ڈرامے کے کرداروں پر بھی یہ بات صادق آتی ہے۔ مگر اس میں فارسٹر کا یہ کہنا کہ ''جو کم و بیش اسی کا آئینہ ہوتے ہیں۔'' (اپنے مصنف کا) محل نظر ہے۔ اس قول کی رو سے تو اپنے خالق کی ہی نفسیات کرداروں میں جاری و ساری رہتی ہے۔ لیکن ڈراما تخلیق کرنے کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ

مصنف اپنی نفسیات کونمایاں کرے بلکہ کردار جس طبقے کا ہوگا، جو اس کا سماجی مرتبہ ہوگا، جو اس کا خاندانی پس منظر ہوگا، جس پیشے میں ہوگا اس کے مطابق اس کی نفسیات نمایاں ہوں گی۔ مثال کے طور پر کسی مصنف کوفرقہ پرستی سے نفرت ہے اوراسے فرقہ پرست کا کردار لکھنا پڑ رہا ہے تو اس کردار میں فرقہ پرستی سے نفرت کی بو بھی نہیں آنی چاہیے ورنہ وہ کردار جھوٹا ہو جائے گا۔

بلاشبہ ہر ڈرامے میں ایک کہانی ہوتی ہے لیکن اس کہانی کا تانا بانا بننے والے لفظی پیکر ہی ہوتے ہیں۔ ان سے ناظرین کی گہری وابستگی جب ہی ممکن ہوگی جب انھیں تراشنے میں خلوص، صداقت اور نفسیاتی تحلیل سے کام لیا گیا ہو اور وہ کردار جیتے جاگتے، زندہ سانس لیتے ہوئے ہوں۔

کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات وسکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو، یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو جو زمانے اور وقت گزر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے معیاری کردار کہے جاسکتے ہیں۔ ان میں انفرادیت کے باوجود ایک ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات ونظریات کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ان کا مزاج اپنے عہد اور معاشرے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ زمانے کے تغیر، ماحول کی تبدیلی، کسی واقعے، حادثے یا انقلاب سے متاثر ومتبدل ہونے والے کردار ارتقائی کردار کہلاتے ہیں۔ جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں جن کے اندر اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد کہلاتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار کا وجود ہی مستحسن مانا جاتا ہے۔

کرداروں کی نفسیات وجذبات کونمایاں کر کے ان کی شخصیت کو مؤثر بنانے میں مندرجہ ذیل تین صورتیں معاون ہوتی ہیں۔

اول: کسی کردار کی دوسرے کردار سے گفتگو،

دوم: کسی کردار کے بارے میں دو کرداروں کا اظہار خیال،

سوم: واقعات اور ڈرامے کی اندرونی فضا سے کرداروں کی شخصیت پر روشنی پڑنا۔

پہلی صورت میں جب کوئی کردار کسی کردار سے گفتگو کرتا ہے تو باتوں ہی باتوں میں اپنے متعلق بھی اظہار کرتا ہے۔ خواہ کردار براہ راست اپنی ذات کو نہ نمایاں کرے پھر بھی اس کی باتوں سے اس کا نقطۂ نظر، طرزِ تخیل اور اندازِ فکر کا پتہ چل جاتا ہے۔ مکالمے کے ذریعے کردار نگاری کا یہ اولین اور موزوں ترین ذریعہ ہے۔

دوسری صورت کو براہ راست کرداروں کی تعمیر کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس سے کسی کردار کے بیان کی تصدیق اور وضاحت ہوسکتی ہے۔ کسی کردار کی شخصیت کی تعمیر ہوسکتی ہے۔

کردار سازی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کرداروں کی زبانی ایسی گفتگو پیش کی جائے جو ان کی فطرت، ماحول اور معاشرت کے مطابق ہو۔ جو شخص جس طبقے یا جس سماج سے تعلق رکھتا ہو زبان اسی کے مطابق استعمال کرے، یہاں تک کہ مختلف طبقوں اور گروہوں کی گفتگو سے ان کا طبقاتی فرق ظاہر ہو۔ کردار موقع ومحل کی موزونیت کے ساتھ ساتھ اپنے مرتبے اور ماحول کے مطابق گفتگو کریں اس کے لیے ضروری ہے کہ تمام کرداروں کی زبان وبیان کا اسلوب حقیقت کے قریب ہو۔ مثلاً بادشاہ کی گفتگو کا انداز پرشکوہ اور باوقار ہو۔

کرداروں کی شخصیت کو استحکام بخشنے کے لیے یہ طریقہ بھی استعمال کیا جاتا ہے کہ کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات، ارادوں، منصوبوں، جذبات اور احساسات کا اظہار کسی سے مخاطب ہوئے بغیر یا اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کرتا ہے۔ اس اسلوب کو خودکلامی کہتے ہیں۔ جب کردار نگاری

کے دیگر طریقوں سے کسی کردار کے باطن تک رسائی مشکل ہوجاتی ہے تو اس طریقہ کار کا سہارا لیا جاتا ہے۔ کسی کردار کے باطن کے تاریک گوشوں اور خلوت گاہوں سے ناظرین کو متعارف کرانے کا ڈراما نگار کے پاس یہ آخری ذریعہ ہے۔ ڈراما نگار ناول نگار کی طرح براہ راست کرداروں کے متعلق کچھ کہنے پر قادر نہیں ہوتا۔ اس لیے کرداروں کو اپنی ذات کے بارے میں وضاحت کرنے کی اجازت دے دیتا ہے، وہ اپنے آپ ہی گویا بلند آواز میں سوچتے ہیں اور ہم ان کی آواز اتفاقیہ طور پر سن لیتے ہیں۔

ڈرامے کی ابتدا میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ہوجانا احسن مانا جاتا ہے اور تعارف واقعاتی طور پر ہو تو زیادہ بہتر ہے۔ یعنی کسی واقعہ میں ہی کردار کی نفسیات اور ان کے آپسی تعلقات واضح ہوجائیں۔ ایسا تعارف جس سے واضح ہوجائے کہ مصنف کرداروں کا تعارف کرا رہا ہے اچھا نہیں مانا جاتا۔

مزید یہ کہ اگر ایک کردار کا تعارف ہو ہو چکا ہے تو دوسرے کردار کا تعارف اسی کے ذریعے ہو، تیسرے کردار کا تعارف ان ہی دو کرداروں میں سے کسی ایک کے ذریعے ہو۔

کرداروں کی صورت کو اجاگر کرنے کے لیے کبھی کبھی یہ طریقہ بھی استعمال کیا جاتا ہے کہ ایک کردار کے مقابل متضاد صفات کے کردار کو لایا جاتا ہے۔ ہیرو کے مقابلے میں ولن کو اس لیے بھی لایا جاتا ہے کہ ہیرو کی شخصیت زیادہ پر کشش ہوجائے۔ یا کسی خوبصورت کے مقابل بدصورت شے کو لانے سے خوبصورت شے کی خوبصورتی اور نکھر جاتی ہے۔

ہڈسن نے اپنی کتاب Introduction to the Study of Literature میں ڈرامے کی کردار نگاری کے سلسلے میں ارتکاز، اختصار اور معروضیت پر زور دیتا ہے۔ محمد حسن صاحب اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ تینوں شرطیں محض کردار نگاری کے سلسلے میں ہی اہم نہیں بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ پلاٹ ہو یا کردار نگاری، مکالمہ ہو یا واقعہ نگاری ہر صورت میں ڈرامے کو ارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بہک جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔'' (محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1948ء، ص:148)

ان باتوں اور اصولوں کو ذہن میں رکھ کر ڈرامائی کرداروں کی تخلیق کی جائے تو اچھے کرداروں کی تخلیق ممکن ہے۔

3.2.3 مکالمہ:

مکالمے میں جو کچھ بیان کیا جاتا یا کہا جاتا ہے سب شامل ہے خواہ وہ کسی بات کو منفی طور پر بیان کرے یا مثبت طور پر یا کسی رائے کا اظہار کرے۔ مکالمہ ڈرامے کا بہت اہم جز ہے اس کے بغیر ڈرامے کا وجود میں آنا مشکل ہے کیوں کہ اس میں بیانیہ نہیں ہوتا۔ پھر بھی ڈرامے میں حرکت وعمل کے بمقابلہ اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ ڈراما اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے اس لیے اشیا یا کرداروں کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو صورت حال مکمل ہوجاتی ہے۔ اس سلسلے میں ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں:

> ''اسٹیج کے ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں جو زبان سے نہیں جسمانی حرکات و سکنات سے ادا کیے جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی بچہ چرا کر مٹھائی کھا رہا ہے، ماں چھپ کر بچے کی یہ

حرکت دیکھتی ہے، وہ بچے کی شرارت اور بے خبری پر مسکراتی ہے اور پچھلی تمام چوریوں کا سبب جان کر ''اچھا تو یہ حرکتیں تم کرتے رہے ہو'' کے انداز میں گردن ہلاتی ہے اور اطمینان کا ایک گہرا سانس لے کر بنا کچھ کہے لوٹ جاتی ہے۔صورت حال مکمل ہوگئی ڈراما آگے بڑھ گیا اور مزید پیچیدگیوں کے لیے زمین تیار ہوگئی مگر مکالمہ ایک بھی ادا نہیں ہوا''

(ریوتی سرن شرما، ریڈیو ڈراما اور اس کی تکنیک، آج کل ڈراما نمبر، دہلی، 1959ء،ص:60)

اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ڈرامے میں مکالموں کی زیادتی مناسب نہیں کیوں کہ ڈرامے میں ''کیا کہا'' سے زیادہ ''کیا کیا'' اہم ہوتا ہے۔ڈراما نظری آرٹ پہلے ہے سمعی بعد میں۔لہٰذا مکالمے اتنے ہی ہونے چاہئیں جتنے حرکت وعمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے ضروری ہوں۔

ڈرامے کا وقت محدود اور مقرر ہوتا ہے اس لیے اس میں Economy of Word کی پالیسی اختیار کرنی چاہیے۔اس کے لیے الفاظ کا انتخاب بالکل اسی طرح کرنا چاہیے جس طرح ٹیلی گرام کے لیے کیا جاتا ہے۔اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہ لکھیں خواہ وہ جملہ کتنا ہی خوبصورت ہو، کیوں کہ ڈرامے میں خوبصورت جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔مکالموں کا موقع و محل سے مناسبت رکھنا بھی بہت ضروری ہوتا ہے۔انھیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرے کے بھی مطابق ہونا چاہیے۔محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

''اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا، بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے اور اس کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے۔جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب ولہجہ، الفاظ ومحاورات، پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ و اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔''

(محمد حسن، مورپنکھی اور دوسرے ڈرامے، لکھنؤ، 1975ء، ص:21-20)

اس سے یہ واضح ہوا کہ ہر دو انسانوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہیے۔

مزید یہ کہ طویل مکالمے ڈرامے کے لیے مضر ہوتے ہیں مگر بعض حالات میں طویل مکالموں کے بغیر بھی چارہ نہیں ہوتا، مثلاً کوئی کردار کسی موضوع پر اظہار خیال کر رہا ہے تو اسے اس موضوع کی ضروری چیزوں کو تو اپنی گفتگو میں سمیٹنا پڑے گا اور ایسی صورت میں اس کا مکالمہ طویل ہوسکتا ہے۔ڈرامے میں چوں کہ ایک ہی کردار کا زیادہ دیر تک بولنا اچھا نہیں ہوتا اس لیے سامنے کے دوسرے کرداروں کے ذریعے چھوٹے چھوٹے جملے اس طویل مکالمے کے درمیان میں لا کر اس کے ٹکرے کر دینا چاہیے اس طرح یہ طوالت گوارا ہو جائے گی۔

ڈرامے کے مکالموں میں موزونیت ہو، یہ بے ربطی اور ابہام سے پاک ہوں، صاف اور واضح ہوں، ہر کردار بہترین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر ادا کرے۔محمد حسن صاحب کا کہنا ہے کہ:

''مکالمے تین صورتوں سے خالی ہوتے اور اگر ان تینوں میں سے کوئی شرط پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔ یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو، یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو، یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو، یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لیے برتا جاسکتا ہے۔لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی گنجائش اس طرح ختم ہوجاتی ہے۔''

(محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1989ء، ص:140)

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ مکالمے مختصر ہوں، موقع ومحل کے لحاظ سے ہوں، سادہ، سلیس اور کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں، ان سے حرکت وعمل میں مدد ملے ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہواوران سے کرداروں کی نفسیات ومعاشرت کی ترجمانی ہو۔

3.2.4 زبان:

الفاظ کے ذریعے تاثرات کے بیان کو زبان کہتے ہیں (ارسطو)۔کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے ڈراما وجود میں آتا ہےاور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔گفتگو کے ذریعے ہی واقعات کا انکشاف ہوتا ہےاور پلاٹ آگے بڑھتا ہےاس لیے زبان ڈرامے کا بہت اہم جز ہے۔

زبان کے سلسلے میں پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ ڈراما منظوم ہے یا منثور۔کیوں کہ نظم ونثر کی زبان میں کچھ نہ کچھ فرق تو ہوجاتا ہے۔ابتدا میں ڈرامے منظوم ہوا کرتے تھے۔اردو کے بھی ابتدائی ڈرامے منظوم ہیں۔بیسویں صدی میں نثر کے فروغ سے منظوم ڈراموں کو کافی دھچکا پہنچا،لیکن پھر ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے منظوم ڈراموں سے اس صنف کوایک بار پھر عروج حاصل ہوا۔

ڈرامے کی زبان کے سلسلے میں اختلافات ہر دور میں پائے جاتے ہیں۔یونانی ڈراما نگار اسکائی لس اس نظریے کا حامی تھا کہ شاعری کی زبان روزمرہ کی بول چال کی زبان سے مختلف ہونی چاہیے۔ارسطو بھی کسی حد تک اسی خیال کا حامی تھا۔وہ کہتا ہے کہ:

Language with pleasureable assessories

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد)

لیکن یونان کے مشہور المیہ نگار یوریپڈیز کا نظریہ اس سے الگ ہے۔وہ اصولا اپنے ڈراموں میں روزمرہ کی زبان استعمال کرتا ہے۔ ارسٹوفنز کے ڈرامے مینڈک (Frog) میں اسکائی لس اور یوپیڈیز کا ایک فرضی مکالمہ پیش کیا گیا ہے۔اس مکالمے میں یوری پیڈیز کہتا ہے۔

''میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چنی ہیں اور ہمیں کم ازکم عام انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔'' (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1971ء، ص:26)

یہ دورِ قدیم کی مثالیں تھیں۔جدید دور میں مشہور شاعر ولیم ورڈس ورتھ اپنی کتاب Lyrical Ballads کے دیباچے میں لکھتا ہے:

''اب تک جو کچھ کہا گیا مجموعی طور پر شاعری پر صادق آتا ہے، بالخصوص ادب کی اس صنف پر جس میں شاعر اپنے کرداروں کے منہ سے باتیں کرتے ہیں۔اس ضمن میں یہ نتیجہ نکالنا حق بجانب ہوگا کہ فہم سلیم کا مالک کوئی شخص بھی ایسا نہیں جو یہ تسلیم نہ کرے کہ ڈرامائی تحریر اسی قدر

ناقص اور خام ہوگی جس نسبت سے اس میں حقیقی فطری زبان سے انحراف ملے گا۔‘‘

(Smith David Nicol, Words Worth, Oxford, 1940, p. 152, 158, 159 166)

ڈرامے میں جو لوگ حقیقت نگاری کے قائل ہیں وہ عام فہم بول چال کی زبان کی حمایت کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ ڈراما فنون لطیفہ کی ایک قسم ہے جس میں حقیقت نگاری سے کام لینا کوئی ضروری نہیں۔ ایسے لوگ روزمرہ اور سادہ زبان کے بھی حامی نہیں۔

ڈرامے کے تماشائی میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہوتے ہیں اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔ البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اسے دل چسپ بنایا جاسکتا ہے۔ کبھی ہم وزن، ہم آواز، مترنم اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال کر کے، کہیں محاورے، ضرب الامثال، مصرعے اور شعر کا استعمال کر کے اسے مؤثر بنایا جاسکتا ہے۔

مختصر یہ کہ ڈراما نگار کو یہ بات اپنے ذہن میں صاف رکھنی چاہیے کہ اس کے ناظرین کون لوگ ہیں یا ہو سکتے ہیں اور ان کی زبان کیا ہے پھر اسی کی مناسبت سے زبان استعمال کرے تاکہ ناظرین اسے سمجھ کر اس سے لطف اندوز ہو سکیں۔

3.2.5 موسیقی اور آرائش؛

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں ارسطو پانچواں درجہ موسیقی کو دیتا ہے۔ ارسطو نے اس لیے اسے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں شامل کیا ہے اور اس لیے اسے پسند کرتا ہے کہ یہ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخشنے والی چیزوں میں سب سے بڑھ کر ہے۔ آرائش کو ارسطو نے چھٹے درجے پر رکھا ہے اس کے نزدیک یہ کوئی اہم چیز نہیں وہ اس کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ اس کا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے۔ (ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی، 1977ء، ص:57)

3.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اسی کی اساس پر سارا محل تعمیر ہوتا ہے۔ یہ ایسی کہانی پر منحصر ہونا چاہیے جو شروع میں ہی ناظرین کی توجہ اپنی جانب مبذول کر لے اور جیسے جیسے کہانی کا ارتقا ہو ناظرین کے تجسس میں اضافہ ہوتا جائے۔ اس میں ایک آدھ ایسے موڑ آئیں جو قاری کو چونکا دیں، لیکن اس کا انجام گزرے ہوئے واقعات کا منطقی نتیجہ ہو۔

☆ واقعات کا انتخاب بھی ایک مشکل مسئلہ ہوتا ہے۔ ڈرامے کے لیے ایسے واقعات کا انتخاب کرنا چاہیے جن میں ربط ہو اور عمل کا ارتقا فطری ہو۔

☆ ڈرامے میں پلاٹ کے بعد کردار نگاری اہم ہوتی ہے۔ معیاری کردار زندگی کے صرف شارح نہیں ہوتے بلکہ زندگی کی توصیف بھی کرتے ہیں۔ وہ تھوڑی دیر کے لیے ہی کیوں نہ ہمارے سامنے آئیں ہمارے ذہن پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کے بارے میں ہم اتنے اعتماد سے باتیں کرتے ہیں گویا انھیں مدتوں سے جانتے ہیں۔

☆ پلاٹ اور کردار کا باہمی رشتہ بھی خاصا اہم ہوتا ہے، یہ ایک دوسرے کے لیے وجود میں آتے ہیں اور ان کا آپس میں گہرا ربط ہوتا ہے۔

☆ اگرچہ مکالمے کو تیسرے درجے پر رکھا گیا ہے مگر یہ اتنا اہم عنصر ہے کہ اس کے بغیر ڈراما وجود میں ہی نہیں آسکتا۔ پھر بھی مکالمے کی زیادتی مناسب نہیں۔

☆ ڈرامے میں مکالمے اتنے ہونے چاہئیں جتنے کہ ایکشن کی وضاحت کے لیے ضروری ہوں، لمبے لمبے مکالموں کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ ڈراما نگار اپنی کمزوری کو لفاظی کے پردے میں چھپانا چاہتا ہے۔ چناں چہ یہ بات ڈراما نگار کو اپنے ذہن میں واضح رکھنا چاہیے کہ ادب ڈرامے کا زیور ہے اصل نہیں۔

☆ ڈرامے میں زبان کا استعمال بھی بہت اہم ہوتا ہے۔ اس کا سیدھا سا اصول یہ ہے کہ ڈراما لکھتے وقت متوقع ناظرین کو نظر میں رکھیں کہ وہ کس اہلیت اور سمجھ بوجھ کے لوگ ہو سکتے ہیں۔

☆ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں ارسطو پانچواں درجہ موسیقی کو دیتا ہے۔ ارسطو نے اس لیے اسے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں شامل کیا ہے۔

☆ کچھ لوگ اپنی قابلیت کا رعب جمانے کے لیے مشکل الفاظ اور پیچیدہ جملے استعمال کرنے کی بیماری میں مبتلا ہوتے ہیں لیکن ڈرامے میں ان ہی الفاظ کو استعمال کرنا چاہیے جو روزمرہ کی فطری زبان کا جز ہیں نہ کہ کتابی زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ کا اگر یہ بات سمجھ لی جائے کہ ناظرین کو متاثر کرنا اہم نہیں ہوتا بلکہ کہانی کا ابلاغ اہم ہے تو مقصد آسانی سے حل ہو جاتا ہے۔

☆ اگر ان اجزا و عناصر کو اچھی طرح سمجھ کر ڈرامے کی تخلیق کی جائے تو بہتر نتائج کی امید کی جا سکتی ہے۔

3.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
آغاز	:	ابتدا، شروعات
مرکزی خیال	:	بنیادی خیال
اسباب و علل	:	وجہیں، وسیلے، باعث
منطقی	:	ٹھیک طور سے سوچنے کا علم، علم دلیل
ایجاز	:	مختصر کرنا
مخلوط	:	ملا جلا
وقوع	:	واقع ہونا، سرزد ہونا، ظاہر ہونا
توازن	:	ہم وزن ہونا، تناسب
تنزل	:	گراوٹ، نیچے آنا
انحطاط	:	نیچے اترنا، کم ہونا
ارتکاز	:	ایک مرکز پر جمع ہونا

3.5 نمونہ امتحانی سوالات

3.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ عشرت رحمانی نے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنے بتائے ہیں؟

2۔ اردو ڈراما کس ملک میں پیدا ہوا؟

3۔ پلاٹ کتنی طرح کے ہوتے ہیں؟

4۔ اردو ڈرامے کا مزاج کیا ہے؟

5۔ ''اردو ڈرامے کا ارتقا'' کس کی کتاب ہے؟

6۔ ہڈسن کی کتاب کا نام کیا ہے؟

7۔ ''ہندوستانی ڈراما'' کے مصنف کون ہیں؟

8۔ طویل مکالمے ڈرامے کے لیے مفید ہوتے ہیں یا مضر؟

9۔ الفاظ کے ذریعے تاثرات کے بیان کو کیا کہتے ہیں؟

10۔ ارسطو ڈرامے میں موسیقی کو کون سا درجہ دیتا ہے؟

3.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر کہانی اور پلاٹ کے فرق کو کس مثال سے واضح کرتا ہے؟ مدلل لکھیے۔

2۔ معیاری کردار کسے کہا جا سکتا ہے؟

3۔ ارتقائی کردار کسے کہتے ہیں؟

4۔ خود کلامی کسے کہتے ہیں؟

5۔ ڈرامے میں زبان کی اہمیت واضح کیجیے۔

9.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ پلاٹ کے مختلف مراحل پر تفصیل سے روشنی ڈالیے۔

2۔ ڈرامے کی کردار نگاری پر ایک مدلل نوٹ لکھیے۔

3۔ ڈرامے میں مکالمے کی اہمیت و افادیت پر ایک وضاحتی نوٹ لکھیے۔

3.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری	ارسطو، بوطیقا
2۔	اردو میں ڈراما نگاری	بادشاہ حسین
3۔	اردو ڈرامے ایک جائزہ	حاتم رامپوری
4۔	ڈراما نگاری کا فن	محمد اسلم قریشی
5۔	معاصر ادب کے پیش رو	محمد حسن

بلاک II : ڈرامے کی اقسام

اکائی 4: ٹریجڈی، کامیڈی، ٹریجڈی کامیڈی

اکائی کے اجزا

4.0 تمہید

4.1 مقاصد

4.2 ڈرامے کی اقسام

4.2.1 ٹریجڈی (المیہ)

4.2.2 کامیڈی (طربیہ)

4.2.3 ٹریجڈی کامیڈی (المطربیہ)

4..3 ہندوستانی ڈرامے کی اقسام

4.4 اکتسابی نتائج

4.5 کلیدی الفاظ

4.6 نمونہ امتحانی سوالات

4.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

4.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

4.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

4.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

4.0 تمہید

ڈرامے نے ابتدا میں یونان اور ہندوستان دونوں جگہوں پر فروغ حاصل کیا اور دونوں نے ڈرامے کے اصول وضوابط اپنے اپنے طور پر مرتب کیے۔ان اصول وضوابط کی فکری وفلسفیانہ اساس مختلف تھی۔لیکن افادیت کا پہلو دونوں میں موجود ہے۔ارسطو ڈرامے میں غم واندوہ اور دہشت ورحم کے واقعات اس وجہ سے شامل کرتا ہے کہ جسے دیکھ کر ناظرین دل کھول کر آہ وزاری اور واویلا کرسکیں اور اس طرح ان کے فاضل مجتمع جذبات کا

پورے طور پر اسہال یا اصلاح (کتھارسس) ہو جائے جو اصلاح نفس کے لیے ضروری بھی ہے۔ صفدر آہ اس کی ایک اور تاویل بھی پیش کرتے ہیں۔

''ارسطو ڈرامے کو پر کرب نقطے پر اس لیے ختم کرنا چاہتا ہے کہ ڈرامے میں جو برائی اچھائی کے مقابلے میں لائی گئی ہے، ڈراما ختم ہونے پر لوگ اس سے متنفر ہو اٹھیں اور تھیٹر کے باہر آتے ہی اس برائی کے خلاف جہاد شروع کردیں۔''

(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویزن، نئی دہلی، 1962ء، ص:61)

صفدر آہ کا یہ مفروضہ ہی کیوں نہ ہو پھر بھی ارسطو یہ تو کہتا ہی ہے کہ ٹریجڈی کا مقصد بہت اعلیٰ ہے۔ اس سے ناظرین کے اندر صفائی اور پاکیزگی کا احساس پیدا ہونا چاہیے۔ اور ڈرامے کے انجام پر ذہن کو غور وفکر کے لیے تیار ہو جانا چاہیے۔ بہر حال ٹریجڈی کی ابتدا یونان کی اعتقادی حکایات سے ہوئی جسے ارسطو اور ارسطو کے بعد دوسرے مفکر سراہتے رہے۔ آج یہی ٹریجڈی یوروپین ڈرامے کی اعلیٰ ترین صنف ہے جس میں یوروپین ڈرامے کا رنگ Pity and Terror بھرپور ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ ہندوستانی نقطۂ نظر سے اس پہلو پر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ:

''ہندو فلسفے کے مطابق برائی سے جہاد کرنا برائی کا حل نہیں ان کے نقطۂ نظر سے ہنگامہ اور جنگ سے جنگ ہی پیدا ہوگی۔ بھرت کے نزدیک برائی کا حل برائی کا استفہام ہے۔ یہ استفہام ڈرامے کے اختتام پر وہ شانت رس کے ذریعے روح میں تحلیل کردینا چاہتے ہیں جو شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔'' (صفدر آہ، ص:65)

ان ہی فکری و فلسفیانہ نظریات کی اساس پر ڈرامے کی اقسام کا بھی تعین ہوا۔ مغربی ڈراما المیہ، طربیہ اور پھر دونوں کے امتزاج سے الم طربیہ کی تشکیل کرتا ہے۔ ہندوستان میں المیہ کا کوئی تصور نہیں اس لیے یہاں ڈرامے کی اقسام موضوعات اور کرداروں کے انتخاب کی بنیاد پر مقرر کی گئی ہیں۔

4.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ڈرامے کی قسم ٹریجڈی (المیہ) کی خصوصیات کے بارے میں بتاسکیں۔
- ☆ کامیڈی یعنی طربیہ کی تفصیلات سے بھی روشناس ہوسکیں۔
- ☆ الم طربیہ (ٹریجڈی کامیڈی) کیا ہے؟ اس سے واقف ہوسکیں۔
- ☆ ہندوستانی ڈرامے کی اقسام سے بھی واقف ہوسکیں۔

4.2 ڈرامے کی اقسام

اہل یونان ڈرامے کو شاعری کے ہی ضمن میں شمار کرتے تھے لیکن رفتہ رفتہ یہ ایک الگ فن بن گیا۔ ابتدأً یہ مذہبی عقیدت کی دین تھی بعد میں تفریحی عناصر بھی اس میں شامل ہو گئے۔ اور یونان میں ایک ایسا دور بھی آیا کہ یہ تمام فنون لطیفہ پر سبقت لے گیا۔ اور یونانی تمدن پر تو ایسا چھایا کہ اس

کے ذکر کے بغیر یونان کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔ یونانی ڈرامے کے بارے میں نورالٰہی محمد عمر لکھتے ہیں۔

''محققین کی رائے ہے کہ باقاعدہ ایجاد سے بہت پہلے اہل یونان کی طبائع میں ڈراما کا عنصر موجود تھا اوراس کی شہادت ان مذہبی رسوم سے ملتی ہے جنھیں اسرار برزخ کہتے ہیں، یہ ایک قسم کی پوجا تھی جس میں پجاری ''ڈیبز'' اور ''سیرس'' نامی دو دیوتاؤں کے معجزات اور سوانح حیات ان کا بہروپ بھر کر بیان کرتے اور اطراف دوزخ اور بہشت کے نظارے دکھا کر حیات بعد الموت کا نقشہ آنکھوں کے سامنے کھینچتے تھے اوراس سے تلقین وتبلیغ کا کام لیتے تھے۔اس کے ساتھ ہی باکس پوجا رائج تھی۔لیکن اس میں ادائے فرض مذہبی کے علاوہ قومی اور اقتصادی بہبودی کی دعائیں بھی شامل ہوتی تھیں۔باقاعدہ ڈراما کا سرچشمہ یہی باکس پوجا ہے۔''

(نورالٰہی ومحمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1924ء، ص: 4)

ڈرامے کا گہرائی سے جائزہ لیا جائے تو اس کی کئی قسمیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔بعض ڈراموں کے پلاٹ غم واندوہ کا تاثر پیدا کرتے ہیں اور بعض خوشی اور مسرت کا۔اسی بنا پر زمانہ قدیم سے ہی اسے دو اقسام المیہ وطربیہ میں تقسیم کیا جاتا رہا ہے۔ان دو بنیادی اقسام کے علاوہ ان دونوں سے کچھ کچھ عناصر لے کر ڈرامے کی ایک اور قسم تشکیل دی گئی جسے المطربیہ کے نام سے موسوم کیا گیا۔

4.2.1 ٹریجڈی (المیہ):

مغرب میں المیہ ڈرامے کی سب سے اعلیٰ قسم تصور کی جاتی ہے اور یہ وہاں اس قدر مقبول ہوگی کہ ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجڈی پڑ گیا۔اس کی اہمیت کا اندازہ اے۔ڈبلو۔شیلگل کے اس جملے سے ہوتا ہے کہ ''ٹریجڈی تخیل کی معراج ہے۔'' چند جملوں میں ٹریجڈی کی تعریف کی جائے تو اس طرح ہوگی۔

''اس کا پلاٹ غم واندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے اوراس میں باوقار واعلیٰ طبقے کے کردار شامل کیے جاتے ہیں۔''

ٹریجڈی اور کامیڈی کا فرق واضح کرتے ہوئے ارسطو لکھتا ہے:

''ٹریجڈی اور کامیڈی بھی اسی طرح ایک دوسرے سے ممتاز ہیں۔کامیڈی کا مقصد ہے کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں انھیں اس سے بدتر دکھایا جائے۔ٹریجڈی کا مقصد یہ ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، 1977ء، ص: 37)

یونان کے عظیم المیہ نگار عموماً ٹریجڈی میں اعلیٰ طبقے کے کرداروں کو پیش کرتے رہے کیوں کہ اس وقت عام آدمی کی کہیں نمائندگی نہیں ہوتی تھی، دیوتاؤں کے حضور عام آدمی کی نمائندگی بادشاہ اور امرا وغیرہ ہی کرتے تھے اور وہی تباہی وبربادی کا شکار ہوتے تھے۔(یونانی ڈراما نگار ترحم اور ہمدردکا جو گہرا تاثر پیدا کرنا چاہتے تھے شاید وہ عام آدمیوں کو کردار بنانے سے قائم نہ ہوتا۔)

اس عہد کے اکثر نقاد بھی اسے تسلیم کرتے تھے۔ Danliello (1536ء) کا خیال ہے کہ المیہ نگار شعرا باوقار بادشاہوں کی موت اور بڑی سلطنتوں کے تنزل کا بیان کرتے ہیں۔ Hinturno (1559ء) کے نظریئے کے مطابق المیہ اعلیٰ طبقے کے لوگوں کے اندوہ ناک اور الم انگیز حالات پر مشتمل ہوتی ہے۔

بعض ناقدین کا یہ بھی خیال ہے کہ ضروری نہیں کہ المیہ کا انجام تباہی اور موت پر ہو بلکہ ہر وہ ڈراما جس میں بادشاہوں یا شہزادوں کی شمولیت ہو المیہ کہلا سکتا ہے۔ رفتہ رفتہ ناقدین اس نظریئے سے اختلاف کرنے لگے۔ سترہویں صدی آتے آتے یہ اختلاف کھل کر سامنے آ گیا۔ لہٰذا Pierre Corneille کا بیان ہے کہ:

''جب اسٹیج پر شاہانہ نسب کے افراد میں معمولی محبت کے الجھاؤ کو ظاہر کیا جاتا ہے اور اس سے ان کی زندگی یا سلطنت کو کوئی نقصان پہنچنے کا امکان نہیں ہوتا تو یہ قرین قیاس نہیں کہ ان کا یہ عمل کھیل کو المیہ درجے تک پہنچا دے، اگرچہ یہ کردار باوقار اور اعلیٰ ہی ہوں۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب لاہور، 1963ء، ص:110)

چناں چہ ٹریجڈی میں اعلیٰ طبقے کے کرداروں کی شمولیت کسی فنی نقطۂ نظر سے مناسب ہو سکتی ہے مگر اسے کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔ ٹریجڈی اعلیٰ طبقے کے کرداروں کے علاوہ کچھ اور مطالبہ بھی کرتی ہے۔ پھر یہ خیال بھی ترقی کرنے لگا کہ ہمدردی اور ترحم کے جذبات ادنیٰ و اعلیٰ دونوں طبقوں کے کرداروں سے پیدا کیے جا سکتے ہیں۔

ارسطو اس سلسلے میں رقم طراز ہے کہ:

''ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت رکھتا ہو، جو مرصع زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن مختلف ذریعوں سے جو دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجان کی صحت و اصلاح کرے۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، ص:46)

وہ ایک اور جگہ لکھتا ہے:

''وہ ایسے اعمال کی نقل کرتی ہو جس سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں، یہ تو حزنیہ نقل کی خاص اہمیت ہے۔''

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو، ہند، 1977ء، ص:58)

محمد اسلم قریشی المیہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''المیہ ڈرامے کے لیے اول تا آخر المناک ہونا لازم ہے اس کے لیے ایک مناسب اور معیاری المیہ سطح پر رہنا ناگزیر ہے۔ اس میں کسی نوع کے طرب انگیز عناصر کی طرف رغبت یا تفریحی پہلوؤں کی آمیزش ناممکن ہے۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب لاہور، 1972ء ص:78)

ان بیانات سے واضح ہو جاتا ہے کہ المیہ کے لیے دہشت اور رحم کے جذبات پیدا کرنا ایک لازمی شرط ہے۔ سوال یہ ہے کہ دہشت اور رحم کے جذبات پیدا کرنا لازمی شرط کیوں ہے، اس کا جواب چند جملوں میں نہیں دیا جا سکتا کیوں کہ اس کے پیچھے ارسطو کے فلسفۂ اسہال (Katharsis) کا پورا فطری پس منظر ہے جو اس طرح ہے۔

افلاطون اور ارسطو دونوں تھوڑے بہت اختلافات کے باوجود اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ فنون لطیفہ خصوصاً موسیقی اور المیہ سے انسانی ذہن پر اچھے یا برے اثرات پڑتے ہیں۔ ان سے جذبات و احساسات میں ہیجان بھی پیدا ہوتا ہے ان دونوں فلسفیوں کا عقیدہ ہے کہ جس چیز سے انسان حظ حاصل کرتا ہے، فطری طور پر اسی ڈھانچے پر اس کی نشو نما ہوتی ہے۔ لہٰذا اگر شروع ہی سے ہم مردانہ مستقل مزاج اور باضابطہ و شائستہ چیزوں کی پیش کش سے لطف حاصل کرنے کے عادی ہو جائیں تو یہ صفات رفتہ رفتہ ہماری فطرت میں داخل ہو جائیں گی، اس کے برخلاف اگر ہم عامیانہ، رذیل، پست، ادنیٰ، بے ضابطہ اور ناشائستہ چیزوں سے مسرت حاصل کریں تو ہماری روح میں ویسا ہی رنگ ابھر آئے گا۔

لہٰذا افلاطون اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تمثیلی شاعری خصوصاً المیہ تماشائیوں کی عملی زندگی کے لیے مضر ہے اس لیے وہ بھڑکیلے، رنگین، پژمردہ، مضمحل اور نامناسب طور پر ہیجان انگیز و حظ آفریں فنون کو ان سے لطف اندوز ہونے والوں میں سقیم، مریضانہ، متلون و متزلزل سیرت کی پرورش و ترقی کے مخرب اخلاق میلانات کی وجہ سے نہ صرف درس گاہوں سے بلکہ زندگی سے خارج کرتا ہے۔

ارسطو اپنے استاد سے ایک قدم آگے بڑھ کر نفسیاتی فراست سے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ المیہ سے پیدا ہونے والے جذبات تماشائیوں کے ذہنوں پر بار نہیں ہوتے بلکہ المیہ سے پیدا ہونے والے جذبات سے اسہال (Katharsis) یا اصلاح یا تزکیہ ہو جاتا ہے۔ اس جذباتی صفاتی یا اصلاح کی وجہ سے المیہ اختتام پر ناظرین کے ذہن دہشت و رحم کے جذبات میں ڈوبے رہنے کے بجائے ان سے نجات حاصل کر لیتے ہیں۔

افلاطون کے برخلاف ارسطو المیہ کی اسہالی قدر و قیمت کی بنا پر شدید جذباتی اور جذبات کو برانگیختہ کرنے والی پیش کش میں بھی ایک افادی پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ اس کے مطابق انسانی احساسات و جذبات کو مشتعل کرنے والے ہیجان انگیز فنون اگر روح کی روزانہ غذا کے طور پر قابل نفریں سہی مگر یہ کبھی کبھی دوا کی حیثیت سے بہت مفید ثابت ہوتے ہیں۔ اسی اصول کے پیش نظر وہ دہشت و رحم پیدا کرنے والے ہیجان انگیز پلاٹ پر زور دیتا ہے۔ جس کے واقعات اور صورت حال پر از حد تحیر و استعجاب پایا جائے اور انجام کے پس منظر میں جذباتی برانگیختگی اپنے پورے شباب پر ہو، جس کے دیکھنے سے تماشائی دل کھول کر آہ و زاری اور واویلا کر سکیں اور اس طرح ان کے فاضل مجتمع جذبات کا پورے طور پر اصلاح یا اسہال ہو جائے۔ (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص:63)

اس سلسلے میں محمد حسن صاحب رقم طراز ہیں:

> ''ارسطو سے لے کر بریڈلے تک المیے کے سبھی نقاد اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ المیے کا سبب بننے والا واقعہ خود المیے کا شکار بننے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیے اور اس کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیے۔ حادثہ یا اچانک واقعہ نہیں ہونا چاہیے، جس پر کردار کا کوئی قابو نہ ہو۔ کیوں کہ ایسی صورت میں دیکھنے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں کردار پر مرتکز نہ ہوں گی۔''
>
> (محمد حسن، معاصر ادب کے پیش رو، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1982ء، ص:176)

ارسطو سے پہلے یونانی ڈراما اپنے عروج کو پہنچ چکا تھا۔ اور اسی کی بنیاد پر ارسطو نے المیہ پر تنقید کی اور معیار قائم کیے۔ چناں چہ عتیق احمد صدیقی ارسطو کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''ان کے کرداروں میں (المیہ کے کرداروں میں) کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی خامی یا کمی ہوتی تھی یا فیصلے کی ایسی غلطی ہوتی تھی جس کا تدارک نہیں ہوسکتا تھا اور یہ بادشاہ یا امرا اپنی تمام تر قوت و طاقت کے باوجود تقدیر کی جبریت کا شکار ہو جاتے تھے۔ اس المناک انجام کے دیکھنے سے ناظرین پر جو کیفیت طاری ہوتی تھی اسے ارسطو اصلاح نفس یا کیتھارسس سے تعبیر کرتا ہے اور یہی یونانی ڈرامے کا مقصد ہے۔''
(محمد عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1977ء، ص:13)

مزید یہ کہ دہشت و ترحم کے جذبات پلاٹ میں شدید قسم کی کشمکش تصادم اور ٹکراؤ کے ذریعے پیدا کیا جاتا ہے اور اس تصادم و ٹکراؤ سے مصیبت، تباہی و بربادی اور رنج و محن کا تاثر بڑے پیمانے پر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ تباہی و بربادی جتنی بڑی، جتنی شدید اور جتنی گہری ہوگی المیہ اتنا ہی معیاری اور اعلیٰ ہوگا۔

المیہ میں یہ تباہی و بربادی تصادم اور کشمکش کے ذریعے پیدا کی جاتی ہے۔ المیہ تو المیہ کسی بھی ڈرامے میں تصادم کے بغیر پلاٹ کا وجود میں آنا مشکل ہے البتہ اس کی صورتیں مختلف ہوتی ہیں۔

پلاٹ، واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ واقعے میں ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں جن میں کسی نہ کسی صورت میں تضادیت پائی جاتی ہے۔ اور اسی تضادیت سے واقعہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی پلاٹ کی تعمیر کرتی ہے اور یہی عمل کو زندہ رکھتی ہے۔ تضادیت نہ ہو تو پلاٹ کا بننا بھی مشکل ہو جائے اور عمل بھی باقی نہ رہے۔ ہیگل کا قول ہے:

''اشیا کا تضاد ہی وہ طاقت ہے جس سے اشیا میں حرکت پیدا ہوتی ہے...لہٰذا کانفلکٹ ہی
ڈرامے میں حرکت پیدا کرنے والی طاقت ہے اور اسی حرکت کا نام ڈرامیٹک ایکشن ہے۔''
(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشن ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:237)

اس سے ظاہر ہوا کہ تصادم ڈرامے کی بنیاد ہے اسی سے پلاٹ میں حرکت و عمل کے سوتے پھوٹتے ہیں اور یہی عمل کے لیے تازیانہ بھی ہے۔

المیہ میں یہ عنصر اور بھی زیادہ ضروری ہے۔ جب تک کوئی الجھاؤ پیدا نہ ہو المیہ تاثر کا پیدا ہونا دشوار ہے۔ المیہ میں تصادم کے بغیر رحم اور دہشت کے وہ جذبات اجاگر نہیں ہو پاتے جو المیہ کے روح رواں تصور کیے جاتے ہیں۔ المیہ میں طبعی اور ذہنی یا دونوں طرح کے عناصر میں ٹکراؤ ہوتا ہے۔

مزید یہ کہ المیہ میں تباہی و بربادی اور مصیبت کا پہاڑ ایسے شخص کے سر پر ٹوٹتا ہے جو معصوم و بے گناہ ہو، قطعی اس کا سزاوار نہ ہو، کسی شخص کو قتل کے جرم میں سرعام پھانسی دینا سبق آموز ہوسکتا ہے۔ مگر یہ واقعہ المیہ کے مرتبے کو نہیں پہنچتا۔ المیہ میں مصیبت جس کے سر آئے وہ قطعاً اس کا مستحق نہ ہو، تب ہی وہ ہمدردی اور رحم کے جذبات ابھارنے میں کامیاب ہوسکے گا۔

بعض ناقدین ڈراما کا خیال ہے کہ المیہ کا انجام موت پر ہونا ضروری نہیں لیکن بریڈلے کا خیال ہے کہ اس کا انجام بہر حال ناشاد ہونا چاہیے خواہ کرداروں کی موت کے بغیر ہی ہو۔ ورنہ یہ دہشت و رحم کے جذبات ابھارنے سے قاصر رہے گی۔ لیکن صرف انجام ہی نہیں بلکہ مجموعی تاثر ناشاد ہونا چاہیے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ المیہ وطربیہ کے امتزاج سے جو صنف وجود میں آئی اسے کیا کہتے ہیں؟

2۔ طربیہ کے کردار عموماً کس طبقے کے ہوتے ہیں؟

3۔ ڈرامے میں ہنسی پیدا کرنے والا سب سے بہترین ذریعہ کیا ہوتا ہے؟

4.2.2 کامیڈی (طربیہ):

ڈرامے کا گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو ظاہر ہوگا کہ ان کی متعدد شاخیں ہیں، کچھ ڈرامے غم آگیں اور سنجیدہ ہوتے ہیں انھیں المیہ کا نام دیا گیا کچھ شگفتہ اور مسرت بخش، انھیں طربیہ کہا جانے لگا۔ کچھ ایسے ڈرامے بھی تخلیق کیے گئے جس میں غم آگیں اور مسرت افزا جذبات ساتھ ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں انھیں الم طربیہ کہا گیا۔ ان تمام اقسام کا انحصار ڈرامے کے مخصوص انداز اور اس خاص تاثر پر ہوتا ہے جو ڈراما نگار پیدا کرنا چاہتا ہے۔

طربیہ، ڈرامے کی ایسی قسم ہے جس کے پلاٹ میں خوشی ومسرت پیدا کرنے والے واقعات لیے جاتے ہیں اور اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوتے ہیں۔ اس سے ہمیشہ تفریح وتفنن طبع کا کام لیا گیا۔ اس میں عموماً مثالی کردار پیش کیے جاتے ہیں، اور یہ مبالغہ آمیز پر تفنن اور تفریحی سامان فراہم کرتی ہے۔

ارسطو المیہ اور طربیہ میں امتیاز کی وجہ یہ بیان کرتا ہے کہ المیہ میں انسان بہتر دکھایا جاتا ہے اور طربیہ میں بدتر ظاہر کیا جاتا ہے۔ ڈراما نگار طربیہ میں عموماً عامیانہ اور گھریلو قسم کے مواد کو اپناتے ہیں۔ یعنی طربیہ کا تعلق معاشرے کے متوسط طبقے سے ہوتا ہے۔

یہ درست ہے کہ طربیہ کا انجام پر مسرت ومستحسن ہونا ضروری ہے، لیکن طربیہ اور المیہ کی شناخت اس تاثر سے بھی کی جاسکتی ہے جو ڈراما نگار ناظرین پر ڈالنا چاہتا ہے المیہ میں یہ تاثر بھیانک اور طربیہ میں مسرت بخش ہوتا ہے۔

طربیہ کے متعلق محمد اسلم قریشی کہتے ہیں:

> ''طربیہ کسی عہد کی حماقتوں کو رنگیلے انداز میں پیش کرتی ہے، لیکن ان میں محض ان حماقتوں کی نمائش ہوتی ہے جو ہر عہد میں مستقل حیثیت رکھتی ہیں یہ دائمی قدریں ہر زمانے کی عمدہ طربیہ میں پائی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مولیئر، شیکسپیئر، کانگریو (Congreve) اور شیریڈن کے طربیہ ڈرامے آج بھی اتنے ہی شگفتہ ہیں، جتنے شگفتہ وشاداب وہ تصنیف کے وقت تھے۔ صرف ادنیٰ ڈراما نگار اپنے دور کی خصوصی، عارضی اور وقتی قدروں کو اپنانے کا تکلف کرتے ہیں۔ پست طربیہ اپنے عہد کی عکاسی کرتی ہے اور اس کی اعلیٰ قسم ہر زمانے کی آئینہ دار ہوتی ہے۔''
>
> (محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص: 267-268)

طربیہ میں مزاح پیدا کرنے کے لیے اصل پلاٹ کے ساتھ ساتھ ایک ضمنی پلاٹ بھی چلتا رہتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہیرو کسی خوبصورت لڑکی سے قربت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے تو ہیرو کا دوست جو قاصد کے فرائض انجام دے رہا ہوتا ہے، ہیروئن کی سہیلی سے عشق کرنا شروع کردیتا ہے۔ طربیہ میں مثالی کردار کو اہمیت دی جاتی ہے۔

نظم کو المیہ کے لیے بہترین اسلوب قرار دیا جاتا رہا ہے اور طربیہ کے لیے عموماً نثر کو استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن عہد الزبتھ کے بعد تک کبھی کبھی طربیہ میں نظم معرا کو استعمال کیا گیا اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نظم کا خوبصورت اسلوب اکثر طربیہ نگاروں کو اپنی طرف راغب کرتا رہا ہے پھر بھی نثر کو طربیہ مکالمے کے لیے بہترین اسلوب تصور کیا جاتا ہے۔

طربیہ صرف ہنسنے ہنسانے اور خوش طبعی سے متعلق ہوتی ہے۔ اخلاقی اقدار کی گراوٹ، خامیوں اور حماقتوں پر تازیانہ لگانے سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ ہوسکتا ہے کہ حماقتوں کو تضحیک کا نشانہ بناتے ہوئے طربیہ میں کہیں طنزیہ پہلو نمایاں ہو جائے، لیکن یہ طربیہ کا اصل مقصد نہیں۔ طربیہ نویس کا اصل مقصد ناظرین کو ہنسانا ہوتا ہے اس کا اخلاقیات سے کچھ لینا دینا نہیں۔

کامیڈی (طربیہ) کے ماخذ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ارسطو لکھتا ہے:

’’کامیڈی... بری سیرتوں کی نقل ہے۔ بری سے ہر قسم کی بدی نہیں بلکہ صرف مضحکہ خیز برائی مراد ہے۔ جو ایک طرح کی بدنمائی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقص یا بدنمائی ہو جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن، مثال کے طور پر ایک مضحکہ خیز چہرہ بد شکل اور بگڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو۔‘‘

(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، ص:43)

ہنسی کے جتنے ماخذ بتائے جاتے ہیں ان میں سب سے اوپر عدم مناسبت یا بے جوڑ پن کو شمار کیا جاتا ہے۔ یہ ہنسی پیدا کرنے کا سب سے اہم اور موزوں ترین ذریعہ ہے۔

یونان کے چوتھے عظیم ڈراما نگار ارسٹوفینز کو طربیہ کا بنیاد گزار قرار دیا جاتا ہے۔ وہ چار سو پچاس (450 ق م) میں اتھینز میں پیدا ہوا اور 385 ق م میں اس کا انتقال ہوگیا۔ اس نے اپنے کئی طربیوں پر پہلا انعام حاصل کیا۔ ایسے ماحول میں جب پورے یونان میں سنجیدہ المیہ ڈراموں کا طوطی بول رہا تھا ہر طرف اس کی پذیرائی ہو رہی تھی طربیہ پر پہلا انعام حاصل کر لینا کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں، جب کہ وہ ہمیشہ حکومت وقت کے خلاف لکھتا تھا۔ چناں چہ عتیق احمد صدیقی لکھتے ہیں کہ:

’’یونانی المیہ نگاری اپنے عروج پر پہنچ کر عوامی مقبولیت حاصل کر چکی تھی تو ارسٹوفینز نے سنجیدہ طربیہ کی بنیاد ڈالی۔ اس نے اساطیری قصوں کے بجائے زندگی سے مواد اخذ کیا اور معاشرہ، حکومت وقت اور برسر اقتدار افراد کو طنز و تمسخر کا موضوع بنایا۔ اپنے پہلے ڈرامے (427 ق م) میں ہی اس نے اپنے عہد کے تعلیمی نظام پر طنز کیا اور دوسرے انعام کا مستحق قرار پایا۔ اس کا یہ ڈراما Daitaleis (ڈائی ٹیلس) معدوم ہو چکا ہے لیکن سنجیدہ المیہ ڈراموں کی فضا میں یونانی روایتی ذہن کے لیے کسی طربیہ تمثیل کا قابل توجہ قرار پانا کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں تھا۔ اگلے سال ہی (426 ق م) اس نے جو طربیہ پیش کیا وہ شاہی عتاب کا سبب بنا، یہ ’’عہد بابل‘‘ تھا جس میں اس نے حکمران وقت کی جنگ میں ظالمانہ اور وحشیانہ روش پر سخت اعتراض کیا۔‘‘

(عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما، ص:159)

4.2.3 ٹریجڈی کامیڈی (الم طربیہ):

ارسطو سے لے کر آج تک ڈرامے کی دو بڑی اقسام المیہ اور طربیہ کو خاص اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ نہ صرف یہ کہ ڈرامے کی دنیا میں ان کا اپنا ایک مقام ہے بلکہ ڈرامے کی دوسری اقسام کو پرکھنے کے لیے یہ کسوٹی کا کام کرتی رہی ہیں۔

ان دو اقسام کے علاوہ بعض ڈراما نگاروں نے سنجیدہ ڈراموں میں خوشی اور مسرت کے عناصر داخل کرنے کی کوشش کی، خصوصاً رومن ڈراما نگاروں نے بہادرانہ روایات اور دیوتاؤں کی کہانیوں سے المیہ اجزا لے کر طربیہ کی بنیادوں پر انھیں آگے بڑھایا۔ اس طرح المیہ اور طربیہ خصوصیات کو ملا کر ڈرامے کی ایک نئی قسم وجود میں آ گئی جسے الم طربیہ کہا گیا۔

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں کہ:

> ''جب نشاۃ ثانیہ میں تھیٹر کی طرف توجہ ہوئی تو دو مختلف النوع چیزوں کے امتزاج سے ایک نئی چیز تیار کرنے کی طرف زیادہ توجہ مبذول کی جانے لگی، بالخصوص برطانیہ میں رومانی روایات کی آزادانہ پیروی سے اس نہج میں اور ترقی ہوگئی۔ چناں چہ رومانی طربیہ سے Beaumont اور Fletcher کی الم طربیہ اور ایسی المیہ جس میں طربیہ عناصر کی افراط ہو وجود میں آئی،.... نشاۃ ثانیہ کے اطالوی نقاد المیہ نوع کے ڈرامے کی خوش باش انجام کے بڑے موعد اور علم بردار رہے ہیں۔ عموماً ان کے یہاں سنجیدہ تمثیل کی خوش انجامی میں محض آخری تباہ کاری سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص:112)

4.3 ہندوستانی ڈرامے کی اقسام

سنسکرت میں ڈرامے کو روپک کی اصطلاح سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جو لفظ روپ سے مشتق ہے، اس سے مراد کرداروں اور کیفیات کو مشخص کرنا اور جذبے کے فطری مظاہرات کو پیش کرنا ہے۔ اس کے تین ارکان ہیں، اول مکالمے کے ذریعے بتانا، دوم نرتے یعنی بغیر کلام کے بتانا، سوم نرتیہ یعنی رقص کے ذریعے اظہار جذبات۔

ہندوستانی ڈرامے کی اقسام موضوعات اور کرداروں کے انتخاب کی بنیاد پر مقرر کیے گئے ہیں نہ کہ المیہ و طربیہ کی بنیاد پر۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہندوستانی ڈرامے میں المیہ کا کوئی تصور ہی نہیں ہے۔ ناٹیہ شاستر کی رو سے اگر کوئی ڈراما ہنگامہ، نفرت، خوف یا دکھ کے تاثرات پر ختم ہو تو وہ اشلیل (گھناؤنا) سمجھا جائے گا۔ اسی لیے یہ تقسیم کی بنیاد بھی نہیں۔

ہندوستان میں بھینکر رس پر کچھ ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ ''ڈم'' اور ایک آدھ اور قسمیں اس کے لیے مخصوص ہیں جن میں شرنگار رس اور ہاسیہ رس لانا منع ہے۔ لیکن اس قسم کے ڈراموں کی یہاں کبھی ہمت افزائی نہیں ہوئی، یہ عہد قدیم میں بھی اس قدر نا مقبول تھے کہ آج ان کا کوئی نمونہ نہیں ملتا۔

سنسکرت ڈرامے کی تمام اقسام دو عنوانات کے تحت آتی ہیں۔ پہلا روپک اور دوسرا اُپ روپک۔ ''روپک'' اعلیٰ قسم کے کھیلوں کو کہتے ہیں

اور بقول صاحبان ناٹک ساگر یہی اصل ڈراما ہے۔ ''اُپ روپ'' اس سے ادنیٰ اور پست ہے۔

(1) **ناٹک**: روپک کی سب سے زیادہ رائج قسم ہے اور ڈرامے کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں ڈرامے کے تمام اجزا پائے جاتے ہیں۔

(2) **پرن**: یہ ناٹک سے بہت زیادہ مشابہ ہوتا ہے مگر اس کا پلاٹ عوام کی روزمرہ زندگی سے متعلق ہوتا ہے، اس کا بہترین نمونہ سدرک کا ''مرچھ کٹکم'' ہے۔

(3) **سم وکار**: یہ تین ایکٹ کا ڈراما ہوتا ہے۔ اس کا پلاٹ جوش دلانے والا ہوتا ہے۔ نمونہ اب نہیں ملتا۔

(4) **اھامرگ**: یہ دردانگیز ڈراما ہوتا ہے جس میں دیوی دیوتاؤں کے ساتھ سازشوں والا پلاٹ ہوتا ہے۔

(5) **ڈم**: یہ خوفناک واقعات پر مشتمل ڈراما ہوتا ہے اس کا نمونہ بھی دستیاب نہیں۔

(6) **ویایوگ**: یہ ڈراما جنگ و جدل پر مبنی ہوتا ہے یعنی رزمیہ ڈراما ہے۔ اس میں ایک دن کے واقعات پیش کیے جاتے ہیں اور یہ ایک ایکٹ کے پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ اس میں عشقیہ اور مزاحیہ باتیں نہیں ہوتیں اور نہ کوئی نسوانی کردار ہوتا ہے۔

(7) **انک**: سنسکرت میں انک کے معنی ایکٹ کے بھی ہوتے ہیں لیکن یہاں یہ ڈرامے کی ایک قسم ہے جس میں عام انسانی کرداروں اور کسی عورت پر جنگ اور خوں ریزی کے اثرات المناک انداز میں دکھائے جائیں، آخر میں جنگ باز ظالموں کا زوال بھی دکھایا جائے۔

(8) **پرہسن**: یہ تمسخرانہ یا ہجو یہ نقل ہوتی ہے جسے انگریزی میں Fairs کہتے ہیں۔ یہ ایک ایکٹ کا ڈراما ہے۔ اس کا منشا ہنسنا ہنسانا ہے۔

(9) **بھان یا بھانٹک**: یہ ایک ایکٹ کا ایک کرداری ڈراما ہے جو بڑی حد تک مونولاگ اور مرثیہ خوانی سے ملتا جلتا ہے۔ اس میں ایک شخص داستان یا کہانی بیان کرتا ہے، مکالمے کی صورت میں دوسرے کرداروں کی طرف سے بھی خود ہی جواب دیتا ہے، یہ اکیلا کردار ڈرامے کے ہر طرح کے اچھے برے کردار ادا کرتا ہے۔

(10) **ویتھا**: یہ ایک ایکٹ کا ایک کرداری بھانٹک سے ملتا جلتا ڈراما ہے۔ اس کی کہانی عشقیہ قسم کی ظرافت، ایہام، ضلع جگت اور دو سخنوں سے پر ہوتی ہے۔

اُپ روپک کی اٹھارہ اقسام بیان کی جاتی ہیں:

(1) **ناٹیہ راسک**: رقص و سرور اور گانے کا رومانی ڈراما۔

(2) **کاویہ**: یہ ایک ایکٹ کا شعر و شاعری سے پر نیم اوپیرا ہے۔

(3) **ھلیش**: یہ گانے بجانے کے جلسے کی صورت میں ہوتا ہے جس میں ایک مرد، دس عورتیں ہوتی ہیں۔ یہ ایک اوپیرا نما ڈراما ہوتا ہے۔

(4) **پرستھانک**: یہ چھوٹی ذات اور نوکروں کے کردار کا ڈراما ہوتا ہے۔

(5) **شری گدت**: یہ ایک قسم کا نیم اوپیرا ہوتا ہے جس میں قسمت کی دیوی شری ہوتی ہے۔

(6) **ٹانکا**: یہ چھوٹا ڈراما ہوتا ہے۔

(7) **گوشٹھی**: ایک ایکٹ کا رومانی ڈراما۔

(8) **سٹک**: پراکرت زبان میں تحیر پیدا کرنے والا ڈراما۔

(9) **بریکھن**: ایک ایکٹ کا رزمیہ قسم کا ڈراما۔

(10) **روسک**: پانچ ایکٹ کا رزمیہ قسم کا ڈراما۔

(11) **شلپک**: جس میں ہیرو ناستک ہو اور دھرم پر بحث اور جنگ ہو۔

(12) **الاپیہ**: دیو بانی اور رومانیت سے پر ڈراما۔

(13) **سلاپک**: مرگھٹ، جادو اور طلسمات سے پر ڈراما۔

(14) **ولاسکا**: ایک ایکٹ کا ہنسی مذاق والا ڈراما۔

(15) **ڈرملکا**: چار ایکٹ کا ہنسی مذاق والا ڈراما۔

(16) **پرکرنکا**: چھوٹا پرکرن۔

(17) **تروٹک**: انسانوں اور دیوتاؤں کا مخلوط ڈراما۔

(18) **بھانٹکا**: چھوٹا بھانٹک روپک۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ طربیہ کا بنیاد گزار کس ڈراما نگار کو مانا جاتا ہے؟

2۔ ڈراما نگاری کا فن کس کی تصنیف ہے؟

3۔ ''شکنتلم'' کس کا ڈراما ہے؟

4.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ڈرامے کا آغاز وارتقا ہندوستان اور یونان سے منسوب کیا جاتا ہے۔ چناں چہ ڈرامے کے اجزا، عناصر اور اقسام بھی وہیں مقرر ہوئے۔ لیکن ہر دو نے ڈرامے کی اقسام کا تعین اپنے اپنے فلسفے، فکر اور روایات کے مطابق کیا اس لیے دونوں کے اجزا عناصر اور اقسام مختلف ہیں۔ ایک المیہ عناصر کو اہمیت دیتا ہے تو دوسرا اسے اسٹیج پر پیش کرنے کے لائق بھی نہیں سمجھتا۔

☆ المیہ کا بغور جائزہ لیا جائے تو اس کے موضوع کی وسعت صرف ترحم و ہمدردی کے جذبات ابھارنا ہی نہیں بلکہ یہ زیادہ ہمہ گیر، غائر اور عمیق جذبات کا تقاضا کرتی ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ المیہ کا مقصد صرف رحم انگیزی نہیں بلکہ پرشکوہ، باوقار اور عظیم جذبات پیدا کرنا ہے۔

☆ المیہ کے کرداروں پر بھی کافی بحث ہوتی رہی ہے۔ یونان کے عظیم المیہ نگاروں نے اپنے المیوں میں عموماً اعلیٰ طبقے کے کرداروں جیسے بادشاہ، شہزادے اور امیر کبیر وغیرہ کو ہی پیش کیا ہے۔

☆ ارسطو اور بعد کے نقادوں نے بھی اسے اصول کے طور پر اپنی تحریروں میں استعمال کیا اور نوبت بہ ایں جا رسید کہ اگر کسی ڈرامے میں ترحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کرنے والے عناصر نہ ہوں، صرف اس کے کردار اعلیٰ طبقے کے ہوں تو بھی اسے المیہ ہی کہا جائے گا۔ لیکن سترہویں عیسوی میں اس نظریے سے کھل کر اختلاف کیا جانے لگا اور یہ نتیجہ نکالا گیا کہ المیہ میں اعلیٰ طبقے کے کرداروں کو کسی فنی نقطۂ نظر سے پیش کیا جا

سکتا ہے مگر اسے کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔

☆ طربیہ (کامیڈی) میں خوشی و مسرت پیدا کرنے والے واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔اس کے کردار متوسط درجے کے ہوتے ہیں۔اس سے ہمیشہ ہی تفریح و تفنن طبع کا کام لیا گیا،لیکن اس کے مزاج میں کہیں نہ کہیں طنز کی زیریں لہر بھی جاری رہتی ہے چناں چہ یہ سوال پیدا ہوا کہ کیا اسے اخلاقی اور سماجی برائیوں کی اصلاح کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے۔

☆ ناقدین نے یہ واضح کر دیا ہے کہ طربیہ کا مقصد صرف ناظرین کو خوشی و مسرت کے چند لمحات فراہم کرنا ہوتا ہے۔اس کا اصلاح یا اخلاقیات سے کچھ لینا دینا نہیں ہوتا۔

☆ فنون لطیفہ کی کوئی بھی صنف ہو اس میں ترمیم و اضافہ اور ارتقا ہونا ایک فطری امر ہے۔یونانی ڈرامے کے ساتھ بھی یہی ہوا۔المیہ و طربیہ اس کی دو بنیادی اقسام تھیں پھر الم و طرب کے امتزاج سے ایک نئی قسم وجود میں آئی جسے الم طربیہ کہا گیا۔مگر اس کو وہ مقبولیت حاصل نہ ہوئی جو پہلی دو اقسام کا مقدر بنی۔

4.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
اساس	:	بنیاد
افادیت	:	فائدہ بخش
اندوہ	:	غم
مجتمع	:	جمع
پرکرب	:	تکلیف دہ
اسہال	:	پیٹ چلنا، پیٹ کی صفائی
تاویل	:	شرح، بیان، عذر بیجا، بچاؤ کی دلیل
متنفر	:	نفرت کرنے والا، بیزار
استفہام	:	دریافت کرنا، سمجھنے کی کوشش کرنا
اسرار	:	بھید
برزخ	:	وہ عالم جس میں مرنے کے بعد سے قیامت تک روحیں رہیں گی، دوزخ اور بہشت کے درمیان ایک مقام
اعراف	:	قرآن کی ایک سورت کا نام
معراج	:	درجہ اعلیٰ، مرتبۂ بلند، وہ رتبہ یا درجہ جس سے زیادہ تصور میں نہ آسکے
حظ	:	لذت، خوشی، ذائقہ
نشوونما	:	پھولنا پھلنا، پرورش پانا

سقیم	:	خستہ، ابتر، ردی
متلون	:	غیر مستقل مزاج
متزلزل	:	ڈگمگانے والا، لرزاں
مخرب اخلاق	:	اخلاق کو خراب کرنے والا
فراست	:	بہتر فہمی، سمجھداری
مشتعل	:	پھڑکتا ہوا، شعلہ مارتا ہوا
استعجاب	:	تعجب، حیرانی
انواع	:	اقسام، جمع نوع کی
نشاۃ ثانیہ	:	کسی قوم یا ملک کا ازسرنو ترقی کرنا، دوبارہ عروج پانا
تحلیل	:	حل کرنا، ملانا
رہنمائی	:	دیکھ بھال

4.6 نمونہ امتحانی سوالات

4.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ یونانی ڈرامے کی ابتدا میں ڈرامے کو کس صنف میں شمار کرتے تھے؟

2۔ مغرب میں ڈرامے کی سب سے اعلیٰ قسم کون سی تصور کی جاتی ہے؟

3۔ یونانی ڈراما نگار المیہ میں کس طبقے کے کرداروں کو پیش کرتے تھے؟

4۔ کیتھارسس کو اردو میں کیا کہتے ہیں؟

5۔ محمد حسن کی کتاب کا نام کیا ہے؟

6۔ ''یونانی ڈراما'' کا مصنف کون ہے؟

7۔ پلاٹ کس چیز کا مجموعہ ہوتا ہے؟

8۔ جو ڈرامے شگفتہ اور مسرت بخش جذبات ابھارتے ہیں انھیں کیا کہتے ہیں؟

9۔ نظم کو کس ڈرامے کے لیے بہترین اسلوب تصور کیا جاتا ہے؟

10۔ طربیہ میں نظم کا استعمال بہتر تصور کیا جاتا ہے یا نثر کا؟

4.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ارسطو المیہ ڈرامے میں ہمدردی اور ترحم کے جذبات کیوں شامل کرنا چاہتا ہے؟ بیان کیجیے۔

2۔ بھرت منی ڈرامے میں شانت رَس کے ذریعے کیا کرنا چاہتا ہے؟

3۔ کس چیز کے بغیر یونانی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی؟

4۔ المیہ اور طربیہ کو کس بنیاد پر تقسیم کیا جاتا ہے؟ واضح کیجیے۔

5۔ المیہ کے لیے لازمی شرط کیا ہے؟ بیان کیجیے

4.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ٹریجڈی کی تعریف کرتے ہوئے اس کی ماہیئت واصلیت پر ایک نوٹ لکھیے۔

2۔ تمثیلی شاعری کے بارے میں افلاطون کے نظریے پر روشنی ڈالیے۔

3۔ طربیہ کی اصلیت اور مقصد کیا ہوتا ہے واضح کیجیے۔

4.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ	عشرت رحمانی
2۔	ڈرامانگاری کا فنون	محمد اسلم قریشی
3۔	ڈرامافن اور روایت	محمد شاہد حسین
4۔	معاصر ادب کے پیش رو	محمد حسن
5۔	ناٹک ساگر	نورالٰہی و محمد عمر

اکائی 5: اوپیرا، میلوڈراما، فارس

اکائی کے اجزا

5.0 تمہید
5.1 مقاصد
5.2 ڈرامے کی اقسام
5.2.1 اوپیرا
5.2.2 میلوڈراما
5.2.3 فارس
5.3 اکتسابی نتائج
5.4 کلیدی الفاظ
5.5 نمونہ امتحانی سوالات
5.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
5.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
5.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
5.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

5.0 تمہید

فطرت انھی چیزوں کو زیادہ دنوں تک زندہ رکھتی ہے جو وقت اور حالات کے ساتھ ساتھ اپنے اندر تبدیلی کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ڈراما اس اصول سے مستثنیٰ نہیں اور اس مثبت ارتقائی تبدیلی کی صلاحیت کی وجہ سے اس کی مختلف اقسام وجود میں آگئیں۔

اردو میں ڈرامے کی وہی اقسام زیادہ مروج رہیں جو مغرب سے ہمارے یہاں آئیں۔ ان میں سے کچھ کا ذکر اکائی نمبر 4 میں کیا جا چکا ہے اور کچھ کا بیان یہاں کیا جا رہا ہے۔ لیکن ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ اردو میں فارم، ہیئت، اجزائے ترکیبی، اصول کے طور پر تو مغربی ڈرامے سے لیا گیا لیکن فکر و فلسفے اور مواد میں ہندوستانی روایات کی ہی پابندی کی گئی۔ چوں کہ یہ ڈرامے مشرقی عوام کے لیے لکھے جا رہے تھے لہٰذا عوام کے مزاج اور پسند و ناپسند کا بھی خیال رکھنا ضروری تھا۔ چناں چہ مغربی اثرات زیادہ تر پیش کش کے طریقہ کار تک ہی محدود رہے۔

خاص بات یہ ہے کہ مغرب میں مقبول بعض ڈرامائی روایات ایسی تھیں کہ ہندوستان میں بھی اس سے ملتی جلتی چیزیں پہلے سے موجود تھیں۔ مثلاً اوپیرا کی طرح یہاں سنسکرت ڈرامے کی بہت سی اقسام ہیں جن میں رقص و موسیقی کی بہتات تھی یا فارس کی طرح کی کچھ چیزیں یہاں کی قدیم

عوامی ڈرامائی روایات میں پائی جاتی ہیں۔

فارس سے ملتی جلتی ایک چیز ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے رائج ہے جسے سوانگ کہا جاتا ہے۔سوانگ ایک ایسا عوامی ڈراما ہے جس میں فارس کی طرح ادنیٰ درجے کا مذاق اور مبالغہ آمیز بذلہ سنجی اور ظرافت کا اظہار ہوتا ہے۔فارس کی طرح ہی سوانگ میں بھی کردارنگاری اور پلاٹ پر توجہ نہیں ہوتی ہے اور محض تمسخر انگیز واقعات پیش کرنے پر سارا زور صرف کر دیا جاتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے کو زوال آیا تو اس کی بہت سی چیزیں بگڑی ہوئی شکل میں عوام کی خوش طبعی کا باعث بننے لگیں اور یہ سوانگ اور بہروپ کی شکل میں سامنے آئیں۔دربار اودھ کی ڈرامائی کاوشوں نے سوانگ اور بہروپ کو سنبھالا دیا تو اس نے رہس اور جلسے کی شکل اختیار کر لی۔

5.1 مقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ڈرامے کی کچھ مغربی اقسام کے بارے میں واقفیت حاصل کر سکیں۔
- ☆ اوپیرا کی اصلیت اور حقیقت سے روشناس ہو سکیں۔
- ☆ میلوڈراما کے بارے میں جانکاری حاصل کر سکیں۔
- ☆ فارس کے بارے میں بھی جان سکیں۔
- ☆ ڈرامے کی ان تمام اقسام کے آغاز وارتقا سے بھی واقف ہو سکیں۔

5.2 ڈرامے کی اقسام

5.2.1 اوپیرا(Opera):

اوپیرا اطالوی زبان کا لفظ ہے۔آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری میں اس کے معنی غنائی ڈراما (ساز وسامان اور خاص لباس کے ساتھ) درج ہے۔اس کی وضاحت نورالٰہی محمد عمر صاحبان کے اس قول سے بھی ہوتی ہے کہ ''جو ڈراما سر بسر رقص وسرود کے ذریعے پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔''
اوپیرا کے بارے میں E.F. Bozman نے لکھا ہے کہ:

> Opera drama of any description in which the text is wholly or partially by sung and accompanied by an orcherstra.

مزید یہ کہ:

> ''اوپیرا کے شعروں کی بحروں اور گانوں کی دھنوں کو مختلف اور متنوع بنایا جاتا ہے تاکہ ان میں زیادہ لطافت پیدا ہو سکے۔اس لیے اوپیرا میں خیالات اور جذبات کے مقابلے میں الفاظ کا درو بست اور الفاظ کی لے پر ناچنے، تھرکنے اور گانے کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے۔اس لیے بھی خیالات وجذبات کے اعلیٰ نمونے ہونے کے مقابلے میں الفاظ کی نغمگی اور موسیقی کی لے پر

زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔

اس کا سبب یہ ہے کہ جب اطالیہ اور فرانس میں اوپیرا کا آغاز ہوا تو ابتدا میں اُسے کسی خوشی کی تقریب یا امرا کی شادی بیاہ کے موقعوں پر تماشے کی شکل میں پیش کیا جاتا رہا جس میں شامل ہونے والے الفاظ کی نغمگی اور موسیقی کی لے پر تھرک تھرک کرناچتے اور مترنم آوازوں سے اس تقریب میں مسرت کی روح پھونکتے تھے اور تمام تر تفریح و تفنن طبع کے اسباب مہیا کرتے تھے اور کسی ایسی کہانی کو منظوم شکل میں پیش کرتے تھے جس میں متانت کی جگہ سادگی اور لطافت کو اہمیت دی جاتی تھی۔''

(رضیہ حامد، اوپیرا نگاری، باب العلم پبلی کیشن، بھوپال، 1991ء، ص:114)

اوپیرا یوں تیار ہوتا ہے کہ جب کوئی کہانی کسی ماہر موسیقی کے دل کو لگتی ہے اور اس کے واقعات میں اس کو امکان نظر آتا ہے کہ انھیں رنگا رنگ مگر مسلسل موسیقی کے ذریعے پیش کیا جاسکتا ہے تو پہلے کسی شاعر سے تبادلۂ خیال کر کے کہانی کے لیے ایسی مناسب بحور میں مکالمہ لکھنے کی فرمائش کرتا ہے جو اس کے موسیقی کے تصور میں معاونت کر سکیں۔ پھر اوپیرا کی اس تحریر پر جو''لیبرٹو'' کہلاتی ہے بہت سے مناسب ترین ساز استعمال میں لا کر ایک ایسی مسلسل اور مربوط موسیقی مرتب کرتا ہے جس کی اونچ نیچ کہانی کے ساتھ چلتی اور خوبی سے بدلتی ہے اور جس کے ساتھ ایکٹر یا ایکٹروں کی آواز مل کر مطلوبہ تاثر سے موسیقی کا ایک سماں پیدا کر دیتی ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ اوپیرا میں رقص و سرود کے عناصر غالب رہتے ہیں، لیکن اس کی یہ بھی خصوصیت ہے کہ اس کی کہانی کے موضوع کے مطابق اس میں ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی رہتی ہے اور کسی قسم کے وقفے سے اس کا ربط و تسلسل بھی کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ یعنی اول سے آخر تک مواقع کے ساتھ ساتھ بغیر تسلسل ٹوٹے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔

اوپیرا کلاسیکی یونانی ڈرامے اور رومانی ڈرامے کے بیچ کی کڑی ہے، اس کے آغاز و ارتقا کا سہرا اٹلی کے سر جاتا ہے۔ اس کی ترویج و اشاعت میں سب سے اہم رول اٹلی والوں کا ہے۔ اٹلی کے شعرا و ادبا یونانی ڈرامے کے بڑے شائق تھے۔ یہ لوگ خصوصاً یونانی ٹریجڈی کی اس بات سے کافی متاثر تھے کہ اس میں مکالمے بولنے کے بجائے گا کر ادا کیے جاتے تھے۔ چناں چہ ان لوگوں نے یونان و روم کے اساطیری ادب سے استفادہ کر کے یونانی ڈراموں کو موسیقی کے ذریعے از سر نو ترتیب دیا۔ اس طرح اوپیرا وجود میں آیا۔

Kamerata اپنی اس ترتیب کو اوپیرا یا ڈراما فار میوزک، یا ڈراما پر میوزک یا اِن میوزک کہتے تھے۔ اس اصطلاح کو بعد میں اوپیرا کہا جانے لگا۔

سولھویں اور سترھویں صدی میں اوپیرا نے قریب قریب پورے یورپ کو اپنی گرفت میں لے لیا تھا اور شاید ہی ایسا کوئی رئیس یا امیر کبیر ہو جس نے اوپیرا کو اسٹیج کرنے میں مدد نہ کی ہو۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں جب ریڈیو کی ایجاد ہوئی تو اوپیرا کو ریڈیو سے بھی پیش کیا جانے لگا کہ جو لوگ اوپیرا ہاؤس نہ جا سکیں وہ اپنے گھروں میں بیٹھ کر اوپیرا سے محظوظ ہو سکیں۔ پہلے ریکارڈ کیے ہوئے اور بعد میں براہ راست اوپیرا نشر کیے جاتے۔ چناں چہ ریڈیو نے اوپیرا کے فروغ

میں بہت اہم رول ادا کیا۔

اوپیرا ایک مکمل ڈراما ہے جس کے اجزا و عناصر میں پلاٹ، کردار، موسیقی، رقص اور مکالمے (منظوم) پائے جاتے ہیں۔ اس میں احادث ثلاثہ کا بھی خیال رکھا جاتا ہے البتہ اس کے مکالمے منظوم ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں تاثر بہت اہم ہوتا ہے، اوپیرا میں یہ موسیقی کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں غم، خوشی، فتح، شکست وغیرہ کے تاثرات موسیقی کے ذریعہ اجاگر کیے جاتے ہیں۔ موقع ومحل کے لحاظ سے ہر قسم کے تاثرات کو پیش کرنے کی صلاحیت موسیقی میں ہوتی ہے۔ اوپیرا میں تو متن بھی اس کی معاونت کرتا ہے لیکن اس معاونت کے بغیر بھی موسیقی کسی تاثر کو پیش کرسکتی ہے۔ اوپیرا کی کامیابی اور ناکامی میں موسیقی کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔

کامریٹا کے گروپ جیکب پیری کو یہ اعجاز حاصل ہے کہ انھوں نے 1597ء میں پہلا اوپیرا ''Dafne'' تیار کیا۔ اٹلی میں اوپیرا قریب قریب ڈیڑھ سو سال تک مقبولیت کے افق پر چھایا رہا۔ اوپیرا ڈراموں میں ٹریجڈی، کامیڈی، کامک ٹریجک اور فوق او پیرا قسم کے اوپیرا ہوتے تھے لیکن ان سب میں ٹریجک اوپیرا کی تعداد زیادہ تھی۔

بنیادی طور پر اوپیرا تھیٹر کی چیز ہے۔ ویسے تو کوئی بھی ڈراما ہو بغیر پیش کش کے مکمل نہیں ہوتا، حالاں کہ اس کے پڑھنے پر کوئی پابندی نہیں ہے لیکن اس کے پڑھنے میں وہ لطف نہیں آتا جو دیکھنے میں آتا ہے لیکن اوپیرا صرف اور صرف دیکھنے اور سننے کی چیز ہے۔ اوپیرا کا تھیٹر، ڈرامے کے تھیٹر سے قدرے بہرہ ور بھی ہوتا ہے اور مختلف بھی۔

1637ء تک اوپیرا ڈرامے کے تھیٹروں میں ہی پیش کیا جاتا تھا۔ 1637ء کو اٹلی کے شہر وینس میں اوپیرا کو پیش کرنے کے لیے خصوصی طور پر پہلا اوپیرا تھیٹر بنایا گیا جسے ''اوپیرا ہاؤس'' کا نام دیا گیا۔ پھر اس کا فروغ اٹلی کے دوسرے شہروں میں بھی ہوا اور ہر جگہ اوپیرا ہاؤس تعمیر کیے جانے لگے۔ اٹلی سے نکل کر یہ دوسرے ملکوں میں بھی پھیلا۔ سترہویں صدی کے آخر تک اوپیرا پوری دنیا میں پھیل گیا اور پوری دنیا کو متاثر کرنے میں کامیاب بھی ہو گیا۔

اوپیرا کی ترقی میں جن ملکوں نے اہم رول ادا کیا ان میں اٹلی، فرانس، جرمنی، روس، امریکہ، برطانیہ اور آسٹریلیا اہم ہیں۔ اوپیرا جہاں بھی گیا اس کی بنیادی خصوصیات تو قائم رہیں مگر وہاں کی تہذیب وتمدن کے اثر سے کچھ مثبت تبدیلیاں بھی ہوئیں اور یہ رفتہ رفتہ فیشن کی شکل اختیار کر گیا۔ اوپیرا ہاؤس جانا، اوپیرا دیکھنا اور سننا بڑے اعزاز کی بات سمجھی جانے لگی۔

اوپیرا کو فروغ دینے میں مغربی ملکوں کے امیروں اور جاگیرداروں کا بہت اہم رول رہا ہے۔ خصوصاً فرانس کے امرا اور شاہی خاندان سے تعلق رکھنے والے جو نوبل فیملیز کہلاتی تھیں۔ انھوں نے اس کے فروغ میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ دولت کی نمائش اور دوسروں پر اپنا اثر قائم کرنے کے لیے انھوں نے بڑی بڑی اوپیرا کمپنیاں قائم کیں۔ اس میں جدید مصنوعات کا استعمال کر کے اسے زیادہ جاذب اور دلچسپ بنانے کی کوشش کی۔ ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی دوڑ نے اسے کافی عروج عطا کیا۔

صنعتی انقلاب کے تحت جب بڑی بڑی صنعتیں قائم ہوئیں تو اپنی مصنوعات کو فروغ دینے کے لیے انھوں نے اوپیرا کو اسپانسر کرنا شروع کیا۔ اس عمل نے بھی اسے کافی پروان چڑھایا۔ ریڈیو کی ایجاد ہوئی تو اسے ریڈیو کے ذریعے بھی پیش کیا جانے لگا۔ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ ریڈیو ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا ہی اوپیرا سے ہوئی۔

ایسی صورت میں جب اوپیرا با قاعدہ مالی منفعت کا ذریعہ بن گیا تو اس کی بنیادی روایات سے بھی انحراف کیا جانے لگا۔ مکالموں کو گا کر اور موسیقی کے فنکارانہ استعمال کو بھی ناگزیر نہیں سمجھا جانے لگا۔ اب نثری مکالموں کو تحت میں بھی ادا کیا جانے لگا پھر بھی اس میں ''ٹریجڈی''، ''کامیڈی'' اور ''کامک ٹریجک'' کی تخصیص باقی رہی۔

چناں چہ یورپ میں اس صنف کی مقبولیت کے تحت ان ڈراموں کو بھی اوپیرا کہا جانے لگا جن میں نہ موسیقی کا روایتی اور فنکارانہ طور برتا جاتا تھا اور جن میں نہ ہی مکالمے گا کر ادا کیے جاتے تھے اور جو نہ سر بسر رقص پر منحصر ہوتے تھے۔ بعدازاں اوپیرا کے نام سے ان نثری ڈراموں کو بھی موسوم کیا گیا جو لمبی لمبی کہانیوں پر مبنی ہوتے اور جنھیں بالاقساط ٹیلی ویژن پر پیش کیا جاتا۔ ابتدا میں ان کی کہانی گھریلو مسائل پر منحصر ہوتی اور عموماً انھیں دن میں گھریلو عورتوں کے لیے پیش کیا جاتا چوں کہ انھیں زیادہ تر صابن بنانے والی کمپنیاں اسپانسر کرتیں، لہٰذا رفتہ رفتہ اس میں سوپ کا لفظ شامل ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ اس کا نام ہی سوپ اوپیرا پڑ گیا اور اوپیرا کی ایک نئی قسم ''سوپ اوپیرا'' وجود میں آ گئی۔ کچھ عرصہ بعد سوپ اوپیرا کو اوپیرا کی ایک الگ قسم قرار دے دیا گیا۔

سوپ اوپیرا کی ابتدا امریکہ سے ہوئی اور جب یہ شروع ہوا تو اس کا مقصد صرف تفریح نہیں تھا بلکہ اس کے ذریعے سماجی اور ملکی ترقی بھی مطلوب تھی۔ اس لیے ابتدا میں اسے ''پروڈیولپ سوپ اوپیرا'' بھی کہا گیا۔ ترقی کی تشریح اس طرح کی گئی تھی کہ اس کے ذریعے بڑے پیمانے پر سماج بدلا ؤ لایا جائے۔ جس سے سماجی ترقی بھی ہو اور مادی ترقی بھی۔ سماجی ترقی میں مساویانہ حق، آزادی اور دوسری اخلاقی قدریں شامل تھیں۔ مادی ترقی میں زراعت، خاندانی منصوبہ بندی، صحت عامہ، غذا اور تعلیم کو ترجیح دی گئی۔ پروڈیولپ سوپ اوپیرا کے ذریعے سماجی اثر پذیری کا نظریہ ایک اہم نظریہ تھا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس نظریئے کا موجد کون تھا اور یہ نظریہ آیا کہاں سے۔

میکسیکو کے ایک تجارتی نٹ ورک ''ٹیلی ویزا'' (Televessa) کو پروڈیولپ سوپ اوپیرا کا موجد اور پہلے پہل فروغ دینے والا تسلیم کیا جاتا ہے۔ جس نے 1974ء میں اس کی ابتدا کی مسٹر میگوئل سپیڈو 1988ء تک سوپ اوپیرا کی چھ سیریز پیش کر چکے تھے۔ یہ سیریز عوام میں بے حد مقبول ہوئی اور اسے ناظرین کی بڑی تعداد میسر رہی۔ ابتدا میں ان کے اوپیرا کا بنیادی خیال تعلیمی مسائل کے اردگرد گھومتا تھا۔ اس سے میکسیکو کے ناظرین کے علم میں کافی اضافہ ہوا۔ تعلیم بالغان، خاندانی منصوبہ بندی، رفاہ نسواں اور جنسی تعلیم کے بارے میں ان کے نقطۂ نظر میں تبدیلی آئی۔

حقیقت یہ ہے کہ ''ٹیلی ویزا'' کو 1969ء کے پیرو کے ایک سوپ اوپیرا Simple Marry سے تحریک ملی تھی جس میں ایک ایسی لڑکی کی کہانی پیش کی گئی تھی جو دیہی علاقے سے شہر آ کر اپنی محنت لگن اصول پسندی اور سمجھ داری کے بل پر سماج میں اعلیٰ مقام حاصل کرتی ہے۔ چوں کہ اس نے ترقی اپنے سلائی کے ہنر کے ذریعے کی اس لیے سلائی مشین بنانے والی کمپنیوں نے اس اوپیرا کو خوب اشتہار دیا جس سے پروڈیوسر کو کافی مالی فائدہ ہوا۔ مسٹر سپیڈو اتفاقیہ طور پر اس سے متعارف ہوئے اور اس سے سبق لے کر 1970ء میں ''ٹیلی ویژن'' کے لیے اسی نہج کا سوپ اوپیرا بنانا شروع کیا۔ ان کے پہلے سوپ اوپیرا کم وِدھ می (Come with me) کا یہ اثر ہوا (جس کا مرکزی خیال تعلیم بالغاں کو بڑھاوا دینا تھا) کہ اس سال دس لاکھ ناخواندہ لوگوں نے تعلیم بالغاں کے کلاس میں داخلہ لیا۔ جو پچھلے سالوں کے مقابلے میں 63 فیصد زیادہ تھا۔

چناں چہ جمائیکا، اسرائیل اور دوسرے بہت سے ملکوں میں بھی ایسے ہی تجربے کیے گئے جو بے حد مقبول ہوئے اور ان سے کافی سماجی تبدیلی آئی۔ یہاں یہ بات بھی دل چسپی سے خالی نہیں ہوگی کہ سوپ اوپیرا کی کامیابی کا راز کیا تھا۔ میگوئل سپیڈو نے اپنے اوپیراؤں کو کامیاب بنانے کے

لیے پانچ چیزوں پر بہت زور دیا تھا۔

1۔ زیادہ سے زیادہ ناظرین کو اپنی طرف راغب کرنا۔

2۔ مروجہ تہذیبی عناصر پر زور دینا۔

3۔ کہانی میں جذبات کو داخل کرنا۔

4۔ سماجی ضرورت کی اخلاقی قدروں پر روشنی ڈالنا۔

5۔ سماجی تعلیم کے مناسب طریقہ کار کو اپنانا۔

میکسیکو کے سوپ اوپیرا کو ساری دنیا میں پھیلانے میں سینٹر فار پاپولیشن کمیونی کیشن انٹرنیشنل نے بہت اہم رول ادا کیا۔ اس سنٹر کا ہیڈ آفس نیویارک میں ہے۔ سنٹر کے صدر ڈیوڈ پوئنڈ یکسٹر (David Poindexter) میگوئل سپیڈو اور دوسرے کئی لوگ اس بات پر متفق تھے کہ پروڈیولپ سوپ اوپیرا کو تیسری دنیا کے ملکوں تک بھی پہنچایا جائے تا کہ انھیں اس سے اپنے ملکی ترقی کے نشانے کو حاصل کرنے میں مدد ملے۔ لہٰذا ہندوستان، کینیا، مصر، نائیجریا اور برازیل کے اعلیٰ افسروں کو میکسیکو آنے اور میگوئل سپیڈو کی تخلیقات سے مستفیض ہونے کی دعوت دی گئی۔ ہندوستان سے منسٹری آف انفارمیشن اینڈ براڈ کاسٹنگ کے سابق سکریٹری نے اپنے گروپ کی سربراہی کی، یہ گروپ 1963ء میں میکسیکو گیا اور وہاں انھوں نے جو کچھ دیکھا اس سے کافی متاثر ہوئے اور یہی اثر پذیری ہندوستان کے پہلے سوپ اوپیرا (سیریل) ''ہم لوگ'' کی تخلیق کا پیش خیمہ بنی جس نے ہندوستانی ٹیلی ویژن کی مقبولیت کو زمین سے اٹھا کر آسمان تک پہنچا دیا۔ اس سیریز کے پیش ہوتے ہی عوام نے اس میں اتنی دل چسپی لی کہ اس سے پہلے کبھی نہیں لی تھی۔

اوپیرا کے بارے میں گوپی چند نارنگ کا یہ بیان قابل توجہ ہے، وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''اوپیرا میں موضوع شرط ہے، یہ دیومالائی بھی ہوسکتا ہے جس کا سرچشمہ اساطیر قدیم روایات اور کتب مقدسہ ہیں اور شخص بھی اور تاریخی بھی (تاریخ بعید اور تاریخ قدیم دونوں) اسلوب بیان واضح بھی ہوسکتا ہے اور رمز وایما کا پردہ لیے ہوئے بھی، جیسے تمثیلی اوپیرا میں ہوتا ہے۔ سب سے ضروری بات یہ ہے کہ لفظ بولے نہیں بلکہ گائے جاتے ہیں۔ ایسے اوپیرا بھی ہیں جو تمام وکمال منظوم نہیں۔ اوپیرا میں نثر کا استعمال کلیتہً ممنوع نہیں، اگرچہ سنگیت کی فضا باندھنے کے لیے اوپیرا کا منظوم ہونا ہی مناسب ہے اوپیرا لفظ اور نغمہ یا شعر اور سنگیت کے ملن اور سنجوگ سے پیدا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ فنون لطیفہ کے چار اہم ترین مظاہر یعنی شاعری (لفظ) موسیقی (نغمہ) مصوری (منظر نگاری) اور رقص (اداکاری) کا امتزاج اوپیرا میں کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ بھرپور جمالیاتی لطف وانبساط کی توقع کی جاسکتی ہے۔''

(گوپی چند نارنگ، جہاں آرا، مشمولہ، اوپیرا نگاری، مرتبہ رضیہ حامد، باب العلم پبلی کیشنز، بھوپال، 1991ء، ص:133)

اردو میں اندر سبھا امانت بلکہ تمام منظوم ڈراموں کو اوپیرا کہا گیا۔ یہ مکمل طور پر اوپیرا ہیں یا نہیں ہیں اس پر کافی بحث ومباحثہ ہوتا رہا ہے۔

بہرحال عہد جدید میں بھی کچھ شاعروں نے اوپیرا تخلیق کیا ہے۔ جس میں رفعت سروش (ایک ملکہ شعروسخن، جہاں آرا)، سلام مچھلی شہری (زیب النسا)، شیلا بھاٹیہ (ہیر رانجھا) اہم ہیں۔ یہاں ''ملکہ شعروسخن حبہ خاتون'' سے کچھ اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں تا کہ اوپیرا کے طرز و اسلوب کا کچھ اندازہ ہوجائے۔

ملکہ شعروسخن حبہ خاتون سے یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

یہ جنت کشمیر ہے یہ جنت کشمیر ہے — قدرت نے دست ناز سے کھینچی یہ وہ تصویر ہے
اشجار ہیں رفعت نشاں کہسار عظمت کے امیں — ہر منظر صد رنگ ہے آئینۂ حسن یقیں
گلزار در گلزار یہ کس شوخ کی تنویر ہے — یہ جنت کشمیر ہے یہ جنت کشمیر ہے
چشمے ہیں سرگرداں یہاں کرتے ہیں کس کی جستجو — رقصاں و خنداں آبجو کرتی ہے کس سے گفتگو
اجمال ہے جنت مگر کشمیر ایک تفسیر ہے — یہ جنت کشمیر ہے یہ جنت کشمیر ہے
یہ دلبروں کی سرزمیں ہنستے گلابوں کا چمن — گہوارۂ حسن ازل، یہ گل عذاروں کا وطن
خواب نگاہ شوق کی حیرت فزا تعبیر ہے — یہ جنت کشمیر ہے یہ جنت کشمیر ہے

اسی گلزار کا ایک پھول ہے حبہ خاتون
باند چھک میں ہے وہ جہلم کے کنارے مدفون

ملکہ وادی کشمیر کی وہ ماہ لقا — تھی وہ ایک شاعر شوخ بیاں شوخ ادا
مئے عرفان محبت کا تھا آنکھوں میں سرور — تلخی زیست نے بخشا اُسے جینے کا شعور
جسم فانی تھا مگر روح ہے اس کی زندہ — موج نغمات کی صورت میں صدا پائندہ

حبہ خاتون کی شخصیت کے کچھ اہم پہلو مثلاً جب وہ ملکہ کشمیر ہے تو کچھ کسان، مولوی اور پنڈت اس کے پاس آتے ہیں۔

کسان : دربار شاہی میں آئے ہیں ہم لب پر فریاد لیے

حبہ خاتون : ہاں سب کو آزادی ہے جو چاہے اپنی بات کہے

کسان : ہم ہیں بھوکے ننگے دہقان کیسے ادا ہو ہم سے لگان

حبہ خاتون : سب کو معافی دی جاتی ہے کھیتوں کا مالک ہے کسان
جس نے اپنا پسینہ بویا ہے پھل کا حقدار وہی
ظلم کرے جو دہقانوں پر ایسا حاکم ہے نادان

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ فطرت کن چیزوں کو زیادہ دنوں تک زندہ رکھتی ہے؟

2۔ اردو میں ڈرامے کی کون سی اقسام زیادہ مروج ہیں؟

3۔ فارس سے ملتی جلتی کون سی چیز ہندوستان میں زمانہ قدیم سے رائج ہے؟

5.2.2 میلوڈراما:

میلوڈرامے کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''میلوڈراما ایک یونانی لفظ سے مشتق ہے جس کے معنی گیت کے ہیں، اس کو ایک ایسا سنجیدہ ڈراما سمجھا گیا ہے جس میں بہت سے گانے ہوں، یہ بعض خصوصیات کے لحاظ سے اوپیرا سے ملتا جلتا ہے۔ اٹھارھویں صدی کے اوپیرا کے مذاق کے زیر اثر میلوڈراما زیادہ سے زیادہ جذباتی انداز اختیار کرنے لگا۔ جس میں کردار نگاری اور حقیقی المیہ کی روح کا فقدان تھا۔ شان وشکوہ کا اظہار، گانے اور واقعات اس کی واضح خصوصیات تھیں۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص:113-114)

میلوڈراما میں واقعات پر زیادہ توجہ دی جاتی رہی ہے۔ اس میں کردار نگاری بہت متاثر کرنے والی نہیں ہوتی اور اس کے ذریعہ المیہ کی طرح کا گہرا تاثر بھی قائم کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ میلوڈراما سے المیہ کا اختلاف محض ظاہری نہیں بلکہ باطنی خصوصیات پر مبنی ہے۔ میلوڈراما میں جذبات کی پیش کش تو ہوتی ہے لیکن المیہ کی طرح اس کا انجام غم آگیں نہیں ہوتا اور نہ المیہ کی طرح اس کے پلاٹ سے عظمت وجلال کا احساس پیدا ہوتا ہے۔

میلوڈراما میں ایسے مکالموں پر زور دیا جاتا ہے جس میں جذبات کی شدت ہوتی ہے۔ بجائے اس کے کہ مکالمے حرکت وعمل میں معاون ہوں۔ تاریخی پس منظر میں دیکھیں تو میلوڈراما وکٹورین زمانے کا ایک ایسا ڈراما ہے جس میں نقل وحرکت کے ساتھ شدید موسیقی کا استعمال ہوتا تھا۔

میلوڈراما میں ایسے مکالموں پر زور دیا جاتا ہے جس میں جذبات کی شدت ہوتی ہے۔ بجائے اس کے کہ مکالمے حرکت وعمل میں معاون ہوں۔ تاریخی پس منظر میں دیکھیں تو میلوڈراما وکٹورین زمانے کا ایک ایسا ڈراما ہے جس میں نقل وحرکت کے ساتھ شدید موسیقی کا استعمال ہوتا تھا۔

میلوڈرامے کے پلاٹ میں کبھی کبھی مظلوم کی طرفداری اور برائی پر اچھائی کی فتح بھی دکھائی جاتی ہے۔ پیٹر بروک بھی یہی لکھتا کہ

''Melo drama represents a victory over repression''

سنگر کا خیال ہے کہ وکٹورین میلوڈراما میں حقیقت نگاری تو پائی جاتی ہے لیکن بعض سین میں چیزوں کو ناقابل یقین حد تک بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا ہے۔

اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں فرانس کے رومانی ڈراموں اور جذباتی ناولوں کے اثر سے میلوڈرامے کا احیا ہوا۔ مذکورہ عہد میں یہ دونوں چیزیں فرانس اور برطانیہ میں کافی مقبول تھیں۔ یہ ناول اور ڈرامے اخلاق اور سماجی عناصر پر کافی زور دیتے تھے جو انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب کے تحت وجود میں آتے تھے۔

میلوڈراما کی اصطلاح یونانی لفظ ''ڈراما'' اور ''میلوڈی'' (گائے جانے والے گیت) سے مل کر بنی ہے۔ یعنی ایسا ڈراما جس میں گائے جانے والے گیتوں کی بہتات ہو۔

5.2.3 فارس:

فارس ڈرامے کی ایسی قسم ہے جس میں عوامی سطح کے مضحکہ خیز واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔اس کی طوالت کم ہوتی ہے۔اس لیے اسے ایک مختصر مزاحیہ تمثیل کہا جاتا ہے۔اس میں پلاٹ اور کردار پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا۔تمسخر انگیز واقعات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔

Farce انگریزی لفظ ہے جو لاطینی کے Farcio سے نکلا ہے۔اس میں مبالغہ آمیز بذلہ سنجی وظرافت کا اظہار ہوتا ہے۔1675ء میں جب طربیہ میں انحطاط آیا تو اس قسم کی چیزوں کو فروغ حاصل ہوا۔گوکہ یہ طربیہ کے مقابلے میں کمتر تصور کیا جاتا ہے۔مگر اس کی مقبولیت کی وجہ یہ ہے کہ اس سے ہر طبقے کو تفریح کا سامان میسر آجاتا ہے۔

فارس کی ابتدا کا سراغ لگایا جائے تو اس کا رشتہ یونانی اور رومن تھیٹر سے جڑ جاتا ہے۔ارسٹوفیز، پلاؤٹس اور اٹلی کے ابتدائی ڈراموں میں اس کے نشانات مل جاتے ہیں۔لفظ فارس کا استعمال پہلے پہل پندرہویں صدی عیسوی میں اس تمثیل سے ہوا جس میں مسخرا پن، بیوقوفی والی نقل و حرکت اور جوکر پن کی حرکتیں شامل تھیں ابتدا میں کردار مذہبی تمثیلوں میں فی البدیہہ یا فوری طور پر ایسی چیزیں ترتیب دے کر پیش کر دیتے تھے۔ فرانس میں جب اس قسم کے کچھ ڈرامے مقبول ہوئے تو اس کا رواج کافی بڑھ گیا اور اس نے ڈرامے کی ایک الگ قسم کی حیثیت حاصل کر لی۔فرنس سے یہ چیز برطانیہ پہنچی جہاں اسے عوام نے کافی سراہا۔یہاں تک کہ شیکسپیئر اور مولیئر نے اس عنصر کو اپنی طربیہ میں استعمال کیا۔بعد یہ پورے یورپ میں پھیل گیا اور فلم وٹیلی ویژن نے تو اس کے استحکام پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔یورپین سماج میں اس کا اس قدر رواج ہو گیا تھا کہ بادشاہ اور ہر امیر کبیر کے دربار میں ایک کلاؤن (جوکر) ضرور ہوتا تھا جو اپنے تمسخر سے ان کا دل بہلاتا تھا۔

یورپ پہ کیا منحصر ہے ہندوستان میں خود زمانہ قدیم سے ہی جوکر یا کلاؤن کا وجود ملتا ہے۔سنسکرت ڈراموں کا شمار ہندوستان کے قدیم ترین ڈراموں میں ہوتا ہے اور سنسکرت ڈراموں کا ایک مستقل کردار ''ودوشک'' ہے جو فارس کے کلاؤن سے مکمل مماثلت رکھتا ہے۔شلیگل کا کہنا ہے کہ ''ہر تھیٹر میں ایک مسخرہ ہوتا ہے اور ہندو ڈرامے میں یہ پارٹ ودوشک ادا کرتا ہے۔''

صاحبان ناٹک ساگر لکھتے ہیں:

> ''اصطلاحی تعریف کے مطابق ودوشک وہ شخص ہے جس کی مضحکہ خیز عمر، لباس اور بھدا جسم لوگوں کو ہنسائے۔اس کا پارٹ سہو وخطا کا مجموعہ ہوتا ہے اور ایک شخص کے بجائے دوسرے کا نام لے لیتا ہے۔اپنے فرض بھول جاتا ہے اور ہر ستون سے جو اس کے راستے میں آئے ٹکریں کھاتا ہے۔اسے ایک پیر نابالغ سمجھنا چاہیے۔وہ ہر وقت کھانے پینے کی چیزوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ہمیشہ مشکلات اور الجھنوں میں پھنسا رہتا ہے۔قیامت کا مغلوب الغضب مگر روتے روتے بچوں کی طرح ہنس دیتا ہے۔'' (نورالٰہی محمد عمر، ناٹک ساگر، 1924ء، لاہور:224)

سنسکرت ڈرامے کے اثر سے اردو کے پہلے ڈرامے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' میں رام چیرا کے نام سے اس کا ظہور ہوا ہے۔(بعض لوگوں کا یہ نظریہ ہے کہ رادھا کنھیا کا قصہ اردو کا پہلا ڈراما ہے) رام چیرا اپنے آؤ بھاؤ، گفت وشنید، چال ڈھال ہر چیز میں مکمل ودوشک یا فارس کا کلاؤن ہے۔

واجد علی شاہ کے رام چیرا کے چند مکالمے ملاحظہ ہوں:

کنہیا: رام چیرا!

رام چیرا: حاجر مہاراج حاجر۔

رام چیرا: (حاضر ہوکر) راجن کے راج، ادھیراج مہاراج، شیو پر دھان چھتر پتی بتاؤ کیا ہوا؟

کنہیا: رادھا خفا ہوگئیں۔ جانت کہ، میں مرلی کبری کو دے آیا ہوں۔

رام چیرا: مہاراج، پھر مناؤ۔

رادھا: مہاراج، جبھی خوش ہوں گی جب مرلی ڈھونڈ کرلا دوگے۔

کنہیا: اچھا مرلی ڈھونڈے لاتا ہوں۔

کنہیا: ہمری مرلی کسی نے دیکھی ہے۔

(رام چیرا ازراہ مذاق کہتا ہے)

رام چیرا: ہمری مرغی کسی نے دیکھی ہے؟

کنہیا: ہم مرلی ڈھونڈت ہیں نہ کہ مرغی۔

رام چیرا: مہاراج تمہارے مرلی کے دو سینگ اور دم بھی ہے۔

کنہیا: ہمری مرلی کسی نے دیکھی ہے؟

رام چیرا: ہماری بھینس کسی نے دیکھی ہے؟

اندرسبھائی روایت میں تو ودوشک کہیں نظر نہیں آتا۔ لیکن پارسی تھیٹر میں یہ بالکل نئے روپ میں ابھر کر سامنے آیا ہے۔ پارسی اسٹیج کے ڈراموں میں صرف ودوشک کا کردار ہی نہیں ہوتا بلکہ سنجیدہ پلاٹ کے دوش بدوش ایک مزاحیہ پلاٹ چلتا رہتا ہے جو ''فارس'' کے کافی قریب ہو جاتا ہے۔ مثال میں آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ آغا حشر کے زیادہ تر ابتدائی ڈرامے مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں تو ہوسکتا ہے کہ آغا حشر کے یہاں یہ روایت مغربی ڈراموں کے اثر سے آئی ہو۔ پارسی تھیٹر سے ہوکر یہ روایت ہماری فلموں میں آئی جس کا مشاہدہ آپ روز کرتے ہیں۔

5.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں؛

☆ اوپیرا ڈرامے کی ایک قسم ہے جس کا آغاز و ارتقا یورپ میں ہوا اور وہیں سے ساری دنیا میں متعارف ہوا لیکن اس سے ملتی جلتی چیزیں ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے ہی موجود تھیں، مثال میں ''بھگت'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ جس میں شاعری موسیقی اور تمثیل کا امتزاج ہوتا ہے، کبھی کبھی کسی گانے پر رقص بھی پیش کر دیا جاتا ہے اور اس کی موسیقی میں تنوع بھی ہوتا ہے، ہم اسے اوپیرا تو نہیں کہہ سکتے اوپیرا کی بس ایک ہلکی سی جھلک اس میں نظر آتی ہے۔

☆ البتہ اندرسبھا اوپیرا کے زیادہ قریب ہے۔ اوپیرا کی طرح اس میں ایک مکمل قصہ ہے جسے شاعری، رقص، موسیقی اور اداکاری کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے مکالمے بھی منظوم ہیں، بس فرق اتنا ہے کہ اس کی موسیقی میں تسلسل نہیں ہے اور یہ قصے کے اتار چڑھاؤ کے لحاظ سے

رنگ نہیں بدلتی۔لیکن موسیقی کو وقت سے ہم آہنگ کیا گیا ہے۔

- ☆ اندر سبھارات میں ہی پیش کی جاتی تھی لہٰذا اس کی ابتدائی غزلوں میں بہار، کھماچ اور دیس کی دھنیں ملیں گی ۔ یہ عام طور پر رات کے ابتدائی حصوں میں گائے جانے والی دھنیں ہیں۔
- ☆ آدھی رات کے قریب برج دھن کو استعمال کیا گیا ہے جو اسی وقت گائے جانے والی دھن ہے۔ پھر رات کے آخری حصے میں بھیروں کی دھن کو گانے کی ہدایت سرخیوں میں دی گئی ہے۔ یہ راگ یا دھن بھور کے وقت ہی گائی جاتی ہے۔
- ☆ ان ہی مماثلتوں کی بنا پر نورالٰہی و محمد عمر صاحبان یہ دعویٰ کر بیٹھے کہ کسی فرانسیسی نے واجد علی شاہ کے دربار میں اپنے ملک کے اوپیرا کا نقشہ پیش کیا اور اسی کی بنیاد پر اندر سبھا تخلیق کی گئی۔حالاں کہ یہ بات درست نہیں ہے۔
- ☆ مسعود حسن رضوی ادیب اور دوسرے نقاد اس دعویٰ بے دلیل کو خارج کر چکے ہیں۔
- ☆ میلوڈراما کی بات کریں تو جیسا کہ پہلے کہا گیا یہ ایک سنجیدہ ڈراما ہے۔اس میں گانوں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ یہ حقیقی المیہ سے کافی دور ہوتا ہے پھر بھی اس میں شان وشکوہ کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جذباتی انداز کی اس قدر بہتات ہوتی ہے کہ کسی جذبے کے اظہار میں نامناسب شدت بھی روا رکھی جاتی ہے۔
- ☆ فارس کو با قاعدہ ڈراما نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ اس میں کوئی قصہ یا پلاٹ نہیں ہوتا۔اس میں عوامی قسم کے متفرق مزاحیہ واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔اس کا مقصد تفریح طبع کا سامان فراہم کرنا ہوتا ہے۔مگر اس میں مزاحیہ عناصر (خصوصاً اس کی پیش کش کے انداز میں) بکثرت پائے جاتے ہیں۔
- ☆ اس کی انفرادیت یہ ہے کہ زمانۂ قدیم سے لے کر آج تک اعلیٰ وادنیٰ، امیر وغریب ہر طبقے میں یہ بیحد مقبول رہا ہے اور آج بھی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ڈرامائی تنقید میں اس سے صرف نظر نہیں کیا جا سکا ہے۔

5.4 کلیدی الفاظ

الفاظ		معنی
مستثنٰی	:	الگ کیا گیا
مثبت	:	جو منفی نہ ہو
ہیئت	:	بناوٹ، ساخت، صورت، شکل
باعث	:	سبب، وجہ
کاوش	:	کوشش
اطالوی	:	اٹلی کا باشندہ، اطالیہ، اٹلی
غنائی	:	نغمہ کا
سربسر	:	کل، تمام، سراسر

غالب	:	جیتنے والا، مغلوب کرنے والا
متنوع	:	قسم قسم کا
شائق	:	شوق رکھنے والا، آرزومند
اساطیری	:	قصے، کہانیاں
احادث ثلاثہ	:	تین وحدتیں
معاونت	:	مدد
فروغ	:	ترقی اور عروج
صنعتی	:	جو صنعت وحرفت سے تعلق رکھتی ہو
مصنوعات	:	مصنوع کی جمع، بنائی ہوئی چیزیں
جاذب	:	پرکشش
تخصیص	:	خصوصیت
راغب کرنا	:	مائل، خواہش مند
پیش خیمہ	:	کسی واقعہ کی تمہید
سرچشمہ	:	پانی کے نکلنے کی جگہ
بعید	:	دور، فاصلے پر
قدیم	:	ازل سے، ہمیشہ کا، پرانا
رمز	:	اشارہ
مظاہر	:	ظاہر ہونے کی جگہ، مظہر کی جمع
امتزاج	:	ملانا
جمالیاتی	:	حسن شناسی
انبساط	:	خوشی
مشتق	:	نکلا ہوا، وہ لفظ جو کسی دوسرے لفظ سے بنا ہو
جلال	:	شان وشوکت

5.5 نمونہ امتحانی سوالات

5.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اوپیرا کس زبان کا لفظ ہے؟

2۔ اوپیرا کا آغاز وارتقا کہاں ہوا؟

3۔ اوپیرا کی کامیابی وناکامی میں کس چیز کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے؟

4۔ پہلا اوپیرا ہاؤس کہاں بنا؟

5۔ ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے اوپیرا کو ابتدا میں کس کے لیے پیش کیا جاتا تھا؟

6۔ میگوئل سپیڈو کے پہلے پروڈیولپ سوپ اوپیرا کا کیا نام تھا؟

7۔ ہندوستان کے پہلے سوپ اوپیرا (سیریل) کا نام کیا تھا؟

8۔ میلوڈراما کس زبان کا لفظ ہے؟

9۔ فارس میں کیسے واقعات پیش کیے جاتے ہیں؟

10۔ ودوشک بنیادی طور پر کس زبان کے ڈرامے میں پایا جاتا ہے؟

5.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ نورالٰہی ومحمد عمر صاحبان نے اوپیرا کی تعریف میں کیا کہا ہے؟

2۔ اوپیرا میں کس قسم کی موسیقی پیش کی جاتی ہے؟

3۔ اٹلی کے لوگ یونانی ٹریجڈی کی کس بات سے زیادہ متاثر تھے؟

4۔ اوپیرا کی ترقی میں کن ملکوں نے اہم رول ادا کیا؟

5۔ اوپیرا کو سوپ اوپیرا کیوں کہا جانے لگا؟

5.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اوپیرا میں ہونے والی تبدیلیوں کو وضاحت کے ساتھ لکھیے۔

2۔ ’’پروڈیولپ سوپ اوپیرا‘‘ کی تفصیل بیان کیجیے۔

3۔ ’’فارس‘‘ پر ایک مدلل نوٹ لکھیے۔

5.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔ ناٹک ساگر — نورالٰہی ومحمد عمر

2۔ ڈرامانگاری کا فن — محمد اسلم قریشی

3۔ ڈرامافن اور روایت — محمد شاہد حسین

4۔ اندرسبھا کی روایت — محمد شاہد حسین

5۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج — مسعود حسن رضوی ادیب

اکائی 6: نکڑ ناٹک

اکائی کے اجزا

6.0 تمہید

6.1 مقاصد

6.2 نکڑ ناٹک کی شناخت

6.3 نکڑ ناٹک کی ابتدا

6.4 نکڑ ناٹک کی ابتدا ہندوستان میں

6.5 نکڑ ناٹک کی اہم شخصیات اور ادارے

6.6 اکتسابی نتائج

6.7 کلیدی الفاظ

6.8 نمونہ امتحانی سوالات

6.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

6.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

6.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

6.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

6.0 تمہید

ڈراما بھی دیگر ادبی شہ پاروں کی طرح معاشرے کی ثقافت کا مظہر ہوتا ہے اور اس میں تنوع زمانے کے تغیر و تبدل سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ادب اپنے عہد کا ترجمان ہوتا ہے۔ ڈرامے کی عالمی تاریخ سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس کے ابتدا شروع سے ہی کسی نہ کسی تحریک، رجحان یا میلان کے زیر اثر ہوئی۔ نکڑ ناٹک کی روایت بھی اس اخذ و استفادہ سے مستثنیٰ نہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی سے رونما ہونے والے متحرک سماجی اور ثقافتی تصورات اور رویوں کے تحت ڈرامے میں جو اہم صحت مند تبدیلیاں رونما ہوئیں ان میں نکڑ ناٹک قابل ذکر ہے۔

نکڑ ناٹک کو عموماً ڈرامے کا ایک نیم روشن پہلو گردانا جاتا ہے اور بعض ڈراما ناقدین نے ہی اس پر شدید اعتراضات کیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اس نے ڈرامے کے فن کو مجروح کیا ہے، یہ پروپیگنڈہ ہے، اسے احتجاج کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، یہ صرف عصری مسائل کو پیش کرتا ہے، نکڑ ناٹک پیش کرنے والے اکثر ڈرامے کے فن اور تکنیک سے واقف نہیں ہوتے اسی وجہ سے اس کی پیش کش میں فنی کمزوریاں ہوتی ہیں، لیکن ایسا نظریہ

رکھنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ ڈرامے نے نکڑ ناٹک کی شکل میں ظاہر ہو کر زندہ رہنے اور ارتقا پذیر ہونے کا ثبوت دیا ہے۔ یہ ان لوگوں تک پہنچ کر ان کے ذہنوں کو بالیدگی اور روشنی عطا کرتا ہے جو تھیٹر تک نہیں پہنچ پاتے۔ اس کے موضوعات عموماً لوگوں کے اندر آگاہی پیدا کرنے والے ہوتے ہیں۔ یہ معاشرے سے برائیوں کو ختم کر کے صحت مند معاشرے کی تشکیل کرنا چاہتا ہے۔ اس کے خلاف وہی لوگ بات کرتے ہیں جو ڈرامے کا بہت محدود تصور رکھتے ہیں۔

نکڑ ناٹک نے بے مقصد قصہ گوئی سے پرہیز کرتے ہوئے سماجی مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ کیوں کہ یہ ادب برائے زندگی کے نظریئے کی پیداوار ہے۔ نکڑ ناٹک میں سنسکرت ڈرامے کے اس فکری پس منظر کی جھلک نظر آتی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ ڈرامے کا ایک مقصد فلاح عامہ اور انسان دوستی بھی ہے اور یہاں تک کہہ دیا گیا ہے کہ افادیت کے بغیر ڈرامے کے کوئی معنی نہیں ہیں ڈراما نگار اگر اپنے ڈرامے کے ذریعے کوئی مفید پیغام نہ دے سکا تو اس کا ڈراما صرف ایک تماشا ہے۔

نکڑ ناٹک اپنی ہر پیش کش میں کوئی نہ کوئی مفید عنصر ضرور شامل رکھتا ہے۔ مزید یہ کہ وقت اور حالات کے بدلتے ہوئے منظر نامے نے اسے جنم دیا ہے۔ اسی چیز نے اسے مقبولیت اور استحکام بخشا ہے اور آج یہ ایک مقبول عوامی ذریعہ ترسیل بن گیا ہے۔

6.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ اس کی اصلیت و ماہیت کے بارے میں بتا سکیں۔
- ☆ اس کی افادیت سے روشناس کر سکیں۔
- ☆ نکڑ ناٹک کے تدریجی ارتقا سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ نکڑ ناٹک کے متعلق اہم شخصیات اور اداروں سے متعارف ہو سکیں۔

6.2 نکڑ ناٹک کی شناخت

ڈرامے کی جو تعریف ارسطو سے منسوب کی جاتی ہے وہ اس طرح ہے:

''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو محو گفتگو اور مصروف عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں ان کو پیش کیا جائے۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1971ء، ص:76)

ڈرامے کی ایک سادہ سی تعریف اس طرح بھی کی جاتی ہے:

''ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کا نام ہے۔''

ان تعریفات میں یہ کہیں نہیں کہا گیا کہ ڈرامے میں شدید قسم کی ٹریجڈی ہونی چاہیے، اس میں کشمکش اور تذبذب ہونا چاہیے، اسے صرف اسٹیج پر،

اسٹیج پراپرٹی کے ساتھ ہی پیش کیا جانا چاہیے۔

اس طرح دیکھا جائے تو نکڑ ناٹک ڈرامے کی بنیادی تعریف پر پورا اترتا ہے کیوں کہ اس کی پیش کش کے لیے نہ کوئی اسٹیج ہوتا ہے نہ اسٹیج پراپرٹی۔ سامان صرف اتنا ہوتا ہے جسے اداکار خود اٹھا کر ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاسکیں، اسے کسی صحن، کسی چوراہے، کسی مل کے پھاٹک کے سامنے یا کسی شاہراہ کے فٹ پاتھ پر پیش کردیا جاتا ہے۔

نکڑ ناٹک میں ایسا کوئی پلاٹ بھی نہیں ہوتا جس میں باقاعدہ ابتدا، وسط اور اختتام ہو، اس میں اہم ترین موجودگی اداکاروں کی ہوتی ہے، باقی روشنی، لباس اور پردے وغیرہ سب اضافی ہیں۔ اس کا بنیادی کام ناظرین کے تخیل کو بیدار کرنا ہے چناں چہ اسے اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ ناظرین اپنے تخیل کے ذریعے اشیا، واقعات اور مناظر کو فراہم کرلیں، مثلاً باغ دکھانا ہے تو چند پھول اور کچھ درختوں کی ٹہنیاں رکھ دی جاتی ہیں۔ مندر دکھانا ہے تو کچھ پتھر رکھ کر اس پر چند پھول ڈال دیے جاتے ہیں جو اس طرف اشارہ کردیں اور بس۔

نکڑ ناٹک کے موضوعات تعلیمی، معاشی، سیاسی اور ثقافتی مسائل سے متعلق ہوتے ہیں جن سے لوگوں کے اندر آگہی اور بیداری پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے تا کہ وہ اپنے حقوق کو پہچانیں اور ظلم وزیادتی واستحصال کے خلاف احتجاج کی طرف مائل ہوں۔

جدید دور میں اسٹیج ڈرامے کو ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کا سامنا ہوا تو اس کے وسائل اور رسائی دونوں محدود ہوگئے، ریڈیو گھر بیٹھے سنا جاسکتا ہے، گاؤں کی چوپال، کھیت کھلیان یا کسی سواری سے سفر کرتے ہوئے بھی ساتھ رکھا جاسکتا ہے۔ ٹیلی ویژن کی پہنچ بھی ڈرائنگ روم سے بیڈروم تک ہے جسے صرف ایک بٹن دبا کر دیکھا جاسکتا ہے۔ سنیما میں مشہور اداکاروں کی کشش کام آتی ہے۔ بعض ادیبوں نے ان سب ترغیبات کے توڑ کے لیے ایک صنف ایجاد کی جسے نکڑ ناٹک کے نام سے جانا جاتا ہے۔

6.3 نکڑ ناٹک کی ابتدا

نکڑ ناٹک کی ابتدا سے متعلق مختلف نظریات ہیں۔

ایک نظریہ تو یہ ہے کہ بیسویں صدی کے جرمن ڈراما نگار برتولت بریخت اور اس کے ساتھی منجا من نے یہ خیال پیش کیا کہ سرمایہ دارانہ اجارہ داری نے سبھی ذرائع ترسیل پر قبضہ جما لیا ہے اور ان کی منظوری کے بغیر عوام تک پہنچنا ناممکن ہوگیا ہے اس لیے ضروری ہے کہ ایک نیا متبادل عوامی ترسیلی نظام قائم کیا جائے، جو مہنگا نہ ہو اور جس کا بار آسانی سے عوامی ادارے اٹھا سکیں اسی کوشش نے نکڑ ناٹک کو جنم دیا۔ اس کو عملی جامہ پہنانے میں آسانی یہ ہوئی کہ اس سے کچھ ہی پہلے مغربی ڈراما خود اس بات پر زور دینے لگا تھا کہ اسٹیج پر اہم ترین موجودگی انسان کی ہے باقی روشنی، لباس، منظر و پس منظر وغیرہ اضافی ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس پر بھی زور دیا جانے لگا تھا کہ ڈرامے کا بنیادی کام ناظرین کے تخیل کو بیدار کرنا ہے لہٰذا ڈراما اس طرح پیش کیا جانا چاہیے کہ ناظرین خود اپنے طور پر تخیل کے ذریعے اشیا، واقعات اور مناظر کو فراہم کردیں یا ان کی خانہ پری کردیں۔

نکڑ ناٹک نے اس تکنیک کو بخوبی استعمال کیا اور ہنگامی موضوعات کو اختیار کرکے عوامی روایات کی مدد اور تخیل کے استعمال سے اسے اس طرح پیش کیا کہ ناظرین تصور کی ایک نئی تخلیقی سمت دریافت کرسکیں اور اس کی مدد سے آگہی اور جمالیات کی نئی لذتوں سے آشنا ہوسکیں۔

دوسرا نظریہ یہ ہے کہ انقلاب روس کی پہلی سال گرہ کے موقع پر (Vladimir Mayakousky) کی نظم Mystery-Bouffe کو پہلے پہل ڈرامائی انداز میں نکڑ پر پیش کیا گیا۔ چناں چہ اسے نکڑ ناٹک کا آغاز تصور کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح بعض محققین 1918ء میں نکڑ ناٹک کا آغاز وارتقا

روس میں تسلیم کرتے ہیں۔

کچھ لوگوں کا یہ بھی خیال ہے کہ انقلاب فرانس کے دوران بھی نکڑ ناٹک کا استعمال کیا گیا۔کہا جاتا ہے کہ لاطینی امریکہ، انگلینڈ، کینیا اور چین یعنی جہاں جہاں عوامی آزادی اور مزدوروں کی تحریک نے سر اٹھایا وہاں وہاں کسی نہ کسی شکل میں نکڑ ناٹک کا استعمال کیا گیا۔البتہ اسے الگ الگ جگہوں پر الگ الگ ناموں سے یاد کیا گیا جیسے نکڑ ناٹک، عوامی ناٹک، انقلابی ناٹک اور ترقی پسند ناٹک، مثال کے طور پر کینیا میں ایک تنظیم شروع ہوئی جس کا نام ''انگوگی واتھی یونگا'' تھا۔اس تنظیم نے کینیا میں ایک نئی تہذیبی وتمدنی تحریک کو تقویت پہنچائی اور اس سلسلے میں کئی مشہور ناٹک لکھے۔

اس موضوع پر بات کرتے ہوئے ہمیں اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ نکڑ ناٹک کی ابتدا چاہے جہاں بھی ہوئی مگر اس کے اجزاو عناصر تمام اقوام عالم کی ثقافتی روایات یا ڈرامائی روایات میں پائے جاتے ہیں۔اس طرح ہم اس کے آغاز وارتقا کو کسی ایک ملک یا ایک مقام تک محدود نہیں کر سکتے۔

نکڑ ناٹک سے مماثلت رکھنے والی بہت سی چیزیں ہندوستان میں بھی زمانہ قدیم سے ہی رائج رہی ہیں۔ یا یہ کہہ لیجیے کہ اس کے بہت سے عناصر ہماری عوامی ڈرامائی روایات میں ہمیشہ سے پائے جاتے رہے ہیں۔خصوصاً اس کی پیش کش کا انداز ہمارے یہاں کے بہروپ، بھگت، سوانگ نقالی، بھنڈیتی یا اندر سبھا کی ابتدائی پیش کشوں جیسا ہی ہے۔

اندر سبھا امانت جب پہلے پہل پیش کی گئی تو اس کی پیش کش کے لیے نہ تو کوئی ہال تھا، نہ کوئی سنگیت شالہ اور گرین روم، نہ کوئی عارضی پلیٹ فارم (اسٹیج) بنایا گیا تھا۔نہ تو پروسینیم تھا نہ ہی پس منظر کے پردے نہ ہی روشنی کے اثرات مرتب کرنے کا کوئی انتظام تھا اور نہ ہی ڈراما پیش کرنے کی جگہ اور ناظرین کے درمیان کوئی فاصلہ ہوتا تھا۔

ایسا ہی کچھ حال نقال، بھانڈ اور بھگت بازوں کا بھی ہوتا تھا۔ وہ برمحل اور برجستہ مکالمے ادا کرنے میں بے مثل ہوتے تھے۔ان کے سارے مکالمے فی البدیہہ ہوتے لیکن موقع ومحل کے لحاظ سے بالکل موزوں۔اگر چہ ان کی پیش کردہ چیزوں میں کوئی مسلسل کہانی قصہ یا پلاٹ نہیں ہوتا تھا تاہم من گھڑت واقعات کے مختلف ٹکڑوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔

یہ درست ہے کہ ان چیزوں کا مقصد زیادہ تر سامان تفریح مہیا کرنا تھا۔لیکن تفریح کے ساتھ ساتھ یہ بہت سی سماجی برائیوں پر طنز بھی کر جاتے تھے۔مثال کے لیے بھانڈوں کی ایک نقل پیش کی جارہی ہے۔

> ''لکھنؤ کے چند بھانڈوں نے کسی رئیس کے یہاں اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔رئیس بہت کنجوس تھا اس نے انعام میں ایک بوسیدہ دوشالہ دیا، لہٰذا ایک بھانڈ نے دوشالے کو ہاتھ میں لے کر دیکھنا شروع کیا اور اس پر گہری نظریں جمادیں، دوسرے نے پوچھا، کیا دیکھ رہے ہو، دیکھتا ہوں اس پر کچھ لکھا ہے،
>
> آخر کیا لکھا ہے؟
>
> ٹھہر وذرا عینک تو لگالوں، ہاں آں، اس پر لکھا ہے لا الٰہ الا اللہ۔
>
> بس اتنا ہی، محمد الرسول اللہ نہیں لکھا ہے۔
>
> محمد رسول اللہ کیسے لکھا ہو یہ تو ہمارے حضرت سے پہلے کا ہے۔''

6.4 نکڑ ناٹک کی ابتدا ہندوستان میں

ہندوستان میں نکڑ ناٹک کی ابتدا کہاں اور کیسے ہوئی اس سلسلے میں بھی کوئی ایسا نظریہ نہیں جو سبھی کے لیے قابل قبول ہو یا جس پر سب متفق ہوں۔لیکن اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ عالمی پیمانے پر ترقی پسند نظریات رکھنے والوں نے ہی نکڑ ناٹک کی ابتدا کی۔ ہندوستان میں بھی اس کے آغاز و ارتقا کا سہرا ترقی پسند تحریک کے سر جاتا ہے۔خواہ اس کی شاخ اپٹا (Indian People's Theatre Association) کے وجود میں آنے سے پہلے ہو یا اس کے وجود میں آنے کے بعد۔بعض لوگ کا یہ خیال درست ہوسکتا ہے کہ اپٹا کے وجود میں آنے سے پہلے بھی مختلف مقامات پر کچھ نکڑ ناٹک پیش کیے گئے۔بعض اس کی ابتدا بمبئی بتاتے ہیں تو بعض ویسٹ بنگال، اس کی ابتدا کہیں بھی ہوئی ہو اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ نکڑ ناٹک کی بنیاد مضبوط کرنے اور فروغ دینے میں سب سے اہم رول اپٹا کا ہے۔کیوں کہ اپٹا ایک تنظیم ہے اور اس نے منصوبہ بند طریقے سے اپنے مقاصد کو حاصل کرنے کے لیے نکڑ ناٹک کو استعمال کیا۔

لیکن اس قسم کا خیال ہندوستان میں 1940 سے ہی لوگوں کے دلوں میں آنا شروع ہو گیا تھا کہ یہاں بھی یورپ کی طرز پر ایک عوامی تھیٹر قائم کیا جانا چاہیے۔اس سلسلے میں سب سے پہلے شیودان سنگھ چوہان نے ترقی پسند تحریک کے ایک جلسے میں کہا تھا کہ:

> ’’جو قوم اپنی تہذیب، اپنی زبان، اپنے محاورے، اپنی ثقافت، اپنی لوک روایت، اپنی موسیقی، اپنے مزاج اور اپنے فنون لطیفہ سے دور ہو جائے گی وہ قوم بنا جڑ کے پودے کے علاوہ اور کیا ہوگی۔ ..... جب ہندوستان میں بھی یورپ کے یونٹ تھیٹر، امریکہ کے پروپیگنڈہ تھیٹر یا ریوولیوشنری تھیٹر اور چین کے ہیلپس تھیٹر کی طرز کی قومی ناٹک منڈلیاں بنے تب جا کر بات بنے گی ورنہ سب کچھ ہاتھ سے نکل جائے گا۔‘‘

(بحوالہ ریکھا اوستھی، پرگتی واد اور سمانانتر ساہتیہ، میک ملن، نئی دہلی، 1978)

ملک راج آنند کے مطابق اپٹا ایک سنگھالی خاتون انل ڈی سلوا کی کوششوں سے 1943ء میں بنگلور میں وجود میں آیا، اس کی ابتدا بھی انجمن ترقی پسند مصنفین کے اعزاز و مقاصد کے تحت ہوئی۔اس طرح ہم اسے انجمن ترقی پسند مصنفین کی ایک شاخ کہہ سکتے ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ اپٹا کی شاخیں بھی ملک کے مختلف حصوں میں قائم ہوگئیں جو جبر و استحصال، سماجی نابرابری اور تعصب کے خلاف نکڑ اور اسٹیج ناٹک کر کے عوام کے اندر سیاسی و سماجی شعور اور آگہی پیدا کرنے لگیں۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرح اپٹا کا مقصد بھی یہ تھا کہ ڈراموں کے ذریعے عوام کو زیادتیوں اور سماجی نابرابریوں کا احساس دلا کر انھیں ایسی ذہنی سطح پر لایا جائے کہ وہ موجودہ استحصالی اداروں سے بددل ہو کر انھیں تبدیل کرنے کی طرف سوچیں۔لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اپٹا صرف ایک ناٹک منڈلی تھی بلکہ یہ ایک تحریک تھی جو ڈرامے، موسیقی، رقص اور دیگر فنون لطیفہ کے ذریعے لوگوں کے اندر یہ احساس دلانا چاہتی تھی کہ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کے ذریعے ان کا جو استحصال ہو رہا ہے اس سے پوری طرح باخبر ہو جائیں اور اپنے حقوق کو پہچانیں اور اسے حاصل کرنے کی کوشش کریں۔

اپٹا نے ابتدا سے ہی عوامی ڈرامائی روایت کو ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ چناں چہ عوام تک اپنی بات پہنچانے میں اُسے کافی کامیابی ملی۔اپٹا نے

مزید کامیابی کے لیے نکڑ ناٹک کی ہیئت کو اپنایا۔نکڑ ناٹک کی ہیئت کو اختیار کرنے کے بعد اُسے توقع سے زیادہ کامیابی ملی،لہٰذا یہ تحریک اور نکڑ ناٹک دونوں پورے ہندوستان میں پھیل گئے۔اپٹا کے بارے میں ابراہیم یوسف لکھتے ہیں:

''اپٹا سے متعلق فنکاروں اور ڈرامانویسوں نے نہ صرف ڈرامے کے اسکرپٹ میں نئے نئے تجربات کیے بلکہ پیش کش کو سادہ سے سادہ بنانے کی کوشش کی۔ بلراج ساہنی کا ''جادو کی کرسی'' ڈرامے کو اسٹیج کیا گیا تو پردوں کے نام پر صرف ایک پردہ پیچھے لٹکا ہوا تھا۔کردار اپنے گھریلو کپڑے پہنے ہوئے تھے اور اسٹیج پر صرف ایک کرسی رکھی ہوئی تھی۔لباس اور اسٹیج کی اس سادگی سے ڈراما کھیلنا آسان ہو گیا تھا اور پیسے کی فراہمی کا مسئلہ بڑی حد تک حل ہو گیا تھا۔''

(ابراہیم یوسف،ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر،مرتبہ قمر رئیس، عاشور کاظمی،ص:404)

اس طرح اپٹا نے بلراج ساہنی کے ڈرامے''جادو کی کرسی'' کو بغیر کسی اسٹیج پراپرٹی کے صرف ایک چادر تان کر اور ایک کرسی رکھ کر پیش کیا، اس میں میک اپ اور لباس کا بھی کوئی اہتمام نہیں کیا گیا تھا۔سارے اداکار غیر رسمی انداز میں ناظرین کے سامنے آ کر اپنا رول ادا کرتے تھے۔اپٹا نے گوگول کے ڈرامے''انسپکٹر جنرل''اور آرستانی ڈرامے''Prhehbereeor'' کو بھی''دیش بھگت'' کے نام سے کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔ خواجہ عباس کے ڈرامے''سرخ گلاب کی واپسی'' کو بھی اپٹا نے نکڑ ناٹک کی تکنیک میں کامیابی سے پیش کیا۔اس میں مقصدیت اور فن کو توازن کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔(عطیہ نشاط،اردو ڈراما روایت اور تجربہ،نصرت پبلشرز،لکھنؤ،1973ء،ص:269)

اپٹا کے بارے میں کیرتی جین لکھتے ہیں:

''سن چالیس کی دہائی میں جب آزادی کی قومی جدوجہد اپنے عروج پر تھی تو معاشرے کو متحرک اور فعال بنانے کے لیے فنون کا سہارا لینے کی ضرورت کا شدید احساس ہوا اور تبھی اپٹا جیسے عوامی منچ اور ثقافتی ادارے کا جنم ہوا۔یہ پہلا رنگ منچ تھا کہ جو سماج میں تبدیلی لانے کا پابند تھا۔عوامی مسائل کے سلسلے میں یہ زیادہ بیدار اور باخبر تھا اور اس تجارتی تھیٹر سے قطعی مختلف تھا جو عوام کو سستی اور بے معنی تفریح کا سامان مہیا کر رہا تھا۔اس کے برخلاف اپٹا نے مقصدی انداز میں اپنے ناظرین سے ایک بامعنی ربط قائم کیا۔

عوام اور معاشرے کے ساتھ اس بامعنی ربط کی وجہ یہ تھی کہ اپٹا کے فنکار اور اس سے وابستہ دانشور، سیاست،حکومت اور ثقافت کے سلسلے میں اپنا ایک مخصوص نظریہ رکھتے تھے۔اس نئے منچ کی خوبی یہ بھی تھی کہ اس نے عوام سے ان کی اپنی ہی زبان میں ربط قائم کرنے کی پہل کی۔عوام اور معاشرے سے ان کے مسائل کی بنیاد پر ربط قائم کرنے کی اسی کوشش کے نتیجے میں آزادی کے بعد اپٹا جیسے کئی منچ سامنے آ گئے۔ان میں پرتھوی راج کا''پرتھوی تھیٹر''، شمبھو مترا کا ''بہروپ''، اجی تیش بنرجی کا''نندی کار''، اتپل دت کا''لٹل تھیٹر گروپ''، بلراج ساہنی کا

''جوہو آرٹ تھیٹر'' قابل ذکر ہیں۔ ان جیسے ان گنت غیر تجارتی گروپ بن جانے سے تھیٹر کی صورت حال ہی بدل گئی۔ تھیٹر کے لیے نئے موضوع، نئے مواد، نئے محاورے، نئی زبان اور نئے ڈرامائی محاورے کی اہمیت بڑھ گئی۔''

(کیرتی جین، مباحثہ، تھیٹر کیوں اور کیسے؟ عصری ہندوستانی تھیٹر، زبیر رضوی، جے کے آفسیٹ، دہلی، 2012، ص:9-10)

عطیہ نشاط اپٹا کے بارے میں ایک اور جگہ لکھتی ہیں:

''اپٹا کی مختلف شاخوں نے مختلف شہروں میں بے شمار ڈرامے پیش کیے۔ ڈراموں کی تکنیک میں نئے تجربات کے ساتھ ساتھ اپٹا کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے عوام کو متاثر کرنے کے لیے ایسے ذریعہ اظہار کو اپنایا جو اب تک دانشوروں کی توجہ کا محتاج تھا۔ عوام تک اپنا پیغام پہنچانے کے لیے ڈراما جیسا طاقتور ذریعہ اپنا کر اس نے اُردو ڈراموں کی پیش کش اور تصنیف میں نئے تجربے کیے اور اسے نئی سمتیں عطا کیں۔ شریف خاندان کے مردوں اور عورتوں کو ڈرامے کی طرف متوجہ کرنے میں بھی اس کا بڑا ہاتھ ہے جس کی وجہ سے ڈرامے کی پیش کش ہندوستان میں بھی ایک فنی اور تہذیبی شغل بنی اور صرف تجارت ہی اس کا مقصود نہیں رہا۔''

(عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، ص:270)

اپٹا ایک نہایت متحرک تنظیم تھی اس کی کارگزاریاں یہیں تک محدود نہیں تھیں بلکہ اس نے ملک کے لاتعداد شہروں میں لاتعداد ناٹک اور نکڑ ناٹک پیش کر کے ناٹک سے دلچسپی لینے کا ذوق پیدا کیا۔ اپنی ابتدا سے 1958ء تک یہ تنظیم بہت متحرک رہی۔ 1958ء سے 1965ء تک اس میں سستی نظر آتی ہے۔ اس سے دلچسپی رکھنے والوں نے 1965 میں اس کی تجدید کر کے اسے پھر سے زندہ کیا۔ یہ سستی اور تیزی کا سلسلہ چلتا رہا کبھی ایمرجنسی نے اس پر قدغن لگائی اور کبھی کسی اور چیز نے رکاوٹ پیدا کی مگر یہ افتاں وخیزاں اپنے سفر پر گامزن ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ نکڑ ناٹک کس نظریئے کی پیداوار ہے؟

2۔ اتپل دت نے کل کتنے ڈرامے لکھے؟

3۔ برتولت بریخت کے ساتھی کا نام کیا ہے؟

6.5 نکڑ ناٹک کی اہم شخصیات اور ادارے

ہندوستان میں نکڑ ناٹک کی ابتدا جہاں بھی ہوئی ہو مگر اس کے ابتدائی دور میں ہی اتپل دت نے اس کے فروغ میں جو اہم کردار کیا اسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ منیش نے اپنے مضمون ''سڑک پر ناٹک فری اسٹائل'' میں لکھا ہے کہ ہندوستان میں نکڑ ناٹک پیش کرنے کا بیڑا اتپل دت نے اٹھایا۔ اتپل دت نے کلکتہ کی سڑکوں پر اپنے ناٹک پیش کرنے شروع کیے جن کا موضوع مزدوروں اور مظلوموں کی حمایت سے متعلق ہوتا۔ پھر انھوں نے ''لطل تھیٹر گروپ'' کے نام سے اپنا ایک گروپ بنایا اور 1951ء میں اپٹا کی رکنیت حاصل کی۔ ابتدا میں انھوں نے دوسروں کے لکھے ہوئے

ناٹک پیش کیے پھر خود ناٹک لکھنا شروع کیا۔

اتپل دت نے ابتدا میں دوسرے ڈراما نگاروں کی طرح اسٹیج ڈرامے کیے لیکن 1950ء کے بعد وہ نکڑ ناٹک پیش کرنے میں سرگرم ہو گئے۔ ان کا پہلا نکڑ ناٹک ''پاسپورٹ'' 1952ء میں منظر عام پر آیا۔ انھوں نے اپنے 35 سالہ (1952-1987ء) ڈرامائی سفر میں کل 18 ناٹک لکھے۔ ان کے ناٹکوں میں مارکسی نظریات کی تشہیر بہت واضح نظر آتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ سماجی مسائل کی زیریں لہریں بھی موجزن رہتی ہیں۔

اتپل دت نے موقعہ ومحل کی ضرورت کے لحاظ سے اپنے نکڑ ناٹک پندرہ منٹ سے لے کر تین گھنٹے کی مدت تک کے لکھے۔ مثال کے طور پر ان کا ناٹک ''دین بدلیر پالا'' (تبدیلیٔ وقت کا گیت) جو انھوں نے 1967ء میں لکھا تھا تین گھنٹے کا ہے۔

اتپل دت نے اپنی پوری زندگی ناٹک، نکڑ ناٹک اور عوام کے اندر سیاسی شعور اور آگہی پیدا کرنے میں صرف کردی، جس سے متاثر ہو کر اور تحریک پا کر بہت سے نکڑ ناٹک گروپ منظر عام پر آئے۔ ان کے مشہور ومقبول نکڑ ناٹکوں میں ''پاسپورٹ''، ''برگی رہو دیشے'' (لٹیرا آیا ملک میں)، ''دین بدلیر پالا'' (تبدیلیٔ وقت کا گیت)، ''گوریلا'' اور ''نیا تعلق'' اہم ہیں۔

بادل سرکار نکڑ ناٹک کی تحریک سے جڑا ہوا ایک اہم نام ہے۔ ان کے ناٹکوں میں جسمانی حرکات وسکنات کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ وہ ڈرامے کے اس اصول پر عمل کرتے نظر آتے ہیں کہ کرداروں کو ہمیشہ متحرک رکھو انھیں جامد ہرگز نہ ہونے دو۔ انھوں نے اپنے ناٹک بنگلہ زبان میں ہی لکھے لیکن ان کا ترجمہ مختلف ہندوستانی زبانوں میں ہوا اور ملک کے وسیع رقبے میں انھیں کامیابی سے پیش کیا گیا۔ مثال کے طور پر ان کے مشہور زمانہ ناٹک ''جلوس'' کی پیش کش سینکڑوں بار اردو میں ہوئی۔ ان کے مشہور ناٹکوں میں ''جلوس''، ''اسپارٹکس''، ''بھوما'' اور ''بلبھ گڑھ کی روپ کتھا'' اہم ہیں جو پورے ہندوستان میں مقبول ومشہور ہوئے۔

بادل سرکار نے 1957ء اور 1963ء میں روس، امریکہ، پولینڈ اور چیکوسلوا کیہ کا دورہ کیا اس وقت وہاں تھیٹر کے نئے نئے تجربات ہو رہے تھے۔ ہندوستان واپس آنے کے بعد بادل سرکار نے امریکہ وروس وغیرہ سے قبول کیے گئے اثرات اسٹیج پر پیش کر کے نئے نئے تجربے کیے۔

1967ء میں بادل سرکار نے ایک ڈراما گروپ ''شتابدی'' نام کا بنایا اور اس کے ذریعے اسٹیج ڈرامے پیش کرنے لگے، لیکن معاشی مسائل نے اسے بار آور نہیں ہونے دیا۔ کھلے آسمان کے نیچے ڈرامے پیش کرنے کی روایت بنگال میں کافی پہلے سے قائم ہو چکی تھی۔

چناں چہ بادل سرکار بھی کھلے آسمان کے نیچے آ کر ڈرامے پیش کرنے لگے۔ انھوں نے 41 ناٹک لکھے ہیں جن میں سے دس اسٹیج ڈرامے ہیں اور باقی ڈراموں میں شاید ہی کوئی ایسا ہو جو اسٹیج پر پیش نہ کیا گیا ہو۔ بادل سرکار نے اپنے ڈراموں میں حرکات وسکنات اور باڈی لینگویج کو بڑے مؤثر انداز میں استعمال کیا، دوسرے یہ کہ انھوں نے سماجی مسائل کو بہت وضاحت سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنے کو کسی ایک علاقے تک محدود نہیں رکھا بلکہ ملک کے مختلف علاقوں میں جا جا کر اپنے نکڑ ناٹک پیش کیے۔ بادل سرکار سے تحریک پا کر بہت سے نئے گروپ میدان میں آ گئے اور نکڑ ناٹک نے ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔

تنویر ڈراما حبیب تنویر نے ہندوستانی ڈرامے کا ایک روشن باب رقم کر دیا۔ وہ صرف ڈراما نگار ہی نہیں بلکہ ایک بڑے ہدایت کار، اداکار، فلم نویس اور صحافی بھی تھے۔ انھوں نے کئی ہندوستانی اور انگریزی فلموں میں رول ادا کیا لیکن ڈراما نگاری اور ہدایت کاری نے ہی انھیں

ابدی زندگی عطا کی۔

اس بات سے تو سبھی لوگ واقف ہیں کہ روسی انقلاب نے 1917ء میں دنیا کے استحصال زدہ عوام کو اپنے حقوق کے لیے لڑنے والوں کو متحد کر دیا تھا اور ان ہی کے ذریعے ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ اس تحریک کو فروغ دینے میں جو اہم نام تھے حبیب تنویر کا شمار بھی ان ہی میں ہوتا تھا۔ ان کے بارے میں ناتھی رام لکھتے ہیں:

> ''مارکسزم، پرولٹریٹ یعنی سروہارا کا فلسفہ ہے۔ حبیب تنویر نے اس فلسفے کو اپنی زندگی کا مقصد بنا لیا تھا اور اپنے مقصد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے ''انڈین پیپلس تھیٹر'' یعنی اپٹا سے منسلک ہو گئے تھے۔ بلراج ساہنی اور خواجہ احمد عباس کی صحبت میں رہ کر آپ کا نظریہ اور اعتقاد اور پختہ ہوتا چلا گیا۔ اپٹا ایک ایسی تنظیم تھی جس کی شاخیں ہندوستان کے تمام صوبوں میں پھیل چکی تھیں۔''

حبیب تنویر تلاش معاش میں بمبئی پہنچے اور مختلف جگہوں پر ملازمت کی۔ 1948ء سے 1950ء تک ہفت روزہ ''بلٹز'' بمبئی کے ایڈیٹر کے فرائض انجام دیے جو ایک فلمی اخبار تھا۔ 1950 سے 1953ء تک انھوں نے بابوراؤ ''فیمس پکچر'' کمپنی کے لیے چھوٹی چھوٹی کئی اشتہاری فلمیں بنائیں اور آٹھ کامیاب فیچر فلموں میں بڑے اداکاروں کے ساتھ کام کیا۔ پھر وہ دہلی آ گئے اور جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ''جامعہ ڈراما سوسائٹی'' قائم ہوئی تو اس سے وابستہ ہو کر دہلی میں تھیٹر کا سفر شروع کیا اور 1954ء میں اپنا ڈراما ''آگرہ بازار'' اسٹیج کیا، جو ان کی ڈراما نگاری اور ہدایت کاری کا سنگ میل ثابت ہوا۔ دہلی میں ان کی ڈراما نگاری کی ابتدا کس طرح ہوئی، وہ خود لکھتے ہیں:

> ''اطہر پرویز کا ٹیلی فون آیا کہ 14/مارچ کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں انجمن ترقی پسند مصنفین جامعہ کی طرف سے یوم نظیر منایا جا رہا ہے۔ کیا اچھا ہو کہ میں اس سلسلے میں نظیر پر ایک ڈراما تیار کرادوں۔ نظیر کے کلام سے دلچسپی تو مجھے مدت سے رہی ہے۔ مگر نظیر پر ڈراما لکھنے کا خیال کبھی نہ آیا تھا۔ انشاء کے بارے میں البتہ سوچا کرتا تھا کہ اردو کے اس باکمال مگر نامراد شاعر کے کلام اور زندگی پر ایک بہت رنگین ٹریجڈی لکھی جا سکتی ہے۔
>
> نظیر کی نظموں کو ذرا غور سے دیکھا تو ہماری معاشرت کی بہت سی تصویریں ہماری آنکھوں کے سامنے کھنچ آئیں جن کی رنگینی انشاء کیا اردو کے بڑے بڑے شاعر کے کلام کو پھیکا کر دیتی ہے۔ اس کی نظموں کے آہنگ میں رجائیت اور افادیت کی گونج سنائی دی اور میں اس خیال سے پھڑک گیا کہ نظیر کی آواز اردو کے ہر شاعر سے الگ ہے۔ مگر انسانیت کی آواز ہے اور یہ ہمہ گیری کسی اور کو نصیب نہ ہوئی۔''

(حبیب تنویر، دورنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2005ء، ص:43)

1955ء میں قدسیہ زیدی نے اپنا ڈراما گروپ ''ہندوستانی تھیٹر'' قائم کیا تو اس گروپ کے تحت انھوں نے اپنی ہدایت میں ''مٹی کی

گاڑی‘‘ پیش کیا۔

حبیب تنویر 1955ء میں تھیٹر کی باقاعدہ تعلیم حاصل کرنے کے لیے ’’رائل اکیڈمی آف ڈرامیٹک آرٹس لندن‘‘ اور ’’برسٹل اولڈ وک اسکول‘‘ برسٹل گئے جہاں تین سال تک ڈرامے اور تھیٹر کا مطالعہ کر کے ڈگری حاصل کی۔ تھیٹر اور اسٹیج کے بہت سے رموز و نکات سے روشناس ہوئے۔ جدید اسلوب اور جدید تکنیک سے اپنے کو آراستہ کیا اور بعد میں انھیں اپنے ڈراموں میں استعمال کیا۔ وہ روس بھی گئے اور جرمنی بھی۔

مغربی ممالک کے سفر سے واپس آنے کے بعد 1959ء میں مونیکا مشرا کے ساتھ مل کر ایک تھیٹر گروپ ’’نیا تھیٹر‘‘ کے نام سے قائم کیا۔ قیام یورپ کے دوران برتولت بریخت کے متعدد ڈرامے دیکھے۔ بریخت کے ساتھ کام کرنے والوں سے بالمشافہ ملاقات میں تبادلہ خیال بھی کیا۔ بعدہ ہندوستانی کلاسیکی اور فوک روایات کو ملا کر اپنا ایک نیا اسلوب تخلیق کیا جو ان کی شناخت اور دوامی شہرت کا وسیلہ بن گیا۔

حبیب تنویر پوری زندگی اپٹا سے وابستہ رہے اور اپٹا کے نظریات وطرز سے متعلق درجنوں نکڑ ناٹک پیش کیے انھوں نے نکڑ ناٹک کی بھی نئی نئی طرزیں اختراع کیں۔ انھوں نے اپنے ایک بیان میں کہا کہ:

> ’’ہم نے ایک ناٹک ’’شانتی دوت کامگار‘‘ تیار کیا اسے لے کر جگہ جگہ جاتا۔ ایک آدمی ایک پوسٹر لیے ہوئے اور دوسرا پولیس کے لباس میں آتا اور دونوں ایک دوسرے سے جھگڑنے لگتے، اسے دیکھنے ایک بھیڑ جمع ہو جاتی اور لوگوں کے جمع ہونے سے ہم لوگ اپنا ناٹک پیش کرتے۔‘‘

حبیب تنویر نے نکڑ ناٹک کو وال تھیٹر کے طرز میں بھی پیش کیا، اس میں تین طرف ناظرین ہوتے اور ایک طرف خالی جگہ چھوڑ دی جاتی جہاں اداکار کھڑے ہوتے۔ وہیں آ آ کر اداکار اپنا رول ادا کرتے اور پھر جا کر اپنی جگہ پر کھڑے ہو جاتے۔ حبیب تنویر کے زیادہ تر نکڑ ناٹک سماجی موضوعات پر مبنی ہوتے تھے، جن میں ناانصافی، ظلم واستبداد اور استحصال کے خلاف احتجاج ہوتا۔

حبیب تنویر سے کل 73 ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں، جن میں سے 25 ان کے اپنے طبع زاد ہیں، کچھ ترجمہ کیے ہوئے ہیں، کچھ ماخوذ ہیں ور کچھ ایسے ہیں جن میں انھوں نے صرف ہدایت دی ہے۔ ان کے 73 ڈراموں میں سے 18 اردو کے، 18 ہندی کے، 23 چھتیس گڑھی کے، 8 انگلش کے، [illegible] 2 ی کے، 2 ہریانوی کے اور ایک اڑیا کا ہے۔ ان کے یہاں نہ لسانی تعصب تھا اور نہ کسی تہذیب وثقافت سے کشیدگی۔ حبیب تنویر جتنے بڑے ڈراما نگار تھے اس سے زیادہ بڑے ہدایت کار، ان کی عوامی شہرت ومقبولیت کا راز بھی اسی میں پوشیدہ ہے۔ ہندوستانی تھیٹر کی تاریخ میں ان کا نام سنہرے حرفوں میں لکھا جائے گا۔

ملک گیر شہرت کے حامل صفدر ہاشمی نکڑ ناٹک کی دنیا کا ایک ایسا اہم نام ہے جسے کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ صفدر ہاشمی شروع سے ہی اشتراکی نظریہ رکھتے تھے۔ اپنی طالب علمی کے زمانے میں وہ SFI کے ذریعے پیش کیے گئے نکڑ ناٹکوں میں جوش وخروش کے ساتھ حصہ لیتے تھے۔ ایمرجنسی کے بعد جب وہ ملازمت میں آ گئے تھے انھوں نے کچھ اسٹیج ڈرامے تیار کیے، لیکن ان کا یہ تجربہ زیادہ کامیاب نہیں رہا لہٰذا وہ 1978ء سے پھر نکڑ ناٹک کرنے لگے اور ’’جن ناٹیہ منچ‘‘ سے ملحق ہو کر نکڑ ناٹک کو ایک نیا رنگ دیا، نہ صرف سیاسی مسائل بلکہ سماجی مسائل اور ہر قسم کے ظلم وزیادتی کے خلاف احتجاج کرنا اپنا موقف بنا لیا۔ انھوں نے اپنے گروپ کو لے کر ملک کے مختلف مقامات کا دورہ کیا اور نکڑ ناٹک پیش کر کے لوگوں کو ظلم و زیادتی کے خلاف احتجاج کرنے کا حوصلہ دیا۔ صفدر ہاشمی نے اپنے نکڑ ناٹکوں کے ذریعے لوگوں کو آگاہ اور متحرک کرنے کی ایک تحریک چلا دی۔ جن

ناٹیہ منچ پچاسوں ناٹکوں کے پورے ہندوستان میں ہزاروں شو کر چکا ہے۔اس تحریک سے متاثر ہو کر مختلف صوبوں میں اسی نام سے ڈراما گروپ بنائے گئے۔جنھوں نے جن ناٹیہ منچ کے ناٹکوں کو بھی پیش کیا اور اپنے ڈرامے بھی تیار کیے۔

لیکن صفدر ہاشمی کی اس تحریک سے بہت سے سرمایہ دار اور استحصالی قوتیں ناراض ہوگئیں اور 1/جنوری 1989ء کو جب وہ صاحب آباد میں اپنا ناٹک پیش کر رہے تھے، کچھ غنڈوں نے ان پر حملہ کر کے انھیں جان سے مار دیا۔جس کے خلاف پورے ملک میں زبردست احتجاج ہوا لیکن جن ناٹیہ منچ کا اصل محرک تو چلا گیا۔

جن ناٹیہ منچ کے ذریعے تیار کیے اور پیش کیے گئے اہم ناٹکوں میں ''ہلہ بول''، ''مشین''، ''عورت''، ''ہنسا پر مودھرما''، ''راجا کا باجا'' اور ''مت بانٹو انسان کو'' کا شمار ہوتا ہے۔صفدر ہاشمی کی اس تحریک کی وجہ سے وہ لوگ بھی نکڑ ناٹک کی طرف متوجہ ہوئے جو اس سے کوئی سروکار نہیں رکھتے تھے۔

نکڑ ناٹک کے سلسلے میں یہاں چند اہم شخصیات اور اداروں کا ذکر کیا گیا مگر یہ فہرست بہت طویل ہے جسے یہاں پیش کرنے کی گنجائش نہیں ہے۔آج دہلی میں ہی درجنوں ڈراما گروپ ہیں جو تواتر کے ساتھ نکڑ ناٹک پیش کرتے رہتے ہیں اور ہندوستان کا کوئی صوبہ ایسا نہیں ہے جہاں دس پانچ نکڑ ناٹک پیش کرنے والے گروپ نہ ہوں اور جو عوامی مفاد کو ملحوظ رکھ کر نکڑ ناٹک نہ پیش کر رہے ہوں۔نکڑ ناٹک آج ایک مقبول عام عوامی ترسیل بن گیا ہے۔ اب تو حکومت بھی اپنے فلاحی پروگراموں کی تشہیر کے لیے اسے استعمال کر رہی ہے یہاں تک کہ تشہیری کمپنیاں بھی اس کا سہارا لے رہی ہیں اور خاص بات یہ کہ اب ان میں نعرے بازی کا عنصر جس سے فن مجروح ہوتا تھا کافی کم ہو گیا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ نکڑ ناٹک کرنے والوں کے پاس کتنا ساز و سامان ہوتا تھا؟

2۔ اپٹا کس نام کا مخفف ہے؟

3۔ برتولت بریخت کہاں کا رہنے والا تھا؟

6.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ 1940ء تک روایتی تھیٹر میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی تھی لیکن 1940ء کے بعد نکڑ ناٹک نے نہ صرف موضوعات میں بنیادی تبدیلی کر کے سماجی موضوعات کو مرکزیت عطا کی بلکہ پیش کش کے طریقہ کار میں بھی اہم تبدیلیاں کر کے ڈرامے کی روح کو ایک نیا قالب عطا کر دیا جو نہایت سادہ اور سبک تھا، عصری تقاضوں سے ہم آہنگ تھا اور سماجی شعور کا حامل بھی۔

☆ بہت سے لوگ ڈراما پیش کرنا چاہتے تھے مگر اسٹیج کے اخراجات برداشت نہ کر پانے کی وجہ سے پیش نہیں کر پاتے تھے، ان کی خواہشات اندر اندر ہی گھٹ کے رہ جاتی تھیں۔نکڑ ناٹک نے بڑی خوبصورتی سے ان کا مسئلہ بھی حل کر دیا۔لہٰذا اپنے جذبات اور نظریات کے اظہار کا بہت مناسب ذریعہ عوام کے ہاتھ آ گیا۔اب ڈراما صرف تفریح کا ذریعہ نہیں رہا بلکہ ایک افادیت سے بھرپور ذریعہ ترسیل بن گیا۔

☆ نکڑ ناٹک پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس میں فنی خوبیاں نہیں ہوتیں اور اس میں وقتی موضوعات لیے جاتے ہیں۔اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا

ہے کہ اس کا مقصد نہ فنی شاہکار پیش کرنا ہے اور نہ جمالیاتی حظ فراہم کرانا، اس کا مقصد ہر ظلم و زیادتی کے خلاف احتجاج کرنا اور لوگوں کو ان کے حقوق سے آگاہ کر کے ان کے اندر آگاہی پیدا کرنا ہے اور اس مقصد میں وہ پوری طرح کامیاب ہے۔

☆ یہ ضروری تو نہیں کہ ہر چیز جمالیاتی حظ فراہم کرانے اور فرحت بخشنے کے لیے ہی ہو، کچھ ایسی چیزیں بھی تو ہوں جو ایک صحت مند سماج کی تشکیل میں معاون ہوں اور نکڑ ناٹک اس ناگزیر ضرورت کو پورا کر رہا ہے۔ اپنے مقصد میں یہ اس قدر کامیاب ہے کہ حکومتیں اور استحصالی قوتیں ان سے خوف زدہ ہو کر ان کو پیش کرنے والوں پر ظلم و زیادتی کر رہی ہیں۔

☆ نکڑ ناٹک وقتی موضوعات پر اس لیے زیادہ انحصار کرتا ہے کیوں کہ نکڑ ناٹک کی مقصد براری کے لیے ایسے ہی موضوعات مناسب ہیں لہٰذا نکڑ ناٹک والے انہی کا انتخاب کرتے ہیں۔

6.7 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
ارتقاپذیر	:	ترقی کرتا ہوا
بالیدگی	:	افزائش، بڑھوتری
آگاہی	:	واقفیت، خبر، علم، واقف کاری
ادب برائے زندگی	:	ادب میں زندگی کی عکاسی اور ہر شعبہ زندگی کے متعلق سماجی تقاضوں کے مطابق بحث کرنا
استحکام	:	مضبوطی، استواری، پختگی
دوشالہ	:	پشمینے کی دوہری چادر
قدغن	:	روک
افتاں وخیزاں	:	گرتے پڑتے، بہت مشکل سے
زیریں لہر	:	اندر اندر چلنے والی لہر
موجزن	:	موجیں مارتا ہوا
بارآور	:	پھل دار، پھل لانے والا، نتیجہ خیز
استبداد	:	ظلم و جور سے حکومت کرنا، خودمختاری
استحصال	:	حاصل کرنا، چھین لینا
موقف	:	نقطۂ نظر

6.8 نمونہ امتحانی سوالات

6.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ بلراج ساہنی کے اس ڈرامے کا کیا نام ہے، جو بغیر کسی ساز و سامان صرف ایک چادر تان کر پیش کیا گیا؟

2۔ عصمت چغتائی کے ڈرامے کا کیا نام ہے؟

3۔ صفدر ہاشمی پر قاتلانہ حملہ کہاں ہوا تھا؟

4۔ ''ہلہ بول'' کس کا ڈراما ہے؟

5۔ ''جلوس'' کس کا ڈراما ہے؟

6۔ حبیب تنویر نے ''آگرہ بازار'' پہلی بار جامعہ ملیہ اسلامیہ میں کس سنہ میں پیش کیا؟

7۔ بادل سرکار کے ڈراما گروپ کا کیا نام ہے؟

8۔ حبیب تنویر سے کل کتنے ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں؟

9 بادل سرکار نے اپنے ڈرامے کس زبان میں لکھے؟

10 صفدر ہاشمی کے ڈراما گروپ کا کیا نام ہے؟

6.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ نکڑ ناٹک پر کیا اعتراضات کیے جاتے ہیں، مدلل لکھیے۔

2۔ نکڑ ناٹک کے امتیازات کیا ہیں، واضح کیجیے۔

3۔ برتولت بریخت نے نکڑ ناٹک سے متعلق کون سا نظریہ پیش کیا؟

4۔ اپٹا کی ابتدا کے بارے میں لکھیے۔

5۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے کن کن مغربی ممالک کا سفر کیا؟

6.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ نکڑ ناٹک کی شناخت پر مضمون لکھیے۔

2۔ حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کے امتیازات پر روشنی ڈالیے۔

3۔ ہندوستان میں نکڑ ناٹک کی ابتدا اور ارتقا کا جائزہ لیجیے۔

6.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ	ابراہیم یوسف
2۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
3۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
4۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین
5۔	محمد کاظم	اردو نکڑ ناٹک

بلاک III : ڈرامے کی روایت

اکائی 7: یونانی ڈراما

اکائی کے اجزا

7.0 تمہید
7.1 مقاصد
7.2 یونان میں ڈرامے کی ابتدا
7.3 یونان میں ڈرامے کا ارتقا اور اہم ڈراما نگار
7.3.1 اسکائیلس
7.3.2 سوفوکلیز
7.3.3 یوریپڈیز
7.3.4 ارسٹوفینز
7.4 اکتسابی نتائج
7.5 کلیدی الفاظ
7.6 نمونہ امتحانی سوالات
7.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
7.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
7.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
7.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

7.0 تمہید

ناقدین ڈراما میں یہ بحث ہمیشہ چلتی رہتی ہے کہ ڈرامے کی ابتدا پہلے کہاں ہوئی۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ڈرامے کی اولین شہادت مصر کی مذہبی رسومات میں ملتی ہے جہاں اس کی ابتدا دیوتا Osiris کی پرستش سے ہوتی ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ڈرامے کی ابتدا یونان سے ہوئی اور کچھ اس بات کا ثبوت پیش کرتے ہیں کہ ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے ہندوستان میں ہوئی اور سب کے پاس کچھ نہ کچھ شہادتیں بھی موجود ہیں۔ لیکن مصر میں لکھے گئے ڈرامے دستیاب نہیں ہیں اس لیے اس پر گفتگو نہیں ہو سکتی۔ اب یہ بحث دو ملکوں یعنی ہندوستان اور یونان تک سمٹ جاتی ہے کیوں کہ ان ہی

دونوں ملکوں کے قدیم ترین ڈرامے دستیاب ہیں۔مزید یہ کہ ان ہی دونوں ملکوں میں صنمیات کا پورا نظام موجود ہے اور اصنام پرستی کو ہی ڈرامے کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے۔

یونانی ڈرامے کا تابناک دور کم وبیش دو سو سال پر پھیلا ہوا ہے۔جس میں قریب چار سو ڈرامے لکھے گئے۔کہا جاتا ہے کہ ان میں سے اب 47 باقی ہیں۔اس دور کے زیادہ تر ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں کا موضوع اساطیر کو بنایا ہے اور زیادہ تر ڈراما نگاروں نے انہیں قصوں کو دہرایا ہے۔اس طرح دیکھا جائے تو ان ڈراموں کے قصوں میں نیا پن نہیں لیکن ان کا سارا حسن ان کے انداز بیان میں پوشیدہ ہے۔قاری کو قصہ پہلے سے معلوم ہوتا ہے، ایسی صورت میں قاری کی توجہ اور دلچسپی کا مرکز ان قصوں کے انداز بیان کی صناعی ہوتا ہے۔

پانچویں صدی قبل مسیح اور اس کے کچھ آگے پیچھے کا دور یونانی ڈرامے کے عروج کا دور مانا جاتا ہے۔یونان کے چار عظیم ڈراما نگار یعنی اسکائیلس، سوفوکلیز، یوریپڈیز اور ارسٹوفنیز اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔یونانی ڈرامے پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی جو تنقید یا تحسین ہوتی ہے اس کا مرکز یہی چار ڈراما نگار اور ان کے ڈرامے ہیں۔ہوسکتا ہے کہ کچھ اور ڈراما نگار بھی رہے ہوں، تاریخ نے یا تو انہیں محو کر دیا یا ناقدین نے انھیں لائق اعتنا نہیں سمجھا۔

یونانی زبان سے ناواقفیت کی بنا پر، اردو والوں تک یونانی ڈرامے انگریزی کے توسط سے پہنچے ہیں۔عتیق احمد صدیقی نے مذکورہ چار ڈراما نگاروں کے ایک ایک ڈرامے کا ترجمہ کر کے اور ان کا مبسوط تعارف لکھ کر شائع کروایا ہے، وہی دستیاب ہیں اور وہی ہمارے تصرف میں ہیں۔

7.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ یونان میں ڈرامے کی ابتدا کب اور کیسے ہوئی؟ یہ بتا سکیں۔
- ☆ یونان میں ڈرامائی نظریات کیا تھے؟ یہ جان سکیں۔
- ☆ یونان میں ڈرامے کا ارتقا کیسے ہوا؟ یہ سمجھ سکیں۔
- ☆ یونان کے اہم ڈراما نگاروں کے حالات زندگی سے روشناس ہو سکیں۔
- ☆ یونان کے اہم ڈراما نگاروں کی ڈراما نگاری کی خصوصیات سے واقف ہو سکیں۔

7.2 یونان میں ڈرامے کی ابتدا

ڈرامے کو اتنا ہی قدیم بتانا جتنا کہ انسان ہے غلط نہیں ہوگا کیوں کہ نقالی اور اظہار ذات کی جبلتیں ابتدائے آفرینش سے ہی انسان میں پائی جاتی ہیں اور یہ اسی وقت سے ان کا مظاہرہ بھی کرتا رہا ہے۔انسان جب فن وادب کے جدید وسائل اظہار سے نا آشنا تھا اس وقت بھی اس کا نقالی کا جذبہ وفور کرتا تھا۔اس وقت بھی اس کے اندر ابلاغ کی ہیجانی لہریں ابھرتی تھیں، اس وقت اس کے پاس اظہار ذات کے صرف دو ذرائع تھے۔ایک آواز اور دوسرا اشارات وحرکات اور یہی قدیم ترین وسائل اظہار ڈرامے کی بنیاد ہیں۔

عہد سنگ کا انسان جب کسی کوہ کنج یا الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کے ساتھ بیٹھتا ہوگا تو اپنی بے ہنگم آواز اور اچھل کود کے ذریعے ان تجربات وجذبات کا بھی اظہار کرتا ہوگا جو اسے شکار کرتے ہوئے یا جنگلوں میں خوراک کی تلاش میں گھومتے ہوئے یا اپنے دوسرے ہم جنسوں سے ملتے

ہوئے اسے پیش آئے ہوں گے۔

انسانی عقل وشعور نے جب کچھ اور ترقی کی اور وہ صرف شکار کے گوشت اور جنگلی پھل پھول پر گزر اوقات کرنے کے بجائے خوراک حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع بھی اس کے ہاتھ آ گئے جیسے گلہ بانی اور اناج پیدا کرنا اور وہ جنگلوں سے نکل کر میدانی علاقوں میں آ گیا تو ہر وقت اس کا سابقہ مظاہر فطرت سے پڑتا، کبھی بارش کی شدت سے اس کی فصلیں خراب ہوتیں، کبھی سورج کی تمازت بڑھ جانے سے قحط سالی ہوتی، کبھی کسی وبائی بیماری اس کا اور اس کے جانوروں کا جانی نقصان ہوتا۔ لہٰذا رفتہ رفتہ انسانی پہنچ سے باہر فائدہ ونقصان پہنچانے والے مظاہر فطرت کو دیوی دیوتا مان کر ان کی پرستش شروع کر دی گئی۔ پھر دھیرے دھیرے ان دیوتاؤں کو نام دیے گئے اور ان کی شبیہیں بنالی گئیں۔ دیوتاؤں کی ان شبیہوں کے سامنے ناچ گا کر ان کی پرستش کی جانے لگی۔ مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

''نوع انسان کے دینی تصورات کا سب سے زیادہ قدیم عہد، جو تاریخ کی روشنی میں آیا ہے۔ مظاہر فطرت کی پرستش کا عہد ہے، اس پرستش نے بتدریج اصنام پرستی کی صورت اختیار کی۔ اصنام پرستی کا لازمی نتیجہ تھا کہ مختلف زبانوں میں بہت سے الفاظ دیوتاؤں کے لیے پیدا ہو گئے اور جوں جوں پرستش کی نوعیت میں وسعت پیدا ہوتی گئی، الفاظ کا تنوع بھی بڑھتا گیا۔''

(ابوالکلام آزاد، ترجمان القرآن، جلد اول، کلکتہ، 1931ء، ص:09)

لہٰذا یونان قدیم کے باشندے جب چرواہوں کی زندگی بسر کرتے تھے تو بھیڑیں پالنا ان کا خاص مشغلہ تھا، طرز معاشرت کے اعتبار سے وہ سادگی پسند تھے۔ وہ سادہ زندگی اور اعلیٰ خیالات رکھتے تھے۔ لیکن انھیں بھی مظاہر فطرت کا سامنا تو کرنا پڑتا تھا۔ لہٰذا وہ ان کی پرستش کرنے لگے اور اپنا ہر نقصان وفائدہ انھیں سے منسوب کرنے لگے۔ انہوں نے بہت سے دیوی دیوتا بنا رکھے تھے جو ان کے عقائد کے مطابق اکثر و بیشتر اپنی قوتوں کا مظاہرہ، موسموں کا تفاوت اور حالات کے تغیرات کی شکل میں کرتے رہتے تھے۔ یونانیوں کا مذہبی عقیدہ تھا کہ انسانوں کی تقدیر کا فیصلہ دیوتا کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کے سامنے ناچ گا کر، ان کا جشن منا کر انھیں خوش رکھنا چاہیے۔

''بندہ اور خدا، انسان اور فطرت کا تعلق ہمیشہ انسان کے زیر غور رہا ہے۔ فطرت کی عظیم اور محیط قوتوں سے سہم کر انسان نے طرح طرح کے معبود تراشے ہیں۔ اس نے اکثر و بیشتر فطرت کے ان مظاہرات میں سے ہر ایک کو ایک ایک دیوتا تصور کیا ہے اور پھر مشاہدہ اور احساس کے مطابق ان سے انسان کا تعلق قائم کیا۔

یونانی ڈرامے میں مجموعی طور پر یہ تعلق کچھ اس طرح نظر آتا ہے کہ دیوتاؤں کو بے پناہ قوت حاصل ہے اور زمین پر ان کی حکمرانی قائم ہے۔ انسان ان کے مقابلے میں بے بس اور بے حقیقت ہے۔ وہ جب تک غیر مشروط طور پر دیوتاؤں کی فرماں برداری کرتا، ان پر نذر و نیاز چڑھاتا اور ان کا حق ادا کرتا رہتا ہے، دیوتا اس سے خوش رہتے ہیں۔ لیکن جب کبھی دیوتاؤں کے حکم کی خلاف ورزی ہوتی ہے انسان اپنا اختیار استعمال کرنا شروع کر دیتا ہے، نافرمانی

اور بدکرداری بڑھتی ہے تو دیوتاؤں کا غضب جوش میں آجاتا ہے اور نافرمانوں کو عبرتناک سزا ملتی ہے۔ان سزاؤں اوران سے پیدا ہونے والی تباہی کا وسیلہ خود انسان ہی بنتا ہے،اس طرح تصادم میں کام آنے والے،قسمت کا شکار ہونے والے اور دیوتاؤں کے عتاب کا نشانہ بننے والے کوئی عام آدمی نہیں ہوتے ، عام آدمی کی یوں بھی کہیں نمائندگی نہیں ہوتی تھی ، بلکہ معاشرے کے اہم ترین افراد، بادشاہ، امرا وغیرہ ہی انسانوں کی نمائندگی کرتے تھے اور وہی اس تباہی میں شریک بنتے تھے۔اپنی تباہی کی ذمہ داری میں یہ خود بھی شریک ہوتے تھے۔''

(عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما،ص:13)

یونان میں ایک قوم ڈورین نام کی آبادتھی یہ باکس دیوتا کی پوجا کا تیوہار موسم بہار کے آغاز پر بڑے تزک واحتشام کے ساتھ منایا کرتی تھی۔اس جشن میں گائے جانے والے گیت بالکل وحشیانہ ہوتے تھے۔کچھ دنوں بعد اونین نام کی ایک اور قوم آکر ڈورین کے ساتھ آباد ہوگئی۔ان لوگوں نے بھی اپنے گیت باکس پوجا میں شامل کردیئے جنھیں وہ اپنی زبان میں دایتی ریمب کہتے تھے،ان میں بھی کہیں سراورتال نہیں ہوتا تھا۔باکس پوجا میں ناچنے گانے والوں کو کورس کہا جاتا تھا۔(کورس کے لغوی معنی رقص یا گروہ رقاصاں ہے)

ایراین نامی ایک شخص نے ان گیتوں کی اصلاح کرکے ٹریجک کورس ایجاد کیا جس میں کچھ لوگ بکرے کی کھال اوڑھ کر ناچتے گاتے ہوئے قربان گاہ کا طواف کرتے تھے، بعد میں ایک بکرے کی قربانی کرتے تھے،بکرے کی قربانی اور کھالوں کی نسبت سے ان گیتوں کو ٹریجڈی کہنے لگے۔ کیوں کہ یونانی زبان میں Trogus بمعنی بکرا اور Ods بمعنی گیت استعمال ہوتا تھا۔(نورالٰہی ومحمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور،1924ء،ص:4-5)

اسی بات کو محمد اسلم قریشی تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں:

''یونان میں ڈیونی سیس کے احترام میں رقص وسرود کی تقریبات سے یونانی ڈرامے نے جنم لیا... یونان میں جشن بہاراں کے موقع پر دیونی سیس کا جلوس نکلتا تھا،جلوس کے ساتھ اس دیوتا کی پجارنیں نیم خدا بنی ہوئی، نشے میں مست، بکری کی کھال پہنے ہوئے دیوتا کی تعریف و توصیف میں بھجن گاتی ہوئی اور بانسریوں کے آہنگ کے ساتھ رقص کرتی ہوئی چلتی تھیں اس طائفے کو ٹریجک یا طائفۂ گوسفندی کہتے اوران کے گیتوں کو ''ٹریجڈیا'' یا نغمات گوسفندی سے موسوم کرتے۔اس ریت میں قربانی کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ پہلے پہل انسان کو دیوتا کی بھینٹ چڑھانے کا رواج تھا، بعد میں انسان کے عوض بکری کی قربانی ہونے لگی۔اس بکری کو نہایت تزک واحتشام کے ساتھ قربان گاہ کی طرف لے جاتے۔دیوتا کی تعریف میں گانوں اور رقص کے دوران اسے قربان کیا جاتا۔''

(محمد اسلم قریشی،ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،مجلس ترقی ادب،لاہور،1971ء،ص:22)

ان بیانات کی بنیادی باتوں میں کوئی زیادہ فرق نہیں ہے۔مزید یہ کہ مذکورہ پوجا نما جشن ایک ہفتہ چلتا تھا۔ساتویں اور چھٹی صدی ق م کے

دوران مذہبی رسومات کے لیے بعض شعرا نے شعر کہنے شروع کیے۔ اس جشن میں دیوتا کی تعظیم میں لکھے گئے گانوں کا مقابلہ بھی ہوتا تھا، ان مقابلوں میں Icaria کا رہنے والا تھسں پس (Thespus) نامی شاعر بھی شریک ہوتا تھا۔ وہ شاعر کے ساتھ ساتھ مغنی بھی تھا اور اپنی مغنی پارٹی کا رہنما و رہبر بھی، اس شاعر نے اپنے کلام کے موضوع کے لیے دیوتاؤں کے سفر کی داستان کا انتخاب کیا۔ تھیس پس نے ان رسومات کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنا شروع کیا۔ ان کی مغنی پارٹی اور یہ خود بھی جشن میں شریک ہونے کے لیے آدھے جسم پر بکرے کی کھال اوڑھ کر نقلی چہرے لگاتے تھے جس میں چپٹی ناک اور نوکیلے کان ہوتے تھے۔ پہلے اس نے اپنے وطن میں ہی ایسی نمائشوں کا آغاز کیا 560 ق م میں ایتھنز آ گیا۔

تھیس پس نے ایک جشن میں دیوتا Hermis کی پوشاک پہن رکھی تھی اور اسی کی طرح کا نقلی چہرہ (ماسک) لگا رکھا تھا۔ اس بھیس میں جب اس نے اپنا کلام سنایا تو ایسا لگا کہ دیوتا خود بول رہا ہے۔ اس منظر نے لوگوں کا کافی متاثر کیا۔ یونان کے لیے یہ پہلا موقع تھا جب کسی شخص نے کسی کی شبیہ پیش کی۔ یہیں سے ایکٹنگ کی ابتدا ہوئی اور تھسں پس پہلا ایکٹر پیدا ہو گیا۔

تھیس پس، ماسک یعنی مصنوعی شبیہوں کے استعمال سے مختلف کرداروں کی نمائش کرنے لگا۔ پھر دوسرے لوگ بھی اس میدان میں آ گئے اور دیوتا، ہیرو اور عورت کا رول ادا کرنے کے لیے یہ ضروری سمجھا گیا کہ انسان مخصوص قسم کی وضع قطع اختیار کرے۔ چناں چہ اس ضرورت کے تحت ان لوگوں نے بڑے بڑے نقلی چہرے، بھاری بھرکم لباس اور اونچی ایڑی کے سینڈل ایجاد کیے۔

534 ق م میں جب Pisistraus نے تیوہاری ڈراموں کے مقابلوں کا آغاز کیا تو سب سے پہلے تھیس پس نے 535 ق م میں اول انعام حاصل کیا۔ 500 ق م میں Choirilos نے تھیس پس کی ایجاد کی ہوئی مصنوعی شبیہوں کو کافی فروغ دیا۔ اس کے بعد فرینکس نے Phrynichos عورتوں کی شبیہیں بھی ایجاد کیں اور عورتوں کو کورس میں شامل ہونے کی اجازت دی جو ابھی تک ممنوع تھی۔ ان ڈراما نگاروں کا کوئی ڈراما دستیاب نہیں۔ (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1971ء، ص:23)

کہا جاتا ہے کہ ڈایونس کے تہوار میں شریک ہونے کے لیے خلق خدا دور دور سے آتی تھی۔ دیوتا کے مجسمے کے ساتھ جلوس نکالا جاتا تھا۔ پرستش کے وقت اجتماعی طور پر دیوتا کی تعریف میں گیت گائے جاتے پھر نغمہ سرائی کا کام 50 افراد کی ٹولی کے سپرد ہوا، طواف کے طریقے کو ختم کر کے ایک شخص کو طائفہ کا سردار مقرر کیا گیا۔ اب یہ نغمے طائفہ کے افراد اور طائفہ کے سردار کے درمیان مکالمے کی صورت میں ادا کیے جانے لگے۔ عتیق احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> ''چھٹی صدی ق م میں تھسں پس نے ایک مجیب (جواب دینے والا) کا اضافہ کیا جو سردار طائفہ کے ساتھ مکالمے میں شریک ہونے لگا۔ روایات کا بیان اس مجیب اور سردار طائفہ کے مکالمات کے ذریعے ہونے لگا۔''

(عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1977ء، ص:10)

ڈایونس کے جشن کے ڈرامائی مقابلوں میں جو شاعر حصہ لینا چاہتا تھا، اس کو پہلے سے اعلان کرنا ہوتا تھا، تمام امیدواروں میں سے تین کو چنا جاتا تھا اور پھر انھیں تینوں کے درمیان مقابلہ ہوتا تھا۔ ججوں کی ایک لمبی فہرست ہوتی تھی پھر ان میں سے دس منتخب ججوں میں سے پانچ کی رائے پر انعام کا فیصلہ ہوتا تھا۔ مقابلے کے لیے منتخب ہر شاعر کو ایک ایک دن دیا جاتا تھا۔ ہر شاعر کے ڈراموں کے چار اجزا ہوتے تھے جن میں تین المیہ اور

ایک طربیہ ہوتا تھا۔

عتیق احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''ڈایونسس کے میلے کی یہ تقریبات چار دن چلتی تھیں۔ جو شاعر اپنی تخلیقات اس میں پیش کرنا چاہتے ان کو پہلے سے اعلان کرنا ہوتا تھا۔ امیدواروں میں تین کا انتخاب ہوتا تھا اور انہیں کا ایک دوسرے سے مقابلہ ہوتا تھا۔ حکومت کی طرف سے ڈرامے کے تمام تر اخراجات کی ذمہ داری کسی امیر کے سپرد کر دی جاتی تھی۔ مقابلے کے تین دنوں میں ایک ایک دن ہر شاعر کے لیے مقرر ہوتا، ہر شاعر کا ڈراما چار اجزا پر مشتمل ہوتا، تین حصے المیہ کے اور آخیر میں ایک حصہ طربیہ کا جو محض تفنن طبع کے لیے ہوتا تھا کہ المیہ کے سنجیدہ موضوعات سے تھکے ہوئے بوجھل اور غم زدہ ذہن کو ستانے کا موقع مل جائے۔ ججوں کی ایک فہرست ہوتی تھی، پہلے ان میں سے دس منتخب کیے جاتے تھے اور پھر ان میں سے پانچ کی رائے پر انعام کا فیصلہ ہوتا تھا۔''

(عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما،ص:11)

یونانی ڈرامے کے فنی عناصر پر عتیق احمد صدیقی کا یہ بیان بھی بہت اہم ہے، وہ لکھتے ہیں کہ:

''ایک اور چیز جس کا یونانی ڈرامے میں خاص خیال رکھا گیا، وحدت ثلاثہ تھی یعنی وحدت زماں، وحدت مکاں اور وحدت عمل۔ ان وحدتوں کا صرف بنیادی مقصد یہ تھا کہ ڈراما پھیل کر قابو سے باہر نہ ہو جائے یا اس کے واقعات خارج از امکان نہ ہونے لگیں، المیہ کے لیے وقت زیادہ سے زیادہ چوبیس گھنٹے اور کم سے کم وہ حقیقی وقت جو واقعہ کے گزرنے میں لگ سکتا تھا، مناسب تصور کیا گیا۔ عمل کو ایسے مقامات تک پھیلانے سے احتراز کیا گیا جن کی مسافت اس وقت میں طے نہ کی جا سکتی ہو اور صرف ایسے واقعات کو لیا گیا جو مؤثر طور پر عمل کو آگے بڑھائیں۔ پہلی دو وحدتوں کو قائم کرنے کے لیے طائفاتی نغموں اور قاصد سے کام لیا گیا۔ قاصد کسی دور دراز مقام پر ہونے والے واقعات کی خبر دیتا ہے اور کبھی قاصد اور کبھی طائفہ ماضی کے واقعات کا بیان کرتا ہے۔ اس طرح زماں و مکاں کی وسعتیں ایک خاص حد کے اندر سمٹ آتی ہیں۔'' (ایضاً،ص:14)

پانچویں صدی ق م میں کچھ ایسے ڈراما نگار سامنے آتے ہیں جن سے ڈرامے کی حقیقی روایت کی بنیاد پڑی ان کے ڈرامے پیش تو مذہبی تقریبات پر ہی کیے جاتے لیکن یہ پرستش اور عبادت کا حصہ نہ رہ گئے۔ ان ڈراموں کا فنی پہلو استوار ہوا۔ مگر ان ڈراموں میں استعمال ہونے والے زیادہ تر قصے اساطیری روایت سے ہی اخذ کیے جاتے تھے۔ اسی لیے ان ڈراموں میں اکثر قصوں کی تکرار نظر آتی تھی۔ (عتیق احمد صدیقی،ص:10)

7.3 یونان میں ڈرامے کا ارتقا اور اہم ڈراما نگار

چھٹی صدی ق م سے چوتھی صدی ق م تک یونانی ڈرامے کا سنہرا دور تسلیم کیا جاتا ہے۔اس دور میں وہ چار ڈراما نگار سامنے آئے جنھیں یونانی ڈرامے کے چار ستون سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ان کے نام یہ ہیں:

1۔ اسکائیلس (525-456ق م)

2۔ سوفوکلیز (496-406ق م)

3۔ یوریپڈیز(480-406ق م)

4۔ ارسٹوفنیز(448-380ق م)

ان چاروں ڈراما نگاروں نے دیونیسس کے جشن میں اپنے ڈرامے پیش کیے اور اول انعامات حاصل کیے۔اول الذکر تینوں اپنی المیہ نگاری کے لیے مشہور ہیں، چوتھے نے طربیہ ڈراموں کو فروغ دے کر ناموری حاصل کی۔وہ اپنے طربیوں میں استعمال کیے گئے ہجو اور طنز کے نشتر کے لیے کافی مشہور ہے۔

7.3.1 اسکائیلس:

اسکائیلس کو یونانی ڈرامے کا باوا آدم کہا جاتا ہے۔وہ قریب 525ق م میں لیوسس میں پیدا ہوا۔وہ صرف ڈراما نگار ہی نہیں بلکہ ایک بہادر سپاہی بھی تھا، اپنی جوانی میں اس نے عملی طور پر جنگوں میں حصہ بھی لیا۔وہ مختلف درباروں سے بھی وابستہ رہا اور 456ق م میں سسلی کے مقام پر اس دارِفانی سے کوچ کر گیا۔وہ ڈراما نگار ہونے کے ساتھ بہترین اداکار بھی تھا۔

اسکائیلس سے پہلے ڈراما صرف ایک مذہبی تقریب تھا،اس نے اسے فنی نقطۂ نظر سے ڈراما بنا دیا۔اس نے کل 90 ڈرامے تخلیق کیے جن میں سے اب صرف سات دستیاب ہیں۔''فریادی، پارسی''(472 ق م)،''تھیبی کے سات دشمن''(467ق م)،''تن بجولاں'' اور ''اوریستیا، تمثیلہ''(458ق م)عتیق احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> ''یہ سبھی اس کی پختہ عمری کی کاوشیں ہیں۔آخرالذکر دو کارناموں نے یونانی ڈرامے کو اس کے عروج تک پہنچایا اور خود اسکائیلس کی شہرت میں بھی چار چاند لگا دیئے۔اس طرح کی روایتیں مشہور ہیں کہ وہ نشے میں سرشار ہو کر ڈرامے لکھتا تھا۔دوسرے الفاظ میں ڈایونسس اس کی ذات میں حلول کر جاتا تھا، گویا کوئی فوق بشری قوت اس سے یہ کارنامے انجام دلاتی تھی۔ڈریونیسیا کی سالانہ تقریبات میں ڈرامائی مقابلوں کی داغ بیل پڑ چکی تھی۔23 مقابلوں میں اس نے حصہ لیا اور 13 مرتبہ اول انعام کا مستحق قرار دیا گیا۔''
>
> (عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما،ص:15)

یونانی المیہ میں بیشتر اساطیری قصوں کی پیش کش کی وجہ سے یہ روایت قائم ہو گئی تھی یا یہ تصور بن گیا تھا کہ دیوتا انسانی اعمال پر نگاہ رکھتے ہیں اور کسی ایک شخص کی گناہ کی سزا اس کی آنے والی نسلیں تک کو بھگتنی پڑتی ہیں اور گناہ و سزا کا ایک لامتناہی سلسلہ چلتا رہتا ہے۔لیکن یہ انصاف سے بعید

ہے کہ لوگ اپنے آباواجداد یا اپنی نادانستہ غلطیوں کا خمیازہ بھگتتے رہیں۔اسکائیلس اس بات سے اتفاق نہیں رکھتا وہ اس بات سے بھی اتفاق نہیں رکھتا کہ انسان کی خوش حالی دیوتاؤں کے حسد وغضب کا سبب بنتی ہے اور اس بنا پر انسان معتوب قرار پاتا ہے۔گو کہ اسکائیلس ان روایات سے اتفاق نہیں رکھتا پھر بھی ان سے صرف نظر نہ کر سکا،اس کے ڈرامے ''تن بجولاں'' میں یہ روایات پائی جاتی ہیں۔

اسکائیلس کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے ڈرامے میں بہت سی فنی تبدیلیاں کر کے اس کا معیار بلند کر دیا۔اس نے کورس کے عنصر کو کم کر کے مکالمے کی اہمیت کو بڑھایا۔ابھی تک اسٹیج پر صرف ایک اداکار رہتا تھا اس نے بیک وقت اسٹیج پر دو اداکاروں کا ہونا ضروری قرار دیا۔اس نے اس پر بھی زور دیا کہ ہر کردار کا لباس اس کے شایان شان ہونا چاہیے، پردوں پر تصویریں اور سین سینریاں بنا کر پس منظر کے طور پر استعمال کرنے کا طریقہ بھی اسی نے ایجاد کیا۔

7.3.2 سوفوکلیز :

یونانی ڈرامے کی تاریخ میں اسکائیلس کے بعد اہم نام سوفوکلیز (Sophocles) کا آتا ہے۔وہ 496 ق م میں پیدا ہوا اور 406 ق م میں اس کا انتقال ہو گیا۔اس نے ایک دولت مند گھرانے میں آنکھیں کھولیں اور وہ نہایت حسین وجمیل بھی تھا۔کہا جاتا ہے کہ 480 ق م میں یونانیوں نے ایک بحری جنگ میں فتح پا کر سلامی پر قبضہ کیا تو اس کی خوشی میں جو جشن منایا گیا اس کے ہدیہ تشکر پیش کرنے والے طائفے میں وہ پہلی بار نظر آیا۔یہیں سے روشناس خلق ہوا اور پھر مقبول خلائق ہو گیا۔(عتیق احمد صدیقی ص:55)

سوفوکلیز بلند پایہ ڈراما نگار ہونے کے ساتھ ساتھ سیاست داں اور مدبر کی حیثیت سے بھی جانا جاتا ہے۔28 سال کی عمر میں اس نے پہلا انعام حاصل کر لیا تھا۔

سوفوکلیز نے ڈایونسس کے جشن کے 31 مقابلوں میں حصہ لے کر 24 مرتبہ اول انعام کا مستحق قرار پایا۔اس نے کم وبیش 120 ڈرامے تصنیف کیے جن میں سے اب صرف سات ڈرامے پائے جاتے ہیں جو اس طرح ہیں۔''اینٹی گونی'' (441 ق م)،''شاہ ایڈیپس'' (430 ق م)، ''الیکٹرا'' (418 ق م)،''اجیکس'' (زمانہ نامعلوم)،''خواتین ٹراکی'' (زمانہ نامعلوم)،''فلوک تے تیز'' (409 ق م)،''ایڈیپس کالونس میں'' (401 ق م)۔عتیق احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> ''اس کی فنی ریاضت، جدت طرازی اور جودت طبع اس کی عام مقبولیت کا سبب بنی، تیسرے کردار کی شمولیت، کورس میں 12 کے بجائے 15 افراد کی جماعت اور اسٹیج کا منظر اس کی اولیات میں سے ہیں۔اس نے سہ تمثیلی اکائی کے بجائے ہر ڈرامے کو ایک مکمل اکائی بنانے کی بنیاد ڈالی۔اس نے خارجی مصنوعی آرائش کے بجائے سادگی پر توجہ صرف کی۔غنائی اجزا کی بھرمار کو کم کیا،اس کے مکالمے برجستہ مگر کرداروں کی شخصیت کے غماز ہیں اور کردار باوقار ہیں۔ ''اینٹی گونی'' اور ''الیکٹرا'' نسوانی لطافت ودل کشی کے ساتھ ہمت واستقلال کے پیکر ہیں۔خود اس کے قول کے مطابق اس کے کرداروں کو ایسا پیش کیا جیسا کہ ان کو ہونا چاہیے تھا۔اس نے کردار سے زیادہ پلاٹ پر توجہ صرف کی تا کہ اجزا کے بجائے کل کی تکمیل ہو اور بھرپور تاثر پیدا

ہو سکے۔‘‘

(عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1977ء، ص:56)

سوفوکلیز نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر یونانی دیومالاؤں سے لیے ہیں، پھر بھی اس کے ڈراموں میں عوام کے دل کی آواز کہیں کہیں سنائی دے جاتی ہے۔اس نے ڈرامے میں حرکت وعمل پر زور دیا اور کرداروں کے تصادم سے شدت وعروج پیدا کرنے کی کوشش کی۔اس نے یونانی ڈرامے کو بام عروج تک پہنچا دیا۔

7.3.3 یوریپڈیز:

یونانی ڈرامے کی تاریخ نامکمل رہ جائے گی اگر یوریپڈیز کا ذکر نہ کیا گیا۔ وہ 485ء ق م میں سلامی کے ایک غریب گھرانے میں پیدا ہوا، اس کا بچپن غربت اور تنگی میں گزرا، خراب حالات کی وجہ سے اس کے اندر تنگ مزاجی اور ضدا پیدا ہو گئی۔ سن شعور کو پہنچنے کے بعد ہی ضد باغیانہ خیالات میں بدل گئی۔ اسے اپنے گزر بسر اور ادبی حیثیت قائم رکھنے کے لیے سخت جدوجہد کرنی پڑی۔ آخر عمر میں وہ میسی ڈونیا چلا گیا جہاں اسے شاہی سرپرستی حاصل ہوئی اور یہیں وہ 406 ق م میں راہیٔ ملک عدم ہوا۔ (عتیق احمد صدیقی، ص:105)

یوریپڈیز ڈرامے کو آسمانی بلندیوں سے نیچے اتار کر زمینی حقیقتوں سے روشناس کرایا۔اس کے یہاں انسان دوستی دیوتاؤں سے بغاوت اور حقیقت پسندی پائی جاتی ہے۔اس کے عہد تک لوگوں کا خیال تھا کہ تمام آفات وبلایات دیوتاؤں کی ناراضگی کی وجہ سے آتی ہیں، لہٰذا ان کی پرستش کرتے رہنا چاہیے۔ یوریپڈیز نے اس خیال سے بغاوت کی، اس کا خیال تھا کہ ہمیں ایسے دیوتاؤں کی پرستش نہیں کرنی چاہیے جو انسانوں کو اپنے ظلم وستم کا شکار بنائیں اور جن کی وجہ سے لوگ مصیبتیں جھیلیں، وہ انسانوں کی قدر کرتا ہے، اس نے اپنے ڈراموں میں انسانی عظمت کو بہت اہمیت دی ہے۔ وہ انسانی معاملات سے بے حد دلچسپی رکھتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں دیوتاؤں کے بجائے انسانی کرداروں کے جذبات اور ان کے عادات واطوار کا تجزیہ کرتا ہے۔ اسے جنگ وجدل اور فتنہ وفساد سے نفرت تھی۔ اس کی تصنیفات ان خیالات کی آئینہ دار ہیں۔ اس نے اپنے ڈرامے ’’دی ٹروجن اومن‘‘ میں شاہی خاندان کی تین عورتوں کا ذکر کر کے تمام ماؤں، بیویوں اور معصوم لڑکیوں پر مظالم کی داستان سنا دی ہے۔

یوریپڈیز نے بہت بار ڈرامائی مقابلوں میں حصہ لیا لیکن اسے صرف پانچ بار ہی اول انعام حاصل ہوا۔ غیر تصدیق شدہ حوالوں سے بتایا جاتا ہے کہ اس نے 90 ڈرامے لکھے جن میں سے اب صرف 18 باقی رہ گئے ہیں ان میں ’’میدیا‘‘، ’’ہپوتس‘‘، ’’دی ٹروجن اومن‘‘، ’’الیکٹرا‘‘ اور ’’Ballhae‘‘ (دیوداسیاں) کافی مشہور ہیں۔

یوریپڈیز کے عقائد ونظریات کی آزادی کی وجہ سے لوگ اس سے بدظن تھے اور یہ چیز بھی اس کے کمال فن کے اعتراف میں رکاوٹ بنتی رہی۔اس کے بارے میں عتیق احمد صدیقی رقم طراز ہیں:

’’یوریپڈیز اپنی صاف گوئی، روشن خیالی اور عقلیت پرستی کے لیے مشہور رہا، وہ اندھی عقیدت کے مقابلے میں عقلیت پرستی پر زور دیتا رہا، اس نے نہ صرف خود ہی زندگی اور اس کے مسائل پر غور وفکر کیا بلکہ اپنے ہم وطنوں کو بھی غور وفکر کی دعوت دی۔ انھیں عقیدت محض کی تاریکی سے نکال کر عقل ودانش کی روشنی میں لانے کی کوشش کی۔اس کے غیر روایتی انداز نے ہی اس کے

ہم وطنوں کواس سے بدظن کر دیا، انھوں نے اس کے خیالات کو ناپسند کیا، ان کا مذاق اڑایا اور اسے گمراہی کا مرتکب خیال کر کے اس سے بیزاری کا اظہار کرتے رہے۔ وہ مذہب کی اندھی تقلید کے خلاف تھا۔ وہ روایتی صنمیات میں بھی یقین نہیں رکھتا تھا۔ دیوتاؤں کے لامحدود اختیارات پر وہ ہمیشہ نکتہ چینی کرتا رہا۔'' (عتیق احمد صدیقی، ص: 105-106)

7.3.4 ارسٹوفینز:

ارسٹوفینز کو یونانی طربیہ کا موجد کہا جاتا ہے۔ یہ 450 ق م میں ایتھنز میں پیدا ہوا۔ اس نے سنجیدہ طربیہ کی بنیاد ڈالی۔ دیومالائی قصوں کے بجائے زندگی سے مواد اخذ کرتا تھا۔ حکومت وقت اور معاشرے کو سخت طنز کا نشانہ بناتا تھا۔ اس نے اپنے پہلے ڈرامے ڈیٹلیز (Daitaleis) میں اس وقت کے نظام تعلیم کو طنز کا نشانہ بنایا۔ اس پر اسے دوسرا انعام ملا۔ جب یونان میں ہر طرف المیہ کا بول بالا تھا ایسے میں کسی طربیہ پر توجہ دینا ہی اپنے آپ میں بڑی بات تھی۔ اس نے 426 ق م میں لکھے اپنے اگلے ڈرامے Babylonian (اہل بابل) میں جو کچھ پیش کیا وہ شاہی عتاب کا باعث ہوا۔ اس پر بغاوت کا الزام لگایا گیا۔

دراصل اس میں اس نے حکمران وقت کی جنگ میں وحشیانہ اور ظالمانہ رویے پر اعتراض کیا تھا۔ اسے جنگ سے نفرت تھی۔ جنگ زدہ ایٹنا میں امن کے قیام کو اس نے اپنے ڈراموں کا مقصد بنالیا تھا۔ حکومت وقت کی تمام سختیاں بھی اسے اپنے خیالات کے اظہار سے باز نہ رکھ سکیں۔ اگلے ہی سال اس نے جنگ کے خلاف اپنا ڈراما Acharnian (اہل اکارنیا) پیش کیا اس پر اسے اول انعام ملا۔

''چوتھی صدی ق م میں المیہ سے ہٹ کر طربیہ کی طرف توجہ ہوئی تو موضوعات میں بھی تبدیلی آئی۔ ارسٹوفینز نے ہم عصر معاشرے کی خرابیوں کو طنز و تمسخر کا ہدف بنایا اور اس طرح روایتی اور اساطیری قصوں کے بجائے معاشرتی مسائل اس کے ڈراموں کا موضوع بنے۔ موضوعات میں وسعت، تنوع اور رنگارنگی پیدا ہوئی۔''

(ایضاً، ص: 14)

ارسٹوفینز نے اپنی جرأت کا ایک اور مظاہرہ اس وقت کیا جب 424 ق م میں لکھے اپنے ڈرامے Knights (مردمیدان) میں بادشاہ کے طرز حکمرانی پر اعتراضات کیے، لیکن یونانیوں کی جمہوریت پسندی اور حزب مخالف کی صحیح بات کو تسلیم کر لینے کے حوصلے اور فن کی قدردانی کے جذبے نے ایک بار پھر اسے ڈرامے پر اول انعام دیا گیا۔ اس نے ''بادل''، ''بھڑیں'' اور ''امن'' نامی ڈرامے لکھے جنھوں نے اس کی شہرت کو دوبالا کر دیا۔ اس نے قریب قریب 40 ڈرامے لکھے جن میں سے اب صرف 12 باقی رہ گئے ہیں۔ 385 ق م میں اس کا انتقال ہو گیا، وہ ایک ڈراما نگار اور فن کار ہی نہیں تھا بلکہ ایک مصلح بھی تھا۔ اعلیٰ مقاصد کے لیے اس نے اپنے فن کا استعمال کیا۔ اس کے بارے میں عتیق احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''وہ جنگ کی تباہ کاری دیکھ رہا تھا۔ ماضی کی ترقیات اور تہذیب و تمدن کی تمام اقدار کو شدید خطرہ لاحق تھا۔ علوم و فنون جنگ کی نذر ہو رہے تھے، عام زندگی کا سکون ختم ہو چکا تھا۔ اس نے اس صورت حال کی خلاف سخت آواز اٹھائی، اپنے امن حامی خیالات کو بار بار ظاہر کیا... لیکن ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ ارسٹوفنیز کا کوئی گہرا اثر معاشرے پر نہیں ہو سکا۔ وہ زمانہ کے خلاف بند باندھنا چاہتا تھا، ہوا کے رخ پر رکاوٹ کھڑی کرنا چاہتا تھا مگر ناکام رہا، اس کے فن کا اعتراف کرلیا گیا لیکن اس کے خیالات مسترد کر دیئے گئے۔'' (عتیق احمد صدیقی، ص:160)

ارسٹوفنیز ایک اچھا تنقید نگار بھی تھا اور خاص طور سے سماجی تنقید کرتا تھا۔ اس نے سماجی عیوب پر سختی سے نکتہ چینی کی ہے۔

ارسٹوفنیز کے علاوہ یونانی طربیہ میں سوسیرین، یوپولیس کریٹس قابل ذکر ہیں۔ 343 ق م میں مینانڈر ایک مشہور طربیہ نگار گزرا ہے، جس نے طربیہ کی ایسی مثال پیش کی کہ آنے والوں نے اس کی پیروی باعث فخر سمجھی اور اس کی تعمیر کردہ بنیادوں پر اعلیٰ طربیہ کے محل تعمیر ہوئے۔

ارسطو کو پہلا ادبی تنقید نگار کہا جاتا ہے۔ اس نے صنف ڈراما پر پہلی بار توجہ دی اور اس کا تفصیلی جائزہ لے کر اس کے اصول وضوابط مقرر کیے، اس نے اپنی معرکتہ الآرا کتاب بوطیقا میں ڈرامے کے فن کے ساتھ ساتھ اس کے عناصر اور اس کی خصوصیات کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔

7.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- ☆ ارسطو سے پہلے ہی یونانی ڈراما اپنے عروج کو پہنچ چکا تھا اور اس کی خوبیاں وخامیاں سب ظاہر ہو چکی تھیں۔ 384-322 ق م میں ارسطو نے شاعری کا جائزہ لیا (شاعری میں ٹریجڈی یعنی ڈراما بھی شامل تھا) تو اس کے پیش نظر اپنی فکر ونظر کے علاوہ یونان کے عظیم المیہ نگاروں کے کارنامے بھی تھے۔
- ☆ انھیں کے پیش نظر اس نے شاعری اور المیہ پر تنقید کی اور ان کے معیار مقرر کیے۔ ارسطو المیہ کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک المیہ صرف شاعری کا نمونہ پیش نہیں کرتا بلکہ اصلاح نفس کا ذریعہ بھی ہے۔
- ☆ یونان میں لوگوں کے عقل وشعور نے جب کچھ ترقی کر لی تو وہ مظاہر فطرت کی طرف متوجہ ہوئے کیوں کہ اکثر ان کا سابقہ مظاہر فطرت سے پڑتا۔ کبھی بارش کی زیادتی سے فصلیں خراب ہوتیں کبھی خشک سالی سے قحط پڑتا تو کبھی کسی وبائی بیماری سے ان کا جانی ومالی نقصان ہوتا۔
- ☆ چناں چہ یونانیوں نے رفتہ رفتہ نقصان وفائدہ پہنچانے والے ہر مظاہرہ فطرت کو دیوتا مان کر ان کی پرستش شروع کر دی، پھر ان کی شبیہیں بنائی گئیں اور انھیں نام دیے گئے۔
- ☆ یونانی ڈرامے کے قصوں اور پلاٹوں میں یہی تصور پیش کیا جاتا ہے کہ دیوتاؤں کو بے پناہ قوت حاصل ہے اور زمین پر ان ہی کی حکمرانی ہے۔ انسان ان کے مقابلے میں بے بس ہے۔ انسان جب تک ان کی پرستش کرتا رہتا ہے وہ خوش رہتے ہیں۔ انسان کی ذرا سی نافرمانی یا غلطی پر دیوتاؤں کا غضب نازل ہو جاتا ہے اور تباہی وبربادی آتی ہے۔
- ☆ امرا و بادشاہ وغیرہ عام انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں اور تباہی وبربادی کا شکار وہی ہوتے ہیں۔ اس بربادی وتباہی کی ذمہ داری بھی ان پر ہی آتی ہے اور بقول ارسطو ان کے کردار میں کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی خامی یا کمی ہوتی تھی یا فیصلے کی ایسی غلطی ہوتی تھی جس کا تدارک نہیں ہو سکتا تھا اور یہ بادشاہ یا امرا اپنی تمام تر قوت وطاقت کے باوجود فطرت کے جبر کا شکار ہو جاتے تھے۔
- ☆ اس المناک انجام کے دیکھنے سے ناظرین پر جو کیفیت طاری ہوتی تھی اسے ارسطو اصلاح نفس یا کیتھارسس سے تعبیر کرتا ہے اور یہی یونانی

ڈرامے کا مقصد ہے۔

☆ بعد کے کچھ ڈراما نگاروں نے اس سے احتراز بھی کیا اور دیوتاؤں کی قدرت کے ساتھ انسان کے اختیار کو شامل کیا۔ اس سے المیہ میں پیچیدگی پیدا ہوتی تھی گویا عقیدہ سے عقل پرستی کی طرف ایک سفر تھا جو برابر جاری رہا۔

7.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
عروج	:	بلندی
تحسین	:	تعریف
اعتنا	:	ہمدری کرنا، پرواہ کرنا
مبسوط	:	پھیلا ہوا، کشادہ
تصرف	:	استعمال
آفرینش	:	پیدائش، مخلوق، دنیا
وفور	:	افراط، زیادتی، کثرت
ابلاغ	:	پہنچانا، بھیجنا
ہم جنس	:	ہم ذات، ایک جنس کا، ہم پیشہ
تمازت	:	گرمی، شدت کی گرمی
مظاہر فطرت	:	قدرت کی طرف ظاہر ہونے والی چیزیں
تزک	:	شان وشوکت
احتشام	:	شان وشوکت، دبدبہ، لاؤلشکر
گوسفند	:	بکری
طائفہ	:	گروہ
عہد سنگ	:	پتھر کا دور
مرتکب	:	کسی فعل کا کرنے والا
احتراز	:	پرہیز
احترام	:	ادب، عزت

7.6 نمونہ امتحانی سوالات

7.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ یونانی ڈرامے اردو والوں تک کس زبان کے ذریعے پہنچے؟

2۔ ڈورین قوم کس دیوتا کی پوجا کرتی تھی؟

3۔ یوریپڈیز نے کل کتنے ڈرامے لکھے؟

4۔ ارسطو کی اس کتاب کا کیا نام ہے جس میں اس نے ڈرامے کے اصول وضوابط وضع کیے؟

5۔ ارسٹوفنیز کے اب کتنے ڈرامے باقی رہ گئے ہیں؟

6۔ کس ڈراما نگار نے ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ سماجی تنقید بھی کی ہے؟

7۔ یوریپڈیز کہاں پیدا ہوا؟

8۔ اینٹی گونی کس کا ڈراما ہے؟

9۔ یونانی ڈرامے کا باوا آدم کسے کہا جاتا ہے؟

10۔ تیوہاری ڈراموں کے مقابلے کا آغاز ہوا تو سب سے پہلا انعام کس نے حاصل کیا؟

7.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ یونان کے عظیم ڈراما نگاروں کے نام کیا ہیں، زمانی ترتیب سے لکھیے۔

2۔ یونانیوں کا مذہبی عقیدہ کیا تھا؟

3۔ سوفوکلیز نے کتنی بار ڈرامائی مقابلوں میں حصہ لیا اور کتنی بار اول انعام حاصل کیا؟

4۔ یونانی ڈرامے کا سنہرا دور کب سے کب تک تسلیم کیا جاتا ہے؟

5۔ ڈراما نگاری کے علاوہ اسکائیلس کی اور کیا کیا چیزیں قابل ذکر ہیں؟

7.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ یوریپڈیز کے امتیازات کیا ہیں، مدلل لکھیے۔

2۔ سوفوکلیز کی خصوصیات اور امتیازات پر روشنی ڈالیے۔

3۔ ڈایونس کے جشن کے ڈرامائی مقابلوں میں حصہ لینے کے اصول وضوابط اور طریقہ کار کیا تھے؟

7.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	یونانی ڈراما	عتیق احمد صدیقی
2۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
3۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
4۔	ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر	محمد اسلم قریشی
5۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین

اکائی 8: ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز وارتقا

اکائی کے اجزا

8.0 تمہید

8.1 مقاصد

8.2 ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز وارتقا

8.2.1 ابتدائی ڈرامائی عناصر کی شناخت

8.3 پراکرت ڈرامے

8.4 سنسکرت ڈرامے

8.5 عوامی ڈرامے

8.6 اردو ڈرامے

8.7 اکتسابی نتائج

8.8 کلیدی الفاظ

8.9 نمونہ امتحانی سوالات

8.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

8.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

8.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

8.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

8.0 تمہید

تاریخی شواہد سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہندوستان میں زمانہ قدیم میں ہی ڈراما عظمت و وقار حاصل کر چکا تھا لیکن تحقیقی علوم کی تمام تر ترقی کے باوجود بہت سی چیزیں اب بھی پردۂ خفا میں ہیں۔ جدید دور میں ڈرامے کے تاریخی شواہد کو دریافت کرنے کی کافی کوششیں ہوئی ہیں پھر بھی بہت حوصلہ افزا نتائج ہمارے سامنے نہیں آئے ہیں، جو قیاسی شواہد ہیں ان پر مکمل طور پر انحصار نہیں کیا جا سکتا پھر بھی ماضی کے دھندلکوں میں کچھ ایسی چیزیں مل جاتی ہیں جن کے سہارے بات آگے بڑھائی جا سکتی ہے۔

ہندوستان میں تہذیبی، تمدنی اور ادبی ترقی کے ساتھ ساتھ ڈرامے نے بھی عروج حاصل کیا۔ یہاں ڈرامے کی ابتدا کب ہوئی، اس کی ابتدائی صورت کیا تھی، اولین ڈرامے کس زبان میں پیش کیے گئے۔ موجودہ ڈرامے پر قدیم ڈرامائی روایات کے کیا اثرات پڑے، ان اور ان جیسے

دیگر سوالات کے متعلق وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے۔اس سلسلے میں کچھ غیر ملکی محققین کے ایک آدھ حوالوں کے سوا مربوط شکل میں کوئی محققانہ کوشش بہ مشکل ہی نظر آتی ہے۔اردو میں جو حوالے ملتے ہیں وہ اس قدر مختصر اور منتشر الخیالی پر مشتمل ہیں کہ ان سے تاریخی اعتبار سے ہندوستانی ڈرامے کے ارتقا کی کوئی تاریخ مرتب کرنا مشکل ہے۔

ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کی موجودگی کی جو شہادتیں ملتی ہیں ان کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مغربی اقوام نے ڈرامے کو آرٹ یا زیادہ سے زیادہ مفید آرٹ کی طرح دیکھا ہے لیکن قدیم ہندوستان میں ڈرامے کو جزوعبادت یہاں تک کہ ''موکش'' یعنی نجات کا ذریعہ مانا گیا اور اس فن پر لکھی گئی کتاب ''بھرت ناٹیہ شاستر'' کو الہامی کتاب کے زمرے میں شمار کرتے ہوئے وید مقدس کا درجہ دیا گیا۔اس فن کے لیے یہی وہ احترام و عقیدت تھی جس نے اسے ہندوستان میں معراج کمال تک پہنچایا نہ کہ مغربی اور یونانی ڈرامے کے اثرات نے۔یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی ڈرامے کی نہ صرف پیش کش کی تکنیک مختلف ہے بلکہ اس کے اجزا وعناصر بھی مختلف ہیں۔مغربی ڈراما المیہ عناصر کو ڈرامے کا جزو اعظم مانتا ہے تو ہندوستانی ڈراما اسے اسٹیج پر پیش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔

8.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہوجائیں گے کہ:

- ☆ تاریخی شواہد کے ذریعے ابتدائی ڈرامائی عناصر کی شناخت کرسکیں۔
- ☆ پراکرت ڈرامے سے واقف ہوسکیں۔
- ☆ سنسکرت ڈرامے کے تدریجی ارتقا سے روشناس ہوسکیں۔
- ☆ عوامی ڈرامے کی ابتدا و ارتقا سے باخبر ہوسکیں۔

8.2 ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز وارتقا

محققین کے درمیان یہ بات موضوع بحث رہی ہے کہ ڈراما پہلے یونان میں پیدا ہوا یا ہندوستان میں۔مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ؛

> ''تہذیب وتمدن کی منزل تک پہنچنے سے پہلے ہر قوم کے تفریحی مشاغل میں ڈرامائی عناصر پائے جاتے ہیں لیکن دنیا میں جس قوم نے سب سے پہلے ان عناصر کو ترتیب دے کر ڈرامے کی تخلیق کی وہ اہل یونان تھے یونان میں چھٹی صدی قبل مسیح میں ٹریجڈی یا المیہ اور پانچویں صدی قبل مسیح میں کامیڈی یعنی طربیہ نے جنم لیا۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ 1968ء، ص:25)

اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

> ''قدیم یونانی ڈرامے کی سب سے پہلی جھلک ہمیں چھٹی صدی ق۔م میں غیر ترقی یافتہ فوک ڈرامے کی صورت میں نظر آتی ہے، لیکن ہندوستانی ڈراما اس عہد سے بہت پہلے اس سطح پر تھا جس کے پیچھے ایک منظّم قانون ''بھرت ناٹیہ شاستر'' موجود تھا۔قدیم ہندوستانی اسٹیج کی شکل و

صورت، قدیم ہندوستانی اداکاری کا ہنر اور قدیم ہندوستانی ڈرامے کا فن یہ ''بھرت ناٹیہ شاستر'' کی دین ہیں۔ڈرامے کے ضمن میں جو بھی ہے وہ یا تو بھرت ناٹیہ شاستر کے عہد کا ہے یا پھراس کے بعد کی چیز ہے۔

رنگ شالے اور ناٹیہ کلا کا تصور ہندوستان میں بھرت ناٹیہ شاستر سے ہی پیدا ہوا ہے۔لہٰذا مہابھارت کے زمانے میں رنگ شالہ ہونے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مہابھارت کا زمانہ یا تو ناٹیہ شاستر کا ہی زمانہ ہے یا پھر بھرت ناٹیہ شاستر اس عہد سے قدیم ہے''

(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، نئی دہلی، 1962ء، ص:12-11)

صفدر آہ ''بھرت ناٹیہ شاستر'' کا زمانہ تصنیف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بھرت ناٹیہ شاستر میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان میں برہما، وشنو، مہیش اور چھوٹے چھوٹے دیوی دیوتاؤں کا ذکر ہے لیکن کرشن ایسے اہم اور آرٹسٹ اور تار کا کہیں نام تک نہیں آتا۔اگر بھرت ناٹیہ شاستر مہابھارت یا اس کے بعد کی کتاب ہوتی تو اس میں کرشن کا نظر انداز ہونا ناممکن تھا، بھرت ناٹیہ شاستر میں کرشن کا ذکر نہ آنا اس بات کا ناقابل تردید ثبوت ہے کہ یہ عہد مہابھارت سے قدیم کتاب ہے اور مہابھارت کے عہد کو کوئی مؤرخ چھ سو سال ق م سے ادھر نہیں لاسکتا، لہٰذا نتیجہ یہ نکلا کہ ناٹیہ شاستر چھ سو سال ق۔م سے پہلے کی چیز ہے۔''

(صفدر آہ، ص:13-12)

صفدر آہ کا بیان زیادہ قرین قیاس ہے کیوں کہ مغربی مفکرین بھی ہندوستان میں ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا چوتھی صدی ق۔م بتاتے ہیں۔ جس کی تفصیل آگے آئے گی۔

8.2.1 ابتدائی ڈرامائی عناصر کی شناخت:

تاریخی اعتبار سے آگے بڑھا جائے تو ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کا سراغ رِگ وید سے ملنا شروع ہو جاتا ہے۔رِگ وید کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناچ اور گانے کی روایت اس میں موجود ہے۔''رِگ وید'' کی پہلی کتاب اور ''اتھروید'' کی بارھویں کتاب میں لڑکیوں کے مذہبی قسم کے ناچوں کے ذکر سے علم ہوتا ہے کہ جب دیوتاؤں کی مورتیوں کو آراستہ کی ہوئی بلند گاڑیوں میں بٹھا کر چلتے تھے تو دوشیزائیں نپے تلے قدموں اور مختلف قسم کی حرکات وسکنات کے ساتھ رقص کرتی اور ان دیوتاؤں کے کارناموں کے گیت گاتی ہوئی آگے آگے چلتی تھیں، ان کا سروں کے اوپر بازوؤں کا حلقہ بنانے، گانے کے سر اور تال سے ہم آہنگ نقل وحرکت کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اظہار ذات وحشی قبیلوں کے تند وتیز جنگلی ناچوں سے بہت ترقی یافتہ تھے۔

مزید یہ کہ مذہبی تیوہاروں اور قربانیوں کے مواقع پر رقص، راگ اور موسیقی کے جو مظاہرے ہوتے تھے، ان مظاہروں کے ساتھ الفاظ بھی شامل کیے جاتے تھے جس سے خاموش اداکاری کا ثبوت ملتا ہے۔اے۔اے میکڈانل لکھتا ہے:

''رقص کی خاموش اداکاری کے ساتھ جب الفاظ شامل ہو جاتے ہیں تو وہ ڈراما بن جاتا ہے۔''

(اے۔اے۔میکڈانل، ہسٹری آف سنسکرت لٹریچر، آکسفورڈ، 1927ء،ص:99 بحوالہ محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،مجلس ترقی ادب لاہور، 1971ء،ص:211)

اسی مصنف نے آگے لکھا ہے کہ:

''ہندوستانی ڈرامے کی ابتدا ویدوں کی مذہبی رسومات کے عام انداز اور تاریخی مناظر سے ہوتی ہے۔ہمیں ویدوں کی رسوماتی عبارات سے پتہ چلتا ہے کہ مذہبی تیوہاروں اور قربانیوں کے موقع پر ناچ راگ اور سازوں کو استعمال کیا جاتا تھا۔ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان تقریبات پر اداکار گانوں میں ان رسومات کی پیش کش کرتے اور بعض اوقات وہ ان کے ساتھ الفاظ بھی شامل کرتے تھے جو بسا اوقات خوش طبعی کا باعث ہوتے اس سے خاموش اداکاری کے حقیقی وجود کا پتہ چلتا ہے۔''

(میکڈانل،ص:99، بحوالہ محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،مجلس ترقی ادب، لاہور 1971ء،ص:211)

مستشرق الفرڈ ویبیر نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ہندوستانی ڈراما یونانی ڈرامے سے ماخوذ ہے۔ویبیر اس کا یہ جواز پیش کرتا ہے کہ سکندر نے جب ہندوستان پر حملہ کر کے شمالی ہند میں اپنی حکومت قائم کی تو بہت سے یونانی بھی اس کے ساتھ یہاں آئے اور ان کے ساتھ یونانی ڈرامے کا فن بھی یہاں آ گیا۔ویبیر کا یہ بھی کہنا ہے کہ ہندوستانی ڈرامے میں استعمال ہونے والے پردے کو (جو پنتھ یعنی میک اپ اور رنگ منچ میں اسٹیج کے درمیان لگایا جاتا ہے) یونیکا کہا جاتا ہے۔سنسکرت میں غیر ملکی اشیا کو یَو نی کہتے ہیں۔لہٰذا یہ پردہ غیر ملکی یعنی یونانی ہے۔چناں چہ ہندوستانی ڈراما یونانی ڈرامے سے ماخوذ ہے۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہندوستانی ڈرامے کا فن، اسٹیج، اداکاری، یونانی ڈرامے کے فن سے اس قدر مختلف ہے کہ یونانی ڈرامے اور ہندوستانی ڈرامے کی روح اور شکل وصورت میں کوئی ربط قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ایسی صورت میں ان میں سے کسی کو ایک دوسرے سے ماخوذ کہنا خلاف عقل ہے۔پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی ''ناٹک ساگر'' کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

''جاننا چاہیے کہ مستشرقین فرنگ میں ایک گروہ ایسا ہے جو ایشیا کی ہر ترقی اور ہر کمال علم وفن کا ماخذ آنکھیں بند کر کے ایشیا کے باہر دیکھتا ہے اور اس کے ہر نوع کے تحصیل کمال کو مکسوبہ اور باہر سے آیا ہوا یعنی مغرب سے مستعار قرار دیتا ہے۔

مستشرقین کے مذکورہ گروہ کا سرغنہ جرمنی کا ایک مصنف ویبیر ہے۔اس کا نائب ونڈِ خ ہے۔ان کی ذات سے یہ سوال اٹھا کہ سنسکرت ناٹک یونان سے آیا یا یہ کہ اس پر یونانی ناٹک متاثر ہوا اور بڑی دلیل جو انھوں نے پیش کی ہندی اسٹیج کے پردے کا نام ہے یعنی یونیکا، استدلال یوں

کیا گیا ہے کہ چوں کہ اہل ہند یونانی کو یون کہتے تھے اس لیے ناٹک جوان سے لیا اس کے پردے کو یونیکا کہنے لگے۔ راقم نے انگریزی میں اس دلیل کی اور ایسی جملہ دلائل کی وضاحت سے پڑتال کی ہے یہاں اس کے تذکرے کی گنجائش نہیں۔ بہرحال اس قدر ضرور کہنا پڑے گا کہ مدعی کی ڈھٹائی واقعی تعریف کے قابل ہے۔ یونانی اسٹیج پر کبھی پردہ تھا ہی نہیں اور یہاں تھا۔ وہاں کورَس ڈرامے کا جزو لازم ہے یہاں اس کا نام ونشان بھی نہیں۔ وہاں ٹریجڈی بڑے شدو مد سے جاری تھی اور یہاں اسٹیج سے بالکل خارج۔ وہاں اتحاد ثلاثہ عیسائیت کی تثلیث سے زیادہ شدومد کے ساتھ حاوی تھا۔ یہاں اس کا نام بھی کوئی نہیں جانتا۔ دیکھئے جرمن مستشرق کی دیدہ دلیلی۔''

(ناٹک ساگر، مقدمہ، ص:12)

ویدک ادب کے مطالعے سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ عہد سنگ کی بہ نسبت ویدوں کے عہد میں نقل اتارنے والے ناچ اور بھی ترقی کر گئے تھے لیکن آر۔ ڈبلیو۔ فریزر کی رائے ہے کہ:

''یہاں کے اصل باشندوں کی بے ہنگم رنگ رلیوں، جنگ وجدل کی مظہر، وحشیانہ ناچوں اور رِگ وید میں بیان کردہ مندروں کے قصوں میں اس کی ابتدا کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن اس شکل میں جب یہ کلاسک سنسکرت عہد کے شاہکاروں میں پورے شباب کے عالم میں ظاہر ہوا اس کے ارتقا کا تسلسل نہیں ملتا۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تہذیبی وتنقیدی پس منظر، ص:208)

ہندوستانی ڈرامے کے مسلسل ارتقا کی کڑیوں کے نہ ملنے کے باوجود کچھ ایسی چیزیں مل جاتی ہیں جن سے ارتقائی خطوط کی نشاندہی ممکن ہے یعنی رگ وید میں بھی نقل کی موجودگی کے متعلق بھی اشارے ملتے ہیں۔ لہٰذا پروفیسر کیتھ نے رِگ وید کے بعد کے عہد کے بیان میں لکھا ہے کہ:

''اس دور کی تفریحات رِگ وید کے عہد کی طرح رتھوں کی دوڑ، جوا، ...اور ناچ ہیں۔ انسانی قربانی کی فہرست میں سیلوش کی ایک ایسی اصطلاح ملتی ہے جس میں اداکار کا مفہوم پایا جاتا ہے۔ مکالموں کے انداز میں ایک درجن کے قریب بھجنوں کے ساتھ اس اصطلاح کے تلازم سے یہ قیاس کیا جاتا ہے کہ رگ وید مذہبی رسوم کے ڈرامے سے آشنا تھا، جو بعد کے ہندوستانی ڈرامے کا براہ راست پیش رو اور نقیب ہے۔ لیکن اس شہادت کی سند اس مفروضہ کا بار برداشت کرنے کے لیے کافی ہے۔'' (ایضاً، ص:9)

اس دور کو ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ کا پہلا دور کہا جا سکتا ہے جو رِگ وید کی تصنیف سے بدھ مت کے فروغ یعنی چھٹی صدی ق۔م تک پھیلا ہوا ہے۔

8.3 پراکرت ڈراموں کا دور

ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ کا دوسرا دور چھٹی صدی ق۔م سے لے کر عیسوی صدی کی ابتدا تک شمار کیا جا سکتا ہے۔اس عہد کی بدھ مت اور جین مت کی مذہبی دستاویز سے واضح ہوتا ہے کہ قبائلی اجتماعات کے موقعوں پر رقص و موسیقی کے ساتھ ڈرامائی نوعیت کے کھیل تماشے بھی پیش کیے جاتے تھے۔ بدھ مت کی کتابوں میں اس قسم کی چیزوں کے لیے ''سماج'' کا لفظ استعمال ہوا ہے،ان مذہبی تحریروں سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ایسی تفریحات کو ایک مستقل حیثیت حاصل تھی۔ بدھ مت کی قدیم تحریر ''ڈیگھ نکائے'' کے پہلے حصے ''برھما جل سوتر'' میں گوتم بدھ کے متعلق لکھا ہے کہ:

> ''وہ ساز راگ اور ناچ کے ہمراہ پیش ہونے والی نمائشوں کا تماشائی بننے سے گریز کرتا ہے...
> جبکہ تیاگی اور برہمن جو اپنے متعلقین کی مہیا کردہ خوراک پر بسر اوقات کرتے ہیں نمائشیں
> دیکھنے کے عادی ہیں...تاریک الدنیا گوتم ایسے کھیلوں کو دیکھنے سے احتراز کرتا ہے۔''
> (محمد اسلم قریشی،ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:213)

آگے چل کر ان نمائشوں کی مزید تفصیلات میں سولہ قسم کے کھیل تماشوں کی فہرست دی گئی ہے جن میں گیت، سازوں کے ساتھ گانے، سنگت ناچ، منظوم قصے، نثری داستانیں، بھانٹوں کے اشعار، پریوں کے گانے، بانس پر چڑھ کر چنڈالوں کی بازی گری، گتکا، مکا بازی، کشتیاں، ہاتھیوں، گھوڑوں، بیلوں، بکروں، مینڈھوں اور مرغوں وغیرہ کی پالیوں کا خاص طور سے ذکر ہے۔ان میں ایک تماشا ''پیکھم'' کہلاتا تھا،اس اصطلاح کے بارے میں ''مکالمات بدھ'' کے مرتب T. W. R. HYS DAVIS اس کی تشریح کرتے ہوئے حاشیے میں لکھتا ہے کہ اس کا مفہوم ہمیشہ ڈرامائی پیش کش لیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ بھی کئی محققین نے اس اصطلاح کا یہی مطلب بتایا ہے۔

گوتم بدھ کے دو پیروؤں، مودگلیان اور اوپا تھشیہ کی زندگی کے حالات میں ان کے سامنے ڈرامائی پیش کش کا ذکر موجود ہے۔محمد اسلم قریشی مختلف معتبر حوالوں سے یہ ثابت کرتے ہیں کہ گوتم بدھ کے زمانہ حیات میں ڈرامائی قسم کے کھیل عام طور پر رائج تھے۔ پہاڑوں کی چوٹیوں اور دیگر مقامات پر ناٹک پیش کیے جاتے تھے جس کو دیکھنے کے لیے برہمن، دیگر مذہبی شخصیات اور بڑے بڑے عہدیداروں کو مدعو کیا جاتا تھا۔(محمد اسلم قریشی،ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:217)

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس قسم کی ڈرامائی چیزیں کس عہد میں رائج تھیں،اس سلسلے کی قدیم ترین شہادت بدھ مت کی یادداشتوں میں ملتی ہیں ان کا زمانہ تدوین چھٹی صدی ق۔م میں گوتم بدھ کی وفات (543ق م) کے تقریباً پچاس سال بعد قرار دیا جاتا ہے۔(محمد اسلم قریشی،ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:217)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ابتدائی تمثیلی روایات پانچویں صدی ق م تک ڈرامائی شکل اختیار کر چکی تھیں۔سنسکرت کی قدیم ترین قواعد پانی کی ''شبدانشاشن'' مانی جاتی ہے۔India's Past،A. A. Macdanal میں پانی کا زمانہ حیات چوتھی صدی ق م قرار دیتا ہے۔محققین کے مطابق پانی نے سب سے پہلے ''نٹ'' اور ناٹک کا ذکر کیا ہے جو پراکرت کے الفاظ ہیں۔سنسکرت میں یہ ایکٹر اور ڈرامے کے معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔(محمد اسلم قریشی،ص:219)

اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ اس عہد میں ڈرامائی عناصر کی حامل چیزیں اس زمانہ کی مروجہ زبان پراکرت میں ادا ہوتی تھیں۔مزید یہ کہ

پانٹی کی مذکورہ قواعد میں جہاں مذہبی قسم کی چیزیں جیسے ''شلوک''، ''گاتھا'' اور ''کتھا'' وغیرہ کا ذکر ہے وہیں ڈرامے کا بھی حوالہ ملتا ہے۔اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ اس عہد تک ڈرامے کا اتنا فروغ ہو گیا تھا کہ اس کی قواعد مرتب کرنے کی سعی کی جارہی تھی۔اس بات کی مزید تصدیق آخری صدی ق م اور پہلی صدی عیسوی کے ان چند دستیاب پراکرت ڈراموں سے بھی ہوتی ہے جو فنی اعتبار سے مکمل اور معیاری ہیں۔

یہ بات سبھی لوگ جانتے ہیں کہ سنسکرت کبھی بول چال کی زبان نہیں رہی، خصوصاً اس دور میں بدھ مت اور جین مت جیسی مذہبی تحریکوں کے ذریعے پراکرتوں کو کافی عروج حاصل ہوا۔اس سے اس قیاس کو تقویت ملتی ہے کہ اس عہد کا ڈراما بھی بدھ مت کی تحریروں کی طرح پالی یا کسی قسم کی پراکرت میں رہا ہوگا۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ پراکرت ڈراموں کو سنسکرت ڈرامے پر اولیت حاصل ہے۔اس کی تائید آئندہ عہد کے ان ڈراموں سے بھی ہوتی ہے جو تحریری شکل میں ملتے ہیں۔

چناں چہ اشوک کے عہد میں بہت سے ڈرامے پراکرت زبان میں لکھے گئے اور ان کی نمائش بھی ہوئی، رفتہ رفتہ ان کا اتنا رواج ہو گیا کہ ان ڈراموں کی حیثیت عوامی اور نیشنل ڈراموں کی ہو گئی تھی اس بات کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ 184 تا72 ق م میں سنگا خاندان کے عہد کا قواعد نویس پتنجلی اپنی تصنیف ''مہا بھاسیہ'' میں دو ڈراموں ''کمس بدھ'' اور ''بکی بندھ'' کا ذکر کرتا ہے۔اس نے شوبھکاؤں یا شوبھنکاؤں کی ڈرامائی نمائشوں کے بارے میں بھی لکھا ہے۔جو ناظرین کے سامنے ڈراموں میں مذکور واقعات کی حقیقی نمائش کرتے تھے۔اس کی اس مشہور تصنیف میں اصول اداکاری کا بھی ذکر ہے۔

اشوک کے عہد (274-232 ق م) میں بھی ان تفریحات کا عام رواج ملتا ہے۔اشوک نے جب بدھ مت اختیار کیا (265 ق م) تو راجاؤں کی قدیم تفریحات سے احتراز کرنے لگا۔یہاں تک کہ اس نے اپنے کچھ فرامین میں عوام کو ایسی تفریحات سے پرہیز کرنے کی تلقین کی ہے۔اس بات کے ثبوت کے لیے اشوک کا شہباز گاہی کا پہاڑی کتبہ کافی ہوگا جس میں درج ذیل عبارت کندہ ہے:

> ''یہ مذہبی فرمان محترم اور مہربان فرماں روا کے حکم سے کندہ کیا گیا ہے۔یہاں اب ایک بھی جاندار ذبح اور قربان نہیں کیا جائے گا اور نہ یہاں سماج منعقد کیا جائے گا۔کیوں کہ محترم اور مہربان فرماں روا کی نظر میں سماج بہت قابل اعتراض ہے۔''
>
> (بحوالہ محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص:223)

پراکرت زبان میں ڈرامے لکھے گئے یا نہیں لکھے گئے یا وہ صرف سینہ بہ سینہ چلتے رہے یہ ایک بحث ہے۔اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''تاریخ کے طالب علم جانتے ہیں کہ کلاسیکی سنسکرت کو کسی زمانے میں بھی عام بول چال کی زبان کی حیثیت حاصل نہیں رہی۔بالخصوص اس دور میں جین مت اور بدھ مت جیسی عوامی مذہبی تحریکوں کے ساتھ پراکرتوں کو انتہائی عروج حاصل ہوا۔جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے۔ماہرین لسانیات نے اس عہد کو درمیانی ہند آریائی دور میں شمار کیا ہے جو پراکرت بھاشا کا عہد ہے۔اس زمانے میں برعظیم پاکستان و ہند کے شمال مغرب میں ''گندھارا'' حکومت کے پایۂ تخت ٹکسلا سے مشرق میں انگا راجدھانی کے صدر مقام چمپا تک پالی یا اس سے ملی جلی پراکرت

بولی جاتی تھی۔ پراکرت کو اس عہد میں ہر جگہ زندہ زبان کا درجہ حاصل رہا، نیز تحریر میں بھی
پراکرت ہی کو اولیت کا شرف حاصل تھا۔ بنابریں اس میں شک وشبے کی گنجائش باقی نہیں رہ
جاتی کہ اس عہد کا ڈراما پالی یا کسی نوع کی پراکرت میں تھا اور اس کے تحریر میں آنے کا بھی اگر
کوئی امکان ہوسکتا ہے تو وہ بھی بدھ مت کی تحریروں کی طرح پالی زبان میں ہی ممکن ہے۔ بدھ
ڈرامے کو.... یا پراکرت ڈرامے کو سنسکرت ڈرامے پر تقدم اور عوامی حیثیت حاصل رہی ہے۔''

(ایضاً،ص:224)

پراکرت ڈرامے کی روایت یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ صدیوں تک چلتی رہی اور اس کی حیثیت عوامی اور نیشنل ڈرامے کی ہوگئی تھی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ مغربی مفکرین ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا کب بتاتے ہیں؟

2۔ بدھ مت کی قدیم تحریر کا نام کیا ہے؟

3۔ اتھروید کی کس کتاب میں لڑکیوں کے ناچ کا ذکر ہے؟

8.4 سنسکرت ڈرامے

پراکرت ڈراموں کے فروغ کے ساتھ ساتھ سنسکرت ڈراموں کی بھی ابتدا ہوئی۔ اسے ہندوستانی ڈرامے کا عہد سوم کہا جاسکتا ہے، سنسکرت ڈرامے کا آغاز کب ہوا اس کے بارے میں وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ پھر بھی اتنی بات محقق ہے کہ اولین ڈراما نگار اشوگھوش ہے جس کا نو ابواب پر مشتمل ڈراما ''سارپتر پرکرن'' دستیاب ہے، جس میں بدھ مت کے دو پیروؤں سارپتر اور مودگلیان کے درمیان مکالمہ پیش کیا گیا ہے۔ اشوگوش کے دو ڈراموں کے کچھ حصے مخطوطے کی شکل میں ترفان (منگولیا) کے علاقے سے ملے ہیں۔ ان ڈراموں میں وِدوشک (مسخرے) کی موجودگی اور دوسری کچھ چیزوں کی موجودگی سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان سے قبل بھی ڈرامے تصنیف ہوئے ہوں گے۔ ایک روایت کے مطابق اشوگھوش راجہ کنشک کا استاد تھا، اس طرح اس کے ڈراموں کا سنہ تصنیف پہلی صدی عیسوی قرار دیا جاسکتا ہے۔

گپت حکومت (320 تا495ء) میں جب برہمنوں کو سیاسی اقتدار حاصل ہوا تو سنسکرت زبان وادب کا بھی فروغ ہوا۔ یہ وہ عہد تھا جب بدھ مت کا ستارہ غروب ہو رہا تھا اور برہمنیت کا عروج ہو رہا تھا۔ گپت خاندان کے کچھ راجاؤں نے بدھ مت سے بھی دل چسپی دکھائی لیکن مجموعی طور پر انھوں نے برہمنوں اور ان کی زبان وادب کی سرپرستی کی اور ان کی نظر التفات سنسکرت ڈرامے پر بھی پڑی اور اس عہد میں سنسکرت ڈراما اتنی ترقی کر گیا کہ اس عہد کو سنسکرت ڈرامے کا عہد زریں کہا جانے لگا۔

سنسکرت کے تا حال دستیاب مطبوعہ ڈراموں میں ''مرچھ کٹکم'' کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے سنہ تصنیف کے بارے میں محققین میں اختلاف پایا جاتا ہے ان مختلف آرا سے پھر بھی یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ یہ پہلی صدی عیسوی کے آخر اور دوسری صدی عیسوی کے آخر کے درمیان کی تصنیف ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ راجہ سودرک کی تصنیف ہے اور اس کا دورِ حکومت 192ء سے شروع ہوتا ہے۔ مصنفین ناٹک ساگر پروفیسر ہوٹر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اسے کسی نامعلوم مصنف نے راجہ سودرک کی خوشنودی کے لیے لکھا تھا۔ اس کی ساخت، اسلوب اور بہت سے فنی

پہلوؤں کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ یہ اس وقت کی تصنیف ہے جب سنسکرت ڈراما کافی ترقی کر چکا تھا۔اس ڈرامے کی دیگر خصوصیات کے ساتھ ساتھ ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں سنسکرت کے ساتھ ساتھ پراکرتوں کو بھی شامل کیا گیا ہے۔فنی نقطۂ نظر سے اس کے پلاٹ میں عمل و حرکت ہے اور سیرت نگاری اتنی اچھی ہے کہ اس کی مثال سنسکرت ڈرامے میں مشکل سے ملے گی۔

اس کے علاوہ سنسکرت ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں تین اور ڈراما نگاروں کا بھی ذکر ملتا ہے،ان کا تذکرہ کالیداس نے اپنے پہلے ڈرامے ''مالوہ اگنی مترا'' میں بھاس،سیومل اور کوی پتر کے نام سے کیا ہے۔کالیداس انھیں متعدد ڈراموں کا مصنف قرار دیتا ہے۔مؤخر الذکر دو ڈراما نگاروں کا کوئی ڈراما دستیاب نہیں البتہ کچھ ایسے ڈرامے ملے ہیں جنھیں بھاس کی تصنیف کہا جاتا ہے۔لیکن اس پر تمام محققین متفق نہیں ہیں۔

بھاس کے بعد سنسکرت کے شہرۂ آفاق ڈراما نگار کالیداس کا نام آتا ہے جس کے فنی امتیازات کے گوئٹے، شیلےگل اور مغرب کے تمام بڑے بڑے ڈراما نگار اور نقاد معترف ہیں۔کالیداس کے سنہ پیدائش کے بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے لیکن زیادہ تر نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ وہ چندر گپت بکر ماجیت (380ء تا 413ء) کے دور کا شاعر ہے۔کالیداس کے صرف تین ڈرامے ''مالوہ یک اگنی مترا''، ''شکنتلا'' اور ''وکرم اروشی'' پائے جاتے ہیں۔

کالیداس کے بعد سنسکرت ڈراما نگاری میں سری ہرش دیو کا نام آتا ہے۔یہ قنوج کا راجا تھا،اس سے تین ڈرامے ''رتناولی''، ''پریادرسک'' اور ''ناگ نند'' منسوب کیے جاتے ہیں۔بعض محققین نے ان ڈراموں کو بان اور ہاوک کی تصنیف بتایا ہے لیکن راجہ ہرش دیو خود ایک جید عالم تھا،لہٰذا بغیر کسی ٹھوس ثبوت کے اسے ان ڈراموں کی تخلیق سے عاجز قرار نہیں دیا جا سکتا۔

ہرش دیو کے ساتھ ساتھ بھٹ نرائن اور وشاکھ دت کے نام بھی کافی مشہور ہیں،لیکن کالیداس کے بعد جس ڈراما نگار نے سب سے زیادہ شہرت حاصل کی وہ بھوبھوتی ہے۔

بھوبھوتی اپنے ڈراموں سے تبلیغ کا کام لے کر سماج کی اصلاح کا کام لینا چاہتا تھا لیکن مشکل زبان کے استعمال کی وجہ سے اسے وہ انھیں خواص بلکہ اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے تک محدود کر دیتا ہے۔بھوبھوتی کے صرف تین ڈرامے ''مالتی مہادیو''، ''مہاویر چرتر'' اور ''اتر رام چرتر'' دستیاب ہیں۔

اس کے بعد راج شیکھر کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے اس کو ''بال رامائن'' اور ''بال مہابھارت'' کا مصنف بتایا جاتا ہے۔یوں تو راج شیکھر کے تین ڈراموں کا ذکر ہوتا ہے لیکن اس نے بہت سے ڈرامے لکھے ہیں،اسے زبردست انشا پرداز اور فن اسٹیج کا ماہر بتایا جاتا ہے۔

راج شیکھر کے علاوہ اس دور میں مراری اور وشاکادت نے بھی اچھے ڈرامے لکھے لیکن سنسکرت ڈرامے کے اس آخری دور میں کرشن مسرا کا نام نظر انداز نہیں کیا جا سکتا،اس نے 1100ء میں ایک ڈراما ''بودھ چندر رودیہ'' لکھا جسے کافی اہمیت حاصل ہے۔اس کے علاوہ بھی کچھ ڈرامے اس دور میں لکھے گئے لیکن اس کے بعد اچھے ڈرامے دیکھنے میں نہیں آتے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ سنسکرت ڈرامے کے زوال کے اسباب کیا تھے۔سنسکرت ڈرامے کے زوال کے مختلف اسباب تھے۔سنسکرت ڈرامے نے شروع میں عوامی زندگی سے اپنا رشتہ قائم رکھا لہٰذا ''مرچھ کٹکم'' کو مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے مگر رفتہ رفتہ اس طریقہ کار میں تبدیلی آتی گئی، لہٰذا کالیداس تک کسی حد تک عوامی زندگی سے رشتہ قائم رہا،لیکن بھوبھوتی تک آتے آتے تفریحی عناصر کا بالکل فقدان ہو گیا۔اس کے پلاٹ بھی عوامی زندگی سے دور ہیں اور اس نے کافی ادق اور عالمانہ زبان استعمال کی ہے۔

چناں چہ بھوبھوتی کے دور تک آتے آتے ادق اور مشکل زبان کے استعمال اور عوامی تفریحی عناصر سے گریز کی وجہ سے سنسکرت ڈراما عوامی حیثیت اور عوامی تفریح سے دست بردار ہوکر محض کچھ پڑھے لکھے برہمنوں کے تعلیمی مشغلے کے طور پر صرف درس و تدریس کی حد تک محدود ہو گیا تھا، لہٰذا اے بی کیتھ لکھتا ہے کہ:

''برہمنی خصوصیات کی وجہ سے سنسکرت ڈرامے کا دائرہ محدود رہا۔ اس کی پہنچ مخصوص طبقے تک رہی... اس کی وجہ یہ تھی کہ سنسکرت زبان بہرحال ایک طبقے تک محدود رہی۔''

مزید یہ کہ سنسکرت زبان کبھی عوام کی زبان نہ بن سکی اور خاص طور سے جب سنسکرت ڈرامے وجود میں آ رہے تھے ہر طرف پراکرتوں کا دور دورہ تھا اور پہلی صدی عیسوی سے لے کر دسویں صدی عیسوی تک پراکرتوں کو اتنا فروغ حاصل ہوا کہ بول چال سے آگے بڑھ کر تصنیف و تالیف کا کام بھی اس دور کی پراکرتوں میں ہونے لگا۔ لہٰذا دوسری صدی عیسوی سے لے کر بارہویں صدی عیسوی تک کے طویل زمانے میں سنسکرت ڈرامے کے جو چند نمونے نظر آتے ہیں وہ گپت خاندان جیسے راجوں مہاراجوں کی سرپرستی یا سنسکرت زبان و ڈرامے سے مذہبی لگاؤں کا نتیجہ ہیں۔ سنسکرت ڈرامے کے زوال کی اور بھی بہت سی وجہیں ہیں، لیکن یہاں ان سب کی گنجائش نہیں ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ کا دوسرا دور کب سے کب تک مانا جاتا ہے؟

2۔ ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کا سراغ کس وید سے ملنا شروع ہو جاتا ہے؟

3۔ ہندوستانی ڈراما کن عناصر کو اسٹیج پر پیش کرنے کی اجازت نہیں دیتا؟

8.5 عوامی ڈرامے

جیسا کہ پہلے کہا گیا دسویں صدی عیسوی آتے آتے پورے ملک سے سنسکرت ڈرامے کا چلن اٹھ گیا تھا۔ کچھ ڈرامے کتابی شکل میں ہوں تو ہوں اسٹیج پر ان کا کہیں پتہ نہیں چلتا۔ یعنی لگ بھگ آٹھ سو سال تک پورے ہندوستان میں خصوصاً شمالی ہندوستان میں کلاسیکی تھیٹر کی روایت موجود نہیں تھی اسی بنا پر کچھ لوگ اس دور کو ڈرامے کی تاریخ کا تاریک دور کہتے ہیں کیوں کہ اس دوران کوئی قابل قدر ڈراما تصنیف نہیں کیا گیا لیکن ایسا سوچنا درست نہیں کیوں کہ اس دور میں کلاسیکی ڈرامے کی روایت نہ سہی مگر ڈرامے کی ایک روایت موجود تھی جو عوامی ڈرامے کی روایت تھی اور اس لحاظ سے عوامی روایت کی بڑی اہمیت ہے کہ اس نے تسلسل قائم رکھا۔ ایسا تو ہو نہیں سکتا کہ اس دور میں انسان کی نقالی کی جبلت ختم ہو گئی ہو۔ ویسے ہی سنسکرت کے دوش بدوش اور اس سے قبل بھی پراکرت ڈرامے عروج پر تھے کیوں کہ سنسکرت ڈرامے تو مخصوص طبقے تک محدود تھے۔

چناں چہ عوامی ڈرامے کی ایک رو چلتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جن میں بھانڈوں کی کہانیاں، بنگالی جاترا اور راسوں کی شہادتیں موجود ہیں۔ لہٰذا H. H. Wilson لکھتا ہے:

''ملکی زبانوں کے ڈرامے زیادہ تعداد میں اور زیادہ مقبول ہوں گے اور یقیناً وہ زیادہ قومی حیثیت کے حامل تھے۔'' (محمد اسلم قریشی، ص:270)

اس سلسلے میں ابراہیم یوسف لکھتے ہیں:

''یہ ضرور ہوا کہ ڈراما شاہی درباروں کے شاہی اسٹیج سے مندروں کے صحنوں، بندرابن کے کنجوں اور عوامی گزرگاہوں کے چوراہوں پر منتقل ہو گیا اور سنسکرت کے بندھے ٹکے قواعد کی پابندیوں سے آزاد کھلی فضا میں سانس لینے لگا۔ ایک روشن مستقبل کی روشن صبح تھی جو اپنے جلو میں نئے نئے عوامی تھیٹر لے کر آئی۔ جاترا، بھگت، سوانگ، راس لیلا، رام لیلا، تماشا، خیال، ناچ اور چھوٹے بڑے بہت سے فارم پیدا ہو گئے۔ جن کی بنیادوں پر کھڑے ہو کر اردو ہندی ڈرامے نے اپنے موجودہ شکل اختیار کی۔''

(ابراہیم یوسف، ہندی ڈرامے کا ارتقا، بھوپال، 1985ء، ص:82)

عوامی روایات نے ملک کے مختلف حصوں میں الگ الگ نام سے عروج حاصل کیا اور ان کے پیش کش کے طریقے بھی الگ الگ تھے۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ عوامی ادب کی چیزیں اپنے دور کے معاشرے اور سماجی تشخص کی کلاسیکی ادب سے کہیں زیادہ، بھرپور اور براہ راست عکاسی کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ عوامی ادب / عوامی ڈرامے کی تخلیق میں مختلف افراد شریک ہوتے ہیں اور یہ عہد بہ عہد مختلف اضافوں سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ اس کا تعلق تحریر سے کہیں زیادہ چلن سے ہوتا ہے۔ اس کا بیشتر حصہ تحریری شکل میں موجود نہیں ہے۔ البتہ فضاؤں میں گیت اور آواز بن کر بکھرا ہوا ہے اور کبھی کبھی اسٹیج پر کسی نہ کسی شکل میں سامنے آجاتا ہے۔

8.6 اردو ڈرامے

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد جب ڈراما اور اس میں کام کرنے والے برہمن دونوں شاہی طبقوں کی سرپرستی سے محروم ہو کر ثقافتی اور معاشی انحطاط کا شکار ہوئے تو انھوں نے اپنی روزی روٹی کمانے کے لیے ناٹک منڈلیاں بنا کر ڈرامے دکھانے شروع کیے۔ ان منڈلیوں میں پڑھے لکھے لوگ ہوتے تھے جو عوام و خواص دونوں کا خیال رکھتے ہوئے اپنا ایک معیار قائم رکھتے تھے۔ ان برہمنوں کی دیکھا دیکھی کم پڑھے لکھے لوگوں نے بھی منڈلیاں بنائیں اور ڈرامے دِکھانے شروع کیے۔ پھر رفتہ رفتہ یہ صرف روزی حاصل کرنے کا ہی ذریعہ نہیں رہا بلکہ نقالی کی جبلت اور اظہار ذات کی خواہش کے تحت شوقیہ بھی لوگ منڈلیاں بنا کر ڈرامے دِکھانے لگے۔ لہٰذا فن کے مظاہرے کی خواہش کے تحت ڈراما کرنے کا ایک عام رواج اور چلن ہو گیا۔ چناں چہ بڑے چھوٹے، امیر غریب سبھی کسی نہ کسی حیثیت سے اس سے منسلک ہو گئے۔

شمالی ہند کے اودھ کے علاقے کی بات کی جائے جہاں سے اردو ڈرامے کا آغاز و ارتقا ہوا تو وہاں اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں عوامی ڈرامائی روایات کا اس قدر رواج ہو گیا تھا کہ امرا و نوابین بھی اس سے محظوظ ہوتے تھے اسکی پہلی شہادت بادشاہ اودھ نصیرالدین حیدر (1827-1837) کے یہاں ملتی ہے۔ ان کے دربار میں دوسری تفریحی چیزوں کے ساتھ کٹھ پتلی کا تماشا اور راگ راگنیوں کے جلسے بھی پیش کیے جاتے تھے۔ جن میں ڈرامائی کیفیت پائی جاتی تھی۔ نصیرالدین حیدر کے بعد فنون لطیفہ کے عظیم سرپرست واجد علی شاہ نے باقاعدہ ڈرامے کو شاہی محل میں جگہ دے کر عزت کے سنگھاسن پر بٹھایا۔

واجد علی شاہ کا صرف یہ امتیاز نہیں کہ انھوں نے اردو ڈرامے کی ابتدا کی بلکہ ان کی وجہ سے عوام میں ڈراما لکھنے، دیکھنے اور پیش کرنے کا شوق

پیدا ہوا کیوں کہ شخصی حکومتوں میں ''الناس علی دین ملوکھم'' کے مصداق رعایا اپنے آقا کا دین اختیار کرتی ہے۔ یہ درست ہے کہ دربارشاہی کی تمام تمثیلی سرگرمیوں میں عوام کو شریک ہونے کی اجازت نہیں ہوتی تھی لیکن جوگیا میلوں میں تو صلائے عام تھی اور اس میں رہس ناچ وغیرہ بھی پیش کیے جاتے تھے۔ پھر عوام کی رسائی دربارشاہی تک نہ بھی ہوتو بھی دربار میں جو کچھ ہوتا آن کی آن میں سارے لکھنؤ میں مشتہر ہو جاتا اور عوام کا اس سے متاثر ہو جانا ایک فطری امر تھا۔

چناں چہ واجد علی شاہ کی وجہ سے عوام میں جو جوش پیدا ہو گیا تھا اسی کا نتیجہ تھا کہ اردو میں ڈرامے لکھے جانے لگے، انھیں کھیلنے کی تیاریاں ہونے لگیں اور ایک طرح کا اردو کا عوامی اسٹیج وجود میں آ گیا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ نصیرالدین حیدر کے دربار میں ہونے والے کسی ایک تماشے کا نام لکھیے۔

2۔ ''شبدانساشن'' کس کی تصنیف ہے؟

3۔ سنسکرت ڈرامے پر کس ڈرامے کو اولیت حاصل ہے؟

8.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ آدم کی تخلیق کے ساتھ صوت بھی پیدا ہوئی اور انسان کی نشو نما کے ساتھ نقالی کی بھی نمود ہوئی۔ ارسطو کہتا ہے کہ نقالی انسانی جبلت میں داخل ہے اور اس کا اظہار انسان بچپن سے ہی کرتا ہے۔

☆ نقالی صوت وحرکات دونوں میں یکساں پائی جاتی ہے۔ جس کا نقطۂ عروج ڈراما ہے۔ پس اس سے ظاہر ہوا کہ ڈراما عین فطرت ہے جو ابتدائے آفرینش سے ہی موجود ہے۔

☆ دانشوران ہندوستان ڈرامے کے وجود میں آنے کو دیوتاؤں سے منسوب کرتے ہیں اور ڈرامے کے فن پر لکھی گئی سب سے قدیم کتاب بھرت ناٹیہ شاستر کو وید مقدس کا درجہ دیتے ہیں۔

☆ ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کی ابتدائی نشانیاں ''رگ وید'' اور ''اتھر وید'' میں نظر آتی ہیں۔ لیکن ہندوستان میں سب سے پہلے پراکرت ڈراموں نے عروج حاصل کیا۔

☆ سنسکرت ڈرامے نے گو کہ ہندوستانی ڈرامے کو عالمی معیار تک پہنچا دیا اور کلاسیکی ادب میں اسے جو حیثیت حاصل ہے وہاں تک کسی اور ہندوستانی زبان کا ڈراما نہ پہنچ سکا لیکن سنسکرت زبان چوں کہ ایک طبقے تک محدود تھی اس لیے سنسکرت ڈراما بھی عوامی حیثیت حاصل نہ کر سکا۔

☆ یہ الگ بات ہے کہ اس کی بہت سی خصوصیات عوامی ڈرامے میں در آئیں اور اس طرح عوام تک پہنچیں۔ اظہار ذات اور نقالی کی جبلت کے تحت ہر ہندوستانی زبان میں عوامی ڈرامے نے بہت وسیع پیمانے پر فروغ حاصل کیا اور اسی کی بنیاد پر اردو و ہندی ڈرامے نے اپنا محل تعمیر کیا۔

8.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی

خوش طبعی	:	ظرافت، دل لگی، ہنس مذاق
اجتماعات	:	اکٹھا ہونا، جمع ہونا
مشاغل	:	شغل کی جمع، کام دھندا، تفریح طبع
طربیہ	:	خوش انجام، خوشی، شادمانی
المیہ	:	دردناک، غم انگیز
فوک ڈراما	:	عوامی ڈراما، لوک ڈراما
ناٹیہ شاستر	:	ڈرامے کے فن پر لکھی گئی ایک قدیم کتاب
نوعیت	:	قسم، خصوصیت

8.9 نمونہ امتحانی سوالات

8.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ سنسکرت کی قدیم ترین قواعد کا مصنف کون ہے؟

2۔ پاتنجلی کی تصنیف کا کیا نام ہے؟

3۔ پاتنجلی اپنی کتاب میں جن دو ڈراموں کا ذکر کرتا ہے ان کے نام لکھیے۔

4۔ سنسکرت کے اولین ڈراما نگار کا نام لکھیے۔

5۔ راجہ کنشک کا استاد کون تھا؟

6۔ سنسکرت کے کس ڈرامے میں پراکرتوں کو بھی شامل کیا گیا ہے؟

7۔ کالیداس کے پہلے ڈرامے کا کیا نام ہے؟

8۔ کالیداس کے بعد کس ڈراما نگار نے سب سے زیادہ شہرت حاصل کی؟

9۔ ''مالتی مہادیو'' کس کی تصنیف ہے؟

10۔ جاترا کہاں کا عوامی ڈراما ہے؟

8.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ صفدر آہ کے مطابق ڈراما پہلے کہاں پیدا ہوا؟ بیان کیجیے۔

2۔ اے اے میکڈانل ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا کب سے بتاتا ہے؟ بیان کیجیے۔

3۔ تارک الدنیا گوتم کس چیز سے احتراز کرتا تھا اور کیوں؟ واضح کیجیے

4۔ ''پیکھم'' کی اصطلاح سے کیا مفہوم لیا جاتا تھا؟

5۔ سنسکرت کی قواعد پر لکھی گئی قدیم ترین کتاب کا کیا نام ہے؟ اس کی خصوصیات بیان کیجیے۔

8.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ سنسکرت ڈرامے کی ابتدا اور ارتقا کا خاکہ پیش کیجیے۔

2۔ عوامی ڈرامے پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

3۔ پراکرت ڈرامے کے ارتقا کا جائزہ لیجیے۔

8.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	ہندی ڈرامے کا ارتقا	ابراہیم یوسف
2۔	ہندوستانی ڈراما	صفدر آہ
3۔	ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	محمد اسلم قریشی
4۔	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب
5۔	ناٹک ساگر	نور الٰہی و محمد عمر

اکائی 9: سنسکرت ڈراما: فن اور روایت

اکائی کے اجزا

9.0 تمہید

9.1 مقاصد

9.2 سنسکرت ڈرامے کی روایات

9.3 سنسکرت ڈرامے کی اقسام

9.4 سنسکرت ڈرامے کے عناصر ترکیبی

9.4.1 پلاٹ

9.4.2 کردار

9.4.3 زبان

9.4.4 رس اور بھاؤ

9.5 سنسکرت اسٹیج اور پیش کش

9.6 اکتسابی نتائج

9.7 کلیدی الفاظ

9.8 نمونہ امتحانی سوالات

9.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

9.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

9.8.2 طویل جوابات کے حامل سوالات

9.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

9.0 تمہید

ہندوستان میں ڈراما (جو ناٹک کہلاتا تھا) زمانہ قدیم میں ہی پیدا ہو چکا تھا۔ اس کے وجود میں آنے کی مختلف روایتوں کے مطابق یہ عالم بالا سے دنیا میں اتارا گیا۔ اس سلسلے کی ایک روایت کے مطابق اِندر اور دوسرے دیوتا برہما کے پاس گئے اور ان سے درخواست کی کہ ویدوں کے مقدس علم تک ہر ایک کی رسائی نہیں اس لیے اب ایک پانچواں وید خلق کیجیے جو ذات پات کے امتیاز کے بغیر ہر ایک کی دست رس میں ہو۔ برہما نے درخواست منظور کرتے ہوئے ''رگ وید'' سے الفاظ ''سام وید'' سے موسیقی، ''یجر وید'' سے عمل اور ''اتھر وید'' سے رَس لے کر پانچواں وید یعنی ناٹیہ وید تخلیق کیا۔

جس میں ناٹک کے تمام اصول وضوابط بڑی تفصیل سے موجود تھے۔

برہمانے اندر سے ناٹک کھیلنے کی فرمائش کی، اِندر نے عرض کیا کہ دیوتا اس کام کے اہل نہیں چناں چہ یہ کام بھرت منی کے سپرد کیا گیا۔ایک روایت یہ بھی ہے کہ اندر کے آسمانی تھیٹر میں ایک ناٹک ''لکشمی سویم ورا'' کھیلا جارہا تھا۔خاص اپسرا اروشی لکشمی کا پارٹ کررہی تھی کہ اسے اپنا دنیوی عاشق یاد آ گیا اوراس نے مکالمے میں ایک بڑی غلطی کردی جس سے برہما نے ناراض ہوکر اسے زمین پر بھیج دیا۔اس طرح ناٹک کا فن اروشی کے ذریعے دنیا میں آ گیا۔

ہندوستان میں ڈرامے کی شان نزول سے قطع نظر اتنی بات مسلم ہے کہ یہاں ڈراما زمانہ قدیم سے ہی پایا جاتا ہے۔اگر ناچ گانا اور رتھوں کی دورکوڈرامے کی بنیاد مان لیا جائے جیسا کہ اے۔اے۔میکڈانل مانتا ہےتو ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کی شان کی نشاندہی ڈھائی ہزار ق م سے ہوتی ہے۔کیوں کہ رِگ وید کا زمانہ تصنیف یہی بتایا جاتا ہےاورِگ وید سے پتہ چلتا ہے کہ نقل اتارنے والے وحشیانہ ناچ اس وقت تک کافی ترقی کر گئے تھے۔

9.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہوجائیں گے کہ:

☆ سنسکرت ڈرامے کے عناصر ترکیبی کے بارے میں جانکاری فراہم کرسکیں۔

☆ سنسکرت ڈرامے کے اسٹیج سے کوواقف ہوسکیں۔

☆ سنسکرت ڈرامے کی پیش کش کی تکنیک سے خبر ہوسکیں۔

☆ سنسکرت ڈرامے کی اقسام پر تبصرہ کرسکیں۔

9.2 سنسکرت ڈرامے کی روایات

سنسکرت قواعد کی رو سے ڈراما ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا بھی جاسکے اور سنا بھی جاسکے۔دیکھنے سے مراد یہ ہے کہ ایسی شعری تخلیق جسے اسٹیج پر پیش ہوتے دیکھ کر لطف اٹھایا جائے۔اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ سنسکرت میں شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ایک ''درشیہ'' (یعنی دیدنی) دوسری ''شرویہ'' (یعنی شنیدنی) گوکہ ڈرامے کا تعلق ان دونوں سے ہے پھر بھی اس کا شمار درشیہ میں ہوتا ہے۔

پورے وثوق سے تو نہیں کہا جاسکتا کہ سنسکرت ڈراموں کی ابتدا کب ہوئی مگر پہلی دستیاب ڈرامائی تصنیف ''سارپتر پرکرن'' ہے، جس کا مصنف اشوگھوش ہے، اس میں نو ابواب ہیں۔یہ بدھ مت کے دو پیروؤں ''سارپتر'' اور ''مودگلیان'' کے مکالموں پر مشتمل ہے۔اسے مکمل ڈراما کہا جانا تو مشکل ہے مگر اس میں ڈرامائی عناصر ہیں۔ایک روایت سے پتہ چلتا ہے کہ اشوگھوش راجہ کنشک کا استاد تھا اس طرح اس کے ڈراموں کا سنہ تصنیف پہلی صدی عیسوی قرار دیا جاسکتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے کی باقاعدہ تاریخ گپت دور حکومت یعنی 495 تا432ء سے شروع ہوتی ہے۔اس عہد میں برہمنوں کو اتنا عروج حاصل ہوا کہ ان کی زبان وادب کا احیا کیا گیا۔گپت خاندان کے کچھ راجاؤں نے بدھ نظریات سے بھی دل چسپی دکھائی مگر مجموعی طور پر انھوں نے برہمنوں اوران کی زبان وادب کی ہی سرپرستی کی۔ان کی نظر التفات ڈرامے پر بھی پڑی اوراس عہد میں ڈرامے نے اتنی ترقی کر لی کہ اس عہد کو سنسکرت

ڈرامے کا عہد زریں کہا جانے لگا۔

سنسکرت کے اب تک دستیاب مطبوعہ ڈراموں میں پہلا مکمل ڈراما ''مرچھ کٹکم'' (مٹی کی گاڑی) کو مانا جاتا ہے۔ اس کے سنہ تصنیف کے بارے میں محققین میں اختلاف پایا جاتا ہے ان کی مختلف آرا سے پھر بھی یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ یہ پہلی صدی عیسوی کے آخر اور دوسری صدی عیسوی کے آخر کے درمیان کی تصنیف ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ راجہ سودرک کی تصنیف ہے اور اس راجہ کا دورِ حکومت 192ء سے شروع ہوتا ہے۔

اس دس ایکٹ کے ڈرامے میں ایک برہمن ساہوکار اور ایک باعصمت رقاصہ کے عشق کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ ایک معاشرتی ڈراما ہے جس میں اس عہد کے لوگوں کے رسم و رواج، قمار بازی کے برے نتائج، راجہ وغیرہ کی ستم آرائیاں دکھائی گئی ہیں۔ یہ اپنے عہد کے معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ اس ڈرامے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں سنسکرت کے علاوہ پراکرتوں کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

سنسکرت ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں تین اور ڈراما نگاروں کا بھی ذکر ملتا ہے۔ ان کا تذکرہ اس نے اپنے پہلے ڈرامے ''مالوہ اگنی مترا'' میں ''بھاس''، ''سیومل'' اور ''کوی پتر'' کے نام سے کیا ہے۔

کالی داس انھیں متعدد ڈراموں کا مصنف قرار دیتا ہے۔ مؤخر الذکر دو ڈراما نگاروں کا کوئی ڈراما دستیاب نہیں ہے۔ البتہ کچھ ایسے ڈرامے ملے ہیں جنھیں بھاس کی تصنیف کہا جاتا ہے لیکن اس پر تمام محققین متفق نہیں ہیں۔

بھاس کے بعد سنسکرت ڈراما نگاری میں شہرۂ آفاق ڈراما نگار کالیداس کا نام آتا ہے۔ جن کے کمالِ فن کے گوئٹے، شیلے گل اور مغرب کے تمام بڑے بڑے ڈراما نگار و نقاد معترف ہیں۔ کالیداس کے سنہ پیدائش بلکہ زمانہ حیات کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ زیادہ تر محققین و مؤرخین اس بات پر متفق ہیں کہ وہ چندر گپت بکرماجیت (413-380ء) کے دور کا شاعر ہے۔

کالیداس کے صرف تین ڈرامے پائے جاتے ہیں: ''مالوہ یک اگنی مترا''، ''شکنتلا'' اور ''وکرم اروشی''۔ اس کے ڈرامے وکرم اروشی اور شکنتلا میں عشق و محبت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ مالوہ یک اگنی مترا، ایک تاریخی ڈراما ہے۔ اس میں رانیوں کی راجہ سے محبت، آپس میں سوتیہ ڈاہ اور شوہر پرستی دکھائی گئی ہے۔ اس میں ظرافت اور بذلہ سنجی کو بڑے سلیقے سے شامل کیا گیا ہے۔

کالیداس کے بعد سنسکرت ڈراما نگاری میں سری ہرش دیو کا نام آتا ہے۔ یہ قنوج کا راجہ تھا۔ اس سے تین ڈرامے ''رتناولی''، ''پریادرسک'' اور ''ناگ نند'' منسوب کیے جاتے ہیں۔ بعض محققین نے ان ڈراموں کو بان اور ہاوک کی تصنیف قرار دیا ہے، لیکن راجہ ہرش دیو خود ایک جید عالم تھا لہٰذا بغیر کسی ٹھوس ثبوت کے اسے ان ڈراموں کی تحریر سے عاجز نہیں خیال کیا جا سکتا۔ ہرش دیو کے ساتھ وشا کھادت کا بھی نام آتا ہے۔ لیکن کالیداس کے بعد جس ڈراما نگار نے سب سے زیادہ شہرت حاصل کی وہ بھوبھوتی ہے۔

بھوبھوتی کے تین ڈرامے ''مالتی مہادیو''، ''مہاویر چرتر'' اور ''اتر رام چرتر'' ہیں۔ ''مالتی مہادیو''، دس ایکٹ کا ڈراما ہے جس میں روزمرہ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ اس میں مالتی اور مہادیو کی داستان ہے۔ ہندوستانی معاشرے کا عکس اس میں نمایاں ہے۔ اس کا پلاٹ ''بھرت کتھا'' سے ماخوذ ہے جو پراکرت کہانیوں کی کتاب ہے۔

''اتر رام چرتر'' بھوبھوتی کا بہترین ڈراما تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ سات ایکٹ کا ڈراما ہے جس میں رام چندر جی کے حالات زندگی (لنکا فتح کے بعد کے) دکھائے گئے ہیں۔

''مہاویر چرتر'' کے بارے میں زیادہ معلومات دستیاب نہیں ہیں۔

بھوبھوتی اپنے ڈراموں سے معاشرے کی اصلاح کر کے اسے ایک مثالی معاشرہ بنانا چاہتا تھا لیکن مشکل زبان کے استعمال کی وجہ سے وہ انھیں خواص بلکہ اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں تک محدود کر دیتا ہے۔

بھوبھوتی کے بعد دمودر مسرا اور مدھوسدن کے ہنومان نامی ناٹک کافی مشہور ہوئے۔ اس زمانے میں نرائن بھٹ اور رام چندر دکنی نے بھی ڈرامے لکھے اور مقبولیت حاصل کی۔ راج سکھر کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ بال رامائن اور بال مہابھارت کے مصنف ہیں۔

اس دور میں راج سکھر کے علاوہ مراری اور وشکادت نے کامیاب ڈرامے لکھے۔ سنسکرت ڈرامے کے اس آخری عہد میں کرشن مشرا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے 1100ء میں ایک تمثیلی ڈراما ''بودھ چندررودیہ'' لکھا جو کافی مقبول ہوا۔

سنسکرت ڈرامے کے اس آخری دور پر جو 800ء سے 1100ء تک پھیلا ہوا ہے مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کے ڈرامے اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے مناسب نہیں بلکہ مطالعے کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔

9.3 سنسکرت ڈرامے کی اقسام

سنسکرت ڈرامے کی بنیادی طور پر دو قسمیں ہیں۔ ''روپک'' اور ''اُپ او پک''۔ روپک اعلیٰ قسم کے ڈراموں کو کہتے ہیں اور بقول نورالٰہی و محمد عمر یہی اصل ڈراما ہے۔ اُپ روپک ادنیٰ قسم کے ڈرامے مانے جاتے ہیں۔ روپک کی دس قسمیں ہیں اور اُپ روپک کی اٹھارہ۔ روپک کی دس قسمیں مندرجہ ذیل ہیں:

1۔ ناٹک: یہ روپک کی سب سے زیادہ مقبول صنف ہے اور ڈرامے کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں ڈرامے کے تمام اجزا پائے جاتے ہیں۔ اس کا بہترین نمونہ کالیداس کا ''شکنتلا'' ہے۔

2۔ پرکرن: یہ قریب قریب ناٹک کی طرح ہی ہوتا ہے اس کا پلاٹ عوام کی روزمرہ زندگی سے لیا جاتا ہے۔ اس کا نمونہ سدرک کا ''مرچھ کٹکم'' ہے۔

3۔ سم وِکار: اس ڈرامے میں تین ایکٹ ہوتے ہیں۔ اس کا پلاٹ جوش دلانے والا ہوتا ہے۔ نمونہ اب دستیاب نہیں۔

4۔ اَھامرگ: دردانگیز ڈراما ہے جس میں دیوی دیوتاؤں کے ساتھ سازشوں والا پلاٹ ہوتا ہے۔

5۔ ڈم: اس کا پلاٹ خوفناک واقعات پر تیار کیا جاتا ہے۔ اس کا نمونہ بھی دستیاب نہیں۔

6۔ ویایوگ: یہ جنگ وجدل پر مبنی ہوتا ہے۔ اسے رزمیہ ڈراما کہہ سکتے ہیں۔ اس میں ایک دن کے واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔ اور یہ ایک ایکٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ اس میں عشقیہ ومزاحیہ باتیں نہیں ہوتیں۔

7۔ انک: سنسکرت میں انک کے معنی ایکٹ کے بھی ہوتے ہیں مگر یہ وہ انک نہیں۔ بلکہ یہ ڈرامے کی ایک قسم ہے۔ اس میں جنگ وخوں ریزی کے اثرات کسی عورت پر غم ناک انداز میں دکھائے جاتے ہیں۔ لیکن آخر میں جنگ باز ظالموں کا زوال بھی دکھایا جاتا ہے۔

8۔ پرہسن: یہ تمسخرانہ یا ہجویہ نقل ہوتا ہے۔ یہ ایک ایکٹ کا ڈراما ہے جس کا مقصد ہنسنا ہنسانا ہوتا ہے۔

9۔ بھان یا بھانٹر: یہ ایک ایکٹ کا ایک کرداری ڈراما ہوتا ہے جو بڑی حد تک مونولاگ سے ملتا جلتا ہوتا ہے۔ اس میں ایک شخص داستان یا

کہانی بیان کرتا ہے۔مکالمے کی صورت میں دوسرے کرداروں کی طرف سے خود ہی جواب دیتا ہے۔ یہ اکیلا کردار ڈرامے کے ہر طرح کے اچھے برے کردار ادا کرتا ہے۔

10۔ دی تھا: یہ ایک ایکٹ کا ایک کرداری ڈراما بھانڑ سے ملتا جلتا ہوتا ہے۔اس کی کہانی عشقیہ قسم کی ظرافت، ایہام، ضلع جگت اور دوسخنوں سے پُر ہوتی ہے۔

اُپ روپک کی اٹھارہ قسمیں ہیں جس کی تفصیل طوالت کا باعث ہوگی۔لیکن یہ بتانا ضروری ہے کہ سنسکرت ڈرامے کی اقسام موضوعات اور کرداروں کے انتخاب کی بنیاد پر مقرر کی گئی ہیں نہ کہ المیہ وطربیہ کی بنیاد پر۔اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامے میں المیہ کا کوئی تصور نہیں ہے۔ یہ درست ہے کہ سنسکرت میں بھی بھینکر رس پر ڈرامے لکھے گئے۔ ''ڈم'' اور ایک آدھ اور قسمیں بھی اس کے لیے مخصوص ہیں جن میں شرنگار رس اور ہاسیہ رس لانا منع ہے لیکن اس قسم کے ڈراموں کی یہاں کبھی ہمت افزائی نہیں ہوئی۔ یہ عہد قدیم میں بھی اس قدر نامقبول تھے کہ ان کا آج کوئی نمونہ نہیں ملتا۔

9.4 سنسکرت ڈرامے کے عناصر ترکیبی

9.4.1 پلاٹ:

سنسکرت ڈرامے کے عالموں کے مطابق سنسکرت ڈراما خارجی طور پر پانچ اجزا کا مجموعہ ہوتا ہے۔

1۔ اہاریہ، میک اپ اور پوشاکیں۔

2۔ بھارتی، آواز اور مکالمے۔

3۔ انگک، اعضائے جسم کی اداکاری۔

4۔ نرت، رقص۔

5۔ سنگیت، موسیقی۔

ابراہیم یوسف کے مطابق سنسکرت ڈرامے کے داخلی اجزا تین ہیں۔اول ''وستو'' (مادہ یا پلاٹ، دوم ''نیتو'' (نیتا یا ہیرو)، سوم ''رَس'' (جذبہ)۔ (ابراہیم یوسف، ہندی ڈرامے کا ارتقا، بھوپال، 1985ء، ص:31)

وستو یا پلاٹ حسب ذیل پانچ عناصر پر مشتمل ہوتا ہے:

1۔ وبج۔(بیج یا تخم) وہ واقعہ ہے جس پر قصے کی بنیاد ہو اور جس سے تمام شاخیں پھوٹتی ہوں۔ یہ ہی نفس مضمون ہوتا ہے، یہ وہ بنیادی واقعہ ہوتا ہے جس پر قصے کی بنیاد قائم کی جاتی ہے۔

2۔ ''بندو''۔ قصے کا تسلسل ٹوٹ جائے یا اس میں جھول یا خرابی پیدا ہو جائے تو اسے کام میں لاتے ہوئے کسی فروعی واقعے کے ذریعے قصے میں تسلسل پیدا کر دیا جاتا ہے۔

3۔''پتاکا''۔ یہ پلاٹ کا وہ اہم واقعہ ہوتا ہے جو حسن بیان کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔اس سے قصے کی توضیح وتوسیع بھی ہوتی ہے۔ اس سے الجھاؤ بھی پیدا کیا جاتا ہے اور اس سے انکشاف کا بھی کام لیا جاتا ہے۔

4۔ ''پرکاری یا پرکری''۔ یہ ڈرامے کا وہ حصے ہے جس کے واقعات میں اہم کردار حصہ نہیں لیتے۔

5۔ ''کاریئے''۔ یہ ڈرامے کا آخری حصہ ہے، اس میں ایسے واقعات پیش کیے جاتے ہیں جن پر قصے کا اختتام ہوتا ہے۔

''کاریئے کے مرحلے تک پہنچنے کے لیے درج ذیل منازل طے کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔

الف۔ آرمبھ۔(ابتدا یا آغاز)

ب۔ تین۔(انکشاف واقعات)

ج۔ پرلیاشا یا پراپتی آشا۔(امید کامیابی)

د۔ نے ناشی یا تاپتی۔(رکاوٹوں کا واضح ہونا۔)

ہ۔ پھلاگم۔(تکمیل کار یا انجام)

ان پانچ منزلوں سے پلاٹ مکمل ہوتا ہے۔مگر انجام تک پہنچنے کے لیے درج ذیل پانچ اور شرطوں کو پورا کرنا پڑتا ہے جنھیں ''سدّ ھے'' یا ''سدّھی'' کہتے ہیں۔

1۔ ''مکھ''۔ابتدائی واقعات جو آنے والے واقعات کا پیش خیمہ ہوں اور جن سے واقعات پیدا ہوتے چلے جائیں۔

2۔''پرتی مکھ''۔فروعی واقعات جو تکمیل کار میں معاون بھی ہو سکتے ہیں اور ان میں رکاوٹ بھی پیدا کر سکتے ہیں۔

3۔''گربھ''۔وہ واقعات یا وہ تدابیر جن سے بظاہر رکاوٹ پیدا ہوتی ہو لیکن درحقیقت وہ مقصد کے حصول کا ذریعہ ہوں۔

4۔ ''اومرش''۔اس مرحلے کے تحت ایسا واقعہ وقوع پذیر ہوتا ہے جس سے امید کے برعکس نتیجہ نکلتا ہے۔

5۔ ''نروہن''۔ قصے کا وہ مقام ہے۔ جہاں ان تمام اجزا سے مل کر تکمیل کار ہو۔یا نتیجہ نکلے۔

پھر ان پانچ مرحلوں کی کئی کئی قسمیں ہو جاتی ہیں۔مثلاً مکھ کی بارہ، پرتی مکھ کی بارہ، گربھ اور اومرش کی تیرہ تیرہ، اور نروہن کی چودہ۔یہی نہیں بلکہ ان کی قسم در قسم ہوتی چلی جاتی ہے، جس کی تفصیل یہاں غیر ضروری ہے۔

9.4.2 کردار:

ہندوستانی ڈراما ہو یا مغربی ڈراما، اس میں زندگی اسی کے کردار ہی پیدا کرتے ہیں۔ڈرامے میں عمل وحرکت کرداروں کے ذریعے ہی پیدا ہوتی ہے۔ڈرامے کی ساری سجاوٹ اس لیے ہوتی ہے کہ کردار جو کچھ کریں وہ بااثر ہو جائے۔

ناٹیہ شاستر کے 22-21 ویں اشلوک میں بھرت منی کہتے ہیں۔ناٹیہ کلا کو دیوتا نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ عملاً کر سکتے ہیں۔یہ عظیم آرٹ صرف انسانوں کا حصہ ہے لہٰذا ان ہی کو دیا گیا۔(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:32-31)

یہی وجہ ہے کہ سنسکرت اسٹیج کے اداکاروں نے اسٹیج کا زوال ہونے سے پہلے تک اداکاری کو کبھی پیشہ نہیں بنایا۔وہ کردار نگاری کو ہمیشہ خدمت خلق بلکہ عبادت کا درجہ دیتے رہے۔بڑے بڑے رِشی منی، عالم اور سماج کے باعزت لوگ اسٹیج پر اداکاری کرتے تھے۔کردار نگاری کے بارے میں صفدر آہ لکھتے ہیں:

''ناٹیہ شاستر نے گروارگی کا کوئی نظریہ مرتب نہیں کیا لیکن اداکار اور ڈراما نگار کی ذوقی تربیت

کے لیے عورتوں اور مردوں کے اتنے اقسام بتائے ہیں جن کہ فہرست درج کرنا بھی مشکل ہے۔ میں اسے ناٹیہ شاستر کی اصولی نہیں کردارگی کی عملی تربیت کہتا ہوں۔'' (صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:253)

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامے میں خاص کردار نیتا یا نائک (ہیرو) ہوتا ہے، سارا پلاٹ اسی کے گرد گھومتا ہے۔ اسے ڈرامے میں جو اہمیت حاصل ہوتی ہے وہ کسی اور کردار کو حاصل نہیں ہوتی۔ یہ ایک مثالی کردار ہوتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے کی بہت سی قسمیں ہیں۔ اس لیے ہر طبقے کے افراد پلاٹ کے لحاظ سے کسی نہ کسی ڈرامے کے ہیرو ہو سکتے ہیں، لیکن اعلیٰ درجے کے ڈرامے یعنی ناٹک میں عام طور سے ہیرو کوئی دیوتا، اوتار، کوئی نیم ملکوتی یا اساطیری شخصیت ہوتی ہے۔

اس کا اصول یہ ہے کہ ہیرو کی خصوصیات یا اوصاف اس کے حسب حال ہونا چاہیے۔ مطلب یہ کہ ہیرو کی سیرت مستقل نوعیت کی ہوتی ہے۔ اس کی شخصیت میں ایسی چیزیں شامل نہیں کی جاتیں جو اس کی سیرت کی مکمل تنظیم کے خلاف ہوں، مثلاً راون کے لیے فیاضی، علم و فضل اور وسیع القلبی کا اظہار اور رام چندر جی کی نیک سیرت پر دھوکے سے بالی کو مروا دینے کا الزام یا بھیم کا دریودھن کو کمر سے نیچے ضرب لگا کر ہلاک کرنے کا الزام ہیرو کی سیرت نگاری کے خلاف ہے۔ اگر اصل ماخذ کے پلاٹ میں یہ سب چیزیں ہوں بھی تو ڈراما نگار کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔ بنیادی طور پر ہیرو کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔

1۔ ''للت'': یعنی خوش طبع، زندہ دل، خندہ جبیں، بے پروا اور خلیق ہو۔

2۔ ''شانت'': یعنی پر وقار، نیکوکار، حلیم اور نیک ہو۔

3۔ ''ڈھیر دوات'': یعنی عالی حوصلہ، مستقل مزاج اور اعتدال پسند ہو۔

4۔ ''یودات'': یعنی عالی حوصلہ، بلند نظر، پر جوش اور متکبر ہو۔

پھر ان کی تقسیم پر تقسیم ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ یہ تعداد 145 تک پہنچ جاتی ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں ہیرو کے بعد سب سے زیادہ اہمیت ہیروئن کی ہوتی ہے، جسے نائیکہ کہا جاتا ہے۔ اعلیٰ قسم کے ڈراموں میں نائیکہ، اپسراؤں، دیویوں، سنتوں کی بیویوں شہزادیوں، رانیوں اور بزرگ مذہبی عورتوں کو لیا جاتا تھا۔ طبع زاد کہانیوں میں بالعموم راج کماریوں اور طوائفوں کو لیا جاتا تھا۔ سازشی قسم اور بوالہوسی پر مبنی ڈراموں میں حرم سرا کی کوئی عورت بھی نائیکہ بنا دی جاتی تھی۔

نائیکہ کی تین اقسام ہیں۔ 1۔ ''رویا''، یعنی ہیرو کی بیوی۔ 2۔ ''پرکیا''، یعنی دوسرے شخص کی بیوی یا بیٹی، ''3۔ ''سامانیا'' یعنی آزاد اور لاوارث عورت۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے کہ ان تینوں قسموں میں یا تو ''مگدھا'' (نوخیز) ہوگی۔ یا ''پراودھا'' (شباب سے پر) ہوگی، ''گلبھا'' (پختہ کار) ہوگی۔ نائیکہ کی بھی ویسی ہی قسم در قسم ہوتی چلی جاتی ہے۔ جس طرح ناٹک کی۔

نائیکہ کی خصوصیات میں شرم و حیا، خوش مزاجی، وفاداری، جذبات کا ہلکا اظہار شامل ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں ایک کردار ہیرو کا دوست اور راز دار بھی ہوتا ہے جسے ''پت مرد'' کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک کردار ''پرتی نایک'' (ولن) بھی ہوتا ہے۔ یہ لالچی، ضدی، بد باطن اور مجرمانہ ذہنیت کا حامل ہوتا ہے۔ ''ویت'' نام کا ایک کردار سنسکرت ڈرامے میں پایا جاتا ہے۔ یہ فنون

لطیفہ خاص طور پر شاعری، موسیقی اور راگ میں ماہر ہوتا ہے، یہ اپنے لطائف سے ہیرو کا دل بھی بہلاتا ہے اور اسے مشورے بھی دیتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں ایک اور بڑے مزے کا کردار ''ودوشک'' ہوتا ہے۔ شلیے گل کا کہنا ہے:

''ہر تھیٹر میں ایک مسخرہ ہوتا ہے اور ہندو ڈرامے میں یہ پارٹ ودوشک ادا کرتا ہے۔''

اس کردار کو ہمیشہ کوئی برہمن ادا کرتا ہے۔ مزید یہ کہ ودوشک کسی راجا یا راجکمار کا ملازم نہیں ہوتا بلکہ اس کا رازدار اور ساتھی ہوتا ہے۔ یہ بہت زندہ دل اور ظریف الطبع ہوتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں ''سوتر دھار'' نام کا بھی ایک شخص پایا جاتا ہے۔ وہ کوئی مکمل رول نہیں کرتا بلکہ یہ ڈرامے کا منیجر یا مہتمم ہوتا ہے۔ اس کا کام ناندی پڑھنا، آشرواد دینا، مصنف کا تعارف کرانا، گزرے ہوئے واقعات کو بتانا، دو سینوں کے بیچ میں آ کر پلاٹ کی ٹوٹی ہوئی کڑیوں کو جوڑنا ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ بھی سنسکرت ڈرامے میں بہت سے کردار ہوتے ہیں۔ جن میں مصاحب، وزرا، ندیم اور ملازم شامل ہیں، کچھ اعلیٰ سیرت معمر عورتیں ہوتی ہیں جو اپنے علم و فضل سے اعلیٰ عہدے داروں کی تربیت اور رفاقت کا کام انجام دیتی ہیں۔

9.4.3 زبان:

ارسطو کی طرح بھرت منی بھی ڈرامے کے لیے مزین زبان کی حمایت کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ: شاعر کو چیدہ چیدہ اور ہم آہنگ الفاظ و تراکیب استعمال کرنی چاہیے۔ اس کا اسلوب تاعظمت اور نکھرا ہوا ہو اور صنائع بدائع اور بحر و آہنگ سے مزین و آراستہ ہو۔'' (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1971ء، ص:252)

سنسکرت ڈراموں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں زبان کی نشو و نما کا عمل فطری سے غیر فطری کی طرف ہوا ہے، کیوں کہ ان میں پہلے سادہ اور سلیس زبان کا استعمال ہوا۔ مثال میں ''مٹی کے چھکڑے'' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ وسط میں یعنی کالیداس تک آتے آتے نہ صرف یہ کہ زبان پر تکلف اور آراستہ ہوگئی۔ بلکہ اس میں مشکل پسندی کا رجحان بھی داخل ہوگیا۔ کالیداس کے بعد بھوبھوتی نے اس رجحان کو کافی اوپر پہنچا دیا۔ اس نے اپنے ڈراموں کے لیے ایسی مشکل اور ادق زبان استعمال کی جس کا سمجھنا بڑے بڑے عالموں کے لیے بھی مشکل ہوگیا۔

اس روایت سے قطع نظر سنسکرت ڈرامے میں زبان کا یہ اصول ہے کہ ان میں کرداروں کے معاشرتی مرتبے کے مطابق مختلف علاقائی زبانوں کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس کی مثال بھی ''مٹی کے چھکڑے'' سے ہی دی جاتی ہے جس میں متعدد کردار سورسینی، اونتی، ماگدھی اور اَپ بھرنش بولتے ہیں۔ یہ ایک ایسا اصول ہے جس سے کرداروں کی حقیقت پسندانہ پیش کش میں بھی آسانی ہوجاتی ہے۔

قواعد کی رو سے سنسکرت ڈراموں میں پراکرتوں کی شمولیت اس طرح ہونی چاہیے کہ ہیرو اور مشہور لوگ سنسکرت میں باتیں کریں۔ ہیروئن اور دوسرے نسوانی کردار سورسینی بولیں راجہ کی خدمت میں رہنے والے کردار ماگدھی بولیں، راجپوت نوکر اور تجارتی لوگ دکنی بولیں، شمالی علاقے کے لوگ پھلک اور مغربی و مشرقی گھاٹ کے لوگ دراوڑی بولیں، گوالے خانہ بدوش اور جنگلی لوگ اپنی اپنی زبان بول سکتے ہیں۔ بچوں کے لیے شوخ اور توتلی زبان کا استعمال کیا جاسکتا ہے اور پشاچی لوگ پشاچی بول سکتے ہیں۔ گو کہ بیشتر ان اصولوں کی پابندی نہیں کی گئی پھر بھی سنسکرت ڈراموں میں کئی زبانوں کا استعمال ایک مستقل روایت رہی ہے۔

9.4.4 رَس اور بھاؤ:

سنسکرت ڈرامے کو دو حصوں میں بانٹا جاتا ہے۔''روپ'' اور''پرکاش''۔روپ سے مراد ہے پلاٹ، مکالمہ اور اداکاری۔ پرکاش کا مطلب ہے اسٹیج کی زیب وزینت اور آرائش، پھر روپ کے دو جز ہو جاتے ہیں،''بھاؤ'' اور''رَس''۔ بھاؤ نظری و سمعی صورت ہے جو پلاٹ، مکالمے، رقص و موسیقی اور اداکاری کے ذریعے اسٹیج سے پیش کی جاتی ہے۔''رَس'' وہ کیفیت ہے جو بھاؤ سے ناظرین میں پیدا ہوتی ہے۔ اسے مثال سے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ ایک خوبصورت پارک میں فوارے کے قریب بیٹھی ہوئی دوشیزہ اپنے محبوب کی یاد میں ستار بجا رہی ہے۔ چاندنی چھٹکی ہوئی ہے۔ تھوڑی تھوڑی دیر بعد کہیں دور سے پپیہے کی آواز آجاتی ہے۔ یہ پارک، فوارہ، دوشیزہ، چاندنی، ستار کی موسیقی، پپیہے کی آواز، محبوب کی یاد، یہ الگ الگ اور مجموعی حیثیت سے بھاؤ ہے اس کے دیکھنے اور سننے سے ناظرین کے اندر تلذذ کی جو کیفیت پیدا ہو رہی ہے وہ رَس ہے۔ یا یوں کہئے کہ اس سے ناظرین کو جو جمالیاتی حظ حاصل ہو رہا ہے وہ رَس ہے۔

جذبہ، تاثر اور اظہار کی خوبصورت آمیزش سے رَس کی پیدائش ممکن ہے۔ بھرت منی کا کہنا ہے کہ جس طرح مختلف مسالوں میں پکائے ہوئے کھانوں کو کھانے والے اس کھانے کا مزہ لیتے ہیں اور اندرونی و روحانی خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اس طرح مختلف بھاؤں کے اصل کا باذوق لوگ مزہ لیتے ہیں اور اس سے روحانی و فطری خوشی محسوس کرتے ہیں، یہی فطری و روحانی خوشی رَس ہے۔

بھرت منی کے مطابق رَس آٹھ ہیں لیکن بعد میں ایک کا اضافہ کیا گیا۔ بنیادی رس''شانت رس'' ہے۔ اس سے چار رس نکلتے ہیں۔ یعنی ''شرنگار رس''،''رودرَ رس''،''ویر رس'' اور''وِبھتس رس''۔ پھر ان چاروں سے ایک ایک رَس نکلتے ہیں۔

شرنگار رس	سے	ہاسیہ رس
رودر رس	سے	کرون رس
ویر رس	سے	ادبھت رس
وِبھتس رس	سے	بھینکر رس

بھاؤ بنیادی طور پر پانچ قسم کے ہیں۔

1- استھائی (اثباتی): یہ مستقل اور دائمی قسم کے ہوتے ہیں۔ جو انسان کے اندر فطری طور پر موجود ہوتے ہیں۔

2- وے بھی چاری (تغیراتی): اس سے مراد ایسے ذہنی یا جسمانی نقوش ہیں جو مختلف محسوسات کے درمیانی بنتے اور مٹتے رہتے ہیں اور ہر لمحہ متغیر ہو کر استھائی بھاؤ کو غذا پہنچاتے ہیں۔

3- ستیوک بھاؤ: یہ ایسا بھاؤ ہے جس سے جذبات کا بلا ارادہ اظہار ہوتا ہے جیسے بعض جذبے کے تحت بے حس و حرکت ہو جانا، پسینہ آنا، رونگٹے کھڑے ہو جانا، آواز کا متغیر ہونا وغیرہ وغیرہ۔

4- وِی بھاؤ: یہ ایک ایسی کیفیت ہے جس سے ذہن و جسم میں کوئی خاص جذباتی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

5- انو بھاؤ: یہ جسم کی وہ ظاہری حالت ہے جس سے کسی خاص بھاؤ کی موجودگی کا اظہار ہوتا ہے۔

9.5 سنسکرت اسٹیج اور پیش کش

سنسکرت اسٹیج کے بارے میں نورالہٰی اور محمد عمر اور محمد اسلم قریشی اس بات پر متفق ہیں کہ قدیم ہندوستان میں کبھی کوئی تھیٹر ہال اس غرض سے نہیں تعمیر کیا گیا کہ اس میں عوام ڈرامے دیکھ سکیں۔ لیکن صفدر آہ ان دونوں کے برخلاف ایسے عوامی منڈوے کا ذکر کرتے ہیں جہاں کبھی کبھی عوام کو ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''راجہ لوگ جو منڈوے اپنے لیے بنواتے تھے، وہ رنگ شالے کہلاتے تھے اور عام لوگوں کے منڈوے ناٹیہ مندر کے نام سے مشہور تھے۔ ناٹیہ مندر مندروں کے قریب تعمیر کرائے جاتے تھے جہاں خاص خاص موقعوں پر ڈرامے ہوتے تھے۔ زیادہ بڑے منڈوے بنوانے کی ناٹیہ شاستر میں ممانعت ہے۔ معیاری ناٹیہ مندر وہ ہوتا ہے جس میں چار سو پچاس آدمی بفراغت بیٹھ سکیں۔''

(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز، ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:29)

صفدر آہ نے اپنی اس بات کے لیے کوئی ثبوت پیش نہیں کیا ہے مگر اس بات پر سبھی متفق ہیں کہ راجاؤں کے محلات میں رنگ شالا ہوتا تھا جہاں راگ ناچ کی تربیت کے ساتھ ساتھ رقص وراگ کی نمائش بھی ہوا کرتی تھی اور وہیں ناٹک بھی پیش کیے جاتے تھے۔ ناٹیہ شاستر میں تین قسم کے منڈوؤں کا ذکر ہے۔

1۔ وکرسرا بیضاوی

2۔ ترسرا تکونا

3۔ چترسرا چوکور

پھر ہر ایک کی تین سائز مقرر کی گئی ہے یعنی بڑا، متوسط اور چھوٹا۔ ناٹیہ شاستر میں زیادہ بڑے منڈوے بنانے کی ممانعت ہے، ایسا اس لیے ہے کہ آخر میں بیٹھا ہوا تماشائی بھی اداکار کے لطیف سے لطیف بھاؤ کو دیکھ سکے اور ہلکی سے ہلکی آواز واضح طور پر سن سکے۔ رنگ شالہ یا ناٹیہ مندر کے تین حصے ہوتے ہیں۔

1۔ رنگ منڈل جہاں تماشائی بیٹھتے ہیں۔

2۔ رنگ منچ۔ جہاں اداکار عمل کرتے ہیں۔ یعنی جہاں ڈراما پیش کیا جاتا تھا۔

3۔ پنتھ۔ یعنی میک اپ کی جگہ جو اسٹیج سے ملحق ہوتی۔ ڈرامے میں دیوبانی اور دوسرے صوتی اثرات وہیں سے پیش کیے جاتے ہیں۔

(صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، دہلی، 1962ء، ص:30)

اس سلسلے میں صفدر آہ کا یہ بھی کہنا ہے کہ قدیم ہندوستانی اسٹیج میں پوشاک میک اپ اور سین سینیریوں کا خاصا اہتمام کیا جاتا تھا۔ مناظر کے علاوہ ضرورت کے وقت کپڑے کے بنے ہوئے ہاتھی گھوڑے بھی اسٹیج پر لائے جاتے تھے جو اپنی اعلیٰ صناعی کی وجہ سے اصلی ہاتھی گھوڑے معلوم ہوتے تھے۔

پیش کش: سنسکرت ڈراما ایک تمہید سے شروع ہوتا تھا اور اس کا طریقہ یہ تھا کہ سب سے پہلے اسٹیج پر پوجا ہوتی تھی اور اِندر کی تعریف میں گیت گائے جاتے تھے۔ تمہید کے اس ابتدائی حصے کو ''پوروانگ'' کہتے ہیں۔ سنسکرت ڈراما اگر کسی مذہبی تقریب پر پیش کیا جارہا ہے تو اس مذہبی تقریب کا بیان ہوتا پھر پرارتھنا ہوتی اس حصے کو ''نا ندی'' کہتے ہیں اس کے بعد سوتر دھار، اس کی بیوی نٹی یا کوئی اور کردار اسٹیج پر آکر آپس کے دل چسپ مکالموں کے ذریعے ڈرامے کے مصنف اس کے کردار اور اس ڈرامے کے بارے میں، ڈرامے میں پیش ہونے والے واقعات اور قبل کے واقعات سے جن کا جاننا ناظرین کے لیے ضروری ہو، ناظرین کو متعارف کراتے ہیں۔ تعارف کے بعد براہ راست تماشائیوں سے خطاب کرتے ہوئے ان کی توصیف و تعریف کی جاتی ہے۔ تمہید کے اس آخری حصے کو پرستاؤنا کہتے ہیں۔ اس پورے عمل میں صرف دو کردار ہوتے ہیں۔

تمہید کے اس پورے عمل کے ذریعے ناظرین کے دلوں میں شانت رَس پیدا کرنے کے بعد اصل ڈراما شروع ہوتا ہے۔ اس کی صورت یہ ہوتی تھی کہ سوتر دھار اور اس کے ساتھی کی گفتگو کے آخر میں اس سین کی طرف اشارہ ہوتا تھا جو ڈرامے کا پہلا سین ہوتا۔ یا سوتر دھار آنے والے کردار کا نام لے کر پکار دینا جیسا کہ ''شکنتلا'' میں کیا گیا ہے کہ:

''اب مہاراجا دشینت براجمان ہوتے ہیں۔''

یا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ ڈرامے کا کوئی کردار سوتر دھار کے مکالمے میں کسی بات کا جواب دینے کے لیے آگے بڑھتا اور اصل ڈرامے میں شامل ہو جاتا۔ ''مرچھ کٹکم'' اور ''مدرارا کشش'' میں ڈرامے کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں کسی کردار کی آمد اور پہلے سے موجود کرداروں کی روانگی سے نیا سین شروع ہو جاتا۔ تمام افراد ڈراما کی اسٹیج سے روانگی ایکٹ کا اختتام ظاہر کرتی۔ اسٹیج کو کبھی خالی نہیں چھوڑا جاتا۔ مناظر کی تبدیلی یا ایکٹ کے ختم ہونے اور دوسرے ایکٹ کے شروع ہونے میں جو وقفہ آتا اسے پُر کرنے کے لیے پرویسک (راوی) اسٹیج پر آتا اور اپنی ظرافت اور مزاج سے تماشائیوں کا دل بہلاتا۔ سنسکرت ڈراموں کو پورا کرنے کے لیے کوئی وقت متعین نہ تھا۔ لیکن کم از کم پانچ گھڑی (چار گھنٹے) اور زیادہ سے زیادہ تیس گھڑی (بارہ گھنٹے) کے اندر ڈرامے ختم کر دیئے جاتے تھے۔

سنسکرت ڈراموں کا انجام بھی آشرواد اور پرارتھنا پر ہوتا۔ جسے ''بھرت کاویہ'' کہتے ہیں۔ اس میں ڈرامے کے اہم کردار حصہ لیتے ہیں۔

9.6 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ سنسکرت ڈرامے کو عوامی سرپرستی حاصل نہ ہونے کی وجہ سے اس کے عہد زریں میں بھی مایہ ناز ڈراما نگاروں کے صرف چند ڈرامے ملتے ہیں، اگر اسے عوام کی سرپرستی حاصل ہوتی تو یونان کی طرح یہاں بھی بڑے ڈراما نگاروں کے ڈراموں کا شمار سینکڑوں میں ہوتا۔ اسے عوامی سرپرستی حاصل نہ ہونے کی بنیادی طور پر دو وجہیں تھیں۔

☆ ایک تو یہ کہ عوام سنسکرت سے نا آشنا تھے۔ اس پر طرہ یہ کہ سنسکرت ڈراموں میں مشکل اور ادق زبان استعمال ہونے لگی۔ لہٰذا جو تھوڑی بہت سنسکرت جانتے تھے وہ بھی اسے سمجھنے سے قاصر رہے۔ دوسرے یہ کہ سنسکرت ڈراموں کو پیش کرنے کے لیے کسی منڈوے یا ناٹیہ مندر کا سراغ نہیں ملتا (گو کہ ناٹیہ شاستر اور دوسری کئی جگہوں پر عوام کے لیے ڈرامے پیش کیے جانے کا ذکر ہے)۔

☆ سنسکرت ڈرامے عموماً راجاؤں، راجکماروں اور وزرا و امرا کے رنگ شالاؤں، درباروں کے کھلے دالانوں اور سائبانوں میں ہی پیش کیے

جاتے تھے اوران جگہوں تک عوام کی رسائی کم ہی ہو پاتی تھی۔

☆ لہٰذا سنسکرت ڈرامے کی تحریری شکل ہو یا عملی پیش کش عوام دونوں سے دور رہے۔ پھر ہندوستان کا وہ دور شروع ہوتا ہے جس میں سنسکرت زبان وادب بشمولہ ڈرامے کے خواص کی سر پرستی سے بھی محروم ہو گیا۔ ملک میں سیاسی انتشار اور معاشی انحطاط کی وجہ سے اس کی دفتری و سرکاری حیثیت بھی ختم ہو گئی۔

☆ ایسی صورت میں یا تو وہ زبان ترقی کرنے لگی جو سنسکرت کی جگہ سرکاری زبان بنی یا پھر علاقائی زبانیں اوران کا ادب۔ اس دور میں عوامی ڈرامائی روایتوں نے کچھ زیادہ ہی ترقی کی کیوں کہ اب یہی تفریح کا اہم ذریعہ رہ گئی تھیں۔

☆ لہٰذا اس بات میں شبہے کی گنجائش نہیں کہ اردو ڈرامے کی داغ بیل پڑنے سے پہلے پورے ملک میں سنسکرت ڈرامے کے فنی کمالات کی جگہ ہر طرف شعروشاعری، راگ ورقص، بہروپ، نقل، بھنڈیتی، بھگت بازی، رام لیلا، راس لیلا، داستان گوئی، مرثیہ خوانی، کٹھ پتلی کا ناچ اور سانگ سنگیت جیسی عوامی روایات کا دور دورہ تھا۔

☆ لہٰذا یہ روایتیں اوران کی پیش کش کا طریقہ کار ہی اردو ڈرامے کے موثرات میں شمار ہوتے ہیں۔

9.7 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
رَس	:	جذبہ
وثوق	:	اعتماد
احیا	:	زندہ کرنا، جان ڈالنا
التفات	:	توجہ، مہربانی
عہدزریں	:	سنہرا دور
رقاصہ	:	رقص کرنے والی، ناچنے والی
نفس مضمون	:	مضمون کی روح، حقیقت
مایہ ناز	:	جس پر ناز کیا جا سکے۔ فخر کیا جا سکے
سیاسی انتشار	:	سیاسی پراگندگی
معاشی انحطاط	:	رزق میں گراوٹ
مؤثرات	:	اثر کرنے والے

9.8 نمونہ امتحانی سوالات

9.8.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ سنسکرت ڈرامے کی بنیادی دو اقسام کون کون سی ہیں؟

2۔ بھوبھوتی نے اپنے ڈراموں کے لیے کس زبان کا استعمال کیا؟

3۔ سنسکرت ڈرامے میں ہیروئن کو کیا کہتے ہیں؟

4۔ بھرت منی ڈرامے کے لیے کیسی زبان کی حمایت کرتا ہے؟

5۔ سنسکرت ڈرامے کا عہد زریں کس دور کو کہا جاتا ہے؟

6۔ سنسکرت کا مکمل دستیاب پہلا ڈراما کون سا ہے؟

7۔ سنسکرت ڈرامے میں ہیرو کے دوست کو کیا کہتے ہیں؟

8۔ سنسکرت ڈرامے میں ولن کو کیا کہتے ہیں؟

9۔ سنسکرت ڈرامے میں ایک مسخرہ ہوتا ہے اس کا نام بتائیے۔

10۔ سنسکرت ڈرامے میں تمہید کے ابتدائی حصے کو کیا کہتے ہیں؟

9.8.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ سنسکرت ڈراموں کو پیش کرنے کے بنیادی مقاصد کیا کیا ہیں؟

2۔ ''مرچھ کٹکم''میں کس کی کہانی بیان کی گئی ہے؟

3۔ ناٹیہ شاستر میں جن تین قسم کے منڈؤں کا ذکر ہے ان کے بارے میں بتائیے۔

4۔ سنسکرت ڈرامے میں سوتر دھار کیا کام کرتا ہے؟

5۔ سنسکرت ڈراما نگاری میں کالیداس کے بعد کس مشہور ڈراما نگار کا نام آتا ہے۔اس کے بارے میں بتائیے۔

9.8.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ سنسکرت ڈرامے کی روایت پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

2۔ سنسکرت ڈرامے کے عناصر ترکیبی پر روشنی ڈالیے۔

3۔ سنسکرت ڈرامے کے اسٹیج اور پیش کش کا طریقہ کار کیا تھا واضح کیجیے۔

9.9 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔ ہندوستانی ڈراما — صفدر آہ

2۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج — مسعود حسن رضوی ادیب

3۔ ناٹک ساگر — نور الٰہی و محمد عمر

4۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر — محمد اسلم قریشی

5۔ ہندی ڈرامے کا ارتقا — ابراہیم یوسف

اکائی 10: رام لیلا، راس لیلا، بھنڈیتی، بھگت بازی، نقالی، بہروپئے، کٹھ پتلی اور نوٹنکی

اکائی کے اجزا

10.0 تمہید
10.1 مقاصد
10.2 رام لیلا
10.3 راس لیلا
10.4 بھنڈیتی
10.5 بھگت بازی، نقالی
10.6 بہروپیہ
10.7 کٹھ پتلی
10.8 نوٹنکی
10.9 اکتسابی نتائج
10.10 کلیدی الفاظ
10.11 نمونہ امتحانی سوالات
10.11.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
10.11.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
10.11.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
10.12 تجویز کردہ اکتسابی مواد

10.0 تمہید

ادب کی دیگر اصناف کی طرح ڈرامے کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جس کا رشتہ تحریر سے قریب تر ہے اور جسے کلاسیکی ادب کہا جاتا ہے، اس کے مصنفین کا پتہ نشان بھی عام طور پر معلوم ہوتا ہے اور اس کا بیشتر سرمایہ تحریر کے ذریعے محفوظ ہوتا ہے۔ دوسرا وہ جسے عوامی یا لوک ادب کہا جاتا ہے اور جس کا تعلق تحریر سے کہیں زیادہ چلن سے ہے، اس کے تخلیق کاروں کا پتہ نشان بھی معلوم نہیں ہوتا اور اس میں ہر دور میں کچھ

نہ کچھ اضافہ ہوتا رہتا ہے۔اس کا بیشتر حصہ تحریری شکل میں موجود نہیں ہے۔البتہ فضاؤں میں گیت اور آواز بن کر بکھرا ہوا ہے اور کبھی کبھی اسٹیج پر کسی نہ کسی شکل میں ظاہر ہو جاتا ہے۔

اس اعتبار سے عوامی یا لوک ادب اس تحریری یا کلاسیکی ادب سے الگ ہے جو عوام کے لیے لکھا گیا ہے بلکہ یہ وہ ادب ہے جو عوام نے کم و بیش اجتماعی طور پر اپنے لیے خود تخلیق کیا ہے۔

اردو ڈرامے کے قصے یا کہانیاں، کردار اور پیش کش کا طریقہ کار کہاں سے آیا۔ان کے ماخذ کیا تھے اور یہ کن وسیلوں سے اردو ڈرامے تک پہنچے۔ان مسائل پر غور کیا جائے تو واضح ہوگا کہ ان کے رشتے فوک ادب سے جا ملتے ہیں۔ان لوک یا عوامی روایات کے سرچشمے مختلف ہو سکتے ہیں، کبھی ان کا تعلق مذہبی دیومالا سے ہوتا ہے جیسے رام لیلا،کبھی کسی تاریخ یا قبل تاریخ کے واقعے یا قصے سے ہوتا ہے جیسے شاہنامہ فردوسی کے قصے،کبھی کسی خاص کردار سے ہوتا ہے جیسے آلھا اودل اور ان کرداروں کے مختلف کارنامے عوامی مقبولیت حاصل کر لیتے ہیں۔کبھی عشق و عاشقی کا کوئی قصہ جیسے لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، سسی پنوں اور ہیر رانجھا اس قدر مقبول ہو جاتا ہے کہ اس میں پورے معاشرے کی روح اور پورے معاشرے کا مزاج سمجھا جاتا ہے اور آگے چل کر یہی قصے، روایات اور تصورات ادب و فن کو نکھارنے اور سنوارنے میں کام آتے ہیں۔

چناں چہ جن عوامی روایات نے اردو ڈرامے کی تشکیل اور فروغ میں اہم رول ادا کیا ان پر یہاں گفتگو کی جائے گی۔

10.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ عوامی روایات کے ادب سے ڈرامے کے رشتے کو سمجھ سکیں۔

☆ کون کون سی عوامی روایات ہیں جنھوں نے اردو ڈرامے کو خصوصی طور پر متاثر کیا ہے؟ اس کو سمجھ سکیں۔

☆ عوامی روایات جیسے رام لیلا، راس لیلا، بھنڈیتی، بھگت بازی، نقالی، بہروپیہ، کٹھ پتلی اور نوٹنکی کی تفصیلات سے روشناس ہو سکیں۔

☆ مذکورہ روایات اردو ڈرامے کو پروان چڑھانے میں جو رول ادا کیا ہے، اس پر تبصرہ کر سکیں۔

10.2 رام لیلا

ہندوستان میں مذہبی روایات سے واقعات لے کر انھیں ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کا رواج زمانہ قدیم سے ہی چلا آ رہا ہے۔ان میں رام چندر جی اور کرشن جی کے حالات زندگی کو خصوصاً ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ابتدا میں ان کی نمائش مندروں میں ہوا کرتی تھی پھر رفتہ رفتہ یہ مندروں کی چہار دیواری سے باہر آئے اور کھلے میدانوں میں بڑے اہتمام سے پیش کیے جانے لگے۔

جس پیش کش میں رام چندر جی کے حالات زندگی پیش کیے جاتے ہیں اسے ''رام لیلا'' کہتے ہیں۔اس میں رام چندر جی کے واقعات زندگی رامائن سے ماخوذ ہوتے ہیں۔اس میں رام چندر جی کے بن باس جانے اور سیتا جی کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔اس کی پیش کش دشہرے کے تیوہار کے لیے مخصوص ہے۔دشہرے کے موقعے پر جگہ جگہ اس کی نمائش ہوتی ہے۔

اس میں پیشہ ور ایکٹروں کے بجائے چھوٹے بچے رام، لکھشمن اور سیتا جی کی شبیہیں بنا کر ان کی زندگی کے حالات پیش کرتے ہیں۔اس کی پیش کش کا طریقہ کار یہ تھا کہ زمین پر دری بچھا دی جاتی تھی۔(اب تخت جوڑ کر اونچی سطح بنالی جاتی ہے اور دہلی جیسے بڑے شہروں میں تو باقاعدہ بڑے اسٹیج

بنائے جاتے ہیں) جسے اسٹیج تصور کرلیا جاتا تھا۔ سارے اداکار بیک وقت اسٹیج پر موجود ہوتے تھے۔ اداکاروں کے لباس تبدیل کرنے اور میک اپ کے لیے ایک کپڑا تان کر آڑ کردی جاتی تھی، اکثر اداکار اپنا پارٹ کرتے کرتے رک کر حقے کا کش لگالیتے۔ اسٹیج پر ہی داڑھی مونچھیں تبدیل کرلیتے یا مونچھوں کے ساتھ ہی زنانہ پارٹ ادا کردینے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے تھے۔ مرے ہوئے کردار خود ہی اٹھ کر سامنے سے چلے جاتے تھے۔ ان سب باتوں کی اس وقت کوئی پرواہ نہیں کرتا تھا۔ منظر بدلنے یا مقام بدلنے کی اطلاع کوئی کردار کہہ کردیتا تھا۔ اس میں گانے اور موسیقی کا بھی استعمال ہوتا تھا۔

بن باس کے دوران راون سیتا جی کو ان مرضی کے خلاف لنکا لے جانا۔ رام چندر جی کا لنکا جانا، سیتا جی کو واپس لانا، جنگ کے مناظر اور اس قسم کے دیگر مناظر جلوس کی شکل میں کھلے میدان میں دکھائے جاتے ہیں۔

بعض حضرات رام لیلا کی مذہبی حیثیت کو بیشتر اور ڈرامائی حیثیت کو کمتر سمجھتے ہیں، لیکن اس کی ڈرامائی حیثیت کم نہیں ہے۔ یہ ڈرامے کی اس تعریف پر پورا اترتا ہے کہ ''ڈراما کسی قصے یا واقعے کو تماشایوں کے روبرو اداکاروں کے ذریعے پھر سے پیش کرنے کا نام ہے۔'' گو کہ اس میں مکالمہ نہیں ہوتا پھر بھی روپ بھرنا، مختلف اشخاص کی شبیہیں بنانا، ایک قصے کو تمثیلی انداز میں پیش کرنا اسے خاموش ڈرامے اور ''مریکل پلے'' کے درجے تک پہنچا دیتا ہے۔

بنگال میں اس قسم کی چیزوں کا جاترا کہا جاتا ہے۔ شروع شروع میں جاترا خالص مذہبی چیز تھی لیکن دھیرے دھیرے اس میں سماجی قسم کی چیزیں بھی شامل ہوگئیں اور جاترا کی مناسبت سے اس کا کھیل کھیلنے والی منڈلیوں کو بھی جاترا کہا جانے لگا۔

10.3 راس لیلا

ہندوستان میں کرشن جی کے جنم دن کے موقعے پر ان کے حالات زندگی سے منتخب واقعات لے کر انھیں ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ یہ نمائش راس لیلا کہلاتی ہے۔ بعد میں اسے رہس کہا جانے لگا، دراصل راس کرشن جی کی ایک لیلا ہے۔ ''شری مدبھاگوت'' میں ہے کہ:

> ''جاڑے کی دل کش راتیں آتیں تو کرشن برندابن میں بانسری بجانے لگتے... جن کو سن کر گوپیاں... اپنے اپنے کاموں کو ادھورا چھوڑ کر فوراً برج سے چل کھڑی ہوتیں... کرشن جمنا کے کنارے پر ان کے ساتھ کھیلنے اور تفریح کرنے لگے، ان کی محبت پا کر گوپیوں کے دل میں یہ غرور پیدا ہوگیا کہ ہم سے زیادہ خوبصورت نیک صفات اور خوش قسمت کوئی عورت دنیا میں نہیں، ان کا یہ غرور ڈھانے کے لیے کرشن یکا یک غائب ہوگئے۔
>
> کرشن جب کہیں نظر نہ آئے تو گوپیاں بے حد پریشان ہوگئیں اور اپنے محبوب کا گن گاتی ہوئی ان کی تلاش میں ادھر ادھر پھرنے لگیں، جنگل کے درختوں اور ان پر لپٹی ہوئی بیلوں سے کرشن کا پتہ پوچھتی پھرتیں پھر کرشن کی یاد میں محو ہوکر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگیں... پھر جمنا کے کنارے بیٹھ کر کرشن کے گن گانے اور ان کی منتیں کرنے لگیں، وہ اسی طرح غمگین بیٹھی تھیں کہ یکا یک کرشن ان کے سامنے نمودار ہوگئے۔ گوپیاں ان کو دیکھ کر فرط مسرت سے بے اختیار ہوگئیں اور کرشن ان کو ساتھ لے کر جمنا کنارے گھومنے پھرنے لگے، ناز و نیاز کی باتیں ہوتی

رہیں اور کرشن ان کے ساتھ کھیل تماشے کرتے رہے۔ گوپیاں ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر گھیرا بنا کر کھڑی ہوگئیں اور کرشن بھی اس حلقے میں اس طرح شامل ہو گئے کہ دو گوپیوں کے بیچ میں ایک کرشن نظر آتے تھے ہر گوپی یہی سمجھ رہی تھی کہ کرشن ان کے ساتھ ہیں، گوپیوں اور کرشن کا یہ حلقہ بڑے دلکش انداز سے ناچنے گانے لگا۔''

(شری مدبھاگوت، اردو ترجمہ، بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:83-86)

وشنو پران میں کرشن کی اس لیلا کا بیان کچھ اختلاف کے ساتھ اس طرح درج ہے:

''ہر گوپی کرشن کے پہلو میں کھڑا ہونا چاہتی تھی اور ناچ کا حلقہ بن نہیں پا رہا تھا لہٰذا کرشن نے ناچ کا حلقہ بنانے کے لیے ہر گوپی کا ہاتھ پکڑا کر اس کی جگہ پر کھڑا کر دیا۔ کرشن کے ہاتھ کے لمس سے وہ بے خود ہوگئیں اور اپنے بغل والی گوپی کا ہاتھ کرشن کا ہاتھ سمجھ کر تھام لیا اس طرح حلقہ بن گیا اور ناچ شروع ہوا۔ گوپیوں کی چوڑیاں بجنے لگیں اور موسم کی دل آویزیوں کے گیت گائے جانے لگے، جب کرشن آگے بڑھتے تو سب ان کے پیچھے چلتی تھیں اور جب پیچھے پلٹتے تھے تو ان کے مقابل ہو جاتی تھیں آگے بڑھنے اور پیچھے پلٹنے میں وہ کرشن کے قدموں کا ساتھ دیتی تھیں۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:84-85)

وشنو پران میں ایک اور جگہ ہے کہ کرشن جی کی راس لیلا کے ناچ میں کرشن جی حلقے کے بیچ میں بھی ہوتے اور ہر گوپی ان کو اپنے پہلو میں بھی دیکھتی تھی اور اپنے سامنے بھی۔

اوپر یہ ذکر بھی آیا کہ کرشن جب گوپیوں کی نظروں سے اوجھل ہو گئے تو وہ ان کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگیں، اس طرح رہس کے دو شعبے ہو جاتے ہیں ایک تو کرشن اور گوپیوں کا حلقے کا ناچ اور دوسرا کرشن جی کے واقعات زندگی کی تمثیل۔

بعد میں راس لیلا کو رہس کہا نے جانے لگا اور اسے پیش کرنے والوں کو رہس دھاری، رفتہ رفتہ اس کے ساتھ جنم اشٹمی کی شرط ختم ہوگئی اور یہ ان میلوں میں بھی دکھائی جانے لگی جو سال کے مختلف حصوں میں منعقد ہوتے رہتے تھے۔ میلوں کے علاوہ لوگوں کے یہاں اجرت پر بھی رہس دھاری منڈلیاں رہس کھیلنے جایا کرتی تھیں۔

ابتدا میں رہس کرشن جی کے حالات زندگی تک محدود ہوتے تھے پھر رفتہ رفتہ کرشن جی کی لیلاؤں میں سے کوئی لیلا دکھا کر رسم پوری کر دی جاتی اور پھر مشہور قسم کے مذہبی یا غیر مذہبی قصوں میں سے کوئی قصہ کھیلا جاتا۔

راس لیلا میں رقص و موسیقی کو خاص اہمیت دی جاتی ہے، اس میں کرشن جی کے عاشقانہ واقعات سے متعلق گانوں کو ضرور شامل کیا جاتا ہے۔ پھر عام رہسوں میں ہر مصنف اپنی اپنی پسند اور مذاق کے گانے بھی شامل کر لیتا تھا۔ ایسے کھیلوں کو کبھی جلوس کی شکل میں پیش کیا جاتا اور کبھی کھلے میدانوں، سڑکوں اور بازاروں میں اسٹیج بنا کر اس کا اسٹیج یوں بنایا جاتا تھا کہ آس پاس سے کچھ تخت اکٹھا کر کے انھیں آپس میں ملا کر ایک قدرے اونچی اور ہموار سطح بنالی جاتی تھی جس پر حسب مقدور دریاں بچھا دی جاتیں۔ اس کے کرداروں کو اس عارضی اسٹیج کے ایک کونے پر بٹھا دیا جاتا، جو اپنی

اپنی باری پر اٹھ کر اپنا اپنا پارٹ ادا کر کے بیٹھ جاتے۔ گانوں کے علاوہ مکالمے بھی اس میں منظوم ہوتے تھے اور ایک شخص کسی کردار کے سامنے آنے سے پہلے اس کا مختصر سا تعارف بھی کرا دیتا تھا۔

ان ناٹکوں میں دلچسپی بڑھانے کے لیے بہروپ اور نقالی کے ساتھ ناچ اور گانوں کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ ان میں شری کرشن اور رادھا کے عشق اور کرشن جی کے عاشقانہ گیتوں کی شمولیت سے لوگوں کی دلچسپی کا وافر سامان مہیا کیا جاتا ہے۔ ایسے کھیلوں کی پیش کش کے لیے منڈلیاں اگر چہ ہر جگہ مقامی طور پر موجود ہوتی ہیں یا بوقت ضرورت ترتیب دی جاتی ہیں لیکن بعض خاص خاص منڈلیاں متھرا اور بندرابن کے متبرک مقام سے چل کر جگہ جگہ سیر کرتی ہوئی ہندوستان کے مشہور شہروں کا چکر لگاتیں اور کرشن جی مہاراج و دیگر ہندو بزرگوں کے حالات زندگی کو لوگوں کے سامنے ڈرامائی انداز میں پیش کرتیں۔

رام لیلا اور راس لیلا کی ڈرامائی حیثیت کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''برعظیم پاکستان و ہند میں ان مذہبی رسومات پر پیش ہونے والی چیزوں بالخصوص لیلاؤں کی پیش کش کی نوعیت اور اردو ڈرامے کی تاریخ میں ان کی حیثیت وہی ہے جو جرمن ''اوبرامرگو'' (Oberammergue) کی تھی جس میں مقررہ اوقات پر حضرت مسیح کے حالات زندگی کو پیش کیا جاتا تھا یا جو نوعیت انگریزی ادب میں ''میریکل'' (Miracle) اور ''مسٹری'' (Mystery) ڈراموں کی رہی ہے۔ انگریزی میں بالعموم ہر قسم کے مذہبی ڈرامے کو میریکل کے لفظ سے یاد کیا جاتا ہے لیکن دراصل روداد کے اعتبار سے یہ دو الگ الگ قسم کے ڈرامے ہیں۔ مسٹری کا اطلاق ان کھیلوں پر ہوتا ہے جن میں انجیل مقدس کی روایات کو پیش کیا جاتا ہے۔ اور میریکل کھیل وہ ہیں جن میں عیسائیت کے بزرگان دین اور شہدائے کرام کی زندگی کے واقعات دکھائے جاتے ہیں۔ ان دونوں اقسام ڈراما میں قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں مذہبی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ اور دونوں میں خوشدلانہ اور سنجیدہ عناصر کی چاشنی شامل ہوتی ہے۔ ان کھیلوں کی اساس پر انگریزی ڈراما پروان چڑھا اور پہلے پہل ایسے کھیلوں نے مورلٹی انٹرلیوڈ کی صورت اختیار کی۔ مورلٹی ڈراموں کا مقصد اصلاح اور ناصحانہ ہوتا تھا۔ ان کی نوعیت کھیل کی صورت میں پند و موعظت کی ہوتی، ان کے کردار بالعموم مثالی، علامتی یا مجرد نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اس قسم کے کھیل چودہ سو عیسوی سے شروع ہو کر عہد الزبیتھ یعنی سولہویں صدی عیسوی کے اختتام تک عام مروج رہے۔ شیکسپیئر کے زمانے میں ایسے کھیل بہت معروف و مقبول تھے۔ مورلٹی ڈراموں میں اگر مجرد نیکیوں اور بدیوں کی جگہ حقیقی انسانوں کو شامل کر دیا جائے تو یہ حقیقی ڈرامے کے بہت نزدیک پہنچ جاتا ہے۔ دوسری صورت انٹرلیوڈ کی تھی۔ ایسے کھیلوں کا مدعا محض تفریح طبع اور دل لگی کا سامان مہیا کرانا تھا۔ یہ کھیل دعوتوں اور دیگر تقریبات

میں مضحک باتوں، موسیقی اور کسی کہانی کے اظہار تک محدود تھے۔''

(محمد اسلم قریشی، اردو ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1962ء، ص:393)

10.4 بھنڈیتی

[illegible] میں نقل کا رواج قدیم زمانے سے ہی چلا آ رہا ہے۔ بھانڈ جسے نقال بھی کہتے ہیں وہ نہ صرف بہروپ بھرتے ہیں بلکہ بیان اور اداکاری کے ذریعے کسی واقعے کو عملاً پیش کرتے ہیں، اسے انگریزی میں 'فارس' (Farce) اور ہندی میں پرہسن کہتے ہیں، اکثر نقلوں میں صرف ایک اور کبھی کبھی دو تین ڈرامائی سین ہوتے ہیں جسے کئی آدمی مل کر پیش کرتے ہیں۔

بھانڈوں کی نقلوں میں چھوٹے چھوٹے ہنسنے ہنسانے والے کھیل تماشے ہوتے ہیں اور ان میں پیش کردہ واقعات ایسے نہیں ہوتے جن میں باقاعدہ آغاز، وسط اور اختتام ہو۔ پھر بھی ایک زمانے میں اسے کافی مقبولیت حاصل ہوگئی تھی۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> ''لکھنؤ میں میلوں میں، بازاروں میں، جشنوں میں، بڑی بڑی دعوتوں میں اور خوشی کی تمام تقریبوں میں بھانڈ ضرور ہوتے تھے جو اپنی مضحک نقلوں سے حاضرین کا دل خوش کرتے تھے۔ بھانڈوں کا یہ قول مشہور ہے کہ ''محفل ویراں جہاں بھانڈ نہ باشد'' شاہی محفلیں بھی بھانڈوں سے خالی نہ ہوتی تھیں۔''
>
> (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:43)

بھانڈ گو کہ ناچ گانا بھی تھوڑا بہت سیکھ لیتے تھے مگر ان کا اصل کام نقالی تھا۔ یہ جہاں عوام کو خوش ہونے کا موقع فراہم کرنے کے لیے ادنیٰ درجے کی ظرافت سے کام لیتے تھے وہیں اہل علم کی محفلوں میں ایسی نقلیں بھی کرتے تھے جس سے لطف اندوز ہونے کے لیے علمی استعداد درکار ہوتی۔ بھانڈوں میں اکثر پڑھے لکھے اور صاف ستھری پاکیزہ زندگی گزارنے والے بھی ہوتے تھے۔

بھانڈوں کے بارے میں واجد علی شاہ لکھتے ہیں کہ:

> ''....وہ طبقۂ بھانڈ اور نقال مشہور ہوا، ہر چند اس فرقے کو نقل کو اصل کر دکھانے کے لے اور سر میں مطلق تمیز نہیں ہوتی۔ گر البتہ جو کام ان کا ہے یعنی نقل نمائی وہ انھیں پر ختم ہے اور اس فرقے کو راقم نے بچشم خود دیکھا کہ ایسے پابند صوم وصلوۃ ہوتے ہیں کہ سبحان اللہ کہ ہزار روپے کی تھیلی سامنے دھر دو اور فرمائش کرو کہ نماز فوت ہونے دو، نقل کیے جاؤ، یہ ہزار روپیہ تمہارا ہے، کبھی قبول نہ کریں گے، پر نماز وقت پر بجا لائیں گے۔''
>
> (واجد علی شاہ، بنی، ص:127-126 بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:44)

10.5 بھگت بازی، نقالی

فرہنگ آصفیہ میں بھگت کے یہ معنی درج ہیں:

> ''ہندوؤں کا ایک مذہبی سوانگ جس میں نرسنگ، اوتار اور کرشن وغیرہ کا روپ بھرتے ہیں۔''

بھگت کھیلنے والوں کو ''بھگیتا'' اور بھگت باز کہتے تھے۔ فرہنگ آصفیہ میں بھی بھگت باز کے یہ معنی درج ہیں:

’’ہندوؤں کا وہ فرقہ جولڑکوں کو نچاتا اور سوانگ وغیرہ بھر کر تماشا دِکھاتا ہے۔‘‘

بھگت بازوں کے سلسلے میں سب سے قدیم بیان پنجاب کے مشہور شاعر مولانا محمد اکرم غنیمت کی مثنوی ’’نیرنگ عشق‘‘ میں ملتا ہے جو 1096ھ میں تصنیف ہوئی، اس سے واضح ہوتا ہے کہ بھگت باز موسیقی، رقص اور نقل میں مہارت رکھتے تھے اور طرح طرح کے روپ بھر کر ہر طبقے کے لوگوں کی نقل کرتے تھے۔ کبھی وہ مسلمان ملا اور کبھی جٹادھاری سنیاسی، کبھی بوڑھا کسان، کبھی چرب زبان لڑکا بن جاتے تھے اور ہر طبقے کی نقل اصل کے مطابق کرتے تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب بھگت بازوں کی اہمیت اور سماجی مرتبے کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

’’بارہویں صدی ہجری کے وسط میں دہلی کے بھگت بازوں میں تقی سب سے زیادہ ممتاز تھا۔ اس پر بادشاہ کی نظرِ عنایت تھی۔ بڑے بڑے امیر اس کو عزت سے بلاتے اور اس کی صحبت کے خواہاں رہتے تھے۔ بھگت کے سامان میں ہر دیار اور ہر فرقے کے رواج کے مطابق لباس اور ہتھیار اس کے یہاں موجود تھے اور حسین و جمیل لڑکے اس کے اکھاڑے میں حاضر رہتے تھے۔ اسی زمانے میں شاہ دانیال عرف سرخی نقالی اور لطیفہ گوئی میں بے مثل تھا۔ کئی زبانوں میں بلبل کی طرح چہکتا تھا اور موسیقی میں مہارت رکھتا تھا۔‘‘

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:49)

نقالوں کا کام زبان سے نقلیں اتارنا تھا۔ ان میں زنانہ کردار اکثر خوش رو لڑکے ادا کرتے تھے۔ جنھیں بچپن سے ناچ گانے کی تعلیم دی جاتی تھی۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

’’نقالوں یا بھانڈوں کا کام زبان سے نقلیں یا لطیفے بیان کرنا تھا اور بھگت بازوں کا کام کسی کا بھیس بنا کے ان کے افعال و حرکات کی تمثیل پیش کرنا تھا۔ ناچ گانا دونوں میں مشترک تھا۔ بعد کو یہ فرق باقی نہ رہا، نقالی اور بھگت بازی ایک دوسرے میں مدغم ہو گئیں اور بھگتیا و بھگت باز کے الفاظ رفتہ رفتہ متروک ہو گئے۔‘‘ (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:50)

نقالوں اور بھانڈوں کے طائفے عام طور سے بہروپ بھرنے اور اداکاری کرنے میں بڑے ماہر ہوتے تھے، وہ جس کی بھی نقل اتارتے اس کے روپ رنگ اور کپڑوں وغیرہ کے علاوہ بات چیت، چال ڈھال انداز و ادا اور ہر قسم کے جذبات کا اظہار ہو بہو کرتے، ان کے مکالمے فی البدیہہ ہوتے مگر برجستہ اور موقع و محل کے اعتبار سے مناسبت رکھتے تھے۔ گو کہ ان کی پیش کردہ چیزوں میں کوئی مسلسل کہانی، قصہ یا پلاٹ نہ ہوتا تھا، تاہم من گھڑنت واقعات کے مختلف ٹکڑوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔

بھانڈوں کے شانہ بہ شانہ ڈومنیوں کے طائفے بھی ہوتے تھے جو خواتین کی محفلوں میں اپنے فن کا مظاہرہ کرتے تھے اور جس طرح بھانڈ زنانہ کردار ادا کرنے کے لیے خوبرو لڑکوں کا انتخاب کرتے تھے اسی طرح ڈومنیاں مردانہ کردار ادا کرنے کے لیے موٹی تازی عورتوں کو مقرر کرتی تھیں، ان کا اصل کام اگرچہ ناچنا گانا تھا لیکن یہ نقالی اور بہروپ کا کمال بھی دکھاتی تھیں۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ جس پیش کش میں رام چندر جی کے حالات زندگی پیش کیے جاتے ہیں انھیں کیا کہتے ہیں؟

2۔ کس پیش کش میں چھوٹے بچے سارے کردار ادا کرتے ہیں؟

3۔ راس لیلا میں کس کی زندگی کے حالات پیش کیے جاتے ہیں؟

10.6 بہروپیہ

بہروپ کا فن بھی ہندوستان میں زمانہ قدیم سے چلا آ رہا ہے۔ بہروپ بھر کر اپنے فن کا مظاہرہ کرنے والے کو بہروپیہ کہتے ہیں۔ بہروپیے کا کام بھی طرح طرح کے روپ بھر کر نقل کو اصل کے مانند دکھانا ہے۔ نور الٰہی و محمد عمر ''ناٹک ساگر'' میں لکھتے ہیں:

''وہ عجیب و غریب ہستی جو مختلف بہروپ بھر کر کوچہ بہ کوچہ چکر لگاتی ہے اور جسے عرف عام میں بہروپیا کہتے ہیں جرمن ڈرامے کی خوشہ چیں ہے، کیوں کہ بہروپیہ صرف بہروپ بھرنے پر قناعت نہیں کرتا بلکہ حرکات و سکنات اور آواز کو کیریکٹر کے مطابق کر دیتا ہے۔ جناب سرشار کا فسانہ آزاد میں بہروپیے کا داخل کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ ہندوستانی سوسائٹی کا تذکرہ اس کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔'' (نور الٰہی و محمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1924ء، ص:352)

نقالی، بہروپ، بھگت بازی اور اسی قسم کی چیزوں کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''نقالی اور مسخرے بھی صرف ہندوستانی معاشرے اور یہاں کے درباروں سے مخصوص نہیں تھے بلکہ بارھویں صدی عیسوی میں انگلستان میں ان کا عام شہرہ تھا۔ ملکہ الزبیتھ کے زمانے میں یہ امرا کے دربار اور رؤسائے شہر کی مصاحبت اور ملازمت میں رہتے تھے، ہندوستانی درباروں میں نقالوں اور مسخروں کی وہی حیثیت تھی جو برطانوی درباروں میں clowns کی رہی ہے۔ مزید برآں نقل اور بہروپ بھرنے والی منڈلیاں اسی انداز میں ناٹک پیش کرتی ہوئی نظر آتی ہیں جس طرح انگلستان میں گھومنے پھرنے والی نقال کمپنیاں جو عہد الزبتھ کے ڈرامے کی پیش رو سمجھی جاتی ہیں۔ اس طرح سوانگ، بہروپ اور نقل کی ہندوستان کی ڈرامائی روایت میں وہی حیثیت ہے جو Pageant اور Maygames کی انگریزی ڈرامے کے ارتقا میں ہے۔ Langland کے بیان کے مطابق چودھویں صدی عیسوی میں انگلستان کے معاشرے میں Tumbler، Jester، Jugglur کو نمایاں جگہ دی جاتی تھی۔

ان کی پیش کردہ تفریحی چیزیں عوام کی دل چسپی کی موجب تھیں ان میں Jester کو خاص اہمیت حاصل تھی، جو شیکسپیئر کے عہد تک تفریح طبع کا مرکز بنا رہا اور اس کے ڈراموں میں درباری مسخرے clown کے روپ میں موجود نظر آتا ہے اور بعض اوقات اپنے مرتبے سے نیچے اتر کر ڈرامے کے دو ایکٹوں کے درمیان مضحک پارٹ ادا کرتا ہے۔ یہی صورت ہمارے ڈراموں میں شامل مسخرہ کرداروں اور کامک حصوں میں دیکھنے میں آتی ہے۔'' (محمد اسلم قریشی،

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:388)

10.7 کٹھ پتلی

کٹھ پتلیوں کے تماشے ہندوستان میں زمانہ قدیم سے ہی مروج ہیں۔نورالٰہی و محمد عمر پروفیسر ہوررٹز کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ پتلیوں کے تماشے کا ذکر سب سے پہلے ''مہابھارت'' میں ملتا ہے جس میں اسے پنجابی کہا گیا ہے۔پتلیوں کا تماشا کرنے والا سوتر دھار کہلاتا ہے۔جس کا مطلب رسیوں کو پکڑنے والا ہے۔سنسکرت ڈراموں میں اسٹیج منیجر یا ڈائریکٹر کو بھی سوتر دھار کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ایک اور قدیم کتاب ''مہابھارت'' میں بھی ایک لڑکی متحرک گڑیوں سے کھیلتی ہے،اس سے بھی اس تماشے کی قدامت کا اندازہ ہوتا ہے۔

قدیم ہندوستان میں پتلیوں کے تماشے عموماً مذہبی کھیلوں پر مشتمل ہوتے تھے جن میں مہابھارت اور رامائن کے واقعات دکھائے جاتے تھے۔ بعد میں تاریخی واقعات بھی تمثیل ہونے لگے جیسے سکندر کا ہندوستان پر حملہ، پورس کی جنگ، دربار اکبری، رانا پرتاپ، شاہجہانی دربار اور امر سنگھ راٹھور۔

پتلیوں کے تماشے قدیم ایام سے لے کر عہد حاضر تک ہندوستان کے علاوہ جاپان، انگلستان اور امریکہ میں بھی مروج رہے ہیں، ان ممالک میں قد آدم پتلیاں نہایت اعلیٰ رنگ وروغن سے تیار کی جاتی ہیں جنھیں میکانکی ذرائع سے متحرک کیا جاتا ہے،ان میں باضابطہ پلاٹ پر تیار ڈراما پیش کیا جاتا ہے اور یہ اسٹیج پر بالکل انسانی اداکاروں یا فلمی تصویروں کی طرح متحرک نظر آتی ہیں۔

جاپان نے بھی اس فن میں کافی ترقی کی ہے۔جاپانی ڈرامے کی تاریخ میں پتلیوں کا وجود Puppet Drama کی شکل میں 1595ء سے پایا جاتا ہے۔1710ء کا دور جاپانی پتلیوں کے تماشے کا سنہری دور سمجھا جاتا ہے اور ان کے ڈرامے کو جاپانی ڈرامے وادبیات میں خاص مقام حاصل ہے۔

10.8 نوٹنکی

نوٹنکی کو سانگیت بھی کہتے ہیں، یہ رقص، نغمہ اور نقالی کی ملی جلی شکل ہے۔اس میں اداکاری نقل کے مقابلے میں کچھ بہتر ہوتی ہے۔اس میں پلاٹ پر تیار کیے گئے قصے پیش کیے جاتے ہیں۔ پردے اور دوسرے ساز وسامان کے استعمال کی وجہ سے اس میں اسٹیج کی جھلک نظر آتی ہے۔عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

> ''سانگیت یا سنگیت اور نوٹنکی کی ابتدا قدیم ہندی ڈرامے کے زوال کے ساتھ ہوئی۔ یہ رقص و نغمہ اور نقالی کی ملی جلی پیش کش تھی جو برصغیر کے اطراف وجوانب خصوصاً صوبۂ متوسط آگرہ و اودھ، بندیل کھنڈ وغیرہ میں رائج ہوئی اور جگہ جگہ سنگیت منڈلیاں قائم ہوگئیں۔اس کا انداز عہد بہ عہد کی تدریجی ترقیوں کے بعد سنگیت ناٹک کی شکل اختیار کر گیا۔''

(عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، لاہور، 1957ء،ص:99-100)

عشرت رحمانی نوٹنکی کی تفصیل بیان کرتے ہوئے اس کا اثر اندر سبھا پر دکھاتے ہیں یعنی اسے اردو ڈرامے سے قدیم روایت قرار دیتے ہیں۔اس سلسلے میں وہ نوٹنکی 'شہزادی' کو سب سے قدیم نوٹنکی بتاتے ہوئے اس کا اقتباس پیش کرتے ہیں۔انھوں نے لکھا ہے:

> ''اور ایک لحاظ سے امانت نے اندر سبھا میں سانگیت نوٹنکی کی طرز کی تقلید کی ہے۔ چھند اور

چو بولہ وغیرہ اصطلاحیں جو نوٹنکی میں استعمال ہوتی تھیں اندر سبھا میں بھی نظر آتی ہیں۔ قصے کے ربط کے لیے راوی بھی اسی شان سے جلوہ گر ہے جو نوٹنکی میں ہے اس لیے اس حقیقت کے ماننے میں کوئی شک نہیں ہوسکتا کہ اندر سبھا نوٹنکی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔''

(عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڈھ، 1975ء ص:83)

عشرت رحمانی نے اپنے اس بیان کے لیے کوئی حوالہ یا تاریخی ثبوت پیش نہیں کیا ہے۔ نوٹنکی شہزادی کی تاریخ تصنیف موجود نہیں ہے اور اندر سبھا کی تاریخ تصنیف موجود ہے۔ چناں چہ یہ بھی ممکن ہے کہ نوٹنکی سے اندر سبھا کے متاثر ہونے کے بجائے خود نوٹنکی اندر سبھا سے متاثر ہو۔ عشرت رحمانی نے نوٹنکی شہزادی کو نوٹنکی کا سب سے قدیم نمونہ بتایا ہے۔ محمد اسلم قریشی اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''عشرت رحمانی نے اس کے مصنف اور طباعت کا ذکر نہیں کیا۔ نوٹنکی شہزادی کے عنوان سے ایک ڈراما سید وقار عظیم کی وساطت سے ہماری نظر سے گزرا ہے۔ عشرت رحمانی کے اقتباس اور اس ڈرامے کے موازنے سے واضح ہوتا ہے کہ ان کے پیش نظر بھی یہی ڈراما تھا۔ یہ ڈراما پنڈت نتھا رام شرما ہاتھرس نواسی کی تصنیف ہے اور موہن پرنٹنگ پریس علی گڈھ کا چھپا ہوا ہے۔ کتاب کی پشت پر اسی مصنف کے 47 ڈراموں کی فہرست موجود ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ پنڈت نتھا رام ڈرامے سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ اس کتاب پر نہ تو تاریخ تصنیف درج ہے نہ تاریخ اشاعت۔ عشرت رحمانی نے اسے قدیم سانگیت کا نمونہ قرار دیا ہے، لیکن اس ڈرامے کے فنی محاسن کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ امانت کی اندر سبھا کے بعد ترقی یافت صورت ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی، پلاٹ کی ترتیب، واقعات میں رکاوٹوں، الجھاؤ اور ان کے سلجھاؤ، سیرت نگاری کی جھلکیوں اور اس زمانے کے ہندو گھرانوں کے معاشرت کے متعلق اشارات اور اس نوع کے دیگر قرائن اور فنی وتکنیکی پہلوؤں کی بنا پر اسے اندر سبھا کے بعد اردو ڈرامے کے ارتقا میں نمایاں حیثیت دی جا سکتی ہے۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، ص:395-396)

محمد اسلم قریشی کا یہ کہنا درست ہے کہ نوٹنکی شہزادی کو بعض فنی پہلوؤں کی بنا پر اندر سبھا کے بعد اردو ڈرامے کے ترقی یافتہ شکل کہا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ تکنیکی اعتبار سے پلاٹ کو مربوط کرنے کے لیے راوی کی موجودگی ایک ترقی یافتہ تکنیک جو نوٹنکی میں پائی جاتی ہے۔ اندر سبھا میں اس کی ایک ہلکی سی جھلک آمد کی شکل میں ہے۔ اس میں اس تکنیک کا باقاعدہ اور بھرپور استعمال نہیں ہوا ہے۔

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ عشرت رحمانی جس نوٹنکی کا ذکر کرتے ہیں وہ اندر سبھا کے بہت بعد کی چیز ہے۔ مذکورہ کتاب میں یہ بھی درج ہے کہ بیشک نوٹنکی کے نام سے اب جو چیز پائی جاتی ہے وہ بہت بعد کی چیز ہے لیکن اس میں استعمال ہونے والے عناصر وہی ہیں جو سوانگ اور بھگت میں استعمال ہوتے آئے ہیں۔ اور سوانگ اور بھگت بہت پرانی چیز ہے اس لیے نوٹنکی کو بھی ایک پرانی روایت کہا جاتا ہے۔ (رام نرائن اگروال، سانگیت

ایک لوک ناٹیہ پرمپرا، پہلا ایڈیشن، دہلی، 1976ء، ص:125)

مختصر یہ کہ اردو ڈرامے پر اس کے اثرات مرتب نہیں ہوئے یہ بعد کی چیز ہے۔ البتہ قدیم عوامی ڈرامائی روایات سے متاثر ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ مہابھارت میں پتلیوں کے تماشے کو کیا کہا گیا ہے؟

2۔ ڈرامے سے متعلق نورالٰہی و محمد عمر کی کتاب کا کیا نام ہے؟

3۔ کیا عوامی ادب کے تخلیق کاروں کا پتہ نشان معلوم ہوتا ہے؟

10.9 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر زمانے میں انسان کو دل بہلانے اور تفریح کے لیے کھیل تماشوں کی ضرورت محسوس ہوتی رہی ہے۔

☆ عہد سنگ میں وحشیانہ ناچ، زمانے نے اور ترقی کی تو شکار، تیر اندازی اور دیگر فنون سپہ گری کے مقابلے، بٹیروں اور بلبلوں کی پالیاں، رقص، نغمہ اور اداکاری سب اسی ضرورت کی تکمیل کا وسیلہ تھے۔

☆ رام لیلا، راس لیلا، بھنڈیتی، بھگت بازی، نقالی، بہروپیہ، کٹھ پتلی کا تماشہ اور اسی طرح کی تمام عوامی ڈرامائی روایات بھی اسی ضرورت کے تحت وجود میں آئیں اور فروغ حاصل کیا۔

☆ جیسا کہ مختلف حوالوں سے اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ بہروپ، نقالی، بھگت بازی، کٹھ پتلی اور اس قسم کی دیگر چیزیں صرف ہندوستانی معاشرے تک محدود نہیں یہ جرمنی، برطانیہ، امریکہ، جاپان اور دیگر ممالک میں بھی اتنے ہی مقبول رہے ہیں کہ ان کی رسائی امرا کے درباروں اور رؤسا کی محفلوں تک تھی اور یہ تہذیب کا جز بن گئے تھے۔

☆ مذکورہ عوامی روایات اردو ڈرامے کے مؤثرات میں شمار کی جاتی ہیں۔ اور اسی وجہ سے یہاں ان کا تفصیلی ذکر ہوا۔ چناں چہ ہمیں یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ ان کی ڈرامائی حیثیت کیا ہے۔

☆ نقال کی بات کریں تو ان کا کام کسی واقعے کو بیان کرنا نہیں بلکہ اس کو حرکت و عمل کے ذریعے کر کے دکھانا تھا۔ نقال حسب ضرورت اپنے لباس میں تبدیلی کر لیتے تھے، اپنے چہرے کو بھی رنگ لیتے تھے اور مصنوعی داڑھی مونچھیں بھی لگا لیتے تھے۔

☆ بہروپیے جس کا بھیس بناتے تھے اس کی پوری نقل اتارتے تھے۔ لباس، چہرہ، آواز، چال ڈھال سب اس کی بنا لیتے تھے۔

☆ بہروپیے اپنا کام انفرادی طور پر انجام دیتے ہیں لیکن نقالوں کی پوری ٹولی ہوتی تھی اور کئی آدمی مل کر کسی واقعے کو پیش کرتے ہیں۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ نقالی، بہروپ اور بھگت وغیرہ کی ڈرامائی اہمیت مسلم ہے۔

☆ یہی حال دوسری مذہبی/عوامی روایات رام لیلا اور راس لیلا کا ہے۔

☆ ان تمام عوامی روایات کا کوئی نہ کوئی جز اردو ڈرامے کی تشکیل میں معاون ہوا۔

☆ ان کے علاوہ کچھ اور بھی عوامی روایات ہیں جنھوں نے اردو ڈرامے کو متاثر کیا۔ مگر سب کا ذکر یہاں ممکن نہیں۔

10.10 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
تخلیق کرنا	:	پیدا کرنا
وسیلہ	:	ذریعہ
سرچشمہ	:	منبع، سوتا، پانی کے نکلنے کی جگہ
دیومالا	:	دیوتاؤں کے قصے، خیالی کہانیاں، علم الاصنام
نواح	:	آس پاس
شبیہ	:	شکل
برعظیم	:	خشکی کا وہ بڑا حصہ جس میں بہت سے ملک ہوں
فنی محاسن	:	فنی خوبیاں
سیرت	:	عادت، خصلت، گن، وصف، ہنر
معاشرت	:	مل جل کر زندگی بسر کرنا
نوع	:	قسم
قرائن	:	قرینہ کی جمع
روایت	:	اظہار، حکایت، سرگزشت
راوی	:	بیان کرنے والا
عہدسنگ	:	پتھر کا زمانہ

10.11 نمونہ امتحانی سوالات

10.11.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ عوامی ادب کون تخلیق کرتا ہے؟

2۔ رہس پیش کرنے والوں کو کیا کہتے ہیں؟

3۔ بھانڈوں کا اصلی کام کیا تھا؟

4۔ بھگت کھیلنے والوں کو کیا کہتے ہیں؟

5۔ ''نیرنگ عشق'' کس کی مثنوی ہے؟

6۔ ڈومنیاں زنانہ کردار ادا کرنے کے لیے کس کا انتخاب کرتی تھیں؟

7۔ بہروپ بھر کر اپنے فن کا مظاہرہ کرنے والے کو کیا کہتے ہیں؟

8۔ مہابھارت میں پتلیوں کو کیا کہا گیا ہے؟

9۔ سوتر دھار کے کیا معنی ہیں؟

10۔ کٹھ پتلیوں کے تماشے ہندوستان کے علاوہ اور کن ملکوں میں مروج ہیں؟

10.11.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اردو ڈرامے کو ہم موٹے طور پر کن دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں؟

2۔ رام لیلا اور راس لیلا کی ڈرامائی حیثیت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیجیے۔

3۔ بھنڈیتی میں پیش ہونے والے واقعات کیسے ہوتے ہیں؟

4۔ فرہنگ آصفیہ میں بھگت کے کیا معنی درج ہیں؟

5۔ ہندوستانی درباروں میں نقالوں اور مسخروں کی کیا اہمیت تھی؟

10.11.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ راس لیلا کی تعریف کرتے ہوئے اس کی اہمیت واضح کیجیے۔

2۔ کٹھ پتلی کے تماشے پر ایک وضاحتی نوٹ لکھیے۔

3۔ مجموعی طور پر عوامی ڈرامائی روایات کی ڈرامائی اہمیت واضح کیجیے۔

10.12 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ	عشرت رحمانی
2۔	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب
3۔	ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	محمد اسلم قریشی
4۔	اندر سبھا کی روایت	محمد شاہد حسین
5۔	ناٹک ساگر	نور الٰہی و محمد عمر

بلاک IV : اردو ڈرامے کا ارتقا

اکائی 11: اردو کا پہلا ڈراما

اکائی کے اجزا

11.0 تمہید
11.1 مقاصد
11.2 اردو کا پہلا ڈراما
11.2.1 پہلا نظریہ
11.2.2 دوسرا نظریہ
11.2.3 تیسرا نظریہ
11.2.4 چوتھا نظریہ
11.2.5 پانچواں نظریہ
11.2.6 چھٹا نظریہ
11.2.7 ساتواں نظریہ
11.3 اکتسابی نتائج
11.4 کلیدی الفاظ
11.5 نمونہ امتحانی سوالات
11.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
11.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
11.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
11.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

11.0 تمہید

اردو میں دوسری اصناف کی بہ نسبت ڈرامے کا آغاز کافی تاخیر سے ہوا۔ پھر بھی اب تک یہ محقق نہیں ہو سکا ہے کہ اردو کا پہلا ڈراما کون سا ہے، یہ کب تصنیف ہوا اور اس کی پہلی پیش کش کب ہوئی۔

صنف ڈراما خواہ کتنی ہی قدیم صنف ادب ہو مگر اردو میں اس کی ابتدا انیسویں صدی کے وسط میں ہوئی لیکن فن ترسیل کی تمام تر ترقی کے باوجود ابھی تک کوئی ایسا نظریہ سامنے نہیں آ سکا ہے جس پر تمام محققین متفق ہوں کہ اردو کا پہلا ڈراما کون سا ہے۔ اس سے اردو میں تحقیق کے معیار کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔ دراصل ہوتا یہ کہ ایک باب اگر کسی معتبر یا غیر معتبر نقاد یا محقق کہہ دیتا ہے تو آنے والی نسل کی نسل بغیر جانچ پڑتال کیے اسی کو دہراتی چلی جاتی ہے۔ خصوصاً اس جدید تر عہد میں لوگوں کے پاس اتنی فرصت کہاں کہ وہ تحقیق کرنے کی زحمت گوارا کریں۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر آپ کے پاس اتنا وقت نہیں کہ تحقیق کے بھاری پتھر کو جنبش دینے پر صرف کر سکیں تو آپ نے ادب کی دنیا میں قدم رکھا ہی کیوں۔

اردو ڈرامے کا معاملہ ہو تو اس کے ساتھ اور بھی سوتیلا پن برتا جاتا ہے۔ کیا یہ بات عجیب سی نہیں لگتی کہ ابھی تک ہمارے محققین اور نقاد اس بات پر متفق نہیں ہو سکے ہیں کہ اردو کا پہلا ڈراما کون سا ہے اور اس کی پیش کش کب ہوئی۔

چناں چہ صورتحال یہ ہے کہ ایک ڈرامے کے اسٹیج ہونے کا اشتہار دستیاب ہو گیا مگر ڈراما آج تک دستیاب نہیں ہوا۔ پتہ نہیں اشتہار دینے کے باوجود وہ ڈراما اسٹیج ہوا بھی یا نہیں۔ اگر کوئی قدیم ڈراما موجود ہے تو اس کا سنہ تصنیف اور سنہ پیش کش کا کوئی معتبر حوالہ موجود نہیں، صرف قیاسی بنیادوں پر اسے اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ ایک ڈرامے کا ڈیڑھ سین ہی کافی پہلے دستیاب ہوا اور آج تک وہ ڈیڑھ سین سے آگے نہیں بڑھ سکا پھر بھی صاحب ڈیڑھ سین نے غیر معتبر اور ضعیف روایت کی بنا پر اُسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دے دیا۔ ان بے دلیل دعوؤں کو دیکھ اور پڑھ کر بیچارہ قاری الجھن کا شکار نہ ہو تو کیا ہو۔ اس اکائی میں اسی الجھن کا کچھ حل پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

11.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ اردو کے پہلے ڈرامے کا مصنف کون ہے، یہ جان سکیں۔
- ☆ اردو کے پہلے ڈرامے کی تاریخ تصنیف سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ پہلے ڈرامے کے سلسلے میں رونما ہونے والے مختلف نظریات سے بھی آپ کو روشناس ہو سکیں۔
- ☆ ان نظریات میں سب سے معتبر نظریہ کون سا ہے، یہ بیان کر سکیں۔

11.2 ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز و ارتقا

اردو ڈرامے کی ابتدا کب ہوئی اور اردو کا پہلا ڈراما کون سا ہے۔ اس موضوع پر بہت سے ناقدین و محققین اپنا اپنا نظریہ پیش کر چکے ہیں۔ پھر بھی ایسا کوئی نظریہ سامنے نہیں آیا جس پر سب متفق ہوں لہٰذا اس سلسلے کے اہم نظریات کو یہاں پیش کیا جا رہا ہے تا کہ صورت حال پوری طرح واضح ہو جائے۔

11.2.1 پہلا نظریہ:

سنسکرت ادبیات میں کالیداس کا ڈراما ''شکنتلا'' خاص اہمیت اور دنیائے ڈراما میں بڑی شہرت کا حامل ہے۔

عہد فرخ (1713-1719ء) میں نواز نامی شاعر نے جو ہندی تلفظ کے مطابق نواج کہلاتا تھا۔ ایک کتاب برج بھاشا میں ''سکنتلا ناٹک'' کے نام سے لکھی۔ فورٹ ولیم کالج میں 1801ء میں پروفیسر جان گل کرسٹ کی ایما سے اسی نام کی ایک کتاب کاظم علی جوان نے تالیف کی۔

کہا جاتا ہے کہ یہ نواز کی ''سکنتلا ناٹک'' کا ترجمہ ہے۔

بہت سے ناقدین و محققین کافی عرصے تک نواز کو اردو کا پہلا ڈراما نگار اور اس کی تصنیف کو اردو کا پہلا ڈراما مانتے رہے، ان حضرات کا خیال تھا کہ نواز کی یہ تالیف کالیداس کے ''شکنتلا ناٹک'' کا ترجمہ ہے۔ ایسا خیال رکھنے والے ادیبوں کی فہرست میں سے چند نام یہ ہیں۔ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، رام بابو سکسینہ، مولوی سید محمد، سید بادشاہ حسین، عبدالسلام خورشید، سید علی حیدر، سید اعجاز حسین، حامد حسین قادری اور عبدالعلیم نامی۔ (محمد اسلم قریشی، اردو ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1971ء، ص:280-283)

حقیقت یہ ہے کہ نواز کی تالیف یا تصنیف نہ ہی کالیداس کے شکنتلا ناٹک کا ترجمہ ہے اور نہ ہی ڈرامے کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہ برج بھاشا میں ایک منظوم قصہ ہے جو ہندی کی مختلف بحروں میں بیان کیا گیا ہے۔ کاظم علی جوان کی شکنتلا کا بھی ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں ہے یہ متعدد بار شائع ہو چکی ہے۔ ابھی اس کے دو جدید ایڈیشن، مجلس ترقی ادب لاہور (1963ء) اور اردو دنیا کراچی (1964ء) سے شائع ہو چکے ہیں۔ محمد اسلم قریشی ان دو جدید ایڈیشنوں کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ان دو مطبوعہ نسخوں سے یہ بات مسلم ہو جاتی ہے کہ کاظم علی جوان کی شکنتلا ناٹک ڈراما نہیں ہے بلکہ ایک نثری داستان ہے۔ اس میں جوان نے دیباچہ اپنی طرف سے چار قطعات، تین رباعیاں، 53 اشعار اور چار مصرعے بھی شامل کیے ہیں۔ یہ نواز کے برج بھاشا کے قصے یا کالیداس کے سنسکرت ڈرامے شکنتلا کا ترجمہ ہرگز نہیں... برعظیم پاکستان و ہند میں اردو تھیٹر کی ابتدا یا ابتدائی اردو ڈراموں کے ضمن میں نواز اور جوان کا نام شامل کرنا غلط ہے۔ نواز یا جوان کی شکنتلا ناٹک کو بعض غلط فہمیوں کی بنا پر ڈراما قرار دیا جاتا رہا ہے حالاں کہ یہ ڈرامے نہیں ہیں۔''
>
> (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ص:292)

گارساں دتاسی اس سلسلے میں لکھتا ہے:

> ''مشہور ہندوستانی رومان ''شکنتلا'' جس کا عنوان ''شکنتلا ناٹک'' ہے۔ یہ کہانی پہلے نواز نے برج بھاشا میں لکھی تھی، یہ کالیداس کے ڈرامے کی نقل نہیں ہے بلکہ مہا بھارت کی طرز پر لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب 1802ء میں ناگری رسم الخط میں بڑی تقطیع پر طبع ہوئی۔''

(گارساں دتاسی، ہندی اور ہندوستانی ادب کی تاریخ طبع دوم، پیرس، جلد دوم، 1870ء، ص:92-94)

اس سے واضح ہوا کہ نواز اور کاظم علی جوان نہ اردو کے پہلے ڈراما نگار ہیں اور نہ ان کی شکنتلا اردو کا پہلا ڈراما۔

11.2.2 دوسرا نظریہ:

دوسرا معروف نظریہ یہ ہے کہ واجد علی شاہ کا لکھا ہوا ''رادھا کنھیا کا قصہ'' اردو کا پہلا ڈراما ہے اور واجد علی شاہ اردو کے پہلے ڈراما نگار ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب اپنی کتاب ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''واجد علی شاہ کے زمانے تک اردو میں ڈرامے کا رواج نہ تھا۔ اس اہم صنف ادب کی بنیاد

ڈالنے کا فخر ان کے لیے اٹھا رہا تھا۔ انھوں نے ولی عہدی کے دنوں میں رادھا کنھیا کی داستان محبت پر مبنی ایک چھوٹا سا ناٹک لکھا جو ہماری خوش قسمتی سے اب تک موجود ہے۔ فنی اعتبار سے اس کا درجہ کچھ بھی ہو، اردو کا پہلا ڈراما ہونے کی حیثیت سے وہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب ،لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ، کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء، ص:23)

واجد علی شاہ کی تصنیف ''پری خانہ'' کا حوالہ دیتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ:

''یہ شاہی رہس کے پہلے جلسے کا بیان ہے۔ شاہی رہس کے اس پہلے جلسے میں جو ناٹک کھیلا گیا اس میں واجد علی شاہ کے منقولہ بیان سے معلوم ہوا کہ وہ رادھا کنھیا کی داستان محبت پر مبنی تھا، اس کے کرداروں میں رادھا کنھیا کے علاوہ چار گوالنیں بھی تھیں۔ رادھا اور کنھیا کا مباحثہ دوہروں میں ہوتا تھا جن میں یہ دو دوہرے بھی تھے۔

مور مکٹ کٹ کا چھنی کر مرلی ارمال
یہ مانک موہ من بسے سدا بہاری لال
آؤ پیارے مونہا پلک ڈھانپ توہے لیوں
ناہیں دیکھوں اور کا نا تو ہے دیکھن دیوں

واجد علی شاہ کا تصنیف کیا ہوا ایک قصہ اب تک موجود ہے جس میں یہ تمام چیزیں پائی جاتی ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہی وہ قصہ یا ناٹک تھا جو لکھنؤ کے شاہی محل میں پہلے پہل کھیلا گیا۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب ،لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:108 تا 111)

اس اقتباس کا آخری جملہ قیاس کہتا ہے قابل غور ہے۔ اگر مسعود صاحب کی اس بات کو مان بھی لیا جائے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا صرف دو دوہروں کی مماثلت، رادھا کنھیا اور چار گوالنوں کی موجودگی کی بنا پر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ اب جو''رادھا کنھیا کا قصہ''موجود ہے۔ یہ وہی رادھا کنھیا کا قصہ ہے جو ولی عہدی کے دور میں پہلے پہل پیش کیا گیا۔ اور جس کا ذکر واجد علی شاہ نے پری خانہ میں کیا ہے۔

بعض لوگوں کو ایسا مان لینے میں تامل ہے۔ ابواللیث صدیقی نے اپنے ایک مضمون ''واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف''میں بحث کرتے ہوئے اس سے اختلاف کیا ہے۔ کیوں کہ واجد علی شاہ نے اپنی کتاب ''بنی''(1292ھ/1877ء) میں رادھا کنھیا کے دو قصوں کا ذکر کیا ہے جو بصورت رہس ناٹک مٹیا برج کلکتہ میں بہ زمانہ معزولی پیش کیے جاتے تھے۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''واجد علی شاہ نے اپنی کتاب بنی میں لکھا ہے کہ انھوں نے کلکتے میں رہس کا پہلا جلسہ جو تیار کیا وہ رادھا منزل والیاں کے نام سے موسوم ہے اس جلسے کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ اس رہس کو تیرھواں چودھواں برس شروع ہے (بنی ص:210)۔ ''بنی'' کی تصنیف کا سال 1292ھ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کلکتے میں پہلی رہس منڈلی 1292ھ سے تیرہ چودہ سال پہلے یعنی

1278ھ یا1279ھ میں قائم کی گئی۔“

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:213)

”پری خانہ“ کی عبارت سے، جس کا حوالہ مسعود حسن رضوی ادیب نے دیا ہے، کہیں یہ ظاہر نہیں ہوتا ہے کہ ولی عہدی والا رہس رادھا کنھیا کی داستان محبت پر مبنی ہے، واجد علی شاہ نے ”پری خانہ“ میں خود لکھ دیا ہے کہ ”رہس دھاری ناچ کا ایک سوانگ ہے“، وہ آگے لکھتے ہیں کہ ”ناچ گانے کی یہ محفل اس قدر عمدہ تھی کہ ہر شخص کی زبان پر سوائے واہ واہ کے اور کچھ نہ تھا۔“

پھر یہ کہ ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصے میں پرستش کے لوازم اور رقص وموسیقی کو خاص اہمیت حاصل ہے جب کہ مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے قصے میں یہ بالکل موجود نہیں۔ مزید یہ کہ ولی عہد والے رادھا کنھیا کے قصے میں صرف رادھا کنھیا اور چار گوالنوں کا ذکر ہے جبکہ مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے قصے میں ان کے علاوہ بہت سے کردار ہیں جیسے صحرا ایک غم زدہ عورت جس نے جوگ لیا ہے، غربت جوگن کا خادم، عفریت، ارغوان پری، زعفران پری، رام چیرا، متھرا بندرابن سے آتا ہوا مسافر، چار پنہارنیں، چار مکھن والیاں اور ان سب کرداروں کی مدد سے ایک مکمل قصہ پیش کیا گیا ہے، مکمل سے مراد یہ ہے کہ جس میں ابتدا، وسط اور اختتام ہے۔ جب کہ ولی عہد والے رادھا کنھیا کے قصے میں کوئی قصہ پیش نہیں کیا گیا ہے۔

مذکورہ اختلافات کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ولی عہدی والا رادھا کنھیا کا قصہ وہ رہس ناٹک نہیں ہے جس کا تفصیلی ذکر ”بنی“ میں ہے اور جو آج بھی دستیاب ہے۔

دراصل واجد علی شاہ معزول ہوکر کلکتہ گئے تو آمدنی محدود ہوگئی، مثنویوں جیسی پیش کش ممکن نہ رہی، لہٰذا انھوں نے رہسوں کی طرف پھر سے اپنی توجہ مبذول کی اور ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصے میں کچھ کرداروں کا اضافہ کر کے ایک ایسا قصہ ترتیب دیا جس میں ڈرامائی عناصر پوری طرح جلوہ گر ہوگئے۔ واجد علی شاہ کی تصنیف ”بنی“ 1877ء میں تصنیف ہوئی، جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ رہس کا یہ جلسہ تیرہ چودہ سال سے کھیلا جارہا ہے اس طرح ان جلسوں کے کھیلے جانے کی ابتدا 1863ء مقرر ہوتی ہے۔ اس سے پہلے اور کئی ڈرامے لکھے جاچکے تھے جن کا ذکر آگے آئے گا۔ واجد علی شاہ کا رادھا کنھیا کا قصہ نہ تو اردو کا پہلا ڈراما ہے اور نہ واجد علی شاہ پہلے ڈراما نگار۔

11.2.3 تیسرا نظریہ:

اردو ڈرامے کی اولیت کے سلسلے میں عشرت رحمانی یہ نظریہ رکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کی مثنوی ”افسانہ عشق“ سب سے پہلے ڈرامائی انداز میں پیش کی گئی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”سب سے پہلے سلطان عالم نے اپنی ایک عشقیہ مثنوی ”افسانہ عشق“ کو منظوم ناٹک میں مرتب کیا، جس کا انداز او پیرایا رہس کا تھا اور جس کا حوالہ شرح اندر سبھا میں بھی ملتا ہے۔ یہ تمثیل اب نایاب ہے، اس لیے اس کا کچھ اندازہ نہیں ہوسکا، شاید اس کا کوئی نسخہ برٹش میوزیم میں کہیں محفوظ ہو، لیکن یہ ڈرامائی تشکیل تھی جس کو اردو ڈرامے کا نقش اول کہہ سکتے ہیں۔“
>
> (عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی ایک صدی، ادب لطیف، ڈراما نمبر، ص:51)

عشرت رحمانی اپنی کتاب ”اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید“ میں یہی بات دہراتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''چوں کہ اس سے پہلے اردو ڈرامے کا اور کوئی نشان یا پتہ نہیں ملتا اس لیے قرائن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اردو کا پہلا نقش افسانہ عشق تھا جو رہس یا اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا اور اس طرح اردو کے سب سے پہلے ڈراما نگار سلطان واجد علی شاہ تھے۔''

(عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، لاہور، ص:119)

عشرت رحمانی کو مثنوی کے نام میں سہو ہوا ہے۔ واجد علی شاہ نے سب سے پہلے اپنی مثنوی ''دریائے تعشق'' کا ڈراما تیار کر کے پیش کیا تھا ''افسانۂ عشق'' کا نہیں۔ تفصیل آگے آئے گی۔

واجد علی شاہ نے ولی عہد ہونے سے دو سال پہلے تین عشقیہ مثنویاں ''دریائے تعشق''، ''افسانہ عشق'' اور ''بحر الفت'' کہی تھیں۔ تخت نشین ہونے کے کچھ عرصہ بعد ان تینوں مثنویوں میں ترمیم واضافہ کر کے شائع کروایا، اصغر علی شاہی داستان گو نے ان کی مثنوی کو داستان میں ڈھالا۔ (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:123)

واجد علی شاہ نے ان تینوں مثنویوں کو ڈرامے کی ہیئت میں ڈھال کر انھیں پیش کروایا۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ مکمل ڈرامے ہیں۔ ان میں مکمل پلاٹ ہے اور اس پلاٹ کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ ان کی پیش کش ممکن ہو سکی۔

مسعود حسن رضوی ادیب نے ان تینوں مثنویوں سے تیار کردہ ڈراموں یا ناٹکوں کے کھیلے جانے، ان کے قصوں، ان کے ساز وسامان اور ان کے اداکاروں وغیرہ کی تفصیلات، مستند حوالوں کے تحت، اپنی تصنیف ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' میں پیش کی ہیں۔

مسعود صاحب اقتدار الدولہ کی تصنیف ''تاریخ اقتداریہ'' کے حوالے سے پہلی مثنوی ''دریائے تعشق'' کے ڈرامے کی اولین پیش کش کا سال متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس طولانی قصے کا جلسہ یا رہس کثیر ساز وسامان کے ساتھ تقریباً سال بھر میں تیار ہوا اور ربیع الثانی 1267ھ میں کھیلا گیا۔'' (ایضاً، ص:122)

اس حساب سے اس ڈرامے کی پیش کش کی عیسوی تاریخ فروری 1851ء قرار پاتی ہے، مسعود صاحب کے بیان کے مطابق دوسری اور تیسری مثنوی کے ڈرامے بھی کچھ عرصے کے وقفے سے پیش کیے گئے۔

اقتدار الدولہ واجد علی شاہ کے پھوپھا تھے اور ان جلسوں میں بنفس نفیس موجود ہوتے تھے۔ انھوں نے اپنی مذکورہ تصنیف میں ان جلسوں کا آنکھوں دیکھا حال بڑی تفصیل سے لکھا ہے۔ ایسے معتبر حوالے پر تو اعتبار کرنا ہی پڑے گا اور اس طرح واجد علی شاہ اردو کے پہلے ڈراما نگار اور دریائے تعشق کا ڈراما اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کیا جانا چاہیے لیکن اس ڈرامے کی تحریری شکل دستیاب نہ ہونے سے اس امر میں تھوڑا سا تکلف ہوتا ہے، لیکن مجموعی طور پر فنون لطیفہ کے اس سرپرست نے ڈرامے پر جو احسان عظیم کیا ہے اس سے روگردانی نہیں کی جا سکتی۔

11.2.4 چوتھا نظریہ:

محققین کے درمیان اس بات پر کافی بحث ہوئی ہے کہ مداری لال کی مرتب کردہ اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما ہے یا نہیں۔ مسعود صاحب نے اپنی کتاب لکھنؤ کا عوامی اسٹیج میں اس پر بہت تفصیل سے لکھا ہے۔ 1927ء میں مسعود صاحب کی ملاقات منے نواب سے ہوئی جو مداری لال کے

خلیفہ تھے۔ منے نواب نے مسعود صاحب کو بتایا کہ مداری لال کی اندر سبھا امانت سے پہلے پیش ہوئی۔ مسعود صاحب لکھتے ہیں:

''اس ناٹک کا سنہ تصنیف معلوم نہیں، منے نواب مرحوم اس کو امانت کی اندر سبھا سے پیشتر کی تصنیف بتاتے تھے، ان کا بیان تھا کہ جب واجد علی شاہ کی شادی ہوئی تو دریائے گومتی پر ایک بہت بڑا جشن منعقد کیا گیا، دریا کے کنارے کنارے اور دریا کے اندر جگہ جگہ ناچ گانے کی محفلیں تھیں، ایک طرف مداری لال کی اندر سبھا ہو رہی تھی، کسی نے واجد علی شاہ کو اس کی خبر دی اور اس کے دیکھنے کا مشتاق بنا دیا۔ انھوں نے مداری لال کو بلوایا اور اس کے دیکھنے کا اشتیاق ظاہر کیا، مداری لال نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا کہ یہ کھیل جہاں پناہ کے سامنے نہیں کھیلا جا سکتا اس لیے کہ اس میں بادشاہ تاج پہن کر سامنے آتا ہے اور حضور کے سامنے تاج سر پر رکھنا بڑی گستاخی ہے۔ واجد علی شاہ نے اس بات کی اجازت دے دی اور حکم دیا کہ اس کھیل کے لیے جو پوشاکیں وغیرہ درکار ہوں وہ عمدہ قسم کی تیار کروادی جائیں۔ اس حکم کی بہت جلد تعمیل کی گئی اور یہ اندر سبھا شاہی ساز و سامان کے ساتھ واجد علی شاہ کے سامنے کھیلی گئی۔

مندرجہ بالا بیان کے دونوں جز یعنی یہ کہ مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے لکھی گئی اور یہ کہ وہ واجد علی شاہ کی شادی میں کھیلی گئی کسی غلط فہمی پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص:151)

مسعود صاحب کی ملاقات باد اللہ اور نظیرن سے بھی ہوئی۔ ان دونوں نے بھی منے نواب کے بیان کی تصدیق کی۔ باد اللہ نوعمری میں مداری لال کی اندر سبھا میں کام کرتا تھا اور اس کی بیوی نظیرن پری بنتی تھی۔

کچھ لوگوں نے منے نواب کے بیان کو بنیاد بنا کر اندر سبھا مداری لال کا سنہ تصنیف متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ واجد علی شاہ کی پہلی شادی ان کے ولی عہدی کے زمانے یعنی 1253ھ میں ہوئی تھی، ان کی دوسری شادی تخت نشین ہو جانے کے بعد دو شعبان 1267ھ کو ہوئی۔ مداری لال کا یہ کہنا کہ اس میں بادشاہ تاج پہن کر آتا ہے اور حضور کے سامنے تاج سر پر رکھنا گستاخی ہے، اس بات کو واضح کرتا ہے کہ وہ واجد علی شاہ کی دوسری شادی کا ذکر کر رہے ہیں، اس طرح مداری لال کی پیش کش کے کھیلے جانے کا سال 1267ھ (1851ء) قرار پاتا ہے۔ چناں چہ یہ اندر سبھا امانت کے کھیلے جانے سے (جنوری 1854ء) سے کم و بیش تین سال قبل کھیلی گئی۔

یہاں اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا منے نواب اور باد اللہ و نظیرن کے بیان کو تسلیم کر لیا جائے۔ اگر ان بیانوں کو تسلیم کر لیا جائے تو اندر سبھا مداری لال کو اولیت کا شرف حاصل ہو سکتا ہے ورنہ اس کے پاس ایسا کوئی تاریخی ثبوت، عینی شہادت یا عقلی دلیل نہیں ہے جو اسے یہ شرف بخش دے۔

منے نواب کے بارے میں مسعود صاحب کہہ چکے ہیں کہ سن اتنا تھا کہ غدر کے آنکھوں دیکھے حالات بیان کرتے تھے۔ (لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص:120) چناں چہ ان کی یادداشت پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ واقعات کو ان کے صحیح تعلق سے بیان کر سکیں گے۔

پھر یہ کہ ان تینوں میں سے کسی کے ثقہ، معتبر اور غیر جانبدار ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا اور راوی اگر ثقہ و معتبر نہ ہو تو غلط بیانی کے امکانات

بڑھ جاتے ہیں۔ منے نواب مداری لال کے خلیفہ ہونے اور تمام عمر اندر سبھا مداری لال سے متعلق رہنے کی وجہ سے غیر جانبدار نہیں ہو سکتے۔ اگر وہ اندر سبھا مداری لال کو جس کی تمثیل کاری میں وہ خود شریک تھے، غلط طور پر اتنی اہمیت دیتے ہیں تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، بادا اللہ اور نظیرن کی غلط بیانی کے امکانات بھی اس وجہ سے بڑھ جاتے ہیں کہ وہ خود بھی اس ڈرامے کی تمثیل کاری میں شریک رہے تھے۔ وہ بادشاہ وقت کے سامنے اس کو پیش ہونا بتا کر اپنی اہمیت بڑھانا چاہتے ہیں۔ لہٰذا ان بیانات پر مکمل بھروسہ نہیں کیا جا سکتا اور کسی دیگر ثبوت کے بغیر اندر سبھا مداری لال کی اولیت تسلیم نہیں کی جا سکتی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ کالیداس کے ڈرامے کا کیا نام ہے؟

2۔ ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کس کی تصنیف ہے؟

3۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی تصنیف کردہ کسی ایک کتاب کا نام لکھیے؟

11.2.5 پانچواں نظریہ:

ایک معروف نظریہ ہے کہ ''اندر سبھا امانت'' اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ اکثر ناقدین و محققین نے اس رائے سے اتفاق کیا ہے جن لوگوں نے اتفاق کیا ہے ان میں عبدالسلام ندوی (شعر الہند، ص: 187)، رام بابو سکسینہ، بادشاہ حسین، ابواللیث صدیقی اور نور الٰہی و محمد عمر شامل ہیں۔

مسعود حسن رضوی ادیب اندر سبھا کی اولیت تو تسلیم نہیں کرتے کیوں کہ کسی غلط فہمی کی بنا پر وہ واجد علی شاہ کے رادھا کنھیا کے قصے کو اردو کا پہلا ڈراما مانتے ہیں، ان کی غلط فہمی کی وجہ اوپر بیان کی جا چکی ہے، اندر سبھا امانت کو اولیت کا شرف نہ دینے کے باوجود وہ اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے۔ لیکن اس سے اس کی تاریخی اہمیت میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لیے لکھا اور کھیلا گیا وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظر عام پر آیا اور سینکڑوں بار شائع ہوا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری گجراتی اور مرہٹی خطوں میں بھی چھاپا گیا اور اس کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا گیا۔''
>
> (مسعود حسن رضوی ادیب لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص: 11)

پھر بھی اندر سبھا کے سنہ تصنیف کے بارے میں اختلافات ہیں۔ امانت کے محبّ خاص مرزا عابد علی عبادت نے اندر سبھا کے لیے جو تاریخ کہی ہے وہ یہ ہے۔

کہی خوب تاریخ تو نے عبادت   مرقع امانت کا اندر سبھا ہے

اس شعر سے سنہ تصنیف 1270ھ نکلتا ہے۔

امانت کے صاحبزادے مرزا لطافت حسین فصاحت نے اندر سبھا کے لیے یہ مصرعہ تاریخ کہا، ''پری رو ہیں صدقے اس اندر سبھا پر'' اس مصرعے سے بھی اس کا سنہ تصنیف 1270ھ ہی نکلتا ہے۔ مندرجہ بالا تمام لوگوں نے اندر سبھا کا سال تصنیف امانت کے اس شعر کی وجہ سے مقرر کیا ہے۔

زروئے وجد بول اٹھے پری زاد خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

اس شعر سے اندر سبھا کا سنہ 1270ھ نکلتا ہے۔ اندر سبھا کے مطبوعہ نسخوں میں عام طور سے امانت کا کہا ہوا ایک قطعہ تاریخ شامل ہے۔ اس قطعہ کا یہ آخری شعر ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ مادہ تاریخ ہے اور تاریخ نکالنے کے لیے اس شعر کے دوسرے مصرعے کے عددوں میں واؤ کے عدد جوڑنے سے 1270ھ نکلتا ہے۔

لیکن یہ کوئی اکیلا شعر نہیں ہے اس سے پہلے اس قطعے میں پانچ شعر اور ہیں ان کو نظر میں رکھنے ہی سے بات پوری طرح واضح ہوتی ہے، پورا قطعہ یوں ہے۔

ہوئی اندر سبھا جس دم مرتب جہاں نے سن کے توصیف و ثنا کی
بتوں نے دی صدائے اللہ اللہ ہر اک مصرعہ ہے یا قدرت خدا کی
ہوا جو یاد جس کو لے اڑا وہ زباں کس کس نے گانے پر نہ وا کی
کسی نے یاد کی لکھی کسی نے کسی نے جستجو لا انتہا کی
اڑی شہرت جب اس کی لکھنؤ میں امانت سب نے خواہش جا بجا کی
زروئے وجد بول اٹھے پری زاد خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

اس قطعے سے صاف ظاہر ہے کہ قطعہ اس وقت لکھا گیا جب اندر سبھا منظر عام پر آ چکی تھی اس کا شہرہ دور دور تک ہو چکا تھا۔ لکھنؤ کے علاوہ دوسرے مقامات کے لوگ بھی اسے حاصل کرنے کے خواہشمند ہو چکے تھے۔ لہٰذا اس شعر کی بنا پر اندر سبھا کی تاریخ تصنیف متعین کرنا مناسب نہیں۔ امانت شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں:

''چوں کہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا۔ مگر لوگوں نے غزل کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کر لیا۔

غرضیکہ 14ویں تاریخ شوال کی 1268ھ میں اندر سبھا اس جلسہ کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی۔ اہل محلّہ کو خبر ہوئی۔ دو شخص اس جلسہ کی تیاری پر آمادہ ہوئے۔ ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔ رفتہ رفتہ بعد ہزاراں ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ مگر اپنے نزدیک بیکار ہوا کہ کس ریاض سے ایک درخت لگایا۔ آخر کو اس سے رنج کا پھل پایا۔ خیر جو ہوا سو بہتر ہوا اپنا تو یہ قول ہے، مصرعہ

تقدیر سے گلہ ہے کسی سے گلہ نہیں۔''

(امانت، شرح اندر سبھا، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص:180)

امانت کے اس بیان میں لفظ شروع کیا یہ غلط فہمی پیدا کر سکتا ہے کہ امانت نے 14 رشوال 1268ھ کو اندر سبھا کی تصنیف شروع کیا۔ لیکن تصنیف شروع کرنے کا یہ اثر نہیں ہو سکتا کہ اہل محلّہ کو خبر ہو جائے، وہ ہجوم کر دیں اور شور و فساد کی نوبت آ جائے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر امانت

نے کیا شروع کیا۔ مسعود صاحب کا خیال ہے کہ مجمع میں پڑھ کر سنانا شروع کیا۔ (لکھنؤ کا عوامی اسٹیج،ص:57)

لیکن سننے سنانے میں حجت وتکرار اور شور وفساد کی نوبت کیوں آتی ،لوگ داستان سننے کے عادی تھے،اس کا انداز واسلوب بھی داستانی ہے اسے بھی لوگ داستان کی طرح سنتے ۔البتہ یہ ممکن ہے کہ 14 رشوال 1268ھ سے پہلے اس کی تصنیف مکمل ہوگئی ہو اور 14 رشوال 1268ھ سے اس کے جلسے کی تیاری شروع کی گئی ہو تو اس کی شہرت کے تحت بہت سے لوگ اس میں پارٹ کرنے اور حصہ لینے کے خواہاں ہوں اور سب کو موقع نہ ملنے پر شور وفساد اور حجت وتکرار کی نوبت آئی ہو۔ محمد اسلم قریشی بھی اسی خیال سے متفق ہیں۔ (ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:326)

بہر حال اس سے یہ تو واضح ہوجاتا ہے کہ اندر سبھا کی تصنیف 14 رشوال 1268ھ میں مکمل ہو چکی تھی۔ امانت نے اپنے اس بیان میں اندر سبھا کے جلسے کا اہتمام شروع کرنے کی تاریخ 14 رشوال 1268ھ درج کی اور ڈیڑھ سال بعد جب جلسے کا اہتمام ہوگیا اور یہ اسٹیج کی گئی تو انھوں نے 1270ھ والا قطعہ تاریخ کہا۔

11.2.6 چھٹا نظریہ:

عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب ''اردو تھیٹر'' جلد اول میں یہ نظریہ پیش کیا کہ پارسی اسٹیج کے ذریعے پیش کیا گیا ''گوپی چند جلندھر''، اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ لہٰذا وہ لکھتے ہیں:

> ''چناں چہ ڈاکٹر بھاؤ جی لاڑ نے ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' لکھ کر ہندو ڈرامٹک کور کے مرہٹہ ایکٹروں کے ذریعے اسٹیج کیا۔ گورنر مع عہدیداران سرکاری بہ نفس نفیس تھیٹر میں تشریف لاتے اور منتظمین کمیٹی اور اسٹیج کو عزت بخشتے۔'' (اردو تھیٹر، جلد اول،ص:192)

اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر نامی کے بیان کے مطابق یہ اردو کا سب سے پہلا ڈراما ہے اس کھیل کا اشتہار 25 اور 26 نومبر 1853ء کے ''ٹیلی گراف'' میں شائع ہوا تھا۔ اس اشتہار کی عبارت حسب ذیل ہے۔
>
> ہندو تھیٹر
>
> ہندو ڈرامٹک کور باشندگان بمبئی، اہل شہر اور یورپین حضرات کی خدمت میں انتہائی مسرت کے ساتھ یہ اعلان کرتا ہے 26 نومبر 1853ء شنبہ کو وہ اپنا دل چسپ تماشا ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' بمقام گرانٹ روڈ تھیٹر بزبان ہندوستان پیش کرے گا۔''
>
> (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر،ص:338)

محمد اسلم قریشی نے نامی کا یہ بیان اور اشتہار کہاں سے حاصل کیا ہے اس کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ گوپی چند جلندھر 26 رنومبر 1853ء کو اسٹیج ہوا، اندر سبھا امانت کی تصنیف یکم اگست 1852ء تک مکمل ہو چکی تھی۔ اس سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ اندر سبھا امانت کی تصنیف پہلے ہوئی۔ اگر پیش کش کے حساب سے دیکھا جائے تو ''گوپی چند جلندھر'' کی پیش کش اندر سبھا امانت سے اڑتالیس دن پہلے ہوئی۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ ڈرامے کے میدان میں تاریخ تصنیف سے زیادہ تاریخ پیش کش اہم ہوتی ہے۔ نامی نے اشتہار تو پیش کر دیا لیکن آج

تک ڈراما سامنے نہ آسکا خواہ مطبوعہ یا غیر مطبوعہ اور جب تک ڈراما دستیاب نہ ہو جائے بات نہیں بنتی۔

11.2.7 ساتواں نظریہ:

خواجہ احمد فاروقی نے ''اردوئے معلیٰ'' کے قدیم اردو نمبر شمارہ 9 میں ایک ڈرامے کا ڈیڑھ سین شائع کیا اور اسے اردو کا پہلا ڈراما بتایا، وہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''جہاں تک میرا علم ہے اردو کا کوئی ڈراما ان تاریخوں سے پہلے کا نہیں ملتا، اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔ اس مخطوطے پر سنہ کتاب درج ہے نہ سنہ تصنیف لیکن اس بنا پر کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹرپچی کی ملکیت رہ چکا ہے اور اس کی عبارت موجود ہے اور وہ 1816ء سے 1818ء لکھنؤ میں رزیڈنٹ رہا تھا اس لیے یہ ان سنین سے پہلے کی تصنیف ہے۔''

(خواجہ احمد فاروقی، اردو کا قدیم ترین ڈراما، اردوئے معلیٰ قدیم اردو نمبر، ص:256)

اس میں شبہ نہیں کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹرپچی کی ملکیت رہا ہے کیوں کہ اس پر اس کی تحریر اور دستخط موجود ہے لیکن جب اس کی تحریر کے ساتھ کوئی تاریخ درج نہیں ہے اور نہ مخطوطے پر ہی کوئی تاریخ ہے تو یہ کیسے مان لیا جائے کہ یہ مخطوطہ اسٹرپچی کو قیام لکھنؤ کے دوران ہی ملا۔ ہو سکتا ہے لکھنؤ سے جانے کے کافی بعد ملا ہو اور اس نے اس پر کچھ لکھ دیا ہو۔

یہ ڈراما اس لحاظ سے کافی اہم ہے کہ اس سے اردو ڈرامے کی تاریخ بتیس چونتیس سال آگے بڑھ جاتی ہے۔ خواجہ صاحب کو اس پر مضمون لکھے ہوئے بھی کافی لمبا عرصہ گزر چکا ہے لہٰذا اب تک اسے منظر عام پر آ جانا چاہیے تھا۔ اب تو شبہ ہو چلا ہے کہ اس کی کل جمع پونجی یہ ڈیڑھ سین ہی نہ ہوں۔

مزید یہ کہ اگر پورا ڈراما دستیاب بھی ہو جائے تو اس کا سنہ تصنیف متعین کرنے میں دشواری ہوگی اور جس طرح خواجہ صاحب نے سنہ تصنیف متعین کیا ہے وہ بہت سے لوگوں کے لیے قابل قبول نہیں ہوگا۔

11.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- ☆ مذکورہ نظریات پر غور کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ اردو کے پہلے ڈرامے کا مسئلہ کافی الجھا ہوا ہے۔ جیسے پہلے نظریے میں لوگوں نے صرف ''شکنتلا ناٹک'' نام ہونے کی وجہ سے نواز یا نواج کی شکنتلا ناٹک کو کالیداس کی شکنتلا کا ترجمہ سمجھ لیا۔
- ☆ کاظم علی جوان کی شکنتلا کو بھی محض نام کی بنا پر ڈراما سمجھا جاتا رہا جب کہ یہ ایک نثری داستان ہے اور اس کا مطبوعہ ایڈیشن موجود ہے۔
- ☆ دوسرے نظریے میں بھی مسعود صاحب کو یہ سہو ہو گیا کہ موجودہ رادھا کنھیا کا قصہ (مٹیا برج میں تصنیف کیا گیا) وہی ہے جو ولی عہدی کے زمانے میں واجد علی شاہ نے لکھا اور پیش کروایا جب کہ ولی عہدی والا قصہ ڈراما نہیں ہے۔
- ☆ مٹیا برج والا قصہ ڈراما ہے مگر وہ بعد کی تصنیف ہے اور اسے اولیت کا شرف حاصل نہیں ہے۔ تیسرے نظریے میں واجد علی شاہ کی اسٹیج کی ہوئی مثنوی ''دریائے تعشق'' کو پیش کش کے لحاظ سے اولیت حاصل ہے مگر ڈرامائی ہیئت میں یہ تصنیف ہی دستیاب نہیں۔

☆ محققین وناقدین کے درمیان اس بات پر کافی بحث ومباحثہ ہوتا رہا ہے کہ امانت کی اندر سبھا پہلے تصنیف ہوئی اور پیش ہوئی یا مداری لال کی۔ اندر سبھا مداری لال کی اولیت سے متعلق صرف قیاسی حوالے ملتے ہیں جبکہ امانت کی اندر سبھا سے متعلق امانت کے ہاتھ کا لکھا ہوا تحریری ثبوت موجود ہے۔

☆ عبدالعلیم نامی کی مانیں تو ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' پیش کش کے لحاظ سے اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ اس کی پیش کش کا ایک اشتہار موجود ہے جس میں پیش ہونے کی تاریخ درج ہے۔ لیکن محققین کی کوشش کے باوجود وہ ڈراما آج تک دستیاب نہ ہوسکا۔

☆ خواجہ احمد فاروقی نے اس دعوے کے ساتھ ایک ڈرامے کا ڈیڑھ سین پیش کیا کہ یہ اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ اس کی تاریخ تصنیف بھی قیاسی حوالوں پر منحصر ہے اور اس ڈرامے کا بھی اس ڈیڑھ سین کے علاوہ کچھ اور آج تک دستیاب نہ ہوسکا۔

☆ چناں چہ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اندر سبھا امانت ہی وہ ڈراما ہے جس کے پاس اولیت کی سب سے قوی شہادت تحریری شکل میں موجود ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مستقبل میں ایسے حقائق و دلائل سامنے آئیں جس کی بنا پر اس نظریے میں تبدیلی کرنی پڑے لیکن اب تک کے حقائق و دلائل کی روشنی میں اولیت کا سہرا اندر سبھا امانت کو ہی حاصل ہے۔

11.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
معتبر	:	اعتبار کے لائق
قیاسی	:	خیالی
ضعیف	:	کمزور
مختلف النوع	:	طرح طرح کا
محقق	:	تحقیق کرنے والا
منقولہ	:	ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جانے کے قابل
عینی	:	آنکھ سے متعلق، دیکھا ہوا
پرستش	:	عبادت، بندگی، پوجا
معزول	:	نوکری سے نکالا گیا، تخت سے اتارا گیا
بنفس نفیس	:	بذات خود

11.5 نمونہ امتحانی سوالات

11.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ نواز کے ڈرامے کا کیا نام تھا؟

2۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج کس کی تصنیف ہے؟

3۔ ''بنی'' کا مصنف کون ہے

4۔ عشرت رحمانی کی کتاب کا کیا نام ہے؟

5۔ منے نواب اور مداری لال کے درمیان کیا رشتہ تھا؟

6۔ پری رو ہیں صدقے اس اندر سبھا پر، یہ مصرعہ تاریخ کس نے کہا ہے؟

7۔ ''اردو تھیٹر'' کا مصنف کون ہے؟

8۔ خواجہ احمد فاروقی نے کس رسالے میں ایک ڈرامے کا ڈیڑھ سین شائع کیا؟

9۔ رچرڈ اسٹرپچی کب سے کب تک لکھنؤ میں رزیڈنٹ رہا تھا؟

10۔ وہ کون سا ڈراما ہے جس کے پاس اولیت کی سب سے قوی شہادت موجود ہے؟

11.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ کیا کاظم علی جوان کی شکنتلا ناٹک ڈراما ہے؟ کاظم علی جوان نے اس میں اپنی طرف سے کیا کیا شامل کیا ہے؟

2۔ واجد علی شاہ نے سب سے پہلے اپنی کس مثنوی کا ڈراما تیار کروا کر پیش کیا؟

3۔ جو لوگ اندر سبھا امانت کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرتے ہیں ان میں سے دو کے نام لکھیے۔

4۔ مرزا عابد علی عبادت نے اندر سبھا کے لیے جو تاریخ تصنیف کہی ہے وہ شعر درج کیجیے۔

5۔ ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' کی پیش کش کا اشتہار کن تاریخوں میں اور کس اخبار میں شائع ہوا تھا؟

11.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ کیا واجد علی شاہ کا ڈراما ''رادھا کنھیا کا قصہ'' اردو کا پہلا ڈراما ہے، مدلل جواب دیجیے۔

2۔ نواز اور کاظم علی جوان کی ''شکنتلا ناٹک'' پر ایک وضاحتی نوٹ لکھیے۔

3۔ مذکورہ تمام نظریات کے پیش نظر اردو کا پہلا ڈراما کون ہے، واضح کیجیے۔

11.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔ اردو تھیٹر، جلد اول — عبدالعلیم نامی

2۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج — مسعود حسن رضوی ادیب

3۔ ڈراما فن اور روایت — محمد شاہد حسین

4۔ اندر سبھا کی روایت — محمد شاہد حسین

5۔ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر — محمد اسلم قریشی

اکائی 12: واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیاں

اکائی کے اجزا

12.0 تمہید
12.1 مقاصد
12.2 واجد علی شاہ کے حالات زندگی
12.3 واجد علی شاہ کی تمثیلی سرگرمیاں
12.3.1 پری خانہ
12.3.2 چھتیس ایجادی رہس
12.3.3 جوگیا میلے
12.4 واجد علی شاہ کی ڈراما نگاری
12.4.1 رادھا کنھیا کا قصہ
12.4.2 تین اسٹیج مثنویاں
12.5 اکتسابی نتائج
12.6 کلیدی الفاظ
12.7 نمونہ امتحانی سوالات
12.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
12.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
12.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
12.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

12.0 تمہید

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد، خواہ اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں، ہندوستان میں ڈراما کافی دنوں تک کسمپرسی کی حالت میں رہا۔ بادشاہوں، راجاؤں اور امرا نے اس کی طرف سے آنکھیں پھیر لیں، لیکن شاہان اودھ کے عروج نے اس کے دن پلٹے، شاہان اودھ میں سے کئی رقص و موسیقی کے رسیا رہے ہیں۔ آصف الدولہ کے دور میں ایک کتاب ''اصول النغمات آصفیہ'' لکھی گئی جو فن موسیقی پر ایک معیاری کتاب ہے۔
نصیر الدین حیدر (1837-1827ء) کے دربار میں کچھ ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما جو راجوں مہاراجوں

کے درباروں سے نکل کر سڑکوں پر مارامارا پھر رہا تھا پھر سے راج درباروں کی طرف جارہا ہے۔

نصیرالدین حیدر رقص وموسیقی سے بہت شغف رکھتے تھے۔ رجب علی بیگ سرور اپنی کتاب ''فسانۂ عبرت'' میں ان کے دربار میں راگ راگنیوں کے جلسے کا ذکر کرتے ہیں۔ ''راگ مالا'' ایک ایسی کتاب ہے جس میں راگ اور راگنیوں کو انسانی شکل وصورت میں (بذریعہ تصویر) مصروف عمل دِکھایا جاتا ہے۔ نصیرالدین حیدر کے دربار میں عملی طور پر اس کی پیش کش ہوتی تھی۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ ان جلسوں میں ڈرامائی کیفیت پائی جاتی تھی۔ ولیم نائیٹن نے نصیرالدین حیدر کے ایک یورپین مصاحب سے ان کی زندگی کے حالات سن کر قلم بند کیے ہیں۔ اس کے دوسرے باب میں بادشاہ کے تفریحی مشغلوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ دیگر مشغلوں کے ساتھ ان کے یہاں کٹھ پتلی کا تماشا بھی ہوتا تھا۔ چناں چہ نصیرالدین حیدر کے دربار میں دو ایسی چیزیں پائی جاتی تھیں جن میں ڈرامائی کیفیت ہوتی تھی ایک تو راگ راگنیوں کا جلسہ، دوسرے کٹھ پتلیوں کا تماشا۔

اودھ میں دس سال حکومت کر کے نصیرالدین حیدر جولائی 1830ء میں اس دارِ فانی سے کوچ کر گئے۔ ان کے بعد ان کے بیٹے مرزا فریدوں بخت مناجان تخت پر بیٹھے لیکن انگریزوں نے انھیں نصیرالدین حیدر کا بیٹا ماننے سے انکار کر دیا اور تخت نشینی ہی کے دن انھیں معزول کر دیا اور نصیرالدین حیدر کے بوڑھے چچا محمد علی شاہ کو تخت پر بٹھایا جو واجد علی شاہ کے دادا تھے۔

12.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ رہس کے بارے میں جانکاری فراہم کرسکیں۔

☆ واجد علی شاہ کی تمثیلی کاوشوں سے روشناس ہوسکیں۔

☆ واجد علی شاہ کے ڈرامے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کے بارے میں جان سکیں۔

☆ واجد شاہ کے ڈراموں کی پیش کش کے طور طریقے سے واقف ہوسکیں۔

12.2 واجد علی شاہ کے حالاتِ زندگی

سلطنت اودھ کے آخری بادشاہ واجد علی شاہ 30/جولائی 1822ء کو پیدا ہوئے۔ ان کی تعلیم وتربیت شہزادے کی طرح ہوئی۔ نصیرالدین حیدر کے انتقال کے بعد ان کے دادا محمد علی شاہ سلطنت اودھ کے بادشاہ ہوئے۔ انھیں کھیل تماشوں اور رقص وموسیقی سے بالکل دل چسپی نہ تھی۔ وہ پانچ سال حکومت کر کے انتقال کر گئے تو ان کے بیٹے امجد علی شاہ یعنی واجد علی شاہ کے والد اودھ کے تخت پر بیٹھے۔ ان کے نزدیک تو کھیل تماشہ اور رقص وموسیقی حرام تھا وہ بہت مذہبی تھے اور واجد علی شاہ کو بھی مذہبی بنانا چاہتے تھے لیکن وہ مذہب کی طرف راغب نہ ہوسکے۔ بہر حال والد کے بادشاہ ہو جانے کے بعد واجد علی شاہ ولی عہد ہوئے اور بیس سال سے پچیس سال کی عمر تک ولی عہد رہے۔ اس زمانے میں شاہی قلم دان کی خدمت ان کے سپرد تھی۔ والد کے انتقال کے بعد 1847ء کو واجد علی شاہ اودھ کے تخت پر بیٹھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب رقم طراز ہیں:

> ''انتظام سلطنت کے سلسلے میں سب سے پہلے اپنی فوج کی درستی کی طرف متوجہ ہوئے اور کئی نئی پلٹنیں اور رسالے بھرتی کیے۔ روزانہ صبح نماز پڑھ کر پریڈ کے میدان میں پہنچ جاتے تھے اور

فوجی قواعد کی جو فارسی اصطلاحیں خود ایجاد کی تھیں ان کے موافق تین چار گھنٹے فوج کو قواعد کرواتے تھے...ان کی یہ فوجی سرگرمیاں انگریزوں کو پسند نہ آئیں اوران کو ترک کرنے پر مجبور کیے گئے۔''

(محل خانہ شاہی، بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء، ص:14)

''مزید یہ کہ انگریزوں کے ایجنٹ غدار اہل کار ہر کام میں رخنہ ڈالتے رہتے تھے اور ریزیڈنٹ ہر کام میں داخل اندازی کرتا اور طرح طرح کے بے بنیاد الزام لگاتا رہتا تھا۔ یہ سب چل ہی رہا تھا اور واجد علی شاہ کو تخت بیٹھے ابھی دو سال ہی ہوئے تھے کہ وہ سخت علیل ہو گئے اور قریب دس ماہ بعد شفایاب ہوئے تو ان کو بتاکید یہ مشورہ دیا گیا کہ امور سلطنت کی مصروفیات اور مشقتوں سے الگ رہ کر سیر و تفریح میں وقت گزاریں۔ ان کی زندگی اور بادشاہت کا انحصار اسی پر ہے۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:15)

چناں چہ انھوں نے سلطنت کا سارا انتظام وانصرام اپنے خسر جو کہ وزیر بھی تھے کے حوالے کر دیا اور اہم ملکی معاملات میں مشورہ دیتے اور سنگین مقدمات کا فیصلہ کرتے۔ ان کو کتب بینی، شاعری، تصنیف و تالیف اور فنون لطیفہ کی سرپرستی کے لیے کافی وقت ملنے لگا۔

واجد علی شاہ کو اودھ کی سلطنت کے تخت پر بیٹھے ابھی نو سال ہی ہوئے تھے کہ ان پر طرح طرح کے الزامات لگا کر ان کی معزولی کی تیاری کر لی گئی۔ انھوں نے تمام الزامات کے مدلل جواب دیئے جو ''جواب اودھ بلیو بک'' کے نام سے شائع بھی ہوئے، مگر ان جوابات کا کوئی اثر نہ ہوا اور انھیں فروری 1856ء کو معزول کر دیا گیا۔

واجد علی شاہ مارچ 1856ء کو اپنی سلطنت کی واپسی کا مقدمہ برطانوی پارلیمنٹ میں پیش کرنے کے خیال سے لکھنؤ سے روانہ ہوئے مگر انھیں کلکتے میں ہی ٹھہر جانا پڑا۔ معزول بادشاہ نے 32 سال جلاوطنی کی زندگی کلکتہ میں گزاری اور 21 دسمبر 1887 کو 65 سال کی عمر میں اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص:16-17)

12.3 واجد علی شاہ کی تمثیلی سرگرمیاں

سلطنت اودھ کے آخری تاجدار واجد علی شاہ کا بچپن بڑے عیش و آرام سے گزر رہا تھا بڑے ہونے پر بھی ہر طرح کی آسائش مہیا تھی مگر ہاتھ میں زیادہ پیسہ نہ رہتا تھا۔ سلطنت اودھ کے بادشاہ نصیر الدین حیدر کا 1830ء میں انتقال ہوا تو ان کے بوڑھے چچا محمد علی شاہ کو اودھ کے تخت پر بٹھایا گیا جو واجد علی شاہ کے دادا تھے۔ پانچ سال بعد وہ بھی اس دارِ فانی سے کوچ کر گئے تو ان کے بیٹے امجد علی شاہ واجد علی شاہ کے والد تخت پر بیٹھے۔ اب واجد علی شاہ ولی عہد ہوئے تو ان کی مالی حالت کافی بہتر ہو گئی۔

12.3.1 پری خانہ:

ولی عہد ہونے کے بعد واجد علی شاہ کی آمدنی اور اختیارات میں کافی اضافہ ہو گیا۔اس وقت ان کی عمر بیس سال تھی اور رقص وسرود کا شوق شباب پر تھا، چناں چہ حالات موافق ہوتے ہی حسین اور خوش گلو عورتیں جمع کی جانے لگیں، انھیں رقص وموسیقی کے فن میں ماہر بنانے کے لیے استاد مقرر ہوئے۔ یہ عورتیں پریاں کہلاتیں، استاد بہارِ محفل والے کہلاتے۔ان پریوں کی رقص وموسیقی کی تعلیم کے لیے ایک چھوٹا سا مکان مخصوص کر دیا گیا جسے خوب سجایا گیا اور اس کا نام ''پری خانہ'' رکھا گیا۔ان پریوں کے لیے خاص قسم کی پوشاکیں بھی تیار کی جاتی تھیں۔اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ شاہی محل میں جشن ہوتے رہتے تھے ان میں یہ پریاں بڑے اہتمام سے ناچتی گاتی تھیں۔

واجد علی شاہ کی تحریروں سے یہ پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ پری خانہ ایک ایسا اسکول تھا جس میں استادوں کی تنخواہیں مقرر تھیں اور شاگردوں کے لیے ہر طرح کی آسائش وزیبائش، زیورات اور لباس پر لاکھوں روپیہ سالانہ صرف ہوتا تھا۔

پری خانے کی ڈرامائی اہمیت تو نہیں ہے لیکن شاہی تمثیلی سرگرمیوں میں ان کا بڑا اہم رول ہے۔ واجد علی شاہ کے رہسوں میں رقص اور اداکاری ان ہی کے دم پر قائم تھی۔ واجد علی شاہ کی جتنی ڈرامائی کاوشیں تھیں خواہ وہ رہس ناچ ہوں، رہس ناٹک ہوں، تین اسٹیج مثنویاں ہوں یا جوگیا میلے سب کی رونقیں اسی پری خانے کی تربیت یافتہ پریوں کی مرہون منت تھیں۔

مزید یہ کہ واجد علی شاہ کے محل میں پریوں کے ہجوم اور ان کے درمیان واجد علی شاہ کی حیثیت میں دیومالائی راجہ اندر اور ان کے اکھاڑے سے جو مماثلت پائی جاتی ہے، اسی کی بنا پر امانت کا ذہن اندر سبھا کی تخلیق کی طرف گیا ورنہ واجد علی شاہ کے رہسوں میں کوئی پلاٹ اندر کی سبھا سے متعلق نہ تھا۔

یہ درست ہے کہ امانت کی رسائی واجد علی شاہ کے دربار تک نہ تھی، لیکن واجد علی شاہ کے دربار میں جو کچھ ہوتا تھا وہ آن کی آن میں سارے لکھنؤ میں مشتہر ہو جاتا تھا اور بقول عبدالحلیم شرر امرا اور سرداران اپنے حکمراں کی وضع اختیار کرنے لگتے تھے۔ امرا و سرداران سے ہو کر یہ سب کچھ بہت جلد عوام تک پہنچ جاتا تھا کیوں کہ رعایا تو اپنے حکمراں کا دین اختیار کرتی ہے۔

12.3.2 چھتیس ایجادی رہس:

دنیا کی ہر چیز بدلتی رہتی ہے اس اصول کے باوجود مذہبی اعتقادات میں تبدیلی آتی بھی ہے تو بہت دیر میں۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت ڈرامے کے زوال کے باوجود بھی اس کے مذہبی ناٹک جیسے رام لیلا اور راس لیلا باقی رہے اور نہ صرف یہ باقی رہے بلکہ واجد علی شاہ کے دور میں اودھ اور اس کے نواح میں یہ بہت زیادہ مروج اور مقبول تھے۔ رہس کا مطلب راس ہے جو کرشن کی ایک لیلا ہے۔ شرمد بھاگوت میں ہے کہ:

> ''جاڑوں کی دلکش راتیں آئیں تو کرشن برندابن میں بانسری بجانے .... لگے، جن کو سن کر گوپیاں...اپنے اپنے کاموں کو ادھورا چھوڑ کر فوراً برج سے چل کھڑی ہوئیں...کرشن جمنا کے کنارے ان کے ساتھ کھیلنے اور تفریح کرنے لگے۔ان کی محبت پا کر گوپیوں کے دل میں یہ غرور پیدا ہو گیا کہ ہم سے زیادہ خوبصورت، نیک صفات اور خوش قسمت کوئی عورت دنیا میں نہیں۔ ان کا یہ غرور ڈھانے کے لیے کرشن یکا یک غائب ہو گئے۔
>
> کرشن جب کہیں نظر نہ آئے تو گوپیاں بے حد پریشاں ہو گئیں اور اپنے محبوب کا گن گاتی ہوئی

ان کی تلاش میں ادھر ادھر پھرنے لگیں۔ جنگل کے درختوں اور ان پر لپٹی ہوئی بیلوں سے کرشن کا پتہ پوچھتی پھرتیں۔ پھر کرشن کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگیں... پھر جمنا کے کنارے بیٹھ کر کرشن کے گن گانے اور ان کی منتیں کرنے لگیں۔ وہ اسی طرح غمگین بیٹھی تھیں کہ یکا یک کرشن ان کے سامنے نمودار ہو گئے۔ گوپیاں ان کو دیکھ کر فرط مسرت سے بے اختیار ہو گئیں اور کرشن ان کو ساتھ لے کر جمنا کنارے گھومنے پھرنے لگے۔ ناز و نیاز کی باتیں ہوتی رہیں اور کرشن ان کے ساتھ کھیل تماشے کرتے رہے۔ گوپیاں ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر گھیرا بنا کر کھڑی ہو گئیں اور کرشن بھی اس حلقے میں اس طرح شامل ہو گئے کہ ہر دو گوپیوں کے بیچ میں ایک کرشن نظر آتے تھے۔ ہر گوپی یہی سمجھ رہی تھی کہ کرشن اس کے پاس ہیں۔ گوپیوں اور کرشنوں کا یہ حلقہ بڑے دلکش انداز سے ناچنے گانے لگا۔''

(شری مد بھاگوت (اردو ترجمہ)، بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:83-84)

وشنو پران میں راس لیلا کا بیان کچھ اختلاف کے ساتھ اس طرح درج ہے:

''ہر گوپی کرشن کے پہلو میں کھڑا ہونا چاہتی تھی اور ناچ کا حلقہ بن نہیں پا رہا تھا لہٰذا کرشن نے ناچ کا حلقہ بنانے کے لیے ہر گوپی کا ہاتھ پکڑا کر اس کی جگہ پر کھڑا کر دیا۔ کرشن کے ہاتھ کے لمس سے وہ بے خود ہو گئیں اور اپنے بغل والی گوپی کا ہاتھ کرشن کا ہاتھ سمجھ کر تھام لیا اس طرح حلقہ بن گیا اور ناچ شروع ہوا۔ گوپیوں کی چوڑیاں بجنے لگیں اور موسم کی دل آویزیوں کے گیت گائے جانے لگے، جب کرشن آگے بڑھتے تو سب ان کے پیچھے چلتی تھیں اور جب پیچھے پلٹتے تھے تو ان کے مقابل ہو جاتی تھیں آگے بڑھنے اور پیچھے پلٹنے میں وہ کرشن کے قدموں کا ساتھ دیتی تھیں۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:84-85)

وشنو پران میں ایک اور جگہ ہے کہ اس کے ناچ میں کرشن حلقے کے بیچ میں بھی ہوتے اور ہر گوپی ان کو اپنے پہلو میں بھی دیکھتی تھی اور اپنے سامنے بھی۔ پہلے اقتباس میں یہ ذکر آیا کہ کرشن جب گوپیوں کی نظروں سے اوجھل ہو گئے تو وہ ان کی یاد میں محو ہو کر ان کے کارناموں کی نقلیں کرنے لگیں، اس طرح رہس کے دو شعبے ہو جاتے ہیں۔ یعنی ایک تو کرشن اور گوپیوں کا حلقے کا ناچ اور دوسرا کرشن جی کے واقعات زندگی کی تمثیل۔

واجد علی شاہ بھی رہس سے یہ دونوں چیزیں مراد لیتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''بنی'' کے چوتھے باب میں جو رہس کے بیان میں ہے، دو فصلیں قائم کرتے ہیں۔ پہلی فصل چھتیس ایجادی رہسوں میں اور دوسری فصل رادھا کنھیا کے دو طرح کے قصوں میں۔

پریوں کی ناچ گانے کی تعلیم جب کسی حد تک مکمل ہو گئی تو واجد علی شاہ ناچ گانوں کے عام جلسوں کے ساتھ ساتھ رہس کے جلسے بھی کرواتے تھے۔ انھوں نے رہسوں کی دو طرزیں خود ایجاد کی تھیں، پہلی کی سترہ صورتیں تھیں اور دوسری کی پندرہ، رہس کی دونوں طرزوں کی بعض صورتوں میں دوسری حرکات و سکنات کے ساتھ ساتھ سکھیاں خاص انداز سے گلدستے اٹھاتی رکھتی اور انھیں باہوں میں لے کر ناچتی ہیں۔ بعض

صورتوں میں کبھی ایک سکھی دوسری سکھی کے بازو میں بازو ڈال کر کبھی دوسری سکھی کے پنجے سے پنجہ ملا کر ایک ہاتھ دوسری کی کمر پر رکھ کر اور ایک دوسری کا بازو پکڑ کر زنجیرہ بندی کر کے ناچتی تھیں۔

12.3.2 جوگیا میلے:

جوگیا میلے کی حقیقت یہ ہے کہ واجد علی شاہ کی پیدائش پر جوتشیوں نے زائچہ دیکھ کر یہ بتایا کہ اس بچے کی قسمت میں جوگی ہونا لکھا ہے۔ لیکن یہ نحوست اس طرح دور ہو سکتی ہے کہ اسے ہر سال اس کی پیدائش کے دن جوگی بنایا جائے۔ چناں چہ ان کی والدہ ہر سال ان کی سال گرہ کے موقع پر انھیں جوگی بنایا کرتی تھیں اور ان کی سال گرہ جوگیانہ لباس میں ہوتی تھی۔

واجد علی شاہ کی والدہ ہر سال یہ رسم محل کے اندر بہت سادہ طریقے سے ادا کرتی تھیں۔ واجد علی شاہ نے ولی عہد ہونے کے بعد اس رسم کو حضور باغ میں ہر سال ایک جشن کی شکل میں منانا شروع کیا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے جوگیا میلے کا جو حال بیان کیا ہے اس کا کچھ حصہ یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔

> ''ایک طرف پریاں اپنے کنھیا کو جوگنیں اپنے جوگی کو ڈھونڈھ رہی تھیں۔ دوسری طرف خدام شاہی اپنے سلطان عالم کی زیارت کے لیے اور بادشاہ کے چیلے اپنے گرو کے لیے بے چین ہو رہے تھے کہ یکایک حضرت جوگی کے بھیس میں نمودار ہوئے... جوگنیں جو اپنے کنھیا کو ڈھونڈھتی پھرتی تھیں۔ اب سمٹ کر جوگی جی کے گرد اکٹھا ہوگئیں اور ''چرنجیو رہو جان عالم'' اور ''جان عالم'' کی جے کے نعرے لگا کر خوشی کے مارے ناچنے گانے لگیں۔ رادھے رادھے کی دھوم مچ گئی۔ اس طرح نانچتی گاتی وہ سب جوگی جی کے ساتھ چلیں یکایک جوگی جی پھر غائب ہو گئے اور جوگنیں ان کو پھر ڈھونڈنے لگیں۔ اتنے میں خبر ملی کہ جوگی جی شہنشاہ منزل میں رونق افروز ہیں۔ اتنا سنتے ہی جوگنوں کا پرا ادھر چل کھڑا ہوا۔ لیکن وہاں پہنچ کر کیا دیکھتی ہیں کہ اور سب تو حاضر ہیں مگر جوگی جی نہیں ہیں۔ اب ان کی بے قراری اور بڑھ گئی وہ ایک ایک سے جوگی جی کا پتہ پوچھ رہی تھیں اور لوگ انھیں تسلی دے رہے تھے کہ اتنے میں حضرت سلطان عالم محفل میں داخل ہوئے سلامی کی شکلیں چلنے لگیں ان کو دیکھ کر جوگنیں اپنا غم بھول گئیں اور خوشی کے عالم میں ناچنے گانے لگیں۔''
>
> (مسعود حسن رضوی ادیب لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:79-81)

ابھی تک یہ جشن ایک ذاتی جلسے کی شکل میں منایا جاتا تھا جس میں قریبی عزیزوں اور خاص خاص مصاحبوں ہی کو شرکت کی اجازت تھی۔

اپنی لمبی بیماری کے دوران (جس کا اوپر ذکر ہوا) بادشاہ نے رقص و موسیقی، رہس اور جوگیا میلے وغیرہ کے جشن سے توبہ کر لی۔ صحت یاب ہونے کے کچھ دنوں بعد پھر رقص و موسیقی کی محفلیں جمنے لگیں تو جوگیانہ جشن کا بھی خیال آیا اور اب اس کی آب و تاب بڑھا کر اسے میلے کی شکل دے دی گئی جس میں سارے شہر کو اس شرط کے ساتھ شرکت کی دعوت ہوتی تھی کہ ہر شخص گیروے رنگ کے کپڑے پہن کر آئے۔ یہ میلہ قیصر باغ میں منایا جاتا تھا۔

جوگیا میلوں میں ڈراما نہ سہی مگر ڈرامائیت تو ہے۔ قیصر باغ کے جوگیا میلوں کی ڈرامائی تاریخ میں اہمیت اس لیے بھی ہے کہ اس کا براہ راست رابطہ عوام سے قائم ہوا۔ شاہی ڈرامائی سرگرمیوں میں جوگیا میلے ہی ایسا موقع فراہم کرتے تھے کہ جب ہر خاص و عام تمام قسم کی درباری ڈرامائی سرگرمیوں سے محظوظ ہو سکتے تھے۔ قیصر باغ کے جوگیا میلوں کے توسط سے رہس کے پرستانی جلسے بھی منظر عام پر آئے اور ان ہی کے توسط سے عوام میں ڈراما دیکھنے ان سے محظوظ ہونے اور ڈراما کرنے کا شوق پیدا ہوا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ نصیرالدین حیدر نے اودھ پر کتنے دنوں حکومت کی؟

2۔ محمد علی شاہ اور واجد علی شاہ میں کیا رشتہ تھا؟

3۔ واجد علی شاہ کی تاریخ پیدائش کیا ہے؟

12.3 واجد علی شاہ کی ڈراما نگاری

12.3.1 رادھا کنھیا کا قصہ:

واجد علی شاہ نے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' نام کی دو چیزیں تصنیف کیں پہلی اس وقت تصنیف کی جب وہ 1843ء میں ولی عہد ہوئے اور جس کا ذکر انھوں نے اپنی کتاب ''پری خانہ'' میں کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''رہس دھاری ناچ کا ایک سوانگ ہے...اس میں کنھیا اور ان کی گوپیوں کا روپ دھارا جاتا ہے...ناچ گانے کی یہ محفل اس قدر عمدہ تھی کہ ہر شخص کی زبان پر سوائے واہ واہ کے اور کچھ نہ تھا۔''

(واجد علی شاہ، پری خانہ، ص:120-132)

اس تمثیل میں پرستش کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ اس میں رادھا، کنھیا اور چار گوالنیں ہیں یعنی صرف چھ کردار ہیں اور اس میں کوئی قصہ پیش نہیں کیا گیا ہے۔ اس میں رادھا اور کنھیا کے درمیان دو دو ہروں سے مکالمے کا تاثر پیش کیا گیا ہے۔ وہ دونوں دوہرے اس طرح ہیں:

دوہرا:

مور مکٹ کٹ کاچھنی کر مرلی اڑمال
یہ بانک موہ من بسے سدا بہاری لال

دوہرا رادھا کی زبانی:

آؤ پیارے موہنا پلک ڈھاپ توہے لیوں
نا میں دیکھوں اور کو نا توہے دیکھن دیوں

اس قصے میں ڈرامائی عناصر تو پائے جاتے ہیں مگر یہ مکمل ڈراما نہیں ہے کیوں کہ اس میں کوئی پلاٹ نہیں جس میں کوئی قصہ شروع ہو کر ارتقا پذیر ہوتا ہوا نقطۂ عروج سے گزر کر اختتام تک پہونچے۔ اس لیے ہم اسے ڈراما نہیں کہہ سکتے۔

معزول ہونے کے بعد واجد علی شاہ 1856-1887ء تک کلکتہ میں قیام پذیر رہے۔ معزول ہونے کے بعد ان کی آمدنی محدود ہو گئی۔ لہٰذا یہاں انھوں نے پھر سے اپنی توجہ رہسوں کی طرف مبذول کی۔ اس قیام کے دوران انھوں نے ایک کتاب ''بنی'' تصنیف کی، جس میں رہس کے

ناچوں کے علاوہ رادھا کنھیا کے دوقصوں کا بھی مفصل ذکر ہے جو رہس ناٹکوں کی صورت میں مٹیا برج میں پیش کیے جاتے تھے۔ان میں سے ایک ''رادھا کنھیا کا قصہ'' اب بھی دستیاب ہے۔ جسے مسعود حسن رضوی ادیب نے مرتب کر کے اپنی کتاب لکھنؤ کا شاہی اسٹیج میں شامل کیا ہے۔

مٹیا برج والے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' میں ولی عہدی والے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' والے چھ کردار شامل ہیں،اس کے علاوہ بھی اس میں اور بہت سے کردار ہیں جیسے غم زدہ عورت صحرا (جس نے جوگ لیا ہے)،عفریت، دو پریاں، غربت، رام چیرا، مسافر، چار پنہارنیں، چار مکھن والیاں اور چار سکھیاں۔ان سب کی مدد سے ایک ایسا قصہ پیش کیا گیا ہے جس میں ایک مکمل پلاٹ موجود ہے۔ایک ایسا پلاٹ جس میں باقاعدہ ابتدا، وسط اور اختتام ہے۔اس کا پلاٹ اس طرح ہے۔

صحرا نام کی عورت نے اس لیے جوگ لیا ہے کہ اس نے 24 سال سے رادھا کنھیا کا ناچ نہیں دیکھا۔اس کا خدمت گار غربت اس کو غم زدہ دیکھ کر کوئی صورت نکالنے کے لیے اپنے دوست عفریت دیو کے پاس جاتا ہے اور جوگن کے لیے رادھا کنھیا کے ناچ کا انتظام کرانے کی گزارش کرتا ہے۔عفریت اسے لے کر زعفران پری اور ارغوان پری کے پاس جاتا ہے۔ پریاں اس کے لیے تیار ہو جاتی ہیں اور جوگن کو اپنے پاس بلواتی ہیں۔ غربت اور عفریت جوگن کو لے کر آتے ہیں۔ جوگن سے گرم جوشی کے ساتھ ملنے کے بعد پریاں عفریت کو حکم دیتی ہیں کہ جوگن کو رادھا کنھیا کا ناچ دکھلا دے۔عفریت ناچ شروع کرواتا ہے۔ پہلے ہنڈولے کا ناچ ہوتا ہے پھر رادھا اور کنھیا کے درمیان دوہروں میں اور کہیں کہیں نثر میں مکالمہ ہوتا ہے۔رادھا کنھیا سے مرلی بجانے کی فرمائش کرتی ہیں۔ کنھیا کہتے ہیں مرلی کہیں کھو گئی ہے،اس پر رادھا ناراض ہو جاتی ہیں اور کہتی ہیں کہ میں تمہیں خوب پہچانتی ہوں،تم مرلی کبڑی کو دے آئے ہو۔

(کبڑی کنھیا کی ایک معشوقہ جس کے کبڑے پن کو سیدھا کر کے انھوں نے ایک حسین عورت بنا دیا تھا۔رادھا اس سے بہت جلتی تھیں۔)

کنھیا رادھا کی منت سماجت کرتے اور پاؤں پر گر کر منانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ نہیں مانتیں۔اب کنھیا اپنے منہ لگے ملازم رام چیرا کو بلا کر اس سے کوئی تدبیر کرنے کو کہتے ہیں پہلے تو وہ پھر منانے کا مشورہ دیتا ہے اس سے بھی بات نہیں بنتی تو وہ کسی سکھی کو بیچ میں ڈال کر صفائی کر لینے کا مشورہ دیتا ہے۔ جب اس سے بھی بات نہیں بنتی تو رام چیرا رادھا کو داتا سے مانگنے اور تپسیا کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ کنھیا اس پر عمل کرتے ہیں تو بات بن جاتی ہے۔رادھا مان جاتی ہے ہیں لیکن اس شرط کے ساتھ کہ انھیں مرلی ڈھونڈ کر لانی ہوگی۔

کنھیا مرلی ڈھونڈنے نکلتے ہیں اور ہر ایک سے اپنی مرلی کے بارے میں پوچھتے ہیں۔انھیں بندرابن سے آنے والا ایک مسافر ملتا ہے وہ بتاتا ہے کہ ادھر کنویں پر جو عورتیں پانی بھر رہی ہیں ان میں سے ایک کے پاس تمہاری مرلی ہے۔ کنھیا جا کر ان سے منت سماجت کرتے ہیں۔

پہلے تو وہ انکار کرتی ہیں پھر اس شرط کے ساتھ مرلی دینے پر تیار ہو جاتی ہیں کہ وہ انھیں تازہ مکھن لا دیں۔ کنھیا مکن متھ رہی چار عورتوں کے پاس جاتے ہیں اور ان سے منت سماجت کر کے مکھن مانگتے ہیں مگر وہ دہی متھنے میں اس قدر محو ہیں کہ کنھیا کی طرف دھیان ہی نہیں دیتی ہیں۔لہٰذا کنھیا مکھن والیوں کی آنکھ بچا کر مکھن کی ایک سینی چرا لاتے ہیں اور پنھارنوں کو دیتے ہیں اور ان سے مرلی لے کر بجانا شروع کر دیتے ہیں۔رادھا مرلی کی آواز سن کر خوشی سے پھولی نہیں سماتیں اور دوڑ کر کنھیا کے گلے لگ جاتی ہیں۔

اس پلاٹ میں فنی نقطۂ نظر سے کچھ کمیاں ہیں لیکن یہ اردو کے ابتدائی ڈراموں میں شمار ہوتا ہے اس لیے اس میں کمیوں کا ہونا ایک فطری امر ہے۔اس ڈرامے کا سنہ تصنیف کیا ہے اور کیا یہ اردو کا پہلا ڈراما ہے اس موضوع پر اکائی نمبر 11۔ بعنوان ''اردو کا پہلا ڈراما'' میں بحث ہو چکی ہے۔

12.3.2 تین اسٹیج مثنویاں:

واجد علی شاہ نے اٹھارہ سال کی عمر میں یعنی ولی عہد ہونے سے دو سال قبل، تین مثنویاں ''افسانہ عشق''، ''دریائے عشق'' اور ''بحر الفت'' کہی تھیں۔ طویل علالت کے بعد انھیں امراض سے نجات ملی اور رقص و سرود کی طرف پھر رغبت ہوئی تو انھیں اپنی مثنویوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کا خیال آیا، چناں چہ مثنوی ''دریائے تعشق'' سے پلاٹ اخذ کر کے پہلا جلسہ پیش کیا گیا۔ یہ تین ہزار اشعار کی طولانی مثنوی ہے۔ نواب اقتدار الدولہ، واجد علی شاہ کے پھوپھا تھے اور برابر ان جلسوں میں شرکت کرتے تھے وہ اپنی تصنیف ''تاریخ اقتداریہ'' میں لکھتے ہیں:

''اس طولانی قصے کا جلسہ یا رہس کثیر ساز و سامان کے ساتھ تقریباً سال بھر میں تیار ہوا اور ربیع الثانی 1267ھ میں پہلے پہل کھیلا گیا۔''

(تاریخ اقتداریہ، ص: 282، بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، ص: 124)

مثنوی ''دریائے تعشق'' کا ڈراما چودہ صحبتوں میں پیش ہوا (تھوڑے تھوڑے دنوں کے بعد) ایک مہینہ دس روز میں یہ مکمل ہوا۔ اقتدار الدولہ نے اس کی پیش کش کا حال بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ یہاں تھوڑا نموتاً درج کیا جاتا ہے تاکہ اندازہ ہو جائے کہ ان جلسوں کی پیش کش کا کیا انداز تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

''اس رہس میں ایک صحرا بنا ہوا تھا اور اس میں ایک چبوترہ بھی سنگ مرمر کا تھا اس پر ایک بہروپیے کو درویش بنوا کر بٹھایا گیا تھا۔ اس چبوترے کا زینہ باڑھ دار تلوار کا تھا، وہ درویش اس پر پاؤں رکھ کر چڑھتا اترتا تھا... لال پری کا مکان ابرق کا بنا ہوا تھا۔ آدمیوں کے منہ پر مقوے کے چہرے چڑھا کر دیو بنائے گئے تھے۔

قلعہ کاغذ کا ایسا بنایا تھا کہ بالکل اصلی معلوم ہوتا تھا، فصیلوں پر توپیں چڑھی ہوئی تھیں، گولہ انداز مستعد کھڑے تھے اور تیز انداز تیر و کمان سے لیس تھے۔ کچھ ایسی تدبیر کی گئی تھی کہ جب لڑائی میں کسی پر تلوار پڑتی تھی تو خون نکلتا تھا۔ قلعے کی جنگ سچ مچ کی لڑائی معلوم ہوتی تھی۔''

(تاریخ اقتداریہ، ص: 281، بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص: 73-80)

یہ تو ہوئی پیش کش کی بات۔ پلاٹ کی بات کریں تو اس میں ایک مکمل قصہ موجود ہے جس میں ابتدا، وسط اور اختتام ہے۔ قصہ داستانوی اور طلسماتی ہے، یہ فوق فطری کردار اور واقعات پر مبنی ہے۔

پہلی مثنوی کا ڈراما پیش کیے جانے کے بعد جلد ہی واجد علی شاہ کی دوسری مثنوی ''افسانہ عشق'' سے پلاٹ لے کر ڈراما تیار کیا گیا۔ اس کے بارے میں رجب علی بیگ سرور لکھتے ہیں:

''دفعتاً اور مردوزن کا نصیب یار رہوا۔ دوسرا جلسہ تیار ہوا، وہ اس سے بہتر ہوا، عجب چاشنی کا قند مکرر ہوا، خیال کیجیے، مقام غور کا ہے یہ کام کسی اور کا ہے۔ کس قدر جلد یہ کارخانہ درست ہوا۔

ایسی بات کسی کے کان میں آئی ہے، ہتھیلی پر سرسوں جمائی ہے۔''

(رجب علی بیگ سرور، فسانہ عبرت، لکھنؤ، 1957ء، ص:103)

اس مثنوی سے ماخوذ ڈرامے کی پیش کش کی کوئی تاریخ تو نہیں بتائی گئی مگر اس اقتباس سے انداز ہوتا ہے کہ اس کی پیش کش بھی جلد ہی ہوئی ہوگی۔ اس مثنوی کی پیش کش کا بھی وہی انداز تھا جو پہلی مثنوی کا تھا۔ اس میں بھی ایک طلسماتی و داستانوی مکمل پلاٹ موجود ہے۔ اس کے بارے میں نامی لکھتے ہیں:

''سارا اس کہانی کا بیان ذرہ ذرہ مع سامان حضرت نے بنوایا ہو بہو نقل کو اصل کر دکھایا۔ جنگل اور پہاڑ، شکار گاہ طلسمی اور جن و پری، جادو کا حوض، طوطے کا جوڑا، فقیر بیابان، سارا پرستان بنوایا۔ سب موجود کیا، صاف نقشہ اس کا اتارا۔''

(عظمت علی نامی، مرقع خسروی، قلمی، بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:153)

واجد علی شاہ کی تیسری مثنوی ''بحر الفت'' کا جو ڈراما تیار ہوا اس کے بارے میں زیادہ معلومات فراہم نہیں ہیں۔ واجد علی شاہ کی تصنیف عشق نامہ سے پتہ چلتا ہے کہ مثنوی افسانہ عشق کی پیش کش کے کچھ عرصہ بعد ہی اس کی پیش کش کی تیاریاں شروع کر دی گئی تھیں۔

واجد علی شاہ کی پہلی دوسری مثنویوں کی طرح اس مثنوی یعنی ''بحر الفت'' کا قصہ بھی داستانی عناصر اور فوق فطری کرداروں سے پر ہے اور اس میں بھی ایک مکمل پلاٹ موجود ہے۔ اس کی پیش کش کی تفصیلات تو معلوم نہیں ہیں لیکن قیاس کہتا ہے دوسری مثنویوں کی پیش کش کی طرح اسے بھی اسی آن بان اور شان کے ساتھ پیش کیا گیا ہوگا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ واجد علی شاہ کی تیسری مثنوی کا کیا نام ہے؟

2۔ نصیر الدین حیدر کا انتقال کس تاریخ کو ہوا؟

3۔ ولی عہد ہو جانے کے بعد کون سی خدمت واجد علی شاہ کے سپرد ہوئی؟

12.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ واجد علی شاہ کی تمثیلی کاوشوں میں دو طرح کی چیزیں پائی جاتی ہیں۔ ایک وہ جن میں ڈرامائی عناصر ہیں جیسے ''چھتیس ایجادی رہس''، ولی عہدی کے زمانے والا ''رادھا کنھیا کا قصہ'' اور ''جوگیا میلے''۔ دوسری وہ جو مکمل ڈراما ہیں، جیسے ''تین اسٹیج مثنویاں'' اور مٹیا برج والا ''رادھا کنھیا کا قصہ''۔

☆ پہلی قسم میں ڈرامائی نقل و حرکت تو ہے لیکن مکمل پلاٹ نہیں ہے۔ لہٰذا ہم اسے ڈراما نہیں کہہ سکتے، دوسری قسم میں ڈراما بھی ہے اور ڈرامائیت بھی کیوں کہ ان میں مکمل قصے ہیں۔ ان قصوں میں ابتدا، وسط اور اختتام واضح طور پر موجود ہے۔ لہٰذا انھیں مکمل ڈراما کہہ سکتے ہیں۔

☆ تین اسٹیج مثنویوں کا اسٹیج کھلے میدان میں لامحدود ہوتا تھا اور ناظرین کے بیٹھنے کی جگہ محدود، پھر یہ کہ انھیں قسطوں میں پیش کیا جاتا تھا مگر اس

سے ان کی ڈرامائی حیثیت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔

☆ واجد علی شاہ کے یہاں ڈرامائی فن کا تدریجی ارتقا پایا جاتا ہے۔ پہلے پہل اس کی جھلک ''چھتیس ایجادی رہس'' کی پہلی طرز کے رہسوں میں پائی جاتی ہے۔ جہاں رہسوں کے شروع میں ایک مسخرہ آتا ہے اور رہسوں کے ناموں کی مضحکہ خیز نقل کر کے واپس چلا جاتا ہے اور باقی پورے رہس میں ناچ گانا ہوتا رہتا ہے۔

☆ کچھ عرصہ بعد ولی عہدی والا ''رادھا کنھیا کا قصہ'' پیش کیا گیا تو واجد علی شاہ کا ڈرامائی فن کچھ اور ترقی پذیر ہوا لہٰذا اس میں رادھا اور کنھیا کے ساتھ ساتھ چار گوپیوں کا اضافہ کیا گیا۔

☆ دو دوہرے مکالمے کی شکل میں شامل کیے گئے اور پرستش کی رسم ادا کی گئی۔

☆ واجد علی شاہ بادشاہ اودھ ہو گئے اور انھیں ہر طرح کی آسانیاں فراہم ہو گئیں تو ان کا ڈرامائی احساس اور ترقی کر گیا جس کا اظہار انھوں نے اپنی تین مثنویوں کی پیش کش میں کیا۔

☆ واجد علی شاہ معزولی کے بعد مٹیا برج میں قیام پذیر ہوئے تو ان کے ذرائع محدود ہو گئے اور انھوں نے پھر سے رہس کی طرف توجہ دی اور دوسری چیزوں کے ساتھ رادھا کنھیا کا قصہ بھی تصنیف کیا۔ یہاں ان کا ڈرامائی فن پورے عروج پر نظر آتا ہے۔

☆ ولی عہدی والے قصے میں چھ کردار تھے اور ان کے ذریعے کوئی پلاٹ بھی ترتیب نہیں دیا گیا تھا۔ اب اس مٹیا برج والے قصے میں ولی عہدی والے چھ کرداروں کے علاوہ صحرا، غربت، عفریت، دو پریاں، ایک مسافر، رام چیرا، چار پنہارنیں، چار مکھن والیاں شامل کر کے ایک ایسا پلاٹ ترتیب دیا جس میں ڈرامائی اجزائے ترکیبی بڑی حد تک جلوہ گر ہو گئے۔

☆ چھتیس ایجادی رہس والا مسخرہ یہاں رام چیرا بن گیا اور قصے کو آگے بڑھانے میں اہم رول ادا کیا۔

☆ واجد علی شاہ کے ان تمام جلسوں میں ایک طرف تو ہندو دیو مالائی عناصر پائے جاتے ہیں، دوسری طرف اردو داستانوں اور مثنویوں کی عام فضا پرستان و طلسمات۔

☆ ان کی رقص و موسیقی کا انداز ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کا ہے، لیکن ان کی تہذیبی فضا اور کرداروں کے جذبات و مزاج میں لکھنوی ثقافت کا پرتو ہے۔

12.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
شغف	:	بے حد رغبت
صحرا	:	میدان، بیابان
سنگ مرمر	:	ایک قسم کا پتھر
درویش	:	فقیر
ابرق	:	ایک قسم کی چمکیلی دھات
مقوے	:	دفتی

فصیل	:	دیوار، چہار دیواری
قند مکرر	:	وہ عمدہ بات جو دوبارہ کہی جائے۔
لامحدود	:	جس کی کوئی حد نہ ہو
تدریجی ارتقا	:	رفتہ رفتہ ترقی
معزول	:	نوکری سے برطرف کیا گیا
دارِ فانی	:	فنا ہو جانے والا، ختم ہو جانے والا گھر، مراد دنیا
نواح	:	آس پاس
فرطِ مسرت	:	زیادہ خوشی
نہاں	:	چھپا ہوا

12.6 نمونہ امتحانی سوالات

12.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ واجد علی شاہ کتنے دنوں ولی عہد رہے؟

2۔ واجد علی شاہ اودھ کے تخت پر کس تاریخ کو بیٹھے؟

3۔ انتقال کے وقت واجد علی شاہ کی عمر کیا تھی؟

4۔ پریوں کی رقص و موسیقی کے لیے جو مکان مخصوص کیا گیا تھا اسے کیا کہتے تھے؟

5۔ واجد علی شاہ کس سنہ میں ولی عہد ہوئے؟

6۔ واجد علی شاہ کلکتہ میں کتنے دنوں قیام پذیر رہے؟

7۔ صحرا نے کتنے دنوں سے رادھا کنھیا کا ناچ نہیں دیکھا تھا؟

8۔ کنھیا کی مرلی کا سراغ کون دیتا ہے؟

9۔ واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویوں میں سے کسی ایک کا نام بتایئے؟

10۔ علالت سے صحتیاب ہونے کے بعد انھیں بتاکید کیا مشورہ دیا گیا؟

12.6.2۔ مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ آصف الدولہ کے دور میں موسیقی سے متعلق کون سی کتاب لکھی گئی؟

2۔ کتاب ''راگ مالا'' میں کیا چیز ہوتی ہے؟

3۔ واجد علی شاہ لکھنؤ سے کس سلسلے میں روانہ ہوئے؟

4۔ واجد علی شاہ کی پیدائش پر جوتشیوں نے ان کے بارے میں کیا مشورہ دیا۔

5۔ قیصر باغ کے جوگیا میلے میں عوام کو کس شرط کے ساتھ آنے کی اجازت تھی؟

12.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات؛

1۔ رہس کی اصلیت اور ماہیئت پر نوٹ لکھیے۔

2۔ واجد علی شاہ کی پہلی مثنوی کی پیش کش کے طریقۂ کار پر روشنی ڈالیے۔

3۔ واجد علی شاہ کے جوگیا میلے پر ایک تفصیلی نوٹ لکھیے۔

12.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	گذشتہ لکھنؤ	عبدالحلیم شرر
2۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
3۔	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب
4۔	پری خانہ، ترجمہ: تحسین سروری	واجد علی شاہ
5۔	اندر سبھا کی روایت	محمد شاہد حسین

اکائی 13: اندرسبھا

اکائی کے اجزا

13.0 تمہید
13.1 مقاصد
13.2 اندرسبھا کا موضوعاتی تجزیہ
13.2.1 تعارف
13.2.2 سبب تالیف
13.3 اندرسبھا کا فنی تجزیہ
13.3.1 پلاٹ
13.3.2 کردار
13.3.3 مکالمہ
13.3.4 زبان
13.3.5 اندرسبھا کا اسٹیج اور پیش کش
13.4 اکتسابی نتائج
13.5 کلیدی الفاظ
13.6 نمونہ امتحانی سوالات
13.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
13.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
13.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
13.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

13.0 تمہید

ڈرامے کی ابتدا جب سے ہوئی آج تک یہ اسی آب وتاب کے ساتھ رواں دواں ہے۔ گردش زمانہ کے تحت بہت سی باوقار ادبی اصناف فراموش کردی گئیں مگر اس پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ یہ درست ہے کہ بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ اس نے مختلف شکلیں بدلیں مثلاً ریڈیو آیا تو اس نے اسی کے مطابق اپنے کو ڈھال لیا۔ سنیما کی ایجاد نے تو اسے زمین سے اٹھا کر آسمان تک پہنچادیا، ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو اس نے اس میں بھی اپنی جگہ

بنالی۔عوامی ڈرامائی ہیئتوں پر تو یہ پہلے ہی سے قابض تھا۔لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ اپنی قدیم ہیئت وروایت سے دست بردار نہیں ہوا اسٹیج ڈرامے کی آج بھی وہی شان ہے کہ جو تھی۔دنیا کی بیشتر زبان وادب میں ڈرامائی عناصر یا ڈراما پایا جاتا ہے۔ہندوستان بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔یہاں کی اکثر زبانوں میں ڈراما یا ڈرامائی عناصر موجود ہیں۔

اردو کی بات کریں تو اس میں ڈراما نگاری بہت تاخیر سے شروع ہوئی اور دوسری اصناف کے مقابلے اس پر توجہ بھی کم دی گئی۔اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ ابتدا سے ہی اسے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھا جانے لگا۔ہمارے ادیبوں اور نقادوں کے ساتھ مجبوری بھی تھی۔سنسکرت ڈرامے کے اصول وضوابط سے وہ بڑی حد تک ناواقف تھے۔عربی و فارسی میں ڈرامائی فن کے نہ تو اصول وضوابط تھے اور نہ کوئی ایسا نمونہ جسے معیار بنایا جاسکے۔ہمارے ادیبوں اور نقادوں کو اگر واقفیت تھی تو مغربی ڈرامے کے اصول وضوابط سے،چناں چہ لفظ ڈراما دیکھتے ہی وہ اسے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھنے لگے اور اس لحاظ سے اس میں کوئی کمی پائی گئی تو اسے اردو ڈرامے کا نقص مانا گیا اور اس کو کمتر سمجھ کر اس پر توجہ نہیں دی گئی۔

اردو ڈراما ہندوستان میں پیدا ہوا،یہیں پروان چڑھا تو یہاں کی مٹی کی خوشبو اس میں در آئی۔یہ ہندوستانی ڈرامے کی فنی،تکنیکی،فکری اور تہذیبی اقدار سے آراستہ ہوا جو مغربی اصول وروایات سے یکسر مختلف ہے۔

اس فرق کو سمجھ کر اردو ڈرامے کا تجزیہ،تحقیق وتنقیص ہوتی اور اس کی تراش خراش ہوتی رہتی تو آج یہ زیادہ بہتر صورت میں ہوتا۔پھر بھی اردو ڈرامے کا جو سرمایہ ہے وہ کسی سے کم نہیں ہے۔بشرط یہ کہ اس پر توجہ دی جائے،اس کی حقیقت پر غور کیا جائے اور اسے معروضی طور پر پرکھا جائے۔

13.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ اندر سبھا کے ماخذ ومصادر سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ اس ڈرامے کا سبب تالیف سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما ہے،اس بحث پر تبصرہ کر سکیں۔
- ☆ اس کی دوامی شہرت ومقبولیت کا راز کیا ہے،اس سے روشناس ہو سکیں۔

13.2 اندر سبھا کا موضوعاتی مطالعہ

13.2.1 تعارف:

ہندوستان میں لفظ اندر سبھا کچھ مخصوص معنوں میں مدت سے استعمال ہوتا آیا تھا لیکن انیسویں صدی کے وسط سے اسے خاص طور پر ان ڈراموں کے لیے استعمال کیا جانے لگا جن میں راجہ اندر کی سبھا،دیو،پریوں اور جوگن کے قصے کو اسٹیج کیا جاتا۔رفتہ رفتہ راجہ اندر اور اس کی سبھا کی قید ختم ہوگئی اور ہر اس ڈرامے کو اندر سبھا کہا جانے لگا جس کے قصے میں فوق فطری عناصر کی کارفرمائی ہوتی۔یعنی جلد ہی یہ لفظ اسم خاص سے اسم عام بن گیا۔

اردو میں ڈرامے کے نام کے طور پر لفظ اندر سبھا سب سے پہلے سید آغا حسن امانت لکھنوی نے اپنے اس ڈرامے کے لیے استعمال کیا جس کی تصنیف یکم اگست 1852ء کو مکمل ہوئی اور جو 14 جنوری 1854ء کو پہلی بار اسٹیج ہوا۔

امانت کے اس ڈرامے میں ڈرامائی عناصر کا تدریجی ارتقا،فنی لوازم کی تکمیل اور زور واثر بھی پایا جاتا ہے اور یہ اپنے عہد کی سماجی تہذیبی

اقدار کی بھرپور عکاسی بھی کرتا ہے۔ امانت نے اندر سبھا میں ایسے عناصر کو اکٹھا کیا اور انھیں پیش کرنے کا ایسا طریقہ اپنایا کہ اس سے عوام و خواص یکساں طور پر محظوظ ہونے لگے۔ انھوں نے اس کے قصے کا بنیادی تصور اور کچھ کردار دیومالائی اندر سبھا سے لیے اور کچھ قصہ و کردار مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم سے۔ انھوں نے اس میں اندر، گلفام، سنگل دیپ اور اختر نگر کو یکجا کر کے محض دو تہذیبوں کو ہی یکجا نہیں کیا بلکہ اس میں غزل اور مثنوی کے ساتھ ٹھمری، بسنت، دوہے اور ہوری کو شامل کر کے اعلیٰ ادنیٰ، امیر و غریب اور چھوٹے بڑے کو یکجا کر دیا۔

امانت نے اس کی پیش کش میں بھی ان ہی عوامی روایتوں کو پیش نظر رکھا جو برج اور اودھ میں بھانڈوں، بھگت بازوں، بہروپیوں اور رام لیلا و کرشن لیلا کے ذریعے زندہ تھیں اور ان ہی شہری روایتوں سے اثر لیا جو مثنوی خوانی اور داستان گوئی کی نشستوں نیز مجرے کی محفلوں سے عوامی تفریحی زندگی کا جزو بنی ہوئی تھیں۔

اندر سبھا ایک مکمل منظوم ڈراما ہے جس میں مختلف قسم کے گانوں کے ساتھ ساتھ مکالمے بھی منظوم ہیں اور ان تمام اشعار کو اس دور کی مقبول عام راگ راگنیوں میں ادا کیا گیا ہے۔ ان راگ راگنیوں کے ساتھ رقص و موسیقی کے امتزاج نے اسے ایک نئے قسم کی محفل رقص و سرود بنا دیا ہے اور بقول وقار عظیم: ''یہ ساری انجمن آرائی ہی محض رقص و سرود کی خاطر ہے۔'' (وقار عظیم، مقدمہ اندر سبھا امانت، لاہور، 1959ء)

ہمارے کچھ مستند ادیبوں کی غلط فہمیوں کی بنا پر جن میں نور الٰہی محمد عمر اور امتیاز علی تاج شامل ہیں، درج ذیل باتیں مشہور ہو گئی تھیں کہ:

1۔ اندر سبھا اوپیرا کی نقل ہے یا اس کے طرز پر لکھا گیا ہے۔

2۔ یہ سب سے پہلے قیصر باغ میں کھیلا گیا۔

3۔ واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب بھی تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر واجد علی شاہ نے ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔

4۔ امانت، واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے اور انھوں نے واجد علی شاہ کی ہی فرمائش پر اندر سبھا تصنیف کی۔

مسعود حسن رضوی ادیب ان تمام باتوں کو بہت پہلے اپنی کتاب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' میں مدلل طور پر غلط ثابت کر چکے ہیں۔ یعنی اندر سبھا نہ تو کبھی قیصر باغ میں کھیلا گیا، نہ ہی واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب تھا جس کی تجویز پر واجد علی شاہ کے حکم سے یہ لکھا گیا۔ نہ ہی امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے بلکہ انھیں واجد علی شاہ کے دربار تک رسائی بھی حاصل نہیں تھی۔

اوپیرا سے تو اس کا موازنہ ہی کرنا بے کار ہے۔ کیوں کہ اوپیرا میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی رہتی ہے اور کسی قسم کے وقفہ سے کہیں اس کا ربط و تسلسل بھی ٹوٹنے نہیں پاتا۔ یعنی شروع سے آخر تک مواقع کے ساتھ ساتھ بغیر تسلسل ٹوٹے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔ اندر سبھا کی موسیقی اس قدر مسلسل اور مربوط نہیں ہے۔ اس میں موسیقی کا طرز بالکل الگ ہے جن ڈراموں میں موسیقی اور گانوں کا یہ طور ہو مغرب میں انھیں اوپیرا کے بجائے ''میوزیکل کامیڈی'' کہا جاتا ہے۔

13.2.2 سبب تالیف:

امانت کے حالات زندگی سے پتہ چلتا ہے کہ انھیں ڈرامے سے کوئی لگاؤ نہیں تھا۔ نہ اندر سبھا سے پہلے انھوں نے کوئی ڈراما لکھا تھا نہ ہی اس کے بعد کوئی ڈراما لکھا۔ وہ شاعر تھے اور صرف شاعر۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب انھیں ڈرامے سے کوئی دلچسپی نہیں تھی تو انھوں نے ایسا ڈراما

کیسے تخلیق کر دیا جس نے اردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک سنہرے باب کا اضافہ کر دیا۔

دراصل اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی، رقص و موسیقی کی عوامی مقبولیت اور واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں سے متاثر ہو کر عوام کے دلوں میں بھی ایسے جلسے پیش کرنے کی خواہش شدید تر ہو گئی تھی۔ واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویوں کی پیش کش نے فوق فطری قصوں کی پیش کش کے امکانات کو وسیع تر کر دیا تھا۔

بیس برس کی عمر میں امانت کی زبان بند ہو گئی تھی۔ دس سال بعد زبان تو کھل گئی مگر لکنت مرتے دم تک قائم رہی۔ چناں چہ وہ کہیں آتے جاتے نہیں تھے۔ البتہ ان کے یہاں شاگرد آتے جاتے رہتے تھے۔ ان ہی میں سے ایک شاگرد متخلص عبادت نے رہس کے طور پر جلسہ کہنے کی فرمائش کی جس کو امانت نے قبول کر لیا۔ امانت شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں:

> ''وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عبادت علی... تخلص عبادت، عاشق کلام امانت، انھوں نے از راہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہووے۔ آخر الامر ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا۔''

(امانت، شرح اندر سبھا، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر، دین دیال روڈ لکھنؤ، 1968ء، ص:50)

امانت اس فرمائش کو پورا کرنے کے لیے اس لیے بھی راضی ہو گئے کہ عام حسن پرستی، مروجہ موسیقی اور عشقیہ شاعری سے انھیں گہری وابستگی تھی۔ دوسرے یہ کہ اس سے ملتا جلتا ایک جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کروا چکے تھے جس کی مقبولیت نے زیادہ وسیع پیمانے پر ایک نیا جلسہ منعقد کروانے کا حوصلہ پیدا کر دیا تھا اور جیسا کہ اوپر بیان ہوا امانت شاعر تھے اور اندر سبھا بھی منظوم ہے۔

چناں چہ واجد علی شاہ کے جلسوں کی شہرت، ماحول کی سازگاری، خود شاعر کی طبیعت کی مناسبت اور فرمائش کرنے والوں کی پاسداری کے خیال نے امانت کو اس دل کش تخلیق کی طرف راغب کیا اور انھوں نے اندر سبھا تخلیق کر کے اردو ڈرامے کی اس اساس کو مستحکم کر دیا جس کی ابتدا واجد علی شاہ کر چکے تھے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اردو ڈراما کہاں پیدا ہوا اور پروان چڑھا؟

2۔ اندر سبھا پہلی بار کب اسٹیج ہو؟

3۔ امانت کی زبان کتنی عمر میں بند ہو گئی تھی؟

13.3 اندر سبھا کا فنی تجزیہ

13.3.1 پلاٹ:

پلاٹ میں مختلف واقعات کو ایک ربط اور تسلسل میں لا کر ایک ایسا قصہ ترتیب دیا جاتا ہے جس میں ابتدا، وسط اور اختتام ہوتا ہے۔ اندر سبھا

میں ایسا ایک قصہ موجود ہے۔اس کی ابتدایوں ہوتی ہے کہ راجہ اندرا پنے دربار میں آنے کے بعد حکم دیتا ہے کہ آج ہماری جلسہ دیکھنے کی خواہش ہے لہٰذا پریاں باری باری آکر مجرا کریں۔ سب سے پہلے پکھراج پری آتی ہے۔اپنے ناچ گانے سے راجہ کو خوش کر کے اس کے کہنے پر اس کے بغل میں کرسی پر بیٹھ جاتی ہے۔اسی طرح نیلم پری اور لال پری بھی آ آ کر مختلف چیزیں گانے اور رقص کرنے کے بعد راجہ کی بغل میں بیٹھ جاتی ہیں۔(یہ گویا قصے کی تمہید یا ابتداتھی)۔آخر میں سبز پری آتی ہے۔سبز پری آکر شعر خوانی اپنے حسب حال کر رہی ہوتی ہے کہ راجہ کو نیند آجاتی ہے اور وہ اپنے تخت پر سو جاتا ہے۔

اب سبز پری باغ میں جا کر کالے دیو سے کہتی ہے کہ میں سبھا میں آتے ہوئے راستے میں اختر نگر کے لال محل کی چھت پر ایک شہزادے کو سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہوگئی ہوں،اس کے کوٹھے پر اتر کر اسے پیار کرنے کے بعد سبز نگوں کی انگوٹھی اسے پہنا آئی ہوں لہٰذا تو جا کر اسے جلد یہاں لے آ۔کالا دیو جاتا ہے اور سوتے ہوئے شہزادے کو اٹھا لاتا ہے،سبز پری شہزادے کو دیکھ کر بہت خوش ہوتی ہے اور اسے نیند سے جگاتی ہے۔شہزادے کی آنکھ کھلتی ہے تو وہ اجنبی لوگ اور اجنبی مقام کو دیکھ کر بہت گھبراتا ہے۔سبز پری اسے تسلی دیتی ہے۔گفتگو کے دوران تعارف ہوتا ہے تو سبز پری کو معلوم ہوتا ہے کہ شہزادے کا نام گلفام ہے اور وہ ہندکا رہنے والا ہے۔اسی وقت شہزادے پر بھی یہ راز کھلتا ہے کہ قاف کی رہنے والی یہ پری اس پر عاشق ہوگئی ہے۔راجہ اندر کی سبھا میں ناچنا گانا جس کا کام ہے۔پھر سبز پری اظہار عشق کرتی ہے مگر شہزادہ بر ہمی کا برتاؤ کرتا ہے۔آخر میں اس شرط پر اس کے عشق کو قبول کرنے پر رضامند ہوتا ہے کہ سبز پری اسے راجہ اندر کی سبھا میں لے جا کر پریوں کا ناچ دکھالائے جس کا اس نے ہند میں بہت چرچا سنا ہے۔

یہ سن کر سبز پری خوف سے کانپ جاتی ہے،اندر کی سبھا کے خطرات سے اسے آگاہ کرتی ہے اور وہاں جانے سے منع کرتی ہے لیکن شہزادہ اس کی ایک نہیں مانتا اور ضد کرتا ہی رہتا ہے۔یہاں تک کہ گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے۔بالآخر سبز پری مجبور ہو کر اندر کی سبھا میں لے جانے پر رضامند ہوتی ہے۔

شہزادہ گلفام سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں پہنچتا ہے۔سبز پری سب کی آنکھ بچا کر اسے پیڑوں کی آڑ میں چھپا دیتی ہے اور خود ناچنے گانے میں مصروف ہو جاتی ہے۔

لال دیو باغ میں ہوا کھانے جاتا ہے اور گلفام کو دیکھ لیتا ہے،فوراً راجہ اندر کو پرستان میں آدم زاد کی موجودگی کی اطلاع دیتا ہے۔پرستان میں آدم زاد کی موجودگی راجہ اندر کے لیے ناقابل برداشت ہے۔وہ بہت غضبناک ہوتا ہے۔اسے اپنے سامنے لانے کا حکم دیتا ہے۔لال دیو اسے پکڑ کر لاتا ہے۔پھر ساری حقیقت معلوم کر لینے کے بعد راجہ اندر گلفام کو قاف کے اندھے کنویں میں قید کرنے اور سبز پری کا بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دینے کا حکم دیتا ہے۔لال دیو فوراً حکم کی تعمیل کرتا ہے۔

سبھا سے نکالے جانے کے بعد سبز پری جوگن بن کر گلفام کی تلاش میں ماری ماری پھرتی ہے اور اس کے فراق میں درد بھرے گیت گاتی ہے۔کالا دیو راجہ اندر کو خبر کرتا ہے کہ پرستان میں ایک جوگن آئی ہے جو حسن و جمال میں یکتا ہونے کے ساتھ ساتھ گانے میں بھی بے مثال ہے۔گانوں کا رسیا راجہ اندر فوراً اسے سبھا میں بلواتا ہے۔جوگن راجہ کی فرمائش پر گانا سناتی ہے۔راجہ خوش ہو کر گلوریاں انعام میں دیتا ہے جسے لینے سے انکار کر کے وہ دوسرا گانا شروع کر دیتی ہے۔راجہ بے حد محظوظ ہو کر نولکھا ہار انعام میں دیتا ہے۔سبز پری اسے بھی ٹال کر تیسرا گانا شروع کر دیتی ہے۔اب کے راجہ اسے شالی رومال دیتا ہے جوگن اسے بھی نہ لیتے ہوئے منہ مانگا انعام چاہتی ہے۔راجہ منہ مانگا انعام دینے کا وعدہ کر لیتا ہے تو

جوگن انعام میں گلفام کو مانگ لیتی ہے۔ اب راجہ پہچانتا ہے کہ یہ جوگن تو سبز پری ہے، اپنی غلطی پر پچھتاتا ہے، مگر وعدہ کر لینے کی وجہ سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کرنے کا حکم دیتا ہے۔ کالا دیو گلفام کو کنویں سے نکال کر سبز پری کے حوالے کرتا ہے۔ دونوں عرصۂ جدائی کے حالات دریافت کرتے ہیں پھر سبز پری گلفام کے گلے میں باہیں ڈال کر اور تمام پریوں کو ساتھ لے کر مبارک باد گاتی ہے۔ قصہ یہیں تمام ہوتا ہے۔

یہاں فطری طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ قصہ کہیں سے ماخوذ ہے یا امانت کی اپنی تخلیق ہے۔ دراصل اس قصے کا ابتدائی حصہ یعنی راجہ اندر کی سبھا کا تصور ہندو دیومالا سے ماخوذ ہے جو اس وقت زبان زدِ خاص و عام تھا بس اتنی تبدیلی ہے کہ دیومالائی راجہ کی سبھا میں ناچنے گانے والی اپسرائیں ہوتی تھیں اور ان کے ساتھ گندھرو ہوتے تھے۔ امانت نے انھیں پریوں اور دیوؤں سے بدل دیا۔ اس ڈرامے میں سبز پری کی آمد کے بعد سے جتنے بھی واقعات رونما ہوتے ہیں (سوائے جوگن والے قصے کے) زیادہ تر مثنوی سحرالبیان اور مثنوی گلزارِ نسیم سے لیے گئے ہیں۔ یہ دونوں مثنویاں اندرسبھا کی تصنیف سے بہت پہلے شائع ہو کر مقبولیت حاصل کر چکی تھیں۔

مثنوی سحرالبیان 85-1784 میں تصنیف ہوئی اور تقریباً 21 سال بعد فورٹ ولیم کالج کی طرف سے شائع ہوئی۔ دیا شنکر نسیم کی مثنوی گلزارِ نسیم 39-1838 میں تصنیف ہوئی اور 1844 میں شائع ہوئی۔

اندرسبھا امانت کے قصے میں ہے کہ سبز پری جب راجہ اندر کی سبھا میں ناچنے گانے جا رہی تھی تو راستے میں لال محل کی چھت پر گلفام کو سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہو گئی، اپنا تخت اس کے کوٹھے پر اتار کر اُسے پیار کیا اور سبز نگوں کا چھلا پہنا کر چلی گئی۔ پھر اندر کی سبھا سے کالے دیو کو بھیج کر اُسے پرستان میں اٹھوا منگوایا۔ مثنوی سحرالبیان میں میر حسن یہ واقعہ یوں بیان کر چکے تھے۔

وہ مہ اس کے کوٹھے کا ہالہ ہوا	غرض واں کا عالم دوبالا ہوا
قضا را ہوا اک پری کا گزر	پڑی شاہزادے پہ اس کی نظر
بھبھوکا سا دیکھا جو اس کا بدن	جلا آتشِ عشق سے اس کا تن
ہوئی حسن پہ اس کے جی سے نثار	وہ تخت اپنا لائی ہوا سے اتار
جو دیکھا تو عالم عجب ہے یہاں	منور ہے سارا زمیں آسماں
دوپٹہ کو اس مہ کے منھ سے اٹھا	دیا گال سے گال اپنا ملا
مئے عشق میں اس کو سوجھی ترنگ	کہ لے چلیے اس کا امانت پلنگ
محبت کی آئی جو دل میں ہوا	وہاں سے اُسے لے اڑی دلربا
غرض لے گئی آن کی آن میں	اڑا کر وہ اس کو پرستان میں
اڑی جو پڑی واں سے لے کر اُسے	اتارا پرستاں کے اندر اُسے

مثنوی کے واقعے اور اندرسبھا کے واقعے میں صرف اتنا فرق ہے کہ اندرسبھا میں پری گلفام کو دیو کے ذریعے منگواتی ہے جب کہ سحرالبیان میں پری شہزادے کو خود اڑا کر لے جاتی ہے پھر بھی اصل واقعہ دونوں میں ایک ہی ہے۔ یعنی آخر کار گلفام پرستان میں لایا جاتا ہے۔

اندرسبھا میں امانت نے گلفام کا قاف کے کنویں میں قید ہونا بیان کیا ہے۔ میر حسن اُسے اس طرح کہہ چکے تھے:

یہ کہہ اور بلا ایک پری زاد کو	کہا سنیو اس کی نہ فریاد کو
اُسے کھینچتا یاں سے لے جا شتاب	وہ صحرا جو ہے درد و منت کا باب
کنواں اس میں جو ہے مصیبت بھرا	کئی من کا پتھر ہے اس پر دھرا
اسے جا کے اس چاہ میں قید کر	وہی سنگ پھر اس کے منھ پہ تو دھر
کیا بند پھر جا کے اس چاہ میں	کنواں وہ جو تھا قاف کی راہ میں

اندر سبھا کے قصے میں ہے کہ جب سبز پری کے عشق کا راز فاش ہو گیا اور بال و پر نوچ کر اُسے اندر کی سبھا سے نکال دیا گیا، تو وہ جوگن کا بھیس بنا کر گلفام کو ڈھونڈنے نکلتی ہے۔ اس موقع پر امانت جوگن کا سراپا یوں بیان کرتے ہیں کہ وہ سبز جوڑا پہنے ہوئے ہے، ہاتھوں میں سمرنیں، کانوں میں مندرے، سر پر انڈوا رکھے ہے، چہرے پر بھبھوت رمائے ہے اور گریباں میں سیلیاں ڈالے ہے۔ میر حسن ان چیزوں کو یوں بیان کر چکے تھے:

پھر آئے جو کچھ اس کو ہوش و حواس	سجا تن پہ جوگن کا اپنے لباس
پہن سیل اور گیروا اوڑھ کیس	چلی بن کے صحرا کو جوگن کا بھیس
کئی سیر موتی جلا راکھ کر	بھبھوت اپنے سر پر ملا سربسر
زمرد کے مندرے لگا کان میں	کہ جوں سبزہ و گل گلستان میں
زمرد کی سمرن کو ہاتھوں میں ڈال	اور اک بین کاندھے پہ اپنے سنبھال
چلی بن کے جوگن وہ باہر کے تئیں	دکھاتی ہوئی چال ہر ہر کے تئیں

اس کے علاوہ جوگن کے کردار کی ایک ایک جزئیات امانت نے سحر البیان سے لی ہیں۔ اوپر کے اقتباسات کے علاوہ اور بھی بہت سے واقعات امانت نے سحر البیان سے لیے ہیں۔

اندر سبھا امانت کے قصے میں ہے کہ ایک پری آدم زاد کی محبت میں گرفتار ہو کر اُسے راجہ اندر کی سبھا میں لے جاتی ہے اور معتوب ہوتی ہے۔ قدیم ہندوستانی ڈرامے میں بھی اس کا ذکر پایا جاتا ہے۔ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ روایت امانت کی نظر سے گزری تھی یا نہیں لیکن مثنوی گلزار نسیم میں یہ واقعہ یوں بیان کیا گیا ہے:

اک شب راجا تھا محفل آرا	یاد آئی بکاؤلی دل آرا
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے	شہزادی بکاؤلی کدھر ہے
منھ پھیر کے ایک مسکرائی	آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ہلا کے رہ گئی ایک	ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک
بولا کہ چپ ہو کیوں سبب کیا	بولی وہ کہیے بے ادب کیا
ناطہ پریوں سے اُس نے توڑا	رشتہ ایک آدمی سے اُس نے جوڑا

وہ سن کے خفا ہوا کہا کہ جاؤ　　جس طرح سے بیٹھی ہو اٹھا لاؤ

اندر سبھا میں گلفام سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں جاتا ہے۔ یہ واقعہ گلزار نسیم میں یوں بیان ہوا ہے:

اس تخت کا پکڑ کے یہ پایہ　　پوشیدہ ہوا برنگ سایہ

بن ٹھن کے جب آئی رشک ناہید　　ذرہ ہوا ہمرکاب خورشید

اندر سبھا میں جوگن ناچنے گانے کے فن سے راجہ اندر کو خوش کر کے انعام میں گلفام کو مانگ لیتی ہے۔ گلزار نسیم میں یہ واقعہ یوں بیان ہوا تھا:

خوش لہجہ بکاؤلی بہت تھی　　گاتی اور ناچتی بڑی تھی

راجہ نے کہا کہ خوش ہوں تجھ سے　　جو چاہے آج مانگ مجھ سے

دکھلا کے اُس پکھاوجی کو　　مانگا کہ یہ دو بکاؤلی کو

ارمان یہی ہوس یہی ہے　　خاطر کی مراد بس یہی ہے

فن ڈراما نگاری کی رو سے دوسری جگہوں سے اخذ و استفادہ کرنا سرقہ نہیں مانا جاتا۔ دنیا کے بہت سے مشہور ڈرامے اپنے وقت کے قصے کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔

امانت کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بکھرے ہوئے واقعات کو ایک لڑی میں پرو کر ڈرامائیت پیدا کی پھر قصے کو شعر کے پیکر میں ڈھال کر زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے شاعرانہ فن کاری سے سجایا۔ اس میں غزلیں، گیت، منظوم مکالمے سب امانت کے اپنے ہیں۔ اس طرح اسے امانت کا تخلیقی کارنامہ کہنا غلط نہ ہوگا۔

فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اندر سبھا کا پلاٹ اکہرا اور سادہ ہے، اس میں سیدھے سادے قصے کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ ایک کے بعد ایک واقعات فطری انداز میں رونما ہوتے ہیں اور ان میں داخلی ربط و تسلسل بھی پایا جاتا ہے۔ پھر بھی کہیں کہیں کچھ خلا محسوس ہوتا ہے اور یہ خلا منظوم ہونے اور فوق فطری عناصر کے استعمال کی وجہ سے ہے۔ امانت کو بھی اس کا احساس تھا چناں چہ انھوں نے اس کی شرح لکھ کر ان کمیوں کو پورا کر دیا اور یہ شرح ایک طرح کا ہدایت نامہ ہے۔

13.3.2 کردار نگاری:

اندر سبھا میں کل آٹھ کردار ہیں: راجہ اندر، گلفام، سبز پری، پکھراج پری، نیلم پری، لال پری، کالا دیو اور لال دیو۔ راجہ اندر کا نام سنتے ہی ہمارا ذہن دیو مالائی اندر دیوتا کی طرف جاتا ہے جو تمام انسانی خصائل سے بالاتر اور تکلیف و پریشانی سے مبرا اور دیگر ملکوتی صفات سے متصف ہے۔ امانت کے راجہ اندر میں دیو مالائی اندر کی بہت ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے۔ بلکہ امانت نے واجد علی شاہ کو ذہن میں رکھ کر اپنے راجہ اندر کی تخلیق کی ہے۔ کیوں کہ واجد علی شاہ ہی کی طرح راجہ بھی بہت بڑی قلمرو کا فرمارواہے۔ جس طرح واجد علی شاہ پری خانہ قائم کر کے اپنے گرد پری تمثالوں کا مجمع رکھتے تھے اور ناچ گانے سے انھیں جتنی رغبت تھی، ٹھیک اسی طرح امانت کا راجہ اندر بھی ناچ گانے سے شغف رکھتا ہے اور پریوں کی دید کے بنا اسے آرام نہیں آتا۔ جس طرح واجد علی شاہ میں روایتی مذہب پرستی تھی اسی طرح راجہ اندر بھی عیش پرست ہونے کے ساتھ ساتھ مذہبی جذبہ رکھتا ہے۔ چناں چہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ امانت نے واجد علی شاہ کی زندگی کے نقوش کو ہی اپنے راجہ اندر میں ابھارا ہے۔

مزید یہ کہ امانت کے راجہ اندر کی افتادِ طبع اور طرز زندگی میں اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں خصوصاً لکھنوی انداز کافی نمایاں ہے۔ وہ شالی رومال اوڑھتا ہے، مغلیہ قسم کے تخت پر بیٹھتا ہے۔ جوگن کے گانے سے خوش ہوتا ہے تو اسے لکھنوی انداز میں گلوریاں پیش کرتا ہے۔ کالے دیو سے جوگن کی تعریف سن کر اسے ان الفاظ میں لانے کے لیے کہتا ہے:

نہ کر دیر اے دیو بہرے خدا　　　اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا

اس سے بھی واجد علی شاہ والا نظریہ تقویت پاتا ہے۔

اس عہد کے شہزادوں اور امیر زادوں کو سوائے عیش پرستی کے کوئی کام نہ تھا۔ ان کے اندر نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہوتا تھا نہ ہی فراست و بردباری و مردانگی کا۔ گلفام بھی ایسے ہی ماحول کی پیداوار ہے اس میں نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہے نہ حسن تدبیر۔ اس میں سوجھ بوجھ اور سمجھداری تو نام کو بھی نہیں۔ سبز پری لاکھ سمجھاتی ہے کہ اندر کی سبھا میں کسی انسان کا جانا خطرے سے خالی نہیں پھر بھی وہ بچوں کی طرح ضد کرتا ہے اور گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے، اپنی اس ناعاقبت اندیشی کی وجہ سے خود بھی قید کی صعوبتیں جھیلتا ہے اور سبز پری کو بھی آفت میں پھنساتا ہے۔ گلفام کا کردار خاصا اہم ہے لیکن وہ شروع سے آخر تک ہیجان سا رہتا ہے۔ شاید یہ اس لیے ہے کہ اس وقت کے معاشرے میں ایسے ہی شہزادے پیدا ہو رہے تھے۔

سبز پری اس ڈرامے کا بہترین کردار ہے وہ نہایت متحرک اور باعمل ہے۔ نسوانی ذہانت و فطانت کا بہترین نمونہ ہے۔ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو خود ہی اس سے ملنے کی تدبیر کرتی ہے۔ گلفام اندر کی سبھا میں جانے کی ضد کرتا ہے تو بڑی دور اندیشی سے اسے سمجھاتی ہے۔ گلفام قید ہو جاتا ہے تو بڑی خود اعتمادی سے اسے تلاش کرنے نکلتی ہے۔ راجہ اندر کی سبھا سے بال و پر نوچ کر نکالے جانے اور جوگن بن کر در در کی ٹھوکریں کھانے کے باوجود نہ تو اس کے عزم و حوصلے میں کوئی فرق آتا ہے اور نہ ہی وفاداری میں۔ آخر کار اپنی دانش مندی اور کمال فن کے ذریعے اپنے محبوب کو حاصل کرتی ہے۔

اس ڈرامے میں حرکت و عمل سبز پری کی وجہ سے ہی ہے اس کے اسٹیج پر آنے کے بعد ہی واقعات تیزی سے رونما ہوتے ہیں۔ وہ ایک ارتقائی کردار ہے۔ وہ ناظرین کے دلوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتی ہے۔

باقی تین پریوں کا کردار اہم نہیں ہے، وہ صرف ناچ گانے میں تنوع پیدا کرنے کے لیے ہیں۔ پلاٹ سے ان کا تعلق برائے نام ہے۔ دیو صرف خدمت گار ہیں۔ پھر بھی کالا دیو دو اہم کام کرتا ہے۔ ایک یہ کہ گلفام کو پرستان میں لا کر عاشق و معشوق کو ملنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کی وجہ سے جوگن کی رسائی راجہ اندر کی سبھا تک ہوتی ہے اور اس کے اس عمل کی وجہ سے قصہ آگے بڑھتا ہے۔

امانت کا یہ کارنامہ ہے کہ ان فوق فطری کرداروں کی اندرونی کشمکش اور مختلف جذباتی تصادم کو بالکل انسانی فطرت کے مطابق دکھایا ہے۔ جس کی وجہ سے ڈرامے کی اندرونی فضا غیر مانوس نہیں لگتی۔ یہ کردار طنز سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور خود بھی طنز کرتے ہیں۔ یہ اپنی انا کا اظہار بھی کرتے ہیں اور انا کے مجروح ہونے پر بے چین بھی ہو جاتے ہیں۔ یہ اپنی فوق فطری قوت کے باوجود بے بس بھی دکھائی دیتے ہیں۔ خواہ یہ بے بسی گلفام کی ہو سبز پری یا راجہ اندر کی، غم و غصہ، پیار و محبت، خوف و طمع اور بغض و عداوت کی انسانی صفات ان میں پوری طرح پائی جاتی ہیں۔ اسی لیے یہ سب کردار اپنی بول چال اور عادت و اطوار کے اعتبار سے فوق فطری مخلوق کے بجائے لکھنؤ کے باشندے معلوم ہوتے ہیں۔

14.3.3 مکالمہ:

اندر سبھا میں مکالمے کم ہیں۔ ویسے بھی منظوم مکالمے لکھنا مشکل فن ہے۔ اس کے تمام مکالمے صورت حال کے مطابق ہیں۔ ان میں گفتگو کا

انداز بہت نمایاں ہے۔ یہ ہر کردار کی حیثیت کے بھی مطابق ہیں۔ یہ کرداروں کی داخلی کیفیات و جذبات کے عکاس ہیں۔ ان میں اختصار اور جامعیت پائی جاتی ہے۔

13.3.4 زبان:

اندر سبھا میں بہت صاف، شستہ اور رواں زبان کا استعمال ہوا ہے۔ مختلف شعری اصناف کے استعمال کی وجہ سے زبان میں تنوع ہے جس کی تفصیل یوں ہے: غزلوں، غزل نما نظموں اور منظوم مکالموں کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی اردو ہے۔ راجہ اندر، گلفام، پریاں، دیو سب کے سب فصیح اردو کا استعمال کرتے ہیں۔ دونوں چوبولوں کی زبان بھی اردو ہے۔ صرف ان میں دو لفظ ایسے آ گئے ہیں جو فصیح اردو کے دائرے سے خارج کیے جا سکتے ہیں وہ یہ ہیں۔ ''سن رے مورے دیورے''، ''تیر کلیجے کھائے۔'' اسی طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے۔ ان میں چار حروف ایسے آ گئے ہیں جو اس زمانے میں متروک ہو گئے تھے، وہ ہیں: ''چیری''، ''کرتار''، ''سبھا''، ''سروپ''۔

پندرہ گیتوں میں ایک بھاگ جسے شہزادہ گاتا ہے اردو میں ہے۔ ایک ٹھمری جسے پکھراج پری گاتی ہے نصف اردو میں ہے یعنی کچھ الفاظ اردو میں ہیں اور کچھ اردو الفاظ کا دیہاتی تلفظ ہے۔ باقی تیرہ گیت اودھ کی دیہات کی بولی میں ہیں لیکن وہ کسی ایک خطے کی بولی نہیں بلکہ مختلف خطوں کی مختلف بولیوں کا مجموعہ ہے جن میں جگہ جگہ اردو الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔ اودھ کے شہری مصنفوں کے گیت عام طور سے اسی ملی جلی زبان میں ہیں۔ اس سلسلے میں اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے کہ ان گیتوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا اس طرح استعمال ہوا ہے جس طرح ہندی گیتوں اور خصوصاً اودھ کے مضافاتی علاقوں میں رائج ہے تو یہ بات آسانی سے واضح ہو جاتی ہے۔

13.3.5 اندر سبھا کا اسٹیج اور پیش کش:

ابتدا میں اندر سبھا کو پیش کرنے کے لیے نہ کوئی ہال تھا نہ سنگیت شالہ، یہ کسی کھلی جگہ، کسی صحن یا میدان میں پیش کی جاتی۔ نہ ہی اداکاری کے لیے کوئی عارضی پلیٹ فارم نما اونچی جگہ بنائی جاتی اور نہ ہی اداکاروں و ناظرین کے درمیان کوئی فاصلہ ہوتا بلکہ محفل میں جمع شدہ لوگوں کو پیچھے ہٹا کر اور قرینے سے بٹھا کر ایک طرف اندر کا تخت بچھا دیا جاتا اور پریوں کے لیے کرسیاں رکھ دی جاتیں، پردے کا استعمال بھی کسی فنی نقطۂ نظر سے نہیں کیا گیا تھا بلکہ سرخ زرتار پردہ تخت اور کرسیوں کے پیچھے ہر کردار کی آمد کے وقت تانا جاتا اور داخلے کے بعد اسے ہٹا لیا جاتا۔ امانت شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں:

> ''جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے ہر شخص پیچھے ہٹایا جاتا ہے۔ آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں۔ تخت بچھایا جاتا ہے۔ ہر شخص عین اشتیاق میں ہمہ تن چشم انتظار ہوتا ہے۔ سازندے آکر محفل میں کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز ملا کر دوربینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔ سرخ پردہ زرتار مثل لکۂ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔''
>
> (آغا حسن امانت، شرح اندر سبھا، مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، از مسعود حسن رضوی ادب، کتاب نگر، دین دیال روڈ لکھنؤ، 1968ء، ص:181)

اندر سبھا کی ابتدائی پیش کش کے وقت نہ پچھلے پردے پر بنی ہوئی سینیریاں ہوتی تھیں اور نہ آگے گرنے والا پردہ (پروسینیم) اور نہ ہی اس ڈرامے کو ایک اور سین میں بانٹا گیا تھا۔ اس میں سین کی تبدیلی کسی کے بیان سے ہوتی تھی۔ مثلاً سبز پری جب کہتی ہے:

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام
جاتی میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

تو اندر کی یہ سبھا بغیر کسی تبدیلی کے باغ تصور کر لی جاتی ہے۔ایک کردار کا اپنا رول پورا کر کے تھوڑا کنارے ہٹ جانا، دوسرے کردار کا سامنے آ کر اپنا رول کرنا سین بدل جانے کے مترادف ہوتا تھا۔لہٰذا جب گلفام کو قید کا حکم ہوتا ہے تو ایک دیو اسے پکڑ کر ایک کونے میں بٹھا دیتا ہے۔وہ تماشائیوں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ بیچ میں دوسرے واقعات ہوتے رہتے ہیں۔جب راجہ اندر اس کی رہائی کا حکم دیتا ہے، تو ایک دیو اس کا ہاتھ پکڑ کر دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔اس طرح وہ قاف کے کنویں سے اندر کے دربار میں پہنچ جاتا ہے۔اسی طرح جب جوگن پرستان میں آتی ہے تو ایک طرف راجہ اندر اپنے تخت پر اور پریاں اپنی کرسیوں پر بیٹھی ہوتی ہیں۔جوگن اور ان کے درمیان کوئی پردہ نہیں ہوتا، پھر بھی کالا دیو راجہ اندر کے سامنے آ کر جوگن کی آمد کی اطلاع دیتا ہے اور راجہ کے بلانے پر اسے دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔

مزید یہ کہ بہت سے واقعات جیسے دیوؤں کا اڑ کر پریوں کو بلانے جانا، پریوں کا اڑ کر سبھا میں آنا، گلفام کو کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ کر سبز پری کا اس کے کوٹھے پر اترنا، اسے پیار کرنا اور اپنا چھلہ پہنا کر واپس لوٹ آنا، سبز پری کا راجہ اندر کو سوتا ہوا پا کر باغ میں جانا، کالے دیو کا شہزادے کی تلاش میں اڑ کر جانا اور اسے سوتا ہوا اٹھا لانا گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرنا، پھر رہائی کا حکم ہونے پر اسے کنویں سے باہر نکالنا۔اسٹیج پر عملاً پیش کیے جانے کے بجائے صرف بیان کر دیئے جاتے تھے۔اس طریقہ کار کا استعمال یونانی اسٹیج یہاں تک کی شیکسپیرن اسٹیج پر بھی ملتا ہے۔

اندر سبھا کی پیش کش کا پورا طریقہ کار عوامی روایات سے ماخوذ ہے۔اس وقت عوامی ڈرامے اسی طرح پیش کیے جاتے تھے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اندر سبھا میں کل کتنے کردار ہیں؟
2۔ اندر سبھا میں سبز پری کے علاوہ کتنی پریاں ہیں؟
3۔ اندر سبھا میں کتنے دیو ہیں؟

13.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ اندر سبھا صرف ڈراما ہی نہیں بلکہ ایک اسلوب ہے، ایک ہیئت ہے۔ایک خیال ہے جس نے روایت بن کر اپنے عہد کے عوام کو مسحور کیا۔اس کے طرز پر بے شمار سبھائیں لکھی گئیں۔

☆ پارسی اسٹیج پر اس کا سکہ رائج الوقت بن کر چلتا رہا۔دوسری ہندوستانی زبانوں نے اس کے اسلوب اور ہیئت کو اپنا کر فخر محسوس کیا۔

☆ اس کا قصہ داستانوی انداز کا ہے جسے اس وقت بہت پسند کیا جاتا تھا داستان گوئی کا رواج عام تھا اور شعر و شاعری تو ہر ایک کی رگ رگ میں سمائی ہوئی تھی۔

☆ رقص و موسیقی تفریح کا سب سے بڑا ذریعہ تھا اور اندر سبھا ان ہی چیزوں سے عبارت ہے۔مزید یہ کہ اسے پیش کرنے کا ایسا ذریعہ اپنایا گیا تھا کہ قصے کا براہ راست ابلاغ ہوتا تھا۔

☆ قصے کے منظوم ہونے اور فوق فطری ہونے کی وجہ سے کہیں کہیں کچھ خلا پیدا ہوا ہے۔ جیسے یہ کہ سبز پری کالے دیو سے گلفام کو لانے کے لیے کہتی ہے۔ جیسے ہی سبز پری کے منہ کے الفاظ تو پورے ہوتے ہیں کالا دیو فوراً گلفام کو حاضر کر دیتا ہے۔

☆ کالے دیو کو شہزادے تک پہنچنے، اسے تلاش کرنے اور اٹھا کر لانے میں کچھ وقت تو لگا ہوگا۔ دراصل امانت کو بھی ان کمیوں کا احساس تھا۔ لہٰذا جب اندر سبھا کو اسٹیج کرنے کی بات آئی تو انھوں نے شرح لکھ کر ان کمیوں کو دور کر دیا۔ شرح ایک طرح کا ہدایت نامہ ہے۔

☆ ڈرامے میں خواندگی کی شرط نہیں ہوتی اس لیے اس سیدھے سادے قصے سے اعلیٰ وادنیٰ، امیر وغریب، خواندہ وناخواندہ بھی محظوظ ہوتے پھر غزل کے ساتھ ساتھ ہوری، بسنت، ٹھمری اور ساون کو شامل کرنے کی وجہ سے اس کی مقبولیت کا دائرہ بہت وسیع ہو گیا۔

☆ شرح سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا کے اسٹیج پر روشنی کے اثرات مرتب کرنے کے لیے کرداروں کے داخلے کے وقت مہتابی روشن کی جاتی۔ مہتابی کی روشنی کا رنگ پری کے لباس کے رنگ سے مناسبت رکھتا تھا۔

☆ یہ تمام چیزیں عوامی دل چسپی کی ہیں۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک نہایت دلچسپ ڈراما ہے۔

13.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
آغاز	:	شروعات
عناصر	:	جمع عنصر کی، اصل، بنیاد، جز و اصلی
ہیئت	:	شکل
اشلیل	:	گھناؤنا، ناپاک
بھرت ناٹیہ شاستر	:	ڈرامے کے فن پر لکھی ہوئی ایک قدیم کتاب (سنسکرت میں)
دوامی	:	ہمیشہ قائم رہنے والی
محظوظ	:	لطف
فوق فطری	:	فطرت سے اوپر
مستحکم	:	مضبوط
شعرخوانی	:	شعر پڑھنا
سبز پری	:	ہرے رنگ کی پری یعنی جس کا لباس ہرا تھا۔
برہمی	:	خفگی، ناراضگی
آدم زاد	:	آدمی کی نسل کا
زبان زد	:	زبان پر چڑھا ہوا
سرقہ	:	چوری

تمثال	:	صورت
ناعاقبت اندیشی	:	انجام کو نہ سوچنے والا
مسحور	:	جس پر جادو کیا گیا ہو
خواندگی	:	پڑھنا
اساس	:	بنیاد

13.6 نمونہ امتحانی سوالات

13.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اندر سبھا کے تصنیف کی تاریخ بتائیے۔

2۔ ابتدا سے اندر سبھا کو کن اصولوں پر پرکھا گیا؟

3۔ اردو میں ڈرامے کے نام کے طور پر سب سے پہلے لفظ اندر سبھا کو کس نے استعمال کیا؟

4۔ امانت کی زبان کتنے سالوں بعد کھلی؟

5۔ امانت نے اپنے جس شاگرد کی فرمائش پر اندر سبھا تصنیف کی ان کا نام کیا تھا؟

6۔ راجہ اندر دربار میں آنے کے بعد کیا حکم دیتا ہے؟

7۔ گلفام کو باغ میں چھپا ہوا کون دیکھتا ہے؟

8۔ جوگن کے پرستان میں آنے کی اطلاع راجہ اندر کو کون دیتا ہے؟

9۔ سبز پری شہزادے کو کہاں سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہوئی؟

10۔ سبز پری شہزادے کو سوتے میں کس رنگ کے نگوں کی انگوٹھی پہنا آئی تھی؟

13.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اندر سبھا کا تعارف پیش کیجیے۔

2۔ اندر سبھا کی کردار نگاری پر نوٹ لکھیے۔

3۔ اندر سبھا کی سبب تالیف بیان کیجیے۔

4۔ اندر سبھا کی زبان و بیان اور مکالموں پر مضمون لکھیے۔

5۔ مثنوی سحر البیان اور اندر سبھا میں کیا مماثلت ہے؟ بیان کیجیے۔

13.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اندر سبھا کے پلاٹ کو اپنی زبان میں بیان کیجیے۔

2۔ اندر سبھا کا فنی جائزہ پیش کیجیے۔

3۔ اندرسبھا کی ابتدائی پیش کش کے وقت اسٹیج کس طرح کا تھا اور اسے کس طرح پیش کیا جاتا تھا واضح کیجیے۔

13.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اندرسبھا اور اندرسبھائیں	ابراہیم یوسف
2۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
3۔	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب
4۔	ادبی تنقید	محمد حسن
5۔	اندرسبھا کی روایت	محمد شاہد حسین

اکائی 14: اندرسبھائیں

اکائی کے اجزا

14.0 تمہید

14.1 مقاصد

14.2 اندرسبھائی روایت کی توسیع

14.2.1 اندرسبھا مداری لال

14.2.2 بزم سلیماں

14.2.3 جشن پرستاں

14.3 اندرسبھا کی روایت میں دوسری سبھائیں

14.4 پارسی اسٹیج اور اندرسبھائی روایت

14.5 اکتسابی نتائج

14.6 کلیدی الفاظ

14.7 نمونہ امتحانی سوالات

14.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

14.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

14.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

14.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

14.0 تمہید

ہندوستانی ڈرامائی روایات میں اندرسبھائی روایت بہت اہمیت کی حامل ہے۔ ہندوستانی ڈرامے کا کوئی بھی تاریخ نویس اس سے صرف نظر نہیں کرسکتا، اندرسبھائی ڈرامے اردو کے ابتدائی ڈرامے ہیں۔ ان کا موازنہ دوسری زبانوں کے ابتدائی ڈراموں سے کیا جائے تو حقیقت عیاں ہوتی ہے۔ بقول مسعود حسن رضوی ادیب ''اوپیرا کے تدریجی ارتقا پر نظر ڈالنے سے امانت کی قدر ہوتی ہے کہ یورپ میں ڈھائی سو برس کے بعد اوپیرا ترقی کی جس منزل پر تھا اس کی جھلک ان کی پہلی کوشش میں نظر آتی ہے۔

مزید یہ کہ اگر مغربی عینک کے بجائے ہندوستانی عینک سے ان کا جائزہ لیا جائے تو واضح ہوگا کہ ان میں ہندوستانی تہذیب، معاشرت، نظریۂ حیات اور طرز فکر سے پُر ڈراما موجود ہے۔ یہ اپنے زور واثر اور فن کارانہ پرکاری کی وجہ سے مدتوں ہندوستانی ڈرامے کی آبرو بنی رہیں اور عوام و

خواص میں جتنی مقبول ہوئیں ہندوستانی ڈرامے کی شاید ہی کوئی اور صنف ہوئی ہو۔

اندرسبھائی روایت کا سلسلۂ نسب سنسکرت ڈرامائی روایت سے جا ملتا ہے۔ اس کی اثر پذیری پون صدی پر محیط ہے۔ اس نے اس عہد میں عوامی ذوق کی سرپرستی کی جب شرفا کے ادب کا ہر طرف ڈنکا بج رہا تھا۔

بعض تنگ نظر حضرات نے اخلاقی نقطۂ نظر سے اس پر لعن طعن بھی کیا۔ بعض فراخ دل اور وسیع النظر حضرات نے اس کی ادبی اور فنی خوبیوں کی بنا پر اسے بے حد سراہا۔ چناں چہ اندرسبھائی روایت کی اہمیت و مقبولیت کا آئندہ سطور میں تفصیلی جائزہ لیا جا رہا ہے۔

14.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ اندرسبھا امانت کی پیروی میں کتنی سبھائیں لکھی گئیں، اس سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ اندرسبھا کے کون کون سے عناصر تھے جو مقبول ہو کر روایت بن گئے اس سے روشناس ہو سکیں۔
- ☆ یہ روایت کتنے دنوں زندہ رہی، یہ جان سکیں۔
- ☆ پارسی اسٹیج پر اس نے کیا اثرات مرتب کیے، یہ سمجھ سکیں۔

14.2 اندرسبھائی روایت کی توسیع

اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی، رقص و موسیقی کی عمومیت اور واجد علی شاہ کی غنائی و تمثیلی کاوشوں سے متاثر ہو کر عوام کے دلوں میں بھی رہس کے طور پر جلسے پیش کرنے کی خواہش نے بال و پر نکالے۔ واجد علی شاہ کی تین مثنویوں کی پیش کش نے فوق فطری قصوں کو پیش کرنے کے امکانات کو وسیع کر دیا تھا۔ چناں چہ چند دوستوں نے بالعموم اور مرزا عابد علی نے بالخصوص امانت سے فرمائش کی کہ وہ رہس کے طور پر ایک جلسہ تحریر کر دیں جسے عوام کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ امانت اس فرمائش کو پورا کرنے کے لیے راضی بھی ہو گئے کیں کہ عام حسن پرستی، مروجہ موسیقی اور عشقیہ شاعری سے انھیں گہری وابستگی تھی پھر یہ کہ اس سے ملتا جلتا ایک نادر جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کروا چکے تھے جس کی مقبولیت نے ان میں ایسے جلسے پیش کرنے کا حوصلہ پیدا کر دیا تھا۔ لہٰذا انھوں نے اندرسبھا تخلیق کر کے اردو ڈرامے کی اس اساس کو مستحکم کر دیا جس کی ابتدا واجد علی شاہ کر چکے تھے۔

اندرسبھا کی تصنیف اگست 1952ء میں مکمل ہوئی۔ ڈیڑھ سال میں اس کا جلسہ تیار ہوا۔ پھر اسے پیش کیا گیا۔ پیش ہونے کے بعد اس کی مقبولیت کا جو عالم تھا اس کے بارے میں عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

> ''میاں امانت نے اپنی اندرسبھا تصنیف کی۔ یہ اندرسبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والہ و شیدا ہو گیا۔ یکا یک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند دنوں کے لیے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے علاوہ اور بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں۔ اس مذاق نے ڈرامے اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی تھی۔''

(عبدالحلیم شرر، گزشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1971ء، ص:249)

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا تھا تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے۔ بہت سی پیشہ ور منڈلیاں پہلے لکھنؤ میں پھر دوسرے مقامات پر قائم ہو گئیں۔ جو گھر گھر اور شہر شہر بلکہ قصبات اور دیہات میں اجرت پر اندر سبھا کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب نگر، دین دیال روڈ لکھنؤ، 1968ء، ص:128)

پیش کش کے بعد اندر سبھا کی شہرت دور دور تک پھیل گئی اور ہر طرف سے مانگ آنے لگی تو امانت نے 1271ھ میں اسے شائع کروا دیا۔ کتابی شکل میں اس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی مرتبہ شائع ہوئی اور اس کے بعد بھی لگا تار چھپتی رہی۔ پورے ہندوستان میں جہاں جہاں اردو بولی اور سمجھی جاتی تھی اس میں شاید ہی کوئی شہر ہو جہاں یہ نہ چھاپی گئی ہو۔

فریڈرچ روزن نے اندر سبھا امانت کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا اور اس پر ایک مقدمہ جرمن زبان میں ہی لکھا۔ یہ ترجمہ مع مقدمہ جرمنی کے مشہور شہر لائپ سنگ (Leipzing) سے 1892ء میں شائع ہوا۔ اس میں روزن نے مختلف شہروں میں چھپے 16 نسخوں کی فہرست دی ہے جس میں 4 ناگری خط میں، 5 گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔ یہ ایڈیشن مختلف شہروں جیسے آگرہ، امرت سر، بمبئی، پٹنہ، دہلی، کانپور، کلکتہ، گورکھپور، لاہور، لکھنؤ، مدراس اور میرٹھ سے شائع ہوئے ہیں۔

علاوہ ازیں اندر سبھا کی مقبولیت کے زیر اثر جو ڈرامے اندر سبھا کے طرز پر لکھے گئے ان میں قصہ اندر سبھا کے موافق ہو یا مخالف، اندر کا کردار یا اس کی سبھا کا سین ہو یا نہ ہو ان میں سے اکثر کو اندر سبھا ہی کہا جاتا یا کم از کم سبھا کا لفظ تو زیادہ تر میں جڑا ہوا ہے۔ البتہ ان سب کا طرز اور اسلوب اندر سبھا کا ہی ہوتا۔

انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا کے 48 مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں پانچ گجراتی، گیارہ دیوناگری اور ایک گورمکھی رسم الخط میں ہے۔ ان میں صرف رسم الخط بدلا گیا ہے زبان میں کوئی تبدیلی نہیں ہے۔

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب نگر، دین دیال روڈ لکھنؤ، 1968ء، ص:127)

اندر سبھا امانت کی اسی مقبولیت کے زیر اثر اس کے طرز و اسلوب پر اتنی سبھائیں لکھی گئیں کہ ان کا شمار مشکل ہے۔ جرمن مستشرق فریڈرچ روزن نے (جس نے اندر سبھا پر تحقیق کی ہے) لکھا ہے کہ اندر سبھا کے خاکے پر اتنے ہندوستانی ڈرامے مرتب کیے گئے ہیں کہ اگر کوئی چاہے تو ان سے اچھا خاصا کتب خانہ جمع کر سکتا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''انجمن ترقی اردو (ہند) کے 15 روزہ اخبار ''ہماری زبان'' کے سابق ایڈیٹر ریاض الحسن نے اٹلی سے انجمن کے سکریٹری، مولوی عبدالحق کو ایک خط بھیجا، جو ''ہماری زبان'' میں شائع کر دیا گیا۔ اس میں انھوں نے لکھا تھا آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ ناٹکی امانت ....کی شاعری پر ایک کتاب جرمن زبان میں ملی۔ اس کا مصنف ایک سوئیڈن کا باشندہ ہے۔ اس نے یہ کتاب 1868ء میں روما سے شائع کی۔ اس کے علاوہ اس میں اردو کی بحر اور قافیوں پر ایک مختصر تبصرہ

ہے۔ان تفصیلات سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ روزن کی کتاب کے علاوہ کوئی دوسری کتاب ہے۔
مجھے افسوس ہے کہ کوشش کے باوجود میں اس کتاب کے متعلق اور کچھ معلوم نہ کرسکا۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب ،لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ،لکھنؤ ،1968ء،ص:144)

مسعود حسن رضوی ادیب مزید لکھتے ہیں:

''جس طرح واجد علی شاہی رہسوں کی بدولت لفظ رہس کے معنوں میں اتنی وسعت پیدا ہوگئی تھی کہ ہر ناٹک رہس کہلانے لگا تھا۔ یہاں تک کہ اندرسبھا کو اوروں کا کیا ذکر خود مصنف نے بھی رہس کی کتاب قرار دیا تھا۔اسی طرح اندرسبھا کی غیر معمولی مقبولیت نے لفظ اندرسبھا کے مفہوم میں اتنی وسعت پیدا کردی کہ اس کے تتبع میں جو کتابیں لکھی گئیں وہ بھی اندرسبھا کہلانے لگیں۔حالاں کہ ان میں سے بعض میں اندر یا اس کی سبھا کا کہیں ذکر نہیں ہے۔اب لفظ اندرسبھا اسم خاص نہیں رہا تھا بلکہ اسم عام ہوگیا تھا اور ایک خاص قسم کے ناٹک کے معنوں میں استعمال ہونے لگا تھا۔عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:''شہر میں غدر سے پہلے ہی ان ڈراموں کا جو اندر سبھائیں کہلاتی تھیں ہر طرح کے ناچ رنگ سے زیادہ رواج ہوگیا تھا۔'' (ایضاً،ص:145)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اندرسبھا کی اس قدر مقبولیت کا راز کیا تھا؟اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ امانت کے عہد میں آج کی طرح گوناگوں وسائل تفریح میسر نہ تھے،ناچ گانا اور موسیقی سب سے زیادہ بڑا ذریعہ تھا،شاعری تخلیقی اظہار کی سب سے مروج ہیئت،موسیقی زندگی کا جزو اور شعروشاعری سے رغبت اس عہد کی طبیعت ثانیہ بن چکی تھی۔اندرسبھا ان ہی چیزوں سے عبارت ہے۔عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

''واجد علی شاہ کے عہد میں لکھنؤ میں موسیقی کو اس قدر عروج ملا کہ لے داری یہاں کے بچے بچے کی رگ و پے میں سرایت کرگئی۔''

پھر شاعری میں غزل اور مثنوی کے ساتھ ٹھمری، بسنت، دوہے، چوبولے اور ہوری کو شامل کرکے تعلیم یافتہ وغیر یافتہ،اعلیٰ وادنیٰ،امیر و غریب، چھوٹے و بڑے سب کی دل بستگی کا سامان فراہم کردیا۔مزید یہ کہ فوق فطری اور تمثیلی ماحول،فوق فطری کرداروں کا زمین پر ورود اور حرکت و عمل، پری کا انسان پر عاشق ہونا جس سے انسان کی انا اور برتری کی تسلی وتشفی ہوتی تھی، جوگن اور اس کے فن کی قوت اور نسوانی ذہانت وفطانت کا مظاہرہ،فوق فطری عناصر پر انسان کی فوقیت،فوق فطری کرداروں کی ہمدردیاں انسانوں کے ساتھ،عشق کی قوت اور محیرالعقول قوت کا استعمال،ادبی شان اور عوامی مناظر کی جلوہ سامانی،اندرسبھا کے یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہر ایک کی دل بستگی کا سامان موجود ہے۔ چناں چہ یہ ہر ایک کو اپنی طرف راغب کرلیتے تھے اور اسی کے ذریعے اندرسبھائی روایت وجود میں آکر ایک لمبے عرصے تک قائم رہی۔

چناں چہ اندرسبھا کے طرز واسلوب پر لکھی گئی چند سبھاؤں کا ذکر نمونے کے طور پر یہاں کیا جارہا ہے۔

14.2.1 اندرسبھا مداری لال:

اندرسبھا مداری لال میں بقول مسعود حسن رضوی ادیب ''اندرسبھا امانت کا غلامانہ تتبع کیا گیا ہے۔'' گوکہ پلاٹ امانت کے پلاٹ سے

مختلف ہے اور اس میں اندر کا رول بہت تھوڑا ہے۔ پھر بھی اس کا طرز بالکل اندر سبھا امانت کا سا ہے۔

امانت کے قصے کی طرح اس میں بھی پری اور انسان کے عشق اور جوگن بن کر شہزادے کی تلاش سے بنیادی طور پر قصے کی تعمیر کی گئی ہے۔ امانت کے قصے میں سبز پری کالے دیو کے ذریعے گلفام کو اٹھوا لیتی ہے تو اس میں بھی زمرد پری ایک دیو کے ذریعے شہزادے کو اٹھا کر منگواتی ہے۔ امانت کے قصے کا انجام طربیہ ہے تو اس کے قصے کا انجام بھی طربیہ ہے۔ امانت ہی کی طرح اس میں بھی رقص وموسیقی کے ذریعے سامان تفریح مہیا کیا گیا ہے۔ امانت ہی کی طرح مداری لال کا ڈراما بھی پورے کا پورا منظوم ہے۔ امانت ہی کی طرح اس میں بھی مختلف اصناف سخن کا استعمال ہوا ہے اس میں کل 72 گانے ہیں جس میں غزل، ترجیع بند، مسدس، خمسہ، ٹھمری، پھاگ، بسنت، ہولی، گیت اور بارہ ماسہ وغیرہ شامل ہیں۔

امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کے تقدم کا مسئلہ اکثر زیر بحث رہا ہے۔ اندر سبھا امانت کے سنہ تصنیف کی طرح واضح تاریخی شہادت اندر سبھا مداری کے پاس نہیں ہے۔ اس کے سنہ تصنیف کے تعین میں مختلف قرائن سے کام لیا جاتا رہا ہے۔ جب کہ امانت کے اندر سبھا کے پاس امانت کا تحریر کردہ تحریری ثبوت موجود ہے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ اندر سبھا امانت، اندر سبھا مداری لال سے پہلے تصنیف کی گئی ہے۔

مزید یہ کہ اندر سبھا مداری لال کے مقابلے میں امانت کا قصہ زیادہ بہتر ہے۔ امانت کے کردار زیادہ جان دار ہیں۔ ان میں ذکاوت اور زندہ دلی پائی جاتی ہے، امانت نے حسب حال شعر خوانی کے ذریعے کردار نگاری کی جو ایک بہتر جھلک پیدا کی ہے مداری لال کے یہاں وہ بھی نظر نہیں آتی۔

مداری لال کے یہاں مکالمے بہت زیادہ ہیں۔ اس میں ایک ہی بات کو دوہروں میں، چھندوں میں، شعروں میں، غزلوں میں بار بار دہرایا جاتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ بے مزہ تکرار اور مکالمے کی ایک بے مقصد طوالت سے کردار نگاری اور پلاٹ پر برا اثر پڑتا ہے۔ لیکن یہ ان پڑھ تماشائیوں کو پسند آتے تھے اور وہ اسے اندر سبھا امانت سے بہتر سمجھتے تھے۔

مداری لال کا پلاٹ امانت کے پلاٹ سے بالکل مختلف ہے اور اس میں اندر کا رول بہت تھوڑا ہے۔ اندر کی کوئی سبھا بھی نہیں ہے، اس طرح یہ اپنے نام کے ساتھ بھی پورا انصاف نہیں کرتی لیکن اس سب کے باوجود اس کا طرز بالکل اندر سبھا کا سا ہے اور اس کی عمارت ہو بہو اندر سبھا امانت کے خاکے پر تیار کی گئی ہے۔

اندر سبھا مداری لال کی یہ خوبی ہے کہ اس کی غزلیں اور گیت اپنے مطالب کے لحاظ سے ناٹک کے قصے سے مربوط ہیں اور اس کا جز ہیں، اس طرح اس میں تسلسل پیدا ہو گیا ہے۔ جہاں تک اندر سبھا مداری لال کے ادبی معیار کا تعلق ہے وہ امانت سے کافی پست ہے۔ اس کی غزلوں وغیرہ میں شعری سقم اور عروض وبیان کی غلطیاں جگہ جگہ پائی جاتی ہیں۔

14.2.2 بزم سلیمان:

اس کے مصنف خادم حسین افسوس ہیں۔ یہ 1862ء میں تصنیف ہوئی۔ اس کے کردار اندر سبھا امانت سے مختلف ضرور ہیں مگر اس کا قصہ ہو بہو امانت کا ہی ہے۔ اس کے اور امانت کے درمیان قریب دس سال کا فرق ہے مگر اس دس سال میں قصے میں صرف اتنا ارتقا ہوا ہے کہ سلیمان شاہ (پریوں کا افسر) کو، یاقوت پری کے انسان سے عشق کرنے کا حال معلوم ہوتا ہے تو وہ اسے بال و پر نوچ کر سبھا سے نکلوانے کے بجائے آگ میں جلواتا ہے اور پھر اسی خاک سے دوبارہ اسے بنواتا ہے، اس کے بعد بھی وہ عشق سے باز نہیں آتی تو اس کا تاج چھین کر اور پر نوچ کر بزم سے نکلوا دیتا

ہے پھر یاقوت پری جوگن بن کر بزم میں آتی ہے اور وہی سب کچھ ہوتا ہے جو اندر سبھا امانت میں ہوا ہے۔

بزم سلیمان میں پریاں تین ہیں اور دیو ایک ہے۔اس میں راجہ اندر کی جگہ پریوں کا افسر سلیمان شاہ ہے اور اندر کی سبھا کی جگہ بزم سلیمان ہے۔اندر سبھا امانت میں 31 گانے ہیں، بزم سلیمان میں 24 گانے ہیں۔ایک پری کے پورے گانے کم ہوجانے کی وجہ سے اس کی طوالت بھی کم ہے۔لیکن ان جزوی تبدیلیوں کے باوجود اندر سبھا امانت کی غلامانہ تقلید نظر آتی ہے۔

اندر سبھا امانت کی طرح اس میں بھی شہزادہ گل اندام کے علاوہ ہر کردار کی آمد گائی جاتی ہے۔امانت کی طرح اس میں بھی سلیمان شاہ اور جوگن کے درمیان مکالمہ نثر میں ہوتا ہے۔اور آخر میں اس میں بھی اندر سبھا امانت کی طرح مبارک باد گائی جاتی ہے۔بزم سلیمان کے بارے میں ابراہیم یوسف لکھتے ہیں:

''افسوس کہ پیش نظر اندر سبھا کی مقبولیت کو دیکھ کر اس کے مقابلے میں ایک اور سبھا پیش کرنا تھا۔ شاید مقابلے کا خیال بھی رہا ہو،لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ اس نقش ثانی کو نقش اول سے بہتر نہ بنا سکے،صرف غلامانہ تقلید کر کے مطمئن ہو گئے۔ادبی حیثیت سے یہ اندر سبھا مداری لال سے تو بہتر ہے مگر امانت کی اندر سبھا اور بھیرو سنگھ عظمت کے جشن پرستان سے بہت کم درجے کی چیز ہے۔''(ابراہیم یوسف،اندر سبھا اور اندر سبھائیں،نسیم بک ڈپو،لکھنؤ،1980ء،ص:121)

14.2.3 جشن پرستان:

جشن پرستان کے مصنف لالہ بھیرو سنگھ عظمت ہیں، یہ 1866ء میں تصنیف ہوئی۔مسعود حسن رضوی ادیب کے مطابق ''جشن پرستان کی ادبی اور شعری حیثیت اس طرز کی بیشتر کتابوں سے بہتر ہے۔'' کتاب کے سرورق پر یہ عبارت ملتی ہے۔

''جشن پرستان بطرز اندر سبھا من تصنیف لالہ بھیرو سنگھ عظمت۔''

مصنف نے اسے بہ طرز اندر سبھا ضرور کہا ہے مگر اس کے قصے میں کہیں کہیں تبدیلیاں بھی ہیں۔اس میں راجہ اندر کی جگہ پرستان کے بادشاہ فیروز شاہ کو دی گئی ہے۔اس میں پریاں صرف دو ہیں، دیو صرف ایک ہے۔اندر سبھا امانت میں سبز پری،شہزادہ گلفام پر عاشق ہوتی ہے۔لیکن اس میں گلفام ایک شہزادی ہے جو شہزادہ شمشاد پر عاشق ہوتی ہے۔

عظمت نے اپنے قصے کی بنیاد تو امانت اور مداری لال کے خاکے پر رکھی ہے مگر اس میں اپنی طرف سے کچھ دل چسپ اضافے بھی کیے ہیں۔مثلاً یہ کہ شہزادی گلفام کا شہزادہ شمشاد کو خواب میں دیکھ کر اس پر عاشق ہونا اور فقیر کی کرامات سے دونوں کی ملاقات۔جشن پرستان میں غزل، مثنوی، چھند، دوہے، ٹھمریاں، ساون، بھاگ اور ہولی کا استعمال کر کے عظمت نے امانت ہی کی طرح تنوع پیدا کرنے اور ہر ذوق کے سامعین کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کی ہے۔عظمت کے یہاں امانت اور مداری لال کے مقابلے میں گانے کا استعمال کم ہے۔ان کے یہاں مکالموں میں اشعار زیادہ ہیں۔عظمت کے بہت سے دوغزلے، گرہ بند، چھند، مثنویاں اور دوہرے بھی سوال و جواب کی شکل میں ہیں جو قصے سے مربوط ہیں۔

عظمت کے یہاں صرف پانچ غزلیں ہیں جن میں دو قصے سے مربوط ہیں۔جشن پرستان میں گانوں کی تخفیف اور زیادہ اشعار کا قصے سے

مربوط ہونے کی وجہ سے خوشگوار فضا اور ماحول پیدا ہوتا ہے۔اس سے قصے کا تسلسل برقرار رہتا ہے اور قصہ تیزی سے آگے بڑھتا ہے۔

اندرسبھا امانت ہی کی طرح اس میں بھی ہر اہم کردار کی آمد گائی جاتی ہے۔اور ان میں سے کچھ کردار اپنے حسب حال شعر خوانی بھی کرتے ہیں اور امانت ہی کی طرح اس میں بھی آخر میں مبارک باد ہے۔

ابھی تک جن سبھاؤں کا ذکر ہوا اندرسبھائی روایت میں یہ سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔اسی وجہ سے انھیں اولیت دے کر ان کا قدرے تفصیل سے ذکر ہوا۔کچھ اور سبھاؤں کا اختصار سے ذکر کیا جا رہا ہے۔

14.3 اندرسبھائی روایت میں دوسری سبھائیں

فرخ سبھا:

اس کا مصنف نامعلوم ہے۔اس میں زیادہ تر امانت اور مداری لال کی کم پیروی کی گئی ہے۔تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ اس کا قصہ بھی امانت ہی کے قصے کی طرح ہے۔

راحت سبھا:

راحت نامی شخص کی تصنیف ہے۔اس کے قصے میں بھی امانت ہی کی پیروی کی گئی ہے۔اس کے شعری حصے میں ہولی، بسنت، چھند، ٹھمریاں اور غزل کافی تعداد میں ہیں۔یہاں تک کہ اندرسبھا کی طرح بسنت والی غزل بھی ہے جس کی ردیف بھی بسنتی ہے۔

ہوائی مجلس جدید:

اس کے نام کے ساتھ سبھا کا لفظ نہیں جڑا ہوا ہے۔لیکن اس کی ہیئت بھی اندرسبھائی ہیئت ہے۔یہ امانت اور مداری لال کا مرکب ہے۔اس کا پلاٹ بھی پری اور انسان کے عشق پر تیار کیا گیا ہے۔اس میں بھی رقص وموسیقی کا وہی زور وشور ہے۔

عاشق سبھا:

اس ناٹک کا مصنف ''نامی'' تخلص کا کوئی غیر معروف شاعر ہے۔اس کا ہیرو ایک عاشق ہے جس کا کوئی نام نہیں ہے۔اس میں دو دیو ہیں ایک ابلق اور ایک پیلا۔ہیرو جب جواہر پری پر عاشق ہوتا ہے تو پہلا دیو امانت کے کالے دیو کی طرح اس کی مدد کرتا ہے اور ابلق دیو امانت کے لال دیو کی طرح اس کی مخالفت کرتا ہے۔اس کا قصہ نہ صرف یہ کہ اندرسبھا سے مشابہ ہے بلکہ اس سے ماخوذ ہے۔اس کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''اس کا جو نسخہ میرے سامنے ہے وہ مطبع گلستان محمدی لکھنؤ میں چھپا تھا۔''

نیچر سبھا:

اس ناٹک کا مقصد علی گڑھ تحریک کا مضحکہ اڑانا تھا۔مصنف اس میں کتنا کامیاب ہے یہ الگ بات ہے۔عنایت علی بیگ نام کے شخص کی یہ کوشش ہے جو لکھنؤ میں کتابوں کا کاروبار کرتا تھا اور ایک معمولی سا اخبار بھی نکالتا تھا۔

نیچر سبھا کا پلاٹ اندرسبھا امانت کی ہیئت پر ہی مرتب کیا گیا ہے۔اس میں راجہ اندر کی جگہ راجہ نیچر ہے۔چار پریاں ہیں جن کا نام کفر پری،

فریب پری، بے دینی پری اور نئی روشنی پری ہے۔اس میں دو دیو ہیں۔ایک بے تہذیبی کا کالا دیو اور دوسرا تعصب کا لال دیو، قصے کا مقام پرستان کی جگہ نیچرستان ہے۔

نشانِ عشق:

یہ سبھا کنور محمد معشوق علی خاں بجا کی تحریر کردہ ہے جو بلند شہر کے ایک رئیس اور معمولی شاعر تھے۔اس میں شاہ خراسان کے بیٹے شہزادہ نگین اور شاہ ختن کی بیٹی شہزادی حسین کے عشق کی داستان ہے۔اس کے شروع کے زیادہ حصے میں مداری لال اور آخر کے کچھ حصے میں امانت کی پیروی کی گئی ہے۔یہ سبھا امانت اور مداری لال کے جواب میں لکھی گئی، جیسا کہ مصنف خود خاتمہ کتاب میں کہتا ہے:

بطرز نو بشد این نظم منظوم　　　　امانت و مداری را جوابے

یہ سبھا مصنف کی زندگی میں ہی 1895ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی تھی۔

مثنوی اندر سبھا:

اس سبھا کے لیے منیر شکوہ آبادی نے دو قطع تاریخ کہے ہیں، جن سے کئی اطلاعات ملتی ہیں۔ایک میں اسے مثنوی کہا گیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔دوسرے میں اسے اندر سبھا کہا گیا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اندر سبھا کے طرز پر لکھی گئی ہے۔

دوسرے قطعے میں غزلوں اور ٹھمریوں کا ذکر ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اندر سبھا امانت کے طرز پر لکھی گئی ہے۔اس کا سنہ تصنیف پہلے قطع سے 1870ء اور دوسرے قطعے سے 1787ھ نکلتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ عاشق سبھا کا مصنف کون ہے؟

2۔ نیچر سبھا کس کی تصنیف ہے؟

3۔ نیچر سبھا میں کتنی پریاں ہیں؟

14.4 پارسی اسٹیج اور اندر سبھائی روایت

جس زمانے میں اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں اندر سبھا کی دھوم مچ رہی تھی قریب قریب اسی دور میں بمبئی میں بھی اردو ڈراما جنم لے رہا تھا۔بمبئی میں ڈراما اندر سبھا کی روایت سے متاثر ہوا بلکہ پورا پارسی تھیٹر اندر سبھائی رنگ میں ڈوب گیا۔

یہاں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ آخر اندر سبھا کا وہ رنگ کیا تھا جو پارسی اسٹیج پر انداز ہوا، وہ رنگ یہ تھا۔اس عہد میں رقص و موسیقی تفریح کا بڑا ذریعہ تھی اور اندر سبھا اس سے مملو ہے۔گانے میں تنوع پیدا کرنے کے لیے غزل، ٹھمری، گیت، ہولی، بسنت، چوبولے وغیرہ پیش کیے جاتے تھے۔دوسرے پری اور انسان کے عشق کی کہانی۔تیسرے جوگن کے فن کی قوت اور نسوانی ذہانت وفطانت، چوتھے فوق فطری عناصر پر انسان کی فوقیت، پانچویں فوق فطری مخلوق کی ہمدردیاں انسان کے ساتھ۔اندر سبھا کے یہی وہ عناصر تھے جو اس کی مقبولیت کا سبب بنے اور پارسی اسٹیج کے ڈراموں پر بھی اثر انداز ہوئے۔

پارسی اسٹیج کا پہلا دستیاب ڈراما ''خورشید'' ہے، اس پر اندر سبھائی روایت کا اثر کم ہے اور اکثر اندر سبھا کی روایت سے اختلاف بھی پایا جاتا

ہے مگر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ اندر سبھائی روایت سے یکسر آزاد ہے۔ کیوں کہ اندر سبھا کی بنیادی خصوصیت یعنی موسیقی کا غلبہ اس میں بھی موجود ہے۔ اس میں انیس گانے ہیں جن میں آدھی غزلیں ہیں اور بقیہ دوسری اصناف۔ اس کے آغاز و انجام میں اندر سبھا کی طرح کورَس ہے۔ خورشید کے علاوہ وہ پارسی اسٹیج کا ایسا کوئی اور ڈراما نہیں پایا جاتا جس میں اندر سبھا کی روایت سے اتنا بھی اختلاف ہو جتنا خورشید میں کیا گیا ہے۔ پارسی اسٹیج کا ابتدائی دور پوری طرح اندر سبھائی روایت کے زیر اثر ہے۔ اس دور کے بارے میں عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

''مختلف تھیٹر کمپنیاں اندر سبھا بھی دکھاتی تھیں اور دوسرے ڈرامے جو اس دور میں لکھے گئے اور مقبول ہوئے وہ بڑی حد تک اندر سبھا کی روایت کے پابند ہیں۔ یعنی ان میں مکالمے منظوم ہیں اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد گانے پیش کیے جاتے ہیں اور گانوں کے ساتھ رقص بھی ہوتا ہے۔'' (عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشر لکھنؤ، 1973ء، ص:88)

پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈراما نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام کا نام سرفہرست ہے۔ آرام پارسی اسٹیج کے پہلے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے تھیٹر سے وابستہ ہو کر اس کام کو بطور پیشے کے اختیار کیا۔ ان کے نام سے کل چوبیس ڈرامے منسوب ہیں۔

آرام کے دو چار ڈراموں کو چھوڑ کر جو مذہبی قصوں پر مبنی ہیں زیادہ تر ڈرامے عشقیہ ہیں۔ ان میں عشق بھی انسان اور پری کے درمیان ہے۔ پری کا آنا، انسان پر عاشق ہونا، کسی ذریعے سے معشوق کو بلوانا، اظہار عشق کرنا۔ درمیان میں کسی اور پری کا اس انسان پر عاشق ہو جانا۔ عام طور سے آرام کے ڈراموں میں پایا جاتا ہے۔ آرام کے زیادہ تر ڈراموں میں فوق فطری عناصر داستانوی فضا اور تخیلی ماحول پایا جاتا ہے۔

موسیقی کے نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جائے تو ان کے منظوم ڈراموں کا تو ذکر ہی کیا جن ڈراموں میں نثر کا استعمال ہوا ہے ان میں بھی رقص و موسیقی کا غلبہ ہر جگہ نظر آتا ہے۔ ان کے ڈرامے ''نور جہاں'' میں 27 گانے ہیں۔ ان گانوں میں غزلیں، ٹھمریاں، دادرے، گیت اور لاوَنی شامل ہیں۔ ان کے ڈرامے ''گل باصنوبر چہ کرد'' میں 21 گانے ہیں اس میں مختلف اصناف کا استعمال ہوا ہے۔ آرام کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''آرام پر مغربی ڈرامے کی روایت سے زیادہ اندر سبھا اور اسی قبیل کے منظوم ناٹکوں کا اثر غالب نظر آتا ہے، ان کے ڈرامے زیادہ تر منظوم ہیں۔'' (عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء، ص:126)

پارسی اسٹیج کے دور متقدمین کے ڈراما نگاروں میں محمود میاں رونق بنارسی کا نام بھی اہم ہے۔ رونق نے پہلے کے بہت سے ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ بھی کی ہے اور کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کیے ہیں۔ ان کے نام سے بھی چوبیس ڈرامے منسوب ہیں۔ عبدالعلیم نامی کے مطابق ان کے پچاس فیصد ڈراموں میں پری و انسان کا عشق یا پری و پرستان، دیو، جن کا ذکر ہے اور ان کی فضا مکمل طور پر داستانی و طلسماتی ہے۔

امتیاز علی تاج رونق کے ڈرامے ''غرور احمد شاہ'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

''غرور احمد شاہ کی دو خصوصیات قابل توجہ ہیں، ایک تو یہ کہ اس میں آسمان سے اترنے اور زمین میں سما جانے کی قسم کے ایسے شعبدے جا بجا ملتے ہیں جنھیں رونق کے دور کے زمانے کے تماشائی بہت شوق اور دلچسپی سے دیکھتے اور حیران ہونا پسند کرتے تھے۔''

(سید امتیاز علی تاج، رونق کے ڈرامے، حصہ دوم مجلس ترقی ادب، لاہور، 1969ء، ص:81)

یہ خصوصیت تو ان کے پچاس فیصد ڈراموں کی تھی۔ان کے بقیہ پچاس فیصد ڈرامے مذہبی، تاریخی یا سماجی قصوں پر مبنی ہیں۔رونق کے کسی پلاٹ پر تیار کیے ہوئے ڈرامے ہوں ان میں اندر سبھا کی بنیادی خصوصیت رقص و موسیقی کا غلبہ ضرور پایا جاتا ہے۔اس کا ثبوت یہ ہے کہ رونق کے چوبیس ڈراموں میں سے چار تو مزاحیہ ہیں باقی بیس میں سے سترہ ڈرامے مکمل طور پر منظوم ہیں۔اور ان میں اندر سبھا ہی کی طرح مختلف اصناف شعر کا استعمال کیا گیا ہے۔مثال کے طور پر ان کے ڈرامے ''ظلم اظلم'' میں 32 غزلیں، 9 ٹھمریاں، 12 مسدس، 6 لاوَنیاں، 5 گیت، ایک قطعہ، ایک ہولی، ایک لاوَنی اور ایک کافی پائی جاتی ہے۔

رونق کے ہم عصروں میں حافظ عبداللہ کا نام کافی اہم ہے۔وہ فتح پور کے ایک زمین دار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔انھوں نے اپنی کمپنی بنائی اور اس کے لیے ڈرامے تصنیف کیے۔ان کے ڈراموں کی تعداد ساٹھ ہے۔حافظ کے ڈراموں میں فوق فطری ماحول داستانوی فضا اور محیرالعقول قوت کا مظاہرہ اکثر پایا جاتا ہے۔پری اور انسان کے عشق کے قصے تو ان کے کئی ڈراموں میں موجود ہیں۔اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جو روایت اندر سبھا سے شروع ہو کر ان تک پہنچی ہے حافظ نے ان کی طرف سے آنکھیں نہیں پھیریں۔

حافظ کے زیادہ تر ناٹک منظوم ہیں، جن کا مقصد رقص و سرود کے ذریعے تفریح کا سامان بہم پہنچانا ہے۔وقار عظیم حافظ کے شکنتلا ناٹک کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''شکنتلا بھی اسی طرح کا غنائی ناٹک ہے جیسے حافظ عبداللہ کے دوسرے ناٹک، ان ناٹکوں میں سب سے زیادہ زور گانوں پر ہے اور اس دور کا تماشائی غالبًا ناٹک منڈلی میں جاتا ہی اس لیے تھا کہ اسے اپنی پسندیدہ دھنوں میں چند گھنٹے اپنی پسند کے گیت اور غزلیں سننے کو ملیں گی۔''

(وقار عظیم، آغا حشر اور ان کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1978ء، ص:75-72)

حافظ کے ڈراموں کی ابتدا اندر سبھا کی طرح اکثر کورس یا نظم سے ہوتی ہے۔پھر یہ کہ حافظ کے تمام ڈرامے اندر سبھا ہی کی طرح گانے اور اشعار کا مجموعہ ہیں اور ان میں نثر کا استعمال برائے نام ہے اور نثر بھی اندر سبھا کی طرح مقفیٰ ہے۔ان کے یہاں بھی اندر سبھا ہی کی طرح مختلف اصناف نظم کا استعمال کر کے تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ان گانوں میں بھی اندر سبھا ہی کی طرح طرز، دھن اور تال کی نشاندھی موجود ہے، جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو ڈراما حافظ کے عہد تک اندر سبھا کی روایت سے انحراف نہیں کر سکا تھا۔

اس دور کے ایک اہم ڈراما نگار نظیر بیگ ہیں۔یہ ان چند ڈراما نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے اپنی زندگی ایک ایکٹر کی حیثیت سے شروع کی اور رفتہ رفتہ ترقی کر کے ڈائریکٹر اور مینجنگ ڈائریکٹر ہو گئے اور مختلف کمپنیوں سے وابستہ رہے۔اس وقت کی عام روش کے مطابق نظیر نے بھی پرانے ڈراموں میں تھوڑا بہت رد و بدل کر کے اپنایا اور چند ڈرامے طبع زاد بھی تصنیف کیے۔

عبدالعلیم نامی کے مطابق نظیر بیگ نے 32 ڈرامے تصنیف و تالیف کیے۔ان کے تمام ڈراموں میں طلسماتی فضا اور فوق فطری عناصر کی بھرمار ہے۔ان کے کئی ڈراموں میں پری و انسان کا عشق، انسانی برتری اور قوت عشق کی فتح دکھائی گئی ہے۔جوگن بننے کی مشہور روایت بھی ان کے یہاں پائی جاتی ہے اور ان کے ڈرامے قریب قریب منظوم ہیں اگر کہیں شعر کا استعمال ہوا بھی ہے تو نہ ہونے کے برابر اور یہی نہیں کہ نظیر بیگ کے ڈراموں میں موسیقی کا غلبہ اور گانوں کی بھرمار ہے بلکہ تنوع کے خیال سے مختلف اصناف شعر کا استعمال بھی ہوا ہے۔

مذکورہ بالا ڈراما نگار پارسی تھیٹر کے دور متقدمین کے نمائندہ ڈراما نگاروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔اس کے علاوہ جو ڈراما نگار ہیں ان کے یہاں بھی قریب قریب یہی روش ہے۔سب کا ذکر یہاں ممکن نہیں۔البتہ دورِ متاخرین کے ڈراما نگاروں میں کچھ واضح تبدیلیاں پائی جاتی ہیں۔جیسے فوق فطری عناصر سے تحیر پیدا کرنے کا کام بہت حد تک کم ہوگیا۔ان کے کردار دیو، پری اور جن کے بجائے عام انسان ہونے لگے اور انسانی زندگی کے مسائل ان کا موضوع بننے لگے۔نثر کا استعمال بھی نسبتاً بڑھا۔لیکن ان سب تبدیلیوں کے باوجود اندرسبھائی روایت کی بنیادی خصوصیت یعنی رقص و موسیقی کا غلبہ ان میں بھی پایا جاتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''بزم سلیمان'' میں کتنے گانے ہیں؟

2۔ ''نشان عشق'' لکھنؤ سے کس سنہ میں شائع ہوئی؟

3۔ ''مثنوی اندرسبھا'' کے لیے قطع تاریخ کس نے لکھا ہے؟

14.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- ☆ تفریح طبع کا سامان انسانی زندگی کے لیے اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ دوسری چیزیں۔تفریح دو طرح سے حاصل ہوتی ہے ایک تو انسان تفریحی مواد تخلیق کر کے فطری خوشی اور ذہنی سکون حاصل کرتا ہے، دوسرے وہ کسی تخلیق کو دیکھ، پڑھ یا سن کر جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔
- ☆ اندرسبھا اور اندرسبھائیں اسی نقطۂ نظر سے تخلیق کی گئیں اور اپنے مقصد میں پوری طرح کامیاب ہوئیں اور ان سے عوام الناس نے بڑے پیمانے پر جمالیاتی حظ حاصل کیا۔
- ☆ انیسویں صدی کے نصف آخر میں لکھنوی سماج میں اندرسبھائی روایت اس حد تک گھر کر گئی تھی کہ بارات کے جل کے ساتھ تخت رواں چلتے تھے، جس پر اندرسبھا کے کرداروں کو سجا بنا کر بٹھایا جاتا تھا۔
- ☆ اندرسبھا کی یہی مقبولیت تھی جس کے زیر اثر دوسری سبھائیں تصنیف و تالیف کی گئیں اور مقبول خلائق ہو کر ایک روایت بن گئیں۔ان کی مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ اس وقت آج کی طرح مختلف النوع وسائل تفریح میسر نہ تھے۔
- ☆ دوسرے یہ کہ اس وقت رقص و موسیقی اور نغمہ، نغموں میں مختلف اصناف شعر کا استعمال تفریح کا بڑا ذریعہ تھیں اور یہ سبھائیں ان سے بھری پڑی ہیں۔
- ☆ صرف یہی نہیں اس عہد میں نشاط طبع کے جتنے مروج طریقے تھے وہ سب ان سبھاؤں میں موجود تھے اور سب ناظرین کو ایک جگہ دستیاب ہو جاتے تھے۔تو یہ سبھائیں عوام میں مقبول کیوں نہ ہوتیں۔

14.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
اوپیرا	:	ایک قسم کا ڈراما
تدریجی ارتقا	:	رفتہ رفتہ ترقی

غنائی	:	جس میں راگ، نغمہ یا گانا ہو
تمثیل	:	ڈرامائی
نادر	:	نایاب، کمیاب، عمدہ
واسوخت	:	جلانا، نظم کی ایک قسم
خوانی	:	پڑھنا
تتبع	:	پیروی
عیاں	:	ظاہر
فراوانی	:	زیادتی
والہ وشیدا	:	حد سے زیادہ فریفتہ
اجرت	:	مزدوری
تقلید	:	پیروی
مربوط	:	لگا ہوا، بندھا ہوا
ماخوذ	:	اخذ کیا گیا، لیا گیا
اطراف وجوانب	:	آس پاس
قبیل	:	قسم، نوع
متقدمین	:	اگلے زمانے کے، سابقین
تنسیخ	:	منسوخ کرنا، باطل کرنا

14.7 نمونہ امتحانی سوالات

14.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اندر سبھا کا جلسہ کتنے دنوں میں تیار ہوا؟

2۔ انڈیا آفس لندن میں اندر سبھا کے کتنے مختلف ایڈیشن موجود ہیں؟

3۔ اندر سبھا مداری لال میں کل کتنے گانے ہیں؟

4۔ ''جشن پرستان'' کے مصنف کا کیا نام ہے؟

5۔ کون سی سبھا ہے جس کا مقصد علی گڑھ تحریک کا مضحکہ اڑانا تھا؟

6۔ ''نیچر سبھا'' کی کسی ایک پری کا نام بتایئے۔

7۔ ''نشان عشق'' کے شہزادے کا کیا نام ہے؟

8۔ پارسی اسٹیج کا پہلا دستیاب ڈراما کون سا ہے؟

9۔ رونق کے کسی ایک ڈرامے کا نام لکھیے۔

10۔ امانت اندرسبھا کی پیش کش سے پہلے اپنا کون سا جلسہ منعقد کروا چکے تھے؟

14.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ امانت نے کس کی فرمائش پر اندرسبھا تصنیف کی؟

2۔ اس جرمن مستشرق کا کیا نام ہے جس نے اندرسبھا پر تحقیق کی ہے؟

3۔ اندرسبھا مداری لال کا ادبی معیار کیسا ہے؟

4۔ اندرسبھا امانت اور بزم سلیمان کے قصے میں کیا فرق ہے؟

5۔ ''جشن پرستان'' کی ادبی وشعری حیثیت کیسی ہے؟

14.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اندرسبھائی روایت کی مقبولیت کے اسباب پر مدلل نوٹ لکھیے۔

2۔ اندرسبھا کے زیر اثر لکھی گئی سبھاؤں پر روشنی ڈالیے۔

3۔ پارسی اسٹیج کے ڈراموں پر اندرسبھائی روایت نے کیا اثر ڈالا، وضاحت سے لکھیے۔

14.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اندرسبھا اور اندرسبھائیں	ابراہیم یوسف
2۔	اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ	عشرت رحمانی
3۔	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب
4۔	اردو تھیٹر (چار جلدیں)	عبدالعلیم نامی
5۔	اندرسبھا کی روایت	محمد شاہد حسین

اکائی 15: اردو ڈراما بنگال میں

اکائی کے اجزا

15.0 تمہید
15.1 مقاصد
15.2 بنگال میں ڈرامے کا آغاز وارتقا
15.2.1 جاترا کا دور
15.2.2 مغربی اثرات کا دور
15.3 بنگال اور اردو ڈراما
15.3.1 مقامی اردو ڈراما نگار
15.3.2 بنگال کے اردو ڈرامے کے فروغ میں باہری لوگوں کا حصہ
15.4 اکتسابی نتائج
15.5 کلیدی الفاظ
15.6 نمونہ امتحانی سوالات
15.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
15.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
15.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
15.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

15.0 تمہید

بنگال میں ڈرامے کے آغاز وارتقا پر اردو میں اتنا کم لکھا گیا ہے کہ اس کا کوئی ہلکا سا تصور بھی قائم نہیں ہو پاتا۔ بمبئی میں ڈرامے کے آغاز و ارتقا پر تحقیق کر کے عبدالعلیم نامی نے بہت وقیع اور وافر مواد فراہم کر دیا ہے۔ یہ درست ہے کہ بمبئی میں بقدر معیار و مقدار ڈرامے کی روایت کافی مستحکم رہی ہے۔ لیکن بنگال میں یہ روایت اتنی کم مایہ بھی نہیں کہ اس پر کچھ نہ لکھا جائے۔

بنگال میں ڈرامے کی ابتدا و فروغ پر دوسری زبانوں کے ادیبوں نے جو کچھ لکھا ہے، اس کی بنا پر بنگال میں ڈرامے کی روایت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، ایک وہ جو مقامی فوک تھیٹر یا ڈرامے کی شکل میں زمانہ قدیم سے ہی وہاں رائج تھی۔ دوسری وہ جو قریب دو سو سال پہلے انگریزوں کی آمد کے بعد وہاں قائم ہوئی۔ انگریزوں کی آمد اور صنعتی ترقی کی وجہ سے وہاں ایک متوسط طبقہ پیدا ہوا جو انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی وجہ

سے مغربی قسم کے ڈرامے کی طرف راغب ہوا۔ مغربی قسم سے مراد یہ ہے کہ ایسا ڈراما جو کسی ہال کے ایک حصے میں اونچا پلیٹ فارم بنا کر پیش کیا جاتا اور جو ٹکٹ لگا کر دکھایا جاتا۔ 1872ء تک کلکتہ میں متوسط طبقے کی تعداد اتنی ہوگئی تھی کہ وہ ٹکٹ خرید کر ڈراما دیکھ سکتے تھے۔ چناں چہ وہاں کچھ تھیٹر ہال تعمیر کیے گئے۔ لیکن 1872ء کے صدیوں پہلے سے وہاں ڈرامے (فوک ڈرامے) پیش کیے جاتے تھے اور یہ ہندوستان کے لیے کوئی اجنبی چیز نہیں تھی۔

مزید یہ کہ ڈراما سنسکرت ادب کا ایک اہم حصہ تھا جو نہ صرف بنگال بلکہ پورے ہندوستان میں پیش بھی کیا جاتا تھا۔ سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد خواہ اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں۔ پورے ملک میں الگ الگ علاقوں کی مناسبت سے علاقائی فوک ڈراموں کو کافی عروج حاصل ہوا۔ لہٰذا بنگال بھی اس سے مستثنیٰ نہیں رہا۔ چناں چہ ایک زمانے میں ''جاترا'' مقبولیت کی انتہا کو پہنچا ہوا تھا جس میں کافی مذہبی جذبات پائے جاتے تھے۔ لیکن اٹھارھویں صدی کے اختتام تک جب کلکتہ ایک تجارتی مرکز بن گیا تو لوگوں کے مذاق میں تبدیلی آئی اور کچھ مزاحیہ چیزیں جو پہلے سے موجود تھیں جیسے ''کھیور''، ''کبھی گان''، ''اکھرائی'' وغیرہ فروغ پانے لگیں جنھوں نے جاترا کو بھی متاثر کیا۔

> ''اسی طرح بنگال میں زاریگان کا رواج تھا۔ یہ چیز صرف کربلا کے واقعات تک ہی محدود نہ تھی بلکہ اس میں یوسف زلیخا اور حضرت ایوب کے واقعات کو بھی نظم کرنے، نوحہ وسوز کی طرح ترنم سے نہایت ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔ ان کی ادائیگی کے ساتھ سازوں کو بھی شامل کیا جاتا تھا۔ بنگال میں اس کا رواج اب بھی کہیں کہیں موجود ہے۔''
>
> (عشرت رحمانی، اردو ڈراما تعریف وتنقید، 1957ء، ص:97)

بہر حال صنعتی وتجارتی ترقی اور انگریزی تعلیم کے فروغ کے تحت بہت سی سماجی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان ہی کے ساتھ ساتھ تفریحی چیزوں کے موضوعات، ہیئت اور پیش کش کے طریقۂ کار میں بھی تبدیلی آئی۔ اس سے یہ بات پختہ ہوجاتی ہے کہ بنگال میں ڈرامے کی روایت کافی قدیم ہے۔

15.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہوجائیں گے کہ:

- ☆ بنگال کے فوک ڈراموں سے سے واقف ہوسکیں۔
- ☆ بنگال میں اردو ڈرامے کی ابتدا پر اظہار خیال کرسکیں۔
- ☆ بنگال کے مقامی اردو ڈراما نگاروں سے واقف ہوسکیں۔
- ☆ دوسری جگہوں سے آئے ہوئے اردو ڈراما نگاروں نے بنگال میں اردو ڈرامے کو کس طرح فروغ دیا، اسے سمجھ سکیں۔

15.2 بنگال میں ڈرامے کا آغاز وارتقا

بنگال میں ڈرامے کی روایت خاصی قدیم ہے۔ رقص وموسیقی سے شغف وہاں کے لوگوں کی تہذیب کا ہی نہیں بلکہ ان کے مزاج کا حصہ ہے۔ عام طور سے وہاں رئیسوں اور امیروں کے گھروں میں ایک اسٹیج نما کمرہ بزم موسیقی کے لیے مخصوص ہوتا تھا جسے ناچ گھر یا کلا مندر کہتے تھے، اسی میں کبھی کبھی ناٹک بھی پیش کیے جاتے تھے۔

15.2.1 جاترا کا دور:

یوں تو بنگال میں بہت سے فوک ڈرامے رائج تھے جیسے جھومر، لیٹو، الکاپ، گمبھیرا، کتھا کتھا وغیرہ۔ مگر جاترا کو سب پر فوقیت حاصل تھی اور اس کی مقبولیت کا کوئی مقابلہ نہ تھا۔ مزید یہ کہ جاترا میں تھیٹر کے عناصر دوسروں کے مقابلے میں بہت زیادہ تھے۔ بنگال میں اس کی ترقی مذہبی عناصر کے زیرِ سایہ ہوئی مگر یہ بنگال سے باہر بھی گیا اور جن جن علاقوں میں گیا وہاں کے مقامی اثرات کو قبول کرتا اور فروغ پاتا رہا۔

لفظ جاترا کے لفظی معنی ہیں، سفر یا سفر کی شروعات۔ اس فوک روایت کا یہ نام اس طرح پڑا کہ مذہبی تیوہار میں دیوی دیوتا کی مورتیوں کو سجا بنا کر وید کے منتروں کا جاپ کرتے ہوئے جلوس کی شکل میں ایک مقام سے دوسرے مقام تک سفر طے کرتے تھے جو ایک طرح سے مذہبی جلوس کا سفر تھا۔ کرن موئے راہا جاترا کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "Whatever the origin, Jatra, had come to mean in Bengal the ritual of songs and dances which formed parts of religious festivals. Suggestion of dramatic elements in the comparition of the songs and dances can be seen in such well known early fourteenth century works as Geeta Govindam"

(Kiron Moy Raha, Bengali Theatre, N.B.T.N. Delhi, 1978, p. 05)

اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ بنگال میں ڈرامائی عناصر کو پیش کرنے کی روایت کتنی قدیم ہے۔ جاترا کا موضوع خواہ مذہبی ہو، سماجی ہو، مزاحیہ ہو یا سنجیدہ ہو، سولہویں صدی کے بعد سے یہ عوام کی زندگی کا جز بن گیا تھا اور بنگال کے عوام کی ثقافتی زندگی کی شناخت بھی۔ اٹھارھویں صدی کے اختتام تک جب کلکتہ ایک صنعتی اور تجارتی شہر بن گیا تو جاترا کے موضوع، مواد اور پیش کش کے طریقۂ کار میں تبدیلی آنی شروع ہوئی۔ عوام کے بدلتے ہوئے ذوق کے زیرِ اثر اس میں مزاحیہ اور تفریحی عناصر حاوی ہونے لگے۔

15.2.2 مغربی اثرات کا دور:

1757ء میں ہوئی پلاسی کی جنگ کے بعد انگریز بنگال پر پوری طرح قابض ہو گئے اور زندگی کے ہر شعبے پر ان کی ثقافت کے اثرات مرتب ہونے لگے۔ ڈراما انگریزوں کی ثقافت کا ایک اہم جز تھا چناں چہ اس کے اثرات بھی بنگالی فوک یا کلاسیکل ڈرامائی سرگرمیوں پر پڑے۔

انگریزی زبان کی تعلیم کی وجہ سے بنگال کے لوگ مغربی ڈرامے سے متعارف ہوئے۔ 1872ء سے پہلے وہاں مغربی اثرات کے تحت، تھیٹر ہال بن گئے تھے اور ان میں ٹکٹ لگا کر ڈرامے دکھائے جاتے تھے مگر وہ بہت زیادہ مقبول نہیں ہو سکے۔ پھر رفتہ رفتہ مغربی ڈراموں کے تراجم بنگالی زبان میں ہونے لگے یہاں تک کہ بنگالی ڈرامے کا ترجمہ انگریزی میں ہوا اور وہاں کے امرا اور روٴسا تھیٹر ہال بنوا کر انگریزی زبان میں ڈرامے پیش کرنے لگے۔ چناں چہ کرن موئے راہا نے لکھا ہے:

> "The new class of the Bengali rich who wanted to promote 'theatre' were unhesitating in their subservience to the English rulers and wanted plays to be in English only. In 1881, Parsanna Kumar Tagore built the Hindoo Theatre, the first in a predominantly Bengali locality, in his garden house in Calcuta, but its opening night it

staged selected scene of Julius Caesar and an English translation of Bhabhuti's Sanskrit play 'Uttar Ram Charit'. For its remaining brief life it staged an English paly.[...] The theatre which Nabin chandra Bose built in 1835, in his palatial house at the present site of Shyam Bazar tram depot in north Calcutta." (Bengali Theatre, p. 18.19)

جیسے جیسے وقت گزرتا گیا، ذاتی اسٹیج پر ڈراموں کی پیش کش بڑھتی گئی۔ گوکہ ان تھیٹروں کا ڈھانچہ عارضی ہوتا تھا اور ان میں مدعو کیے گئے ناظرین کے سامنے ہی ڈرامے پیش کیے جاتے تھے مگر اس نے ڈرامے کے فروغ میں اہم رول ادا کیا۔ ان باتوں کی گواہی اس عہد کے روزناموں سے مل جاتی ہے، لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ان تھیٹروں میں صرف انگریزی ڈرامے پیش کیے جاتے تھے بلکہ کلاسیکل ہندوستانی ڈراموں کے بنگالی تراجم بھی پیش کیے جاتے تھے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ بمبئی میں ڈرامے کے آغاز و ارتقا پر کس نے تحقیقی کام کیا ہے؟

2۔ بنگال میں ڈرامے کی روایت کو کتنے حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے؟

3۔ آغا صادق کی کتاب کا کیا نام ہے؟

15.3 بنگال میں اردو ڈراما

بنگال میں اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق حکیم شفاء الملک حبیب الرحمٰن کا یہ بیان اہمیت کا حامل ہے، وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''اسے (جاترا) دیکھ کر مسلمانوں نے اپنی زبان میں نقل اتاری اور نیلا کھیلنا شروع کیا۔ نیلا، لیلا کی بگڑی ہوئی شکل ہے، بہر حال مسلمانوں کے اس بڑے حصے نے جو اردو کے سوا بنگلہ نہیں سمجھتا ہے۔ اس نیلا یا لیلا کا پرتپاک خیر مقدم کیا۔ سب سے پہلے اندر سبھا کھیلا گیا، پھر مقامی شاعروں نے بہت سے کھیل تیار کیے اور ہر محلے میں تقریباً یہ آگ بھڑک اٹھی کچھ روز تک ان جاتراؤں اور نیلاؤں کا خوب زور شور رہا کہ اچانک تھیٹر کی طرف لوگ متوجہ ہو گئے۔''

(کلیم سہسرامی، مشرقی بنگال کا ایک اردو ڈراما، ہماری زبان، دہلی، 8 نومبر 1988ء)

ان سب ڈراموں کے نام اور متون موجود نہیں جو نیلا کے طور پر لکھے اور کھیلے گئے لیکن اس قسم کی سرگرمیوں کے بارے میں اطلاعات مختلف حوالوں سے ہم تک پہنچتی رہی ہیں۔ ڈھاکہ کے مسلمانوں نے جاتراؤں اور نیلاؤں سے متاثر ہو کر ایک اور کھیل ایجاد کیا، جسے گھاٹنوں خوانی کہا جاتا ہے۔ اس میں ہندوؤں یا مسلمانوں کا کوئی مذہبی رنگ نہیں ہے۔ یہ صرف تفریح طبع کا ایک ذریعہ تھا۔ اس کا تعلق محض ناچ گانے اور بہروپ سے ہے۔ آغا صادق اپنی کتاب ''مجموعۃ الانشا'' میں لکھتے ہیں:

> ''گھاٹنوں خوانی میں نے نہیں دیکھی مگر اس کا چرچا ضرور سنا ہے... اس کی صورت کذائی یہ ہوتی تھی کہ کسی خوبصورت چھوکرے کو گانے بجانے کی تعلیم دیتے۔ ٹھمری اور غزلیں یاد کراتے،

گانے اساتذہ کے بھی ہوتے اور مقامی شاعروں کے بھی۔ اس شوق میں زیادہ تر مسلمان مبتلا تھے اور اکثر محلّہ والوں میں حریفانہ مقابلہ رہتا۔ پہلے کوئی تنومند شخص ایک چھوکرے کو اپنے کندھوں پر بٹھا لیتا، ساتھ بڑا مجمع ہوتا جو جھانجھ بجاتا۔ دو ایک ڈھولکیے ہوتے۔ چھوکرا جسے عورت کا لباس اور زیور پہنایا جاتا گاتا اور ساتھ ساتھ (بھاؤ) بتاتا جاتا، یہ ابتدا تھی۔ پھر مقابل والا چھوکرا اس کا جواب دیتا۔ پھر دونوں چھوکرے زمین پر اتار دیئے جاتے اور ان کے ناچ ہوتے۔ تماشائی جو گردجمع ہوتے اور تعریف کے پل باندھتے۔''

(عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1975ء، ص:72)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ گھاٹنوں خوانی، بہروپ، شعرخوانی، رقص اور موسیقی کے امتزاج سے پیدا ہوئی اور اس کی ڈرامائی حیثیت بھی وہی ہے جو ان چیزوں کی ہے۔

15.3.1 مقامی اردو ڈراما نگار:

اودھ اور اس کے اطراف وجوانب میں جب اندرسبھاؤں کی دھوم مچی ہوئی تھی قریب قریب اسی زمانے میں اردو ڈراما بنگال میں پیش ہونا شروع ہوا۔ اس وقت تک بنگالی ڈراما خاصی ترقی کر چکا تھا، وہاں رؤسا اور تاجر خاص طور سے رقص وموسیقی وغیرہ سے شغف رکھتے تھے۔ جب اندر سبھا کی شہرت ڈھاکہ پہنچی تو وہاں کے کچھ لوگوں کو بھی اردو ڈرامے پیش کرنے کا شوق ہوا۔ مرشدآباد اور ڈھاکہ میں پہلے ہی سے اردو شعر وادب اور رقص ونغمہ کا ذوق عام تھا۔ نوابان مرشدآباد و ڈھاکہ اس سے خصوصی دلچسپی رکھتے تھے۔ اسی زمانے میں مرشدآباد اور ڈھاکہ کے چند اہل ذوق اندرسبھا کا کھیل دیکھنے لکھنؤ پہنچے اسے دیکھ کر ان لوگوں کے دلوں میں اردو ناٹک کا شوق اور بڑھ گیا۔ کچھ لوگوں نے مل کر اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا پروگرام بنایا۔ انھیں نوابان ڈھاکہ کی سرپرستی اور ہندو رؤسا کا اشتراک بھی ملا اور ان لوگوں نے کچھ اردو ڈرامے تیار کر ڈالے۔ اسٹیج کے لیے ہندو رؤسا کے گھریلو ناچ گھر کام میں لائے گئے۔ لکھنؤ سے آئی ہوئی کچھ طوائفیں ڈھاکہ میں بس گئی تھیں جو آسانی سے ان کھیلوں میں کام کرنے پر تیار ہوگئیں۔

(عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء، ص:125-126)

بنگال میں اردو ڈراموں کے فروغ کے بارے میں حکیم حبیب الرحمان رقم طراز ہیں:

''اس بنگلہ ناٹک نوازی میں محلّہ فراش گنج کے مشہور سوداگران ضامن اکمل و یوسف خان بھی جان و مال سے شریک تھے۔ اس زمانے میں کان پور کے رہنے والے شیخ فیض بخش نے جو یہاں بس گئے تھے اور یہیں پیوندزمین بھی ہوئے عجیب وغریب جدت سے کام لیا یعنی فرحت افزا کمپنی کے نام سے تھیٹر کمپنی قائم کی، اسی زمانے میں ہندوستانی طوائفیں زیادہ تر اور مقامی کمتر بہت کثرت سے یہاں موجود تھیں۔ شیخ جی نے صرف ان طوائفوں کی ایک منڈلی بنائی یعنی عورت کے پارٹ کے علاوہ مردانہ پارٹ بھی یہ طوائفیں کرتی تھیں۔ اس لیے کانپور سے نواب علی نفیس مرحوم بلائے گئے۔ انھوں نے متعدد ناٹک لکھے اور تقریباً چالیس ناٹک تیار کیے

اور قریب تیس (30) کے قریب اسٹیج ہوئے اور دو کھیل کتابی شکل میں چھاپے گئے۔ کانپور کے شیخ پیر بخش بھی آئے اور ان کا ناگر سبھا کھیلا گیا۔ شہر اور اطراف کے رؤسا اس کمپنی کے سرپرست تھے اور آخر یہ سرپرستی رشک و رقابت بن کر رنگ لائی اور چار برس کے اندر یہ کمپنی ٹوٹ گئی، لیکن سارے شہر میں اپنا دیرپا اثر چھوڑ گئی۔ چناں چہ اس کمپنی کی موجودگی میں ہی محلّہ امام گنج والوں نے حسن افروز کے نام سے ایک کھیل اسٹیج کیا، اس میں بھی وقت کے مناسب گانے رکھے گئے تھے، یہ کھیل بہت مقبول ہوا، چناں چہ آج تک یہ غزل جو بھاگ میں گائی جاتی تھی لوگوں کی زبان پر ہے۔

بیتابی کہہ رہی ہے کہ چلو کوئے یار میں
سیماب کی تڑپ ہے دل بے قرار میں

اس کے بعد پھول پڑیہ والوں، پوتو بابو اور دوتو بابو دو ہندو رئیسوں کی سرپرستی میں گلشن جانفزا اسٹیج ہوا۔ اسے بھی حکیم حسن مرزا حرق تخلص ہی نے حسن افروز کی طرح لکھا تھا۔ اسی طرح محلّہ محاوٹ ٹولی والوں نے ماسٹر احمد حسن وافر تخلص کا بلبل بیمار اسٹیج کیا، جو چھپ بھی گیا ہے اور اب نایاب ہے۔ یہ یہاں کا پہلا ناٹک ہے۔ جس میں کسی قدر ڈراما کی شان ہے، ورنہ سب کے سب اوپیرا تھے۔ پھر تو ناٹکوں کا ڈربہ کھل گیا۔ اور کم ایسے محلے ہیں جہاں یہ بیماری نمودار نہیں ہوئی۔ جن محلوں میں کوئی کھیل میسر نہیں ہوا وہاں اندر سبھا اسٹیج ہوا حتی کہ شہر سے تیس میل دور حبیب پور جہاں اردو کا رواج برائے نام ہے یعنی صرف خاندان ریاست میں لوگ ہندوستانی بولتے اور سمجھتے ہیں وہاں بھی اندر سبھا اسٹیج ہوا اور،

جو گن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ

کی سریلی صدا گونجنے لگی نواب سر احسن اللہ مرحوم نے بھی چند مختصر ڈرامے لکھے اور ان کے خاندانی اسٹیج میں کھیلے گئے۔ مگر حضرت خواجگان میں مرزا والی جان قمر اردو کے سوا فارسی کے بھی اچھے شاعر تھے۔ انھوں نے بہت سے اچھے ڈرامے لکھے اور کھلوائے۔''

(کلیم سہسرامی، مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈراما، ہماری زبان، دہلی، 8/نومبر 1988ء)

بنگال کے اردو ڈراموں میں احمد حسین وافر کے ڈرامے ''بلبل بیمار'' کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کے دو قطعات تاریخ اس طرح ہیں۔

لکھا تھا برگ گل کے حاشیے پر
مجرب نسخۂ بیمار بلبل

1277+20= 1297 (ھ)

خوب تاریخ مسیحی کی رقم
شاہد شیریں ہے یہ مضمون دل
1880ء

اس لحاظ سے بلبل بیمار 1880ء سے کچھ پہلے کی تصنیف قرار پاتا ہے اس کے بارے میں کلیم سہرامی لکھتے ہیں:

''بلبل بیمار'' کے کردار ہماری اور آپ کی دنیا میں رہنے والے کردار ہیں، ان کی گفتگو اور ان کا اسلوب ہمارے ہی انسانوں کی طرح ہے، ان کے کرداروں کا نفسیاتی پہلو بھی انسانی فطرت کی عکاسی کرتا ہے۔ لیکن بلبل بیمار اس نوعیت سے اندر سبھا سے مختلف ہے کہ اس میں دیو پری اور فوق فطری عناصر نہیں پائے جاتے اور نہ کہیں مجلس رقص منعقد ہوتی ہے۔ اگر چہ پوری کتاب منظوم مکالموں سے بھری پڑی ہے، لیکن منثور مکالمے بھی اچھی خاصی تعداد میں ہیں۔ جن سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اندر سبھائی دور کے ڈراموں میں شاید یہ پہلا ڈراما ہے جس میں نثری مکالمے سب سے زیادہ اور نمایاں طور پر پائے جاتے ہیں۔''

(کلیم سہرامی، مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈراما، ہماری زبان، دہلی، 8/نومبر 1988ء ص:02)

کلیم سہرامی نے احمد حسین وافر کے مذکورہ ڈرامے کا نام ''بلبل بیمار'' لکھا ہے، لیکن بعض لوگوں نے ''بیمار بلبل'' لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ پہلے قطعہ تاریخ میں ''بیمار بلبل'' ہی درج ہے۔ حالاں کہ بیمار بلبل ضرورت شعری کے تحت بھی ہو سکتا ہے اور ڈرامے کا اصل نام بلبل بیمار ہی ہو۔

اس سلسلے میں شانتی رنجن بھٹاچاریہ لکھتے ہیں:

''رجسٹرار بکس، حکومت مغربی بنگال کے ریکارڈ کے مطابق اسے (بلبل بیمار) کو پرنٹر، پبلشر، محمد جان نے محمدی پریس ڈھاکہ سے شائع کیا۔ تاریخ اشاعت 24/جولائی 1880ء ہے اور یہ بھی درج ہے کہ باراول اس کی تعداد اشاعت 500 اور قیمت چھ آنے رہی ہے۔''

(شانتی رنجن بھٹاچاریہ، بنگال میں اردو کا نثری ادب، روح ادب، شمارہ 38، ص:34)

بہر حال بنگال کا دوسرا اہم ڈراما ناگر سبھا ہے جو شیخ امام بخش کانپوری کی تخلیق ہے۔ کلیم سہرامی کے درج بالا اقتباس میں ناگر سبھا کے مصنف کا نام شیخ پیر بخش لکھا ہے جب کہ عشرت رحمانی نے ان کا نام شیخ امام بخش لکھا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے بھی ان کا نام امام بخش ہی لکھا ہے۔ عشرت رحمانی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''شروع شروع میں چند معمولی ترجمے پیش کیے گئے۔ بعد ازاں منشی نواب علی نفیس کانپوری کو کانپور سے طلب کیا گیا، انھوں نے کئی نئے ڈرامے لکھے۔ اس عرصہ میں امانت کی اندر سبھا کھیلی جانے لگی، نئے ڈراموں کا اسلوب اندر سبھا کے اسلوب پر تھا۔ اردو اسٹیج کا ذوق شوق کافی ترقی کرنے لگا۔ اسی زمانے میں شیخ امام بخش کانپوری نے اندر سبھا کے طرز پر ایک ناٹک

''ناگرسبھا'' لکھا جوفنی لحاظ سے نہایت ناقص اور تک بندی کے پیرائے میں لکھا گیا۔اس کی زبان غیرفصیح مکالمے بے تکے اوراشعار ناموزوں تھے اوراندرسبھا کی تقلید میں یہ ناٹک رقص و نغمے کا مجموعہ تھا۔لیکن بیحد مقبول ہوا...ناگرسبھا بھی اسی کمپنی (فرحت افزا تھیٹر یکل کمپنی) نے بڑے اہتمام کے ساتھ کھیلا۔جس نے خاص مقبولیت حاصل کی۔''

(عشرت رحمانی،اردوڈراما کاارتقا،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،197ء،ص:125-126)

اس ناٹک کے بارے میں مسعودحسن رضوی ادب لکھتے ہیں:

''اس کا مصنف کوئی جاہل آدمی معلوم ہوتا ہے۔اس ناٹک کا ہیرو''ناگر'' کا مرودیس کا سپیرا تھا، اس لیے یہ ناٹک سپیرا کہلاتا تھا۔میرے کتب خانے میں اس کا جونسخہ ہے وہ صادق پریس لکھنؤ میں 1932ء میں چھپا تھا۔''

(مسعودحسن رضوی ادیب،لکھنؤ کا عوامی اسٹیج،کتاب نگر،دین دیال روڈ،لکھنؤ،1968ء،ص:137)

عشرت رحمانی اپنے بیانات کا کوئی حوالہ یا ثبوت پیش نہیں کرتے مگر رضوی صاحب کے بیان سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ بنگال میں ناگرسبھا نام کا کوئی ڈراما لکھا گیا۔عشرت رحمانی نے اس کا پلاٹ اپنی مذکورہ کتاب میں درج کیا ہے،جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس عہد کے ڈراموں کے برعکس اس کے کردار انسان ہیں۔ قصے میں بھی فوق فطری عناصر کا استعمال نہیں ہوا ہے۔اس کے مقامات بھی ہماری دنیا کے جانے پہچانے بلکہ بنگال کے آس پاس کے مقامات ہیں کسی اجنبی دنیا کے طلسماتی مقامات نہیں اوراس کا مرکزی خیال بھی بنگال کے عوام کی فکراوراعتقادات سے مناسبت رکھتا ہے۔

ناگرسبھا کا پلاٹ یہاں مختصراً درج کیا جارہا ہے جس سے مذکورہ باتوں کی تصدیق ہوجائے گی۔ناگرنامی سپیرااوراس کی بیوی سندر دونوں جادوٹونے کے فن میں ماہر ہیں۔اسی زمانے میں کسی اورشہر میں ایک حسین دوشیزہ موتی بھی فن جادوگری میں کمال رکھتی ہے۔اس نے اپنے استاد جے پال سے ایک جادو''کالاناگ'' سیکھا ہے۔اس کے عمل سے ہزاروں نوجوانوں کو ہلاک کرچکی ہے۔وہ اعلان کرتی ہے کہ جوشخص اس کے اس جادوکا مقابلہ کرے گا وہ اس سے شادی کرے گی۔ناگراس کے حسن پرفریفتہ ہوکراس کی شرط پوری کرنے جاتا ہے۔اس کی بیوی لاکھ منع کرتی ہے مگرنہیں مانتا۔ناگرموتی کے گھر پہنچتا ہے۔دونوں میں جادوگری کا مقابلہ چلتا ہے مگرکوئی بھی زیرنہیں ہو پاتا۔ناگرکمال چابک دستی سے ناگ کا سرپکڑلیتا ہے مگر ناگ اس کوڈس لیتا ہے۔ناگرساکت ہوکرگر پڑتا ہے۔ناگرکی بیوی اسی دوران جادو کے زور سے اپنے شوہر کا حال معلوم کرکے اس کی مدد کوفوراً پہنچ جاتی ہے اوراپنے جادو کے زور سے موتی کے استاد جے پال کوبھیڑیا بناکراس کے گلے میں رسی باندھ کرموتی کے سامنے کھینچتی ہوئی لے جاتی ہے۔ موتی جادو کے زور سے اپنے اُستادکو پہچان کرگھبراجاتی ہے اورفوراً صلح کی پیش کش کرتی ہے۔سندر پہلے ناگرکوہوش میں لاتی ہے پھرموتی کوناگر سے شادی کا پیغام دیتی ہے جسے وہ منظورکرلیتی ہے۔پھرسندر جے پال کواپنی اصل حالت میں لاتی ہے۔جے پال موتی کا ہاتھ ناگر کے ہاتھ میں دے دیتا ہے اورڈرامانغمہ وشادمانی پرختم ہوجاتا ہے۔

(عشرت رحمانی،اردوڈراما کاارتقا،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،1978ء،ص:127-128)

اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ اندر سبھائی روایت ملک گیر مقبولیت اختیار کر گئی تھی۔اس پر اندر سبھا کا اثر صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ اندر سبھا میں گلفام ایک پری کی وجہ سے قید ہوتا ہے۔ناگر بھی ایک خوب صورت عورت کی وجہ سے بے بس ہوتا ہے،گلفام کی رہائی بھی اُس کی معشوقہ کے کمال فن کی وجہ سے ہوتی ہے، ناگر کی رہائی بھی اس کی بیوی کے کمال فن کی وجہ سے ہوتی ہے۔دونوں میں عاشق و معشوق مل جاتے ہیں اور دونوں کا انجام طربیہ ہوتا ہے۔

اندر سبھا امانت میں راجا اندر کی آمد گائی جاتی ہے۔اس میں بھی ناگر کی آمد گائی جاتی ہے۔ناگر کی آمد کے چار شعر درج کیے جاتے ہیں تا کہ اندازہ ہو جائے کہ اس کے اسلوب پر اندر سبھا کا کتنا گہرا اثر ہے۔

سبھا میں آج ناگر کی آمد آمد ہے	سارے جادوگروں کے افسر کی آمد آمد ہے
موہنی صورت عجب ڈھنگ نرالا اس کا	دیکھ لو آج اس ناگر کی آمد آمد ہے
کان میں کنڈلی اور ہاتھ میں تو گنی ہے لیے	جھولی والے کی اس بزم میں آمد آمد ہے
سندر زوجہ ہے اس کی اس کا ہے گلنار بدن	اے امام بخش ہزاری گاؤں کی آمد آمد ہے

مزید یہ کہ جس طرح اندر سبھا کی پیروی میں بہت سی سبھائیں لکھی گئیں اسی طرح بنگال میں ناگر سبھا کی پیروی میں کئی ناگر سبھائیں لکھی گئیں۔مسعود صاحب امام بخش کی ناگر سبھا کے علاوہ اشرف علی کی ناگر سبھا کا ذکر کرتے ہیں جو غیر مطبوعہ ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''ناگر سبھا کے نام سے ایک دوسرا ناٹک بھی ملتا ہے جس کے مصنف قصبہ موہان ضلع اناؤ کے رہنے والے محمد اشرف علی ہیں۔اس کا پلاٹ وہی ہے جو امام بخش کی ناگر سبھا کا ہے۔لیکن مکالموں کی زیادتی اس کا طول بہت بڑھا دیتی ہے.....اس ناٹک کا مصنف دیہات کے ابتدائی مدرسوں میں مدرس رہ چکا ہے۔وہ امام بخش کا سا جاہل تو نہیں ہے لیکن اس کی زبان اور بیان بھی غلطیوں سے پاک نہیں ہے۔یہ دوسری ناگر سبھا چھپ کر شائع نہیں ہوئی۔ان کا قلمی نسخہ خود مصنف کے قلم کا لکھا ہوا میرے کتب خانے میں موجود ہے۔''

(مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج،ص:138-139)

تیسری ناگر سبھا کا ذکر ابراہیم یوسف اس طرح کرتے ہیں:

> ''میرے کتب خانے میں ناگر سبھا کا ایک اور مطبوعہ نسخہ ہے،افسوس کہ اس کے ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے بہت ساری معلومات حاصل نہ ہو سکیں کہ اس کا اختتام کس طرح ہوا ہے،ممکن ہے کوئی قطعہ تاریخ بھی ہو جس سے اس کے سنہ تصنیف کا پتہ چلتا لیکن ابتدا میں مکمل ہونے کے باعث بہت کچھ معلومات حاصل ہو جاتی ہیں۔اس کے مصنف گرو دیال ہیں اور یہ مطبع آفتاب عالم تاب میں منشی دیوی پرساد کے اہتمام سے چھپی۔''

(ابراہیم یوسف،اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ،ص:19-20)

15.3.2 بنگال کے اردو ڈرامے کے فروغ میں باہری لوگوں کا حصہ:

بنگال میں اردو ڈرامے کے فروغ میں واجد علی شاہ اور آغا حشر کا نام بہت اہم ہے۔ 1856ء میں انگریزوں نے واجد علی شاہ کو معزول کر کے کلکتہ کے مٹیا برج بھیج دیا۔ جولائی اٹھارہ سو بیالیس میں واجد علی شاہ اودھ کے والد امجد علی شاہ اودھ کے بادشاہ ہوئے اور وہ خود ولی عہد مقرر ہوئے۔ ولی عہد ہونے کے بعد انھوں نے پری خانہ قائم کیا (جس کی تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں) جس میں حسین اور خوش گلو عورتوں کی ناچ گانے کی تعلیم کسی حد تک مکمل ہوگئی تو وہ رہس کے جلسے کروانے لگے، کیوں کہ اس وقت اودھ میں رہس کا جو رواج تھا اس سے واجد علی شاہ بہت متاثر تھے۔ ان کے ترتیب دیئے گئے رہسوں کو چھتیس ایجادی رہس کا نام دیا گیا کیوں کہ انھوں نے رہس کی چھتیس طرزیں ترتیب دی تھیں۔

شاہی رہس کا پہلا جلسہ ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کے نام سے 1843ء میں کھیلا گیا۔ اس وقت واجد علی شاہ ولی عہد تھے۔ اپنی کتاب ''پری خانہ'' میں واجد علی شاہ نے اس کا ذکر کیا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب اسے اردو کا پہلا ڈراما جانتے ہیں۔ لیکن یہ مکمل ڈراما نہیں ہے کیوں کہ اس میں کوئی پلاٹ نہیں ہے، یہ صرف رادھا کنھیا کی پرستش کی رسم پر منحصر ہے۔ اس پر تفصیلی بحث ''اردو کا پہلا ڈراما'' اکائی میں ہو چکی ہے۔

18 سال کی عمر یعنی ولی عہد ہونے سے دو سال پہلے واجد علی شاہ نے تین عشقیہ مثنویاں ''افسانۂ عشق''، ''دریائے عشق'' اور ''بحر الفت'' کہی تھیں۔ 12/فروری 1845ء میں بادشاہ اودھ ہونے کے بعد ان تینوں مثنویوں کو انھوں نے بڑے اہتمام کے ساتھ اسٹیج کروایا۔

واجد علی شاہ کی ولادت کے وقت جوتشیوں کی تجویز پر انھیں جوگی بنایا جاتا تھا بادشاہ ہونے کے بعد اس رسم کو ایک میلے کی شکل میں منایا جاتا تھا۔

معزول ہونے کے بعد واجد علی شاہ 1856ء سے 1887ء تک کلکتہ میں بقید حیات رہے۔ ناچ گانے کا شوق ان کی فطرت کا حصہ تھا مگر اب ان کی آمدنی محدود ہوگئی تھی اور مثنویوں جیسی مہنگی پیش کش ممکن نہ تھی۔ لہٰذا انھوں نے پھر سے اپنی توجہ رہسوں کی طرف مبذول کر دی اور ان کی ڈرامائی کاوشیں پھر سے شروع ہوگئیں۔ لہٰذا رادھا کنھیا کا قصہ کے نام سے دو ناٹک لکھے جو رہس کی صورت میں مٹیا برج میں پیش کیے جاتے تھے۔ جس کا ذکر انھوں نے اپنی کتاب ''بنی'' میں تفصیل سے کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی دوسری ڈرامائی سرگرمیاں جیسے رہس وغیرہ کی پیش کش بھی جاری رہی اور جلد ہی اس کے اثر سے ڈرامے کا شوق رکھنے والے بنگال کے لوگوں کا شوق دوبالا ہو گیا اور اردو میں زیادہ ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے۔ پھر بھی بنگال میں ڈرامے کو وہ عروج حاصل نہیں ہوا جو بمبئی میں پارسی تھیٹر کے ذریعے حاصل ہوا۔

بمبئی میں جب ڈراما کمپنیوں کی بہتات ہوئی۔ ٹکٹ لگا کر ڈرامے کے ذریعے مالی منفعت حاصل کرنا جن کا مقصد تھا تو وہ بمبئی سے باہر نکل کر شہر شہر گھوم گھوم کر ڈرامے دکھانے لگیں۔ سب سے پہلی ڈراما کمپنی جو کلکتہ آئی وہ کنور جی ناظر کی ''وکٹوریہ ناٹک منڈلی'' تھی۔ اس کے علاوہ بھی دوسری پارسی کمپنیاں کلکتہ آتی اور ڈرامے دکھاتی رہیں۔ لیکن بنگال میں اردو ڈرامے کو اس وقت خصوصی مقبولیت حاصل ہوئی جب آغا حشر کاشمیری 1914ء میں اپنی شیکسپیئر تھیٹریکل کمپنی لے آئے اور ڈرامے پیش کرنے لگے۔ کچھ عرصہ بعد یہ کمپنی بند ہوگئی۔ آغا حشر نے کئی بار اپنی کمپنی بنائی اور دوسری کمپنیوں کے لیے بھی کام کرتے رہے وہ کبھی کسی ایک کمپنی سے بندھ کر نہیں رہے۔ بہر حال کلکتہ میں ان کے ڈراموں کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ انھوں نے کئی بار اپنے ڈراموں کو عارضی بنائے گئے منڈوؤں میں پیش کیا، یہ منڈوئے برسات میں ٹپکتے رہتے تھے، بوچھاریں آتی رہتی تھیں پھر بھی لوگ رات رات بھر بیٹھ کر ڈرامے دیکھتے تھے۔ کلکتہ کے تجارت پیشہ لوگ آغا حشر کی بڑی سرپرستی کرتے تھے۔ آغا حشر کے کئی ڈراموں کو بنگالی زبان میں بھی پیش کیا گیا۔ بنگلہ اسٹیج پر ان کے جن ڈراموں کو مقبولیت حاصل ہوئی ان میں ''اپرادھی کے'' بہت اہم ہے۔ آغا حشر کی شہرت اور مقبولیت کے

زیر اثر بہت سے لوگ ڈراما نگاری کی طرف راغب ہوئے اور کافی تعداد میں بنگال میں اردو ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ناگر کس دیس کا سپیرا تھا؟

2۔ ''اردو ڈراما کا ارتقا'' کس کی تصنیف ہے؟

3۔ ''پری خانہ'' کا مصنف کون ہے؟

15.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں؛

☆ ڈرامے کی یہ خصوصیت ہے کہ یہ قدیم سے قدیم اقوام میں اور جدید سے جدید تر اقوام میں، ماضی قریب میں ہو یا ماضی بعید میں، ترقی یافتہ ملک ہو، ترقی پذیر ملک ہو یا غیر ترقی یافتہ، دنیا کا کوئی خطہ ہو، کوئی کونا ہو کسی نہ کسی شکل میں وہاں ڈراما ضرور پایا جاتا ہے۔

☆ ہندوستان میں بھی اس کی روایت بہت قدیم ہے۔ اگر ناچ، گانا اور رتھوں کی دوڑ کو ڈرامے کی بنیاد مان لیا جائے۔

☆ ہندوستان میں ان کی نشاندہی ڈھائی ہزار سال قبل مسیح سے ہوتی ہے۔ کیوں کہ رگ وید کا زمانہ تصنیف یہی بتایا جاتا ہے۔

☆ رگ وید سے پتہ چلتا ہے کہ نقل اتارنے والے وحشیانہ ناچ اس وقت تک کافی ترقی کر گئے تھے۔ رگ وید کی پہلی کتاب اور اتھر وید کی بارہویں کتاب میں لڑکیوں کے مذہبی قسم کے ناچوں سے پتہ چلتا ہے کہ جب دیوتاؤں کی مورتیوں کو جلوس کی شکل میں لے کر چلتے تھے تو لڑکیاں رقص کرتی ہوئی اور ان دیوتاؤں کے کارناموں کے گیت گاتی ہوئی آگے آگے چلتی تھیں۔

☆ ان کا نپے تلے انداز میں قدم اٹھانا۔ سروں کے اوپر بازوؤں کا حلقہ بنانا۔ گانے کے سر اور تال سے ہم آہنگ نقل و حرکت کرنا۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ رگ وید اور اتھر وید کی تصنیف کے وقت ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کا وجود تھا۔

☆ ان ڈرامائی عناصر کا سلسلہ بنگال کے جاترا سے جا ملتا ہے، جاترا کا مطلب سفر ہے۔ مذہبی تیوہاروں پر دیوی دیوتاؤں کی مورتیوں کو سجا بنا کر وید کے منتروں کا جاپ کرتے ہوئے، جلوس کی شکل میں ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جایا جاتا تھا یعنی اس کی یاترا/جاترا ہوتی تھی۔

☆ ان دونوں میں جو مماثلت ہے اس کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ پھر جس طرح مغربی اقتدار کے بعد مغربی عناصر سے پر ڈرامے کا عروج ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں ہوا اسی طرح بنگال میں بھی ہوا۔ لکھنؤ میں اندر سبھا کے دور کے بعد اردو ڈرامے کی نشو و نما بمبئی سے پہلے بنگال میں ہوئی۔

☆ بنگال میں ڈرامے کی نشو و نما پارسی تھیٹر کی طرح محض تجارتی نہ تھی اور یہاں ڈرامے کرنے والے اردو سے بھی واقف تھے اور ڈرامے سے بھی۔ اس لحاظ سے ڈرامے کے سلسلے میں بنگال والوں کی خدمات بمبئی والوں سے زیادہ وقیع ہیں۔

☆ بنگال میں کچھ ایسے ڈرامے بھی لکھے گئے جیسے ''ناگر سبھا''، ''بلبل بیمار'' وغیرہ جن میں مروجہ ڈراموں کے برخلاف ان کے کردار انسان تھے۔

☆ ان کے قصے کے مقامات ہماری دنیا کے جانے پہچانے ہوئے، بلکہ بنگال کے آس پاس کے مقامات تھے اور ان کا مرکزی خیال و موضوع اس کی مناسبت سے تھا اور ان میں نثری مکالموں کا استعمال بھی کافی تعداد میں ہوا ہے۔

☆ اندرسبھائی دور کے ڈراموں میں شاید یہ پہلا ڈراما ہے جس میں نثری مکالمے سب سے زیادہ اور نمایاں طور پر پائے جاتے ہیں۔

15.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
وقیع	:	وقعت رکھنے والا، معزز
وافر	:	بہت کثرت سے، افراط سے
کم مایہ	:	کم قیمت
پرتپاک	:	زوردار
خیرمقدم	:	استقبال
حریفانہ	:	دشمنانہ
تنومند	:	موٹا تازہ
رشک	:	حسد، جلن
رقابت	:	دشمنی
کوئے یار	:	معشوق کی گلی
سیماب	:	پارہ
برگ گل	:	پھول کی پتی
مجرب	:	آزمودہ، تجربہ کیا ہوا، مؤثر
منفعت		فائدہ، نفع

15.6 نمونہ امتحانی سوالات

15.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ لفظ جاترا کے کیا معنی ہیں؟

2۔ کرون موئے راہا کی انگریزی کتاب کا کیا نام ہے؟

3۔ پلاسی کی جنگ کس سنہ میں ہوئی؟

4۔ بنگال میں اردو ڈراما پیش ہونا کب شروع ہوا؟

5۔ کانپور کے فیض بخش کی تھیٹر کمپنی کا کیا نام تھا؟

6۔ شیخ پیر بخش کے ناٹک کا کیا نام تھا؟

7۔ محلّہ امام گنج والوں نے کون سا کھیل اسٹیج کیا؟

8۔ بلبل بیمار کا مصنف کون ہے؟

9۔ چھتیس ایجادی رہس کس کے نام سے منسوب ہے؟

10۔ رادھا کنھیا کا قصہ کا مصنف کون ہے؟

15.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ڈرامے کی مغربی قسم سے کیا مراد ہے؟ بیان کیجیے۔

2۔ ''جاترا'' کے بارے میں مضمون قلم بند کیجیے۔

3۔ بنگال کے مقامی اردو ڈراموں پر نوٹ لکھیے۔

4۔ بنگال میں اردو ڈرامے کے فروغ میں باہری لوگوں کے حصہ پر تبصرہ کیجیے۔

5۔ ولی عہد ہونے سے پہلے واجد علی شاہ نے کون کون سی مثنویاں لکھی تھیں؟

15.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ مٹیا برج میں واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں پر نوٹ لکھیے۔

2۔ بنگال میں ڈرامے کے آغاز وارتقا کا جائزہ لیجیے۔

3۔ بنگال میں اردو ڈرامے کے فروغ پر روشنی ڈالیے۔

15.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ	ابراہیم یوسف
2۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
3۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
4۔	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب
5۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین

اکائی 16: پارسی تھیٹر کا پہلا دور

اکائی کے اجزا

16.0 تمہید
16.1 مقاصد
16.2 پارسی تھیٹر کی ابتدا کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی محرکات
16.2.1 سیاسی محرکات
16.2.2 سماجی محرکات
16.2.3 اقتصادی محرکات
16.3 پارسی تھیٹر کا آغاز وارتقا
16.4 پارسی تھیٹر میں اردو ڈرامے کی ابتدا
16.5 پارسی تھیٹر: اسٹیج اور پیش کش کا طریقہ کار
16.6 پارسی تھیٹر کے اہم ڈراما نگار
16.7 اکتسابی نتائج
16.8 کلیدی الفاظ
16.9 نمونہ امتحانی سوالات
16.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
16.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
16.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
16.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

16.0 تمہید

اندر سبھائی روایت جس عہد میں لکھنؤ اور اس کے نواح میں پروان چڑھ رہی تھی قریب قریب اسی عہد میں بمبئی میں بھی ڈرامائی سرگرمیاں وقوع پذیر ہو رہی تھیں جسے پارسی تھیٹر کا نام دیا گیا۔ وجہ تسمیہ یہ تھی کہ ابتدا میں پارسی لوگوں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا حالاں کہ اسے تجارتی تھیٹر کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا کیوں کہ یہ اپنی ابتدا سے انجام تک کبھی تجارتی مصلحتوں سے غافل نہیں رہا۔

اٹھارہویں صدی کے وسط تک ہندوستان، خصوصاً بمبئی میں انگریزوں کی آبادی اور ان کا اثر کافی بڑھ گیا تھا۔ انگریز اپنے ساتھ تھیٹر کی

ایک مستحکم روایت بھی لائے تھے۔لہٰذا انگریز آبادیوں میں اکثر ڈرامے اسٹیج کیے جاتے۔ان کے اثر سے بمبئی کے مقامی لوگوں میں بھی ڈرامے سے دلچسپی پیدا ہوئی، انھوں نے مراٹھی اور گجراتی زبان میں ڈرامے پیش کرنے کے بعد اردو میں بھی ڈرامے پیش کرنے شروع کیے۔لیکن ڈرامے پیش کرنے والوں کے پاس مغربی ڈرامے کی صرف سنی سنائی جانکاری تھی۔انھوں نے نہ کبھی مغربی ڈرامائی اصولوں کی جانکاری حاصل کی تھی نہ کبھی مغربی ڈرامے دیکھے تھے نہ کوئی تربیت حاصل کی تھی۔انگریزوں نے بمبئی میں ایک تھیٹر ہال ''بمبے تھیٹر'' کے نام سے بنایا ضرور تھا جس میں انگریزی ڈرامے پیش کیے جاتے تھے مگر اس میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا۔

بہر حال پارسی تھیٹر کی ابتدا میں جو کمپنی قائم ہوئی اس کا مقصد تجارت نہیں تھا لیکن پھر تجارتی کمپنیاں بھی آ گئیں اور ڈراموں کو زیادہ مقبول بنانے کے لیے طرح طرح کی کوششیں ہوتی رہیں جن کا ذکر آگے آئے گا۔

16.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ پارسی اسٹیج کی پیش کش کے فن اور تکنیک سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ پارسی اسٹیج کے آغاز و ارتقا کی جانکاری فراہم کر سکیں۔
- ☆ پارسی تھیٹر کے اثرات سے باخبر ہو سکیں۔
- ☆ پارسی تھیٹر کے اہم ڈراما نگاروں کی ڈرامائی خصوصیات کی تفصیل سے واقف ہو سکیں۔

16.2 پارسی تھیٹر کی ابتدا کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی محرکات

16.2.1 سیاسی محرکات:

ملکہ الزبتھ اول نے 31/ دسمبر 1600ء کو ایسٹ انڈیا کمپنی کو ہندوستان بلکہ تمام مشرقی ممالک میں تجارت کرنے کا اجازت نامہ تفویض کیا۔1608ء میں جہانگیر کی اجازت سے ایسٹ انڈیا کمپنی نے سورت میں راپتی ندی کے کنارے اپنے دفتر اور گودام کے لیے مکانات کرائے پر حاصل کیے۔اس وقت کسی نے سوچا بھی نہیں تھا کہ یہ تاجر ایک روز ہندوستان کے فرماں روا بن جائیں گے۔

انگریزوں نے ہندوستان آنے کے کچھ عرصہ بعد ہی یہاں کے معاملات میں دخل اندازی شروع کر دی تھی۔خصوصاً اورنگ زیب کی وفات (1707ء) کے بعد دخل اندازی ریشہ دوانی میں بدل گئی۔لیکن ہندوستان میں انگریزوں کے اقتدار کی باقاعدہ ابتدا بنگال کی جنگ پلاسی (1757ء) میں نواب سراج الدولہ کی شکست سے ہوئی۔لہٰذا ایسٹ انڈیا کمپنی نے بنگال پر قبضہ کر لیا۔انھوں نے رفتہ رفتہ یہاں کے تین ساحلی علاقوں کلکتہ، مدراس اور بمبئی میں اپنے خود مختار علاقے قائم کر لیے اور وہاں کا نظم و نسق اپنے طور پر کرنے لگے۔اسی طرح بمبئی میں مقیم انگریزوں نے پارسی اسٹیج کا پس منظر فراہم کیا۔

16.2.2 سماجی محرکات:

انگریز جہاں جہاں قابض ہوئے وہاں ان کی حیثیت حاکم کی تھی۔ اپنا رعب و دبدبہ قائم رکھنے کے لیے مقامی لوگوں سے دوری بنائے

رکھتے تھے اور احساس برتری کے تحت مقامی لوگوں کو وہ جاہل اور کمتر رعایا سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ چناں چہ فطری طور پر یہاں کے کھیل تماشوں اور تفریحی مشاغل سے اپنے کو دور رکھتے تھے لیکن انھیں بھی ذرائع تفریح کی ضرورت تو محسوس ہوتی تھی پھر یہ کہ اظہار ذات یعنی اپنے فن کا مظاہرہ کرنے کی خواہش بھی پیدا ہوتی تھی۔

انگریز ڈرامے کی مستحکم روایت ساتھ لائے تھے، لہٰذا تفریح طبع کی ضرورت اور اظہار ذات کی خواہش کے تحت انھوں نے بمبئی میں ڈرامے کھیلنے شروع کیے جو پارسی تھیٹر کا پیش خیمہ ہے۔ ابتدا میں یہ ڈرامے کھلے میدانوں، ملٹری اسٹور یا کوٹھیوں کی دالانوں میں کھیلے جاتے تھے۔

16.2.3 اقتصادی محرکات:

انگریزوں نے بمبئی میں کچھ عرصہ بعد اپنے ڈرامے پیش کرنے کے لیے ایک تھیٹر ہال بنایا جسے ''بمبے تھیٹر'' کا نام دیا گیا۔ جس میں انگریزی ڈرامے پیش کیے جاتے۔ اس میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا۔ اس کے انتظام وانصرام کے لیے ایک انتظامیہ کمیٹی تھی۔ اس کی سرپرستی کوئی سیٹھ ساہوکار یا رئیس نہیں کرتا تھا بلکہ اس کی دیکھ ریکھ میں ہونے والے اخراجات کو پورا کرنے کے لیے ٹکٹ لگایا جاتا۔ گو کہ اس کا مقصد تجارت نہیں تھا یہ شوقیہ تھیٹر تھا پھر بھی انتظامیہ کمیٹی آمد وخرچ کا حساب رکھتی تھی۔

اس انگریزی تھیٹر کے اثر سے جب مقامی لوگوں نے ڈراما اسٹیج کرنا شروع کیا تو یہ بھی شوقیہ تھیٹر تھا، لیکن تجارتی ذہن رکھنے والے پارسیوں نے جب دیکھا کہ ٹکٹ اچھی خاصی تعداد میں فروخت ہو رہے ہیں تو انھوں نے باقاعدہ تجارتی تھیٹریکل کمپنیاں بنا کر ڈرامے کو تجارت کا ذریعہ بنا لیا۔

16.3 پارسی تھیٹر کا آغاز وارتقا

بمبئی میں اردو ڈرامے کے آغاز کو عبدالعلیم نامی پرتگالیوں اور انگریزوں کے تبلیغی اور شوقیہ اسٹیج کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔

> ''اردو کے ابتدائی ڈرامے جو پرتگیز اور ان کے تبلیغی مشنوں نے دکھائے وہ سب مذہبی ہیں اور
> حضرت عیسیٰ کی زندگی کے کسی نہ کسی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں۔''

(عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر، جلد اول، انجمن ترقی اردو، کراچی، 1962ء، ص:45-44)

سوال یہ ہے کہ سولہویں صدی عیسویں میں بمبئی اور اس کے نواح میں کیا اردو عوامی زبان تھی یا یہ مبلغین تثلیث جو زبان استعمال کر رہے تھے۔ وہ کیا اردو کی کوئی شکل تھی؟ اور کیا اس وقت اردو اس لائق تھی کہ اسے تبلیغی اسٹیج پر پیش کیا جا سکے۔ عبدالعلیم نامی کے پاس نہ ہی اس وقت کی زبان کا کوئی نمونہ ہے اور نہ ہی کوئی اور ایسا ثبوت جو اس دعوے کو ثابت کر سکے۔

نامی کے مطابق پرتگیز کے بعد ان کی جگہ ڈچ پھر فرنچ اور آخر میں انگریزوں نے لے لی۔ نامی کا کہنا ہے کہ بمبئی میں سول اور ملٹری ملازمین کے ذریعے ایک خام اسٹیج کی ابتدا ہوئی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ملازمین سول اور ملٹری بوقت ضرورت اپنے طور پر کسی ڈرامے کی ریہرسل کرتے اور کھلے
> میدانوں، ملٹری اسٹورز، سرمایہ داروں کی کوٹھیوں اور رہائش گاہوں پر تماشے دکھلاتے۔''

(عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر (جلد اول)، انجمن ترقی اردو، کراچی، 1962ء، ص:141)

بمبئی میں اسٹیج کے موجود ہونے کا وہ حسب ذیل ثبوت پیش کرتے ہیں:

> ''برطانوی عہد کی ابتدائی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ انگریزوں نے 1600ء سے 1650ء تک اپنے ڈرامے اسٹیج کیے۔ اس کی شہادت جیمس ڈوگل کی تاریخ ''بمبئی اینڈ ویسٹرن انڈیا'' جلد اول ص:141 کی ایک پنسل اسکیچ ڈرائنگ ہے جس کے نیچے تحریر ہے ''دی بمبے گرین چرچ اینڈ تھیٹر اباؤٹ 1750ء'' اس سے اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ بمبئی میں 1750ء میں ایک تھیٹر موجود تھا اور اس میں ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔''
>
> (ایضاً،ص:143)

لیکن ''بمبئی گزٹ'' میں وہاں کے پہلے تھیٹر کی تعمیر کا سنہ 1770ء درج ہے جو عوام سے چندہ لے کر تعمیر کیا گیا تھا۔ اس کا نام ''بمبے تھیٹر'' ہے۔ اس میں ڈراموں کے کھیلے جانے کی تفصیل 1797ء سے پہلے نہیں ملتی۔ 1800ء سے یہ تھیٹر نیلام گھر کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ 1819ء سے اس میں پھر سے باقاعدہ ڈرامے دکھانے شروع ہوئے لیکن یہ سب ڈرامے انگریزی تھے۔ جس میں شوقیہ ڈراما کرنے والے حصہ لیتے تھے، پھر بھی اس کے اخراجات آمدنی کے مقابلے میں زیادہ ہوتے رہے۔ لہٰذا اس کی مجلس انتظامیہ نے مجبور ہو کر اس کی عمارت کو 1835ء میں نیلام کر دیا۔ یہ بات یہاں خاص طور سے قابل ذکر ہے کہ اس تھیٹر کی ابتدا سے نیلام ہونے تک اس میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا۔

16.4 پارسی تھیٹر میں اردو ڈرامے کی ابتدا

بمبئی تھیٹر کی نیلامی کے کچھ عرصہ بعد باشندگان بمبئی کے اندر ڈراما کرنے کی خواہش نے بال و پر نکالے۔ بہت ممکن ہے کہ انگریزی ڈراموں کی پیش کش کے سبب ہی یہ خواہش پیدا ہوئی ہو۔ چناں چہ باشندگان بمبئی کی درخواست پر جگناتھ شنکر سیٹھ اور فرام جی کاؤس جی کی سرکردگی میں ایک کمیٹی بنی جس نے ڈائریکٹران ایسٹ انڈیا کمپنی سے درخواست کی کہ بمبئی تھیٹر کا جو روپیہ بعد ادائیگی قرض کے خزانہ عامرہ میں جمع ہے وہ ایک نئے تھیٹر کی تعمیر کے لیے کمیٹی کے سپرد کر دیا جائے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی نے نئے تھیٹر کی تعمیر کی اجازت کے ساتھ ساتھ مطلوبہ رقم بھی اس تھیٹر کمپنی کے حوالے کر دی۔ جگناتھ شنکر سیٹھ نے اپنی ایک قطعہ زمین بلا معاوضہ دی اور تھیٹر تعمیر ہو گیا۔ اس تھیٹر میں 1826ء سے 1853ء تک انگریزی ڈرامے دکھائے جاتے رہے۔ چوں کہ اب جگناتھ شنکر سیٹھ اس کی مجلسہ منتظمہ کے ایک اہم رکن تھے، اس لیے ان کو مقامی زبانوں میں بھی ڈرامے دکھانے کی اجازت مل گئی۔

جگناتھ شنکر سیٹھ کو جب مقامی زبانوں میں ڈرامے دکھانے کی اجازت مل گئی تو انھوں نے ایک کمپنی ''ہندو ڈرامٹک کور'' کے نام سے بنائی اور مراٹھی زبان میں ڈرامے دکھانے شروع کیے۔ لیکن اس میں ان کو نقصان اٹھانا پڑا۔ اس نقصان کی تلافی کے لیے انھوں نے اردو میں تماشے دکھانے شروع کیے اور بقول نامی صاحب 26 نومبر 1853ء کو بمبئی اسٹیج کا پہلا اردو ڈراما ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' دکھایا گیا۔ (اس کا متن آج تک دستیاب نہیں ہوا اس لیے اسے پارسی اسٹیج کا پہلا اردو ڈراما نہیں کہہ سکتے۔)

ہندو ڈرامٹک کور کے شانہ بہ شانہ ایک اور کمپنی پارسی ڈرامٹک کور کے نام سے قائم ہوئی۔ یہ کمپنی بھی کئی ڈرامے گجراتی میں پیش کرنے کے بعد اردو ڈراموں کی طرف متوجہ ہو گئی اور اس نے اپنا پہلا ڈراما ''سیاؤکس کی پیدائش'' 2 رمئی 1854ء کو پیش کیا۔

نامی صاحب کی فراہم کردہ تفصیلات سے اندازہ ہوتا ہے کہ گجراتی اور مراٹھی ڈراموں کے ساتھ بھی کبھی کبھی اردو ناٹک پیش کیے جاتے تھے، یہ بھانڈوں کی نقلوں کی طرح تفریح طبع کے لیے پیش ہوتے تھے۔

اس سے اتنی بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ جب اندر سبھا وجود میں آئی اور اس کی روایت استوار ہو رہی تھی اس وقت بمبئی میں انگریزی، گجراتی اور مراٹھی اسٹیج کے زیر اثر ایک ایسا اسٹیج بھی قائم ہو گیا تھا جس پر اردو ڈرامے پیش کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ نامی صاحب ''اردو تھیٹر'' جلد چہارم میں 1854ء سے 1871ء کے درمیان درجنوں تھیٹریکل کمپنیوں کے قائم ہونے اور اردو ڈرامے پیش کرنے کا ذکر کرتے ہیں، لیکن اس دور کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس پر بحث نہیں کی جا سکتی۔

1870ء کے بعد دستیاب ہونے والے ڈراموں میں عطیہ نشاط ''خورشید'' کو اردو کا پہلا ڈراما بتاتی ہیں۔ نامی صاحب اسے ایدل جی گھوری کی تصنیف اور آرام کا ترجمہ (اردو زبان میں) بتاتے ہیں۔ لیکن اس کا سنہ تصنیف نہیں بتاتے۔ عطیہ نشاط اس کا مترجم آرام کے بجائے بہرام جی فریدوں جی مرزبان کو بتاتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ 1871ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لیے ترجمہ کیا گیا۔ اپنی اس بات کے ثبوت کے لیے وہ اس کی کتاب کا سرورق پیش کرتی ہیں مگر اس پر بھی سنہ تصنیف نہیں ہے۔

1870ء کے بعد جو ابتدائی ڈرامے دستیاب ہوتے ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شروع شروع میں پارسی سیٹھوں اور تھیٹریکل کمپنیوں کے مالکوں نے جنھیں اردو کی تھوڑی بہت شد بد تھی مراٹھی اور گجراتی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کر کے اسٹیج کرنا شروع کیا لیکن انھیں خاطر خواہ کامیابی نہ ملی تو انھوں نے اس دور کی مشہور داستانوں اور قصے کہانیوں کے پلاٹ پر اردو ڈرامے لکھ کر یا لکھوا کر اسٹیج کرنا شروع کیا اور اس طرح رفتہ رفتہ بمبئی کے علاقے میں اردو ڈرامے کا فروغ ہونے لگا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ پلاسی کی جنگ کس سنہ میں ہوئی تھی؟

2۔ انگریزوں نے بمبئی میں جو تھیٹر ہال بنایا اس کا نام کیا تھا؟

3۔ ملکہ الزبتھ نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو ہندوستان میں تجارت کرنے کا اجازت نامہ کس تاریخ کو تفویض کیا؟

16.5 پارسی تھیٹر: اسٹیج اور پیش کش کا طریقہ کار

اردو ڈرامے کی کئی تاریخیں لکھی گئیں مگر ان میں پیش کش کا ذکر ضمنی ہی رہا۔ جب کہ ڈراما ادب کی ایسی صنف ہے جو بغیر پیش کش کے مکمل ہی نہیں ہوتا۔ یہ صرف لکھے پڑھے جانے کی حد تک محدود نہیں اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ اس کی تحریری شکل یعنی اسکرپٹ تو بے معنی یا کم از کم مبہم رہتی ہے جب تک اداکاروں کے ذریعے اسے پیش نہ کر دیا جائے۔ کیوں کہ تحریر خط کشید کرنے اور پنکچوئشن کی تمام تر پابندیوں کو بروئے کار لانے کے باوجود ان مطالب کو ادا نہیں کر سکتی جو کسی کردار کے چہرے کے تاثرات، آواز کے زیر و بم، لہجے کی تبدیلی، روشنی، سائے، آوازی اثرات اور منظر و پس منظر کی ہم آہنگی سے ادا کیے جاتے ہیں۔

اردو ڈرامے کی ابتدا مجموعی طور پر واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں سے ہوتی ہے۔ ان کے ڈراموں کی پیش کش کا بیان تفصیل طلب ہے اس لیے اس سے صرف نظر کرتے ہوئے اندر سبھائی روایت پر آتے ہیں۔ اندر سبھا جب پہلے پہل پیش کی گئی تو اسے کسی کھلی جگہ پر اسی فرش پر پیش کیا

جاتا جس پر ناظرین بیٹھے ہوتے۔ ناظرین کو تھوڑا تھوڑا پیچھے ہٹا کر جگہ بنالی جاتی اور وہیں اداکار اپنا رول شروع کر دیتے۔ اس کے لیے نہ پلیٹ فارم نما کوئی اونچی جگہ ہوتی نہ پیچھے کے پردے ہوتے نہ ونگز ہوتے نہ پروسینیم۔ نہ ڈرامے کو سین اور ایکٹ میں بانٹا جاتا۔ لیکن رفتہ رفتہ اس کے پیش کش کے انداز میں تبدیلی آئی۔ ایک قدرے ترقی یافتہ پیش کش کا ذکر کرتے ہوئے مسیح الزماں لکھتے ہیں:

> ''کھلی جگہ پر شامیانہ تان کر ایک طرف پندرہ فٹ لمبی اور لگ بھگ اتنی ہی چوڑی جگہ اسٹیج کے لیے مخصوص کر کے باقی جگہ تماشائیوں کے لیے چھوڑ دی جاتی۔ اسٹیج کے داہنے کنارے آگے کی طرف ایک تخت یا چوکی بچھائی جاتی جسے قالین گاؤ تکیے وغیرہ سے سجایا جاتا۔ اس کے پیچھے تین کرسیاں رکھی جاتیں۔ کرسیوں کی بائیں طرف ایک قدم پیچھے سازندوں کی قطار بیٹھ جاتی۔ ان ہی کے ساتھ گانے والے بھی بیٹھ جاتے۔ سازندوں کے پیچھے لال پردہ تانا جاتا تھا اور اداکار پردہ ہٹنے پر سازندوں کے بائیں جانب سے اسٹیج پر داخل ہوتے تھے۔''

(مسیح الزماں، امانت کی اندرسبھا (مقدمہ) الہ آباد، 1972ء، ص: 28-27)

پارسی تھیٹر کی روایات مستحکم ہو جانے کے بعد مغربی اثرات اردو ڈرامے پر بھی پڑے۔ اردو ڈراما اپنی پرانی ساخت سے باہر نکلا اور اس میں فنی تبدیلیاں بھی ہوئیں۔ اب ڈراموں کو سین اور ایکٹ میں بانٹا جانے لگا اور انھیں پیش کرنے کے لیے تھیٹر ہال بنائے جانے لگے جس میں ڈراما پیش کرنے کے لیے ایک اونچا پلیٹ فارم ہوتا، ونگ ہوتے، پیچھے سین سینیریوں والے پردے ہوتے جس سے مقام کا تصور پیدا کیا جاتا۔ اسٹیج کے آگے گرنے والا پردہ پروسینیم ہوتا جس سے سین تبدیل کرنے اور اسٹیج سیٹنگ میں آسانی ہوتی۔

پارسی تھیٹر میں ڈراموں کو پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ ہر سین کے مطابق پردے پر مقامات کو پینٹ کر کے پردوں کو نیچے سے اوپر لپیٹ کر چھت میں باندھ دیا جاتا۔ پہلے سین کا پہلا پردہ سب سے پیچھے ہوتا۔ اس کے بعد دوسرا، تیسرا، چوتھا وغیرہ وغیرہ۔ پہلا سین مکمل ہونے کے بعد رسی کھینچ دی جاتی اس کے اوپر دوسرا پردہ کھل کر آجاتا اور دوسرا سین شروع ہو جاتا، اسی طرح آخیر تک ہوتا۔ اس سے اسٹیج سیٹنگ میں وقت برباد نہیں ہوتا اور آسانی سے سین تبدیل ہو جاتا۔ اس طریقہ کار کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ پارسی تھیٹر کے دوسرے دور کے بہت سے ڈراما نگاروں نے پہلا سین، دوسرا سین اور تیسرے سین کے بجائے پہلا پردہ، دوسرا پردہ اور تیسرا پردہ لکھنا شروع کر دیا۔ آغا حشر کے ڈرامے ''یہودی کی لڑکی'' میں یہ طریقہ دیکھا جا سکتا ہے۔

بمبئی کا پارسی تھیٹر رفتہ رفتہ میکانائز ہوتا گیا۔ اس میں طرح طرح کی کلوں اور مشینوں کا کامیابی سے استعمال کیا جانے لگا۔ پارسی تھیٹر کے ابتدائی ڈرامے زیادہ تر داستانوی قسم کے ہوتے، اس میں دیو جن پری کو اڑتا ہوا دکھایا جاتا۔ 1873ء میں ''الفسٹن ناٹک منڈلی'' نے اندرسبھا پیش کی تو اس میں مشینوں کے ذریعے سوتے ہوئے گلفام کو اڑا کر لاتا ہوا دکھایا گیا۔ گلفام کو کنویں میں قید کرنے کے لیے اسٹیج پر تختہ کھسک کر اپنے آپ کنواں بن جاتا۔ یہ چیزیں اس وقت کے ناظرین کے لیے بے حد پرکشش تھیں۔ دراصل پارسی تھیٹر کے ڈراموں کی کامیابی کا راز اس کی پیش کش کے اس طریقہ کار میں بھی پوشیدہ ہے۔

16.6 پارسی تھیٹر کے اہم ڈراما نگار

اندرسبھا جب وجود میں آئی اور اس کی روایت استوار ہو رہی تھی اس وقت بمبئی میں انگریزی، گجراتی اور مراٹھی اسٹیج کے زیر اثر ایک ایسا اسٹیج

بھی قائم ہوگیا تھا جس میں اردو ڈرامے پیش کرنے کی کوشش کی جارہی تھی۔

1870ء کے بعد جو ڈرامے ملتے ہیں۔ان میں خورشید کو پارسی اسٹیج کا پہلا ڈراماتسلیم کیا جاتا ہے،اسے ایدل جی گھوری نے گجراتی میں تصنیف کیا۔اردو میں اس کے مترجم بہرام جی فریدوں جی مرزبان ہیں۔ کچھ لوگ اس کا مترجم نسروان جی مہروان جی آرام کو بھی بتاتے ہیں۔ کچھ لوگوں نے تو اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دے دیا جب کہ اس کا سنہ تصنیف 1871ء ہے۔ گو کہ یہ ترجمہ ہے پھر بھی اسے پارسی تھیٹر کا پہلا ڈراماتسلیم کیا جاسکتا ہے۔

جہانگیر پستن جی کھمباتا اپنی کتاب ''میرے چالیس سالہ ناٹکیہ تجربات'' میں لکھتے ہیں کہ بمبئی میں ناٹک کا آغاز پارسیوں نے کیا تھا۔ ناٹکوں میں میکانکی سینیریوں کا رواج بھی پارسیوں نے ہی پھیلایا تھا۔اردو ناٹک کا پہلا مصنف بھی پارسی ہی تھا۔''

(ابراہیم یوسف،اردو کے اہم ڈراما نگار،(متقدمین)،مالوہ پبلشنگ ہاؤس،بھوپال،1981ء،ص:32)

کھمباتا کے اس دعوے سے انکار نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ آرام سے پہلے کوئی ڈراما نگار ایسا نہیں پایا جاتا جس نے اس کام کو کل وقتی طور پر بحیثیت پیشے کے اختیار کیا ہو۔آرام کا پورا نام خانصاحب نسران جی مہروان جی تھا،آرام ان کا تخلص ہے۔ آرام نے ایدل جی گھوری کے گجراتی ڈرامے ''نور جہاں'' اور'' حاتم طائی'' کے ترجمے بھی کیے اور طبع زاد ڈرامے بھی لکھے۔بعض ڈراموں میں نثر کا بھی استعمال کیا ہے لیکن ان کے زیادہ تر ڈرامے منظوم ہیں۔آرام کا تعلق وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے تھا جس کے منتظم کنور جی ناظر اور دادی پٹیل تھے۔ان کے نام سے چوبیس ڈرامے منسوب ہیں جن میں سے بارہ ایسے ہیں جن میں تھوڑا بہت نثر کا استعمال ہوا ہے۔

آرام کے ان ڈراموں میں زیادہ تر ایسے ہیں جن میں فوق فطری عناصر،داستانوی فضا اور تخیلی ماحول پایا جاتا ہے۔آرام نے سماجی موضوعات پر بھی کچھ ڈرامے لکھے ہیں لیکن ایسے ڈراموں میں بھی شاہ جن اور پری کو شامل رکھا ہے۔مثال کے طور پر ان کے ڈرامے ''چھل بٹاؤ مونیارانی'' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

آرام کے منظوم ڈراموں کا تو ذکر ہی کیا۔جن مین نثر کا استعمال ہوا ہے ان میں بھی رقص وموسیقی کا غلبہ نظر آتا ہے کسی میں ستائیس گانے ہیں کسی میں اکیس۔آرام کے دو چار ڈراموں کو چھوڑ کر جو مذہبی قصوں پر مبنی ہیں،زیادہ تر ڈرامے عشقیہ ہیں۔اوران میں عشق بھی انسانوں اور پریوں کے درمیان ہے۔ پری کا آنا انسان پر عاشق ہونا کسی کے ذریعے سے معشوق کو بلوانا،اظہارعشق کرنا،درمیان میں کسی دوسری پری کا اس پر عاشق ہوجانا،عام طور سے آرام کے ڈراموں میں پایا جاتا ہے۔

آرام کے ہم عصر ڈراما نگاروں میں اودے رام کو چھوڑ کر سب کے سب پارسی تھے جیسے گھوری،ڈاکٹر پاریکھ،خورشید جی فرامروز،نادرشاہ کابراجی،لیکن سوائے آرام کے کسی نے بھی اردو میں براہ راست ڈرامے نہیں لکھے۔وہ گجراتی میں لکھتے تھے اور کسی منشی سے اردو میں ترجمہ کرالیتے تھے۔

پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے جب دیکھا کہ اردو ڈرامے اسٹیج پر مقبولیت حاصل کررہے ہیں تو انھوں نے کچھ غیر پارسی اردو داں لوگوں کو ڈرامے لکھنے کے لیے نوکر رکھا۔لہٰذا جب غیر پارسی ڈراما نگار میدان میں آئے تو بمقابلہ پارسی ڈراما نگاروں کے اردو زیادہ جانتے تھے اور انگریزی سے اکثر نابلد تھے۔ایسے مصنفین کے ڈراموں میں تغزل اور مثنویوں کا انداز بیان زیادہ غلبہ پا گیا۔

پارسی تھیٹر کے دور متقدمین کے غیر پارسی ڈراما نگاروں میں منشی محمود میاں رونق کا نام سرفہرست ہے۔ رونق سے پہلے کے بہت سے

ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ بھی کی اور کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کیے۔

عبدالعلیم نامی کی فہرست کے مطابق انھوں نے چوبیس ڈرامے تصنیف و تالیف کیے ان میں سے پچاس فیصد ڈرامے ایسے ہیں جن میں پری وانسان کا عشق یا پری و پرستان اور دیو جن کا ذکر موجود ہے اور جن کی فضا داستانی و طلسماتی ہے۔ یہ تو ہوا رونق کے پچاس فیصد ڈراموں کا ذکر، باقی پچاس فیصد ڈرامے جن کے پلاٹ مذہبی، تاریخی یا سماجی قصوں پر مبنی ہیں وہ بھی رقص و موسیقی سے پر ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ رونق کا کسی پلاٹ پر تیار کیا ہوا ڈراما ہو اس میں رقص و موسیقی کا غلبہ ضرور پایا جاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ان کے چوبیس ڈراموں میں سے چار تو مزاحیہ ہیں باقی بیس میں سے سترہ ڈرامے مکمل طور پر منظوم ہیں اور ان میں مختلف اصناف کا استعمال ہوا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ڈرامے ''ظلم اظلم'' میں 32 غزلیں، 9 ٹھمریاں، 12 مسدس، 6 لاونیاں، 5 گیت، ایک ہولی، ''غرور رعد شاہ'' میں 26 غزلیں، 9 ٹھمریاں، 2 ہولی، ایک لاونی اور ایک کافی پائی جاتی ہے۔

رونق کے ہم عصروں میں حافظ عبداللہ کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔ گو کہ ان کا تعلق براہ راست پارسی تھیٹر سے نہیں۔ مگر پارسی تھیٹر کی گرم بازاری نے ہی انھیں اسٹیج کی طرف راغب کیا اس لیے وہ اسی کے زیر اثر رہے۔ پھر یہ کہ وہ مذکورہ ڈراما نویسوں کے ہم عصر تھے اس لیے ان کا تذکرہ بھی انھیں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ حافظ فتح پور ہسوہ کے ایک زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔

حافظ عبداللہ نے ''انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی'' کے نام سے اپنی کمپنی بنائی تھی، اس کی سرپرستی والیٔ دھول پور کرتے تھے۔ حافظ نے 1881ء سے 1890ء کے درمیان اپنی کمپنی کے لیے ساٹھ ڈرامے تصنیف و تالیف کیے اور بہت تزک و احتشام کے ساتھ اسٹیج کیے۔ انھوں نے اپنے عہد کے مشہور قصے کہانیوں کے پلاٹ پر کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کیے ہیں۔ لیکن ان کے زیادہ تر ڈرامے پہلے کے ڈراموں کے چربے ہیں۔ جن میں تھوڑی بہت ترمیم کر کے اپنا لیے ہیں لیکن حافظ کی یہ خصوصیت قابل ذکر ہے کہ انھوں نے پارسی تھیٹر کے منشیوں کے برخلاف ہر ناٹک کے دیباچے میں اصل ناٹک اور مصنف کا حوالہ ضرور دیا ہے اور اپنے ترمیم و اضافے کا ذکر کر کے اس کی ابتدائی شکل کے مقابلے میں بڑھی ہوئی اہمیت ظاہر کر دی ہے۔

حافظ کے ڈراموں میں فوق فطری ماحول، داستانوی فضا اور محیر العقول قوت کا مظاہرہ اکثر پایا جاتا ہے۔ پری اور انسان کے عشق کے قصے تو ان کے کئی ڈراموں میں ہیں۔ حافظ کے زیادہ تر ناٹک منظوم ہیں اور ان کے ان ناٹکوں کا مقصد بھی رقص و سرود کے ذریعے تفریح کا سامان بہم پہنچانا ہے۔

حافظ کے بعد اسی عہد کے مشہور ڈراما نگار مرزا نظیر بیگ اکبر آبادی ہیں۔ انھوں نے اپنی زندگی ایک ایکٹر کی حیثیت سے شروع کی اور رفتہ رفتہ ترقی کر کے ڈائریکٹر اور مینیجنگ ڈائریکٹر کے عہدے تک پہنچے اور مختلف کمپنیوں سے وابستہ رہے۔

عبدالعلیم نامی اور عشرت رحمانی دونوں انھیں حافظ عبداللہ کا شاگرد بتاتے ہیں۔ اس وقت کی عام روش کے مطابق نظیر نے بھی پرانے ڈراموں میں تھوڑا بہت ردو بدل کر کے اپنے نام سے اپنایا اور چند ایک ڈرامے طبع زاد بھی تصنیف کیے لیکن نظیر نے بھی بڑی صفائی سے اعتراف کیا ہے کہ ان کے ڈراموں کے پلاٹ دوسروں سے ماخوذ ہیں۔ انھوں نے اپنے دیباچوں میں یہ بھی بتا دیا ہے کہ ان ڈراموں میں جو گانے ہیں ان میں سے بعض دوسرے شاعروں کے ہیں جو ضروری ترمیم کے بعد ڈرامے میں شامل کیے گئے ہیں۔

نظیر نے اپنی طرف سے بھی ان ڈراموں میں ایسی چیزوں کا اضافہ کیا ہے جو اس عہد کے ناظرین کے لیے دلچسپی کا باعث تھیں۔ نظیر چوں

کہ ایکٹری سے ڈراما نگاری کی طرف آئے تھے اس لیے وہ ناظرین کے مزاج و پسند و ناپسند سے خوب واقف تھے یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈرامے بہت مقبول ہوئے۔

نامی صاحب کی فہرست کے مطابق ان کے کل ڈرامے 32 ہیں، جن میں سے بارہ ڈراموں پر نامی صاحب نے تعارفی نوٹ بھی لکھے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے تمام ڈراموں میں داستانوی اور طلسماتی فضا اور فوق فطری عناصر پائے جاتے ہیں۔ اور کئی میں پری و انسان کا عشق، انسانی برتری اور قوت عشق کی فتح دکھائی گئی ہے۔

محمد الف خاں حباب بھی ایک اہم ڈراما نگار ہیں مگر ان کے بارے میں بہت کم معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ سید حسن صاحب حباب کی شاعری میں فنی کمزوریوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ لیکن بحیثیت ڈراما نگار ان کے فن کے قائل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''حباب اپنے دور کے باکمال ہنرمندوں میں سے تھے لہٰذا یہ یقینی ہے کہ ان کے فن کا اثر نوجوان ناٹک نگاروں پر پڑا ہوگا۔ جو ناکافی معلومات ہم کو حاصل ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ احسن لکھنوی اور آغا حشر کاشمیری دونوں نے ان کا زمانہ دیکھا ہے اور ان سے استفادہ کیا ہے۔''

(سید حسن، بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما، پٹنہ، 1978ء، ص: 33-132)

سید امتیاز علی تاج نے حباب کے چار ڈراموں کو ایڈٹ کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا۔ اس سے بھی حباب کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ تاج نے قدیم ڈراموں کو شائع کرنے کے لیے بڑی سختی سے انتخاب کیا تھا۔ عبدالعلیم نامی نے حباب کے گیارہ ڈراموں کی فہرست دی ہے۔

قدیم ڈراما نگاروں میں کریم الدین مراد کافی اہم ڈراما نگار ہیں۔ ان کے فن کا اعتراف ڈرامے پر کام کرنے والے تمام ناقدین و محققین نے کیا ہے۔ ''نامہ احسن'' سے پتہ چلتا ہے کہ احسن لکھنوی انھیں اپنا روحانی استاد مانتے ہیں۔

کریم الدین نام مراد تخلص ہے۔ مراد 1842ء میں بریلی میں پیدا ہوئے۔ 83-1882ء میں بمبئی گئے اور بڑے کروفر کے ساتھ ڈراما نگاری کی۔ دادا بھائی ٹھوٹھی جنھیں پارسی تھیٹر کا باوا آدم کہا جاتا ہے۔ آدمی بھیج کر انھیں بریلی سے بمبئی بلوایا۔

مراد کے یہاں ڈرامائی فن کا واضح تصور ملتا ہے۔ وہ اپنے ڈراموں میں ایجاز و اختصار کو مدنظر رکھتے ہیں اور سین کو اتنا ہی طول دیتے ہیں جتنا کہ سین واقعات کو آگے بڑھانے میں مدد کرتا ہے۔ ان کے کردار بھی بے جان مورتوں کی طرح نہیں ہوتے بلکہ واقعات سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور واقعات کو متاثر بھی کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ مراد اپنے دور کے اہم فن کار تھے۔

مذکور بالا ڈراما نگار پارسی تھیٹر کے دور متقدمین میں نمائندے کی حیثیت رکھتے ہیں ان کے علاوہ جو ڈراما نگار ہیں جیسے چراغ الدین چراغ، بزرگ لاہوری، سید اسماعیل، قیس وغیرہ ان کی بھی قریب قریب یہی روش ہے۔

اس دور کے تمام ڈراما نگاروں کے بارے میں عطیہ نشاط کی یہ رائے بڑی حد تک درست معلوم ہوتی ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''اردو ڈراما اس وقت تک اندر سبھا کی روایت سے بہت دور نہیں گیا تھا۔ اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما لکھنے والوں کے پیش نظر وہی مقصد ہے کہ لوگوں کو طرح طرح کے گانے سنائے جائیں اور یکسانی دور کرنے کے لیے ان میں تنوع پیدا کیا جائے۔ برابر گانوں کی دھنیں بدلتی رہتی ہیں۔

اور کبھی کبھی تحت اللفظ اشعار پڑھے جاتے ہیں۔لیکن ڈراموں میں منظوم ہونے کی روایت
برقرار ہے۔''

(عطیہ نشاط،اردوڈرامارروایت اور تجربہ،نصرت پبلشر لکھنؤ،1973ء،ص:122)

16.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں؛

☆ ہندوستان میں انگریزوں کی حیثیت مستحکم ہوجانے کے بعد مغربی ڈراموں کے زیر اثر بھی اردو ڈرامے لکھے گئے۔

☆ اس دور میں اردو ڈراما اپنی پرانی ساخت سے باہر نکلا اور اس میں فنی تبدیلیاں بھی ہوئیں۔مثلاً ڈراموں کو سین اور ایکٹ میں بانٹا جانے لگا۔

☆ پیش کش کے طریقۂ کار میں کافی تبدیلیاں آئیں۔تھیٹر ہال بنائے جانے لگے،جن میں ڈراما پیش کرنے کے لیے ایک اونچا پلیٹ فارم ہوتا، ونگ ہوتے، پیچھے سین سینریوں والے پردے ہوتے۔آگے گرنے والا پردہ پروسینیم ہوتا۔

☆ ہر ذیلی سین پر پردہ اٹھنے اور گرنے لگا جس سے وقت اور مقام کا تصور پیدا کیا جاتا مختلف قسم کی مشینوں اور کلوں کا استعمال کیا جانے لگا۔

☆ یہ ڈرامے مشرقی عوام کے لیے پیش کیے جارہے تھے اور پیسہ کمانا ان کا اولین مقصد تھا،اس لیے عوام کی پسند و ناپسند کا بھی خیال رکھنا پڑتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مغربیت پیش کش کے طریقہ کار سے آگے نہ بڑھ سکی اور ڈرامے کی ساخت اجزا اور عناصر میں مشرقیت جوں کی توں بنی رہی اور یہ مشرقیت نہ اندر سبھائی اسلوب سے الگ تھی اور نہ ہی عوامی روایات سے ہٹ کر تھی۔

☆ امانت کی اندر سبھا 1854ء میں جیسے ہی پیش ہوئی ہر شخص اس کا فریفتہ ہوگیا اور بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہوگئیں۔

☆ بمبئی میں پارسی تھیٹر قائم ہوا تو وہاں بھی اندر سبھا کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ ہر تھیٹریکل کمپنی نے کوئی نہ کوئی اندر سبھا اپنے اسٹیج کے لیے ضرور تیار کروائی۔

☆ پارسی کمپنیاں جب فیل ہونے لگتی تھیں تو اندر سبھا دکھا کر اپنا خسارہ پورا کر لیتی تھیں۔

☆ پارسی اسٹیج کے ابتدائی تمام ڈراما نویسوں کے ڈراموں کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ زیادہ تر ڈرامے منظوم ہوتے تھے جس میں مکالمے بھی منظوم ہوتے تھے۔پلاٹ داستانوی اور طلسماتی ہوتے تھے۔سارے کردار فوق فطری ہوتے تھے۔

☆ گانوں اور رقص و موسیقی کی بھرمار ہوتی تھی۔رقص ایک لازمی جز ہوتا تھا۔پری اور انسان کا عشق ہوتا۔فوق فطری مخلوق پر انسان کی برتری دکھائی جاتی تھی۔

☆ غرض یہ کہ پیش کش کے طریقہ کار کو چھوڑ کر ساری چیزیں جیسے پلاٹ،کردار،مکالمہ،زبان اور دیگر تمام عناصر اندر سبھائی روایت بلکہ ہندوستانی روایت کی پیروی کرتے تھے۔

16.8 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
مقبول	:	قبول کیا گیا۔مانا گیا

مصلحت	:	نیک صلاح، نیک تجویز
مؤثرات	:	اثر کرنے والے
مشرقی	:	پوربی
تفویض	:	دینا، عطا کرنا
ممنوع	:	منع کیا گیا، روکا گیا
خزانہ عامرہ	:	شاہی خزانہ، سرکاری خزانہ
مطلوبہ	:	طلب کیا گیا
مجلس منتظمہ	:	انتظامیہ کمیٹی
استوار	:	مضبوط
فروغ	:	ترقی اور عروج
خط کشید	:	لکیر کھینچا ہوا۔ نشان زد کیا ہوا
سازندے	:	ساز بجانے والے
پوشیدہ	:	چھپا ہوا
استثنا	:	جدا کرنا، الگ کرنا (کسی عام حکم سے کسی شخص یا چیز کو علیحدہ کرنا)
سرفہرست	:	سب سے اوپر
تنسیخ	:	منسوخ کرنا، باطل کرنا، منسوخی
تحت اللفظ	:	ترنم کے بغیر شعر پڑھنا
پرتپاک	:	زوردار
خیر مقدم	:	استقبال
حریفانہ	:	دشمنانہ
تنومند	:	موٹا تازہ
رشک	:	حسد، جلن
رقابت	:	دشمنی

16.9 نمونہ امتحانی سوالات

16.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے کس کی اجازت سے سورت میں مکان کرائے پر لیا؟

2۔ پارسیوں نے جب دیکھا کہ زیادہ ٹکٹ بک رہے ہیں تو انھوں نے کیا کیا؟

3۔ بمبئی میں پہلے تھیٹر ہال کی تعمیر کس سنہ میں ہوئی ؟

4۔ جگناتھ شنکر سیٹھ نے شروع شروع میں جو کمپنی بنائی اس کا نام کیا تھا؟

5۔ بمبئی اسٹیج کے پہلے اردو ڈرامے کا کیا نام ہے؟

6۔ آرام کا تعلق کس ناٹک کمپنی سے تھا؟

7۔ حافظ عبداللہ کہاں کے رہنے والے تھے؟

8۔ کریم الدین کہاں پیدا ہوئے؟

9۔ پارسی اسٹیج کا باوا آدم کسے کہا جاتا ہے؟

10۔ پارسی کمپنیاں جب فیل ہونے لگتی تھیں تو اپنا خسارہ کیسے پورا کرتی تھیں؟

16.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ پارسی تھیٹر میں اردو کی ابتدا کیسے ہوئی؟ بیان کیجیے۔

2۔ آرام کی ڈراما نگاری پر تبصرہ کیجیے۔

3۔ بمبئی میں اردو ڈرامے کی ابتدا کا سہرا عبدالعلیم نامی کس کے سر باندھتے ہیں؟

4۔ حافظ عبداللہ کا نام پارسی تھیٹر کے ساتھ کیوں جوڑا جاتا ہے جبکہ وہ بمبئی میں رہ کر ڈراما نگاری نہیں کر رہے تھے؟

5۔ مرزا نظیر بیگ کہاں کے رہنے والے تھے؟ ان کی ڈراما نگاری کی کوئی ایک خصوصیت بیان کیجیے۔

16.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ پارسی تھیٹر کا آغاز و ارتقا بیان کیجیے۔

2۔ پارسی تھیٹر کے اہم ڈرامانگاروں کے بارے میں لکھیے۔

3۔ پارسی تھیٹر کی پیش کش کے امتیازات پر روشنی ڈالیے۔

16.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	رونق کے ڈرامے	امتیاز علی تاج
2۔	اردو کے اہم ڈرامانگار	ابراہیم یوسف
3۔	اردو تھیٹر (جلد اول)	عبدالعلیم نامی
4۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
5۔	اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید	عشرت رحمانی

اکائی 17:   پارسی تھیٹر کا دوسرا دور

اکائی کے اجزا

17.0 تمہید

17.1 مقاصد

17.2 پارسی اسٹیج پر ایک نظر

17.3 پارسی اسٹیج کا دوسرا دور

17.3.1 دوسرے دور کے امتیازات

17.4 دوسرے دور کے اہم ڈراما نگار

17.4.1 طالب بنارسی

17.4.2 احسن لکھنوی

17.4.3 نرائن پرشاد بیتاب

17.4.4 آغا حشر کاشمیری

17.5 اکتسابی نتائج

17.6 کلیدی الفاظ

17.7 نمونہ امتحانی سوالات

17.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

17.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

17.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

17.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

17.0 تمہید

عبدالعلیم نامی بمبئی میں اردو ڈرامے کے آغاز کو پرتگالیوں اور انگریزوں کے تبلیغی اور شوقیہ اسٹیج کا نتیجہ قرار دیتے ہیں، وہ اپنی کتاب اردو تھیٹر میں لکھتے ہیں:

> ''پرتگیز نے گوا فتح کرنے کے بعد جب حدود سلطنت کو وسعت دی اور مختلف مشنوں کے ذریعے تبلیغی سرگرمیاں شروع کیں تو ان کو ایک ایسی زبان کی ضرورت پیش آئی جو شمال وجنوب میں یکساں کام

آئے۔ یہ زبان ہندوستانی یا اردو تھی، جو اگر چہ ابھی تک سن شعور کو نہیں پہنچی تھی پھر بھی تبلیغی ضرورت کے تحت کافی تھی، پرتگیز نے اس زبان کو حضرت عیسیٰ کی زندگی کے حالات اسٹیج پر پیش کرنے کا ذریعہ بنایا۔'' (عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر، جلد اول، انجمن ترقی اردو، کراچی، 1962ء، ص:45-44)

اس بات کی شہادت تو تاریخ سے ملتی ہے کہ بمبئی، گوا اور اس کے قرب و جوار میں پرتگالی ایک عرصہ تک مقیم رہے اور انھوں نے تبلیغی اسٹیج پر عوامی زبان کا استعمال کیا ہوگا۔لیکن کیا سولہویں صدی عیسوی میں بمبئی اور اس کے نواح میں اردو عوامی زبان تھی اور کیا اس وقت اردو اس لائق تھی کہ اسے تبلیغی اسٹیج پر استعمال کیا جاسکے، نامی کے پاس اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے اور نہ ہی اس زبان کا کوئی نمونہ۔

پھر کچھ ایسا انقلاب آیا کہ پرتگیز کو یہاں سے جانا پڑا۔ ان کے بعد ان کی جگہ پہلے ڈچ پھر فرنچ اور آخر میں انگریزوں نے لے لی۔ہم یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ بمبئی اور اس کے نواح میں ڈچ اور فرانسیسیوں کی ڈرامے سے متعلق کیا سرگرمیاں رہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ انگریزوں کی ڈرامائی سرگرمیوں نے بمبئی کے عوام کو ڈرامے کی طرف راغب کیا۔ مغربی اثرات کے تحت گجراتی اور مراٹھی ڈرامے کا احیا ہوا۔ گجراتی اور مراٹھی ڈراموں کے دو ایکٹوں کے درمیان کبھی کبھی اردو نقلیں پیش کی جاتیں۔ پارسیوں نے دیکھا کہ اردو کی چیزیں مقبول ہو رہی ہیں تو انھوں نے اردو ڈرامے پیش کرنے شروع کیے اور رفتہ رفتہ اردو ڈرامے اس قدر مقبول ہوئے کہ دوسری زبانوں کے ڈرامے بہت پیچھے رہ گئے۔

17.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ پارسی اسٹیج کے دوسرے دور پر تبصرہ کرسکیں۔
- ☆ پارسی اسٹیج کا دوسرا دور کب سے شروع ہو کر کب ختم ہو جاتا ہے، اس سے واقف ہوسکیں۔
- ☆ دوسرے دور کے امتیازات کیا کیا ہیں، یہ سمجھ سکیں۔
- ☆ پارسی اسٹیج کے دوسرے دور کے اہم ڈراما نگار کون کون سے ہیں، یہ جان سکیں۔
- ☆ پارسی اسٹیج ڈراموں کی مقبولیت کے اسباب سے واقف ہوسکیں۔

17.2 پارسی اسٹیج پر ایک نظر

بمبئی میں انگریزوں کی ڈرامائی سرگرمیوں نے بمبئی والوں میں ڈرامے کے شوق کو فروغ دیا کیوں کہ بمبئی انگریزوں کی تجارتی اور سیاسی سرگرمیوں کا بڑا مرکز تھا۔ وہاں آنے والے انگریز ڈرامے کی ایک مستحکم روایت اپنے ساتھ لائے تھے۔ عبدالعلیم نامی لکھتے ہیں:

''ملازمین اور سول، ملٹری بوقت ضرورت اپنے طور پر کسی ڈرامے کی ریہرسل کرتے اور کھلے میدانوں، ملٹری اسٹورس، سرمایہ داروں کی کوٹھیوں اور رہائش گاہوں پر تماشے دکھلاتے اور اس تفریح میں اس وقت تک حصہ لیتے جب تک ان کا تبادلہ دوسرے مقام پر نہ ہو جاتا اس کے بعد دوسری رجمنٹ آجاتی اور وہ بھی حسب توفیق و استطاعت ڈرامے اسٹیج کرتی۔'' (عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر، جلد اول، ص:141)

بمبئی میں ایک تھیٹر ہال تعمیر کرنے کے بھی معتبر حوالے موجود ہیں جس میں انگریزی ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔ اس میں شوقیہ ڈراما کرنے

والے حصہ لیتے تھے۔اس تھیٹر ہال کے نیلام ہوجانے کے کچھ عرصہ بعد ہندوستانی لوگوں نے بھی بمبئی میں تھیٹر ہال تعمیر کیا جس میں مراٹھی اور گجراتی ڈرامے دکھائے جاتے، رفتہ رفتہ اردو ڈرامے بھی دکھائے جانے لگے۔ بمبئی میں اردو ڈرامے کا فروغ صرف ان ہی چیزوں کا مرہون منت نہیں بلکہ قیاس کہتا ہے کہ اندر سبھا کی شہرت ومقبولیت بھی وہاں پہنچ چکی تھی جس نے آگ پر تیل کا کام کیا۔ کیوں کہ پارسی اسٹیج کے ابتدائی تمام ڈرامے اندر سبھا کی ہیئت اور اسلوب میں ہی لکھے گئے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پورے ملک میں پارسی اسٹیج کی مقبولیت وشہرت کے پس پشت اندر سبھائی ہیئت، اسلوب اوراس کے داخلی عناصر ہی تھے۔ اندر سبھائی اثرات پارسی اسٹیج کے پہلے دور تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کے اثرات دوسرے دور کے ڈراما نگاروں پر بھی ہیں۔

17.3 پارسی اسٹیج کا دوسرا دور

عبدالعلیم نامی 1854ء سے 1871ء کے درمیان بمبئی میں درجنوں تھیٹر یکل کمپنیوں کے قائم ہونے کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن اس دور کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے ان کی تفصیل پیش نہیں کرتے۔ وہ 1871ء سے 1885ء کے ڈراما نویسوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ دو ایک کو چھوڑ کر اس دور کے سارے ڈراما نویس پارسی تھے اور گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے۔ بعض پارسی ڈراما نویس فارسی اور اردو سے بھی بخوبی واقف تھے اور ہر دو زبان میں بخوبی استعداد رکھتے تھے۔ گجراتی ڈراموں کی پیش کش کے ایک ایکٹ سے دوسرے ایکٹ کے درمیانی وقفے میں اردو کی نقلیں یا کامک پیش کیے جاتے ان کی مقبولیت کے زیر اثر پارسی کمپنیوں کے مالکوں نے جنھیں اردو کی تھوڑی بہت شد بد تھی گجراتی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کر کے پیش کرنا شروع کیا۔ پھر باقاعدہ منشیوں کے ذریعے گجراتی ڈراموں کا ترجمہ اردو میں کروا کر پیش کرنے لگے۔

پارسی کمپنیوں کے مالکوں نے جب دیکھا کہ اردو ڈرامے اسٹیج پر مقبولیت حاصل کر رہے ہیں تو انھوں نے کچھ غیر پارسی اردو داں لوگوں کو ڈرامے لکھنے کے لیے نوکر رکھا۔

اوپر ذکر ہوا کہ پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈراما نگار پارسی تھی جو گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے۔ مگر ان میں ایک پارسی ڈراما نگار ایسا تھا جو براہ راست اردو میں ڈرامے لکھتا تھا اس کے نام سے چوبیس ڈرامے منسوب ہیں۔ اس کا نام نسروان جی مہروان جی آرام تھا۔ آرام پہلا ڈراما نگار ہے جس نے تھیٹر سے وابستہ ہو کر اس کام کو بہ طور پیشے کے اختیار کیا۔

پارسی اسٹیج کو عام طور پر دو ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ 1853ء سے 1883ء تک پہلا دور اور 1884ء سے 1935ء تک دوسرا دور۔

پہلے دور کے اہم ڈراما نگاروں میں آرام، رونق بنارسی، الف خاں حباب، حافظ عبداللہ، کریم الدین مراد، حسینی میاں ظریف اور مرزا نظیر بیگ آتے ہیں۔ دوسرے دور کے لیے عبدالعلیم نامی اپنی کتاب اردو تھیٹر میں درجنوں ڈراما نگاروں کے نام درج کرتے ہیں۔ مگر اس دور کے اہم ڈراما نگاروں میں، طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بیتاب اور آغا حشر کاشمیری کے نام اہم ہیں۔

17.3.1 دوسرے دور کے امتیازات:

پارسی اسٹیج کے دوسرے دور میں جو ڈراما نگار سامنے آئے اور مشہور ومقبول ہوئے وہ اردو کی اچھی اہلیت رکھتے تھے اس لیے ان کی زبان و بیان میں زیادہ چستی آ گئی۔ مکالموں اور شعری اصناف میں زیادہ دل کشی پیدا ہوئی۔ ان میں فنی نقائص، تعقید وغیرہ کی غلطیاں نہیں پائی جاتیں۔ وزن و بحر کا استعمال کرنے کی وجہ سے شعری حصہ پر کشش ہو گیا۔ گانوں اور متفرق اشعار کا استعمال کم ہو گیا، نثر کا استعمال بڑھ گیا۔

دوسرے دور کے ڈراما نگاروں کے پلاٹ میں فوق فطری اور طلسماتی عناصر سے تحیر پیدا کرنے کا رواج کم ہو گیا۔ اب ان کے یہاں زندگی

کے مسائل کوموضوع بنایا جانے لگا جن میں فوق فطری کرداروں کے بجائے انسانی کرداروں کو پیش کیا جانے لگا۔رقص وموسیقی کا غلبہ بھی کم ہو گیا اور اس عہد کے ڈرامے عام معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے پر ہیں۔

اس عہد کے بہت ہی اہم ڈراما نگار آغا حشر کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''پلاٹ کے لحاظ سے حشر نے دامن تمثیل کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے بھر کر نئے رخ کا آغاز کیا۔'' (عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء،ص: 125)

اس عہد سے قبل پارسی اسٹیج کے ڈراموں میں نثر کا استعمال برائے نام ہوتا تھا، مکالمے بھی منظوم ہوتے تھے، نثر ہوتی بھی تھی تو مقفی و مسجع، اس دور میں نہ صرف نثر کا استعمال بڑھا بلکہ کردار موزوں، مناسب اور فطری نثر میں گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔

اس دور کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں بہت سے انگریزی ڈراموں کو اردو کا قالب عطا کیا گیا۔لیکن اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ انھیں اردو میں ترجمہ کیا گیا بلکہ ان سے واقعات لے کر انھیں ہندوستانی معاشرت ومزاج کے مطابق ڈھالا گیا۔ ہندوستانی عوام میں جیو اور جینے دو، سکھ اشیم (سکھ دائی) اور راضی بہ رضائے یار ہو کر جینے کا تصور عام ہے، چناں چہ یہاں کے تھیٹر کے ناظرین المیے کو پسند نہیں کرتے۔لہٰذا یہاں جب شیکسپیئر کے المیوں کو ہندوستانی کا جامہ پہنایا گیا تو حزنیہ عناصر کو کم کر دیا گیا۔ بلکہ اکثر ان کا انجام طربیہ کر دیا گیا۔آغا حشر نے ''کنگ لیئر'' کو ''سفید خون'' کے نام سے پیش کیا تو اسے طربیہ میں بدل دیا۔احسن نے ''ہیملٹ'' کو ''خون ناحق'' کے نام سے پیش کیا تو اس میں کمی بیشی کر کے حزنیہ عناصر کو خاصا کم کر دیا۔

مزید یہ کہ پارسی اسٹیج کے بہت سے ڈراما نگاروں کے یہاں اصل قصے کے ساتھ ساتھ ایک مزاحیہ قصہ بھی چلتا رہتا تھا جس کا اصل پلاٹ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا تھا، یہ بہت عامیانہ اور پست درجے کا ہوتا تھا پھر اس کی بیجا طوالت وحدت تاثر کو توڑتی تھی پہلے تو دوسرے دور کے کچھ ڈراما نگاروں نے اسے اصل پلاٹ کا جز بنانا شروع کیا جس سے پلاٹ کا ڈھیلا پن دور ہو گیا، اس کی مثال آغا حشر کے ''ترکی حور'' سے دی جا سکتی ہے۔ دوسرے دور کے آخری حصے میں تو بعض ڈراما نگاروں نے مزاحیہ پلاٹ کو اپنے ڈراموں سے بالکل نکال دیا، اس کی مثال بھی آغا حشر سے ہی دی جاتی ہے ان کے ڈرامے ''آنکھ کا نشہ''، ''رستم وسہراب''، ''عشق اور فرض'' میں مزاحیہ پلاٹ نہیں پایا جاتا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ بمبئی کے ابتدائی ڈراما نگار کون لوگ تھے؟

2۔ پارسی کمپنیوں کے مالکوں نے اردو ڈرامے کی مقبولیت کے پیش نظر ڈراما لکھنے کے لیے کن لوگوں کو نوکر رکھا؟

3۔ آرام کے نام سے کتنے ڈرامے منسوب ہیں؟

17.4 دوسرے دور کے اہم ڈراما نگار

پہلے دور کی طرح پارسی اسٹیج کے دوسرے دور میں بھی ڈراما نویسوں کی کافی تعداد ہے۔عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب اردو تھیٹر میں ڈراما نگاروں کی ایک لمبی فہرست درج کی ہے لیکن یہاں اہم ڈراما نگاروں پر ہی گفتگو ممکن ہے۔تمام ناقدین ڈراما نے دوسرے دور کے اہم ڈراما نگاروں میں طالب، احسن، بیتاب اور آغا حشر کو رکھا ہے۔

17.4.1 طالب بنارسی:

نام ونا یک پرشاد طالب تخلص تھا، رہنے والے بنارس کے تھے۔ آپ کے بزرگوں کا اصل وطن اترولہ ضلع گونڈہ تھا، اور وہ سرکاری نوکری کرتے تھے، تبادلہ ہوکر بنارس آئے اور وہیں کے ہورہے۔ طالب نے اردو، ہندی اور فارسی کی تعلیم وہیں حاصل کی۔ انشاپردازی اور شاعری دونوں میں شہرت رکھتے تھے۔ راسخ دہلوی اور داغ دہلوی سے بذریعہ ڈاک اصلاح لیتے تھے۔ مختاری کا امتحان دے کر الہ آباد ہائی کورٹ سے سند حاصل کی تھی مگر علمی اور شاعرانہ مذاق کی وجہ سے قانونی جھگڑوں میں دل نہ لگا اور وہ کلکتہ چلے گئے۔ اور قریب دو برس محکمہ ڈاک میں نوکری کی۔ پھر ڈراما دیکھنے اور لکھنے کا شوق پیدا ہوا تو بمبئی آ گئے کیوں کہ ڈرامے کے سارے کاروبار کا مرکز بمبئی تھا۔ عبدالعلیم نامی معتبر حوالے سے لکھتے ہیں کہ وہ کسی بات پر ناراض ہوکر گھر سے بمبئی آ گئے تھے اور پھر کبھی گھر نہیں گئے۔ 1922ء میں بمبئی میں ان کا انتقال ہوا۔

نامی کی فہرست کے مطابق انھوں نے چودہ ڈرامے لکھے، ان کے زیادہ تر ڈرامے مقبول ہوئے۔ ان کا ڈراما ''ہریش چند'' دکھایا گیا تو اسے عوام نے بے حد پسند کیا، یہ مسلسل ڈیڑھ سال تک دکھایا جاتا رہا ایک ہزار سے زائد بار دکھایا گیا۔ وقار عظیم ان کے ڈرامے ''دلیر دل شیر'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''دلیر دل شیر کا مطالعہ کریں تو اس میں ہمیں کئی چیزیں ایسی ملتی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامے کا فن اندر سبھائی دور سے نکل کر آہستہ آہستہ اس دور میں داخل ہو رہا ہے جس میں زندگی کے مسائل کو موثر فنی انداز میں پیش کرنے کی طرف توجہ ہوئی اور جن ڈراما نگاروں نے اس کام میں پہل کی طالب بلاشبہ ان میں سے ایک ہیں۔''

(امتیاز علی تاج، طالب بنارسی کے ڈرامے، تبصرہ وقار عظیم، دلیر دل شیر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1975ء، ص:148)

طالب کے چودہ ڈراموں میں سے صرف پانچ ڈرامے ایسے ہیں جن میں فوق فطری عناصر اور داستانی فضا پائی جاتی ہے، بقیہ کچھ کے کردار راجہ مہاراجہ اور کچھ کے عام انسان ہیں۔ اور انسانی زندگی کے مسائل ان کا موضوع ہیں، پھر یہ کہ طالب کے یہاں نثر کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے۔ اس تبدیلی اور ترقی کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا کہ طالب فوق فطری عناصر اور داستانی فضا سے یکسر گریز کر سکے ہوں پھر یہ کہ ان کے تمام ڈراموں میں خواہ وہ فوق فطری ہوں یا نہ ہوں، رقص وموسیقی کا غلبہ برابر پایا جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج نے طالب کے تین ڈرامے ''نگاہ غفلت''، ''دلیر دل شیر'' اور ''گوپی چند'' مرتب کیے ہیں ان تینوں میں فوق فطری عناصر نہیں ہیں پھر بھی یہ تینوں ڈرامے قریب قریب منظوم ہیں۔ ان میں بے شمار متفرق اشعار بھی ہیں اور مکالمے بھی منظوم ہیں، نثر کا استعمال برائے نام ہے۔

طالب نے یہ بات بھی پیش نظر رکھی کہ گانوں سے اس دور کے تماشائی کو جو غیر معمولی دلچسپی ہے اس کی تسکین کا بھی اہتمام کیا جائے چناں چہ انھوں نے غزلوں کے ساتھ ساتھ تنوع پیدا کرنے کے لیے ٹھمریوں کو بھی شامل رکھا ہے اور ان کی زبان میں عربی و فارسی کے ساتھ ساتھ ہندی الفاظ کا بڑا خوشگوار نمونہ ملتا ہے۔

''دلیر دل شیر'' میں چالیس گانے ہیں اور زیادہ تر مکالمے منظوم ہیں۔ اس کے گانوں کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

> ''گانے دو طرح کے ہیں۔ ایک غزلیں، دوسری چلتی ہوئی دھنوں میں ہلکے پھلکے گانے، جنھیں میں ہلکے

ہلکے گانے کہہ رہا ہوں وہ زیادہ تر ٹھمریاں ہیں اور ان کی زبان میں ہندی اور عربی فارسی کے لفظوں کا بڑا خوش آہنگ امتزاج ہے۔ غزلوں اور گانوں کے ساتھ اکثر جگہ دھنوں اور راگنیوں کے اشارے موجود ہیں۔ اشاروں کی نوعیت میں زیادہ تنوع ہے.... طالب نے ڈرامے کو دوسرے طریقوں سے دلچسپ بنانے کی کوشش کے علاوہ یہ بات پیش نظر رکھی ہے کہ گانوں سے اس دور کے تماشائی کو جو غیر معمولی دلچسپی ہے اس کی تسکین کا بھی اہتمام کیا جائے۔ ناظرین کے ذوق کی تسکین کے جو طریقے انھوں نے اختیار کیے ہیں ان میں تنوع پیدا کرنے کی طرف پوری توجہ کی گئی۔''

(امتیاز علی تاج، طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیز دہم، وقار عظیم، تبصرہ نگاہ غفلت مجلس ترقی ادب لاہور، 1975ء، ص:16)

17.4.2 میر مہدی حسن احسن لکھنوی:

احسن لکھنوی، لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے بزرگ شاہی فوج میں ملازمت کرتے تھے۔ ان کے نانا نواب مرزا شوق مصنف ''زہر عشق'' کے بڑے بھائی تھے۔ احسن کی اردو، عربی، فارسی کی تعلیم روایتی انداز میں ہوئی مگر انھوں نے انگریزی میں بھی اچھی خاصی استعداد پیدا کر لی تھی۔ موسیقی اور سپہ گری میں بھی دسترس رکھتے تھے۔ شعر و شاعری کا چسکا اوائل عمری ہی سے تھا۔

احسن کے گھر کے قریب ایک بڑی عمارت تھی اس میں اکثر ناٹک کمپنیاں آ کر ٹھہرتی تھیں اور ڈرامے دکھاتی تھیں، وہ بھی کبھی کبھی ڈراما دیکھنے جایا کرتے تھے۔ ایک بار داراب شاہ کی کمپنی حباب فتحپوری کے ڈرامے ''غزالہ ماہ رو'' اور ''جشن کنورسین'' دکھا رہی تھی، ان کو بھی ڈراما لکھنے کا شوق ہوا، حباب سے گزارش کی کہ اپنی شاگردی میں قبول کر لیں مگر حباب نے منع کر دیا۔ پھر احسن نے اپنے طور پر مشق بہم پہنچائی اور مثنوی زہر عشق سے مواد اخذ کر کے اپنا پہلا ڈراما ''دستاویز محبت'' تخلیق کیا۔ (عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر جلد دوم، ص:192)

احسن نے 1897ء میں دستاویز محبت تخلیق کر کے داراب شاہ کے سامنے رکھا انھوں نے اسے قبول کرتے ہوئے لکھنؤ میں ہی اسٹیج کیا۔ احسن کو اس پہلی ہی کوشش نے اس بلندی پر پہنچا دیا جہاں لوگ کافی محنت و ریاضت کے بعد پہنچتے ہیں۔ دستاویز محبت ابھی چل ہی رہا تھا کہ آردیشر دادا بھائی ٹھونٹھنی کی بمبئی ناٹک منڈلی لکھنؤ آئی اور احسن کی شہرت سن کر ''چندراولی'' لکھنے کی فرمائش کی۔ احسن نے فرمائش پوری کی اور چندراولی پہلی بار لکھنؤ میں ہی کھیلا گیا۔

عبدالعلیم کی فہرست کے مطابق احسن کے نام سے صرف دس ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں جن میں سے پانچ ڈرامے شیکسپیئر کے ڈراموں کے پلاٹ سے ماخوذ ہیں۔

بعض ناقدین نے انھیں ترجمہ بھی بتایا ہے مصنفین ناٹک ساگر نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ شیکسپیئر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن کو حاصل ہے۔

''عطیہ نشاط ان کے ڈرامے ''بزم فانی'' (رومیو جولیٹ) کے بارے میں لکھتی ہیں کہ اس کا شمار ان کامیاب ڈراموں میں کیا جاتا ہے جنھوں نے داستانی راگ ناٹکوں کو ختم کر کے اردو کو ڈرامے کے صحیح ذوق سے آشنا کیا۔'' (عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، ص:165)

ڈرامے کا صحیح ذوق کیا ہے یہ امر بحث طلب ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ ڈراما نگاری میں احسن کا اسلوب اپنے پیش رووں سے الگ ہے۔ احسن نے گانوں کی اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور انھیں ادبی اور شاعرانہ حیثیت سے بہتر بنایا۔

17.4.3 نرائن پرشاد بیتاب:

نرائن پرشاد نام بیتاب تخلص تھا۔ ضلع بلند شہر کے قصبہ اورنگ آباد میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کی مٹھائی کی دکان تھی اس لیے یہ ابتدائی تعلیم حاصل نہ کر سکے اور شروع ہی سے دکان پر کام کرنے لگے۔ کچھ عرصہ بعد ایک پنڈت جی سے ہندی اور حکیم سرور، محمد خاں طالب سے اردو فارسی پڑھی۔ پھر بیتاب کے بہنوئی انھیں دہلی لے گئے اور ایک پریس میں ملازمت دلوائی۔ بیتاب جس پریس میں ملازمت کرتے تھے اس میں تھیٹر کمپنیوں کے ہینڈ بل بھی چھپتے تھے اس طرح ان کی آمد و رفت جمعدار کی تھیٹریکل کمپنی اور بعد میں نیو الفریڈ کمپنی میں ہوگئی اور رفتہ رفتہ وہ ڈراما نگاری کی طرف راغب ہوگئے۔ پہلے دو ڈرامے ''قتل نظیرن'' اور ''حسن فرنگ'' بلا ضروری معلومات کے لکھ ڈالے۔ (عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر جلد دوم، ص:209)

بیتاب کچھ دنوں بعد جمعدار کی کمپنی میں ملازم ہوگئے اور دہلی سے لدھیانہ اور لدھیانہ سے لاہور گئے۔ لاہور میں ''قتل نظیر'' اور کراچی میں ''حسن فرنگ'' پیش کیا گیا تو اس میں امید سے زیادہ کامیابی ملی اور بیتاب کا شمار اچھے ڈراما نویسوں میں ہونے لگا۔ ''قتل نظیر'' انھوں نے 1901ء میں اور ''حسن فرنگ'' 1902ء میں تصنیف کیا۔

جمعدار کی کمپنی بند ہو جانے کے بعد سیٹھ فرام جی اپو کی پارسی تھیٹریکل کمپنی میں پچاس روپے ماہانہ پر ملازم ہو کر بمبئی چلے گئے۔ اس کمپنی کے بند ہو جانے کے بعد تھیٹرز لمیٹڈ میں ساڑھے سات سو ماہانہ پر ملازم ہوگئے اور پھر بہت سے کامیاب ڈرامے لکھے۔ بیتاب نے اپنی پہلی پریس والی ملازمت پانچ روپیہ ماہانہ سے شروع کی تھی۔ بیتاب کو چوں کہ شاعری سے بھی دل چسپی تھی لہٰذا انھوں نے کچھ ڈراموں کے گانے بھی لکھے تھے۔

(عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر جلد دوم، ص:211)

عبدالعلیم نامی نے بیتاب کے ڈراموں کی کل تعداد چوبیس بتائی ہے جن میں سے سات ڈرامے یعنی ''قتل نظیر''، ''حسن فرنگ''، ''کسوٹی''، ''میٹھا زہر''، ''زہری سانپ''، ''فریب نظر'' ایسے ڈرامے ہیں جن کے موضوعات سماجی زندگی سے حاصل کیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ بیتاب نے بھی شیکسپیئر کی خوشہ چینی کی ہے۔ لہٰذا ''ایز یو لائیٹ اِٹ''، ''کنگ رچرڈ سوم''، ''گورکھ دھندا'' شیکسپیئر کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ انھوں نے شیکسپیئر کے پلاٹ سے ماخوذ جو ڈرامے لکھے ہیں وہ دوسروں کے مقابلے میں اصل سے زیادہ قریب ہیں، البتہ وہ سلاست اور برجستگی کو برقرار نہیں رکھ سکے اور ان کی زبان کہیں کہیں ثقیل ہوگئی ہے۔ اس کے علاوہ ''کرشن جنم''، ''میورودھوج''، ''مہابھارت''، ''رامائن''، ''کرشن سداما''، ''گنیش جنم'' مذہبی ڈرامے ہیں۔ جن میں فوق فطری اور داستانوی فضا پائی جاتی ہے۔ ان ڈراموں میں دیومالائی واقعات کو انھوں نے جس خوبی سے ڈرامے کی ہیئت میں ڈھالا ہے یہ ان ہی کا حصہ ہے۔ عطیہ نشاط ان کے ڈراموں کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''انھوں نے دیومالا کے مشہور اور اہم ترین واقعات کو بڑی خوبی سے ڈرامے کا جامہ پہنایا ہے۔ ان ڈراموں میں ہر طرح کے ناظرین کے مذاق کا خیال رکھا گیا ہے اس لیے سبھی نے اسے پسند کیا، بیتاب کے اس دکھائے ہوئے راستے پر آگے چل کر آغا حشر گامزن ہوئے ہیں۔ بیتاب کے ڈراموں میں مزاحیہ حصے پست مذاق کا آئینہ ہیں جن میں سستا مزاح اور عوامی گفتگو کے ساتھ ساتھ ابتذال بھی ملتا

ہے۔'' (عطیہ نشاط، ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشر لکھنؤ، 1973ء، ص:165)

احسن، طالب اور بیتاب کے پورے دور کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''انیسویں صدی کے ختم ہونے سے پندرہ بیس سال پہلے تک ہماری پوری ڈرامائی روایت پر اندر سبھا کا بہت گہرا اثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر اول تو ان منظوم ڈراموں کی شکل میں ظاہر ہوا جو اس دور میں ناٹک اور اوپیرا کے نام سے لکھے گئے۔ ان ڈراموں میں لکھنے والے روایت اور مکالمے کی ترتیب میں صرف نظم سے کام لیتے ہیں۔ ان ڈراموں سے الگ وہ ڈرامے ہیں جن میں گو مکالموں میں نثر استعمال کی گئی ہے لیکن ڈرامے کی دلچسپی کا انحصار زیادہ تر گانوں پر ہی ہے۔''

گانے اس وقت کے ناظرین کی ناگزیر ضرورت تھی جس سے اجتناب کرنا مشکل تھا۔ وقار عظیم ان کے ڈراموں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ان کے کیے ہوئے ترجموں میں ''کامیڈی آف ایرز'' کا ترجمہ ''گورکھ دھندا'' کئی حیثیتوں سے ان کی مشاقی اور ڈرامے کے ساتھ ان کی مناسبت کا مظہر ہے۔ ترجمے میں بیتاب نے اپنی طرف سے مزاحیہ نقل اور گانوں کا جو اضافہ کیا ہے اور مکالموں میں نظم کی جگہ جس طرح نثر کا استعمال ہوا ہے وہ قابل تحسین ہے۔''

(امتیاز علی تاج، طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیزدھم، لاہور، 1975ء، ص:139)

دوسرے کئی لوگوں کی طرح وقار عظیم بھی بیتاب کے مذکورہ ڈرامے کو ترجمہ بتاتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ جتنے مغربی ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا گیا ہے وہ خواہ کسی ڈراما نویس کے ہوں، وہ نہ لفظی ترجمہ ہیں نہ آزاد ترجمہ بلکہ وہ سب ماخوذ ہیں۔

17.4.4 محمد شاہ آغا حشر کاشمیری:

ایک کاشمیری بزرگ سید احسن شاہ شالوں کی تجارت کے سلسلے میں بنارس آئے۔ صبح بنارس نے وہ جادو کیا کہ یہیں کے ہو رہے۔ 1868ء میں انھوں نے اپنے بھانجے غنی شاہ کو بنارس بلا کر اسی کاروبار میں لگا دیا۔ 30 جولائی 1868ء کو غنی شاہ کی شادی ہوئی۔ تین اور چار اپریل کی درمیانی شب 1879ء کو ان کے گھر بیٹا پیدا ہوا۔ جس کا نام محمد شاہ رکھا گیا بعد کو اسی نے دنیائے ڈراما میں حشر برپا کیا۔

غنی شاہ انگریزی تعلیم کو اچھا نہیں سمجھتے تھے اس لیے آغا حشر کی عربی، فارسی اور اردو کی تعلیم روایتی طرز پر ہوئی۔ بعد میں انہیں بنارس کے ایک انگریزی اسکول میں بھی داخل کرایا گیا۔ لہٰذا انھوں نے کچھ عصری تعلیم بھی حاصل کی لیکن انھیں شعر و شاعری اور دیگر مشاغل سے زیادہ دلچسپی تھی۔ آغاز جوانی میں ہی فارسی اور اردو میں غزلیں کہنے لگے۔ چوں کہ تحت اور ترنم دونوں میں ان کی ادائیگی بہت اچھی تھی اور شعر بھی اچھے کہہ لیتے تھے لہٰذا بہت جلد دوستوں کی محفل سے اٹھ کر مقامی مشاعروں تک رسائی اور مقبولیت حاصل کر لی مگر اپنے والد سے چھپ کر۔ مزید یہ کہ انھوں نے حافظہ بہت غضب کا پایا تھا ایک بار پڑھنے میں ہی چیزیں یاد ہو جاتیں۔

آغا حشر کو ڈراما نگاری کا بچپن سے شوق تھا، ان کے بھتیجے آغا جمیل کا کہنا ہے کہ اسکول کے زمانے میں چند دوستوں کو ساتھ لے کر اسکول کے پیچھے والے قبرستان میں چادر تان کر اندر سبھا کھیلا کرتے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب پارسی کمپنیاں شہر شہر گھوم کر ڈرامے دکھایا کرتی تھیں۔ چناں چہ

1897ء میں الفریڈ جوبلی کمپنی بنارس آئی تو احسن کے ڈرامے ''چندراولی'' کا بڑا شہرہ ہوا۔ حشر بھی اپنے دوستوں کے ساتھ ڈراما دیکھنے گئے اور رعایتی ٹکٹ چاہا جو اس وقت کمپنیاں عموماً طالب علموں کو دیا کرتی تھیں۔ مگر اس کمپنی نے رعایتی ٹکٹ دینے سے انکار کر دیا۔ ان لوگوں نے پورا ٹکٹ لے کر ڈراما دیکھا۔ دوسرے روز رفیع الاخبار میں ''احسن کے ڈرامے'' کے عنوان سے ایک مضمون شائع کروا دیا۔ کمپنی کی طرف سے جواب شائع ہوا پھر جواب الجواب کی نوبت آئی تو کمپنی نے صلح میں ہی عافیت سمجھی۔ صلح اس بات پر ہوئی کہ آغا حشر مع احباب فری میں ڈراما دیکھیں گے۔

آغا حشر ڈراما دیکھنے جاتے تو وہاں احسن سے بھی ملاقات کرتے ایک روز کسی بات پر احسن سے بحث ہوگئی اور یہ کہہ کر چلے آئے کہ آپ جیسے ڈرامے ایک ہفتے میں لکھ سکتا ہوں۔ لہٰذا ''آفتاب محبت'' لکھا جسے جواہر اکسیر پریس نے اس کے جملہ دائمی حقوق بعوض ساٹھ روپے خرید کر 1897ء میں شائع کیا۔ آغا حشر کا یہ پہلا ڈراما اب بھی دستیاب ہے۔

آغا حشر کچھ عرصہ بعد بمبئی چلے گئے اور الفریڈ ناٹک منڈلی میں پندرہ روپیہ ماہانہ پر ملازم ہو گئے۔ آرڈیشر دادا بھائی ٹھوٹھنی کا بیان ہے کہ:

''حشر گھٹاؤ میں پندرہ روپیہ ماہوار پر ملازم ہوا تھا۔ مرید شک کے بعد اس کی تنخواہ چالیس روپیہ ماہوار ہو گئی۔ اسیر حرص کے بعد اسی روپے۔ اس کے بعد بمبئی تھیٹر کے مالک نوروز جی پری نے اسے سوا سو روپیہ ماہوار پر ملازم رکھ کر اس سے دام حسن لکھوایا۔'' (بحوالہ، عبدالعلیم نامی، جلد دوم، ص: 237)

لاہور میں 1913ء میں ان کی شادی ہوئی۔ 1914ء میں ان کے یہاں لڑکا پیدا ہوا مگر تین ماہ بعد اس کا انتقال ہو گیا۔ 1915ء میں کلکتہ کے سیالدہ اسٹیشن پر ٹہل رہے تھے کہیں پاؤں پھسلا تو ایسے گرے کہ پیر کی ہڈی ٹوٹ گئی۔

3 مئی 1918ء کو لاہور میں ان کی بیوی کا انتقال ہو گیا جس نے انھیں نیم پاگل کر دیا اور وہ کافی دنوں تک ڈرامے سے دل چسپی نہ لے سکے۔

آغا حشر الٰہ آباد میں اپنی کمپنی کا کوئی ڈراما اسٹیج کر رہے تھے۔ مہاراجہ چرکھاری نے ان کا ڈراما دیکھ کر بہت پسند کیا۔ بعد میں مہاراجہ کی فرمائش پر حشر نے سیتا بن باس لکھا جسے اسٹیج کرنے کے حقوق مہاراجہ نے آٹھ ہزار روپے میں خرید لیے۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب ایک سپاہی کی تنخواہ پچاس روپیہ ماہانہ ہوا کرتی تھی۔

آغا حشر کی کمپنی کو مہاراجہ نے چرکھاری آنے کی دعوت دی۔ 1927ء میں وہ چرکھاری گئے اور قریب ڈیڑھ سال وہاں رہے۔ مہاراجہ نے آغا حشر سے ان کی کمپنی خرید لی تھی لیکن بعد میں بخشش کے طور پر انھیں واپس کر دی۔ آغا حشر جتنے دنوں چرکھاری میں رہے مہاراجہ انھیں پندرہ سو روپیہ ماہانہ نظر کرتے رہے، اپنا ایک محل انھیں قیام کے لیے دیا اور ایک تھیٹر ہال آغا حشر کی دیکھ ریکھ میں بنوایا لیکن ان کا دل کسی ایک جگہ نہیں لگتا تھا۔ لہٰذا وہ 1928ء میں چرکھاری سے واپس آنے کے بعد کچھ دنوں بنارس میں قیام کرنے کے بعد کلکتہ چلے گئے۔

1930ء میں متکلم فلموں کی ابتدا سے اسٹیج کو جو دھکا پہنچا اس کا اندازہ آغا حشر نے بخوبی کر لیا تھا لہٰذا اس بار کلکتہ کے قیام میں انھوں نے میڈن تھیٹر کے مالک فرام جی کی فلم کمپنی کے لیے فلمی کہانیاں بھی لکھیں اور دیگر افراد کی کئی فلموں کے لیے مکالمے بھی لکھے جن میں ''شیریں فرہاد''، ''دل کی آگ''، ''قسمت کا شکار''، ''آتشی طوفان'' بہت پسند کی گئیں۔ آغا حشر کو جو شہرت اسٹیج پر حاصل تھی بہت جلد فلموں میں بھی مل گئی۔ ہر فلم کمپنی چاہنے لگی کہ آغا حشر اس کے لیے لکھیں۔ آغا حشر کی شاعرانہ عظمت بھی تسلیم شدہ ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''شکریہ یورپ'' اور ''موج زمزم'' کا لکھنے والا اول درجے کا شاعر نہ سہی اچھا شاعر ضرور ہے۔''

(آل احمد سرور، تنقیدی اشارے، تیسرا ایڈیشن، ص: 140)

آغا حشر ڈراما نگاری اور شاعری کے علاوہ خطابت، مناظرہ اور بحث و مباحثے میں بھی بلند مقام کے حامل ہیں۔ آغا حشر کی ڈراما نگاری کی بات کریں تو ڈرامے کی دنیا میں امانت کے بعد عوام وخواص میں جو شہرت و مقبولیت آغا حشر کو حاصل ہوئی وہ کسی اور کا مقدر نہ بن سکی۔ آغا حشر نے اپنا پہلا ڈراما 1897ء میں ''آفتاب محبت'' کے نام سے بنارس میں لکھا، یہ مطبوعہ شکل میں دستیاب ہے لیکن کبھی اسٹیج نہیں ہوا۔ ان کا آخری ڈراما ''رستم و سہراب'' ہے جو 1930ء میں لکھا گیا۔ آغا حشر کا انتقال 1935ء میں ہوا۔ 1934ء تک وہ فلمی کہانیاں اور مکالمے لکھتے رہے۔ ان کے ڈراموں کی کل تعداد بشمول فلمی کہانیاں 38 ہے۔

بمبئی آنے کے بعد آغا حشر کا پہلا ڈراما ''مرید شک'' ہے جس کا پلاٹ شیکسپیئر کے ڈرامے ونٹرز ٹیل سے ماخوذ ہے۔ اسے الفریڈ ناٹک منڈلی نے 1899ء میں اسٹیج کیا۔ اس کی مقبولیت نے آغا حشر کو ابتدا میں ہی کامیابی کی ان بلندیوں تک پہنچا دیا جہاں لوگ مدتوں کی مشق اور ریاضت کے بعد پہنچتے ہیں۔ ''مارِ آستین'' اور ''اسیر حرص'' بھی انھوں نے الفریڈ کے لیے ہی لکھا۔ 1905ء میں دربار دہلی کے موقع پر اس کمپنی نے دہلی میں اسیر حرص پیش کیا جسے امید سے زیادہ کامیابی ملی اور آغا حشر کی شہرت پورے ایشیا میں پھیل گئی پھر تو ہر کمپنی چاہنے لگی کہ آغا حشر اسی کے لیے لکھیں، ابھی تک جو لوگ آغا حشر سے بات کرنا کسر شان سمجھتے تھے وہی اب ان کے قدم چومنے لگے لیکن آغا حشر کبھی ایک کمپنی سے بندھ کر نہیں رہے۔ انھوں نے درجنوں کمپنیاں بدلیں۔ کئی بار اپنی ذاتی کمپنی بنا کر مختلف شہروں کے دورے کر کے ڈرامے پیش کیے۔

آغا حشر کے ڈراموں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو وہ جو مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں جیسے ''مرید شک''، ''شہید ناز''، ''اسیر حرص''، ''صید ہوس''، ''سفید خون'' اور ''سلور کنگ''۔ انھوں نے ان ڈراموں کا نہ تو لفظی ترجمہ کیا ہے اور نہ ہی آزاد بلکہ کچھ واقعات لے کر انھیں ہندوستانی مزاج و معاشرت کے مطابق ڈھال کر پیش کیا ہے۔

دوسرے وہ جو تاریخی یا نیم تاریخی واقعات یا قصوں پر منحصر ہیں جیسے ''ہندوستان'' (اس کے تین حصے ہیں: ''شرون کمار''، ''اکبر'' اور ''آج'')، ''سیتا بن باس''، ''بھیشم پرتگیہ'' اور رستم وسہراب۔

تیسرے وہ جو سماجی اور اصلاحی موضوعات کو لے کر لکھے گئے ہیں جیسے ''آنکھ کا نشہ''، ''یہودی کی لڑکی''، ''دل کی پیاس''، ''بھارتی بالک''، ''شیر کی گرج عرف نعرۂ توحید'' اور ''سورداس عرف بلوامنگل''۔

آغا حشر نے اردو کے ساتھ ساتھ ہندی میں بھی ڈرامے لکھے اور ان میں ایسی شستہ و شگفتہ ہندی لکھی ہے کہ بڑے بڑے ہندی کے وِدّوان بھی ششدر رہ جاتے ہیں۔ ''بھارت رمنی''، ''آنکھ کا نشہ''، ''سیتا بن باس''، ''بھیشم پرتگیہ''، ''بھارتی بالک''، ''بلوامنگل''، ''بھاگیرتھ گنگا''، ''مدھر مرلی''، ''پہلا پیار عرف سنسار چکر'' ان کے اہم ہندی ڈراموں میں شمار ہوتے ہیں۔

آغا حشر سے پہلے کے ڈراما نگاروں کے پارسی تھیٹر میں جو روایت قائم کر دی تھی اور عوام کو جس کی چاٹ لگ گئی تھی اس سے یکسر انحراف آغا حشر کے لیے مشکل تھا۔ پھر بھی انھوں نے اپنی اپج اور جدت پسندی سے اردو ڈرامے کی روایت مین خوشگوار اضافہ کیا۔ آخری دور کے ڈراموں میں گانوں اور متفرق اشعار کی تعداد کافی کم کر دی اور نہ صرف نثر کا استعمال بڑھا دیا بلکہ نثر مقفیٰ کے بجائے سادہ اور سلیس نثر استعمال کی، فوق فطری عناصر کی جگہ معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا۔

مختلف وجوہات کی بنا پر ان کی صحت 1929ء سے خراب رہنے لگی۔ 1934ء میں جب صحت زیادہ خراب ہوگئی تو اپنے دوست حکیم فقیر محمد

چشتی سے علاج کرانے کی غرض سے لاہور گئے۔ علاج سے کچھ طبیعت سنبھلی تو حشر پکچر کے نام سے فلم کمپنی بنا کر بھیشم پرتگیہ کی شوٹنگ شروع کر دی، ابھی فلم ابتدائی مراحل میں ہی تھی کہ 28 اپریل 1935ء کو انھوں نے اس دارِفانی کو الوداع کہہ دیا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ طالبؔ نے شاعری میں کس سے اصلاح لی؟

2۔ بیتاب کی پیدائش کہاں ہوئی؟

3۔ بمبئی جانے کے بعد آغا حشر کا پہلا ڈراما کون سا ہے؟

17.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں؛

☆ امانت کی اندر سبھا وجود میں آئی اور اس کی روایت استوار ہو رہی تھی کہ اسی وقت بمبئی میں انگریزی، گجراتی اور مراٹھی اسٹیج کے زیر اثر ایک ایسا اسٹیج بھی قائم ہو رہا تھا جس پر اردو ڈرامے پیش کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

☆ عبدالعلیم نامی 1854ء سے 1871ء کے درمیان درجنوں تھیٹر کمپنیوں کے قائم ہونے اور اردو ڈرامے پیش کرنے کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس عہد کے ڈرامے دستیاب نہیں ہیں۔ پارسی اسٹیج کا پہلا دستیاب اردو ڈراما ''خورشید'' ہے۔

☆ پارسی تھیٹر پر مغربی اثرات پڑے، اب ڈراموں کو سین اور ایکٹ میں بانٹا جانے لگا۔ آگے گرنے والا پردہ (پروسینیم) استعمال کیا جانے لگا، پیچھے سین سینریوں والے پردوں کا استعمال کر کے مقام کا تصور پیدا کیا جانے لگا۔

☆ ہر ذیلی سین پر پردہ گرنے اور اٹھنے لگا۔ مختلف قسم کی مشینوں اور کلوں کا استعمال کر کے، متحیر اور متعجب کرنے والے سین دکھائے جانے لگے لیکن یہ مغربیت پیش کش کے طریقہ کار سے آگے نہ بڑھ سکی، ڈرامے کی ساخت، اجزا اور عناصر میں مشرقیت جوں کی توں بنی رہی۔

☆ پارسی تھیٹر میں وقت کے ساتھ تبدیلی آئی ضرور وہ بھی اس حد تک کہ فوق فطری عناصر کا زور کم ہو گیا، معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے موضوعات لیے جانے لگے۔ گانوں کا استعمال کم ہو گیا۔

☆ منظوم مکالموں کے بجائے نثری مکالموں کا استعمال کیا جانے لگا یعنی نثر کا استعمال بڑھا۔ لیکن سارا مواد مشرقی ہی رہا۔

☆ پارسی تھیٹر کے ڈرامے عوام کی دل چسپی اور رجحانات کے پیش نظر تیار کیے جاتے تھے اور ان میں خواص کی دلچسپی کے سامان بھی ہوتے، اسی لیے انھیں بے انتہا مقبولیت حاصل ہوئی۔

☆ پارسی تھیٹریکل کمپنیاں نہ صرف ہندوستان بھر میں گھوم گھوم کر اردو ڈرامے کو فروغ دے رہی تھی، خواہ ان کا مقصد تجارت ہی کیوں نہ ہو، بلکہ پڑوسی ملکوں جیسے برما، سنگاپور وغیرہ میں بھی ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں۔

☆ عبدالعلیم نامی لکھتے ہیں کہ جب وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے ماڈلے کے شاہی محل میں اندر سبھا پیش کیا تو اس کی مزید پیش کش کے لیے برابر فرمائشیں ہوتی رہیں اور اس کے ذریعے سے ہزار ہا روپئے اداکاروں اور کمپنی کے منتظمین کو انعام میں ملے۔

☆ وکٹوریہ ناٹک منڈلی جب کلکتہ میں اپنے ڈرامے پیش کر رہی تھی تو ڈھاکہ کے نواب نے سات ہزار روپئے معاوضے پر کمپنی کو ڈھاکہ طلب کیا

اور بارہ ہزار روپئے انعام میں دیئے۔ کمپنی نے نواب کی سرکار سے اجازت لے کر عوام کو بھی ڈرامے دکھائے، ڈھاکہ اور قرب و جوار کی پبلک ٹوٹ پڑی۔ (عبدالعلیم نامی، جلد چہارم، ص:140)

☆ مختصر یہ کہ ایک زمانے میں اردو ڈرامے کی مقبولیت کسی بھی ہندوستانی زبان کے ڈرامے سے زیادہ تھی بس اس پر وہ توجہ نہیں دی گئی جو دینی چاہیے تھی۔ انھیں سنوارنے نکھارنے اور پروان چڑھانے کا کام صحیح ڈھنگ سے نہیں ہوا۔

☆ امانت کے بعد امانت کے درجے کے کسی شاعر نے بھی اس کی طرف توجہ نہیں دی۔ آغا حشر اور امتیاز علی تاج ملے بھی تو اس وقت جب متکلم فلموں کے مہیب سائے اس پر لہرانے لگے۔

17.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
احیا	:	زندہ کرنا، کسی چیز میں دوبارہ جان ڈالنے کی کوشش کرنا
مستحکم	:	مضبوط
استعداد	:	لیاقت، قابلیت، فطری صلاحیت
تمثیل	:	مشابہ کرنا، ڈراما
حزنیہ	:	دردناک، المیہ
طربیہ	:	خوش انجام، خوشی، شادمانی
اخذ	:	حاصل کرنا، لینا
منسوب	:	نسبت کیا گیا، متعلق کیا ہوا
پیش رو	:	آگے آگے چلنے والا، آگے گزرنے والا
راغب	:	مائل، خواہش مند
ثقیل	:	سخت، بھاری
کسر شان	:	خلاف شان، وہ بات جس سے آدمی کی عزت و آبرو میں فرق آجائے۔

17.7 نمونہ امتحانی سوالات

17.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ پارسی اسٹیج کا کون سا پارسی ڈراما نگار تھا جو براہ راست اردو میں ڈرامے لکھتا تھا؟

2۔ طالب کا انتقال کس سنہ میں ہوا؟

3۔ احسن کے بزرگ کہاں ملازمت کرتے تھے؟

4۔ احسن نے کس ڈراما نگار کا شاگرد بننا چاہا تھا؟

5۔ احسن کے نام سے کتنے ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں؟

6۔ چندراولی کا مصنف کون ہے؟

7۔ نرائن پرشاد بیتاب کے والد کی کس چیز کی دکان تھی؟

8۔ بیتاب نے ''قتل نظیر'' کس سنہ میں تصنیف کیا؟

9۔ آغا حشر کے پہلے ڈرامے کا کیا نام ہے؟

10۔ آغا حشر نے مہاراجہ چرکھاری کی فرمائش پر کون سا ڈراما لکھا؟

17.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ بمبئی میں اردو ڈراموں کی ابتدا کس طرح ہوئی؟ بیان کیجیے۔

2۔ پارسی اسٹیج کے دوسرے دور کے امتیازات بیان کیجیے۔

3۔ نرائن پرساد بیتاب پر نوٹ لکھیے۔

4۔ طالب بنارسی کی ڈراما نگاری کے بارے میں لکھیے۔

5۔ احسن لکھنوی کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں؟ بیان کیجیے۔

17.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ پارسی اسٹیج کے دوسرے دور کے اہم ڈراما نگاروں پر تبصرہ کیجیے۔

2۔ آغا حشر کے فن اور شخصیت پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

3۔ احسن کی ڈراما نگاری پر روشنی ڈالیے۔

17.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو کے اہم ڈراما نگار	ابراہیم یوسف
2۔	اردو تھیٹر، چار جلدیں	عبدالعلیم نامی
3۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
4۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
5۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین

بلاک V : ریڈیو ڈراما

اکائی 18: ریڈیو ڈرامے کا آغاز وارتقا

اکائی کے اجزا

18.0 تمہید

18.1 مقاصد

18.2 ریڈیو ڈرامے کا آغاز وارتقا

18.2.1 ریڈیو کا آغاز

18.2.2 ریڈیو ڈرامے کا آغاز اور فروغ

18.3 اکتسابی نتائج

18.4 کلیدی الفاظ

18.5 نمونہ امتحانی سوالات

18.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

18.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

18.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

18.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

18.0 تمہید

ایجادات یوں ہی وجود میں نہیں آجاتی ہیں بلکہ ہر ایجاد کے پیچھے کوئی نہ کوئی خیال کارفرما ہوتا ہے جو اس کے وجود میں آنے کا محرک بنتا ہے۔ ریڈیو کے ایجاد سے پہلے بھی ایسے خیالات انسان کے ذہن میں آتے رہے ہوں گے کہ وہ اپنی جگہ پر بیٹھے بیٹھے دور دراز علاقوں کے حالات معلوم کر لے۔ اس خیال کو تقویت ملی مذہبی شخصیات کے ان کشف وکرامات سے جو اپنی جگہ پر بیٹھے بیٹھے ساری دنیا کا حال معلوم کر لیتے تھے پھر ان خیالات نے اور ترقی کی تو جام جمشید تک پہنچ گئے۔ جمشید بادشاہ اپنے جادوئی پیالے کے اندر دیکھ کر دنیا کا حال معلوم کر لیتا تھا۔

انسان جب عہد سنگ سے عہد تمدن میں آیا تو رسل ورسائل کا کوئی مناسب ذریعہ نہ ہونے کی وجہ سے اُسے مختلف پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا رہا ہوگا۔ لہٰذا اس مسئلے پر قابو پانے کے لیے اس نے قاصد مقرر کیے اور اس کام کے لیے کبوتروں کی خدمات بھی حاصل کی گئیں اور رفتہ رفتہ یہی خیال مجسم ہو کر ریڈیو کی شکل میں ہمارے سامنے آیا۔

ریڈیو ترسیل کا ایسا آلہ ہے جس کے ذریعے کسی پیغام کو ایک جگہ سے دوسری جگہ بلا تاروں کی مدد کے ہوا میں موجود برقی مقناطیسی لہروں کے ذریعے بھیجا جاتا ہے۔

شاعر و ادیب بادِ صبا اور نسیم سحر کے ذریعے اپنے محبوب کو سلام و پیام زمانہ قدیم سے ہی بھیجتے رہے ہیں لیکن آج سے سو سال پہلے کسی نے سوچا بھی نہ تھا کہ واقعتاً ہوا کے ذریعے پیغام بھیجے جائیں گے اور ان کا جواب بھی آئے گا۔

حقیقی معنوں میں ہوا کے ذریعے پیغام بھیجنے کی کہانی انیسویں صدی کی چوتھی دہائی سے شروع ہوتی ہے۔ انیسویں صدی کا ابتدائی دور تبدیلیوں کا دور تھا۔ عالمی صنعتی انقلاب میں امریکہ اور برطانیہ مرعوب کرنے والے ملک تھے اور جیسے جیسے صنعتی ترقی ہو رہی تھی زیادہ تیز ترسیلی نظام کی ضرورت محسوس کی جا رہی تھی گو کہ اس وقت تک صحافت نے خاصی ترقی کر لی تھی خصوصاً ریل کی ایجاد کے بعد اس کا دائرہ کافی وسیع ہو گیا تھا۔ لیکن مطبوعہ مواد کو ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجنے میں پیسے کا صرفہ بھی زیادہ ہوتا تھا اور وقت بھی زیادہ لگتا تھا۔

لہٰذا اس سے اس وقت کی ترسیلی ضرورت پوری نہیں ہو پا رہی تھی چناں چہ بہت سے سائنسدان ان چیزوں کی کھوج میں مصروف تھے جن کے ذریعے تیز رفتاری سے پیغام بھیجا جا سکے۔

سیموئل۔ ایف۔ بی۔ مورس ان میں سے ایک تھا جو اس ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ عمر کے اکتالیسویں سال میں اس نے الیکٹرو میگنیٹ پر ایک مذاکرہ سنا اور ٹیلی گراف میں دلچسپی لینے لگا۔ ٹیلی گراف کو ابتدا میں رائٹنگ ایٹ ڈسٹینس کہا گیا، اس میں تار کی لائن اور بجلی کی قوت کے ذریعے پیغام، آوازی اشاروں کے ذریعے ایک سے دوسری جگہ بھیجا جاتا ہے۔

مورس نے اس کا ایک مکمل نظریہ تیار کیا، جس میں تمام امکانات کی مکمل وضاحت تھی لیکن دو سال تک غریبی کی وجہ سے اپنے نظریہ کو عملی جامہ نہ پہنا سکا۔ 36-1835 میں وہ اپنے دوست الفریڈ بیل کی مدد سے 1700 سو فٹ لمبی تار کی لائن کے ذریعے ایک سرے سے دوسرے سرے تک کچھ اشارے بھیجنے میں کامیاب ہوا، پھر بھی اُسے ترقی دینے کے لیے پیسوں کی ضرورت تھی۔ اس بار الفریڈ کے والد کی مالی مدد سے اس نے اس کا عملی مظاہرہ پیش کیا۔

1845ء میں امریکن گورنمنٹ نے انھیں واشنگٹن سے بالٹی مور تک ٹیلی گراف کا ایک نظام قائم کرنے کے لیے فنڈ فراہم کر دیا۔ لیکن مختلف وجوہات کی بنا پر پروجیکٹ کو پورا کرنے میں مقررہ نشانے سے زیادہ وقت لگ گیا، پھر بھی اس کے ذریعے پہلا پیغام 24 مئی 1844ء کو واشنگٹن سے بالٹی مور بھیجا گیا اور اس کا جواب بھی آ گیا، اس طرح مورس اور اس کے دوست نے یہ ثابت کر دیا کہ تار کی لائن اور بجلی کے ذریعے پیغام بڑے بڑے فاصلوں تک بھی بھیجا جا سکتا ہے۔

کافی سالوں تک مورس کا ایجاد کردہ ٹیلی گراف تیز رفتار ترسیل کے لیے استعمال ہوتا رہا۔ 1866ء میں سائبر فیلڈ کی نگرانی میں بحر اطلانٹک کے آر پار کیبل ڈالا گیا اور امریکہ و یورپ کے درمیان ٹیلی گراف کے ذریعے پیغام کا تبادلہ ہوا۔

ٹیلی گراف کے ذریعے اشارتی پیغام کو لمبے لمبے فاصلوں تک بھیجنے کا مظاہرہ ہو گیا تو اسی طرز پر سائنسدان آواز کو ہو بہو تار کی لائن کے ذریعے بھیجنے کے لیے کوشاں ہو گئے اور ٹیلی فون کا اختراع ہوا۔

ٹیلی فون کی ابتدا کی کہانی کچھ اس طرح ہے کہ جرمنی میں Philipreis نے 1861ء میں ایک ٹیلی فون کا اختراع کیا لیکن اس میں کچھ

تکنیکی کمیاں تھیں جس کی وجہ سے اس کا عملی مظاہرہ نہیں ہوسکا۔ایک دوسرے سائنسدان گرے نے ایک ایسا آلہ تیار کیا جس کے ذریعے آواز کو ہو بہو ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجا جاسکتا تھا لیکن پیٹنٹ کرانے کے لیے اس میں کچھ اصلاح کی ضرورت تھی جس میں دو سال لگ گئے اور جب امریکہ کے پیٹنٹ آفس میں اس نے پیٹنٹ کی درخواست داخل کی تو اس سے دو گھنٹہ پہلے الیگزنڈر گراہم بیل نے ایسے ہی ایک آلہ کو پیٹنٹ کرانے کی درخواست داخل کر دی تھی۔

نتیجہ یہ ہوا کہ دونوں پیٹنٹ کرانے والوں میں مقدمہ بازی کی نوبت آئی لیکن فیصلہ گراہم بیل کے حق میں ہوا اور اس نے ایک بہت ہی کامیاب انڈسٹری بیل ٹیلی فون کے نام سے قائم کی اور بیل کا نام ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹیلی فون سے جڑ گیا۔

ٹیلی گراف اور ٹیلی فون میں فرق یہ ہے کہ ٹیلی گراف سے تار کی لائن کے ذریعے آوازی اشاروں (کوڈ) کے ذریعے پیغام بھیجا جاتا تھا، پیغام حاصل کرنے والا کوڈ کو ڈی کوڈ کر کے پیغام حاصل کرتا تھا۔ ٹیلی فون میں بھی تار کی لائن کے ذریعے ہی پیغام بھیجا جاتا تھا لیکن اس میں آواز اپنی اصل صورت میں ہی ایک مقام سے دوسرے مقام پہنچتی تھی۔ بعد میں ٹیلی گراف اور ٹیلی فون دونوں ہی سے وائرلیس اور ریڈیو کی ایجاد میں بہت مدد ملی۔

ابھی تک برقی ترسیل کے لیے جو چیزیں استعمال ہو رہی تھیں ان میں وائر یعنی تار کا استعمال ہو رہا تھا لیکن اب ایک ایسا طریقہ ایجاد ہوا جس میں تار کا استعمال Less یعنی ترک ہو گیا اور ہوا کے ذریعے پیغام بھیجا جانے لگا۔ اسے وائرلیس کہا گیا۔

وائرلیس کی ایجاد ایک اہم اور بنیادی ایجاد تھی جس کی وجہ سے ترسیل زمین کی پستیوں سے اٹھ کر آسمان کی بلندیوں کو چھونے لگی اور ریڈیو معرض وجود میں آ گیا۔

18.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ریڈیو کی ایجاد کا سبب کیا ہے، یہ سمجھ سکیں۔
- ☆ ریڈیو کی ابتدا کب اور کہاں ہوئی، یہ جان سکیں۔
- ☆ ریڈیو کی ایجاد ہو جانے کے بعد ریڈیو ڈراما کی ابتدا سب سے پہلے کب اور کہاں ہوئی، اس سے روشناس ہو سکیں۔
- ☆ پہلے ریڈیو ڈرامے کا ارتقا کہاں کہاں ہوا، اس سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ ریڈیو کی ایجاد میں بنیادی رول کس ایجاد کا ہے، یہ سمجھ سکیں۔

18.2 ریڈیو ڈرامے کا آغاز وارتقا

18.2.1 ریڈیو کا آغاز:

ریڈیو کا پہلا پروگرام کہاں نشر کیا گیا اس بات میں اختلاف ہے لیکن مجموعی طور پر اس میں برتری امریکہ کو حاصل ہے لہٰذا 1906ء میں فسینڈن نے برنٹ راک ماس کے اپنے نجی تجرباتی اسٹیشن سے کرسمس کی شام کو ایک پروگرام نشر کیا جسے بعض لوگ ریڈیو کا پہلا پروگرام کہتے ہیں۔

(Naraynan Memon, The Communication Revolution, 1976, N. Delhi, p. 30)

اس سلسلے میں لی۔ڈی فارسٹ کا نام بھی کافی اہم ہے اس نے 1910ء میں نیویارک کے میٹروپولیٹن اوپیرا ہاؤس میں پانچ سوواٹ کا ٹرانسمیٹر نصب کرکے اس کے ذریعے پروگرام پیش کیا۔امریکہ کی ہی ایک کمپنی نے ایرلنگ ٹن (امریکی نیوی کا ایک اسٹیشن) سے ایفل ٹاور پیرس تک پروگرام نشر کیا جس کا فاصلہ چار ہزار میل ہے۔

مگر یہ صرف تجربات تھے اس وقت تک مسلسل ریڈیو نشریات کا کوئی نظام قائم نہیں ہوا تھا۔ریڈیو نشریات کے سلسلے میں مندرجہ ذیل اقتباس کافی اہمیت رکھتا ہے۔

> "Then in October 1920 the station was relicensed as KDKA and to inaugurate the new station canrad executive of westing house decided to air electin from the Hording-cox election on November 2. 1920. This date after cited as the beginning of scheduled radio braodcasting by a station licensed by the federal governmnet."
> (Saundra Hybels, Danaulloth, Broadcasting an Introduction to Radio and Television, New York, 1978, p. 53)

چناں چہ 2/نومبر 1920ء کو ہم باقاعدہ مسلسل ریڈیو کا آغاز کہہ سکتے ہیں۔KDKA کو جہاں پہلا ریڈیو براڈکاسٹنگ اسٹیشن ہونے کا فخر حاصل ہے۔وہیں اس نے بہت سے پروگرام جیسے پہلی چرچ سروس، دور دراز علاقوں کے لیے نشریات، کھیل میں کشتی، مکہ بازی، بیس بال اور فٹ بال وغیرہ میچوں کے رواں تبصرے بھی سب سے پہلے نشر کرنا شروع کیے۔

اس کے بعد بہت سی دوسری کمپنیوں کے اسٹیشن بھی براڈکاسٹ کرنے لگے یہاں تک کہ 1920ء سے 1925ء کے درمیان امریکہ میں 570 ریڈیو اسٹیشن براڈکاسٹ کر رہے تھے۔ بہت سے اسٹیشنوں کے قائم ہوجانے کی وجہ سے قریب قریب کے اسٹیشنوں کے پروگراموں کی آوازیں آپس میں مل کر آواز کو خراب کر دیتیں لہٰذا امریکن گورنمنٹ کو اس میں دخل دینا پڑا، گورنمنٹ نے تمام اسٹیشنوں کو فریکوئنسی بینڈ الاٹ کیا تب امریکن ریڈیو نشریات میں نظم وضبط قائم ہوا۔

امریکہ میں ریڈیو کی ترقی کا دوسرا دور نٹ ورکنگ کا دور ہے، نیٹ ورکنگ کا مطلب یہ ہے کہ کئی اسٹیشنوں کو ایک ساتھ جوڑ دیا جائے اور کسی پروگرام کو یہ اسٹیشن بیک وقت ایک ساتھ نشر کریں۔ پہلا نیٹ ورک پروگرام صرف دو اسٹیشنوں کو جوڑ کر 4/جنوری 1923 کو پیش کیا گیا پھر اس میں روز بروز ترقی ہوتی چلی گئی۔

نیٹ ورکنگ کے بعد امریکہ میں ریڈیو کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ 1930 سے 1935 کے درمیان ہر سال 4 سے 6 ملین ریڈیو سیٹ فروخت ہوئے اور اس حساب سے 1935 تک 67 فیصد گھروں میں ریڈیو سیٹ پہنچ گئے۔

(Saundra Hybels, Danaulloth, Broadcasting an Introduction to Radio and Television, New York, 1978, p. 56)

لیکن برطانیہ بھی امریکہ سے پیچھے نہیں رہا۔1922 میں برٹش براڈکاسٹنگ کمپنی (BCC) قائم کی جس نے نجی ادارے کے طور پر اپنی

روزانہ نشریات کی ابتدا کی اور یہ نشریات بہت ہی مناسب واطمینان بخش طریقے سے چلتی رہیں۔ان نشریات کو شروع کرنے والے مسٹر جے سی ڈبلو ریتھ تھے جو اس کمپنی کے جنرل منیجر تھے۔اس کے چیف انجینئر کیپٹن پی پی اقرلسی تھے جنہیں ہم بجا طور پر برطانیہ میں ریڈیو نشریات کا معمار کہہ سکتے ہیں۔شکیل اختر اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

''نشریات کے آغاز وارتقا کے سلسلے میں امریکہ اور برطانیہ کو پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ان دونوں ممالک نے نشریات کی ترقی میں غیر معمولی خدمات انجام دی ہیں،لیکن اس کے ساتھ ہی جرمنی،اٹلی، فرانس اور آسٹریلیا کی نشریاتی خدمات کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔برطانیہ میں باقاعدہ نشریات کا آغاز 11رمئی 1922 کو ہوا جس میں برطانیہ کے عام انتخابات سے متعلق خبریں نشر کی گئی تھیں،لیکن جلد ہی اس ادارے نے ریڈیو کی دوسری اصناف کی طرف توجہ دی اور ریڈیو ٹاکس،فیچرس اور ڈرامے بھی نشر ہونے لگے۔''(شکیل اختر،ریڈیو ڈراما تاریخ وتکنیک،مکتبہ جامعہ،نئی دہلی،2015،ص:15)

اس سلسلے میں محمد شاہد حسین کا یہ اقتباس بھی ملاحظہ کریں:

''بی بی سی ایک خودمختار نشریاتی ادارہ ہے جو بیرون ملک نشریات کے لیے فنڈ براہ راست برطانوی پارلیمنٹ سے حاصل کرتا ہے۔ریڈیو لائسنس فیس کا تعین پارلیمنٹ کرتی ہے،اس کی نگرانی اور رہنمائی کے لیے 12 اشخاص کا ایک بورڈ بنایا جاتا ہے۔ان اشخاص کو برطانوی ملکہ نامزد کرتی ہیں..... پورے برطانیہ میں پروگرام کو نشر کرنے کے لیے بی بی سی کو چار حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔اسے بی بی سی ایک دو تین اور چار کہا جاتا ہے۔بی بی سی ایک اور دو سے ایسے پروگرام نشر کیے جاتے ہیں جو عام لوگوں کی دلچسپی کے ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ یہ دونوں شعبے 80 فیصدی برطانوی سامعین کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں،بی بی سی نمبر 3 زیادہ تر کلاسیکی موسیقی،ڈرامے اور دوسرے ثقافتی پروگرام برطانیہ اور برطانیہ سے باہر ہوئی محفل نغمہ وسرود کو لائیو نشر کرتا ہے۔عالمی تھیٹر کے شاہکار کو پیش کرنے پر زور دیتا ہے۔ سائنس اور دوسرے فلسفیانہ مضامین کے مباحثے بھی بی بی سی نمبر 3 کے پروگراموں میں شامل رہتے ہیں۔بی بی سی نمبر 4 تقاریر،ڈرامائی تفریح،خبریں اور حالات حاضرہ کی اطلاع وجانکاری بہم پہنچانے کے لیے وقف ہے۔''

(محمد شاہد حسین،ابلاغیات،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،2013ء،ص:204)

برطانیہ میں بی بی سی کے شانہ بشانہ آئی بی اے(Independent Broadcasting Authority)بھی ریڈیو نشریات کرتی ہے۔آئی بی اے کو برطانوی پارلیمنٹ نے 1954 میں تشکیل دیا تھا۔بنیادی طور پر یہ مقامی ریڈیو پروگرام نشر کرنے کا ایک خودمختار ادارہ ہے۔مگر اس کا فنڈ تجارتی اشتہارات سے حاصل کیا جاتا ہے۔اس میں اشتہارات کسی پروگرام سے پہلے یا پروگرام کے بعد ہی دیئے جاتے ہیں۔کسی پروگرام کے درمیان میں کوئی اشتہار نشر نہیں کیا جاتا۔آئی بی اے ریڈیو اشتہار کے لیے یہ بھی شرط ہے کہ ایک گھنٹے کی نشریات میں نو منٹ سے زیادہ کے اشتہارات

پیش نہیں کیے جائیں گے۔

بی بی سی کی کامیابی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ دو سال کے اندر اندر برطانیہ میں ریڈیو سیٹ کی تعداد دو لاکھ تک پہنچ گئی اور یہی نہیں بلکہ ریڈیو نشریات بہت تیزی سے عوامی زندگی کا جز بننے لگی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ شاعری میں کس کے ذریعے اپنے محبوب کو سلام و پیام بھیجتے تھے؟

2۔ ٹیلی فون میں کس چیز کے ذریعے آواز کو ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجا جاتا ہے؟

3۔ ابتدا میں ریڈیو ڈرامے کی طوالت کتنی ہوتی تھی؟

18.2.2 ریڈیو ڈرامے کا آغاز اور فروغ:

ریڈیو ڈراما ریڈیو پر صوتی ہیئت میں کہانی پیش کرنے کا فن ہے۔ ریڈیو ڈراما بنیادی طور پر مکالمے، موسیقی اور صوتی اثرات پر منحصر ہوتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے کے عناصر میں بڑی حد تک یکسانیت ہونے کے باوجود فنی اعتبار سے ریڈیو ڈراما اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے بارے میں زبیر شاداب لکھتے ہیں:

> ''ریڈیو ڈراما ظاہری طور پر ایک صوتی کھیل ہوتا ہے جسے صرف سنا جاتا ہے۔ یہ آواز کی دنیا میں اپنا عمل جاری رکھتا ہے، اس کے سبھی تجربات آواز کے واسطے سے ہی روبہ عمل ہوتے ہیں، ریڈیو ڈرامے میں پیش کی جانے والی کیفیات، جذبات اور تصادم کی جتنی بھی صورتیں ہیں ان کا اظہار آواز کے ہی تب و تاب سے ہوتا ہے، آواز سے ہی غم و مسرت کا اظہار ہوتا ہے، آوازیں ہی غصے اور شادمانی کو ظاہر کرنے کا ذریعہ ہوتی ہیں، آوازیں ہی مناظر کی تشکیل کرتی ہیں، آوازیں ہی کرداروں کی نفسیات کو بروئے کار لاتی ہیں، ریڈیو ڈرامے میں آواز کو استعمال کرنے کی تین صورتیں ہیں۔ (1) زبان (مکالمہ)، (2) صوتی اثرات، اور (3) موسیقی۔''

(زبیر شاداب، بحوالہ شکیل اختر، ریڈیو ڈراما تاریخ و تکنیک، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 2015، ص:12)

ابتدا میں ریڈیو ڈرامے کی کوئی خاص تکنیک وجود میں نہیں آئی تھی۔ اکثر اسٹیج ڈراموں کو کاٹ چھانٹ کر ایکٹروں سے مائیکروفون پر پڑھوا دیا جاتا تھا اور ان کی طوالت بھی دو دو تین گھنٹے ہوتی تھی۔ بعد میں اس پر کچھ پابندی لگائی گئی۔ ڈراما نگار اور انھیں پیش کرنے والے بس یہ دیکھ لیتے تھے کہ ان کی طوالت گھنٹے سوا گھنٹے سے زیادہ نہ ہو۔ ان کی عیب و خوبی جانچی بھی جاتی تھی تو ڈرامائی فن کے نقطۂ نظر سے ریڈیو ڈرامے کی تکنیک کے نقطۂ نظر سے نہیں، یعنی اس وقت صرف یہ دیکھا جاتا تھا کہ زبان آسان ہو، قصہ دلچسپ ہو، کرداروں کی گفتگو پراثر ہو۔ ڈراما نویس یا پروڈیوسر ان کے دماغ پر اسٹیج ڈراما چھایا ہوا تھا۔ ریڈیو ڈرامے کی تکنیک کے بارے میں وہ نہ زیادہ جانتے تھے نہ جاننا چاہتے تھے۔ سامعین کو بھی اس سے زیادہ واقفیت نہیں تھی اور وہ اس سے زیادہ کے خواہش مند بھی نہیں تھے کہ گھر بیٹھے وہ دور دراز علاقوں کی خبریں حاصل کر رہے ہیں اور تفریحی پروگراموں سے محظوظ ہو رہے ہیں، بس یہی کافی تھا۔ لیکن یہ قناعت پسندی زیادہ دنوں تک قائم نہ رہی وہ ایک ہی طرح کے پروگرام سنتے سنتے اکتاہٹ محسوس کرنے لگے

اور نئی دل چسپیوں کے خواہش مند ہوئے۔

لٰہذا ڈائریکٹروں نے بھی محسوس کیا کہ میڈیم بدلا ہے تو تکنیک کا بدلنا بھی ضروری ہے۔ جب اس طرف توجہ دی گئی تو اس کے فنی ضابطے بھی وجود میں آئے۔ اب صرف مکالمے اور جذباتی لہجے کو ہی کافی نہیں سمجھا گیا بلکہ موسیقی اور صوتی اثرات کا مؤثر استعمال کیا جانے گا اور جس طرح مصور مختلف رنگوں کی آمیزش سے خوبصورت تصویریں بناتا ہے اسی طرح ریڈیو آرٹسٹ آواز کی مختلف کیفیتوں کے ذریعے جذبات کا اظہار کرنے لگے۔ غم و غصے، محبت و نفرت، خوشی و غم ہر احساسات محسوسات کو آواز کی دھیمی و تیز رفتار، اتار چڑھاؤ اور زیر و بم سے ادا کرنے لگے۔

دراصل ریڈیو کی اہمیت و ضرورت کا صحیح اندازہ دوسری عالمی جنگ کے دوران ہوا۔ اس سے تازہ ترین خبروں کی ترسیل کے علاوہ رائے عامہ ہموار کرنے اور جنگی پروپیگنڈے کا خوب کام لیا گیا۔

برقی ترسیل کے سلسلے میں عالمی منظرنامے پر نظر ڈالی جاتے تو امریکہ اور برطانیہ میں اس کی ابتدا و ارتقا قریب قریب ساتھ ہوا لیکن مارکونی کی ہمت افزائی سب سے پہلے برطانیہ نے ہی کی۔ برطانیہ کے بحری فوج کے بیڑے ہوں یا تجارتی جہاز، ڈاک و تار کا محکمہ ہو یا کوئی اور محکمہ ہر جگہ برقی ترسیل کو پہلی فرصت میں خوش آمدید کہا گیا۔

مئی 1922ء میں برطانیہ کے پوسٹ ماسٹر جنرل نے عوام میں یہ اعلان کیا کہ اب ملک میں باقاعدہ ریڈیو نشریات کی اجازت دی جاتی ہے۔ چناں چہ اسی سال نومبر میں ریڈیو مصنوعات بنانے والوں اور ریڈیو نشریات میں دل چسپی رکھنے والوں کے باہمی مذاکرات اور تعاون سے برٹش براڈ کاسٹنگ کمپنی کا قیام عمل میں آیا۔ جس نے نجی ادارے کے طور پر اپنی روزانہ نشریات کی ابتدا کی۔

برٹش براڈ کاسٹنگ کمپنی کی کامیابی توقعات سے کہیں زیادہ تھی۔ چناں چہ حکومت کو یہ احساس ہو گیا کہ ریڈیو نشریات کے وسیع حلقہ اثر کے پیش نظر اسے غیر سرکاری انتظام کے تحت نہیں رہنا چاہیے۔ لٰہذا گورنمنٹ نے 1925ء میں ایک انکوائری کمیشن بٹھایا، جسے دنیائے نشریات ''کرافورڈ کمیٹی'' کے نام سے جانتی ہے۔ اس کمیٹی کی شفارشات پر برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن (BCC) کا قیام 1/جنوری 1927ء کو عمل میں آیا۔ یہ ایک غیر منفعت بخش ادارہ ہے جس میں اشتہارات کی ممانعت ہے۔

برطانیہ میں برقی ترسیل (ریڈیو) کا آغاز 1922ء سے ہو گیا تھا لیکن اسے عوامی مقبولیت برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن کے قیام کے بعد ہی حاصل ہوئی۔ پہلے اس سے زیادہ تر خبریں ہی نشر ہوئیں پھر جلد ہی ریڈیو ٹاک فیچر اور ڈرامے بھی نشر ہونے لگے۔

بی بی سی کی اندرون ملک نشریات سے قطع نظر اس کی عالمی نشریات انگریزی کے علاوہ قریب قریب چالیس زبانوں میں ہر ہفتے سو گھنٹے سے زیادہ دورانیے کے پروگرام نشر کرتی ہے۔ انگریزی میں عالمی سروس 24 گھنٹے چلتی رہتی ہے۔ روزانہ دنیا بھر کے لیے چالیس زبانوں میں سو گھنٹے تک پروگرام تیار کر کے نشر کرنا ایک مہم سے کم نہیں۔ اس مہم کے لیے بُش ہاؤس لنڈن میں 47 اسٹوڈیوز مخصوص کیے گئے ہیں جن کے پروگرام 70 ٹرانسمیٹروں کے ذریعے دنیا بھر میں سنوائے جاتے ہیں۔ ان میں 44 ٹرانسمیٹر برطانیہ کے اندر نصب ہیں اور 26 ریلے ٹرانسمیٹر بیرونی مقامات پر لگائے گئے ہیں۔

بی بی سی روزانہ سو سے زائد خبروں پر منحصر پروگرام اپنے بین الاقوامی سامعین کے لیے پیش کرتا ہے۔ بش ہاؤس کے نیوز روم میں ہر وقت سو سے زائد افراد کا ادارتی عملہ کام میں مصروف رہتا ہے۔ ان لاکھوں سامعین کے علاوہ جو بی بی سی کی خبریں براہ راست سنتے ہیں ایسے سامعین کی بھی

بڑی تعداد ہے جو اپنے مقامی ریڈیو اسٹیشنوں کے ذریعے بی بی سی کی خبریں سنتے ہیں۔اس مسلسل مہم کا مقصد یہ ہے کہ:

- برطانیہ کو اس وقت کے ترقی یافتہ ملک کی حیثیت سے دنیا کے سامنے پیش کرنا۔
- برطانیہ کی مصنوعات کو دوسرے ملکوں میں متعارف کرا کر اپنی صنعت کو فروغ دینا۔
- برطانیہ کو عالمی سیاست میں با اصول، انصاف پسند اور با اثر طاقت کے طور پر پیش کرنا۔

دنیا کو ایسا باور کرانے کے لیے ضروری تھا کہ بی بی سی اپنی ساکھ مضبوط کرے۔ چناں چہ اس نے یہ پالیسی بنائی کہ خبروں میں بی بی سی کو غیر جانب دار ثابت کیا جائے تا کہ سامعین اس ادارے پر اعتماد کرنے لگیں اور ایک بار یہ اعتماد بحال ہو گیا تو اس کے دوسرے پروگراموں کو بھی وقعت کی سند مل جائے گی۔لہٰذا آج بی بی سی اپنے اس مقصد میں کامیاب ہے اور اسے یہ سند مل گئی ہے۔(محمد شاہد حسین، ابلاغیات،ص:05-204)

برطانیہ اور یورپ کے دوسرے ممالک میں 1925ء سے 1932ء کے درمیان ریڈیو ڈرامے ،فیچر، ریڈیو ڈراما روپ اور ڈاکومنٹری نشر ہو چکے تھے۔اخلاق اثر اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

> ''بی بی سی کے 1931ء کے ریکارڈ میں لکھا ہے کہ 1930ء میں تقریباً پچاس مکمل ڈرامے نشر ہو چکے تھے۔1932ء میں شیکسپیئر کے تمام ڈرامے جو تقریباً دو گھنٹے کی مدت سے کم نہیں تھے نشر ہو چکے تھے۔ ریڈیو ڈرامے، ریڈیو ڈراما روپ نشر ہونے لگے تھے اور ریڈیو ڈرامے کی حیثیت تسلیم کر لی گئی تھی اور اس کی مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہو رہا تھا۔''

(اخلاق اثر، اردو ڈرامے کا مطالعہ، پرنسپل ریجنل کالج آف ایجوکیشن، بھوپال، 1977ء،ص:89)

> ''برطانوی نشریات کی تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ بی۔بی۔سی سے پہلا ریڈیو ڈراما 15/ جنوری 1924ء کو نشر کیا گیا جس کا حوالہ The Listener Magzine 1958 میں بھی ملتا ہے۔عام طور پر یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ رچرڈ ہیکس کا تحریر کردہ ڈراما A Comedy of Danger برطانیہ کا پہلا ریڈیو ڈراما ہے۔ جب کہ برطانوی نشریات کے ایک اور ماہر آسا برگس کا کہنا ہے کہ برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن نے 16/فروری 1923ء کی ٹرانسمیشن میں شیکسپیئر کے ڈرامے ''جولیس سیزر'' ہنری ہفتم اور Much a do about nothing کے کچھ ٹکڑے نشر کیے تھے۔ جبکہ 28/ فروری 1923ء کو بی۔بی۔سی سے شیکسپیئر کا ڈراما Twelth Night نشر کیا گیا۔تاہم Lance Sieveking نے اپنی کتاب The Stuff of Radio میں لکھا ہے کہ بی۔سی۔سی اور دوسرے بین الاقوامی نشریاتی اداروں کے تیار کردہ قدیم ریڈیو ڈرامے اب دستیاب نہیں ہیں اور نہ ہی ان کا کوئی میکانیک ریکارڈ ہے۔''

(محمد شکیل اختر، ریڈیو ڈراما تاریخ و تکنیک، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، 2015ء،ص:15)

امریکہ میں ریڈیو ڈرامے کے آغاز و ارتقا پر بات کرنے سے پہلے یہ بتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ رومن ڈراما نگار Seneca (سینیکا)

کو ریڈیو ڈرامے کا پیش رو کہا جاتا ہے کیوں کہ اس کے ڈرامے کو کچھ لوگوں کے ذریعے بول کر، آوازی ڈرامے کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ اداکاروں کے ذریعے اسٹیج ڈرامے کے طور پر نہیں پیش کیا جاتا تھا۔ لیکن سینیکا کی یہ روایت نمایاں طور پر اس وقت تک آگے نہیں بڑھ سکی جب تک کہ بیسویں صدی کی تکنیکی ترقی نے آواز کو بڑے رقبے میں بکھیرنا شروع نہیں کر دیا۔

ریڈیو ڈرامے کی جڑوں کی کھوج کی جائے تو وہ 1880ء کی دہائی تک پہنچتی ہے۔ فرانسیسی انجینئر کلیمنٹ ایڈر (Clement Ader) نے 1881ء میں تھیٹر کے ٹیلی فون میں بہتری لانے کے لیے ایک آلہ کا پیٹنٹ دائر کیا تھا جسے ''تھیٹر وفون'' کا نام دیا گیا تھا۔ ان چیزوں سے امریکہ میں ریڈیو ڈرامے کے آغاز کی آہٹ سنائی دیتی ہے۔

مورخ بل جیکر کے مطابق ''ایک رورل لائن ان ایجوکیشن'' (نام کا) مختصر خاکہ، جو خصوصی طور پر ریڈیو کے لیے لکھا گیا تھا، پٹسبرگ (Pittsburgh) کے KDKA سے 1921ء میں نشر ہوا۔

مورخ بل جیکر کے مطابق اس دور کے اخبارات میں امریکہ کے تجارتی اسٹیشنوں کے ڈراموں کے متعدد دیگر تجربات کی اطلاع دی گئی ہے۔ KYW نے نومبر 1921ء میں شکاگو سے شروع ہونے والی مکمل اوپیرا کا سیزن نشر کیا۔

فروری 1922ء میں WJZ کے نیویارک اسٹوڈیو سے پورے براڈوے میں موسیقی والا مزاحیہ ڈراما اصل اداکاروں کے ذریعے نشر کیا گیا۔

1922ء کی گرمیوں میں اداکار گریس جارج اور ہربرٹ ہیز کے ذریعے ایک مکمل ڈراما سانفرانسیسکو اسٹیشن سے نشر کیا گیا۔

ریڈیو ڈرامے کے ارتقا میں ایک اہم موڑ اس وقت آیا جب 3/اگست 1922ء کو نیویارک کے WGY شینکٹاڈی نے پوری لمبائی کے ڈراموں کو ہفتہ واری نشر کرنا شروع کیا۔ موسیقی، صوتی اثرات اور اداکاروں کی جماعت کو باقاعدگی سے استعمال کیا۔ اس سلسلے میں آگا ہی، سنسناٹی کے WLW کے ڈائریکٹر نے نومبر میں باقاعدگی سے وَن ایکٹ ڈراموں کو (طویل ڈراموں سے اخذ کر کے) نشر کرنا شروع کیا۔

ان منصوبوں کی کامیابی کے نتیجے میں دوسرے ریڈیو اسٹیشنوں میں بھی تقلید کی جانے لگی۔

اس سلسلے میں شکیل اختر لکھتے ہیں:

> ''دوسری طرف امریکی نشریات کی تاریخ بھی زیادہ غیر منظم نظر آتی ہے۔ امریکہ میں ریڈیو ڈراما کے حوالے سے چند بنیادی باتوں کے اشارے ملتے ہیں کہ جنرل الیکٹرک نیویارک اسٹیشن نے 1922ء میں پہلا ریڈیو ڈراما سیریز نشر کیا۔ اور اسی اسٹیشن سے ''دی وولف'' نامی ڈراما میں صوتی اثرات کا استعمال بھی کیا گیا۔ اس سے قبل 1921 میں شکاگو کے کے وائی ڈبلیو اسٹیشن کا آغاز ہوا جہاں سے صرف ڈرامے ہی نشر کیے جاتے تھے۔ آج امریکہ کے نشریاتی نظام میں ریڈیو ڈراموں کا ایک مخصوص مقام ہے اور زیادہ تر ڈرامے اندرون ملک ہی نشر کیے جاتے ہیں۔''

(محمد شکیل اختر، ریڈیو ڈراما تاریخ و تکنیک، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، 2015ء، ص:25)

نیویارک ٹائمز کی فہرست اور مئی 1923ء کے دوسرے ذرائع سے پتہ چلتا ہے کہ کم از کم بیس ڈرامائی پیش کشوں کا شیڈول بنایا گیا تھا۔ جس میں ایک ایکٹ، طویل ڈراموں کے اقتباسات، مکمل تین اور چار ایکٹ ڈرامے اور اوپیراٹاس شامل تھے۔ یہ فہرست کافی طویل ہے۔ جس کی

نہ یہاں گنجائش ہے اور نہ ضرورت لیکن یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اوپیرا کی مقبولیت نے ریڈیو ڈرامے کی ابتدا اور فروغ میں بہت اہم رول ادا کیا۔ جو لوگ اوپیرا ہاؤس نہیں جا سکتے تھے وہ بھی اس کے دیکھنے یا سننے کی خواہش رکھتے تھے۔ ریڈیو نے ان کی اس خواہش کی تکمیل کی اور اوپیرا کو ریڈیو سے نشر کیا جانے لگا۔

اوپیرا ایک ایسا ڈراما ہے جس میں کردار مکالموں کو گا کر ادا کرتے ہیں۔ اس کے اجزائے ترکیبی پلاٹ، کردار، موسیقی، رقص، منظوم مکالمے اور وحدت ثلاثہ شامل ہیں۔

اوپیرا کا ایک اہم مقصد وحدت تاثر کو قائم کرنا ہے۔ اوپیرا میں یہ تاثر موسیقی کے ذریعے قائم کیا جاتا ہے۔ اس کی کامیابی میں موسیقی کے فن کارانہ استعمال کا بڑا ہاتھ ہے۔ موسیقی اور متن اس کے لازمی جزو ہیں۔ جو خوشی، غم، فتح اور شکست وغیرہ کا تاثر قائم کرنے میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ اوپیرا میں ٹریجڈی، کامیڈی، کامک ٹریجڈی اور فوق اوپیرا قسم کے اوپیرا ہوتے تھے، لیکن ان سب میں ٹریجک اوپیرا کو فوقیت حاصل تھی۔

1637ء سے پہلے تک اوپیرا عام تھیٹروں میں ہی پیش کیا جاتا تھا۔ اٹلی کے شہر وینس میں 1637ء میں پہلا اوپیرا ہاؤس تعمیر ہوا جو خاص طور سے اوپیرا کے لیے ہی مخصوص تھا۔ پھر رفتہ رفتہ اوپیرا ہاؤس اٹلی کے دوسرے شہروں میں بھی بنائے جانے لگے۔ کافی عرصے تک اوپیرا ہیئت، اسلوب اور زبان و بیان کے لحاظ سے اطالوی ہی رہا مگر جیسے جیسے یہ پھیلتا گیا اس میں تبدیلیاں آتی رہیں۔

سولہویں اور سترھویں صدی میں اوپیرا یورپ میں اپنی مقبولیت کی انتہا کو پہنچا ہوا تھا۔ اوپیرا ہاؤس جانا بڑے اعزاز کی بات سمجھی جاتی تھی اور یہ ایک فیشن ہو گیا تھا۔ سترھویں صدی کے آخر میں اوپیرا اٹلی سے نکل کر پورے یورپ میں پھیلا اور پورے یورپ کو متاثر کرنے میں کامیاب ہوا۔ اوپیرا کے فروغ میں جن ملکوں نے نمایاں حصہ لیا ان میں اٹلی، فرانس، جرمنی، روس، امریکہ، برطانیہ اور آسٹریلیا اہم ہیں۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب امریکہ میں بڑی بڑی صنعتیں قائم ہوئیں تو صنعت کاروں نے اپنی مصنوعات کو بہتر ثابت کرنے اور تجارت کو فروغ دینے کے لیے اوپیرا کو sponsor کرنا شروع کیا۔ چناں چہ 1920ء سے 1950ء کے درمیان جب امریکہ میں ریڈیو، نشریات کا واحد ذریعہ تھا، اوپیرا کو ریڈیو کے ذریعے پیش کیا گیا، ان اوپیراز کو سوپ اوپیرا بھی کہا جاتا تھا کیوں کہ صابن بنانے والی کمپنیاں انھیں اسپانسر کرتی تھیں۔ مختصر یہ کہ ریڈیو ڈرامے کے آغاز و ارتقا میں اوپیرا کا بہت اہم رول ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اوپیرا کو سوپ اوپیرا کیوں کہا جانے لگا؟

2۔ ریڈیو ڈرامے کی جڑیں کہاں تک پہنچتی ہیں؟

3۔ شیکسپیئر کے کسی ایک ڈرامے کا نام لکھیے جو ریڈیو کی ابتدا میں ریڈیو سے پیش ہوا؟

18.3 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں؛

☆ ایک ایجاد سے دوسری ایجاد معرض وجود میں آتی ہے۔ ایک چراغ سے دوسرا چراغ جلتا ہے اور کسی تاریک گوشے کو روشن کر دیتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ضرورت ایجاد کی ماں ہے۔ اس طرح مختلف ضرورتوں کے تحت ریڈیو وجود میں آیا۔

☆ اس کے پیچھے کئی سائنسدانوں کی محنت شامل حال رہی تب جا کر یہ اپنی حتمی شکل میں سامنے آیا۔ گو کہ اس کی ایجاد کے لیے مارکونی کا ہی نام لیا جاتا ہے لیکن مارکونی سے پہلے جن سائنسدانوں نے اس پر کام کیا ان کی خدمات کو نظر انداز کر دینا حقیقت سے روگردانی ہوگی۔

☆ ریڈیو تکنیک کو کسی دائرے تک محدود نہیں کیا جا سکتا یہ ترسیل و اظہار کا ایک وسیع پس منظر رکھتا ہے۔ بہت سی ادبی اصناف اس سے متاثر ہوئیں اور کئی نئی اصناف کو اس نے جنم بھی دیا، لیکن جو صنف اس سے سب سے زیادہ متاثر ہوئی وہ ڈراما ہے۔

☆ اس نے نظری فن کو سمعی فن بنا کر اس کے روپ رنگ کو بدل دیا۔ اور روپ رنگ ہی نہیں بدلا بلکہ اس کو تھیٹر کے محدود دائرے سے نکال کر لا محدود وسعتوں میں بکھیر دیا۔ اب اپنے کمرے میں بیٹھے اپنی پسند کے پروگرام سنا کیجیے۔ اور کم خرچ بالانشیں کے مصداق مزے لیا کیجیے۔

☆ ریڈیو کا ارتقا امریکہ اور برطانیہ میں پہلے ہوا، یہیں اس نے فروغ بھی پہلے حاصل کیا یہاں تک کہ 1920ء سے 1925ء کے درمیان امریکہ میں 570 ریڈیو اسٹیشن نشریات کر رہے تھے۔

☆ ابتدا میں ریڈیو سے زیادہ تر خبریں ہی نشر ہوتی تھیں لیکن رفتہ رفتہ دوسری چیزیں جیسے ریڈیو ٹاک، فیچر اور ڈرامے بھی نشر ہونے لگے۔

☆ پہلا ریڈیو ڈراما کہاں لکھا گیا اور کہاں سے نشر ہوا اس پر ناقدین متفق نہیں ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر اس میں برتری امریکہ اور برطانیہ کو ہی حاصل ہے۔

☆ ریڈیو ڈراما یکا یک اپنی مکمل ہیئت و اسلوب میں سامنے نہیں آیا بلکہ اس کا تدریجی ارتقا ہوا ہے۔ ابتدا میں اسٹیج ڈراموں کو ہی کاٹ چھانٹ کر کے ایکٹروں سے مائیکروفون پر پڑھوا دیا جاتا تھا۔ اس میں ڈراما تو ہوتا تھا لیکن ریڈیو ڈراما نہیں۔

☆ رفتہ رفتہ ریڈیو کے لیے باقاعدہ ڈرامے لکھے جانے لگے جن میں صرف دل چسپ قصے، کرداروں کی پراثر گفتگو اور سادہ زبان پر ہی زور نہیں دیا جاتا بلکہ اب موسیقی اور صوتی اثرات کا مؤثر استعمال کیا جانے لگا اور ریڈیو آرٹسٹ آواز کی مختلف کیفیتوں کے ذریعے ہر قسم کے جذبات کا اظہار کرنے لگے اور ریڈیو ڈرامے نے وہ شکل اختیار کر لی جس نے ڈرامے کا مزاج بدل دیا۔

☆ پہلی عالمی جنگ کے بعد بہت سے ملکوں میں ریڈیو نشریات نے ساتھ ساتھ ترقی کرنا شروع کر دیا تھا۔ البتہ ہر ملک میں ترقی کی رفتار مختلف تھی اور ہر ملک کا اپنا طریقۂ کار بھی الگ الگ تھا کیوں کہ ہر ملک کی سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورتحال مختلف تھی جس میں ریڈیو نشریات کو عمل کرنا تھا۔

☆ چناں چہ کسی ملک نے اشتہار کی اجازت نہیں دی تو کسی نے پرائیویٹ نشریات پر پابندی عائد کی۔ مختصر یہ کہ اندرون ملک و بیرون ملک کے سامعین کو ریڈیو نشریات فراہم کرنے کا اپنا الگ الگ نظام اور الگ نظریہ تھا۔

☆ ریڈیو کی ترقی یافتہ شکل ٹرانسسٹر تھی جس نے ریڈیو کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا، خصوصاً جب لوگوں نے یہ محسوس کیا کہ ریڈیو سیٹ کو ہم باہر لے جا سکتے ہیں اور اُسے چلانے کے لیے ٹارچ میں استعمال کرنے والے دو چھوٹے سیل ہی درکار ہیں۔

☆ ٹرانسسٹر کی ایجاد سے پہلے تک ریڈیو سیٹ بڑے ہوتے تھے اور اُسے چلانے کے لیے کار میں استعمال ہونے والی بڑی بیٹری کی ضرورت ہوتی تھی یا بجلی کی۔ لہٰذا ریڈیو سیٹ کو ہر جگہ ساتھ نہیں لے جایا جا سکتا تھا۔

☆ ٹرانسسٹر کی ایجاد کے بعد اِسے کہیں بھی ساتھ لے جانا ممکن ہو گیا۔ اب آپ شہر و دیہات، سفر و حضر کہیں بھی ہوں ریڈیو نشریات کے پروگرام آپ کی دسترس میں ہوتے ہیں۔

☆ ریڈیو کی اس توسیع کے ساتھ ساتھ ریڈیو ڈرامے کی بھی توسیع ہوئی۔اب ہر طبقے، ہر اہلیت، ہر مذاق اور ہر معیار کے ریڈیو ڈرامے تیار کیے اور نشر کیے جانے لگے اور شہر سے لے کر دیہات تک ایک بڑا طبقہ اس کے سامعین میں شامل ہو گیا۔

☆ 1922ء سے 1950ء تک کے دور کو ریڈیو کا سنہرا دور کہا جاتا ہے۔ٹیلی ویژن کے آجانے کے بعد اب بھی ریڈیو مقبول ہے۔اس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ دنیا کے ہر تیسرے آدمی کے پاس ریڈیو کا ایک سیٹ موجود ہے۔

18.4 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
بادِصبا	:	صبح کی ٹھنڈی ہوا
نسیم سحر	:	صبح کی ٹھنڈی ہوا
ترسیل	:	بھیجنا، روانہ کرنا
اختراع	:	ایجاد
معرض	:	ظاہر ہونے کی جگہ
ڈراما نویس	:	ڈراما لکھنے والا
سامعین	:	سننے والے
قناعت	:	صبر
ضابطے	:	قاعدہ، قانون
صوتی	:	آواز والے
منظوم	:	نظم کیا گیا، پرویا گیا، منسلک کیا گیا
بالانشیں	:	اوپر بیٹھنا

18.5 نمونہ امتحانی سوالات

18.5.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ حقیقی معنوں میں ہوا کے ذریعے پیغام بھیجنے کی کہانی کب شروع ہوئی؟

2۔ زیادہ تیز ترسیلی نظام کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی؟

3۔ وائرلیس میں کس چیز کے ذریعے آواز کو ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجا جاتا تھا؟

4۔ پہلا ریڈیو براڈ کاسٹنگ اسٹیشن ہونے کا فخر کسے حاصل ہے؟

5۔ 1920ء سے 1925ء کے درمیان امریکہ میں کتنے ریڈیو اسٹیشن تھے؟

6۔ مئی 1922ء میں برطانیہ کے پوسٹ ماسٹر جنرل نے عوام میں کیا اعلان کیا؟

7۔ بی۔بی۔سی کا قیام کب عمل میں آیا؟

8۔ بی۔بی۔سی سے پہلا ریڈیو ڈراما کب نشر کیا گیا؟

9۔ ریڈیو ڈراما تاریخ وتنقید کس کی کتاب ہے؟

10۔ کون سا ڈراما ہے جس میں مکالمے گا کرادا کیے جاتے ہیں؟

18.5.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ صحافت کی ترقی کے باوجود اس سے ترسیلی ضرورت کیوں پوری نہیں ہو رہی تھی؟

2۔ ریڈیو کا پہلا پروگرام کسے کہتے ہیں؟

3۔ دوسری عالمی جنگ کے دوران ریڈیو کی اہمیت اور ضرورت کیوں بڑھ گئی؟

4۔ عالمی تھیٹر کے شاہکاروں کو پیش کرنے پر کون سا ریڈیو اسٹیشن زور دیتا ہے؟

5۔ اوپیرا کو کن ملکوں میں زیادہ فروغ حاصل ہوا؟

18.5.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ اوپیرا پر ایک وضاحتی نوٹ لکھیے۔

2۔ ریڈیو کے آغاز و ارتقا پر اپنے خیالات کا اظہار کیجیے۔

3 ریڈیو ڈرامے کے آغاز و ارتقا کا جائزہ لیجیے۔

18.6 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	ریڈیو ڈرامے کا فن	اخلاق اثر
2۔	براڈ کاسٹنگ	رفعت سروش
3۔	ڈراما نگاری کا فن	محمد اسلم قریشی
4۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
5۔	ریڈیو ڈراما تاریخ اور تکنیک	محمد شکیل اختر

اکائی 19: ریڈیو ڈرامے کی تعریف اور فن

اکائی کے اجزا

19.0 تمہید

19.1 مقاصد

19.2 ریڈیو ڈرامے کی تعریف

19.3 ریڈیو اور اسٹیج ڈراما: ایک تقابلی مطالعہ

19.4 ریڈیو ڈرامے کا فن

19.5 اکتسابی نتائج

19.6 کلیدی الفاظ

19.7 نمونہ امتحانی سوالات

19.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

19.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

19.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

19.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

19.0 تمہید

برقی ترسیل نے زندگی کے مختلف شعبوں کو متاثر بھی کیا اور زندگی کے طویل راستوں کو مختصر بھی کر دیا۔ ریڈیو کی ایجاد کے وقت کسی کے وہم و گمان میں بھی نہ تھا کہ آگے چل کر فلاح و بہبود اور تعمیر و ترقی کے کاموں میں یہ اس قدر معاون ہوگا۔

اردو میں ریڈیو نشریات سے جو مفہوم ادا ہوتا ہے انگریزی میں اس کے لیے براڈ کاسٹنگ کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اس کی وسعت و اہمیت کے پیش نظر اس کے معنی و مفہوم کو اچھی طرح سمجھ لینا بہتر ہوگا۔

بنیادی طور پر یہ زراعت سے متعلق اصطلاح ہے۔ 1922ء سے پہلے تک کی لغتوں میں اس کے معنی ''بیج کو کھیت میں بونا یا بکھیرنا'' درج ہیں۔ کہیں کہیں اس کے معنی بڑے رقبے میں پھیلا ہوا، یہاں وہاں بکھرے ہوئے طریقے سے یا بڑے علاقے میں متعارف کرانا بھی درج ہے۔

(John. R. Bitner, Broadcasting an Intorducation, New Jersey, 1980, p. 15)

آج یہ لفظ مختلف معنوں میں استعمال ہو رہا ہے، مثلاً اسے بکھیرنے، پھیلانے، عام کرنے، بولنے، ترسیل کرنے، شائع کرنے، نشر کرنے

اور تقریر کرنے کے معنی میں بھی استعمال کیا جا رہا ہے، لیکن یہاں اُسے مندرجہ ذیل معنوں میں استعمال کیا جائے گا۔

"Broadcasting means sending out programmes throuhg the air to everyone within reach of a station. Any one who has the necessary equipment can listen to the programmes send out." (Saundra Hybels, Dara, Ulleeth, Broadcasting, An Introduction to Radio and Telivision, New York, 1978, p. 119)

19.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ریڈیو کی ابتدا کے پس منظر سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ ریڈیو کی اہم صنف ریڈیو ڈرامے سے متعارف ہو سکیں۔
- ☆ ریڈیو ڈرامے کے فن سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ فنی طور پر ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے میں کیا فرق ہے، اس پر تبصرہ کر سکیں۔
- ☆ ریڈیو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی سے بھی متعارف ہو سکیں۔

19.2 ریڈیو ڈرامے کی تعریف

ڈراما، ڈراما رہتا ہے خواہ اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے یا عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے ذرائع (یعنی فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن) سے نشر یا ٹیلی کاسٹ کیا جائے۔ البتہ پیش کش کے ذرائع کی مخصوص ضروریات کے تحت اس کے اصولوں میں تھوڑی بہت تبدیلی آ جاتی ہے، اس میں فرق صرف طریقہ کار اور پیش کش کا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامے کا مقصد ہوتا ہے کسی قصے، واقعے یا بنیادی خیال کو دوبارہ عملاً پیش کرنا، اسٹیج ڈرامے میں انھیں اسٹیج پراپرٹی، خصوصی صوتی اثرات، پس منظر کی موسیقی، اداکاروں کے مکالمے اور ان کی حرکت و عمل کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ ٹیلی ویژن اور فلم میں آواز اور تصویروں کے ذریعے، ریڈیو میں انھیں صرف آواز کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔

ریڈیو ڈراما آیا تو پہلے سے اس کے لیے کوئی اصطلاح وضع نہیں کی گئی تھی۔ چناں چہ اسے مختلف نام دیئے گئے۔

> ''وال گلگڈ اسے براڈ کاسٹ پلے اور روجر مین نے اسے صوتی ڈراما بھی کہا ہے۔ ہریش چندر کھنہ، سدھارتھ ناتھ کمار اور امرناتھ چنچل اسے ریڈیو ناٹک کہتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، احتشام حسین اور کلیم الدین احمد نے اسے ریڈیائی ڈراما کہا ہے تو ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اور نریندر سیٹھ نے اپنی تحریروں میں اسے یک بابی ریڈیو ڈراما، ایکانکی ڈراما اور ایک ایکٹ ڈراما کہا ہے۔''

(اخلاق اثر، ریڈیو ڈرامے کا فن، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، 1977، ص:39-40)

اس سے واضح ہوا کہ ریڈیو ڈراما ریڈیو پر صوتی ہیئت میں کہانی کہنے کا فن ہے جس میں نہ اجسام پیش ہوتے ہیں نہ تصویر۔ اس کا سارا انحصار

صوت وصدا پر ہے۔ جس کی مدد سے سامعین کہانی اور اس کی تمام لوازمات کو اپنے تصور میں خود تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ایسا ڈراما ہے جسے صرف سنا جاتا ہے دیکھا نہیں جاتا۔ ریڈیو ڈرامے میں لفظی اور صوتی تبدیلی سامعین کے تخیل کو متحرک کرتی ہے۔ اس میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جو سامعین کے تخیل کو بیدار کر دیں اور پھر وہ اپنی چشم تصور سے ڈرامے کے تمام واقعات اور منظر و پس منظر کو بالکل اسی طرح دیکھتے چلے جائیں جس طرح اسٹیج یا پردے پر دیکھتے ہیں۔

اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن میں چیزیں دکھائی دیتی ہیں اس لیے ان میں تخیل سے زیادہ کام نہیں لینا پڑتا، ریڈیو میں چوں کہ چیزیں دکھائی نہیں دیتیں اس لیے اس میں تخیل سے زیادہ کام لینا پڑتا ہے ہر چیز بیان کرنی ہوتی ہے کرداروں کی گفتگو کے علاوہ ان کا عمل ردعمل، ان کی حرکات وسکنات اور جذبات کے اظہار سے پیدا شدہ صورت حال و کیفیات اور ان کا ردعمل سب بیان کیا جاتا ہے لیکن بیانیہ کے ذریعے نہیں بلکہ مکالمے کے ذریعے۔

ظہیر انور نے کچھ باتیں سماعی ڈراموں کے حوالے سے کہی ہیں جو نشری ڈراموں پر بھی منطبق ہوتی ہیں۔ پہلے تو وہ سماعی ڈرامے اور نشری ڈرامے کا فرق اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''یوں تو بادی النظر میں سماعی ڈرامے، نشری ڈراموں سے مماثل نظر آتے ہیں۔ آواز کا استعمال سماعی ڈراموں میں تقریباً وہی نظر آتا ہے جو نشری ڈراموں میں رہا ہے لیکن غور سے دیکھنے پر پتہ چلتا ہے کہ دونوں میں فرق موجود ہے۔ نشری ڈراموں میں ہم صرف آواز سن سکتے ہیں لیکن سماعی ڈراما عوام کے سامنے پیش کیا جاتا ہے، لہٰذا پیش کردگی کی خصوصیات اس میں شامل ہیں۔''

آگے وہ سماعی ڈرامے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اس کی پیش کش کا طریقہ آسان ہے، روشنی ہو تو اس کا مناسب استعمال ممکن ہے۔ اگر یہ سب ممکن اور دستیاب نہ ہو تو صرف صداکار (بمعنی اداکار) ہی کافی ہیں۔ ان ڈراموں میں آواز کے رنگ اور اس کا استعمال اہم ترین ہے۔ لہٰذا صداکار نہ صرف صدا بردار ہوتا ہے بلکہ الفاظ کے تمام ممکنہ امکانات کو پرکھتا اور کھنگالتا ہے۔ اپنے اندر الفاظ سے خلق شدہ پیکروں کو زندہ کرتا ہے۔ نیز مختلف اور مناسب جذبات کی آمیزش کے ساتھ انھیں سامعین کے سامنے ادا کرتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سماعی ڈراموں میں بنیادی حیثیت الفاظ کی ہے۔ .....سماعی ڈرامے کی بھرپور افادیت الفاظ کی انوکھی اور انجانی ترنگ کو ڈھونڈ نکالنے میں پوشیدہ ہے۔ اس طرح اس صنف میں صداکار کی ذمہ داری اتنی ہی بڑھی ہوئی ہوتی ہے جتنی کہ سماعی ڈراما نگار کی، دونوں کے لیے الفاظ کے باطن میں پہنچ کر ادا کیے جانے والے الفاظ کی اہمیت کا پتہ لگانا ضروری ہے۔''

(ظہیر انور، ڈراما فن اور تکنیک، مصنف، کلکتہ، 1998ء، ص: 180-181)

احمد جلیس نے یہ بالکل صحیح لکھا ہے کہ:

''ریڈیو ڈرامے کے لیے آپ کی یہ دو آنکھیں بالکل کام نہیں آتیں۔ بلکہ کانوں کے پردے آپ کے ذہن میں ایک تیسری آنکھ کو بیدار کر دیتے ہیں۔ جو آوازیں سننے کے ساتھ ساتھ صداکار کے چہرے کے تاثرات، موقع و محل اور زماں و مکاں کی ہر جزوی کیفیت کا سماں کھینچ دیتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی پیش کش فنی اعتبار سے تین حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا مرحلہ ڈراما نگار کے مسودے کے مطابق کرداروں کے ذریعے مکالموں کی صدابندی ہے اور دوسرا مرحلہ ہے واقعات کو مؤثر اور فطری بنانے کے لیے حسب ضرورت صوتی اثرات اور موزوں موسیقی کا انتخاب تیسرے اور آخری مرحلے میں مکالموں اور صوتی تاثرات کی ہم آہنگی کی جاتی ہے، جس کے بعد ڈراما اپنی قطعی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اردو کے ابتدائی ریڈیو ڈراموں میں تاثرات سے زیادہ موسیقی اور برمحل گانوں کو اہمیت دی جاتی تھی۔''

(احمد جلیس، اردو میں ریڈیائی ڈراموں کا آغاز اور ارتقا، مشمولہ، ریڈیائی ڈراما تاریخ اور تکنیک، محمد شکیل اختر، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 2015ء، ص:51)

19.3 ریڈیو اور اسٹیج ڈراما: ایک تقابلی مطالعہ

محمد حسن صاحب اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''ڈراما فردوس گوش اور جنت نگاہ دونوں کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ آنکھیں اسے دیکھتی بھی ہیں۔ اور کان سنتے بھی ہیں۔ لہٰذا اس میں بہت سے ایسے عناصر کام کرتے ہیں جن کا مجموعہ زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی آنکھیں نہیں ہوتیں صرف کان ہوتے ہیں اور اس طرح اس میں روشنی اور سائے کا استعمال، اداکار کے چہرے کا اتار چڑھاؤ اور اس کی حرکات و سکنات اور نظر سے تعلق رکھنے والے ایسے بہت عناصر سے فائدہ نہیں اٹھایا جا سکتا ہے۔'' (محمد حسن، اردو ڈرامے کا سفر، آج کل کے ڈرامے، پبلی کیشن ڈویژن، نئی دہلی، 2001ء، ص:28)

محمد حسن صاحب کے اس قول میں ایک گونہ حقیقت ہو سکتی ہے مگر اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فلم کے مہیب سائے تھیٹر پر لہرانے لگے تو ریڈیو ڈرامے نے ہی ڈرامے کو زندہ رکھنے میں اہم رول ادا کیا۔ اس نے بدلتے ہوئے وقت اور حالات کے ساتھ اپنے کو بدل کر جدید تکنیک اور سائنس سے رفاقت کا اچھا ثبوت پیش کیا ہے۔ مزید یہ کہ یہ بینائی سے محروم حضرات کو اسی طرح محظوظ کرتا ہے جس طرح بینا لوگوں کو، اسٹیج ڈراما صرف بینا لوگوں ہی کو لطف و مسرت عطا کرتا ہے کیوں کہ اسٹیج ڈرامے میں بہت سی کیفیات و صورت حال کو اداکاروں کے اشارے کنائے، چہرے کے تاثرات اور جسم کی حرکات و سکنات سے ادا کر دیا جاتا ہے۔ جب کہ ریڈیو ڈراما لطیف سے لطیف محسوسات، کیفیات اور صورت حال کو آواز کے اتار چڑھاؤ، زیر و بم، تنفس کی گرمی اور سرگوشی سے ادا کر دیتا ہے۔ اس لیے یہ بینا و نابینا سب کے ساتھ یکساں سلوک کرتا ہے۔

اسٹیج ڈرامے میں وحدت زماں ومکاں کو اکثر برتا جاتا ہے جبکہ ریڈیو ڈرامے میں یہ لازمی نہیں بس وحدت تاثر کافی ہے۔

بعض حضرات جیسے عشرت رحمانی اور بینش سلیمی اسٹیج ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے کو قریب قریب یکساں مانتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ فنی لوازم اور اجزا و عناصر میں کوئی فرق نہیں ہوتا پھر اسٹیج ڈرامے جس طرح المیہ، طربیہ اور الم طربیہ ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے بھی اسی طرح ہوتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ اجزا و عناصر اور اقسام میں زیادہ فرق نہیں ہوتا مگر ان عناصر کو برتنے اور استعمال کرنے کی تکنیک میں کافی فرق ہوتا ہے۔ اور یہ فرق تحریر (اسکرپٹ) سے لے کر پیش کش تک ہر جگہ نمایاں ہوتا ہے کیوں کہ اسٹیج ڈراما نظری فن ہے اور ریڈیو ڈراما صوتی۔ یعنی ایک نظر کا تماشا ہے تو دوسرا سماعت کا اور یہ ایسا بنیادی فرق ہے جس کو اچھی طرح سمجھے بغیر ریڈیو ڈرامے کی کامیاب اسکرپٹ نہیں لکھی جا سکتی۔

اس بات کی وضاحت ریوتی سرن شرما کے اس قول سے بھی ہوتی ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''اسٹیج ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں، جو زبان سے نہیں جسمانی موجودگی یا حرکات وسکنات سے ادا کیے جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی بچہ چرا کر مٹھائی کھا رہا ہے ماں چھپ کر بچے کی یہ حرکت دیکھتی ہے، وہ بچے کی شرارت اور بے خبری پر مسکراتی ہے اور پچھلی تمام چوریوں کا سبب جان کر ''اچھا تو یہ حرکتیں کرتے رہے ہو'' کے انداز میں گردن ہلاتی ہے اور اطمینان کا گہرا سانس لے کر بنا کچھ کہے لوٹ جاتی ہے۔ صورت حال مکمل ہو گئی، ڈراما آگے بڑھ گیا اور مزید پیچیدگیوں کے لیے زمین تیار ہو گئی۔ مگر مکالمہ ایک بھی ادا نہیں ہوا''
>
> (ریوتی سرن شرما، ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک، ص:60)

ریڈیو ڈرامے میں ایسا نہیں ہوتا۔ چوں کہ اس میں چیزیں دکھائی نہیں دیتیں اس لیے ہر چیز بیان کرنی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسٹیج کے برعکس ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کی اولین اہمیت ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس میں مکالموں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں جو چیز بیان نہیں کی جا سکتی اسے خصوصی صوتی اثرات کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ ایسا خصوصاً منظر و پس منظر کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ اس میں آواز کے ذریعے بہت سی ایسی چیزیں پیش کر دی جاتی ہیں جن کا اسٹیج پر پیش کرنا ممکن نہیں۔ مثلاً صبح کا سماں اسٹیج پر دکھانا ممکن نہیں مگر ریڈیو ڈرامے میں مرغ کی آواز یا صبح سویرے چہچہانے والی چڑیوں کی آواز کے ذریعے یہ سماں بہ آسانی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ہوائی جہاز کا اڑنا، ٹرین کا اسٹیشن سے روانہ ہونا ان کی آوازوں سے پیش کر دیا جاتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں کردار محدود ہوتے ہیں پھر ان کرداروں کو ادا کرنے کے لیے ایسے اداکاروں کا انتخاب کیا جاتا ہے کہ جن کی آوازیں ایک دوسرے سے مختلف ہوں تاکہ ان کی شناخت میں آسانی ہو سکے۔

اسٹیج ڈرامے میں ایسی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ اس میں سارے کردار ناظرین کے سامنے ہوتے ہیں اس لیے شناخت کرنے کا مسئلہ نہیں آتا وہ اپنے چہرے بشرے انداز و ادا سے بہ آسانی شناخت کر لیے جاتے ہیں۔ اسٹیج ڈرامے کی بہ نسبت ریڈیو ڈرامے میں منظر کی تبدیلی جلد جلد ممکن ہے کیوں کہ اس میں سین واقعی طور پر تخلیق نہیں کیے جاتے بلکہ وہ کرداروں کے مکالموں کے ذریعے اور صوتی اثرات کے ذریعے پیش کیے جاتے ہیں۔

اسٹیج ڈرامے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''اگر میری بات غلط ہو تو اسے (سر کو) اس سے (بدن سے) جدا کر دینا۔لیکن ریڈیو ڈرامے میں یہ مکالمہ مبہم اور بے معنی ہو جائے گا کیوں کہ اس میں ہاتھ کا اشارہ نظر نہیں آئے گا اس لیے ریڈیو ڈرامے میں یہ مکالمہ اس طرح لکھا جائے گا کہ ''اگر میری بات غلط ہو تو میرا سر تن سے جدا کر دینا۔'' چناں چہ ریڈیو ڈرامے میں کہانی کی تشکیل و تعمیر ہو، اظہار وارتقا ہو ہر جگہ دیکھنے و سننے کے فرق کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔

ریڈیو میں وقت محدود ہوتا ہے اس لیے ریڈیو ڈراما اسٹیج ڈرامے کی طرح تین چار گھنٹوں پر محیط نہیں ہوتا۔

اسٹیج ڈرامے کے ناظرین ایک جگہ موجود ہوتے ہیں۔اس کے ناظرین کا شمار انبوہ یا گروہ میں ہوتا ہے اس لیے اس کو تحریر کرتے وقت انبوہ کی نفسیات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ریڈیو ڈرامے کے سامعین گو کہ تعداد میں زیادہ ہوتے ہیں لیکن وہ کم کم تعداد میں دور دور بکھرے ہوتے ہیں۔اس لیے ان کو ''فرد'' یا چھوٹے گروہ میں شمار کیا جاتا ہے اسی لیے اس میں انفرادی نفسیات کا خیال رکھا جاتا ہے۔

اسٹیج ڈراما تماشائیوں کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔اس میں تماشائیوں کا ردعمل براہ راست ہوتا ہے۔مزید یہ کہ اسٹیج ڈرامے میں کرداروں کی اسٹیج پر موجودگی ان کی شکل وصورت، حرکات وسکنات، چہرے کے تاثرات سے کہانی کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ریڈیو ڈراما ان چیزوں سے محروم ہے اس لیے اس میں مکالمے ان کی ادائیگی کے انداز، لفظی وصوتی اشارہ اور موسیقی کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔اس سلسلے میں اخلاق اثر لکھتے ہیں:

> ''ریڈیو ڈرامے کا اداکار جنت نگاہ کی جلوہ سامانیوں سے محروم رہتا ہے۔ریڈیو ڈراما میں مکالمے اور ان کی ادائیگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔صوتی اثرات اور موسیقی ریڈیو ڈرامے کے جذب واثر میں اضافہ کرتی ہے۔لفظی اور صوتی اشارے سامعین کے تخیل کو متحرک کرتے ہیں اور ان اشاروں اور آواز سے تخیل کی دنیا آباد کرتے ہیں۔کہیں انھیں پل پل نئے جلوے، نئے مناظر سامنے آتے ہیں۔ڈراما نگار اور ہدایت کار ڈرامے کی مدد اور اس کی ادائیگی میں مخصوص مقامات اور حالات پیدا کرتے ہیں اور صدا کار مکالمے میں اور ماحول میں روح ڈالتا ہے اور سامعین تخیل میں ڈرامے کی دنیا سجاتا ہے جو کسی اور حالت میں ممکن نہیں ہے۔ریڈیو ڈراما میں کسی چیز کی موجودگی حرکات وآواز یا مکالموں سے ظاہر ہوتی ہے۔انسانی آنکھ اور کان زیادہ دیر تک ایک طرح کے مناظر یا آواز سننے کے متحمل نہیں ہوتے۔''

(اخلاق اثر، ریڈیو ڈراما اور اسٹیج ڈراموں میں فرق، مشمولہ رسالہ جامعہ، جولائی 1974ء، ص:24)

شکیل اختر نشری ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''1- ریڈیو ڈرامے کا انحصار صوت پر ہوتا ہے، جبکہ اسٹیج ڈراما اسٹیج پر کھیلا جاتا ہے۔
>
> 2-ریڈیو ڈرامے میں سامعین کی تعداد اسٹیج کے ناظرین سے زیادہ ہوتی ہے۔
>
> 3- اسٹیج ڈرامے کی اپنی حسیات ہوتی ہیں، کرداروں کی حرکات وسکنات کو اپنی نظروں سے دیکھتے ہیں جبکہ ریڈیو ڈرامے کی دنیا ایسی دنیا ہے جہاں ڈرامے کے کرداروں کو سامعین کے

اذہان میں ابھارا جاتا ہے اور وہ تصور کی وادی میں انھیں دیکھتا ہے۔

4- ریڈیو ڈرامے اسٹیج ڈرامے کے مقابلے میں مختصر ہوتے ہیں۔

5- ریڈیو ڈرامے کے موضوعات عموماً ہلکے پھلکے ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں اضطراب، دلچسپی اور تجسس کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔

6- اسٹیج ڈراما تماشائیوں کی موجودگی میں پیش کیا جاتا ہے۔ جبکہ ریڈیو ڈراما کے سامعین کو ڈراما نگار یا کردار سے واقفیت نہیں ہوتی۔

7- اسٹیج ڈرامے کے تماشائی ڈراما دیکھتے ہوئے اپنی دلچسپی اور ردعمل کا ظہار کرتے ہیں جس سے اداکاروں کی ہمت افزائی ہوتی ہے، جبکہ ریڈیو ڈرامے میں فوری ردعمل کا اظہار نہیں ہو پاتا۔

8- ریڈیو ڈراما وحدت زماں اور مکاں سے آزاد ہوتا ہے جبکہ اسٹیج ڈرامے میں ایک دور سے دوسرے دور میں داخل ہونا مشکل ہوتا ہے۔

9- اسٹیج ڈرامے میں حرکات وسکنات، صوت اور چہرے کے اتار چڑھاؤ سے کہانی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ جبکہ ریڈیو ڈرامے میں یہ سب کام صوتی اثرات کی مدد سے لیا جاتا ہے۔''

(شکیل اختر، ریڈیو ڈراما تاریخ وتکنیک، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 2015ء، ص:12-13)

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ''ریڈیو کی آنکھیں نہیں ہوتیں صرف کان ہوتے ہیں۔'' یہ کس کا قول ہے؟

2۔ ریڈیو ڈرامے کو ایکانکی ڈراما اور ایک ایکٹ ڈراما کس نے کہا ہے؟

3۔ براڈ کاسٹنگ کا مصنف کون ہے؟

19.4 ریڈیو ڈرامے کا فن

انسان ہمیشہ سے تسخیر کائنات کا خواب دیکھتا رہا ہے، ریڈیو بھی ایسے ہی ایک خواب کی تعبیر ہے۔ ڈراما ادبی اصناف میں سے ایک صنف ہے جو زندگی کی عکاسی کرتا ہے، دوسری اور کئی اصناف بھی زندگی کی عکاسی کرتی ہیں لیکن دوسری ادبی اصناف اور ڈرامے میں عمل کا فرق ہے۔ ڈرامے کے لیے عمل ضروری ہے، ایسی صورت میں اسٹیج اور اس کی لوازمات اس سے منسلک ہوجاتی ہیں یہی اس کی انفرادیت اور امتیاز ہے۔

ہزاروں سال سے اسٹیج ڈرامے کا جو دھارا مختلف ملکوں میں بہتا چلا آرہا تھا جدید دور میں اس نے اپنے کو تین مختلف شکلوں میں تقسیم کرلیا۔ ان نئی شکلوں میں فلم ڈراما، ریڈیو ڈراما اور ٹیلی ویژن ڈراما شامل ہے۔ گو کہ ریڈیو ڈرامے کا بیشتر حصہ روایتی ہے لیکن جدید تکنیک کے استعمال نے اسے انفرادیت بخشی ہے۔

اسٹیج ڈرامے میں ناظرین ہوتے ہیں۔ ریڈیائی ڈراموں میں سامعین۔ اسٹیج ڈرامے میں اداکار اپنی پورے وجود کے ساتھ ناظرین سے

روبرو ہوتے ہیں جبکہ ریڈیو ڈرامے میں صرف آواز ہوتی ہے۔اورصوتی اثرات سے ڈرامانویس سامع کے ذہن میں مختلف پیکر تراشتا ہے۔ یہاں ڈرامانگارکولفظوں کے برتنے کافن آناچاہیے۔جس سے وہ تاثر قائم ہوجائے جووہ قائم کرناچاہتا ہے۔

ریڈیوڈرامے کےاجزائے ترکیبی درج ذیل ہیں:

1۔ پلاٹ، 2۔ کردار، 3۔ مکالمہ، 4۔ زبان، 5۔ صوتی اثرات

دوسرے ڈراموں کی طرح ریڈیوڈرامے میں بھی ایک ایسا پلاٹ ہوتا ہے جس میں ابتدا، وسط اوراختتام ہوتا ہے۔وقت محدود ہونے کی وجہ سے ریڈیوڈرامے کے پلاٹ میں اختصار برتا جاتا ہے۔دوسرے ڈراموں کی طرح ریڈیوڈرامے کے پلاٹ کی بنیاد بھی کسی نہ کسی نوع کا تصادم ہوتا ہے۔ارسطونے اکہرےاورسادہ پلاٹ کوڈرامے کے لیےموزوں قراردیا ہے،ریڈیوڈرامے میں اس کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔

ریڈیویاٹرانسسٹرکاسیٹ سامع کے اتنے قریب ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ کی ایک ہلکی سی جنبش سے اس کا سوئچ آف کرسکتا ہے۔ریڈیوکا سامع کتنی آسانی سے مرسل کی گرفت سے نکل جاتا ہےاس کا صرف اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔اس لیے پلاٹ کا ابتدائی واقعہ اتنا دل چسپ اور چونکا دینے والا ہوکہ ابتدا سے ہی سامع پرگرفت مضبوط ہوجائے۔ پلاٹ کی ابتدا راغب کرنے والی برمحل یا کم ازکم غیر معمولی ہو۔ پلاٹ کی ابتدا میں ہی کرداروں کا تعارف بھی کرایا جاتا ہےاوریہیں سے تصادم کی ابتدا ہوتی ہے۔ پلاٹ کی کہانی ایسی ہونی چاہیےجس میں تجسس اورکشمکش آخرتک برقرار رہے۔

جہاں تک کردار کاتعلق ہےتو ریڈیوڈرامے کے لیےبھی وہی کردار اچھے مانے جاتے ہیں جن میں ارتقا ہویعنی وقت، حالات اور موقع ومحل کے لحاظ سےجن میں تبدیلی رونما ہوتی ہو۔ریڈیوڈرامے میں کرداروں کی شناخت چوں کہ آواز کے ذریعے ہی ہوتی ہےاس لیےاس میں کم سے کم کردار ہونے چاہئیں۔اگرکردار زیادہ ہوں گےتوان کی شناخت مشکل ہوجائے گی۔مزید یہ کہ ریڈیوڈرامے کے لیےایسےاداکاروں کاانتخاب کرنا چاہیےجوہرطرح کی آوازنکالنےاور ہرصورت حال کوآواز سےاداکرنے کےفن میں مہارت رکھتے ہوں۔

ڈراماانسانی اعمال کی نقل توہےلیکن اس کوفطری بنانے میں زبان کاتخلیقی استعمال سب سے زیادہ مؤثرہوتا ہے۔ریڈیوڈرامے میں ایسے ہی الفاظ استعمال کرناچاہیے جوروزمرہ کی فطری زبان کاجز ہیں نہ کہ کتابی زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ کا۔اگریہ بات سمجھ لی جائے کہ سامعین کو متاثرکرنااہم نہیں ہوتا بلکہ کہانی کا ابلاغ اہم ہوتا ہےتو مقصد آسانی سےحل ہوجاتا ہے۔کچھ لوگ اپنی قابلیت کارعب جمانے کے لیےمشکل الفاظ استعمال کرنے کی بیماری میں مبتلا رہتے ہیں۔مگرجہاں ابلاغ اہم ہووہاں مشکل الفاظ کی نہیں بلکہ مناسب الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔

ریڈیوڈرامے کےسامعین میں ہرطبقے اورہراہلیت کےلوگ ہوسکتے ہیں۔اس سے بھی اس میں روزمرہ بول چال کی زبان کانظریہ تقویت پاتا ہے۔البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اس میں کہیں ہم وزن، ہم آواز، مترنم اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال کرکے اسے خوبصورت بنایاجاسکتا ہے۔

مجموعی طورپرکہاجاسکتا ہے کہ ریڈیوڈرامے میں زبان بے ربط، بےمحل اور بازارونہ ہو،اسے سنجیدہ، برمحل اورباوقار ہوناچاہیے۔

مکالمے کی بات کریں توریڈیوڈرامے کے لیےمکالمہ بنیاد کی پہلی اینٹ ہوتا ہےجس کے بغیراس کاقصرتعمیرنہیں ہوسکتا۔اسٹیج ڈرامے میں مکالمے کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے کیوں کہ ڈرامااسٹیج پردکھائی دیتا ہے۔

ریڈیوڈرامانگارکا یہ بھی کام ہے کہ وہ ہرکردارکواس کی گفتگواور لہجے کی مدد سے بھی ابھارے،لیکن اس کوشش میں ایسانہ ہوکہ مکالمے باہر سے

لائی ہوئی چیز معلوم ہونے لگیں اور یہ احساس ہونے لگے کہ یہ صرف بولے جانے کے لیے بولے جارہے ہیں۔انھیں اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ ڈرامے کا ماحول بولتا ہوا معلوم ہو اور ہر دو انسانوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی نمایاں ہو۔

مزید یہ کہ مکالموں میں فطرت و معاشرت کی صحیح عکاسی کرنے کے لیے ڈراما نگار کو مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیے اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان سے بھی واقفیت ہونی چاہیے۔تب ہی وہ اپنے کرداروں کو ان کی معاشرت کے مطابق الفاظ دے سکے گا۔

ویسے تو تمام ڈراموں میں وقت کی پابندی ہوتی ہے لیکن ریڈیو ڈرامے میں خصوصاً وقت محدود ہوتا ہے اس لیے اس میں Economy of Words ضروری ہے۔تھوڑا کہہ کر بہت سمجھنے کا قول یہیں صادق آتا ہے، نہ صرف یہ کہ مکالموں کی زیادتی نہیں ہونی چاہیے بلکہ انھیں مختصر بھی ہونا چاہیے، یہ موقع و محل کے لحاظ سے ہوں، یہ کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں ان سے کرداروں کی نفسیات و معاشرت کی ترجمانی ہو۔

ریڈیو ڈرامے کی پیش کش کا سو فیصد انحصار آواز پر ہوتا ہے اس لیے اس میں صوتی اثرات کی اہمیت بہت زیادہ ہوتی ہے۔یہ درست ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں مکالمے کو اولیت حاصل ہے لیکن ان مکالموں کو مؤثر صوتی اثرات ہی بناتے ہیں، مکالمے اور صوتی اثرات یکجا ہو کر کام کرتے ہیں تب کسی صورت حال کی مکمل تصویر بنتی ہے اور ناظرین گھر بیٹھے آنکھیں بند کر کے قوت سماعت سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے میں عموماً صوتی اثرات دو طرح کے استعمال کیے جاتے ہیں۔فطری اور مصنوعی۔فطری اصوات میں دریا کا بہاؤ، بادل کی گرج، بارش کا شور، جہاز، موٹر اور ریل گاڑی کی آواز، بھیڑ اور جلسے جلوس کی آوازیں، جانوروں اور پرندوں کی آوازیں، جو کسی ماحول اور منظر کا مجموعی تاثر پیدا کریں اور جسے قوت سماعت من وعن قبول کرلے۔مصنوعی یا غیر فطری آوازیں انھیں کہتے ہیں جو منظر یا ماحول سے براہ راست تعلق نہیں رکھتی ہیں۔لیکن ماحول میں ڈرامائیت پیدا کرتی ہیں جیسے سکون کو ظاہر کرنے کے لیے ہلکی موسیقی، کشمکش اور تصادم کو ظاہر کرنے کے لیے تجسس بھری آوازیں۔

ریڈیو ڈرامے کو یہ سہولت میسر ہے (جو اسٹیج ڈرامے میں نہیں ہے) کہ اس میں ریٹیک Retake کر کے موسیقی یا دوسری صوتی اثرات کو زیادہ بہتر اور مؤثر بنایا جاسکتا ہے۔یہ صوتی اثرات نہ صرف مکالموں کو جاندار بناتے ہیں بلکہ منظر نگاری، جذبات نگاری اور واقعہ نگاری کو مؤثر بھی بناتے ہیں اور ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے سے ممتاز کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے میں صوتی اثرات شامل کرنا ہدایت کار یا ٹکنیشین (Technitian) کا کام ہوتا ہے۔لیکن ایک کامیاب ریڈیو ڈراما نگار ڈرامے کے متن میں اس بات کی وضاحت کرتا جاتا ہے کہ کہاں کس قسم کے صوتی اثرات دیئے جائیں۔منٹو کے ڈرامے ''کبوتری'' سے ایک اقتباس دیکھیں:

(مرغ کی اذان____ پتھریلے زینوں پر قدموں کی آواز____ مرغ کی اذان_____ قدموں کی آواز_____ مندر کا گھنٹہ ایک بار بجتا ہے____ وقفہ____ دوسری بار بجتا ہے____ وقفہ____ دو لڑکیوں کے گنگنانے کی آوازیں، جیسے وہ زیر لب پوجن کررہی ہیں____ یہ گنگناہٹ چند لمحوں تک جاری رہے_____ اس کے بعد آرتی شروع ہو____ آرتی ختم ہوجاتی ہے____ وقفہ____ گھنٹہ ایک بار بجتا ہے____ پتھریلے زینے پر قدموں کی آواز____ یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ دونوں لڑکیاں مندر

سے باہر نکل رہی ہیں۔)

چندرا : درگی! آج کتنی ٹھنڈ ہے، (سردی کے باعث سی سی کرتی ہے)

درگی : دانت سے دانت بج رہے ہیں۔

(دور سے ڈھور ڈنگروں کے گلے میں بندھے گھنگھروؤں کی آواز آتی ہے۔ چند لمحوں تک یہ آواز آتی رہتی ہے جس سے یہ پتہ چلے کہ پاس ہی سے مویشی گزر رہے ہیں)

چندرا : درگی! آج وہ تیرا کمبل والا دکھائی نہیں دیا جو تیری طرف گھور کر دیکھا کرتا ہے۔

درگی : آج کمبل نہ ملا ہوگا۔ (ہنستی ہے) میں پوچھتی ہوں چندرا، یہ موا ہر روز منھ اندھیرے کیوں آن ٹپکتا ہے...اس کی لال لال آنکھوں سے مجھے بہت ڈر لگتا ہے۔ چرس پی کر آتا ہوگا۔

چندرا : جانے کیا پی کر آتا ہے پر میں اتنا جانتی ہوں کہ تجھے دیکھ کر اُس کی پیاس بالکل بجھ جاتی ہے۔ درگی! سچ کہتی ہوں وہ تجھ پر بری طرح مرتا ہے۔

درگی : تو میں کیا کروں؟ مرتا ہے تو مرے۔ میرا پیچھا چھوڑے۔ چندرا تو سوچ تو سہی اگر یہ موا ہر روز اسی طرح آتا رہا اور یہ بات اڑتی اڑتی ان کے کانوں تک پہنچ گئی تو آفت ہی آجائے گی۔

چندرا : تو اس کا کوئی اُپائے کر۔ ایسی باتیں کب تک چھپی رہیں گی۔ یہ تو تجھے بھی اچھی طرح معلوم ہے کہ وہ صرف تیرے لیے آتا ہے۔

درگی : لے میں نے قبول لیا۔ اب تو کوئی اُپائے بتا۔ کس طرح اس کا آنا بند ہوسکتا ہے۔ تجھے تو ایسی باتیں خوب سوجھا کرتی ہیں۔

معین الدین امر اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''ریڈیو ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صوتی اثرات مکمل طور پر کائنات کے ہر عمل کو اجاگر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ریڈیائی ڈرامے کا یہ ایسا واسطہ ہے جو بجا طور پر ڈرامے کے فن میں اس طرز کو برتری عطا کرتا ہے۔ ریڈیائی ڈراما کا بہت زیادہ دار و مدار صوتی اثرات پر ہے اور ان صوتی اثرات سے وہ سارے وسیع امکانات واضح ہوجاتے ہیں جن کا عمل اسٹیج ڈرامے میں ممکن نہیں۔''

(معین الدین امر، حیدرآ دی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے، مصنف گھاسی بازار، حیدرآباد-2، 1987ء، ص:32)

اب مسئلہ آتا ہے کہ کہانی کو ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں کس طرح ڈھالا جائے۔ اس کے لیے ایک مثال ملاحظہ ہو۔ اگر اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے میں یہ جملہ کہا جائے کہ ''دیکھو وہ ہاتھ میں بندوق لیے ہوئے ہے تو وہاں اسے زائد قرار دیا جائے گا کیوں کہ وہاں صاف صاف دکھائی دے رہا ہے کہ وہ ہاتھ میں بندوق لیے ہوئے ہے۔ لیکن ریڈیو ڈرامے کے لیے یہ جملہ ناگزیر ہوگا۔ مزید یہ کہ ریڈیو ڈرامے میں اگر اس جملے کو کسی کردار سے سپاٹ لہجے میں ادا کروا دیا جائے تو مطلوبہ تاثر قائم نہیں ہوگا چناں چہ اسے اس طرح ادا کرنا ہوگا جس سے خوف اور تحیر کا ملا جلا تاثر قائم ہو۔ ایک اور مثال ملاحظہ کریں۔

فرض کیجیے کسی پہاڑی مقام پر ٹھنڈ کے موسم میں بارش شروع ہوگئی ہے۔طوفان آنے کے آثار ہیں۔اس پس منظر کو ریڈیو ڈرامے میں کس طرح ظاہر کیا جائے گا۔ملاحظہ ہو:

(ایک مکان کے دروازے پر کھٹ کھٹ کی آواز) (اندر سے آتی ہوئی آواز)

آواز : آجایئے دروازہ کھلا ہے (دروازہ کھلنے کی آواز)

ثاقب : آیئے واثق میاں آیئے،لگتا ہے باہر طوفان آنے والا ہے۔

واثق : آنے والا نہیں حضور آ چکا ہے۔

ثاقب : پہاڑی مقامات کا یہی حال ہے اسکا جب جی چاہتا ہے آجاتا ہے۔
ارے آپ تو بھیگ گئے ہیں۔

واثق : جی ہاں! باہر بارش شروع ہوگئی ہے اندر تو پتہ نہیں چلتا۔

ثاقب : آیئے ادھر آتش دان کے قریب آجایئے۔کپڑے بھی سوکھ جائیں گے اور گرمی بھی ملے گی۔

واثق : جی ضرور کمرہ تو اچھا خاصا گرم ہے، باہر تو بہت ٹھنڈ ہے۔
(کرسی کھسکانے کی آواز)

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ اسٹیج ڈرامے میں تخیل سے زیادہ کام لینا پڑتا ہے یا ریڈیو ڈرامے میں؟

2۔ ''ریڈیو کے لیے آپ کی یہ دو آنکھیں بالکل کام نہیں آتیں''، یہ کس نے کہا ہے؟

3۔ ''ریڈیو ڈراما تاریخ وتنقید'' کس کی کتاب ہے؟

19.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہوجائیں گے کہ:

☆ ریڈیو انسان کو قدرت کا ایک ایسا بے بہا عطیہ ہے جو تسخیر کائنات کی جدوجہد کے صلے میں اسے ملا ہے۔اس نے نہ صرف انسان کی زندگی کو آسان، پرلطف اور پرآسائش بنادیا بلکہ مستقبل کی ترقی کے لاتعداد امکانات بھی روشن کردیئے۔جن سے ہم اب مستفیض ہورہے ہیں۔

☆ ریڈیو ٹکنالوجی نے فنون لطیفہ میں جن چیزوں کو متاثر کیا ان میں ڈراما سب سے زیادہ اہم ہے۔اس جدید ٹکنالوجی نے اس کی پیش کش کا انداز بدلا جس سے اس کی ہیئت اثرانداز ہوئی۔

☆ ریڈیو ڈرامے میں بصارت سے محروم ہونے کے باوجود آج اس میں اتنی بصیرت آگئی ہے کہ یہ زندگی اور اس کی تمام کشمکش کی وضاحت و صراحت کرسکتا ہے۔

☆ بظاہر ریڈیو کے لیے لکھنا بہت آسان معلوم ہوتا ہے مگر ایسا ہے نہیں۔دیگر تحریروں میں اگر ایک بار پڑھنے میں کوئی چیز سمجھ میں نہیں آتی تو اسے پھر سے پڑھا جاسکتا ہے۔

☆ ریڈیو میں آپ کسی چیز کو ایک بار میں سمجھیں یا پھر کبھی نہ سمجھیں۔ چناں چہ اس کی ذمے داری تخلیق کار پر بھی آجاتی ہے۔ بمقابلہ اسٹیج ڈراما ریڈیو ڈراما لکھنا اس لیے بھی مشکل ہوتا ہے کہ اسٹیج ڈرامے میں اداکار سامنے ہوتے ہیں اور اپنی حرکات وسکنات، چہرے کے تاثرات اور اشارات سے خاموشی کو بھی زبان دے دیتے ہیں اور اپنے عمل کے انداز واداا اور مکالموں کے ذریعے اسے فردوس گوش اور جنت نگاہ دونوں بنا دیتے ہیں۔لیکن ریڈیائی تخلیق کار کے پاس صرف آواز کا سہارا ہوتا ہے، اسی کے ذریعے وہ سامعین کو لطیف سے لطیف کیفیت اور صورت حال سے آشنا کرادیتا ہے۔

☆ اس کے پاس نہ پروسینیم ہوتا ہے، نہ سین سینری بنے ہوئے پچھلے پردے اور نہ ہی دوسری اسٹیج پراپرٹی۔ اسے صرف آواز کے ذریعے ہی تمام منظر وپس منظر کو پیش کردینا ہوتا ہے اور یہی چیز اسے ایک نازک فن بنادیتی ہے۔

☆ ریڈیو ڈرامے میں صوتی اثرات سے کام لینے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے اس کا فن کارانہ استعمال نہ صرف ماحول اور مقام کو پیش کرتا ہے بلکہ کہانی کے ارتقا میں بھی معاون ہوتا ہے۔

19.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
معاون	:	مددگار
زراعت	:	کاشت کاری
صوتی اثرات	:	آوازی اثرات
اسٹیج پراپرٹی	:	اسٹیج پر استعمال ہونے والی چیزیں
وضع کرنا	:	بنانا
مہیب	:	ڈراؤنے
ملحوظ	:	لحاظ کیا گیا، خیال کیا گیا
انفرادی	:	شخصی، ذاتی
تسخیر	:	قابو میں لانا
کائنات	:	دنیا
پیکر تراشی	:	تصویر بنانا
مرسل	:	بھیجنے والا، خط بھیجنے والا
تحیر	:	حیرت

19.7 نمونہ امتحانی سوالات

19.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ٹیلی ویژن میں ڈراموں کو کس میڈیم کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے؟

2۔ امرناتھ چنچل ریڈیو ڈرامے کو کس نام سے یاد کرتے ہیں؟

3۔ ریڈیو ڈرامے سے متعلق اخلاق اثر کی کتاب کا نام کیا ہے؟

4۔ مکالموں کی تعداد، ریڈیو ڈرامے میں زیادہ ہوتی ہے یا اسٹیج ڈرامے میں؟

5۔ ریڈیو ڈراما نظری فن ہے یا اسٹیج ڈراما؟

6۔ ''حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیو ڈرامے'' کس کی کتاب ہے؟

7۔ ریڈیو ڈرامے میں صوتی اثرات کتنے قسم کے ہوتے ہیں؟

8۔ ریڈیو ڈراما بصارت سے کیوں محروم ہے؟

9۔ ''ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک'' کس کا مضمون ہے؟

10۔ ریڈیو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنے ہیں؟

19.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ براڈ کاسٹنگ برقی ترسیل کے کس شعبے سے متعلق اصطلاح ہے؟

2۔ ریڈیو میں ڈرامے کو پیش کرنے کا میڈیم کیا ہوتا ہے؟

3۔ اسٹیج پر ڈراما کن چیزوں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے؟

4۔ ریڈیو ڈرامے کی انفرادیت کیا ہے؟

5۔ ریڈیو ڈرامے کی زبان کو خوبصورت کس طرح بنایا جا سکتا ہے؟

19.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ریڈیو ڈرامے کی مفصل تعریف بیان کیجیے۔

2۔ ریڈیو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی پر نوٹ لکھیے۔

3۔ ریڈیو ڈرامے میں صوتی اثرات کی اہمیت وافادیت واضح کیجیے۔

19.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	ریڈیو ڈرامے کا فن	اخلاق اثر
2۔	براڈ کاسٹنگ	رفعت سروش
3۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
4۔	حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے	محمد معین الدین امر
5۔	ریڈیو ڈراما تاریخ اور تکنیک	محمد شکیل اختر

اکائی 20: ریڈیو ڈرامے کی روایت

اکائی کے اجزا

20.0 تمہید

20.1 مقاصد

20.2 ریڈیو کا آغاز وارتقا ہندوستان میں

20.3 ریڈیو ڈرامے کی ابتدااور فروغ ہندوستان میں

20.4 اہم ریڈیو ڈرامانگاراوران کی تخلیقات

20.5 اکتسابی نتائج

20.6 کلیدی الفاظ

20.7 نمونہ امتحانی سوالات

20.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

20.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

20.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

20.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

20.0 تمہید

ریڈیو کی ایجاداور فروغ سب سے پہلے امریکہ، برطانیہ اور یورپ کے دوسرے ممالک میں ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان پوری طرح تاج برطانیہ کے زیرنگیں تھا۔ برطانوی حکام نے اپنے سیاسی استحکام اورتجارتی پالیسی کے تحت اسے ہندوستان آنے میں معاونت کی، چناں چہ ریڈیو، ایجاداوراستحکام حاصل کر لینے کے دس بارہ برسوں کے اندر ہی ہندوستان پہنچ گیا۔

ہندوستان میں ریڈیو کے ابتدائی تجربے شوقیہ کلبوں کے ذریعے ہوئے، یورپ اورامریکہ میں بھی شوقیہ اداروں نے ہی اسے ابتدا میں فروغ دیا۔

ہندوستان میں برطانوی حکام نے ابتدا میں ان شوقیہ کلبوں کی زیادہ ہمت افزائی نہیں کی لیکن جب انھوں نے اس کی مقبولیت دیکھی اور انھیں اس کی ترسیلی وسعتوں میں اپنے مفاد کا تحفظ نظر آیا تو انھوں نے اسے اپنے قبضے میں لے کر فروغ دینا شروع کیا۔

ڈرامے کا فن حقیقی معنوں میں اسٹیج پر ہی نکھر کر سامنے آتا ہے لیکن جب تھیٹر پر سنیما کے مہیب سائے لہرانے لگے اور صنعتی انقلاب کی وجہ سے حالات بدلے، لوگوں کے پاس فرصت کے رات دن معدوم ہونے لگے تو ایسے میں ریڈیو ہی ایک ایسا کارآمد وسیلہ تھا جس نے زوال پذیر ڈرامے کو ایک نئی سمت اور نئی جہت سے روشناس کرایا۔

ہندوستان میں ریڈیو کے آجانے کے بعد ریڈیو ڈرامے کی کمی شدت سے محسوس کی جارہی تھی۔ ابتدا میں یہاں کے لوگ ریڈیو ڈرامے کی تکنیک سے واقف نہیں تھے چناں چہ اسٹیج ڈراموں کو ہی نشر کیا جانے لگا، جن میں پارسی تھیٹر کے ڈرامے، شیکسپیئر کے تراجم یا دوسرے مغربی ڈراموں کے تراجم شامل تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ لوگوں کو ان میں ریڈیائی تکنیک کی کمی کا احساس ہوا، انھوں نے فنی تبدیلیوں کے ساتھ اس کی ہیئت بھی بدلی اور حجم بھی۔ انھوں نے ایک طرح سے دریا کو کوزے میں بند کر کے اپنے فن کا مظاہرہ کیا اور ریڈیو ڈرامے کی بنیاد کو مستحکم کر دیا۔

یونٹ نمبر 18 میں مغربی ممالک میں ریڈیو کی ایجاد وابتدا و ارتقا پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ صفحات کی محدودیت کی وجہ سے اس میں اتنی گنجائش نہیں تھی کہ ہندوستان کو بھی اس میں شامل کیا جاتا۔ اس لیے اس یونٹ میں اس کی تفصیل بیان کی جارہی ہے۔

20.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ہندوستان میں ریڈیو کی آمد سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ ہندوستان میں ریڈیو کے ابتدائی فروغ سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ ہندوستان میں ریڈیو ڈرامے کی ابتدا کا نقشہ سمجھ سکیں۔
- ☆ ریڈیو ڈرامے کے فروغ سے بھی روشناس ہو سکیں۔
- ☆ ریڈیو ڈراما نگاروں کی اہم تخلیقات سے بھی متعارف ہو سکیں۔

20.2 ریڈیو کا آغاز و ارتقا ہندوستان میں

پہلی عالمی جنگ کے بعد امریکہ اور یورپ کے بہت سے ملکوں میں ریڈیو نشریات کا تدریجی ارتقا ساتھ ساتھ ہو رہا تھا۔ البتہ ہر ملک میں ترقی کی رفتار مختلف تھی اور ہر ملک کا طریقہ کار بھی مختلف تھا کیوں کہ ہر ملک کی سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورت حال مختلف تھی جس میں ریڈیو نشریات کو عمل کرنا تھا۔ کچھ ہی عرصہ بعد ریڈیو ہندوستان آ گیا اور یہاں اس کا آغاز و ارتقا ہونے لگا۔

ہندوستان میں ریڈیو نشریات کا پہلا تجرباتی مظاہرہ ٹائمس آف انڈیا نے 1921ء میں اپنے بمبئی آفس سے، پوسٹ اینڈ ٹیلی گراف کے اشتراک سے موسیقی کا ایک خصوصی پروگرام نشر کر کے کیا۔ ریڈیو نشریات کا ہندوستان میں یہ پہلا تجرباتی مظاہرہ تھا۔

(K.M. Shrivastava, Radio and T.V. Journalism, New Delhi, 1989, p. 14)

1922ء میں منیجنگ ڈائریکٹر آف دی انڈین اسٹیٹ اینڈ ایسٹرن ایجنسی لمیٹڈ نے گورنمنٹ کو ہندوستان میں ایک نشریاتی ادارہ قائم کرنے کی درخواست دی۔ اس درخواست پر فیصلہ کرنے کے لیے دہلی میں ایک کانفرنس ہوئی اور کچھ مہینوں بعد انھیں اس کی اجازت مل گئی۔ چناں چہ انھوں نے ریڈیو کلب آف بنگال کے ساتھ اشتراک کر کے کلکتہ میں ایک نشریاتی اسٹیشن قائم کیا جس کا پہلا پروگرام نومبر 1923ء کو نشر ہوا۔ ایسا ہی ایک نشریاتی ادارہ 1924ء میں بمبئی ریڈیو کلب کے نام سے بمبئی میں شروع ہوا۔ یہ دونوں نشریاتی کلب مارکونی کمپنی سے لون پر حاصل کیے گئے چھوٹے ٹرانسمیٹر کے ذریعے چلتے تھے۔

(K.M. Shrivastava, Radio and T.V. Journalism, New Delhi, 1989, p. 14)

مدراس پریسی ڈینسی کلب کا قیام 16 مئی 1924ء کو عمل میں آیا لیکن دو تین سال کے اندر مالی خسارے کی وجہ سے یہ ریڈیو کلب بند ہونے لگے۔ پھر حکومت نے انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی کو ریڈیو نشریات کے لیے لائسنس دیا۔ یہ ایک پرائیویٹ تجارتی ادارہ تھا۔اس کے دو ریڈیو اسٹیشن بمبئی اور کلکتہ میں کھولے گئے۔23 / جولائی 1927ء کو وائسرائے لارڈ اِرون نے اس کمپنی کے بمبئی ریڈیو اسٹیشن کا افتتاح کیا۔اس کے پانچ ہفتے بعد اس کے کلکتہ ریڈیو اسٹیشن کا افتتاح کلکتہ کے گورنر سر اسٹینلی جیک سن نے کیا۔

ان دونوں ریڈیو اسٹیشنوں کی طاقت ڈیڑھ کیلو واٹ تھی۔ یہ لو پاور ٹرانسمیٹر تھے اور ان کی پہنچ اڑتالیس کیلو میٹر تک تھی۔ 1929ء تک ہندوستان میں لائسنس یافتہ ریڈیو سیٹوں کی تعداد سات ہزار کے قریب تھی پھر بھی پروگرام تیار کرنے اور ریڈیو اسٹیشن کو چلانے کے اخراجات آمدنی سے زیادہ ہو رہے تھے۔لہٰذا 1930ء آتے آتے یہ کمپنی دیوالیہ ہو کر بند ہو گئی۔اس عرصے میں کمپنی کو دو لاکھ کا خسارہ ہوا،ان ہی دنوں حکومت کی INCHCAPE COMMITTEE کمیٹی کی رپورٹ شائع ہوئی جس میں کہا گیا تھا کہ ریڈیو نشریات ہندوستان میں گھاٹے کا سودا ہے، اسے بند کر دینا چاہیے۔ رپورٹ شائع ہوتے ہی ان لوگوں کی طرف سے جنھوں نے ریڈیو سیٹ خرید رکھے تھے اور جنھوں نے اس تجارت میں سرمایہ لگا رکھا تھا شدید احتجاج ہوا۔لہٰذا حکومت نے ریڈیو نشریات کا انتظام اپنے ذمے لے کر ایک اپریل 1930ء کو اسے محکمہ حرفت وصنعت کے حوالے کر دیا اور اس کا نام انڈین براڈ کاسٹنگ سروس رکھا۔

حکومت اسے کچھ دنوں تک اپنے پاس رکھ کر کسی نجی ادارے کے حوالے کر دینا چاہتی تھی مگر کوئی نجی ادارہ اسے لینے کو تیار نہیں ہوا چناں چہ حکومت نے اسے دوسرے ہی سال بند کر دینے کا فیصلہ کیا۔اس بار پھر عوام کی طرف سے زبردست احتجاج ہوا۔لہٰذا حکومت نے دباؤ میں آ کر 23 / نومبر 1931ء کو اپنا فیصلہ واپس لے لیا اور اسے خود ہی چلاتی رہی البتہ ریڈیو آلات اور فالتو پرزوں پر درآمدی محصول بڑھا کر اور ریڈیو لائسنس قوانین کو سخت کر کے گھاٹے کو پورا کرنے میں کامیابی حاصل کی۔

1932ء میں بی۔بی۔سی نے اپنا نیا امپائر سروس پروگرام شروع کیا۔ یہ پروگرام ہندوستان میں بہت صاف سنائی دیتا تھا اس لیے ریڈیو میں لوگوں کی دلچسپی بڑھی اور ریڈیو لائسنس کی تعداد میں کافی اضافہ ہو گیا۔اس سے درآمدی محصول کے ذریعے حکومت کی آمدنی کافی بڑھ گئی۔(کیوں کہ اس وقت ریڈیو سیٹ اور فالتو پرزے درآمد کیے جاتے تھے)اب حکومت کو اس کی طرف خاصی توجہ دینی پڑی اور 1934ء میں دہلی میں ریڈیو اسٹیشن قائم کرنے کے لیے ڈھائی لاکھ روپیہ منظور کیا۔

منظوری ملنے کے بعد 30 / اگست 1935ء کو بی۔بی۔سی کے مسٹر لائینل فیلڈن کی تقرری ہندوستان کے پہلے کنٹرولر آف براڈ کاسٹنگ کے عہدے پر ہوئی اور حکومت نے بیس لاکھ روپیہ نشریات کی ترقی کے لیے منظور کیا۔ چناں چہ دہلی میں ایک 20KW ٹرانسمیٹر نصب کیا گیا۔اور 1 / جنوری 1936 کو پہلا پروگرام 18 علی پور روڈ دہلی سے نشر ہوا۔اسی سال انڈین براڈ کاسٹنگ سروس کا نام بدل کر آل انڈیا ریڈیو رکھا گیا اور اس طرح ہندوستان میں نشریات کا ایک الگ محکمہ قائم ہو گیا۔

اگست 1936ء میں آل انڈیا ریڈیو Union Interational De Radio کا ممبر بنا اور اس کے بجٹ میں بھی اچھا خاصا اضافہ ہوا مگر شروع میں کئی دشواریاں درپیش رہیں،اس میدان کے تربیت یافتہ لوگوں کی کمی، ریڈیو انجینئرنگ کے ماہرین کی نایابی، پروگرام بنانے کے لیے باصلاحیت افراد کی کمی اور فن کاروں کی فیس کم تھی۔

دوسری جنگ عظیم (1938ء) کے زمانے میں ریڈیو نے تکنیک و معیار کے اعتبار سے بھی ترقی کی اور تعداد کے لحاظ سے بھی، اس کی دو وجہیں تھیں ایک تو یہ کہ ریڈیو کو جنگی پروپیگنڈے کے لیے مؤثر طریقے پر استعمال کیا جا رہا تھا۔ دوسری یہ کہ عوام کی دلچسپی ملکی و غیر ملکی خبریں سننے میں کافی بڑھ گئی تھی۔ اسی زمانے میں بیرونی ریڈیو سروس شروع ہوئی اور نہ صرف نئے نئے خبرنامے شروع ہوئے بلکہ ان کا وقت بھی بڑھا دیا گیا۔ عوام کی دل چسپی کے مدنظر دوسرے بہت سے نئے پروگرام شروع کیے گئے، جیسے ناٹک، فیچر اور موسیقی وغیرہ۔ مختصر یہ کہ ہندوستان کے تمام بڑے شہروں میں ریڈیو پوری طرح عوام کی دل چسپی کا مرکز بن گیا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ ریڈیو کلب آف بنگال کا پہلا پروگرام کب نشر ہوا؟

2۔ ہندوستان میں نشریات کا پہلا تجربہ کس نے کیا؟

3۔ بی۔بی۔سی نے اپنا امپائر سروس پروگرام کب شروع کیا؟

20.3 ریڈیو ڈرامے کی ابتدا اور فروغ ہندوستان میں

بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے آخر تک حکومت کو ہندوستان میں عوامی مفادات کے لیے یا اپنے مفاد کے لیے ریڈیو کو استعمال کرنے کی زیادہ فکر نہیں تھی۔ 1926ء سے 1936ء تک اسے مختلف ریڈیو کلبوں یا اداروں نے سنبھالا اور اس دوران نشریات کا مقصد طلبا کے لیے درسیاتی اسباق اور عیسائی مذہب کی تبلیغ تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ کچھ تفریحی پروگرام بھی نشر ہوتے تھے لیکن 1936ء میں دوسری جنگ عظیم کی آہٹ سے اس کی حیثیت برطانوی گورنمنٹ کے لیے اپنے دشمنوں کے خلاف مؤثر ہتھیار کی سی ہوگئی اور حکومت نے اس کا بڑے پیمانے پر استعمال کرنا شروع کر دیا۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ہندوستان میں نشریات کی شروعات 1927ء سے ہو چکی تھی لیکن اردو ریڈیو ڈرامے کی ابتدا کس ڈرامے سے ہوئی اس کا مصنف کون تھا اور وہ کس ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوا یہ بتانا مشکل ہے کیوں کہ 1927ء سے 1936ء کے درمیان پیش ہونے والے ڈراموں کی تفصیلات محفوظ نہیں اور اس بات میں بھی شبہ ہے کہ اس دوران اردو کے ریڈیو ڈرامے نشر ہوئے بھی یا نہیں۔ عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب ''ببلو گرافیا اردو ڈراما'' میں اور عشرت رحمانی نے ''اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ'' میں اردو ریڈیو ڈرامے کا ذکر کیا ہے، لیکن مذکورہ سوالات کا تشفی بخش جواب ان کے پاس بھی نہیں۔

محققین کا خیال ہے کہ اردو ریڈیو ڈراموں کا آغاز بھی 1936ء سے 1938ء کے دوران ہوا ہوگا کیوں کہ یہی وہ زمانہ ہے جب بمبئی، کلکتہ، دہلی، لکھنؤ اور مدراس ریڈیو اسٹیشنوں سے ڈرامے مختلف زبانوں میں نشر ہو رہے تھے۔ اس خیال کو اقبال مجید کے اس خیال سے بھی تقویت ملتی ہے، وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''امتیاز علی تاج کی رومان انگیز فضاؤں میں ڈوبے ہوئے کردار، پروفیسر سید احمد شاہ بخاری پطرس کی تیکھی اور چبھتی ہوئی زعفران زار نثر، سید ذوالفقار علی بخاری کا علم، سلیقہ اور میڈیم پر شہنشاہوں جیسی قدرت، شوکت تھانوی کی بے ساختگی اور طنز و مزاح کی بھرپور چاشنی نے ہمارے ڈرامے کے لیے میدان ہموار کیا اور صرف اتنا ہی نہیں ہوا بلکہ ریڈیو ڈرامے کے اسی دور سے خود اردو کے اسٹیج ڈراموں کو بھی ایک نیا

سلیقہ اور نئی پہچان ملی۔‘‘

(اقبال مجید، ہندوستان میں اردو ریڈیو کا ارتقا، مشمولہ، ریڈیو ڈراما تاریخ وتنقید، محمد شکیل اختر، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، 2015ء، ص:200)

20.4 اہم ریڈیو ڈراما نگار اور ان کی تخلیقات

اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ابتدا میں اسٹیج ڈراموں کو ہی کچھ کاٹ چھانٹ کر ریڈیو سے پیش کیا جاتا۔ ان میں بھی زیادہ تر مغربی ڈراموں کے تراجم ہوتے۔ لیکن جلد ہی اسے کچھ باشعور ادیب مل گئے جنھیں اسٹیج ڈرامے کی بھی فہم تھی اور جنھوں نے ریڈیو تکنیک سے بھی اپنے کو ہم آہنگ کرلیا۔ انھوں نے ترجمے بھی کیے اور تصنیف بھی، ان میں نور الٰہی، امتیاز علی تاج، شوکت تھانوی، سعادت حسن منٹو، فضل حق قریشی، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے اردو ریڈیائی ڈرامے کے اولین نقوش ہیں۔

امتیاز علی تاج نے تقریباً 22 ریڈیائی ڈرامے لکھے جن میں سے کچھ ریڈیو سے نشر ہوئے اور کچھ رسالوں میں شائع ہوئے۔ انھوں نے بہت سے ریڈیو فیچر بھی لکھے جو بے حد مقبول ہوئے، ان کی چچا چھکن کی سیریز بھی ریڈیو سے نشر ہوئی۔ یہ ڈراما تو نہیں لیکن اسے ڈرامائی انداز میں نشر کیا گیا۔ تاج ریڈیو کی صدا کاری میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ اس صوتی زرخیزی نے انھیں ریڈیو میں کافی مقبولیت عطا کی، تاج کی صدا کاری کی فہرست کافی طویل ہے۔ تاج کے اپنے تین درجن ڈرامے ہیں جن میں انھوں نے صدا کاری کی، دوسروں کے ڈرامے جن میں انھوں نے اپنی آواز سے سماں باندھا اور فیچر ’’پاکستان ہمارا‘‘ کو شامل کرلیا جائے تو یہ تعداد سینکڑوں تک پہنچ جاتی ہے۔

اردو میں ڈرامے کے فن اور تاریخ پر لکھی گئی پہلی کتاب ’’ناٹک ساگر‘‘ (نور الٰہی و محمد عمر) کے ایک مصنف نور الٰہی کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے مغربی ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنا کر ریڈیو سے نشر کروایا۔ زبیر شاداب لکھتے ہیں:

> ’’ان کا ڈراما ’’بلیدان‘‘ ایک جرمن المیہ سے ماخوذ قصہ پر مبنی ڈراما ہے جو 14/ مارچ 1937ء کو دہلی ریڈیو سے نشر کیا گیا، اسی طرح سے ’’پورس‘‘، ’’تخت طاؤس‘‘، ’’سایہ‘‘، ’’ظاہر و باطن‘‘ اور ’’زبردست‘‘ وغیرہ دہلی، لاہور اور پشاور کے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کیے گئے۔
>
> (زبیر شاداب، ریڈیو نشریات: تاریخ اصناف اور پیش کش، ایجوکیشن بک ہاؤس، علی گڑھ، ص:164)

اس دور کے اہم اردو ڈراما نگار فضل حق قریشی کے ریڈیو ڈراموں کا مجموعہ، ریڈیو ڈرامے 1938ء میں شائع ہوا، جسے اردو ریڈیو ڈرامے کا قدیم مجموعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس میں آٹھ ڈرامے ہیں اور خاص بات یہ ہے کہ اس کا دیباچہ رشید احمد صدیقی نے لکھا تھا۔

اردو کے معروف طنز و مزاح نگار شوکت تھانوی آل انڈیا ریڈیو سے بحیثیت اسکرپٹ رائٹر ملحق تھے۔ ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے سلسلہ وار ڈرامے لکھے جسے ہم ریڈیو سیریل بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان کا پہلا سیریل ’’مون شائن تھیٹریکل کمپنی آف کاٹھ گودام‘‘ ہے۔ 1939ء میں تحریر کیا گیا ان کا دوسرا ریڈیو سیریل ’’منشی جی‘‘ ہے۔ یہ دونوں سیریل لکھنؤ ریڈیو سے نشر ہوئے۔ ان دونوں سیریل نے انھیں کافی شہرت اور مقبولیت عطا کی۔ تقسیم ہند کے بعد وہ پاکستان چلے گئے اور ایک اور ریڈیو سیریل قاضی جی شروع کیا جو 1947ء سے 1963ء تک ریڈیو پاکستان سے نشر ہوتا رہا۔ ’’غالب کے ڈرامے‘‘ کے عنوان سے تصنیف کیا گیا ان کا سیریل بھی عوام میں کافی مقبول ہوا۔ اپنے دوست امتیاز علی تاج کی طرح وہ بھی ریڈیو میں صدا کاری کرتے تھے۔

اردو ادب میں منٹو کی شناخت بحیثیت افسانہ نگار قائم ہے۔ افسانے سے صرف نظر کریں تو بقدر معیار ریڈیو ڈراما ان کی شناخت ہوسکتا تھا۔ مگر یہ ہوا اس لیے نہیں کہ ان کے افسانوں نے لوگوں کو اس طرح مسحور و مجروح کیا کہ کوئی ان کے ڈراموں کی طرف توجہ ہی نہ کر سکا۔ ویسے بھی اردو والوں میں ڈرامے کو بہ نظر کم دیکھنے کی روایت خاصی پرانی ہے۔

منٹو نے تقریباً ساٹھ سے زیادہ ڈرامے اور فیچر لکھے ہیں۔ بعض نے ان کی تعداد سو بتائی ہے۔ منٹو خود لکھتے ہیں:

''میں اس وقت تک سو سے اوپر ریڈیائی فیچر اور ڈرامے لکھ چکا ہوں جو آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ ہو چکے ہیں۔''

(سعادت حسن منٹو، نیلی رگیں، پیش لفظ، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1990ء)

ان میں ہلکے پھلکے تفریحی طنزیہ و مزاحیہ ڈرامے بھی ہیں اور اہم موضوعات پر لکھے گئے سنجیدہ ڈرامے بھی۔ منٹو کے ڈراموں کے موضوعات زیادہ تر سماجی، معاشی اور معاشرتی ہیں۔

منٹو کا پسندیدہ موضوع زندگی کے مختلف پہلو ہیں۔ ان پہلوؤں کو جن زاویوں سے پیش کرتے ہیں وہ ان کی انفرادیت ہے۔ فرد کی داخلی کیفیات کو ماحول کے تناظر میں پیش کرنے میں انھیں مہارت حاصل ہے۔ ماحول کا پس منظر خواہ نفسیاتی ہو، معاشی ہو، سیاسی ہو یا کسی اور نوعیت کا، ان کے ریڈیو ڈراموں میں فرد ان سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں فن اور زندگی ایک دوسرے سے دست و گریباں نظر آتے ہیں۔

منٹو نے زندگی سے جڑے جن مسائل کو فن کے قالب میں ڈھالا ہے وہ بہت منفرد قسم کے ہیں۔ ان پر یا تو توجہ نہیں دی گئی یا انھیں درخورِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ یہ ان کی اخلاقی جرأت ہی تھی کہ کورٹ کچہری کی کلفتوں کو جھیلنے کے باوجود ان سماجی موضوعات پر لکھتے رہے جو موجودہ نظام کی بنیادوں کو کھوکھلا کر رہا تھا۔

کہا جاتا ہے کہ ادب اپنے سماج کی تہذیب و ثقافت اور مختلف رویوں کا ترجمان ہوتا ہے۔ منٹو کا ادب اپنے عہد کا ترجمان ہی نہیں بلکہ نقیب بھی ہے۔ منٹو اپنے ادب میں جن سماجی رویوں کو موضوع بناتے ہیں اس سے ان پر جنس زدگی یا فحاشی کا الزام لگانا درست نہیں، یہ ان کی حقیقت پسندانہ روش کے غماز ہیں۔ وہ ان کے ذریعے اس بے راہ روی اور اخلاقی گراوٹ کو منظرِ عام پر اس لیے لاتے ہیں تاکہ انھیں سماج سے دور کیا جا سکے اور ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل عمل میں آئے۔

ریڈیو ڈرامے کے حوالے سے منٹو کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ کسی نوعیت، واقعے، لفظ یا اصطلاح پر ڈراما لکھ سکتے ہیں اور جو سماجی معنویت کے بھی حامل ہوتے ہیں اور جو فنی تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔ منٹو کی ڈراما نگاری کی دو خصوصیات قابلِ ذکر ہیں۔ ایک تو زود نویسی، دوسرے شرط لگا کر ڈرامے لکھنا۔ اس سلسلے میں جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

''ایسا لگتا تھا کہ منٹو نہیں کوئی خودکار مشین افسانے اور ڈرامے بلا تکلف گڑھتی جا رہی ہے۔ یہ روزمرہ کا معمول تھا اور پھر زود نویسی کے باوجود ہر ڈراما معیاری ہوتا تھا۔ اس پر منٹو کی فنی استعداد، پرواز تخیل اور ندرتِ بیان کی مہر ثبت ہوتی تھی۔''

(جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، 162 مکھر جی نگر، 1989ء، ص:297)

شرط والی بات پر بلونت گارگی اس طرح لکھتے ہیں:

''اسے اپنے آرٹ پر ناز تھا۔ اور کئی مرتبہ وہ شرط لگا کر ڈرامے لکھتا تھا۔ ایک مرتبہ اس نے دوستوں کے سامنے اعلان کیا کہ وہ کوئی نام یا مضمون تجویز کریں۔ وہ اس پر ڈراما لکھ دے گا۔ شرط دو درجن بیئر کی بوتلیں.....'' (ایضاً،ص:297)

منٹو نے ریڈیو ڈراموں کو سیریل کی شکل میں بھی پیش کیا۔ ان کا پہلا ریڈیو سیریل ''آؤ'' ہے جس میں دس ڈرامے شامل ہیں، یہ 1940ء میں کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔ منٹو کے ریڈیو ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ''جنازے'' 1942ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔ اس مجموعے میں آٹھ ڈرامے ہیں لیکن یہ ڈرامے فیچر سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کا تیسرا مجموعہ ''تین عورتیں'' 1942ء میں شائع ہوا جس میں پانچ ڈرامے شامل ہیں یہ بھی سیریل کی شکل میں ہے۔ پھر ''منٹو کے ڈرامے'' کے عنوان سے ایک مجموعہ شائع ہوا جس میں 18 ریڈیو ڈرامے ہیں۔ 1965ء میں ''کروٹ'' کے نام سے ان کا ایک اور مجموعہ شائع ہوا جس میں گیارہ ڈرامے شامل ہیں۔

منٹو نے ریڈیو ڈرامے نہ تو کسی نظریئے کی تشہیر کے لیے لکھے نہ اخلاقی پستی دور کرنے کی غرض سے، نہ معاشرے کی اصلاح کی غرض سے، انھوں نے معاشرے میں جو کچھ دیکھا، محسوس کیا اور جن حالات سے دوچار ہوئے اسے فن اور تکنیک کے سانچے میں ڈھال کر پیش کر دیا۔ اسی لیے ان کے ڈراموں میں حقیقت کی ایسی دھمک ہے جو لوگوں کو ان کے ڈراموں کی طرف راغب کرتی ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ منٹو نے ابتدا میں ہی ریڈیو ڈرامے کی بنیاد کو مستحکم کر دیا۔

ریوتی سرن شرما ریڈیو ڈرامے کی دنیا کا ایک قابل قدر نام ہے۔ انھوں نے ریڈیو ڈرامے ہی نہیں لکھے بلکہ ریڈیو ڈرامے کی تکنیک اور فن پر بہت معیاری مضامین لکھے ہیں۔ وہ ڈرامے کے فن سے بھی واقف ہیں اور ریڈیو تکنیک سے بھی۔ اسی لیے ان کے ریڈیو ڈرامے فن اور تکنیک پر پورے اترتے ہیں۔ ان کے مشہور و مقبول ڈراموں میں ''سات سمندروں کا پل''، ''آگ اور راکھ''، ''اماوس کا اندھیکار''، ''اتار چڑھاؤ'' اور ''پھول اور چنگاری'' وغیرہ ہیں۔ ان کے ڈراموں کی ایک لمبی فہرست ہے۔ ان کے ڈراموں کی وجہ سے ریڈیو کے اردو ڈراموں کا وقار بلند ہوا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی ریڈیو کی دنیا میں اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے آئے اور دہلی ریڈیو اسٹیشن میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور اوپندر ناتھ اشک جیسے ڈراما نگاروں کی موجودگی کے باوجود اپنا لوہا منوایا۔ بیدی کے ریڈیو ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''بے جان چیزیں'' 1943ء میں شائع ہوا۔ ان کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ''سات کھیل'' 1946ء میں شائع ہوا۔ بیدی کے ڈراموں کے بارے میں شمس الحق عثمانی لکھتے ہیں۔

''بے جان چیزیں اور سات کھیل نامی کتابوں میں شامل راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے اصلاً ریڈیو ڈرامے ہیں۔ لیکن کتابی شکل میں شائع کرتے وقت ان پر ایسے ہدایتی نوٹ درج کیے گئے ہیں گویا یہ اسٹیج ڈرامے ہیں۔ ممکن ہے کہ اشاعت کے وقت ان میں کچھ لفظی ترمیم بھی کی گئی ہو۔''

(شمس الحق عثمانی، بیدی نامہ، ص:401)

مجموعی طور پر بیدی کے ڈراموں کی تعداد گیارہ ہے۔ ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے ان کے ڈرامے دریافت ہو جاتے تو ان کی تعداد میں اضافہ ہو جاتا۔

بیدی کے ڈراموں کے دو مجموعے منظر عام پر آئے ہیں: ''سات کھیل'' اور'' بے جان چیزیں''۔ پہلے مجموعے میں سات ڈرامے: ''خواجہ سرا''، ''چانکیہ''، ''تلچھٹ''، ''نقل مکانی''، ''آج''، ''رخشندہ'' اور ''عورت کی نہ'' شامل ہیں۔ دوسرے مجموعے میں ''کار کی شادی''، ''روح انسانی''، ''اب تو گھبرا کے'' اور'' بے جان چیزیں'' شامل ہیں۔ بیدی کے ڈراموں کا موضوعاتی مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ عدم مساوات، استحصال اور انسان دوستی کو وہ نہایت حقیقت پسندانہ طریقے سے پیش کرتے ہیں جس سے واضح ہوتا ہے کہ بیدی ایک حساس اور دردمند دل رکھنے والے انسان ہیں۔ بیدی نے شعوری طور پر اپنے کو تحریکوں سے جوڑنے کی کوشش نہیں کی ہے مگر غیر شعوری طور پر ان کے ڈراموں میں حاکم و محکوم کی کشمکش کہیں کہیں نظر آجاتی ہے۔ چوں کہ ان کے ڈراموں میں (خواہ وہ تاریخی ڈرامے ہوں یا عصری) فرد اور سماج کی کشمکش، سیاسی، سماجی اور اقتصادی اعتبار سے حاوی رہتی ہے۔

بیدی اس سماج میں ہو رہے نسوانی محرومیوں، تشدد اور استحصال کو بڑی مؤثر انداز میں پیش کرتے ہیں اور ان کے ڈراموں کا امتیازی پہلو یہ ہے کہ وہ نسوانی استحصال کو پیش ہی نہیں کرتے بلکہ ان کے کردار خصوصاً نسوانی کردار غیر مساویانہ برتاؤ کے خلاف احتجاج بھی کرتے نظر آتے ہیں۔

بیدی اپنے ڈراموں میں اپنی فکر، مشاہدے اور تجربے کو بڑی خوش اسلوبی سے سیدھے سادے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ وہ عصری حقیقتوں کو پیش کرنے کے لیے کہیں کہیں طنز کا سہارا بھی لیتے ہیں اور کہیں تاریخ کا سہارا لے کر سامعین کے ذہن کو تحریک دینے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ وہ جن واقعات کو پیش کرتے ہیں ان کے ہر زاویے سے ہمیں متعارف کراتے ہیں، واقعہ کے سبھی پہلوؤں کو منطقی ربط و تسلسل کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔

کسی بھی کہانی کو ریڈیو تکنیک کی ہیئت میں ڈھال دینا ریڈیو روپ یا اڈپٹیشن (Radio Adaptation) کہلاتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس کے تجربے بھی کیے، ان کا ڈراما تلچھٹ روسی افسانہ نگار Palinkow کی ایک کہانی پر مبنی ہے۔

کرشن چندر جیسے اردو فکشن کے باب میں تاریخ ساز ادیب کی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے ڈرامے بھی لکھے، کچھ اسٹیج کے لیے اور کچھ ریڈیو کے لیے۔ ان کا پہلا ڈراما ''بیکاری'' 1937ء میں شائع ہوا۔ دوسرا ڈراما بھی 1937ء میں شائع ہوا۔ کرشن چندر نے ڈرامے پر زیادہ توجہ نہیں دی بس کبھی کبھار منھ کا مزا بدلنے کے لیے لکھ لیتے تھے۔ لیکن جب انھیں 1939ء میں آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت ملی تو انھوں نے کچھ ایسے ڈرامے لکھے جن سے ریڈیو ڈرامے کی دنیا میں ان کا نام روشن ہو گیا۔ ان کا ڈراما ''دروازہ'' 12/اگست 1940ء کو آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشر ہوا۔ دوسرا ڈراما نیل کنٹھ 24/فروری 1941ء کو دہلی سے نشر ہوا۔ لیکن ان کی سب سے زیادہ پذیرائی ''سرائے کے باہر'' کے نشر ہونے کے بعد ہوئی۔ بعد میں اس پر فلم بھی بنی۔

کرشن چندر کے ڈراموں کا ایک مجموعہ ''دروازہ'' ہے جس میں چھ ڈرامے ہیں، ''قاہرہ کی ایک شام''، ''درازہ''، ''حجامت''، ''بھکاری''، ''نیل کنٹھ'' اور ''سرائے کے باہر''۔ ان کا ایک قدرے طویل ڈراما ''دروازہ کھول دو'' ہے۔ یہ تنہا کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ان کے متفرق ڈراموں میں ''منگلیک''، ''بدصورت راجکماری''، ''جھاڑو''، ''ہم سب غلیظ ہیں''، ''ایک فسطائی کی ڈائری''، ''ایک روپیہ ایک پھول''، ''ہائیڈروجن بم کے بعد''، ''عشق کے بعد''، ''کتاب کا کفن'' اور ''فریادی'' شامل ہیں۔

کرشن چندر نے ان ڈراموں کے علاوہ مغربی ڈراموں کا ترجمہ بھی کیا ہے۔ کرشن چندر اپنے ہم عصر ڈراما نگاروں منٹو اور بیدی کے مقابلے

میں مقبولیت حاصل نہ کر سکے کہ انھوں نے اپنا سارا زور ناول اور افسانے پر صرف کیا پھر بھی ان کے طبع زاد ڈراموں میں ''دروازہ کھول دو'' اور ''سرائے کے باہر'' لاجواب ڈرامے ہیں جو ریڈیو ڈرامے کی تاریخ میں اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کا تاریخ نویس ان سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔

پروفیسر محمد حسن صرف بے مثال نقاد ہی نہیں تھے بلکہ وہ ایک بلند پایہ ادیب، ممتاز دانشور اور باصلاحیت ڈراما نگار بھی تھے۔ انھیں صحافت کا بھی خاصا تجربہ تھا۔ انھوں نے یکم جولائی 1926ء کو مراد آباد (یوپی) کے ایک زمیندار گھرانے میں آنکھیں کھولیں۔ اس وقت کے تمام مسلم گھرانوں کے طرح ان کی تعلیم کی ابتدا بھی مذہبی علوم سے ہوئی لیکن آگے چل کر انھوں نے عصری تعلیم بھی حاصل کی۔ بی اے، ایم اے اور پی ایچ ڈی انھوں نے لکھنؤ یونیورسٹی سے کی۔ تعلیم کے دوران ہی تلاش معاش دامن گیر ہوئی جس کی شروعات انھوں نے 1950ء میں انگریزی اخبار'' پائنیر'' میں معاون مدیر کی حیثیت سے کی۔ درس وتدریس میں ان کی باقاعدہ تقرری علی گڑھ یونیورسٹی میں 1955ء کے آس پاس ہوئی اور پھر یہ سلسلہ چلتا رہا۔

حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی ابتدا قیام لکھنؤ کے دوران ریڈیو ڈراموں سے ہوئی۔ ان کے ریڈیو ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' 1955ء میں منظر عام پر آیا جس میں 9 ڈرامے ہیں۔ حالاں کہ اس وقت تک وہ تین درجن کے قریب ڈرامے لکھ چکے تھے۔ اس مجموعے میں شامل ڈراموں کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''یہ ڈرامے میں نے ریڈیو کے لیے لکھے ہوئے اپنے تین درجن ڈراموں سے انتخاب کیے ہیں، ان میں اکثر آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے بار بار نشر ہو چکے ہیں۔''
>
> (محمد حسن، پیسہ اور پرچھائیں (مقدمہ)، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، 1955ء، ص:8)

حسن صاحب کے ریڈیو ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ''مورپنکھی'' 1975ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔ یہ 7 ڈراموں پر منحصر ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے ساتھ ساتھ انھوں نے اسٹیج ڈرامے بھی لکھے۔ ''کہرے کا چاند''، ''تماشا اور تماشائی'' اور ''ضحاک'' ان کے طویل اسٹیج ڈرامے ہیں جو الگ الگ کتابی شکل میں شائع ہوئے ہیں۔ انھوں نے ایک منظوم ڈراما ''عمر خیام'' بھی لکھا ہے۔

حسن صاحب کے اسٹیج ڈرامے ہوں یا ریڈیو ڈرامے، ان کے پلاٹوں میں چستی اور ربط وتسلسل پایا جاتا ہے۔ وہ واقعات کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ کہانی مرکزی نقطے پر مرکوز رہتے ہوئے آہستہ آہستہ عروج کی طرف بڑھتی ہے اور انجام عموماً گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ ان کے واقعات کی ترتیب میں ایسا سلیقہ ہوتا ہے جس سے کہانی میں معنی کی کئی جہات پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ وہ اپنے آپ کو کہیں دہراتے نہیں اور کشمکش کو پیش کرنے کے لیے اکثر فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔

حسن صاحب سماجی، سیاسی، اقتصادی، تاریخی اور تہذیبی مسائل اس طرح پیش کرتے ہیں کہ جس میں مارکسی نقطہ نظر احتجاجی لے کے ساتھ جلوہ گر رہتا ہے اور اکثر اس میں شدت آجاتی ہے۔

حسن صاحب نے اسٹیج اور ریڈیو دونوں کے لیے ڈرامے لکھے۔ وہ اسٹیج اور ریڈیو کی تکنیک کے فرق کو بخوبی سمجھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اسٹیج اور ریڈیو کے مکالموں میں کیا فرق ہوتا ہے۔ وہ ریڈیو ڈرامے میں شعوری طور پر ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جو سامعین کی قوت متخیلہ کو بیدار کر دے اور وہ چشم تصور سے اسی طرح چیزوں کو دیکھتے چلے جائیں جس طرح اسٹیج یا پردۂ سیمیں پر دیکھتے ہیں۔

حسن صاحب کے ریڈیو ڈرامے ہوں یا اسٹیج ڈرامے وہ کردار کی سماجی حیثیت اور مرتبے کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں۔ان کی زبان صاف، شستہ اور رواں ہے جس میں ایسی شان ہوتی ہے کہ کبھی کبھی ناظر یا سامع قصے کو بھول کر زبان کے جمالیاتی تلذذ میں گم ہو جاتے ہیں، حسن صاحب کے ریڈیو ڈرامے کا اہم پہلو حقیقت نگاری ہے۔

اردو ڈرامے کی تنقید میں عشرت رحمانی ایک اہم نام ہے۔ڈرامائی تنقید میں ان کی کتاب ''اردو ڈراما تاریخ وتنقید'' اور ''اردو ڈراما کا ارتقا'' کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے ڈرامے کی تنقید بھی لکھی اور ریڈیو ڈرامے بھی لکھے۔ان کے ریڈیائی ڈراموں کے مجموعوں میں ''دکھیا سنسار''، ''پریم سنسار'' اور ''انوکھا سنسار'' بہت اہم ہیں۔

شمیم حنفی عہد حاضر کے معتبر نقاد ہونے کے ساتھ ایک عظیم ڈراما نگار بھی ہیں۔انھوں نے اسٹیج، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لیے کافی ڈرامے لکھے لیکن ان کے ریڈیو ڈرامے کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔انھوں نے ڈراما نگاری کی ابتدا ہی ریڈیو سے کی۔ان کے ریڈیو ڈراموں کے چار مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں: ''مٹی کا بلاوا''، ''مجھے گھر یاد آتا ہے''، ''بازار میں نیند'' اور ''زندگی کی طرف''۔

شمیم حنفی نے اپنے ڈرامے میں ایپک تھیٹر اور لایعنی ڈرامے کی تکنیک کو برتتے ہوئے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ان میں کہیں ابہام پیدا نہ ہو اور نہ ہی فکری وحدت مجروح ہو۔موضوعاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو ان کے ڈراموں میں تنوع پایا جاتا ہے۔وہ زندگی کے کسی ایک ہی زاویے پر زور نہیں دیتے بلکہ زندگی کے مختلف رنگ پیش کرتے ہیں۔وہ زندگی کے مسائل کو بڑی حکیمانہ نظر سے دیکھتے ہی۔

کرداری نگاری کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو شمیم حنفی نے اپنے ڈراموں کے لیے کامیاب ارتقائی کردار تخلیق کیے ہیں۔ان کے زیادہ تر متوسط اور نچلے طبقے تعلق رکھتے ہیں۔ان کے کردار اپنے طبقاتی شعور اور سماجی رشتوں کی مکمل عکاسی کرتے ہیں۔ان کی کردار نگاری کا یہ بہت ہی اہم پہلو ہے کہ وہ کرداروں کے داخلی اور خارجی جذبات کا تجزیہ کر کے اس انداز سے انھیں پیش کرتے ہیں جس سے حقیقت عیاں ہوتی ہے۔وہ جو زبان استعمال کرتے ہیں وہ کرداروں کے سماجی مرتبے اور حیثیت کے مطابق ہوتی ہے اور اس کی ادبی چاشنی بھی برقرار رہتی ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ شمیم حنفی ریڈیو ڈرامے کے فن سے پوری طرح واقف ہیں اور عہد حاضر کے ریڈیو ڈراما نگاروں میں اپنی ایک الگ شناخت رکھتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی جب ابتدا ہوئی تو فوق فطری اور داستانوی عناصر پر منحصر ڈراموں کا دور ختم ہو چکا تھا اور یہ اردو ریڈیو ڈرامے کی خوش قسمتی تھی کہ اسے کچھ ایسے باشعور ادیب مل گئے تھے جنھوں نے ادب کو زندگی سے جوڑنے کا ہنر سیکھ لیا تھا اور جوش وخروش کے ساتھ اردو ادب کو نئی جہتوں اور نئے رجحانات سے مالا مال کر رہے تھے۔چناں چہ ریڈیو میں بھی معاشرتی ڈراموں کو فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ایسے لکھنے والوں میں خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، محمد حسن، احمد ندیم قاسمی، رفیع پیر، اقبال مجید، جوگیندر پال، عمیق حنفی اور شمیم حنفی اہم ہیں۔یہ فہرست کافی طویل ہے یہاں سب کی گنجائش نہیں۔

البتہ یہ بات اہم ہے کہ ابتدا میں جن ادیبوں نے ریڈیو ڈرامے لکھے ان میں بہت سے ایسے تھے کہ جب ان کے ڈراموں کی کتابی شکل میں شائع ہونے کی نوبت آئی تو انھیں اسٹیج ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کر دیا۔ریڈیو ڈرامے کے ساتھ یہ مسئلہ بھی رہا کہ ان کے اسکرپٹ باقاعدہ طور پر کسی نظام کے تحت محفوظ نہیں کیے گئے۔ریڈیو اسٹیشنوں پر کچھ اسکرپٹ ضائع ہو گئے اگر کچھ محفوظ ہیں تو ان تک محققین کی رسائی نہیں ہو پاتی۔

ادیبوں میں بھی جن کے ڈرامے شائع ہوگئے ہوگئے، جو شائع نہیں ہوئے انھیں بھی احتیاط سے محفوظ نہیں کیا گیا۔ اردو میں جتنے ڈرامے نشر ہوئے اگر وہ سب شائع ہوگئے ہوتے تو اردو کے پاس ایک بڑا اور بیش قیمت ذخیرہ اکٹھا ہو جاتا جو اس صنف کو مزید سرخرو بنانے میں معاون ہوتا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ منشی جی کس کے ریڈیو ڈراموں کا سیریل ہے؟

2۔ ''ناٹک ساگر'' کا مصنف کون ہے؟

3۔ دکھیا سنسار کس کے ڈراموں کا مجموعہ ہے؟

20.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ صنف ڈراما کا امتیاز یہ ہے کہ یہ ہر عہد، ہر ماحول اور ہر تبدیلی سے اپنے کو ہم آہنگ کر کے ہمیشہ ارتقا پذیر رہی ہے۔

☆ جب اسٹیج ڈراما مغرب میں اپنے عروج پر تھا تو جرمن ڈراما نگار برتولت بریخت اور بنجامن نے یہ نظریہ پیش کیا کہ سرمایہ داروں نے تمام ذرائع ترسیل پر قبضہ جمالیا ہے اور ان کی منظوری کے بغیر عوام تک پہنچنا مشکل ہوگیا ہے۔

☆ اس لیے ضرورت ایک ایسے متبادل نئے ترسیلی نظام کی ہے جو مہنگا نہ ہو اور جس کا بار آسانی سے عوامی ادارے اٹھا سکیں۔ اس نظریئے کے مطابق ڈرامے نے اپنے کو ڈھال لیا۔

☆ اب یہ بغیر کسی ہال، بغیر کسی اسٹیج اور بغیر کسی اسٹیج پراپرٹی کے کسی چوراہے، کسی نکڑ یا کسی فٹ پاتھ پر موثر انداز میں پیش کیا جانے لگا۔

☆ برقی ذرائع ترسیل کا اختراع ہوا تو یہ آواز کے سانچے میں ڈھل گیا۔ سنیما اور ٹیلی ویژن وجود میں آیا تو اس نے روشنی اور سائے سے گزر کر تصویر کا جامہ پہن لیا۔ اس کی اسی بنیادی خصوصیت نے اسے ہزاروں سال رواں دواں اور زندہ و تابندہ رکھا ہے، ورنہ نہ جانے کتنی ادبی اصناف کو گردش زمانہ نے طاق نسیاں کر دیا۔

☆ ہندوستان میں ریڈیو اسٹیشن کے قیام کے بعد دوسری زبانوں کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی ڈرامے پیش کیے جانے لگے۔ لیکن اس میں تابانی اس وقت آئی جب اردو کے مایہ ناز فکشن نگاروں نے اسے گلے لگایا اور ارتقا پذیری کے عمل کے تحت مکمل طور پر اسے ریڈیو تکنیک میں ڈھال لیا۔

☆ اردو میں ریڈیائی ڈرامے کافی بڑی تعداد میں لکھے اور نشر کیے گئے اور انھوں نے اپنی مقبولیت کا ہمالیائی ریکارڈ بنایا۔ لیکن ڈرامے خصوصاً ریڈیو ڈرامے کا یہ المیہ رہا ہے کہ پیش کش کے بعد اس کی اسکرپٹ کو محفوظ کرنے کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔

☆ اگر کسی ادیب یا ادارے کے پاس کچھ اسکرپٹ محفوظ بھی ہیں تو انھیں حاصل کرنے کی کوئی باقاعدہ کوشش نہیں کی گئی، یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈرامے کی تاریخ مرتب نہیں ہوئی اور اردو اپنے ایک قابل قدر اثاثے سے محروم ہو جانے کے قریب پہنچ چکی ہے۔

20.6 کلیدی الفاظ

الفاظ : معنی

زیرنگیں	:	ماتحت،حکومت میں،تصرف میں
معدوم	:	مٹایا گیا،نیست کیا گیا
جہت	:	سمت،طرف، جانب
فروغ	:	نور، چمک دمک
خسارہ	:	نقصان
مستحکم	:	مضبوط
اختراع	:	ایجاد
تشہیر	:	مشہور کرنا،شہرت دینا
راغب	:	مائل،خواہش مند
ترمیم	:	ردوبدل
امتیاز	:	فرق،ترجیح
عناصر	:	عنصر کی جمع،اصلی اجزا
شعور	:	عقل،سلیقہ،دانش
ہیئت	:	شکل
ارتقا پذیر	:	ترقی کرتا ہوا
متبادل	:	بدلنے والا، باری سے آنے والا اور کام کرنے والا
تابندہ	:	چمکنے والا
طاق نسیاں ہونا	:	بھول جانا، بھلا دیا جانا
تابانی	:	چمک،روشنی

20.7 نمونہ امتحانی سوالات

20.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ مدراس پریسی ڈنسی کلب کا قیام کب عمل میں آیا؟

2۔ 1929ء تک ہندوستان میں لائسنس یافتہ ریڈیو سیٹوں کی تعداد کیا تھی؟

3۔ ریڈیو کلب آف بمبئی نام کا نشریاتی ادارہ کب شروع ہوا؟

4۔ نشریات کے محکمے کا نام آل انڈیا ریڈیو کب رکھا گیا؟

5۔ امتیاز علی تاج نے کتنے ریڈیائی ڈرامے لکھے؟

6۔ منٹو نے کتنے ریڈیو ڈرامے اور فیچر تحریر کیے؟

7۔ ''اماوس کا اندھیکار'' کس کا ڈراما ہے؟

8۔ ''سات کھیل'' کا مصنف کون ہے؟

9۔ کرشن چندر کا کون سا ڈراما ہے جس پر فلم بھی بنی؟

10۔ ''اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید'' کس کی کتاب ہے؟

20.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ 1930ء میں حکومت نے جو اپنا نشریاتی ادارہ قائم کیا کا کیا نام تھا؟

2۔ ہندوستان میں قائم ریڈیو کلب دو تین سال کے اندر کیوں بند ہو گئے؟

3۔ انچ کیپ کمیٹی کی رپوٹ میں نشریات کے بارے میں کیا کہا گیا تھا؟

4۔ ریڈیو کے ابتدائی دور میں اردو میں ریڈیو سے کون سے ڈرامے پیش کیے جاتے تھے؟

5۔ ریڈیو اسٹیشنوں کو چلانے میں ہو رہے گھاٹے کو حکومت نے کس طرح پورا کیا؟

20.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ ریڈیو ڈرامے کے اہم تخلیق کاروں کی تخلیقات کا جائزہ لیجیے۔

2۔ ہندوستان میں ریڈیو کے آغاز وارتقا کا جائزہ لیجیے۔

3۔ ابھی تک ریڈیو ڈرامے کی تاریخ مرتب کیوں نہیں کی گئی؟ واضح کیجیے۔

20.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	ریڈیو ڈرامے کا فن	اخلاق اثر
2۔	براڈ کاسٹنگ	رفعت سروش
3۔	براڈ کاسٹنگ ان انڈیا	پی۔سی۔چٹرجی
4۔	اردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ترسیل وابلاغ کی زبان	کمال احمد صدیقی
5۔	ریڈیو ڈراما تاریخ اور تکنیک	محمد شکیل اختر

بلاک VI : ڈرامے کا مطالعہ

اکائی 21: امتیاز علی تاج کا تعارف اور ڈراما نگاری کی خصوصیات

اکائی کے اجزا

21.0 تمہید

21.1 مقاصد

21.2 امتیاز علی تاج کا تعارف

21.2.1 حالات زندگی

21.3 تاج کی ادبی خدمات

21.4 تاج بحیثیت صحافی

21.5 تاج کے ریڈیائی اور فلمی خدمات

21.6 امتیاز علی تاج: ڈراما نگاری کی خصوصیات

21.7 اکتسابی نتائج

21.8 کلیدی الفاظ

21.9 نمونہ امتحانی سوالات

21.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

21.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

21.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

21.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

21.0 تمہید

امتیاز علی تاج نے ڈرامے کی دنیا میں جس وقت قدم رکھا مغربی اثرات کے زیر اثر وجود میں آیا پارسی اسٹیج ہر طرف اپنی رنگینیاں بکھیر رہا تھا۔ اردو ڈراما جدید عناصر کو جذب کر کے ایک نئے رنگ ڈھنگ کا مظاہرہ کر رہا تھا۔ ڈرامے کی ساخت فکر وفن اور پیش کش کی تکنیک کے نقطۂ نظر سے اس

دور کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ طالب، احسن، بیتاب اور آغا حشر اردو ڈرامے کو نئے زاویے، نئی سمت اور نئی رفعتوں سے ہمکنار کر چکے تھے، ایسے میں امتیاز علی تاج کے لیے بحیثیت ڈراما نگار اپنی شناخت قائم کر لینا آسان نہ تھا مگر انھوں نے ڈراما نگاری کے میدان میں اس شان سے قدم رکھا کہ اس فن کی تمام داد وتحسین اپنے نام کر لیا۔

امتیاز علی تاج کی زندگی دو انتہاؤں کی داستان ہے۔ ایک میں انھیں بے حد سراہا گیا تو دوسرے میں ان کی تمام بصیرت و آگہی کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ''انارکلی'' ان کا لازوال کارنامہ ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے تحقیق، ترجمہ، طنز و مزاح، صحافت اور ادب اطفال میں جو سنگ میل قائم کیے ہیں ان کی طرف بے توجہی ہماری اپنی محرومی ہے۔

21.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ امتیاز علی تاج کے حالات زندگی سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ امتیاز علی تاج کی ادبی خدمات، تصنیفات و تالیفات پر تبصرہ کر سکیں۔
- ☆ امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات پر روشنی ڈال سکیں۔
- ☆ امتیاز علی تاج کے ریڈیائی اور فلمی کارناموں کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔
- ☆ ڈراما نگاری میں ان کے امتیازات سے روشناس ہو سکیں۔

21.2 امتیاز علی تاج کا تعارف

21.2.1 حالات زندگی:

انارکلی پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اس کے بارے میں لوگ بہت کچھ جانتے ہیں مگر اس کے مصنف امتیاز علی تاج کے بارے میں عموماً لوگ بہت کم جانتے ہیں اور ان پر لکھا بھی بہت کم گیا ہے۔

امتیاز علی تاج کے جد امجد بخارا سے ہندوستان آئے اور انبالہ کے قصبہ جگادھری میں سکونت اختیار کی، کچھ عرصہ بعد اس خاندان کے ایک بزرگ دیوبند آ گئے اور اسی کو اپنا مسکن بنایا۔ یہیں امتیاز علی تاج کے دادا سید ذوالفقار علی پیدا ہوئے۔ ان کے صاحبزادے ممتاز علی تھے جن کے فرزند امتیاز علی تاج ہیں۔

ممتاز علی ایک مذہبی عالم، باکمال صحافی اور بلند پایہ ادیب تھے۔ سرسید سے ان کے قریبی روابط تھے۔ محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی ان کے دوستوں میں تھے۔ مجاہد آزادی محمود حسن کے ہم درس اور اس عہد کے جید عالم و مجاہد آزادی مولانا قاسم نانوتوی کے شاگردوں میں تھے۔ انھوں نے عصری تعلیم بھی حاصل کی تھی، کچھ عرصہ ''پنجاب چیف کورٹ'' میں ملازمت کرنے کے بعد ملازمت ترک کر دی اور ''دارالاشاعت پنجاب'' کے نام سے اپنا اشاعتی ادارہ قائم کیا۔ انھوں نے 1 /جولائی 1898ء کو ''تہذیب نسواں'' نام کا ہفت روزہ جاری کیا۔

ممتاز علی کی دو شادیاں ہوئیں۔ پہلی بیوی سے وحیدہ بیگم اور حمید علی دو اولادیں ہوئیں۔ پہلی بیوی کے تپ دق میں مبتلا ہو کر وفات پا جانے کے بعد انھوں نے دوسری شادی سید احمد شفیع کی صاحبزادی محمدی بیگم سے 1897ء میں کی۔ محمدی بیگم کے بطن سے 17 /اکتوبر 1900ء کو لاہور میں

ایک لڑکے کی پیدائش ہوئی، نام امتیاز علی رکھا گیا۔ والدہ پیار سے تاج پکارتی تھیں۔ بعد میں تاج نے اس عرفیت کو نام کا حصہ بنا لیا۔

تاج کی والدہ محمدی بیگم کا تعلق دلی کے ایک پڑھے لکھے معزز خاندان سے تھا۔ وہ ایک تعلیم یافتہ و روشن خیال خاتون تھیں۔ محمدی بیگم کی صحافی، ادیبہ، مدیرہ اور مصلح نسواں کی خدمات آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہیں۔

محمدی بیگم نے تاج کی پرورش اور تعلیم بڑے سلیقے و شعور کے ساتھ کی۔ تاج اسکول میں عصری تعلیم پاتے رہے اور گھر میں عربی فارسی کی مشق ہوتی رہی۔ تاج نے ابتدا سے ہی لاہور کے بہترین اسکول اور کالج میں تعلیم حاصل کی جہاں ان کی صلاحیتوں کو پروان چڑھنے کا موقع ملا۔ لاہور میں انھیں اچھے اساتذہ بھی ملے اور انھوں نے علامہ اقبال، فقیر محمد چشتی، ظفر علی خاں، پریم چند اور آغا حشر کی ادبی سرگرمیوں سے تحریک بھی حاصل کی۔ تاثیر، پطرس اور شوکت تھانوی جیسے دوستوں کی صحبت سے فیض بھی اٹھایا۔

کالج کا کوئی علمی، ادبی اور ثقافتی پروگرام تاج کے بغیر مکمل نہ ہوتا تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ تاج کی دل چسپی شاعری میں بھی تھی۔ سترہ سال کی عمر سے افسانہ لکھنا اور انگریزی کہانیوں کا ترجمہ کرنا شروع کر دیا تھا جو مخزن، نقاد، کہکشاں اور تہذیب نسواں میں شائع ہوئیں۔

1922ء میں تاج نے تعلیم سے فراغت حاصل کر لی تو ان کی شادی کی باتیں ہونے لگیں۔ 31/ مارچ 1934ء کو تاج کا نکاح سید محمد اسماعیل کی صاحبزادی حجاب اسماعیل کے ساتھ ہوا۔ شادی کے بعد اخراجات کا بڑھ جانا ایک فطری امر ہے۔ بی۔ اے کرنے کے بعد تاج دارالاشاعت پنجاب کے کام میں والد کا ہاتھ بٹاتے۔ پھر سال سوا سال بعد تاج کے والد کا بھی انتقال ہو گیا تو مالی مشکلات اور بڑھ گئیں۔ دارالاشاعت پنجاب کی آمدنی تو اچھی خاصی مگر والد کے انتقال کے بعد اس پر سوتیلے بھائی حمید علی کا قبضہ تھا اس لیے تاج کو برابر کا حصہ نہیں مل پا رہا تھا چناں چہ وہ فلم کی طرف رجوع ہوئے۔ تقسیم ہند کے بعد فلمی صنعت کا مرکز بمبئی منتقل ہو گیا تو تاج کو ایک بار پھر مالی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ اس وقت ریڈیو نے سہارا دیا۔ مگر مالی فراغت کا وہ زمانہ لوٹ کر نہیں آیا جو فلم نگاری والے دور میں تھا اور وہ مجموعی طور پر پریشان ہی رہے۔ حسن اتفاق کہ اسی زمانے میں مجلس ترقی ادب لاہور کو ناظم کی آسامی کی منظوری ملی۔ تاج 1954ء سے اس ادارے کے ممبر چلے آ رہے تھے۔ لہٰذا اس جگہ پر ان کا تقرر ہو گیا اور وہ 1960ء سے اس عہدے پر کام کرنے لگے۔ جس کا مشاہرہ اچھا خاصا تھا۔ اس طرح تاج کا معاشی مسئلہ حل ہو گیا۔

تاج نے مجلس کی ذمہ داریاں اس حسن و خوبی اور جاں فشانی سے نبھائی کہ پچھلے تمام ریکارڈ بہت پیچھے رہ گئے، تاج کی وجہ سے مجلس کی کتابوں کا معیار بھی بڑھا اور تعداد بھی۔ تاج سے پہلے اس ادارے نے دس برسوں میں تیس کتابیں شائع کی تھیں۔ تاج نے دس برسوں میں دو سو چار کتابیں شائع کیں۔

مجلس ترقی ادب کی ملازمت کے بعد تاج کی زندگی نہایت ہموار، پرسکون اور باوقار طریقے سے گزر رہی تھی۔ دن کی ساری مصروفیت مجلس کی نذر، شام کو دوستوں سے ملتے ملاتے، رات کا حصہ پڑھنے پڑھانے میں گزرتا۔ 18/ اپریل 1970ء کی رات کو تاج دیر رات تک کام کرنے کے بعد تھکے ماندے چھت پر جا کر لیٹ گئے۔ بغل میں مہری پر حجاب سو رہی تھیں۔ بارہویں کے چاند کی مدھم چاندنی ہر طرف پھیلی ہوئی تھی کہ یکایک تاج کی چیخ رات کے سناٹے کو چیرتی چلی گئی۔ حجاب گھبرا کر اٹھیں تو دیکھا دو آدمی منہ پر ڈھاٹا باندھے ہوئے تاج پر چاقوؤں سے وار پر وار کیے جا رہے ہیں۔ حجاب نے مزاحمت کی تو ان پر بھی وار کر دیا۔ وہ بھی زخمی ہو کر گر پڑیں۔ چیخ و پکار سن کر جب تک لوگ اوپر آئے دونوں قاتل ایک کے بعد ایک چھتیں پھلانگتے ہوئے فرار ہو گئے۔ تاج کو اسپتال لے جایا گیا۔ تمام تر کوشش کے باوجود ڈرامے کا یہ آفتاب دن میں دو بجے ہی غروب ہو گیا۔

تاج کی رحلت پر بی بی سی، وائس آف امریکہ اور آل انڈیا ریڈیو سے خصوصی تعزیتی پروگرام نشر ہوئے۔ تمام اداروں میں تعزیتی میٹنگیں ہوئیں۔ ممتاز شخصیات نے تعزیتی پیغام بھیجے۔ اخباروں اور رسالوں نے تعزیتی اداریے لکھے۔ بہت سی انجمنوں اور اداروں نے اپنی تعزیتی قراردادوں میں اس بات پر زور دیا کہ قاتلوں کو گرفتار کر کے سزا دی جائے۔ پولیس نے کیس قائم کر کے تفتیش کی مگر قاتلوں کا پتہ نہ چل سکا دو سال بعد کیس بند کر دیا گیا۔

21.3 تاج کی ادبی خدمات

تاج ڈراما نگار کی حیثیت سے تو جانے جاتے ہیں لیکن بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ انھوں نے ''بھارت سپوت'' کے نام سے گاندھی جی کی سوانح عمری اردو میں لکھی۔ اس کا دیباچہ جواہر لال نہرو نے لکھا جو اس وقت کانگریس کے امرت سر شاخ کے صدر تھے۔ ''بھارت سپوت'' گاندھی جی کی زندگی کے پچاس سال یعنی 1869ء سے 1919ء تک کے حالات کا احاطہ کرتی ہے۔ (محمد سلیم ملک، سید امتیاز علی تاج فن اور زندگی، اردو اکادمی، لاہور، 2003، ص:79)

تاج نے ایک تعارفی نوعیت کا کتابچہ ''مجلس ترقی ادب'' کے نام سے تحریر کیا۔ یہ ایک سو چار صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں انھوں نے مجلس کے قیام 1950ء سے 1968ء تک کی مجلس کی کارگزاری کی تفصیل پیش کی ہے۔ تاج نے کچھ اہم شخصیات اور اصناف پر متعدد مضامین لکھے جو اس وقت کے مؤقر ادبی رسالوں میں شائع ہوئے۔

تاج نے ادب اطفال سے متعلق بھی بہت کام کیا ہے۔ انھوں نے ''پیسہ لائبریری'' اسکیم کے تحت بچوں کو یہ تحریک دی کہ وہ اپنے جیب خرچ سے ہر روز ایک پیسہ پس انداز کریں اس کا ڈاک ٹکٹ بھیج کر ہر ماہ ایک کتاب منگوا لیا کریں۔ اس کتاب میں بچوں کے معیار کا خاص خیال رکھا جاتا۔ اس کے صفحات کی تعداد ایک سو بارہ ہوتی۔ ہر ماہ ایسی کہانیوں کا انتخاب کرنا جن میں بچوں کی دلچسپی ہو پھر انھیں ترتیب دے کر شائع کرانا آسان نہ تھا۔ مگر 1939ء سے 1941ء تک بڑی کامیابی سے ماہ بہ ماہ کتابیں شائع ہوتی رہیں۔

تاج نے چودہ سال کی عمر میں جب وہ چوتھی کلاس میں تھے۔ بچوں کے لیے تین طویل کہانیاں لکھیں۔ ''موت کا راگ''، ''سمندری شہزادی'' اور ''ابوالحسن'' یہ دارالاشاعت پنجاب سے شائع ہو کر بے حد مقبول ہوئیں۔

تاج کی ایک کتاب ''بچوں کی بہادری'' ہے جس میں دو کہانیاں ہیں۔ ''ظفر آ گیا'' اور ''ہار جیت'' یہ 1918ء میں شائع ہوئی۔ تاج نے بچوں کے لیے بہت سی کہانیاں لکھیں، جو رسالہ پھول میں شائع ہوتی رہتی تھیں ان میں سے کچھ کہانیوں کا انتخاب کر کے ''پھول کی کلیاں'' (حصہ اول و دوم) کے نام سے شائع ہوئیں۔ اسی طرح ان کی اور بھی بہت سی کہانیاں ہیں جو چھوٹی چھوٹی کتابوں کی شکل میں شائع ہوتی رہیں۔ ان میں ''بقراط اور جالینوس''، ''شہزادہ عزیز'' ''جادو کا برج''، ''کپو اور مانو''، ''ہنسی کی باتیں'' اور ''واہ رسالیں'' اہم ہیں۔

تاج نے بہت سی درسی کتابیں مرتب کیں اور کچھ شخصیات اور اصناف پر ان کے آٹھ مضامین مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔ سلیم ملک نے ان کے بیس افسانے مختلف ادبی رسالوں سے حاصل کر کے ان کی فہرست اپنی کتاب ''سید امتیاز علی تاج زندگی اور فن'' میں دی ہے۔ اس کے علاوہ غیر ملکی بڑے ادیبوں کی اٹھارہ کہانیوں کا ترجمہ اردو میں کیا۔ سلیم ملک کی کتاب میں اس کی فہرست بھی موجود ہے، فرانسیسی ادیب مورس لیول کے پندرہ افسانوں کا ترجمہ اس کے علاوہ ہے، یہ ترجمہ انھوں نے شاید انگریزی سے کیا ہے۔

تاج نے برطانوی ناول نگار کے ناول ''لیلیٰ یا محاصرہ غرناطہ'' کا ترجمہ اردو میں اتنی عمدگی سے کیا کہ ماحول کی اجنبیت باقی نہ رہی۔

حکیم یوسف حسین کی فرمائش پر تاج نے ''نیرنگ خیال'' کے لیے ''چچا چھکن'' سیریز کے لیے دس مضامین لکھے۔ پہلے دو مضامین کا مواد انھوں نے جیروم۔ کے جیروم کی کتاب ''ایک کشتی کے تین سوار'' سے اخذ کیے باقی مضامین ان کے اپنے تصنیف کردہ ہیں۔ یہ مزاحیہ مضامین بے حد مقبول ہوئے اور اب بھی مقبول ہیں۔

اس کے علاوہ تاج نے درجنوں کتابوں پر دیباچے لکھے۔ تاج نے ڈرامے پر بہت سے تنقیدی و تحقیقی نوعیت کے مقالات لکھے جو مختلف ادبی رسالوں میں شائع ہوئے۔

تاج نے تقریباً 22 یک بابی ڈرامے لکھے جن میں سے کچھ ریڈیو سے نشر ہوئے اور کچھ صرف رسالوں میں شائع ہوئے۔ انھوں نے دوسری زبانوں کے اہم مصنفین کے 21 یک بابی ڈرامے اردو میں ترجمہ کیے۔ جن میں رابندر ناتھ ٹیگور، جے ایم مارٹن، سیرانن وجوکوین، ہنری اے ہنری، لوسین چنطل، اناطول فرامسن، پریم چند، لارنس ہاؤس مین، ڈبلو ڈبلو جیکب، پیٹر ڈپر، گیپ گا یا کوزا، انتھونی آرم اسٹرانگ اور چیخوف جیسے ادیب شامل ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے 16 سہ بابی ڈرامے دوسری زبانوں سے ترجمہ کیے یا دوسری زبانوں کی کہانیوں سے مواد اخذ کر کے ترتیب دیئے۔ تاج کے 16 سہ بابی ڈرامے اس کے علاوہ ہیں جن میں سے کچھ ترجمہ شدہ ہیں اور کچھ دوسری جگہوں سے اخذ و ماخوذ کے بعد لکھے گئے ہیں۔ اس کے لیے جن لوگوں سے اخذ و مواخذہ کیا ہے ان میں ہرش دیو، شیکسپیئر، پریم چند، ٹرنر، کیری چیپک اور مولیئر اہم ہیں۔

قرطبہ کا قاضی تاج کے یک بابی ڈراموں کے مجموعے کا نام ہے اس میں پانچ یک بابی ڈرامے شامل ہیں جو اس طرح ہیں:

قرطبہ کا قاضی	(لارنس ہاؤس)
خوشی	(پیٹر ڈپر)
دندان سازی کی کرسی	(انتھونی آرم اسٹرانگ)
بوکس اور کوکس	(جی ایم مارٹن)
صید و صیاد	(ہیرنگ اے بیرنگ)

ڈراموں کا یہ مجموعہ ایک سو اسی صفحات پر مشتمل ہے۔ اسے دارالاشاعت پنجاب نے 1956ء میں شائع کیا۔

تاج نے اپنا شاہکار ڈراما ''انارکلی'' 1922ء میں لکھنا شروع کیا اور 1923ء میں مکمل کیا۔ 1932ء میں یہ پہلی بار دارالاشاعت پنجاب سے شائع ہوا۔ پنجاب ٹکسٹ بک بورڈ نے اس پر ایک ہزار روپئے کا انعام دیا۔ اسے گورنمنٹ کے تمام اداروں، کالجوں اور یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل کیا گیا۔ تاج کی زندگی میں ہی یہ دارالاشاعت پنجاب سے نو مرتبہ شائع ہوا جس کی کل تعداد اکیس ہزار ہوتی ہے۔ آج ہندوستان کی کوئی ایسی یونیورسٹی یا کالج نہیں ہے جہاں اردو پڑھائی جاتی ہو اور یہ شامل نصاب نہ ہو۔ اب تک یہ کتنی بار چھپ چکا ہے اور تعداد اشاعت کتنی ہے اس کا شمار کرنا مشکل ہے۔ اسی پر کئی فلمیں بن کر مقبولیت حاصل کر چکی ہیں۔

مجلس ترقی ادب سے وابستہ ہونے کے بعد تاج نے کلاسیکی اردو ڈراموں کی تدوین کا کام شروع کیا۔ بڑی محنت و جانفشانی کے بعد ڈیڑھ سو ڈرامے اکٹھا کیے۔ پھر ان میں سے اشاعت کے لیے سو کا انتخاب کیا۔ یہ بھی طے کر دیا کہ کون کون سے ڈرامے کن کن جلدوں میں رکھے جائیں گے اور

بہت سی جلدوں کی ترتیب وتدوین اور تحشیئے کا کام بھی مکمل کر دیا۔ مکمل منصوبہ تیس جلدوں میں شائع کرنے کا تھا مگر ان کی زندگی میں چھ جلدیں ہی شائع ہوسکیں۔ تاج نے تدوین کا یہ کام جس جانفشانی، خلوص اور انہماک کے ساتھ کیا اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ تاج نے بچوں کے لیے بھی بہت سے ڈرامے لکھے جو پھول اور دوسرے رسالوں میں شائع ہوتے رہے۔ ان میں سے پندرہ ڈرامے سلیم ملک کو دستیاب ہوئے ہیں جس کی فہرست انھوں نے اپنی کتاب میں دی ہے۔

21.4 امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات

تاج کو صحافت ورثے میں ملی تھی۔ انھوں نے لکھنے کی ابتدا اپنے والد کے رسالے ''پھول'' سے کی۔ اس وقت مجلّاتی صحافت پر رومانیت اور ادبیت کا غلبہ تھا۔ پھول بچوں کا رسالہ تھا جس میں شائع ہونے والے مواد کی زبان آسان بلکہ آسان تر ہونا ضروری تھا۔ تاج نے اس کے لیے آسان زبان میں کہانیاں، قصے اور لطائف لکھے اور یہیں سے ان کی آسان نویسی کی تربیت ہوئی جو صحافتی تحریروں کا جزو اعظم ہے۔

امتیاز علی تاج کی ادارت میں پہلا ادبی ماہ نامہ ''کہکشاں'' کے نام سے شائع ہوا۔ اس کی ادارت میں عبدالمجید سالک ان کا ہاتھ بٹاتے تھے۔ یہ رسالہ ستمبر 1918ء سے جولائی 1920ء تک ہی جاری رہا۔ کہکشاں کا معیار بلند تھا اس میں بڑے بڑے عالموں، ادیبوں اور شاعروں کی نگارشات شائع ہوتی تھیں جیسے خواجہ حسن نظامی، برج موہن دتا تریہ کیفی، عبدالحلیم شرر، سجاد حیدر یلدرم، پریم چند، راشد الخیری، مولوی ممتاز علی اور نیاز فتح پوری۔

جولائی 1898ء کو ممتاز علی نے محمدی بیگم کی ادارت میں ایک ہفت روزہ ''تہذیب نسواں'' کے نام سے جاری کیا۔ ایک خاتون کا کسی رسالے کی ادارت کرنا بہت سے لوگوں کو ناگوار گزرا اس کی خوب مخالفت ہوئی۔ بہرحال رفتہ رفتہ مخالفت کا طوفان تھم گیا۔ 1908ء میں محمدی بیگم کے انتقال کے بعد کچھ دوسری خواتین برائے نام اس کی مدیرہ رہیں کام سارا ممتاز علی اور امتیاز علی ہی دیکھتے تھے۔ 1922ء میں تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد ہی سے تاج تہذیب نسواں کی ادارت کرنے لگے تھے۔

ممتاز علی 15/جون 1935ء کو انتقال کر گئے تو تاج کا نام مدیر کی حیثیت سے باقاعدہ لکھا جانے لگا۔ تاج 1951ء تک اس کے مدیر رہے۔ 1951ء میں تہذیب نسواں اپنا 53 سالہ سفر ختم کر کے بند ہو گیا۔ تاج 1922ء سے 1935ء تک پس پردہ اور 1935ء سے 1951ء تک برملا اس کے مدیر رہے۔ اس طرح انھوں نے 29 سال اس کی ادارت کی۔

ممتاز علی نے بچوں کا رسالہ ''پھول'' 1909ء میں جاری کیا۔ پھول کو تاج بچپن سے پڑھتے آ رہے تھے۔ بڑے ہوئے تو اس میں کہانیاں لکھنے لگے۔ 1922ء میں تعلیم سے فارغ ہوئے تو ''پھول'' کی ادارت بھی سنبھال لی۔ اس پر حکیم احمد شجاع نے لکھا:

> ''آج کل تاج دو رسالوں ''پھول'' اور ''تہذیب نسواں'' کو تنہا ایڈٹ کرنے میں مصروف ہیں۔'' (حکیم احمد شجاع، دریا بہ حباب اندر، ہزار داستا، جلد ایک شمارہ 5، ستمبر 1922ء، ص:02)

لیکن اسے ممتاز علی کی سرپرستی بھی حاصل تھی۔ 1935ء میں ان کے انتقال کے بعد تاج مکمل طور پر پھول کی ادارت کرنے لگے۔ تاج نے 1935ء سے 1955ء تک یعنی بیس سال بلا شرکت غیر اس کی ادارت کی اور اسے نئی بلندیوں سے ہمکنار کیا۔

پھول میں جو بھی مواد شامل ہوتا تھا اس میں عمر کا لحاظ رکھتے ہوئے بچوں کی ذہنی سطح اور دلچسپیوں کا خیال رکھا جاتا تھا۔ وہ اس بات کا بھی

خیال رکھتے تھے کہ ہر عمر کے بچوں کی ذہنی ضیافت کا سامان پھول میں موجود ہو اور شاید اس کی مقبولیت اور لمبی عمر کا راز بھی اسی میں پوشیدہ ہے۔ اتنا مختلف النوع مواد ہر ہفتے حاصل کر کے ترتیب دینا اور پابندی وقت کے ساتھ شائع کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔

21.5 امتیاز علی تاج کی ریڈیائی اور فلمی خدمات

1935ء میں تاج کے والد کا انتقال ہو جانے کے بعد دارالاشاعت پنجاب پر بڑے سوتیلے بھائی حمید علی کا قبضہ ہونے کی وجہ سے اس کی آمدنی سے تاج کو منصفانہ حصہ نہیں مل پا رہا تھا۔ تاج کی شادی ہو چکی تھی اور خرچ بڑھ چکا تھا اس لیے ضروری ہو گیا کہ وہ اپنی آمدنی کی کوئی اور صورت پیدا کریں۔ چناں چہ تاج فلم کی طرف رجوع ہوئے۔ یہ وہی زمانہ تھا جب ہندوستان میں متکلم فلمیں بننا شروع ہو گئی تھیں۔ تاج کو ڈرامے لکھنے، اداکاری کرنے اور ہدایت دینے کا کافی تجربہ تھا۔ چناں چہ انھوں نے فلمی دنیا میں بھی کامیابی حاصل کی۔ وہ فلموں کی کہانیاں، مکالمے اور منظرنامے لکھتے۔ ہدایت دیتے یہاں تک کہ اداکاری بھی کرتے۔ اس عہد کے کامیاب فلم ساز پنچولی (پنچولی آرٹ پکچر کا مالک)، کاردار، نارنگ، خورشید انور اور شوکت رضوی تاج کے گھر جاتے اور فرمائش کر کر کے فلمیں لکھواتے، معاوضے کی رقم پیشگی ادا کرتے۔

تاج 17-1916ء سے ہی یک بابی ڈرامے تصنیف و ترجمہ کرنا شروع کر چکے تھے اور جیسا کہ کہا گیا۔ اسٹیج پیش کش اور اداکاری میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب خاموش فلمیں دھوم مچا رہی تھیں۔ 1931ء میں پہلی متکلم فلم عالم آرا ریلیز ہو چکی تھی۔ اس وقت تک تاج ''انارکلی'' اور دوسرے کئی ڈرامے تصنیف کر چکے تھے اور بحیثیت ادیب، ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار شہرت حاصل کر چکے تھے۔ اس اس وقت ڈراما کمپنی کے مالکان سے لے کر ناظرین تک سبھی فلم میں بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہے تھے۔ چناں چہ تاج ایک تو اپنی معاشی ضرورتوں دوسرے زمانے کے چلن کو دیکھتے ہوئے، فلم کی طرف راغب ہوئے۔ وہ خود لکھتے ہیں:

> ''میں جدید تھیٹر قائم کرنے پر غور کر رہا تھا کہ اچانک فلم سازی نے دن دونی رات چوگونی ترقی کرنی شروع کر دی۔'' (امتیاز علی تاج، فلم سازی ذریعہ عزت نہیں مجھے، مشمولہ، امتیاز علی تاج کی تمثیل نگاری، مرتبہ سلیم ملک، مجلس ترقی ادب، لاہور، 2010ء، ص:634)

تاج نے 1934ء سے فلم کے لیے لکھنا شروع کیا اور 1970ء تک کچھ نہ کچھ لکھتے رہے۔ لیکن 1960ء کے بعد اس میدان میں ان کی فعالیت کم ہو گئی تھی۔ تاج کی پہلی فلم ''سورگ کی سیڑھی'' ہے جو 1934ء میں مکمل ہوئی۔ تاج کی یہ پہلی فلم ناکام رہی۔ اس نے نہ شہرت کمائی نہ دولت۔

تاج نے اسی زمانے میں ''تاج پروڈکشن لمیٹڈ'' کے نام سے اپنی فلم کمپنی بنا کر ''سہاگ کا دان'' نامی فلم بنائی مگر اس میں تاج کو نقصان ہوا اور انھوں نے فلم بنانے سے توبہ کر لی۔ اس سے فائدہ یہ ہوا کہ وہ کہانی نویس، مکالمہ نگار، منظر نگار اور اسکرین پلے رائٹر کی حیثیت سے فلمی دنیا میں کافی مقبول ہو گئے۔

تاج نے کچھ فلموں کی کہانیاں لکھیں۔ کچھ کے مکالمے لکھے اور کچھ کے منظرنامے اس طرح ان کی کل فلموں کی تعداد مشمولہ انارکلی 34 ہے۔ ان میں سے زیادہ تر فلمیں کامیاب رہیں انھوں نے شہرت بھی کمائی اور دولت بھی۔ تاج کی تیرہ دستاویزی فلمیں اس کے علاوہ ہیں جو انھوں نے قیام پاکستان کے بعد محکمہ اطلاعات پاکسان کے استفسار پر لکھی تھیں۔ ان فلموں کا دورانیہ دس سے تیس منٹ تھا۔

تاج کی آخری فلم ''شام ڈھلے'' ہے جس کی کہانی انھوں نے لکھی۔ یہ فلم دسمبر 1960ء میں ریلیز ہوئی۔ اس کے بعد تاج نے کسی فلم کی کہانی مکالمے یا منظرنامے نہیں لکھے۔ 1937ء سے قبل تاج کا رابطہ ریڈیو سے بھی قائم ہو گیا تھا۔ حالاں کہ اس وقت لاہور میں ریڈیو اسٹیشن نہیں تھا

اور ریکارڈنگ کر کے بھیجنے کی تکنیک بھی اس وقت تک نہیں آئی تھی۔ اس وقت تاج کے ''چچا چھکن'' کا بڑا شہرہ تھا اور ریڈیو کے سامعین بھی اس سے محظوظ ہونا چاہتے تھے۔ چناں چہ یہ انتظام کیا گیا کہ تاج اور سالک ٹیلی فون سے لاہور سے بولیں اور ان کی تقریر ریلے ہو۔

''تقسیم ہند کے بعد فلم سازی کا مرکز بمبئی منتقل ہو گیا اور فلموں کا اسلوب و مزاج بھی بدل گیا تو تاج کی فلمی مشغولیت بھی کم ہو گئی اور انھیں پھر ریڈیو سے رجوع کرنا پڑا۔ اس کی ابتدا اس طرح ہوئی کہ اس وقت مہاجرین کو بسانا اور سہولیات فراہم کرنا ایک مسئلہ تھا۔ چناں چہ لاہور کے ڈپٹی کمشنر ظفر حسن نے تاج کو مشورہ دیا کہ کوئی ایسا کالم لکھیں کہ مہاجرین کا حوصلہ بڑھے اور لوگ ان کی مدد کریں۔ تاج نے اخباری کالم کے بجائے ریڈیو فیچر کا پروگرام بنایا اور ان کا فیچر ''پاکستان ہمارا'' نشر ہونے لگا۔ جس میں ان کی معاونت شوکت تھانوی کرتے تھے۔ یہ پروگرام بے حد مقبول ہوا۔ ایک روز کسی اخبار میں خبر چھپی کہ مہاجرین کے پاس لحاف وغیرہ نہیں ہونے کی وجہ سے کئی سردی سے ٹھٹھر کر مر گئے۔ تاج نے اس پر جو فیچر تیار کیا اور شوکت نے اپنی نظم ''بعد از وقت'' کے ساتھ اس پروگرام کو اتنے دل دوز انداز میں پیش کیا کہ سامعین بے حد متاثر ہوئے۔ بہت سے لوگوں نے شام کو سنیما جانا اس لیے چھوڑ دیا کہ یہ فیچر سنیں گے۔ یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ کئی لوگوں نے پروگرام سن کر اغوا کی ہوئی عورتیں واپس کر دیں۔ ہندوستان میں مس سارا بائی نے کہا۔ ''اگر ریڈیو کا کوئی پروگرام سن کر میں روئی ہوں تو یہی پروگرام ہے۔'' گاندھی جی نے بھی اپنی ایک تقریر میں تاج اور شوکت کا نام لے کر اس پروگرام کی تعریف کی۔ تاج نے تقریباً ایسے سو پروگرام پیش کیے۔ (محمد سلیم ملک، سید امتیاز علی تاج زندگی اور فن، مغربی پاکستان، اردو اکیڈمی لاہور، 2003ء، ص:33)

گاندھی جی کی شہادت پر ریڈیو پاکستان نے تاج کا تیار کیا ہوا تعزیتی پروگرام نشر کیا۔ تاج نے اسے اتنے اچھے ڈھنگ سے ترتیب دے کر پیش کیا کہ اس وقت کے پاکستان میں مقیم ہندوستانی ڈپٹی ہائی کمشنر کے ایل پنجابی نے یہ پروگرام آل انڈیا ریڈیو کے تمام تعزیتی پروگراموں سے بہتر قرار دیا۔

قائد اعظم محمد علی جناح، لیاقت علی خاں اور صدر جان کینڈی کی وفات پر بھی تاج نے بہت پر اثر پروگرام پیش کیے۔

تاج نے ریڈیو کی صداکاری میں مہارت رکھتے تھے۔ وہ ہر طرح کی آوازیں نکالنے پر قادر تھے۔ اس صوتی زرخیزی نے انھیں ریڈیو میں کافی مقبولیت عطا کی۔ تاج کی صداکاری کی فہرست کافی طویل ہے۔ تاج کے اپنے تین درجن ڈرامے ہیں جن میں انھوں نے صداکاری کی۔ دوسروں کے ڈرامے جن میں انھوں نے اپنی آواز سے سماں باندھا اور مذکورہ فیچر کو شامل کر لیا جائے تو یہ تعداد بلا شبہ سینکڑوں تک پہنچ جائے گی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ دارالاشاعت پنجاب کے مالک کون تھے؟

2۔ تاج کی شریک حیات کا کیا نام تھا؟

3۔ تاج نے کن کن رسالوں کی ادارت کی؟

21.6 امتیاز علی تاج: ڈراما نگاری کی خصوصیات

ڈراما تاج کا خصوصی میدان ہے، اس کے ذکر کے بغیر تاج کے علم و عمل کا احاطہ نامکمل رہے گا۔ تاج نے جب ڈراما نگاری شروع کی اس وقت پورے برصغیر میں پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کا طوطی بول رہا تھا جو شہر شہر گھوم گھوم کر ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں۔

تاج کو ابتدا سے ہی ڈراما دیکھنے کا بڑا شوق تھا۔ کوئی بھی تھیٹریکل کمپنی لاہور آتی تو ڈراما دیکھنے جاتے۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیاں لاہور آتیں تو اکثر اس میدان میں بھی خیمہ زن ہوتیں جو تاج کے گھر کے قریب تھا اور مہینوں ڈیرہ ڈالے رہتیں۔ دارالاشاعت قریب ہونے کی وجہ سے اپنے اشتہار اور ٹکٹیں وہیں سے چھپواتیں۔ تماشے کے کچھ پاس بھی دارالاشاعت کو دیتیں وہاں کا کوئی آدمی ڈراما دیکھنے جاتا تو تاج بھی ساتھ لگ لیتے۔ اس وقت تاج کی عمر چھ سات سے زیادہ نہ تھی۔ کچھ عرصہ بعد تاج کی والدہ کا انتقال ہو گیا تو ان کی دلجوئی اور بہلائے رکھنے کے خیال سے بہ آسانی تماشا دیکھنے کی اجازت ملنے لگی۔ چناں چہ انھیں ڈراما دیکھنے کی لت سی لگ گئی۔ اداکاری کی طرف رغبت بھی اسی کا نتیجہ ہے۔ کالج میں داخل ہوئے تو وہاں آغا حشر کا ڈراما ''صید ہوس'' اسٹیج کیا گیا اس میں لڑکی کا رول اس کامیابی سے ادا کیا کہ لوگ عش عش کر اٹھے۔ ان کے دوست آغا سہیل کا بیان ہے کہ

''تاج کا یہ شوق جنون کی حد تک پہنچا ہوا تھا۔''

تاج نے گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لیا تو وہاں تمثیل کاری کی بھی تربیت حاصل کی اور اردو و انگریزی ڈراموں اور ان کی تاریخ و تنقید کا مطالعہ کیا۔ اردو ڈرامے پر ان کے تنقیدی مضامین اور انگریزی ڈراموں کے تراجم اس کی گواہی کے لیے کافی ہیں۔ انھوں نے تھیٹریکل کمپنیوں کے محاسن و معائب پر غور کیا۔ اسکول اور کالج کی اداکاری اور ہدایت کاری میں حصہ لے کر اسٹیج کے تقاضوں کو عملی طور پر سمجھا اور پھر جو کچھ تخلیق کیا وہ لازوال ہو گیا۔

تاج کا پہلا ڈراما ''تلی پھٹ گئی'' ہے۔ یہ یک بابی ڈراما انھوں نے 1916ء میں تخلیق کیا۔ ان کا پہلا ترجمہ شدہ ڈراما ''نکاح ثانی'' ہے جو انھوں نے 1917ء میں تخلیق کیا (یہ بھی یک بابی ہے)۔ تاج نے انارکلی 1922ء میں تخلیق کیا۔ اس کے پہلے بھی وہ کئی ڈرامے لکھ چکے تھے اور اس کے بعد بھی بہت سے لکھے مگر جو شہرت و مقبولیت انارکلی کا مقدر بنی وہ کسی کو اور کو نصیب نہ ہو سکی۔ ڈرامے میں سب سے اہم چیز کہانی ہوتی ہے تاج نے اس ڈرامے کے لیے ایسی کہانی کا انتخاب کیا جس میں ہر نوجوان کو اپنے دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔

تاج کے لکھے یک بابی ڈرامے میں المیہ بھی ہیں اور طربیہ بھی، مگر طربیہ کی تعداد زیادہ ہے جن میں انھوں نے متوسط طبقے کی معاشرت پیش کی ہے۔ انھیں سادہ سیٹ پر معمولی ساز و سامان کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان میں داخلی اور خارجی دونوں طرح کے تصادم سے پلاٹ کا ارتقا ہوا ہے۔ رومانیت تاج کے مزاج کا خاصہ ہے اس سے یہاں کبھی مفر نہیں۔ جملے بازی، حاضر جوابی اور سادہ بیانی انھیں دل کشی عطا کرتی ہے۔

تاج نے جو یک بابی ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے ان میں ریڈیو کی ضرورتوں کا خیال رکھا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ ریڈیو آواز کا میڈیم ہے جس میں ہر چیز مکالموں کے ذریعے بیان کی جاتی ہے۔

تاج نے جو سہ بابی ڈرامے لکھے ہیں وہ زیادہ تر طربیہ ہیں۔ ان میں قدیم ڈراموں کی طرز پر داستانی پلاٹ والے بھی ہیں اور ایسے بھی جن کا رشتہ روزمرہ زندگی سے استوار ہے۔ ان میں واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ربط و تسلسل قائم رہتا ہے اور دلچسپی میں

اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ انجام ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل نہیں ہوتا بلکہ گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ تاج کے داستانوی قسم کے ڈراموں میں اشعار کا بھی استعمال ہوا ہے اور قافیہ پیمائی بھی ہے اور خود کلامی کا بھی استعمال ہوا ہے۔

تاج نے مغربی زبانوں سے جو ڈرامے ترجمہ کیے جیسے ''قرطبہ کا قاضی''، ''دندان ساز کی کرسی'' یا ''بوکس اور کوکس'' یہ نہ لفظی ترجمہ ہیں نہ ہی واقعات کو ہو بہو لیا ہے۔ ان میں انھوں نے واقعات بھی تبدیل کیے ہیں اور مکالموں میں بھی ردوبدل کیا ہے اور کرداروں کو ہندوستانی معاشرت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے تا کہ ماحول کی اجنبیت دور ہو جائے۔

تاج کے سہ بابی ڈراموں کے داستانوی کرداروں سے صرف نظر کریں تو ان کے ڈراموں کے کردار عام انسان ہیں۔ ان میں کچھ مثالی کردار بھی ہیں لیکن زیادہ تر ارتقائی کردار ہیں جن میں موقع ومحل اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ سبھی اپنے مرتبے اور حیثیت کے مطابق گفتگو کرتے ہیں جس سے وہ حقیقی انسان معلوم ہوتے ہیں۔ ایسے ہی کرداروں سے ڈرامے کا معیار متعین ہوتا ہے۔

مکالمہ ڈرامے کا ایک اہم عنصر ہے۔ تاج کے مکالموں کی بات کریں تو ان کے مکالمے ڈرامے کے لیے بالکل موزوں ہیں، ان میں طوالت نہیں ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی جامعیت کے ساتھ موقع ومحل کی مناسبت سے اپنے کرداروں سے مکالمے ادا کروائے ہیں ان کے یہاں مکالموں کی زیادتی بھی نہیں ہے۔ اس سے حرکت وعمل کے زیادہ مواقع ملتے ہیں اور یہی چیز ان کے ڈراموں کو کہہ کے سنانے کے بجائے کر کے دکھانے کی چیز بناتی ہے اور جس کے لیے ڈراما تخلیق کیا جاتا ہے۔ تاج کے زیادہ تر مکالمے چست اور رواں ہیں جن میں الفاظ کا استعمال ضرورت کے مطابق کیا گیا ہے۔ ورنہ الفاظ کی زیادتی مکالمے کا اثر زائل کر دیتی ہے۔

تاج کے اکثر ڈراموں کی زبان صاف، شستہ اور رواں ہے، برجستگی جس کی خصوصیت ہے۔ انھوں نے کتابی زبان کے بجائے بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ ڈرامے کے لیے جس کو معیاری تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کی زبان واقعات وصورت حال میں واقعیت پیدا کر دیتی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ امتیاز علی تاج نے انارکلی کس سنہ میں تخلیق کیا؟

2۔ امتیاز علی تاج کے مزاحیہ مضمون کا عنوان کیا ہے؟

3۔ تاج نے فلم کے لیے کب سے لکھنا شروع کیا؟

21.7 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

- ☆ ادب اطفال امتیاز علی تاج کا بڑا کارنامہ ہے خواہ معیار کے لحاظ سے ہو یا مقدار کے۔ انھوں نے بچوں کے لیے کہانیاں لکھیں، مضامین لکھے، ڈرامے لکھے اور سب شائع ہو کر مقبول ہوئے۔
- ☆ ''پیسہ لائبریری'' سیریز کے تحت ترتیب دی گئی کتابیں دس دس ہزار کی تعداد میں شائع ہوئیں۔ تین سال تک چلنے کے بعد یہ سلسلہ بند ہو گیا تو ان کی اتنی مانگ ہوئی کہ ان میں سے بہت کتابوں کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا۔
- ☆ 35 سال تک کامیابی کے ساتھ ''پھول'' کو شائع کر کے نہ جانے کتنے بچوں کی ذہنی آبیاری کی۔ تاج نے بہت سی درسی کتابیں بھی مرتب کیں۔

☆ تاج نے مجلس ترقی ادب لاہور سے وابستہ ہونے کے بعد دس سال میں 204 کتابیں شائع کروائیں۔ جبکہ ان سے پہلے دس سال میں صرف 30 کتابیں شائع ہوئی تھیں۔

☆ قدیم کلاسیکی اردو ڈراموں کی تدوین کا کام اس حسن وخوبی سے کیا کہ وہ اور کچھ نہ کرتے تو وہی ان کو زندہ رکھنے کے لیے کافی تھا۔ پھر انھوں نے بہت سے ادبی مضامین لکھے جو اس وقت کے مؤقر ادبی رسالوں میں شائع ہوئے۔

☆ چچا چھکن سیریز کے دس مضامین مزاحیہ ادب میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بہت سے افسانے لکھے، بہت سے یک بابی وسہ بابی ڈرامے لکھے۔ مغربی زبان کے بڑے ادیبوں کے بیش قیمت افسانوں اور ڈراموں کو اردو میں منتقل کر کے اس کے ادبی ذخیرے میں اضافہ کیا۔

☆ ریڈیو کے لیے بہت سے ناٹک اور تقریریں لکھیں۔ تقسیم ہند کے ''پاکستان ہمارا ہے'' سیریز کے سو پروگرام فیچر کی شکل میں پیش کیے۔ 34 فیچر فلمیں ان کے نام سے منسوب ہیں۔

☆ ان میں سے بہت سی فلمیں باکس آفس پر ہٹ ہوئیں۔ تیرہ دستاویزی فلمیں اس کے علاوہ ہیں جن کا دورانیہ دس سے تیس منٹ تھا۔

☆ تاج نے مجلّاتی صحافت میں بھی سنگ میل قائم کیے۔ ''کہکشاں'' کی تین سال اور ''تہذیب نسواں'' اور ''پھول'' کی انتیس۔انتیس سال تک کامیاب ادارت کر کے انھیں نئی رفعتوں سے ہمکنار کیا۔ لیکن افسوس کا مقام یہ ہے کہ اتنا گراں قدر ادبی سرمایہ فراہم کرنے والے ادیب کے ہم صرف ایک کارنامے ''انارکلی'' کو جانتے ہیں۔

☆ اس میں شبہ نہیں کہ انارکلی نے اردو ڈرامے کا وقار بلند کیا ہے۔ لیکن تاج کے دوسرے کارناموں کو یکسر نظر انداز کر دینا انصافی نہیں ہے۔

☆ یہ ہماری تلاش وتحقیق سے لاتعلقی، تساہلی اور تن آسانی کی دلیل ہے اور اس سے زیادہ افسوس کی بات ہے کہ اتنے قد آور ڈراما نگار، فلم نویس، ادیب، مترجم اور صحافی کے حالات زندگی سے ہم ناواقف ہیں اور یہ تک نہیں جانتے کہ ستر سال کی عمر میں کس بے رحمی سے اس کا قتل ہوا۔

21.8 کلیدی الفاظ

لفظ	:	معنی
جدامجد	:	دادا، پردادا
رفعت	:	بلندی
بصیرت	:	عقلمندی
آگہی	:	واقف ہونا
روشناس کرانا	:	واقف کرانا
عرفیت	:	پکارے کا نام
تعزیتی	:	ماتم پرسی
تفتیش	:	چھان بین
جزواعظم	:	بڑا حصہ

دورانیہ	:	مقررہ وقت
جنون	:	کسی چیز کی دھن، سودا، خبط
ناگہانی	:	یکا یک
خودکلامی	:	اپنے آپ سے بات کرنا
ادب اطفال	:	بچوں کا ادب

21.9 نمونہ امتحانی سوالات

21.9.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ تاج کے جدامجد کہاں سے ہندوستان آئے؟

2۔ امتیاز علی تاج کے والد ممتاز علی کا مولانا قاسم نانوتوی سے کیا رشتہ تھا؟

3۔ تاج کی والدہ کا کیا نام تھا؟

4۔ تاج نے کتنی عمر سے افسانہ لکھنا اور کہانیوں کا ترجمہ شروع کر دیا تھا؟

5۔ تاج کا نکاح کس سنہ میں ہوا؟

6۔ تاج نے گاندھی جی کے اوپر جو کتاب لکھی اس کا کیا نام ہے؟

7۔ تاج نے بچوں کے جس رسالے کی ادارت کی اس کا نام کیا ہے؟

8۔ تاج نے تہذیب نسواں کی ادارت کتنے دنوں تک کی؟

9۔ تاج کے نام سے کل کتنی فلمیں منسوب ہیں؟

10۔ تاج کی آخری فلم کون سی ہے؟

21.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ تاج کی وفات کس سنہ میں اور کس طرح ہوئی؟

2۔ تاج کے والد ممتاز علی کے کن ادبی ہستیوں سے دوستانہ مراسم تھے؟

3۔ مجلس ترقی ادب سے وابستہ ہونے کے بعد تاج کی کارگزاریاں کیا کیا تھیں؟

4۔ تاج کی بچوں کے لیے لکھی گئی بہت سی کہانیاں چھوٹی چھوٹی کتابوں میں شائع ہوئیں ان میں سے تین کے نام لکھیے۔

5۔ تاج نے مغربی ڈراما نگاروں کے 21 یک بابی ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ان میں سے تین ڈراما نگاروں کے نام لکھیے۔

21.9.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

2۔ امتیاز علی تاج کی ڈراما نگاری کی خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔

3۔ امتیاز علی تاج نے فلمی دنیا میں کیوں قدم رکھا اور اس میں انھیں کتنی کامیابی ملی۔ واضح کیجیے۔

21.10 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو کے اہم ڈراما نگار	ابراہیم یوسف
2۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
3۔	امتیاز علی تاج زندگی اور فن	محمد سلیم ملک
4۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین
5۔	ڈراما نگاری کا فن	محمد اسلم قریشی

اکائی 22: ڈراما ''انارکلی'' کا تجزیہ

اکائی کے اجزا

22.0 تمہید
22.1 مقاصد
22.2 انارکلی کا موضوعاتی مطالعہ
22.2.1 تعارف
22.2.2 سماجی پہلو
22.2.3 سیاسی پہلو
22.2.4 المیاتی پہلو
22.3 انارکلی کا فنی تجزیہ
22.3.1 پلاٹ
22.3.2 کردار
22.3.3 مکالمہ
22.3.4 زبان
22.3.5 پیش کش
22.4 اکتسابی نتائج
22.5 کلیدی الفاظ
22.6 نمونہ امتحانی سوالات
22.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات
22.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات
22.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات
22.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

22.0 تمہید

اردو ڈرامے کی تاریخ میں جتنی قدر افزائی اور مقبولیت ڈراما ''انارکلی'' کو ملی کسی اور ڈرامے کو نہ مل سکی۔ یہ جب تصنیف کیا گیا یعنی 1922ء

میں اس وقت خاموش فلمیں محدود پیمانے پر پیش کی جانے لگی تھیں اور ان کا معیار بھی بہت پست تھا۔ ریڈیو کی ابھی ابتدا بھی نہیں ہوئی تھی۔ البتہ پارسی اسٹیج ڈراموں کی ہر طرف دھوم تھی۔ پارسی تھیٹر کمپنیاں شہر شہر بلکہ قصبات تک میں جا کر ڈرامے اسٹیج کرتیں انھیں بے حد مقبولیت حاصل تھی۔ امتیاز علی تاج چاہتے تھے کہ کوئی بڑی تھیٹر کمپنی اسے پیش کرے۔ پارسی کمپنیاں اس میں ترمیم چاہتی تھیں جو تاج کو منظور نہ ہوئیں۔ 1932ء میں جب دارالاشاعت پنجاب نے اسے شائع کیا تو اس کے دیباچے میں انھوں نے لکھا:

> ''میں نے انارکلی 1922ء میں لکھا تھا۔ اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کے لیے پیش کیے انھیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا۔''

لیکن جب شائع ہو کر قارئین کے درمیان پہنچا تو اسے بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ پنجاب ٹکسٹ بک بورڈ نے اس پر ایک ہزار کا انعام دیا۔ اس وقت ایک ہزار روپیہ بہت بڑی رقم ہوا کرتی تھی۔ اسے تمام یونیورسٹیوں، کالجوں اور اسکولوں کے نصاب میں شامل کیا گیا یہ تاج کی زندگی ہی میں بیسیوں بار شائع ہوا اور تاج کی زندگی میں ہی اس پر فلمیں بنیں یہ اس وقت سے اب تک کتنی بار شائع ہوا ہے اور کہاں کہاں سے شائع ہوا ہے اس کا شمار کرنا اور معلوم کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی تنقیص وتعریف میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔

22.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

- ☆ ڈراما ''انارکلی'' کی اہمیت وافادیت سے واقف ہو سکیں۔
- ☆ انارکلی کے فنی خوبیوں اور خامیوں کے بارے میں جانکاری فراہم کر سکیں۔
- ☆ انارکلی کی پیش کش کے امکانات پر توجہ مبذول کر سکیں۔
- ☆ انارکلی کی مقبولیت کی بنیادی وجہ کیا ہے، یہ واضح کر سکیں۔
- ☆ انارکلی کا قصہ حقیقت ہے یا افسانہ اس کے بارے میں بتا سکیں۔

22.2 انارکلی کا موضوعاتی مطالعہ

22.2.1 تعارف:

گردش زمانہ نے نہ جانے کتنے ادبی فن پاروں کو فراموش کر دیا مگر ''انارکلی'' کی تازگی وشادابی تقریباً ایک صدی گزر جانے کے باوجود آج بھی برقرار ہے۔ اس کے مصنف امتیاز علی تاج نے 13/اکتوبر 1900ء کو لاہور کے ایسے گھرانے میں آنکھیں کھولیں علم وادب جس کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ گھر کے علمی وادبی ماحول اور لاہور کی ادبی وثقافتی فضا نے ان کے ادبی ذوق کو پروان چڑھایا۔ لاہور کے اچھے اسکول وکالج میں ان کی تعلیم ہوئی جہاں انھوں نے تمثیل کاری کی بھی تربیت لی۔ 17-16 سال کی عمر سے ہی انھوں نے کہانیاں، افسانے، مضامین اور ڈرامے لکھنے شروع کر دیئے تھے۔ 1922ء میں انھوں نے اپنا لازوال کارنامہ انارکلی تخلیق کیا اس کی کہانی کے بارے میں امتیاز علی تاج انارکلی کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''میرے ڈرامے کا تعلق صرف روایت سے ہے۔ بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے

حسن وعشق اور ناکامی ونامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت وتجمل میں دیکھا اس کا اظہار ہے۔''

اس کہانی کی بنیاد لاہور میں موجود ایک مقبرہ ہے جسے لوگ انارکلی کا مقبرہ کہتے ہیں۔اس مقبرے کے اندر لاہور کے محکمہ آثار قدیمہ کی طرف سے ایک فریم میں جو داستان آویزاں ہے اس کا ترجمہ انارکلی کے دیباچے میں تاج نے اس طرح کیا ہے:

''لاہور کا سول اسٹیشن انارکلی کے نام سے مشہور ہے۔ یہ خطاب شہنشاہ اکبر کے حرم میں نادرہ بیگم یا شرف النسا بیگم ایک منظور نظر کنیز کو ملا تھا۔ایک روز اکبر شیش محل میں بیٹھا تھا۔نوجوان انارکلی اس کی خدمت میں مصروف تھی تو اکبر نے آئینے میں دیکھ لیا کہ وہ سلیم کے اشاروں کا جواب تبسم سے دے رہی ہے۔ بیٹے سے مجرمانہ سازش کے شبہ پر شہنشاہ نے اسے زندہ گاڑنے کا حکم دیا۔ چناں چہ حکم کی تعمیل میں اسے مقررہ مقام پر سیدھا کھڑا کر کے اس کے گرد دیوار چن دی گئی۔سلیم کو اس کی موت کا بے حد صدمہ ہوا۔تخت پر بیٹھنے کے بعد اس نے انارکلی کی قبر پر ایک نہایت شاندار عمارت بنوادی۔''

اسی طرح کی بہت سی کہانیاں تھوڑے تھوڑے فرق کے ساتھ گڑھی گئی ہیں سب کو یہاں پیش کرنا ممکن نہیں۔اتنی بات ضرور ہے کہ سب نے اس کا رشتہ اکبر کے دربار سے جوڑا ہے۔جس سے یہ شبہ ہوتا ہے کہ یہ حقیقی تاریخی واقعہ ہے۔لیکن ہندوستان کی تاریخ میں ایسے کسی واقعے کا کوئی حوالہ نہیں ملتا بلکہ مغل تاریخ ایسی کسی خاتون کو جانتی ہی نہیں جس کا نام انارکلی ہو۔ جہانگیر نے ''تزک جہانگیری'' لکھی تو اس میں اپنی کمزوریوں کو بھی واضح طور پر بیان کیا مگر انارکلی سے تعلق کا کوئی ذکر نہیں۔اس نے لاہور میں اپنی بنوائی ہوئی عمارتوں اور باغات کا ذکر تزک میں صراحت سے کیا ہے مگر انارکلی کے مقبرے یا باغ کا کوئی ذکر نہیں۔مزید یہ کہ اس عہد کے مشہور ومستند تاریخ نویس ابوالفضل، بخشی نظام الدین احمد اور عبدالقادر بدایونی کے یہاں بھی ایسے کسی واقعے کا ذکر نہیں ملتا۔اس کے بعد کی لکھی تاریخوں میں بھی کہیں اس کا ذکر نہیں اس سے اتنی بات تو واضح ہوگئی کہ حقیقت سے اس کہانی کا کوئی تعلق نہیں۔پھر بھی یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ اگر مغلوں کی تاریخ انارکلی نام کی خاتون کے ذکر سے خالی ہے تو لاہور میں انارکلی کا مقبرہ کہی جانے والی عمارت میں قبر کس کی ہے اور اسے انارکلی کا نام کیوں دیا گیا۔ابھی تک اس کا کوئی تاریخی ثبوت نہیں مل سکا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر مغلوں کی تاریخ میں انارکلی کا کوئی ذکر نہیں ہے تو لاہور میں انارکلی کا مقبرہ کہے جانے والی عمارت میں قبر کس کی ہے؟ اس موضوع پر تحقیق کر کے پروفیسر علیم الدین سالک نے ایک مضمون لکھا جو نیرنگ خیال کے سالنامے میں 1929ء میں شائع ہوا۔اس میں وہ لکھتے ہیں کہ:

''اس مقبرے میں زین خاں کوکا کی صاحبزادی صاحب جمال آسودۂ خاک ہے، جس کا 1586ء میں شہزادہ سلیم سے نکاح ہوا۔1589 میں اس کے بطن سے سلطان پرویز پیدا ہوا اور 1599ء میں لاہور میں انتقال ہوا۔اس وقت اکبر اور سلیم دونوں لاہور میں نہیں تھے۔بعد میں سلیم بادشاہ بنا تو صاحب جمال کی قبر پر مقبرہ بنوایا۔''

(محمد سلیم ملک، سید امتیاز علی تاج: زندگی اور فن، اردو اکیڈمی لاہور، 2003ء، ص:37)

بعد کے کئی محققین نے پروفیسر سالک کی تحقیق سے اتفاق کیا ہے۔ پھر بھی یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ اُسے انارکلی کا مقبرہ کیوں کہا جاتا ہے۔ اس کی کوئی معتبر تحقیقی روایت یا تاریخی ثبوت موجود نہیں ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ مقبرہ اپنے طرز تعمیر میں انارکلیوں سے مشابہ ہے اس لیے اسے انارکلی کا نام دیا گیا۔ بعض کا کہنا ہے کہ مذکورہ مقبرے کے اردگرد جو باغ لگایا گیا اس میں انار کے درخت زیادہ تھے اس لیے اسے یہ نام دیا گیا۔ اس سلسلے میں محمد دین فوق لکھتے ہیں:

''معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اس مقبرے کے ساتھ جو باغ تعمیر کیا گیا تھا۔ یا مقبرہ بننے سے پیشتر اس جگہ جو باغ تھا اس میں اناروں کے درخت بکثرت تھے یا وہ باغ ہی اناروں کا تھا اور شاید اس کا نام ''باغ انار'' یا ''انار باغ'' ہوا اور وہ رفتہ رفتہ انارکلی کے نام سے موسوم ہو گیا۔''

(محمد دین فوق، انارکلی، مجلّہ نقوش، لاہور، فروری 1962ء، لاہور نمبر، ص:268)

مذکورہ بالا تمام آرا کے پیش نظر یہاں محمد حسن صاحب کے اس قول سے اتفاق کرنا زیادہ بہتر معلوم ہوتا ہے:

''یہ بات اچھی طرح جان کر بھی کہ یہ قصہ فرضی ہے اور انارکلی نام کی کنیز کے عشق میں شہزادہ سلیم (جس کا کردار فرضی ہے) کبھی مبتلا نہیں ہوا اور تاریخ میں اس رومان کا کوئی ثبوت نہیں ہے۔ ہم کو انارکلی ڈرامے کی جمالیاتی انبساط میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔''

(محمد حسن، مقدمہ انارکلی، مکتبہ الفاظ علی گڈھ، 1983ء، ص:12)

انارکلی کی اس کہانی پر سب سے پہلے 1899ء میں منشی محمد دین فوق نے انارکلی نام کا ناول لکھا جو کافی مقبول ہوا۔ اس کے لب و لہجے پر داستانوی انداز غالب ہے۔ کچھ عرصہ بعد ایک بنگالی ادیب نے اس پر بنگالی زبان میں ڈراما لکھا اس بنگالی ڈرامے کا میاں اختر جونا گڑھی نے اردو میں ترجمہ کیا جو عبدالحلیم شرر کے ''دلگداز'' میں شائع ہوا۔ عبدالعلیم نامی کے مطابق عباسی علی عباس دہلوی نے ایک ڈراما ''انارکلی'' نام کا تصنیف کیا جسے 1919ء میں آر۔بی۔ لیلیٰ مجنوں تھیٹریکل کمپنی نے میرٹھ میں پیش کیا۔

(عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر، جلد سوم، انجمن ترقی اردو، کراچی، 1962ء، ص:243)

اس کے بعد انارکلی نام کی ایک کہانی حکیم احمد شجاع نے انگریزی میں مکالموں کی شکل میں لکھی جس پر خاموش فلم 1930ء میں بنی اسے تاج نے ''پردے کے اس پار'' یا ''مغل شہزادے کی داستان عشق'' کے نام سے ترجمہ کیا، جو دیوان آتم آنند مشر کے فلمی رسالے ''شبستان'' میں شائع ہوئی۔

امتیاز علی تاج نے ''انارکلی'' تصنیف کیا تو ان مصادر سے استفادہ ضرور کیا ہوگا خصوصاً جب اسے 1932ء میں شائع کیا۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں اخذ کیا جاسکتا کہ یہ تاج کی اپنی تخلیق نہیں یا تاج کا طبع زاد ڈراما نہیں ہے کیوں کہ ڈرامائی ادب میں کہیں سے بھی بغیر حوالے کے مواد اخذ کر کے ڈراما تصنیف کرنا سرقہ نہیں مانا جاتا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کے بہت سے واقعات مختلف مصادر سے ماخوذ ہیں اور ان کا کوئی حوالہ بھی نہیں دیا گیا ہے۔ دراصل بات واقعات کی نہیں ہوتی واقعات کی نئی ترتیب کی ہوتی ہے۔ اس میں بات کہنے کا اسلوب ڈراما نگار کا ہوتا ہے۔ زبان اور مکالمے اس کی اپنی تخلیق ہوتے ہیں۔ تاج نے انارکلی میں بھی تخلیقی زبان و بیان استعمال کر کے جمالیاتی حسن پیدا کیا ہے۔ بول چال کی بامحاورہ زبان استعمال کر کے واقعات اور صورت حال کی اثر آفرینی میں اضافہ کیا ہے۔

22.2.2 سماجی پہلو:

اس ڈرامے میں سماجی پہلو یہ ہے کہ ہمارے معاشرے میں طبقاتی کشمکش، اونچ نیچ کا تصور اور بڑے چھوٹے کی تفریق اور نسلی تعصب ہمیشہ سے پایا جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں انارکلی ایک خوبصورت کنیز ہے۔ دلا رام بھی کنیز ہے۔ دلا رام شہزادہ سلیم کو جو ولی عہد سلطنت بھی ہے اپنی محبت کے جال میں پھنسا کر ہندوستان کی ملکہ بننے کا خواب دیکھ رہی تھی لیکن جب شہزادے کی توجہ اور التفات انارکلی کی طرف ہو گیا اور دلا رام کو اپنا خواب ٹوٹتا ہوا نظر آیا تو انارکلی کے خلاف سازش کر کے انارکلی کے خلاف ایسی صورت حال پیدا کر دی کہ اکبر کو یہ یقین ہو گیا کہ انارکلی شہزادہ سلیم کو اپنی محبت میں ملوث کر کے ہندوستان کی ملکہ بننا چاہتی ہے۔ اکبر یہ کیسے برداشت کر سکتا تھا کہ ایک کنیز ہندوستان کی ملکہ بن جائے چناں چہ سلیم سے محبت کرنے کے جرم میں اسے سزائے موت دے دی گئی۔ عشق و محبت انسانی فطرت ہے نہ اسلامی قانون میں اس کی سزا موت ہے نہ دنیاوی قانون میں۔ یہ سماجی ناہمواری کی دلیل ہے جہاں اعلیٰ طبقہ نچلے طبقہ پر ہمیشہ ظلم کرتا رہتا تھا۔

22.2.3 سیاسی پہلو:

ڈراما ''انارکلی'' رومانی ڈراما ہے لیکن رومانس کے ساتھ ساتھ ایک زیریں لہر سیاست کی بھی چلتی رہتی ہے۔ اکبر اعظم ایک عالی ہمت، بلند حوصلہ اور اکثر موقعوں پر ٹھوس اور حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرنے والا بادشاہ ہے وہ بڑی محنت مشقت اور سمجھ بوجھ سے اپنی سلطنت کو فروغ دے رہا ہے اور اسے ہر صورت میں استحکام بخشنا چاہتا ہے۔ اس کا تنہا وارث شہزادہ سلیم ہے اور مستقبل میں اسی کو یہ سلطنت سنبھالنا ہے۔ لہٰذا وہ سوچتا ہے کہ ہندوستان کی ملکہ اگر ایک کنیز بن جائے گی تو یہ سلطنت کمزور ہو جائے گی اور ملکی انتظام اچھے ڈھنگ سے نہیں چل پائے گا۔ یہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب رانی کہتی ہے کہ انارکلی کو نہ صرف رہا کر دیا جائے بلکہ اسے سلیم کو دے دیا جائے تو اکبر اعظم کہتا ہے۔

> ''تمہارا مشورہ ہے کہ میں اپنی زندگی کے سارے خواب چکنا چور کر ڈالوں۔ وہ خواب جو میرے دنوں کا
> پسینہ میری راتوں کی نیند، میری رگوں کا لہو اور میری ہڈیوں کا مغز ہیں۔''

یعنی انارکلی سلیم کو دے دی گئی اور وہ ہندوستان کی ملکہ بن گئی تو یہ سلطنت برباد ہو جائے گی۔

22.2.3 المیاتی پہلو:

ڈراما ''انارکلی'' میں المیہ عناصر بہت واضح ہیں۔ یہ ڈراما المیہ (ٹریجڈی) کے اصول پر پورا اترتا ہے یا نہیں، یہ الگ بحث ہے لیکن اس میں المیہ عناصر موجود ضرور ہیں۔ المیہ کا یہ اصول ہے کہ اس میں تباہی و بربادی ایسے شخص پر آئے جو اس کا سزاوار نہ ہو۔ معصوم اور بے گناہ ہوتا کہ ناظرین کی اس سے ہمدردی و رحم پیدا ہو اور پھر اس سے ناظرین کا کیتھارسس (تزکیہ) ہو جائے۔

چناں چہ انارکلی بھی بے گناہ اور معصوم ہے، محبت کرنا کوئی جرم نہیں۔ اس کو زندہ دیوار میں چنوا دینے سے ترحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔

دوسرے یہ کہ المیے کی وجہ بننے والا واقعہ المیے کا شکار ہونے والے کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیے اور اس کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیے۔ حادثہ یا اچانک واقعہ نہیں ہونا چاہیے۔ چناں چہ کسی حادثے یا اچانک واقعے نے انارکلی کو المیے کا شکار نہیں بنایا بلکہ وہ اپنی معصومیت، خوابناکی، بھولے پن اور تصور پرستی کی وجہ سے سازش کا شکار ہوئی۔ اس کے خلاف سازش کی گئی جسے وہ سمجھ نہ سکی۔ سلیم بھی المیے کا شکار بنا لیکن اپنی کم فہمی اور ہر ایک پر اعتبار کر لینے کی خلقی کمزوری کی وجہ سے، اگر وہ نسوانی نفسیات سے تھوڑا سا بھی واقف ہوتا اور دلا رام کی باتوں پر اعتبار کر کے اسے اپنا ہم راز

نہ بنا تا تو دلا رام اپنی چالوں میں اتنی آسانی سے کامیاب نہ ہوتی۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ انارکلی کا سنہ تصنیف کیا ہے؟

2۔ انارکلی پہلی بار کہاں سے شائع ہوا؟

3۔ امتیاز علی تاج کی تاریخ پیدائش کیا ہے؟

22.3 انارکلی کا فنی تجزیہ

22.3.1 پلاٹ:

جب مختلف واقعات کو ایک فطری و بامعنی ربط و تسلسل اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ کی ہوتی ہے۔ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دلچسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے اور قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے یہاں تک کہ نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

امتیاز علی تاج نے انارکلی کے لیے کہانی کا جوتانا بانا تیار کیا وہ دلچسپ بھی ہے اور متاثر کن بھی۔ دراصل دربار اکبری کی کنیزوں میں دلا رام ممتاز حیثیت کی حامل ہے۔ وہ اپنی بہن کی بیماری کے سبب کچھ دنوں کی چھٹی لے کر گھر جاتی ہے، اس کی غیر موجودگی میں دربار میں رقص کرنے کے لیے نادرہ نام کی کنیز آتی ہے۔ اکبر اعظم اس کے حسن، رقص اور نغمے سے متاثر ہو کر اسے انارکلی کا خطاب دیتا ہے اور ولی عہد سلطنت شہزادہ سلیم اسے اپنا دل دے بیٹھتا ہے۔

دلا رام واپس آتی ہے تو دربار کا نقشہ بدلا ہوا پاتی ہے۔ اب ہر ایک کی زبان پر انارکلی کا نام ہے۔ انارکلی سے پہلے سلیم کا کسی قدر التفات دلا رام کی طرف تھا۔ وہ انارکلی کی ہر دل عزیزی تو برداشت کر سکتی تھی مگر شہزادہ کو کسی قیمت پر کھودینا نہیں چاہتی تھی کیوں کہ اس کی نظر ہندوستان کی ملکہ کے تاج پر تھی، جب اسے اپنا یہ دن میں دیکھا ہوا خواب ٹوٹتا ہوا دکھائی دیا تو وہ اپنی تمام تر عیاری و چالاکی کے ساتھ انارکلی کو راستے سے ہٹانے کے در پے ہوگئی۔

انارکلی کی چھوٹی بہن ثریا، سلیم اور انارکلی کی ہم راز ہے۔ ایک دیر شام انارکلی سلیم سے ملنے باغ میں جارہی تھی، جاتے وقت ثریا اسے چھیڑتی ہے۔ دلا رام کھمبے کی آڑ سے دونوں کی گفتگو سن لیتی ہے اور جب پائین باغ کی تنہائی عاشق و معشوق کے درمیان کے سارے فاصلے مٹا دیتی ہے تو دلا رام اپنی موجودگی وہاں ظاہر کر دیتی ہے۔

سلیم کسی بہانے سے دلا رام کو اپنے ایوان میں بلواتا ہے اور اس راز کو راز رکھنے کی قیمت پوچھتا ہے۔ وہ اس کے جواب میں اپنے عشق کا اظہار کر دیتی ہے۔ پردے کے پیچھے سے بختیار گواہ کے طور پر باہر آتا ہے۔ جسے سلیم نے پہلے سے وہاں چھپا رکھا تھا، اس طرح دلا رام پر بھی وہی جرم عائد آجاتا ہے جس کی مرتکب انارکلی ہے۔ اسی وقت دلا رام سلیم کے قدموں پر گر کر اسے یقین دلاتی ہے کہ وہ اس کی وفادار ہے۔ سلیم نہ صرف یہ کہ اس پر اعتبار کر کے اسے اپنا ہم راز بنالیتا ہے بلکہ اسے اپنے اور انارکلی کے درمیان واسطے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

جشن نو روز کے موقع پر سلیم اپنی بیتابی میں دلارام سے ملاقات کی کوئی صورت نکالنے کو کہتا ہے۔ دلارام اسے انارکلی سے ملوانے کا وعدہ کرتی ہے مگر ملواتی اس طرح ہے کہ سلیم اور انارکلی کے بیٹھنے کا انتظام آمنے سامنے کرواتی ہے اور ایک طرف قد آدم آئینہ اس طرح نصب کرواتی ہے کہ اس میں بادشاہ دونوں کے اشارے کنائے دیکھ سکے۔

رقص شروع ہوتا ہے تو انارکلی درمیان میں ثریا سے پانی مانگتی ہے۔ دلارام عرق میں شراب ملوا کر پہلے سے تیار رکھتی ہے اور مروارید کے ذریعے انارکلی کو دیتی ہے جسے انارکلی پی لیتی ہے اور نشے کی وجہ سے قدرے بے باکانہ انداز میں اشارے کنائے کرتی ہے۔ اس وقت دلارام اکبر کے قریب جا کر اس کی توجہ انارکلی کی طرف مبذول کروا دیتی ہے۔ جلال اکبری جوش میں آ جاتا ہے اور انارکلی قید کر لی جاتی ہے۔

انارکلی کے لیے بہت سے لوگوں نے رحم کی درخواست کی خصوصاً مہارانی نے انارکلی کو رہا کرنے اور اسے سلیم کو دے دیئے جانے کی سفارش کی۔ ہوسکتا ہے کہ اکبر اعظم رحم کی درخواستیں قبول کر لیتا لیکن اسے شبہ ہوا کہ دلارام شاید اس سلسلے میں کچھ اور راز جانتی ہے کیوں کہ اسی نے اس کی توجہ انارکلی کے اشاروں کی طرف مبذول کرائی تھی۔ لہٰذا وہ دلارام سے باز پرس کرتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ یہ لوگ چھپ چھپ کر پائین باغ میں ملا کرتے تھے کیوں کہ انارکلی ہندوستان کی ملکہ بننا چاہتی ہے۔ صاحب عالم بے قصور ہیں، انارکلی انھیں اکساتی تھی، اس نے صاحب عالم سے کہا کہ ایک طرف باپ ہے دوسری طرف محبوب اس میں سے جو پسند ہو چن لو۔ میں چھپ کر یہ باتیں سن رہی تھی کہ صاحب عالم کی نظر مجھ پر پڑ گئی انھوں نے مجھے دھمکی دی کہ انارکلی کا لفظ زبان سے نکالا تو پچھتانا پڑے گا، بادشاہ سلامت کے سامنے جھوٹی گواہی پیش کی جائے گی، تو خود ہم کو چاہتی ہے اور جب ہم نے مایوس کر دیا تو تو نے اپنا انتقام لینے کے لیے یہ ڈھنگ نکالا، میں سہم کر خاموش ہو گئی۔

ادھر سلیم بختیار کے ذریعے داروغہ زنداں کو رشوت دے کر انارکلی سے ایک ملاقات طے کروالیتا ہے اور جب ملاقات کے لیے زنداں پہنچتا ہے تو انارکلی سے کہتا ہے میں تمہیں یہاں سے لے جانے کے لیے آیا ہوں یہ بات داروغہ زنداں سن لیتا ہے۔ چناں چہ بادشاہ سلامت کے اچانک زنداں کے معائنے پر آ جانے کا بہانہ کر کے اور بادشاہ سلامت کے واپس جانے کے بعد انارکلی سے ملوانے کا وعدہ کر کے سلیم کو اپنی کوٹھری میں چھپا دیتا ہے اور باہر سے دروازہ بند کر کے خود بادشاہ کے پاس پہنچ کر سارا واقعہ اس طرح بیان کرتا ہے کہ صاحب عالم نے بزور شمشیر انارکلی کو بھگا لے جانا چاہا اور انارکلی نے انھیں بغاوت پر اکسایا۔

ابھی دلارام سے بادشاہ سلامت کی گفتگو ختم بھی نہیں ہوئی تھی کہ داروغہ زنداں وہاں پہنچ کر بادشاہ سلامت کو یہ واقعہ سناتا ہے جسے سن کر جلال اکبری مزید بھڑک اٹھتا ہے۔ رحم کی سابقہ تمام درخواستیں رد کر دی جاتی ہیں۔ انارکلی زندہ دیوار میں چنوا دی جاتی ہے۔ بعد کو راز کھلتا ہے تو اکبر اور سلیم دونوں دلارام کی چالوں سے واقف ہوتے ہیں۔ اکبر کو سلیم پر ترس آتا ہے، وہ اپنے کیے پر نادم ہوتا ہے۔

انارکلی کا یہ پلاٹ گٹھا ہوا اور مکمل ہے۔ اس میں ابتدا، وسط اور اختتام واضح طور پر موجود ہے۔ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی وفطری نتیجہ ہے۔ زیادہ تر واقعات میں تسلسل ہے۔ البتہ کہیں کہیں مکالموں کی زیادتی اور طوالت کی وجہ سے قصہ سست رفتاری سے آگے بڑھتا ہے لیکن ماحول کی رومانیت اور مکالموں کی برجستگی اور دل آویزی، اکتاہٹ نہیں پیدا ہونے دیتی۔

پلاٹ کا ایک اہم عنصر تصادم بھی اس میں پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہے۔ کہیں یہ کرداروں کے داخلی تصادم اور کشمکش کی شکل میں ہے جیسے اکبر کے اندر باپ اور شہنشاہ کے درمیان۔ مہارانی میں اکبر کی شریک حیات اور سلیم کی ماں کے درمیان۔ انارکلی میں کنیز اور عورت کے

درمیان، اکثر جگہوں پر یہ خارجی شکل میں بھی ہے جیسے اکبراعظم اور سلیم کے اندر انارکلی کو پا لینے یا نہ پا لینے کے لیے۔ کہیں یہ دلارام کی عیارانہ چالوں سے ابھرتا ہے تو کہیں انارکلی اور سلیم کی معصوم نادانیوں سے اور کہیں یہ شہنشاہ اور کنیز کی طبقاتی کشمکش کے ذریعے عروج حاصل کرتا ہے۔

22.3.2 کردار:

انارکلی میں کردارنگاری کی بات کریں تو اس میں بنیادی طور پر چار مرکزی کردار ہیں: اکبراعظم، سلیم، دلارام اور انارکلی۔ اس کے علاوہ پانچ دوسرے درجے کے کردار ہیں جیسے مہارانی، بختیار، ثریا، انارکلی کی ماں اور داروغہ زنداں جو کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔ باقی ضمنی کرداروں میں ستارہ، زعفران، مروارید، عنبر، خواجہ سرا کافور، یہ فضا تخلیق کرنے اور ہلکے پھلکے مزاح سے ماحول میں شگفتگی پیدا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ بیگمیں، کنیزیں، خواجہ سرا ہیں جن کے نام نہیں، ایک آدھ جگہ صرف ان کا ذکر آتا ہے۔

اکبراعظم اپنی عالی ہمتی، رعب داب اور ہر قیمت پر مقاصد کی تکمیل کی خو سے بھی اکبراعظم ہے وہ اکثر موقعوں پر ٹھوس رویہ اختیار کرتا ہے۔ وہ ملکی امور سے اچھی طرح واقف ہے اور اپنی حکومت کو استحکام بخشنے کی پوری کوشش کرتا ہے اس کے اندر خوداعتمادی اور قوت عملی کوٹ کوٹ کر بھری ہے یہ ایک ارتقائی کردار ہے جس کے اندر بادشاہ کی خصوصیات پوری طرح جھلکتی ہیں۔

سلیم ایک ناتجربہ کار شہزادہ ہے۔ عشق و عاشقی جس کا شیوہ ہے پھر بھی انارکلی سے اسے سچی محبت ہے اور اس میں اتنا ثابت قدیم ہے کہ اکبراعظم اور تخت و تاج کی بھی پروا نہیں کرتا لیکن اس کے اندر ہوشیاری اور چالاکی کی کمی ہے ورنہ دلارام اتنی آسانی سے اپنی چالوں میں کامیاب نہیں ہوتی۔ اس کے اندر کسی حد تک بے عملی بھی ہے۔ جیل میں انارکلی سے ملاقات کے وقت موقع تھا مگر وہاں بھی وہ اپنے باعمل ہونے کا کوئی ثبوت نہ دے سکا۔ پھر بھی ہم اسے جامد کردار نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس کی شخصیت میں کہیں کہیں تھوڑی تبدیلی رونما ہوتی ہے جیسے کہ انارکلی سے پہلے اس کا عشق تھوڑی دیر کی دل بستگی کے لیے تھا مگر انارکلی سے سچا عشق ہے۔ پھر آخر میں وہ بغاوت تک کے لیے تلوار سونت لیتا ہے۔

انارکلی کو بعض ناقدین نے اس بنا پر اردو ڈرامے کا بہترین نسوانی کردار قرار دیا ہے کہ اس کا عشق محض خواہش یا جذبہ نہیں بلکہ زندگی ہے۔ وہ سلیم کو اس لیے نہیں چاہتی کہ وہ شہزادہ ہے بلکہ اسے سلیم سے محبت ہے جو اتفاق سے شہزادہ ہے۔ اسے اپنی محبت پر اتنا اعتماد ہے کہ اپنے کو سلیم کے حوالے کر کے سب کچھ اسی پر چھوڑ دیتی ہے۔ لیکن فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ مکمل ارتقائی کردار نہیں ہے وہ صرف ایک جرأت مندانہ قدم اٹھاتی ہے کہ سلیم کی محبت کا جواب محبت سے دیتی ہے جس سے قصہ نقطۂ عروج کی طرف بڑھتا ہے۔ ورنہ اس میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ ابتدا سے ہی وہ ڈری سہمی رہتی ہے اور آخر تک وہ اپنی اس کیفیت سے باہر نہیں نکلتی۔ جشن نوروز پر تھوڑی بیباک ہوتی بھی ہے تو نشہ آور مشروب کی بدولت نشہ اترتے ہی پہلی والی کیفیت میں آجاتی ہے۔ ایسی صورت میں اسے مکمل ارتقائی کردار نہیں کہا جاسکتا۔

دلارام کو ہمارے ناقدین نے برائی کا پیکر کہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ ایک چالاک، ہوشیار بلکہ کینہ پرور دوشیزہ ہے۔ اسے سلیم سے نہیں بلکہ تخت و تاج سے محبت ہے، یہ بھی بجا کہ اس کی فطرت میں تمام تخریبی و منفی رویے پائے جاتے ہیں پھر بھی وہ ایک باعمل اور متحرک کردار ہے۔ ڈرامے میں تمام تر حرکت و عمل، تصادم اور کشمکش اسی کی بدولت پیدا ہوا ہے۔ اس کو اپنا خواب ٹوٹتا بکھرتا نظر آتا ہے تو الزام قسمت کے سر تھوپ کر دو آنسو بہا کر خاموش نہیں ہوجاتی، بلکہ انارکلی کو راستے سے ہٹانے کے لیے بڑی ہوشیاری سے جال بچھاتی ہے۔ وہ اکبر جیسے ذہین اور معاملہ فہم بادشاہ کو بھی اپنے جال میں پھنسا لیتی ہے۔ اسے بلا خوف تردید اردو ڈرامے کا بہترین متحرک نسوانی کردار قرار دیا جاسکتا ہے۔

ثریا ایک شوخ، نڈر اور بیباک لڑکی ہے۔اس کی وجہ سے فضا بندی، ڈرامائی عمل اور پلاٹ کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ثریا کی بیباکی کہیں کہیں حد اعتدال سے بڑھ کر غیر فطری ہوگئی ہے۔انارکلی کی موت کے بعد وہ اکبر اعظم سے جس لہجے میں سوال کرتی ہے یا سلیم کو جس انداز سے مخاطب کرتی ہے ایک کنیز کے لیے یہ لہجہ اور گفتگو غیر فطری ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ غم کی شدت نے اس کے دل سے شہنشاہیت کا رعب اور ولی عہدی کا دبدبہ یہاں تک کہ اپنی موت کا خوف بھی فنا کر دیا ہے وہ اس وقت شہنشاہ یا ولی عہد سے نہیں بلکہ اپنی معصوم بے گناہ بہن کے قتل کے ذمہ داروں سے مخاطب ہے اور ایسی صورت میں اس کا لہجہ یا گفتگو غیر فطری نہیں۔

انارکلی کے بقیہ کردار موقع و محل کے لحاظ سے پلاٹ کو آگے بڑھانے اور فضا بندی میں معاون ہوتے ہیں۔مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ انارکلی میں کردار نگاری اعلیٰ معیار کی ہے جس طبقے کا کردار ہے اسی سطح سے سوچتا اور اپنے مرتبے کے لحاظ سے ہی گفتگو کرتا ہے۔تاج نے اپنے کرداروں کی چال ڈھال، بولی ٹھولی، انداز و ادا اور آؤ بھاؤ کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ان میں زندگی رواں دواں ہوگئی ہے اور وہ زیادہ جاندار اور حقیقی ہوگئے ہیں۔

22.3.3 مکالمہ:

انارکلی کے مکالموں کی بات کریں تو اس کے مکالمے نہایت شگفتہ اور برجستہ ہیں۔ ہر جملہ بے محابا اور بے لاگ ہونے کے ساتھ فضا اور ماحول سے میل کھاتا ہوا بھی ہے۔کہیں بے موقع بے جوڑ اور بھونڈی گفتگو نہیں۔مصنف مکالموں کے ذریعے اس فضا و تاثر کو پیدا کرنے میں کامیاب ہے جسے وہ پیدا کرنا چاہتا تھا۔محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

''مختلف کردار خود اپنی زبان میں اپنے مزاج کے مطابق بے محابا اور بلا تکلف گفتگو کرتے ہیں۔''

(محمد حسن، مقدمہ انارکلی، مکتبہ الفاظ، علی گڑھ، 1983، ص:19)

انارکلی میں کرداروں کے منہ سے نکلا ہوا ہر لفظ نہ صرف یہ کہ ان کے منہ پر پھبتا ہے بلکہ ان کی شخصیت کو استحکام بھی بخشتا ہے۔بادشاہ اور غلام کا فرق ان کی گفتگو سے واضح ہو جاتا ہے۔ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

رانی : مہاراج رحم کیجیے! پہلے میری التجا تھی اس کو چھوڑ دیجئے۔اب میری فرمائش ہے انارکلی کو سلیم کے لیے چھوڑ دیجئے۔

اکبر : انارکلی کو سلیم کے لیے۔یہ تم کہہ رہی ہو رانی؟

رانی : سب کچھ سوچ کر۔سب کچھ سمجھ کر۔سب پہلوؤں پر غور کر کے۔

اکبر : تمہارا مشورہ ہے کہ میں اپنی زندگی کے سارے خواب چکنا چور کر ڈالوں۔وہ خواب جو میرے دنوں کا پسینہ، میری راتوں کی نیند، میری رگوں کا لہو، میری ہڈیوں کا مغز ہیں، تمہارا مشورہ ہے کہ میں ان سب کو چکنا چور کر ڈالوں۔

رانی : (کچھ کہنا چاہتی ہے۔مگر نہیں کہتی۔سر جھکا لیتی ہے)اولاد کے لیے کیا کچھ نہیں کیا جاتا۔

اکبر : (دبے ہوئے جوش میں) کیا کچھ نہ کیا گیا۔

کافور : (پائین باغ کی ڈیوڑھی میں سے) عنبر! ارے مروارید! ارے او ماہ پارہ۔

کافور : (وہیں ڈیوڑھی میں کھڑا کھڑا غل مچا رہا ہے) اے اللہ کہاں مر گئیں یہ نامرادیں۔

کافور : (چل کر، بارہ دری میں آنے سے بچتا ہے) اے کمبختو! کان چور لے گئے کیا۔

سلیم اور بختیار کے چند مکالمے دیکھیں:

بختیار : (سراسیمہ ہوکر) سلیم یہ بغاوت ہے۔

سلیم : (کھڑا ہو جاتا ہے) میں اسی پر آمادہ ہوں۔

بختیار : (کھڑے ہوکر حیرانی سے) تم اپنے باپ سے، ہندوستان کے بادشاہ سے باغی ہو جاؤ گے۔

سلیم : تمام دنیا باغی ہے۔ بادشاہ خدا سے، تمول افلاس سے، مصلحتیں انصاف سے اور اب جو کچھ باقی ہے وہ بھی باغی ہوگا۔ سب کو باغی ہو جانے دو۔ اور دیکھتے رہو کہ آگ اور خون، موت اور جنون کے اس دیوانے ہنگامے میں سے دہکتا ہوا کیا نکلتا ہے۔

اور اب کنیزوں کے مکالمے بھی دیکھیں:

دلارام : اے ہے توبہ! کیسا گلا پھاڑ پھاڑ کر گا رہی ہیں، کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی۔

مروارید : دوپہر میں دو گھڑی کا آرام کم بختوں نے حرام کر دیا۔

زعفران : ہم تمہیں کیا کہہ رہے ہیں؟

مروارید : صریحاً گھر کا گھر سر پر اٹھا رکھا ہے۔ بات کرنی دشوار کر دی ہے۔ ابھی بے چاری کچھ کہہ نہیں رہی ہیں۔

زعفران : پھر جسے بات کرنی ہو کہیں اور جا بیٹھے۔

عنبر : مگر یہ تان سین کی بچی گائیں گی ضرور۔

زعفران : منہ سنبھال کر بات کر عنبر، واہ! بڑی آئی کہیں کی گالیاں دینے والی، تو ہی لگتی ہوگی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی۔

انارکلی کے مکالموں کا اسلوب قصے کی رومانی فضا سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں تخاطب اور بات چیت کا انداز غالب ہے۔ البتہ اس کے مکالمے جذباتیت سے پر ہیں اور کہیں کہیں طویل ہو گئے ہیں مگر گفتگو کا فطری انداز اسے گوارا بنا دیتا ہے۔ پھر بھی انارکلی میں واقعات کی نسبت مکالموں کی زیادتی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس سلسلے میں محمد حسن صاحب کا یہ قول بے محل نہ ہوگا کہ:

''اس میں شک نہیں کہ رومانیت کے غلبے کی بنا پر تاج نے مکالموں کو غیر ضروری طول دے دیا ہے۔ اور

ان طویل مکالموں میں جذباتیت بھی غالب آ گئی ہے۔لیکن اس کمزوری کے باوجود شاید انارکلی کو اردو کا بہترین ڈراما قرار دینا مبالغہ نہ ہوگا۔'' (محمد حسن، مقدمہ انارکلی، مکتبہ الفاظ، علی گڑھ، 1983ء، ص:21)

22.3.4 زبان:

ڈراما کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے اس لیے ڈرامے کے سلسلے میں زبان کا مسئلہ بہت اہم ہے۔ ڈرامے کے تماشائی میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ اس لیے ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔

چناں چہ سمع نوازی کے لحاظ سے ڈراما انارکلی کی زبان صاف، رواں اور شستہ ہے۔ سادگی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس کے اسلوب، الفاظ کی ترتیب اور انداز و ادا میں ادبی شان بھی ہے۔ تاج کو ہر طبقے کی بولی ٹھولی پر نہ صرف قدرت حاصل تھی بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں اس سے بھی وہ پوری طرح واقف تھے۔ خواتین کی زبان کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو۔

کافور : ارے مردارو۔ اللہ ماریو۔ کانوں میں کیا روئی ٹھونس کر بیٹھی ہو۔ چیخ چیخ کر گلا آ گیا۔ جو کوئی بھی منہ سے ہنکارا بھرے۔ عصر کی اذان ہوگئی۔..... جوان نگوڑے مارے کھیلوں کو چولھے میں نہ جھونک ڈالوں نہ دین کی نہ دنیا کی نہ کام کا ہوش نہ سر پیر کی فکر۔ دن بھر بیٹھی کھیل رہی ہیں اور دل ہی نہیں بھرتا۔ اے تم غارت ہو کم بختو۔ جیسا تم نے مجھ بڑھیا کو ستایا۔

22.3.5 پیش کش:

اسٹیج ایک سانچہ ہے جس میں ڈراما نگار اپنے خیالات کو ڈھال کر پیش کرتا ہے اور اس کے خدوخال اس دور کی تھیٹر کی ضروریات متعین کرتی ہیں۔ انارکلی اس دور کے مروجہ اسٹیج پر پیش نہیں ہوا۔ گو کہ پارسی کمپنیاں اپنے عروج پر تھیں۔ دراصل اسے اسٹیج پر پیش کرنے میں دقتیں تو ہیں۔ اس میں مقام لاہور کا قلعہ ہے۔ جس میں کہیں ''ثمن برج'' ہے کہیں پائین باغ ہے تو کہیں سنگ مرمر کا چبوترہ، کہیں ایوان تو کہیں برج یہاں تک کہ دریائے راوی بھی ہے۔ اس پس منظر کو کسی کردار کے ذریعے بیان نہیں کروایا گیا ہے۔ بلکہ ہدایت میں شامل ہے یعنی ان کا سیٹ لگایا جائے جو بہت مشکل ہے۔

دوسرے اسٹیج پراپرٹی بہت قیمتی ہے۔ کرداروں کے لباس بہت زرق برق ہیں۔ منظر جلدی جلدی بدلتے ہیں تو سیٹ بھی بدل جاتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ تاج کو ان دشواریوں کا اندازہ نہیں تھا۔ مگر یہ قصہ ایسا ہے کہ بغیر اس پس منظر کے ڈرامے کا صحیح تاثر قائم نہیں ہو سکتا تھا۔

دراصل اس ڈرامے میں مقامات صرف وحدت مکاں کی تکمیل کے لیے نہیں ہیں بلکہ وہ کہانی کا جز ہیں اس کے بغیر قصے سے مطلوبہ تاثر پیدا ہی نہیں ہو سکتا تھا۔ البتہ فلم کے پردۂ سیمیں پر زرق برق لباس اور تمام مناظر کو بہ آسانی پیش کرنا ممکن ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس پر کئی فلمیں بنیں اور بے حد مقبول ہوئیں۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ انارکلی کی بہن کا نام کیا ہے؟

2۔ دلارام کی ایک سہیلی کا نام لکھیے۔

3۔ انارکلی میں دوسرے درجے کے کردار کتنے ہیں؟

22.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ارسطو نے کہا تھا کہ ڈرامے میں ایسی کوئی چیز نہیں ہونی چاہیے جس کے نکال دینے سے کوئی فرق نہ پڑتا ہو۔ انارکلی کی کہانی نہایت جامع ہے اس میں بھرتی کی کوئی چیز نہیں ہے۔

☆ ہر واقعہ ہر صورت حال اپنی جگہ اس طرح فٹ ہے کہ اگر نکال دیا جائے تو تسلسل گڑبڑ ہو جائے۔ یہی حال کرداروں کا ہے اتنے ہی کردار ہیں جتنے کی اشد ضرورت ہے۔ مرکزی کرداروں کے علاوہ جو ضمنی کردار ہیں وہ کسی واقعے کا پس منظر یا ماحول بنانے کے لیے ہیں اور کہیں کہیں ان کا بھی اہم رول ہے۔

☆ کرداروں کی نفسیات کو اس طرح اجاگر کیا گیا ہے کہ جو کردار جس طبقے کا ہے اس کا حقیقی فرد معلوم ہوتا ہے۔

☆ مجموعی طور پر ڈرامے کی کہانی، کرداروں کا عمل، برجستہ و بامحاورہ مکالمے، خوبصورت تخلیقی زبان اور مجموعی رومانی فضا سے جو جمالیاتی تلذذ حاصل ہوتا ہے وہ صرف مسرت و انبساط ہی تک محدود نہیں رہتا بلکہ انارکلی کی موت سے ہمارے ذہنوں کا تزکیہ یا اسہال (کیتھارسس) ہو جاتا ہے اور ہم اسے بہت دنوں تک نہیں بھول پاتے۔

22.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
تنقیص	:	نقص نکالنا
ہنوز	:	ابھی تک
گردش زمانہ	:	زمانے کا چکر
ثقافتی	:	تہذیبی
تجمل	:	شان شوکت، عظمت، وقار
آثار قدیمہ	:	پرانے نقوش، نشانات
انبساط	:	خوشی، شادمانی
غالب	:	جیتنے والا، مغلوب کرنے والا
اخذ	:	لے لینا
مصادر	:	نکلنے کے مقامات
معاشرہ	:	جماعتی زندگی
نقطۂ عروج	:	انتہا، انتہائی بلندی

مرتکب	:	کسی کام کو کرنے والا
قد آدم	:	آدمی کے قد کے برابر
زنداں	:	جیل
سابقہ	:	پہلے کے
نادم	:	شرمندہ
مشروب	:	شربت
منفی	:	رد کیا گیا

22.6 نمونہ امتحانی سوالات

22.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ انارکلی کے شائع ہونے کے بعد اسے کتنے روپے کا انعام ملا؟

2۔ انارکلی کس سنہ میں شائع ہوا؟

3۔ جہانگیر کی کس تصنیف میں انارکلی کا ذکر نہیں ہے؟

4۔ انارکلی کی کہانی پر پہلا ناول کس نے لکھا؟

5۔ دلارام چھٹی لے کر گھر کیوں گئی؟

6۔ انارکلی سے پہلے سلیم کا التفات کس کی طرف تھا؟

7۔ سلیم کے بے تکلف دوست کا نام کیا ہے؟

8۔ ڈراما انارکلی میں مرکزی کردار کتنے ہیں؟

9۔ سلیم میں کس چیز کی کمی ہے؟

10۔ خواجہ سرا کا نام کیا ہے؟

22.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ انارکلی اس وقت تجارتی اسٹیج پر پیش کیوں نہیں ہوا؟

2۔ انارکلی کے مقبرے میں محکمہ آثار قدیمہ کی طرف سے فریم میں آویزاں جو داستان درج ہے اس کی رو سے انارکلی کا خطاب کسے ملا تھا؟

3۔ پلاٹ کسے کہتے ہیں؟

4۔ جشن نوروز میں انارکلی نے پینے کے لیے کیا مانگا تھا اور اسے کیا دیا گیا؟

5۔ داروغہ زنداں نے سلیم کو اپنی کوٹھری میں چھپا دینے کے بعد جا کر بادشاہ سلامت سے کیا کہا؟

22.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ انارکلی کی مکالمہ نگاری پر روشنی ڈالیے۔

2۔ انارکلی کی کردار نگاری کا تجزیہ کیجیے۔

3۔ انارکلی کے پیش کش کے امکانات پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

22.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔ اردو تھیٹر، جلد سوم	عبدالعلیم نامی
2۔ مقدمہ انارکلی	محمد حسن
3۔ اردو ڈراما نگاری	قمر اعظم ہاشمی
4۔ اردو ڈرامے ایک جائزہ	حاتم رام پوری
5۔ امتیاز علی تاج، زندگی اور فن	محمد سلیم

اکائی 23: محمد مجیب کا تعارف اور ڈراما نگاری کی خصوصیات

اکائی کے اجزا

23.0 تمہید

23.1 مقاصد

23.2 محمد مجیب کا تعارف

23.2.1 خاندانی پس منظر

23.2.2 ابتدائی تعلیم سے اعلیٰ تعلیم تک

23.2.3 ملازمت اور عہدے

23.3 محمد مجیب بحیثیت ادیب اور مترجم

23.4 محمد مجیب کی ڈراما نگاری

23.5 اکتسابی نتائج

23.6 کلیدی الفاظ

23.7 نمونہ امتحانی سوالات

23.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

23.7.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

23.7.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

23.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

23.0 تمہید

مجیب صاحب کی شخصیت مختلف الجہات تھی۔ وہ ایک تاریخ داں، بلند پایہ ادیب و دانشور، کئی زبانوں کے ماہر، بہترین مترجم، غیر معمولی انتظامی صلاحیتوں کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ اچھے ڈراما نگار بھی تھے۔ انھیں سنگ تراشی، مجسمہ سازی، مصوری، فن تعمیر اور باغبانی میں بھی دسترس حاصل تھی۔ ایک شخص کے اندر بیک وقت اتنی صلاحیتوں کا یکجا ہوجانا قدرت کے کرشمے سے کم نہیں اور مزے کی بات یہ کہ اپنی تمام تر مصروفیوں کے باوجود وہ ان تمام چیزوں کے لیے وقت بھی نکال لیتے تھے۔

مجیب صاحب کی سیرت ان کے خاندانی اثرات، علاقائی روایات، مغربی تعلیم اور اسلامی تصوف کے اثرات کا آمیزہ تھی، ذہانت اور سنجیدگی ان کی نسلی خصوصیات تھیں۔ ان کے مزاج کی نفاست اور توازن و تناسب لکھنوی تہذیب کی دین تھی۔ مغربی اثرات نے ان کی علمی و فکری سطح

کو بلند کیا تھا۔ ان کا صبر، تحمل، قناعت اور نفس کشی صوفیانہ نظام سے قریب تھی۔

مجیب صاحب نے اردو ڈرامے کی اس وقت دست گیری کی جب سنیما کی یلغار سے اس پر افتاد پڑی تھی۔ پارسی اسٹیج کے آخری دور کے ڈراما نگاروں نے اس کا معیار کافی حد تک بہتر کر دیا تھا۔ مگر مجیب صاحب اسے مزید بہتر بنانے کے خواہش مند تھے کیوں کہ ان کی نظر میں مغربی ڈرامے کا معیار اور مقبولیت تھی جس کا انھوں نے براہ راست تجربہ یورپ کے قیام کے دوران کیا تھا۔

23.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ پروفیسر محمد مجیب کی عظیم شخصیت سے متعارف ہو سکیں۔
☆ پروفیسر محمد مجیب کی خدمات پر تبصرہ کر سکیں۔
☆ پروفیسر محمد مجیب کے کارناموں اور اعزازات و امتیازات کی جانکاری فراہم کر سکیں۔
☆ پروفیسر محمد مجیب خاندانی پس منظر کا تعارف کرا سکیں۔
☆ پروفیسر محمد مجیب کی ڈراما نگاری سے کو روشناس ہو سکیں۔

23.2 محمد مجیب کا تعارف

23.2.1 خاندانی پس منظر:

پروفیسر محمد مجیب کا شمار بیسویں صدی کی عظیم شخصیتوں میں ہوتا ہے۔ ان کی علمی، ادبی اور انتظامی خدمات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔

محمد مجیب 30 اکتوبر 1902ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے آبا و اجداد کا اصل وطن بہلول گڑھی ضلع بارہ بنکی تھا۔ مگر ان کے والد محمد نسیم نے لکھنؤ کو اپنا وطن ثانی بنا لیا تھا۔ ویسے تو یہ ایک زمیندار خاندان تھا مگر ان کے والد کا پیشہ وکالت تھا۔ انھوں نے اس پیشے میں بہت نام کمایا۔ وہ اپنی اہلیت و قابلیت، حسن اخلاق، فیاضی اور رحم دلی کی وجہ سے ہر دل عزیز تھے۔

محمد نسیم کے تین بیٹے اور دو بیٹیاں تھیں۔ بڑے بیٹے محمد وسیم نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور ایڈووکیٹ جنرل کے عہدے تک پہنچے۔ دوسرے بیٹے محمد حبیب مشہور مؤرخ تھے اور علی گڈھ کے شعبہ تاریخ میں پروفیسر تھے۔ تیسرے صاحبزادے پروفیسر محمد مجیب تھے۔ محمد مجیب کی شادی 1929ء میں سندیلہ کے بڑے رئیس اور ممتاز وکیل مقبول حسن صاحب کی صاحبزادی آصفۃ النسا سے ہوئی، جدید تعلیم و تہذیب سے ان کے خاندان کا ہر فرد بہرہ ور تھا۔ جدید تعلیم ان کے خاندان میں بہت پہلے آ گئی تھی۔ پھر بھی بود و باش اور روزمرہ زندگی میں لکھنوی تہذیب کا مکمل دخل تھا۔ چناں چہ ان کا خاندان قدیم و جدید کا سنگم نظر آتا تھا۔

23.2.2 ابتدائی تعلیم سے اعلیٰ تعلیم تک:

خاندانی روایات کے تحت مجیب صاحب کی ابتدائی تعلیم روایتی انداز میں گھر پر ہی ایک استاد کے ذریعے ہوئی۔ لہٰذا انھوں نے عربی، اردو، فارسی اور مذہبی تعلیم انھی سے حاصل کی۔ کچھ عرصہ بعد لکھنؤ کے Loreto Convent اسکول میں کرایا گیا۔ انھوں نے ایک سال اسلامیہ ہائی اسکول لکھنؤ میں بھی تعلیم حاصل کی پھر ثانوی تعلیم کے لیے انھیں دہرہ دون کے ایک پرائیویٹ پبلک اسکول میں داخل کیا گیا۔ مجیب صاحب کو حساب سے

زیادہ رغبت نہ تھی۔ والد نے حساب کے لیے ایک ٹیچر مقرر کر دیا۔ حساب میں تو ان کی دل چسپی پیدا نہ ہوئی البتہ اس استاد کی رہنمائی میں انھوں نے شیکسپیئر کے ڈراموں، انجیل اور گیتا کی تعلیمات کا مطالعہ کیا۔

1919ء میں انھیں قانون کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے آکسفورڈ بھیجا گیا۔ وکالت کے پیشے سے ذہنی مناسبت نہ ہونے کی وجہ سے انھوں نے تاریخ میں .B.A آنرز کیا۔ اس وقت ان کی عمر 20 سال تھی۔ کم عمر ہونے کی وجہ سے انھیں آکسفورڈ کے کسی اور کورس میں داخلہ نہیں مل سکتا تھا۔ لہٰذا پریس کا کام سیکھنے کے لیے جرمنی چلے گئے۔ اس وقت طباعت کی تکنیک میں جرمنی کافی ترقی یافتہ تسلیم کیا جاتا تھا۔ مزید یہ کہ ڈاکٹر عابد حسین اور ڈاکٹر ذاکر حسین پہلے سے جرمنی میں قیام پذیر تھے۔ مجیب صاحب نے برلن کے کاویانی پریس میں طباعت کا کام بھی سیکھا اور جرمن زبان بھی۔ ذاکر صاحب کی فرمائش پر دیوان غالب اسی پریس سے شایع ہوا جس کی کمپوزنگ مجیب صاحب نے کی اور پروف ریڈنگ عابد حسین صاحب نے۔

مجیب صاحب اور عابد صاحب جرمنی کے شہر Leipzig میں ایک سال ساتھ رہے۔ عابد صاحب کی صحبت اور دوستانہ رہنمائی میں مجیب صاحب کو اردو ادب سے دل چسپی پیدا ہوئی۔ وہیں انھوں نے انیس اور غالب کا بطور خاص مطالعہ کیا۔ 1917ء کے انقلاب روس کے نتیجے میں بہت سے روسی لوگ جرمنی آ گئے تھے۔ مجیب صاحب نے وہیں روسی زبان سیکھی اور روسی ادب میں خصوصی دلچسپی لی۔ ٹالسٹائی، چیخوف اور دستووسکی کی تخلیقات خصوصاً ان کے مطالعے میں رہیں۔

ہندوستان میں اس وقت تحریک آزادی اپنے شباب پر تھی۔ عدم تعاون، خلافت تحریک اور ترک موالات تحریکوں کو برطانوی گورنمنٹ جتنا دبا رہی تھی وہ اتنا ہی زور پکڑ رہی تھیں۔ چناں چہ مولانا شوکت علی، مولانا محمد علی جوہر، مولانا محمود حسن، تلک، گوکھلے، گاندھی جی اور ان کے کچھ ساتھیوں نے مل کر 29 اکتوبر 1920ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کی بنیاد رکھی۔ مولانا محمود حسن نے رسم تاسیس ادا کی۔

جامعہ کے قیام کا مقصد اسلامی تہذیب اور آزادی کی فضا کو قائم کرنا اور وطن سے محبت اور متحدہ قومیت کے نظریے کو فروغ دینا تھا۔ اس مقصد کے تحت جامعہ نے تحریک آزادی کے لیے یک جہتی کا خصوصی کردار ادا کیا۔

اس وقت دنیا کے حالات تیزی سے بدل رہے تھے۔ 1924ء میں ترکی میں خلافت عثمانیہ کو ختم کر دیا گیا۔ اسی کے ساتھ ہندوستان میں بھی خلافت تحریک ختم ہوگئی۔ جامعہ کے اخراجات کا بڑا حصہ خلافت کمیٹی دیتی تھی۔ حالاں کہ جامعہ کے لیے فنڈ حاصل کرنے کی دوسری کوششیں جاری تھیں لیکن خلافت کمیٹی سے فنڈ ملنا بند ہو گیا تو جامعہ کی مالی حالت خراب ہوگئی۔ ایسی صورت میں اسے بند کر دینے پر غور کیا جانے لگا۔ 1925ء میں حکیم اجمل خاں اور ڈاکٹر انصاری یورپ گئے تو ذاکر حسین، عابد حسین اور مجیب صاحب سے بھی ملے اور انھیں جامعہ کے حالات سے مطلع کیا۔ ان تینوں نے جامعہ کو بند نہ کرنے پر اتفاق کیا اور جامعہ کے لیے اپنی تمام خدمات وقف کرنے کا عزم کیا۔

23.2.3 ملازمت اور عہدے:

1926ء میں یہ تینوں حضرات دہلی آئے تو جامعہ کی تجدید کے لیے نئے تعلیمی منصوبے کے تحت کام کرنا شروع کیا اور عہد کیا کہ وہ بیس سال تک جامعہ سے جڑے رہیں گے اور 150 روپے ماہانہ سے زیادہ تنخواہ نہیں لیں گے۔ یہ تنخواہ بھی وقت پر نہیں مل پاتی تھی۔

مجیب صاحب کا تقرر بی۔ اے والوں کو تاریخ پڑھانے کے لیے ہوا تھا لیکن جلد ہی وہ انتظامی امور میں بھی دلچسپی لینے لگے۔ 1948ء میں ذاکر صاحب علی گڈھ چلے گئے تو مجیب صاحب شیخ الجامعہ یعنی جامعہ کے وائس چانسلر ہوگئے۔ چناں چہ ان کی ذمہ داریوں میں مزید اضافہ ہوگیا۔ مجیب

صاحب کی کوششوں سے جامعہ کو 1962ء میں ڈیمڈ یونیورسٹی (Deemed University) کا درجہ مل گیا جو کام وسائل کی کمی کی وجہ سے چھوٹے پیمانے پر ہوتے تھے اب وہ زیادہ نظم وضبط کے ساتھ بڑے پیمانے پر ہونے لگے۔

جامعہ سے مجیب صاحب کی مجموعی وابستگی 47 سال ہے یعنی 1926 سے 1973ء تک جس میں سے 25 سال وہ شیخ الجامعہ رہے۔ اس 47 سالہ سفر میں مجیب صاحب نے ہم وطنوں کو جدید طریقہ سے تعلیم فراہم کرانے میں اپنی ساری قوت صرف کردی۔ مجیب صاحب کا مطمح نظر اپنی اہلیت وصلاحیت کے ذریعے معاشی آسودگی حاصل کرنا کبھی نہیں رہا۔ وہ اپنی صلاحیتوں اور قوت عمل کو قومی تعمیری کاموں میں صرف کرنا چاہتے تھے، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے تحت، مستقبل سے بے نیاز ایسے ادارے میں کام کرنے کا فیصلہ کیا جو مالی بدحالی کا شکار تھا اور مختلف آزمائشوں سے گزر رہا تھا، وہ چاہتے تو ایسے ادارے میں بھی کام کرسکتے تھے جہاں مالی آسودگی بھی ہوتی اور روشن مستقبل کے امکانات بھی۔

23.3 محمد مجیب بحیثیت ادیب ومترجم

مختلف تعلیمی وتنظیمی کاموں میں مصروف رہنے کے باوجود ان کی طبیعت کا غالب رجحان تصنیف وتحقیق کی طرف رہا۔ اپنی تمام تر مصروفیت کے باوجود انھوں نے اس کام کو جاری رکھا۔ تاریخ مجیب صاحب کا پسندیدہ موضوع ہے۔ تاریخ پر ان کی پہلی تصنیف ''تاریخ فلسفہ سیاسیات'' 1936ء میں شائع ہوئی۔ 1938ء میں ان کے نثری مضامین کا مجموعہ ''دنیا کی کہانی'' منظر عام پر آیا، جس میں انھوں نے عہد قدیم سے دور جدید تک تہذیب و تمدن کے ارتقا پر خامہ فرسائی کی ہے۔ 1940ء میں روسی ادب کی تاریخ دو جلدوں میں شائع کی۔ 1951ء میں ان کی مشہور تصنیف ''تمدن ہند'' شائع ہوئی۔ اس کے بعد عالمی تمدن کی تاریخ بہ زبان انگریزی 1960ء میں ''World History Heritage'' کے نام سے شائع ہوکر مقبول خلائق ہوئی۔

تاریخ وتہذیب پر مجیب صاحب کے مضامین کا مجموعہ 1965ء میں The Educational and Traditional Values کے نام سے طبع ہوکر منظر عام پر آیا۔ ان کے دوسرے مضامین کا مجموعہ Islamic Influence on Indian Society ہے یہ 1972 میں شائع ہوا۔

مجیب صاحب نے مختلف موضوعات پر ڈیڑھ سو کے قریب مضامین لکھے جو مختلف رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ ان میں سے کچھ انگریزی میں ہیں۔ مجیب صاحب نے اپنی تصنیف وتالیف کے ابتدائی دور میں کچھ افسانے بھی لکھے ہیں۔ مگر وہ اس صنف کا ساتھ بہت دور تک نہ نبھا سکے۔ ان کا ایک افسانوی مجموعہ ''کیمیا گر'' کے نام سے ملتا ہے جس میں کل آٹھ افسانے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ان کے کچھ افسانے ہیں۔

ترجمہ نگاری میں بھی مجیب صاحب کو مہارت حاصل تھی۔ انھوں نے روسی اور انگریزی سے اردو میں اور اردو سے انگریزی میں ترجمہ کیا۔ مثلاً انھوں نے روسی کہانیوں اور ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا جو مکتبہ جامعہ نے شایع کیا۔ رابندر ناتھ ٹیگور کے ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کیا جو تین ناٹک کے نام سے ساہتیہ اکیڈمی نے 1962ء میں شایع کیا۔ ایملی ڈکنسن (Emily Dickenson) کی طویل نظموں کے بعض حصے اردو میں ترجمہ کیے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی کتاب India Wins Freedom کا اردو میں ہماری آزادی کے نام سے ترجمہ کیا۔ اس کے علاوہ ان کا ایک اہم ترجمہ ''انتخاب کلام غالب'' ہے۔ مجیب صاحب کے تراجم کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک اچھے مترجم بھی تھے۔

مجیب صاحب نے علمی، ادبی اور ثقافتی مقاصد کے تحت سرکاری ونیم سرکاری ذرائع سے بیرونی ممالک کے متعدد سفر کیے، اس کے ساتھ ساتھ

اندرون ملک بھی سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور علمی کانفرنسوں میں شریک ہوتے رہے۔ 1965ء میں حکومت نے ان کی علمی، ادبی اور قومی خدمات کے صلے میں پدم بھوشن کے ایوارڈ سے نوازا۔

مجیب صاحب کے مزاج کی ایک بہت اہم خصوصیت یہ تھی کہ وہ بغیر کسی گلے شکوے کے سنجیدگی اور خاموشی سے کام کو عبادت اور ریاضت سمجھ کر کرتے اور ہر کام کے لیے خلوص اور دیانت داری کو پہلی شرط ٹھہراتے۔ اس کا ثبوت ان کی فکر و نظر میں ہی نہیں بلکہ ان کے عمل میں بھی ملتا ہے۔ ان کی طبیعت میں فیاضی اور رحم دلی تھی۔ وہ ضرورت مندوں کی مدد کرتے رہتے تھے۔ دوسروں کے کام آنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتے تھے۔

مجیب صاحب کو کتب بینی، سنگ تراشی، فن تعمیر، مجسمہ سازی، مصوری اور باغ بانی سے خاصی دلچسپی تھی جس کا عملی ثبوت بھی وہ گاہے بگاہے پیش کرتے رہتے تھے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ محمد مجیب کس سنہ میں اور کہاں پیدا ہوئے؟

2۔ محمد مجیب جرمنی کس لیے گئے؟

3 گورنمنٹ کی طرف سے انھیں کون سا ایوارڈ ملا؟

23.4 محمد مجیب کی ڈراما نگاری کی خصوصیات

مجیب صاحب نے اردو ڈرامے کی اس وقت دستگیری کی جب سنیما کی آمد آمد سے اس پر افتاد پڑی تھی۔ پارسی تھیٹر کے آخری ڈراما نگاروں نے اس کے معیار کو کافی بہتر کر دیا تھا مگر مجیب صاحب اس سے مطمئن نہیں تھے وہ اس کی مزید بہتری چاہتے تھے کیوں کہ ان کی نظر میں مغربی ڈرامے کا معیار اور مقبولیت تھی۔ مغربی ڈرامے سے ان کی واقفیت کتابی نہیں تھی بلکہ قیام یورپ کے دوران انھوں نے مغربی اسٹیج سے براہ راست استفادہ کیا تھا۔ تمدن ہند میں انھوں نے قدیم ہندوستانی تھیٹر کا بھی جائزہ لیا۔ روسی ڈراموں اور کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کیا، جسے مکتبہ جامعہ نے شائع کیا، رابندر ناتھ ٹیگور کے ڈراموں کو بھی اردو میں منتقل کیا۔ جامعہ میں ''جامعہ ڈراما سوسائٹی'' قائم کی اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے ڈرامے کے ملکی و غیر ملکی اثرات کا استعمال کر کے اردو ڈرامے کی فکری و فنی سطح کو بلند کرنے کی کوشش کی۔

زبیر رضوی نے ایک جگہ بالکل صحیح لکھا ہے کہ جامعہ آنے کے بعد پروفیسر محمد مجیب تھیٹر اور پینٹنگ جیسے فنون کی سرپرستی کرتے ہوئے ایک نئے تخلیقی ذہن کی آبیاری کرنے کی فضا تیار کر رہے تھے۔ اس کا ثبوت حبیب تنویر کا یہ بیان بھی ہے:

> ''اس زمانے میں پروفیسر محمد مجیب جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر تھے۔ وہ خود بہت اچھے ڈراما نگار بھی تھے اور خود ڈائریکشن بھی کیا کرتے تھے۔ انھوں نے ہی جامعہ ڈراما سوسائٹی کی بنیاد ڈالی تھی۔ اور بچوں میں ٹیچروں میں ڈرامے کے لیے کچھ ایسا شوق پیدا کر دیا تھا کہ ڈرامے میں حصہ لینے والے بڑے چھوٹے سب ان کے آگے پیچھے رہتے تھے۔ مجیب صاحب نے جب دیکھا کہ ایک شخص نیا نیا جامعہ آیا ہے وہ بس ایک ہی دھن لیے پھرتا ہے اور وہ دھن تھیٹر کی دھن ہے تو انھوں نے اپنا سارا زور ہر طرح سے میری مدد کرنے میں لگا دیا۔'' (حبیب تنویر، دورنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2005، ص: 14)

اس کے بعد 1954ء میں حبیب تنویر کا مشہور ڈراما ''آگرہ بازار'' مجیب صاحب کی سر پرستی میں پہلی بار جامعہ میں اسٹیج ہوا جس سے حبیب تنویر کی شہرت ومقبولیت میں چار چاند لگ گئے۔

حبیب تنویر محمد مجیب کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اس زمانے میں پروفیسر محمد مجیب جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر تھے اور خود بہت اچھے ڈراما نگار بھی تھے اور خود ڈائریکشن بھی کیا کرتے تھے۔ان ہی نے جامعہ ڈراما سوسائٹی کی بنیاد ڈالی تھی اور بچوں میں ٹیچروں میں ڈرامے کے لیے کچھ ایسا شوق پیدا کر دیا تھا کہ ڈرامے میں حصہ لینے والے بڑے چھوٹے سب ان کے آگے پیچھے رہتے تھے۔ مجیب صاحب نے جب دیکھا کہ ایک شخص نیا نیا جامعہ آیا ہے، وہ بس ایک ہی دھن لیے پھرتا ہے اور وہ دھن تھیٹر کی دھن ہے تو انھوں نے اپنا سارا زور ہر طرف سے میری مدد کرنے میں لگا دیا۔''

(حبیب تنویر، دورنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 2005ء، ص:14)

مجیب نے آٹھ ڈرامے تخلیق کیے جو متعدد بار شائع بھی ہوئے اور اسٹیج بھی، ان میں ''خانہ جنگی''، ''حبہ خاتون'' اور ''آزمائش'' تاریخی موضوعات پر مبنی ہیں۔ ''کھیتی''، ''انجام''، ''ہیروئن کی تلاش'' اور ''دوسری شام'' سماجی موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ ''آؤ ڈراما کریں'' کے ذریعے وہ بچوں کو اصول ڈراما نگاری سے واقف کرانا اور اس کی طرف راغب کرنا چاہتے تھے۔

مجیب صاحب کے تاریخی ڈراموں میں ان کا تاریخی شعور تو کارفرما ہے ہی ساتھ ہی انھوں نے ان ڈراموں میں فلش بیک کی تکنیک کا بڑا فن کارانہ استعمال کیا ہے۔انھوں نے اپنے اصلاحی نظریئے پر عمل درآمد کے لیے اسٹیج کے مؤثر ذریعہ ترسیل کو بڑی ہنرمندی سے برتا ہے۔سماجی ڈراموں میں ان کی یہ ہنرمندی بہت واضح ہے۔

فنی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ڈرامے میں اولین اہمیت پلاٹ کی ہوتی ہے۔ مجیب صاحب نے زیادہ تر ڈراموں میں سادہ پلاٹ استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کے لیے ایسے ہی پلاٹ کی سفارش کی جاتی ہے۔ ان کے سارے واقعات آپس میں مربوط ہیں، ان میں ایک فطری تسلسل ہے۔ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے۔ ان کے انجام بھی گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہیں۔ان میں کوئی غیر معمولی پیچیدگی نہیں جو حرکت و عمل میں رکاوٹ بنے یا تماشائیوں کی اکتاہٹ کا سبب ہو۔ مثال میں ''کھیتی''، ''خانہ جنگی'' اور ''آزمائش'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔لیکن ''کھیتی'' اور ''خانہ جنگی'' اور ''آزمائش'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔لیکن ''کھیتی'' اور ''خانہ جنگی'' میں کہیں کہیں اصلاحی نظریئے کی کھلی تبلیغ ڈرامائی فن کو مجروح کرتی ہے۔ پھر بھی ناظرین کی توجہ ایک لمحے کے لیے بھی منتشر نہیں ہوتی۔

ڈرامے کے پلاٹ کی خوبی ڈرامائیت مانی جاتی ہے یعنی پلاٹ میں یکا یک کوئی ایسا غیر متوقع واقعہ یا موڑ رونما ہو جو ناظرین کو متحیر ومتعجب کر دے اور انھیں ایک دھچکا سا لگے۔ ''آزمائش'' کے بہت سے واقعات ایسے ہیں ڈرامائیت جن کا غالب عنصر ہے جیسے باغی جرنل سدھاری سنگھ کا مرزا مغل اور احسن اللہ خاں کے سامنے ایک خون میں لت پت کٹا ہوا ہاتھ پھینک کر اعلان جنگ کرنا۔ ڈرامائیت کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

سدھاری سنگھ : (حکیم احسن اللہ کو مخاطب کر کے) مجھے معلوم نہیں کہ آپ کون ہیں۔ ایسی باتیں کس نیت سے کر رہے ہیں۔ مگر یہ بتا دینا چاہتا

ہوں کہ اب ایسی باتیں کرنے کا وقت نہیں رہا ہے۔(ایک سپاہی کی طرف دیکھتا ہے، سپاہی ایک پوٹلی سی نکالتا ہے جس پر خون کے دھبے ہیں اور اسے سدھاری سنگھ کو دیتا ہے۔سدھاری سنگھ اسے مرزا مغل اور حکیم احسن اللہ کے سامنے پھینکتا ہے۔) یہ ایک ہاتھ ہے جو حکومت کا قلم چلاتا تھا، کبھی اپنی مصلحت سے ہمیں تھپکیاں دیتا تھا، کبھی طمانچے مارتا تھا۔ہم نے اسے کاٹ دیا ہے اور یہ کٹا رہے گا۔جب تک ہمارے سر بدن سے جدا نہ کر دیئے جائیں۔لیکن ہماری ناکامی اور موت آپ کی بھی ناکامی اور موت ہوگی۔یہ ہاتھ زندہ ہو گیا تو آپ کے خلاف بھی شہادت دے گا۔(مرزا مغل چیخ مارتا ہے۔احسن اللہ ہاتھوں سے چہرہ چھپا لیتا ہے۔رام سہائے مل اور جوالا پرشاد اس طرح کھڑے ہو جاتے ہیں گویا بھاگ جانا چاہتے ہیں۔منی کا چہرہ خوشی سے دمک اٹھتا ہے۔ایسے ہی آثار محمد یونس اور راجہ نہار سنگھ کی صورتوں پر نظر آتے ہیں۔)

کہاروں کی ٹولی کا یہ جانتے ہوئے بھی کہ انگریزوں کے پاس بندوقیں ہیں لاٹھی لے کر ان پر ٹوٹ پڑنا۔منی بائی کا زخموں سے چور سدھاری سنگھ اور یوسف کے سامنے آنا اور دم توڑ دینا۔جنرل بخت خاں کے آدمیوں کا فرنگی سپاہیوں کے بھیس میں آکر رانی کشن کنور اور سلمٰی کو (جو جنگ آزادی میں حصہ رہی تھیں) سیٹھ رام سہائے مل کے گھر سے قیدی بنا کر شہر کے باہر نکال لے جانا۔ایسی ڈرامائیت ان کے دوسرے ڈراموں میں بھی پائی جاتی ہے۔

کردار نگاری کی بات کریں تو کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار ہی مستحسن مانے جاتے ہیں۔مجیب صاحب کے یہاں مثالی اور جامد کردار بھی پائے جاتے ہیں مگر ارتقائی کرداروں کی تعداد زیادہ ہے۔''کھیتی'' میں حشمت اللہ اور عبدالغفور کا کردار ارتقائی ہے۔''خانہ جنگی'' کا ملا ابوالقاسم بھی ارتقائی کردار ہے۔وہ نہ صرف باعمل عالم ہے بلکہ حق گوئی و بیباکی اس کا شیوہ ہے۔وہ حضرت سرمد کا معتقد اور طرفدار ہے تو آخر تک رہتا ہے خواہ اس کے لیے اورنگ زیب جیسے بادشاہ کی حکم عدولی ہی کیوں نہ کرنی پڑے۔اسے اچھی طرح معلوم ہے کہ اورنگ زیب اس کے ساتھ کیا کچھ نہیں کر سکتا پھر بھی اسلامی قانون کو جس طرح توڑ مروڑ کر سرمد پر نافذ کیا جا رہا تھا اس کی کھلے عام نشاندہی کرتا ہے یہ الگ بات ہے کہ زمانہ ساز علماؤں (جنھیں اورنگ زیب بھی زمانہ ساز کہتا ہے) کے سامنے اس کی ایک نہیں چلتی۔

آزمائش میں بخت خاں کا کردار بھی بہت محنت سے تراشا گیا ہے۔وہ ایک بہادر جرنل کی طرح اس جنگ کو جو منصوبہ بند نہیں تھی منظّم جنگ آزادی کی شکل دینے کی کوشش کرتا ہے۔فوج کی رسد اور اسلحہ وغیرہ کے لیے فنڈ کی فراہمی اور نئے بھرتی سپاہیوں کی ٹریننگ کا انتظام کرتا ہے۔اس ڈرامے میں بادشاہ سلامت کا کردار بھی بہت حقیقت پسندانہ ہے۔باغی جب اس لڑائی کی قیادت کے لیے ان سے استدعا کرتے ہیں تو ایک ضعیف، کمزور بادشاہ جس کے اختیارات نہایت محدود ہوں اور جس کا گزر انگریزوں کی پنشن پر ہو رہا ہو وہ معذرت کے علاوہ اور کر بھی کیا سکتا ہے۔لیکن جب جلد ہی یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ انگریزوں سے جیت نہیں سکتا جنگ آزادی کی قیادت قبول کر لیتا ہے تو اس کی شخصیت بادشاہ ہند کے وقار کی پاسدار بن جاتی ہے اور اس کی پیری میں شباب مانند سحر جھلکنے لگتا ہے۔اس کے اس عمل سے کہانی میں ایک اہم موڑ آتا ہے۔

مجیب صاحب کے خواتین کرداروں میں سب سے متحرک، باحوصلہ اور باعزم کردار آزمائش کی منی کا ہے جو نہ صرف ناچ گانے سے توبہ کر کے جنگ میں شامل ہوتی ہے بلکہ دوسروں کو بھی جنگ میں شامل ہونے کی ترغیب دیتی ہے اور جنگ میں اپنی جان قربان کر دیتی ہے۔

اسی طرح رانی کشن کنور، سلمٰی، رام سہائے مل کی پتنی بھاگوتی کا کردار بھی بہت ہی منفرد اور ارتقائی ہے۔مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ

مجیب صاحب نے معاشرے کے چلتے پھرتے جیتے جاگتے عام انسانوں کواپنے ڈراموں کا کردار بنایا ہے۔ وہ سب اپنی حیثیت اور مرتبے کے مطابق گفتگو کرتے ہیں۔ان کی گفتگو موقعہ ومحل سے بھی مطابقت رکھتی ہے۔

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں تیسرا درجہ مکالمے کا ہے اوراس کی اہمیت بہت زیادہ ہے کیوں کہ ڈراما سر بسر مکالمے میں ہی ہوتا ہے بیانیے کا اس میں گزر نہیں۔

مجیب صاحب کی مکالمہ نگاری کی بات کریں تو ان کے بعض ابتدائی ڈراموں میں مکالمے طویل ہو گئے ہیں۔ان کے پہلے ڈرامے کھیتی میں تو مکالمے ڈیڑھ ڈیڑھ صفحے تک طویل ہیں۔ کچھ طویل مکالمے خانہ جنگی میں بھی ہیں اور ڈرامے میں طویل مکالموں کو جائز نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ دوسرے یہ کہ ان کے بعض ڈراموں میں مکالموں کی زیادتی ہے جس کی وجہ سے حرکت وعمل میں کمی واقع ہوتی ہے اور ڈراما کر کے دکھائی جانے والی چیز کے بجائے ناول یا افسانے کی طرح پڑھنے کی چیز ہوکر رہ گیا ہے لیکن مجیب صاحب نے بتدریج اپنی اس کمی پر قابو پا لیا ہے ان کے کئی ڈراموں کے مکالمے نا تو طویل ہیں اور نہ ہی ان میں مکالموں کی زیادتی ہے۔ مثلاً خانہ جنگی کے چند طویل مکالموں سے صرف نظر کریں تو بقیہ مکالمے کرداروں کی ذہنی و معاشرتی سطح سے بھی مطابقت رکھتے ہیں۔ موقع ومحل کے لحاظ سے لب ولہجے میں عجز وانکسار، غرور وتمکنت، خودداری وخود اعتمادی ظاہر ہوتی ہے۔

مکالمہ نگاری کے نقطۂ نظر سے بھی آزمائش مجیب صاحب کا بہترین ڈراما ہے۔ چھوٹے چھوٹے برجستہ اور جامع مکالمے اس کی ادبی شان میں بھی اضافہ کرتے ہیں۔ کہیں کہیں طنز کی نشتریت بہت گہری ہے۔ اس کے چند مکالمے ملاحظہ ہوں۔ سدھاری سنگھ مرزا مغل سے اس لڑائی کی قیادت قبول کرنے کی گزارش کرتا ہے تو احسن اللہ خاں کہتا ہے۔اور آپ کو رہبری کرنے میں تامل ہوگا تو گولی ماردیں گے اور کسی اور کو سردار بنالیں گے۔اسی موقع کے چند مکالمے دیکھیں:

راجہ نہار سنگھ	حضور! جو بات لالاؤں سے پوچھنے کی ہے وہ ان سے پوچھتے جس سوال کا جواب جاٹ یا راجپوت دے سکتا ہے وہ اس سے پوچھتے۔
منی بائی	سرکار روپیہ کسی کے پاس ہوتا ہے اور کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ جان سب کی ہوتی ہے۔ جان کا سودا کیا جا رہا ہو تو سبھی سے سوال کرنا چاہیے۔
جوالا سنگھ	واہ بی منی! بہت اچھے موقعے سے بولیں تمہاری جان کا سودا ہو تو دونوں فریق سبھی کچھ دینے پر تیار ہو جائیں گے۔
یوسف	منشی صاحب۔ دھوکے سے بڑی بات کہہ گئے۔
حکیم احسن اللہ خاں	منشی صاحب آپ بھی کس وقت کس سے الجھ گئے... آپ بتایئے کہ اس میں بادشاہ ہوں اور شہزادوں کو شریک ہونا چاہیے یا نہیں اور شریک ہوں تو بتایئے خرچ کہاں سے آئے گا۔
منی بائی	(زیور اتار کر سدھاری سنگھ کی طرف پھینکتے ہوئے) جرنیل صاحب آپ سے جو روپے پیسے کی بات کرے اس کے منہ پر یہ پھینک کر ماریئے۔

حکیم احسن اللہ خاں — منی بیگم! جلدی کیوں کر رہی ہو، تمہارا زیور یہ لوگ خود اتار لیں گے، اس کے علاوہ جو کچھ لوٹ کر لے جائیں گے اس کا ذکر ہی نہیں۔

ہرکارہ — حضور! سرکار عالم نے حضور والا کو طلب کیا ہے۔

راجہ نہار سنگھ — وہ تو یہاں سے روانہ ہو گئے ہیں، کیا ابھی تک پہنچے نہیں؟

ہرکارہ — حضور شہر میں بڑا ہنگامہ ہے۔ مار پیٹ ہو رہی ہے۔ مکان لٹ رہے ہیں۔ لوگ بھاگے بھاگے پھرتے ہیں۔ میں یہاں جان پر کھیل کے آیا ہوں، ممکن ہے میں ایک رستے سے آیا ہوں اور حضور والا دوسرے قلعے سے میں پہنچ گئے ہوں، ممکن ہے ابھی محل سرا میں ہوں۔

محمد یوسف — قلعے سے آرہے ہو نا، کچھ معلوم ہے سرکار عالم نے کیا فیصلہ کیا؟

ہرکارہ — میاں! سرکار عالم نے ملک کا بادشاہ بننا منظور کر لیا ہے۔ کمپنی بہادر کے خلاف اعلان جنگ سا ہو گیا ہے۔

سدھاری سنگھ — بہادر شاہ بادشاہ ہند زندہ باد!!

سب — زندہ باد!

راجہ نہار سنگھ — لیجیے سب معاملات طے ہو گئے۔ کوتوال صاحب اب آپ شہر کی ذمہ داری لیجیے۔ سیٹھ صاحب اب آپ کی تھیلیاں بھی کھل جانی چاہیے۔

(مرزا مغل محل سے دیوان خانے میں آتا ہے، اس کے پیچھے چند ملازم ہیں)

مرزا مغل — ہیں بھئی! یہ آپ نے نعرہ کیسا لگایا تھا؟

(سدھاری سنگھ اور اس کے اشارے پر سپاہی ہتھیار پیش کرتے ہیں)

راجہ نہار سنگھ — حضور! آپ کے تابعدار آپ کو مبارکباد دیتے ہیں۔ سرکار عالم نے ہندوستان کا بادشاہ بننا منظور کر لیا ہے۔

مرزا مغل — (حاکمانہ انداز سے) آپ لوگوں کا بہت شکریہ، ہیں، ایں، ایں، تو اب حکومت کا سارا اختیار سرکار عالم کو مل گیا۔

راجہ نہار سنگھ — سرکار

مرزا مغل — ہیں، ایں، ایں، اچھا سدھاری سنگھ ہم تم کو جرنیل بناتے ہیں۔ کل سرکار عالم سے باقاعدہ فرمان جاری کرا دیں گے۔ اب تم اپنے سپاہیوں کو لے کر جاؤ۔...... ہیں، ایں (ملازم سے) وہ منی کہاں بھاگ گئی؟ بلاؤ، اس کو فوراً بلاؤ......اور منشی جوالا پرشاد کو بھی بلاؤ۔ اب ان کو نئے کھاتے کھولنے ہوں گے۔ کہتے تھے ہمارے پاس روپیہ نہیں ہے۔ بے وقوف۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مجیب صاحب کے زیادہ تر ڈراموں میں مکالمے چست اور رواں ہیں اور کرداروں کے طبقاتی مرتبے سے

مطابقت رکھتے ہیں۔ ہر کردار اپنے پیشے اور حیثیت کے مطابق گفتگو کرتا ہے۔

ڈرامے کے ناظرین میں پڑھے لکھے، کم پڑھے لکھے اور بغیر پڑھے لکھے ہر طرح کے لوگ ہوتے ہیں۔ لہٰذا ڈراما کے لیے سادہ اور عام فہم زبان کی سفارش کی جاتی ہے۔ مجیب صاحب نے اپنے زیادہ تر ڈراموں میں سادہ، سلیس اور عام فہم زبان استعمال کی ہے۔

مجیب صاحب کو نہ صرف مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس حاصل ہے بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں وہ اس سے بھی واقف ہیں، انھوں نے کتابی زبان کے بجائے بول چال کی زبان استعمال کی ہے جو کرداروں کے سماجی مرتبے کے بھی مطابق ہے اور اس سے حقیقت نگاری کو بھی تقویت ملتی ہے۔ مثال کے طور پر آزمائش میں بخت خاں اپنی علاقائی زبان بولتا ہے، کہاروں کی ٹولی اپنی بولی بولتی ہے۔ اسی طرح خانہ جنگی میں داراشکوہ اور سرمد کے درمیان ہوئی گفتگو میں ادبیت نمایاں ہے مگر اس کی زبان تھوڑی مشکل ہوگئی ہے جو موضوع کا تقاضہ تھا۔

کہاروں کی زبان کا ایک نمونہ دیکھیے:

محمد یوسف : اس لیے آپ سب لڑنے جارہے ہیں۔ ماشاءاللہ آپ کے پاس ہتھیار کیا ہیں؟

دوسرا کہار : اجی ہتھیار ہمارے پاس کیا ہوتے۔ بس یہی لاٹھیاں ہیں۔

سدھار سنگھ : اور ان سے آپ توپ بندوق کا مقابلہ کریں گے۔

پہلا کہار : ہاں جی کریں گے تو۔ آپ کا جی چاہے چل کر تماشا دیکھ لیجیے۔

دوسرا کہار : اجی اکیلا ہتھیار سے کیا ہور ہے ہے۔ ہم تو اپنی پھرتی اور ہوشیاری کے بل پر لڑیں گے۔

محمد یوسف : اری بھئی، کیوں اپنے سر مصیبت لاتے ہو۔ انگریز کا تمہاری لاٹھی سے کچھ بگڑنے کا نہیں اور تمہارا شمار باغیوں میں ہوجائے گا۔ انگریز جیت گیا تو سب پھانسی پر لٹکا دیئے جاؤ گے۔

چوتھا کہار : اجی اس بخت جو ہوگا سو ہوگا، ابھی تو ہم سب لڑنے جاتے ہیں۔

باقی کہار : ٹھیک کہا، چلو بھئی بدھو، اجی میرے تو ہاتھ پاؤں چلبلا رہے ہیں۔

مجیب صاحب ڈرامے اور پیش کش کے رشتے کو بخوبی سمجھتے تھے۔ انھوں نے اکثر اپنے ڈراموں میں اسٹیج تکنیک سے واقفیت کا ثبوت دیا ہے۔

اسٹیج ڈرامے میں جب کسی واقعے کو اسٹیج پر پیش کرنا ممکن ہو تو اسے فنکارانہ طریقے سے بیان کروا دیا جاتا ہے لیکن بیانیہ کے ذریعے نہیں بلکہ مکالموں کے ذریعے۔ آزمائش میں مجیب صاحب کی اسٹیج تکنیک اپنے عروج پر ہے۔ اس میں انھوں نے یہ تکنیک استعمال کی ہے کہ ایک بڑے علاقے میں پھیلے ہوئے جنگ وجدل کے واقعات کو مکالمے کے ذریعے بیان کرواتے ہیں اور اس کا ایک چھوٹا سا حصہ اسٹیج پر پیش بھی کروا دیتے ہیں۔ جس سے مکالمے میں بیان کردہ واقعے کی تصدیق ہوجاتی ہے اور پورے واقعے کو چشم تصور سے دیکھ لینا آسان بھی ہوجاتا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ کریں۔

مرزا مغل کے دیوان خانے میں محفل جمی ہوئی ہے۔ منی بائی غزل گا رہی ہے۔ حکیم احسن اللہ خاں آکر بغاوت کی خبر دیتا ہے اور اس کی شدت بیان کرتا ہے۔ تھوڑی دیر بعد سدھاری سنگھ جو ایک باغی جرنل ہے اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ آکر مرزا مغل سے اس جنگ کی قیادت قبول کرنے کی گزارش کرتا ہے۔ کپڑے کی پوٹلی میں ایک کٹا ہوا ہاتھ سب کے سامنے پھینکتا ہے اور کہتا ہے، یہ وہ ہاتھ ہے جو ہمیں کبھی تھپکیاں دیتا اور کبھی طمانچے مارتا تھا، کاٹ دیا گیا ہے اور اس وقت تک کٹا رہے گا جب تک ہمارے سرتن سے جدا نہیں ہوجاتے۔ اس سے حکیم احسن اللہ کے بیان کی

تصدیق بھی ہوتی ہے۔صورت حال کی شدت کا اندازہ بھی ہوتا ہے اور مستقبل کے لیے زمین بھی تیار ہو جاتی ہے۔منی بائی کا زخموں سے چور اسٹیج پر آنا اور دم توڑ دینا، کہاروں کی ٹولی کا پسپا ہو کر اسٹیج پر آنا اپنی بہادری سے لڑنے کا ذکر کرنا اور ان کے ایک زخمی ساتھی کا اسٹیج پر دم توڑ دینا۔بچھڑا پلٹن کے صرف چند بچے ہوئے لڑکوں کا اپنے ایک زخمی ساتھی کو لے کر اسٹیج سے گزر جانا بھی ایسے ہی واقعات ہیں جن سے چل رہی جنگ کی شدت کا اندازہ ہوتا ہے۔

مجیب صاحب کی ڈراما نگاری میں کہیں کہیں کمیاں بھی ہیں لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان کی خوبیاں ان کی کمیوں سے بہت بڑی ہیں اور ان کی ڈراما نگاری اس معیار تک پہنچ گئی ہے کہ وہ بحیثیت ڈراما نگار بھی ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ محمد مجیب نے کل کتنے ڈرامے لکھے؟

2۔ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں تیسرا درجہ کس جز کا ہے؟

3۔ محمد مجیب کے مکالموں میں کیا کمی ہے؟

23.5 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ مجیب صاحب کی پیدائش ایک ایسے گھرانے میں ہوئی جس کا شمار رؤسا میں ہوتا تھا۔ان کے خاندان میں جدید تعلیم بہت پہلے آ گئی تھی۔ان کے خاندان کا ہر شخص اعلیٰ تعلیم سے بہرہ ور تھا اور تمیز و تہذیب میں لکھنوی تہذیب کا پاسدار تھا۔

☆ مجیب صاحب نے بھی اچھے اسکولوں میں عصری تعلیم حاصل کی اور اعلیٰ تعلیم کے لیے آکسفورڈ بھیجے گئے۔طباعت کا کام سیکھنے کے لیے کچھ عرصہ جرمنی میں بھی قیام پذیر رہے۔

☆ مغربی ممالک کے قیام نے ان کے اندر روشن خیالی،، حب الوطنی اور عملی جذبے کی توسیع کی۔ان کے اندر ملک وقوم کی خدمت کا جذبہ ابھارا۔

☆ ہندوستان آنے کے بعد انھوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے لیے اپنی تمام خدمات وقف کر دیں جو اس وقت مالی بحران کا شکار تھا۔وہ چاہتے تو انھیں ایسے ادارے میں بھی ملازمت مل سکتی تھی جو مالی بحران کا شکار نہ ہو، وہ جتنے دنوں جامعہ میں رہے پورے خلوص اور دیانتداری کے ساتھ ہم وطنوں کو جدید طریقہ تعلیم سے علم فراہم کرانے میں اپنی پوری قوت صرف کر دی۔

☆ مجیب صاحب نہایت نیک، شریف اور مہذب انسان تھے۔ضرورت مندوں کی مدد کرنے اور دوسروں کے کام آنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتے تھے۔

مجیب صاحب ایک بلند پایہ ادیب اور مترجم بھی تھے۔تاریخ ان کا بنیادی مضمون رہا تھا چناں چہ انھوں نے تاریخ سے متعلق قابل قدر تصنیفات چھوڑی ہیں۔

☆ مجیب صاحب کو فنون لطیفہ سے اتنی گہری دلچسپی تھی کہ وہ اپنی تمام تر مصروفیت کے باوجود اس کے لیے بھی وقت نکال لیتے تھے۔

☆ ڈراما نگاری اور اس کی پیش کش ایک مثال ہے۔مغربی ڈرامے کے معیار اور مغرب میں اس کے چلن سے وہ کافی متاثر تھے۔ہندوستان آنے

کے بعد اردو ڈرامے کو پارسی اسٹیج کے طور طریقوں سے اوپر اٹھانا اور جدید مغربی طریقے سے اسے روشناس کرانا چاہتے تھے۔

☆ چناں چہ انھوں نے آٹھ ڈرامے لکھے اور اسٹیج کروائے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ان کے ابتدائی ڈرامے کچھ کمزور ہیں لیکن بعد کے ڈراموں میں ان کا ڈرامائی فن اپنے عروج پر ہے۔ دراصل ان کی ڈراما نگاری کا تدریجی ارتقا ہوا ہے۔

☆ مجیب صاحب نے نہ صرف ڈرامے لکھے اور اسٹیج کروائے بلکہ ''جامعہ ڈراما سوسائٹی'' قائم کر کے اس فن کو فروغ دینے کا ماحول بنایا۔

☆ حبیب تنویر جیسے ڈراما نگار اور ہدایت کار کو جامعہ میں اپنا ڈراما پیش کرنے کا موقع دے کر لوگوں کو اس کی طرف راغب کیا۔

23.6 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
مختلف الجہات	:	جس کے بہت سے پہلو ہوں
سنگ تراشی	:	پتھر تراشنا، پتھر کاٹنا
کرشمہ	:	انوکھی بات، حیرت انگیز بات
بہرہ ور	:	خوش قسمت، فائدہ اٹھانے والا
ثانوی تعلیم	:	ہائی اسکول کی تعلیم، سیکنڈری ایجوکیشن
عدم تعاون	:	مدد نہ کرنا
متحدہ قومیت	:	اتحاد رکھنے والی قومیت، ایسی قومیت جس میں سب اتفاق رکھتے ہوں۔
یک جہتی	:	اتحاد، اتفاق، دوستی
مطمح نظر	:	مرکز نگاہ، مقصد اصلی
مالی آسودگی	:	دولت مندی، فارغ البالی
ثقافتی	:	تہذیبی، کلچر والا
دستگیری	:	مدد کرنا
افتاد	:	دکھ، مصیبت
آبیاری	:	سینچائی، پانی دینا
پاسدار	:	حمایت، نگہبانی، رکھوالی، دیکھ بھال
مانند سحر	:	صبح سویرے کی طرح

23.7 نمونہ امتحانی سوالات

23.7.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ محمد مجیب کے والد کا پیشہ کیا تھا؟

2۔ محمد مجیب کو عصری تعلیم کے لیے لکھنؤ کے کس اسکول میں داخل کرایا گیا؟

3۔ محمد مجیب نے آکسفورڈ سے کون سی ڈگری حاصل کی؟

4۔ محمد مجیب جرمنی کے کس شہر میں قیام پذیر رہے؟

5۔ جامعہ میں محمد مجیب کا تقرر کون سا مضمون پڑھانے کے لیے ہوا؟

6۔ جامعہ سے محمد مجیب کی مجموعی وابستگی کتنے سال رہی؟

7۔ جامعہ میں حبیب تنویر کا کون سا ڈراما اسٹیج ہوا تھا؟

8۔ محمد مجیب نے کل کتنے ڈرامے لکھے؟

9۔ محمد مجیب کے تاریخ کے موضوع پر لکھے گئے کسی ایک ڈرامے کا نام لکھیے۔

10۔ بخت خاں کا کردار محمد مجیب کے کس ڈرامے میں پایا جاتا ہے؟

23.9.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ محمد مجیب کو کون کون سی غیر ملکی زبانیں آتی تھیں اور انھوں نے کون کون سی زبانوں سے ترجمہ کیا؟

2۔ جرمنی میں محمد مجیب کس کے ساتھ قیام پذیر رہے اور ان کی صحبت سے محمد مجیب کو کیا فائدہ ہوا؟

3۔ محمد مجیب نے جامعہ میں اردو کے فروغ کے لیے کیا کیا؟

4۔ ڈرامے کے علاوہ محمد مجیب کو فنون لطیفہ کی کن کن چیزوں سے دلچسپی تھی؟

5۔ محمد مجیب نے کن کن موضوعات پر اپنے ڈرامے لکھے؟

23.9.2 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ محمد مجیب نے جامعہ میں مجموعی طور پر جدید تعلیم کے فروغ کے لیے کیا کیا؟

2۔ محمد مجیب کی ادبی خدمات کا جائزہ لیجیے۔

3۔ محمد مجیب کی ڈراما نگاری پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

23.8 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	محمد مجیب حیات اور اردو خدمات	صادقہ ذکی
2۔	عصری ہندوستانی تھیٹر	زبیر رضوی
3۔	اردو ڈراما کا ارتقا	عشرت رحمانی
4۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
5۔	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین

اکائی 24: ڈراما ''خانہ جنگی'' کا تجزیہ

اکائی کے اجزا

24.0 تمہید

24.1 مقاصد

24.2 خانہ جنگی کا موضوعاتی مطالعہ

24.2.1 تعارف

24.2.2 سماجی پہلو

24.2.3 سیاسی پہلو

24.2.4 المیاتی پہلو

24.3 خانہ جنگی کا تعارف

24.3.1 پلاٹ

24.3.2 کردار

24.3.3 مکالمہ

24.3.4 زبان

24.3.5 پیش کش

24.4 اکتسابی نتائج

24.5 کلیدی الفاظ

24.6 نمونہ امتحانی سوالات

24.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات

24.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات

24.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات

24.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

24.0 تمہید

ڈراما اصناف ادب میں ایک باوقار صنف ادب ہے۔ زمانہ قدیم میں اسے جو عظمت ووقار حاصل تھا وہی آج بھی ہے۔ دنیا کی اکثر زبان و ادب میں اس کے عناصر پائے جاتے ہیں۔

ہندوستان میں دوسری زبانوں کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اسے کافی عروج حاصل ہوا۔ محمد مجیب نے ڈرامے پر اس وقت توجہ دی جب متکلم فلموں کی یلغار کی وجہ سے اس کی حالت دگرگوں ہو رہی تھی۔ مجیب صاحب کچھ عرصہ یورپ میں رہے، وہیں ڈرامے میں ان کی دل چسپی پیدا ہوئی۔ وہاں کے ڈرامے اور اس کی پیش کش نے انھیں متاثر کیا۔ ہندوستان آنے کے بعد وہ اردو ڈرامے کا معیار بلند کرنا چاہتے تھے۔

اس اکائی میں پروفیسر محمد مجیب کے ڈرامے ''خانہ جنگی'' کا جائزہ لیا جائے گا۔ مجیب صاحب مختلف الجہات شخصیت کے حامل تھے اور ان کی شخصیت کی ہر جہت علم وادب کا ایک روشن باب ہے، منصبی اور انتظامی ذمہ داریوں کے باوجود انھوں نے لازوال تخلیقات اپنی یادگار چھوڑی ہیں۔ اردو کے ساتھ ساتھ انھیں انگریزی پر بھی عبور حاصل تھا۔ روسی زبان وہ اتنی اچھی جانتے تھے کہ روسی کے ادبی شاہکاروں کا ترجمہ اردو میں کیا۔ جرمن زبان سے بھی وہ کماحقہٗ واقف تھے۔ اردو نثر میں ان کا کام اس معیار کا ہے کہ اُسے کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ان کا علمی کام اردو نثر میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ مجیب صاحب کی شخصیت مشرق ومغرب کی اعلیٰ اقدار کا سنگم تھی، ان کے یہاں تاریخی شعور، آرٹ اور جمالیات کی ایک تخلیقی رو زیریں لہر کی طرح ہر جگہ رواں دواں ہے۔ تاریخ ان کا میدان ہونے کے باوجود انھوں نے کئی تخلیقی اصناف میں بھی اظہار خیال کیا۔ لہٰذا ڈرامے کے ساتھ افسانے، انشائیے اور خاکے بھی لکھے۔

مجیب صاحب کا پسندیدہ موضوع تاریخ ہے۔ تاریخ پر انھوں نے قابل قدر تصنیفات اور مضامین چھوڑے ہیں۔ تاریخ ان کے یہاں ان رجحانات کی تلاش کا نام ہے جو سیاست، مذہب، علم وادب اور فنون لطیفہ کے معاشرے کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں۔ یہی تاریخی شعور ان کے اس ڈرامے ''خانہ جنگی'' میں بھی کارفرما ہے۔

مجیب صاحب نے آٹھ ڈرامے اردو میں تصنیف کیے۔ انھوں نے ڈرامے محض جمالیاتی حظ حاصل کرنے کے لیے نہیں لکھے، اس کے ذریعے وہ خیر وشر کا امتیاز اور آزادیٔ فکر وعمل پیدا کرنا چاہتے تھے۔ چناں چہ ڈرامے ''خانہ جنگی'' میں ان کا یہ نظریہ پوری طرح عیاں ہے۔

24.1 مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ اس قابل ہو جائیں گے کہ:

☆ ڈراما ''خانہ جنگی'' سے متعارف ہو سکیں۔

☆ ڈرامہ خانہ جنگی کی فنی خوبیوں اور خامیوں کی جانکاری فراہم کر سکیں۔

☆ خانہ جنگی کی اہمیت وافادیت سے باخبر کر ہو سکیں۔

☆ خانہ جنگی کی پیش کش کے امکانات کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔

☆ خانہ جنگی کی تاریخی اہمیت سے روشناس ہو سکیں۔

24.2 خانہ جنگی کا موضوعاتی مطالعہ

24.2.1 تعارف:

مجیب صاحب نے یورپ سے واپس آنے کے بعد 1930ء سے 1957ء کے درمیان آٹھ ڈرامے لکھے۔ان ہی میں سے ایک ڈراما ''خانہ جنگی'' بھی ہے اور جیسا کہ کہا گیا مجیب صاحب تاریخ داں تھے، انھوں نے اس ڈرامے کا سارا مواد تاریخ سے لیا ہے۔اس میں تاریخی حقایق زیادہ ہیں افسانویت بہت کم ہے۔انھوں نے اس میں جس عہد کے واقعات لیے ہیں وہ 1658ء سے 1659ء کے عرصے پر محیط ہیں جو شاہ جہاں کا آخری دور ہے۔

شاہجہاں نے اپنی سلطنت کا انتظام وانصرام بہت اچھے ڈھنگ سے چلایا۔اس کے عہد میں ہر طرف امن وامان تھا۔شاہجہاں بوڑھا ہو گیا تو اس نے اپنے تین بیٹوں کو الگ الگ صوبوں کا گورنر مقرر کر کے وہاں کا انتظام ان کے سپرد کر دیا۔داراشکوہ دہلی میں تھا اور یہ امید کی جاتی تھی کہ شاہجہاں کے بعد دہلی کے تخت پر وہی بیٹھے گا۔انسان کی ملک ودولت کی ہوس کبھی پوری نہیں ہوتی، کہتے ہیں کہ ایک کملی میں دو فقیر سو سکتے ہیں مگر ایک سلطنت میں دو بادشاہ نہیں رہ سکتے۔

چناں چہ شاہجہاں کے ہر بیٹے کی نظر دہلی کے تخت پر تھی، لہٰذا اس کے لیے آپس میں لڑائیاں شروع ہو گئیں۔ان ہی لڑائیوں میں سے ایک لڑائی اس ڈرامے کا موضوع ہے۔اس میں اورنگ زیب اور داراشکوہ کی لڑائی کا ذکر ہے جو دہلی کے تخت کو حاصل کرنے کے لیے ہوئی تھی۔اس لڑائی میں دارا کو شکست ہوئی۔حضرت سرمد ایک مجذوب بزرگ تھے، داراشکوہ ان کا معتقد تھا۔دونوں کی ملاقاتیں ہوتی رہتی تھیں۔دارا کی شکست کے بعد اورنگ زیب نے انھیں قتل کروا دیا۔دہلی میں حضرت سرمد کے معتقدین بہت تھے۔دہلی کی جامع مسجد کے پوربی دروازے کے سامنے حضرت سرمد کا مزار آج بھی مرجع خلائق ہے۔ان ہی تاریخی حقائق کو مجیب صاحب نے ڈرامے کی ہیئت میں پیش کیا ہے۔

مزید یہ کہ اس کا عنوان اس کے مواد کے ساتھ میل نہیں کھاتا۔''خانہ جنگی'' سے ذہن کسی ایسی لڑائی کی طرف جاتا ہے جو کسی ایک خاندان کے افراد کے درمیان ہو۔یہ شاہجہاں کے خاندان کے افراد کے درمیان بھی ہو سکتی تھی لیکن مصنف نے اس ڈرامے میں اپنی پوری توجہ سرمد کے واقعے پر مرکوز رکھی ہے۔دارا اور اورنگ زیب کی لڑائی اور شکست کا ہلکا سا ذکر ہے۔خانہ جنگی کا لفظ شاہجہاں اور دوسرے اشخاص کے ذریعے بار بار دہرایا تو گیا ہے لیکن اس پر زور بالکل نہیں دیا گیا ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف کا بنیادی مقصد سرمد کے واقعے کو ہی پیش کرنا ہے نہ کہ دارا اور اورنگ زیب کی لڑائی کو، نہ ہی اس وقت کے حالات کو اور نہ ہی اس وقت کے تہذیبی وثقافتی عوامل کو۔

24.2.2 سیاسی پہلو:

بنیادی طور پر اس ڈرامے میں اورنگ زیب کے ذریعے مغلیہ تخت پر قابض ہونے کی جدوجہد دکھائی گئی ہے۔اس ڈرامے میں بظاہر دو مختلف مذہبی نظریہ رکھنے والوں کے درمیان کشمکش ہے، داراشکوہ، حضرت سرمد اور ان کے حامیوں کا خیال تھا کہ مذہب مل جل کر رہنے کا نام ہے اور تمام مذاہب ایک ہی راستے کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔مذہب ظاہری رسم وارکان کو ادا کرنا ہی نہیں بلکہ خلوص سے اپنے محبوب حقیقی کو یاد کرنے کا نام ہے۔

اورنگ زیب اور اس کے حامیوں کا نظریہ تھا کہ اسلام ایک خالص دین ہے۔اس کے ارکان اور رسوم کی پابندی ضروری ہے۔اس میں کسی

دوسرے مذہب کی آمیزش سچی مذہب پرستی سے دور کر دیتی ہے۔

لیکن یہ مذہبی اختلاف تو نام کا تھا۔ اصل اختلاف تو سیاسی تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حضرت سرمد کے معتقدین کی تعداد کافی زیادہ تھی اور دارا شکوہ کو حضرت سرمد کی حمایت حاصل تھی۔ لہٰذا اورنگ زیب کو یہ خطرہ تھا کہ کہیں دارا حضرت سرمد کی حمایت کے ذریعے عوامی حمایت حاصل کر کے پھر سے ہمارے مقابلے پر نہ آ کھڑا ہو اس لیے اس نے حضرت سرمد کو قتل کرا دیا۔ آخر میں اورنگ زیب کا جب ملا ابوالقاسم سے مکالمہ ہوتا ہے تو اورنگ زیب اس بات کو کسی حد تک تسلیم کرتا ہے وہ کہتا ہے۔

اورنگ زیب : میں مجذوب کی بڑ سننا نہیں چاہتا۔ تم سے کہہ چکا ہوں کہ ہوش میں آؤ اور دین اور حکومت کے معاملات کو سمجھو، یہ سمجھو کہ اگر ملت اور حکومت کے لیے ضروری نہ ہوتا کہ میں تاج و تخت حاصل کروں تو میں کبھی خانہ جنگی کو گوارا نہ کرتا اگر میں یہ نہ جانتا ہوتا کہ دارا کو قتل کیے بغیر فساد دور نہیں کیا جا سکتا تو میں ہرگز اسے قتل نہ کراتا۔ ممکن ہے شیخ سرمد ویسے ہی بزرگ اور موحد ہوں جیسے کہ تم اسے مانتے ہو مگر میں انھیں اس کی اجازت کیسے دے سکتا تھا کہ وہ میری رعایا کو میرے خلاف برانگیختہ کریں اور اس کے دل میں میری عزت نہ رہے۔ اگر یہ مصلحتیں اس وقت تمہاری سمجھ میں نہیں آتی ہیں تو تمہیں صبر کرنا چاہیے اور اس کی کوشش کرنا چاہیے کہ جو مقاصد اس کی پشت پر ہیں وہ حاصل ہو جائیں۔

مزید یہ کہ حضرت سرمد کے بعد دارا شکوہ کے حمایتیوں میں صرف ملا ابوالقاسم بچ جاتے ہیں جن کا عوام بے حد احترام کرتے تھے۔ جو نہایت بے باک اور حق پرست انسان تھے، جو اورنگ زیب کے خلاف بھی حق بات کہنے سے نہیں ڈرتے تھے، اورنگ زیب ان کو قتل نہیں کروا سکتا تھا کیوں کہ ان پر نہ کوئی الزام تھا نہ لگایا جا سکتا تھا۔ لہٰذا وہ انھیں اپنے ساتھ ملانا چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ ملا ابوالقاسم اس کی حمایت کریں۔ ملا جب اس کے لیے تیار نہیں ہوتے تو اپنی تلوار نکال کر ان کے سامنے پھینک دیتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر تم سمجھتے ہو کہ میں صحیح نہیں ہوں تو مجھے قتل کر دو (صورت حال دونوں کو اکیلے دکھا رہی ہے وہاں اور کوئی نہیں ہے) ملا خاموش بیٹھے رہتے ہیں تو اورنگ زیب کہتا ہے۔

اورنگ زیب : اگر تم میں اتنی ہمت نہیں ہے کہ مجھے قتل کرو تو میرے ساتھ میدان میں آؤ، فتنوں کو قابو میں کرو، نادانوں کو مصلحت کے راز سمجھاؤ، استعداد والوں کو اتحاد اور خدمت پر آمادہ رکھو، حق صرف کتابوں میں نہیں ہے سیاسی قوت میں بھی ہے، جس کے بغیر ملت اسلامی غالب نہیں رہ سکتی۔

اورنگ زیب کی اپنی حکومت کو مستحکم کرنے کی یہ سیاسی بردباری تھی کہ جس کو راستے سے نہیں ہٹایا جا سکتا اسے کسی طرح اپنا حمایتی بنالیا جائے۔

24.2.3 المیاتی پہلو:

المیہ (ٹریجڈی) کے بارے میں ارسطو کا خیال ہے کہ انسانی احساسات و جذبات کو مشتعل کرنے والے ہیجان انگیز فنون اگر روح کی روزانہ غذا کے طور پر قابل نفریں سہی مگر یہ کبھی کبھی دوا کے طور پر بہت مفید ثابت ہوتے ہیں۔ اسی اصول کے پیش نظر وہ دہشت و رحم پیدا کرنے والے ہیجان انگیز پلاٹ پر زور دیتا ہے جس کے واقعات اور صورت حال پر از حد تحیر و استعجاب پایا جائے اور انجام کے منظر میں جذباتی برانگیختگی اپنے پورے شباب پر ہو جس کے دیکھنے سے تماشائی دل کھول کر آہ و زاری اور واویلا کر سکیں اور اس طرح ان کے فاضل مجتمع جذبات کا پورے طور پر اسہال یا اصلاح ہو

جائے۔ (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1871ء، ص:63)

دہشت و رحم کے یہ جذبات پلاٹ میں شدید قسم کی کشمکش تصادم اور ٹکراؤ کے ذریعے پیدا کیا جاتے ہیں اور اس تصادم و ٹکراؤ سے مصیبت، تباہی اور بربادی کا تاثر بڑے پیمانے پر پیدا کیا جاتا ہے۔ مزید یہ کہ یہ تباہی و بربادی ایسے شخص کے سرآئے جو معصوم و بے گناہ ہو، قطعی اس کا سزاوار نہ ہو۔ تب ہی ہمدردی و رحم کے جذبات پوری طرح ابھر سکیں گے اور تب ہی اسہال، تزکیہ اور اصلاح ممکن ہو سکے گی۔

''خانہ جنگی'' میں المیہ کے ان اصولوں کو پورے طور پر نہیں برتا گیا ہے مگر جتنا برتا گیا ہے اس سے شدید قسم کا المیہ تاثر پیدا ہوتا ہے۔ یہاں تباہی و بربادی معصوم و بے گناہ حضرت سرمد پر آتی ہے۔ سیاسی سازش کے تحت ان پر الزام لگایا گیا کہ یہ ایک بت پرست کے لڑکے پر کبھی عاشق ہو گئے تھے۔ یہ بے لباس رہتے ہیں اگر چہ انھیں ستر پوشی کے لیے لباس مل سکتا ہے۔ یہ معراج جسمانی سے انکار کرتے ہیں۔ یہ کلمہ طیبہ پورا نہیں پڑھتے اور اس طرح خدا اور رسول کے منکر ہیں۔ یہ اپنے کو دیوانہ اور مجذوب ظاہر کرتے ہیں مگر ایسا ہے نہیں۔ یہ اپنے عقائد کی تبلیغ کرتے ہیں اور بہت سے لوگوں کو گمراہ کر چکے ہیں۔ عدالت کے ایوان میں علماء کی کمیٹی کے سامنے انھیں پیش کیا گیا۔ حضرت سرمد نے اپنے او پر لگائے گئے الزامات کا کوئی جواب نہیں دیا۔ ملا ابوالقاسم نے ان پر لگائے گئے الزامات کو مدلل طریقے سے رد کیا مگر پھر بھی علما کی کمیٹی نے انھیں سزائے موت سنا دی اور جب انھیں قتل کی طرف لے جایا جا رہا تھا تو ہزاروں کی تعداد میں لوگ زار و قطار رو رہے تھے۔

یہاں حضرت سرمد کو سازش کے تحت قتل کیا گیا یہ کوئی ناگہانی واقعہ یا حادثہ نہیں تھا۔ اس لیے المیہ تاثر خاصا شدید ہے۔ اس ڈرامے میں المیہ کا شکار دوسرا شخص داراشکوہ ہے۔

> ''ارسطو سے لے کر بریڈلے تک المیے کے سبھی نقاد اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ المیے کا سبب بننے والا واقعہ المیہ کا شکار بننے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیے، اور اس کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیے، حادثہ یا اچانک واقعہ نہیں ہونا چاہیے۔ جس پر کردار کا کوئی قابو نہ ہو۔ کیوں کہ ایسی صورت میں دیکھنے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں کردار پر مرکوز نہ ہوں گی۔''
>
> (محمد حسن، معاصر ادب کے پیش رو، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1989ء، ص:176)

اس میں دارا کی غلطی یہ تھی کہ وہ اپنی قوت کا صحیح اندازہ نہ کر سکا اور نہ ہی اورنگ زیب کی قوت کو وہ آنک سکا۔ شاہجہاں کے بار بار سمجھانے کے باوجود اس نے جنگ کی اور شکست سے دوچار ہوا اور قتل کر دیا گیا۔ یہ کوئی اچانک واقعہ یا حادثہ نہیں تھا بلکہ اس کی اپنی کمزوری تھی۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ خانہ جنگی میں المیہ عناصر پورے طور پر پائے جاتے ہیں خواہ یہ شعوری طور پر پیش کیا گیا ہو یا غیر شعوری طور پر۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ داراشکوہ کس کا بھائی تھا؟

2۔ حضرت سرمد کو کس نے قتل کروایا؟

3۔ ملا ابوالقاسم کس کے طرفدار تھے؟

24.3 خانہ جنگی کا فنی تجزیہ

24.3.1 پلاٹ:

پلاٹ عموماً دو طرح کے ہوتے ہیں سادہ اور مخلوط۔ سادہ پلاٹ میں واقعات کسی قابل قبول نقطۂ آغاز سے بڑھ کر براہ راست کسی ایسے انجام کو پہنچتے ہیں جسے بوجھ لینا کچھ مشکل نہیں ہوتا اور جس میں توقعات سے کسی خاص انحراف کا موقع نہیں پیدا ہونے پاتا۔ سادہ پلاٹ کے ڈرامے عموماوہ ہوتے ہیں جن میں ایک اٹل انجام کی طرف بے دریغ بڑھنے کا احساس پیدا ہو۔

مخلوط پلاٹ میں ڈراما ہمواری سے آگے بڑھتے بڑھتے اپنے راستے سے یکا یک ایک یا ایک سے زیادہ موڑ اس طرح مڑتا ہے کہ نتیجہ توقع کے خلاف نکل آتا ہے۔

خانہ جنگی کا پلاٹ اکہرا اور سادہ ہے۔ اس میں کوئی پیچیدگی یا الجھاؤ نہیں۔ پلاٹ ایک قابل قبول نقطۂ آغاز سے شروع ہو کر متوقع انجام کو پہنچتا ہے۔ اس کے پہلے ایکٹ سے قصہ یوں شروع ہوتا ہے کہ شاہجہاں بوڑھا ہو گیا ہے اور برائے نام بادشاہ ہے۔ اورنگ زیب نے بغاوت کر دی ہے وہ اس حصے پر مطمئن نہیں جو شاہجہاں نے اسے دیا ہے، وہ پوری سلطنت کا مالک بننا چاہتا ہے۔ داراشکوہ اورنگ زیب سے لڑنے کے لیے شاہجہاں کی اجازت چاہتا ہے کیوں کہ وہ خود دہلی کے تخت و تاج کا دعویدار ہے۔ بڑا ہونے کی وجہ سے اس پر اپنا حق سمجھتا ہے۔ شاہجہاں اسے جنگ سے باز رکھنا چاہتا ہے۔ وہ خانہ جنگی کے نقصانات سے واقف ہے، وہ اسے سمجھاتے ہوئے کہتا ہے کہ:

شاہ جہاں : دارا! اورنگ زیب بڑا ہوشیار اور مستعد ہے۔ تم نے جو زمانہ اہل علم اور اہل فن کی صحبت میں گزارا ہے اس میں وہ سپاہیوں کے ساتھ ساتھ رہا۔ اہل علم تمہاری قدر کرتے ہیں۔ سپاہی اس پر جان دیتے ہیں اسے حقیر سمجھو گے تو پچھتاؤ گے۔ اب بھی میری بات مان لو۔ مجھے اپنے ساتھ لے چلو۔

دارا : خداوند عالم! آپ جس قدر اپنا مطلب واضح کرتے ہیں میرا ارادہ پختہ ہوتا جاتا ہے۔ میں اورنگ زیب سے لڑوں گا یہ دِکھانے کے لیے لڑوں گا کہ میں حق پر ہوں، یہ دِکھانے کے لیے لڑوں گا کہ حق باطل پر غالب آتا ہے، یہ دِکھانے کے لیے لڑوں گا کہ جنگ کے فن میں بھی اورنگ زیب کا بڑا بھائی ہوں۔

شاہ جہاں : مجھے ڈر ہے...

دارا : آپ کو کس بات کا ڈر ہے، خداوند عالم میری نا اہلی کا، تو پھر خدا کے لیے مجھے موقع دیجئے کہ آپ کے اس ڈر کو دور کر دوں۔

شاہ جہاں : (سوچ کر) مجھے ساتھ لے چلو۔

دارا : نہیں خداوند عالم، ایسا نہیں ہو سکتا۔ اس میں میری بڑی بے آبروئی ہوگی۔ ایک مرتبہ اورنگ زیب کو میدان جنگ میں شکست دے دوں پھر آپ جو حکم دیں گے سر آنکھوں پر۔

شاہجہاں اس طرح سے بہت سمجھاتا اور حقیقت آشکارا کرتا ہے جسے دارا اورنگ زیب کی طرفداری سمجھتا ہے اور شاہجہاں کی اجازت لیے

بغیر ہی چلا جاتا ہے اور اورنگ زیب سے جنگ کرتا ہے۔ یہ جنگ دکھائی نہیں جاتی صرف دارا کی شکست کا ذکر آتا ہے جس سے یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ جنگ ہوئی۔ پھر دارا اورنگ زیب کے سپاہیوں سے چھپتا پھر رہا ہے اور اسی حالت میں حضرت سرمد سے ملنے جامع مسجد کی سیڑھیوں پر آتا ہے۔ یہیں حضرت سرمد کا تعارف ہوتا ہے اور پتہ چلتا ہے کہ دارا اور حضرت سرمد کے تعلقات کیسے ہیں۔ اس کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے اور اورنگ زیب کے سپاہی حضرت سرمد کو گرفتار کر کے لے جاتے ہیں۔ شہر کے آٹھ مفتیوں کی ایک کمیٹی بنائی جاتی ہے کہ وہ حضرت سرمد پر لگائے گئے الزامات کی جانچ کرے اور فیصلہ دے کہ وہ ملزم ہیں یا نہیں۔ شاہی محتسب اعتماد خاں عبدالقوی ملا ابوالقاسم کو بھی عدالت میں مدعو کرتا ہے۔

مفتیوں کے سامنے سرمد کو پیش کر کے ان کے الزامات بتا کر مفتیوں سے رائے مانگی جاتی ہے۔ تمام مفتی حضرت سرمد کے خلاف دلائل دیتے ہوئے انھیں ملزم قرار دیتے ہیں۔ ملا ابوالقاسم تمام مفتیوں کے دلائل کا مدلل جواب دیتے ہوئے حضرت سرمد کو بے گناہ ثابت کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ تمام شرعی قوانین دیوانے اور مجنون شخص پر لاگو نہیں ہوتے۔ مگر دوسرے مفتی انھیں دیوانہ اور مجنون ماننے سے انکار کر دیتے ہیں اور حضرت سرمد کے لیے سزائے موت تجویز کر دی جاتی ہے۔

آخری منظر سرمد کے قتل کا ہے جسے دکھایا نہیں جاتا بلکہ بیان کیا جاتا ہے۔ ملا ابوالقاسم اپنے مدرسے میں شاگردوں سے حضرت سرمد کے متعلق ہی گفتگو کر رہے ہیں کہ ایک شخص آ کر اطلاع دیتا ہے کہ حضرت سرمد کو مقتل کی طرف لے جایا جا رہا ہے۔ ملا ابوالقاسم چشم تصور سے قتل کا پورا منظر دیکھتے ہیں اور اسے زبان سے بیان کرتے جاتے ہیں۔ آخر میں اپنے شاگردوں کو ساتھ لے کر حضرت سرمد کی نماز جنازہ میں شامل ہونے چلے جاتے ہیں۔

وحدت تاثر پلاٹ کے لیے ایک اہم عنصر ہے یعنی کسی ایک تاثر کو جسے مصنف قائم کرنا چاہتا ہے شروع سے آخر تک قائم رہنا چاہیے۔

دراصل ڈراما نگار کسی مرکزی خیال کو لے کر ڈرامے کے اندر ایک مخصوص فضا یا ماحول پیدا کرتا ہے۔ اتحاد عمل اور کرداروں کی نوعیت کی تشکیل اُسی کے زیر اثر ہوتی ہے اور اُسی سے بنیادی تاثر بنتا ہے۔ مغربی نقادوں کی رائے ہے کہ یہ خیال یا تاثر ڈرامے میں شروع سے آخر تک ایک ہونا چاہیے یا اسے غالب رہنا چاہیے، اس میں تسلسل ہونا چاہیے، اگر تھوڑی دیر کے لیے دوسرے تاثر کو لانے کی ضرورت پڑ بھی جائے تو بھی بنیادی تاثر نہ ٹوٹے اور نہ ہی دوسرا تاثر اس پر غالب آ سکے۔ سرسی (Sarcey) کا کہنا ہے کہ:

> ''مضبوط اور مستقل ہونے کی حیثیت سے تاثر واحد ہونا چاہیے۔ ہر ڈراما نگار نے اسے جبلی طور پر محسوس کیا ہے۔ اسی وجہ سے الم و طرب میں جو دیرینہ اختلاف نظر آتا ہے وہ خود فن کی طرح قدیم ہے۔''

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص:105)

لیکن اس پلاٹ میں یہ تاثر بار بار ٹوٹتا ہے۔ شروع میں ایسا لگتا ہے کہ اس سارے فتنے کا ذمہ دار دارا ہے جو ایک ضدی بچے کی طرح جنگ پر مصر ہے۔ جنگ میں شکست کے بعد یہ تاثر ٹوٹتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اورنگ زیب کی زیادتی ہے اور دارا، سرمد اور ان کے حامی مظلوم ہیں اور ان کا نظریہ ہی صحت مند نظریہ ہے اور حضرت سرمد کا قتل ایک کھلی ناانصافی ہے۔ یہاں ہماری تمام ہمدردیاں سرمد، دارا اور ان کے حامیوں کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔ مزید یہ کہ اس پلاٹ میں دارا ایک اہم عنصر ہے مگر نہ تو اس کی جنگ دکھائی جاتی ہے، نہ ہی اس کی گرفتاری اور نہ ہی اس کا قتل۔ ان چیزوں کو دکھایا نہیں جا سکتا تھا۔ اگر یہ چیزیں ذرا تفصیل سے مکالموں کے ذریعہ بیان کر دی جاتیں تو دارا کی شخصیت ابھر کر سامنے آ سکتی تھی، المیہ تاثر بھی بڑھ جاتا اور پلاٹ

میں بھی جان آجاتی۔

24.3.2 کردار:

فنی نقطۂ نظر سے اورنگ زیب ایک باعمل اور متحرک کردار ہے، اسی کی وجہ سے بنیادی تصادم جنم لیتا ہے اور قصہ آگے بڑھتا ہے۔ وہ اپنی قوت کو بڑھا کر جنگ کی تیاری پہلے سے منصوبہ بند طریقے سے کرتا ہے۔ جیسا کہ شاہجہاں دارا کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

> ''تم نے جو زمانہ اہل علم اور اہل فن کی صحبت میں گزارا ہے اس میں وہ سپاہیوں کے ساتھ رہا ہے۔ اہل علم تمہاری قدر کرتے ہیں، سپاہی اس پر جان دیتے ہیں۔''

اورنگ نہ صرف فوجی طاقت بڑھاتا ہے بلکہ اس کے اندر سیاسی تدبر بھی ہے۔ وہ دارا کو ختم کرنے کے بعد اس کے ایسے حامیوں کو بھی ختم کرتا ہے جو مستقبل میں اس کے لیے دردسر بن سکتے ہیں۔ جنھیں ختم کرانا مصلحت کے خلاف ہے ان سے بات چیت کر کے، دلائل سے قائل کر کے اپنا حامی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی اس کی سمجھ داری اور موقع شناسی ہے جو اسے ہر موقع پر کامیاب بناتی ہے۔ وہ ہر صورت میں اپنے منصوبوں کو کامیاب بناتا ہے خواہ فوج کشی کے ذریعے ہو یا مذہب کی آڑ لے کر۔

ملا ابوالقاسم کو اپنے ساتھ ملانے کے لیے اس کا ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

اورنگ زیب: مجھے صدمہ ہے کہ تمہارا جیسا صاحب دل اور حق پرست عالم میرے خلاف ہے اور جتنے زمانہ ساز علماءیں وہ میرے اشاروں پر چلتے ہیں۔ اب تک جو کچھ ہو چکا ہے اسے میں درگزر کرتا ہوں مگر تمہیں چاہیے کہ ملت اور حکومت کی خدمت کا حق ادا کرو۔

ملا ابوالقاسم: آپ کی خواہش ہے کہ میں خدمت کا حق ادا کروں تو حکم دیجئے کہ شیخ سرمد سے پہلے میری گردن ماردی جائے۔

اورنگ زیب: میں مجذوب کی بڑ سننا نہیں چاہتا۔ تم سے کہہ چکا ہوں کہ ہوش میں آؤ اور دین اور حکومت کے معاملات کو سمجھو، یہ سمجھو کہ اگر ملت اور حکومت کے لیے ضروری نہ ہوتا تو میں کبھی خانہ جنگی کو گوارا نہ کرتا۔ اگر میں یہ نہ جانتا ہوتا کہ دارا کو قتل کیے بغیر فساد دور نہیں کیا جا سکتا تو میں ہرگز اُسے قتل نہ کراتا۔
ممکن ہے شیخ سرمد ویسے ہی بزرگ اور مؤحد ہوں جیسے کہ تم انھیں مانتے ہو، مگر میں انھیں اس کی اجازت کیسے دے سکتا تھا کہ وہ میری رعایا کو میرے خلاف برانگیختہ کریں اور اس کے دل میں میری عزت نہ رہے۔

داراشکوہ کی شخصیت ایک ضدی جذباتی نوجوان کی طرح سامنے آتی ہے۔ اس کے اندر نہ سیاسی تدبر ہے نہ اتنی سمجھ بوجھ کہ کوئی حکمت عملی تیار کر کے اورنگ زیب کا مقابلہ کرے۔ وہ نہ ہی رعایا کو پوری طرح اپنے ساتھ کر سکا ہے اور نہ امرا کو۔ شاہجہاں بہت سے ایسے نکتے اس پر واضح کرتا ہے کہ اگر کوئی سمجھدار شخص ہوتا تو اس پر غور ضرور کرتا۔ اور آخر میں شکست کھا کر بے عمل مغل شہزادوں کی طرح اورنگ زیب کے سپاہیوں سے چھپتا نہ پھرتا۔

شاہ جہاں اور دارا ایک اور مکالمہ دیکھیں:

شاہ جہاں : مجھے ڈر ہے......

دارا : آپ کو کس بات کا ڈر ہے خداوند عالم؟ میری نا اہلی کا؟ تو پھر خدا کے لیے مجھے موقع دیجیے کہ آپ کے اس ڈر کو دور کروں۔

شاہ جہاں : (سوچ کر) مجھے ساتھ لے چلو۔

دارا : نہیں خداوند عالم! ایسا نہیں ہوسکتا۔ اس میں میری بڑی بے آبروئی ہوگی۔ اس وقت میں کسی سمجھوتے کے لیے تیار نہیں ہوں۔ آپ جانتے ہیں کہ اورنگ زیب نے مشہور کر دیا ہے کہ میں بے دین ہوں، ہندو پرست ہوں، مسلمانوں پر حکومت کرنے کے لائق نہیں ہوں۔ اب آپ کے بیچ میں پڑنے سے کوئی سمجھوتہ ہو گیا تو مجھ پر جو الزام لگے ہیں وہ صحیح ثابت ہو جائیں گے۔ آپ کا غازی لڑکا تب کہے گا کہ مسلمان اس کے ساتھ ہیں۔ مجھے صرف آپ کی محبت اور ہندوؤں کی مدد حاصل ہے۔ اس کے بعد میں کس منہ سے تخت پر بیٹھوں گا اور حکومت کروں گا۔

شاہ جہاں : دارا! تم بڑے ناسمجھ ہو۔ نہ میری سنتے ہو، نہ اپنے امرا کے مشورے پر چلتے ہو۔ تمہیں معلوم ہونا چاہیے کہ خانہ جنگی سے سب ڈرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں سب کا نقصان ہوتا ہے، اگر تم نے امرا اور عوام کو یقین دلا دیا کہ تم انھیں اس مصیبت سے بچانا چاہتے ہو تو سب تمہارا ساتھ دیں گے اور خانہ جنگی کا فتنہ برپا کرنے کا سارا الزام اورنگ زیب پر لگے گا۔ اس سے سب بدظن ہو جائیں گے۔ تمہیں دلوں پر وہ تسلط نصیب ہوگا جو تلوار سے حاصل نہیں ہوتا۔ مگر تم صرف اپنی ضد پوری کرنا چاہتے ہو۔

دارا : خداوند عالم! میں دیکھتا ہوں کہ میں جتنی دیر یہاں ٹھہروں گا آپ کی نظروں میں گرتا جاؤں گا۔ اب آپ مجھے اجازت دیجئے۔

ملا ابوالقاسم ایک مثالی کردار ہے جو ہمیں کافی متاثر کرتا ہے۔ وہ نہ صرف ایک باعمل عالم ہے بلکہ حق گوئی و بیباکی اس کا شیوہ ہے۔ وہ حضرت سرمد کے نظریے کو بہتر مانتا ہے تو آخر آخر تک اس پر قائم رہتا ہے۔ خواہ اس کے لیے اورنگ زیب جیسے سخت گیر بادشاہ کی حکم عدولی ہی کیوں نہ کرنی پڑے۔ اسے یہ اچھی طرح معلوم ہے کہ جو سرمد جیسے بے ضرر مجذوب کے قتل کے درپے ہے وہ اس کے ساتھ کیا کچھ نہیں کر سکتا۔ پھر بھی بھری عدالت میں کھلے عام حق بات کی طرفداری کرتا ہے اور جس طرح اسلامی قوانین کو توڑ مروڑ کر سرمد پر نافذ کیا جا رہا ہے اس کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ زمانہ ساز علما (جنھیں اورنگ زیب بھی زمانہ ساز کہتا ہے) کے آگے اس کی ایک نہیں چلتی۔

حضرت سرمد ایک مجذوب بزرگ ہیں جو تمام دنیاوی لوازمات سے بے نیاز اپنے آپ میں گم محبوب حقیقی سے جا ملنے کے لیے مضطرب ہیں۔ ان کے لیے موت ہی اصل زندگی ہے۔ کیوں کہ وہ موت کو وصال یار کا وسیلہ تصور کرتے ہیں۔ وہ ایک بے خود انسان ہیں۔ شرع کی عائد کی ہوئی پابندیاں برتنے کا انھیں کوئی احساس نہیں۔

شاہجہاں ایک ضعیف، معذور اور کمزور بادشاہ کی شکل میں سامنے آتا ہے جس کی بادشاہت برائے نام ہے۔ لیکن وہ جس طرح دارا کو سمجھاتا ہے اس سے دانشمندی اور تدبر عیاں ہے۔ اس کے اندر صورت حال کا صحیح اندازہ کرنے کی صلاحیت ہے لیکن وہ اپنے بیٹوں کو سمجھانے کے علاوہ کچھ کر نہیں سکتا۔

اعتماد خاں ایک محتسب ہے اور صرف محتسب، وہ وہی کرتا ہے جو اس کے مالک کی مرضی ہوتی ہے۔ اس کے مزاج سے خود غرضی صاف عیاں

ہے وہ اپنے عہدے اور منصب کو قائم رکھنے کے لیے دوسروں کے ساتھ ظلم و ناانصافی سے بھی باز نہیں آتا۔ البتہ اپنے آقا کا پوری طرح وفادار ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ خانہ جنگی کی کردار نگاری اوسط درجے کی ہے۔ یہ تاریخی کردار ہیں لیکن ان کی شخصیت کے وہ پہلو سامنے نہیں آتے جو تاریخ کا روشن باب ہیں۔ صرف ملا ابوالقاسم کی شخصیت ایسی ہے جو ابھر کر سامنے آئی ہے اور ہمیں متاثر کرتی ہے۔

24.3.3 مکالمہ:

خانہ جنگی کے مکالمے حرکت و عمل کو قوت بخشتے ہیں اور قصے کو آگے بڑھاتے ہیں کہیں کہیں کرداروں کی طویل گفتگو اکتاہٹ پیدا کرتی ہے مگر وہ بلا ضرورت نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ہر کردار اپنے مرتبے اور موقع و محل کے مطابق گفتگو کرتا ہے۔ ملا اور طالب علموں کی بات اور ملا اور علما کی گفتگو میں نمایاں فرق ہے۔ حضرت سرمد کی گفتگو میں فارسی اشعار کا استعمال اور مبہم اشاراتی گفتگو ان کے حسب حال ہے۔ اعتماد خاں کی گفتگو کے لہجے اور انداز میں اس کا منصب جھلکتا ہے۔

24.3.4 زبان:

کرداروں کے درمیان مکالمہ کسی نہ کسی زبان میں ہوتا ہے۔ اس لیے ڈرامے میں زبان کی اہمیت بھی ہے اور افادیت بھی۔ افادیت اس لیے کہ اگر صاف ستھری، رواں زبان کا استعمال ہوا ہے تو اس کی شیرینی اور موسیقیت ڈرامے کی اثر پذیری میں اضافہ کرتی ہے۔ خانہ جنگی میں سادہ، سلیس اور شگفتہ زبان کا استعمال ہوا ہے۔ چند مقامات کو چھوڑ کر بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جو تمام کرداروں کے منصب اور مرتبے کے مطابق ہے۔

زبان و بیان کا ایک نمونہ دیکھیں۔ ملا ابوالقاسم اور طلبا کے درمیان گفتگو:

ملا ابوالقاسم : (کمرے کے بیچ میں پہنچ کر) تم لوگ یہاں کیوں ہو، اپنے گھروں کو کیوں نہیں گئے۔

لطف اللہ : ہمارا مقام آپ کے قدموں پر ہے۔

(ملا ابوالقاسم جہاں کھڑے ہیں وہیں بیٹھے جاتے ہیں، ایک طالب علم گاؤتکیہ لا کر ان کے پیچھے رکھ دیتا ہے)

ملا ابوالقاسم : اچھا پھر آؤ، سب مجھے گھیر کر بیٹھ جاؤ۔ میں اپنی عمر میں کبھی اتنا عاجز اور بے بس نہ تھا..... شیخ سرمد کی گردن تعصب کی تلوار کے نیچے تھی، میں انھیں بچا نہ سکا، سیاست کی تلوار میرے سامنے چمکی، میں اس سے نظر نہ ملا سکا..... اب مجھ میں جان نہیں رہی..... دل کو سردی لگ رہی ہے، کیا کروں گا، کیسے جیوں گا۔

لطف اللہ : مگر مولانا آپ تو جانتے تھے کیا ہونے والا ہے۔

ملا ابوالقاسم : اور یہ بھی جانتا تھا کہ میں کچھ نہ کر سکوں گا، پھر بھی صدمہ بہت ہوا..... ایک پرندہ جو دوسرے کو آزاد کرانا چاہتا ہے اس سے زیادہ کیا کر سکتا ہے کہ جال میں اپنی گردن بھی پھنسا دے۔ صیاد کی نظر انتخاب کو کیا کروں ایک کو پکڑا ایک کو چھوڑ دیا۔ اب میں تڑپ رہا ہوں اور اپنی آزادی کو رو رہا ہوں۔

سعید الدین : مولانا! جب سے خانہ جنگی شروع ہوئی آپ فرماتے رہے کہ بڑی آزمائش کا وقت آ گیا ہے۔ جب شاہجہاں آباد میں فرقہ بندی شروع ہوئی تو آپ انتہائی ہمت اور استقلال کے ساتھ فرقہ بندی کی مخالفت کرتے رہے۔ لڑائی ختم ہوئی تو آپ اس

تعصب اور تنگ دلی کی مذمت کرتے رہے جو خانہ جنگی نے پیدا کی تھی۔ آج آپ نے عدالت میں شیخ سرمد کی حمایت کی۔ اگرچہ آپ کو معلوم تھا کہ بادشاہ عالم نے شیخ سرمد کو قتل کرنے کا فیصلہ کرلیا ہے۔ میرے خیال میں آپ نے جہاد کا حق پورا پورا ادا کردیا ہے۔ کامیابی تو بہر حال خدا کے ہاتھ میں ہے۔

ملا ابوالقاسم : اس طرح تسلی دینے سے دل بہت چھوٹا ہو جاتا ہے، جہاد کا حق ادا کرنے کے لیے بہت بڑا دل چاہیے جیسے شیخ سرمد کا ہے۔

24.3.5 پیش کش:

پیش کش کے لحاظ سے اس ڈرامے میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی اس میں کوئی ایسا مقام نہیں جسے اسٹیج پر پیش نہ کیا جاسکے۔ جامع مسجد کی سیڑھیاں ہوں، ملا ابوالقاسم کا مدرسہ ہو یا ایوان عدالت۔ مصنف اس بات سے پوری طرح واقف ہے کہ جن چیزوں کو پیش نہیں کیا جاسکتا اسے بیان کروا دیا جائے۔ چناں چہ حضرت سرمد کا قتل اور قتل گاہ کو ملا ابوالقاسم کے ذریعے بیان کروا دیا گیا ہے۔ طریقہ بھی اس کے لیے مناسب استعمال ہوا ہے کہ ملا چشم تصور سے اس واقعے کو دیکھ رہے ہیں اور زبان سے بیان بھی کرتے جارہے ہیں۔

دارا اور اورنگ زیب کی جنگ بھی دکھائی نہیں جاسکتی تھی لہٰذا اس کا ذکر بھی نہیں۔ صرف دارا کی شکست کا ذکر ہے جس سے یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ جنگ ہوئی۔

اس پورے ڈرامے میں ایک ہی منظر ایسا ہے جسے اسٹیج پر پیش کرنا مشکل ہے اور وہ ہے آگرہ کے قلعے کا ثمن برج جہاں شاہجہاں تکیوں کی ٹیک لگائے پلنگ پر لیٹا ہے۔ بیچ کے در سے تاج محل دکھائی دے رہا ہے اور شاہجہاں اسی کو دیکھ رہا ہے۔ اس منظر کو مکالموں میں بیان نہیں کروایا گیا ہے بلکہ یہ ہدایت میں شامل ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ اس کا سیٹ لگایا جائے جو بہت مشکل ہے۔ سوائے اس کے کہ اس منظر کو پینٹ کرکے پیچھے لگایا جائے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1۔ شاہجہاں کہاں لیٹا ہوا ہے؟

2۔ محتسب کا نام کیا ہے؟

3۔ مفتیوں نے حضرت سرمد کے بارے میں کیا فیصلہ کیا؟

24.4 اکتسابی نتائج

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے درج ذیل باتیں سیکھیں:

☆ ''خانہ جنگی'' محمد مجیب کے آٹھ ڈراموں میں سے تیسرے نمبر پر ہے۔ مجیب صاحب کی ڈراما نگاری کا ارتقا تدریجی طور پر ہوا ہے۔

☆ خانہ جنگی میں مجیب صاحب اس ڈراما نگاری کی حیثیت سے نظر نہیں آتے جس کا نام اردو ڈرامے کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے درج ہو گیا۔ ان کا اردو ڈرامے کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے نام درج کرنے والا ان کا ڈراما آزمائش ہے جو ساتویں نمبر پر ہے۔

☆ پلاٹ کی ایک اہم خصوصیت انتخاب واقعات اور ان کی بہتر ترتیب ہوتی ہے خانہ جنگی کے پلاٹ میں واقعات کا انتخاب تو بہتر ہے لیکن ان واقعات سے جو تاثر ابھرنا چاہیے تھا وہ پورے طور پر نہیں ابھر سکا ہے۔

☆ دوسرے ایکٹ سے اختتام تک شریعت اور طریقت کے مباحثوں کی وجہ سے عمل کی رفتار سست پڑی ہے اور تصادم میں بھی شدت پیدا نہیں ہو

پائی۔لہٰذا حضرت سرمد کا قتل جتنا بڑا حادثہ ہے۔

☆ ناظرین کو اس کا ادراک نہیں ہو پاتا۔یہی وجہ ہے کہ ترحم اور ہمدردی کے جذبات اس شدت سے نہیں ابھرتے جتنا انھیں ابھرنا چاہیے تھا۔

☆ اس ڈرامے کی کردارنگاری بہتر ہے۔ملا ابوالقاسم کا کردار متاثر کرنے والا ہے۔اورنگ زیب کردارفنی نقطۂ نظر سے ٹھیک ہے۔

☆ دارا کی شخصیت تو بالکل ابھر کر سامنے نہیں آتی۔شاہجہاں کا رول بہت مختصر ہے،لیکن جتنا ہے اس سے ایک جہاں دیدہ بادشاہ کی عظمت اور ایک باپ کی محبت نمایاں ہے۔

☆ پیش کش کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو اگر پہلے منظر کو ہٹا دیا جائے جس میں آگرہ کے قلعے کا ثمن برج ہے اور جس کی محراب سے تاج محل دکھائی دے رہا ہے(اس منظر کو ہٹا دینے سے کہانی پر کوئی فرق بھی نہیں پڑے گا)تو باقی کوئی ایسا مقام نہیں جسے پیش نہ کیا جا سکتا ہو۔

☆ خواہ جامع مسجد کی سیڑھیاں ہوں،ملا ابوالقاسم کا مدرسہ ہو یا عدالت کا ایوان۔قتل گاہ میں قتل کا منظر نہیں دکھایا جا سکتا تھا اسے بیان کروایا تو خوب کیا۔

☆ حضرت سرمد کو پابہ زنجیر قتل گاہ کی طرف لے جانے کا منظر بھی مکالمے میں بیان کروایا۔اسے دکھایا جا سکتا تھا اسے اگر دکھا دیا جاتا تو المیہ تاثر بڑھ جاتا۔

☆ حضرت سرمد کے ذریعے فارسی رباعیاں،صوفیانہ اصطلاحیں اور مبہم انداز۔ملا کی متصوفانہ گفتگو اس لحاظ سے بار گزرتی ہے کہ ڈرامے کے سامع میں ہر اہلیت کے لوگ ہوتے ہیں اور اسی لیے اس کے لیے عام فہم زبان کی سفارش کی جاتی ہے۔

24.5 کلیدی الفاظ

الفاظ	:	معنی
اصناف	:	صنف کی جمع،قسمیں،طرحیں
متکلم فلم	:	بولتی فلم
خیروشر	:	اچھائی اور برائی
امتیاز	:	فرق،ترجیح
موحد	:	خدا کو ایک ماننے والا
برانگیختہ	:	طیش میں بھرا ہوا،مشتعل،بھڑکا یا ہوا۔
استعداد	:	لیاقت،قابلیت،فطری صلاحیت
محتسب	:	حاکم شرعی،مفتی،حساب لینے والا

24.6 نمونہ امتحانی سوالات

24.6.1 معروضی جوابات کے حامل سوالات:

1۔ محمد مجیب کو ڈرامے سے دل چسپی کہاں پیدا ہوئی؟

2۔ محمد مجیب کا پسندیدہ موضوع کیا ہے؟

3۔ محمد مجیب نے کل کتنے ڈرامے لکھے؟

4۔ حضرت سرمد کی طرفداری میں کس نے دلائل پیش کیے؟

5۔ ایوان عدالت سے سارے مفتیوں کے چلے جانے کے بعد اورنگ زیب نے کس سے مکالمہ کیا؟

6۔ پلاٹ کتنے قسم کے ہوتے ہیں۔ان کے نام بھی لکھیے ؟

7۔ داراشکوہ شکست کے بعد حضرت سرمد سے کہاں ملنے آتا ہے؟

8۔ ایوان عدالت میں شہر کے کتنے مفتیوں کو بلایا گیا؟

9۔ حضرت سرمد کے قتل کا منظر دکھایا گیا ہے یا صرف بیان کروایا گیا ہے؟

10۔ خانہ جنگی کے آخر میں ملا ابوالقاسم طالب علموں کو لے کر کہاں جاتے ہیں؟

24.6.2 مختصر جوابات کے حامل سوالات:

1۔ محمد مجیب نے ڈرامے پر کس وقت توجہ دی؟

2۔ محمد مجیب کے یہاں تاریخ کن رجحانات کی تلاش کا نام ہے؟

3۔ مصنف نے خانہ جنگی میں سب سے زیادہ کس واقعے کو ابھارا ہے؟

4۔ داراشکوہ، حضرت سرمد اور ان کے حامیوں کا مذہبی نظریہ کیا تھا؟

5۔ حضرت سرمد پر کیا کیا الزامات عائد کیے گئے؟

24.6.3 طویل جوابات کے حامل سوالات:

1۔ خانہ جنگی کی کردار نگاری پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

2۔ خانہ جنگی کا قصہ اختصار سے بیان کیجیے۔

3۔ خانہ جنگی میں پیش کش کے امکانات پر روشنی ڈالیے۔

24.7 تجویز کردہ اکتسابی مواد

1۔	اردو میں ڈراما نگاری	بادشاہ حسین
2۔	اردو ڈرامے ایک جائزہ	حاتم رامپوری
3۔	محمد مجیب: حیات اور اردو خدمات	صادقہ ذکی
4۔	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	عطیہ نشاط
5۔	ادبیات شناسی	محمد حسن

نمونۂ امتحانی پرچہ

نشانات : ۷۰ Marks : 70 وقت: 3 گھنٹے Time:3 hours

ہدایات:

یہ پرچۂ سوالات تین حصوں پر مشتمل ہے: حصہ اول، حصہ دوم، حصہ سوم۔۔تمام حصوں سے سوالوں کا جواب دینا لازمی ہیں۔

1۔ حصہ اول میں 10 لازمی سوالات ہیں، جو کہ معروضی سوالات / خالی جگہ پُر کرنا / مختصر جواب والے سوالات ہیں۔ ہر سوال کا جواب لازمی ہے۔ ہر سوال کے لیے 1 نمبر مختص ہیں۔ **(10x1=10 Marks)**

2۔ حصہ دوم میں آٹھ سوالات ہیں، ان میں سے طالب علم کو کوئی پانچ سوالوں کے جواب دینے ہیں۔ ہر سوال کے لیے 6 نمبرات مختص ہیں۔ **(5x6=30 Marks)**

3۔ حصہ سوم میں پانچ سوالات ہیں، ان میں سے طالب علم کو کوئی تین سوالوں کے جواب دینے ہیں۔ ہر سوال کے لیے 10 نمبرات مختص ہیں۔ **(3x10=30 Marks)**

حصہ اول

سوال:1

(i) ''بوطیقا'' کا مصنف کون ہے؟

(a) ارسطو (b) سقراط (c) افلاطون (d) ہومر

(ii) ارسطو نے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنی بتائی ہے؟

(a) پانچ (b) تین (c) چھ (d) آٹھ

(iii) عشرت رحمانی نے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کتنی بتائی ہے؟

(a) سات (b) چھ (c) بارہ (d) نو

(iv) اوپیرا کس زبان کا لفظ ہے؟

(a) فرانسیسی (b) انگریزی (c) اطالوی (d) ہندی

(v) حبیب تنویر نے ''آگرہ بازار'' پہلی بار جامعہ ملیہ اسلامیہ میں کس سنہ میں پیش کیا؟

(a) 1954 (b) 1950 (c) 1932 (d) 1980

(vii) جس پیش کش میں رام چندر جی کے حالات زندگی پیش کیے جاتے ہیں اسے کیا کہتے ہیں؟

(a) رام لیلا (b) راس لیلا (c) رامائن (d) بھگوت گیتا

(vii) ڈراما'اندرسبھا' کب؛ کھا گیا؟

1850 (a) 1852 (b) 1860 (c) 1880 (d)

(viii) ''اندرسبھا اور اندرسبھائیں'' کا مصنف کون ہے؟

(a) عطیہ نشاط (b) محمد حسن (c) ابراہیم یوسف (d) شاہد حسین

(ix) انارکلی کس سنہ میں شائع ہوا؟

1920 (a) 1950 (b) 1922 (c) 1960 (d)

(x) ڈراما''خانہ جنگی'' کا مصنف کون ہے؟

(a) محمد مجیب (b) حبیب تنویر (c) محمد حسن (d) شمیم حنفی

حصہ دوم

2۔ کیتھارسس پر ایک جامع نوٹ لکھیے۔

3۔ وحدت ثلاثہ میں کون کون سی چیزیں آتی ہیں؟ مختصر بیان کیجیے۔

4۔ المیہ اور طربیہ کو کس بنیاد پر تقسیم کیا جاتا ہے؟ وضاحت کیجیے۔

5۔ نکڑ ناٹک پر کیا اعتراضات کیے جاتے ہیں، مدلل لکھیے۔

6۔ سنسکرت ڈراموں کو پیش کرنے کے بنیادی مقاصد کیا کیا ہیں؟

7۔ واجد علی شاہ اور امانت کے راجہ اندر میں کیا مماثلت ہے؟ واضح کیجیے۔

8۔ ہندوستان میں ریڈیو کے آغاز وارتقا کا جائزہ لیجیے۔

9۔ خانہ جنگی کا قصہ اختصار سے بیان کیجیے۔

حصہ سوم

10۔ ڈرامے میں مکالمے کی اہمیت وافادیت پر ایک وضاحتی نوٹ لکھیے۔

11۔ حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کے امتیازات پر روشنی ڈالیے۔

12۔ اندرسبھا کے زیر اثر لکھی گئی سبھاؤں پر روشنی ڈالیے۔

13۔ ریڈیو ڈرامے کے اہم تخلیق کاروں کی تخلیقات کا جائزہ لیجیے۔

14۔ امتیاز علی تاج کی ڈراما نگاری کی خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔