اردو ڈرامے
کی
تاریخ و تنقید

عشرت رحمانی

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

اردو ڈراما

تاریخ و تنقید

عہد آغاز سے دور حاضرہ تک

اردو ڈراما نگاری و فنِ تمثیل کی پہلی مستند تاریخ و جدید تنقید

از

عشرت رحمانی

علی گڈھ بک ڈپو

شمشاد مارکیٹ، علی گڈھ

بار اوّل ---------- ۵۰۰

سنہ اشاعت ------ ۱۹۷۵

قیمت ------- ۱۵ روپے

مطبع : اسرار کریمی پریس، الہ آباد
کتابت : فیاض احمد و سہیل احمد

تقسیم کار
ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڈھ ۲۰۲۰۰۱

فہرس

نمبر صفحہ	تفصیل ابواب	باب
۵	فریاد کی لے ـ! (دیباچہ مؤلف)	۱
۱۰	ڈراما کا فنی کردار	۱
۱۴	ڈراما کی اقسام ـ ٹریجیڈی (حزنیہ) کومیڈی (طربیہ)	
۱۸	ڈراما کے عناصر ترکیبی	۲
۳۱	ڈراما اور تھیٹر	۳
	تھیٹر کی عمارت اور آراستگی ـ آرائشی سامان اور روشنی ـ اسٹیج کی اداکاری ـ تماشائی ـ ہدایت کار اور پرامٹر سین سینری ـ بہروپ (یا میک اپ) موسیقی	
۵۷	برصغیر ہندو پاک میں ڈراما	۴
	قدیم ہندی ناٹک ـ قدیم ہندوستان میں اسٹیج اور سینری	
۶۵	اردو ڈراما کے اجزائے ترکیبی	۵
	قدیم سنسکرت اور ہندی ڈراما ـ بھانڈوں کی نقلیں ـ سوانگ اور لیلائیں ـ کرشن لیلا ـ کٹھ پتلیاں ـ اسلامی نظمیں اور جنگ نامے ـ مغربی اسٹیج اور ڈراما کے اثرات ـ	
۸۹	اردو ڈراما ـ پیدائش اور تربیت	۶
۱۰۸	اردو ڈراما اور تھیٹر بنگال میں	۷
۱۱۷	اردو ڈراما اور تھیٹر بمبئی میں	۸

نمبر صفحہ	تفصیل ابواب	باب
۱۲۴	اُردو ڈراما کی تدریجی ترقی	۹
۱۴۴	اُردو تھیٹر ترقی کے میدان میں	۱۰
۱۵۱	اُردو ڈراما نگاری پر ایک نظر نقد و تبصرہ	۱۱
۱۷۲	چند ابتدائی ڈراموں پر تحقیقی نظر	
۲۰۶	عبوری دَور تھیٹر کا زوال اور جدید ڈراما کا آغاز	۱۲
۲۱۷	ادبی ڈراما اور ایکانکی کھیل ادبی ڈراما۔ ایکانکی یا ایک ایکٹ کا ڈراما	۱۳
۲۵۹	اُردو ڈراما نگاری (انتخابات) "جب سے اب تک"	۱۴
۲۶۲	(اندر سبھا سے ریڈیو ڈراما تک)	
۳۷۱	اس انتہا کی ابتدا کیا ۔۔	

فریاد کی لے۔!

آج اُردو ڈراما کا تذکرہ کرتے ہوئے صرف ماضی کی داستان اور قدیم اسٹیج و تھیٹر کی کہانیاں دوہرائی جاتی ہیں کیونکہ اس کا کوئی متعین حال ہے اور نہ مستقبل کی خوش آیند توقع! دنیا میں کہیں بھی ایسی عجیب و غریب حالت فنِ ڈراما کی دیکھنے میں نہیں آتی، جو ہمارے ہاں ہے۔!

اس کا سب سے بڑا سبب اسٹیج اور تھیٹر کی عدم موجودگی ہے۔ کیونکہ ڈراما صرف لفظی و کاغذی پیرہن سے مکمل نہیں ہوتا۔ یہ آرٹ زندگی کی سچی نقالی ہے اور اس کی تشکیل و تکمیل کا دار و مدار نقل و حرکت پر ہے۔ یعنی ڈراما کی برکت اسٹیج اور تھیٹر کی تمثیلی حرکت ہی سے ہے۔

لہٰذا ہمارے ڈراما کی غریب حالت اسی وجہ سے ہے کہ اگر چند ادیبوں نے اسٹیج سے دور چند اچھے ڈرامے لکھے بھی اور شائع کرائے تو وہ قالبِ بے جان بن کر رہ گئے۔ مختصر ڈراما رسالوں، کتابوں میں قید ہے۔ اور ریڈیو ڈراما اپنی سماعی و قیاسی دنیا میں محدود۔

اُردو ادبیات میں ڈراما کا صحیح مقام متعین نہ ہونے اور اس صنف کے اعلیٰ مدارج حاصل نہ کر سکنے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اُردو میں ڈراما کی کوئی مکمل و مستند تاریخ موجود نہیں۔ جو ہیں اُن کی سند نہیں۔ اِس سلسلہ میں دو کتابوں کے نام آتے ہیں۔

(۱) ناٹک ساگر، مؤلفہ محمد عمر نور الٰہی صاحبان۔

(۲) اُردو ڈراما کی تاریخ، مؤلفہ سید بادشاہ حسین۔

ناٹک ساگر برصغیر ہندو پاک کی قدیم ہندی ڈراما نگاری اسٹیج اور تھیٹر وغیرہ کی تفصیلات

اور اُردو ڈراما و تھیٹر کی ابتدا و انتہا کی دلچسپ داستان ہے۔ اس کے علاوہ دنیا کے مختلف ممالک کے ڈراما اور تھیٹر پر بھی تاریخی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ یہ کتاب اُردو میں اپنے موضوع کی پہلی تالیف ہے۔ اس لحاظ سے مؤلفین کی مساعی سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔ اور ایک حد تک قابل قدر تسلیم کی جاتی ہیں۔ اس کتاب کی فنِ ڈراما میں مجموعی طور پر وہی حیثیت ہونی چاہیے جو اُردو ادب میں مولانا آزاد کی "آب حیات" کی ہے۔ مؤلفین نے رنگا رنگ انواع و اقسام کے موتی اور سنگریزے جمع کر کے ایک ذخیرہ فراہم کر دیا ہے۔ اور اس کے ذریعہ فنی پس منظر کی ایک جھلک سامنے آجاتی ہے۔ مگر مولفین جوہری کی نظر سے کھوٹے کھرے کی پرکھ نہیں کرتے۔ بلکہ تمام رطب و یابس کو اکٹھا کر دینے پر اکتفا کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ نقد و نظر کی کسوٹی پر خصوصاً جدید تنقید کی روشنی میں اس کا کھوٹا پن زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ اور غلط معلومات کا طومار ناقد و محقق کو مجبور کرتا ہے کہ اس کتاب کا تاریخی حیثیت سے انکار کرے۔ اس لحاظ سے تنقیدی ادب میں اس کا درجہ مسلّم و مستند نہیں۔

دوسری کتاب "اُردو میں ڈرامانگاری" "ناٹک ساگر" کی تالیف و اشاعت کے بعد پہلی بار ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی۔ اور اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۵۰ء میں کراچی (پاکستان) میں چھپا۔ لیکن افسوس ہے کہ تاریخی و تنقیدی دونوں حیثیتوں سے اس کو پہلی نامکمل و ناقص تالیف پر کوئی فوقیت حاصل نہیں۔ اور زیادہ سے زیادہ اس کو "ناٹک ساگر" کی مختصر تشکیل کہا جا سکتا ہے۔ بعض تاریخی اغلاط و ناقص معلومات جو پہلی کتاب میں ہیں۔ وہی اس میں بھی موجود ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ عہد کے لحاظ سے بعض جدید معلومات کا ذکر "ناٹک ساگر" کی نسبت زیادہ ہے۔ مگر وہ بھی مکمل نہیں۔

"ناٹک ساگر" کو ایک تذکرہ کی حیثیت دی جا سکتی ہے۔ اور اس کی اہمیت اپنی اولیت کی وجہ سے بہ حیثیت مجموعی تسلیم بھی کی جاتی ہے۔ لیکن موخرالذکر کتاب جو اسٹیج ڈراما اور تھیٹر کے زوال کے بعد مرتب ہوئی۔ اور جس کے لیے تحقیقی مواد کا فراہم ہونا نسبتاً آسان تھا۔

کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی۔ لائق مؤلف نے دیباچۂ ثانی میں خود بھی اعتراف کیا ہے کہ ایک کانفرنس کے لیے مختصر مقالہ کی شکل میں لکھی گئی۔ اس کے مطالعہ سے جو اثر ہم قبول کرتے ہیں یہ ہے کہ "ناٹک ساگر" اور چند مضامین کے اقتباسات جمع کرکے اضافی بیانات کے ساتھ اس مقالہ کو کتاب کی شکل دے دی گئی ہے۔ مؤلفین "ناٹک ساگر" کی معلومات کو تنقید و تحقیق کی روشنی میں جانچنے، پرکھنے کی بھی کاوش نہیں کی گئی۔ سوائے "اندر سبھا" کے باب میں تردید کرنے کے کسی اضافہ یا تدقیق کی زحمت گوارا نہیں کی ہے۔ اس لیے اس کا پایہ بھی وقیع نہیں۔

غرضیکہ اُردو ادبیات میں ڈراما کی کوئی مدلل تنقید و مستند تاریخ موجود نہیں اور اس لیے ہمارے ڈراما اور تھیٹر کو قرار واقعی اہمیت و وقعت حاصل نہ ہو سکی تو بے جا نہیں۔

میں اپنی اس حقیر کاوش کے موجودہ نتیجے سے بھی مطمئن نہیں۔ گو حتی الامکان تحقیق و تنقید کے تمام ذرائع استعمال کرنے کی جد و جہد کی گئی ہے اس کے باوجود اسے مختصر جائزہ ہی سمجھتا ہوں۔ تاہم اس حقیقت کے اظہار میں کسی غیر ضروری انکسار اور پس و پیش کو حائل نہیں پاتا کہ یہ مطالعہ اس جزو کے تمام کل پر حاوی ہے۔ کسی علمی، ادبی یا فنی موضوع پر ایک تالیف گو وہ کسی عہد میں بھی انجام پائے "حرفِ آخر" کا درجہ نہیں رکھتی۔ اس لیے میں عہدِ حاضر کے دیگر ماہرین فن کے سامنے اس تالیف کو سنداً پیش کرنے کا مدعی ہوں نہ مجاز! البتہ کام کی اہمیت اور ضرورت وقت کے پیشِ نظر ایک "جرأتِ رندانہ" پر دلیر ہوں۔ اور اپنی بساط کے مطابق مختلف کتابوں، رسالوں اور مضامین کے مطالعہ سے جو کچھ حاصل کر سکا ہوں۔ ان تمام معلومات کو ہر ممکن تحقیق و تنقید کے ساتھ آج کی روشنی میں جمع کرکے اس توقع پر پیش کر رہا ہوں کہ اس فن کے اہل بصیرت اپنی بیش بہا معلومات کے ذخیرہ کو "پوشیدہ خزانہ" بنائے رکھنا گوارا نہ کریں گے۔ بلکہ اپنی سندات کا مزید اضافہ فرما کر آئندہ بہتر و مکمل نقشِ ثانی پیش کریں گے تاکہ عام شائقین و طلباء کو واقعی طور پر علم و ادراک کے حصول کے مناسب و بہتر مواقع میسر آتے جائیں۔ میری اس سعی و کاوش اور حقیر پیش کش کا یہی اصل منشا و مقصد ہے اور اس

تالیف ہیں میں نے خاص طور پر مندرجہ ذیل امور کو مدِّنظر رکھا ہے:۔

۱۔ فنِ ڈراما اور تھیٹر کی عالمگیر اہمیت کی وضاحت اور تمام فنّی لوازم پر ضروری اور مختصر بحث۔

۲۔ برّصغیر ہند و پاکستان میں اِس فن کی ابتدا اور اُردو ڈرامے کے محرّکات کا جائزہ۔

۳۔ اُردو ڈراما اور تھیٹر کی مکمّل تاریخ۔ عہد بعہد کی تبدیلیوں اور تدریجی ترقیوں کا مختصر مگر مدلّل تذکرہ۔

۴۔ اُردو ڈرامانویسی، ڈرامانگاروں اور تھیٹر کے جملہ فن کاروں کا تنقیدی جائزہ۔ اور تمام متعلقہ نکات و بیانات پر تحقیقی تبصرہ۔

۵۔ قدیم ڈراما اور تھیٹر کی خصوصیات و نقائص کا تذکرہ۔ ان کے زوال کے لازمی اسباب۔ اور مستقبل کی توقعات و امکانات پر ایک نظر۔

۶۔ اُردو ڈراما کے مختلف ادوار کی تفصیل۔ ادبی ڈراما۔ جدید ایکانکی ناٹک۔ ریڈیو ڈراما اور فلمی دور کا سرسری جائزہ۔

۷۔ ڈراما کے مختلف ادوار کی تشریح کے لیے ابتدا سے آج تک کے مختلف النوع ڈراموں میں چند اہم ادوار کے ڈراموں کے اقتباسات کی پیشکش (تاکہ ہر موڑ اور ہر رنگ کا اندازہ کیا جاسکے)

بعض ابواب میں چند باتوں کی تکرار بھی آگئی ہے۔ جو کسی اجمال کی تفصیل کے لیے گزشتہ سے پیوستہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب کی تدوین کے سلسلہ میں میں نے متعدد فن داں و فن کار حضرات اور اکثر معتبر کتاب خانوں سے استفادہ کیا ہے۔ مختلف ماہرین کے ساتھ تفصیلی مباحث و مشورہ کے مواقع حاصل کیے ہیں۔ بعض حضرات نے اس نہج میں بڑی کشادہ دلی اور فراخ حوصلگی کے ثبوت بھی دیے اور بعض نے اپنے ادبی خزینہ کو سربمہر رکھنے میں بخل سے بھی کام لیا۔ بہرحال میں ان تمام گرامی اصحاب کا مرہونِ منّت ہوں جنھوں نے غیر مطبوعہ نوادر کے دفتر میری معلومات کے لیے کھول دیے اور ان کا بھی جنھوں نے چند مطبوعہ بازاری کتابوں کو "نادر نسخے" تصوّر کیا اور قومی فن کے سرمایہ کو ذاتی ملکیت سمجھ کر مقفّل رکھا۔ ع

شکر سمجھے اسے اور کوئی شکایت سمجھے

عشرت رحمانی

اُردو ڈراما کی اصلاح و ترقّی

(برسیں گزر جانے کے بعد آج بھی اس برّصغیر ہند و پاک میں اُردو ڈراما کی اصلاح و ترقی کے سلسلہ میں یہ رائے صادق آتی ہے)

"اُردو ڈراما کے مضامین میں بہت توسیع کی جا رہی ہے ...... مگر بایں ہمہ اب بھی اصلاح و ترقی کی بہت کچھ ضرورت ہے، خیالات اور زبان دونوں اب بھی بہت کچھ محتاج اصلاح ہیں، ...ویت اور اصلیت کا خیال رکھا جائے۔ تکلف اور تصنّع سے عبارت بالکل خالی ہو۔ پلاٹ کی ترتیب ...ظیم میں بھی ابھی بہت اصلاح کی گنجائش ہے۔ اس کے واسطے بہت ہوشیار اور چابک دست ...م چاہیے۔ تمسخر اور مذاق کے موقعوں پر فحش اور بھانڈپن سے بچنا چاہیے۔ اور مذاق نہایت صاف سُتھرا ...ر شائستہ ہونا چاہیے۔ اصل فن ڈراما نگاری سے ہمارے ڈراما نویس ابھی آشنا نہیں ہیں۔ اور ...ری رائے میں یہ بات اسی وقت نصیب ہوگی۔ جب کہ اس کام کو وہی لوگ کریں گے جو اس کام ...ے اہل ہیں۔ اور جن کا قدرتی میلانِ طبع اس طرف ہے۔ اُردو ڈراما کی ترقی کا واحد طریقہ یہی ...ے کہ اُس کا میدانِ عمل وسیع کیا جائے اور قابل و اہل لوگوں کی ہمّت افزائی کی جائے۔ ...یہ کہ بہترین یوروپین اور انگریزی ڈرامے اور پُرانے سنسکرت ناٹک ترجمہ کیے جائیں۔ ...ے اصلی ڈراما کی حقیقت اور اعلیٰ آئیڈیل کا حال معلوم ہوگا۔ مگر یہ ضرور ہے کہ ترجموں ...کثرت سے طبع زاد تصانیف دب نہ جائیں اور سوسائٹی ہی سے اس قسم کے مضامین اخذ کیے ...یں۔ اس فن کو بہ نظرِ حقارت نہ دیکھا جائے اور ہمارے علماء فضلا اس کی تضحیک و تذلیل ...درپے نہ ہوں۔ ایکٹروں پر بھی ذلت کی نگاہیں نہ ڈالی جائیں۔ ان کاموں کے واسطے زیادہ ...ت اور زیادہ سرپرستی کی ضرورت ہے۔

(ماخوذ از تاریخ ادب اُردو)

۱

ڈراما کا فنّی کردار

ڈراما یونانی زبان کے لفظ 'ڈراؤ' سے مشتق ہے۔ جس کے معنی ہیں عمل یا ایکشن، ہر ملک اور ہر زبان کی تعریف کے مطابق ڈراما انسانی زندگی کی عملی تصویر مانا گیا ہے۔ قدیم زمانہ سے لے کر آج تک فنّی اصطلاح میں ڈراما کا اطلاق اس صنفِ ادب پر ہوتا ہے جس کے الفاظ میں گفتار کی متحرک قوّت اور کردار میں عمل اور ارادہ کی کیفیت موجود ہے۔ عملی تجربات کی روشنی میں ثابت ہو چکا ہے کہ 'ڈراما' ادبیاتِ عالم میں ایک منفرد صنف ہے۔ اس کی تکمیل دیگر ادبی اصناف کی طرح محض الفاظ سے نہیں ہوتی، حقیقی معنوں میں ڈراما مجسّم عمل ہے۔ اس کو صرف عمل کی لفظی تصویر کہنا بھی کافی نہیں۔ ماہرینِ فن کا مقولہ ہے کہ "ڈراما کے قوانین اس کے سرپرست وضع کرتے ہیں"۔ اس سے مراد صرف وہ الفاظ اور کلام ہی نہیں جو ڈراما نگار تخلیق کرتے ہیں۔ بلکہ یہ کلّیہ اسٹیج کے تمام لوازم اور تھیٹر و ڈراما کے تمام عناصر کے آئین پر حاوی ہوتا ہے۔ اس میں ڈراما نگار سے لے کر اداکار، تماشائی اور اسٹیج کے تمام کارپرداز تک برابر کے شریک ہیں۔ ان سب کے اشتراک سے جو گروہ یا جماعت تھیٹر کی تدوین و آراستگی کی ضامن بنتی ہے اور جو آئین و قوانین اس کُل جماعت کی تنظیم کے لیے مرتّب کیے جاتے ہیں وہی فنِ ڈراما کا ضابطہ قرار پاتے ہیں اور ان تمام آئین میں اوّلیت عمل کو حاصل ہے۔ متقدمینِ فن میں ارسطو کے کلّیہ کے مطابق بھی ڈراما 'الفاظ و عمل' دونوں کے مجموعہ کا نام ہے۔ گو اس کلّیہ کی تشریح اس طرح بھی کی گئی ہے کہ ڈراما محض اداکاروں کی ادائگی و عمل ہی کے ذریعہ مکمل نہیں ہوتا بلکہ اس کا اہم جزو وہ

الفاظ بھی ہیں جو ضبطِ تحریر میں لائے جاتے ہیں۔ اور اس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ ایک کامیاب ڈراما کے ترکیبی اجزا میں سب سے اہم جزو اس کا پلاٹ، قصہ کی اہمیت اور اسلوب بیان وغیرہ بھی شامل ہیں۔ لیکن قصہ کی اہمیت اور الفاظ کی قوت کا احساس صحیح طور پر ادائگی اور عمل کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ اس لیے عمل کو الفاظ پر فوقیت حاصل ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں سمجھنا چاہیے کہ جیسے ایک شعر میں محض تخیل کی بلند پروازی اور جذبات کی فراوانی جوش و اثر پیدا کرنے کے لیے کافی ہے۔ اور صرف الفاظ و بیان کے ذریعے شاعر، سامع کو ادراک کی سرحدوں سے پرے پہنچاتی ہے۔ ڈراما نگار کا فرض اس سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ اپنے الفاظ (نثر و نظم) کے ذریعہ پیش آئے ہوئے واقعات کو اپنی قوتِ متخیلہ و زورِ بیان سے آنکھوں دیکھے اثر کے ساتھ اسی حالت میں پیش کر سکتا ہے جب کہ اُس کی قوتِ ارادی کے مطابق عمل کی ادائگی موجود ہو۔ اگر اس کے الفاظ محض خیالات کی بلند پروازی کا اظہار کریں مگر ان میں حرکت نہ ہو۔ یا قصہ کی ترتیب میں کامیاب تدبیر گری و پُرکاری نہ ہو تو اعلیٰ سے اعلیٰ اداکار ان الفاظ کو موثر انداز سے ادا کرنے اور تماشائیوں کو اپنی طرف قابل اطمینان طریقہ پر متوجہ کرنے سے قاصر رہیں گے۔ ان بیانات سے بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ مکمل ڈراما اسٹیج پر پیش ہونے والی چلتی پھرتی تصویریں ہیں جو الفاظ کا جامہ زیب تن کیے ہوتی ہیں۔ یعنی ڈراما کے لیے عمل لازمی ہے۔ اگر کوئی ڈراما نگار صرف تخیل کی دنیا کے مفروضات کو صفحۂ قرطاس پر پیش کر دے اور وہ ادائگی و عمل سے محروم رہیں تو اُس کی ادبی شان اعلیٰ تسلیم کیے جانے کے بعد بھی اس کو ڈراما نہیں مانا جائے گا۔ چنانچہ ثابت ہوا کہ ڈراما اور اسٹیج لازم و ملزوم ہیں۔ اور ڈراما نگار کے فرائض میں سب سے پہلے یہ شامل ہے کہ وہ اپنی تخلیق کا پورا پورا التزام اسٹیج کے مطابق رکھے۔ اور بجا طور پر اندازہ کر سکے کہ اس کے ڈراما کے کردار اس کی اپنی قوم یا معاشرہ یا اس قوم اور معاشرہ کی زندہ تصویریں ہیں جن کی زندگی کا اس کو بخوبی احساس ہے۔

صحیح معنوں میں ڈراما زندگی کی تفسیر اور دنیا کے اسٹیج کی تعبیر ہے۔ اس کا پلاٹ بہر نوع انسانی زندگی کے کسی نہ کسی شعبہ سے تعلق رکھتا ہے۔ اور حیاتِ انسانی کے مختلف پہلوؤں کی جیتی جاگتی تصویر ہوتا ہے۔

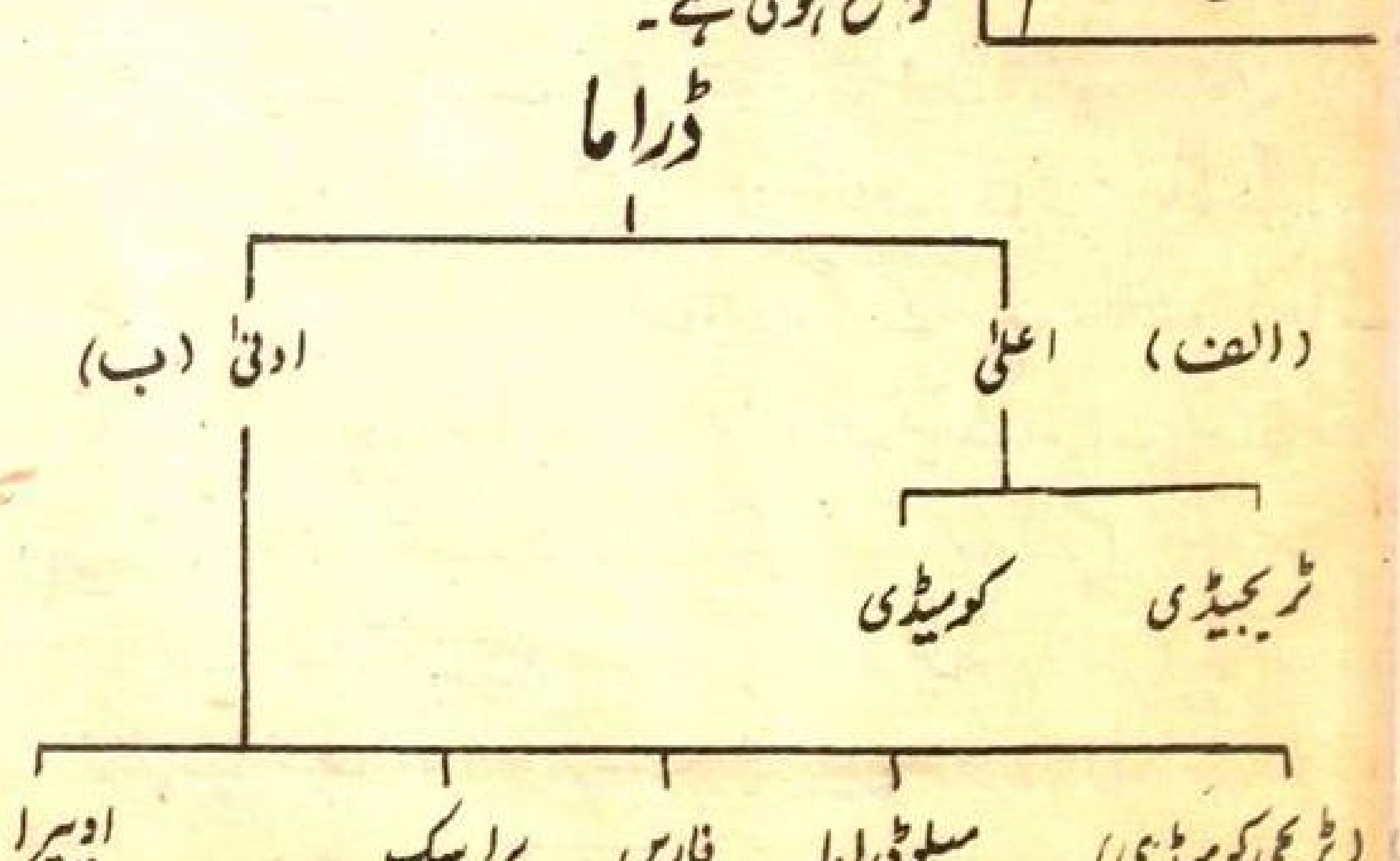
ڈراما خواہ اسٹیج کا ہو یا ریڈیو کا، جہاں تک فنی لوازم و عناصر کا تعلق ہے۔ اس کے ترکیبی اجزا سوا معدودے چند ہیئتی تبدیلیوں کے یکساں ہوتے ہیں۔ جب ہم فن ڈراما کا ذکر کرتے ہیں تو لازمی طور پر ہمارے سامنے تھیٹر اور اسٹیج کی تشکیل ہوتی ہے۔ جہاں تک قدیم ڈرامائی فن کا تعلق ہے دنیا بھر میں ایک ہی ڈراما قابلِ لحاظ سمجھا گیا۔ اور وہ سوائے اسٹیج کے اور کہیں نہیں۔ یونان اس فن کا دنیا بھر میں استاد تسلیم کیا گیا۔ بعض ناقدین نے تو کل جہان کو یونان کا خوشہ چین مانا لیکن بعض ماہرین اور قرائن نے یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ یونانی ڈراما کا اثر صرف یورپ اور دیگر مغربی ممالک پر ہوا لیکن مشرق خصوصاً ہندوستان میں ڈراما کی قدامت اور تخلیق یونان سے منفرد اور مساوی زمانہ میں ہوئی۔ بہر صورت ڈرامائی عمل انسان کی آفرینش سے ودیعت ہوا۔ مگر اس کے فنی ضوابط کی ترتیب و تکمیل میں بڑی حد تک یونان اور ہندوستانِ قدیم کا ہاتھ رہا۔ مسٹر جانسن کے مقولہ کے مطابق "ڈراما کا قانون، ڈراما کے سرپرست وضع کیا کرتے ہیں"۔ لیکن اصولی طور پر ابتدا میں جو ترکیبی اجزاء مدوّن ہو چکے ہیں وہ ہنگامی تقاضوں اور تبدیلیوں کے باوجود اٹل ہیں۔ زمانہ کے ساتھ ان مبادیات میں ہیئتی ترقی تو ضرور ہوئی اور ہونا چاہیے۔ لیکن ابتدائی ضوابط و آئین اپنی جگہ قائم ہیں۔ اس لیے ان کا ذکر ضروری ہے۔

دراصل ڈراما کی پیدائش انسانی جذبات کے ساتھ ساتھ اس کے عمل اور حرکت سے ظہور میں آئی۔ تہذیب و تمدن کی ابتدا سے پہلے وحشی اقوام کا جنگلوں اور پہاڑوں میں بغیر ساز و سامان کے ناچنا گانا اور کھیلنا کودنا اور آگ روشن کر کے اپنی زبان میں بولنا چالنا، اُن کی زندگی کا ڈراما ہی سمجھا جاتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ تہذیب کی روشنی نے انسانیت

کے انداز پیدا کیے اور سب سے پہلے یونان، جو دُنیا میں پہلا دیوتاؤں کا دیس مانا جاتا ہے۔ تمدن کا بانی قرار پایا۔ اس تہذیب کا آغاز 'مذہب' کے آثار پر ہوا۔ چنانچہ فنِ ڈراما بھی دیوی دیوتاؤں کے قصّوں سے شروع ہونا ضروری تھا۔ بعد ازاں تہذیب و تمدن کے نشانات جس سرزمین پر ظاہر ہوئے علم و فن کے ساتھ ڈراما کا فن بھی جلوہ گر ہوتا گیا۔ لیکن استادِ زمانہ یونان نے جو اصول منضبط کیے دوسرے ممالک بھی اُن کے نقشِ قدم پر چلے۔ یونان میں فنونِ لطیفہ کی تدوین عمل میں لائی گئی تو ڈراما ان میں پیش پیش تھا۔ گو ابتدا میں یہ نظم کی ایک قسم تھی جس کو تبلیغ اور تلقین کے کام میں لایا جاتا تھا۔ لیکن بتدریج اس کو مستقل فن کی حیثیت دے دی گئی۔ جب دوسرے مغربی ممالک میں اس کو فنی حیثیت سے اختیار کیا گیا تو ایک حد تک یونانی مبادیات کی تقلید ضروری تھی۔ صرف جزدی طور پر مقامی ضروریات کے پیشِ نظر تبدیلی اور ترقی ہوتی گئی۔

ڈراما کی اقسام

ڈراما کی اقسام اور فنی کردار کی ہیئتی تشکیل ذیل کے خاکہ سے واضح ہوتی ہے۔



(الف) اعلیٰ ڈراما کے تحت دو مخصوص اصناف ہیں:-

(۱) ٹریجیڈی (۲) کومیڈی

(الف) ٹریجیڈی یا حزنیہ

دراصل ڈراما کی معراج کمال یہی صنف ہے۔ جس کے بارے میں دنیا بھر کے ماہرین متفق نظر آتے ہیں اور اے۔ ڈبلو شلنگل کے نظریہ کی تائید میں رطب اللسان ہیں کہ "ٹریجیڈی تخیّل کی معراج ہے۔"

انگریز نقاد جے۔ ایس کلٹف نے اس اجمال کی مختصر تشریح اس طرح کی ہے:۔

"ٹریجیڈی کا تعلق انسانی فطرت کے عمیق اور گہرے مگر حقیقت آشنا پہلو سے ہے۔ زندگی کے مختلف شعبوں میں جو مصائب ظہور پذیر ہوتے ہیں انہیں عملی طور پر دکھا کر ہمدردی اور دل سوزی کے جذبات کو ٹریجیڈی کے ذریعہ متحرک اور مشتعل کیا جاتا ہے۔"

ٹریجیڈی یا حزنیہ بجائے خود کئی اقسام پر مشتمل ہے۔ یعنی اس کی تدبیر گری جدا تفریق و تقسیم کی جاتی ہے۔ کسی کا انجام خالص حزن و ملال اور الم ناک ہوتا ہے۔ کوئی درمیان میں رنج و حسرت سے ہمکنار ہو انجام بخیر ہو جاتا ہے۔ کسی حزنیہ ڈراما کا پلاٹ آغاز سے خوشی و مسرت پر مبنی ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کے نیک کردار نیک اور خوش انجام ثابت ہوتے ہیں۔ اور بُرے کرداروں کا خاتمہ بربادی اور آفات و مصائب ہو جاتا ہے۔

ایسے ڈراما میں پلاٹ کا انتخاب انسانی زندگی کے مختلف حالات و واقعات سے لیا جاتا ہے۔ جس میں رنج و غم، مسرّت و انبساط اور مختلف جذباتِ انسانی کے نمونے پیش کرکے اُن سے معنی خیز نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ اور یہی سبب ہے کہ حزنیہ میں ڈراما کے حقیقت آشنا پہلو سب سے زیادہ بڑھ چڑھ کر نمایاں ہوتے ہیں۔

الغرض ایک ٹریجیڈی یا حزنیہ وہ ہے جس میں حزن و ملال اور غم و الم کے سوا انجام تک طرب و نشاط کا کوئی عنصر شامل نہیں ہوتا اور حزنیہ وہ ہے جس میں حزن قصہ کا اصل جزو ضرور ہوتا ہے۔ مگر سامعین کی خاطر یا تدبیر گری کے لحاظ سے

شادمانی و طرب کا خفیف شائبہ شریک کرکے رنج و غم کے بارِ گراں کو کسی حد تک کم کر دیا جاتا ہے مگر انجام غم ناک ہوتا ہے۔

ٹریجیڈی کی ایک قسم طرب انگیز حزنیہ بھی ہے جس میں رنج و الم کے بھرپور پہلو نمایاں ہوتے ہوئے انجام نیک اور طرب انگیز ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے خالص حزنیہ میں نیک اور بد تمام کرداروں کو آخر میں تباہی کے خوفناک غار میں ڈھکیل کر انجام غم ناک بنایا جاتا ہے۔ ایسے حزنیہ کی ایک اعلیٰ مثال شکسپیئر کا ڈراما "ونٹرز ٹیل" (The Winters Tale) ہے اور "میکبتھ و ہملیٹ" میں حزن و ملال قصہ کا اصل جزو ہیں مگر مسرت و خوشی کے پہلو محض ضرورتاً کہیں کہیں شریک کر دئے گئے ہیں۔ مختصر طور پر یہ سمجھ لینا چاہیے کہ حزنیہ یا اصل ٹریجیڈی انسانی زندگی کی ایسی سچی تصویر ہے جس میں رنج و مسرت اور شادی و غم حیاتِ انسانی کی طرح پہلو بہ پہلو شریک نظر آتے ہیں۔ اور تدبیرگری کا کمال ان کو مدغم کرکے انجام تک پہنچانے اور فطری نکات کو نمایاں کرنے میں اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب کہ وہ توازن کا پورا پورا لحاظ رکھے۔

(ب) کومیڈی یا طربیہ

کومیڈی کی بھی بجائے خود کئی اقسام ہیں۔ جس طرح زندگی میں مختلف پہلو اور کوائف ہیں۔ انسانی جذبات کی مختلف نوعیتیں رنج، خوشی، غصہ اور نفرت ہیں۔ اسی طرح طرب کے بھی مختلف مدارج ہیں۔ اور اس لیے طربیہ ڈراما یا کومیڈی کو انہی مدارج کے لحاظ سے الگ الگ قسموں میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ کومیڈی میں عام طور پر تو ایک ایسا پلاٹ ہو سکتا ہے جس کی ابتدا خواہ کسی انداز کی ہو مگر انجام میں خوشی اور راحت و آرام کا ظہور ہو۔ لیکن اس کے علاوہ طنزیہ اور مزاحیہ داستان بھی کومیڈی میں شامل ہے۔ چونکہ ڈراما کی ان اقسام کے بیان میں محض نفسِ مضمون اور موضوعِ داستان سے بحث کی جا رہی ہے اس لیے مزاح و ظرافت کے اُن اسلوب کا تذکرہ ضروری نہیں سمجھا گیا جو ڈرامانگاری کے فرائض

سے گزر کر اداکاری کے ذیل میں شامل ہوتا ہے۔ یعنی مزاحیہ کردار کے اندازِ گفتگو اور ادائیگی و عمل سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس کی تفصیل اداکاری کے تحت علیٰحدہ بیان ہوگی۔ کومیڈی کا پلاٹ خواہ وہ کسی قسم کا ہو عموماً اِس انداز کا ڈراما تفریح و تفنّن کی غرض سے لکھا جاتا ہے لیکن محض تماشائیوں کو ہنسانے کی غرض سے الفاظ کے الٹ پھیر اور غیر متعین ظرافت کے پہلو نکالنا یا طنزیہ سنجیدگی کا دامن چھوڑ دینا، ذوقِ سلیم کے شایانِ شان نہیں۔ اور ایسی گھٹیا کومیڈی ادبی نقالی میں داخل ہو کر شائستگی و سنجیدہ نگاری کے منافی ہے۔

طنزیہ اور عام مزاحیہ ڈراموں میں بڑی حد تک الفاظ سے لطف و اثر پیدا کیا جاتا ہے۔ لیکن لطافت میں نازیبا الفاظ کا استعمال کثافت پیدا کرنے کا ضامن ہوتا ہے۔ بہر نوع اس قسم کے ڈراما نگار کے لیے رطب و یابس کی تمیز رکھنی لازمی ہے۔ جو سلامتی ذوق پر منحصر ہے۔ اور اعلیٰ کومیڈی کے لیے بلند پایہ مذاق کی ضرورت ہے۔

ادبی صنفِ ڈراما میں پانچ قسمیں حسبِ ذیل شامل ہیں :۔

ٹریجی کومیڈی اس قسم کے ڈراما کا پلاٹ ٹریجیڈی اور کومیڈی یعنی حزن و طرب کی ملی جلی کہانی پر مبنی ہوتا ہے۔ غم و الم کے خفیف اثرات بھی ہوتے ہیں۔ اور متین ظرافت کے ذریعہ تماشائیوں کو سنجیدہ مزاح کا موقعہ دیا جاتا ہے۔

میلو ڈراما اِس صنفِ ڈراما میں ایسے واقعات کی کثرت ہوتی ہے جس کی ایک کڑی کو دوسری کڑی سے ملانے کے لیے کھینچ تان کی جائے۔ اور خلافِ فطرت حالات و حادثات کی شدید کشاکش دکھائی جائے۔ غیر متوازن شدّت اور قوت کا استعمال جا بجا ہو۔ نیک و بد کی کش مکش کے دوران میں طوالت سے کام لیا جائے۔ مکالمے طویل ہوں۔ غیر ضروری خود کلامی ہو۔ فطری جذبات و حسیات کی نسبت زور و اثر اور طاقت زیادہ نمایاں رہے۔ کسی جذبہ کے اظہار میں رقت طاری کرنے کی غرض سے

نامناسب شدت روا رکھی جائے۔

قدیم ڈراموں کا عام انداز اس قسم کی بے شمار مثالیں پیش کرتا ہے۔ جو ہر زبان میں پائے جاتے ہیں۔ خصوصاً انگریزی میں مارلو اور اُردو اسٹیج کے بکثرت ڈرامانگار اس قسم کی عام مثال ہیں۔

فارس اس صنف کی کہانی میں عموماً عام فہم ظرافت اور مضحکہ خیز واقعات ہوتے ہیں۔ اور اس کا مقصد محض عامیانہ تفریح و تفنن ہے۔

براسک یہ مزاحیہ ڈراما کی ایک عامیانہ قسم ہے جس میں ادنیٰ ظرافت کے پہلو نمایاں کرنے کی غرض سے کسی ایسے موضوع کو زیر بحث لایا جاتا ہے جس میں کمتر درجہ کے ارذل اشخاص شریف اور اعلیٰ اشخاص کی نقلیں کرتے اور شریف و اعلیٰ شخصیتیں رذیلوں کی حرکات اختیار کرتی ہیں۔ اس کا مقصد عام تماشائیوں کو گھٹیا تفریح اور ہنسنے ہنسانے کے سامان مہیا کرنا ہے۔

اوپیرا یہ منظوم ڈراما ہے جس کا پلاٹ خواہ ٹریجیڈی ہو یا کومیڈی اس کی تدبیر گری اور اسلوب ادا جزواً و کلاً غنائیہ ہوتا ہے۔ اس صنف کی ترتیب و تشکیل کے لیے ڈرامانگار کا ماہر موسیقی ہونا ضروری نہیں۔ مگر شعر و نغمہ سے واقف ہونا لازمی ہے۔ یا وہ شاعر اوپیرا لکھ سکتا ہے جس کو ماہر موسیقار کا اشتراک و تعاون حاصل ہو تاکہ ڈراما کی تدبیر گری کے ساتھ ساتھ نغمہ نگاری کے فرائض خوش اسلوبی سے انجام پاتے رہیں۔

ڈراما کی یہ اقسام قدیم فن کے اصول مرتب ہوتے وقت ترتیب میں لائی گئیں۔ پہلے اُستادِ زمانہ یونان نے ان اصولوں پر اپنی فنی کارگری دکھائی۔ بعد ازاں جن ممالک میں ڈراما رائج ہوتا گیا ان کی جزواً یا کلاً تقلید و پیروی جاری رہی۔ اور زمانہ کے ساتھ ساتھ ان میں ترمیم و اصلاح عمل میں لائی جاتی رہی۔

۲

ڈراما کے عناصرِ ترکیبی

ہر ڈراما میں حسبِ ذیل اجزا یا عناصرِ ترکیبی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے ایک بھی کمزور یا غائب ہو تو وہ ڈراما مکمل شکل اختیار نہیں کر سکتا۔

(۱) پلاٹ (موضوع یا کہانی کا مواد یا نفسِ مضمون۔

(۲) کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم (THEME)

(۳) آغاز۔

(۴) کردار و سیرت نگاری۔

(۵) مکالمہ۔

(۶) تسلسل، کشمکش اور تذبذب۔

(۷) تصادم۔

(۸) نقطۂ عروج (کلائمکس (CLIMAX)

(۹) انجام۔

ابتدا میں ارسطو نے ڈراما کے چھ عناصر قائم کیے تھے۔ ان میں (۱) کہانی (۲) کردار (۳) الفاظ۔ (۴) خیال (۵) آرائش۔ اور (۶) موسیقی شامل ہیں۔ اور ان سب میں کہانی کے تسلسل اور روانی کو خاص اہمیت دی۔ اس کے نزدیک ڈراما انسانی افعال و اعمال کی تصویر ہے۔ اگر واقعات میں تسلسل فطری اور زندگی کے عین مطابق ہوگا تو انسان کی سچی تصویر کشی الفاظ کے ذریعہ ممکن ہو سکے گی اور سامعین و حاضرین پر ان الفاظ کا

مناسب و موزوں اثر ہوگا ورنہ اگر کہانی کی حقیقت موہوم اور ربط و تسلسل ناموزوں ہو تو اس ڈراما کے بقیہ عناصر بے جان اور مہمل بن کر تدبیر گری کو ناقص اور عمل و اثر کو فنا کرنے کا باعث ہوں گے۔

ارسطو کے اس نظریہ کے پیش نظر بھی اگر ہم ڈراما کے تمام تفصیلی اجزار پر غور کریں تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اگر ان چھ ترکیبی عناصر کی تکمیل کی جائے تو لازمی طور پر تمام اجزار مکمل کرنا ہوں گے اور ان سب کا کلیتہً لحاظ رکھنا ضروری ہوگا۔

اس سے پہلے کہ ڈراما کے ترکیبی اجزار کی علاحدہ علاحدہ تفصیلی تشریح کی جائے ہندی ڈراما کی ترتیب کا نقشہ پیش کرنا مناسب ہوگا کیونکہ جس طرح یونان مغربی دنیا کا اُستادِ فن تسلیم کیا گیا ہے۔ اسی طرح قدیم ہندوستان کو مشرق کا استاد اور بانیِ فن مانا جاتا ہے

قدیم ہندی یا سنسکرت ڈراما کا خاکہ حسب ذیل ہے:-

خاکہ نمبر ۱

پلاٹ

- (۱) دیج (بیج) (وہ واقعہ جس پر قصہ کی بنیاد ہو یعنی مرکزی خیال)
- (۲) بندو (بوند) (اصل داستان کے فروعی واقعات جن کے بیان سے تسلسل پیدا کیا جاتا ہے)
- پتاکا (جھنڈا زیبائش یا زیب داستان کے لیے وضاحت و تفصیل)
- (۳) پرکاری (اصل داستان کے وہ ٹکڑے جن میں بڑے کردار شریک نہیں ہوتے)
- کاریہ (انجام) (ڈراما کا اختتام)

خاکہ نمبر ۲ :- کاریہ یا انجام کی تکمیل کے لیے جن شرائط کو ملحوظ رکھا گیا ہے اس کی تشریح ذیل کے نقشہ سے ہوتی ہے :-

- آرمبھ (ابتدا)
- تین (انکشاف)
- پراپتی آشا (کامیابی کی توقعات)
- نی یاتاپتی (درمیانی کڑیوں کو جوڑنے اور ربط و تسلسل قائم رکھنے کے لیے رکاوٹوں کو دور کرنا)
- پھلاگم اختتام

خاکہ نمبر ۳: - خاکہ نمبر ۳ کی تکمیل حسب ذیل پانچ سدھیا شرائط پر منحصر ہے۔

(۱) مُکھ (یا چہرہ)۔ یعنی آغاز۔

(۲) پرتی مُکھ۔ فروعات کی تفصیل یعنی ربط و تسلسل کو قائم رکھنے کی درمیانی کڑیاں۔

(۳) گربھ (رکاوٹیں) اس کیفیت سے (SUSPENSE) یعنی تذبذب مراد ہے۔

(۴) اومرش (یا کش مکش) قصہ کے درمیان میں اس قسم کی پیچیدگی یا (TWIST) پیدا کرنا جس سے تماشائیوں کو حیرت میں ڈال کر برعکس نتیجہ کے امکان ظاہر کیے جائیں تاکہ اختتام کا دلچسپی کے ساتھ انتظار ہو۔

(۵) نردھن۔ (یا نقطۂ عروج) خاتمہ سے پہلے تمام واقعات کو سمیٹ کر ایسے مرکز پر لایا جائے جہاں پہنچ کر ڈراما حسن و کمال کے ساتھ انجام پانے کے لایق ہو۔

ان خاکوں کے مطالعہ سے ہمارے سامنے ڈراما نگاری کے وہی تمام فنی اصول آتے ہیں جن پر کسی نہ کسی ہیئت میں دوسرے ممالک کاربند ہیں۔ اس سے ثابت ہوا کہ دنیا بھر کے ڈراما کے ترکیبی اجزاء یکساں ہیں۔ محض اپنے ملک و زبان کے لحاظ سے جزاً کہیں کوئی ترمیم و تنسیخ روا رکھی گئی ہے۔ ورنہ کوئی اہم اصولی اختلاف نظر نہیں آتا۔

(۱) پلاٹ

ڈراما کی زیادہ تر کامیابی کا انحصار پلاٹ یا کہانی کے اصل موضوع پر ہوتا ہے۔ اگر بنیاد کمزور ہو تو عمارت کی تکمیل ہی دشوار ہو جاتی ہے۔ اور تعمیر ہو بھی جائے تو بنیادی کمزوری کوئی نہ کوئی سقم پیدا کر کے خرابی کے سامان لاتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ پلاٹ کی بنیاد مضبوط اور اُس کی تمام کڑیاں چست اور پیوست ہوں۔ پلاٹ کے انتخاب میں ڈراما نگار کا پہلا فرض یہ ہے کہ وہ زندگی کے کسی پہلو کو سامنے رکھ کر جس واقعہ کو بھی منتخب کرے اس کے جزئیات پر پوری نظر رکھتا ہو اور اُس کے حسن و قبح کا غائر مطالعہ ہو۔ تاکہ فطرتِ انسانی کی کامل نقّاشی کر سکے۔ واقعات میں پاکیزگی، دلچسپی اور جدّت و ندرت کا بھی لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ مبتذل اور فرسودہ

واقعات کے پلاٹ ڈراما کو پست کرتے ہیں۔ اس لیے پلاٹ میں علو تخیل لازمی ہے۔ لیکن ایسی بلند پروازی بھی ناموزوں ہے جو کہانی کو خلافِ فطرت بنادے اور کسی نادیدہ جہان کا طلسمی کھیل معلوم ہو۔ عام زندگی کے سیدھے سادے اور معتبر واقعات ہر نوع کی ڈراما کی دل چسپی اور کامیابی کے ضامن ہوتے ہیں۔ پلاٹ خواہ تاریخی ہو۔ نیم تاریخی یا معاشرتی۔ بہر صورت سادگی اور پُرکاری کے حُسن سے آراستہ ہونا ضروری ہے۔ یوں ڈراما نگار اپنے فرائض کی تکمیل اور ڈراما کے بقیہ اجزار کی تشکیل میں سہولت کے ساتھ کامیاب ہوتا ہے۔ اگر پلاٹ میں مافوق الفطرت یا مبہم واقعہ یا اُس کے کسی جزو میں اس قسم کی باتوں کا ذکر لاتا ہے تو اس کو مجبوراً تسلسل اور تفصیلات میں غیر واقعی پیچیدگیوں کا سامنا کرنا ناگزیر ہوتا ہے۔ چنانچہ نامناسب کھینچ تان کے باعث درمیانی کڑیاں بے ربط ہو کر تعمیر میں خرابی پیدا کرتی ہیں۔ پلاٹ کے انتخاب کے بعد اس پر بخوبی غور کرکے ہر پہلو کو جانچ کر اندازہ کرلینا چاہیے کہ ابتدا سے انتہا تک کسی دشواری کا سامنا نہ ہوگی۔ اور کہانی کی ترتیب فنی اصول پر مشتمل ہوگی۔ اس طرح عمارت کا بنیادی پتھر مضبوط اور مستحکم ثابت ہوتا ہے۔ اور کامیابی منزل بمنزل تا حدِ آخر ساتھ دیتی ہے۔

(۲) مرکزی خیال پلاٹ کا اصل جزو ہے۔ اس پر کہانی کا دارومدار ہے۔ کوئی واقعہ یا قصہ بلا کسی مقصد یا نتیجہ کے کارآمد نہیں ہوسکتا۔ مرکزی خیال کی اہمیت ہی ڈراما کو دل چسپی و افادیت سے ہمکنار کرتی ہے۔ اور اس لیے یہ رُوح ہے۔ اور باقی اجزار ڈراما کے جسم کے اعضار ہیں۔ مرکزی خیال جتنا پاکیزہ، نادر و حسین اور سادہ و عام فہم ہوتا ہے اتنا ہی واقعات زود اثر، نتیجہ خیز و پائدار ثابت ہوتے ہیں۔ پلاٹ کو عطر تسلیم کریں تو مرکزی خیال رُوحِ عطر ہے۔

(۳) آغاز ڈراما یا کوئی کہانی۔ افسانہ یا ناول اگر آغاز میں سامعین یا قارئین کی دل چسپی کا باعث نہ ہو تو ظاہر ہے کہ اس کی کامیابی کی آئندہ توقع

دشوار ہے۔ ہر واقعہ کی کامیابی ثابت کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی ابتدا جاذبِ توجہ ہو۔ اس لیے ہر ڈراما آغاز میں تماشائیوں کی توجہ کا مرکز ثابت ہونا چاہیے۔ اگر کوئی ڈراما پستی یا سست رفتاری سے شروع ہوگا تو اس کو مسلسل بلندی یا نقطۂ عروج پر پہنچانے کے لیے ڈراما نگاری کو بڑی جد و جہد سے کام لینا ہوگا۔ اس کے باوجود یہ اندیشہ باقی رہے گا کہ آغاز کی پستی تسلسل کو برقرار رکھ سکے گی۔؟

ڈراما کا آغاز ایک سنجیدہ، دل کش راگ کی ابتدا کے مصداق ہے۔ جیسے ایک ماہر راگی دھیمے مگر خوش آئند انداز میں سُر چھیڑتا اور تدریجی ترقی کے ساتھ مدھم سے پنجم تک پہنچتا ہے۔ اسی طرح ڈراما نگار کا فرض ہے کہ پُر کیف، باوقار اور دل چسپ اسلوب سے ڈراما کی ابتدا کرے۔ ابتدا میں خلافِ توقع شان و شوکت بھی قائم نہ کی جائے۔ جس کو انجام تک نبھانا دشوار ہو۔ اور اتنی پستی بھی نہ ہو کہ آغاز میں اُکتاہٹ اور بے تعلقی کے امکانات پیدا ہو سکیں۔

ڈراما نگار کو اپنے آغاز کی ترتیب کے وقت یہ تصوّر کر لینا چاہیے کہ اس کے سامعین (تماشائی) پردہ اُٹھنے سے پہلے آپس میں مختلف گفتگو اور مصروفیات میں محو ہیں۔ پردہ اُٹھتا ہے تو وہ سامنے کی طرف مخاطب ہوتے ہیں۔ اب یہ آغاز ڈراما پر منحصر ہے کہ وہ تماشائیوں کو اچانک اپنی طرف متوجہ کر لے یا شروع ہی سے ان کی دل چسپی اور رغبت کو ختم کر دے۔ لہٰذا لازم ہے کہ آغاز اس قدر موزوں اور مرغوب و پسندیدہ ہو کہ صحیح مقصد کے حصول میں کامیاب ثابت ہو سکے۔ اور پھر اتنا مناسب ہو کہ رفتہ رفتہ ترقی کے ضروری منازل طے کرنے میں سہولت رہے۔ اور حسن و خوبی کے ساتھ سرانجام پائے۔

(۴) کردار و سیرت نگاری

جس طرح ڈرامائی تشکیل کی کامیابی زیادہ تر پلاٹ اور قصّہ کی اہمیت پر منحصر ہے۔ اسی طرح قصّہ کی کامیابی کا انحصار اس کے کرداروں پر ہوتا ہے۔ پلاٹ کی حقیقت کو واضح کرنے اور

واقعات کو فطری رنگ ہونے کے لیے سیرت نگاری میں پختگی لازم ہے۔ یہ کلیہ ڈراما حرکت وعمل کی سچی تصویروں سے مکمل ہوتا ہے اسی حالت میں صادق آتا ہے کہ کردار اپنے افعال اور حرکات و سکنات میں زندگی کی حقیقی عکاسی کر سکیں۔ کردار نگاری کی خامی ایک اہم اور کامیاب ترین واقعہ یا تمام واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ اور ناکام کر دیتی ہے کیونکہ کسی ماحول کی سچی نقاشی اُس کے صحیح کرداروں کے الفاظ اور افعال ہی کے ذریعہ ممکن ہے۔ مثال کے طور پر کسی شدید غم ناک واقعہ کو اس کے کردار اپنی بھونڈی اور اوٹ پٹانگ گفتگو یا حرکات و سکنات سے مضحکہ خیز بنا سکتے ہیں۔ گو اس کامیابی و ناکامی کے لیے کسی حد تک اداکاری بھی ضامن ہوتی ہے لیکن اس فرض کی ادائگی میں سب سے پہلا درجہ ڈراما نگار ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے الفاظ اور بیان کو موقعہ محل کی مناسبت سے جیسا چاہتا ہے بناتا ہے اور اس کی تدبیر گری کے مطابق اس کے تخلیق کیے ہوئے کردار اپنی اپنی سیرت کو واضح کرنے کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ اور تماشائی اُن کی ادائگی سے اسی وقت متاثر ہوتے ہیں جب ان کے موزوں الفاظ مناسب انداز میں اُن کی زبانی سن کر ان کی سیرت میں اصلیت کی کشش پاتے ہیں۔

کردار نگاری میں موقعہ محل کی موزونیت کے ساتھ سب سے پہلے اس کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ ہر شخصیت اپنے مرتبہ اور ماحول کے مطابق گفتگو کرے۔ یہ اسی حالت میں ممکن ہے جب کہ تمام کرداروں کی زبان اور بیان کا اسلوب حقیقت کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہو۔ مثلاً ایک بادشاہ یا حاکم کی سیرت و شخصیت کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ اس کا انداز بیان پُر شکوہ اور باوقار ہو۔ اور اس کے افعال اور حرکات و سکنات سے اس کی سچی سیرت اُسی حالت میں واضح ہو سکتی ہے جب کہ اُس کے بیان میں کردار کی صداقت اور خلوص ہو۔ اگر بادشاہ اور وزیر آپس میں مصروفِ گفتگو ہیں تو ان دونوں کی شخصیت کی واضح تفریق علیحدہ علیحدہ ان کی کردار نگاری کے ذریعہ ہی کی جائے گی۔

اسی طرح ہر کردار کے حقیقی جذبات کی وضاحت کے لیے کردار نگاری کی اہمیت کو کام میں لانا ضروری ہے۔ غرضیکہ ہر ایک شخصیت کی پوری وضاحت کے لیے اس کے بیان کی موزونیت کا لحاظ لازم ہے۔ عاشق کا کردار محض آہ و بکا اور بے جا گریہ وزاری یا نالہائے فراق کے ذریعہ ممکن نہیں۔ بلکہ مناسب وقت اور موقعہ کے لحاظ سے وہی الفاظ اور افعال ادا کیے جائیں جو اس کے کردار کی صداقت اور محل وقوع و ماحول کا تقاضا ہے۔ یہی کیفیت ایک آبرو باختہ طوائف۔ آوارہ مزاج اور باغی مرد۔ متقی پرہیزگار عورت یا مرد۔ ہیرو۔ ہیروئن۔ اور ظالم و مظلوم کے کردار میں ملحوظ رہتی ہے۔ کردار نگاری کی خارجی کامیابی کا دارومدار ڈراما نگار کے سپرد ہے۔ اور باطنی کشش و تاثیر کی ذمہ داری اس کی ادائگی کے وقت اداکار کے انداز اور بہروپ یا ملبوس پر ہے۔ اگر خارجی اثرات کے لیے ڈراما نگار نے اپنا فرض منصبی بوجوہ احسن ادا کر دیا ہے تو باطنی خوبیوں کی بھی گنجائش کے سامان آسان ہوتے ہیں۔ اور چونکہ ہر کردار کی خارجی کامیابی سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے سیرت نگاری کا سب سے پہلا اور بڑا فرض ڈراما نگار ہی پر عائد ہوتا ہے۔

کسی ڈراما کے افراد اس کے موضوع اور پلاٹ کے مطابق اس دنیا کی جیتی جاگتی مخلوق ہیں۔ اس نظریہ کے ماتحت سیرت نگاری کے فرض کی ادائگی بہت آسان ہو جاتی ہے۔ ڈراما نگار جو اس مخلوق کا خالقِ مطلق ہے۔ اپنے ہر فرد کی سیرت اور شخصیت کا بخوبی اندازہ رکھتا ہے۔ اگر وہ ان میں سے ہر ایک کا نفسیاتی تجزیہ کرنے کے بعد اپنے ذہن کے مطابق مشخص کی ہوئی سیرت کو موزوں و مناسب الفاظ میں ادا کر دیتا ہے اور ان کی باطنی کیفیات و جذبات کو موقعہ محل کے لحاظ سے متعینہ انداز میں واضح کرنے کی قدرت رکھتا ہے تو اس کی تدبیر گری کردار نگاری کا حق ادا کر کے اداکاری کے فرائض میں پوری پوری سہولتیں مہیا کر سکتی ہے۔ اور وہ بلاشبہ کردار و سیرت نگاری کے فن میں کامیاب ثابت ہوتا ہے۔

(۵) مکالمہ | جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ ڈراما زندگی کا عکس ہے تو یہ ماننے میں کوئی

عذر نہیں کہ ہر کردار کے عمل اور قوت ارادی کا اظہار صداقت وخلوص کے ساتھ اس کی گفتگو کے ذریعہ ہوتا ہے۔ یہی گفتگو یا مکالمہ ڈراما کی جان ہے۔

مکالمہ عملی صداقت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اور کردار کی کامیابی کی ذمہ داری مکالمت پر ہے۔ مکالمہ کے ذریعہ ہی تمام خیالات وجذبات کا اظہار ہوتا ہے اس لیے مکالمہ میں الفاظ اور زبان وبیان کی موزونیت بے حد ضروری ہے۔ موقعہ ومحل کی مناسبت کے ساتھ مکالموں کو پُرکشش اور موثر بنانا اور ان میں عمل کی قوت پیدا کرنا ڈراما نگار کا اوّلین فرض ہے۔ کسی اہم ترین موقعہ کو بے اثر اور بے جان بنانے کے لیے اس کے ناموزوں مکالمات ذمہ دار ہو سکتے ہیں۔ اور کسی معمولی واقعہ کو پر اثر اور جاندار بنانا مناسب اور پُرزور مکالمت کے ذریعہ آسان ہوتا ہے۔ مکالمہ نگاری کے بارے میں چند اصولی باتیں ذہن نشین کرنی ضروری ہوتی ہیں۔ ان میں بعض وہ ہیں جو مکالمہ کے لیے معیوب سمجھی جاتی ہیں۔ اور بعض وہ ہیں جو مکالمہ کا حسن ہیں۔

یہ باتیں معیوب ہیں:۔

(۱) مشکل زبان۔ الجھے ہوئے فقرے اور ژولیدہ بیان (۲) بے موقعہ بے ربط اور اسلوب ادا جو کردار اور ماحول کے لیے موزوں نہ ہو۔ (۳) طویل تقریریں۔ لمبے فقرے اور بے جا واعظانہ پند ونصائح کا انداز (۴) خود کلامی کی افراط یا طویل خود کلامی، یہ عیوب مکالمہ میں نقص اور عمل وتسلسل میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔

یہ باتیں جو حسن کلام ہیں:۔

(۱) موزوں ومناسب اور سلیس وفصیح زبان (۲) سادہ اور مختصر گفتگو، جس میں عمل کی حرکت موجود ہو۔ اور عام فہم ہونے کے ساتھ موقعہ ومحل کے لحاظ سے مناسب ادائگی کے قابل ہوں۔ (۳) برمحل، برجستہ اور چست فقرے جن میں کردار نگاری کا پورا پورا لحاظ رکھا جائے اور سلاست وفصاحت کے آئینہ دار ہوں۔

(۶) تسلسل۔ کشمکش اور تذبذب

کسی کہانی، ناول اور ڈراما سب میں تسلسل کامیابی کی لازمی دلیل ہے۔ کوئی قصہ خواہ وہ کسی انداز کا ہو مکمل کامیاب نہیں ہو گا۔ جب تک اس کے تمام واقعات کی درمیانی کڑیاں مربوط نہ ہوں۔ اور ابتدا سے انجام تک روانی اور تسلسل قائم نہ رہے۔ ڈراما میں یہ ربط و تسلسل اور بھی زیادہ ضروری ہے کیونکہ ایک عام ناول تو روایت اور بیان تسلسل قائم رکھنے میں آسانیاں مہیا کرتے ہیں۔ لیکن ڈراما اپنے افراد کی بول چال اور عمل کے بل بوتہ پر چلتا ہے۔ اس لیے اس کے تسلسل کو برقرار رکھنے کے لیے تمام افراد کے مکالموں اور حرکات و سکنات پر بھی مسلسل نظر رکھنی پڑتی ہے۔ کہ کہیں کوئی بے ربط گفتگو یا عملی حرکات کہیں واقعات کے کسی جزو کو مبہم نہ بنا دیں یا کوئی غیر متناسب و ناموزوں کیفیت کسی واقعہ کے تسلسل کو صدمہ پہنچائے اور قصہ کی روانی میں نقص پیدا ہو جائے۔ روابط و تسلسل کے سلسلہ میں ابتدا سے اس بات کا لحاظ ضروری ہے کہ ہر قدم موزونیت کے ساتھ مناسب ترقی کی طرف بڑھتا جائے۔ کہیں واقعات کے نشیب و فراز بیجا ابہام اور پیچیدگی پیدا کر کے بلندی میں خامی نہ ڈالیں، کوئی کڑی بے ربط ہو کر تماشائیوں یا سامعین کو الجھن میں مبتلا نہ کرے۔ تسلسل کو آسانی سے برقرار رکھنے کا عام طریقہ یہی ہے کہ واقعات کی تمام کڑیاں ایک دوسرے سے مربوط ہوں۔ اور پیچیدگی میں اس قدر الجھن نہ پیدا کی جائے کہ نقطۂ عروج کامیابی کی منزل پر پہنچتے پہنچتے معکوس انجام (ANTICLIMAX) کی طرف رُخ کرے۔

اسی طرح کشمکش جو ڈراما کا اہم جزو ہے۔ وہ تماشائیوں کو حیرت میں ضرور ڈالے۔ اور غیر متوقع حالات کے اثر سے تذبذب بھی پیدا کرے لیکن واقعات کو غیر فطری حد میں داخل نہ کرے اور بے نیاز الجھنیں پیدا کر کے ناممکن کو ممکن بنانے کی بے سرو پا جدوجہد میں اصول و ضوابط کا خون نہ کرنے پائے۔ اگر کسی قصہ کے درمیان میں خواہ مخواہ کشمکش پیدا کرنے کی غرض سے کھینچ تان روا رکھی جاتی ہے تو نتیجہ اکثر معکوس ہوتا ہے۔ کیونکہ ایسی کشمکش جس کی

پیچیدگیوں کو سلجھانے کے لیے غیر امکانی سعی کی جائے اور غیر فطری حالات کا اظہار کرکے اعجوبہ بنایا جائے تو منطقی الجھنیں انجام کو مضحکہ خیز اور واقعات کو مبہم گورکھ دھندا بنا ڈالتی ہیں اور نقطۂ عروج کا مراتی کی منزل پر آسانی سے نہیں پہنچ سکتا۔

تسلسل کا لحاظ رکھ کر کشمکش پیدا کرنا اور نفسیاتی اصول کو مدِ نظر رکھ کر سادگی و صفائی سے اس امر کا لحاظ رکھنا ڈرامائی کشمکش کی کامیابی کا ضامن ہوتا ہے کہ کوئی پہلو عام زندگی کے واقعات و حالات کے خلاف نہ ہو۔ پھر تسلسل اور کشمکش کے لیے ضروری ہے کہ واقعات میں وسعت، ترقی اور بلندی جاری رہے۔ واقعات میں ترقی تسلسل کی ضامن ہوتی ہے۔ جہاں حالات کے مختلف افراد کے درمیان امید و بیم کی کیفیت پیدا کرکے ان کے درمیان متناسب کشاکش جاری رکھنا بھی لازمی ہے۔ یہ ترقی قصہ کے عروج میں معاون ثابت ہوتی اور سامعین کو انجام کا منتظر بنانے کے لیے مفید ہے۔ لیکن ان تمام کیفیات میں تنوع اور روانی ملحوظ رہے اور پیچیدگی و کشمکش کا ہر واقعہ یا ہر پہلو نمایاں زود رس اور زود اثر ہو۔

(۷) تصادم

ماہرین فن نے تصادم کی قوت کو اس قدر اہم تسلیم کیا ہے کہ اس کے بغیر ڈراما کا وجود ممکن نہیں۔ یونانی ڈراموں میں عام طور پر دو کردار اور ذہنیتوں کا تصادم یا ایک کردار اور دوسری کسی خفیہ طاقت کا تصادم رائج تھا۔

عموماً یہ تصادم دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک داخلی دوسرا خارجی ہے۔

داخلی تصادم انسان کے اپنے جذبات و خیالات اور شعور و تحت الشعور کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تصادم سے مراد دو قوتوں کا تضاد اور ان کے درمیان کشاکش ہے۔ قدیم یونانی ڈراما نگاروں نے خارجی تصادم کو زیادہ اہمیت دی۔ اس کا استعمال زیادہ تر ٹریجیڈی میں کیا گیا ہے۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا دو کرداروں یا دو ماغوں اور یا کسی کردار کا نامعلوم طاقت سے مصروفِ کشمکش ہو جانا اور متضاد ٹکر لینا خارجی تصادم ہے۔

داخلی تصادم کی مثالیں مغربی ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ شیکسپیر اور مارلو کے

ڈراموں میں پائی جاتی ہیں۔ اور اکثر جدید ڈرامانگاروں خصوصاً میٹرلنک کے ڈراموں میں دونوں قسم کے تصادم کو برابر کی جگہ دی گئی ہے۔ محبت، نفرت یا عزت اور غم وشادی کے جذبات یا مادیت وروحانیت کے درمیان متضاد کشاکش کا وقوع پذیر ہو داخلی تصادم ہے۔

ان اقسام کے علاوہ کومیڈی (طربیہ) طنزیہ و مزاحیہ ڈراموں میں جو تصادم ہوتا ہے۔ اس کی کیفیت متذکرہ بالا حزنیہ کی نوعیت سے جداگانہ ہے۔ کومیڈی میں عموماً کسی شخصیت اور جماعت کے درمیان تصادم واقع ہوتا ہے۔ نیکی وبدی کے درمیان بھی تصادم ہو سکتا ہے۔ عوام وخواص کی عام ذہنیتوں کے درمیان بھی متضاد کشاکش واقع ہوتی ہے۔ اس انداز کے تصادم کا انجام خوش آیند ہو تو یہی کومیڈی کا نیک انجام تصادم ہے۔ تصادم کی ہر کیفیت کو دلچسپ اور کامیاب منزل میں داخل کرنے کے لیے حیاتِ انسانی کا نفسیاتی مطالعہ بیحد ضروری ہے اور ان کی تمام فطری خصوصیات کو بخوبی سامنے رکھنا لازمی ہے۔ تاکہ کسی نوع کے تصادم کے اظہار میں غیر مناسب مغالطہ نہ ہو۔ اور اس عملی کشاکش کو کامیابی و دلچسپی سے نبھایا جا سکے۔

(۸) نقطۂ عروج یا کلائمکس (CLIMAX)

ڈراما انجام کی آخری منزل تک پہنچنے سے پہلے مسلسل اپنے ابتدائی لوازم کی منزلوں، راستہ کی رکاوٹوں، ہموار پیچیدگیوں اور متناسب کشمکش کو دور کرکے دلچسپ انداز میں بامِ ترقی تک پہنچتا ہے۔ یہی نقطۂ عروج کہلاتا ہے اور یہی ڈراما کا آخری باب ہے۔ یہ وہ دروازہ ہے جہاں واقعات کی گتھیوں کو لطیف معمہ بنا کر اس مذبذب کیفیت میں چھوڑ دیا جاتا ہے کہ تماشائی یا سامعین دروازہ کے کھلنے اور انجام کی دید کے انتظار میں بیتاب و آرزو مند بنے۔ حیرت واستعجاب سے بغور تکتے رہیں۔ یہاں ڈراما کا فرض ہے کہ اس عروجی کیفیت کو سلیقہ کے ساتھ کمال تک پہنچائے اور تماشائی یا سامعین کو تھوڑی دیر کے لیے پس وپیش میں مبتلا کردے کہ آگے کیا ہوگا۔ ڈرامانگار کی فنی مہارت کا کمال یہ ہے کہ وہ پلاٹ کی ترتیب کے وقت واقعات کے دروبست میں ایسے پہلوؤں پر

غور کر کے پہلے ہی ایسے مواقع منتخب و مقرر کر لے جن کو ترقی و بلندی کے ساتھ بلا پس و پیش۔ بے روک ٹوک اور بغیر کھینچ تان کے آسانی سے نقطۂ عروج پر پہنچانے میں کامیاب ہو سکے۔ اور اس میں زیادہ سے زیادہ کشش اور جاذبیت موجود ہو۔ لیکن سادگی میں پُر کاری ہو۔ تاکہ واقعات کا آناً فاناً عروج کی انتہا پر پہنچ کر ڈراما انتہائی دلچسپی کے ساتھ غیر متوقع طور پر اختتام پذیر ہو جائے۔ نقطۂ عروج میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے ورنہ حدِ کمال پر پہنچ کر ذرا سی فروعی بحث بھی معکوس عروج کے امکانات پیدا کر دیتی ہے۔ اس لیے کمال۔ عروج کی منزل پر کسی غیر ضروری تفصیل کو داخل کرنا بے حد مضر ہے۔

(۹) انجام

نقطۂ عروج کے بعد ڈراما کی آخری منزل انجام ہے۔ اگر عروج کامیاب ہے تو انجام بخیر ہونا یقینی ہے۔ ورنہ اس مقام پر ذرا سی غفلت یا بے احتیاطی اور فروعی تفصیل عروج میں زوال پیدا کر کے نتیجہ برعکس کرتی ہے۔ واقعات میں صداقت و سادگی اور کش مکش و تصادم اور وسعتوں کی صفائی انجام کو جاذب توجہ اور مقبول بناتی ہے۔ انجام کو نتیجہ خیز اور کامیاب بنانا ڈراما کی کامیاب تشکیل کے لیے از بس ضروری ہے اور لازم ہے کہ انجام کی فکر آغاز ہی سے ہو۔ انجام کو مرکزی خیال کا پابند بھی ہونا چاہیے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ موضوع جس قدر سادہ سلجھا ہوا اور تسلسل و عروج جس قدر مربوط اور بے عیب ہوگا۔ انجام بھی اُتنا ہی با اثر ہوگا۔

ڈراما نگار کو تمام فنی اصولوں کا پابند ہونا چاہیے۔ لیکن وہ ان پابندیوں میں اپنے کو اس قدر مقید اور محیط نہ کر لے کہ وہ اسیر اصول یا ڈرامائی فن کی مخلوق بن کر رہ جائے۔ اس سے نتیجہ خوشگوار برآمد ہونے کی جگہ ناکامی کی صورت میں برآمد ہوتا ہے۔ اگر ڈراما کو ایک عمارت فرض کریں اور اس کے تمام اصولوں کو اس عمارت کی منازل۔ اس صورت میں ڈراما نگار محض پابند و مجبور ہو کر اس عمارت کا باشندہ بن جائے گا اور یہ جبر اس کی عمارت کو حسین و مرصع بنانے کی جگہ بھدی اور بد وضع تشکیل بنا کر رکھ دیتا ہے۔ ڈراما نگا

دراصل اس عمارت کا صناع اور معمار ہے۔ اس لیے تمام پابندیوں کو غیر محسوس طور پر اپنے باکار معاون سمجھ کر اس طرح کام میں لائے کہ جیسے وہ سب اس کے اشارہ پر چل رہی ہیں۔ نہ کہ وہ ان میں گھر کر رہ گیا ہے۔ مختصر یہ کہ ڈراما نگار کو ایک باکمال و ماہر صناع کی حیثیت سے اتنی قدرت کا مالک ہونا چاہیے کہ فنی اصولوں اور پابندیوں کی چار دیواری میں رہ کر بھی وہ خیالات و جذبات کو سبک خرامی سکھائے۔ اور گم کردہ راہی کے تمام اصولوں کو کامل دلکشی اور دلچسپی کو برقرار رکھتے ہوئے واقعات اور تدبیر گری کا پابند بنا دے۔ تاکہ آغاز سے لے کر انجام تک پختہ و پسندیدہ تعمیر مکمل ہو سکے۔ انجام ڈراما کی آخری چیز اور قصہ کا نچوڑ ہے۔ اس کی کامیابی ڈراما کی فتح ہے۔ اس لیے فتح مندی کے لیے ڈراما نگار کا ہر جزو اور ہر پہلو پر نظر رکھتے ہوئے تنوع۔ جدت، وسعت اور جاذبیت کا خوگر ہونا ضروری ہے۔ اور درمیانی روابط و اجزا کی کامیابی کو انجام کی کامرانی کا راز دار تسلیم کرنا چاہیے۔

○

(۳)

ڈراما اور تھیٹر

نقّالی اور تمثیل کاری انسان کی فطرت میں ودیعت ہوئی ہے۔ اور پیدائش کے وقت سے کسی نہ کسی انداز میں وہ اِس نقل وعمل کا خوگر نظر آتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ڈراما کے فن کا ذکر کرتے ہوئے ماہرین نے بیان کیا ہے کہ یہ فن دُنیا کی ابتدا سے موجود ہے۔ اگرچہ تہذیب کے آغاز سے پہلے بہ حیثیت فن ڈراما کا باضابطہ وجود نظر نہیں آتا۔ مگر قبل از تہذیب کا انسان مجموعی حیثیت سے تفریح وتفنن یا مذہبی فرائض کی انجام دہی میں گروہ درگروہ نقالی کرتا، ناچتا گاتا اور کسی نہ کسی حیثیت سے ڈراما ادا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے یہ بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ فنونِ لطیفہ کے ضوابط مرتّب ہونے کے بعد جن ممالک نے اس فن کو اختیار کیا، انہوں نے اوّلیت اسی کو دی۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ ڈراما کو ادبیات سے اتنا تعلق نہیں ہے جتنا فن اداکاری سے ہے۔ اور جب ڈراما نام ہے نقّالی۔ اداکاری اور تمثیل کاری کا۔ تو اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ڈراما نگار کا براہِ راست رشتہ عام شاعر یا ادیب کے گروہ سے اتنا قریب کا نہیں بلکہ وہ ایک ایسے فن کار کی حیثیت رکھتا ہے جو انشا پردازی کی مہارت رکھتے ہوئے تمثیل کاری اور ادائگی وعمل کے فن سے واقف ہو۔ وہ جس واقعہ کو ڈراما میں قلم بند کرتا ہے صرف الفاظ کی ادائگی سے کامیاب نہیں بناتا۔ بلکہ اس کے الفاظ حرکت اور عمل کی زندہ تصویریں ہوتے ہیں۔ جن کی کامیابی تمثیل گری کے بغیر ممکن نہیں۔ اور ان حرکات وعمل کا میدان صفحۂ قرطاس سے بڑھ کر تھیٹر اور اسٹیج ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ وہ ڈراما تھیٹر کے بغیر اور تھیٹر ڈراما کے بغیر بے جان ہیں۔ اسٹیج کی کامرانی

اداکار۔ تماشائی اور ڈراما نگار کی مرہونِ منت ہے۔ جن کے اشتراک اور تعاون سے تھیٹر کی دنیا اور ڈراما کا فن مکمل ہوتا ہے۔ چنانچہ فنِ ڈراما کی تاریخ دنیا بھر کے ترقی یافتہ ممالک میں تمثیل کی تاریخ، تسلیم کی جاتی ہے۔ اور اس کی تکمیل کے ضامن تمام فن کار یعنی ڈراما نگار، اداکار، تھیٹر و اسٹیج کے کارپرداز اور تماشائی ہیں۔ جن ممالک نے اس فن میں عروج و منزلت حاصل کی ہے۔ اُن کی تاریخ گواہ ہے کہ یہ تمام فن کار اپنے فن اور علم میں مہارتِ تامہ رکھتے ہیں۔ سب سے پہلے یونان پھر مغربی ممالک کے دوسرے مقامات جو یونان کے مقلد و پیرو ہوئے اپنے اپنے اشتراک عمل سے اس کی تکمیل اور ترقی و عروج کے لیے مصروفِ کار نظر آتے ہیں۔ اور برابر کے شریک و سہیم رہے ہیں۔ قدیم ہندوستان میں سنسکرت ڈراما اور اسٹیج کا عروج اس عہد کے ان عظیم فن کاروں کا رہینِ منت رہا ہے۔ جو ہر لحاظ سے باکمال اور عالم و فاضل تھے۔ صرف ڈراما نگار ہی اپنے عہد کے جیّد عالم و شاعر نہیں تھے بلکہ اداکاری و تمثیل گری کی تمام خدمات بھی اُنہی لوگوں کے سپرد تھیں جو زیادہ اونچی ذات پات کے اور اعلیٰ تعلیم یافتہ فن کار و فن داں تھے۔ حتیٰ کہ زنانہ کردار بھی ادنیٰ درجہ کی عورتوں کو تفویض نہیں کیے جاتے بلکہ اعلیٰ طبقہ کی خواتین اداکارہ ہوتی تھیں۔ مقصد یہ تھا کہ اسٹیج کی کامیابی لائق افراد کے ہاتھوں میں ممکن ہے۔ اور تھیٹر کے بغیر ڈراما ترقی نہیں پا سکتا۔ چنانچہ فن ڈراما کا تذکرہ تھیٹر اور اسٹیج کے تفصیلی ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔

اس سلسلہ میں ڈراما کی اس قسم کا مختصر ذکر بیجا نہیں جو تمثیل سے تعلق نہیں رکھتا۔ اور محض ادبی ڈراما کہلاتا ہے۔ لیکن ادبی ڈراما فن کی مکمل شعوری ہیئت نہیں رکھتا اور نہ کسی ملک یا زبان میں ایسی مثال پائی جاتی ہے جہاں ڈراما کا فن محض ادبی تمثیل سے زندہ رہا ہو۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ ڈراما اصولی طور پر کسی قوم یا معاشرہ کی حیات و بیداری کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ حیات و بیداری کا ثبوت عمل کے بغیر ممکن نہیں۔ اور یہ عمل محض لکھنے اور پڑھنے سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ حرکت سے ہوتا ہے اس لیے ادبی ڈراما یا تمثیل کو بے جان

تصویر ہی مانا جا سکتا ہے۔ زندگی کا آئینہ دار نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس صورت میں بھی ڈراما کا میدان صفحۂ قرطاس کی جگہ زیادہ تر اسٹیج ہی ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں سمجھئے کہ کسی واقعہ یا قصّہ کو چند ڈرامائی نام نہاد اصولوں کے تحت حیطۂ تحریر میں لانا اور صورت گری و اداکاری سے محروم رکھنا، ڈراما کی نقل ہو سکتا ہے۔ اصل فن نہیں۔ لہٰذا اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ڈراما نگار جو اس فن کا خالق ہے۔ اداکار۔ کارپرداز اور تماشائی اس کے فن کو زندہ و پائدار بنانے کے ضامن ہیں اور ان سب کی مشترکہ مساعی کا مجموعہ ڈراما یا تمثیل کی تکمیل ہے۔ شاید اس بیان میں یہ اشتباہ ہو کہ ڈراما نگار تو براہ راست اس کا معمار ہے۔ اداکار اور اسٹیج کے دوسرے کارپرداز اس کے معاون اور شریک کار ہیں۔ لیکن تماشائیوں کو اس زمرہ میں کیوں شامل کیا جاتا ہے۔ جب کہ ان کا واسطہ اسٹیج سے براہِ راست نہیں اور کچھ تعلق بھی ہے تو سب سے آخر میں۔ یہ واقعہ ہے کہ تماشائی اسٹیج کی کامیابی کے بظاہر براہِ راست ضامن نہیں۔ کاروباری حیثیت سے تو ایک عام مثال اس کی یہ ہے کہ کوئی دوکان بغیر گاہک کی پسندیدگی و قبولیت کے کامیابی سے نہیں چل سکتی۔ اس لئے تماشائیوں کی حیثیت ڈراما اور تھیٹر کے سلسلہ میں "دوکاندار اور گاہکوں" کی مثل ہے۔ اس کے علاوہ فنی لحاظ سے بھی تماشائیوں کا اس سلسلہ میں اہم حصّہ ہے۔ کسی ملک کے تماشائی اپنے تھیٹر کے نقائص و محاسن برقرار رکھنے کے ذمّہ دار ہیں۔ زیادہ تر تماشائی علم و ہنر سے با خبر ہیں اور اپنی واقفیت سے کام لے کر تمثیل اور اس کے تمام فنی خصائص پر سوجھ بوجھ کے ساتھ صحیح تبصرہ سے وقتاً فوقتاً آگاہ کرتے اور اپنی پسند و اثر سے خبردار رکھتے ہیں تو یقیناً وہ بالواسطہ نہیں بلکہ اس فن کی ترقی و اصلاح میں براہِ راست شریک ہوتے ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ دنیا میں کوئی فن اس وقت تک ترقی حاصل نہیں کر سکتا جب تک اس کے فن کاروں کو صحیح رہنمائی اور رائے عامّہ کے ذریعہ سچی قدر دانی حاصل نہ ہو۔ اس صورت میں بھی ڈراما اور تھیٹر کے سلسلہ میں تماشائیوں کے تعاون کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

اور کسی ملک کے اسٹیج کے عروج و زوال میں سب سے پہلے اس کے تماشائیوں کا حصہ لازمی ہے۔ جو اس فن کے اہم اجزا میں شامل ہیں۔ اس کے بعد اب اسٹیج اور تھیٹر کے ضروری اصول اور لوازم و ضوابط کا تفصیلی تذکرہ کیا جاتا ہے۔

(الف) تھیٹر کی عمارت اور آراستگی

تھیٹر کی عمارت کے سلسلہ میں یونانِ قدیم سے آج تک ممالک میں ماہرین کی آرار میں اختلاف رہا ہے۔ یونان کا قدیم تھیٹر عمارت کی چاردیواری اور ظاہری آراستگی سے بے نیاز کھلی ہوا اور نیلے آسمان کی چھت کے نیچے تعمیر کیا گیا تھا۔ روسی تھیٹر کو آج تک کھلے میدان میں آراستہ کرنا حُسن سمجھا جاتا ہے۔ جہاں اداکاروں اور تماشائیوں کے درمیان قربت و یگانگت زیادہ ہو۔

ایک انگریز ماہر گارڈن گریک کی رائے ہے کہ :۔

"تھیٹر کی تعمیر بدِ فاضل ہے۔ قدیم یونان کے انداز پر کھلی ہوا (اوپین ایر تھیٹر) میں ڈراما تمثیل کرنا کافی ہے۔"

موجودہ زمانے میں برِصغیر ہند کے ماہرِ فن ڈاکٹر ٹیگور کا خیال تھا کہ :۔

"اسٹیج کے لئے سین سینری کی قطعاً ضرورت نہیں۔ نظر فریبی اور تزئین و آرائش کے تمام سازوسامان بے کار ہیں۔ یہ تکلف و تصنع ڈراما نگار اور تماشائی اور اداکار کے درمیان پردہ حائل بن کر اصلیت کے حُسن کو زائل کرتا ہے۔ ڈراما نگار اگر تخیل بلند پروازی کے لیے اداگی ظاہری زیبا نقش اور مکلف اسباب کے ذریعہ کامیاب و موثر بنانا چاہتا ہے تو یہ اس کے عجز کی دلیل اور فن کی توہین ہے۔" ٹیگور کے نزدیک تصویر۔ ترنم اور انشاپردازی سے ایک خوبصورت منظر پیدا ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ عامیانہ ذوق کی چیزیں ہیں۔ سینری، ایکٹنگ۔ موسیقی اور دیگر لوازمات سے استمداد کرنا فن کے معراج کی دلیل نہیں۔ اور ان اسباب کا نتیجہ ڈراما کی روح کو فنا کرتا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ اگر ہم ڈراما کو آراستگی کے بغیر پُراثر نہیں بنا سکتے تو

پھر اصل تماشائیوں کی جگہ پتھر کی مورتیاں کیوں نہیں لا بٹھاتے۔ لہٰذا یہ فضولیات ترک کرنا اولیٰ ہے۔ اور مناسب ہے کہ نقل کو اصل بنا کر بلا تصنع اسی طرح پیش کریں کہ ڈراما نگار، اداکار اور تماشائیوں کے اتحادِ عمل سے تفریح و تعمیر کی صورت پیدا ہو۔

بہرحال ان ماہرین کی رائیں اور دستور العمل ہے جو عوامی تھیٹر کے زیادہ قائل اور حامی ہیں۔ اور قدیم تھیٹر کی ابتدا بھی تقریباً ہر ملک میں اسی طرح ہوئی۔ خود برّصغیر ہند و پاکستان میں تو ننگی کا یہی انداز تھا۔ اردو کا سب سے پہلا ڈراما اندر سبھا عوامی انداز میں کھلے میدان میں پردے لٹکا کر اسی طرح پیش کیا گیا۔ اور دورِ جدید میں ترقی یافتہ ممالک میں جہاں تھیٹر کی تعمیر اور اسٹیج کی آراستگی میں ہزاروں جدتیں اور لاکھوں بناؤ روا رکھے جاتے ہیں۔ عوامی تھیٹر کا انداز اپنی جگہ علیحدہ کھلے میدان ہی میں رائج ہے۔

اب دیکھنا ہے کہ جو مشاہیر و ماہرین تھیٹر کی تعمیر و آرائش کو لازمۂ فن سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک آراستگی کے اصول کیا ہیں۔ اور اسٹیج کی ضروریات میں کیا کیا اسباب شامل کیے جا سکتے ہیں یا کیے گئے ہیں۔ ایک امریکن ماہر کا خیال ہے کہ "تھیٹر کی عمارت کچھ اس انداز کی ہونی چاہیے جن میں اسٹیج کی آرائش و زیبائش کے سامان اور تعمیر کی حدود ہونے کے باوجود نشستوں کی ترتیب اس اسلوب سے کی جائے کہ تماشائیوں اور اداکاروں کے ماحول میں زیادہ فرق نہ ہو۔ اس کی رائے میں وسیع اسٹیج میں تین طرف تماشائیوں کی نشستیں تعمیر کی جائیں۔ جن کا پس منظر گنبد نما ہو۔ اسی طرح روشنی کے ذریعہ اسٹیج اور نشست گاہ (AUDITORIUM) کی فضا میں یگانگت پیدا ہو جائے گی۔ یوں اداکار اور تماشائی دونو ایک دوسرے سے مانوس ہو کر زیادہ متاثر ہو سکیں گے۔ اس کے علاوہ اسٹیج کی آراستگی پر زیادہ زور دیا گیا ہے اور کہیں نشست گاہ کو زیادہ آرام دہ بنانے کی تجویز پر عمل کیا جاتا ہے۔ کوئی فن داں گھومنے والے (REVOLVING) اسٹیج کو ترجیح دیتا ہے۔ کوئی ماہر کسی منزل کی عمارت چاہتا ہے۔ کوئی سادگی اور مناظر کی کم سے کم تبدیلی کے حق میں ہے۔ تو کسی کی رائے ہے کہ زیادہ سے زیادہ منظر تبدیل ہونا مناسب ہے۔ انگلستان کے جدید

ترقی یافتہ تھیٹر کے لیے گارڈن کریگ اور ایڈن ایپی کی مساعی قابل قدر ثابت ہوئی ہیں۔ جو عمارت کی بہتر سے بہتر آراستگی اور اسٹیج کے حسنِ انتظام کی تائید میں ہر ممکن سہولت اور آرائش و زیبائش کے لیے مصروف کار رہے ہیں۔ اس وقت دنیا بھر کے تمام متمدن ممالک میں تھیٹر اور ڈراما انسان کی ضروریات زندگی میں شامل ہو چکا ہے اور اسٹیج کو آج کے ترقی یافتہ اسکرین (سینما) پر اس لحاظ سے فوقیت حاصل ہے کہ سینما زندگی کی میکانکی نقل ہے اور اسٹیج کا ڈراما ہر لحاظ سے حیاتِ انسانی کی عملی اور زندہ تصویر ہے۔ تھیٹر کی عمارت کا اسلوب خواہ کچھ بھی ہو۔ اس کے اسٹیج کے لوازمات میں حسب ذیل کا شمول لازمی ہے۔

(ب) آرائشی سامان اور روشنی

اسٹیج کی تمام تر زیبائش اور اداکاری کا پورا پورا عمل اسی حالت میں زیادہ سے زیادہ مؤثر اور کارآمد ثابت ہو سکتا ہے جب کہ اسٹیج پر روشنی کا کامل انتظام ہو تاکہ جو ماحول اور فضا جس جس منظر میں پیدا کرنا مقصود ہے وہ خاص طور پر نمایاں ہو سکے۔ انگریز ماہر مسٹر ڈین روشنی کے سلسلہ میں اس حد تک محتاط نظر آتے ہیں کہ ان کے نزدیک ڈراما اور اسٹیج کی ساری کامیابی کا انحصار موزوں روشنی پر ہے۔ ان کے الفاظ کے عمل سے زیادہ اداکاروں کے جذبات، ان کے حرکات و سکنات کے ذریعہ مناسب و موزوں طور پر صرف روشنی کے ذریعہ ہی ظاہر ہو سکتے ہیں اور ان کا اثر زیادہ پائدار ہو سکتا ہے۔ قدیم دستور کے مطابق اسٹیج کی روشنی محض اس کام کے لیے استعمال کی جاتی تھی کہ ہر منظر اور ہر گوشہ بقعہ نور بنا رہے تاکہ نشست کے ہر کنارے سے اداکاروں کی حرکات اور افعال اور ان کے چہرے کے اتار چڑھاؤ صاف صاف نظر آسکیں۔ یہاں تک کہ بعض اوقات دن میں اور رات میں نمایاں تفریق کی پرواہ نہ کی جاتی تھی۔ اگر کسی واقعہ کے اظہار کے وقت آدھی رات ہے تو روشنی سے دن کھلا نظر آتا۔ رفتہ رفتہ روشنی کے اثرات پر غور و فکر کیا گیا اور وقت اور ضرورت کے لحاظ سے اس کے موزوں استعمال کی طرف توجہ ہونے لگی۔ روشنی کے لیے اس امر کا لحاظ تو یقیناً ہر منظر میں لازمی ہے کہ اسٹیج کی تمام چیزیں دُور دُور تک تماشائیوں

کو آسانی سے نظر آسکیں اور انھیں کسی عمل یا منظر کو دیکھنے کے لیے کسی قسم کی کاوش نہ کرنی پڑے۔ نہ کسی کی بصارت کو بار گزرے۔ لیکن جدید اصول کے مطابق اور تاریکی کے مناسب امتزاج و موزوں مرکب سے کام لینے پر غور کیا گیا تو قمقموں کے رنگ برنگ تناسب کی اہمیت پر توجہ ضروری محسوس ہوئی اور فطری عمل کے صحیح عکاس کے لیے مناسب انعکاس کی ضرورت لاحق ہوئی۔ چنانچہ ثابت ہوا کہ رنگوں کی آمیزش اور روشنی و تاریکی کے مختلف سایوں سے انسان کی مختلف نفسیاتی کیفیات و جذبات کے پُراثر اظہار کی تدبیر آسان ہو گئی۔ قدیم زمانہ میں (FOOTLIGHTS) پاانداز کی روشنیاں استعمال کی جاتی تھیں۔ اور انہی کے ذریعہ مختلف اثرات پیدا کرنے یا رنگوں کی تبدیلی کا کام لیا جاتا تھا لیکن اب ان روشنیوں کو ترقی یافتہ اسٹیج کے لیے متروک سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ تجربات نے ثابت کر دیا کہ اول تو یہ روشنیاں اسٹیج اور تماشائیوں کے درمیان یگانگت و سہولت پیدا کرنے کی جگہ رکاوٹ حائل کرتی ہیں نیز ان کے اثرات حسب ضرورت موثر ثابت نہیں ہوتے۔ علاوہ ازیں اداکاروں کی توجہ کو ایک ہی طرف منعطف کرنے کے ضامن بنتے ہیں اور یوں اداکاری میں تصنع اور حجاب وقوع پذیر ہونے کا احتمال رہتا ہے۔ انہی نقائص کے پیش نظر روشنی کے لیے نت نئے تجربات ایجاد کیے جانے لگے ہیں۔ اور ہر منظر کو اس کی فضا اور ماحول کے لحاظ سے موزوں طریقہ منوّر اور مدھم، رنگ یا تاریک کرنا مناسب متصوّر ہوتا ہے۔ بعض مناظر فطری ماحول میں پیش کیا جانا مناسب ہوتا ہے اور بعض حصے اس صورت میں زیادہ مؤثر و جاذب نظر بنائے جاتے ہیں کہ روشنی اور رنگوں کا پُرتکلف اہتمام کیا جائے۔ ان تمام کیفیات کے پیش نظر یہ ضروری ہے کہ ہر تمثیل کے ماحول اور اس کے مختلف مناظر کی وضع و انداز کو مدنظر رکھ کر موزوں و برمحل روشنی کا انتظام روا رکھا جائے اور اس کا فیصلہ تمثیل کے ہدایت کار کی زیر نگرانی مہتمم روشنی کو اس تمثیل کا اسٹیج اور جملہ ساز و سامان آراستہ کرنے کے وقت کرنا ہوتا ہے۔ جو آخری ریہلسل کے دوران میں کیا جاتا ہے۔

روشنی کے لیے کوئی کلیہ قائم کرکے اس پر عمل درآمد کرتے رہنا دشوار ہے۔ اب تک چند

ضروری اصول بیان کئے گئے ہیں۔ لیکن ان پر کب اور کس کس طرح عمل کیا جائے اس کا تصفیہ ہدایت کار کے سپرد ہے۔

مثلاً بعض مناظر میں ایسا سامان استعمال ہوتا ہے جس میں سے کچھ چیزوں کے بھاری اور لمبے لمبے سائے پھیل کر اسٹیج ہی کو نہیں گھیر لیتے بلکہ تماشائیوں کی نگاہوں پر برا اثر ڈالتے ہیں۔ اس نقص کو دور کرنے کے لئے ہدایت کار کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ روشنی کس قسم کی ہو اور قمقمے چھت پر لٹکائے جائیں۔ پہلو میں رکھے جائیں یا عقبی رُخ سے استعمال کیے جائیں۔ ان کے رنگ اور امتزاج کس نوعیت کے ہوں وغیرہ۔

عموماً روشنی کا اہتمام اور اس کے رنگوں یا تیز اور مدھم کیفیت کا فیصلہ مختلف مناظر سامان اور اشیاء کے رنگوں کو سامنے رکھ کر کیا جاتا ہے۔ اس سلسلہ میں پردوں کے رنگوں کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ عقبی پردہ تیز روشنی کا ہونا لازمی ہے تاکہ اسٹیج کا تمام سامان نمایاں رہے اور کسی چیز یا کرداروں کے سائے نہ پڑنے پائیں۔ چھت کی روشنیوں کے لیے ہر منظر کے لحاظ سے یہ دیکھنا مناسب ہے کہ ان کا انعکاس براہِ راست اثر پیدا نہیں کرتا۔ تیز ہلکی یا سفید اور رنگین روشنی کے استعمال کے لئے منظر اور پس منظر کے ساتھ دوسری سینری وغیرہ اور تمام ضروری سامان کو مدنظر رکھنا چاہیئے۔ مثلاً کھڑکی یا دروازے سے باہر کا منظر نمایاں کرنے کے لئے تیز روشنی کی ضرورت ہے۔ لیکن اس سلسلہ میں یہ فیصلہ بھی کر لینا چاہیئے کہ روشنی کس پہلو سے استعمال ہو تاکہ اداکاروں کی آمد یا روانگی کے وقت ان کے سائے نقص نہ پیدا کریں۔

روشنی میں رنگوں کا مرکب عام طور پر وقت کے اظہار کے لئے یا کسی نفسیاتی کیفیت کو مؤثر بنانے کے لئے مندرجہ ذیل موقعوں پر استعمال میں لایا جاتا ہے۔

(۱) دن یا چاندنی رات کا منظر نیلے اور سبز رنگ کی روشنی سے دکھایا جاتا ہے۔

(۲) کسی منظر کو زیادہ جمپیجی ظاہر کرنا ہے تو سبز اور سُرخ رنگ کا مرکب۔

(۳) گلابی، عنابی یا کاسنی رنگ کے لیے سرخ اور نیلے رنگ کی آمیزش وغیرہ۔

(۴) رنگوں کی آمیزش کے لیے ایک آلہ جو روشنی کو کم اور زیادہ کرتا ہے اور جس کو "ڈمیر" (DIMMER) کہتے ہیں استعمال میں لایا جاتا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا گیا آج کل پا انداز کی روشنیاں منسوخ کی جا چکی ہیں اور عموماً جو مختلف قسم کے قمقمے یا لیمپ استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی ترتیب حسب ذیل ہے۔

(۱) چھت کی روشنی جو (BATTEN) کہلاتی ہے۔

(۲) عکس انداز کی روشنی جو (REFLACTOR) کے ذریعہ استعمال کی جاتی ہے۔

(۳) بہت تیز روشنی جو (FLOOD LIGHTS) کہلاتی ہے اور جس میں بہت زیادہ طاقت کے قمقمے استعمال کیے جاتے ہیں۔

(۴) (ARC LAMPS) جو زیادہ فاصلے سے روشنی ڈالنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔

(۵) (ARENA LAMPS) اور (ACTING AREA LAMP) جو خاص خاص کیفیات کو منعکس کرنے کے لیے ململ کے کپڑے میں منڈھے ہوئے چوکھٹے یا رنگین جلاٹین لگا کر روشنی پھینکتے ہیں۔

(۶) (ARENA LAMP) بہت تیز روشنی پھینکنے کے لیمپ جو اسٹیج کے بڑے حصہ کو منور کرنے کی غرض سے بہت زیادہ طاقتور قمقموں کے ذریعہ کام میں لائے جاتے ہیں۔

ان تمام روشنیوں کے انتخاب اور انتخاب کا جائز ذمہ دار ہدایت کار ہے جو اپنی تمثیل کے تمام مناظر اور افعال وحرکات پر نظر رکھ کر مہتمم روشنی کے مشورے سے موزوں طور پر منتخب کرتا ہے۔

مسٹر ڈین کی رائے میں روشنی صرف زینت اور منظر کی نمائش و زیبائش ہی پر اثر انداز نہیں ہوتی بلکہ مختلف کیفیات اور جذبات کے مدوجزر کی پوری پوری وضاحت کرتی ہے۔ خوف دہشت۔ رنج وغم۔ مسرت و شادمانی۔ علالت۔ موت اور زندگی کی متنوع کیفیت روشنی کے موزوں

امتزاج اور مناسب انعکاس ہی سے نمایاں کی جاتی ہے۔ غرض روشنی کی سحر کاریاں کسی تمثیل کی اثر آفریں تشکیل میں اداکاری کے عمل اور حرکت سے زیادہ ضروری ہیں۔ اسٹیج کے جدید تکنیک میں روشنی کا اثر تمام ضروری آرائش کے سامان سے زیادہ مقدم ہے۔ کیونکہ اس کو محض زیبائش کی غرض سے استعمال نہیں کیا جاتا۔ بلکہ خیالات و زیبائش کی نمائش کا آئینہ دار متصور کیا جاتا ہے۔ مختلف مناظر کے اظہار کا ذریعہ بھی روشنی ہی ہے۔ طوفان کی بلا خیزی۔ جنگل کی دہشت انگیزی ویرانی۔ پانی کی تیز و تند لہریں اور مسرت خیز جذبات کی مواجی، غرض ہر فضا اور ہر ماحول کے اظہار کا بہترین و موثر ذریعہ روشنی کو تسلیم کیا جاتا ہے۔

اسٹیج کی دوسری آراستگی و زیبائش میں سین سینری پردے اور مختلف مناظر کے ضروری سامان شامل ہیں۔ جن کی تفصیل چنداں ضروری نہیں۔ صرف یہ سمجھ لینا کافی ہے کہ ہدایت کار ہر منظر کی آراستگی کے لئے اس کے ماحول اور ضرورت کے لحاظ سے تمام اشیاء کو موزونیت کے ساتھ منتخب کرتا اور ریہرسل کے دوران میں ان کی فہرست مرتب کر کے ان کا موزوں استعمال کراتا ہے۔

ماحول کے لحاظ سے مراد یہ ہے کہ جس زمانہ اور وقت کا منظر پیش کیا جاتا ہے اس کے مطابق سینری خواہ پردے کے ذریعہ یا جس طرح وہ مناسب سمجھتا ہے تیار کراتا ہے اور اس انداز سے دیگر ضروری سامان کے لئے فراہمی کی ہدایت دیتا ہے۔ مثلاً کسی شہنشاہ کی خواب گاہ کا منظر ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے لئے شایان شان سینری اور جملہ اسباب آراستہ کرایا جائے گا۔ اس منظر میں ڈرائینگ روم (ملاقاتی کمرہ) کا سامان ہرگز نہ رکھا جائے گا۔ ایک مزدور یا مفلس انسان کی خواب گاہ میں یقیناً وہ آرائش اور شان و شوکت گوارا نہ کی جائے گی جو کسی بادشاہ یا رئیس کے لئے ضروری ہے۔ اسی طرح ایک سادہ مزاج عام آدمی کا ملاقاتی کمرہ اس کے مرتبہ اور اقتضاءِ طبع کی موزونیت کے لحاظ سے آراستہ کیا جائے گا۔ ان تمام لوازم کو ملحوظ و برقرار رکھنے کے لئے ہدایت کار کی فہم و فراست۔ مطالعہ اور تجربہ کی وسعت کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ ورنہ ذراسی غفلت یا ناتجربہ کاری اسٹیج کو بھان متی کا پٹارہ بنا دیتی ہے۔

(ج) اسٹیج کی اداکاری

اداکاری تمثیل گری کا جزو ہے۔ بغور دیکھا جائے تو ایک اداکار کے فرائض ڈرامانگار کے مقابلہ میں کم نہیں بلکہ کچھ زیادہ ہی ہیں۔ اس کی دوگونہ ذمہ داریاں ہوتی ہیں۔ ڈرامانگار کی طرح وہ تخلیق کا بھی ضامن ہے اور اسٹیج کی کامیابی کے لئے تحریک و عمل کا بھی ذمہ دار ہے۔

عام طور پر اداکاری کا مفہوم نقالی ہے۔ مگر حقیقی معنوں میں کامیاب اداکاری نقل سے کچھ زیادہ ہے۔ اگر اداکار قوت تخلیق سے کام نہ لے اور محض نقالی پر اکتفا کرے تو سچا فن کار نہیں تسلیم کیا جائے گا بلکہ محض نقال ہے۔ جو کٹھ پتلی کی طرح اشارے کرتا اور چلتا پھرتا نظر آتا معلوم ہوتا ہے۔ حقیقی اور مخلص فن کار وہ اداکار ہے جو اصل انسان کی طرح جیتا جاگتا، ہنستا بولتا دل و دماغ رکھتا ہو۔ صرف بہروپیا نہ معلوم ہو۔ بلکہ اپنے فن کا خالق اور صناع محسوس ہو۔ ڈرامانگار کسی کردار کو الفاظ کا جامہ پہنا کر محض کاغذی پیرہن میں مقید کر دیتا ہے۔ لیکن اس میں زندگی اور حقیقت کی تحریک اس فن کار کے سپرد ہوتی ہے۔ جو ان الفاظ کو مشخص کر کے صحیح معنوں میں جاندار بناتا اور سیرت نگاری کی سچی تشکیل کرتا ہے۔

ایک سچے اداکار کا پہلا فرض یہ ہے کہ جب وہ اسٹیج پر کسی کردار کی ادائگی کے لئے نمودار ہو تو اپنی اصلی شخصیت کو بھول جائے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ وہ اپنے منفرد تنہا کردار کے بھیس میں اسی شخصیت اور سیرت کا مالک ہونا ثابت کر دکھائے۔ دوسرے الفاظ میں ڈرامانگار کسی فرد کی تمثیل کی سیرت پیش کرتا ہے اور اداکار قوتِ تخیل سے اس میں روح پھونکتا اور اصلیت کا روپ بخشتا ہے۔ اداکار کو تخلیق و تحریک کا بانی اس لئے بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے ساتھی اداکار یا دوسرے اداکاروں میں اپنے فعل و ادائگی کے کمال سے حرکت و عمل کا محرک اور ممد و معاون بنتا ہے۔

ایک اداکار دوسرے اداکار کے جذبات و محرکات کو فروغ دینے کا موجب ہوتا

اور اس طرح اسٹیج کی کائنات میں روح عمل دوڑانا اداکاری ہی کا کمال ہے۔ اس لحاظ سے اداکاری کے فرائض میں ہم آہنگی، یک جہتی اور فراخ دلی شامل ہے۔ ایک اداکار اپنی انفرادی شخصیت کو برقرار رکھتے ہوئے اسٹیج کے دوسرے افراد کی اجتماعیت کی کامیابی کا بھی ذمہ دار ہے۔ علاوہ ازیں فن ڈراما کے فروغ کا سب سے بڑا ذمہ دار بھی اداکار ہے۔ کیونکہ وہ ایک طرف تماشائیوں کے سامنے ڈرامے کے افراد کو زندہ مخلوق کی حیثیت سے پیش کرکے موثر و کامگار بناتا ہے۔ دوئم وہ تمثیل کے کرداروں میں حقیقت کی روح پھونک کر ان کے اصلی خالق ڈراما نگار کے دل و دماغ میں خود اعتمادی پیدا کرنے کا ضامن ہوتا اور اس طرح سیرت نگاری کی تخلیق میں اس کی تحریک اور ڈراما نگار کی ترقی میں اس کا عمل بڑی حد تک کارگر ثابت ہوتا ہے۔

اسٹیج کی اداکاری محض آواز یا صورت کا کام نہیں۔ بلکہ اداکار کا ہر فعل اور تمام حرکات و سکنات اور ایک ایک اشارہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک کردار کے کسی حصہ کو ادا کرتے وقت اس کو الفاظ کی ادائگی کے ساتھ آواز۔ آنکھ اور ہاتھ کے اشاروں سے بھی برابر کام لینا ضروری ہے۔ جذبات و خیالات کے اظہار کے لئے چہرے کے اتار چڑھاؤ اور گوشۂ چشم کی پوری مدد درکار ہوتی ہے۔ ہر کردار کی ادائگی اس کی شخصیت کے لحاظ سے مختلف ہوتی ہے۔ اس لئے اس مقصد کے لئے تمام جزویات پر نظر رکھنا اور ان میں فطری رنگ اور حقیقت کی جھلک پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اور جسم کے ہر حصہ سے مختلف جذبات و خیالات کے اظہار کے وقت مختلف انداز میں کام لینا ہوتا ہے۔ چنانچہ اداکار کا اہم فریضہ خود اعتمادی، عزم و استقلال بیباکی اور میانہ روی بھی ہے۔

اداکاری کے کمال کا ذکر آتا ہے تو ایک ضروری امر یہ بھی زیر بحث لایا جاتا ہے کہ اداکاری کی صلاحیت وہبی ہے یا اکتسابی۔ یہ نکتہ بہت اہم اور قابل غور ہے۔

دراصل ہر فن کار میں دو طرح کی صلاحیتیں ہوتی ہیں۔ وہبی صلاحیت ہر فن میں اولیت

کا درجہ رکھتی ہے ۔ چنانچہ ایک وہبی اداکار کا مرتبہ اکتسابی اداکار سے یقیناً اولیٰ ہے لیکن دیگر فنون کی طرح اداکاری کے فن کے لیئے بھی یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ گو وہبی اداکار اگرچہ تمام ضروری صلاحیت اور قابلیت کا فطری طور پر مالک ہوتا ہے ۔ مگر تکنیک کے اصول کی تربیت اس کے لئے بھی ضروری ہے ۔ گویا یہ تربیت ایک طرح کی صیقل ہے۔ جیسے کان سے کھدائی کے بعد جب تک سونا سنوارا نہ جائے ۔ اس کا نکھار ممکن نہیں ۔ اسی طرح وہبی اداکار کی صلاحیتیں اس وقت اجاگر ہوتی اور چمکتی ہیں جب کہ ان کو تربیت کے ذریعہ جلا دی جائے ۔ اکتسابی اداکار محض تربیت اور فنی تعلیم کے بھروسے پر قابلیت حاصل کرتا ہے اس لئے وہبی اداکار کی اکتسابی اداکار کے مقابلہ میں کامیابی زیادہ آسان ہوتی ہے ۔ اور اس کے فنی عروج کے امکانات بہر صورت زیادہ قوی ہوتے ہیں ۔

اداکاری کے سلسلہ میں ایک بڑی خصوصیت شخصیت اور جسم کی ساخت بھی ہے ۔ کسی کامیاب اداکار کے لئے جاذب نظر شخصیت اور شکل و صورت کا حسن یا بدنمائی بڑی حد تک قابل غور ہے ۔ ہیروئن اور ہیرو یا کسی وجیہہ و شکیل کردار کے لئے حسین و جلیل شخصیت لازمی ہے ۔ کسی مکروہ کردار ویلن یا ویمپ کے لئے کریہہ النظر شخصیت کی شرط ضروری ہے ۔ لہٰذا شخصیت و صورت اداکاری کے کمال میں خاص طور پر مددگار بنتی ہے ۔ شخصیت کے سلسلہ میں آواز بھی شامل ہے ۔ حسین و جمیل کردار کی آواز پُرکشش ہونا چاہئے ۔ برخلاف اس کے بدسیرت کردار کی آواز اسی حالت میں جاذب توجہ اور کامیابی کی ضامن بنتی ہے جب کہ وہ سماعت کو ناگوار ہو ۔ مختصر یہ کہ اداکاری کی تشکیل ہر ملک کی اپنی اپنی ضروریات کے لحاظ سے مختلف حالات و کیفیات میں مرتب ہوتی ہے ۔ لیکن چند ضروری اور ابتدائی اصول اداکاری کی تکنیک کے مطابق ایسے منضبط ہو چکے ہیں جو ہر جگہ ہر موقع پر لازم تصور کیے جاتے ہیں اور باکمال اداکار کے لئے ان کی پیروی فرض ہے ۔ یا دوسرے الفاظ میں ان کے بغیر اداکاری کا فن مکمل نہیں ہوتا ۔

وہ صفات جو اداکاری کا حسن ہیں:۔

(۱) اداکاری کا خداداد جوہر یا ملکہ۔

(۲) قوتِ تخیل اور یادداشت وحافظہ کی طاقت (تاکہ اپنا پارٹ جلد بخوبی یاد کرسکے۔

(۳) قدرتِ جذبات اور نزاکتِ احساس۔

(۴) شخصیت کا جمال وجلال یا حسبِ ضرورت بدنمائی وبدصورتی۔

(۵) پُرکشش آواز یا سامعہ خراش آواز۔

(۶) فنی واقفیت اپنی ڈرامائی سمجھ بوجھ۔

(۷) پُرخلوص محنت، دیانت، خوداعتمادی اور فن سے لگاؤ۔ اور ہمدردی۔

(۸) تکنیک پر عبور۔

وہ صفات جو اداکاری کے لئے عیب ہیں:۔

(۱) متذکرہ خصوصیات کی خامی یا کمی۔

(۲) محنت سے جی چرانا۔

(۳) کمال پر حد سے زیادہ غرور۔

(۴) بدمزاجی، چڑچڑاپن اور تعلیم وتربیت سے گریز۔

(۵) کسی کردار کی ادائگی کے وقت حد سے تجاوز کرنا۔ فن کی زبان میں یہ عیب (OVER ACTING) کہلاتا ہے۔ بقولے ع

جو خال اپنی حد سے بڑھا وہ مسا ہوا

(۶) بھدّی اور کھونڈی حرکات جن کے ذریعہ عام تماشائیوں کو خواہ مخواہ خوش کرنا مقصود ہو۔ اس سے گھٹیاپن ظاہر ہوتا ہے۔

ان خصوصیات پر عبور حاصل کرنے کے لئے اداکار کو فن ڈراما کی مبادیات اور اداکاری کے فن سے واقف ہونا چاہیئے۔

اداکاری کے کمال میں کامیابی کا آسان گر یہ ہے کہ اداکار خواہ فطری ہو یا اکتسابی، تکنیک کے اصول پر عبور حاصل کر کے ان کی پیروی ضروری سمجھے۔ اپنے کردار کو مشق سے پہلے بار بار پڑھ کر ہر لفظ کو بخوبی ذہن نشین کرے۔ اور اپنے مکالموں اور افعال و حرکات کو اچھی طرح سمجھ کر ان کے مطابق اپنی شخصیت اور ریہرسٹ میں ان کو اس طرح جذب کر لے گویا وہ اس سے علحدہ کوئی فرد نہیں۔ اور اپنے کردار کی مشق اور تمثیل کے دوران میں اپنے رہن سہن اور عام روش میں اس کردار کے خصائص و اطوار کو شامل کر لے۔ اس طرح کہ گویا وہ اسی ڈراما کا ایک زندہ فرد ہے۔ جو اسی کی دنیا میں رہتا بستا اور سانس لیتا ہے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ مکمل ڈراما کا کئی بار بغور مطالعہ کرے تاکہ وہ اس ڈرامائی فضا اور واقعات کے تمام نشیب و فراز کو اچھی طرح سمجھ سکے۔ اس کے بعد ہدایت کار کی ترتیب اس کو تمام ضروری ادائگی اور معلومات کے حصول میں مدد دیتی ہے۔ اس لئے ہر اداکار کا اوّلین واہم فرض ہے کہ وہ اپنے ہدایت کار کی ہدایات پر پوری توجہ اور مخلصانہ عمل کرے۔

اداکاری کے ذیل میں ایک مرحلہ اداکاروں کا انتخاب بھی ہے۔ ہدایت کار کا اہم ترین کام یہ ہے کہ وہ اپنی تمثیل کے لئے صحیح اور موزوں اداکاروں کا انتخاب کرے۔ اگر اس کام میں ذراسی بے احتیاطی برتی جائے تو ساری محنت اور لاگت بیکار ثابت ہوتی ہے۔ اگر اداکار ناموزوں یعنی فنی معلومات یا شخصیت کے لحاظ سے نامناسب ہوں تو کسی تمثیل کے اعلیٰ ترین و بہترین مکالمے ناکام اور بہتر سے بہتر ساز و سامان کا ستیاناس ہو جاتا ہے۔

اس لئے یہ فرض بڑی دیانت اور سوجھ بوجھ کے ساتھ ادا کرنا ہوتا ہے۔ کسی حزینہ کردار کے لئے کامیاب ترین طربیہ اداکار کا انتخاب ناکامیاب ثابت ہو سکتا ہے۔ اسی طرح طربیہ پارٹ کو انجام دینا حزینہ اداکار کے بس کی بات نہیں۔ بہت کم بلکہ شاذ و نادر ہستیاں ایسی پائی جاتی ہیں جو ہر دو قسم کے کردار یکساں طور پر کامیابی سے انجام دے سکیں۔ کیونکہ اگر کوئی اداکار دو۔ انداز کے کرداروں کی ادائگی پر پوری قدرت بھی رکھتا ہو تو اس کی

شخصیت اور شکل و صورت کی موزونیت ہر دو لحاظ سے ضروری ہیں۔ بعض اوقات یہ بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ کوئی دو ماہر اداکار آپس میں فنی رقابت یا نجی مخالفت رکھتے ہیں۔ ان دونوں کو ساتھ ساتھ اداکاری کے لئے منتخب کرنے میں بڑی احتیاط برتنی چاہئے۔ اگر ان کے تعلقات میں کشیدگی ہے تو یقیناً اسٹیج پر بھی ان کی نہیں نبھ سکتی۔ غرض اداکاروں کے انتخاب میں ہدایت کار کو پوری واقفیت اور چھان بین سے کام لینا پڑتا ہے اور انتخابی مرحلے حسب دل خواہ انجام پا جائے یعنی موزوں اداکار منتخب کر لینے کے بعد ہدایت کار کے کام کا تقریباً نصف حصہ اطمینان سے طے ہو جاتا ہے۔ اور اس کی پیشکش کی کامیابی کے امکانات بڑی حد تک قوی ہو جاتے ہیں۔

(د) تماشائی اسٹیج کی کامیابی کے ضامن جس طرح اس کے کارکن، اداکار دوسرے کارپرداز اور ڈراما نگار وغیرہ ہیں۔ اسی طرح تماشائیوں کا بھی اہم حصہ ہے۔ تمام اداکار اسٹیج پر تمام افعال و حرکات اور ادائگی کے دوران میں تماشائیوں سے مخاطب ہوتے ہیں۔ اور تماشائی اسٹیج کی معمولی سے معمولی چیز پر نظریں جمائے رہتے ہیں۔ اس صورت میں اگر تماشائی اداکاروں سے پوری دل چسپی کا اظہار نہ کریں یا تماشائیوں کی اکثریت ان سے بے توجہی ظاہر کرتی محسوس کرنے لگے تو اداکاروں کی ہمت جواب دینے لگتی ہے اور وہ پوری توجہ اور دیانت سے اپنے کام انجام نہیں دے سکتے۔ کسی نازک مرحلہ کے دوران میں تماشائیوں کی اکثریت کا بے جا شور و غل کرنا، غلط آوازیں کسنا، صرف اسی منظر کو ناکام نہیں بناتا، بلکہ پوری تمثیل کے اثر کو زائل کر دیتا ہے۔ اس طرح تماشائیوں کی یہ غفلت یا طرز بیجا فن کی توہین کا موجب اور دوسرے تماشائیوں کے ساتھ صریح ناانصافی کا باعث ہوتا ہے۔ اس لئے تماشائیوں کو تمثیل کی کامیابی اور اپنے لطف اور دل چسپی کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ وہ یہ امر ملحوظ رکھیں کہ ہم محض تفریح و تفنن کی غرض سے نہیں آئے، بلکہ اسٹیج کی فضا کو خوشگوار اور موثر بنانے میں بھی ہمارا حصہ ہے اور انھیں یہ حصہ پوری

پوری ذمہ داری اور حسن خوبی سے اس طرح انجام دینا چاہیے کہ اداکاروں کو اُن کی دل چسپی اور توجہ سے زیادہ سے زیادہ مدد ملے اور ہر قابل تعریف موقعوں پر مناسب داد اداکاروں کی ہمت افزائی اور قدر و منزلت کا سبب بنتی رہے۔ ترقی یافتہ ممالک میں تماشائیوں کی قدر افزائی یا تنقیص تمثیل کی کامیابی میں بڑی حد تک معاون ثابت ہوتی ہے اور اسٹیج کے کارکنان تماشائیوں کی توجہ اور ہر قسم کی رائے کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ چنانچہ اسٹیج کی ترقی اور اصلاح میں تماشائیوں کا خاص اشتراک ہوتا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے اداکار اپنے کام انجام دیتے وقت عموماً تماشائیوں کی جانب ہی مخاطب ہوتے ہیں۔ لیکن ان کا کمال اور صحیح اداکاری کا اندازہ یہ ہے کہ تماشائی اداکاروں کو براہ راست اپنی جانب مخاطب نہ سمجھ سکیں۔ قدیم رواج کے مطابق عموماً عاشق و معشوق راز و نیاز کے منظر میں آپس میں گفتگو کرتے وقت بھی تماشائیوں کی طرف نظر رکھتے اور خطاب کرتے ہیں۔ بعض مواقع پر یہ کیفیت کچھ عجیب سی معلوم ہوتی ہے۔ فطری اداکاری کا یہ انداز نہیں بلکہ ہر موقع اور مناسبت کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ اداکاروں کو چاہیے کہ وہ اسٹیج پر آمد اور روانگی یا کھڑے ہونے اور بیٹھنے کی حالت میں اپنا رُخ اس انداز سے رکھیں کہ تماشائیوں کے سامنے رہیں۔ مگر براہ راست ان کی جانب مخاطب نہ معلوم ہو۔ کسی موقع پر تماشائیوں سے بے رخی ظاہر کرنا یا ان کی جانب پشت کرنا اسٹیج کے آداب کے خلاف سمجھا جاتا ہے۔ بعض اداکار اسٹیج کے درمیانی یا آخری حصہ کے کسی منظر میں مصروف ہونے کے وقت یہ غلطی کر بیٹھتے ہیں کہ اپنی مناسب جگہ سے ہٹ کر اسٹیج کے آگے آجاتے ہیں تاکہ تماشائی ان کے کسی موثر فعل یا اشارے کو قریب سے دیکھیں اور زیادہ متاثر ہوں لیکن یہ حرکت نازیبا ہے اور صحیح اداکاری میں نقص پیدا کرتی ہے۔ باشعور تماشائی اس کو مضحکہ خیز سمجھتے ہیں اور فنی خامی بھی تصور کی جاتی ہے۔ اسٹیج کے آداب اور تمام جزئیات پر نظر رکھ کر اداکار کا فرض ہے کہ نہ تو تماشائیوں کی مرضی اور سہولت کے لئے فن اور کام کی توہین گوارا کرے اور نہ انھیں بیجا خوش کرنے

کی کوشش کرے اور نہ مہمانوں سے بے رُخی برت کر اسٹیج کے آداب کو ترک اور مذاقِ سلیم کی بے حُرمتی کا مرتکب ہو۔

غرض تماشائیوں اور اداکاروں کا جو باہمی خوشگوار رشتہ ہے۔ اس کو دونوں گروہ مناسب طور پر محسوس کریں اور اپنی اپنی جگہ اس میں یگانگت اور ہم آہنگی پیدا کر کے اسٹیج کو کامیاب بنائیں۔ تو دونوں کے لئے مسرت اور دلچسپی کا باعث ہے۔

(۵) ہدایت کار اور پرامٹر

اسٹیج کے کارپردازوں میں ہدایت کار موجودہ دور میں بڑی اہمیت کا مالک ہے گو قدیم تھیٹر میں بھی ایک کارکن ایسا ضرور ہوتا تھا جس کو تمثیل جماعت کی قیادت کے فرائض انجام دینا ہوتے تھے۔ خواہ ڈراما نگار خود اس خدمت کو انجام دیتا۔ اداکاروں کی جماعت کا ممتاز فرد یا ان سے الگ کوئی دوسرا فن داں۔ اسی طرح اب بھی ہدایت کار عام کھیل کود کی جماعت کے کپتان کی طرح تمثیل کاری کا سرگروہ ایک ایسا ماہر فرد ہوتا ہے جس کے ذمہ اداکاری کی تکمیل کے تمام ضروری فرائض ہوتے ہیں۔ وہ ڈراما کے لئے اداکاروں کا انتخاب کرتا ہے۔ سازوسامان اور اسٹیج کے جملہ سامان اپنی نگرانی میں تیار کراتا اور اداکاری کی مشق، سامان کی ترتیب، سین سینری کی تکمیل وغیرہ کے بعد پیش کش کے وقت تک اسٹیج کا پورا ذمہ دار اور محافظ ہوتا ہے۔ اسٹیج کے سازوسامان، کمرۂ زیبائش (GREEN ROOM) اور روشنی وغیرہ کے تمام مہتمم ہدایت کار کے حکم بردار اور اس کی زیرِ نگرانی کام کرتے ہیں۔

ہدایت کار کا خود ڈراما نگار ہونا ضروری نہیں۔ مگر تمام فنی نکات و جزویات پر عبور رکھنا ازبس ضروری ہے۔ اگر وہ ڈراما نگار بھی ہو تو یہ اضافی وصف اس کے کام میں مزید سہولت پیدا کرتا اور تمام لوازمات کو چار چاند لگا دیتا ہے۔

چونکہ ہدایت کار اسٹیج کے تمام کارکنوں کا محافظ اور نگراں اعلیٰ ہے۔ اس لئے اس کو ایک باوقار اور بارعب شخصیت کا مالک ہونا چاہیے۔ اور خود اعتمادی محنت و دیانت

اور دوسروں میں اعتماد پیدا کرنے کی قوت عمل بھی رکھتا ہو۔

ہدایت کار کا خوش اخلاق اور مخلص و ہمدرد ہونا بھی لازمی ہے تاکہ اداکار اس پر پورا پورا بھروسہ کر سکیں اور آپس میں مفاہمت سے اپنی اپنی ذمہ داریوں کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں کامیاب ہوں۔ ہدایت کار کے اوصاف میں زود رسی، خوش فکری اور مستقل مزاجی بھی شامل ہیں۔ جن کی قدم قدم پر اس کے کام میں ضرورت لاحق ہوتی ہے۔ وہ سُست اور آرام طلب نہ ہو۔ مگر جلد باز بھی نہ ہو۔ فنی مہارت اور ذاتی صفات کا مالک ہونے کے ساتھ ہدایت کار کی کامیابی کا سب سے بڑا راز اس وصف میں ہے کہ اس کے تمام کارکنوں کو اس سے سچی محبت، خلوص و احترام اور اس کی رائے پر پورا پورا اعتماد ہو۔ اگر ہدایت کار سُست، بداخلاق اور مغرور ہو تو کارکنان اور خصوصاً اداکاروں کا مکمل تعاون اس کو حاصل نہیں ہو سکتا اور باوجود اس کے وہ فنی مہارت میں ید طولیٰ رکھتا ہو۔ اس کی تمثیل و پیش کش کے ناکام ہونے کے حالات پیدا ہو سکتے ہیں۔ ہدایت کار صرف اسٹیج کا امین ہی نہیں ہوتا بلکہ تمثیل کی کامیابی کا وہی ضامن ہے۔ اس لئے اس کا پہلا فرض ہے کہ وہ ایک سچے دیانت دار امین کی طرح اپنے ساتھیوں کے خیالات و جذبات کو سمجھے۔ ان کی مشکلات کا اندازہ کرے اور ان کی صحیح نگرانی کا حق ادا کرکے فنی تکملہ کو باکار و کامگار بنائے۔

اس زمرہ میں، ایک اور کارکن بھی شامل ہے۔ اور وہ ہے لقمہ دہندہ (Promter) بظاہر اس کی اہمیت زیادہ نمایاں نہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا تمثیل کی کامیابی میں بڑا ہاتھ ہے۔ لقمہ دہندہ پوشیدہ جگہ تماشائیوں کی نظروں سے بچ کر مگر اداکاروں کے سامنے رہ کر، شروع سے آخر تک اس فرض کو انجام دیتا ہے کہ کوئی اداکار اپنے کردار کے کسی حصّہ کو بھول نہ جائے۔ اس کام کے لئے پرومٹر کی ذمہ داری کچھ عجیب مگر اہم ہوتی ہے۔ وہ در اصل پس پردہ ایک ایسی آواز ہے جو تماشائیوں کو نظر آتی ہے نہ سنائی دیتی ہے۔ مگر اداکاروں کے کان میں اس طرح داخل ہوتی ہے کہ روانی اور ایکشن میں فرق لائے بغیر ان کے پارٹ کا

ہر ہر حرف یاد دلاتی رہتی ہے۔ کسی تمثیل کے دوران میں لقمہ دہندگی (PROMTING) کو پوری احتیاط اور اطمینان سے جاری رکھنا بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ فرض شناس لقمہ دہندہ قریب سے قریب نشستوں کے تماشائیوں کو خبردار کیے بغیر پوشیدہ گوشوں سے اداکاروں کو لبوں اور آنکھوں کے اشارے سے مخاطب کرتا اور ان کے مکالموں کا ایک ایک لفظ مسلسل اُن کو سناتا ہے۔ اس طرح اداکاری کے حسن و کمال میں اس شخصیت کا بھی بڑا حصہ ہوتا ہے۔ اس لئے یہ بھی ایک فن ہے۔ جس کی ادائگی ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ اس کی تکمیل کے لئے زیادہ تر سرگوشی کا انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں زبانی اشارے کرنا پڑتے ہیں۔

(۹) سین سینری

اسٹیج کی تزئین کے لئے سین سینری کی ضرورت اور اہمیت خاص ہے۔ ابتدا میں سادہ سینری اور معمولی پردے لٹکا کر کام لیا جاتا تھا۔ لیکن تدریجی ترقی کے بعد اسٹیج کی آراستگی میں اعلیٰ سے اعلیٰ سینری استعمال میں لائی جانے لگی۔ کسی سین یا منظر کے لئے کئی طریقے سے سینری مہیا کی جاتی ہے۔ عام طور پر پردوں کی سجاوٹ کی جاتی ہے۔ مثلاً جنگل اور دریا کے منظر کے لئے اس قسم کی منظر کشی کی ہوئی سینری لٹکا دی جاتی ہے جس کے لئے مختلف رنگوں کا موزوں امتزاج مناسب ہوتا ہے۔ اسی طرح ہر قسم کا سین باکمال آرٹسٹ اپنے اپنے انداز میں منقش کر کے حسین و دلکش طریقہ پر تیار کرتے ہیں لیکن پردوں کے ذریعہ منظر کشی کا انداز بہت پامال اور دقیانوسی ہے۔ جدید تھیٹر میں اس کو متروک سمجھنے لگے ہیں۔ اب زیادہ فطری ماحول اور حقیقی فضا کا قیام اس قسم کی خوشنما اور موزوں سیٹنگ کے ذریعہ عمل میں لائی جاتی ہے۔ مثلاً قلعہ کا منظر پیش کرنا ہے تو اس کے لئے قلعہ نما پردہ نہیں لٹکانے بلکہ اس قسم کی سینری لکڑی، کپڑا اور رنگوں کی مناسب تعمیر سے مرتب کی جاتی ہے۔ جو اصل اور نقل میں بہت کم امتیاز رکھتی ہے۔ ترقی یافتہ اسٹیج کی سیٹنگ اس قدر اعلیٰ اور باکمال انداز میں کی جارہی ہے کہ اسٹیج ایک طلسمی محل نظر آتا ہے اور ان کی ترتیب کے لئے مشینوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ سین سینری خواہ کسی قسم کی ہو۔ اس کی تیاری اور نقش گری

کی ذمہ داری ماہر آرٹسٹ (نقاش) کے سپرد ہوتی ہے۔ وہی اسٹیج کے اس ضروری سامان کا مہتمم ہے جو ہدایت کار کی زیر نگرانی کسی تمثیل کی مشق سے عرصہ دراز پہلے تمام ضروری لوازمات کی فہرست مرتب کرتا اور اس کے مشورے سے تمام مناظر کے جزئیات پر غور و خوض کر کے کل سامان پہلے ہی تیار کر لیتا ہے۔ ابتدائی مشق کے دوران میں اسٹیج کو سین سینری سے آراستہ کر دیا جاتا ہے۔ اور اس کے مناسب استعمال کی آزمائش آخری مشق (ڈریس ریہرسل) کے وقت ہوتی ہے اگر کسی ترمیم و اصلاح کی ضرورت محسوس ہو تو اس وقت کر لی جاتی ہے۔ اور پیش کش کی کامیابی کے لئے اطمینان ہو جاتا ہے۔ اسٹیج خواہ کتنا ہی سادہ فطری اور اصلیت کے قریب بنایا جائے۔ فضا اور ماحول میں (ILLUSION) تخیل کی کامیابی کے لئے لازمی ہے اور (ILLUSION) کی یہ کیفیت اسٹیج کاریگری (STAGE CARFT) کی موزوں روشنی اور حسن و جمال سے پیدا کی جاتی ہے۔ صناع یا نقاش ضرورت کے مطابق موقع اور محل کے لحاظ ہی سے سین سینری تیار کرتا ہے۔ لیکن اس کی کامیابی کا ایک راز خاص یہ ہے کہ اس کی ترتیب دی ہوئی سیٹنگ اور سین سینری میں حتی الامکان سادگی اور جاذبیت کے ساتھ نقل مطابق اصل کا انداز نمایاں رہے۔ بیجا رنگوں کی شدت اور غیر ضروری آراستگی و زیبائش کی کثرت ذوق سلیم کی توہین بھی ہے اور (ILLUSION) کے تار و پود کو بکھیر کر نظر فریبی کی جگہ بدنمائی پیدا کرنے کی ضامن بنتی ہے۔

سب سے پہلے ڈراپ سین (سامنے کا پردہ) اسٹیج کی نظر فریبی میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ جس کی صناعی میں خاص احتیاط ملحوظ رکھی جاتی ہے۔ اس کے بعد پس منظر کے لئے جو پردہ یا سینری کا سیٹ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کی موزونیت کا بھی خاص لحاظ رکھا جاتا ہے۔ کیونکہ کسی منظر کی پیش کش اور تمثیل میں وہ بڑی حد تک اثر انداز ہوتا ہے۔ سامنے کی ممثلہ کیفیات اداکاروں کی حرکات و سکنات اور روشنی کے امتزاج اور سینری کی اثر آفرینی کا خاص ذمہ دار پس منظر بھی ہے۔ ان تمام حالات و ضروریات اسٹیج اور اس کے مختلف مناظر کی جزوی کیفیات کو مدنظر رکھ کر

پھر آراستگی اور ترتیب میں متناسب، صناعی اور حسن و کمال نمایاں کرنا اس کے مہتمم کے سپرد ہے۔ جو اپنے حسنِ ذوق سے چاہے تو اس میں چار چاند لگا دے اور تماشائیوں کو مسحور و مبہوت کر کے ابتدا سے آخر تک محور رکھے ورنہ اس کی معمولی بے احتیاطی یا بدذوقی کسی بے جوڑ منظر یا کسی سیٹنگ سے لطف و اثر کو منغص کر کے اسٹیج کو ناقص اور تمثیل کو ناکام ثابت کر دے۔ سین سینری کی ترتیب کے سلسلہ میں تکنیک اور ضروریات کے علاوہ نقاش اور مہتمم کے حسنِ ذوق اور قوتِ تخئیل کا بڑا دخل ہے۔ اس لیے ایسی زیبائش و آرائش کے محدود اصول مقرر کرنے کی جگہ زیادہ تر کامیابی کا انحصار صناعی و کاریگری اور اس کے فن کاروں کے ذوقِ سلیم ہی پر ہے۔ واضح رہے کہ قدیم اسٹیج اور جدید اسٹیج کی سین سینری میں فرق نمایاں ہے۔ اگر پہلے اسٹیج میں تعمیر کے لئے میدان وسیع تھا تو آج محدود ہے۔ اس طرح تاریخی و معاشرتی تمثیل کی سین سینری اور سیٹنگ میں بین فرق رکھنا ہوتا ہے۔ ان تمام ضروری امور کا لحاظ ہدایت کار اور مہتمم اسٹیج ہی کی کارکردگی کے سپرد ہے۔

(ز) بہروپ یا میک اپ

بہروپ کے لوازمات میں صورت گری (MAKE UP) اور لباس دونوں شامل ہیں اور اس کام کے لئے مخصوص و محدود اصول کی پابندی ضروری نہیں سمجھی جاتی ہے۔ چند امور کو ملحوظ رکھنا کافی ہے۔ ورنہ ہر اداکار کو "نقل مطابق اصل" کے نظریہ پر کاربند ہونا پڑتا ہے۔ ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ صورت گری اور لباس کے انتخاب میں کردار کی شخصیت جلوہ گر ہو اور بہروپ میں غیر ضروری تصنع سیرت و شخصیت کے اثر کو زائل کرتا ہے اس لیے یہاں بھی "سادگی و پرکاری" اور فطری صنعت کے اصول مدِ نظر رکھنا ضروری ہیں۔ بہروپ کے کمال میں سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی کردار کی شخصیت کے رعب اور اثر میں اضافہ کر دے نہ کہ اس کو کم کرے۔ یا ضرورت سے زیادہ اس لیے مندرجہ ذیل امور کا لحاظ ضروری ہے۔ باقی کے لئے ہدایت کار کے مشورہ پر عمل کرنا مناسب ہے۔

صورت گری کے لئے چہرہ کی بناوٹ میں ڈراما کے کردار کی تصویر کو پیش نظر رکھا جائے۔ مثلاً بادشاہ کا کردار ادا کرنا ہے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ بادشاہ کا زمانہ کیا ہے۔ کس عہد یا ملک سے تعلق رکھتا ہے۔ اور اس کے اوصاف کیا ظاہر کئے گئے ہیں۔ اسی لحاظ سے میک اپ (MAKEUP) اور لباس کا موزوں انتخاب کیا جائے۔ اسی طرح ہر کردار کے سلسلہ میں اس کی شخصی خصوصیت کو ملحوظ رکھا جائے۔

(۲) ہر کردار کے بہروپ میں اس کے بالمقابل کردار کا بھی لحاظ ضروری ہے۔ مثلاً بادشاہ یا ہیرو کے میک اپ اور اس کے دوسرے کردار وزیر۔ درباری یا ویلن وغیرہ کے لئے جو آپس میں آمنے سامنے آتے اور اداکاری کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ گونہ تفریق و تناسب قائم رکھنا ہوتا ہے۔ تاکہ ان میں سے ہر ایک کا میک اپ، ان کی حیثیت اور شخصیت کے لحاظ سے اس انداز کی ہو کہ جب وہ اسٹیج پر برآمد ہوں تو تماشائی آسانی سے ان میں تمیز اور شناخت کر سکیں۔ اس طرح ہر اداکار اپنے عمل اور الفاظ کا بہروپ کے ذریعہ بھی آئینہ دار ثابت ہوتا ہے اور کردار نگاری کو پوری پوری مدد ملتی ہے۔

میک اپ کے سلسلہ میں ایسے انواع و اقسام کے جدید سامان تیار ہونے لگے ہیں۔ جن کی مدد سے معمولی شکل و صورت کو زیادہ حسین، دل کش اور جاذب نظر بنایا جا سکتا ہے اور حسب ضرورت چہرے کے بگاڑ کے لئے سامان موجود ہیں۔ جن کے ذریعہ بعید کریہہ المنظر و عجیب الخلق بننا آسان ہے۔ عموماً اس قسم کے لوشن۔ کریم اور مختلف پوڈر وغیرہ ہر بناؤ یا بگاڑ کے لئے دستیاب ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض خول اور چہرے (MASK) وغیرہ بھی استعمال کئے جاتے ہیں۔ لیکن ان چیزوں کے علاوہ اداکار کا اپنا کمال بھی اس کام میں بڑی مدد کرتا ہے اور معمولی سامان استعمال کر کے وہ خود اپنی شکل کو جس انداز کا چاہتے ہیں ذاتی کمال کے ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ ماہرین فن کی رائے میں بہروپ کا سب سے بڑا راز سادگی و پرکاری میں پوشیدہ ہے۔ اور اداکاروں کا قدرتی وصف اس سلسلہ میں بڑی

حدتک کارگر ثابت ہوتا ہے۔ بہروپ یا میک اپ کا کمرہ جو گرین روم (GREEN ROOM) کہلاتا ہے (MAKE UP-MAN) کی نگرانی میں اس طرح آراستہ کیا جاتا ہے کہ مختلف اداکاروں کے لئے مختلف ساز و سامان ان کی سہولت کے لحاظ اور مناسب قرینہ سے سجایا جائے۔ اور اس میں آئینوں اور روشنی کے علاوہ تمام ضروریات کے لئے ہر چیز مناسب اور موزوں طریقے مہیا کی جائے۔ اور اس کمرہ کا اسٹیج سے اس طرح الحاق ہو کہ ہر اداکار و کارپرداز کو آمد و رفت میں آسانی ہو۔ گرین روم میں غیر ضروری کارکنوں کی آمد و رفت ممنوع ہو۔ زنانہ گرین روم مردانہ گرین روم سے ملحق ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے بالکل علٰحدہ ہوں تاکہ ہر دو صنف کے اداکار اطمینان اور سہولت کے ساتھ اپنی اپنی جگہ اپنے بناؤ اور بہروپ میں مصروف رہ سکیں۔

(ج) موسیقی اسٹیج کے لوازمات میں سب سامان کی ترتیب کے بعد (مگر کسی سے کم نہیں) تھیٹر کی عمارت اور اسٹیج کی تعمیر کے وقت اس امر کا لحاظ بے حد ضروری ہے کہ سازکار (ساز بجانے والے) اور نغمہ کار (غنائیہ ہدایت کار) کی نشستیں تماشائیوں اور اسٹیج کے درمیان حائل نہ ہوں۔ دراصل نغمہ کار کا کام تمثیل کی پیشکش کے دوران میں پس پردہ کی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ نہ تو کھیل کے وقت سامنے آتا ہے اور نہ اس کی خاص ضرورت باقی رہ جاتی ہے۔ اس کی ذمہ داری مشق کے دوران ہی ختم ہو جاتی ہے۔ گانوں اور پس پردہ موسیقی کی دھنیں، مشق یا ریہرسل کے درمیان تیار ہو کر مقررہ اداکاروں اور سازکاروں کو یاد کرا دی جاتی ہیں اور تمثیل کے پیشکش کے وقت شروع سے آخر تک زیادہ تر ذمہ داری سازکاروں ہی پر ہوتی ہے اور وہ موسیقی کے مسودہ کو اپنے سامنے رکھ کر مشق کے مطابق تمثیل کے محل موقعہ کے لحاظ سے موسیقی چھیڑتے اور اس کی تکمیل کرتے ہیں۔ گانوں کے لئے اپنی اپنی جگہ سازکار دھن کا آغاز مدھم سُروں میں کرتے اور اداکار کو اس کے نغمہ کا اشارہ کرتے ہیں جس کے مطابق وہ اپنا اپنا نغمہ حسب ہدایت پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح پس منظر موسیقی کا عمل بھی حسب موقعہ جاری رہتا ہے۔

موسیقی کے محل اور مقامات کا تعین ڈراما نگار کے اصل مسودہ میں بھی موجود ہوتا ہے۔
اس کے علاوہ حسب ضرورت کہیں کہیں ہدایت کار بھی پس منظر موسیقی کا اضافہ کرتا ہے۔
جس کی مشق ڈراما کی مشق کے دوران میں ہدایت کار کی زیر نگرانی نغمہ کار خود کراتا ہے اور
اصل پیشکش میں موسیقی کی کامیابی کا انحصار نغمہ کار، نغمہ نواز (اداکار) اور سازکاروں
کے باہمی تعاون اور ہم آہنگی پر ہوتا ہے۔

سازکاروں کو خاص طور پر یہ احتیاط رکھنا لازمی ہے کہ ان کے سازاداکار کی آواز
پر نہ چھا جائیں۔ خصوصاً پس منظر (BACK GROUND MUSIC) موسیقی میں
جب کہ اس قسم کی موسیقی مکالموں کے دوران میں استعمال کی جا رہی ہو۔ اس بات کا خیال
رکھنا ضروری ہے کہ ساز محض اشاروں کے طور پر دھیمے سُروں میں بجائے جائیں تاکہ
لفظوں کے اثر اور آواز کو زائل نہ کریں بلکہ اپنے اس فرض کی ادائگی میں مستعد رہیں کہ ان کا
کام آواز کے عمل اور تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ حتی الامکان مکالموں کے درمیان پس منظر
موسیقی کا استعمال مناسب نہیں۔ کیونکہ اس وقت یہ اندیشہ ہوتا ہے کہ سازوں کی آواز کہیں
اداکار اور تماشائیوں کے درمیان حائل نہ ہو جائے اور غیر متوازن ہو کر رکاوٹ پیدا کریں۔
البتہ خاموش منظر یا ایسے عمل (ایکشن) اور حرکات و سکنات کے دوران میں موزوں سازینہ
کیف و اثر میں ترقی کا ضامن ہوتا ہے۔ جہاں الفاظ نہ ہوں یا کسی منظر کی تبدیلی کے خفیف
وقفہ میں موسیقی اپنی موثر کیفیت کا اظہار کر سکتی ہے۔ جس طرح اداکاروں کا فرض ہے
کہ اسٹیج کو کسی وقت ذرا سی دیر کے لئے بھی اپنی موجودگی سے خالی نہ چھوڑیں۔ اسی طرح
ہر تبدیلی کے وقفہ کو پُر کرنا موسیقی کے موزوں اثرات کے سپرد ہے۔ جدید اسٹیج کی بہت سی
جزوی ضروریات ایسی ہیں جن کی تکمیل موسیقی کے سپرد ہے۔ جن ممالک میں ڈرامائی موسیقی
میں گانے شامل ہیں یا بہت کم ہیں۔ ان کی تمثیل میں زیادہ پس منظر موسیقی ہی کا ہے۔
بہر صورت موسیقی خواہ کسی نوعیت کی ہو اس کی سب سے بڑی خصوصیت اور کمال

یہی ہے کہ مناسب سازوں کا متناسب تال میل ہو۔ اور ہم آہنگی کو ہر موقعہ پر برقرار رکھا جائے۔ ڈرامانگار کا فرض، مکالموں کی برجستگی اور زبان و بیان کی موزونیت سے ادا ہوتا اداکاروں کا کمال ان مکالموں اور عملی حرکات کی مناسب ادائگی سے ظاہر ہوتا ہے۔ اسی طرح نغمہ کار اور سازکار موزوں، برمحل اور دل نواز و خوش آیند موسیقی کے ذریعہ تمثیل میں رنگ اور اثر پیدا کرنے کے لیے برابر کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ اس لئے تھیٹر کی موسیقی عام فنِ موسیقی سے جداگانہ ہے جس کے انداز و اسلوب عملی فن کاری کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ اسی لئے یہ ڈرامائی یا تمثیلی موسیقی کہلاتی ہے۔

آرکسٹرا یعنی سازکاروں کی نشست کے لئے اسٹیج کا وہ مخصوص حصّہ تعین و تعمیر کیا جاتا ہے، جہاں سے وہ تمثیل کے دوران میں ہر لفظ کو سن سکیں اور ہر عمل اور اداکاری کے ہر جزو کو دیکھ سکیں تاکہ حسب موقع و ضرورت بجا طور پر ان کے مؤثر سازینے اپنا عمل شروع کر کے جاری رکھ سکیں اور درست طریقہ پر ختم کریں۔

○

(۴)

برِّ صغیر ہند و پاکستان میں ڈراما

(الف) قدیم ہندی ناٹک

جس طرح مغربی ممالک نے فنِ ڈراما میں یونان کی پیروی و تقلید کی اور اس فنِ لطیف کی بنیاد یونانِ قدیم میں پڑی۔ اسی طرح اس برِّ صغیر ہند و پاکستان میں ڈراما اور اسٹیج کا آغاز قدیم ہند و ہند میں سنسکرت ڈراما سے ہوا۔

پیشرو یونان اور اس کے تمام مقلد ممالک نے اس فن کے عہدِ آغاز میں مذہبی تبلیغ اور تفریح و تفنن نے اپنے اپنے ڈراما کی ابتدا کی اور ہندوستان میں سنسکرت ڈراما کا آغاز بھی ہندی دیومالا کے اساس پر یا شاہی تفنن و تعیش کی غرض ہی سے ہوا۔

قدیم ہندی ڈراما نگاروں نے زبان و انشاء کو اظہارِ بیان کا خاص ذریعہ بنایا اور اپنے ڈراموں میں فصاحت و بلاغت کے دریا بہائے۔ ان میں سے بعض ڈراما نگاروں نے تو اس قدر غلو سے کام لیا کہ ان کی زبان عام تماشائیوں کی سمجھ میں آنا دشوار ہو گئی۔

مہاکوی کالی داس اور بھوبھوتی نے سلیس و شستہ اندازِ بیان رائج کیا۔ ان کے ڈراموں میں مکالے زیادہ تر نثر میں ہیں۔ لیکن کہیں کہیں موقع کے لحاظ سے مؤثر و پُرجوش بنانے کے لئے نظم کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

ان کے زیادہ تر ڈرامے، فنی کمالات کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ جن کے مکالموں میں اس تکنیک کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے کہ مختلف افراد کی زبان ان کی حیثیت اور کردار کی مناسبت سے ان کے عین مطابق ہے۔ مثلاً ہیرو اور دوسرے خاص کردار سنسکرت میں گفتگو کرتے ہیں اور ہیروئن

یا دیگر عام افراد کی زبان پراکرت یعنی اس عہد کی عام فہم زبان ہے۔ زنانہ کردار کے لیے عموماً مروجہ بول چال استعمال کی گئی ہے۔

سنسکرت ناٹکوں کے مشاہیر میں خاص خاص ہستیاں (۱) کالی داس (۲) مہاراجہ ہرش دیو اور (۳) بھو بھوتی مانی گئی ہیں۔ ان میں کالیداس کو ہر لحاظ سے اولیت و برتری حاصل ہے۔ یہ سن ایک صدی قبل مسیح میں مہاراجہ بکرماجیت کے عہد میں درباری کوی (شاعر) تھے۔ ان کی کئی تصنیفات ہیں لیکن ناٹک شکنتلا کو شہرۂ آفاق اہمیت حاصل ہے۔ دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمے کیے گئے۔ اس کے علاوہ وکرم اروسی بھی خاص ناٹک ہے۔

(۲) مہاراجہ ہرش دیو۔ یہ ساتویں صدی عیسوی میں قنوج کے حکمراں تھے۔ خود شاعر اور انشا پرداز تھے۔ مگر ان کی تصانیف کو بان نامی کوی اور ڈرامانگار کی تصانیف بھی بتایا گیا ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ پنڈت دھاوک جو اس دور کے ماہر فن ڈرامانگار تھے۔ ہرش کے ناٹک ان کے زورِ قلم کا نتیجہ تھے۔ مہاراجہ ہرش کی تصانیف میں "ناٹک رتناولی" کو خاص شہرت حاصل ہے۔

(۳) بھو بھوتی۔ ساتویں صدی عیسوی میں یہ بھی دربارِ قنوج کا خاص شاعر اور ادیب تھا۔ اس کے ڈراموں میں "اُترام چرتر" اور "مالتی مادھو" خاص ہیں۔

سنسکرت زبان کے قدیم ناٹک فنی تکنیک میں کسی حد تک یونانی ڈراما سے مختلف ہیں۔ ان کے عناصر اور اصولِ ترتیب میں بھی فرق پایا جاتا ہے۔ اس لئے بعض ناقدین کی یہ رائے مغالطہ کی معلوم ہوتی ہے کہ ہند قدیم نے بھی یونان سے یہ فن سیکھا۔ دراصل مبادیات کے اختلاف سے ثابت ہوتا ہے کہ ہندی ڈراما ہندوستان کے مصنفین ہی کی پیداوار ہے اور چونکہ اس کی ابتدا یہاں اس عہد سے ہوئی جب کہ اس برصغیر پر کسی غیر ملک کا اثر نہ پڑنے پایا تھا۔ اس لئے خالص طور پر اپنے ہی رنگ اور اسلوب پر قائم رہا۔ قدیم ہندی ڈراما کی ترتیب میں پلاٹ اور لوازم کے سلسلہ میں عموماً فنی اصول وہی زیرِ غور رہے جن کا فن ڈراما کی ابتدائی بحث میں تذکرہ

کیا جاچکا ہے۔ لیکن اس کی تدبیر گری میں کئی باتیں مخصوص ہیں۔

ہر ڈراما کا آغاز تمہید سے ہوتا تھا جس میں ڈراما نگار اپنی تمثیل کا موضوع بتاتا اور پلاٹ کی تفصیل بیان کرکے حاضرین پر اس کی اہمیت واضح کرتا۔ ساتھ ہی اداکاروں کا تعارف بھی کرایا جاتا۔

ڈراما کی ابتدا اس طرح ہوتی کہ پروانگ یعنی پہلے حصہ میں حاضرین کو اشیرباد دی جاتی۔ اس کو ناندی کہتے تھے۔ ناندی کی ادائگی سوتردھار یا کسی خاص اداکار کے ذمہ ہوتی۔ سوتردھار اعلیٰ قابلیت کا برہمن ہوتا جو علمی فضیلت، فنِ ڈراما، رسم ورواج اور تہذیب و تمدن کے تمام ضروری ضوابط و اصول سے واقف ہوتا۔

ناندی کے بعد ڈراما نگار کا تعارف اور توصیف کا بیان ہوتا۔ پھر حاضرین کا شکریہ اور بعد ازاں ڈراما کا آغاز کیا جاتا۔

عام طور پر اس ڈراما کی ترتیب کے ضروری اجزا یہ ہیں :-

(۱) پہلا انگ (ایکٹ) انک سکھ کہلاتا ہے۔ یہ آغاز ہے۔

(۲) باقی تمام رنگوں میں واقعات کا انکشاف کیا جاتا ہے۔

(۳) آخری انگ میں پرارتھنا یا اشیرباد پر ڈراما ختم ہوجاتا ہے۔

ہر انگ کا خاتمہ کسی اداکار کے اسٹیج سے چلے جانے پر اس وقت ہوتا جب اسٹیج خالی رہ جائے لیکن اسٹیج کو خالی نہیں چھوڑا جاتا۔ بلکہ فوراً دوسرے اداکار کا داخلہ ضروری ہوتا تھا۔

سین کی تبدیلی۔ کسی اداکار کی آمد یا روانگی سے ہر سین یا نیا منظر شروع کیا جاتا اگر کسی خرابی یا خامی کے سبب اسٹیج سین کی تبدیلی کے وقت خالی رہ جاتا تو پروے شک (ترجمان یا معترف) اداکار کی غیر حاضری کی وجہ بتاتا اور ظرافت و خوش طبعی سے حاضرین کے دل بہلاوے کے سامان مہیا کردیتا۔ اس طرح کسی حالت میں اسٹیج خالی نہیں رہتا۔

قدیم سنسکرت ڈراما کے کرداروں کی ترتیب حسب ذیل تھی :-

ہیرو۔ ہیروئن۔ پیت مرد (ہیرو کا رفیق) پرتی نایک (ویلن) مصاحب۔ وزیر۔ ندیم۔

نوکر چاکر۔ ودوشک (ہیرو کا ادنیٰ رفیق) ظریف الطبع ہنسوڑ) ان کے علاوہ ایک کردار ندیم خاص بھی شامل ہوتا جسے ویت کہتے۔ یہ فنونِ لطیفہ کا ماہر اور شاعر ہوتا۔

سنسکرت یا قدیم ہندی ڈراما جیساکہ بیان کیا جا چکا ہے۔ دیوی دیوتاؤں کی داستانوں کے اساس پر شروع ہوا۔ اور شاہی محلات کی زینت رہا۔ لیکن جب بدھ مت کے سلکشوں نے رقص و نغمہ اور تمثیل کو مذہبی تبلیغ کا آلہ بنانا مناسب سمجھا تو اس دور میں یہی ڈراما تبلیغ و تلقین اور اصلاحِ اعمال کا ذریعہ بن گیا۔ بدھوں کو اس میں بڑی کامیابی ہوئی۔ اعلیٰ ذات و کمالات کے لوگ ناٹک کے فن کار اور اداکار بن گئے۔ مذہبی پیشوا اسٹیج پر اداکاری کے جوہر دکھانے لگے اور فنِ تمثیل نے مذہبی رنگ اختیار کرکے بیحد مقبولیت حاصل کی۔ ساتھ ہی بدھ مت کو تمثیل کاری کے ذریعہ بیحد فروغ ہوا۔ اور ملک کے چپہ چپہ پر بدھ مت کے پیرو نظر آنے لگے۔ اس سلسلہ میں بدھ عقیدہ کے راجوں مہاراجوں نے بڑی دلچسپی لی۔ فنکاروں کی ہمت افزائی اور قدر و منزلت ہوئی۔ مہاراجہ اشوک کا نام اس ضمن میں خاص ہے۔ آخر عروجِ کمال پر پہنچ کر اس فن کی ترقی کسی حد تک رکنے لگی۔ اس کا بڑا سبب یہ ہوا کہ بدھوں کی دیکھا دیکھی ہندو برہمنوں نے بھی تبلیغی مقاصد کے لئے ہندو اسٹیج اور اپنے دھارمک ناٹک ترتیب و تمثیل کرنا شروع کئے اور کامیابی حاصل کی۔ لیکن کچھ عرصہ بعد چند پیشہ ور لوگوں نے تجارتی منڈیاں بنا کر جگہ جگہ اسٹیج آراستہ کئے۔ اور فن سستی تجارت کا ذریعہ بننے لگا۔ رفتہ رفتہ اعلیٰ ذات برہمنوں اور عالم فاضل لوگوں کی جگہ نیچ ذات آوارہ منش مردوں اور عورتوں نے لے لی۔ عوام میں مقبولیت حاصل کرنے اور دولت کمانے کی غرض سے ڈرامانگاروں نے فحش داستانوں پر اپنے ڈراموں کی بنیاد رکھی۔ اور سنجیدہ تفریح سے بڑھ کر اسفل درجہ کی عیاشی و فحاشی شروع ہو گئی۔ چنانچہ ڈرامانگاری کا لطیف و اعلیٰ فن فحش نگاری و یاوہ گوئی کا میدان بن گیا اور ہندی اسٹیج ارذل طبقے کے ہاتھوں کثیف و ذلیل حالت میں دم توڑتا نظر آیا۔ اخلاق سوزی عام ہو گئی۔ اداکاروں کی حرکات اور عادات و اطوار میں

تخریب و لغویت کو دخل ہو گیا۔ آخر سنجیدہ تعلیم یافتہ شرفا نے اس کی طرف سے کنارہ کشی اختیار کی۔ اور یہ تذلیل و تنزل ہندی اسٹیج کے خاتمہ کا موجب ثابت ہو کر اسٹیج آخر کار نقالوں اور بھانڈوں کی محفل بن گیا۔ یہ تھا قدیم سنسکرت اور ہندی ڈراما کا آغاز اور عروج و زوال جس پر اجمالی نظر ڈالی گئی۔ ڈراما کی تاریخ و تنقید کے لئے پس منظر کے طور پر ماضی پر سرسری نظر ڈالنا ضروری ہے۔ اس سلسلہ میں قدیم ہندی اسٹیج کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اس لئے کالیداس کے عہد کا ہندی تھیٹر اور اسٹیج کی آراستگی کے انداز کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

(ب) قدیم ہندوستان میں اسٹیج اور سینری

مبصرین کا بیان ہے کہ قدیم ہند میں کوئی عمارت اسٹیج کے لئے کبھی علحدہ تعمیر نہیں کی گئی۔ شاہی محلات میں سنگیت شالہ (رقص و سرود کی عمارت) تھی جس میں گانے بجانے کی مجالس منعقد ہوا کرتیں اور یہیں ڈراما کے لئے اسٹیج سجایا جاتا۔

جیسے انگلستان میں سب سے پہلا مستقل تھیٹر ملکہ الزبتھ کے عہد میں تعمیر ہوا اور الزبتھین تھیٹر سے پہلے کوئی عمارت اس مقصد کے لئے مخصوص نہیں ہوئی تھی۔ اسی طرح ہندوستان میں مہاراجہ بکرماجیت کے عہد میں تھیٹر آراستہ کیا گیا۔ لیکن اس کو عوامی اسٹیج سے کوئی تعلق نہ تھا۔ بلکہ شاہی محل کا وہی حصہ اس کام کے لئے منتخب کیا گیا۔

پروفیسر ہوروٹنز کا بیان ہے کہ :۔

"مہا کوی کالیداس نے بکرماجیت کے زمانہ میں اوجین میں ایک نیا ڈراما "شکنتلا تیار کیا جس کو پہلی بار موسم بہار میں (اب سے تقریباً سولہ سو سال قبل) تمثیل کیا جانا طے پایا۔ اس پیش کش کے اعلان پر اہلِ اوجین بید مسرور و نازاں تھے اور اپنے شاعر پر فخر کر کے فرطِ ارادت سے پھولے نہیں سماتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ سلاستِ زبان و صداقتِ جذبات کے لحاظ سے ہندوستان کا کوئی ڈراما مہا کوی کے ناٹک شکنتلا کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اس ناٹک

کو مہاراج کی فرمائش پر شاہی محل میں تمثیل کیا جانا قرار پایا۔ اس عہد کے مشاہیر اداکار اس کی ادائگی کے لئے منتخب کئے گئے۔ یگانۂ روزگار شاعر کی اعلیٰ تصنیف اور علم پرور دربار کی قدر افزائی نے موسم بہار کی شگفتگی کے ایام میں اس پیشکش کے سلسلہ میں جو کیفیت پیدا کی وہ قابل دید و لائق داد تھی۔ تماشائیوں کو نہایت ذوق و شوق سے اس دن کا انتظار تھا جب کہ یہ تمثیل منظر عام پر آنا تھی۔ شاہی سنگیت شالہ اس اہم و عظیم پیشکش کے لئے منتخب و آراستہ کیا گیا۔"

پروفیسر ہورو ٹنر نے اس کیفیت کا چشم دید حال اس طرح پیش کیا ہے:۔

"عمارت کے بڑے بڑے دروازوں کی جگہ عین وسط میں اسٹیج کا زردوزی پردہ لٹکا ہوا ہے۔ اس کے سامنے ایک کشادہ صحن میں تماشائیوں کی نشست کا انتظام ہے۔ صحن کے گرداگرد سنگِ مرمر کے خوب صورت ستون حلقہ باندھے کھڑے ہیں۔ جن پر تازہ پھولوں کے ہار چڑھائے جا رہے ہیں۔ صحن کے عین وسط میں شاہی شامیانہ نصب ہے۔ جس کی سنہری جھالریں چکا چوندھ کا عالم پیدا کر رہی ہیں۔ شامیانہ چھ نقرئی چوبوں پر قائم ہے۔ اور چھ ہیں۔ بجائے زمین کے پھولوں کے ڈھیروں پر رکھی ہیں۔ اسٹیج کے سامنے بھی پھول کثرت مگر سلیقے سے سجائے ہیں۔ تخت کے پہلو میں شاہی جھنڈا ہوا میں لہرا رہا ہے۔ اسٹیج کا پردہ لعل و الماس کی زنجیر سے لٹکا ہوا ہے۔ یہ گراں بہا زنجیر شاعر کی نذر کی جائے گی کیونکہ مہاراجہ بکرماجیت خوب جانتا ہے کہ ادبیات کی قدر کیسے کرتے ہیں۔ سپیدۂ صبح کی نمود کے ساتھ اسٹیج کے عقب میں ساز چھیڑتے ہیں۔ اور مہاراجہ بکرماجیت تاج سر پر رکھے شاہی لباس پہنے اپنے خدم و حشم کے جھرمٹ میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ ماتحت راجاؤں کو تخت کے بائیں اور مہارانی اور کنیزوں کو دائیں ہاتھ پر جگہ ملتی ہے۔ مہارانی کی خواص کے ہاتھ میں ایک سونے کی بانسری اور سدا بہار پھولوں کا گلدستہ ہے جو مہارانی ملک الشعراء کو تحفہ دے گی۔

سیاہ فام غلام سُرخ وردیاں پہنے اور ارغوانی کمربند لٹکائے فواکہات تقسیم کرتے پھرتے ہیں۔ اس کالی گھٹا میں سفید گردنوں والی ماہ جبین خواتین موتیوں کی مالا پہنے الماس کا نیم تاج سر پر رکھے بجلی سی چمکتی پھر رہی ہیں۔ دور دراز مقاموں سے آئے ہوئے معزز مہمان اپنی اپنی جگہوں پر بیٹھے باتوں میں مشغول ہیں۔ وزراء سلطنت پیشوایانِ دین (دھرم) برہمن چھتری غرضیکہ اجین کی سوسائٹی کی روح اس مجلس میں موجود ہے۔ کہیں چند مدبر نیپال کی کسی بغاوت کے استیصال کی تدابیر پر بحث کر رہے ہیں۔ کہیں شوقین مزاج کسی معشوق کی باتوں یا مرغوں کی پالی کا ذکر کر رہے ہیں۔ ایک سکون پرور گوشہ میں شاہی جوتشی "وراہا میدا" ایک سفید ریش ایرانی سے سرگرم کلام ہے۔ شاہی مدیر سنسکرت بغاوت کے آخری جزو اپنے اس چینی دوست کے حوالے کر رہا ہے۔ جو جنوبی چین سے محض اسی غرض کے لئے آیا ہے۔ یکایک سارنگی ستار اور بانسری ہم آہنگ ہو کر کوئی خوش آیند چیز بجاتے ہیں اور چند خوش گلو نوجوان سامنے آکر بھجن گاتے اور مہاراج اور برہمنوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ اس کے بعد سوتر دھارا اشیرباد دیتا ہے۔ اور ظرافت آمیز نظم میں حاضرین سے توجہ کی التماس کرتا ہے۔ شاہی حاجب جواہرات کی زنجیر کھول کر کالیداس کے سر پر رکھ دیتا ہے۔ اور پردہ دو حصوں میں تقسیم ہو کر پھٹ جاتا ہے۔ تالیوں اور تحسین کے نعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ جنگل کا سین جس سے ڈرامہ کا افتتاح ہوتا ہے۔ بہت مقبول ہوا ہے۔ پہاڑ سے آبشار کے گرنے کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے۔ اور نو طلوع آفتاب کی سنہری شعاعیں سرسبز درختوں کے پتوں سے چھن چھن کر مہاراجہ دشونت (ایک کیرکٹر) کے چہرے پر پڑ رہی ہیں۔ مہاراجہ دہقانی لباس پہنے تیر اور کمان ہاتھ میں لئے اپنے شکاری رتھ سے اترتا ہے۔ اور رتھ بان سے فصیح سنسکرت نظم میں مخاطب ہوتا ہے۔ اب اسٹیج کے پچھلے حصہ کو بلند کیا جاتا ہے۔ اور ایک چراگاہ نظر آتی ہے جس میں دو سانولے رنگ کی لڑکیاں پودوں کو سینچ رہی ہیں۔ سوتر دھارا اپنے لمبے عصا کو گردش دے کر شکنتلا کے اسٹیج پر آنے کا اعلان کرتا ہے۔ دم بخود حاضرین یہ دیکھنے کے لئے بیتاب ہیں کہ آیا

ایکٹریس اپنے فرض سے عہدہ برآ ہوتی ہے یا نہیں۔ وہ اپنے لب کھولتی ہے اور اس کے منہ سے ہر لفظ موسیقی میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ اس کے سینہ کا ابھار اس کی رعنائی اور بلا تصنّع حرکات حاضرین کے دل پر قبضہ کر لیتی ہیں۔ محو حیرت تماشائیوں کو تالی بجانے کا ہوش تک نہیں رہتا۔ اور اس طرح یہ ناٹک اختتام پذیر ہوتا ہے۔"

یہ تھا قدیم عہد کا ہندی اسٹیج اور اس کی آراستگی و پیشکش کا اسلوب۔

اس کے علاوہ اس دور کے عام اسٹیج کی ترتیب کا انداز یہ تھا:

حاضرین اور تماشائیوں کے درمیان ایک پردہ حائل ہوتا تھا۔ کبھی فضا اور ماحول کی مناسبت سے سینری بھی استعمال کی جاتی۔ اسٹیج پر مختلف مناظر کے لیے حسب ضرورت سامان بھی آراستہ کیا جاتا۔ اور اداکار بہروپ کا سامان اور ضروری لباس بھی استعمال کرتے۔ زنانہ کردار عموماً عورتیں ادا کیا کرتیں۔ دورِ وسطیٰ میں اداکاروں کی ناٹک منڈلیاں جگہ جگہ قائم تھیں۔ جن کو قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھا جاتا۔ ان اداکاروں کی منڈلیوں کے لئے ان کے دوست احباب، شاعر اور ادیب (جو فاضل پنڈت ہوتے تھے) ناٹک لکھا کرتے۔ اور وہ اکثر قدیم ڈرامے بھی کھیلا کرتے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما اسٹیج اور تھیٹر کے فن کو طبقۂ خواص میں مقبولیت اور احترام کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اور اداکاروں کے گروہ میں نیچ ذات کے لوگ قطعاً داخل نہیں کے جاتے تھے۔ بلکہ یہ پیشہ عرصہ دراز تک برہمنوں کے لئے مخصوص رہا۔ وہ نامور شعراء و ادباء کے ہم جلیس و ہمسر شمار ہوتے تھے۔ اس لئے اداکاری عزّت و توقیر کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ رفتہ رفتہ (جیسا کہ اوپر بیان ہو چکا ہے) جب یہ فن عام پیشہ کی طرح آوارہ گرد لوگوں کے ہاتھ میں آیا اور اس میں مخرّبِ اخلاق اور حیا سوز عناصر شامل ہونے لگے تو شرفا اور ثقہ اصحاب نے اس سے کنارہ کشی اختیار کی۔ آخر اداکاروں کا گروہ ذلیل نقالوں کی منڈلیاں بن گیا۔ اور ناٹک منڈلیاں ختم ہو کر صرف بھانڈوں کے طائفے رہ گئے۔

۵

اُردو ڈراما کے اجزائے ترکیبی

ہمارے ناقدین فن نے اُردو ڈراما اور اسٹیج کے عناصر خمسہ یا اجزائے ترکیبی حسب ذیل متعین کیے ہیں :۔

(۱) قدیم سنسکرت اور ہندی ڈرامے جن کی اساس خالص مذہبی یا دیوی دیوتاؤں کے حالات پر تھی۔ اور جو دھارمک ناٹک (MIRACLE PLAYS) کہلاتے ہیں۔

(۲) بھانڈوں کی نقلیں۔ سوانگ اور رام لیلا، راس لیلا وغیرہ۔

(۳) کٹھ پتلیاں، نوٹنکی، اسلامی نظمیں۔ قدیم روایات اور شاہنامے وغیرہ

(۴) جدید مغربی ڈراما اور تھیٹر۔

ان چاروں عناصر پر نظر ڈالی جائے تو ان کی تاریخی حیثیت اس طرح واضح ہوتی ہے :۔

(۱) قدیم سنسکرت و ہندی ڈراما

قدیم سنسکرت ڈراموں، شاہی اسٹیج اور دھارمک ناٹک کا مختصر تذکرہ قدیم ہندی ناٹک کے باب میں کیا جا چکا ہے۔ جن کی کیفیت ہمارے سامنے آچکی ہے۔ باقی کی تفصیل یہ ہے :۔

(۲) بھانڈوں کی نقلیں اور سوانگ وغیرہ

ہندی ڈراما کے زوال کا جو تذکرہ قدیم ہندی ڈراما کے باب میں کیا گیا ہے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ڈراما اور اسٹیج ختم ہو جانے کے بعد پیشہ ور عام اداکاروں نے بھانڈپن اور نقالی شروع کر کے اس کو اپنی گذر اوقات کا ذریعہ بنایا۔ ملا غنیمت کاشمیری

کی مثنوی "نیرنگِ عشق" (بزبانِ فارسی) میں بھانڈوں کے ان طائفوں کا ذکر آیا ہے۔ جو شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر کے عہد سلطنت میں گانے بجانے اور نقلیں کرنے کا پیشہ کرتے تھے۔ ان کے گروہ عام طور پر بازاروں میں گھومتے پھرتے اور دوکانوں کے سامنے یا بازار کے چوک میں نقلیں کیا کرتے۔ راہگیر تماشائی ان کے گرد جمع ہوجاتے اور تماشا کے ختم پر ایک پیسہ دو پیسہ دے کر اُن کا حقِ خدمت ادا کرتے۔ اس طرح یہ لوگ اپنی روزی کماتے۔ ان کا ذکر پنڈت رتن ناتھ سرشار نے "فسانۂ آزاد" میں بھی کیا ہے۔ یہ نقّال "بھگت باز" کہلاتے تھے۔ ان میں بعض نقّال ٹولیاں بناکر میلوں ٹھیلوں میں بانس اور کپڑے کے چھوٹے چھوٹے منڈوے بنالیتے جہاں وہ نقلیں دکھاتے اور چند پیسے کما لیتے۔ بھانڈوں اور نقّالوں کے یہ خاندان زیادہ تر کشمیر سے آئے تھے۔ ان میں اکثر گانے بجانے اور نقّالی میں بڑی مہارت رکھتے تھے۔ امیروں کی عام تفریحی مجالس اور شادی بیاہ کی محفلوں میں بھی ان کے طائفے بلائے جاتے۔ جو اپنے کمالات دکھا کر حاضرین کو محظوظ کرتے اور انعام و اکرام پاتے۔ بعض نقّال بڑے باکمال تھے جو حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی میں خاص مہارت رکھتے تھے۔

نوابانِ اودھ کے دور میں بھگت بازوں، بھانڈوں کے طائفوں اور اُن کی نقّالی کے کمالات کو خاص ترقی حاصل تھی۔ یہ لوگ نقّالی کے کرتب کچھ اس شان و اہتمام سے دکھاتے کہ معمولی تمثیل گری اور اداکاری کا انداز نمایاں ہوتا۔ اور ان کے بہروپ وغیرہ کے طریقے بھی ڈرامائی شکل میں نظر آتے۔ اُن کی نقلیں من گھڑت لطائف و ظرائف پر مشتمل تھیں۔ جن میں کوئی باقاعدہ داستان یا پلاٹ نہ ہوتا۔ مگر مختصر واقعات کی متبذل تشکیل عامیانہ اداکاری کا اسلوب لئے ہوئے تھی۔ بعض نقّال تو اتنے باکمال تھے کہ کسی مجلس میں بغیر پیشگی مشق یا تیاری کے فی البدیہہ برجستہ مکالمے بولتے۔ ان کی ادائیگی میں روانی و تسلسل کے ساتھ عمل بھی ہوتا۔ نقلوں میں عموماً خوش رُو نوجوان لڑکے زنانہ کردار انجام دیتے۔ اس مقصد کے لئے پیدائش کے وقت سے ان کے بال بڑھا کر چوٹیاں رکھوائی جاتیں۔

اور سنِ شعور کے ساتھ رقص و سرود کی تعلیم کا آغاز ہوتا جس میں وہ عمر کے اضافہ کے ساتھ ساتھ مہارتِ تامہ حاصل کر لیتے۔ نقالوں کے طائفے کے علاوہ ڈومنیوں کے طائفے بھی تھے۔ جس طرح مرد بھانڈ اور نقال مردانہ مجالس میں رقص و نغمہ اور نقالی کے کمالات کے مظاہرے کرتے اسی طرح ڈومنیاں زنانہ محفلوں میں اسی قسم کے کمالات دکھاتیں۔ ڈومنیوں کی نقلوں میں عورتیں مردوں کے کردار ادا کرتیں۔ شمالی ہند۔ ممالک متحدہ آگرہ و اودھ اور متوسط ہند کے علاقوں میں اس قسم کے پیشہ وروں کے طائفے بکثرت پائے جاتے۔ دراصل یہ پیشہ دولت مند طبقہ کی عیش پرستی اور تفریح و تفنن کے ہاتھوں وجود میں آیا اور امارت و ثروت کی تعیش پسندی کے انتقال کے ساتھ ترقی پذیر رہا۔ لیکن تعلیمی ترقی کے دورِ جدید میں اس قسم کی تفریحات کو غیر سنجیدہ اور خلافِ متانت سمجھا گیا اور تھیٹر اور سینما کے عروج کے سبب ثقہ اور مہذب طبقوں نے ان کی سرپرستی سے گریز کیا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ پیشہ دار بھانڈوں اور نقالوں کی جماعتیں کم ہوتی گئیں۔ ہندوستانی اسٹیج کی تشکیل میں ان کا خاص حصہ ہے۔ لیکن تھیٹر اور ڈراما کے زوال کا باعث بھی یہی ہیں۔ اگر اس طبقہ کے لوگوں کی شمولیت اُردو تھیٹر میں قطعاً نہ ہوتی اور ابتدا ہی سے سنجیدہ تعلیم یافتہ اصحاب اداکاری کے فن کی طرف توجہ کرتے تو اس امر کے قوی امکانات تھے کہ جدید دور میں تھیٹر فنا نہ ہوتا بلکہ زمانہ کے تقاضوں کے ساتھ ان کے پنپنے کی قدریں پیدا ہوتیں۔ اس لیے بلا خوف تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے فنِ ڈراما اور اسٹیج کے خاتمہ کے لیے جہاں اور دوسرے لوازم کی ابتدائی خامیاں ذمہ دار ہیں وہاں اداکاروں کی اکثریت کا جہلا و غیر ذمہ دار طبقہ سے تعلق رکھنا بھی شامل ہے۔

(۳) (ب) سوانگ اور لیلائیں

دراصل سوانگ کا درجہ ہندوستان میں وہی تھا ہے جو انگلستان میں "پیجنٹ" کا ڈراما کی ترقی یافتہ شکل سے پہلے تھا۔ ہندو تہواروں کے موقعوں پر سوانگ جلوس کی شکل میں باجے تاشے کے ساتھ نکلتے تھے۔ یہ تقریباً اس برِ صغیر کے تمام علاقوں میں رائج تھے۔ اور اب تک

ہندوستان (بھارت) میں ان کا عام رواج ہے۔ کسی میلے ٹھیلے کے موقعہ پر بھی نقالوں کی منڈلیاں سوانگ پیش کرتی تھیں۔ یہ بھی نقالی کی ایک شکل تھی۔ تمام بہروپیے گاتے بجاتے نقلیں کرتے جگہ جگہ پھرا کرتے۔

رام لیلا اور راس لیلا ہندوؤں کی مذہبی روایات کی تمثیلی پیش کش ہے جو خاص تہواروں کے موقعہ پر رائج تھی۔ اور اب بھی ہے۔

یاترا یا (الف) رام لیلا

یہ دسہرہ کے تہوار سے منسوب ہے۔ اس میں رامائن کے اس حصہ کو پیش کیا جاتا ہے جس میں رام چندر جی کے بن باس کا ذکر ہے۔ بن باس کے دوران میں سیتا جی کو راون کا لے جانا۔ رام چندر جی کا لنکا جانا اور سیتا جی کو واپس لانا۔ پھر اپنی بن باس کی مدت کو ختم کرکے راجدھانی اجودھیا (اودھ) لوٹنا اور گدی پر بیٹھنا وغیرہ تک کے تمام واقعات جلوس کی شکل میں دکھائے جاتے ہیں۔ اس میں نقالی اور بہروپ شامل ہے۔ جو لوگ رام لیلا کا کھیل کھیلنے کے ذمہ دار ہوتے ہیں اور رام چندر جی، راون اور سیتا جی اور دوسرے متعلقین کے پارٹ ادا کرتے ہیں وہ صورت اور لباس سب اسی طرح کا استعمال کرتے ہیں۔ جیسے کسی تمثیل کے لیے۔ دراصل رام لیلا کو خاموش تمثیل کا درجہ حاصل ہے۔ لیکن اس میں باجے بھی بجائے جاتے ہیں اور قدیم ہندو مریکل پلے کی ایک شکل بھی سمجھا جاتا ہے۔ "رام لیلا" کا انداز "یاترا" جو عہد قدیم سے اب تک رائج ہے۔

(ب) کرشن لیلا یا نیلا

سری کرشن جی کی پیدائش کے موقعہ پر ہندو ان کا جنم دن "کرشن جنم اشٹمی" کے نام سے مناتے ہیں۔ اس تقریب پر مہابھارت اور کرشن جی کی زندگی کے منتخب واقعات تمثیل کی شکل میں پیش کرکے اس کو "کرشن لیلا" کہا جاتا ہے۔ "کرشن لیلا" کو بھی "مریکل پلے" ہی کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کو نوٹنکی یا سانگیت کی طرح پیش کیا جاتا ہے۔ اور بہروپ اور نقالی کے ساتھ گانا بجانا بھی ہوتا ہے۔ پہلے کرشن لیلا کا کھیل جلوس کی صورت میں بھی کھیلا جاتا تھا۔ اور مختلف میدان اور محلوں

میں ایک تخت کو اسٹیج بنا کر بھی پیش کیا جاتا۔ بنگال میں اس کو "نیلا" کے نام سے پیش کرتے رہتے ہیں۔

(۴) کٹھ پتلیاں

کٹھ پتلیوں کا تذکرہ سب سے پہلے مہا بھارت میں ملتا ہے۔ اس میں پتلی کو پنچابی کہا گیا ہے۔ پتلیوں کا تماشہ گر "سوتردھار" کہلاتا تھا۔ لغوی طور پر "سوتردھار" کا مطلب ہے "رسیوں کو پکڑنے والا"۔ چونکہ اس تماشہ میں پتلیوں کو رسی یا ڈوری میں باندھ کر نچایا یا متحرک دکھایا جاتا ہے اس لیے قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تماشہ قدیم زمانہ سے رائج تھا۔ ہندوؤں کی ایک پرانی کتاب "بھارت کتھا" میں ایک ہندو لڑکی کی داستان ہے جو متحرک گڑیوں سے کھیلتی تھی۔ یہ واقعہ بھی اس کھیل کی قدامت پر دال ہے۔

اس تماشہ کا انداز کچھ اس طرح کا ہے کہ سامنے ایک پردہ لٹکا کر اس کے پیچھے "سوتردھار" یا تماشہ گر بیٹھتا ہے۔ اور مقابل میں تماشائی بیٹھتے ہیں۔ تماشہ گر ایک رسی، ڈوری یا تار کے ذریعہ پتلیوں کو پردہ کے اوپر سے چھوڑتا ہے جو سامنے آکر نقل و حرکت دکھاتی اور تماشہ گر کے اشارے پر غائب ہوتی رہتی ہیں۔ چونکہ یہ پتلیاں بے جان گڑیاں ہوتی ہیں۔ خود نہیں بول سکتیں۔ اُن کی جگہ تماشہ گر ایک پتی منہ میں رکھ کر بات چیت کرتا ہے اور پتلیوں کی حرکات اس گفتگو کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہیں۔ بعد میں چمڑے کی بھی بنائی جانے لگیں۔ کٹھ پتلیوں کا تماشہ صرف ہندوستان ہی میں نہیں بلکہ دوسرے ممالک سماترا۔ جاوا۔ انگلستان اور امریکہ میں بھی رائج ہے اور موجودہ دور میں ان کی ترقی یافتہ شکلیں نظر آتی ہیں۔ بیرونی ممالک میں اُن کی ساخت میں جدت و ندرت اختیار کی گئی ہے۔

برّ صغیر ہند و پاکستان میں کہیں کہیں آج کل بھی پتلیوں کا تماشہ جاری ہے۔ یہاں ابھی تک قدیم انداز ہی رائج ہے۔ پتلیوں کو مخصوص کردار کی حیثیت حاصل ہے ان کی سیرت و کردار اور شان کے مطابق لباس پہنایا جاتا ہے۔ اور پردہ کے پیچھے مہتمم تماشہ بیٹھ کر ڈوری یا تار میں بندھی ہوئی چھوٹی پتلیوں کو ضروری حرکات کراتا اور پتی کے ذریعہ ان کے مکالمے ادا

گانے ادا کرتا جاتا ہے۔ موجودہ دَور میں غیر ممالک میں یہ عمل مشینوں کے ذریعہ انجام دیا جاتا ہے۔ اور قدآدم پتلیاں جو نہایت اعلیٰ رنگ و روغن سے تیار کی جاتی ہیں۔ اسٹیج کے انسانی اداکاروں یا فلمی تصاویر کی طرح متحرک نظر آتی ہیں۔ ان میں باضابطہ پلاٹ پر تیار کیا ہوا مکمل ڈراما پیش کیا جاتا ہے۔

قدیم ہندوستان میں پتلیوں کے تماشے زیادہ تر مذہبی کھیلوں پر مشتمل ہوتے تھے۔ جن میں رامائن و مہابھارت کے واقعات دکھائے جاتے۔ بعد میں تاریخی واقعات بھی تمثیل کیے جانے لگے۔ جن میں "سکندر کا ہندوستان پر حملہ" "راجہ پورس کی جنگ" دربارِ اکبری۔ رانا پرتاب۔ شاہجہانی دربار۔ امر سنگھ راٹھور اور "۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی" خاص تھے۔ آج کل بھی جن مقامات پر ان تماشوں کی نمائش ہوتی ہے ان میں عموماً تاریخ کے مؤخر الذکر قصے دکھائے جاتے ہیں۔ یا چند من گھڑت عشقیہ کہانیاں اور "لیلیٰ مجنوں"۔ "ہیر رانجھا" وغیرہ بھی پیش کرتے ہیں۔

جاپانی ڈراما کی تاریخ میں پتلیوں کا وجود (PUPPETRAMA) کی شکل میں ۱۵۹۵ء سے نظر آتا ہے۔ اور ۱۶۹۰ء کے لگ بھگ تو اِس نوع میں جاپانیوں نے خاص ترقی کرلی تھی۔ اوساکا اور ٹوکیو میں پتلیوں کے بازیگر باقاعدہ ناٹک کمپنیوں کی طرح شاندار منڈلیاں قائم کیے ہوئے تماشے دکھاتے ہوئے نظر آتے تھے۔ ان میں "ٹاکیموٹو ٹروپ" اور "ٹیوٹیک ٹروپ" خاص طور پر مشہور تھے۔ ان کے کرتا دھرتا ماہر فن کار تھے۔ جن میں ڈراما نویس اور اعلیٰ ہدایت کار شامل تھے۔ ۱۷۰۰ء کا دَور جاپانی پتلیوں کے تماشہ کا سنہری دَور سمجھا جاتا ہے۔ اور ان کے ڈراموں کو جاپانی فنِ ڈراما و ادبیات میں خاص درجہ حاصل ہے۔ بیان کیا جاتا ہے کہ پتلیوں کے فن اور کرتب نے ایشیائی ممالک میں خاص ترقی کی اور ہند قدیم میں یہ فن جاپان ہی کی نقل میں شروع ہوا۔ نیز مغربی ممالک نے ایشیا کی تقلید میں پتلیوں کے تماشہ کو اختیار کیا اور بعد میں اپنے انداز میں ترقی یافتہ نمونے پیش کیے۔

(۵) اسلامی نظمیں اور جنگ نامے

اسلام میں مذہبی طور پر تمثیل اور نقالی ممنوع قرار دی گئی ہے۔ اس لیے رام لیلا اور 'کرشن لیلا' کی طرح اسلامی نظموں وغیرہ کی پیش کش کے سلسلہ میں اداکاری کو کبھی گوارا نہیں کیا گیا۔ البتہ ہندوستان کے علاوہ بعض اسلامی ممالک ایران وغیرہ میں کربلا کے واقعات اسٹیج پر ڈرامائی انداز میں پیش کرنا معیوب نہیں سمجھا گیا۔ ہندوستان میں کربلا کے واقعات وحادثات کا ڈرامائی ذکر تو ضرور کیا گیا۔ لیکن وہ صرف محرّم کے مجالس عزا میں مرثیہ خوانی۔ سوز خوانی اور نوحہ خوانی تک محدود رہا جس میں واقعاتِ کربلا کو مجالس میں محض نظم خوانی کی طرح پیش کیا جاتا۔

مرثیہ میں عام طور پر شہدار کے مناقب۔ حریفوں کے معائب۔ قدرتی وجنگی مناظر۔ رجز خوانی۔ گھوڑے۔ تلوار اور حرب وضرب کے سامان وغیرہ کی صفت اور رزم وبزم کی فصیح وبلیغ نقشہ کشی شامل ہیں۔ اِس صنفِ شاعری میں غیر فصیح الفاظ وترکیب اور غیر ضروری جذبات کا اظہار ترک سمجھا جاتا ہے اس کے برعکس علوِ تخییل۔ سلاستِ زبان۔ فصاحتِ بیان۔ تسلسل و روانی کو خاص طور پر ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ یہی اوصاف جدید شاعری کے اہم عناصر ہیں۔ چنانچہ مرثیہ کے سبب اُردو شاعری کو نیا میدان اور جدید نظم کے لیے مناسب شعور نصیب ہوا اور چونکہ مرثیہ کا عروج لکھنؤ میں ہوا اس لئے قدیم طرز کی مصنوعی شاعری نے جو مخرب اخلاق اور حیا سوز فضا پیدا کر دی تھی مرثیہ نگار کے اسلوب جدید نے اس کی بڑی اصلاح کی۔ اس صنف میں لکھنؤ کے دو بڑے مکاتیب خیال مشہور ہوئے۔ ایک میر انیسؔ کا اور دوسرا مرزا دبیرؔ کا۔ یہ دونو حضرات اِس فن کے بادشاہ مانے جاتے ہیں۔ ان کے تلامذہ اور اہلِ خاندان مرثیہ گوئی میں کمالات کا اظہار کرتے رہے اور آج تک کر رہے ہیں۔

کربلا کے مصائب ومظالم کو جس طرح مرثیہ سوز و نوحہ کے انداز میں نظم کیا گیا۔ اسی طرح لکھنؤ کے بعض باکمال انشا پردازوں نے ان واقعات کو نثر کے پیرایہ میں قلم بند کیا۔ نثر کا یہ مرصّع ومسجّع انداز "نثر خوانی" کہلایا۔ قدیم لکھنؤ میں بڑے باکمال نثّار اِس فنِ خاص کے موجد ہوئے۔ جو مجالسِ عزا میں اپنے ڈرامائی اسلوبِ نثر خوانی سے تہلکہ مچادیتے تھے۔ مشرقی بنگال خصوصاً ڈھاکہ میں نثر خوانی

کے انداز پر ایک صنف اُردو میں ایجاد کی گئی۔ یہ گھانیٹو کہلاتی تھی اور جو غالباً ہندوؤں کی ' نیلا یا لیلا ' کی نقل تھی۔ اس میں مذہبی رنگ نمایاں نہ تھا۔ بلکہ عام تفریح و تفنن کے لیے اس کو شروع کیا گیا۔ اس طرز کی قدامت کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ ۱۱۲۲ھ میں آغا صادق کے منشی نے اپنی کتاب " مجموعۃ الانشاء " میں " گھانٹو خوانی " کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

" گھانٹو خوانی " میں نے نہیں دیکھی مگر اس کا چرچا ضرور سنا ہے۔ آج شہر میں اس کے جاننے والے برائے نام ہیں۔ بلکہ موجودہ نسل اس کی ہیئت سے بھی واقف نہیں کہ کیا تھی۔ البتہ اضلاع میمن سنگھ اور سلہٹ میں اس کا چرچا کچھ کچھ موجود ہے۔ معلوم نہیں یہ شوق کہاں سے آیا۔ اور خود اس کے معنی کیا ہیں۔ مگر جہاں تک معلوم ہے۔ اس کی صورت گذائی یہ ہوتی تھی کہ کسی خوبصورت چھوکرے کو گانے ناچنے 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 محلہ والوں میں حریفانہ مقابلہ رہتا۔ پہلے کوئی تومند شخص ایک چھوکرے کو اپنے کاندھے پر بٹھالیتا۔ ساتھ بڑا مجمع ہوتا جو جھانجھ بجاتا۔ دو ایک ڈھولیے ہوتے۔ چھوکرا جسے عورتوں کا لباس اور زیور پہنایا جاتا۔ گاتا اور ساتھ تبا تا (بھاؤ) جاتا۔ یہ ابتدا تھی۔ پھر مقابل والا چھوکرا اس کا جواب دیتا پھر دونوں چھوکرے زمین پر اُتار دیے جاتے اور ان کے ناچ ہوتے۔ تماشائی چو گرد جمع ہوتے اور تعریف کے پُل باندھتے جیسے اُردو میں مرثیہ خوانی نے ڈرامائی نظم کو بام عروج پر پہنچایا۔ اور یہ صنف ملک کے گوشہ گوشہ میں رائج ہوئی۔ خصوصاً اضلاع اودھ۔ متوسط ہند۔ شمالی ہند کے تمام شہروں اور ریاستوں میں اس طرح بنگلہ زبان میں نوحہ کی جگہ " زاری گان " ایجاد ہوئی۔ اس میں سانحات کربلا۔ زاریگان حضرت ایوبؑ اور یوسف زلیخا وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام واقعات اور حالات کو نظم بیان کیا جاتا اور نوحہ و سوز کی طرح ترنم سے ادا کرتے۔ جس طرح اُردو کی یہ اصناف آج کل بھی اس برصغیر کے اطراف و جوانب میں رائج ہیں۔ اسی طرح بنگال میں " زاری گان " کا رواج بھی موجود ہے۔ " زاری گان " کی ادائگی کی طرز

مخصوص ہے۔ اس کا انداز غنائیہ ہے۔ اور ہلکے سازوں کی سنگت بھی ہوتی ہے۔ مرثیہ خوانی تحت اللفظ سے اور نوحہ وسوز ترنم سے ادا ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ کوئی ساز نہیں ہوتا۔ البتہ ماہ محرم میں تعزیہ داری کے سلسلہ میں جو جلوس نکلتے ہیں۔ اُن کے ساتھ باجا ہوتا ہے۔ باجے تاشے کسی مشہور نوحہ یا سوز کی طرز بجاتے ہیں۔ اس کو ماتم کہتے ہیں۔ قدیم منظوم ڈرامائی نظم کے سلسلہ میں جنگ نامے اور شاہنامے اور آلھے بھی شامل ہیں۔ ان میں تاریخ اسلام کے مشہور واقعات نظم کرتے اور مسلمان سلاطین کے حالات بیان کیے جاتے۔ آلھا ممالک متوسط کے علاقوں خصوصاً روہیل کھنڈ میں زیادہ مروج تھا اور جنگ نامہ وشاہنامہ برّ صغیر کے ہر حصہ میں پایا جاتا۔ پنجاب کے علاقوں میں اُردو کی طرز پر پنجابی زبان میں بھی جنگ نامے اور شاہنامے تصنیف کیے گئے۔ ان منظوم داستانوں کی ادائگی کا انداز تحت اللفظ ڈرامائی نظم خوانی کا انداز تھا۔ مرثیہ اور سوز وغیرہ کی اصناف عموماً اب بھی رائج ہیں اور ان سے خاص و عام بخوبی روشناس ہیں۔ اس لئے ان کی مثالیں پیش کرنا چنداں ضروری نہیں۔ لیکن اسلامی نظموں کے سلسلہ میں جنگ نامہ وغیرہ کی صنف اب کم ہوتی جا رہی ہے۔ چند قدیم کتابیں دستیاب ہوتی ہیں مجالس میں ان کے پڑھنے کا طور وطریق اب کہیں نہیں رہا۔ اس قبیل کا اقتباس پیش کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

جنگ نامہ محمد حنیف یہ حضرت علی کرم اللہ وجہہ اور اس عہد کے مجاہدین کی جنگوں کی منظوم داستان ہے۔ ذیل میں اس جنگ نامہ کا انتخاب درج کیا جاتا ہے جس سے اس صنف کا ایک نمونہ سامنے آسکتا ہے۔ ان تمام جنگ ناموں کا عام انداز یہی ہے۔

(۱) حمد

کروں نامے کو حمدِ رب سے آغاز فصاحت میں رہوں دائم سر افراز

(۲) نعت

نبی اپنا دہن گوہر فشاں کر / کہے یوں جن کے تئیں صدیق اکبرؓ

(۳) منقبت

خداوندا بحقِ پنجتن پاکؑ / مری اس شعر میں کر طبع چالاک

(۴) آغاز

قلم ہو مجلسِ اوّل میں شاطر / چلا میدان میں کاغذ کو رکھ کر

(۵) روانہ ہونا مولا علیؓ کا اسلام گڈھ سے طرف روطاس شہر کے

گلستان تہور کھول گل گل / تصدّق شہ پہ ہو از جان بلبل
ثنا خوانی کا گلدستہ تو لے ہاتھ / رکھ اپنے سر پہ کہہ شہ کی حکایت
چلے اسلام گڈھ سے شیر صفدر / کیے طے قطع تب منزل سراسر
ہوئے روطاس کی سرحد میں داخل / دیکھے یاراں ایتا کرتا ہے منزل
کہ دیکھا یک بیک تب شہر الیاس / سنو کہتے ہیں اس کو شہر روطاس

داخل ہونا مولا علیؓ کا شہر میں

ہوئے داخل بزان اس شہر بھیتر / لگے سب دیکھنے چو طرف چو سر
دیکھے اس شہر میں ہیں دیو سارے / ولے دیکھے ہیں یک قلعہ کنارے
کہ میل اب ایک ہے گا شہر سے دُور / جہاں رہتی ہے وہ دلدار منظور
مگر صحرا بھی تھا واں سخت دُشوار / چلے اس راہ میں دھر شوق غم خوار

نہ صحرا تھا مگر تھا وہ جہنم
نہ واں پہنچا تھا عزرائیل یک دم

خضرؑ الیاسؑ کو تب ساتھ لے کر
چلے اس راہ میں خود آپ سرور

دگر یاراں رکھے اس شہر میں جم
اہیں تینوں چلے تب لے کے باہم

یکایک قلعۂ سنگیں نمودار
دیکھت شہ نے کہے اے پاک جبّار

نظر کر رحم کی اب مجھ پہ معبود
کروں قوت ستی میں اس کو نابود

دیکھے یک تختۂ سنگیں ہے در پر
نقارہ اور دگر چوباں سراسر

لے چوباں ہاتھ میں مولا علیؑ نے
بجایا تب نقارہ مہیلی نے

نقارہ سن کے وہ آواز پُرجوش
اُٹھا وہ دیو کھویا اپنا وہ ہوش

کھلا پانی کا چشمہ تب سراسر
اکھاڑے میخ کو زوری سے حیدرؓ

لیے تازہ وضو کر دل قراری
مصفا تب دیکھے ہیں آب جاری

(۶) سانگیت اور نوٹنکی

سانگیت یا سنگیت اور نوٹنکی کی ابتدا قدیم ہندی ڈراما کے زوال کے ساتھ ہوئی۔ یہ رقص و نغمہ اور نقالی کی ملی جلی پیش کش تھی۔ جو برّصغیر کے اطراف و جوانب خصوصاً صوبہ متوسط آگرہ داودھ بندیل کھنڈ وغیرہ میں رائج ہوئی اور جگہ جگہ سنگیت منڈلیاں قائم ہوگئیں۔ اس کا انداز عہد بعہد کی تدریجی ترقیوں کے بعد ناٹک کی شکل اختیار کرگیا۔ اسی انداز میں باقاعدہ پلاٹ پر منظوم ڈراما تصنیف کیا جاتا۔ اور پیش کش میں بہروپ اور اداکاری کا طور طریق شامل ہوتا۔ شروع میں اسٹیج کا باضابطہ انداز نہ تھا۔ کسی میدان میں تماشائی جمع ہوجاتے اور اداکاروں کی منڈلی ان کے سامنے ایک پردہ لٹکا کر کھیل شروع کردیتی۔ رفتہ رفتہ سازوسامان۔ پردوں کی آراستگی، لباس اور میک اپ وغیرہ میں ترقی کے آثار نمایاں ہوئے۔ اور نوٹنکی یا سنگیت منڈلیوں نے عوامی تھیٹر کی شکل اختیار کرلی۔ یہ منڈلیاں عموماً شادی بیاہ کے موقعوں پر رئیس گھرانوں میں

کھیل دکھانے بلائی جاتیں۔ یا میلے اور تہواروں کے موقعوں پر گاؤں گاؤں اور محلہ محلہ گھوم گھوم کر تمثیل گری کے نمونے پیش کرتیں۔ آخر میں ان منڈلیوں کی صورت ادنیٰ درجہ کی گشتی ناٹک کمپنیوں کی مثل ہو گئی۔ ان میں اداکاری کے لیے ابتدائی دور میں عرصہ دراز تک خوش رو نوجوان زنانہ کرداری کے لئے چنے جاتے۔ بعد میں عورتیں بھی شامل ہونے لگیں۔

ایک زمانہ میں اودھ، لکھنؤ، کان پور، بندیل کھنڈ اور متھرا و بنارس کے علاقوں میں سنگیت منڈلیوں نے بڑے اہتمام و شان سے ترقی یافتہ نمونے پیش کیے اور ان کی اداکاری و رقص و نغمہ کے انداز کی دُور دُور دھوم مچی۔ پنجاب کے علاقوں میں نوٹنکی کا رواج ہوا تو پنجابی زبان میں سنگیت ہیر رانجھا۔ سوہنی مہینوال۔ سسی پنّوں وغیرہ علاقائی رومانیں پیش کی گئیں۔ ان میں سے اکثر اب تک رائج ہیں۔ گو زمانہ کے ساتھ انحطاط پذیر ہو گیا ہے اور اس کا رواج اب بہت کم ہے۔ متوسط ہند کے اضلاع میں سنگیت منڈلیوں نے تجارتی اسٹیج کے ظہور میں آنے کے بعد بھی اپنا وجود قائم رکھا۔ اور تھیٹر کی ترقی کے زمانہ میں بھی نوٹنکی اپنے انداز و وضع میں ادنیٰ درجہ کے گشتی تھیٹر کی طرح برقرار رہی مگر تھیٹر کے زوال کے بعد اس کا چرچا بھی کم ہوتا گیا۔ اور آج کل ان علاقوں میں رواج پذیر ہوتے ہوئے بھی اس کی وہ شان نہیں ہے۔ علوم و فنون کی ترقی اور تہذیب و معاشرت کی جدید تشکیل نے ان قدیم انداز تفنّن کو عوام و خواص سب کی سرپرستی سے محروم کر دیا۔ مگر اردو تھیٹر کی ابتدا میں نوٹنکی کا سب سے بڑا اور زیادہ حصہ ہے۔ نوٹنکی میں جو تمثیل پیش کی جاتی۔ اس کو سنگیت یا سانگیت (یعنی غنائیہ ناٹک) کہتے تھے۔ اس لیے نوٹنکی اور سنگیت کے الفاظ ساتھ ساتھ رائج ہیں۔ سنگیت کے ترقی یافتہ دور میں نظم کے ساتھ سنگیت کے فن کاروں نے اسٹیج کے ڈراموں کی پیروی ضروری سمجھی۔ اور ان کی دیکھا دیکھی اپنے اسلوب میں ترمیم مناسب سمجھی۔ ابتدا میں جو سنگیت لکھے گئے وہ خالص مذہبی یا تاریخی واقعات پر مبنی تھے........ رفتہ رفتہ اس میں ہر نوع کی داستان رزم بزم حسن و عشق سب ہی شامل ہو گئے۔ اسی طرح

پہلے زبان آسان ہندی پھر ملی جلی اردو ہندی اور بعد میں خالص آسان اُردو ہونے لگی۔ اردو اسٹیج کے ترقی یافتہ زمانہ میں جو سنگیت تصنیف کیے گئے۔ ان میں اکثر اسٹیج کے مشہور ڈراموں کے پلاٹ پر ہیں۔ اور انہی ناموں سے موسوم ہیں۔

قدیم سنگیت میں "رامائن، مہا بھارت، ہریشچندر، رانا پرتاپ، شہنشاہ اکبر، امر سنگھ راٹھور، شکنتلا، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد اور بعد ازاں مشہور ڈراموں کے ناموں پر ماہی گیر۔ عورت کا پیار۔ دل کی خطا۔ حسن کا ڈاکو۔ قتل تیزن۔ خداداد دوست۔ غریب کی دُنیا۔ سلور کنگ۔ حُسن کی چنگاری۔ غازی مصطفےٰ کمال۔ پنجاب میل۔ سنی وینشیا۔ شریمتی منجری۔ سلطانہ ڈاکو اور عالم آرا او محبت کی پتلی وغیرہ ہیں۔

قدیم سنگیت کا ایک نمونہ "شہزادی" کا اقتباس ذیل میں پیش کیا جاتا ہے جس سے ابتدائی دور کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ خالص نظم ہے۔ اس کے بعد آخری دور کے ایک مشہور سنگیت "محبت کی پتلی" کا انتخاب بھی درج کیا جا رہا ہے۔ اس میں زبان کی صفائی اور ملی جلی نثر و نظم کا اسلوب پیشِ نظر ہو جاتا ہے۔

سنگیت تو ٹنکی "شہزادی"

دُوھا:۔ تونگ بدھنکج راکھدار کروں سوانگ پرار سبھا
کر یا کٹا کش نہار یو داس جان جگد سب

داس جان جگد مب رچوں رچیا گنرٹرا گنر بجاؤ
سرب بنا سودوش میری رسنا براج تم جاؤ

چھند پر بندہ کروں منڈن دہنی امبا ہو آؤ
اندر سن جن دیں داس کو بیٹرا پار لگاؤ

جواب پھول سنگھ پنجابی

صبح ہوت میں چل دیا کھیلن ہیں شکار
بعد لوٹ دوپہر کو آیا اپنے دوار

آیا اپنے دوار کہی بھادج مم تیرے آتو
مت نا کرے بلب جلد جل ٹھنڈا مجھے پلا تو

لگ رہی بھاری طلب شتابی حقہ بھرنے جا تو
کیوں کرتی ہے دیر گرم جل کر ہوئے جلد نہلا تو

جواب بھاوج

سُن کر بڑے دیور کہو کیا ہوا بوران   کس برتے پر کری ہے اتنی غصہ آن
اتنی غصہ آن چلاتے حکم یہاں آئے ہو   ایسے بولو بول آپ کس دماغ میں چھائے ہو
بوندی باندی موئے جانی جو اتنی اترائے ہو   کیوں مزاج اتنا کیا بیاہ کر نوٹنکی لائے ہو

جواب پھول سنگھ

سن کر تیرے سخن کو سوکھ گئے سب پران   جگر جسم سب جل گیا دیا تانا تان
دیا تانا تان بان ساڈیاں پھاڑ کر سینا   بولی گولی بھری بات کا تان تمنچا دینا
ہے مجکو دھرکا نہ رہا تہ تری کا اب جل بینا   لادیں رانی نوٹنکی جب ہووے ہمارا جینا

جواب بھاوج

کری دل لگی آپ سے سمجھ یو ہن باہیں   ہاتھ جوڑ بینتی کروں ڈال گلبائیں
ڈال گلے گلباہیں دیور کو ہنس ہنس حکم بجا دوں   پکڑوں میں نے کان دل لگی کبھی نہ مُنہ پڑوں
حقہ بھروں پلاؤں جل مل کرکے اُبٹ نہلاؤں   ٹیکو بہار نار نوٹنکی ہاتھ جو سمجھاؤں -

جواب پھول سنگھ

اے بھاوج تجھ سے کہوں آج کھول کر صاف   اپنی خدمت ٹہل سے مجھے کیجئے معاف
مجھے کیجئے معاف جگر پر ہوا زخم زبر ہے   میرے جیسے یہ گھاؤ لاؤں گا نوٹنکی دبر ہے
جتنا کرتی بات قتل خنجر نہیں کرے اثر ہے   لوٹیں زبان کا برٹھروے بجڑے کم اصل بشر ہے

جواب بھاوج

اس فرقے میں ست بڑو ہو او گئے حیران   معاف کرو میری خطا دیور چتر سُبحان
دیور چتر سبحان کرو اُر گیان خدمت ٹھانو   سمجھاؤں ہر بار بنو نادان نہ کہنا مانو
پچھتاؤ دُکھ پاؤ دیور   پشچے میری مانو
مفت جائے گی جان سہج نہیں ہے نوٹنکی لانو

جواب پھول سنگھ

جاکو جا پرہت ہے بھابی ست سنیہہ سول ہے تلسی کہی یا میں نہیں سندیہہ
یا میں نہیں سندیہہ عشق کی پڑی میرے گل گل ہر نہیں سو بات بات تیری میری بورا گئی عقل ہر
تڑپوں شل میں کون دم دیکھوں جائے مشکل ہر بن پیاری نوٹنکی کے دل پل بر بیٹھے نہ کل ہر

سوانگ ہرشچندر
رنگا چار کا دوہا

ہر یچند رجلدی چلا فوجیں لیے سجائے حکم دیا اب راؤ نے بے باگ کی رائے
یگوں کی لے رائے چلا دان کو راجا سب بجتے اسوار اور چھتیس باجا
کچھ ناگری دیری آن باگ کو گھیرا جب راجہ ہری چند نے وہاں گھوڑا پھیرا
بسوامتر روپ رنگ اپنا بنا دے ہرن حال بن ہی چو کری لاوے

دوہا

سنو سپاہی فوج کے رہنا تم ہشیار جہاں کو دے جائے اس کو دوں گا مار
اس کو دوں گا مار تم سب ست گھبرانا اوس جانو کو پکڑ جبھی کھاؤں کھانا
پھاٹک دو کھول باگ اندر جاؤں میں چھتری کا پتر نہیں پیٹھ دکھاؤں
دانا کوئی دیو میرے سامنے آئے میں جد کروں اُپائے تیرے سے ہاتھ ملائے

رنگا چار کا دوہا

ہرنا کودا چوکڑی آیا باگ سے پار ہری چند ر پیچھے لگ گیا ہو گھوڑے اسوار

راگنی ریختہ میں

گھوڑے اسوار ہو چالا چمکتا ہاتھ میں بھالا
فوج پیچھے رہی ساری راؤ کو پیاس لگی بھاری
دیوت وہ ہمیں بن جائے کنہا وہ پاس بتلاوے

راجہ پوچھے اک ہرن آیا
مراد کنور مرگا نا پایا

ہریچندر کا دوہا

برہمن تیرے پالگوں کرے ندا نشان
پانی پیچھے سے کروں پہلے کرکے دان

راگنی ریختہ میں

دان میں دوں گا تم کو — فکر اک ہو رہا ہم کو
مانگے سو ہی دوں گا راہی — ہم جھونٹ بولیں ناہیں
ہرن اک بھاگ کے آیا — اسی کے پیچھے میں آیا
مرگ وہ نا مجھے پایا — تر کہانے مجھے ستایا
ہری چند کہے ست بانی — دان دیئے پیچھے پیئے پانی

پنڈت کا دوہا

ہرنا میں دیکھا نہیں سُن راجن مہاراج — میں ہری چند پہ جات ہوں رہا مرا اک کاج
اٹکا میرا کاج میں تو واپے جاؤں — چار کنیاں میرے ساتھ ان کا بیاہ کراؤں
منجل کری بہت چلا دُور سے آیا — تم بیٹے کراؤ میں نے بیاہ رچایا
دیکھوں تھا باٹ ہری چند کب آوے — میں دونگا اس میں میری پتری بیاہے
ہرن تو میں نے کوئی دیکھا نہیں — راجہ چر جیور ہو جگ کے ماہیں

رنگا چار کا دوہا

کرتا اشنان دھیان ہری چند سجایا — جہاں بیٹھا نہا پنڈت چل کے وہاں آیا
انگلی سے کاڑہ دہرا انگشتانا — ندی بھیتر ہریچند کرے جل اشنانا
راجہ کہے دان مانگو پنڈت گیانی — بن دان دیئے برہمن کہیں پیئے پانی
گھوڑے سے نیچے ہوا ہری چند راے سجان — بستر ترے راولی کرتا جل اشنان

سورج کل میں بھوپ سمری بہرا کو ‏ پنڈت کے آگے کھڑا جوڑے کرا کو

یہ تھا ابتدائی دور کی نوٹنکی اور سنگیت کا عام انداز۔ آخری دور میں اس کی ترقی یافتہ شکل منظوم ناٹک کی ہمسری کرنے لگی تھی۔ (اردو زبان ہندی سے اردو ہوگئی)

اس کا اندازہ کرنے کے لئے آخری دور کی ایک تصنیف "محبت کی پتلی" کا اقتباس ملاحظہ ہو۔

نوٹنکی یا سنگیت "محبت کی پتلی" (مصنفہ سری کرشن لال کانپوری)

معزز شائقیں ہے اس زمانہ کا یہ افسانہ ‏ حکومت شاہ افضل جن دنوں فارس میں جاری تھی

ضرورت سے سوا زر سے تھی حاصل فارغ البالی ‏ رسالہ توپ خانہ حسب خواہش فوج بھاری تھی

یہ سب ہوتے ہوئے محروم تھا فرزند سے افضل ‏ جہاں میں سلطنت جس کے سبب بیکار ساری تھی

مگر ہاں ایک دختر نیک اختر ماہر و گھر تھی ‏ بدر تھا جس پہ قربان درماں سو جاں سے واری تھی

مجسم حسن کی تصویر تھی صنعت تھی قدرت کی ‏ حسینان جہاں کو جس کے آگے شرمساری تھی

زمانہ کم سنی کا ہو چکا تھا ایک دم رخصت ‏ جوانی جوش پر تھی حسن کی فصل بہاری تھی

پسند تھی دل کو آزادی بہت شادی سے نفرت تھی ‏ اسی کی فکر افضل شاہ کو ہر وقت بھاری تھی

(دوڑ) سنو رنگین بیان اب عشق کا امتحان اب رہے بندہ قلم اٹھاتا۔

جشن شاہ افضل شاہ

(کورس) نیترا مانیں ہم سب جشن بھگوان۔

تیرے ہی ابر رحمت کا ہمارے سر پہ سایہ ہے ‏ تیرے فضل و کرم سے ایسا آقا ہم نے پایا ہے

ہمارے تخت کے وارث کو رکھ تو شاد دنیا میں ‏ الٰہی حاسدوں کو جلد کر برباد دنیا میں

کھڑے ہو باندھ کے صف آمد ہے فارس کے وارث کی

جس سے ہے ہم سب کی شان ۔ قربان۔ قربان۔ قربان تیرہ ......

داخلہ افضل شاہ کا

نثر۔ (ڈرامہ) افضل شاہ :۔ نرگس سوسن دکھلا کچھ فن ؎

کوئی خوشخبری دلِ مضطر کو اس جا لائی ہو یا درِ مقصود سے کوری ہی واپس آئی ہو

(نرگس)

نثر۔ (ڈرامہ) آہ اے آقا۔ افسوس۔ مجبوری۔ ناکامی!

شمسہ اپنی ہی وہی ضد کئے جاتی ہے ہم کو ہر پہلو سے ناکام نظر آتی ہے

(افضل شاہ)

نثر۔ (ڈرامہ) افسوس شمسہ تیرے واسطے ایک بے گناہ کا خون بہایا۔ خدا کا گنہگار ہو کر بادشاہ کہلایا مگر پھر بھی گوہرِ مقصود ہاتھ نہ آیا۔ (شعر)

سارے دلی ارادے مرے دور ہو گئے شیشے مراد کے یہاں چور ہو گئے

نثر۔ (ڈرامہ) خیر جاؤ اس ضدی کو میرے سامنے لاؤ۔

(سہیلیوں کا شمسہ کو بادشاہ کے سامنے لانا)

افضل شاہ : (ڈرامہ) بیٹی آخر تجھے شادی سے کیوں انکار ہے۔؟

شمسہ : (ڈرامہ) والد میری طبیعت مرد کے نام سے سخت بیزار ہے۔

افضل شاہ : کیوں۔؟

شمسہ : (ڈرامہ) اس لئے کہ مجھے آزادی کی زندگی درکار ہے۔

افضل شاہ : نہیں ایسا نہیں ہو سکتا۔

شمسہ : ایسا ہی ہوگا!

افضل شاہ : (بحرطویل)

تاج فارس کا وارث جو ہوتا کوئی غالباً ایسا رب کو منظور نہ تھا
ورنہ تیرے عوض کھو دیتا پسر اُس کی قدرت کے آگے کچھ دور نہ تھا

اس نوٹنکی کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس عہد کی یہ تصنیف ہے اس وقت ملک میں ڈرامائی سرگرمیاں شروع ہو چکی تھیں۔ اور عوام ڈرامے کے لفظ سے آشنا ہو چکے تھے۔ نوٹنکی ''محبت کی پتلی'' وہی قدیم انداز کا شہزادے شہزادی کا قصہ ہے۔ مکالمے نثر و نظم دونوں میں ہیں۔ نثر کے مکالمہ کی نسبت مصنف نے لفظ ''ڈراما'' لکھ کر اس کی مخصوص ڈرامائی ادائگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اور منظوم مکالمے ترنم سے ادا ہوتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک چیز اور مخصوص ہے۔ یہ ہے ''راوی'' جو مکالموں کے درمیان میں داستان سرائی کرتا رہتا ہے۔ اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ یعنی ''راوی'' موقعہ محل کے لحاظ سے روایت کا انداز بیان تبدیل کرتا تھا۔ کہیں روانی اور تسلسل برقرار رکھنے کو تیزی سے بیان کرتا اس کو اس فن کی اصطلاح میں ''دوڑ'' کہا جاتا۔ اور کہیں موقعہ کی نزاکت ''راوی'' کو وقفہ کے ساتھ بیان پر متوجہ کرتی۔ اس کو ان کی اصطلاح میں ''بحر طویل کی روایت کہا جاتا۔

نوٹنکی کا انداز اپنے آخری ترقی یافتہ دور میں نظم اور نثر کے مکالموں اور کسی قدر سلجھی ہوئی زبان و بیان کے لحاظ سے اس منزل میں نظر آتا ہے جو اردو ڈراما کے ابتدائی دور کا رنگ تھا اس کی کیفیت ڈراما'' بلبل بیمار'' اور ''لیل و نہار'' ''چتر ابکاؤلی و چندراؤلی'' کے مماثل ہو گئی تھی۔

اور ایک لحاظ سے میر امانت نے ''اندر سبھا'' میں سانگیت نوٹنکی کی طرز کی تقلید کی ہے۔ چھند اور جو بولہ وغیرہ اصطلاحیں جو نوٹنکی میں استعمال ہوتی تھیں اندر سبھا میں بھی نظر آتی ہیں۔ قصہ کے ربط کے لئے راوی بھی اسی شان سے جلوہ گر ہے۔ جو نوٹنکی میں ہے۔ اس لئے اس حقیقت کے ماننے میں کوئی شک نہیں ہو سکتا کہ اندر سبھا، نوٹنکی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ اور اگر کوئی فرق ہے تو صرف زبان کا ہے۔ یعنی اندر سبھا میں امانت کی فصیح و سلیس ستھری زبان ہے۔ باقی ترتیب میں بہت کم فرق ہے۔

مغربی اسٹیج اور ڈراما کے اثرات مندکرہ بالا ڈرامائی عناصر میں قدیم طرز کی چار

چار اقسام اور ان کی ذیلی اصناف کی مختصر کیفیت بیان کی گئی۔ اردو اسٹیج کے عناصر ترکیبی میں ان مقامی اصناف کے علاوہ مغربی ڈراما اور تھیٹر کا بھی خاص حصہ ہے۔ خصوصاً اسٹیج کی آراستگی، نمائشی سامان، میک اپ، لباس اور سین سینری اور تھیٹر کی تعمیر کے سلسلہ میں نشستوں وغیرہ کی ترتیب کا تمام انداز ہندوستانی تھیٹر میں مغرب خاص کر انگریزی اسٹیج سے لیا گیا۔ قدیم ہندی تھیٹر کی ترتیب کا مختصر ذکر گذشتہ ابواب میں آچکا ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کا جدید اسٹیج اپنی مقامی قدامت سے مختلف تھا۔ علاوہ ازیں اُردو ڈراما کی تقسیم اور تصنیف بھی انگریزی ڈراما کی رہینِ منّت ہے۔ متعدد انگریزی ڈراموں کے ترجمے بھی کیے گئے اور طبعزاد تصانیف میں جو اصول اور فنی تکنیک استعمال کی گئیں وہ خالص مغربی ہیں۔ عام طور پر اُردو ڈراما کو حسب ذیل اقسام پر منقسم کیا گیا ہے

(۱) سنسکرت اور انگریزی ڈراموں کے قدیم ترجمے یا ان سے جزواً اخذ کیے ہوئے ڈرامے۔

(۲) فارسی داستانوں اور ڈراموں سے اخذ کیے ہوئے ڈرامے۔

(۳) ملکی زبانوں ہندی، بنگالی، مرہٹی اور گجراتی سے ترجمہ یا اخذ۔

(۴) طبع زاد ڈرامے۔

ان تمام ڈراموں میں ہر نوع اور ہر قسم کی تمثیلیں، تاریخی، نیم تاریخی، معاشرتی، نیم مذہبی، عشقیہ اور نیم سیاسی شامل ہیں۔

سب سے پہلے کالیداس کے سنسکرت ڈراما شکنتلا کا ترجمہ ہے جو اُردو ہی میں نہیں بلکہ اپنی خصوصیت اور بلند معیار کے سبب دنیا بھر کی مختلف زبانوں میں منتقل ہو چکا ہے۔ سر ولیم جونز نے اس کو انگریزی نثر میں اور پروفیسر مونر ولیم نے انگریزی نظم میں ترجمہ کیا۔ سر گل اور گوئٹے اس ڈراما کو دنیا کی عظیم تصنیف کہتے ہیں۔

گوئٹے کا بیان ہے کہ :۔

" سال نو کی کلیاں اور اختتام سال کے میوے یہ سب اشیا جو انسان کی غذائی،

روحانی اور لذّت کام و زبان ہیں اور جو اسباب ہماری روح کو وجدان بخشتے ہیں۔ اُن تمام کیفیات کا مجموعہ اس ایک نام میں پوشیدہ ہے۔ شکنتلا کا نام زبان پر آیا اور زمین و آسمان کی ساری نعمتیں حاصل ہو گئیں۔"

اس برّ صغیر میں سب سے پہلے شاہ فرخ سیر کے زمانہ میں "شکنتلا" کا ترجمہ درباری شاعر نواز نے ۱۷۱۶ء میں برج بھاشا میں کیا۔ بعض مورخین نے کسی مغالطہ کی بنا پر اس کو اردو زبان کا ترجمہ بتایا ہے۔ حالانکہ اس وقت اردو رائج ہی نہ تھی۔ یہ ترجمہ برج بھاشا میں اپنی اصلی صورت میں زیور طبع سے آراستہ ہو کر شائع ہو چکا ہے۔ لیکن چند مخصوص کتاب خانوں کے سوا کہیں دستیاب نہیں۔ نوادر میں شامل ہے۔

اس ترجمہ کے مدّت مدید بعد ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے زیر اہتمام ڈاکٹر جان گلکرسٹ کی فرمائش سے مرزا کاظم علی جوان نے سلیس اُردو میں کیا۔ اور ایک سال بعد شائع ہوا۔ یہ بھی آج کل کمیاب ہے۔

اس ترجمے کے دیباچہ سے اوّل ترجمہ کی زبان کا مغالطہ دور ہو جاتا ہے۔ جس کی تفصیل یہ ہے:-

"کالی داس کی اصل کتاب کا ترجمہ برج بھاشا میں ۱۷۱۶ء میں ایک شاعر نواز کبیشر نامی نے مولا خاں پسر خدائی خاں سپہ سالار شہنشاہ فرخ سیر کے حکم سے کیا تھا۔ اور ڈاکٹر گلکرسٹ کی فرمائش سے یہ ترجمہ برج بھاشا سے بزبانِ اردو ۱۸۰۱ء میں کیا گیا اور اس پر نظر ثانی للولال کبیشر نے کی۔ اور کلکتہ میں ۱۸۰۲ء میں طبع ہوا۔

نواز کا ترجمہ کبت اور دوہوں میں تھا۔ اس لئے اُردو میں اس کا بجنسہٖ ترجمہ دشوار تھا۔ چنانچہ جوان نے نثر میں ترجمہ کر کے جگہ جگہ اصل کبت دوہے شامل کئے۔ اس کے بعد اور کئی ترجمے اور اس پلاٹ کے اساس پر آزاد ڈرامے پیش کئے گئے۔ تراجم اسٹیج کی ضروریات کا ساتھ نہ دے سکے اور محض کتابی تمثیل کی صورت میں شائع ہوئے۔ جن میں منشی اقبال ورما سحر لکھنوی کا منظوم

ترجمہ اور ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کا (نثر میں) ترجمہ قابلِ قدر ہیں۔

"شکنتلا" کے علاوہ کالیداس کے سنسکرت ڈراما "وکرم اروسی" کا اُردو ترجمہ ۱۹۰۱ء میں مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم نے کیا۔ جو شمسی پریس آگرہ سے شائع ہوا مگر یہ بھی کتابی حیثیت میں ادبی لحاظ سے قابلِ دید ہے۔ اسٹیج کے لئے کارآمد ثابت نہ ہو سکا۔

'شکنتلا' کے اُردو ترجمے کے زیادہ اڈیشن غالباً اسی لئے شائع نہ ہو سکے کہ اس کی حیثیت بھی محض ادبی رہی۔ اور ڈرامائی انداز کم ہونے کی وجہ سے اسٹیج نہ کیا جا سکا۔ اس لئے زیادہ مقبول بھی نہ ہو سکا۔ ۱۸۰۲ء کے پہلے اڈیشن کے بعد اس کا دوسرا اڈیشن گلکرسٹ نے اپنے مجموعۂ مضامین "مکالمات" کے ساتھ بطور ضمیمہ ۱۸۲۶ء میں لندن سے شائع کرایا۔ تیسری بار ۱۸۴۲ء میں بھمن جی دوساجی نے بمبئی سے شائع کیا اور پھر چوتھا اڈیشن ۱۸۵۱ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔

یہ ترجمہ داستان نثر کی طرح ہے۔ زبان سلیس، شستہ اور فصیح ہے۔ زیادہ تر مقفّٰی عبارت آرائی سے کام لیا گیا ہے۔ لیکن تسلسل اور روانی میں فرق نہیں آنے پایا۔ اور نہ کہیں تکلف و تصنع سے تعقید پیدا ہوئی ہے۔ اس ترجمہ کا انداز یہ ہے:۔

اقتباس از "شکنتلا" مترجمہ کاظم علی جوان

"اگلے زمانہ میں وشوامتر نام ایک شخص تھا۔ شہر کو چھوڑ کر جنگل میں رہا کرتا تھا۔ اور اپنے طور کی عبادت و ریاضت دن رات کیا کرتا تھا۔ اپنے صاحب کی بندگی میں تن بدن کی اُسے کچھ خبر نہ تھی۔ سوا اس کے تصور کے کبھی نگاہ اِدھر اُدھر نہ تھی۔ یہاں تک دبلاپے سے گُٹا تھا کہ پہچانا نہ جاتا تھا۔ ؎

بدن سوکھ کر اس کا کانٹا ہوا تھا ریاضت کے مارے وہ جیتا ہوا تھا

اِن دُکھوں سے اس کو کبھی ایک دم آرام نہ تھا۔ سوا اُٹھانے ان جفاؤں کے کچھ کام نہ تھا تاکہ اس خاکساری سے آزردہ دل کی بہار دے اور درخت سے مدعا کا پھل پاوے۔ ایسا جوگ کیا ایسا آسن بیٹھا نزدیک تھا کہ بندگی کے زور سے راجہ اندر

کی سنگھاسن چھین لے۔ جتنے تیرتھ تھے اُن سب میں گیا۔ شہر شہر دریا دریا گھاٹ گھاٹ پیکرما کرتا پھرا نہ چھوڑا کسی ندی کا کنارا۔ جس جنگل میں کسی درخت تلے بیٹھتا گرداگرد آگ جلاتا۔ پھر اپنے تئیں اُلٹا لٹکاتا۔ دم بدم دھواں مُنہ میں لیا کرتا تھا۔ تپسیا اس طرح کیا کرتا۔ غرض اس تپشوی کا یہی حال تھا۔ آٹھوں پہر تب جپ کا خیال تھا۔ چونسٹھ برس تلک وہ بیابان نورد تھا۔ سر سے لگا کر پاؤں تک گرد گرد تھا۔ بناس پتی کھاتا رہتا۔ بھوک پیاس کی ایذائیں سہتا اور رُو بہ آفتاب ہو کر ؎

گرمیوں میں وہ جگر تفتہ جلا کر گرد آگ
بیٹھتا تھا ڈھیر جیسے راکھ کا آوے نظر
اور جاڑوں میں گلے تک پانی میں ہو کر کھڑا
جپ کیا کرتا تھا شوقِ دل سے ہر شام و سحر

ایسی باتیں سن کر راجہ اندر کو بہت سوچ پڑا۔ ڈر دل میں ہوا۔ اس کے اس جوگ کو توڑنے کے لئے منو کا پری کو بلا کر بہت سی آؤ بھگت کی اور یہ احوال ظاہر کیا۔ وہ راجہ کے حسنِ سلوک سے بہت خوش ہوئی اور اس مطلب کے سنتے ہی یوں بولی کہ "میں وہ پری ہوں کہ اگر میرا سایہ برہما بشنو مہادیو پر پڑے دیوانے ہو جائیں۔

جو دے ہوویں وحشی تو میں کرلوں رام
میری یاد میں بھولیں سب اپنے کام
یہ ہیں ایسی جادو بھری انکھڑیاں
رہے دیکھ کر ان کو سُدھ بدھ کہاں
یہ احوال جب ایسے لوگوں کا ہو
رکھوں پاک دامن میں کب اور کو

وشوامتر کو ایک پل میں اپنے پر دیوانہ کروں۔ تمام عمر کو قشقہ کی جاگہ یہ کلنگ

کا ٹیکا ماتھے پر دھروں۔ جوگی یا جتی تین طبق میں کون ایسا ہے جو مجھ سے آپ کو بچائے۔ اس کو تو میں ایک دم میں اور کا کچھ اور کر دوں۔ قسم ہے مہاراج کی اگر اسے کام کے بس کر انگلیوں پر نہ نچاؤں تو اپنا نام منو کانہ رکھواؤں۔ وہ ایک ایسا ستارہ تھی کہ تمام عالم کو جس نے روشن کر دیا۔ تس پر سولہ سنگار بارہ ابھرن جو اس نے سر سے پاؤں تلک کئے دن کو تو سورج اس کا جلوہ دیکھ کر رشک کی آگ جلا اور رات کو چاند غیرت سے داغ ہو کر ستاروں کے انگاروں پر لوٹتا.....،،

(اقتباس)

علاوہ ازیں مغربی زبانوں کے ابتدائی ترجموں میں "شیکسپیر" کے متعدد ڈرامے "گولڈ اسمتھ" کے چند ڈرامے اور "شلر" کا ایک ڈراما شامل ہیں۔ ان کے بعد شریڈن، لارڈ لٹن، الگزینڈر ڈوما۔ اور لیوٹالسٹائی وغیرہ کے علاوہ شیلر، مولیر، میٹرلنک ابسن، برناڈشا وغیرہ دیگر متعدد جدید ڈراما نگاروں کے نام آتے ہیں۔

ابتدا میں شیکسپیر کے اکثر ڈراموں کو جزواً اخذ کر کے اُردو میں پیش کیا گیا۔ یا بعض ڈراموں کے چند اصل حصّوں کو اُردو کا جامہ پہنایا گیا اور باقی پلاٹ میں حسبِ ضرورت وسہولت ترمیم و تنسیخ کر دی گئی۔ ابتدائی اردو ڈراما نگاری میں یہ انداز عرصہ دراز تک جاری رہا جس کی تفصیل آئندہ ابواب میں بیان کی جائے گی۔

۶

اُردو ڈراما۔ پیدائش اور تربیت

الف) اودھ شاہی دور

سلطان واجد علی شاہ کے دور میں فنونِ لطیفہ۔ شعر و نغمہ اور رقص و سرود کو خاص عروج و منزلت نصیب ہوئی۔ اس دور میں وہ تمام ابتدائی عناصر جن کا اُردو تھیٹر کے ترکیبی اجزا میں ذکر ہے چکا ہے۔ اپنی اپنی جگہ ترقی پر تھے۔ بھانڈوں کی محفلیں۔ نقالی۔ لیلائیں۔ سنگیت ٹونکی۔ سوانگ اسلامی نظموں کی مختلف اصناف اور سلطان کے شاہی محل میں رقص و سرود کی محفلیں آراستہ ہوا کرتیں۔ ماہرینِ فن اور جملہ قسم کے فن کار تنخواہ دار شاہی غلام تھے۔ سلطان بہ نفسِ نفیس ان کو فنی تربیت دیا کرتے۔ وہ خود ماہرِ فن تھے۔ راس لیلا کی محفلیں دیکھ کر سلطان کو خیال آیا ہو گا کہ شاہی رقص و نغمہ کی مجالس کو بھی اسی انداز پر آراستہ کیا جائے۔ چنانچہ اسی طرز پر گانے بجانے کے جلسوں میں کرشن لیلا کی تمثیل و اداکاری بھی رائج ہونے لگی۔ زر کار و مرصع ساز و سامان اور لباس کی تیاری پر لاکھوں روپے صرف کیے جانے لگے۔ ان مجالس کو باقاعدہ اسٹیج پر پیش کیا جانے لگا۔ اور اس کا نام رہس رکھا گیا۔

ب) رہس

ابتدا میں یہ کھیل محض کرشن۔ رادھا اور گوپیوں کے ناچ گانے تک محدود تھے۔ اور رقص کے مختلف انداز اسی رنگ میں پیش کئے جاتے۔ سلطان نے خود انواع و اقسام کی ناچ گتیں اور ان کے دلکش انداز ایجاد کئے تھے۔ مختلف انداز کے جتنے رہس بھی خود اعلیٰ حضرت ہی نے اپنی نگرانی میں تیار کرائے جو قیصر باغ کے شاہی اسٹیج کی رونق تھے۔ ان رہسوں میں خالص رقص و نغمہ کی نمائش اور فنی کمالات کے مظاہرے کئے جاتے۔ ان کا تعلق کرشن لیلا سے کوئی نہ تھا۔ ان میں سے بعض کا نام ناچ کی مخصوص گت کے نام پر ہے۔ مثلاً :-

(۱) سلام۔ (۲) چوطرفہ (۳) چھقر (۴) پیادا (۵) راست دست (۶) حور (۷) باادب (۸) ہمزاد (۹) شمشاد (۱۰) خوب (۱۱) تحفہ (۱۲) چپ دست (۱۳) برقعہ (۱۴) خندہ (۱۵) تعلیم (۱۶) مطلوب گت (۱۷) معشوق گت (۱۸) آداب گت وغیرہ اور بعض رہس خاص خاص رقاصاؤں کے نام سے منسوب کیے گئے۔ مثلاً

(۱) رہس مہتاب مکھی (۲) خورشید بنیاد (۳) افسر مبارک (۴) چین سکھی وغیرہ۔

ان رہسوں کی پیش کش کے دوران میں سلطان نے اپنی ایک مثنوی "افسانۂ عشق" کو بھی اسی طرز پر تیار کرایا۔ اور تمثیل کیا۔ اس کا حوالہ شرح اندر سبھا میں سید امانت لکھنوی نے بھی دیا ہے۔ جس میں رہس کی شان و شوکت کا اظہار کیا ہے۔ چونکہ اس سے پہلے اردو ڈراما کا اور کوئی نشان یا پتہ نہیں ملتا۔ اس لئے قرائن سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو ڈراما کا پہلا نقش "افسانۂ 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۔ اور ان کے بعد سید امانت نے "اندر سبھا" کا دوسرا نقش پیش کیا۔ چنانچہ امانت نے اندر سبھا کے دیباچہ میں شرح اندر سبھا کے نام سے واجد علی شاہی رہس کا تذکرہ اس طرح کیا ہے:۔

"صل علیٰ کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ نے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اُڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے "ق" کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔ سب حسین حُسن میں شہرۂ آفاق ہیں۔ پری زاد جن کی دید کے مشتاق ہیں۔ پریاں بن بن کر محفل میں آتی ہیں۔ حضرت کی چیزیں گاتی ہیں۔ رقص کا انداز دکھاتی ہیں۔ زہرہ کو وجد میں لاتی ہیں۔ پریاں قاف سے برابر آکر ان کے حُسن کا دم بھرتی ہیں۔ حوریں غرفوں سے سر نکال کر واکرتی ہیں۔ پریوں کا عجب انداز ہے کہ ہوا کو جن پر ناز ہے۔ جواہر نگار سب کے پر ہیں۔ افشاں کے ستارے ناچ کی چھل بل میں ستاروں سے دوچند چمکتے ہیں۔ موتیوں کی جھالروں پر برابر گیسوئے نور کا مینہ برستا ہے۔ گلے میں

ہر ایک کے وہ جڑاؤ طوق ہے۔ جس کو ماہِ نو پر فوق ہے۔ ہیروں میں طوق ہے۔ وہ نور کا عالم ہے کہ جن کی چمک دیکھ کر جگنو کا دھکدھکی میں دم ہے۔ پوشاک میں پریوں کی وہ تیاری ہے کہ ستاروں پر رشک سے رات بھاری ہے۔ بیل، گوکھرو، بیچکی، کرن کی وہ بوچھار ہے کہ نازنینوں کو پوشاک کا بوجھ سنبھالنا دشوار ہے۔ چمکی کا ستارہ چمکتا ہے۔ گندنی مال روشنی میں دمکتا ہے۔ سلمہ کا کھپاؤ ستاروں کی بھرتی ہے۔ زردوزی پر نگاہ کام نہیں کرتی ہے۔ زہرہ جبیں جب رقص میں چلتے پھرتے ہیں ہیروں ستارے چاندنی پر گرتے ہیں۔ ایسی محفل دیکھی نہ سُنی ہے۔ گویا فرش نے بھی افشاں چُنی ہے۔ حسینوں کا ناچ، توڑوں کا تار، سونے چاندی کے گھنگھروؤں کی جھنکار، پریوں کا ہاتھ سے ہاتھ ملا کر ہالۂ مہتاب کی صورت بنا کر گلدستہ لئے ہوئے ناچنا عجب لُطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشمِ فلک کو بھول جاتا ہے۔ طبلے کی تھاپ فلک میں سماتی ہے۔ آواز زمین کو ہلاتی ہے۔ جوڑی کی صدا تال پر دانت کرکراتی ہے۔ مثنوی عے حضرت کی پڑھی جاتی ہے۔ میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔ سازوں کی ادا ناچ سے مل کر دل توڑے لیتی ہے۔ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ خدا اس ہنگامہ رہس مبارک کو زیرِ قدم سلطان عالم خلداللہ ملکہ، کے مع ارکانِ دولت تا قیامت سلامت باکرامت رکھے۔"

سید امانت لکھنوی نے سلطان عالم کی مثنوی کے تذکرہ میں جو "میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے" کہا ہے وہ 'افسانۂ عشق' کے ان تمہیدی اشعار کی طرف اشارہ کیا ہے جیسا کہ سلطان نے خود لکھا ہے ؎

عے یہ مثنوی "افسانۂ عشق" ہے۔ جس کا ذکر کیا گیا۔

اک ارشاد ہو مثنوی جاں فزا | رہے نام نامی کا جس سے پتا
ہر اک "مثنوئ حسن" بھول جائے | مزا کچھ نہ اس کے حضور اس میں پائے

یہ مثنوی زیور طبع سے آراستہ ہوئی مگر نوادر میں شامل ہے۔ ایک دو خاص خاص کتاب خانوں میں اس کے نسخے موجود ہیں۔ رام پور (یو۔ پی) کے کتاب خانۂ عالیہ میں جو اب رضا لائبریری کے نام موسوم ہے) اس کا ایک مطبوعہ نسخہ ہے۔ یہ مطبع مصطفائی لکھنؤ میں مدد علی کے نام سے چھپا تھا۔ یہ مطبع سلطنت اودھ کی ملکیت تھا۔ یہی پہلا اڈیشن ہے۔ معلوم ہوتا ہے اس کے بعد اس کی طباعت و اشاعت کی نوبت نہ آئی۔ کتاب کی ضخامت ۳۰۱ صفحات ہے۔ تقطیع ۲۲ × ۱۸ اور ہر صفحہ میں ۱۲ سطور ہیں۔ مندرجۂ بالا اشعار سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ مثنوی "میر حسن" کی طرز پر لکھی گئی۔ سلطان نے کچھ عرصہ بعد اس کو خود رہس کے انداز پر یا منظوم ناٹک کی شکل میں بھی مرتب کیا مگر اس کا نسخہ نایاب ہے۔ چند اشعار بہ غرض نمونہ درج ذیل ہیں :۔

کروں حمد اللہ میں تر زباں | اسی کی ہے توصیف میں ہر زباں
نہ کیوں حمد پر ہو تمنائے شوق | کہ ہے موجزن دل میں دریائے شوق
یہ فرماتا ہے کردگارِ غفور! | جو پیدا نہ کرتا میں احمد کا نور
تو کرتا نہ خلق آسمان و زمیں | نہ دوزخ نہ جنت نہ دُنیا نہ دیں
مناسب ہمیں ہے کہ بھیجیں مدام | ہزاروں درود اس پہ لاکھوں سلام
علیؑ ولی شاہ دُلدل سوار! | امامِ زمن خاصۂ کردگار
دلاور بہادر سخی خوش خصال | وصیِ نبی عاشقِ ذوالجلال

عجب ہیں سخن کے یہ نقش و نگار | کہ نقاش کو رکھتے ہیں پائدار
ہمیشہ جو ہیں زینتِ انجمن! | سخن ہیں، سخن ہیں، سخن ہیں سخن!
غرض میرے دل میں یہ آیا خیال | کہ کچھ شعر موزوں کروں حسبِ حال

اک ارشاد ہو مثنوی جانفزا — رہے نام نامی کا جس سے پتا
ہر اک "مثنوی حسن" بھول جائے — مزا کچھ نہ اس کے سوا اس میں پائے

(یہ محض شاعرانہ تعلی ہے ورنہ یہ مثنوی۔ میر حسن کے مرتبہ کو ہرگز نہیں پہنچتی) گو اپنے رنگ میں خوب ہے۔ پھر ارشاد ہوتا ہے ؎

انہیں روزوں ایک روز ایسا ہوا — کہ دل پر محبت کا صدمہ ہوا!
ہوا ٹکڑے ٹکڑے دل ناصبور — یہ شیشہ ہوا سنگِ اُلفت سے چور
اُسی دُھن میں یہ قصہ کہنے لگا — جگر خون ہو ہو کے بہنے لگا
جب اس مثنوی کو کہا صبح و شام — ہوئی پندرہ دن میں آخر تمام
کرے جو کوئی سیرِ نظم ایک بار — دعا کا میں اس سے ہوں اُمیدوار
عجب اس کا کیا جو سبکبار ہوں — وہ غفار ہے میں گنہ گار ہوں

سلطان کی طبع موزوں کا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مکمل مثنوی صرف پندرہ روز میں لکھی گئی۔ آخری دو شعر ان کی سلیم الطبعی پر دال ہیں۔

امانت نے "شرح اندر سبھا" رہس کا تذکرہ کرتے ہوئے ہر جگہ پریوں کے ناچ گانے کا حوالہ دیا ہے۔ کنہیا اور رادھا کا کہیں نام نہیں آتا۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ جو 'رہس' 'اندر سبھا' کی تصنیف تک رائج تھے۔ وہ صرف رقص و نغمہ کے سوانگ تھے۔ اور موجودہ رہس "رادھا کنہیا" اندر سبھا کی شہرت پر اس کے بعد وجود میں آیا۔

اس رہس کا ذکر سلطان اس کی ہدایات کے طور پر خود اس طرح کرتے ہیں" پہلا قصہ رادھا اور کنہیا کے اظہار حالات اور تعشق میں دو سکھیاں پر لٹکا کر جامۂ حسن پہنیں۔ ایک کا نام زعفران پری ہے اور ایک مرد بہ شکل دیو کریہہ المنظر اس کا نام عفریت ہے۔ اور ایک سکھی جوگن ہے اس کا نام صحرا ہے اور ایک مرد خادم جوگن کا ہے۔ اس کا نام غربت ہے۔ بعد ختم رہس سب

سکھیاں بیٹھ جائیں اور ایک جانب دونوں پریاں کرسیوں پر بیٹھیں اور ایک طرف جوگن کرسی پر اجلاس کرے۔ اور دیو پریوں کے سامنے گرز لئے ہاتھ باندھے کھڑا ہوا ہو۔ غربت جوگن کے سامنے دست بستہ استادہ ہو اور ایک جانب رادھا کنہیا بالمکٹ اور ترنیبہ لگائے ہوئے گھونگھٹ بنگالہ نکالے ہوئے کرسیوں پر اجلاس کریں اور دم بھر دونوں کی خدمت میں دست بستہ حاضر ہوں اور چار سکھیاں ایک کا نام للتا' دوسری کا بساکھا تیسری چینیا اور تیسری سب لڑوا جیغا کلغی لگائے ہوئے علٰحدہ کھڑی ہوں اور چار پنہاریں مصنوعی کنوئیں سے ٹھمری گاتی ہوئی (راقم کی تصنیف) پانی بھرتی ہوئی ہوں اور ایک مرد مسافر کی صورت بنا ہوا معہ گٹھری اور عصا بدست حاضر ہو۔ چار مکھن والیاں ہوں (راقم الحروف کی تصنیف) گاتی ہوئی مکھن نکالتی ہوئی ہوں۔ جوگن کو چاہیے غمزدہ بیٹھنا"۔

اس کے بعد اصل رہس رادھا کنہیا کا آغاز ہوتا ہے۔ رہس کی اجمالی تفصیل یوں بیان کی گئی ہے:۔

"رہس دراصل خاص متھرا اور برج کا فن ہے۔ لکھنؤ میں اس کی ترقی واجد علی شاہ کے عہد میں ہوئی۔ ہندوستان کے دوسرے حصّوں میں رام لیلا اور کرشن لیلا نے رہس کی جگہ لے رکھی تھی۔ واجد علی شاہ کا میلان طبع رہس کی طرف ہوا۔ جوگیوں کا میلہ تو پہلے سے قیصر باغ میں لگتا تھا۔ پری خانہ بھی قائم ہو چکا تھا۔ رہس کے لئے صرف ساز و سامان کی ضرورت تھی۔ فوراً کئی لاکھ روپیہ صرف کرکے ساز و سامان تیار کرایا گیا۔ مصنف "سیر المحتشم" لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ نے ڈیڑھ سو حسین و جمیل عورتوں کو منتخب کرکے ان کو پریوں کا لباس اور زیور پہنایا۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ان کے جڑاؤ پر بھی تیار کرائے۔ اور ان کے نام بھی پریوں ہی کے سے رکھے۔ باقاعدہ رقص و سرود کی تعلیم دی گئی۔ ایکٹنگ موقع اور محل کے لحاظ سے بتائی گئی۔

اس رات کو جب یہ کھیل پہلی بار پیش کیا گیا تو "ماہ رخ پری" نے کنہیا کا روپ بھرا۔ اور مرلی مکھٹ پہنا۔ اور سلطان پری نے رادھا کا لباس زیب تن کیا۔ عشرت پری۔ دلربا پری۔

ور پری۔ یاسمین پری اور مہ لقا پری نے دوسرے پارٹ ادا کیے۔ اس بزم کے آراستہ ہو جانے
ے بعد سلطان واجد علی شاہ آئے اور ان کے آتے ہی کھیل شروع ہو گیا۔ جملہ صاحبات محل اس
ناشے کو دیکھنے کے لئے بلائی گئیں۔ اور آغاز اس طرح ہوتا ہے :۔

"رہس" رادھا کنہیا

ربت : جُگ جگ جیو آنندر ہو۔ جوگن کیوں ملول ہو؟ کاہے جیا ملین ہے؟

حرا : چو بیس برس سے اک گم ہے۔

ربت : وہ کیا رنج ہے؟ ہم سے کہنے کا ہو کہیے۔

حرا : چو بیس برس ہوئے مہکا (مجھ کو) اس گم (غم) میں رادھا کنہیا کا ناچ نہیں دیکھا۔

ربت : بس آپ کو اسی کا گم (غم) ہے تو ابھی تدبیر کرتا ہوں۔ بھائی عفریت کو بلا کر مدد مانگتا ہوں۔

ربت : السلام میاں عفریت۔

فریت : والسلام السیس والدام الطعام والکلام الکشمش والبادام میاں غربت خاں بہادر
(ہنستا ہے)

ربت : میاں عفریت ہمارا تم سے مدت سے بھائی چارہ ہے۔ ہم کو تم سے ایک امر ضروری کہنا ہے۔
اگر تم سے ہو سکے تو مدد کرو۔

فریت : کہو جلد کہو وہ کیا کام ہے؟

ربت : اس جوگن جی کو ایک غم ہے۔

فریت : وہ کون سا غم ہے، جلد کہو۔

ربت : چو بیس برس ہوئے جوگن نے رادھا کنہیا کا ناچ نہیں دیکھا۔ اس کارن اس نے
جوگ لیا اور میں یہ وعدہ کر بیٹھا۔ جلد اس کو ناچ دکھاؤں گا۔
اب تم ایسی تدبیر کرو۔ یہ وعدہ میرا پورا ہو۔

فریت : تینتی۔ سینتی۔ دم جینتی۔ زنگ ٹلاٹا۔ جھونگ جھاٹا۔ صندوق معلق ترئی۔

کاؤ کی دُم اور بچوں کی قسم جو میرے کیئے مطلب برآمد ہو گا۔ ہرگز دریغ نہ کروں گا۔ تو میں کوشش کرتا ہوں۔ بابا ساتور بازی، احمال بازی، نیزہ بازی، خلال بازی، شمشیر بازی، راست بازی۔
چل میرے ساتھ زعفران پری اور ارغوان پری کے دربار (جاتا ہے)

زعفران و ارغوان پری کا محل

عفریت: اے زعفران و ارغوان پری ایک جوگن رادھا کنہیا کے ناچ کے غم میں جوگن ہوئی ہے اور چاہتی ہے کہ وہ ناچ دیکھے۔

پریاں: (ایک ساتھ) جوگن کو لے آ۔ عفریت۔ جوگن کو لے آؤ۔

عفریت: (غربت سے) جاؤ جوگن کو لے آؤ غربت خان بہادر۔

غربت: اچھا بھائی عفریت میں ابھی بلا کے لاتا ہوں۔

(پریوں کے ہجوم میں پہنچ کر پروں کی آہٹ)

عفریت: (بہ آواز بلند) اے پریو جوگن حاضر ہے (جوگن آتی ہے)

ایک پری: اے جوگن ہم کو جلد بتا۔

دوسری پری: کیا تجھ کو ہوا؟ کیوں جوگ لیا؟

جوگن: جو بیس برس سے یہ غم ہے۔ رادھا کنہیا کا ناچ دیکھوں۔

پریاں: (ایک ساتھ) اے عفریت رادھا کنھیا کا ناچ جوگن کو دکھا دے۔

عفریت: (بہ آواز بلند) اچھا۔ اچھا۔ رادھا کنہیا سکھیاں ناچو!

ہنڈولہ کا ناچ

کورس: (آستائی) ہنڈولہ جھولے سیاما سیام۔ گھنہ چلت پون۔ سننہ ننہ۔ سننہ ننہ سننہ ننہ۔

پہلا انترا: سب سکھیاں مل مینگ بڑھائیں لیکے تان۔ تننہ ننہ۔ تنہ ننہ۔ تننہ ننہ۔

دوسرا انترا: مورکٹ چھن چھن پائل باجے۔ چھنہ ننہ۔ چھنہ ننہ۔ چھنہ ننہ۔

اور اسی طرح نثر۔ کبت اور دوہوں کے مکالموں اور ناچ گانوں کے ساتھ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ قصہ میں خاص پلاٹ ہے۔ نہ ڈرامائی لوازم کا توازن۔ صرف رقص و نغمہ کا بہانہ ہے۔ لیکن ایک حد تک ڈرامائی کیفیت ضرور ہے۔ رہس کے خاتمہ پر سلطان عالمگیر کا اختتامیہ نوٹ درج ہے۔

"قصہ ختم ہوا۔ اگر شب بیداری منظور رہو تو ہر ہر سکھی علیحدہ علیحدہ ناچ اور گا کر رات کاٹ سکتی ہے۔ مگر یہ قصے اور رہس وقت شب اور بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ دن کو نہیں اچھے لگتے۔ اس واسطے جب اس قصہ اور رہسوں کی کیفیت دیکھیں وقت آراستہ کریں۔"

اس رہس میں سلطان نے ہدایات۔ رقص و نغمہ کی تفصیلات کے ساتھ پوشاک و زیورات وغیرہ کی تفصیل بھی بیان کی ہے۔ اس میں پریوں۔ کرشن کنھیا اور رادھا سب کی پوشاک ہندوانہ ہے۔ اور تمام ساز و سامان میں مقامی رنگ جھلکتا ہے۔ لیکن دیو اور مسافر کے لباس کی تفصیل میں بعض خصوصیات اس امر کی دلیل ہیں کہ اس جلسے کی آراستگی میں مغربی اثرات کا پرتو تھا۔ یا تو سلطان نے اپنے مشیروں کی رائے سے یہ ترتیب فرمائی یا مغربی اوپیرا کے سلسلہ میں معلومات حاصل کر کے اس کے مطابق عمل کیا۔ بہر طور اس تمثیل کی پیش کش کے سلسلہ میں یہ ثبوت ملتا ہے کہ اس میں بیرونی رنگ ضرور جھلکتا تھا اور ان رہسوں کا ڈرامائی انداز صرف مقامی راس لیلا ہی سے نہیں۔ بلکہ فرانسیسی اوپیرا سے بھی متاثر ہوا۔

واجد علی شاہ نے متذکرہ بالا رہس کے بعد ایک اور رہس "رادھا کنہیا" کی داستان پر لکھا جس میں کرشن اور رادھا کے علاوہ چاروں سکھیاں اور بارہ رہس والیاں شریک تھیں۔ ان دونوں رہسوں کی اشاعت کے سلسلہ میں خاتمہ کلام کے طور پر وہ خود اس طرح رقم طراز ہیں:۔

"نوشتہ بماند سیاہ بر سفید ‏‏ نویسندہ را نیست فردا امید

المنتہ للّٰہ کہ تا ۱۲۹۲ھ بمقام کلکتہ محلہ ٹیا برج میں یہ دونوں قصے الگ الگ معہ ۳۶ رہسوں کے تیار اور مرتب ہیں۔ البتہ مقدمات جلی اور زیور میں راقم سے اس قدر مہیا نہیں ہو سکا جو

تکمیل کرتا زمان السلطنت اور استقبال میں سب کچھ خدا نے عطا کیا تھا اور اب بھی اسی کی ذات سے اُمید ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان رہسوں کی تاریخ اشاعت ۱۲۹۲ھ ہے۔

اس رہس کے جلسوں کے سلسلہ میں سلطان نے اپنی کتاب "بنی"[عہ] میں ایک جگہ لکھا ہے "اس رہس کو ماشاراللہ تیرہواں چودھواں برس شروع ہے"۔ اس حساب سے تاریخ تصنیف ۱۲۶۲ھ کے قریب قرار پائی ہے۔ اور اس طرح امانت کی اندر سبھا جو ۱۲۶۸ھ و ۱۲۷۰ھ میں لکھی اور تمثیل کی گئی۔ اور ۱۲۷۱ھ میں شائع ہوئی۔ رادھا کنھیا کے رہس سے پہلے کی پیشکش ہے۔ مگر رہس "افسانۂ عشق" کو (جس کا کوئی نسخہ دستیاب نہیں ہے) اندر سبھا پر تقدم حاصل ہے۔ اور امانت نے ابتدائی رہس "افسانۂ عشق" ہی کے چرچے سن کر اسی کی پیروی میں "اندر سبھا" لکھی جس کی تفصیل علٰحدہ بیان ہوگی۔ یہاں یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ اردو ڈراما کے آغاز میں واجد علی شاہ کی ایجاد پسندی اور فنی جدتوں کو بڑا دخل ہے۔ گو یہ رہس مکمل ڈرامائی تشکیل نہیں تسلیم کیا جا سکتا تاہم اس سلسلہ کی ایک اہم کڑی ضرور ہے۔

(ج) اندر سبھا (امانت)

اندر سبھا۔ اُردو کا پہلا ناٹک یا منظوم ڈراما اس لحاظ سے تسلیم کیا جاتا ہے کہ وہ سلیس و فصیح اُردو کی تصنیف ہے۔ گو بعض گانے ہندی زبان میں ہیں لیکن وہ ٹھمری اور دادرے ہیں جن کی عام زبان ہر زمانے میں یہی رہی ہے۔ فنی تکنیک کے اعتبار سے بھی اس کو بڑی حد تک مکمل ڈراما مانا جاتا ہے۔ بعض مبصرین نے تاریخی تحقیق کے بغیر "اندر سبھا" کی تصنیف کو واجد علی شاہ کی فرمائش سے منسوب کیا ہے۔ اور امانت کو سلطانی دربار کا شاعر بتایا ہے۔ لیکن تاریخی شواہد سے یہ باتیں من گھڑت ثابت ہو چکی ہیں۔ سید آغا حسن امانت لکھنوی (خلف آغا رضوی لکھنوی) کی پیدائش بمقام لکھنو ۱۲۳۱ھ میں ہوئی۔ اور ۱۲۵۱ھ میں بعارضہ فالج قوتِ گویائی کھو بیٹھے۔ تقریباً دس برس اسی حالت میں مبتلا گوشہ نشین رہے۔ اس کے بعد جب زبان کو طاقتِ گفتار ملی تو گوشہ نشینی کی عادت ہو چکی تھی۔ گھر سے باہر بہت کم نکلتے۔ اس کا ذکر انھوں نے "اندر سبھا" کے دیباچہ میں خود بھی کیا ہے کہ:۔

عہ اس کتاب میں سلطان نے اپنی محفلوں اور درباری مشاغل کا تذکرہ کیا ہے۔

"وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔"

اس سے واضح ہوا کہ تقریباً بیس برس کی عمر سے امانت گونگے اور گوشہ نشین ہو چکے تھے۔ اور شاہی دربارداری کے لائق نہ تھے۔ اور نہ کسی تذکرہ سے ان کا درباری شاعر ہونا پایۂ ثبوت کو پہنچا ہے۔ اس کے علاوہ واجد علی شاہ کی تاریخ پیدائش ۱۲۴۲ھ ہے۔ گویا امانت کی عمر تقریباً بارہ برس کی تھی۔ جب واجد علی شاہ کی ولادت ہوئی۔ یعنی دونوں کی عمروں میں بارہ برس کا تفاوت تھا۔ جس زمانہ میں (یعنی ۱۲۶۱ھ کے قریب) امانت صحت یاب اور قابل گفتار ہوئے ہوں گے اس وقت واجد علی شاہ کی عمر سترہ اٹھارہ برس کی ہو گی۔ اور اس زمانہ میں وہ تخت نشین نہ ہوئے تھے۔ اور امانت کے بیان کے مطابق ان کا صحت ور ہو کر بھی کہیں آنا جانا ترک تھا۔ اس لئے دربار سے کسی زمانہ میں وابستگی خلافِ واقعہ ثابت ہوئی۔ اندر سبھا کی تاریخ تصنیف رہس سے قبل ہے۔ لیکن واجد علی شاہ نے اندر سبھا کا کہیں تذکرہ نہیں کیا اور نہ خود امانت نے اس کی وجۂ تصنیف کے اظہار میں کوئی اشارہ کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر سلطان کی فرمائش پر لکھی گئی ہوتی تو اسی عہد میں اشاعت پذیر ہونے کی وجہ سے سلطان کا تذکرہ اور فرمائش کا حوالہ بھی ضرور ہوتا۔ ان تمام دلائل سے ان تمام بیانات کی تکذیب ہوتی ہے کہ "اندر سبھا" واجد علی شاہ کی فرمائش پر تصنیف کی گئی۔ امانت درباری شاعر تھے اور اندر سبھا میں سلطان نے بہ نفسِ نفیس اندر یا گلفام کا کردار ادا کیا۔ یا کسی حیثیت سے اس میں حصہ لیا یا کبھی ان کی ہدایت پر تمثیل کیا گیا۔

غرضیکہ "اندر سبھا" خالص عوامی تمثیل ثابت ہے اور دربار سلطانی سے اس کو دور کا بھی واسطہ نہیں۔

امانت نے اندر سبھا کی تصنیف کا سبب خود اس طرح "دیباچہ" میں تحریر کیا ہے۔ اس کے بعد کسی مزید ثبوت کی ضرورت نہیں۔

"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 عابد علی عبادت نے کہا کہ بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ* کے طور پر طبعزاد نظم کیا چاہیے۔ کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے .... آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ آمادہ ہوا۔ دمبدم شوق زیادہ ہوا۔ چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا۔ مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر استاد تخلص کیا۔ لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندہ کا کلام دریافت کیا۔ چودھویں تاریخ شوال کی بارہ اڑسٹھ ہجری میں اندر سبھا اس جلسہ کا نام رکھ کر شروع کیا ..... رفتہ رفتہ بہزار دشواری فساد و حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ (گویا ۱۲۷۰ھ میں)"

چنانچہ سنِ تصنیف کی پہلی تاریخ امانت نے اس طرح نکالی ہے:

ع "غل ہے خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی"

(۱۲۷۰ھ)

امانت کے محبِ خاص عبادت لکھنوی نے جن کی فرمائش پر اندر سبھا لکھی گئی۔ اس شعر میں تاریخ تصنیف کہی ہے ؎

کہی خوب تاریخ تو نے عبادت | مرقع امانت کا اندر سبھا ہے

(۱۲۷۰ھ)

امانت کے صاحبزادے میر الطاف حسین فصاحت کا مصرعِ تاریخ یہ ہے:۔

ع "پری رو ہیں صدقے اس اندر سبھا پر"

(۱۲۷۰ھ)

اس کے علاوہ امانت کے متعدد احباب اور شاگردوں نے کئی اور تاریخیں کہی ہیں۔ اندر سبھا

---

* جلسہ کے لفظ سے قیاس کیا جاتا ہے کہ یہ اصطلاح واجد علی شاہ کے درباری رقص و سرود کے جلسوں یا رہس کے جلسوں کے لئے مشہور رہی تھی اور عبادت نے اسی جلسہ کی طرف اشارہ کیا ہوگا۔

پہلی بار ۱۲۷۱ھ میں شیخ رجب علی کی فرمائش پر شیخ صادق علی کے اہتمام سے مطبع جعفری و مصطفائی لکھنؤ میں معہ شرح و قطعات تاریخ شائع ہوئی۔ دوسرا اڈیشن مطبع سلطانی نے طبع و شائع کیا۔ زاں بعد بیشمار بار چھپتا رہا۔ برٹش میوزیم لائبریری لندن میں اس ناٹک کے چار اڈیشن موجود ہیں۔ اور متعدد ہندوستانی زبانوں کے علاوہ جرمنی زبان میں بھی اس کا ترجمہ شائع ہو چکا ہے۔

تاریخی شہادتوں سے ثابت ہوتا ہے کہ اندر سبھا ۱۲۷۰ھ میں تصنیف ہو کر تمثیل کیا گیا (یعنی ۱۸۵۳ء میں) لیکن میر فصاحت خلف سید امانت نے دیوان موسومہ خزائن الفصاحت میں اندرسبھا کی تصنیف کا ذکر اس طرح کیا ہے:۔

"بعد اس کے احباب نے فرمائش کی کہ قصہ راجہ اندر اس طرح نظم کیجئے کہ جس میں غزلیں اور مثنوی اور نثر اور ٹھمریاں اور ہولیاں اور بسنت اور ساون اور دادرے اور چھند ہوں تاکہ اس زبان میں بھی طبیعت کی جودت اور جودت ذہن کی رسائی دیکھیں۔ بسبب اصرار ہر دوست و یار چار و ناچار ۱۲۶۵ھ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور اندرسبھا اس کا نام رکھا۔"

فصاحت کا یہ بیان کہ اندرسبھا ۱۲۶۵ھ میں تصنیف ہوا۔ خود سید امانت کے بیان کے خلاف ہے اور فصاحت کے مصرع تاریخ کی بھی تردید کرتا ہے۔ اس لئے قیاس کیا جاتا ہے کہ ۶۵ھ کتابت کی غلطی ہے جو غالباً ۶۹ھ کی جگہ سہواً درج ہوا۔ ممکن ہے اس قصہ کا اختتام ۱۲۶۹ھ میں ہو چکا ہو۔ لیکن اس کی نظر ثانی اور دیگر جزوی تکمیل ۱۲۷۰ھ کے اوائل میں ہوئی ہو۔ اس لئے کہ امانت کے قول کے مطابق قصہ کا سن آغاز ۱۲۶۸ھ ہے اور خاتمہ ڈیڑھ سال کے عرصہ میں ہوا۔ اس لحاظ سے بھی تکملہ کا سن ۱۲۶۹ھ ہو سکتا ہے۔ بہر صورت ہر مادۂ تاریخ کے اعتبار سے ۱۲۷۰ھ میں قرار پایا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ۱۲۷۰ھ تمثیل و اشاعت کی تیاری و اہتمام کا سال ہو۔ مگر کتاب ۱۲۷۱ھ میں شائع ہوئی ہو۔

بہر صورت تصنیف و تمثیل یا اشاعت کا سن کچھ بھی ہو۔ یہ یقینی امر ہے کہ ہمارے بعض مصنفین کا یہ بیان کہ اندرسبھا واجد علی شاہ کی سرپرستی اور اہتمام و شرکت کا رہین منت ہے۔ قطعاً غلط ہے۔ اس

سلسلہ میں خاص طور پر مؤلفین "ناٹک ساگر" (صاحبزادہ محمد عمر و نور الٰہی) نے جو وضاحت کی ہے اس سے خاصی الجھنیں پیدا ہوئی ہیں۔ ان کے علاوہ لالہ کنور سین بیرسٹر اور پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کی تشریحات جدید معلومات و تبصرہ کی روشنی میں بے دلیل ثابت ہوتی ہیں۔ جن کے اعتماد پر "ناٹک ساگر" میں بیان کیا گیا ہے کہ:۔

"اندر سبھا بھی اوج پر تھی کہ لکھنوی دربار کا تختہ اُلٹ گیا اور اندر سبھا قیصر باغ کی چار دیواری سے نکل کر جلوت میں آئی۔ لکھنؤ اپنی تباہی پر ماتم کناں تھا اسے اندر سبھا جیسی چیزوں کی سرپرستی کی فرصت کہاں اس لئے اندر سبھا نے لکھنؤ کو خیر باد کہا اور بمبئی پہنچی۔ اس میوہ نورس نے پرانے ہندی ڈراموں کی یاد تازہ کردی اور دوسرے ڈراموں کے ساتھ ساتھ وہ بھی گلی کوچوں یا برائے نام تھیٹروں میں اسٹیج ہونے لگی۔"

ناٹک "اندر سبھا" دراصل قیصر باغ کی چاردیواری میں کسی وقت بھی نہ پہنچا اور وہ ہمیشہ سلطان کی سرپرستی سے محروم رہا۔ علاوہ ازیں لکھنؤ کو خیر باد کہہ کر "اندر سبھا" کا بمبئی پہنچنا بھی غلط بیانی ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ یہ ناٹک لکھنؤ کے بعد ڈھاکہ (مشرقی بنگال) پہنچا۔ اور جس زمانہ میں یعنی ۱۸۵۳ء میں لکھنؤ میں اس کا طوطی بول رہا تھا اسی وقت ڈھاکہ میں اسٹیج کیا گیا۔ اس کی مزید تفصیلات آئندہ باب میں "مشرقی بنگال میں اُردو تھیٹر" کے تحت بیان ہوگی۔ واقعہ یہی ہے کہ امانت کے چند احباب (جن میں میر عبادت پیش پیش تھے) نے واجد علی شاہ کے رہس اور ان جلسوں کی دھوم دھام سنی۔ اس سے ان کو یہ شوق ہوا کہ اسی قسم کی کوئی تمثیلی محفل منعقد کرنے کا سامان کیا جائے۔ انھوں نے امانت سے فرمائش کر کے 'اندر سبھا' لکھوائی اور انہی سب اصحاب نے مل کر اس کی پیش کش کے ضروری ساز و سامان فراہم کئے۔ سب سے پہلے انہی کے محلے میں اس کو تمثیل کیا گیا۔ امانت نے دیباچہ میں "حجت بحث و تکرار اور خرابی بسیار" کا ذکر کیا ہے۔ اس کی اصلیت یہ تھی کہ اس تصنیف کے بعد امانت اور ان کے احباب نے اداکاروں کا انتخاب شروع کیا تو شاہی جلسوں کے چرچے سننے والوں میں سے اکثر

بھانڈوں نقالوں اور بھگت بازوں نے مختلف ذریعوں سے سفارشیں کرانا شروع کیں کہ ان کو اس تمثیل میں اداکاری کے لئے منتخب کیا جائے۔ اس میں بہت کچھ جھگڑے فساد ہوئے۔ شدید اختلافات اور تکرار و بحث کی نوبت آئی۔ آخر سخت دشواری کے بعد تصفیہ کیا گیا اور موزوں انتخاب عمل میں لاکر اسٹیج کے سامان کئے گئے۔

اندر سبھا کے اسٹیج کی کیفیت یہ تھی کہ:۔

"ایک سُرخ پردہ تان دیا جاتا جس کے پیچھے اداکار بن سنور کر بہروپ بھر کر بیٹھ جاتے تھے۔ ایک شخص پردہ کے سامنے اسٹیج پر آکر اداکار کی آمد کا اعلان کرتا۔ مہتابی چھوٹتی اور پردہ ہٹایا جاتا۔ اور اداکار تماشائیوں کے سامنے نمودار ہوکر انھیں جھک کر سلام کرتا۔ پھر موسم کے لحاظ سے ہولی یا کوئی گانا گاتا۔ بعد ازاں اصل ڈراما شروع کرنے کے لئے اپنے پارٹ کا ابتدائی حصہ ادا کرتا۔"

ظاہر ہے کہ اس معمولی سادہ طریقۂ کار اور اس عہد کے شاہی اسٹیج میں زمین و آسمان کا فرق تھا۔ اور اندر سبھا کا اسٹیج خالصتہً عوامی اسٹیج کا نمونہ تھا۔ جو ابتدا سے انتہا تک معمولی ردوبدل کے سوا اپنی ہیئت و آراستگی میں یکساں رہا۔ اندر سبھا کے اسٹیج کے بارے میں جو تفصیلات ہمارے سامنے ہیں اُن سے قیاس کیا جاتا ہے کہ اس کے مہتممین کے پیش نظر قدیم ہندی اسٹیج کی روایت اور قیصر باغ کے شاہی جلسہ کی ترتیب تھی۔ انہی دونوں اسلوب کو ملاکر جس طرح بن پڑا حسب استطاعت و ضرورت ایک اسٹیج تیار کرلیا۔ قیصر باغ کے اسٹیج کی ترتیب زیادہ تر فرانسیسی انداز پر تھی۔ مگر اس میں بھی قدیم ہندی اسٹیج کی آراستگی نمایاں رہی برخلاف اس کے امانت کو صرف عوام کی اعانت ہی حاصل تھی۔ خواص و روسا شہر کی رہنمائی اور کوئی خاص مالی امداد نصیب نہ تھی۔ اس لئے ان کی ابتدا نہایت سادہ اور عوامی انداز میں ہوئی۔ زیادہ تر اس عہد کی مروجہ سنگیت منڈلیوں کے نوٹنکی اسٹیج کی طرح آغاز کیا گیا۔ رفتہ رفتہ پردوں اور لباس کی تزئین و آرائش کی طرف توجہ بھی کی گئی۔ وہ بھی چنداں قابل ذکر نہ تھی۔ اس کے باوجود اس ناٹک نے

عوام میں بیحد مقبولیت حاصل کی۔ حتیٰ کہ اس کی شہرت واجد علی شاہ کے دربار تک پہنچی اور انھوں نے اندر سبھا کے پرواز پر اپنے دوسرے رہس راجا کنہیّا تیار کئے۔ جن کا اس سے قبل تذکرہ کیا جا چکا ہے۔ متذکرہ بالا تفصیل سے ایک اور غلط فہمی کا بھی ازالہ ہوتا ہے جو اندر سبھا کے اسٹیج کے سلسلہ میں بعض مبصرین نے پھیلائی۔ وہ یہ کہ اندر سبھا کی تصنیف اور پیشکش فرانسیسی اوپیرا کے اسلوب پر کی گئی اور اس کی تمام تر ترتیب میں غیر ترتیب میں غیر ملکی اثرات نمایاں تھے۔" اس کی تمثیل اور پیشکش کے سلسلہ میں جو تفصیلات بیان کی گئیں۔ اُن سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اس کے ساز و سامان اور اسٹیج پر فرانسیسی یا کسی غیر ملکی طرز و اسلوب کا قطعاً کوئی اثر نہ تھا۔ اور خالص مقامی رنگ میں پیش کیا گیا۔

تصنیف کے سلسلہ میں مؤلفین "ناٹک ساگر" نے یہاں تک غلط بیانی سے کام لیا ہے کہ "واجد علی شاہ کے دربار میں ایک فرانسیسی فن کار موجود تھا۔ اس کے مشورے سے سلطان نے اپنے درباری شاعر سیّد امانت لکھنوی کو یہ ناٹک لکھنے کے لئے مامور کیا اور امانت نے اس فن کار کی رہنمائی میں فرانسیسی اوپیرا کے انداز پر "اندر سبھا" لکھا!"

اوّل تو اندر سبھا کا اسلوب ہرگز فرانسیسی اوپیرا سے نہیں ملتا۔ پھر کوئی غیر ملکی فن کار اس عہد میں دربار سلطانی میں موجود نہ تھا۔ علاوہ ازیں یہ ثابت ہو چکا ہے کہ امانت کا تعلق دربار سے تھا اور نہ سلطان نے کبھی ایسی فرمایش کی۔ دراصل اندر سبھا عام اردو مثنویوں کے پرواز پر ایک عام منظوم داستان ہے۔ جس کا پلاٹ اسی دور کی مثنویوں کی طرح جنّ و پری کے اساس پر ہے۔ محلِ وقوع وہی پرستان ہے۔ اس عہد میں میر حسن کی مثنوی "بدر منیر" کی خاص شہرت تھی۔ چنانچہ واجد علی شاہ نے خود "بدر منیر" سے متاثر ہوکر مثنوی افسانۂ عشق" تصنیف کی۔ قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ امانت نے جب ناٹک لکھنے کا قصد کیا تو ان کے پیش نظر مثنوی میر حسن اور افسانۂ عشق تھی۔ (جس کا چرچا اس وقت رہس کے جلسہ میں عام تھا اور امانت نے شرح میں اس کا حوالہ بھی دیا ہے) لہٰذا انھوں نے اسی طرز پر ایک قصہ منظوم کرنا شروع کیا۔ اب یہ اُن کی جدتِ طبع اور فکر نادرہ کار

کا کرشمہ تھا کہ مسلسل منظوم داستان کو ڈرامائی لوازم سے آراستہ کیا۔ خصوصاً مکالموں میں زورِ اثر کے ساتھ حرکت و عمل کا خاص لحاظ رکھا اور اس سلسلہ میں غالباً مروّجہ نوٹنکیوں کا اثر شامل تھا۔ چونکہ امانت ایک طباع خوش گو زبان داں شاعر تھے۔ اس لئے اس کی زبان و کلام میں سلاست فصاحت اور شگفتگی و روانی لازمی تھی۔

بدرِ منیر کا تتبع امانت نے معیوب نہ سمجھا کیونکہ وہ ایک بلند پایہ شہرۂ آفاق کارنامہ ہے۔ اس بیان کے ثبوت پر "اندر سبھا" میں "بدرِ منیر" کے بعض اشعار گواہ ہیں جو موقعہ بہ موقعہ کئی جگہ استعمال کئے گئے ہیں۔ مثلاً شہزادہ بے نظیر کی خواب گاہ میں پری شہزادہ کو میر حسن کے الفاظ میں اس طرح مخاطب کرتی ہے ؎

کرم مجھ پر رکھیو سدا میری جان — میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشان

اور اسی محل پر جب کہ سبز پری شہزادہ گلفام کی خواب گاہ سے رخصت ہوتی ہے تو میر حسن کا یہی شعر ادا کرتی ہے۔ اسی طرح کئی مقامات پر حسن کے اشعار ادا کئے گئے ہیں۔ یہ قیاس کرنا البتہ بے محل نہیں کہ امانت کے سامنے اس تصنیف کے دوران میں واجد علی شاہ کی مجالس رقص و سرود کی پُر سرور فضا اور طلسمی ماحول ہے۔ جو "اندر کا اکھاڑہ" کہلاتا تھا۔ اور اسی لحاظ سے انھوں نے اس ناٹک کا موجودہ پلاٹ، قصہ کا ماحول اور نغمہ و رقص کے جملہ لوازم موزوں و مرتب کئے ہیں۔

چونکہ ڈراما کسی ملک کے مروّجہ معاشرہ کی تشکیل ہوتا ہے۔ اور اودھ کا وہ دور اسی فضا سے متاثر تھا۔ یہی سبب ہے کہ اُردو اسٹیج کا پہلا کارنامہ اسی ماحول کو پیش کرنے کا ضامن بنا۔ اس کی جگہ حیاتِ معاشرہ کا کوئی اور پہلو پہلے ڈراما نگار کو نہ سوجھا۔ اور اسی لئے امانت کے دوست مرزا عبادت نے سلطان کے جلسہ کی پیروی کی طرف اُن کو توجہ دلائی اور اسی طرح اُردو کا پہلا ڈراما یا نقشِ اول حُسن و عشق کی طلسمی داستان کا مظہر بن کر نمودار ہوا۔ اور اس کی تقلید میں جو متعدد نقوش پیش کئے گئے ان کا طرز و اسلوب بھی وہی رہا۔ ......

ورنہ ممکن تھا کہ عام زندگی نقالی کی جاتی اور کسی معاشرتی پلاٹ پر مبنی ڈراما لکھا جاتا۔

اور پھر ہمارے اسٹیج پر مدّت مدید تک جن و پری کے طلسمی محلات اور غیر فطری انداز و محیرالعقول کرشمہ سازیوں کی جگہ شروع ہی سے سیدھی سادی انسانی شکلیں اور عام کیفیات نظر آتیں۔ اس وقت شاید ہمارے ڈراما کا ابتدائی انداز اور تمثیل کا شعور کچھ اور ہوتا۔

یہاں ایک نکتہ یہ بھی غور طلب ہے کہ ماہرینِ فن نے اردو ڈراما کے عناصر ترکیبی کے سلسلہ میں جن فنون و اجزا کا ذکر کیا ہے ان میں مثنوی کو نظر انداز کرنا سراسر نا انصافی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مثنوی کا ہمارے ڈراما کے آغازِ کار میں بڑا حصّہ مانا جاتا ہے۔ مثنوی وہ صنفِ کلام ہے جس میں صرف نظم میں ایک قصّہ بیان نہیں کیا جاتا بلکہ اس میں وہ فنّی مراتب و لوازم پورے طور پر ملحوظ رکھے جاتے ہیں جو ایک داستان۔ افسانہ یا ناول کا خاصّہ ہیں۔ یعنی پلاٹ۔ وسعت بیان۔ تسلسل۔ ربط۔ بلندی۔ نقطۂ عروج اور خاتمہ۔

اور یہ تمام لوازم ڈراما کے لئے بھی ضروری ہیں۔ اس لئے منظوم ڈراما دراصل مثنوی ہی ایک قسم یا مثنوی منظوم ڈراما کی ابتدائی شکل ہے۔ مثنوی کو مکالمہ کے انداز میں مرتب کر لیا جائے اور اس کے اجزائے ترکیبی مکمّل و مربوط ہوں تو اندر سبھا کی طرز کا منظوم ڈراما تیار ہوتا ہے' اور یہ طرز ہمارے اسٹیج پر مدّت مدید تک قائم رہی ہے اس لئے ہمارا ڈراما مثنوی کی طرز خاص کا بڑی حد تک رہینِ منّت ہے۔ جب اندر سبھا کی عام مقبولیت اور شہرت شہر بھر میں پھیل گئی اور ادھر سے بڑھ کر جگہ جگہ اس کے چرچے ہونے لگے تو اسی زمانہ میں ایک رئیس مداری لال نے اس کی نقالی کی اور اندر سبھا مداری لال کے نام سے ایک اور ناٹک تصنیف اور تمثیل کرایا۔ اس کی پیش کش میں خاص اہتمام و شان سے کام لیا گیا مگر وہ امانت کی اندر سبھا کا مقابلہ نہ کر سکا۔ اس اصل تصنیف کا مرتبہ بھی کمتر تھا۔ بیان کی وہ سلاست و فصاحت اور زبان کی وہ چاشنی مداری لال کو کہاں نصیب ہوتی جو امانت کا حصّہ تھی۔ اس کے علاوہ چند اور سبھائیں بھی تیار ہوئیں۔ جن میں جشن پرستان' قدیمی دور کی یادگار ہے۔ گو یہ نقلی ناٹک اندر سبھا کا مقابلہ نہ کر سکے تاہم ایک فائدہ یہ ہوا کہ اردو ڈراما

اور اسٹیج کا عام ذوق و شوق مختلف علاقوں میں ترقی کرنے لگا۔ اور رفتہ رفتہ باقاعدہ تھیٹر کے آغاز کی طرف لوگوں کی توجہ منعطف ہونے لگی۔ کئی بڑے چھوٹے شہروں میں معمولی منڈلیاں اور شوقیہ ٹولیاں ادنیٰ درجہ کے اسٹیج آراستہ کرنے لگیں۔ قیصر باغ میں شاہی جلسے منعقد ہوتے رہے۔ لکھنؤ کے مختلف محلّوں اور اودھ کے مضافات میں اندر سبھا اصل اور نقل صورت میں جاری رہیں۔ نوٹنکی کی سنگیت منڈلیاں مختلف مقامات پر کھیل تماشے دکھاتی نظر آتیں اور بڑھتے بڑھتے ان کھیلوں نے ڈرامائی سرگرمیوں کو ملک بھر میں پھیلانا شروع کردیا۔ یہ زمانہ ۱۸۵۳ء و ۱۸۵۴ء کا تھا۔ یہاں تک کہ اسی عہد میں "اندر سبھا" مشرقی بنگال کے شہر ڈھاکہ میں جلوہ سامانی کے کرشمے دکھانے جا پہنچا۔ اور اس کے بعد بمبئی میں گجراتیوں کے اپنے مقامی زبان کے اسٹیج پر بھی "اندر سبھا" کا تماشا نظر آنے لگا۔ اور اس کی تصدیق ہوتی رہی کہ:۔

ع خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

(۷)

اُردو ڈراما اور تھیٹر۔ بنگال میں

بنگال میں بنگلہ اسٹیج کے آغاز کی تاریخ ۲۷ فروری ۱۷۹۶ء بتائی جاتی ہے۔ ایک روسی فنکار لیمبڈنے کئی مغربی ڈرامے بنگلہ زبان میں اہل زبان کی مدد سے ترجمہ کرکے اسٹیج کرنا شروع کئے۔ اس سلسلہ کا پہلا ڈراما ۲۷ فروری ۱۷۹۶ء کو پیش کیا گیا۔ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہوا کہ ایک ایک ٹکٹ ایک ایک اشرفی کو فروخت ہونے لگا اور بیٹھنے کو جگہ تک نہ ملتی تھی۔ یہ کھیل کئی بار کھیلا گیا اور اس طرح بنگالی اسٹیج کا افتتاح ہوا۔ کچھ عرصہ بعد اہل بنگال نے اس طرف خود توجہ کی اور بنگالی ادیبوں نے اپنے ڈراما کی بنیاد سنسکرت اور نیلا (لیلا) اور یاترا پر رکھی۔ نئے نئے ڈرامے لکھے اور پیش کئے جانے لگے۔ تقریبًا پچاس سال تک یہ سلسلہ ترقی کرکے جدید بنگالی ڈراما کی تشکیل کا باعث ہوا۔ اس وقت ۱۸۵۳ء میں جب اندر سبھا کی دھوم اودھ اور اس کے اضلاع میں ہوئی۔ بنگالی اسٹیج کافی ترقی کر چکا تھا۔ مشرقی بنگال کے دارالخلافہ ڈھاکہ میں اس زمانہ میں اُردو کا خاصہ رواج ہو چکا تھا۔ اُردو داں طبقہ نے بنگالی اسٹیج کو دیکھ کر اشتیاق ظاہر کیا کہ اسی نوع کی اُردو تمثیلیں بھی ظاہر کی جائیں۔ نوابانِ ڈھاکہ اور مرشد آباد کے چند ادب دوست منچلے لکھنؤ پہنچے اور انھوں نے اندر سبھا اور دوسری ناٹک سبھاؤں کے کھیل دیکھے۔ نوٹنکی کے تماشے بھی دیکھے۔ ان کا ذوق و شوق بڑھتا گیا۔ کانپور کے ایک صاحبِ ذوق شیخ فیض بخش نے جو عرصہ دراز سے ڈھاکہ میں بود و باش رکھتے تھے۔ چند اربابِ ذوق خصوصًا نوابانِ ڈھاکہ سے مشورے کرکے اردو اسٹیج کے آغاز کا بیڑا اٹھایا۔ بعض ہندو رئیس جن کو اُردو زبان سے کوئی ذوق نہ تھا۔ محض تماش بینی اور عیاشی کے شوق سے ان اصحاب کے

شریک کار ہو گئے۔ ڈھاکہ میں بنگال کے تمام بڑے علاقوں کی طرح یہ رواج عام تھا کہ ہر ہندو رئیس کے مکان میں ناچ گھر یا کار سندر کے لئے ایک کمرہ مخصوص تھا۔ جس کی آراستگی باقاعدہ اسٹیج کی طرح ہوتی۔ چنانچہ ان اصحاب کی مساعی نے اُردو کھیل تیار کر ڈالے اور اسٹیج کے لئے ہندو رؤساء کے گھریلو ناچ گھر کام میں لائے گئے۔ ڈھاکہ میں کانپور اور لکھنؤ کی متعدد طوائفوں نے مدت سے سکونت اختیار کر رکھی تھی۔ یہ شہر کے ایک بدنام محلہ سانچی مندر میں آباد تھیں۔ جو انہی کے لئے مخصوص تھا۔ ان میں بعض گانے بجانے کے فن میں ماہر تھیں لیکن کثرت ان کی تھی۔ جو طبلہ باجہ کی نمائش اور اپنی نمودِ حُسن سے شہر کے بے فکرے رؤسا کو محظوظ و مسرور کرنا اور ان کی جیبیں تراشنا سب سے بڑا فن سمجھتیں۔ چنانچہ اُردو تھیٹر کے آغاز کے لئے سانچی مندر والیوں نے اپنی خدمات بڑے فخر و مسرت کے ساتھ پیش کر دیں۔ زنانہ اداکاری کے لئے تو وہ موزوں تھیں۔ مگر نوبت یہاں تک پہنچی کہ اودھ اور بمبئی وغیرہ کے علاقوں کے برعکس جہاں زنانہ پارٹ کے لئے موزوں عورتیں میسر نہ آتیں اور یہ کردار خوش رو نوجوانوں کو انجام دینا پڑتے۔ ڈھاکہ کے اسٹیج پر عورتیں مردانہ کردار کرتی نظر آتیں۔ اس کا سبب یہ تھا کہ ہمارا اسٹیج ابتدا سے پیشہ ور ادنیٰ طبقہ کے افراد کی اداکاری کی آماجگاہ تھا۔ ڈھاکہ میں ایسے اُردو داں پیشہ ور لوگ بہت کم ملتے تھے جو آسانی سے مردانہ کردار ادا کر سکیں۔ برخلاف اس کے یہ طوائفیں جو اُردو داں بھی تھیں اور ہر لحاظ سے پیشہ ور۔ بے جھجک ہر کردار کے لئے آمادہ تھیں۔ شروع شروع میں بنگالی ڈراموں کے چند معمولی ترجمے پیش کئے گئے بعد ازاں منشی نواب علی نفیس کانپوری کو کانپور سے طلب کیا گیا۔ انھوں نے کئی نئے ڈرامے لکھے۔ امانت کی اندر سبھا کھیلی جانے لگی۔ نئے ڈراموں کا عام انداز اندر سبھا کے آثار پر تھا۔ اُردو اسٹیج کا ذوق و شوق کافی ترقی کرنے لگا۔ اسی عرصہ میں شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کی طرز پر ایک ناٹک۔ ناگر سبھا، لکھا۔ اس وقت ڈھاکہ میں چھوٹی موٹی متعدد ناٹک سبھائیں قائم تھیں۔ جو اکثر رئیسوں کے ناچ گھروں کو اپنے اسٹیج کے لئے استعمال کرتیں لیکن ان میں سب سے زیادہ مشہور اور بلند پایہ شیخ فیض بخش کی ذاتی کمپنی فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی سمجھی جاتی تھی۔ جو باقاعدہ

تجارتی انداز پر قائم تھی۔ نفیسؔ کا پوری اس کمپنی کے خاص ڈراما نویس تھے مختلف ڈراما نگاروں کے لکھے ہوئے تیس پینتیس کھیل اس وقت تک تمثیل کئے جا چکے تھے۔ جن میں سے ایک ایک کھیل کئی کئی مرتبہ کھیلا جاتا۔ ناگر سبھا بھی اسی کمپنی نے کھیلا۔

شیخ پیر بخش کے ڈراما "ناگر سبھا" نے بڑی مقبولیت حاصل کی۔ اس کی شہرت کا بڑا سبب "اندر سبھا کی تقلید اور نام کی مطابقت تھا۔ گو اس کا پلاٹ اس سے بالکل مختلف تھا۔ اس ڈراما کے لئے فیض بخش نے لکھنؤ کی چند مشہور طوائفوں انّو بائی۔ گنّو بائی۔ چھوٹی اور بڑی پیّا۔ اچھن بائی۔ سندر بائی اور نواؔبا بائی کو شرکت کے لئے بلانا چاہا۔ مگر انھوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ ہم ڈیرہ دار گانے والیاں ہیں۔ بازاری اسٹیج پر منظرِ عام پر آنے سے معذور ہیں۔ یہ تمام طوائفیں اس سے پہلے اندر سبھا میں اداکاری کر چکی تھیں۔ لیکن یہ ناٹک کسی تجارتی کمپنی نے عام اسٹیج پر نہیں بلکہ کسی نجی اسٹیج پر پیش کیا تھا اور اس کی دھوم دھام دیکھ اور سن کر ہی شیخ فیض بخش نے اس کے مقابلہ پہ "ناگر سبھا" لکھوا کر پیش کرنا چاہتی تھی۔ اسی لئے انھوں نے اس کی کامیابی کے لئے متذکرہ بالا عورتوں کو شریک کرنا ضروری سمجھا۔ ڈیرہ دار طوائفیں وہ تھیں جو رقص و نغمہ کے فن میں مہارت رکھتیں اور عام اسٹیج پر ناچنا گانا یا ناٹک کمپنیوں میں اداکاری کرنا معیوب سمجھتی تھیں۔ ان میں سے گنّو بائی۔ نواؔبا بائی اور انّو بائی بڑی مشہور فن دان نغمہ نواز تھیں۔ ان کا خاندان عرصہ دراز تک ڈھاکہ میں مقیم رہا۔ اور آج بھی مشہور ہے۔ آخر ان طوائفوں کے انکار کے بعد استاد پیر بخش کے مشورے سے شیخ فیض بخش نے موتی کمہار اور بنّو کمہار کو (جو مٹی کے برتن بنانے کا کام کرتے تھے اور نہایت حسین اور خوش گلو تھے اور یاترا اور سوانگ وغیرہ میں حصہ لیتے رہے تھے۔ اور چوک بازار کی بڑی مسجد کے قریب چند سبزی فروشوں کو جو ان دونوں نوجوانوں کی طرح خوش آواز اور خوش شکل بھی تھے اور بول سکتے تھے، منتخب کیا۔ اور انھیں مناسب پارٹ دے کر ریہرسل شروع کرائی۔ اسی عرصہ میں ہولی میدان (جو اُردو روڈ کے پاس ایک وسیع میدان تھا) میں منڈوا تیار کر کے خاص اہتمام سے اسٹیج بنایا اور سین سینری اور پوشاکیں وغیرہ آراستہ و پیراستہ کرائی گئیں۔ آخر

"ناگر سبھا" اس شان و شوکت سے پہلی بار حسن افزا کمپنی نے پیش کیا۔ جس کی دھوم مچ گئی اور لوگوں کو اُردو ناٹک کا بہت شوق بڑھ گیا۔ ڈراما ناگر سبھا کا پلاٹ یہ ہے :۔

" ناگر نامی ایک سپیرا ہے۔ جادو ٹوٹکے میں بھی کمال رکھتا ہے۔ یہ شادی شدہ ہے اور اس کی بیوی "سندر" ہے۔ اس فن میں وہ اس سے بھی اعلیٰ ہے۔ کسی شہر میں اسی زمانہ میں ایک حسین دوشیزہ "موتی" فنِ جادوگری میں شہرۂ آفاق ہے۔ اس نے یکتائے روزگار جے پال نامی جادوگر سے تعلیم پائی ہے۔ اور اس سے ایک جادو "کالا ناگ" سیکھا ہے۔ اس کے عمل سے وہ ہزاروں نوجوان جادوگروں کو ہلاک کر چکی ہے۔ یہ حسینہ اعلان کرتی ہے کہ جو شخص اس کے جادو "کالا ناگ" کا مقابلہ کرے گا وہ اس سے شادی کرے گی۔ ناگر سپیرا یہ اعلان سنتا ہے۔ موتی کے حسن جہاں سوز و کمالات پر ہزار جان سے فریفتہ ہو جاتا ہے۔ اور وطن چھوڑ کر موتی کی شرط پوری کرنے کے لئے اس کے شہر پہنچ جاتا ہے۔ اس کی بیوی سندر لاکھ سمجھاتی ہے مگر ایک نہیں سنتا۔ ناگر، موتی کا گھر تلاش کر کے اس کے دروازے پر جاتا اور آواز لگاتا ہے۔ ع

" کون ہے موتی کو آ کر دکھلائے چترائی "

ع " بولی موتی سامنے آ کر شامت کیوں ہے آئی "

دونوں میں جادو منتر کا معرکہ شروع ہو جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر اپنے اپنے منتروں کے بھرپور وار کرتے ہیں۔ مگر کوئی بھی زیر نہیں ہونے پاتا۔ آخر موتی منتر پڑھ کر "کالا ناگ" اس پر چھوڑتی ہے۔ ناگر کمال چابک دستی سے ناگ کا سر پکڑتا ہے مگر ناگ اس کو پکڑ لیتا ہے۔ ناگر ساکت و صامت ہو کر گر پڑتا ہے۔ اس دوران میں ناگر کی بیوی سندر اپنے جادو کے زور سے خاوند کا حال معلوم کر لیتی ہے۔ اور آناً فاناً اس کی مدد کے لئے جاتی ہے۔ وہ سب سے پہلے موتی کے استاد جے پال کو منتر پڑھ کر اپنے سامنے حاضر کرتی اور اس کو للکار کر اپنے پُرزور عمل سے اس کو ایک بھیڑیے کی شکل میں

تبدیل کر دیتی ہے۔ اس بھیڑیے کے گلے میں رسی باندھتی اور کھینچتی ہوئی موتی کے دروازے پر جا پہنچتی ہے۔ موتی جادو کے ذریعہ اپنے استاد کو بھیڑیے کی صورت میں پہچان لیتی ہے۔ اور گھبرا کر سندر سے صلح کی درخواست کرتی ہے۔ سندر پہلے ناگر کو ہوش میں لاتی ہے پھر موتی کو ناگر کے ساتھ شادی کا پیام دیتی ہے۔ وہ خوف زدہ حالت میں فوراً منظور کر لیتی ہے۔ سندر منتر پڑھ کر جے پال کو اس کی اصلی صورت میں واپس لاتی ہے۔ جو موتی کا ہاتھ ناگر کے ہاتھ میں دے دیتا ہے۔ اور نغمہ شادی پر ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔"

پلاٹ بنگال کے جادو کی مشہور و معروف داستان پر مبنی ہے اور نہایت خوبی کے ساتھ ڈرامائی تدبیر گری کا دلکش نمونہ بنایا گیا ہے۔ قصہ میں حیرت اور دلچسپی کے کافی عناصر ہیں۔ اور ناچ گانوں کی کثرت۔ حیرت خیز عمل و حرکت نے شروع سے آخر تک بجا دلچسپ بنا دیا ہے۔ مدت مدید کی مشق اور محنت و جانفشانی اور مرصع ساز و سامان اور خوشنما سین سینری کی آراستگی سے اس تمثیل کو بے حد دل کش اور مقبول بنایا تھا۔ یہ ڈراما عرصہ دراز تک مختلف کمپنیوں نے کھیلا۔ اس ڈراما کا ایک خاصہ یہ بھی تھا کہ مروجہ ڈراموں کے برخلاف اس کا محل وقوع مقامی تھا اور مرکزی خیال و موضوع عہدِ حاضرہ کی مناسبت سے چنا گیا۔ اس لیے بھی عوام نے پسندیدگی کی نظر سے دیکھا اور مانوس فضا کی وجہ سے زیادہ کامیاب ثابت ہوا۔ اس کے بعد شائقین کا روز افزوں رجحان دیکھ کر کئی اور کمپنیاں منظر عام پر آئیں۔ اور باقاعدہ تجارتی اسٹیج کی گرم بازاری ہو گئی۔ ایک کمپنی نے نیا ڈراما "حسن افروز" لکھوایا اور زر کثیر صرف کر کے اسٹیج کیا۔ یہ بھی اندر سبھا اور ناگر سبھا کی طرز پر غنائیہ ناٹک تھا۔ اس میں سانچی مند روالیوں میں سے اکثر اعلیٰ طوائفوں نے پارٹ کیے اور اس کے گانے اور ناچ بہت مشہور ہوئے۔ خصوصاً ایک غزل بہت مقبول و مطبوع تھی جس کا مطلع یہ ہے۔

سیماب کی تڑپ ہے دلِ بے قرار میں بیتابی کہہ رہی ہے چلو کوئے یار میں

فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی نے چار سال نئے نئے کھیل بڑے اہتمام و شان سے اسٹیج کیے۔ اب ہر طبقہ کی طوائفیں بڑے انہماک سے اسٹیج پر کام کرنے لگی تھیں۔ کمپنیوں کی تعداد بڑھنے لگی۔

پیشہ ور رقابتیں اور شکر رنجیاں ترقی پانے لگیں۔ حریفانہ مقابلوں میں جھگڑے فساد کی نوبت آئی۔ اور حسن افزا کمپنی انہی جھگڑوں کی بدولت بند ہو گئی۔ مگر اُردو ڈراما اور اسٹیج ڈھاکہ میں مضبوطی سے قائم ہو گیا۔ ہندو رئیس جو پہلے ہی اس مذاق کے رسیا تھے یہ بڑھتی ہوئی ترقی دیکھ کر آگے بڑھے اور اُردو تھیٹر کو تفریح و تفنن کے ساتھ اپنے تجارتی اغراض و مقاصد کا ذریعہ بنانے لگے۔ پہلے دو ہندوؤں پوتو باتو اور رتو بابو نے مشترکہ سرمایہ سے ایک کمپنی قائم کی جس نے گلشن جاں فزا، ڈراما اسٹیج کیا۔ اس ناٹک کے مصنف حکیم حسن مرزا برق تھے۔ بعدازاں ماسٹر احمد حسن واقر نے ایک نیا ڈراما" بلبل بیمار" لکھا۔ یہ اُردو ڈراما نویسی کے اُس دَور میں ایک نیا موڑ تھا۔ اور ڈھاکہ کی ڈرامائی تاریخ کی تبدیلی و ایجاد پسندی کا نیا باب تسلیم کیا جاتا ہے۔

اُنھوں نے اس ڈراما میں پہلی بار نظم کے ساتھ مکالموں میں سلیس و شستہ نثر کو شامل کیا۔ اور اس کے گانوں کا انداز بھی بدلا ہوا تھا۔ اب سرزمین مشرقی بنگال میں اُردو ڈراما اور تھیٹر کو باقاعدہ عروج نصیب ہوا۔ یہ تقریباً ۱۸۷۶ء کے اوائل کا دور تھا اور ان دنوں اردو اسٹیج ڈھاکہ ہی میں نہیں بلکہ دوسرے بڑے بڑے شہروں اور قصبات تک میں نظر آنے لگا۔ نئی نئی تھیٹریکل کمپنیاں اور چھوٹی چھوٹی ناٹک سبھائیں گشتی تھیٹر کی شکل میں گاؤں گاؤں پھرتیں۔ اور جہاں ٹوٹی پھوٹی اُردو بولی اور سمجھی جاتی تھی وہاں کھیل دکھاتیں۔ بنگال ہمیشہ سے شعر و نغمہ کی سرزمین ہے۔ مقبول بنگلہ دُھنوں اور ناچ رنگ کے دل کش انداز دکھائے جانے لگے۔ نئے نئے ڈرامے تصنیف ہونے لگے۔ لکھنؤ اور کانپور کے شاعر اور ڈراما نویس بلائے گئے۔ مگر اب تک اندر سبھا، سب ڈراموں میں پیش پیش تھا۔

مشرقی بنگال میں اُردو ڈراما اور اسٹیج کی ترقی و عروج میں ہندو مسلمان دونوں نے مل کر برابر کا حصّہ لیا۔ اس عہد کے اُردو ڈراما نگاروں میں متذکرہ بالا اصحاب کے علاوہ نواب ڈھاکہ، نواب سر احسن اللہ بہادر مرحوم اور مرزا ولی جان قمر مرحوم کے اسمائے گرامی خاص ہیں جنھوں نے متعدد ڈرامے لکھے اور اسٹیج کرائے۔ مگر اب ان میں سے ایک ڈراما بھی دستیاب

نہیں۔ اودھ کے بہت سے اداکار اور شاعر و ڈراما نویس بنگال کی فنی ترقیوں کے چرچے سن کر وہاں پہنچ گئے۔ کیونکہ واجد علی شاہ کی نظر بندی کے بعد اودھ میں فنونِ لطیفہ کو کوئی خاص عروج نصیب نہیں ہوا۔ صرف چند ادنیٰ پایہ کی ناٹک منڈلیاں کھیل دکھاتی رہیں۔ یا سنگیت منڈلیوں کے ذریعہ نوٹنکی کے چرچے جگہ جگہ جاری تھے۔ لیکن باقاعدہ اسٹیج کی جو شکل ڈھاکہ اور اس کے مختلف علاقوں میں پائی جاتی تھی وہ یہاں ابھی تک نہ تھی۔ گو اندر سبھا کے بعد چند بھتیرے ڈرامے اسی طرز پر اور بھی لکھے اور اسٹیج کئے گئے لیکن یہ سب کچھ عرصہ لکھنؤ، کانپور، بنارس اور ان کے مضافات میں اپنا عروج دکھا کر ڈھاکہ سفر کر گئے۔ اسی زمانہ میں بمبئی میں بھی اردو ڈراما اور اسٹیج نے اپنا نیا رنگ جمانا شروع کر دیا تھا۔ اور ملک کے تقریباً تمام علاقوں میں اردو ڈراما کا آغاز باقاعدہ ہو چکا تھا۔ یہ زمانہ ۱۸۵۳ء اور ۱۸۵۷ء کے درمیان کا ہے۔ لیکن جنگ آزادیٔ ہند ۱۸۵۷ء کی افراتفری نے ملکی سکون و فراغت کو یکسر ختم کر دیا۔ ادبیات و فنونِ لطیفہ کی زندگی بھی عام انسانی حیاتِ معاشرہ کی طرح معرضِ خطر میں پڑ گئی۔ حالات درہم برہم ہو گئے اور غیر ملکی جبر و استبداد کے ہاتھوں اردو اسٹیج اور ڈراما کا طفل نوخیز پروان چڑھتے چڑھتے دم توڑنے لگا۔ ممالک متحدہ اودھ میں زیادہ تباہی پھیلی۔ اس لئے تفریح و تفنن کے تمام اسباب فنا ہو گئے۔ اسٹیج دفن کر دیا گیا۔ حتیٰ کہ لوگ اس کا نام و نشان تک بھول گئے۔ یہی سبب ہے کہ ہمارے مورخین و مبصرین میں سے اکثر حضرات نے تحقیق کی سعی و کاوش نہ کی۔ اور اردو ڈراما کی تاریخ کا صرف ایک سرسری خاکہ پیش کیا کہ اندر سبھا کے نقش اول کے بعد ملک کے تمام علاقوں میں یہ سرگرمیاں ختم ہو گئیں۔ اور اس کے تئیس چونتیس سال کے وقفہ کے بعد ۱۸۷۰ء کے اوائل میں اندر سبھا نے بمبئی کا سفر اختیار کیا جہاں پارسی اسٹیج کا آغاز ہوا۔ حالانکہ ۱۸۵۳ء (اندر سبھائی دور) ہی میں ملک بھر کے تمام مقامات پر اردو ڈراما منظرِ عام پر نظر آنے لگا تھا۔ اور اسٹیج کی آراستگی عمل میں آ چکی تھی۔ یہی دور بمبئی کے پارسی تھیٹر (اردو) کا دورِ آغاز ہے۔ اور اس کے بعد ۱۸۵۷ء کی ہنگامہ خیزی اور

بلا انگیزی نے ممالک متحدہ اودھ میں جو انحطاطی زنگ جمایا اس کے علاوہ کسی مقام پر ڈرامائی سرگرمیوں میں کوئی وقفہ نظر نہیں آتا۔ مشرقی بنگال اور اُردو اسٹیج کا عمل مسلسل جاری رہا۔ مشرقی بنگال پر کلکتہ کی پارسی کمپنیوں نے چھاپہ مارا اور کلکتہ کے عروج نے انھیں زوال نصیب کیا۔ بمبئی میں تدریجی ترقیوں کے ساتھ اس کے تسلسل میں کوئی فرق نہ آیا۔ جس کی تفصیل علیحدہ آئے گی۔

مشرقی بنگال کے اُردو اسٹیج کا تذکرہ کرتے ہوئے درمیان میں تاریخی ربط کی خاطر چند ضروری نکات بیان کئے گئے۔

ڈھاکہ میں اُردو تھیٹر کا چرچا ۱۹۱۹ء، ۱۹۲۰ء تک رہا۔ اس آخری دور میں لائٹ تھیٹر سب میں پیش پیش تھا۔ اور اہلِ ہنود کے ناچ گھروں میں لال موہن شاہ کا ناچ مندر زیادہ مشہور۔ مسلمان اربابِ فن کے علاوہ ہندوؤں میں خصوصاً جانکی بابو۔ موتی بابو۔ بھگوتی بابو وغیرہ جو خوشحال رئیس تھے اس سلسلہ میں تجارتی خوش طبعی کی غرض سے برابر حصہ لیتے رہے۔ متذکرہ بالا چند مسلم شرفار۔ چند نوابانِ ڈھاکہ اور حکیم حبیب الرحمٰن صاحب مرحوم کے علاوہ اُردو اسٹیج کی طرف ثقہ حضرات نے توجہ نہ کی۔ اور شروع سے آخر تک اداکاری کے سلسلے میں محض پیشہ ور ایکٹرز، ایکٹرسیں اور ادنیٰ طبقہ کے لوگ ہی شریک رہے۔ اکثر سنجیدہ حضرات اس کو بازاری تفریح اور رکیک عیاشی سے منسوب کرتے۔ جن مسلم شرفار و شعرار نے اس طرف توجہ کی اُن کا مقصد یہی تھا کہ اُردو ڈراما فنی حیثیت سے ترقی کرے اور معیاری لحاظ سے اس کا پایہ بلند ہو۔ نیز تعلیم یافتہ طبقہ کے لوگ فن کاری میں حصہ لیں۔ سنجیدگی اور صحتِ ذوق کے ساتھ فن اور زبان کی خدمت ہو۔ لیکن جوں جوں اس کی گرم بازاری ہوتی گئی۔ اہلِ ادب و فن کی انتہائی مساعی کے باوجود ثقاہت و سنجیدگی کا دامن ہاتھ سے چھوٹتا گیا۔ کانگریس اور خلافت کے متحدہ محاذ کے دوران میں جب ۱۹۲۵ء میں ہندوستان کے مختلف مقامات پر مختلف تھیٹر کمپنیوں نے اسٹیج پر نیم سیاسی تمثیلیں پیش کی گئیں۔ اس وقت ڈھاکہ میں بھی حکیم حبیب الرحمٰن مرحوم

ایک ڈراما "غریب ہندوستان" اسی طرز کا لکھ کر پیش کیا۔ یہ اظہر علی آظہر امرتسری کے ڈراما "بیداری" کا ہو بہو چربہ یا اس کی نقل تھا لیکن یہ ڈراما زیادہ کامیاب نہ ہو سکا۔ اور بمبئی، دہلی وغیرہ کی عالی شان کمپنیوں کی شاندار شہرت اور کلکتہ کی پارسی کمپنیوں کی زیب و زینت نے تماشائیوں کی نگاہوں میں جو خیرگی پیدا کی اور اُردو تھیٹر کی طلسمی نمائش نے ان کے شعور میں ایک نئی بیداری پیدا کی جس سے وہ ڈھاکہ کے اسٹیج کو اسی رنگ ڈھنگ میں دیکھنے کے متوقع ہو گئے۔ مگر مقابلہ کی شان و شوکت کے سامان مہیا کرنا اور اعلیٰ معیار کی ہمسری کی تاب و طاقت اہل ڈھاکہ میں نہ تھی۔ چنانچہ بے سکت ہو کر یہاں کے اسٹیج کی دیواریں گرنے لگیں۔ اور بالآخر یہ عمارت ایک دن منہدم ہو گئی۔ یہاں کے ایکٹروں میں ماسٹر لالو (جو طوائف گنّو بائی کا بیٹا اور مشہور طبلہ نواز تھا) ماسٹر عبدالصمد قصائی (تاڑی فروش) ماسٹر عبدالجبار (خفیہ فروش) ماسٹر کوکھا اور اس کے استاد الٰہی بخش وغیرہ مشہور تھے۔ چند شرفا آخری دور میں فن اداکاری کے شوق میں شامل ہوئے۔ مگر انھوں نے ناسازگار حالات اور ناخوشگوار فضا سے نامانوس ہو کر جلد ہی کنارہ کشی اختیار کر لی۔ زنانہ پارٹ کے سلسلہ میں جن طوائفوں کا ذکر کیا گیا وہی تھیں۔ ایک ادنیٰ طوائف جھنجھٹ بوڑھی کے نام سے مشہور تھی۔ یہ اکثر مردانہ کردار ادا کیا کرتی۔

○

۸

اُردو ڈراما اور تھیٹر — بمبئی میں

بمبئی میں اٹھارہویں صدی عیسوی میں انگریزی تھیٹر کی تعمیر عمل میں آئی۔ جس کی ابتدا گرانٹ روڈ کے بمبئی تھیٹر سے ہوئی۔ اور ۱۸۴۵ء میں اس کی عمارت کو "بمبئی تھیٹر جدید" کے نام سے از سرِ نو آراستہ کیا گیا۔ نیز اس کو وکٹوریہ تھیٹر کے نام سے منسوب کیا جاتا رہا۔ چند سال بعد اس کی تقلید میں چند منچلے ہندو مرہٹوں کو اپنی زبان کے ڈرامے پیش کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ انھوں نے "ہندو ڈرامیٹک کور" کے زیرِ اہتمام ۱۸۵۲ء میں پہلی بار ایک مذہبی ناٹک مرہٹی زبان میں اسٹیج کیا۔ اس کا پلاٹ رامائن سے ماخوذ تھا۔ اس کے بعد چند اور مرہٹی ڈرامے بھی پیش کیے گئے۔ غالباً ان ڈراموں کی نمائش سے اُردو داں طبقہ میں بھی اشتیاق پیدا ہوا ہوگا اور انھوں نے اُردو ڈراما اسٹیج کرنے کی تحریک شروع کی ہوگی۔ کیونکہ اسی سال ۱۸۵۳ء[ع۵] میں ایک ڈراما پارسی روسا نے "ہندو ڈرامیٹک کور" کے اسٹیج پر پیش کیا۔ یہ بھی ہندی دیومالا پر مبنی تھا۔ اس کے ایک سال بعد ایک اور جماعت "پارسی ڈرامیٹک کور" کے نام سے عالمِ وجود میں آئی۔ جس نے ۱۸۵۴ء میں "پیدائشِ سیاوش" نامی اُردو ڈراما دو حصّوں میں پیش کیا۔ اور پھر جون و دسمبر ۱۸۵۴ء علی الترتیب دو اُردو ڈرامے (۱) "حاجی میاں فضل اور کلال خانہ" اور (۲) "پٹھان سرفراز اور گل" تمثیل کیے گئے۔ اس طرح یہ سلسلہ بڑھتا گیا۔ پانچ چھ سال کے عرصہ میں پارسی سیٹھوں کی بدولت اُردو اسٹیج اور ڈراما کی

ع۵ کہا جاتا ہے کہ یہ تمثیل اودھ کی اندر سبھا سے پہلے پیش کی گئی۔ اور اس لحاظ سے اِسی اسٹیج کو اُردو میں اولیت حاصل ہے۔ لیکن اس کا انداز اندر سبھا کا تھا۔ یوں "اندر سبھا" بہر صورت اپنی طرز کی پہلی چیز ہے۔

کافی سرگرمی دیکھنے میں آنے لگی۔

بمبئی میں اُردو ڈراما کی تاریخ کا عہد وہی متعین کیا جا سکتا ہے جو "اندر سبھا" کے آغاز کا لکھنؤ اور اس کے مضافات میں تھا۔ اس لئے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ لکھنؤ سے چل کر خود یہ ناٹک وہاں پہنچا ہو۔ بہر صورت اُردو ڈراما صرف اسی سال بمبئی کے اسٹیج پر نمودار ہوا۔ اور "اندر سبھا" کی موجودہ طرز میں منظوم شکل ہی میں نظر آیا۔ پارسی ارباب ذوق نے ابتدائی ڈراموں میں زیادہ تر ترجمہ سے کام لیا۔ لیکن یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ گیا ہے کہ جنگ آزادی ہند ۱۸۵۷ء سے قبل "اندر سبھا" بمبئی کے پارسی اسٹیج پر تمثیل کیا گیا۔ ۱۸۶۱ء میں کم و بیش انیس تھیٹریکل کمپنیاں بمبئی میں قائم ہو چکی تھیں۔ جن میں بیشتر اُردو ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں۔ اور ان کے تمام ڈراما نویس پارسی بتائے جاتے ہیں۔ ۱۸۶۲ء میں "پارسی وکٹوریہ کلب" عالم وجود میں آیا۔ ایک دو سال بعد اس کا نام "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" قرار پایا۔ اس وقت اس کلب کے سکریٹری "کیخسرو جی این کابراجی" تھے جو ۱۸۶۸ء تک اپنے فرائض انجام دیتے اور اُردو اسٹیج کی ترقیات میں کوشاں رہے۔ اسی زمانہ میں دادا بھائی پٹیل اور کنورجی ناظر "نفنسٹن ڈرامیٹک منڈلی" کے نام سے ایک تھیٹریکل کمپنی چلا رہے تھے۔ کچھ عرصہ بعد دادا بھائی سوراب جی پٹیل (جو ایک لکھ پتی پارسی سیٹھ کے بیٹے اور اعلیٰ تعلیم یافتہ نوجوان تھے) وکٹوریہ منڈلی کے سکریٹری مقرر ہوئے۔ دادا بھائی اپنی امارت اور علمیت کے غرور میں ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دیتے اور جا و بے جا طور پر منڈلی کے اراکین سے لڑتے جھگڑتے رہتے۔ اور من مانی کارروائی کرتے تھے۔ چنانچہ اس کے شرکا نے آہستہ آہستہ کنارہ کشی اختیار کرنا شروع کی اور دادا بھائی اس منڈلی کے واحد اجارہ دار اور خود مختار مالک بن گئے۔ یہ عوام میں "دادی پٹیل" کے نام سے مشہور تھے۔ ان کے زیر اہتمام "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" ۱۸۷۲ء تک کامیابی سے چلتی رہی۔ اس کے بعد کنورجی ناظر نے یہ منڈلی خرید لی اور دادی پٹیل اس سے علیحدہ ہو کر اپنے والد کے تجارتی دفتر میں کام کرنے لگے۔ اس کمپنی کا ایک خاص اداکار سیٹھ نوشیرواں جی مہربان جی آرام تھا۔ جو اداکاری کے کمال کے علاوہ ڈراما نویسی میں درک رکھتا تھا۔

۱۸۷۷ء میں جب حکومت ہند نے شاہی جشن جوبلی منانے کا اعلان کیا تو کنور جی ناظر نے اپنی کمپنی لے کر دہلی جانے کا ارادہ کیا۔ اس پر دادی پٹیل کا دل پھڑک اٹھا۔ انھوں نے بے حد کوشش کرکے ایک نئی کمپنی "اوریجنل وکٹوریہ ناٹک منڈلی" بنا ڈالی۔ چنانچہ ۱۸۷۵ء کے آخر میں کنور جی ناظر کی کمپنی "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" (جو "پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی" کے نام سے مشہور تھی اور دادی پٹیل کی "اوریجنل وکٹوریہ ناٹک منڈلی" دہلی پہنچ کر جشن جوبلی میں بڑے اہتمام و شان سے اپنے اپنے کھیل دکھانے لگیں۔ ۱۸۷۶ء کے وسط میں کنور جی ناظر اپنی کمپنی لے کر کلکتہ پہنچے۔ آخر میں وہاں سے بنارس قیام کرتے ہوئے بمبئی واپس آگئی۔ کچھ عرصہ بعد یہ کمپنی پونہ گئی۔ اور وہاں سے واپسی پر کمپنی کو پانچ اداکاروں کے ٹھیکہ پر دے دیا۔ جن میں ایک نامور اداکار خورشید جی بالی والا بھی تھا۔ اور جو آخر میں اس کمپنی کا واحد مالک بن گیا۔ اس نے اس کمپنی کا نام اپنے نام پر "بالی والا وکٹوریہ ناٹک منڈلی" رکھ لیا۔ کنور جی ناظر اپنی کمپنی کو ٹھیکہ پر دینے کے بعد اپنی قدیم کمپنی الفنسٹن ناٹک منڈلی میں پھر شریک ہوگئے۔ اس کمپنی کا ایک اداکار پیسٹن جی فرام جی میڈن، تھا۔ جو خود شاعر اور ڈراما نگار ہونے کا بھی مدعی، رنگ و پروین تخلص کرتا اور منشی نواب علی نفیس کا شاگرد تھا۔ ایک مدت بعد یہی پارسی سیٹھ اس کمپنی کا مالک بنا اور اس نے اپنا صدر مقام کلکتہ بنایا۔ یہ ہے بمبئی کے پارسی اسٹیج اور اردو ڈراما کی ابتدائی تاریخ جس کے گم شدہ اوراق ہماری مطبوعہ تاریخوں میں نہیں ملتے۔ اور اکثر مورخین و ناقدین کی نامکمل و غیر مصدقہ اطلاعات نے غلط فہمیاں پھیلائی ہیں۔ بعض حضرات کے نزدیک پارسی اسٹیج (اردو) کی ابتدا ۱۸۶۸ء میں ہوئی۔ کسی نے لکھا ہے کہ آرام دکنی اردو کے (اندر سبھا کے بعد) سب سے پہلے ڈراما نگار اور ان کی تصنیف لعل و گوہر[ع] سب سے پہلا ڈراما تھا۔ پارسی تھیٹر کے سلسلہ میں کئی اصحاب نے تحریر کیا ہے کہ سب سے پہلی کمپنی پیسٹن جی

ع "لعل و گوہر" کا ذکر اور اس تمثیل کا اقتباس ڈراما نگاروں کے باب میں آئندہ پیش کیا جائے گا۔

فرام جی نے پارسی اوریجنل تھیٹریکل کمپنی' کے نام سے قائم کی۔ لیکن جدید تحقیق کی روشنی میں یہ تمام باتیں بعد کی ہیں۔ اس باب کی ابتدائی سطور میں جو معلومات پیش کی گئی ہیں۔ ان کی تصدیق ڈاکٹر دھنجی بھائی نسروان جی پٹیل کی تاریخ "پارسی ناٹک" سے کرنے کے بعد اُن کو مستند تسلیم کیا گیا ہے۔ اور محض سُنی سُنائی پر اکتفا نہیں کیا گیا۔

مؤلفین ناٹک ساگر کا بیان ہے کہ:۔

"پسٹن جی فرام جی رنگ دیرو ین اُردو پارسی اسٹیج کا بانی اوّل تھا جس نے اوریجنل تھیٹریکل کمپنی قائم کی۔"

حالانکہ تاریخی ثبوت موجود ہیں کہ "پسٹن جی فرام جی" وکٹوریہ ناٹک کمپنی کا ایک اداکار تھا۔ کنور جی ناظر نے ۱۸۷۰ء کے قریب چند اداکاروں کو یہ کمپنی ٹھیکہ پر دے دی تھی؛ جن میں پسٹن جی بھی شامل تھا۔ اور کچھ عرصہ بعد وہ اس کمپنی کا مالک بن گیا تھا۔ پارسی اسٹیج کی ابتدا مدت دراز پہلے ہو چکی تھی اور پسٹن جی کی حیثیت بانیٔ اوّل تو کیا بانیٔ ثانی کی بھی نہ ہوئی۔ البتہ محولا بیانات کی روشنی میں اس کو بانیٔ آخر کہا جا سکتا ہے۔ اور جس کمپنی کا وہ مالک بنا۔ وہ دورِ وسطیٰ کی یادگار تھی۔ 'ناٹک ساگر' میں ایک صریح غلط بیانی اور کی گئی ہے کہ:۔

"دربار قیصری کے موقعہ پر ۱۸۷۶ء میں وکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی آئی۔ ایدلجی دادا بھائی اس کے روح رواں تھے۔"

حالاں کہ دربار قیصری کا جشن دہلی میں ۱۸۷۵ء میں منایا گیا اور اُس وقت دو کمپنیاں جن کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ اس جشن میں شرکت کی غرض سے پہنچی تھیں۔ ان میں ایک اوریجنل وکٹوریہ ناٹک منڈلی تھی جس کا مالک دادا بھائی پٹیل عرف "دادی پٹیل" تھا اور دوسری کنور جی ناظر کی کمپنی "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" تھی۔ موخر الذکر کمپنی کا نام تو مؤلفین "ناٹک ساگر" نے صحیح لکھا۔ مگر اُس کے مالک کا حوالہ غلط ہے۔ یہ کمپنی ۱۸۷۶ء میں دہلی دربار کے اختتام پر کلکتہ اور بنارس چلی گئی تھی۔ اور ۱۸۷۷ء کے لگ بھگ دوسرے کارکنان کے زیرِ اہتمام ٹھیکہ پر چلنے لگی تھی۔

اس لئے دربارِ قیصری کی تاریخ بھی غلط درج کی گئی ہے۔ (ناٹک ساگر کی اشاعت ۱۹۲۴ء میں لاہور میں ہوئی۔)

ان ہی حوالوں نے بعد کے مورخین و مبصرین کو غلط فہمی میں مبتلا کیا ہے۔ چنانچہ سید بادشاہ حسین نے اپنی مختصر کتاب "اردو میں ڈرامانگاری" میں (جو ۱۹۳۴ء و ۱۹۳۵ء میں مرتب ہو کر شائع ہوئی۔ اردو ڈراما اور اسٹیج کے آغاز کا ذکر کرتے ہوئے تحریر فرمایا ہے:-

" اندر سبھا" کا طوطی بول رہا تھا۔ اس کے چرچے لوگوں کی زبانوں پر تھے۔ اور اس کی شہرت دن دونی رات چوگنی ترقی کر رہی تھی کہ سلطنت اودھ کا شیرازہ بکھر گیا —— ایسے انتشار کے وقت لوگوں کو اتنی فرصت کہاں تھی کہ اس کی طرف توجہ قائم رکھتے اور اتنی استطاعت کہاں تھی کہ افلاس کے بھنور میں پھنس کر بھی اس کی سرپرستی کرتے۔ یہ بے وقعتی اور بے رنگی دیکھ کر "اندر سبھا" بمبئی پہنچی —— یہ وہ زمانہ تھا جب کہ سنسکرت ڈراما دم توڑ چکا تھا اور اس کی جگہ "بھان" اور "پراہنس" کے کھوٹے سکے ہندوستانی اسٹیج پر رائج تھے۔ روپیہ کمانے کی خاطر بھگت بازوں کی منڈلیاں کوچہ بکوچہ اور دریا بدریا ماری ماری پھرتی تھیں۔ "اندر سبھا" کے خیر مقدم کے سلسلہ میں بمبئی کے چند پارسی نوجوانوں کو اردو تھیٹر بنانے کا خیال آیا ——"

یہاں بادشاہ حسین صاحب نے دو متضاد باتیں کہی ہیں۔ ایک تو "اندر سبھا" کا طوطی بول رہا تھا —— " دوسری یہ کہ "سلطنت اودھ کا شیرازہ بکھر گیا ——" لیکن حقیقت یہ ہے کہ "اندر سبھا" کے عروج کے وقت سلطنتِ اودھ زوال پذیر نہیں ہوئی اور نہ اتنی جلدی لوگوں پر انتشار و افلاس کی مصیبت طاری ہوئی جیسا کہ انھوں نے بیان کیا ہے۔ دراصل "اندر سبھا" کے چرچے ڈھاکہ تک پہنچ چکے تھے۔ اور اردو اسٹیج وہاں بھی رونق پر تھا۔ اس کے علاوہ اودھ اور اس کے مضافات میں "اندر سبھا" ہی واحد ناٹک نہ تھا۔ رفتہ رفتہ اس کی شہرت نے اردو اسٹیج پر اردو ڈرامے بھی لا کھڑے کئے تھے۔ اور گو ناٹک کمپنیوں کا باقاعدہ عروج ابھی تک نظر نہیں

آتا تھا۔ تاہم ۱۸۵۳ء تک دوسرے ڈراموں کی شہرت ہو چکی تھی۔ ڈرامانویس بھی موجود تھے جن میں چند حضرات ڈھاکہ بلائے گئے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور ملک میں افراتفری پھیلی تو "بھان" اور "پرانس" کے چرچے ختم ہو چکے تھے۔ چند ناٹک منڈلیاں اور نوٹنکی کی سانگیت منڈلیاں جابجا زور شور کے ساتھ تماشے دکھا رہی تھیں۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ بمبئی میں اردو اسٹیج کی ابتدا "اندر سبھا" سے ہوئی۔ نہ اودھ کے شائقین کی بے وقعتی کے سبب یہ بمبئی پہنچا اور نہ پارسی نوجوانوں کو اس کے خیر مقدم کی خاطر "اردو تھیٹر" بنانے کا خیال آیا بلکہ انھوں نے اپنے موجودہ اسٹیج پر دوسرے ڈراموں کے ساتھ اس کو بھی جگہ دی۔ اور یہی صورت ڈھاکہ میں بھی ہوئی۔ آگے چل کر بادشاہ حسین صاحب مولفین "ناٹک ساگر" کے حوالہ سے لکھتے ہیں کہ :۔

"اردو تھیٹر کی ابتدا (یعنی بمبئی میں اندر سبھا کے خیر مقدم کے لئے) شان اور متانت سے نہیں ہوئی۔ بلکہ شروع میں جن ساز و سامان سے کام لیا گیا اُس کا ذکر محمد عمر نور الٰہی صاحبان کی زبانی سنئے" :۔

'اسکولوں کے ہال تھیٹر کے کام آئے اور بنچوں سے اسٹیج بنایا گیا۔ بستروں کی چادریں اور گھریلو ساز و سامان، پردوں اور اسٹیج کی دیگر ضروریات کے لئے استعمال کئے گئے، اور ڈراما رستم و سہراب اسٹیج ہوا۔"

یہ بیان کتنا عجیب اور ایک دوسرے سے متضاد ہے۔ ابتدائی بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو تھیٹر کی ابتدا کا خیال جن لوگوں کو آیا وہ اندر سبھا کے خیر مقدم کے لئے تھا۔ اس لحاظ سے بمبئی اسٹیج کا پہلا ڈراما 'اندر سبھا' مانا جائے ــــ لیکن موخرالذکر بیان میں اُردو تھیٹر کی ابتدا ڈراما 'رستم و سہراب' سے ہونا ظاہر کیا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ دونوں بیان بلا تحقیق ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ بمبئی میں اُردو تھیٹر کی ابتدا اسکولوں، کالجوں کے ہال میں یا کہیں اور کسی طرح بھی ہوئی۔ مگر "اندر سبھا" سے نہیں ہوئی۔

اب ڈراما 'رستم و سہراب' ـــ تو وہ بھی آغاز سے کچھ عرصہ بعد اسٹیج کیا گیا۔

بعد ازاں اُردو تھیٹر کے تذکرہ میں بادشاہ صاحب لکھتے ہیں کہ :۔

"اُردو اسٹیج کے بانیوں میں سیٹھ پیسٹن فرام جی کا نام ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے ـــ"

"انھوں نے اواخر انیسویں صدی میں "اورجنل تھیٹریکل" کے نام سے بمبئی میں ایک باقاعدہ ناٹک کمپنی قائم کی جس میں خود بھی اداکاری کرتے تھے...... اُردو تھیٹر نے چند ہی دنوں میں کچھ ایسا رنگ جمایا کہ دوسری تفریحوں کو بالکل مات کردیا۔ اور جدھر دیکھو اُردو ڈراما کا طوطی بول رہا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کمپنی نے فنِ ڈراما کو کوئی ترقی نہیں دی۔ لیکن یہ کیا کچھ کم ہے کہ اُس نے پبلک کے دل و دماغ کو اس طرف متوجہ کردیا۔"

بمبئی کے پارسی اسٹیج کا تفصیلی تذکرہ بیان کیا جاچکا ہے۔ اس میں اورجنل تھیٹریکل کمپنی اور "پسٹن جی فرام جی" کی ابتدا اور کارناموں کا ذکر آچکا ہے۔ اس لئے مؤلف اُردو ڈراما نگاری کا تذکرہ بیان "ناٹک ساگر" کے سوا اور کسی تاریخی و تحقیقی صداقت پر مبنی نہیں اور آن کا پسٹن جی فرام جی کو اُردو اسٹیج کا بانی ثابت کرنا غلط ہے۔ انھوں نے یہ کہہ کر کہ "اس کمپنی نے پبلک کے دل و دماغ کو اس طرف متوجہ کردیا۔ یہ ظاہر کیا ہے کہ "اورجنل تھیٹریکل کمپنی" پہلی کمپنی ہے اور اس سے پہلے پبلک اُردو اسٹیج سے روشناس نہیں ہوئی تھی۔ حالانکہ اس سے پہلے متعدد پارسی کمپنیاں بمبئی میں موجود تھیں۔ اور تصدیق کی جاچکی ہے کہ "پسٹن جی فرام جی" اس وقت ایک اداکار کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس لحاظ سے وہ عہدِ اوّل کے ایک کارکن ضرور تھے۔ مگر اس آغاز کے بانی نہیں۔ مؤلف "تاریخ اردو ادب" نے بھی غیر مصدقہ تذکروں کی بنا پر غلط فیصلہ صادر کیا ہے کہ:۔ "سب سے پہلی کمپنی پسٹن جی فرام جی کی تھی جس کو اسٹیج کا ابوالآبا سمجھنا چاہیے۔" اور افسوس ہے کہ انھی بے سروپا باتوں نے ہماری اُردو ڈراما کی تاریخ کو مسخ کر ڈالا۔

اس تشریح و توضیح کے بعد پارسی اسٹیج کی ابتدا پر بخوبی روشنی پڑجاتی ہے۔ اس سے پہلے کہ اس کی تدریجی منازل اور ترقی کا ذکر کیا جائے (جو ۱۸۵۳ء کے بعد شروع ہوتا ہے) مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائی دَور کی اُردو ڈراما نگاری پر ایک نظر ڈالی جائے۔

(۹)

اُردو ڈرامے کی تدریجی ترقّی

(بمبئی کا پارسی اسٹیج)

اُردو تھیٹر اور پارسی اسٹیج کی تدریجی ترقّی اور تاریخی منازل کی تحقیقی کیفیت کا جائزہ لینے کے لئے لکری ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی مستند و محققانہ معلومات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ نامی صاحب نے قیام بمبئی کے دوران میں مدّت مدید کی کاوش سے یہ ذخیرہ متقدد پارسی اہلِ فن و مبصرین کے مطبوعہ اور قلمی تذکروں سے جمع کیا ہے۔ وہ فرماتے ہیں:-

اُردو ڈراما انتہائی خوشگوار ماحول میں پیدا ہوا۔ مشرق کے بہترین تھیٹر نے اُس کو جنم دیا اور اپنی گود میں کھلایا۔ تجربہ کار یوروپین اداکاروں اور ڈائرکٹروں نے اس کو پروان چڑھایا۔ ذی علم فرنگیوں نے اس کے لئے پوشاکیں بنوائیں اور پردے تیار کرائے۔ اور برطانوی اسٹیج کی روایات اور اُصولوں سے اس کو روشناس کرایا۔

اُردو ڈراما کی ابتدا ایک مرہٹی تھیٹریکل کمپنی "دی ہندو ڈرامیٹک کور" نے کی۔ جو ایک سفری کمپنی تھی۔ اُس کے بڑودہ چلے جانے کے بعد پارسی ڈرامیٹک کور نے اس کی جگہ سنبھال لی۔ چند ہی ماہ کے تجربے نے اس کور کو اُردو کا صحیح مقام تبلا دیا۔ اور اس نے چند گجراتی تماشے دکھلانے کے بعد اُردو ڈرامے دکھلانے شروع کر دیئے۔

۱۸۶۱ء کی تھیٹریکل کمپنیاں

اُردو تماشوں نے کس قدر مقبولیت حاصل کی اس کا صحیح اندازہ اس سے بھی ہو سکتا ہے کہ ۱۸۶۱ء میں صرف شہر بمبئی میں انیس ۱۹ تھیٹریکل کمپنیاں موجود تھیں۔ اور اُن میں سے بیشتر اُردو ڈرامے دکھلاتی

تھیں۔ کمپنیوں کے نام یہ ہیں :۔

(۱) البرٹ ناٹک منڈلی (۲) الفنسٹن ایمپورس (۳) الفنسٹن ڈرامیٹک کلب۔ (۴) ایمپورڈرامیٹک کلب (۵) اورینٹل ناٹک منڈلی (۶) اوریجنل وکٹوریہ کلب (۷) بیرونٹ ناٹک منڈلی (۸) پارسی اسٹیج پلیرس (۹) پارسی ناٹک منڈلی (۱۰) پارسی وکٹوریہ اوپرا ٹروپس (۱۱) پرشین ناٹک منڈلی (۱۲) پرشین زوراسٹرین ناٹک (۱۳) جنٹلمین ایمپورس (۱۴) زوراسٹرین ناٹک منڈلی (۱۵) شیکسپیر ناٹک منڈلی (۱۶) والنیٹرس کلب (۱۷) وکٹوریہ ناٹک منڈلی (۱۸) ہندی ناٹک منڈلی۔

لیکن جس تیز رفتاری کے ساتھ کمپنیوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہا اُسی رفتار سے تھیٹر تعمیر نہ ہو سکے۔ اس لیے نئے شوقینوں کو بڑی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی اُردو تھیٹر کے باوا آدم کہلاتے ہیں۔ اُن کے بیٹے آردیشیر دادا بھائی ٹھوٹھی نے خود بھی ایک بہت بڑے ایکٹر اور ڈائرکٹر تھے اُردو تھیٹر کا ابتدائی نقشہ ان الفاظ میں کھینچا ہے :۔

"تختوں اور بنچوں کا اسٹیج بنایا جاتا۔ اسٹیج کے دائیں بائیں جانب ایکٹروں کے بیٹھنے کے لئے کُرسیاں رکھی جاتیں جن پر بیٹھ کر میک اپ کرتے اور کپڑے بدلتے تھے۔ اسٹیج کے سامنے کرسیاں، صوفے، مونڈھے، اسٹول اور بنچیں رکھ دی جاتیں۔ تماشائی بھی اپنے اپنے گھروں سے کُرسیاں اور دستی پنکھے لے آتے۔ اسٹیج کی پشت پر ایک سفید پردہ ڈال دیا جاتا۔ ایکٹر اپنے پرائیویٹ کپڑوں میں جن کو وہ بے کار سمجھتا۔ ملبوس ہو کر اسٹیج پر آتا۔ وہ حسبِ ضرورت اپنے کپڑوں پر رنگ برنگ کی ابرق اور پنیاں چپکا لیتا۔ سیدھی سادی زبان میں اپنا مطلب بیان کرتا۔ ڈراما عموماً پانچ اور چھ روز کے درمیان شروع ہوتا اور ایک گھنٹے میں ختم ہو جاتا۔ ایکٹروں کو آلاتِ موسیقی سے کوئی واسطہ نہ ہوتا۔ یہاں تک کہ روشنی بھی غیر ضروری سمجھی جاتی۔ اگر کوئی شخص کسی ایکٹر کو کچھ انعام دینا چاہتا۔ تو وہ اس کو اشارہ سے بُلاتا۔ وہ اس کے پاس

جاتا۔ انعام لیتا۔ سلام کرتا اور پھر اپنے کام میں مصروف ہو جاتا تھا۔"[1]

ایک اور صاحب اپنی سوانح عمری میں اس طرح لکھتے ہیں:۔

"گیارہویں کھیت واڑی کے نکڑ پر بدرالدین طبیب جی کا ایک مختصر سا بنگلہ تھا۔ وہ ہم نے کرایہ پر لیا۔ اس بنگلہ میں ایک بڑا ہال تھا۔ ہم نے اس میں اپنا اسٹیج بنایا۔ بنچیں ہرمز جی کے باغ سے لائے۔ آٹھویں گلی کے سامنے ایک مارواڑی کی دکان تھی۔ اُس سے کھوپرے کا تیل اُدھار لیا۔ پچاس سکورے خریدے۔ اُن میں تیل ڈال کر لو روشن کر کے موقع بہ موقع رکھ دیئے۔ ٹھیک سات بجے تماشہ شروع ہوا۔ رات کو مارواڑی تیل کے پیسے لینے آیا۔ میں نے اُسے ماں کے پاس بھیج دیا۔"[2]

ایک طرف پارسیوں کا شوق ڈراما آہستہ آہستہ دیوانگی کی طرف بڑھ رہا تھا، دوسری طرف اُن کے دستور[3] اُن کے خلاف کفر کے فتوے عائد کر رہے تھے۔ لیکن پارسی پریس نے نوجوان آرٹسٹوں کا ساتھ دیا۔ اور مخالفین اصلاحات کو وہ منہ توڑ جواب دیئے کہ دستوروں کی کمر ٹوٹ گئی اور اُن کا زور گھٹ گیا۔ پارسیوں کے لئے یہ عجیب کشمکش کا زمانہ تھا۔ ایک طرف رقص وسرود کا دھارا تیزی سے رواں دواں تھا۔ دوسری طرف اُسی شدت سے اس کی مخالفت ہو رہی تھی۔ اُسی زمانہ میں "انجمن ترقی فنِ موسیقی" عالم وجود میں آئی۔ اور اس کا مقصد یہ قرار پایا کہ پارسیوں کو گانے بجانے اور اداکاری کی تعلیم مفت دی جائے۔ اس اصلاح کے لئے جو کمیٹی قائم ہوئی اُس میں مندرجہ ذیل حضرات قابلِ ذکر ہیں:۔

(۱) کاؤس جی ہرمز جی گاندھی
(۲) منچر جی مہروان جی ناریل والا۔
(۳) ڈاکٹر منچر جی سوراب جی
(۴) مانک جی دھنجی شاہ ڈاکٹر اور

---

[1] ڈاکٹر نامی "اردو تھیٹر" ص۶

[2] جمشید جی پستن کھمباتہ پچاس سالہ ناٹکی تجربات [3] مذہبی پیشوا۔

(۵) دادا بھائی پیشن جی ورنگ پاکس والا۔

پارسیوں کی معاشی حالت

اصل یہ ہے کہ انیسویں صدی کے وسط میں پارسیوں کی معاشرتی حالت بہت ناگفتہ بہ تھی۔ عوام و خواص جادو، ٹونا اور جنتر منتر پر اعتقاد رکھتے تھے۔ تعلیم سے نا بلد تھے۔ عورتوں کی حالت اور زیادہ پست تھی۔ وہ نہ گھر سے باہر نکل سکتی تھیں اور نہ بوٹ اور موزے پہن سکتی تھیں۔ کسی صاحبِ ثروت پارسی کی مجال نہ تھی کہ وہ اپنی بیوی یا بیٹی کے ساتھ گھر سے باہر نکلے۔

پارسیوں کو فنِ موسیقی سے دلچسپی نہ تھی۔ اگر کوئی رقص و سرود میں حصہ لیتا تو وہ اوباش اور آوارہ سمجھا جاتا تھا۔ لڑکیاں بند گاڑیوں میں مدرسہ جاتیں۔ ان کو رزم خوانی کی بھی اجازت نہ تھی۔ صرف لڑکے اجتماعی صورت میں رزمیہ نظمیں پڑھ سکتے تھے۔ البتہ مرفہ الحال پارسی اتوار اور تہوار پر اپنی اپنی باڑیوں اور بغیچوں میں تفریح کے لئے جاتے۔ دعوتیں کھاتے اور رنگ رلیاں اُڑاتے تھے۔ چوسر، پچیسی، داما اور شطرنج کے داؤں اُڑاتے تھے۔ طوائفوں کو بلاتے تھے، اُن کے ناچ رنگ سے محفل جماتے تھے اور دل بہلاتے تھے۔ لیکن ان تفریحوں میں صرف صاحبِ ثروت ہی شریک ہو سکتے تھے۔ ان جلسوں میں جو طوائفیں بُلائی جاتی تھیں۔ ان ہی میں ایک طوائف تری رام تھی جو ضلع کچھ (گجرات) کی رہنے والی تھی۔ انتہائی صاحبِ عقل اور حاضر جواب تھی۔ اور فارسی اشعار سے پارسیوں کے دلوں کو خوب لبھاتی تھی۔

ان حالات میں پارسیوں نے گجراتی تھیٹر کی ابتدا کی۔ لیکن ان کا ذوق ڈرامائی اس قدر بڑھا ہوا تھا کہ انھوں نے اپنے وطن کی عزت و عظمت اور جاہ و حشمت کو اس کے اصلی رنگ، لباس اور زبان میں پیش کرنے کے لیے "شاہنامہ" سے رستم و سہراب وغیرہ کے انتخابات کیے۔

پارسی ناٹک منڈلی نے رستم و سہراب کو ڈرامائی صورت میں پیش کیا۔ اس ڈرامے کی کامیابی کا سہرا (۱) دادا بھائی نوروجی (۲) سوراب جی شاہ پورجی بنگالی اور (۳) نوروجی

فریدو جی کے سر ہے جنھوں نے پارسیوں میں اس فن کی بنیاد ڈالی۔ ڈرامے اس کے بعد قبولیت عام حاصل کرنے لگے۔

الفنسٹن کلب کا قیام

الفنسٹن کالج کے پارسی طلبہ نے اپنے بزرگوں کی تقلید کرتے ہوئے مغربی ڈرامہ نگاروں کے عموماً اور شیکسپیئر کے خصوصاً ڈرامے انگریزی زبان میں دکھلانے شروع کئے۔ چنانچہ الفنسٹن کالج کے طلبہ نے "الفنسٹن ڈرامیٹک کلب" کے نام سے ۱۸۶۱ء میں ایک کلب قائم کیا۔ اور اس میں مندرجہ ذیل طلبہ نے اداکاری کے جوہر دکھلاکر اپنے لئے ایک خاص مقام پیدا کیا۔

(۱) (لفٹیننٹ کرنل) دھنجی شاہ نوروزجی پارکھ۔ (۲) ڈی۔ سی۔ ماسٹر۔
(۳) پیسٹن جی نسروان جی واڈیا۔ (۴) مانک جی سورتی۔
(۵) کے۔ ایچ کانگا۔ (۶) میہروان جی نسروان جی واڈیا۔
(۷) ڈی۔ این۔ واڈیا۔ اور (۸) نسروان جی نوروزجی پارکھ۔

ان کے علاوہ ایک صاحب کنورجی سوراب جی ناظر تھے جو اس فن سے بے حد شغف رکھتے تھے۔ ان کا ناٹکی شوق اس قدر بڑھا ہوا تھا کہ وہ کالج کے اوقات کے بعد بھی اپنے گھر پر ریہرسل چلاتے تھے۔ انھوں نے اپنے گھر پر پارسی "الفنسٹن ڈرامیٹک کلب" کے نام سے ایک بورڈ لگا رکھا تھا۔ کنورجی ہی اس کے مالک تھے اور وہی اس کے مینجر اور بوقت ضرورت وہ ہی چپراسی گیری کے فرائض بھی انجام دیتے تھے۔ وہ دھوبی تلاؤ کے ایک مختصر سے مکان میں رہتے تھے اور اپنے دوستوں کی معیت میں کلب کی تعلیم چلاتے تھے۔ اس کلب نے جو ڈرامے پیش کئے "ان میں اوتھیلو" نے کافی شہرت پائی۔ اس کے بعد "مرچنٹ آف وینس" اور "ٹیمنگ آف دی شریو" اسٹیج کئے۔

تقریباً ۱۸۶۶ء کے آخر میں فرام جی بامن جی رائٹر (پرنسپل پارسی ہائی اسکول) ہیرجی کھمباتہ اور بالکرشن باسدیو نے "اوریجنل الفنسٹن کلب" کے نام سے ایک دوسرا کلب قائم کیا۔ اصل یہ ہے کہ اس کلب کے کرتا دھرتا ایک صاحب مسٹر ہملٹن جیکب تھے۔ جو اس کے ڈائرکٹر اور

منتظم تھے۔ اغلب ہے کہ مسٹر ہملٹن کی ایما ہی پر یہ کلب قائم ہوا تھا۔

اس کلب نے سب سے پہلے "ٹیمنگ آف دی شریو" پیش کیا۔ جس میں فرام جی رائٹر نے پڑ چیو اور ہیرجی کھمباتہ نے گرد میو کا پارٹ کیا۔ یہ ڈراما کچھ زیادہ مقبول نہیں ہوا۔ اس کے بعد کلب نے اوتھیلو پیش کیا۔ جس میں ہیرجی کھمباتہ نے یاگو کا پارٹ اس خوبصورتی سے ادا کیا کہ کلب کی شہرت کو چار چاند لگ گئے۔ کلب نے اوتھیلو کے بعد "مرچنٹ آف وینس" دکھلایا۔ اس میں بھی کھمباتہ نے انتہائی دل سوزی سے شائیلاک کا پارٹ کیا۔ اس مسلسل کامیابی نے کلب کے حوصلے بلند کر دئے۔ اور اس نے یکے بعد دیگرے مندرجہ ذیل تماشے پیش کئے: بنگال ٹائیگر، لورس کوارلس، لونگ ٹو فاسٹ، وچ لاز، ماک ڈاکٹر، بمباسٹس، نیو ریو، تھمپنگ لیکسی، لائینگ ویلٹ، السٹریس، اسٹرینجر، آور لائف، دی جنٹلمین آف ورونا، شام ڈاکٹر وغیرہ۔

ان ڈراموں کے ساتھ پارسیوں نے ایرانی ڈرامے بھی دکھلانے شروع کئے۔ سب سے پہلے فارسی زبان اور ایرانی لباس میں انگریزی اور گجراتی ڈرامے پیش کرنے کی صلاح بیسٹن جی دھنجی ماسٹر نے دی تھی جو اکثر انگلیکر ناٹک منڈلی کے تماشے دیکھنے کے لئے جاتے تھے۔ یہ کمپنی مرہٹہ دیس کے اوتاروں کے تماشے دکھلاتی تھی۔ بیسٹن جی نے پارسی ناٹک منڈلی کے منتظمین کو رائے دی کہ وہ ہندوستانی گانے مرہٹی طرز پر فٹ کریں اور اُمید ظاہر کی کہ اس طریقے سے اُن کے گانے عوام میں زیادہ مقبول ہوں گے۔ چنانچہ منتظمین نے مانک جی باربھایا مصنف راگ دل چمن[1] کو اس کام

---

[1] مانک جی باربھایا نے ۱۸۶۵ء میں ۳۱۲ غزلوں کا ایک مجموعہ "راگ دل چمن" کے نام سے سدیر پرکاش پریس بمبئی میں گجراتی حروف میں چھپوا کر دیباچہ کے ساتھ شائع کیا تھا۔ اس کی قیمت پانچ روپیہ تھی۔ مانک جی اپنے دیباچہ میں لکھتے ہیں "ناٹک دنیا کا بہترین فن ہے اور قومی عروج و زوال کی بہترین داستانیں اسی کے ذریعے لاکھوں انسانوں تک پہنچائی جا سکتی ہیں۔" نسروان جی دھاب جی آئیکتیار نے جو اپنے وقت کے بہترین صحافی تھے اس کتاب کی بہت تعریف کی تھی۔

کے لئے مقرر کیا اور انھوں نے رستم و سہراب (فارسی) میں مرہٹی طرزیں فٹ کیں۔ پارسیوں کے لئے یہ چیز بالکل نئی تھی۔ پبلک نے دل کھول کر تعریف کی۔

رستم و سہراب کی کامیابی کے کچھ عرصہ بعد بمبئی کے ایرانی تاجروں نے جن کو پارسی نہایت حقارت سے "سوڈالیمن والا" کہتے تھے "پرشین ناٹک منڈلی" کی بنیاد ڈالی اور بڑی تیاری کے بعد "رستم و سہراب" پیش کیا۔ یہ تماشا بہت کامیاب رہا۔ کمپنی کے نگراں دادا بھائی سوراب جی پٹیل تھے۔ تماشہ کی کامیابی نے کمپنی کے حوصلے بلند کردئے اور منڈلی نے اُسی شاندار تیاریوں کے ساتھ "رستم و برزور" ایرانی اداکاروں، فارسی زبان اور ملکی و قومی ملبوسات کے ساتھ اسٹیج کیا۔ یہ تماشہ بھی بہت کامیاب رہا۔ اس کے گانے ہندی طرز پر بٹھلائے گئے تھے۔ اور ملبوسات پر زر کثیر صرف کیا گیا تھا۔ ایرانی اداکار ظاہری شکل و صورت اور اداکاری میں پارسیوں سے بہتر معلوم ہوتے تھے۔ اور جب اسٹیج پر آتے تو ایسا معلوم ہوتا گویا عہد گذشتہ زندہ ہو گیا ہے۔ اور ایرانی جوان میدان کارزار میں دوبارہ ہماہمی پیدا کر رہے ہیں۔ برزور اپنی شہرت کے زعم میں اس طرح رستم سے نبرد آزما ہوتا ہے گویا دو حقیقی پہلوان اپنی زندگی کے لئے جدو جہد کر رہے ہیں۔

منظر نگاری کے اعتبار سے بھی اس ڈرامہ میں متعدد خوبیاں تھیں۔ پورے اسٹیج پر گھاس اُگی ہوئی دکھلائی گئی تھی، اور برزور اپنی پوری رعنائی، جوانمردی اور زندگی کے ساتھ اس سے گذرتا ہوا دکھلائی دیتا تھا۔ فطری اثرات کو دوبالا کرنے اور بجلی کی چمک کو اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ دکھلانے کے لئے میگنیشیم کے تار جلائے جاتے تھے۔

یہ ڈرامے چونکہ فارسی زبان میں ہوتے جس سے پارسی تماشائین نابلد تھے۔ اس لئے پردہ اٹھنے سے قبل ایک پارسی اداکار ایک مختصر گجراتی نظم میں آنے والے واقعات کا خلاصہ بیان کر دیتا۔ جس سے تماشائی بے حد محظوظ ہوتے تھے۔

نیم تاریخی ڈرامے اور شاہنامہ کے ماخذ پیش کرنے کے بعد پارسیوں نے اصلاحی ڈرامے دکھلانے شروع کئے۔ نسروان جی دوراب جی آرام بختیارے جو اچھے خاصے گویّے تھے مختصر اور دلچسپ

ڈراموں کا ایک سلسلہ شروع کیا۔ مثلاً بے جوڑ شادی" جس میں ایک ضعیف العمر شخص کی شادی ایک بارہ برس کی دوشیزہ سے دکھلائی گئی تھی۔ اس قسم کے ڈرامے چونکہ روزمرہ زندگی سے تعلق رکھتے تھے۔ اس لئے بے حد مقبول ہوتے تھے۔

منظوم ڈرامے اصلاحی دور شروع ہوتے ہی پارسی اختراع پسندوں نے ایک نئی اپج شروع کی اور زوراسٹرین ڈرامیٹک کلب نے منظوم ڈرامے اسٹیج کرنے کا اعلان کر دیا۔ اعلان کرتے ہی فرام جی مہتا، نسروان جی نارس اور آیختیار نے زوروں پر تیاریاں شروع کر دیں۔ آیختیار ایک دل فریب صورت، سڈول جسم اور دلکش آواز کا مالک تھا۔ گجراتی زبان کا اچھا شاعر سمجھا جاتا تھا۔ اور اپنے کلب کے تماشوں کے گانے خود ہی لکھتا تھا[1]۔ جب اس نے گجراتی میں رستم و سہراب منظوم لکھنا شروع کیا تو ناقدوں نے اسے بے حد پسند کیا۔

جب یہ خبر اخباری دنیا کے ذریعے کاوس جی کابراجی اور دوسرے ڈراما نویسوں کو جو اس بات سے واقف تھے کہ پارسیوں میں گانے والوں کی کمی ہے اور جب انجمن ترقی موسیقی جیسے قومی ادارہ کو پارسی موسیقی داں دستیاب نہ ہوسکے تو ایک پرائیویٹ کلب کو جس کے ہر اداکار کے لئے گانا ضروری ہے، کس طرح گانا جاننے والے مل سکیں گے، پہنچی تو انھوں نے منتظمین کمپنی کا بہت مذاق اڑایا۔ لیکن منتظمین بھی کچھ اس قدر استحسان پسند اور اُمید پرست واقع ہوئے تھے کہ حوصلہ شکن باتوں سے دل برداشتہ نہ ہوئے اور اپنی سرگرمیاں پورے جوش و خروش کے ساتھ جاری رکھیں۔

زوراسٹرین کلب کے پاس وکٹوریہ ناٹک منڈلی[2] کی طرح اوّل درجہ کے اداکار نہ تھے۔ پھر بھی

---

[1] اُس زمانہ کے بہترین گجراتی شاعر جو ڈراموں کے لئے گانے لکھتے تھے۔ (۱) ولیت راد اور (۲) بنہرہ خدا تھے۔

[2] اس وقت وکٹوریہ منڈلی کا اسٹاف بہترین سمجھا جاتا تھا اس میں دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی۔ (۲) فرام جی گستاد جی (۳) کاوس جی نسروان جی کوہدارد (کاوس جی گرگین (۴) ہرمزجی۔ ڈی۔ مودی۔ (کاکا والی (۵) داراشاہ نار ایور (۵) افراسیاب (۶) جمشید جی (۷)۔ جمشو منیزہ (۸) خورشید جی بالیوالا (خسرو قباد) جیسے اداکاروں کے علاوہ دو درجن کے قریب دوسرے چوٹی کے اداکار تھے۔

ایسے گانے والے موجود تھے جو منظوم ڈراموں میں حصہ لے سکیں۔ چنانچہ وقت کا اعلان ہوتے ہی تھیٹر کھچا کھچ بھر گیا۔ یہ ڈراما بے حد محنت اور بصرفِ کثیر تیار کیا گیا تھا۔ سین سینریاں بالکل نئی تھیں۔ اداکاروں نے بھی اپنے اپنے پارٹ بڑی خوبی سے ادا کیے تھے۔ تماشہ بے حد مقبول ہوا۔ اس منظوم ڈرامہ میں رستم کا پارٹ آپ نے ادا کیا، سہراب کا مانک جی باربھایا اور تہمینہ کا جمشید کا ننھے[1] والے نے ادا کیا۔ جمشید کا پارٹ اس قدر مقبول ہوا کہ اس کے گانے سڑکوں پر گائے جانے لگے۔ ایک چشم دید گواہ اس کے متعلق اس طرح رقم طراز ہے:۔

"جس دن یہ تماشہ شروع ہوا تھیٹر کے باہر اور اندر اس قدر ہجوم تھا کہ زمین پر تل دھرنے کی جگہ نہ تھی۔ صفِ پیش (ڈریس سرکل) میں پارسی امراء، رئیس اور معززین شہر موجود تھے۔ جو اس تماشے کو دیکھنے کے لئے دور دور سے آئے تھے۔ جب باربھایا یہ شعر گاتا ہوا نکلتا۔

(شعر بجائے خود ناموزوں ہے)

کس کی مجال ہے کہ سہراب کے مقابلے میں آئے
یہ گرز یہ شمشیر یہ کمان اٹھائے

تو ایک سماں بندھ جاتا۔ اسی وقت سامنے سے ایک قد آور فراخ پیشانی کا تنومند انسان جنگی لباس میں ملبوس اور ہاتھوں میں گرز اٹھائے سامنے سے یہ کہتا ہوا اسٹیج پر آتا ہے

مغرور نہ ہو ناداں بد اندیش نوجوان
ایک پل میں ہو جائے گی مٹی تری خراب

اس وقت خاموشی کا یہ عالم ہوتا کہ سوئی تک گرنے کی آواز صاف سنائی دیتی۔ تماشبینوں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ اس سے قبل اس قدر شاندار ڈراما دیکھنے میں نہیں آیا۔"

اس کے بعد منظوم ڈرامے گجراتی زبان میں مسلسل دکھلائے گئے۔ "روز اسٹرین کلب" کو

---

[1] جمشید کا ننھے والے کا قد صرف تین فٹ تھا۔ وہ بہت اچھا مغنی تھا اور صرف چند یوم قبل مارکو زریا کی کی کمپنی سے اغوا کیا گیا تھا۔

مزاحیہ ڈراموں کی ابتدا کرنے کا بھی فخر حاصل ہے۔ اس کا پہلا مزاحیہ ڈراما "گھاٹی گرالیس" تھا جو بُرجور کتّار کا تحریر کردہ تھا۔ اس میں دو معزز پارسی خاندانوں کی باہمی جنگ اور ان کی خوفناک تباہ کاریاں دکھلائی گئی تھیں۔ اور اس میں نسروان جی شہریار۔ دادا بھائی بامن جی داڑیا اور سنجر جی جانگوش کام کرتے تھے۔

مذہبی ڈراموں کی ابتدا پارسی الفنسٹن ڈرامیٹک کلب نے کی۔ کنور جی ناظر مالک کلب نے یہ دیکھ کر ہندو تماش بینوں کی تعداد روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔ گجرات کے آخری ہندو راجہ کرن گھیلا کا قصہ پیش کرنے کا اعلان کیا۔ ہندوؤں نے یہ دیکھ کر کہ پارسیوں نے اُن کے مذہبی معاملات میں دخل دینا شروع کر دیا ہے۔ ہائے۔ واویلا مچائی۔ اس ہندو ڈرامہ میں چند مذہبی رسوم ادا کرنے پڑتے تھے۔ جو ان کے اعتقاد کے مطابق غیر ہندو ادا نہیں کر سکتے تھے، لیکن منتظمین کے یقین دلانے پر کہ وہ ہر قسم کی احتیاط برتیں گے وہ رضامند ہو گئے۔ دوسری طرف پارسیوں نے برہمنوں کو ملازم رکھ کر ڈاکٹر نسروان جی تورذ جی پارکھ پیستن جی نسروان جی داڑیا مانک جی سورتی اور مروان جی نسروان جی داڑیا کو مذہبی رسوم ادا کرنے کی مکمل تعلیم دلوائی اور یہ سلسلہ کئی ماہ تک جاری رہا۔ جب یہ تماشا اسٹیج ہوا تو ہندوؤں نے اسے بے حد پسند کیا۔ اس میں راجہ کرن کا پارٹ کاؤس جی مانک جی کنڑاکٹر کرتے ہیں۔

کلبوں کا مقابلہ

۱۸۶۱ء سے ۱۸۶۸ء تک اگرچہ کلبوں اور منڈیوں کی تعداد گھٹ کر صرف ایک درجن رہ گئی تھی۔ لیکن یہ تعداد وہ تھی جو پندرہ سترہ سالہ مسلسل جدوجہد اور مقابلہ کے بعد زندہ رہی تھی۔ اس لئے یہ کمپنیاں مضبوط اور مستحکم تھیں۔ وکٹوریہ منڈلی بڑی کمپنیوں میں شمار ہوتی تھی۔ اس نے ۱۸۶۹ء میں بیزن منیزہ ۱۸۷۰ء میں جمشید (مصنفہ کابراجی) اور ۱۸۷۱ء میں "رستم و سہراب" (مصنفہ کھوری) پیش کر کے بہت شہرت حاصل کی تھی۔ کمپنی کا نیا ڈراما "ہضم آباد اور ننگتی تار" (مصنفہ کھوری) بھی بہت مقبول

ؔ گجراتی سے تحت اللفظ ترجمہ۔

ہوا تھا۔

مقبول عام تماشے دکھلانے میں زوراسٹرین کلب بھی کسی سے پیچھے نہ تھا۔ اس نے کھوری کا ڈرامہ "خدا بخش" اسٹیج کر کے وکٹوریہ منڈلی کے ساتھ برابر کی ٹکر لی تھی۔ ایرانی ناٹک منڈلی کا ڈرامہ "رستم اور برزو" "الفریڈ کا" "شاہزادہ شیادش اور پرشین زوراسٹرین کا" برزور اور مہر سیمیں عذرا (مصنفہ بندہ خدا اپنے اپنے لئے ایک بلند مقام پیدا کر چکے تھے۔ مقابلہ سخت تھا اور ہر کمپنی اس کوشش میں لگی ہوئی تھی کہ وہ دوسروں پر سبقت لے جائے۔

اس مقابلہ نے آہستہ آہستہ دشمنی کی صورت اختیار کر لی تھی اور مختلف کمپنیاں اعلانیہ ایک دوسرے کو چیلنج دے رہی تھیں۔ کنور جی ناظر عباس لائن میں غالباً سب سے پرانے اداکار اور ڈائرکٹر تھے۔ سب سے زیادہ کامیاب شمار کئے جاتے تھے۔ انھوں نے اپنے وقت کے واحد تھیٹر (واقع گرانٹ روڈ) کو ایک طویل مدت کے لئے کرایہ پر لے لیا تھا اور اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ دوسری کمپنیاں اُن کے مقابلہ پر نہ آنے پائیں اور وہ گجراتی اور اُردو تھیٹر کی دنیا کے اجارہ دار ہیں۔ کنور جی ناظر نے دادا بھائی سوراب جی پٹیل سے تجارتی معاملات طے کر کے وکٹوریہ ناٹک منڈلی میں بھی شرکت کر لی تھی اور طے کیا تھا کہ دونوں کمپنیوں کے اداکار ایک ہی شخص کی نگرانی میں کام کریں۔

نئے ڈرامہ نویس میدان میں

وکٹوریہ منڈلی کے قیام اور بیزن منیزہ (مصنفہ کابراجی) کے مسلسل پچاس شب دکھلائے جانے کے بعد جس میں ڈوسو گودریج خسرو قباد دھنجو بیزن۔ کاؤس جی گرگین اور داراشاہ افراسیاب نے کام کیا تھا اور کمپنی کے دوسرے ڈرامے جمشید (مصنفہ کابراجی) کی اس قدر مقبولیت نے پارسی نوجوانوں میں ڈرامانویسی کا شوق پیدا کر دیا تھا۔

جس وقت وکٹوریہ تھیٹر میں "جمشید" دکھلایا جا رہا تھا منڈلی کی منتظمہ کمیٹی میں ایک سربرآوردہ شخص دوسا بھائی فرام جی کراکا داخل ہوئے اور انہوں نے کمپنی کے سامنے یہ تجویز

پیش کی کہ نئے ڈراموں کے لئے اخبارات میں اعلان کیا جائے کہ جو شخص بہترین ڈراما لکھے گا اس کو تین سو روپیہ انعام دیا جائے گا۔ کرا کا ایک ذی علم شخص تھے۔ اور دل سے خواہش مند تھے کہ پارسیوں میں اچھے لکھنے والے پیدا ہوں۔ اس کے باوجود کہ کمپنی نے یہ تجویز منظور نہیں کی اور نہ اس کا اعلان اخبارات میں ہوا، پھر بھی منتظمہ کمیٹی کو متعدد ڈرامے موصول ہوئے اور از حُسنِ اتفاق کہیے کہ سب کا موضوع جمشید تھا۔

نئے لکھنے والوں میں ایک صاحب دھنجی بھائی مستری ایڈیٹر "ڈوباشیا" تھے انھوں نے "جمشید و ضحاک" کے نام سے ایک ڈراما لکھا۔ دوسرے صاحب کیخسرو کابراجی کے بھائی نادرشاہ فورز جی کابراجی تھے جنھوں نے شاہزادہ سیاوش پر طبع آزمائی کی۔ تیسرے صاحب بستن جی فرام جی ولایتی تھے۔ جو "ایک طالب علم" کے نام سے مضامین لکھتے تھے۔ انھوں نے "جمشید سمن ناز" کے نام سے ایک ڈراما لکھا۔ چوتھے صاحب جمشید جی کھوری تھے۔ جو زوراسٹرین کلب کے لئے ڈرامے لکھتے تھے۔ انہوں نے "رستم و سہراب" کے عنوان سے ایک ڈراما لکھا تھا جو منتظمین منڈلی کو اس قدر پسند آیا کہ بعوض تین سو روپے اس کے جملہ حقوق مصنف سے خرید لئے۔ دادا بھائی ٹھیل نے وکٹوریہ منڈلی خریدنے کے بعد خان صاحب نسروان جی آرام سے اس کا ترجمہ اُردو میں ترجمہ کرایا اور اُسے اسٹیج پر پیش کیا۔ ٹھیل نے خود اس میں رستم کا پارٹ کیا۔ یہ پارٹ بہت مقبول ہوا۔ ڈاکٹر دھنجی بھائی پٹیل نے زوراسٹرین کلب کی جانب سے ۱۸۷۰ء میں اُسے بصورت منظوم اسپلینڈ تھیٹر میں پیش کیا۔ جو آٹھ روز تک مسلسل چلتا رہا۔

دوسرا تھیٹر ہال بمبئی میں سب سے پہلا اسٹیج ۱۸۵۷ء میں بنام بمبئی تھیٹر بمبئی گرین (حال ہارنی مین سرکل) میں تعمیر ہوا تھا۔ یہ تھیٹر ۱۸۳۵ء تک زندہ رہا۔ اس کے بعد ۱۸۳۵ء میں گرانٹ روڈ پر ایک دوسرا تھیٹر اسی نام سے بنایا گیا۔ لیکن گرانٹ روڈ پر ہونے کی وجہ سے اس کا نام گرانٹ روڈ تھیٹر پڑ گیا۔ ۱۸۶۰ء میں جب کنور جی ناظر نے اپنی نئی اسکیم کے تحت یہ تھیٹر ایک وسیع مدت کے لئے کرایہ پر لے لیا۔ اس وقت ناٹک منڈلیوں کو بہت دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔

اگست ۱۸۶۹ء میں جب کاؤس جی کابراجی نے وکٹوریہ ناٹک منڈلی کی سکریٹری شپ سے استعفیٰ دے دیا اور دادا بھائی سوراب جی پٹیل ایم۔اے ان کی جگہ مقرر ہوئے تو انہوں نے آتے ہی ان مانی کارروائیاں شروع کر دیں۔ چونکہ وہ ایک ممتاز سرمایہ دار ملک التجار سیٹھ بہرام جی فرام جی پٹیل کے واحد فرزند تھے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ اور لندن ریٹرنڈ تھے۔ متعدد انگریزی ڈراموں میں بحیثیت امیچور کام کر چکے تھے اور ذاتی اثر ورسوخ رکھتے تھے۔ اس لئے روزانہ کی تُو تُو مَیں مَیں سے تنگ آکر اراکین کمیٹی مستعفی ہوتے گئے اور ۱۸۷۰ء میں دادا بھائی پٹیل نے پوری کمپنی خرید لی۔

دوران سکریٹری شپ میں دادا بھائی پٹیل نے یہ دیکھ کر کہ کرایہ کے تھیٹر سے اُن کا گذر نہیں ہو سکتا کمپنی کے حصہ داروں کو یہ مشورہ دیا کہ وہ اپنا تھیٹر آپ بنائیں۔ چنانچہ یہ کام دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی جو کمپنی میں سب سے زیادہ ہوشمند دور اندیش پختہ کار اور فن کار تھے) کے سپرد کیا گیا تاکہ وہ ضروری معلومات حاصل کرنے کے بعد اپنی رپورٹ پیش کریں۔ دادا بھائی ٹھوٹھی نے کچھ عرصہ بعد اپنے ساتھیوں کو مشورہ دیا کہ وہ مانک جی پاؤں والا کی زمین جس پر اب رپن تھیٹر (حال الفریڈ ٹاکیز) قائم ہے۔ ساٹھ روپے ماہوار پر ایک طویل مدت کے لئے کرایہ پر لے لیں۔ زمین کرایہ پر لی گئی اور پاؤں والے کی زمین پر فولادی چادروں کا ایک ہلکا پھلکا چوبی تھیٹر تعمیر ہوا۔ اس کا نام وکٹوریہ تھیٹر رکھا گیا۔ یہ شہر بمبئی کا دوسرا تھیٹر تھا۔ جس کے بنتے ہی کمپنی کا جملہ سامان اس میں منتقل کر دیا گیا۔ اور مندرجہ ذیل فرائض شرکار کے سپرد کئے گئے:-

(۱) دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی۔	ڈائرکٹر
(۲) ہرمزجی مودی	منیجر
(۳) فرام جی گستاد جی دلال	ناظم جائداد
(۴) کاؤس جی نسروان جی کوہدارو	خازن

اس تھیٹر میں کمپنی نے اپنا نیا تماشہ رستم وسہراب (مصنفہ کھوری) پہلی بار پیش کیا۔ جس میں رُستم کا پارٹ دادا جی ٹھونٹھی سہراب کا جمشو مینرہ۔ گرد آفرید کا خورشید جی بالی والا۔ کیکاوس کا گستادُجی دلال۔ تہمینہ کا نسروان جی فرام جی میڈن (برادر بزرگ جمشید جی میڈن) نے کیا۔ ڈراما ۱۸۷۸ء میں اسٹیج ہوکر مقبول ہوا۔

ڈراپ سین میں ندرت

اُس زمانہ میں یہ ایک عام قاعدہ تھا کہ جو کمپنی قائم ہوتی تھی وہ رستم وسہراب ضرور دکھلاتی تھی۔ بعد میں اندر سبھا کا بھی یہی حال ہوا کہ جو نئی کمپنی قائم ہوتی اس نے اندر سبھا ضرور دکھلایا۔ چنانچہ جب بیرونٹ منڈلی کا اعلان ہوا تو اس نے بھی رستم وسہراب کا بورڈ چڑھایا۔ ساتھ ہی ڈراپ سین میں ایک خاص ندرت رکھی۔ یعنی ڈراپ سین پر کسی منظر کی بجائے سر جمشید جی جیجی بھائی بیرونٹ کا مجسمہ اور پس منظر کے طور پر ان کے قائم کردہ جے جے ہسپتال کی تصویر دکھلائی اور ڈراپ سین اُٹھنے سے پہلے سر جمشید جی کی شان میں ایک قصیدہ سُنایا۔ یہ قصیدہ بعض لوگوں کو ناگوار گذرا اور پارسیوں نے علانیہ اس پر اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا۔ بیرونٹ منڈلی کی تقلید میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے بھی ایک خوبصورت ڈراپ سین بنام "نقشِ جمشیدی" بہ خرچ ڈیڑھ سو روپیہ تیار کرایا۔ اور "جمشید" کی پہلی شب کو پیش کیا۔ یہ ڈراپ سین کابراجی نے ایک قدیم تصویر سے اپنی نگرانی میں تیار کرایا تھا۔ "نقشِ جمشیدی" بہت مقبول اور پسند کیا گیا۔

پیشہ ور تھیٹریکل کمپنیاں

پارسی نوجوانوں کی صحت قائم رکھنے کے لئے شہر اور مضافات بمبئی میں بہت سے اکھاڑے قائم تھے جہاں پارسی اُستاد اپنے شاگردوں کو کسرت کرنا سکھلاتے تھے۔ ان اکھاڑوں کے نظم ونسق اور نگرانی کے لئے ایک جماعت بنام "کسرت ساڑا تھا یک منڈلی" قائم تھی۔ ایک بار اس منڈلی کی مالی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے پارسی اداکاروں نے ایک انگریزی تماشا "مچ اڈو اباوٹ نتھنگ" اسٹیج کیا۔ اس سے اکھاڑہ کی فوری ضروریات تو ضرور پوری ہو گئیں۔ لیکن منتظمہ

کمیٹی میں پھوٹ پڑ گئی، ایک پارٹی کا خیال تھا کہ اداکاروں کی جماعت قائم رکھی جائے۔ اور اس سے مفید کام لئے جائیں۔ دوسری پارٹی کا خیال تھا کہ جب مقصد پورا ہو گیا۔ تو اب اس کو زندہ رکھنے کی کیا ضرورت ہے۔ بالآخر کیخسرو کابراجی کی رائے اور مشورہ سے یہ طے پایا کہ منڈلی قائم رکھی جائے۔ یہی نہیں بلکہ اس کو ایک پیشہ ور جماعت بنا دی جائے۔ اس اسکیم کو عملی جامہ پہنانے کے لئے دادا بھائی ٹھوٹھی۔ فرام جی گستاد جی دلال۔ کاؤس جی کو ہدارو اور ہرمزجی مودی نے یہ طے کیا کہ جملہ اداکار روزانہ بعد مغرب دو گھنٹے کے لئے تعلیم میں حاضر ہوں۔ اداکاروں کو حق المحنت دیا جائے۔ دن کے وقت جہاں وہ کام کرتے ہیں فی الحال کرتے رہیں گے۔ جب ضرورت ہو ان کو مستقل طور پر ملازم رکھ لیا جائے۔ ہر سنیچر کو ڈراما ہو۔ کمپنی کا نام "وکٹوریہ ناٹک منڈلی رکھا جائے۔

چنانچہ ابتدائی انتظامات کے بعد "بیژن منیژہ" ۱۸۶۹ء میں دکھلایا گیا۔ جو بہت مقبول ہوا۔ اس میں پچاس چیدہ چیدہ اداکاروں نے کام کیا۔ بیژن کا پارٹ دھنجی بھائی کیراوالا اور منیژہ کا پارٹ جمشیدواجی نے کیا۔ دونوں نے اپنے اپنے پارٹ اس خوبی سے ادا کئے وہ اپنے ڈرامائی ناموں سے مشہور ہو گئے۔ دھنجی بھائی کیراوالا "دھنجی بیژن" اور جمشیدواجی "جمشیو منیژہ کہلایا۔ ان کے علاوہ شاہ توران افراسیاب کا پارٹ داراشاہ سہراب جی تارا پور والا (المعروف بہ دارا افراسیاب) کیخسرو شاہ کا پارٹ دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی گورگین کا پارٹ کاؤس جی بادا (کاؤس جی گورگین) اور مسخرہ بابک کا پارٹ ہرمزجی مودی نے مجموعی حیثیت سے بہت اچھا کیا۔ اس ڈرامہ میں قباد کا پارٹ بہت اہم تھا۔ اور اس کے لئے کوئی مناسب شخص دستیاب نہ ہوتا تھا۔ بڑی جستجو کے بعد نظرِ انتخاب خورشید جی بالی والا پر پڑی جو عوام میں "خسرو ایٹ" کی بجائے "خسرو قباد" کہلانے لگا۔ یہ تماشہ مسلسل پچاس شب گرانٹ روڈ تھیٹر میں چلتا رہا۔ کمپنی کو اس سے بہت فائدہ ہوا۔

اردو ڈرامے ۱۸۵۳ء سے ۱۸۷۰ء تک کتنے اردو ڈرامے لکھے گئے۔ کس نے لکھے اور

کب اسٹیج ہوئے۔ ابھی تک اس کا پورا پتہ نہیں چل سکا ہے۔ البتہ اس قدر معلوم ہوا ہے کہ اداکاروں کے ساتھ دادا بھائی پٹیل نے اپنی پوری توجہ اُردو ڈراموں کی طرف مبذول کر دی۔ اور اُنھیں اعلیٰ پیمانہ پر دکھلانے کے انتظامات کیے۔ اس اعلان سے پارسی بہت چیں بہ جبیں ہوئے۔ اور اُن کے خلاف اخبارات میں ایک محاذ کھڑا کر دیا۔ ان کے نقطۂ نگاہ سے اُردو ڈرامے کسی صورت میں بھی مقبول نہیں ہو سکتے تھے لیکن پٹیل نے ایک شنوائی نہ کی اور وہ اپنے ارادہ پر قائم رہے۔

پٹیل نے ضروری انتظامات کے بعد ایڈل جی کھوری سے گجراتی میں ایک ڈراما بنام "سون نامُہری خورشید" لکھوایا اور سیٹھ بہرام جی فریدوں جی مرزبان سے اُردو میں ترجمہ کرا کر نئی سین سینریوں اور پوشاکوں کے ساتھ اسٹیج کیا۔[لہ] پٹیل نے دو نوجوان اور خوبصورت ایکٹروں کو گانے کی مکمل تعلیم دلوائی تھی۔ ۱۸۷۱ء میں جب یہ ڈراما اسٹیج ہوا تو مخالفین پر اوس پڑ گئی کہ پارسی قوم حیرت زدہ رہ گئی۔ یہ پورا ڈراما نثر میں تھا۔

اس وقت تھیٹر (انگریزی۔ گجراتی۔ اُردو) کا جملہ کاروبار پارسیوں کے ہاتھ میں تھا۔ وہ ہی اس کے مالک تھے۔ وہ ہی اداکار، وہ ہی ڈائرکٹر، وہ ہی مصنف اور وہ ہی منتظم۔ یہاں تک کہ وہ ہی تماشہ بیں ہوتے تھے۔ اِلّا دو چار بنیوں کے جو کبھی کبھی فضول خرچی کرنے چلے جاتے تھے۔ اُردو تماشوں کے ساتھ مسلمان تماشہ بین خاص کر بوہرہ تاجروں کی بھی آمد و رفت ہو گئی۔

"خورشید کی کامیابی کے بعد دادا بھائی پٹیل اور کنور جی ناظر کی مشترکہ کوششوں سے "نور جہان" دکھلایا گیا۔ یہ ڈراما ایڈل جی کھوری کنور جی ناظر کے لیے لکھا تھا۔ اور پٹیل کی درخواست پر خان صاحب منسر دان جی مہر دان جی آرام نے اس کا اُردو میں ترجمہ کیا تھا۔ اس میں

لہ ایڈل جی کھوری نے یہ ڈراما "کادنی" سے اخذ کیا تھا۔ ملاحظہ ہو "میرے ناٹکی تجربات" از کھیانہ۔

وکٹوریہ اور الفنسٹن کے چیدہ چیدہ اداکاروں نے کام کیا۔ یہ تماشہ اگرچہ کافی کامیاب رہا لیکن اس سے دوسرے مالکوں کے دلوں میں کدورت پیدا ہوگئی۔

دادا بھائی پٹیل نے شرکت سے علیحدہ ہوکر ایک منظوم ڈراما بنام "بے نظیر بدرِ منیر" آرام سے لکھوایا اور اُسے ۱۸۷۶ء میں وکٹوریہ تھیٹر میں اسٹیج کیا۔ چونکہ پارسیوں میں گانے والوں کی کمی تھی۔ اور وکٹوریہ منڈلی میں صرف دو ہی گانے والے تھے۔ خسرو قباد اور پیسو آوان۔ اسی طرح کمپنی میں لیڈی کیرکٹرز کا بھی قحط تھا۔ ایک ایسے شخص کی تلاش ہوئی جو دریا میں نجومی کا پارٹ ادا کرسکے۔ اور بغیر امدادِ غیرے اسٹیج پر گا سکے۔ بڑی جدوجہد کے بعد خورشید جی بالیوالا (خسرو قباد) کے والد "مہروان جی با" کو راضی کیا گیا۔ اور یہ طے پایا کہ گاتے وقت اُن کا بیٹا خسرو اُن کی مدد کرے۔ چنانچہ باپ بیٹے نے مل کر اسٹیج پر گانا گایا۔ اسی طرح نسروان جی میڈن جس نے تہمینہ کے پارٹ میں خاصی شہرت حاصل کی تھی۔ لیکن فنِ موسیقی سے ناواقف تھا۔ ماہ رُخ کا پارٹ ادا کیا اور ایسا دل خوش کُن گانا گایا کہ پبلک اُس کے گانے پر فدا ہوگئی۔

دادا بھائی پٹیل کو اُردو ڈرامے کو ترقی دینے کا شوق اس قدر تھا کہ بغیر کافی غور کیے اور نتائج سوچے ہوئے اس نے اخبارات میں اس بات کا اعلان کر دیا کہ وہ خود اسٹیج پر کام کریں گے۔ اس خبر کے چھپتے ہی اُن پر ہر طرف سے لعنتیں پڑنے لگیں۔ شاید ہی کوئی معزز پارسی ہو جس نے اُن پر نکتہ چینی نہ کی ہو۔ لیکن اس نکتہ چینی کے کئی وجوہ تھے۔ (۱) دادا بھائی ایک عالی مرتبت خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ (۲) وہ پوتڑوں کے رئیس شمار ہوتے تھے۔ (۳) اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے۔ بمبئی یونیورسٹی کے ایم۔ اے اور انگلینڈ رٹرنڈ تھے۔ قدامت پرست پارسیوں کا خیال تھا کہ اداکاری اُن کی شان اور شخصیت کے خلاف ہے۔ لیکن پٹیل نے مخالفت کی مطلق پروا نہ کی اور حاتم طائی میں حاتم طائی بننے کا مکمل ارادہ کرلیا۔

چنانچہ جس دن تماشہ ہونے والا تھا وکٹوریہ تھیٹر کا وسیع ہال وقت سے پہلے ہی پارسی شرفا اور معززین۔ ہم عصر تھیٹریکل کمپنیوں کے منتظمین اور دوسرے تماش بینوں سے کھچا کھچ بھر گیا۔

جو دادی کی اداکاری اور مشینوں کی پیش کردہ منظر نگاری کو دیکھنے کے لئے دُور دُور سے آتے تھے۔ اور اُن میں ایسے لوگوں کی کمی نہ تھی۔ جن کا مطمعِ نظر دادی پٹیل اور ان کی اداکاری پر تنقید کرنا تھا۔

ایک شخص آنکھوں دیکھا حال لکھتا ہے :۔

گھڑیال نے نو بجائے۔ گھنٹیاں بجیں۔ ہلکی ہلکی سیٹیوں کی آوازیں فضا میں پھیلنی شروع ہوئیں۔ گیس کی مدھم روشنیاں تیز ہوتی گئیں۔ یہاں تک کہ دن کا دھوکا ہونے لگا۔ روشنیاں ایک دھماکے کے ساتھ دھیمی پڑ گئیں۔ آخری گھنٹی کے ساتھ چنگ کی آوازیں آنی شروع ہوئیں۔ پردہ بڑے ناز و ادا کے ساتھ خراماں خراماں اٹھنا شروع ہوا۔ لوگوں کو یہ خبر پہلے ہی پہنچ گئی تھی۔ کہ پردہ اُٹھتے ہی دادی اسٹیج پر نمودار ہو گا۔ تماشبین انتہائی بے چینی کے ساتھ اس کی آمد کا انتظار کرنے لگے۔"

منیر شامی اسٹیج پر نمودار ہوتا۔ اپنی حسین معشوقہ کی یاد میں سرد آہیں بھرتا اور گریہ وزاری کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ابھی مبہوت پبلک نے اسے اچھی طرح دیکھنے بھی نہ پائی تھی کہ فلک شگاف تالیوں کی گونج میں حاتم (دادی پٹیل) اس کی تلاش میں آتا ہوا نظر آتا ہے۔

دادا بھائی پٹیل نے یہ پارٹ خاص طور سے اپنے لئے آرام سے لکھوایا تھا۔ اور اس بات کی ہر ممکن کوشش کی تھی کہ کوئی ایسی خامی نہ رہ جائے جو بعد میں موجب انگشت نمائی ہو۔

عہ آرد یشر دادا بھائی ٹھوٹھی دادا بھائی پٹیل کے متعلق فرماتے تھے" دادی کے والد سہراب جی پٹیل ایک مخیر انسان تھے۔ اُس وقت کی تھیٹریکل کمپنیاں اُن کی تعریف میں قصیدے پڑھتی تھیں۔ سہراب جی کے والد فرام جی ایک سخی۔ بامروّت اور فیاض مرد تھے۔ اور ہمیشہ پارسیوں کے قومی اور اصلاحی کاموں میں دل کھول کر امداد کرتے تھے۔

اس کے علاوہ اُس نے اپنے پارٹ کا بھی بہت غور سے مطالعہ کیا تھا۔ اور اس کی تفصیلات اور جزئیات سے اچھی طرح آگاہی حاصل کی تھی۔ اس لئے ناقدوں کو کوئی بات قابل گرفت نہ مل سکی۔ تماشہ کے بعد معززینِ شہر نے دادی کو دل کھول کر مبارک باد دی۔ خاص کر اُس منظر پر جبکہ وہ پتھر میں تبدیل ہو جاتا اور حمام بادگرد کے تھپیڑوں سے بہتا ہوا جاتا ہے۔

ایک طرف دادا بھائی ٹھٹیل اس طرح اپنی قوت۔ اقتدار۔ اور دولت کا مظاہرہ کر رہا تھا۔ دوسری طرف اس کا رفیق اور معاصر کنورجی ناظر طلسماتی اور ملکوتی ڈرامے بڑھ چڑھ کر دکھلانے میں مصروف تھا۔ اس نے علاؤالدین اور اس کا چراغ" مشینوں کے ذریعہ اس طرح دکھلایا کہ تماش بین حیران رہ گئے۔ وہ بار بار اور آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر حالات کا جائزہ لیتے اور سمجھنے کی کوشش کرتے کہ یہ کیا ہو رہا ہے۔ چونکہ مشینوں کے ذریعے سین سینریاں دکھلانے کا یہ پہلا موقع تھا اس لئے وہ انگشت بدنداں تھے۔ اس ڈرامہ میں دھنجی بھائی ماسٹر نے جو عوام میں "پالکی والے" کے نام سے مشہور تھے حیرت انگیز کام کیا۔

مشینوں کے ذریعے منظر نگاری کا طریقہ کچھ اس قدر مقبول ہوا کہ ہر کمپنی کلوں سے کام لینے لگی۔ لیکن یہ کام اس قدر مشکل تھا کہ ذرا سی غفلت سے زندگی خطرہ میں پڑ جاتی تھی۔ چنانچہ متعدد حادثات پیش آئے۔ ایک بار کا واقعہ ہے کہ الفنسٹن کمپنی کلکتہ میں علاء الدین دکھلا رہی تھی۔ امینزار جادوگر علاؤالدین کی غیر موجودگی سے فائدہ اٹھا کر اجنّار کی امداد سے اُس کا محل افریقہ اٹھائے جانا چاہتا تھا کہ ایک زنجیر کے ٹوٹ جانے سے وہ ساتوں اداکار جو محل میں بیٹھے ہوئے دکھلائے گئے تھے۔ اسٹیج پر گرے اور سخت مجروح ہو گئے۔ جمشید جی فرامجی میڈن جو بدر اللہ کا پارٹ کر رہے تھے۔ اور نسروان جی دابھا جو امینزار کے گونگے غلام کا پارٹ کر رہے تھے۔ سخت زخمی ہوئے۔ ڈاکٹر بارکھ بھی کئی ماہ تک اسپتال میں پڑے رہے۔

الفریڈ ناٹک منڈلی نے بھی مشینوں کے ذریعے بڑی بڑی جدتیں پیش کی تھیں۔ ۱۸۷۱ء میں "شاہزادہ شیادش" اور اسی سال کے آخر میں "جہان بخش" دکھلاتے تھے۔

فرامروز جوشی جو کمپنی کا مایہ ناز اداکار تھا۔ اور منظر نگاری میں استادانہ صفات رکھنے کے ساتھ ایک کامیاب ڈائرکٹر بھی تھا۔ مشین کے کسی پرزہ کی خرابی کے باعث سخت حادثہ کا شکار ہوا۔ اور اُس کو ہمیشہ کے لئے اس لائن سے سبکدوش ہو جانا پڑا۔

ملکوتی ڈراموں کی ابتدا بھی کنور جی ناظر نے کی۔ کنور جی ہی نے پہلے اندر سبھا گجراتی میں اور پھر اُردو میں لائم لائٹ کے ساتھ پیش کی۔ اور اس کی کامیابی سے متاثر ہو کر ۱۸۷۲ء میں "سلیمانی شمشیر" عرف "زردوش نورانی" ۱۸۷۳ء میں "خاک سور سلیم" اور ۱۸۷۶ء میں "پاکدامن گلنار" دکھلائے۔ "سلیمانی شمشیر" میں ڈاکٹر نسروان جی پارکھ اور جمشید جی فرام جی میڈن کام کرتے تھے۔ اس ڈرامہ کے آخر میں ایک کوک "آسمان چلی" دکھلایا جاتا تھا جس میں بمبئی کے مشہور رئیس سر ڈنشا ایدل جی واچھا کے بھائی نسروان جی واچھا کام کرتے تھے"۔

(از ڈاکٹر عبدالعلیم نامی پی۔ ایچ۔ ڈی بمبئی)

۱۰

اُردو تھیٹر ترقّی کے میدان میں

۱۸۷۹ء کے بعد، جب سے اب تک

اُردو تھیٹر کی تدریجی ترقیوں کے ذکر میں منزل بہ منزل بڑھتے ہوئے جب ہم ۱۸۷۹ء کے قریب پہنچتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ اُس وقت بمبئی میں متعدد پارسی کمپنیاں نہایت شان و اہتمام سے نئے نئے ڈرامے تمثیل کر رہی ہیں اور بڑے زور شور سے اپنے تجارتی فروغ میں مصروف۔ اس کے علاوہ ملک کے اطراف و جوانب ڈھاکہ۔ کلکتہ اور صوبہ جات متوسط اودھ میں بھی مختلف ناٹک کمپنیاں قائم ہیں۔ رفتہ رفتہ یہ ترقی یافتہ قدم آگے بڑھتے گئے، اور اُردو تھیٹر کے چرچے برِّ صغیر میں دور دور پھیل گئے، اور عہد بہ عہد نئی کمپنیاں وجود میں آنے اور دھوم دھام دکھانے لگیں۔

(۱) قدیم تھیٹر کمپنیاں

پارسی وکٹوریہ کمپنی بمبئی کی ابتدا کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ شروع میں اس کی حیثیت پیشہ ور ناٹک منڈلی کی نہ تھی۔ لیکن بعد کی ترقی یافتہ شکل خالص تجارتی ہو گئی۔ اور ۱۸۷۹ء و ۱۸۸۰ء کے بعد یہ کمپنی کئی حصوں میں تقسیم ہو گئی۔

(۱) اوریجنل تھیٹریکل کمپنی زیر اہتمام پیسٹن جی فرام جی رنگ و پرویں۔ اس کمپنی کے ڈرامانگاروں میں حسینی میاں ظریف کا نام خاص طور پر مشہور ہے۔ اس کمپنی کا حال پہلے آ چکا ہے۔

(۲) وکٹوریہ ناٹک کمپنی زیر اہتمام خورشید جی بالی والا۔ اور چند مختلف پارسی کمپنیاں

اس کے ممتاز اداکاروں نے الگ الگ بھی قائم کرلیں۔ وکٹوریہ ناٹک کمپنی اپنے مالک و مہتمم خورشید جی بالی والا کی سرکردگی میں لندن پہنچی۔ گو وہاں اس کو کوئی قابل ذکر کامیابی نصیب نہ ہوئی۔ مگر لندن کے مشہور اخبارات 'اسکیچ' (THE-SKETCH) ٹاٹلر (THE-TATLER) وغیرہ نے ہمت افزا نوٹ لکھے۔ اور اس کی مساعی کو بہت سراہا۔ اس کے علاوہ اس کمپنی کے اداکاروں نے فنی حیثیت سے بہت کچھ سیکھا۔ اسٹیج کی ترتیب و اہتمام میں بھی بہت ترقی حاصل کی۔ خورشید جی بالیوالا خود ایک اعلیٰ پایہ مزاحیہ اداکار تھا۔ اس کمپنی کے ڈرامانگاروں میں منشی رونق اور طالب بنارسی خاص تھے۔

(۳) الفریڈ تھیٹریکل کمپنی بمبئی زیر اہتمام کاؤس جی کھٹاؤ۔ قدیم پارسی کمپنیوں کے ممتاز اداکاروں میں کاؤس جی کھٹاؤ خاص شہرت و اہمیت رکھتا تھا۔ یہ خورشید جی بالیوالا کے مدِمقابل حزنیہ اداکاری میں اپنی مثال آپ تھا۔ اور اس کمپنی کے خاص ڈراما "رومیو جولیٹ" اور "ہملیٹ" ہیں علی الترتیب "رومیو" اور "ہملیٹ" کے کردار بڑی خوبی سے انجام دیا کرتا۔ اس کمپنی نے زیادہ تر شیکسپیر کے ڈراموں کے تراجم پیش کیے۔ ۱۹۱۲ء تک یہ کمپنی بڑے اہتمام سے کاؤس جی کی نگرانی میں چلتی رہی۔ اور ملک بھر میں دورے کرکے شہرت کے آسمان پر پہنچی۔ لاہور کے قیام کے دوران میں کاؤس جی نے وفات پائی اور اُن کے لڑکے جہانگیر جی نے کمپنی کا انتظام اپنے ہاتھ میں لے لیا۔ جو تقریباً پانچ سال قائم رہا۔ اس کے بعد کلکتہ کے مشہور پارسی سیٹھ میڈن کے ہاتھ فروخت کردیا۔ منشی مہدی حسن احسن اس کے ابتدائی مصنفین میں تھے۔ بعد میں آغا حشر اور بیتاب بنارسی بھی شامل ہوئے۔

(۴) نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی الفریڈ کمپنی کا عروج دیکھ کر اس زمانہ میں محمد علی ناخدا نے اس کے مقابلہ پر ایک کمپنی نیو الفریڈ کے نام سے قائم کی۔ جس کے مہتمم سہراب جی مقرر ہوئے۔ سہراب جی خود ایک ممتاز اداکار اور اعلیٰ فن کار تھے۔ انہوں نے بڑی محنت و دیانت سے اس کمپنی کا انتظام سنبھالا۔ اور اس نے ہر طرح ناموری و شہرت

حاصل کی۔ آغا حشر اس کمپنی کے خاص ڈراما نگار تھے۔ جن کے فنی شاہکار کی بدولت اس کمپنی کے اسٹیج میں اور بھی چار چاند لگے۔ یہ کمپنی بمبئی میں قائم ہوئی۔ ملک کے بڑے بڑے شہروں اور ریاستوں میں دورے کئے۔ آخر میں سہراب جی کی ضعیفی کے سبب مستقلاً احمد آباد میں قیام پذیر ہوئی۔

(۵) اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی

انیسویں صدی عیسوی کے آخر میں یہ کمپنی بمبئی میں قائم ہوئی۔ اس کے مالک ایک ممتاز و مشہور پارسی اداکار سیٹھ اردشیر بھائی ٹھوٹھی تھے۔ اس کمپنی نے ۱۹۱۰ء میں پنجاب کا دورہ کیا۔ اس دوران میں ناگہاں ایک کھیل کے وقت کمپنی کے منڈوے میں آگ لگ گئی۔ جو ہر چند کوشش کے باوجود بجھائی نہ جا سکی۔ تمام ساز و سامان جل کر خاک سیاہ ہوگیا۔ اور ہزاروں روپے کا نقصان ہوا۔ مگر کچھ عرصہ بعد اردشیر بھائی نے ہمت کر کے از سرِ نو آراستہ و پیراستہ کر لیا۔ اور اسی شان سے پھر جاری ہوگئی اور اپنے عہد کے مشاہیر ڈراما نویسوں کے ڈرامے تمثیل کرتی۔ دُور دُور گشت کرتی رہی۔

اس زمانہ میں برِّ صغیر کے دوسرے بڑے شہروں کلکتہ۔ لاہور اور دہلی وغیرہ میں بمبئی کی پارسی کمپنیوں کے دھوم دھام نے ذی استطاعت لوگوں میں ولولے پیدا کئے اور کئی تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہوئیں۔ کلکتہ میں بعض پارسی کمپنیوں کی شاخیں اور بعض کے ہیڈ کوارٹر تعمیر ہوئے۔

اب بمبئی، کلکتہ۔ لاہور۔ دہلی۔ لکھنؤ اور حیدر آباد دکن۔ ریاست جودھپور۔ ریاست جے پور۔ ریاست رام پور وغیرہ میں نہایت خوشنما بلند و بالا تھیٹر کی مستقل عمارتیں تعمیر کی گئیں۔

انیسویں صدی کے آخر میں ریاست رام پور (یو۔پی) میں نواب جنت مکاں حامد علی خاں المتخلص بہ رشک نے لاکھوں روپے کے صرف سے ایک شاندار وسیع عمارت قلعۂ معلّٰی کے سامنے تھیٹر کے لئے تعمیر کرائی۔ جہاں اسٹیج کی تمام متعلقہ ضروریات کے علاوہ فنکاروں کے لئے رہائش کا بھی معقول انتظام تھا۔ یہ سرکاری کمپنی شاہی شان کے ساتھ قائم ہوئی۔ ساز و سامان سین سینری اور ملبوسات وغیرہ کی زیب و زینت اور خوشنمائی قابلِ دید تھی۔ ملک کے مشہور ڈراما نویسوں کے

شاہکار اس کمپنی میں تمثیل کیے جاتے۔ اور نامی گرامی اداکار اپنے فنی کمالات دکھاتے۔ کچھ عرصہ بعد نواب جنت مکاں کا دل اس طرف سے اُچاٹ ہوگیا۔ اور کمپنی برطرف کردی گئی۔ اس کمپنی کے منتظم اعلیٰ نواب کے ایک عزیز اور ریاست کے اعلیٰ عہدے دار صاحبزادہ محمود علی خاں تھے۔ جو نواب صاحب کے پرائیویٹ سکریٹری بھی تھے۔ کمپنی کی برطرفی کے بعد محمود علی خاں نے چند ماہ بعد اس کے ممتاز فن کاروں کی معیت میں دہلی کوچ کیا اور وہاں پہنچ کر اپنی ذاتی کمپنی "جوبلی تھیٹر" کے نام سے قائم کردی اور اپنے حسنِ اہتمام سے اس کو عظیم الشان بنا ڈالا۔ جو فنِ اداکاری کے ساتھ نہایت خوش گلو نغمہ نواز بھی تھے۔ سید عباس علی خود ڈرامہ نویس تھے۔ ان کے ڈراموں میں "گلرو زرینہ" اور "جامِ جہاں نما" مشہور ہیں۔ وہ اپنے ڈراما "گلرو زرینہ" میں رستم کا پارٹ ادا کرتے تھے۔

جوبلی کمپنی نے مختصر مدت میں خاصی شہرت حاصل کی اور عروج کے آسمان پر نظر آنے لگی۔ چندے بعد مالک کمپنی کے شوق میں بھی کمی واقع ہونے لگی اور کمپنی اُن کی فضول خرچیوں کے سبب زیر بار ہوگئی۔ اسی زمانہ میں سید عباس علی شدید علالت کے سبب کمپنی کے کاروبار کی طرف متوجہ نہ ہوسکے۔ کمپنی کی حالت نازک ہوگئی۔ جب عباس علی کو اس کی خبر ہوئی تو وہ ایک آپریشن کے بعد زخموں سے چور پڑے تھے۔ معالجین نے چلنے پھرنے کی اجازت نہ دی تھی۔ مگر انھوں نے کمپنی کی زندگی کے لیے فیصلہ کرلیا کہ اپنی جان پر کھیل کر اُسے بچائیں گے چنانچہ اعلان کردیا کہ:۔

آج شب کو ساڑھے نو بجے ——— "کمپنی کا مشہور و معروف ڈراما گلرو زرینہ" خاص شان و اہتمام اور زرق برق سین سینری کے ساتھ پیش کیا جائے گا۔ جس میں اس کمپنی کے ڈائرکٹر ایکٹر سید عباس علی عباسؔ اپنا مخصوص "رستم" کا پارٹ ادا کریں گے"۔

کمپنی کا ہال تماشائیوں سے کچھا کھچ بھر گیا۔ سینکڑوں لوگ ٹکٹوں کی کھڑکیوں سے محروم و مایوس واپس ہوئے۔ آخر تماشہ شروع ہوا۔ سید عباس نے رستم کا پاٹ کیا جسے

پورے جوش و خروش سے انجام دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دوران میں اُن کے زخموں کے ٹانکے ٹوٹ گئے۔ اور وہ صاحب فراش ہو کر زندگی کی اسٹیج سے اپنا آخری کردار ادا کر کے ہمیشہ کے لئے رخصت و روپوش ہو گئے۔ اُن کی وفات کے بعد کمپنی بھی نہ سنبھل سکی اور فنا ہو کر رہی۔

اُردو تھیٹر کی ترقی کی رفتار روز افزوں رہی۔ پرانی کمپنیوں کی شان و شوکت دوبالا ہوتی گئی۔ اور جگہ جگہ نئی کمپنیاں نئے سامان کے ساتھ رونما اور غائب ہوتی رہیں۔ قابل ذکر کمپنیوں میں حسب ذیل ہیں جنھوں نے تجارتی اغراض کے علاوہ مروجہ فنی مدارج میں بھی عروج و منزلت دکھائی اور اُن کے نام اُردو تھیٹر کی تاریخ میں بہر صورت یادگار ہیں :۔

(۱) راجپوتانہ مالوہ تھیٹریکل کمپنی۔ (جودھپور)

(۲) لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی۔ آگرہ (مہتمم : حافظ محمد عبداللہ)

(۳) بینظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی علی گڑھ و آگرہ (مہتمم : نظیر بیگ نظیر)

(۴) انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی فتحپور (مالک : حافظ محمد عبداللہ)

(۵) دی مون آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی حیدرآباد دکن (مالک : مدنی نواب)

(۶) میڈن تھیٹرز لیمیٹڈ۔ کلکتہ ــــ اس کے زیر اہتمام کئی کمپنیاں تھیں۔ ان میں خصوصاً پارسی کورنتھین تھیٹریکل کمپنی۔ الفنسٹن تھیٹریکل کمپنی اور الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کلکتہ اور بمبئی جاری رہیں۔

(۷) شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی۔ بمبئی (مالک و مہتمم : دی۔ کے نائک)

(۸) جمعدار تھیٹریکل کمپنی۔ (یہ جمعدار کی کمپنی مشہور تھی)

(۹) امپیریل تھیٹریکل کمپنی۔

(۱۰) انڈیا امپیریل تھیٹریکل کمپنی۔ دھول پور۔

(۱۱) پارسی الگزینڈرا تھیٹریکل کمپنی (دہلی) مالک حبیب سیٹھ۔

(۱۲) البرٹ تھیٹریکل کمپنی آف پنجاب (ڈائرکٹر ماسٹر رحمت علی رحمت)

(۱۳) حیدرآباد ڈریلیٹک کلب۔ حیدرآباد دکن (مالک احمد حسین)

(۱۴) بیاکل بھارت تھیٹریکل کمپنی میرٹھ (ڈائرکٹر اطہر علی)

(۱۵) بال روم تھیٹریکل کمپنی۔ حیدرآباد دکن (زیر اہتمام: ماسٹر ابراہیم)

(۱۶) دال منڈی تھیٹریکل کمپنی۔ حیدرآباد دکن (زیر اہتمام: ماسٹر جگیا)

(۱۷) انڈین شکسپیئر تھیٹریکل کمپنی (مالک و ڈائرکٹر: آغا حشر کاشمیری)

(۱۸) سوراجے ناٹک کمپنی بریلی (مہتمم و ڈراما نگار: پنڈت رادھے شیام

(۱۹) گلوب تھیٹر آف پنجاب (لاہور)

(۲۰) پریم پرچارلی ناٹک منڈلی (پنجاب) مالک لالہ نانک چند۔

(۲۱) سیتارام تھیٹر (ڈائرکٹر شبر حسین)

(۲۲) مہاراجہ چرکھاری کی کمپنی (چرکھاری)

(۲۳) پنجاب ریفارمنگ تھیٹریکل کمپنی لاہور (مالک: آغا رحمت علی خاں)

(۲۴) سرکاری تھیٹر کمپنی (ٹونک)

اِن کے علاوہ متعدد کمپنیاں مختلف مقامات پر قائم ہوئیں۔ اور چند دن بہار دکھا کر ختم ہو گئیں۔ آخر میں سب سے زیادہ ترقی یافتہ کمپنیوں میں پارسی تھیٹر وہی شمار ہوتا تھا۔ جو آخری بھڑک دکھا کر ۱۹۳۵ء–۱۹۳۶ء کے لگ بھگ ختم ہو گئیں۔ ان سب کے اسٹیج کا انداز قدیم طرز ہی کا رہا۔ موجودہ تقاضوں کا لحاظ کہیں نہ رکھا گیا۔ اداکاری میں جدت برتی گئی۔ نہ اسٹیج کے ساز و سامان میں کوئی ندرت نظر آئی اور نہ ڈراموں کے انداز میں ترمیم روا رکھی گئی۔ آخر رجعت و قدامت کے اسباب و اطوار جدید ترقی و تہذیب کے عہد میں تعلیم یافتہ طبقہ کو گوارا نہ ہو سکے۔ اس لئے اس اسٹیج کی شمع بجھنا ضروری تھا۔

آخری دور میں پارسی اسٹیج کی مشہور اداکارہ اور نامور فلم اسٹار جہاں آرا کجن نے کلکتہ میں ذاتی کمپنی "جہاں آرا تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے قائم کی۔ اس کے ممتاز اداکار مس کجن اور

ماسٹر یوسف آفندی تھے۔ اس کمپنی نے پہلی بار اس جدت کو ملحوظ رکھا کہ قدیم روایتی ڈراموں کی طوالت کو کم کر کے مختصر مدت میں پیش کیا گیا۔ لیکن بقیہ تمام انداز اور سامان قدامت پسندی کے حامل تھے۔ اس کمپنی نے دہلی، لکھنؤ، لاہور اور دوسرے کئی بڑے شہروں میں دورے کیے۔ مس کجن نے اپنا سارا سرمایہ صرف کر دیا۔ بے حد محنت و کاوش کی مگر "پرانی شراب پرانی بوتلوں" اور نئے پیالوں میں نئے ارباب ذوق کو کسی طرح قابل قبول نہ ہوئے۔ اس لیے زر کثیر کا نقصان برداشت کرنے کے بعد لاہور ہی میں اس کمپنی کا جنازہ نکالنا پڑا۔

بعد ازاں کئی گشتی منڈلیاں بگڑتی بنتی رہیں۔ مشترکہ ہندوستان کے بعد بھی ہندوستان اور پاکستان میں چند ڈرامیٹک کلب اور ادبی تھیٹر کمپنیاں قائم ہو کر ختم ہو گئیں۔ جو چنداں قابل ذکر نہیں۔

ہندوستان میں بمبئی کا "پرتھوی تھیٹر" البتہ کسی حد تک لائق اعتنا قرار دیا جا سکتا ہے۔ جسے اس بر صغیر کے اسٹیج اور فلم کے مشہور و ممتاز اداکار پرتھوی راج نے عوامی تھیٹر کے انداز پر جدید اہتمام سے قائم کیا۔ اس اسٹیج پر مختصر معاشرتی و سیاسی ڈرامے جدید اسلوب پر پیش کیے گئے۔ اور یہی آج کا اردو اسٹیج ہے۔ پاکستان میں بھی کچھ سرگرمیاں چند سال سے نظر آتی ہیں۔ ان میں سے کراچی میں پاکستان آرٹ کونسل، لاہور میں اسٹار تھیٹرز۔ گروپ تھیٹرز اور پاکستان آرٹ کونسل خاص ہیں۔ اسٹار تھیٹرز اسٹیج فلم اور ریڈیو کے فن کاروں کی مشترکہ جدوجہد کا نمائندہ ادارہ ہے۔

۱۱

اُردو ڈرامانگاری پر ایک نظر

۱۸۷۹ء سے آخر تک

ابتدائی اُردو اسٹیج کے پارسی دَور کے تذکرے میں اِس عہد کی ابتدا اور اُردو ڈرامانگاری کی نشو و نما کا حال گذشتہ ابواب میں بیان کیا گیا۔ مناسب ہوگا کہ قدیم دَور کے ڈرامانگاروں اور اُن کی خصوصیات کا تفصیلی جائزہ پیش کر کے تجارتی تھیٹر کی ڈراما نویسی کے آغاز و انجام پر بحث کی جائے اور مختلف اَدوار کے اُسلوبِ نگارش پر تبصرہ کیا جائے۔

(الف) ابتدائی دَور

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ تاریخی بے ترتیبی کے سبب یہ مسئلہ ہنوز تصفیہ طلب ہے کہ "اندرسبھا" کے بعد دوسرا اُردو ناٹک کب لکھا گیا۔ اس کا نام کیا تھا۔ اور اس ناٹک کا مصنّف کون تھا، یہ طے پا چکا ہے کہ بمبئی میں اُردو ناٹک کی ابتدا مشرقی بنگال اور اودھ کے بعد مگر اسی عہد میں ہوئی۔ اودھ مشرقی تمدّن اور اودھ کا گہوارہ اور "اندرسبھا" کا مولد تھا۔ اُردو زبان و ادب کے چرچے ابتدائی دَور میں سب سے زیادہ وہیں تھے۔ اِس لئے اُردو ناٹک کی اوّلیت کا فخر اس علاقہ کو نصیب ہونا قدرتی امر ہے۔ اس کے بعد ڈھاکہ اور پھر بمبئی بعد ازاں پنجاب (علی الترتیب) یہ مقامات اُردو ڈرامے کی تاریخ میں قابلِ ذکر قرار پائے ہیں۔ ڈھاکہ کی ابتدا بھی لکھنؤ اور کانپور کے شعرا و ادبا کے ہاتھوں ہوئی۔ اور وہاں کی تاریخ آغاز میں "اندرسبھا" ایک مدت تک پیش پیش رہا۔ ہر مقام پر پہلے وہی اُردو اسٹیج کی رونق بنا

اور بعد ازاں عرصہ دراز تک اسی کی نقلیں نئے رنگ میں نئی تمثیلیں بنا کر پیش کی گئیں۔ جس طرح پہلے لکھنؤ میں مداری لال نے اندر سبھا کی نقل اسی نام سے پیش کی۔ دوسرے مقامات پر ان میں جشن پرستان، عشرت سبھا، فرخ سبھا، گلشن بہار افزا، بہارستان عشق وغیرہ منظوم ناٹک اسی انداز کے پلاٹ اور طرز و اسلوب پر مختلف مصنفین نے لکھے۔ اور اس کے بعد بیشتر نئے ڈرامے نئے پلاٹ نئی کہانیوں کے تصنیف ہوئے۔ مگر مقام پرستان یا شاہی محلات اور کردار جن و پری اور سلاطین ہی نظر آتے تھے۔ آغاز سے تقریباً تیس سال تک کا دور اسی انداز پر قائم رہا۔ کہا جاتا ہے کہ پارسی اسٹیج کے عہد میں ۱۸۵۴ء سے ۱۸۷۹ء تک کے ڈراما نگار تمام پارسی تھے۔ جن میں خاں صاحب نوشیرواں جی مہروان جی آرام کا نام مصنّف و مترجم کی حیثیت سے (حسب تذکرہ بالا) پیش پیش رہا۔ ان کے بعد ایک نام اختر بھی آتا ہے۔ لیکن اختر کا پورا نام اور ان کے ڈراموں کا کوئی پتہ نہیں چلتا۔ یہ بھی قیاس کیا جاتا ہے کہ اختر بھی کسی پارسی سیٹھ ہی کا تخلص تھا۔ یہ نام صرف ناٹک چھیل بٹاؤ موہنا رانی مصنفہ آرام میں ایک ناموزوں شعر میں اس طرح آیا ہے ؎

کہیں گرے ہوں گے وہ بوستاں میں تارے ... اختر وہ ہیں۔ دیکھ یہاں آرام سے بیٹھے

لیکن اس ذکر کے سوا کسی تاریخ میں اختر کا نام دیکھنے میں نہیں آتا نہ اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ کن ڈراموں کے مصنّف تھے۔

۱۸۸۰ء سے پہلے آرام کے سوا اور کسی پارسی یا ہندو مسلمان ڈراما نگار کا نام پارسی اسٹیج کے عہد میں نظر نہیں آیا۔ اس کے بعد آرام کے ساتھ چند ناموں کا اضافہ شروع ہوا۔ اور پھر یہ سلسلہ ترقی پذیر رہا۔ اس زمانہ میں جن ڈرامہ نگاروں کے اسمائے گرامی ہمارے سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں۔ حباب رام پوری۔ جوہر بنارسی۔ نفیس کانپوری۔ کریم بریلوی۔ رونق بنارسی۔ طالب بنارسی۔ حسینی میاں ظریف اور عبد اللہ بیگ۔ فیروز شاہ خاں رام پوری اور نظیر بیگ وغیرہ۔ ان میں سے حباب رام پوری اور فیروز شاہ خاں رام پوری کے ڈراموں کے نام معلوم

نہیں ہوئے۔ صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ اُنہوں نے ابتدائی دور میں متعدد ڈرامے لکھے۔ مگر نایاب ہیں۔ باقی حضرات کے نام سے بہت سے ڈرامے شائع شدہ موجود ہیں۔ گو ان میں سے اب بیشتر ڈرامے کمیاب بلکہ نایاب ہیں۔ اور زیادہ تعداد میں ایسے ہیں جو معمولی ترمیم و تنسیخ کے ساتھ ایک ایک تصنیف ان میں سے کئی حضرات کے ناموں سے الگ الگ ملتی ہے۔ اس لئے یہ تصدیق دشوار طلب ہے کہ کس ڈرامے کا اصل مصنف کون ہے۔ اس سلسلہ میں چند مصنفین کے ناموں کی متواتر تکرار ایک معمہ ہے۔ خصوصاً رونق، طالب، ظریف، کریم اور عبداللہ بیگ کے نام تصفیہ طلب ہیں۔ یہاں چند نکات غور طلب ہیں۔ سب سے پہلے یہ بیان ہے کہ ۱۸۵۳ء سے پہلے پارسی اسٹیج پر کوئی اُردو ڈرامہ وغیرہ پارسی مصنف کا دیکھنے میں نہیں آیا۔ جب ہم اس عہد کے حالات کا جائزہ لیتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ تمام پارسی نام نہاد ڈرامہ نگار۔ (یعنی جن کو ڈرامہ نگار کہا جاتا ہے) کسی نہ کسی تھیٹریکل کمپنی کے مالک ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک کسی مسلمان شاعر اور انشا پرداز کا شاگرد ہے۔ اور ان استادوں میں سے بیشتر حضرات اپنے عہد کے ڈرامانگار بھی بتائے جاتے ہیں۔ پھر یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ان مالکانِ کمپنی نے اپنے اساتذہ کے ڈرامے کیوں تمثیل نہیں کئے۔ اور اگر تمثیل کئے تو ان کا تذکرہ نہیں کیا گیا۔ اُس نکتہ پر غور کرنے کے بعد اہل نظر کے لئے یہ نتیجہ نکالنا دشوار نہیں کہ جن ڈراموں کو پارسی سیٹھوں کی تصانیف بتایا جاتا ہے۔ ان میں سے اکثر ان کے اُستادوں اور اس دور کے دوسرے مصنفین کے لکھے ہوئے تھے۔ جو نام نہاد پارسی ڈرامانگاروں کے تنخواہ دار ملازم تھے۔ اور ان تمام سیٹھوں کی دولت نے اصل مصنفین کے کام اور نام کو خرید کر اپنے نام سے منسوب کیا۔ اور اس لئے ۱۸۵۳ء سے پہلے تک بیشتر ناٹک مختلف مالکانِ کمپنی کے ناموں سے تمثیل ہو کر مشہور ہوتے رہے اور تاریخ نے ان کے اصل مصنفوں کے نام فراموش کر دیئے۔ اور استدادِ زمانہ نے اصلیت کو بدل کر کچھ کا کچھ بنا دیا۔ اس کا ایک بین ثبوت یہ بھی ہے کہ بمبئی سے پہلے ڈھاکہ میں اُردو ناٹک کی کافی دھوم دھام تھی۔ اور قمر کانپوری، احمد حسین واقر

وغیرہ کئی ڈرامہ نگار وہاں متعدد ڈرامے لکھ چکے تھے۔ اور دورِ اوّل میں جو ڈرامے آرام کے نام سے تمثیل کئے گئے۔ اور آج تک اُنہی کے نام سے مشہور کئے جاتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر وہ ہیں جو اس عہد سے پہلے ڈھاکہ میں واقر، قمر اور نفیس کانپوری وغیرہ کے اصل نام سے اسٹیج کئے جا چکے تھے۔ جن میں لیلیٰ مجنوں، لعل و گوہر، شکنتلا اور "بے نظیر بدر منیر" خاص طور پر شامل ہیں۔ اسی طرح بعض اور ڈرامے بھی ہیں جو مدّت دراز پہلے ڈھاکہ میں لکھے اور اسٹیج کئے گئے۔ لیکن پارسی اسٹیج پر بعد میں دوسرے مصنفین کے نام سے تمثیل ہوئے۔ اس بیان کی تصدیق ذیل کی مختصر تفصیل سے ہوتی ہے۔

(ا) سیٹھ پیسٹن جی سہراب (المتخلص بہ رنگ و پروین) منشی نفیس کانپوری کے شاگرد تھے۔ جب بمبئی میں ۱۸۷۰ء میں انھوں نے اوریجنل تھیٹریکل کمپنی قائم کی۔ اس وقت جو ڈرامے تمثیل کئے گئے ان میں سے بیشتر منشی نفیس کے ساتھ ڈھاکہ سے آئے۔ ان کے نام سے کوئی ڈراما منسوب نہیں ہوا۔

(ب) سیٹھ نوشیرواں جی مہربان جی آرام کا ڈراما "لعل و گوہر" جو اب تک سب سے قدیم اردو ناٹک بتایا جاتا تھا۔ حالانکہ جدید تحقیق سے یہ پارسی تھیٹر کے ابتدائی دور کا فرد ہے۔ مگر سب سے پہلا ثابت نہیں ہوتا۔ بمبئی سے پہلے ڈھاکہ میں کسی مسلمان ڈراما نگار کے نام سے اسٹیج کیا جا چکا تھا۔ بعد ازاں آرام نے اس کو اپنے نام سے تمثیل کیا۔ اور طبع کرایا۔

(ج) ڈراما "بلبلِ بیمار" جو پارسی عہدِ اوّل میں تمثیل اور طبع ہوا۔ عرصہ دراز قبل احمد حسین واقر نے اس کو ڈھاکہ میں تصنیف کیا اور وہیں سب سے پہلے کھیلا گیا۔

(د) ناٹک "گلشن جانفزا" حکیم حسن مرزا برق نے ۱۸۵۳ء میں ڈھاکہ میں تصنیف و تمثیل کرایا۔ لیکن یہی ڈراما ۱۸۸۰ء کے بعد حسینی میاں ظریف کی تصنیف کی حیثیت سے اوریجنل تھیٹریکل کمپنی نے "گلشن بہار افزا" کے نام سے اسٹیج کیا۔

(ہ) اسی طرح دیگر متعدد ڈرامے نتیجہ عصمت، شیریں فرہاد، خدا دوست، چاند بی بی،

عشرت سبھا، فرخ سبھا وغیرہ۔ ڈھاکہ میں ۱۸۵۳ء و ۱۸۵۴ء میں اسٹیج ہو چکے تھے اور عرصہ دراز میں بمبئی پہنچ کر سب کے سب دوسرے مصنفین کے ناموں سے مختلف کمپنیوں نے تمثیل کیے۔

ان حقائق سے ثابت ہوتا ہے کہ پارسی سیٹھوں نے ڈھاکہ سے جو اردو ڈرامے منگوائے ان سب کو یا تو اپنے نام سے پیش کر دیا یا اُن کے عہد کے دوسرے منشی صاحبان نے کتر بیونت کر کے اپنے نام سے تمثیل کرا کے شائع کیا۔ یہ امر بعید از قیاس نہیں کہ ۱۸۸۰ء سے پہلے پارسی سیٹھوں نے پُرانے اور نئے متعدد ڈرامے خریدے اور اصل مصنفین کی حق تلفی گوارا کی۔ لیکن اس کے بعد اُردو اسٹیج نے بمبئی میں باقاعدہ رنگ جمایا۔ کمپنیوں کی تعداد اور رفتارِ ترقی میں اضافہ ہوا۔ تصنیف اور مصنفین کا مقابلہ ہونے لگا۔ بمبئی میں شعر و ادب کے معرکے بھی شروع ہوئے۔ اغلب ہے کہ خود مصنفین نے اپنی حق تلفی اور گمنامی کا احساس کر کے سرمایہ داروں سے احتجاج کیا ہوگا۔ اِن تمام وجوہ کی بنا پر مالکانِ کمپنی نے (جو اب تک نام نہاد ڈرامہ نگار بنے بیٹھے تھے) اپنی تجارتی اغراض اور مصالح کے پیشِ نظر اصل مصنفوں کو منظرِ عام پر لانا منظور کر لیا۔ ممکن ہے ابتدا میں دو ایک سیٹھوں نے اپنے اپنے استادوں کی شہرت کی خاطر اُن کے اصل نام پردۂ خفا سے باہر لانا مناسب سمجھا۔ اور اس کے بعد دوسرے اصحاب اس تقلید پر مجبور ہوئے ہوں یا مصنفوں کی ترغیب و اصرار نے ان کو طوعاً و کرہاً آمادہ کیا ہو۔ بہر حال تصنیف کی حیثیت سے پارسیوں کی نام نہاد اجارہ داری اُس دور سے رفتہ رفتہ ختم ہو گئی۔ لیکن اسٹیج اور تھیٹر پر تمام و کمال تسلط و تصرف ملک بھر میں پارسی سیٹھوں ہی کا رہا، جو روز افزوں ترقی کر کے آخر دم تک قائم رہا۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ خاں صاحب نوشیرواں جی مہربان جی آرام نے گجراتی ڈراموں کو اوّل ملی جُلی اُردو گجراتی نثر و نظم میں لکھا۔ اور پھر اپنے تنخواہ دار ڈراما نویسوں کی مدد سے چند پُرانے اُردو ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ کر کے اپنے نام سے پیش کر دیا۔ آرام کے نام سے جو مطبوعہ ڈرامے یا اُن کا تذکرہ ملتا ہے ان میں سے چند ابتدائی

ڈراموں کے وہ خود مترجم یا مؤلف ہیں۔ جو کسی زبان دان شاعر یا انشا پرداز کی معمولی نظر ثانی کے بعد شائع ہوئے۔ اور بہر صورت اُن کا آرام کے نام سے منسوب ہونا بجا و درست ہے۔ لیکن جو طویل فہرست ان کی تالیف و تصنیف کی بتائی گئی ہے ابتدائی سطور میں ان کی نسبت تفصیل سے واضح کیا جا چکا ہے کہ اُن میں سے اکثر ان سے پہلے کے مستند مصنفین کی تصانیف ہیں۔

نوشیرواں جی مہربان جی آرام کے نام سے جو اُردو ڈرامے مشہور ہوئے ان کی فہرست یہ ہے:۔

ابتدائی تراجم میں، (۱) "خورشید" اور "نور جہاں"۔

منظوم ڈرامے: (۱) لعل و گوہر (۲) بے نظیر (۳) شکنتلا (۴) بدعادت۔ (۵) لیلیٰ مجنوں (۶) چھیل بٹاؤ موہنا رانی۔

نثر کے ڈرامے: (۱) گوپی چند (۲) حاتم طائی (۳) باغ و بہار (۴) عالمگیر (۵) جواں بخت (۶) گُل یا صنوبر چہ کرد۔ (۷) گل بکاؤلی۔

تحقیق و تنقید کی روشنی میں آرام کو ان تصانیف کا بلا شرکت غیرے مالک تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ ان ڈراموں کا اجارہ دار اس کو ضرور مانا جا سکتا ہے جن میں سے بعض یا تو گجراتی میں لکھے اور کسی منشی کی مدد سے اُردو میں ترجمہ ہو کر اس کے نام سے مشہور ہوئے یا ترمیم و تنسیخ کے بعد آرام نے اپنی ملکیت میں شامل کر لیا۔ بہر صورت اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آرام خوش ذوق اُردو داں پارسی تھا جس نے اُردو ڈراما کی کسی نہ کسی حیثیت سے خدمت ضرور کی۔ اور اُردو تھیٹر کی ابتدا، قیام و ترقی میں اس کا اہم حصہ تھا۔

"گردہے وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی جس کا ذکر آچکا ہے۔ اس کے ڈرامہ نگار محمود میاں رونق بنارسی تھے جنھوں نے ابتدا سے آخر تک اس کمپنی اور اس کی متعلقہ کمپنیوں کے لئے متعدد ڈرامے تصنیف کئے لیکن ان میں سے بیشتر ڈرامے ایسے بھی ہیں جن کی تصنیفی تحقیق ایک معمہ ہے۔

آرشیر دادا بھائی ٹھونٹھی خلف الرشید دادا بھائی خلف الرشید دادا بھائی رتن جی ٹھونٹھی بانیِ اوّل پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کا بیان ہے کہ :۔

"منشی محمود میاں رَونق ہماری اور دوسری پارسی کمپنیوں کے لئے جو ڈرامے لکھتے تھے۔ ان میں سے اکثر وہ ہیں جو ہماری کمپنیوں میں پہلے اسٹیج کے جاچکے تھے۔ اور رونق نے ان کو ازسرِنو لکھ کر یا ترمیم و تنسیخ کرکے اپنے نام سے پیش کیا۔

خورشید جی بالیوالا کہتے ہیں :۔

"منشی رونق دادا بھائی رتن جی ٹھونٹھی ڈائرکٹر و بانی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے حکم سے مختلف ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ کرتے تھے"۔

ان مختلف بیانات سے واضح ہوتا ہے کہ ابتدائی دور کے پارسی سیٹھوں نے دولت کے زور میں اصل مصنّفین کے حقوق غصب کرنے کی پوری سعی کی اور حتی الامکان ان کی کاوشوں کو پسِ پشت ڈال کر اپنے نام کو ہر حیثیت سے پیش پیش رکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ چنانچہ باضابطہ ڈرامانویسوں کے بارے میں ان کی زبان اور قلم سے حقائق کا اعتراف بہت کم ملتا ہے۔ اور یہ سلسلہ عرصہ تک جاری رہا۔

حالات کا جائزہ لینے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ رَونق اپنے دور کے مشہور شاعر اور ڈرامانگار تھے۔ انھوں نے چند طبع زاد ڈرامے لکھے۔ لیکن بعض قدیم ڈراموں کو جو مشرقی بنگال اور ابتدائی پارسی دَور میں دوسرے مصنّفین نے تصنیف کئے تھے۔ اُنھوں نے ردّوبدل کر کے اپنے نام سے بھی منسوب کئے اور یہ اس دور کے اسٹیج ڈراموں کی عام رسم تھی۔ رونق کے جو مختصر حالات ملتے ہیں۔ ان سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا نام شیخ محمود احمد تخلّص رونق اور آبائی وطن بنارس تھا۔ وہ تقریباً ۱۸۲۵ء میں پیدا ہوئے اور اکسٹھ سال کی عمر میں ۲۵ اپریل ۱۸۸۶ء میں بمبئی میں فوت ہوئے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں والدین کے

سایہ سے محروم ہو کر دکن، ناگپور اور بعد ازاں بمبئی میں مقیم ہوئے۔ اوائل میں پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی میں ایک اداکار کی حیثیت سے ملازم ہوئے۔ اُردو فارسی کی تعلیم پائی تھی۔ شاعر اور انشا پرداز تھے۔ شروع میں دوسرے ڈراموں میں ردّ و بدل کر کے ان کو اپنے نام سے پیش کرایا۔ چندے بعد اس کمپنی کے ڈراما نویس کی خدمات بھی ان کے سپرد ہو گئیں۔ غالباً رونق پہلے ڈراما نویس ہیں۔ جنھوں نے نثر کے مقابلہ میں پُر زور شعر خوانی کا انداز شروع کیا اور آخر عمر تک کمپنی میں رہے۔

سید بادشاہ حسین نے اپنی کتاب "اُردو میں ڈراما نگاری" میں ان کے حالات کے بارے میں غیر مصدقہ بیان شائع کیا ہے کہ "رونق سب سے پہلے اوریجنل تھیٹریکل کمپنی بمبئی میں سیٹھ پسٹن جی فرام جی کے ملازم ہوئے۔" تحقیق نے اس بیان کو غلط ثابت کر دیا ہے۔

ان کے ڈراموں کی طویل فہرست میں اکثر تصانیف کے نام بھی پائے جاتے ہیں۔ اس لئے اس بیان کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے طبع زاد ڈراموں سے زیادہ پرانے ڈراموں میں قطع بُرید کر کے اُن پر قبضہ کیا۔

رونق کے بعد ایک نام غلام حسین عرف حسینی میاں ظریف کا ہے۔ جو سب سے بڑا معمہ نظر آتا ہے۔ بعض تذکرہ نویسوں نے محض سُنی سُنائی کی بنا پر حسینی میاں ظریف کو اپنے زمانہ کا ایک باکمال ڈراما نگار ظاہر کیا ہے اور بلا خوف تردید رائے زنی کی ہے کہ "ظریف کی طبیعت میں بلا کا چُلبلا پن اور غضب کی روانی تھی۔ انھوں نے ڈراما نگاری میں کمالات کے دریا بہائے ہیں۔ حالانکہ تحقیق سے اس اہم شخصیت کا معمّہ اس طرح حل ہوتا ہے کہ :-

"ظریف ایک ادنیٰ شاعر اور نقل نویس (منشی) تھے۔

پسٹن جی فرام جی نے پارسی وکٹوریہ کمپنی کے بعد جب بمبئی میں اوریجنل تھیٹریکل کمپنی قائم کی تو ظریف کو اپنی کمپنی میں موجودہ ڈرامے اور اُن کے پارٹ نقل کرنے کو ملازم رکھا۔ اسی دوران میں اُنہوں نے اپنی طبیعت کی جولانی دکھائی اور چند قدیم ڈرامے نقل کرتے ہوئے

اُن میں ترمیم و تنسیخ کرڈالی جو موزوں طبع بھی تھے۔ سیٹھ جی کو اپنی تک بندی سُنا کر شاعر ہونے کا بھی یقین دلا دیا۔ اور "مالِ مسروقہ" کو اپنی تصنیف کہہ کر یہی ڈرامے اپنے نام سے تمثیل کرادے۔ پارسی سیٹھ جو اُردو زبان سے نابلد تھے اُن کو مستند ڈرامانگار تسلیم کرنے لگے۔ چنانچہ اُن کے نام سے متعدد ڈرامے زیورِ طبع سے آراستہ ہوگئے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ اُنہوں نے معدودے چند ڈرامے طبع زاد بھی تصنیف کیے۔

لیکن اس دوران میں انہوں نے خوب دست درازیاں کیں۔ اور پُرانے نئے جو ڈرامے اُن کے ہاتھ آئے اُن میں معمولی ردّو بدل کرکے شائع کرانا شروع کر دیا۔ ان میں سے بعض ڈراموں میں اپنی غزلیں یا دوسرے کی غزلوں میں اپنا تخلّص شامل کرکے مالِ مسروقہ پر اپنی ملکیت کی مُہر ثبت کی۔ بعض ڈراموں کے حواشی پر چند بے جوڑ غیر متعلق قطعات اور سہرے اپنی طرف سے چپکا دیئے۔ اس طرح مستند ڈرامانگاروں کی صف میں شریک ہوکر اس قبیل میں مشہور ہوئے۔

اس دَور میں ایک اور مشہور نام حافظ محمد عبداللہ بیگ رئیس فتح پور کا بھی آتا ہے۔ حافظ عبداللہ نے پارسی کمپنیوں کے قیام و عروج کی شہرت سے متاثر ہوکر تھیٹر کی جگمگاتی ہوئی دُنیا میں قدم رکھا۔ لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی کے چیف ایکٹر کی حیثیت سے کام کیا اور اپنی کمپنی کے لئے متعدد قدیم ڈراموں میں ترمیم و اصلاح کرکے اپنے نام سے پیش کرنا شروع کر دیئے جو بعد میں اُن کے نام سے شائع ہو کر مشہور ہوئے۔ حافظ عبداللہ بیگ کے ایک شاگرد نظیر بیگ جو پہلے اُن کی کمپنی میں اداکار کی حیثیت سے کام کرتے تھے۔ بعد ازاں بے نظیر تھیٹریکل کمپنی میں ڈائریکٹر ہوگئے اور ڈرامانگار بھی بن گئے۔ ان کے ڈراموں کا حال بھی اپنے استاد کی مانند تھا کہ دوسروں کی تصانیف پر ہاتھ صاف کرکے چند طبع زاد تصانیف کے بھی مالک ہوئے۔ اس عہد کے آخری دور میں سب سے زیادہ بلند پایہ مصنّف منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی گزرے ہیں جو راسخ دہلوی

کے شاگرد اور پُرگو شاعر و انشاء پرداز تھے۔ طالب نے ڈراما لیل و نہار لکھ کر اردو ڈرامے کے نئے اسلوب سے روشناس کرایا۔ اور قدیم پامال روش سے ہٹ کر نئے انداز کا آغاز کیا۔ طالب بھی وکٹوریہ کمپنی کے ڈراما نویس تھے اور از اوّل تا آخر اسی کمپنی سے متعلق رہے۔ متذکرہ بالا مصنّفین کے معاصرین میں جو اُن سے مقدّم ہیں۔ کریم الدین بریلوی، منشی بخش الٰہی مامی، فقیر محمد تیغ اور متاخّرین میں عبدالوحید قیس فتح پوری، سجاد دہلوی، حکیم نظامی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ جو ڈرامے اس دور یعنی ۱۸۷۲ء سے ۱۸۹۰ء تک میں تصنیف اور تمثیل ہوئے۔ اُن میں سے بیشتر کے مصنّفین ایک سے زیادہ پائے جاتے ہیں۔ بعض ڈراموں کی تفصیل درج ذیل ہے جس کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔

قدیم ترین اُردو ڈراما نگاروں کی فہرست مرتّب کریں تو سب سے پہلے یہ نام پیشِ نظر ہوں گے۔

(۱) سلطان واجد علی شاہ مصنّف رہس افسانۂ عشق و رہس کرشن کنھیا وغیرہ۔
(۲) سید امانت لکھنوی مصنّف اندر سبھا۔
(۳) نواب علی نفیس کانپوری مصنّف شیریں فرہاد وغیرہ۔
(۴) شیخ پیر بخش کانپوری مصنّف ناگر سبھا وغیرہ۔
(۵) حکیم حسن مرزا برق مصنّف گلشن جانفزا وغیرہ۔
(۶) ماسٹر احمد حسین داغ مصنّف بلبل بیمار وغیرہ۔
(۷) مرزا ولی جان قمر (متعدد ڈراموں کے مصنّف نام معلوم)
(۸) نواب احسن اللہ بہادر (نواب ڈھاکہ) ڈراموں کے نام نامعلوم۔
(۹) خاں صاحب سیٹھ نوشیرواں جی مہربان جی آرام۔
(۱۰) خان حباب رام پوری (مصنّف ڈراما جشن کنور سین۔ چترا بکاؤلی۔ طلسم الفت وغیرہ۔
(۱۱) فیروز شاہ خاں رام پوری (تصنیف نامعلوم)

(۱۲) منشی کریم الدین کریمؔ بریلوی

(۱۳) جوہرؔ بنارسی

(۱۴) حکیم نظامیؔ (مصنف داغِ فرقت عرف شیریں فرہاد)

(۱۵) نقیر محمد تیغؔ

(۱۶) الٰہی بخش نامیؔ

ان میں سے اکثر حضرات کا نام اور ان کا مختصر تذکرہ ابتدائی دور (مشرقی بنگال اور پارسی اسٹیج) کے سلسلہ میں آچکا ہے۔ (یہ دور ۱۸۵۳ء سے شروع ہو کر ۱۸۸۰ء کے آخر تک قائم رہا ہے)

متذکرہ بالا ابتدائی دور کے ڈراموں کی زبان اور طرزِ اسلوب کی وضاحت مرزا رسوا لکھنوی "مصنف ڈراما مرقع لیلیٰ مجنوں" نے اپنے دیباچہ میں (جو دسمبر ۱۸۸۷ء میں طبع ہوا) اس طرح کی ہے:۔ (یہ انداز معمولی ترمیم و تبدیلی کے بعد تقریباً ۱۸۹۵ء تک رہا)

"بعض احباب۔ سید شہنشاہ حسین صاحب بی۔ اے۔ سید بہادر علی خاں صاحب عرف ابو صاحب۔ مولوی عبدالحلیم شررؔ کے اصرار سے متواتر تھیٹروں کے جلسہ میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے ہی پسند تھا۔ اب دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشہ کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں اُن کے ناز و انداز، رونا دھونا، جان کھونا سب کچھ دل کو بھایا۔ ذوقِ شعر و سخن بچپن سے طبیعت میں ہے۔ نشو و نما ایسے شہر میں پائی شاعری جس کی طینت میں تھی۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی معلوم نہیں ہوتی۔ ایک شفیق سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ بمبئی کے بھنڈی بازار کی بول چال ہے۔ یہ دساور وہیں کی ہے۔"

اس تبصرہ سے صرف اُس دور کے ڈراموں کی زبان و بیان ہی کا اندازہ نہیں ہوتا، بلکہ اس کا بھی علم ہوتا ہے کہ اُس اسٹیج کا چرچا لکھنؤ اور اُس کے مضافات میں بہت عرصہ سے تھا۔ یعنی ۱۸۸۷ء میں رسوا کا یہ کہنا کہ متواتر تھیٹروں کے جلسہ میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے سے پسند تھا۔ اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ اُردو تھیٹر کا رواج وہاں مدت مدید سے تھا اور متواتر رہا۔

۱۸۷۹ء سے ۱۸۹۵ء تک

یہ دور قدیم اُردو ڈراما اور اسٹیج کا تجارتی اور نسبتاً ترقی یافتہ دَور کہا جاتا ہے۔ لیکن زبان و بیان کے لحاظ سے نمایاں ترقی نظر نہیں آتی۔ باقاعدگی و ہمواری ضرور پیدا ہوئی۔ ان میں سب سے پہلا نام رونق بنارسی کا ہے۔

(۱) رونق بنارسی

پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی کے خاص ڈراما نگار تھے۔ ان کا مختصر تذکرہ اور طرزِ تحریر پر تبصرہ پہلے کیا جا چکا ہے کہ یہ اس کمپنی میں سب سے پہلے اداکار کی حیثیت سے داخل ہوئے اور اسی کے اسٹیج پر اداکاری کرتے ہوئے حواس کھو بیٹھے۔ بالآخر انھوں نے نقل کو اصل کر دکھایا یعنی اسی کمپنی کے اسٹیج پر خودکشی کر کے جان بحق ہوئے۔ ان کے ڈراموں میں مندرجہ ذیل مشہور ہیں:۔

(۱) بے نظیر بدر منیر (۲) لیلیٰ مجنوں (۳) انجامِ الفت (۴) پورن بھگت (۵) سیف سلیمان عرف معصوم معصومہ (۶) حاتم بن طے (۷) عاشق کا خون (۸) فسانۂ عجائب عرف جانِ عالم انجمن آرا (۹) طلسم زہرہ (۱۰) ستم ہامان عرف فریب عزرائیل (۱۱) انصاف محمود شاہ عرف ظلم عمران (۱۲) عجائب پرستان عرف بہارستانِ عشق (۱۳) ظلم اظلم (۱۴) خواب گاہ عشق۔ (۱۵) خواب محبت (۱۶) چندا حور خورشید نور (۱۷) سنگین بکاولی (۱۸) نقش سلیمانی (۱۹) فریب فتنہ (۲۰) نورالدین اور حسن افروز (۲۱) گھڑی میں گھڑیال (۲۲) چمیلی گلاب۔

(۲) غلام حسین عرف حسینی میاں ظریف

ان کے مختصر حالات بیان کیے جا چکے ہیں۔

مولفین ناٹک ساگر کے الفاظ میں اسلوبِ تحریر کی خصوصیات یہ ہیں۔ظریف کے ڈرامے کی غرض وغایت محض تفننِ طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا۔ نہ پلاٹ کی خوبی ہے نہ ڈراما کی اداکاری۔ خارج از عمل ہے۔ نظم ونثر خام مگر امانت کے لگائے پودے کی آبیاری کر کے ایک تناور درخت بنا دیا۔ ملک کے ہر حصّے کے باشندوں کو اُردو کی چاٹ لگ گئی۔ اس سے مجالِ انکار نہیں کہ ہندوستان میں زبانِ اُردو کی ترویج بحدِ کمال حسینی میاں ظریف کے طفیل ہے۔"

غالباً مبصرین نے تخلص کی رعایت سے محض ذاتی قیاس کی بنا پر یہ رائے قائم کی کہ" ظریف کے ڈرامے کی غرض وغایت محض تفننِ طبع اور دو گھڑی کا بہلاوا تھا" ورنہ ان کے نام سے جو ڈرامے مشہور اور شایع ہوئے ہیں ان میں ہر نہج کے پلاٹ موجود ہیں۔ باقی خصوصیات وہی ہیں جو اُس دور کے ادنیٰ ڈراما نویس منشیوں کی تھیں۔ لائق مبصرین کی رائے میں حسب معمول یہاں بھی تضاد ملتا ہے۔ ابتدا میں ان کا یہ کہنا کہ" ظریف کی نظم ونثر خام تھی" اور آخر میں فیصلہ صادر کرنا کہ "ہندوستان میں زبان اُردو کی ترویج بحدِ کمال حسینی میاں ظریف کے طفیل ہے" کچھ عجیب بات ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ظریف کی نظم ونثر کی خام کاری سے مجال انکار نہیں۔ اس صورت میں خام طرزِ انشا سے زبانِ اردو کی بحدِ کمال ترویج کیوں کر ممکن ہو سکتی تھی۔ ظریف کا اسلوبِ تحریر مرزا رسوا کے الفاظ میں" بمبئی کے بھنڈی بازار کی بول چال" کا نمونہ ہے۔ شعر وشاعری کا عام انداز پست اور ادنیٰ درجہ کا ہے۔ البتہ چند قطعات جو قصیدہ کے طور پر نظر آتے ہیں کسی حد تک سلاست کا نمونہ ہیں۔ جیسا کہ گذشتہ باب میں بیان کیا جا چکا ہے۔ حسینی میاں ظریف کی ڈراما نگاری زیادہ تر نقالی اور کسی حد تک ذاتی قابلیت کے بل بوتے پر تھی۔ اُنہوں نے امانت کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری ہی نہیں کی بلکہ اس سمندر سے پانی اُڑا کر ایک دریا الگ بنانے کی کوشش بھی کی اور اس تناور درخت کی شاخوں سے چند پودے اپنے نام کے لگائے۔ یہ زیادہ تر پیسٹن جی فرام جی کی پارسی اوریجنل کمپنی ہی کے لیے قطع برید کرتے رہے۔ اور بزعم خود ڈراما نگار بننے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کی طبع زاد تصانیف میں خیال عمل اور طرزِ ادا

کسی لحاظ سے کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔ ظریف کی ڈرامانگاری کا جائزہ لینے سے حقیقت اس طرح واضح ہوتی ہے کہ جن چند ڈراموں پر ان کا نام مصنف کی حیثیت سے درج ہے وہ ان کے اپنے لکھے ہوئے ہیں اور جن کے سرورق پر مؤلفہ تحریر ہے وہ ان کے قلم کی تراش اور دماغ کی کاوش نہیں بلکہ "قینچی کی تراش" ہیں۔ چنانچہ ایسے متعدد ڈراموں پر ان کا ایک شعر درج ہے۔ جس کا یہ مصرع پوری طرح صداقت کا آئینہ دار ہے کہ

ع ناٹک ہم اے ظریف تراشے نئے نئے

ظریف نے امانت کی اندرسبھا پر ہاتھ صاف کیا ہے اور اس کو "گلشنِ بہار افزا عرف نئی دربائی اندرسبھا" کے ۱۳۰۲ھ میں تصرف بیجا کے ساتھ اپنے نام سے شائع کرایا اور اسی طرح پارسی اسٹیج پر تمثیل بھی ہوا۔

اس ڈرامے کے اندرونی سرورق پر کتاب کے نام کے بعد یہ عبارت ہے:۔

" ناٹک دو باب کا ـــــ تالیف حسینی نام ظریف صاحب، استاد امانت کی "اندرسبھا" سے انتخاب کر کے اور چھاپ کے اظہار کیا واسطے شوقین خاص و عام کے۔ مہتا جمنا داس بھگوان داس کی کمپنی نے ـــــ "

اس کے بعد حسب معمول شعر ع

" ناٹک ہم اے ظریف تراشے نئے نئے "

درج ہے۔

پھر تحریر ہے:۔ " یہ قصہ ۱۸۶۷ء کے پچیسویں قاعدہ کے مطابق داخل رجسٹر ہوا ہے اور اس کے تمام حقوق مہتا جمنا داس بھگوان داس کی کمپنی نے اپنے قبضہ میں کیے ہیں۔ اس لیے ان کی اجازت کے سوا کسی نے اس قصہ کو چھاپا نہیں۔

قیمت بمبئی اڑھائی آنے سنہ ہجری مقدس ـــــ "

اصل اندرسبھا میں معمولی ردّ و بدل اور ترمیم و تنسیخ اس طرح کی ہے ـــــ کہ کرداروں میں

دیواور پری کی جگہ حبشی اور حبش کردیے ہیں۔ اور اختصار کی غرض سے چند کردار کم کیے ہیں۔ آغاز میں تبدیلی کرکے ابتدا اس گانے سے کی گئی ہے :۔

عشق کو پیدا کیا جس روز سے پروردگار ۔ محو ہے ساری خدائی عشق میں لیل و نہار
خاک سے کیا کیا کیا ہے عشق یہ رنگینیاں غنچہ گل برگ و ثمر نخلِ چمن بادِ بہار
عشق سے خالی نہ دیکھا کوئی تم نے ہم اے ظریف
بحر و بر ارض و سما ذی رُوح حیواں مور و مار

یہ اشعار اصل اندر سبھا کے متن کے مقابلہ میں نہایت ادنیٰ درجہ کے ہیں اور عیب سے خالی نہیں۔ اسی طرح درمیان میں کئی جگہوں پر گھٹیا اضافے نظر آتے ہیں۔ اور بیشتر اصل کی نقل ہے۔ اصل کرداروں میں گلفام، راجہ اندر اور سبز پری وغیرہ سب موجود ہیں۔ اور ڈراما اصل کے مطابق آخری نغمہ "شادیٔ جلوۂ گلفام مبارک ہووے" پر اختتام پاتا ہے۔ بعد ازاں تحریر ہے۔ "خاتمہ بالخیر ہوا"۔ اور پھر ایک قصیدہ طبع زاد ظریف درج ہے جس کا عنوان حسب ذیل ہے:۔

"قصیدہ تاریخ جلوس مہاراجہ سیاجی مہاراج والیٔ بڑودہ سن طبع زاد غلام حسین عرف حسینی میاں تخلص ظریف مھسوری دادر سندر بمبئی"۔

قصیدہ کا آغاز اس مطلع سے ہوتا ہے: ؎

سریر چرخ پہ رونق فزا بجاہ و جلال
بسانِ شمس منوّر ہو نیرِ اقبال

کل ۲۴ اشعار ہیں۔ مقطع میں تخلص ہے ؎

سنِ جلوس سیاجی بہادر و ذی جاہ
ظریف گفت مبارک ایں تخت و تاج و حال

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما ۱۸۸۱ء میں کھیلا گیا ہوگا اور اسی سال شائع ہوا۔

قصیدہ کے بعد ایک سہرا اپنے شاگردِ رشید نور محمد میمن تخلص عاشق و بدنام کی شادی کی تقریب پر تصنیف کیا ہوا درج ہے۔ اور آخر میں " مہتا جمنا داس بھگوان داس پھولیہ۔ بمبئی" کی جانب سے "اشتہار واجب الاظہار" کے عنوان سے اردو اور گجراتی زبان کے چند ڈراموں کی فہرست دی گئی ہے۔

اس طرح متعدد ڈرامے ظریف کی "قلمی قینچی کی تراش" ہیں جو ان کی تصانیف کی طویل فہرست میں شامل ہیں۔

ان میں ڈراما (منظوم) "نیرنگِ عشق" عرف گلزارِ عصمت" ظریف کی تصنیف معلوم ہوتا ہے۔ یہ تین ایکٹ کا ڈراما ہے جس میں تمام غزلوں اور گانوں میں ظریف کا تخلص موجود ہے۔ مقام ملکِ ختن و یمن ہے اور پلاٹ حسن و عشق کی داستان پر مبنی ہے۔ آخر میں سنِ تصنیف اس طرح تحریر ہے:۔

ماہ دستگیر گیارہ کو ابتدا کیا اور پچیس کو انجام پایا۔ سنہ ۱۳۰۱ھ اور آخر سین میں اپنے عہد کے عام ڈراموں کی طرح نغمۂ شادمانی گایا جاتا ہے۔"

ہر اک مئے نشاط سے سرشار ہو گیا
دربار شاہ خانۂ خمار ہو گیا

مقطع اس طرح ہے:۔ ؎

نیرنگِ عشق کو یہاں اتمام کر ظریف
یہ کھیل وہ نہیں جو کئی بار ہو گیا

اس شعر کا انداز بھی ظاہر کرتا ہے کہ ظریف نے دوسرے قدیم ڈراموں کو اب تک جس طرح "چوری سینہ زوری" سے اپنایا۔ "نیرنگِ عشق" ان سے مختلف تھا۔ اور خود تصنیف کیا۔ آخری مصرع:۔

"یہ کھیل وہ نہیں جو کئی بار ہو گیا"

یں واضح طور پر اس طرف اشارہ ہے۔ سرورق دوم پر ناشر کا یہ نوٹ ہے :۔

"یہ قصہ ۱۸۶۷ء کے ۲۵ ویں قواعد کے مطابق داخل رجسٹر ہوا ہے اور اس کے تمام حقوق مہتا جمنا داس بھگوان داس کی کمپنی نے اپنے قبضہ میں رکھے ہیں اس لئے کوئی صاحب چھاپنے کا قصد نہ کرے عوض نامے کے نقصان اُٹھاوے"

جس حد تک اس ڈرامے کے اصل انداز کا تعلق ہے وہ تمام تر نظم میں لکھا گیا ہے۔ جس میں رباعی اور قطعہ بند کی طرز میں مکالمے ہیں۔ غزل اور مرثیہ۔ مسدس و ترجیع بند کے انداز میں گانے ہیں۔ اُن گانوں میں مکالموں کا انداز ہے۔ نظم نہایت ادنیٰ پایہ کی ہے۔

ایک نقل گرو اور چیلے کی کومک کے طور پر شریک ہے۔ جو ہندی آمیز نثر میں ہے۔ آغاز سے انجام تک ایک سیدھی سادی سپاٹ کہانی ہے جس میں ڈرامائی عمل اور حرکت کہیں نام کو نہیں۔ پلاٹ میں بھی کہیں پیچیدگی یا نقطۂ عروج کا نشان نہیں ملتا۔ اس دور (۱۸۸۵ء) کے ڈرامے کا یہی عالم ہے مکالمے اور نثر کی نقل شامل کرکے اس کو ڈراما بنانے کی کوشش کی ہے۔ ورنہ ڈرامے کے فنی نکات بہت کم ملتے ہیں۔ اس سے یہ اندازہ ضرور ہو جاتا ہے۔ کہ ظریف کا اپنا رنگ ' ' تھا۔ اور وہ کس پایہ کے ڈراما نگار تھے۔

شہزادی ماہ تاباں اور شہزادے کے درمیان منظوم مکالمہ کا انداز :۔

ماہتاباں :۔

اے بدبخت موذی تو بکتا ہے کیا — نکل روبرو سے مرے بے حیا
وہ مادر جو تیری گئی بدگُہر — اسی کے گلے سے لپٹ پیار کر
وہی تیری دلبر ہے اے بے شعور — میں جاتی ہوں اس سے لپٹ جا ضرور

(دھکا دینا ماہتاباں کا گر جانا شہزادے کا
جانا ماہتاباں کا)

شہزادہ :-

گئی مار کے مجھ کو تو بھاگ اب میں مادر کو جا کے کہوں گا یہ سب
بغیراز سزا چین ہو مجھ کو کب ابھی دیکھو لاتا ہوں کیسا غضب
اسی طرح روتا ہوا جاؤں گا ابھی مار کھلوا کے رلواؤں گا

گرو جی اور چیلے کے کومک کا نمونہ یہ ہے :-

گرو جی :- (زبانی یعنی نثر)

نارائنا نارائنا نارائنا نارائنا بس بس تیرے درشن سے من ہوگیا۔ پرسن نارائنا

(آنا ایک احمق کا گرو جی کے قریب)

احمق :- گرو جی گرو جی سلام ہے۔

(گرو جی کچھ خیال نہ کرنا)

زبان کا یہ انداز دکن اور بمبئی وغیرہ کے اطراف میں رائج تھا۔

(احمق گرو جی کو خاموش دیکھ کر گفتگو جاری رکھتا ہے)

واہ واکیا محو درشن ہورہے ہیں۔ اگر ہو تو ایسے کامل گرو کے چیلے ہونا نہیں تو اپنی نادانی ہے۔ بس میں گرو جی کا چیلا البیلا بنوں گا۔ یہ میرے پاس سو اشرفی موجود ہیں، میں سب کے سب نذر گرو جی کروں گا۔

(قریب ہو کے کہنا)

احمق :- "گرو جی گرو جی یک نظر اس نذرانے پر ہو جیے"

(گرو ہاتھ سے منع کرتا ہے)

احمق :- "نہیں گرو جی میں تمھارے قدم چھوڑ کر کہیں نہ جاؤں گا جب تک کہ چیلا نہ بناؤ درشن نہ دکھاؤ"

ظریف کے نام سے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں :-

(۱) نتیجۂ عصمت (۲) خدادوست (۳) چاند بی بی (۴) تحفۂ دلکشا (۵) بلبل بیمار

(۶) شیریں فرہاد (۷) فریبِ فتنہ (۸) ہوائی مجلس (۹) حسن افروز (۱۰) حاتم طائی۔
(۱۱) بدرِ منیر (۱۲) ناصر و ہمایوں (۱۳) ماتم ظفر (۱۴) بزمِ سلیمان (۱۵) چراغ الدین
(۱۶) خداداد (۱۷) نیرنگِ عشق (۱۸) اکسیرِ اعظم (۱۹) لیلیٰ مجنوں (۲۰) عشرت سبھا
(۲۱) فرخ سبھا (۲۲) علی بابا (۲۳) گوپی چند۔

ان میں سے اکثر ڈرامے دوسرے ڈراما نویسوں کی فہرست میں بھی شامل ہیں۔ مثلاً ناٹک اکسیرِ اعظم ظریف کی تالیف ہے لیکن اس کا ایک ایڈیشن "طلسمات سلیمانی" کے نام سے لالہ بھانا مل تاجر کتب بمبئی نے ۱۸۹۶ء میں طبع کرایا تھا۔ میرے مطالعے سے گزرا جس کے سرورق کے آخری صفحہ پر ایک اعلان میاں سیف اللہ عبدالرحمٰن تاجران کتب۔ بازار مائی سیوں امرتسر کی طرف سے چھاپا گیا ہے اس کی عبارت حسب ذیل ہے:۔

"ناظرین والا تمکین پر مخفی نہ رہے کہ ان دنوں یہ کتاب طلسماتِ سلیمانی معروف اکسیرِ اعظم ناٹک نہایت آب و تاب و صحت سے طبع ہو کر مشتہر کی دوکان پر فروخت کے لئے موجود ہے۔ قیمت اس کی ۸ر رکھی گئی ہے۔ چونکہ یہ کتاب میرے شفیق لالہ بھانا مل صاحب نے بصرف لاگت خود طبع کرائی ہے اور منشی عبدالعزیز صاحب نے ایک مدتِ کثیر تک اشد تکلیف اٹھائی ہے اس لئے صاحب موصوف نے اس کتاب نایاب کا حقِ تالیف اپنے قبضہ میں رکھ کر باضابطہ رجسٹری کرائی ہے۔ لہٰذا کوئی صاحب بغیر اجازت صاحبِ موصوف اس کتاب کے چھاپنے یا چھپوانے کا مجاز نہیں ہے۔"

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس ناٹک کے اصل مصنف عبدالعزیز ہیں۔ اور کئی گانوں میں بھی عبدالعزیز درج ہے۔ اور ان کے ڈراموں کی فہرست میں بیشتر نام ایسے ہیں جو ان سے مقدم مصنفین کے ہیں۔ چنانچہ ڈراما گوپی چند، آرام کے نام سے اسٹیج ہوا۔ ان کی تصانیف کی فہرست میں شامل ہے۔ مگر ظریف نے اپنے نام سے شائع کرایا۔

(۳) منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی

طالب بنارسی کا درجہ اپنے معاصرین میں بلند نظر آتا ہے۔ وہ راسخ دہلوی کے شاگرد رشید تھے اور خوش گو شاعر اور ان کی نثر نگاری کا انداز فصیح و سلیس ہے۔ جس وقت انھوں نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی تو عام طور پر اس دنیا میں "اندر سبھا" کی فرسودہ تقلید جاری تھی۔ طالب نے سب سے پہلے اس روش کو بدلا۔ اور احمد حسین وافر کے "بلبل بیمار" کے اسلوب پر نظم کے ساتھ نثر کے مکالموں کا اضافہ کیا۔ علاوہ ازیں ہندی گانوں کی مروجہ طرز سے ہٹ کر اردو گانے رائج کیے۔ یہ "پارسی وکٹوریہ ناٹک کمپنی" کے خاص نامہ نگار تھے جنھوں نے رونق کی جگہ سنبھالی۔ اور آخر دم تک اسی کمپنی سے وابستہ رہے۔

اس زمانہ میں اس کمپنی کے مالک خورشید جی بالی والا تھے۔ جو خود ایک باکمال کومیڈین (مزاحیہ اداکار) تھے۔ چنانچہ بالی والا کے اشارہ پر انھوں نے اپنے تمام ڈراموں میں ڈراما کے اصل قصہ کے ساتھ کومیڈی (مزاح) کا حصہ نمایاں رکھا۔ ان کے ڈراموں میں "لیل و نہار" شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ اس ڈراما میں بالیوالا اشرف، کا کردار نہایت خوبی سے ادا کرتے تھے۔ طالب نے ۱۹۱۴ء میں وفات پائی لیکن بالیوالا کی وفات کے بعد انھوں نے کوئی نیا ڈراما نہیں لکھا۔ ان کی تصانیف میں حسب ذیل مشہور ہیں :-

(۱) گوپی چند (۲) نازاں (۳) نگاہِ غفلت (۴) ہریشچندر (۵) وکرم ولاس۔
(۶) دلیر دل شیر (۷) لیل و نہار

(۴) حافظ محمد عبداللہ

حافظ محمد عبداللہ منسوب ضلع فتح پور (یو۔پی) کے زمیندار اور صاحبِ ذوق و شوق رئیس تھے۔ انھوں نے سب سے پہلے لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی میں اداکاری شروع کی۔ اور پھر اس کمپنی کے لئے ڈراما نگاری کے فرائض بھی اپنے ذمہ لئے۔ عبداللہ اندر سبھا، کی عام روش کے مقلد نظر آتے ہیں۔

ان کے نام سے متعدد ڈرامے مشہور ہیں۔ لیکن ان میں سے بیشتر قدیم مصنفین کے نام

سے اُن سے پہلے پبلش کیے جا چکے تھے۔ اس سلسلہ میں تفصیلی بحث گزشتہ باب میں آ چکی ہے۔ ان کی فہرستِ تصانیف طویل ہے۔ جن میں سے زیادہ مشہور حسب ذیل ہیں:۔

(۱) جشنِ پرستان (۲) فرخ سبھا حافظ (۳) ستم ہامان (۴) انجام ستم (۵) فتنۂ خانم

(۶) پوبیس ناٹک (۷) عاشقِ جانباز (۸) انصاف محمود (۹) ہیر رانجھا (۱۰) نورجہاں

(۱۱) ذخیرۂ عشرت (۱۲) زہرہ و بہرام (۱۳) افسانۂ غمگین (۱۴) عشق جہانگیر و قباد

(۱۵) حاتم طائی (۱۶) سوانح نیس مفتون عرف عشقِ لیلیٰ مجنوں۔

ان میں سے اکثر وہ ہیں جو مختلف مصنفین کے ناموں سے اسٹیج کیے جاتے رہے۔

حافظ عبداللہ نے دھولپور میں اپنی تھیٹر کمپنی انڈین امپیریل قائم کی تھی۔ ان کے ایک شاگرد رشید (جو ممتاز اداکار اور ڈراما نگار مشہور ہیں) مرزا نظیر بیگ تھے۔

انڈین امپیریل کمپنی نے مہاراجہ دھولپور کو کنور نہال سنگھ لوکندر بہادر کی سرپرستی میں خاصا عروج پایا۔ نوروز جی کاؤس جی اس کمپنی کے ڈائرکٹر تھے۔

(۵) مرزا نظیر بیگ اکبرآبادی

نظیر بیگ بھی لائٹ آف انڈیا کمپنی کے اداکار اور حافظ عبداللہ کے شاگرد تھے۔ ان کے والد کا نام مرزا اشرف بیگ اور وطن آگرہ تھا۔ یہ علی گڑھ اور آگرہ کی تھیٹریکل کمپنی ”دی بے نظیر اسٹار آف انڈیا“ کے ڈائرکٹر اور مہتمم بھی رہے۔ بعدازاں پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی بمبئی کے مہتمم ہو گئے۔ ان کا ایک ڈراما گلشنِ پاکدامنی عرف چندراولی لاثانی ۱۲ ویں بار دو ہزار کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔ یہ ڈراما پہلی بار اگست ۱۸۹۶ء میں ”ڈائرکٹر مالوہ تھیٹریکل کمپنی“ کے اہتمام سے شائع کیا گیا تھا۔ اور ۱۹۱۹ء میں اکیسویں بار طبع ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا آسان ہے کہ اس دور میں ملک کے اطراف و جوانب میں اردو تھیٹر کا چرچا کتنا عام اور یہ ڈرامے کس قدر مقبول تھے۔ گو ان کی تصانیف کے بارے میں بھی وہی کیفیت پائی جاتی ہے جو اس عہد کے دوسرے مصنفین کی عام روش تھی کہ قدیم

تصانیف کے بارے میں بھی وہی کیفیت پائی جاتی ہے جو اس عہد کے دوسرے مصنفین کی عام روش تھی کہ قدیم ڈراموں میں معمولی ترمیم و تنسیخ کرکے باختیارِ خود مالک و قابض بن جاتے۔ مگر بعض ان کی طبع زاد تصانیف بھی جن کا امتیاز ڈراموں کے ناموں سے کیا جا سکتا ہے جسب ذیل ڈرامے ان کے زیادہ مشہور ہیں:-

(۱) نل دمن (۲) ماہی گیر (۳) سروشِ سخن (۴) نیرنگِ عشقِ حیرت انگیز عرف عشق شہزادۂ بے نظیر و مہر انگیز (۵) گلستانِ بے بہا (۶) طلسماتی تپلا عرف سحرِ سامری جمشیدی۔ (۷) ستم عشق و الفت (۸) ابوالحسن (۹) گلشنِ پاکدامنی عرف چندراولی لاثانی۔

(۶) محمد عبدالوحید قیس

محمد عبدالوحید قیسؔ حافظ محمد عبداللہ کے ہمعصر اور کسی حد تک ہم وطن وہم مشرب تھے۔ وہ چیتوڑا ضلع فتحپور کے رہنے والے تھے۔ کسی ناٹک کمپنی سے ان کا مستقل تعلق نہیں رہا۔ ان کا اسلوب نگارش اس عہد کے رواج کے مطابق منظوم و مقفیٰ تھا۔ اور ان کے ڈراموں کی فہرست میں بھی متقدین و معاصرین کی تصانیف کا عنصر غالب ہے۔ اس دور کی عام کمپنیوں نے ان کے ڈرامے تمثیل کیے۔ جن میں سے خاص طور پر یہ مشہور ہیں:-

(۱) نیرنگِ اُلفت عرف خوابِ محبت (۲) انجام نیک و بد عرف سیفِ سلیمان۔ (۳) ضیاعالم و نورجہاں (۴) پسندیدۂ جہاں عرف عشق ہرمزد و مہر تاباں۔

(ب) چند ابتدائی ڈراموں پر تحقیقی نظر

(۱) ڈراما بے نظیر بدرمنیر

اس دور کی ڈرامانگاری کی کیفیت یہ ہے کہ ایک ڈراما کے کئی مصنف نظر آتے ہیں۔ اس کی تفصیل ملاحظہ ہو۔ یہ ڈراما منشی محمود میاں رونقؔ کے نام سے پارسی وکٹوریہ کمپنی نے

اگست ۱۸۶۹ء میں تمثیل کیا اور ۱۸۸۰ء میں طبع ہوا۔ برٹش میوزیم لائبریری کی فہرست کے مطابق پہلا ڈراما رونق بنارسی کا تصنیف کردہ ہے۔

لیکن تاریخ پارسی ناٹک بزبان گجراتی مرتبہ ڈاکٹر دھنجی بھائی نسروان جی پٹیل کے مطابق یہ ڈراما آرام نے ۱۸۷۲ء میں پارسی وکٹوریہ کے لئے لکھا اور اسٹیج کیا۔ اور ان کی تصانیف کی فہرست میں بھی اس کا نام ملتا ہے۔ یہ منظوم ڈراما اندر سبھا کے اسلوب پر ہے اور مثنوی بدر منیر (میر حسن) سے جزواً ماخوذ ہے۔ اصل مثنوی کے چند اشعار بھی مکالموں میں شامل ہیں۔ دو غزلوں میں رونق تخلص ہے۔ ایک غزل شاہ ظفر کی ہے۔ ایک فارسی غزل بھی ہے۔ اور ایک غزل کسی نامعلوم شاعر کی ہے۔ رونق کے نام سے جو نسخہ طبع ہوا ہے اس کے اندرونی سرورق پر درج ہے کہ یہ ناٹک ۱۸۶۷ء کے ۲۵ ویں ایکٹ کے مطابق رجسٹر کیا گیا اور اس کے تمام حقوق وکٹوریہ پارسی ناٹک منڈلی کے مالکوں میسرز خورشید جی بالیوالا دھنجی بھائی خورشید جی گھڑیالی اور دوسا بھائی فریدوں جی مغل کے نام محفوظ ہیں۔ لہٰذا مذکورہ مالکوں کی اجازت کے بغیر کوئی بھی ناٹک کے کسی بھی حصہ کو چھاپنے یا اسٹیج کرنے کی کوشش نہ کرے۔ بعد ازاں کاپی رائٹ کی پروا کئے بغیر حافظ عبداللہ نے از سر نو لکھ کر اس ڈرامے کا نام بے نظیر بدر منیر عرف تماشائے دل پذیر رکھ کر تمثیل کیا۔ اور اپنے نام سے شائع کرایا اور پھر نقیر محمد تیغ نے اس میں مزید ترمیم و اصلاح کر کے اسی نام سے شائع کر دیا۔ اس اسٹیج اور ڈرامائی دنیا میں یہ کیفیت شروع سے آخر تک عام دیکھنے میں آتی رہی ہے کہ ایک ڈراما کئی ناموں سے پیش کیا جارہا۔ کہیں معمولی تبدیلی کرلی گئی۔ کہیں نقل مطابق اصل رکھ کر چوری سینہ زوری کو جائز قرار دیا گیا اور یہ حرکت ادنیٰ و اعلیٰ تمام ڈراما نگاروں نے روا رکھی۔ حتیٰ کہ آغا حشر جیسے فاتح فن نے بھی اس کو معیوب نہ سمجھا۔ جب آغا صاحب نے ذاتی کمپنی قائم کی اور ہر روز کھیلنے کی غرض سے نئے نئے ڈراموں کی ضرورت ہوئی تو کہیں بازاری ڈراموں میں معمولی ردوبدل

کر کے اپنے نام سے اسٹیج کر دیئے۔ غالباً یہی سبب تھا کہ آغا صاحب نے اپنے ڈراموں کو ایم اے ایس جوہر اور ہمدم وغیرہ کے ناموں سے چھپا ہوا دیکھ کر قانونی چارہ جوئی مناسب نہ سمجھی۔ کیونکہ وہ سمجھتے ہوں گے کہ یہ اس دنیا کی قدیم مروجہ رسم آئین ہے اور ابتدا سے آخر تک اس قبیل کے سرقہ کے خلاف اصل مصنفین یا مالکان کمپنی نے کاپی رائٹ ایکٹ کے بموجب قانونی کارروائی روانہ رکھی اور یہ رسم کہن کچھ اس طرح رائج رہی کہ بیشتر تصانیف کے بارے میں یہ مختلف فیہ مسئلہ حل نہ کیا جا سکا کہ ان کے اصل مصنّف کون ہیں اور کس کس کو نقال تصور کیا جائے۔ افسوس یہ ہے کہ ان قدیم ڈراموں میں سے اکثر نایاب ہیں اور اگر ان میں سے چند دستیاب بھی ہوئے ہیں تو ان کا ایک ایک نسخہ کسی کسی کتب خانہ میں محفوظ پایا گیا ہے۔ اگر کسی ایک ڈرامے کے چند مختلف مطبوعہ نسخے مل سکتے تو اُن کی مطابقت ـــــ یہ مسائل تحقیق کی روشنی میں حل کئے جا سکتے۔ چنانچہ بے نظیر، بدر منیر، آرام کا کوئی نسخہ کسی کتاب خانہ میں موجود نہیں۔

اس مسئلہ میں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس قسم کا توارد محض پلاٹ کی حد تک ہو تو چنداں مضایقہ نہیں۔ ہر زبان اور ہر ملک میں اس قسم کا انداز رائج ہے اور ایک پلاٹ یا واقعہ کو خصوصاً کسی تاریخی واقعہ کو ایک سے زیادہ ڈراما نگاروں نے اپنایا ہے اور اپنے اپنے انداز میں علٰحدہ تدبیر گری (TREATMENT) کے جوہر دکھا کر الگ شان بخشی ہے لیکن ان ڈراموں میں تو قابلِ اعتراض کیفیت یہ نظر آتی ہے کہ تدبیر گری کا انداز بجنسہٖ رکھا گیا ہے حتٰی کہ چند گانوں کی ردّ و بدل کے علاوہ شروع سے آخر تک اصل عبارتوں میں کوئی تبدیلی تک گوارا نہیں کی گئی۔

(۲) ستم ہامان عرف فریب عزرائیل۔ یہ منظوم ڈراما ۱۸۰۰ء میں رونق بنارسی کے نام سے شائع ہوا ہے اور ان کی تصانیف کی فہرست میں درج ہے۔ اس کا پلاٹ گوئٹے کے فارسٹ سے ماخوذ ہے۔

۱۹۰۰ء میں کریم الدین کریم بریلوی نے گلستانِ خاندانِ ہامان کے نام سے دوبارہ لکھ کر شائع کرایا۔ تین مطبوعہ نسخے علی الترتیب حافظ عبداللہ، غلام حسین ظریف اور منشی بخش الہٰی نامی کے نام سے بھی ملتے ہیں۔

(۲) عاشقِ صادق عرف ہیر رانجھا

یہ منظوم ڈراما ۱۸۸۰ء میں سب سے پہلے رونق کے نام سے شائع ہوا۔ یہ پہلا اڈیشن ہے اور دوسرا اڈیشن چھ سال بعد ۱۸۸۶ء میں رونق کے انتقال کے بعد انہیں کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں دو فارسی غزلیں بھی شامل ہیں۔ جو رانجھا گاتا ہے اور ان غزلوں میں رونق تخلص ہے اس سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ رونق اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ کیونکہ اس ڈرامے کے علاوہ اُن کے کئی اور ڈراموں میں بھی فارسی اشعار اور غزلیں ملتی ہیں۔ اس ڈرامے کے دو اور نسخے حافظ عبداللہ اور عبدالعزیز کے نام سے بھی شائع ہوئے۔ جن میں کچھ اضافے اور تبدیلیاں پائی جاتی ہیں۔

ان ڈراموں کے علاوہ حسب ذیل ڈرامے کئی مصنفین کے نام سے علیحدہ علیحدہ ملتے ہیں۔

۱ انجامِ الفت عرف ہمایوں ناصر (۱) مصنفہ رونق بعد ازاں (۲) غلام حسین ظریف (۳) فقیر محمد تیغ۔ ۲ پورن بھگت تصنیف رونق (۲) حافظ عبداللہ (۳) غلام حسین ظریف۔ بخش الہٰی نامی۔ ۳ سیف سلیمانی عرف معصوم معصومہ از رونق (۲) حافظ عبداللہ (۳) غلام حسین ظریف۔ ۴ فسانۂ عجائب از (۱) رونق (تمثیل شدہ ۲۹ اپریل ۱۸۸۲ء۔ یہ ڈراما منظوم ہے اور اس میں بھی کئی جگہ فارسی اشعار ہیں۔ (۳) مطبوعہ ۱۸۹۶ء نام مصنف و ناشر نامعلوم (مطبوعہ ۱۸۸۰ء) مصنفہ محمد نبی گوہر مرادآبادی اس میں مطبوعہ نام بدل کر جان عالم و انجمن آرا چھاپا گیا ہے۔

حافظ عبداللہ (۵) نظیر بیگ موخرالذکر ہر دو مصنفین کے ناموں سے جو ڈرامے شائع ہوئے ہیں۔ ان میں نثر کے مکالموں کا اضافہ ہے۔

(۴) انصافِ محمود شاہ عرف ظلمِ عمران روسیاہ

یہ ڈراما زیادہ تر منظوم ہے لیکن کچھ حصہ نثر کے مکالموں کا بھی ہے۔ برٹش میوزیم اور انڈیا آفس کے کتاب خانوں میں جو نسخے ہیں اُن پر تاریخِ اشاعت ۱۸۸۲ء درج ہے۔ اور رونق بنارسی کی تصنیف ہے۔ لیکن ایک نسخہ ۱۸۸۳ء میں شائع ہوا ہے۔ جس کے سرورق پر ظریف کا نام درج ہے۔ لیکن پانچ غزلوں میں رونق تخلص موجود ہے۔ اس میں ایک شعر ظریف کا اس طرح درج ہے ؎

ناٹک ہم اے ظریف تراشے نئے نئے
قصّے قدیم ہیں یہ تماشے نئے نئے

اسی ڈراما کا ایک نسخہ ڈاکٹر عبد العلیم نامی (بمبئی) کے کتاب خانہ میں موجود ہے اور ڈاکٹر صاحب موصوف کے بیان کے مطابق اس میں چار جگہ رونق تخلص آیا ہے اور اس کے سرورق پر یہ قطعہ درج ہے ؎

کھیل محمود شاہ غزنی کا چھاپا اس کو بدل ظریفِ زار
رشکِ نوشیروانِ عادل ہے جس کا خواہاں ہر ایک عادل ہے

نیز ذیل کی عبارت بھی ہے :۔
المشتہر حسینی میاں ظریف۔ تاریخ ۱۱ ذی قعدہ ۱۳۰۵ھ در مطبع اسٹیم پریس طبع شد۔"

(۵) گنجینۂ محبت عرف طلسمِ اُلفت

یہ ڈراما خواجہ آفتاب الدولہ قلق لکھنوی کی مثنوی "طلسمِ الفت" سے ماخوذ ہے۔ سب سے پہلے اس کو ناٹک کی شکل میں الف خاں حباب نے ترتیب دیا اور اورِجینل وکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی نے شرارِ عشق عرف طلسم ارض الامان کے نام سے اسٹیج کیا۔ پھر ۱۸۸۸ء میں عبد اللہ بیگ نے گنجینۂ محبت عرف طلسمِ الفت کے نام سے چند اضافوں کے ساتھ دو حصوں میں

ترتیب دیا اور اپنی کمپنی انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی میں اسٹیج کیا۔ چنانچہ انھوں نے دیباچہ میں خود لکھا ہے :-

" اس مثنوی کا ایک نام موسوم بہ "شرارِ عشق"..... یعنی "طلسمِ ارضِ الامان" الف خاں حباب نے بنایا ہے..... لیکن وہ ہر طرح پر ایسا پوچ لچر ہے کہ اس کا عدم وجود برابر ہے۔ گو عوام الناس نے لکھنؤ میں اس کو بھی پسند کیا لیکن سبب صرف یہی تھا کہ مثنوی کے نام کی شہرت اور کمپنی کے ایکٹروں کی لیاقت نے اس کے عیوب کو چھپا دیا۔ میں نے یہ ناٹک اپنی جماعت موسومہ انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی کے لئے ماہ جون ۱۸۸۸ء میں بمقام فرخ آباد ترتیب دے کر اس کو بنام گنجینۂ محبت عرف طلسمِ الفت موسوم کیا ہے۔ اور چونکہ اس ناٹک میں پانچ ایکٹ ہیں جن کی ضخامت معمولی دو کھیلوں سے بھی زیادہ ہے۔ لہٰذا اس کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے...... اس ناٹک میں علاوہ اشعار مثنوی قلق کے بعض چیزیں دیگر شعراء کی طبع زاد بھی لی ہیں جو بعض ضروری ترامیم کے داخل کی ہیں"۔

حقیقت یہ ہے کہ عبداللہ بیگ نے حباب کی ترتیب کو "پوچ لچر" کہہ کر اپنی تدوین کا جواز پیدا کیا ہے۔ ورنہ حباب کا ناٹک موخرالذکر سے تمثیل کے لحاظ سے کہیں بہتر ہے۔ اور مختصر بھی، گنجینۂ محبت کی تطویل لاطائل خواہ مخواہ اکتا دینے والی ہے۔ اور سوائے اصل مثنوی کے بعض منتخب اشعار کے اور دیگر شعرا کی معمولی غزلوں کے کوئی معقول ترمیم واضافہ نظر نہیں آتا۔ غرض کہ ۱۸۹۵ء تک یہی حالت جاری رہی۔ "یک انار صد بیمار" یعنی ایک ڈراما کے کئی مصنف۔ اس کے بعد قدامت میں ترقی کا مزید قدم نمایاں ہوا اور تھیٹر کی شان میں بھی فروغ کے آثار ظاہر ہوئے۔

(ج) ڈراما میں ترقی کے آثار

گزشتہ عہد تک سنجیدہ ادیب اور شاعر

باستثنائے چند تھیٹر کی دنیا میں داخل ہونا اور ڈرامہ نگاری کی طرف توجہ کرنا کسرِ شان سمجھتے تھے۔ عموماً ادنیٰ درجہ یا متوسط رتبہ کے انشا پردازوں کے ڈرامے دنیائے اسٹیج کی زینت بنے ہوئے تھے۔ جن کے "قلم و مقراض" کی مشترکہ مساعی حسبِ ضرورت تراش خراش اور تراوشِ افکار کے جوہر دکھاتی نظر آتی تھیں۔ لیکن پارسی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے سب سے پہلے اس طرف توجہ کی کہ ملک کے مستند ادیبوں کو ڈرامانگاری کی طرف مائل کیا جائے تاکہ اُردو اسٹیج پر شعروادب کے بلند نمونے پیش کئے جاسکیں۔ اور مغربی ڈراموں کی اعلیٰ مثالیں بھی سامنے رکھی جائیں۔ اس سلسلہ میں کمپنی کی مساعی کامگار ہوئیں۔ اور سید مہدی حسن احسنؔ لکھنوی نبیرۂ نواب مرزا شوقؔ (مصنف زہرِ عشق وغیرہ) تمثیل نگاروں کی صف میں شامل ہوگئے۔

سید مہدی حسن احسنؔ لکھنوی

سید مہدی حسن کے والد میر حسن اودھ شاہی فوج میں ملازم تھے۔ اور اُن کے نانا نواب مرزا شوقؔ کے بھائی حکیم نواب میر آغا حسن آزلؔ تھے۔ حضرت احسنؔ لکھنوی خاندانی نغز گفتار شاعر اور اپنے دَور کے باوقار انشا پرداز تھے۔ نثرِ اُردو میں فصاحت و بلاغت کے دریا بہاتے اور نظم میں لآلیٔ آبدار کی بہار دکھاتے۔ اِن کی رنگین نوائی اور خوش بیانی مستند تھی۔ جب الفریڈ کمپنی کے مستقل ڈرامانویس کی حیثیت سے اُنہوں نے فنِ ڈراما کی طرف توجہ کی تو اُردو اسٹیج پر قدامت کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ کسی جدّت و ندرت کی اس تجارتی منڈی میں کوئی مانگ نہ تھی۔ اسٹیج کا ادب جداگانہ تھا۔ اس کے ڈراموں میں مستند ادبیت کو کوئی دخل نہ تھا۔ احسنؔ کی قادرالکلامی و فصیح البیانی اس دنیا میں عاجز تھی۔ اگر ادبی سنجیدگی کو روا رکھا جاتا تو ذوقِ عامہ کی تسکین نہ ہونے پاتی۔ چنانچہ کمپنی کے اربابِ بست و کشاد کی محدود فرمائش اور ہدایت کے مطابق احسنؔ کو بھی رسمِ عام ادا کرتے ہوئے مقررہ روش پر چلنا پڑا۔ گو زبان و بیان کو خاص سلاست و شستگی اور روانی

کا دل کش اسلوب نصیب ہوا۔ لیکن احسن کے ڈرامے بھی عموماً قدیم انداز کے دائرہ میں محدود و پابند رہے۔ تاہم نظم و نثر دونوں کا پایہ بڑی حد تک اعلیٰ و ارفع ہو گیا۔ مکالموں میں نثر کا حصہ نمایاں ہوا۔ اور ہندی کی جگہ سلیس اُردو کا اضافہ ہوا اور نسبتاً اُردو ڈراما سنجیدہ اطوار نظر آنے لگا۔ پلاٹ اور تدبیر گری میں خاصی ترقی نصیب ہوئی اور ہمارا اسٹیج احسن کی بدولت یقیناً ایک نئے موڑ کی طرف قدم رکھنے لگا۔ فنی کاریگری اور تکنیک کے پہلوؤں پر بھی غور کیا گیا۔ مغربی ڈراموں خصوصاً شیکسپیئر کے اخذ و ترجمہ کی شکل بھی خاص طور پر نظر آئی۔ گو نورالٰہی محمد عمر صاحبان کا یہ قول درست نہیں کہ "شیکسپیئر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن کو حاصل ہے۔ شیکسپیئر کے چند تراجم اس سے قبل پیش کئے جا چکے تھے۔ اور سیٹھ آرام نے سب سے پہلے "مرچنٹ آف وینس" کا ترجمہ "جواں بخت" کے نام سے لکھا اور تمثیل کیا تھا۔ البتہ حضرت احسن نے جو چند تراجم پیش کئے وہ ترقی یافتہ شکل میں تھے۔ ان میں "ہملٹ" کا ترجمہ "خونِ ناحق" رومیو جولیٹ کا ترجمہ "گلنار فیروز" "کومیڈی آف ایررز" کا ترجمہ "بھول بھلیاں" "اوتھیلو" اور مرچینٹ آف وینس کا "دلفروش" خاص ہیں۔ احسن کی ڈرامانگاری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے شیکسپیئر کے سلیس تراجم بالالتزام اُردو میں پیش کئے۔

ان کی تصانیف میں متذکرہ بالا تراجم کے علاوہ (۱) چندراولی (۲) چلتا پُرزہ (۳) کنگ تارہ اور (۴) شریف بدمعاش خاص ہیں۔

حضرت احسن کی ڈرامانگاری کی ابتدا اصل میں ۱۸۹۷ء سے ہوئی جب کہ انھوں نے اپنے نانا کی مثنوی "زہر عشق" کو ڈراما کی صورت میں لکھا اور اس کا نام "دستاویز محبت" رکھا۔ لیکن کسی کمپنی نے اس کو تمثیل کے لئے قبول نہ کیا۔ احسن کو تھیٹر کا شوق بچپن سے تھا۔ اُس زمانہ میں پارسی ناٹک کمپنیاں جو لکھنؤ آتیں یا مقامی کمپنیاں اپنا کھیل دکھاتیں۔ وہ ان کے مکان کے قریب افضل محل میں اسٹیج کئے جاتے۔ یہ تھیٹر کی مقررہ عمارت وکٹوریہ

اسٹریٹ کے متصل گولہ گنج میں واقع تھی۔

جب احسن کو عنفوانِ شباب میں شعر و سخن کا شوق ہوا اور انشا پردازی کی طرف طبیعت مائل ہوئی تو وہ ڈراما نویسی کی طرف بھی راغب ہوئے۔ اُن کو حباب رامپوری کے ڈرامے جشنِ لکھنؤ سین اور غزالہ ماہرو خاص طور پر پسند تھے۔ چنانچہ اسی زمانہ میں انہوں نے حباب رام پوری سے تلمذ حاصل کرنے کی بھی سعی کی۔ مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ آخر انہوں نے ذوقِ سلیم کو رہبر بنایا اور ڈراما نگاری کا آغاز کر دیا۔ ۱۸۹۷ء ہی میں وہ الفریڈ کمپنی کے زمرۂ ملازمت میں شامل ہو کر اپنا پہلا ڈراما "چندراولی" اسٹیج کرنے میں کامیاب ہو گئے اور اس وقت سے ۱۹۰۵ء تک سات آٹھ سال تک ڈرامے لکھتے رہے۔ اسٹیج اور ڈراما کی دنیا میں اُس دور میں احسن کا طوطی بولتا تھا۔ اُنہوں نے ہر چند کوشش کی کہ اُردو اسٹیج کو ادبی رنگ میں رنگ دیں مگر پارسی سیٹھوں نے طرزِ عام سے ہٹ کر کوئی نیا تجربہ کرنا خلافِ مصلحت سمجھا۔ آخر احسن کی خودداری طبع نے ڈراما نویسی اور اسٹیج کو خیرباد کہا اور اپنا موروثی پیشہ "مرثیہ خوانی" اختیار کرنے پر مجبور ہوئے۔

احسن فطرتاً نازک مزاج اور غیور طبع واقع ہوئے تھے۔ اس فطری عادت کی بدولت مغرور مشہور ہوئے۔ ان کو اپنی ڈراما نگاری پر خود بھی بڑا ناز تھا۔ چنانچہ ۱۸۹۵ء میں جب وہ الفریڈ کمپنی کی معیت میں بنارس میں مقیم تھے اور آغا حشر کاشمیری نے اپنا نو مشقی کا پہلا نمونہ "آفتابِ محبت" ان کے سامنے پیش کیا تھا تو انھوں نے اس کے دیکھنے سے انکار کر دیا تھا اور طنزیہ کہا تھا کہ :-

"میاں صاحبزادے! ڈراما لکھنا بچّوں کا کام نہیں۔ جاؤ اپنا کام کرو۔"

شاید حباب رام پوری کے ابتدائی طرزِ عمل کو جو انھوں نے احسن کے ساتھ کیا تھا، اس طرح حشر پر آزمایا۔ بہر صورت احسن لکھنوی اپنے دور کے ترقی یافتہ ڈراما نگار تھے اور ان کے عہد کا اُردو ڈراما ترقی یافتہ نہ سہی مگر "ترقی آثار" ضرور تسلیم کیا جاتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ

ڈرامانگاری، ادبی فصاحت و بلاغت سے خاصی روشناس ہو گئی تھی۔ اس دور کے ڈرامانویسوں میں قابلِ ذکر ہستیاں یہ ہیں:۔

عبداللطیف شاد

میر عبداللطیف المتخلص شاد ۱۸۶۹ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے دادا میر محمد حسین ایک عالم باعمل بزرگ تھے۔ عبداللطیف نے ابتدائی تعلیم میر صاحب مرحوم سے حاصل کی۔ عربی و فارسی میں کامل دستگاہ پائی۔ شاعری میں منشی امیر مینائیؔ سے تلمذ اختیار کیا۔ بمبئی میں شادؔ کی قادرالکلامی اور زبان دانی کی بڑی دھوم تھی۔ چنانچہ بمبئی کے ارباب ذوق نے ان کو "فطرت نگار" اور "لسان العصر" کے خطابات دئے۔ احباب کے اصرار پر شادؔ نے فنِ ڈراما کی طرف توجہ کی، اور دکن و بمبئی کی تھیٹریکل کمپنیوں نے ان کے متعدد ڈرامے اسٹیج کئے جو بہت مقبول و مشہور ہوئے۔ ان کی ڈرامانگاری کا آغاز ۱۸۹۶ء میں ڈراما "آہِ مظلوم" سے ہوا۔ اس کے بعد ۱۹۰۰ء میں دوسرا ڈراما "جنونِ وفا" لکھا۔ علاوہ ازیں ان کے ڈراموں کی فہرست میں علی الترتیب ذیل کی تصانیف شامل ہیں:۔

(۱) سرفروش (۲) تاجدار جوگن (۳) سکندر (۴) قیمتی آنسو (۵) ہمارا گھر عرف ... کا بجور (۶) تختِ طاؤس عرف شاہجہاں (۷) میر جلاد (۸) نیا فتنہ۔

ان میں "جنونِ وفا" کا پایہ سب سے بلند مانا جاتا ہے۔ شادؔ کی طرزِ نگارش فصیح و بلیغ ... زیادہ آسان و عام فہم نہیں۔ اس لئے اپنے بعض معاصرین کے برابر اُن کے ڈراموں کو ... مقبولیت اور شہرت حاصل نہ ہوئی۔ چونکہ ان کے بیان پر علمیت اور ادبیت کا انداز ... اور طبیعت اشکال پسندی و دقیق نویسی کی جانب مائل تھی۔ اس لئے تدبیر گری میں ... پسندی و روانی پیدا نہ کر سکے۔ اور مکالمے ڈرامائی عمل کا لطیف نمونہ نہ بن سکے۔

پنڈت نرائن پرشاد بیتاب بنارسی

پنڈت بیتاب جو دہلوی مشہور ہیں۔ میرٹھ کے ایک قصبہ میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کے

والد کا نام مہاراج ڈھلا رائے تھا۔ اپنے ایک ہم وطن بزرگ حکیم سردار محمد خاں طالب سے فارسی عربی کی تعلیم پائی۔ شعر و سخن میں بھی طالب ہی کے شاگرد تھے۔ دہلی میں مدت تک قیام کیا۔ اور ادبی مجالس اور مشاعروں وغیرہ میں شرکت کرتے رہے۔ اساتذۂ دہلی کی صحبت نے ان کے مذاقِ سخن کو سنوارا اور زبان و بیان کو نکھارا۔ دہلی سے بمبئی گئے۔ کچھ عرصہ قیام کے بعد ڈراما نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ اسی زمانہ میں منشی نظیر حسین سخا سے بھی مشورۂ سخن کیا۔ ان کا پہلا ڈراما "قتل نظیر" ہے (جس میں دہلی کی ایک ڈیرہ دار طوائف نظیر جان کی قتل کی داستان ہے) ۱۹۱۰ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے اسٹیج کیا۔ بعد میں اس کمپنی کے مستقل ڈراما نگار مقرر ہوئے۔ اور احسن لکھنوی کی جگہ سنبھالی۔ بیتاب، احسن کی ٹکر کے ہمعصر پُرگو شاعر اور فصیح البیان انشا پرداز تھے۔ اُردو زبان پر قدرت رکھنے کے ساتھ عربی، فارسی، ہندی اور سنسکرت پر بھی عبور تھا۔ اُردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ڈراما نگاری کے جوہر دکھائے۔ لیکن ان کے مکالموں میں ایک خامی ہے جو ہندی ڈراموں میں خاص طور پر نمایاں نظر آتی ہے۔ ہندی اور سنسکرت الفاظ کے ساتھ عربی، فارسی کی ملی جلی ترکیبوں سے زبان کو غیر فصیح اور بھونڈا بنا دیتے۔ اور اس سے بے لطفی پیدا ہو جاتی۔ البتہ جہاں سادہ ہندی لکھی ہے اور ہلکی پھلکی زبان میں دوہے اور کبت استعمال کئے ہیں وہاں لطف و اثر نمایاں ہے اور یہی بیتاب کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔

انھوں نے ۴۵ سال تک فنِ ڈراما نگاری کے کمالات دکھائے۔ اُردو سے زیادہ اُن کے ہندی ڈرامے مشہور اور کامیاب ہوئے۔ اس برِ صغیر میں تھیٹر کا خاتمہ ہوا تو بیتاب نے فلمی دُنیا میں قدم رکھا اور عرصہ دراز تک رنجیت مووی ٹون کے لئے دھارمک کہانیاں لکھتے رہے۔ ۱۹۴۲ء میں پرتھوی تھیٹرز بمبئی کے لئے ایک ڈراما "شکنتلا" بھی لکھا۔ جس کی ترتیب جدید انداز پر ہے اور یہی اسٹیج کا آخری ڈراما ہے۔ اس سے پہلے انھوں نے بائیس ڈرامے لکھے جو پارسی کمپنیوں کے شاندار اسٹیج پر دھوم مچاتے رہے۔ اپنے زمانے میں آغا حشر

کی شمیری کے ڈراموں کا چرچا اور شان دار کامیابی کا ذکر سُن کر بیتاب نے طنزیہ طور پر کہا تھا کہ آغا صاحب اپنی مادری زبان میں ڈراما لکھتے ہیں۔ اُردو داں پبلک میں مقبول ہوتے ہیں۔ اس میں کمال کی کیا بات ہے۔ ہم تو جب مانیں کہ ہندی زبان میں بھی لکھیں۔ ان کے یہ جملے کسی نے حشر کو بھی سُنا دیے۔ اس پر انہوں نے غیظ و غضب میں لال پیلے ہو کر چند موٹی موٹی سناڈالیں اور چیلنج کیا کہ اب حشر کی ہندی کا مقابلہ کریں۔ چنانچہ آغا صاحب نے "سورداس" اور اس کے بعد "بن دیوی" عرف "بھارت رمنی" ڈرامے لکھ کر ہندی ڈراما کی دنیا میں ہلچل مچادی۔ اس کے بعد حشر کی ہندی ڈراما نگاری کا مقابلہ کرنے کی تاب بے تاب میں نہ تھی اور جب ۱۹۱۵ء میں بیتاب نے "مہا بھارت" اور بعد ازاں "راماین" اشد ہندی دھارمک ڈرامے لکھے اور علی الترتیب دہلی و لاہور میں اسٹیج کیے گئے تو ان کو حشر کے ہندی ڈراموں کے مقابلہ میں کامیابی نصیب نہ ہو سکی۔ حالانکہ "مہا بھارت" کے گانوں کی لاجواب دھنیں اُستاد جھنڈے خاں جیسے باکمال ماہر موسیقار نے تیار کیں جو بے حد مقبول ہوئیں مگر خود جھنڈے خاں کی زبانی اس ڈراما کی کامیابی کا حال یہ تھا کہ "یہ ڈراما بس ٹھیک تھا۔" اس کے بعد اُنہوں نے ڈراما "پتنی پرتاب" لکھا مگر بیتاب اس کے بارے میں خود کہتے تھے کہ "دو چار دن مشکل سے چل سکا۔" باقاعدہ اسٹیج کے ڈراموں میں ان آخری کارنامے "کرشن سداما" اور "گنیش جنم" تھے۔ جن کے بعد وہ فلمی دنیا کی طرف رجوع ہو گئے۔ اور وہاں خوب دولت کمائی۔ یہاں تک کہ پنڈت جی نے 'ماٹنگا' میں اپنا ذاتی مکان "بھانو بھون" کے نام سے تعمیر کرایا جو اب بھی ہے۔ پنڈت بیتاب خوشگوار شاعر اور ادیب تھے۔ اور اپنے دور کے باوضع لوگوں میں تھے۔ انھوں نے ڈراما اور فن دونوں کی بڑی خدمت انجام دی۔ شروع شروع میں حشر اور بیتاب کی ٹھن گئی۔ اور مدت تک معاصرانہ چشمک رہی۔ مگر بعد میں بیتاب نے آغا صاحب کی ہندی نگارشات کی کھلے دل سے داد دینا شروع کی۔ اور آپس میں مخلصانہ تعلقات ہو گئے۔ اور بیتاب آخر وقت تک حشر کے ہندی ڈراموں کے

بھی مداح رہے۔ بیتاب کے ڈراموں کی طویل فہرست میں حسب ذیل مشہور رہیں جن میں قتل نظیر زہری سانپ، امرت، گورکھ دھندا، میٹھا زہر، مہابھارت، راماین اور کرشن سداما خاص شہرت کے مالک ہیں۔

(۱) قتل نظیر (۲) حسن فرنگ (۳) کرشن اوتار (۴) کسوٹی (۵) میٹھا زہر (۶) زہری سانپ (۷) امرت (۸) پھوٹ کا پھل (۹) علی بابا (۱۰) توبہ شکن (۱۱) گورکھ دھندا (۱۲) مہابھارت (۱۳) راماین (۱۴) پتنی پرتاپ (۱۵) کرشن سداما (۱۶) گنیش جنم (۱۷) مدر انڈیا (۱۸) سماج (۱۹) سیتا (۲۰) شکنتلا۔

سید عباس علی عباس

سید عباس جوبلی تھیٹریکل کمپنی کے ڈائرکٹر اور چیف ایکٹر تھے۔ انھوں نے اسی کمپنی کے لئے دو ڈرامے (۱) گلرو زرینہ اور (۲) جام جہاں نما لکھے۔ وہ زیادہ تعلیم یافتہ اور مستند شاعر و ادیب نہ تھے مگر اس فن میں خاص مہارت رکھتے تھے۔ اس لئے ان کے دونوں ڈرامے مشہور اور کامیاب ہوئے۔ خصوصاً "گلرو زرینہ" جس میں وہ خود رستم کا کردار ادا کرتے اور اس ڈراما میں ان کی بے مثال اداکاری نے چار چاند لگا دیے تھے۔ ان کی اداکاری اور ناگہانی موت کا المناک حال جوبلی کمپنی کے تذکرہ میں بیان کیا جا چکا ہے۔ چند ہی سال میں انھوں نے دنیائے فانی کو خیرباد کہا۔ اور اسٹیج اور ڈراما ان کے کارناموں سے محروم ہو گیا۔

محمد علی مراد لکھنوی

مراد علی ایک لائق ادیب اور قادر الکلام شاعر تھے۔ طبیعت میں شرافت اور نیکی کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ مرنجاں مرنج اور پابند وضع اور خوش خلق انسان تھے۔ اس دور کی تھیٹر کی دنیا میں ان کا گزارا مشکل تھا۔ اگر کوئی شخص ان سے ان کے ڈراموں کا تذکرہ کرتا تو وہ نہایت انکسار کے ساتھ اس ذکر کو دوسری باتوں میں ٹالنے کی اس طرح کوشش کرتے۔ جیسے ڈرامانگاری کو معیوب سمجھ کر شرمندہ ہو رہے ہوں۔ یا وہ ڈرامے سہواً اُن کے نام سے منسوب

کئے جا رہے ہوں۔ مراد، احسن و بیتاب اور آغا حشر کے معاصرین میں تھے۔ مگر ان کی طبیعت اس ماحول سے لگا نہ کھا سکی۔ اس لئے زیادہ مشہور کبھی نہ ہو سکے۔ وہ ابتدا میں مہالکشمی کے ایک کارخانہ میں کام کرتے تھے۔ شعر و ادب کے ذوق نے ڈراما نویسی کی طرف مائل کیا۔ حسینی میاں ظریف سے تلمذ اختیار کر کے ڈرامے لکھنے لگے۔

ان کا پہلا ڈراما "تاثیرِ خواب" ہے ..... اس کے بعد دوسرا ڈراما "علی بابا چالیس چور" عرف "قسمت کا خواب" لکھا۔ ان کی ڈراما نگاری کی عمر تیس سال کے قریب ہے اور اس دوران میں سولہ ڈرامے تصنیف کئے۔

مراد لکھنوی کا اسلوب اس عہد کے عام انداز کے مطابق تھا۔ اہلِ زبان ہونے کی وجہ سے طرزِ ادا دل کش اور سلیس و فصیح تھا۔ ان کے ڈراموں میں (۱) علی بابا (۲) ادین (۳) ہار جیت (۴) دھوپ چھاؤں (۵) کالی ناگن اور (۶) آبِ ابلیس خاص طور پر مشہور ہیں۔ ان کے علاوہ حسب ذیل تصانیف ان کی یادگار ہیں۔ (۷) سلطان فرید (۸) نقشِ سلیمانی (۹) خورشید زرنگار (۱۰) اخترِ ہند (۱۱) روہنی (۱۲) لال و گوہر (۱۳) پربھاتی (۱۴) کالا چراغ (۱۵) بارا جیتنا (یہ شکسپیئر کے کنگ لیئر کا ترجمہ ہے) (۱۶) تاثیرِ خواب اور (۱۷) بلبلِ بیمار (یہ دونوں ڈرامے ان کی ابتدائی فکر کا نمونہ ہیں) مراد کے ڈراموں میں چند نام ایسے بھی پائے جاتے ہیں جو متقدمین کی فہرست میں نظر آتے ہیں۔ مثلاً لال اور گوہر۔ بلبل بیمار وغیرہ۔

آغا محمد شاہ حشر کاشمیری

آغا حشر گو اس دور کی صف میں وقتی ترتیب کے لحاظ سے درمیان میں نظر آتے ہیں لیکن فن ڈراما میں جو کمالات انھوں نے دکھائے اس اعتبار سے اپنے پیش رؤوں اور معاصرین سب میں ان کا نام سر فہرست ہے۔ چونکہ حشر بجائے خود اردو ڈراما نگاری کا ایک مستقل و یادگار دور ہیں اور اردو تھیٹر اور ڈراما کو انھوں نے نئی زندگی بخشی۔ اس لئے مناسب معلوم ہوتا

ہے کہ ان کے فنی کمالات اور حالات کا کسی قدر تفصیلی تذکرہ پیش کیا جائے۔ بعض تذکرہ نویسوں نے تساہل سے کام لے کر حشر کی پیدائش اور تعلیم و تربیت کے بارے میں بھی مبہم و غیر مصدقہ بیانات سے غلط فہمیاں پھیلائی ہیں۔ ان نکات کو تحقیق کی روشنی میں لانا بھی ضروری ہے۔ ذیل کی تفصیلات مکرمی مرزا عباس بیگ محشر بنارسی کی معلومات پر مبنی ہیں۔ مرزا صاحب آغا صاحب مرحوم کے بچپن کے ساتھی اور قدیم محلہ دار ہیں۔

آغا محمد شاہ نام۔ حشر تخلص۔ والد کا نام آغا غنی شاہ۔ ۳ر اپریل ۱۸۷۹ء کو بنارس میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد ماجد ۱۸۶۸ء میں شالوں کی تجارت کے سلسلے سے اپنے بڑے بھائی عزیز اللہ شاہ کے ہمراہ، اپنے حقیقی ماموں احسن اللہ شاہ کے پاس اٹھارہ سال کی عمر میں سری نگر سے بنارس آئے۔ ورودِ بنارس سے تین ماہ بعد ۳۰ر جولائی ۱۸۶۸ء کو شیخ عبدالرحمٰن کی صاحبزادی سے عقد کیا۔ اور بنارس میں مستقل سکونت اختیار کرلی۔ حشر جے نرائن کالج بنارس میں ابتدائی تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ ۱۷۔۱۸ سال کی عمر تھی۔ غنی شاہ صاحب نے کچھ روپے کسی کام کے لئے دئے تھے۔ جو شباب کی رنگینیوں میں حشر سے صرف ہو گئے۔ باپ سے بہت ڈرتے تھے۔ ان کی ناراضی کے خوف سے حشر نے بنارس کو خیرباد کہا اور بمبئی روانہ ہو گئے۔

ان واقعات سے کچھ دن پہلے بنارس میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آئی تھی۔ اس میں منشی احسن لکھنوی ڈرامہ نویس تھے۔ ان کا ڈرامہ "چندراولی" اس وقت کھیلا جا رہا تھا۔ احسن صاحب بنارس کے ادبی حلقہ میں شریک ہوا کرتے تھے۔ حشر سے ان سے تعارف ہوا۔ احسن صاحب کو "چندراولی" پر بڑا ناز تھا۔ کسی صحبت میں حشر کے منہ سے نکل گیا کہ اس سے اچھا ڈرامہ میں لکھ سکتا ہوں۔ جو احسن صاحب کو ناگوار ہوا۔ غرضیکہ حشر نے "چندراولی" کے جواب میں اپنا پہلا ڈرامہ "آفتابِ محبت" ۱۸۹۷ء میں لکھا اور بنارس کے ایک کتب فروش بسم اللہ خاں کے ہاتھ دس روپوں پر فروخت کر دیا۔ ڈرامہ چھپا۔ مگر کہیں اسٹیج نہ ہوا۔ منشی احسن نے اس

ڈراما کو دیکھ کر آغا صاحب پر "بچپن کا کھیل" کی طنز کی۔

بمبئی پہنچ کر آغا صاحب نے کاؤس جی کی کمپنی میں ڈراما نویسی کی ملازمت کر لی اور نہایت مصروفیت سے تعلیم کی خامی کو مطالعہ کی مدد سے دور کرنے میں منہمک ہو گئے۔ بے مثل حافظہ، قوی دماغ اور بلا کی ذہانت نے آغا صاحب کی اس کمزوری کو دور کر دیا۔ قیام بمبئی میں ان کی دوستی ایک عیسائی خاندان سے ہو گئی جو ان کی انگریزی دانی کی بنیاد بنا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک کے گوشہ گوشہ میں آریہ سماجی فرقہ کی مذہبی سرگرمیاں بڑے زور شور سے جاری تھیں اور مسلمانوں سے مذہبی مباحثوں کا بازار گرم تھا۔ حشر نہایت خوش تقریر اور فصیح البیان تھے۔ بمبئی کی مسلم انجمنوں نے مقابلہ کے لئے حشر کو منتخب کیا۔ اب ہندو مذہبی لٹریچر سے واقفیت کی ضرورت پیش آئی۔ اس مطالعہ نے حشر کو ایک بہترین ہندی داں بنا دیا۔

کاؤس جی کی کمپنی میں ملازمت کے بعد مارِ آستین۔ مریدِ شک اور اسیر حرص ڈرامے لکھے گئے۔ ان کے بعد شہید ناز کا نمبر آیا۔ ۱۹۰۵ء یا ۱۹۰۶ء میں اردشیر دادا بھائی کی کمپنی سے تعلق ہوا۔ سفیدِ خون اور صیدِ ہوس عالم وجود میں آئے۔ پھر نیو الفریڈ کے لئے "خوابِ ہستی" اور "خوب صورت بلا" لکھے گئے۔ ۱۹۱۰ء میں اپنی کمپنی کے لئے جو حیدر آباد دکن میں قائم کی گئی تھی۔ سلور کنگ لکھا۔ یہ کمپنی کچھ دنوں کے بعد ٹوٹ گئی۔ حشر نے ۱۹۱۲ء یا ۱۹۱۳ء میں لاہور میں دوسری کمپنی انڈین شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی کے نام سے قائم کی۔ سورداس (بلوا منگل) یہودی کی لڑکی ڈرامے لکھے گئے۔ ۱۹۱۶ء میں آغا صاحب کی رفیقۂ حیات نے لاہور میں انتقال کیا۔ شیر کی گرج، بن دیوی اور مدھر مرلی ۱۹۲۱ء میں لکھے گئے۔ ہندوستان قدیم وجدید۔ بھیگرت گنگا ۱۹۲۲ء میں عالم وجود میں آئے۔ دسمبر ۱۹۲۳ء میں ترکی حور اور پہلا پیار مکمل ہوا۔ آنکھ کا نشہ بھی اسی سال لکھا گیا۔ "سیتابن باس" جو حشر کے تمام ہندی ڈراموں میں سب سے بہتر ہے اور آج بھی ہندوستان

کے بہترین ہندی نویس اس کا جواب دینے سے قاصر ہیں۔ مہاراجہ چھترپور کی فرمائش سے مکمل ہوا۔ اس کے بعد دھرمی بالک، بھارتی بالک، دل کی پیاس، رستم و سہراب، عشق فرض عالم وجود میں آئے۔ ٹاکیز میں شیریں فرہاد۔ عورت کا پیار۔ چندن داس۔ یہودی کی لڑکی لکھے گئے۔ بھیشم نامکمل رہا اور انتقال فرمایا۔

حشر نہ صرف بہترین ڈرامہ نگار تھے بلکہ اعلیٰ پایہ کے شاعر بھی تھے۔ ان کی پُرکیف غزلوں میں لطفِ زبان کے ساتھ اعلیٰ تخیل۔ ندرتِ خیال پاکیزہ حُسنِ ادا کے بے شمار جواہر ریزے ہیں۔ ان کی ڈرامائی شاعری بھی بے مثل ہے جس میں زورِ بیان۔ جذبات اور جدتِ خیال کے ہزاروں معجزے ہیں۔ حشر نے اپنی بے مثل اور مشہور نظم "شکریہ یورپ" شفاء الملک حکیم فقیر محمد صاحب مرحوم کے اصرار سے انجمن حمایت الاسلام لاہور کے لئے ۱۹۱۳ء میں لکھی اور صرف رات بھر میں لکھی۔

شکر ہے کہ حشر کے تمام ڈرامے نواب صاحب رام پور کے بے مثل کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ ورنہ ضائع اور برباد ہوجاتے حشر کے چھوٹے بھائی آغا محمود شاہ نشتر کاشمیری کو اب یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ حشر کے ڈرامے شائع کئے جائیں۔ کاش یہ خیال عملی صورت اختیار کرے۔ اور ملک کا ادب نواز طبقہ مسخ شدہ نہیں۔ اصل ڈراموں کو دیکھ کر حشر پر فخر و مباہات کرسکے۔ حشر آزاد خیال، خوددار۔ بے تکلف۔ صاف گو۔ خوش طبع۔ بذلہ سنج۔ رنگین مزاج۔ بارہ وقت بادہ ناب کے رسیا تھے۔ دوستوں کی خاطر و مدارات میں کبھی کمی نہ کرتے۔ آغازِ شباب کی رنگینیاں اور سرمستیاں آخر وقت تک قائم رہیں۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ان کی عاجلانہ موت کا باعث ہوئیں تو بڑی حد تک صحیح ہوگا۔ حشر حقیقی صاحبانِ علم و کمال کے بڑے قدردان تھے۔ لیکن فرضی اور خود ساختہ حشر کی مقراض زبان کی کتر بیونت سے محفوظ نہ رہ سکے۔ ماں بہن اور بھائی سے بہت محبت کرتے۔ نہایت خندہ پیشانی سے چھوٹے بھائی کی نازک مزاجی کو برداشت کرتے۔

حشر نے ہزاروں نہیں لاکھوں کمائے اور رنگینیوں کی نذر کر دیئے۔ پُرمزہ اور جدید گالیاں تصنیف کرنے میں انھیں بڑا دخل تھا۔ نوکروں پر بُری طرح خفا ہوتے۔ غصّہ دور ہو جانے کے بعد جس قدر زیادہ خفا ہوتے۔ اُسی قدر زیادہ انعام دیتے۔ کبھی کبھی تو معافی مانگنے میں بھی نہ ہچکچاتے۔

ڈراما ہمیشہ بول کر لکھواتے اور اُس وقت ایک عالمِ خود رفتگی اُن پر طاری ہوتا۔ نہایت خوش بیان اور خوش تقریر تھے۔ جس وقت بولتے، جی چاہتا کہ سنتے جاؤ۔ وجیہہ، شکیل، جامہ زیب تھے۔ اُن کا نجی کتب خانہ قابلِ دید تھا۔ محبت کی کمزوریوں سے انھوں نے ہمیشہ بڑے بڑے نقصانات اٹھائے۔ لیکن یہ کمزوری آخری سانس تک قائم رہی۔ ان کی بے وقت موت بھی اسی کمزوری کی منّت کش ہے۔ جس کا راز حکیم فقیر محمد ان کے مخلص دوست کے لئے ہمیشہ خلشِ روح رہا۔ ۲۸/ اپریل ۱۹۳۵ء کو لاہور میں انتقال فرمایا اور وہیں مدفون ہیں۔

آغا صاحب کا مفصل تذکرہ اور اُن کے فنّی کمالات پر تبصرہ میری کتاب "آغا حشر" میں پیش کیا جا چکا ہے اور اس سے الگ ان کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ ڈراموں کے جدید ایڈیشن جو "اردو مرکز" نے میرے دیباچوں کے ساتھ شائع کیے ہیں۔ اُن میں حشر کی ڈراما نگاری کے مختلف انداز پر مختصر بحث آ چکی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حشر کا دَور، قدیم اردو ڈراما اور اسٹیج کی شاندار ترقی کا دور تھا۔ اُن کے پُرزور قلم نے صرف زبان و بیان کو صاف اور پاک نہیں کیا بلکہ اُردو ڈراما کو فنی لوازم سے بڑی حد تک مالا مال کر دیا۔ پلاٹ کے لحاظ سے دامنِ تمثیل کو عام معاشری مسائل اور زندگی کے حقائق سے بھر کر نئے رُخ کا آغاز کیا۔ انداز حشر واضح طور پر قدامت میں ترقی و عروج کا انقلابی قدم تھا۔ جس کی تقلید ان کے بعض معاصرین اور نئے پیرووں نے بھی کی۔ حالانکہ حشر نے موضوع کے لحاظ سے اپنے کسی دَور کے ڈراما میں کوئی خیال انگیز پلاٹ پیش نہیں کیا تاہم عام زندگی کا

کوئی پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا اور عام معاشرتی مسائل کو اپنے مخصوص انداز میں نہایت دل چسپ طریقہ سے مختلف تصانیف میں پیش کرتے رہے۔ جہاں تک ہیئتی دل کشی کا تعلق ہے آغا صاحب نے کوئی نیا تجربہ اس سلسلہ میں بھی نہیں کیا اور ان کے کسی ڈراما میں ایسا کوئی کامیاب نمونہ نظر نہیں آتا لیکن حشر کے ڈراموں کو اس کڑی تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد بھی ہم یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہیں کہ قدیم اسٹیج ڈراموں کے سلسلہ میں حشر کی پہلی اور آخری ذات تھی جس نے اس عہد کی متبذل ڈراما نگاری کی پامال روش میں فنی ارتقا کی اعلیٰ کاریگری کے کامیاب نمونے پیش کیے۔ ان سے پہلے اور ان کے معاصرین کے ڈراموں میں فنی تدبیر کاری کا عام فقدان نظر آتا ہے۔ اس لیے حشر کے ڈرامے ہیئتی کمزوری اور جدید فنی تدبیر کاری کی خامی کے باوجود اپنے دور کی بہترین فن کاری کا نمونہ اور زبان و بیان کی صحت و سلاست میں اپنی نظیر آپ ہیں۔

حشر کے معاصرین کی صف میں طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بیتاب بنارسی، عباس، عبداللطیف شاد کے نام ان سے پہلے نظر آتے ہیں۔ مگر حشر اپنی حشر نگاری کی بدولت کچھ ہی عرصہ بعد ان سب سے آگے بڑھ گئے۔ باقی معاصرین کی ابتدا حشر کے سامنے ہوئی اور انتہا بھی۔ اُن کے سامنے گو "ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است" کے مصداق یہ سب حضرات اپنی اپنی طرز میں نئے نئے گل بوٹے کھلاتے رہے اور اُردو اسٹیج کی آراستگی میں ان سب کا بڑا حصہ ہے مگر ان میں سے کوئی بھی کسی تجدید اور قابلِ ذکر خصوصیت کا مالک یا مدعی ثابت نہ ہوا۔ ان میں سے خاص خاص اصحاب یہ ہیں:۔

محمد عبد العزیز ذائق لکھنوی

حضرت ذائق خوش فکر شاعر اور صاحبِ علم و فضل انشار پرداز تھے۔ انھوں نے بیس پچیس سال کے عرصے میں تیرہ ڈرامے تصنیف کیے۔ جن کی ترتیب یہ ہے جو مختلف پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے اسٹیج کی زینت بنے۔

(۱) مہاراجہ بھرتری عرف اوجین نگری (۲) حورِ عرب عرف نورِ عرب۔
(۳) تاج توران (۴) کنس یدھ عرف کرشن بالا (۵) عروج اسلام (٦) ستی ساوتری۔
(۷) قدرت کا انصاف (۸) زہر کی انگوٹھی عرف زندہ درگور (۹) عاشقِ زار عرف جاں نثار
(۱۰) دیش بندھو عرف اسیر گیسو (۱۱) فخرِ عرب دھرم یوگی (۱۲) بھیشم پتا ما۔

ذائق کے ڈراموں کو ان کی زندگی میں چند سال کی صحبت نصیب ہوئی۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ شمع گُل ہوتی نظر آئی۔

آغا سید اصغر علی اصغرؔ نظامی

سید اصغر علی نظامی بڑے پابندِ شرع نیک طینت صاحبِ ذوق بزرگ تھے۔ وہ خود اچھے شاعر، ادیب اور ادب نواز تھے۔ چونکہ خوش حال اور صاحبِ ثروت تھے۔ اس لئے دوسری کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھنے کے علاوہ اپنی تھیٹریکل کمپنیاں بھی بنائیں۔ وہ بڑے صاحبِ کمال اہلِ ذوق و شوق تھے۔ لیکن ان کے ڈرامے زیادہ کامیاب و مقبول نہ ہوئے! انھوں نے زیادہ تر اخلاقی، نیم مذہبی و نیم سیاسی ڈرامے لکھے۔ ان میں مشہور یہ ہیں۔

(۱) پھولوں کی ہتھکڑی (۲) غازی صلاح الدین (۳) اتفاق عرف قومی دلیر
(۴) حُسن کا چاند۔

ان سب میں "اتفاق" کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی کیونکہ اس کا پلاٹ ہندوستان کے اُس دَور کے سیاسی فضا کے مطابق فرقہ وارانہ اتحاد کی داستان پر مبنی ہے۔

میر غلام عباس، عباس

میر عباس کا حسنِ ذوق اور خوش گوئی مسلم ہے۔ انھوں نے عرصہ دراز تک اس فن میں کمالات دکھائے۔ بعض غلط فہمیوں کی بنا پر اُن کے نام کو سید عباس علی مرحوم مصنف "جامِ جہاں نما" کے ساتھ مدغم کرکے ان دونوں شخصیتوں کو ایک سمجھا جاتا ہے۔ حالانکہ سید عباس علی کا میر غلام عباس سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ غالباً اس غلط فہمی کی وجہ سے میر غلام عباس کو بعض عباس علی، بھی

کہا جاتا ہے۔ ورنہ ان کا اصل نام میر غلام عباس ہے۔ اور عباس تخلص۔

میر عباس نے پارسی اور مرہٹی کمپنیوں کے لئے متعدد ڈرامے لکھے جو سب کے سب طبع زاد تھے۔ ان کا طرزِ اسلوب عام فہم اور سادہ تھا۔ انھوں نے ہر پلاٹ اور ہر رنگ کے ڈرامے لکھے۔ لیکن اُن کی خصوصیتِ خاصّہ میں اخلاقی، اسلامی اور نیم سیاسی ڈرامے شامل ہیں۔ ان کا دورِ تصنیف ۱۹۰۶ء سے شروع ہو کر ۱۹۳۰ء تک جاری رہا۔ سیاست کے ہنگامی دَور میں عباس کے نیم سیاسی ڈراموں نے ہندوستان بھر میں دھوم مچادی۔ اور اپنے طرزِ خاص میں جو قبولیتِ عامّہ ان کو نصیب ہوئی۔ اُن کے معاصرین میں سے کسی کے حصّہ میں نہ آئی۔

عباس کی شہرت و مقبولیت کا خاص دور ۱۹۱۹ء سے ۱۹۳۰ء تک مانا جاتا ہے۔ ۱۹۲۴ء سے ۱۹۳۰ء تک انھوں نے بھاٹے راؤ کی کمپنی کے لئے آٹھ ڈرامے لکھے۔ تقریباً ۲۵ سال کی ڈرامانگاری کی مدّت میں تیس مکمّل ڈرامے تصنیف کئے۔ ۳۱ واں ڈراما "سچی سندری" ۱۹۳۰ء میں زیرِ تکمیل تھا کہ شدید علالت کے سبب صاحبِ فراش ہو گئے۔ اور اس کو مکمل نہ کر سکے۔ آخر ۱۹۳۴ء میں باون سال کی عمر میں بمقام بمبئی وفات پائی۔

اُن کی پہلی تصنیف ڈراما "نیرنگِ ستمگر" ہے۔ جو ۱۹۰۶ء میں لکھا گیا تھا۔ باقی ڈرامے حسبِ ذیل ہیں:۔

(۲) نیرنگِ ناز (۳) دُکھیا دولھن (۴) جان نثار (۵) زنجیر گوہر (۶) نور جہاں (۷) جہاں آرا (۸) نورِ اسلام عرف نیرو (۹) خزانۂ دین (۱۰) نئی زندگی (۱۱) کس کی بھول (۱۲) پنجاب میل (۱۳) شریمتی منجری (۱۴) لیڈی لاجونتی (۱۵) موہنی بی۔اے (۱۶) فرضِ وفا (۱۷) دارِ اسلام (۱۸) کل کیا ہوگا (۱۹) سیوک دھرم (۲۰) سونے کی چڑیا (۲۱) ممتاز (۲۲) ایک ہی پیسہ (۲۳) پوسٹ ماسٹر (۲۴) اندر وجے (۲۵) شادی کی پہلی رات۔ (۲۶) اب کیا ہوگا (۲۷) پورن ملن (۲۸) شانِ رحمت (۲۹) نیک خاتون (۳۰) دین بندھو

عرفِ شاہی فرمان۔

عباس کی نثر و نظم دونوں شستہ، اور سہل ممتنع کا نمونہ ہیں۔ گلنے بھی زیادہ تر آسان اور سادہ اُردو ہی میں ہیں۔

نورالدین مخلص حیدرآبادی

مخلص اپنے دور کے قادر الکلام شاعر تھے۔ انہوں نے ڈراما نگاری میں کسی خاص طرز یا قابل ذکر تصنیف کا اضافہ نہیں کیا۔ دکن اور بمبئی کی تھیٹریکل کمپنیوں کی عام ضروریات کے پیشِ نظر چند قدیم ڈراموں کو ترمیم و تنسیخ کے ساتھ اپنے نام سے پیش کر دیا۔ ان میں خاص یہ ہیں:۔

(۱) دخترِ فروش (۲) ہار جیت (۳) حُسین قاتل (۴) قیمتی آنسو۔

غلام محی الدین نازاں دہلوی

نازاں کی علمی و ادبی قابلیت کے بارے میں کوئی مستند ذکر نہیں ملتا۔ لیکن اسٹیج کے میدان کے نامور شہسوار سمجھے جاتے ہیں۔ اور انہوں نے مختلف کمپنیوں کے لئے تقریباً بیس برس کی مدت میں ۱۶ ڈرامے لکھے۔ جن میں سے اکثر طبع زاد اور بعض قدیم ڈراموں کی تراش خراش پر مبنی ہیں۔ ان کے بعض ڈراموں کو خاصی شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی۔ ۱۹۱۳ء میں انھوں نے اپنا پہلا ڈراما "حورِ عرب" پیش کیا۔ نازاں کے ڈراموں میں تقریباً سب کے سب تھیم تاریخی اور اسلامی ہیں۔ اُن کی تفصیل یہ ہے:۔

(۱) حورِ عرب (۲) خاکی پتلا (۳) مطلبی دُنیا (۴) نورِ وطن (۵) باغِ ایران (۶) شیرِ کابل (۷) سخی لٹیرا (۸) غازی صلاح الدین (۹) قومی دلیر (۱۰) نور میں نار (۱۱) کرشن کماری (۱۲) بولتا ہنس (۱۳) سلطانہ چاند بی بی (۱۴) پھولوں کا ہار۔ (۱۵) لالِ یمن (۱۶) خوشش انجام۔

نازاں نے اردو اسٹیج کی آخری دم تک خدمت انجام دی۔ اُن کے بعض ڈرامے ایک ایک سال کی مدت تک مسلسل تمثیل ہوتے رہے۔ ان کی کامیابی کا اہم سبب اسلامی موضوع اور مکالموں میں پُر زور خطابت کا انداز ہے۔

محمد ابراہیم محشر انبالوی

محشر انبالہ کے رہنے والے تھے۔ ادبی حیثیت سے اُن کا کوئی خاص مرتبہ نہیں مانا جاتا۔ ڈرامانگاری کے آغاز سے پہلے آغا حشر کے منشی کی حیثیت سے اُن کے پاس کام کرتے تھے۔ لیکن لکھنے کا بے حد شوق تھا۔ آغا صاحب کے چند مسودات گم ہوئے۔ جن کے بارے میں شبہہ کیا جاتا ہے کہ وہ ڈرامے محشر کے قبضہ میں آئے اور ردّ و بدل کے بعد اُن کے نام سے مشہور ہوئے (واللہ اعلم)

بہرصورت اِس دور کے اسٹیج پر محشر کا نام اور کام خوب چمکا اور کچھ عرصہ بعد یہ آغا حشر کے مدِ مقابل بن بیٹھے۔ سادہ اُردو اور عام فہم ہندی لکھتے تھے۔ اس لئے عام کمپنیوں میں قدیم طرز نبھانے میں خوب کامیاب رہے۔ اور تھیٹر کے مشاہرین میں ان کا نام شامل ہو گیا۔ اِن کے ڈراموں میں اخلاقی۔ اصلاحی۔ نیم تاریخی اور نیم مذہبی ہر قسم کے پلاٹ پائے جاتے ہیں۔ اُردو تھیٹر کے خاتمہ تک مسلسل اس زمرہ میں داخل رہے۔ معقول صلاحیت اور ذہن رسا پایا تھا۔ اس لئے مختصر مدّت میں خاصی مشق بہم پہنچائی۔ متعدد کمپنیوں کے لئے متعدد ڈرامے لکھے جن میں سے حسب ذیل مشہور ہیں:۔

(۱) دشمنِ ایمان۔ (۲) جوشِ توحید (۳) دوزخی حور (۴) چمکتی بجلی۔ (۵) خونِ جگر عرف شامِ جوانی (۶) سنہری خنجر عرف انتقام روح (۷) باپ کا قاتل عرف آتشی ناگ (۸) شکنتلا (۹) گنہگار باپ (۱۰) سیرا بائی۔ (۱۱) ستیاوان ساوتری (۱۲) یوگ شکتی عرف رسیلا جوگی (۱۳) غریب ہندوستان (۱۴) حشرِ محشر (۱۵) دولت کا غلام عرف خود پرست (۱۶) جنگِ جرمن (۱۷) نگاہِ ناز (۱۸) کرشن اوتار (۱۹) ہمارا خدا۔

ماسٹر رحمت علی رحمت

ماسٹر رحمت اپنے زمانہ کے مشہور اور کامیاب اداکار اور ڈائرکٹر تھے۔ خوش گلو اور خوش شکل بھی تھے۔ اس لئے اسٹیج کی رونق بن گئے۔ البرٹ تھیٹریکل کمپنی آف پنجاب میں ڈائرکٹری کے فرائض

انجام دیتے رہے۔ اداکاری کے کمالات دکھاتے دکھاتے ڈرامانگاری بھی شروع کر دی۔ کسی خاص قابلیت کے مالک نہ تھے۔ مگر صلاحیت کافی پائی تھی۔ معمولی شعر بھی کہہ لیتے۔ اُن کی ڈرامانگاری ایک دل چسپ نیز اور افسوسناک داستان ہے۔ کہتے ہیں ماسٹر رحمت نے محشر کی بیوی سے ساز باز کیا اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ گھر سے رخصت ہو کر بیگم محشر رحمت کے ساتھ روانہ ہو گئیں۔ اور اپنے ساتھ جو سامان لے کر گئیں اُن میں ڈراموں کے کچھ مسودات بھی شامل تھے۔ جن کی بدولت رحمت ڈرامانویس بنے۔ اور محشر کو آغا حشر کے سرقہ کا بدلہ رحمت کے ہاتھوں چکانا پڑا جو خاصا گراں ثابت ہوا۔ کیونکہ صرف مسودات ہی سے نہیں، بیوی سے بھی ہاتھ دھونا پڑا۔ اس سلسلہ میں محشر اور رحمت کے درمیان عرصہ دراز تک مقدمہ بازی بھی ہوئی۔ مگر نتیجہ کچھ نہ نکلا۔ اور آخر محشر کو بیوی کی بے وفائی اور منہ زوری کے ہاتھوں خاموش ہو کر کنارہ کشی اختیار کرنا پڑی۔ ڈراموں کے سلسلہ میں یہ صحیح طور پر ثابت نہ ہو سکا کہ وہ محشر کی تصنیف ہیں یا رحمت کی۔ ان میں ایک ڈراما "باوفا قاتل" جو رحمت کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ جب تمثیل کیا گیا تو واقف کار اصحاب نے شناخت کر لیا کہ اس کے اکثر حصے وہ ہیں جو عرصہ دراز سے پہلے اُنھوں نے آغا حشر کی زبانی سُنے تھے۔ اِس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سرقہ کہاں سے شروع ہو کر کہاں تک پہنچا۔ مگر آغا صاحب کی زبانی اس واقعہ کی کبھی تصدیق نہ ہو سکی۔ بہر صورت ماسٹر رحمت کے ڈراموں کی فہرست طویل ہے۔ صرف پانچ ڈرامے ہیں جن کے سر پر قبولِ عام کا تاج رکھا گیا۔ ان کی مقبولیت کا راز اُن کی عمومیت میں ہے :-

(۱) دردِ جگر (۲) باوفا قاتل (۳) محبت کا پھول (۴) جلّادِ عاشق (۵) تصویرِ رحمت۔

اِن میں سے ابتدائی چار ڈرامے بہت مشہور ہوئے۔ ماسٹر رحمت قیام بمبئی کے زمانہ میں فالج کے مرض میں مبتلا ہوئے اور کئی سال بے کار رہے۔ آخر افلاس اور بیماری

کی شدائد میں وفات پائی۔

سید انوار حسین آرزو لکھنوی

حضرت آرزو لکھنوی مستند ادیب شاعر اور نہایت ثقہ و باوضع انسان تھے تیرہ سال کی عمر سے شعر گوئی کا شوق ہوا اور اسی زمانہ میں حضرت جلال لکھنوی سے تلمذ اختیار کیا۔ جو زبان دانی اور اُردو ادب میں سند مانے جاتے تھے۔ فاضلِ عصر استاد کی صحبت کے فیض نے آرزو کی طبع خداداد کو ایسی جلا بخشی کہ دنیائے شاعری میں اِن کا سکہ جاری ہوا۔ زبان پر ایسی قدرت حاصل ہوئی کہ سہلِ ممتنع میں اپنی طرز کے موجد مانے گئے۔ آرزو نے عام بول چال کی زبان میں جذبات نگاری کے وہ کمال دکھائے کہ اُن کی دل کش غزلوں نے میر کا لطفِ بیان تازہ کر دیا۔ سہل ہندی آمیز اُردو میں گیتوں کی وہ بہار دکھائی کہ برج کا رس کانوں میں گھول دیا۔ دورِ آخر کے دنیائے شاعری میں آرزو کی جادو نگاری و فطرت طرازی اپنی نظیر آپ ہے۔ لکھنؤ میں اُردو تھیٹر کے چرچے دیکھ کر اور احباب کے اصرار و فرمائش سے مجبور ہو کر حضرت آرزو نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی۔ نظم میں مخصوص طرزِ لطیف کے مالک تھے۔ سادہ نثر میں بھی نئے پھول کھلانے لگے۔ انھوں نے سب سے پہلا ڈراما ۱۲-۱۹۱۱ء میں منصور نگر ڈرامیٹک کلب لکھنؤ کے لئے "دل جلی بیراگن" کے نام سے لکھا۔ اور تمثیل کرایا۔ بعد ازاں ۱۹۱۳ء میں پارسی الفنسٹن تھیٹریکل کمپنی لکھنؤ گئی تو اُس کے مہتممین نے اس ڈرامہ کو سُن کر بہت پسند کیا۔ مگر اپنے اسٹیج اور مصالح کے مطابق اس میں ترمیم و تنسیخ کرائی۔ بعد نظرِ ثانی یہ ڈراما "متوالی جوگن" کے نام سے اس کمپنی نے پیش کیا جو بہت مقبول ہوا اور آرزو کی ڈراما نگاری کا باضابطہ آغاز ہو گیا۔ انھوں نے ۱۹۱۵ء میں دوسرا ڈراما "حُسن کی چنگاری" لکھا۔ لیکن اس کمپنی نے اس کو قبول نہ کیا۔ اس کے بعد الفریڈ ناٹک کمپنی کے اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ اب حضرت آرزو کلکتہ میں مستقلاً مقیم ہو گئے۔ اور اس زمانہ میں انھوں نے اپنا تیسرا ڈراما "چاند گرہن" لکھا جسے الفنسٹن تھیٹریکل کمپنی

نے تمثیل کیا۔ اس ڈراما کی پیش کش میں کمپنی کے ڈائرکٹر نے آرزو کی مخالفت کے باوجود بعض ترمیمیں کیں۔ اور اسی سلسلہ میں اس سے چند اور غلطیاں ایسی سرزد ہوئیں کہ یہ ڈراما کامیاب نہ ہو سکا۔ آرزو کو اس سے بہت رنج پہنچا اور انھوں نے عرصہ دراز تک کوئی ڈراما نہ لکھا۔

۱۹۳۵ء میں جہاں آرا کجن نے اپنی تھیٹریکل کمپنی کے لئے خاص فرمائش و اصرار سے ایک ڈراما "چراغِ توحید" لکھوایا۔ جس نے دھوم مچا دی۔ حد یہ ہے کہ بنارس جیسے ہندو شہر میں دھارمک ڈراما "شکنتلا" بند کرا کے یہ اسلامی ڈراما اسٹیج کرایا گیا اور اس نے انتہائی مقبولیت حاصل کی۔

حضرت آرزو کی ڈراما نگاری کی خصوصیت ان کے مقالوں کی سادگی اور زبان کی لطافت و سلاست ہے۔ ان کے ہندی ڈراموں میں "ستی شانتی" عام فہم شدھ زبان میں بہت کامیاب مانا گیا ہے۔ اور تھیٹر کے سلسلہ میں ان کی آخری تصنیف ہے۔ فلمی صنعت کے عروج اور تھیٹر کے زوال کے بعد وہ "نیو تھیٹرز لمیٹڈ" کے سلسلۂ ملازمت میں شامل ہو گئے۔ اس کی فلموں کے لئے گانے لکھنے اور ان کے مکالموں کی اصلاح کا کام ان کے سپرد ہوا۔ آرزو کے فلمی نغمے اپنی نئی طرز اور دل کش ترکیبوں کے لحاظ سے بے حد مقبول ہوئے۔ بعد میں کلکتہ سے بمبئی چلے گئے۔ اور وہاں بھی اپنی نغمات کی شاعری دکھاتے رہے۔ ۱۹۵۰ء میں ایک مشاعرہ پر پاکستان کے دارالسلطنت کراچی آئے۔ مخصوص احباب و تلامذہ کے اصرار اور خصوصاً مکرمی سید ذوالفقار علی بخاری ڈائرکٹر جنرل ریڈیو پاکستان کی تجویز و تحریک پر غزلیں۔ گیت اور ڈرامے لکھنے کی غرض سے مستقلاً کراچی ریڈیو اسٹیشن سے وابستگی اختیار کی اور کراچی میں سکونت اختیار کی مگر افسوس کہ اربابِ ذوق کی آرزوئیں بر نہ آسکیں۔ اس سے پہلے کہ ریڈیو پاکستان کی وساطت سے آرزو کے نئے لالئی آبدار ہمیں نصیب ہوں، پیکِ اجل آپہنچا اور ۱۶ اپریل ۱۹۵۱ء کو حرکتِ قلب بند ہو جانے

سے وفات پائی۔

حضرت آرزو کے ڈراموں میں مشہور حسب ذیل ہیں :-

(۱) حُسن کی چنگاری (۲) چاند گرہن (۳) جامِ زہر (۴) صدائے درویش۔
(۵) فقیر کے تین پھیرے (۶) گدڑی میں لال (۷) دوزخی تصویر (۸) چراغِ توحید۔
(۹) ستی شانتی۔

سیّد کاظم حسین نشتر لکھنوی

سیّد کاظم حسین رضوی ۱۸۷۹ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ شعر و ادب سے خاص لگاؤ اور ڈراما نگاری سے بہت شغف رکھتے تھے۔ اُردو فارسی کے ساتھ ہندی زبان پر بھی قدرت حاصل تھی۔ کلکتہ میں زیادہ عرصہ مقیم رہے۔ اور زیادہ الفنسٹن تھیٹریکل کمپنی کی ملازمت میں صرف کیا۔ اور وہیں وفات پائی۔ نشتر کی عمر کے سلسلہ میں ایک لطیف پہلو یہ ہے کہ اُن کی پیدائش اُردو تھیٹریکل کی ترقی یافتہ تشکیل کے عہد میں ۱۸۷۹ء میں ہوئی اور تھیٹر کے زوال کے دور میں ان کا انتقال ہو گیا۔ گویا اُن کی عمر اُردو تھیٹر کے برابر تھی۔ اُن کی ڈراما نگاری کی خصوصیات قدامت کی پیروی۔ زبان و بیان کی سادگی و صفائی۔ اور پُر اثر مکالمہ نگاری ہیں۔ اُنھوں نے اخلاقی، نیم تاریخی اور نیم مذہبی ڈرامے لکھے۔ ان میں سے خاص یہ ہیں :-

(۱) عبرت (۲) حُسین بلا (۳) تصویرِ وفا (۴) دودھاری تلوار (۵) آتش کا پرکالا (۶) فریبِ فانی (۷) لیلیٰ مجنوں (۸) شیریں فرہاد (۹) کورو پانڈو عرف مہابھارت (۱۰) روپ کماری (۱۱) آج کی دنیا۔

نشتر نے آغا حشر کے راستے پر چلنے اور اُن سے ٹکر لینے کی بہت کوشش کی۔ لیکن اس لحاظ سے وہ کامیاب نہ ہو سکے۔ وہ اپنے رنگ میں مقبول ضرور ہوئے۔ مگر حشر کے مقابلہ میں برتری حاصل نہ کر سکے۔ مقابلہ کی سعی میں انھوں نے آغا صاحب کے ڈراما

"خوبصورت بلا" کا جواب "حسین بلا" خاص طور پر لکھا مگر وہ اور اُس کے بعد اُن کی ہر ایسی کوشش حشر کی ہمسری نہ کر سکی۔

منشی آرزو بدایونی آرزو اپنی فطری افتادِ طبع اور عادات و اطوار شکل و صورت ہر لحاظ سے اپنے تخلّص کا مجسّمہ تھے۔ یہاں تک کہ ان کے اصلی نام سے بھی لوگ واقف نہیں، بدایوں (یو، پی) کے رہنے والے تھے۔ شعر و شاعری کا خاص ذوق تھا۔ سلیس و شگفتہ نثر لکھتے۔ تھیٹر کے شوق میں کلکتہ بمبئی قیام کیا۔ اور پارسی کمپنیوں کے ساتھ ملک کے مختلف شہروں میں گھومتے رہے۔ آرزو نے خود چند ہی ڈرامے لکھے۔ اُن کا خاص کام اداکاروں کی زبان درست کرانا اور پارٹ یاد کرانا تھا۔ لقمہ دہندہ (پرومٹر) کے فرائض بھی انجام دیتے۔

اِن کا ایک ڈراما نیم سیاسی "فریادِ عرف مسلمان کی گائے" بہت مشہور و مقبول ہوا۔ ڈرامانگار کی حیثیت سے آرزو کا کوئی خاص مرتبہ نہ تھا۔ گو انھوں نے صلاحیت کم مگر مذاق شُستہ پایا تھا۔ ان کے ڈراموں میں ایک نیم تاریخی ڈراما احسان یا آزاد ہے۔

منشی جگیشور پرشاد مائل دہلوی مائل دہلوی صاحبِ ذوق ادیب تھے اور فنِ ڈراما نگاری میں خاص درک رکھتے تھے۔ نظم و نثر دونوں صاف سُتھری زبان اور لطیف پیرایہ میں لکھتے تھے۔ ان کو اسٹیج کی بڑی سمجھ بوجھ تھی۔ گو ان کے ڈرامے قدیم طرز کے ہیں۔ لیکن تدبیر گری اور ادائگی و عمل کے لحاظ سے بڑی حد تک اُن میں جدّت اور زور و اثر نمایاں ہے۔ مائل بیاکل تھیٹریکل کمپنی کے خاص ڈرامانگار تھے۔ اسٹیج کے دورِ آخر میں اس کمپنی کی بڑی دھوم تھی۔ اور اس کی کامیابی و مقبولیت کے خاص ضامن بڑی حد تک مائل کے اعلیٰ پایہ ڈرامے اور اطہر علی جیسے باکمال فن کار کی ہدایت کاری تھی۔ مائل نے نہایت موثر ڈرامے لکھے اور اطہر علی نے اپنی بلند پایہ اداکاری اور شاندار ہدایت سے ان میں کامیاب عمل کی زندگی پیدا کی۔ بلکہ

اطہر علی کی زیرِ ہدایت مائل نے اپنے ڈراموں کی تدبیر گری کو جاندار و باکار بنایا۔ ان کے ڈراموں میں تمام تر نیم تاریخی (دھارمک) اور نیم سیاسی ہیں۔ جن میں زیادہ مشہور حسب ذیل ہیں۔

(۱) چندر گپت (۲) تیغِ ستم۔

سید عترت حسین نیر دہلوی

سید عترت حسین معمولی درجہ کے شاعر اور ڈراما نگار تھے۔ ان کی ادبی حیثیت پیشہ ور ڈراما نگار سے زیادہ کچھ نہیں۔ حبیب سیٹھ کی پارسی الگزینڈرا کمپنی کے لئے اوسط درجہ کے ڈرامے لکھتے رہے۔ اس کمپنی کے ختم ہونے پر ادنیٰ درجہ کی مقامی ناٹک کمپنیوں کے لئے بھی کئی ڈرامے لکھے۔ طرزِ نگارش اور تدبیر گری دقیانوسی ہے۔ ان کے ڈراموں میں حسب ذیل مشہور ہیں:۔

(۱) فریبی عورت عرف جلوۂ اُمید (۲) غیبی تلوار (۳) اتحاد (۴) وطن (۵) نور کی پتلی (۶) ترکی فرشتہ (۷) غازی انور (۸) بچۂ ثقہ۔

آغا شاعر قزلباش

آغا شاعر اُستاد داغ دہلوی کے شاگرد اور پُرگو شاعر و ادیب تھے۔ انھوں نے چند ڈرامے بھی لکھے۔ جو قدیم طرز کے تھے۔ مگر مکالموں میں عبارت آرائی زیادہ اور رواں کم تھی۔ کامیاب نہ ہوسکے۔ "حورِ عرب" ان کا مشہور ڈراما ہے۔ اب وہ دَور آیا کہ بعض کمپنیاں تجارتی فروغ کے لئے جان توڑ کوشش میں مصروف تھیں اور اکثر آخری جھلک دکھا کر رخصت ہو رہی تھیں۔ اسٹیج کا چراغ سنبھالا لے رہا تھا۔ دراصل اس برِّصغیر میں یہ تھیٹر کے انحطاط کا زمانہ تھا۔ اُردو ڈراما نگاری اب دو حصّوں میں تقسیم ہونے لگی تھی۔ (یہ دور ۱۹۲۰ء کے بعد سے شروع ہوکر ۱۹۳۰ء تک جاری رہا (۱) اسٹیج کے عملی ڈرامے (۲) ادبی ڈرامے۔

اسٹیج کے ڈراموں میں ابھی تک پرانی لکیر کو پیٹنے کا عمل جاری تھا۔ ادبی ڈراموں کا

معیار بلند ہو رہا تھا۔ یہ مغربی علوم و فنون کے فروغ کا اثر تھا۔ بعض تعلیم یافتہ اہل قلم جو ڈراما نگاری کی طرف متوجہ تھے۔ قدامت سے تنگ آکر اسٹیج اور ڈراما کو جدید رجحانات کا علم بردار بنانے کی فکر میں تھے۔ مگر پیشہ ور مالکانِ کمپنی کے لیے یہ سودا نقصان تجربات کے سبب سے مضر تھا۔ اس لئے سنجیدہ ڈراما نگاروں کا تھیٹر کے ارباب بست و کشاد سے تعاون ممکن نہ تھا۔ اور کمپنیوں کے لیے جدید ڈراموں کو ان کی اصلی معیاری شان میں قبول کرنا خلافِ مصلحت قرار پایا۔ اس تفریق و اختلاف نے ڈراما نگاری کے فن کو عجیب کشمکش میں مبتلا کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سنجیدہ اور غیر سنجیدہ دونوں طبقوں کے درمیان مستقل تقسیم ہو کر رہی۔ اسٹیج کے ڈراما نگار محض اوسط درجہ کے شاعر اور پیشہ ور ڈراما نویس قرار پائے۔ اور مستند اربابِ قلم انشا پرداز کتابی ڈرامے لکھنے میں مصروف اسٹیج کی موجودہ کیفیت سے متنفر و محترز ہو گئے۔ اس طرح اسٹیج کے ڈراموں کا معیار پہلے سے بھی زیادہ پست نظر آنے لگا۔ مگر کتابوں ڈراموں میں مغربی ڈراموں کے اعلیٰ تراجم اور دوسری طبع زاد تمثیلیں پیش کی جانے لگیں۔

جو حضرات اس دور کے خالص اسٹیج کے ڈراما نویس تھے۔ ان سب کا اندازِ تحریر میلو ڈراما کی طرز پر تقریباً ایک دوسرے سے ملتا جلتا ہے۔ کیونکہ وہ سب ایک ہی ڈگر پر آخر تک چلتے رہے۔

اسٹیج کی شمع بجھتے ہی اُن میں اکثر حضرات نے فلمی دنیا کی طرف رجوع کیا اور فلمی کہانیاں۔ مکالمے یا گیت لکھتے رہے۔ ان کی تفصیل یہ ہے :۔

منشی دل لکھنوی

کلکتہ اور بمبئی کی پارسی کمپنیوں کے لئے کئی ڈرامے لکھے اور زیادہ تر میڈن تھیٹرز کے آخری عہد میں اس سے وابستہ رہے۔ فلمی کہانیاں بھی لکھیں اور ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیئے۔ برِ صغیر ہند کی تقسیم کے بعد پاکستان چلے گئے۔ کراچی میں قیام کیا اور الائٹ تھیٹرز کے اسٹیج پر ڈرامیٹک یونین کے زیر اہتمام

نئے ڈرامے لکھ کر پیش کرتے رہے۔ کچھ عرصہ ان کے اسلامی نیم تاریخی ڈراموں کی بڑی شہرت ہوئی۔ لیکن آپس کے جھگڑے نفاق کی بدولت اس کمپنی سے علٰحدہ ہو کر فلمی سرگرمیوں میں مصروف رہے پاکستان میں اُن کے ڈراموں "محمد بن قاسم" اور "غازی صلاح الدین" بہت مشہور ہوئے۔ پہلے ڈراموں میں "قتل نمیزن"۔ "لیلیٰ مجنوں" اور "غازی مصطفٰے کمال" کی زیادہ شہرت ہوئی۔

منشی شمس لکھنوی

شمس لکھنوی بھی جناب دل کی طرح کلکتہ بمبئی کی کمپنیوں میں ڈرامانگار کی حیثیت سے شامل رہے۔ کورنتھین پارسی تھیٹریکل کمپنی میں ان کے اُردو اور ہندی ڈراموں کی بڑی شہرت ہوئی۔ ان کا ڈراما "ریس کی ٹھیس" بہت مقبول ہوا۔ کچھ عرصہ دراز تک کورنتھین اور الفنسٹن کمپنیوں کے لئے نئے ڈرامے لکھے۔ اور میڈن تھیٹرز کے لئے فلموں کی کہانیاں بھی لکھیں۔ بعد میں بمبئی چلے گئے۔ اور آج تک دہلی میں فلمی سرگرمیوں میں مصروف ہیں۔ ان کے ڈراموں میں مشہور یہ ہیں:۔

(۱) تلوار کا دھنی (۲) غریبوں کی عید وغیرہ۔

منشی عرش لکھنوی

عرش صاحب بھی اسی جماعت سے تعلق رکھتے ہیں اور عرصہ دراز تک کلکتہ، بمبئی کی تھیٹر کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھتے رہے۔ انھوں نے اور کئی ناٹک کمپنیوں کے لئے آخری عہد میں ڈرامے لکھے۔ آخر میں فلموں سے منسلک ہو گئے اور آج تک فلمی دنیا میں مصروفِ کار ہیں۔

پنڈت رادھے شیام کتھا واچک

رادھے شیام جی بریلی کے مشہور رامائن کتھا واچک ہیں۔ ہندی زبان کے اچھے کومی اور لیکھک بھی ہیں۔ سوریہ وجے ناٹک کمپنی کے زمرۂ ملازمت میں رہ کر شروع سے آخر تک اسی کے لئے دھارمک ڈرامے لکھتے رہے۔ ان کے ڈراموں کا انداز دقیانوسی اور زبان سنسکرت سے ملی جلی ہندی ہے۔ ان کے مشہور ڈراموں میں حسب ذیل خاص ہیں۔

(۱) ویر ابھیمنیو (۲) پرہلاد بھگت (۳) سری کرشن اوتار

منشی غلام علی دیوانہ غلام علی دیوانہ پرانے تھیٹر کے اداکار تھے۔ اور بیسویں صدی کے آغاز سے ڈراما نگاری کی طرف مائل ہوئے۔ پارسی الگزینڈرا کمپنی کے لیے چند ڈرامے لکھے جن میں مندرجہ ذیل مشہور ہیں:۔

(۱) تائید یزدانی (۲) مہر جیا

اس سلسلہ میں چند نام ان مصنفین کے آتے ہیں۔ جنھوں نے دو ایک ڈرامے لکھے۔ اسٹیج بھی ہوئے مگر ناکام رہے۔ ان کی فہرست ذیل ہے:۔

منشی ریاض الدین ریاض دہلوی (۱) مسلم بخاری (۲) شیریں فرہاد۔ (۳) مالن کی بیٹی (۴) سلطانہ ڈاکو۔

منشی افسوں :۔ (۱) تبدیلِ قسمت۔ (۲) ظلم افسوں

کدارناتھ خورشید :۔ ڈراما "قومی غدار"

شیر محمد خاں بی۔ اے :۔ (۱) سکھیا بھارت (۲) دولتمند ہندوستان۔

منشی یاور علی اعظم :۔ (۱) "دُکھیا دھن (۲) حُور بانو (۳) شریف دوست۔

کشن چند زیبا :۔ (۱) زخمی پنجاب (۲) وان ویر کرن۔

بشمبھر سہائے بیاکل :۔ (مشہور بیاکل بھارت تھیٹریکل کمپنی کے روحِ رواں) ان کا ڈراما "بُدھ دیو" اپنے دور کا شاہکار ہے۔

سید دلاور شاہ "ایمان دار ہندو" ان کا ایک ڈراما "پنجاب میل" پارسی الگزینڈرا کے اسٹیج "راما تھیٹر" دہلی میں ۲۶ مارچ ۱۹۲۴ء کو کھیلا گیا۔ دلاور شاہ خود اس کمپنی کے باکمال مزاحیہ اداکار تھے۔ اُن کی نگرانی میں یہ ڈراما خاصا کامیاب ہوا۔

قمرالدین قمر ماسٹر قمر پارسی سُندرا تھیٹریکل کمپنی کے چیف ایکٹر تھے۔ انھوں نے پامال روش پر چل کر کئی ناٹک بھی لکھے۔ اور چند قدیم ڈراموں میں

ترمیم و تنسیخ کر کے اپنے نام سے پیش کیا۔ قدیم اسٹیج سے با خبر اور خوش گو شاعر تھے۔ ڈراما کی معقول سوجھ بوجھ رکھتے تھے۔ انہوں نے "شیریں فرہاد" کی مشہور عشقیہ داستان کو منظوم ناٹک کی شکل میں از سرِ نو لکھا۔ اور "داغِ حسرت" کے نام سے پیش کیا۔ اس میں زبان و بیان کی چند معمولی خامیاں پائی جاتی ہیں۔ مگر تدبیر گری اور ڈرامائی تدوین کے علاوہ جوش و اثر کے لحاظ سے اس ڈرامامیں کئی خوبیاں ہیں۔

منشی وحشی دہلوی: (۱) عالمگیر غازی (۲) لیلیٰ مجنوں۔

محمّد اسمٰعیل:۔ ڈراما حریصِ سلطان عرف فتح حق۔

رامیشور ناتھ:۔ ڈراما آزادی۔

مرزا رشید:۔ کامیاب عاشق۔

ایم۔ اے۔ نائب:۔ جوشِ آزادی۔

عبدالرشید خاں رشید رامپوری:۔ بھیدی جلّاد، (۲) سپاہی کی دلہن۔

ان کے علاوہ نانک چند نازؔ۔ پنڈت ہریش چندر بنارسی، صاحبزادہ شبیر علی خاں اشک رامپوری اور دیگر اصحاب نے کئی ڈرامے لکھے جو ایک دو بار اپنے دور کی کسی نہ کسی تھیٹریکل کمپنی کے اسٹیج پر پیش ہو کر اپنی عمومیت کے باعث گوشۂ گم نامی میں دفن ہو گئے۔ ان میں سے چند کتابی صورت میں شائع بھی ہوئے ہیں۔ مگر کسی قابلِ ذکر خصوصیت کے حامل نہیں۔

ان حضرات کے علاوہ چند غیر مشہور و مشہور ادیبوں نے شیکسپیئر کے چند ڈراموں کے سلیس و مفید ترجمے کئے جو کتابی شکل میں طبع و شائع ہوئے ان میں چند خاص یہ ہیں:۔

محمّد شاہ:۔ ترجمہ (۱) ونٹرز ٹیل (WINTERS TALE)

اور (۲) رچرڈ سوئم (RICHARD III)

اے۔ بی۔ لطیف :۔ رومیو جیولیٹ سے ماخوذ "جنونِ وفا"
مہر حسن :۔ "رومیو جیولیٹ" کا ترجمہ "بزمِ فانی" کے نام سے۔
سید تفضل حسین ناشر :۔ "جولیس سیزر" کا ترجمہ اور "تسخیر فرانس" کے نام سے "ہنری پنجم" کا ترجمہ بھی کیا۔
ڈاکٹر عبد اللطیف :۔ "مڈسمر نائٹس ڈریم" کا ترجمہ و تلخیص۔
منشی جوالا پرشاد برق :۔ شیکسپیئر کے کئی ڈراموں کے ترجمے کئے۔
محمد اظہر :۔ "انجامِ الفت" کے نام سے اسی ڈرامہ کا ترجمہ کیا۔

۱۲

عبوری دور

تھیٹر کا زوال اور جدید ڈراما کا آغاز

بیسویں صدی کا ایک خمس گذرتے گذرتے تھیٹر انحطاط پذیر ہونا شروع ہوا اور رفتہ رفتہ مائل بہ زوال ہوتا گیا۔ ادبی طبقہ نے اسٹیج کی فرسودہ روش کو سدھارنے کی کوشش کی۔ کئی ادیبوں نے جدید طرز کے نئے ڈرامے لکھے۔ جن میں فنّی تکنیک، ڈرامائی لوازم اور تدبیر گری کو خاصا دخل تھا۔ اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ان کا معیار ادبی بلندی و لطافت کا حامل تھا۔ ان حضرات میں کئی ہستیاں ایسی تھیں جنھوں نے قدیم و جدید اسٹیج کا بنظر غائر مطالعہ و مشاہدہ بھی کیا۔ عملی طور پر اس کو برتنے کی وافر صلاحیت رکھتے اور فنِ ڈراما کے ماہر نقّاد بھی ہیں۔ اس لئے انھوں نے جدید اسٹیج کے تقاضوں کو سامنے رکھ کر نئے ڈرامے لکھے۔ اِن میں حسبِ ذیل حضرات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں:۔

سیّد امتیاز علی تاج

سیّد امتیاز علی تاج دورِ جدید کے مستند ادیب افسانہ نگار اور ماہر ڈراما نویس ہیں۔ انھوں نے اوائل عمر ہی میں تھیٹر اور ڈراما کا بہت قریب سے مشاہدہ کیا۔ ذوقِ سلیم کی کامل صلاحیتوں کے لحاظ سے فنّی نکات پر عبور رکھتے ہیں۔ طالب علمی کے زمانہ سے تھیٹر کا شوق تھا۔ کالج کے تعلیمی دور میں ماہرینِ فن کی نگرانی میں اعلیٰ اداکاری کے کمال دکھائے۔ اور جدید ڈراما

کی مہارت حاصل کی۔ تاج صاحب نے پارسی کمپنیوں کے عروج کے زمانہ میں کئی ڈرامے لکھے لیکن پامال روش سے بچ کر۔ مالکان کمپنی کو ان ڈراموں کے پلاٹ اور ادائگی کے انداز بیحد پسند تھے۔ مگر ان کی تجارتی مصالح بعض جدتوں کو گوارا نہ کر سکتی تھیں۔ اس لئے تبدیلی کی فرمائش کی جو لائق مصنف کو منظور نہ ہوئی۔ چنانچہ وہ ڈرامے تجارتی اسٹیج کی زینت نہ بن سکے۔ تاج صاحب نے ۱۹۲۲ء میں اپنا وہ شاہکار لکھا جو اردو ڈرامانگاری کے دورِ جدید کا نقشِ اول اور سنگ میل تصور کیا جاتا ہے۔ یہ ہے ڈراما "انار کلی"۔ حقیقت ہے کہ "انار کلی" فنی عروج اور دلکش ادبیت کے لحاظ سے بے مثال کارنامہ ہے۔ زبان کی خوبی، مکالموں کی چستی اور برجستگی اور ڈرامائی تدبیر گری کی نادر کاری لاجواب ہے۔ یہ ڈراما کئی باوقار ناٹک کمپنیوں نے کھیلنے کا ارادہ کیا۔ خصوصاً بیاکل بھارت کمپنی کے ذی ہوش اصحاب قیام لاہور کے دوران میں اسے تمثیل کرنے کے بہت خواہش مند تھے۔ لیکن ان میں سے اکثر اپنی محدود ضروریات و بر خود مصالح کے بپیشِ نظر اصل ڈراما میں چند تبدیلیوں کے طالب تھے۔ مگر اپنے دوسرے ڈراموں کی طرح تاج صاحب نے نام نہاد مصلحتوں پر اپنے فنی شاہکار کو قربان کر دینا ہرگز گوارا نہ کیا۔ مالکان کمپنی اپنی ضد کے مقابلہ میں سوجھ بوجھ سے کام پسند نہ کرتے تھے۔ ممکن تھا کہ تاج صاحب جیسے صاحبِ فن اور اہلِ ذوق معقول دلائل کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے پر آمادہ ہو جاتے۔ اور موزوں و مناسب ترمیم جائز حد تک منظور کر لیتے۔ لیکن وہاں معقولیت کو دخل ہی نہ تھا۔ چنانچہ یہ بیل منڈھے نہ چڑھ سکی۔ اور اربابِ ذوق انار کلی کو باضابطہ اسٹیج پر دیکھنے سے محروم رہے۔ اگر انار کلی ایک بار منظم طور پر موزوں ساز و سامان کے ساتھ اسٹیج کی زینت بن جاتا تو بعید نہ تھا کہ ہمارا تھیٹر جدید اسلوب پر از سرِ نو جلوہ گر نظر آتا۔ اور اس طرح ترقی و امکانات کو اردو اسٹیج اور ڈراما کو زوال نصیب ہونے سے محفوظ رکھ سکتے۔

بعض ناقدین نے غور و فکر کے بغیر "انار کلی" کے بارے میں رائے زنی کی ہے کہ وہ مروجہ

اسٹیج پر اس لئے نہیں کھیلا جا سکا کہ اس کی ادبی شان غیر معمولی طور پر بلند تھی۔ بعض حضرات کا خیال ہے کہ یہ ڈراما اپنی موجودہ طوالت کے سبب قابلِ تمثیل قرار نہ پا سکا۔ حالانکہ یہ باتیں ماہرانہ تنقد کے خلاف ہیں۔ انار کلی کے مکالمے سادہ سلیس اور روزمرہ کا نمونہ ہیں۔ ادبی لحاظ سے ان کی شان 'ادبِ لطیف' کی ہے۔ ڈرامائی عمل بدرجۂ اتم موجود ہے۔ تدبیرگری میں ایسی ترتیب کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ کسی حیثیت سے اسٹیج کی متقاضی ضروریات کے خلاف نہیں۔ مدّتِ تمثیل کے اعتبار سے عام مروّجہ ڈراموں سے تقریبًا نصف ہے۔ یعنی مکمّل ڈراما نہایت فراغت اور اطمینان سے زیادہ سے زیادہ ڈھائی گھنٹے کی مدّت میں کھیلا جا سکتا ہے۔ البتہ مروّجہ اسٹیج کی ساخت اور تدوین (سیٹنگ) میں چند موزوں مگر خوشگوار تبدیلیوں کو گوارا نہ کیا یا یہ کہ اُن کے بس کا نہ تھا۔ ورنہ اس ڈراما کی پیش کش اس کی موجودہ ہیئت میں دشوار ہے۔ اور نہ اندیشہ ناک۔

اس ڈراما کے کچھ حصے شائع ہونے سے قبل آغا حشر مرحوم نے سُن کر اس کی خوبیوں اور اُردو ڈراما کی تبدیل ہیئت کا اندازہ کر کے بے انتہا پسندیدگی کا اظہار کیا تھا۔ اور حشر جیسے ماہرِ فن و چابک دست صناع نے اس کے تمثیل کئے جانے کے سلسلہ میں کسی شک و اندیشہ کا اظہار نہیں کیا۔ جن اصحاب نے 'انار کلی' کی طوالت پر شبہہ ظاہر کیا ہے انھوں نے غالبًا مطبوعہ ڈراما کا وقت کے تعیّن کے ساتھ بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا اور محض ضخامت کو دیکھ کر خائف ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ مطبوعہ ڈراما کی موجودہ ضخامت میں مناظر اور ہدایات کی تفصیل بھی شامل ہے اور اسٹیج پر پیش کرتے ہوئے صرف مکالمات اور عمل کی ادائیگی باقی رہ جاتی ہے۔ جو قدیم اسٹیج کے چھ گھنٹے کے ڈراما کے مقابلہ میں نصف سے بھی کم عرصہ میں انجام پا سکتی ہے۔ بہر طور انار کلی ہی وہ نقشِ بدیع ہے جو ہمارے جدید تھیٹر کی بنیاد کے کام آ سکتا تھا، مگر

ابھی تک اس کا وقت نہیں آیا اور شاید اس کام کے لئے۔ ع مردے از غیب بروں آید وکارے بکند۔ کے مصداق ابھی تک کسی خوش آیند موقع کا انتظار ہے۔ تاج صاحب نے "انارکلی" کے بعد کوئی مکمل اسٹیج ڈراما نہیں لکھا، البتہ ایک ایکٹ ڈرامے، ریڈیو ڈرامے معقول تعداد میں لکھے۔ جن میں طبع زاد اور تراجم دونوں ہی شامل ہیں اور ان سب کا شمار اپنی نوعیت کے لحاظ سے معیاری اور بلند پایہ کارناموں میں ہوتا ہے۔ تاج صاحب نے فنِ ڈراما کی قرار واقعی خدمت انجام دی اور اعلیٰ تنقیدیں لکھ کر ڈراما اور ادب کے باب میں معتدبہ اضافہ کیا۔ تاج صاحب کو فلم آرٹ کی بھی خاصی مہارت ہے۔ کامیاب فلمی کہانیاں اور مکالمے بھی لکھے۔ اور ہدایت کار کی حیثیت سے فلم سازی میں بھی حصہ لیا۔ مشترکہ ہند کے زمانہ میں پنچولی فلم کمپنی لاہور کے لئے فلم "دھمکی" "شہر سے دور" وغیرہ تیار کیں۔ جو خاصی مقبول ہوئیں۔ پاکستانی فلموں میں تاج صاحب کی شاہکار فلم "گلنار" خاص مرتبہ رکھتی ہے۔

حکیم احمد شجاع

حکیم صاحب ایک قادر الکلام انشا پرداز اور خوش گو شاعر ہیں۔ عرصہ دراز سے اردو ادب کی خدمت انجام دینے میں مستعد و مصروف نظر آتے ہیں۔ ان کی رجعت پسندی، اردو ڈراما اور تھیٹر کو جدید اسلوب پر لانے میں انتہائی جد و جہد کے باوجود کامیاب ثابت نہ ہوئی۔

احمد شجاع صاحب فنِ ڈراما کے پرانے رسیا اور اس روش کے قدیم آشنا ہیں۔ جس طرح وہ قدیم وضع کے پابند ہیں اسٹیج اور ڈراما کے سلسلہ میں بھی ان کا وہی انداز ہے۔ قدامت پسندی کو اس صنف میں ترجیح دیتے ہیں۔ گو جدید تقاضوں سے متاثر ضرور ہوئے اور کسی حد تک جدت پسندی گوارا بھی کی۔ مگر ان کی ڈرامانگاری کا انداز حشر کی کورانہ تقلید ہی رہا۔ اور وہ اپنے کو حشر کا شاگرد خاص تصور کرنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ حکیم صاحب اس فن میں آغا حشر ہی کے مداح اور مقلد

ہیں۔ اداکاری سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ اور تکنیک پر خاصا عبور ہے۔ افسانہ نگاری اور ڈراما نویسی دونوں اصناف میں اُن کو درک حاصل ہے۔ اور ہر صنف میں ان کا عام انداز خطابت ہے۔ جو آغا صاحب کی عام خصوصیت تھی۔ حکیم صاحب نے ایک زمانہ تک فنِ ڈراما اور اسٹیج کا بغور مشاہدہ کیا ہے۔ ماہرینِ فن خصوصًا آغا حشر سے (بقولِ خود) تبادلہ خیالات اور مشورے بھی کئے ہیں۔ حکیم صاحب کی ڈراما نگاری کی ابتدا کالج کی تعلیم کے دوران میں ہوئی۔ اور عرصہ دراز تک جاری رہی۔ لاہور سے ایک مقتدر رسالہ "ہزار داستان" انھوں نے اپنی ادارت میں جاری کیا۔ اور مدت تک اس کو کامیابی سے نکالتے رہے۔ حکیم صاحب کا پہلا ڈراما "باپ کا گناہ" جو میلوڈراما ہی کی طرز میں لکھا گیا ہے۔ اور حکیم صاحب کے قول کے مطابق آغا حشر کی وساطت سے یہ ڈراما الفریڈ کمپنی نے تمثیل کیا۔ اور دارالاشاعت پنجاب لاہور سے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا گیا۔ ان کا دوسرا ڈراما "بھیشم پرتگیہ" اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی" نے اسٹیج کیا۔ حکیم صاحب کے ڈراموں میں بیشتر دورِ جدید کی مجلسی زندگی سے متعلق ہیں۔ معاشرتی ڈراموں کے علاوہ چند تاریخی بھی ہیں۔

حکیم صاحب کی ڈراما نگاری کی حقیقت اُن کی اپنی زبانی یہ ہے:۔

"۱۹۲۱ء میں جب آغا حشر میڈن تھیٹرز سے مستقلاً وابستہ اور کلکتہ میں مقیم تھے۔ اس زمانہ میں بمبئی کے پارسی سیٹھ آغا صاحب کی خدمت میں حاضر ہوئے کہ ان سے اپنی کمپنیوں کے لئے نئے ڈرامے حاصل کریں۔ اس کے جواب میں آغا صاحب نے کہا 'میں دو مالکوں کی نوکری نہیں کیا کرتا۔ اور تمھیں میرے ڈراموں کی ایسی ضرورت بھی نہیں۔ پنجاب میں میرا ایک شاگرد اب مجھ سے بہتر ڈرامے لکھنے لگا ہے۔ اِن الفاظ سے اس پیکرِ مروّت نے میرا تعارف بمبئی کے تھیٹروں کے مالکوں سے کرایا اور اسی تعارف کی برکت تھی کہ

اردیشر دادا بھائی ٹھوٹھی۔ سہراب جی کابرا۔ سہراب جی کا ترک اور سیٹھ مہا بھائی جیسے صاحبانِ کمال نے مجھے اپنی اپنی کمپنی کے لئے ڈراما لکھنے کی دعوت دی۔ میرے اسلوبِ نگارش پر اُستاد کا رنگ کچھ ایسا چڑھ گیا تھا کہ یہ "نظرباز" بھی تمیز نہ کر سکے کہ ڈراما اُستاد کا لکھا ہوا ہے یا شاگرد کا۔ آخر کار میری تحریر ان لوگوں کی کسوٹی پر پوری اُتری۔ الفریڈ کمپنی نے "باپ کا گناہ" اور "اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی" نے "بھیشم پرتگیا" کے ناٹک مجھ سے اتنی قیمت پر خریدے جتنی قیمت حشر کے ڈراموں کے سوا کسی دوسرے ڈراما نسٹ کے ڈراموں نے اب تک نہ پائی تھی۔ اس طرح حشر نے مجھے تھیٹر کی دنیا سے روشناس کیا۔

۱۹۳۰ء میں آغا صاحب کا لکھا ہوا ڈراما "یہودی کی لڑکی" کلکتہ کے نیو تھیٹرز کو ان سے ایک اور ڈراما لینے کی آرزو ہوئی اور اِدھر خود ان کو کمپنی بنانے کی ہوس۔ جب نیو تھیٹرز والوں نے بہت اصرار کیا تو انھوں نے ایک مرتبہ پھر اپنے اسی شاگرد کا پتہ بتایا اور یہ اسی دوسرے تعارف ہی کا نتیجہ تھا کہ نیو تھیٹرز نے مجھ سے "کاروانِ حیات" کا ڈراما لکھوایا اور اُسے پردۂ سیمیں پر پیش کیا۔ کاروانِ حیات نے کامیابی اور مقبولیت کی جو منزلیں طے کیں۔ میں اُنھیں اُستاد ہی کی کامرانی اور مرادمندی سمجھتا ہوں۔ اگر اسٹیج کی دنیا فلم کے ہاتھوں برباد نہ ہو جاتی اور اُن ماہرانِ فن کی زندگی کا دور ختم نہ ہو جاتا جو اِس دنیا کے اسٹیج پر اپنا پارٹ ادا کر کے ہم سے ہمیشہ کے لئے رخصت ہو گئے، تو میرے ڈراموں کی تعداد اتنی مختصر نہ ہوتی۔ تاہم میں نے اپنے شغل کو جاری رکھا۔

میں نے ۱۹۳۲ء کے دسمبر کی ایک پُر لطف صحبت میں آغا صاحب کو "آخری فرعون" کے کچھ ٹکڑے سنائے۔ فرمانے لگے "اب تمھاری تحریر کا رنگ میری تحریر سے بہت مل جل گیا ہے۔ تمھارے ڈرامے روز بروز میرے ڈراموں سے

قریب تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ایک دن حشر بن جاؤ گے ڈراما ضرور لکھا کرو اور دیکھنا میرا رنگ نہ چھوٹے آخر میں یہی رنگ جمے گا۔"

حکیم صاحب کے ان ارشادات کی روشنی میں ان کو آغا حشر ثانی تسلیم کرنا چاہیے۔ لیکن حشر کے سامنے جب کبھی حکیم صاحب کی ڈراما نگاری کا تذکرہ ہوا تو وہ "خاموش" رہے۔ تنقید کی دیانت کا تقاضا ہے کہ تصویر کے دونوں رُخ سامنے رکھے جائیں۔ آغا صاحب نے ڈراما "باپ کا گناہ" اسٹیج ہونے کے دوران میں کھلے لفظوں میں کوئی رائے زنی نہیں کی۔ اور نہ ان کی زبانی اس امر کی شہادت ملی کہ وہ حکیم صاحب کو اپنا شاگرد رشید مانتے تھے۔ دراصل آغا صاحب اس قسم کی استادی شاگردی کے سرے سے مخالف تھے۔ وہ دوستانہ مشورہ کے ضرور قائل تھے اور مخلص احباب کے اصرار پر ان کی ڈرامائی تحریروں کو سُن کر مخلصانہ مشورے دیتے۔ مگر ان الفاظ اور انداز میں کبھی نہیں جن کا ذکر حکیم صاحب کے الفاظ میں ملتا ہے۔ اور اُن کی رائے حاضر و غائب یکساں ہوتی۔ حکیم صاحب کے سلسلہ تلمذ کے معاملہ میں آغا صاحب کا "سکوت" اور اُن کی ڈراما نگاری پر تفصیلی تبصرے سے انکار پھر حکیم صاحب کا تائیدی بیان اور اس پر اصرار ایسے راز ہیں جن پر رائے زنی مناسب نہیں۔ کیونکہ آغا صاحب مرحوم کی خموشی کچھ اور بھی معنی رکھتی تھی۔

بعض امور میں تاریخی بے ترتیبی بھی پائی جاتی ہے۔ مثلاً حکیم صاحب نے نیو تھیٹرز کے سلسلہ میں آغا صاحب کے فلمی ڈراما "یہودی کی لڑکی" کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کی کامیابی اور مقبولیت کے بعد نیو تھیٹرز والوں نے ان سے اور ڈرامے لکھنے کی فرمائش کی۔ لیکن وہ خود (آغا صاحب) کو اس کامیابی کے سبب اپنی کمپنی بنانے کی ہوس دامنگیر ہو گئی۔ اور انھوں نے حکیم صاحب کی طرف کمپنی والوں کو رجوع کیا۔" یہ بیان کئی وجوہ سے افسوسناک ہے۔ "یہودی کی لڑکی" کا واقعہ ۱۹۳۰ء کا بتایا گیا ہے۔ اور آغا صاحب نے ذاتی فلم کمپنی بنانے کا ارادہ ۱۹۳۴ء میں چار برس بعد کیا تھا۔ اس کے علاوہ "یہودی کی

لڑکی کے بعد آغا صاحب نے نیو تھیٹرز کے لئے کئی اور فلمی کہانیاں اور مکالمے لکھے۔ رہا "کاروانِ حیات" کا معاملہ تو وہ ایک الگ کہانی ہے۔ اور چونکہ اس کا تعلق حکیم صاحب کی ذات سے ہے۔ اس لئے ہمیں اس کی تفصیل سے کوئی غرض نہیں کہ وہ کس طرح اور کیونکر تیار ہوئی۔ جہاں تک حکیم صاحب کے اسٹیج ڈراموں کا تعلق ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں فنی کمالات کے مظاہرے کئے اور خوب خوب لکھا۔ لیکن کوئی ڈرامہ اسٹیج پر قبولیتِ عام و شہرت دوام کا حامل نہ ہوا۔ شاید اس کا سبب تھیٹر کے زوال پذیر اثرات تھے۔ اور یہ بھی کہ ان ڈراموں میں پست مذاق کا وہ عنصر شامل نہ تھا جو وقت کی عام مانگ تھی۔ اسٹیج ڈراموں کے بعد حکیم صاحب نے فلمی کہانیاں۔ مکالمے اور گانے بکثرت لکھے جو قیام پاکستان سے قبل بمبئی کی فلم کمپنیوں نے تیار کئے۔ ان میں سے اکثر زیادہ مقبول نہ ہو سکے۔ مگر پاکستان میں ان کی کئی کہانیاں کامیاب اور مقبول ہوئیں۔ ان میں سے خاص یہ ہیں :۔ (۱) دو آنسو (۲) گمنام (۳) قاتل (۴) انتقام۔ (۵) باپ کا گناہ۔

یہ واقعہ ہے کہ اِن فلموں کی عام مقبولیت کے ضامن ان کے صاحبزادہ نوجوان ہدایت کار انور کمال پاشا ہیں۔

حکیم صاحب کے اسٹیج ڈراموں میں مشہور حسب ذیل ہیں :۔

(۱) رات کا گناہ (۲) حُسن کی قیمت (۳) باپ کا گناہ (۴) بھیشم پرتگیہ۔ (۵) آخری فرعون (۶) جانباز (۷) بھارت کا لال (۸) دولہن۔

ان کے علاوہ تین بنگالی ڈراموں کے ترجمے مینا۔ منتوش۔ تار آہیں جو گورنمنٹ کالج لاہور کے لئے لکھے اور اسی کے اسٹیج پر پیش کئے گئے۔ حکیم صاحب نہایت باذوق، دلچسپ بزرگ ہیں۔ ڈرامانگاری ان کی طبیعت ثانیہ ہے۔ وہ شبانہ روز اب تک اس فن کی خدمت انجام دے رہے ہیں اور اسٹیج کے خاتمہ کے بعد آج کل اسکرین سے وابستہ ہیں۔ اور اپنے

ڈرامائی کمالات کا اعلیٰ مظاہرہ کرتے رہے ہیں۔

حکیم صاحب نے اپنی ڈرامانگاری کے انداز کا ذکر ڈراما "باپ کا گناہ" کی تقریب میں خود ان الفاظ میں کیا ہے:۔

"میری تمنا ہے کہ ڈراموں کی روش عام طور پر تبدیل ہو جائے مگر جو تبدیلی مدارج و منازل سے بے نیاز ہو مقبولِ عام نہیں ہو سکتی۔ اس لئے اگرچہ اس ڈراما میں بہت سی قابلِ اعتراض رسمیات کو ترک کر دیا گیا ہے۔ تاہم طرزِ تحریر اور بیرونی حیثیت میں بہت تغیر نہیں رکھا گیا۔

خان احمد حسین خاں

خان احمد حسین خاں اُردو ادب کے مشہور معاونین میں سے ہیں۔ انھوں نے لاہور میں ایک رسالہ "شباب اردو" جاری کیا اور عرصہ دراز تک نکلتا رہا۔ خاں صاحب کے ناول اور افسانے بھی مشہور ہیں جو ایک زمانہ میں عام شائقین میں بہت پسند کیے جاتے تھے۔ انھوں نے ایک ڈراما "بازارِ حسن" لکھا جو یکم مارچ ۱۹۲۴ء کو گلوب تھیٹر لاہور کے اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ مگر زیادہ مقبول نہ ہوا۔ ان کا اندازِ تحریر قدیم و جدید طرز کا میل جول ہے۔ ڈرامانگاری کی دنیا میں زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔

امراؤ علی

منشی امراؤ علی سنجیدہ مذاق اور سلجھی ہوئی طبیعت رکھتے تھے۔ انہوں نے قدیم اسٹیج کی اصلاح کے لئے جو قدم اٹھایا اُس کا پہلا کارنامہ "البرٹ بل" ہے۔ یہ سیاسی ڈراما عہدِ حاضر پر ایک دل چسپ و مفید طنز ہے۔ اس میں اپنے زمانہ کے وائسرائے لارڈ رپن کی صفت و ثنا کی گئی تھی مگر عام انگریز حکام کو مغرور و ظالم دکھایا گیا تھا۔ طنز و مزاح کا شائستہ نمونہ پیش کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ اور دقیانوسی اسٹیج کے ابتذال کی اصلاح کا نمونہ پیش کیا۔ لیکن اندازِ تحریر کے لحاظ سے

چنداں ترقی یافتہ نہ تھا۔ اور نہ ڈرامائیت کے لحاظ سے اس میں کوئی قابلِ ذکر خوبی نظر آتی تھی۔ اس لئے کامیاب و مقبول نہ ہو سکا۔ انھوں نے شیکسپیر کے ڈرامے "ہملیٹ" کا سلیس ترجمہ "جہانگیر" کے نام سے بھی پیش کیا۔ جو ۱۹۰۵ء میں اسٹیج ہوا مگر چنداں مقبول نہ ہو سکا۔

چند اور اصحاب نے بھی اسٹیج کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور ڈرامانویسی کو شائستگی و جدت سے آشنا کرنے کی سعی کی ان میں لالہ کنور سین بیرسٹر (جو ڈراما کے نقاد تسلیم کئے جاتے تھے) نے ایک ڈراما "برہمانڈ" لکھا جس میں سیاروں کی گردش کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اور اس کے کردار آسمانی سیارے ہیں۔ یہ ڈراما طوالت اور غیر مانوس ماحول کے سبب اسٹیج کے لئے مفید ثابت نہ ہوا۔

منشی دوارکا پرشاد اُفق نے ایک ڈراما "سری رام ناٹک" تصنیف کیا۔ اس میں بھی قدیم طرز کے ساتھ جدید انداز کی بے جوڑ ملاوٹ ہے۔ اُفق اپنے وقت کے خوش بیان انشا پرداز تھے۔ لیکن ڈرامانویسی میں ان کا کوئی خاص درجہ تسلیم نہیں کیا گیا۔ ان کا ڈراما بھی مفید نہ بن سکا۔ سلیس اردو کے ساتھ مشکل ہندی کا میل نامانوس معلوم ہوتا ہے۔ جگہ جگہ گانوں کی بھرمار اور طویل مکالمے ڈرامائیت کو فنا کر دیتے ہیں۔

منشی اظہر علی اظہر دہلوی اظہر صاحب نے ایک سیاسی ڈراما "بیداری" تصنیف کیا جو حکومت برطانیہ کی جابرانہ پالیسی کے خلاف تھا۔ اس لئے اسے اسٹیج کئے جانے کی اجازت نہیں ملی۔ اسی ڈراما کو ترمیم و تنسیخ کے بعد ڈھاکہ میں حکیم حبیب الرحمن صاحب نے "غریب ہندوستان" کے نام سے بھی پیش کیا۔

منشی جوالا پرشاد برق منشی برقؔ نے شیکسپیر کے کئی ڈراموں کے سلیس ترجمے پیش کئے۔ ان میں "رومیو جولیٹ" کا ترجمہ "معشوقۂ فرنگ" خاص ہے

مرزا محمد ہادی رسوا لکھنوی

مرزا رسوا اُردو کے مشہور و مقبول ناول نگار اور اہلِ زبان ادیب تھے۔ ناول "امراؤ جان ادا" ان کا زندہ جاوید شاہکار مانا جاتا ہے۔ کردار نگاری اُن کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔ "ذات شریف" اور "شریف زادہ" ان کے دو ناول افسانوی ادب میں کلاسکی درجہ رکھتے ہیں۔ جو پنجاب یونی ورسٹی کے السنۂ مشرقیہ کے نصاب میں داخل رہے۔ مرزا صاحب کو ڈراما اور تھیٹر کا بہت ذوق تھا۔ مگر انھیں اُردو ڈراموں کی زبان بے حد ناگوار تھی۔ اور ابتدا سے ان کی اصلاح و ترقی کے طالب تھے۔ قدیم ڈراموں کو وہ "بیٹی کی دستار" کہا کرتے۔ انھوں نے ایک ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنوں" لکھا۔ جو فصیح و سلیس اُردو کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ لیکن یہ ڈراما ایسے دور میں لکھا گیا جب کہ ہمارے اسٹیج پر نظم سے زیادہ نثر کا رنگ چھایا ہوا تھا اور یہ ڈراما پورا نظم میں تھا۔ علاوہ ازیں پلاٹ نہایت پامال اور فرسودہ تھا۔ لیلیٰ مجنوں کی داستان مختلف پیرایہ میں مختلف مصنفین بار بار دُہرا چکے تھے اس لئے رسوا کو اسٹیج پر کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ البتہ جدید طرز کے بانیوں اور اصلاح پسند ڈراما نویسوں میں ان کا نام شامل ہو گیا۔ کیونکہ قدامت کی زبان میں انھوں نے اصلاح کی۔ اور اُردو ڈراما کو سلاست و فصاحت کا تحفہ بخشا۔ اس ڈرامے کے بعد رسوا نے اور کوئی ڈراما نہ لکھا۔

پنڈت سدرشن

سدرشن پنجاب کے مشہور افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اُردو کے علاوہ ہندی میں بھی افسانے لکھے اور ناول بھی۔ ان میں فرانسیسی افسانوں کے ترجمے اور طبع زاد افسانے سب شامل ہیں۔ سدرشن پریم چند کے ہمعصر اور ان ہی کی طرز کے افسانہ نویس مانے جاتے ہیں۔ اور ان کا مرتبہ پریم چند سے کم ہے۔ اُنھوں نے چند ڈرامے قدیم رنگ سے ہٹ کر جدید انداز میں لکھے۔ لیکن عام اسٹیج کے کام نہ آسکے۔ ان میں کئی ڈرامے کالج اور کلبوں کے اسٹیج پر پیش کیے گئے۔ ان کے ڈراموں میں مشہور یہ ہیں:۔ (۱) اندھے کی دُنیا (۲) قوم پرست (۳) محبت کا انتقام (۴) عورت کی محبت (۵) پتھروں کا سوداگر۔

(۱۳)

ادبی ڈراما اور ایکانکی کھیل

(الف) ادبی ڈراما اُردو ڈراما کا ایک انداز اسٹیج اور تھیٹر سے بالکل الگ خالص ادبی بھی ہے۔ اس انداز کے مصنفین میں وہ حضرات ہیں۔ جنھوں نے ڈراما کو ایک ادبی صنف تصوّر کیا اور اسٹیج کی متقاضی ضروریات کو کسی وقت بھی مدِّ نظر نہیں رکھا۔ سلیس و فصیح زبان میں طبعزاد ادبی تمثیلیں لکھیں۔ یا مغربی زبانوں کے مشہور ڈراما نویسوں کے ترجمے پیش کئے۔ ان حضرات کا مطمحِ نظر اسٹیج کی اصلاح نہیں تھا۔ بلکہ اُردو میں ڈرامائی ادب کی ترویج و ترقی مقصود تھی۔ ان کی تصانیف اور تراجم صفحۂ قرطاس تک محدود و مخصوص رہیں۔ اور اپنے اپنے انداز میں قابلِ دید و داد قرار پائیں۔ اس دور کا آغاز شمس العلماء مولانا محمد حسین آزاد سے ہوا۔

(ب) ایکانکی کھیل۔ایک ایکٹ کا ڈراما جدید ادبی ڈراما شروع میں چند سال طویل مکمل تمثیلوں کے نمونے پیش کرتا رہا۔ مگر جدید دور کے اُردو ادبیات کو مغربی علوم و فنون کے اثرات سے جو نیا فروغ ملا اس سے ہمارا ڈراما بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہا۔ ہمارے ادب کو ایک نئی صنف ایکانکی کھیل (یا ایک ایکٹ کا ڈراما)

مغرب نے دیا۔ یہ مختصر ڈراما میکانکی دور کی پیداوار ہے۔ ابتدا میں یونان نے ایک ایکٹ کی ڈراما نگاری کو محض مزاحیہ و طنزیہ کے طور پر یا طویل ڈراما کے درمیانی وقفہ کو پُر کرنے (COMIEAL INTER LUDE) کی حیثیت سے استعمال کیا ــــــ انگلستان اور اٹلی میں بھی شروع شروع میں اس صنف کو باقاعدہ ڈراما یا ادبی حیثیت حاصل نہ تھی، بلکہ "نقل" (FARCE) کے طور پر درمیانی وقفہ کو پُر کرنے کا کام ان سے لیا جاتا۔ اور زیادہ مزاحیہ نقلیں لکھی جاتیں۔ سترھویں صدی عیسوی میں فرانس نے بھی اٹلی سے اس انداز کو مستعار لیا اور (INTER LUDE) کی طرح استعمال کیا۔ لیکن میکانکی عہد میں جب لوگوں کو تفریحی مشغلوں کے لئے اسٹیج کے طویل ڈراموں میں زیادہ وقت گزارنا شاق گزرنے لگا تو اس ضرورت کو محسوس کیا گیا ان کی تفریحات و ادبیات کے اشتغال میں زیادہ سے زیادہ اختصار روا رکھا جائے۔ چنانچہ یورپ کے اسٹیج پر جلد یہ مختصر ڈراما فنّی حیثیت سے نمودار ہوا۔ ادب میں مختصر افسانہ نویسی کی ایجاد و ترقّی اسی رجحان و تقاضہ کا موجب ہے۔ نجی تھیٹر اور کالجوں کے اسٹیج کے ڈرامے تمثیل کرنے کے بعد اس راستہ میں دوسرا قدم "ایکانکی کھیل" کی مقبولیت قرار پایا۔ انیسویں صدی میں ایکانکی کھیل ادب کی باقاعدہ صنف بن گیا اور یورپ و امریکہ میں رفتہ رفتہ ترقی و عروج کے منازل طے کرنے لگا۔

برصغیر پاکستان و ہند میں بیسویں صدی کا ایک ثلث گزرتے گزرتے تھیٹر اور باقاعدہ ڈراما نگاری کو زوال نصیب ہو چکا تھا بعض اہل نظر مغربی علوم و فنون کی ترقی سے متاثر ہو کر اسٹیج اور ڈراما کو جدید طرز اور نئے شعور سے روشناس کرنے کی فکر میں تھے۔ مگر اسٹیج کی روشنی ماند ہو کر گل ہو رہی تھی، تھیٹر کا خاتمہ ہونے لگا۔ ڈراما محض کتابی حیثیت میں باقی رہ گیا۔ لہٰذا ادبی تمثیل نے مغربی تراجم و تلخیص کے ذریعہ اپنے وجود کو مشکل سے برقرار رکھا۔ جو چند اربابِ علم و ادب کی مساعی کا

رہینِ منت تھا۔ قارئین ڈراما کو صرف صفحۂ قرطاس ہی پر مطالعہ کر سکتے تھے۔ اسٹیج کی عملی آرائش و حرکت ناظرین کو اپنی طرف پوری کشش سے متوجہ کرنے کے لئے موجود نہ تھی۔ کم فرصتی طویل کتابی ڈراما سے دلچسپی نہ لے سکتی تھی۔ چنانچہ اردو ادب میں مختصر افسانہ کی طرح مختصر ڈراما اور ایکا نکی کھیل کی قبولیت لازمی متصور کی گئی اور اس طرح ہمارا ادب نئے دور کی نئی صنف سے آشنا ہو گیا۔ ایکانکی کھیل کا شعور ہمارے ادب میں سنہ ۱۹۳۰ء سے باقاعدہ نمودار ہو کر ترقی پذیر ہوا۔ کچھ عرصہ تک صرف تراجم پیش کئے جاتے رہے۔ لیکن بعد میں اپنے ملکی تقاضوں کے ماتحت معاشرتی، اخلاقی اور نیم سیاسی کھیل تصنیف کئے گئے۔ اور یہ سلسلہ ترقی کے ساتھ برابر جاری ہے۔

مختصر ڈراما کی ترقی میں کسی حد تک فلمی کھیل کی تحریک بھی ہے اور اس کے بعد مگر اس سے زیادہ جس تحریک نے جلا دی وہ ریڈیو ڈراما کا جدید تقاضا تھا۔ قدیم اسٹیج ڈراموں کی روایت اب بالکل ختم ہو چکی تھی۔ اور ہمارا ڈراما کلیتاً جدید ایکانکی ڈراما کی ہیئت اختیار کئے ہوئے تھا۔

(ج) ریڈیو ڈراما

سنہ ۳۷-۱۹۳۶ء کے قریب اس برِ صغیر میں آل انڈیا ریڈیو کے ذریعہ نشریات کا آغاز ہوا۔ اور ادبیات کی ہر صنف نشری پروگرام کا لازمہ قرار پائی۔ لہٰذا ڈراما پر، جو ادبیات کا اہم جزو اور خصوصاً نشری ادب کا لازمی عنصر ہے، خاص توجہ کی گئی۔ ابتدا میں قدیم اسٹیج ڈراموں کو مختصر کر کے ضروریات کو پورا کیا گیا لیکن رفتہ رفتہ چند مخصوص اربابِ ادب نے نشری ڈراما کی مفاہمت کا بیڑا اٹھایا اور توجہ سے خالص نشری ڈرامے لکھنا شروع کر دیئے۔ ان میں بیشتر وہ انشا پرداز تھے جو فنِ ڈراما کے ماہر اور قبل ازیں جدید طویل یا مختصر ڈرامے لکھ چکے ہیں۔

علاوہ ازیں چند دیگر مشہور و مقبول ادیبوں نے نشری ڈرامے لکھے گو وہ ڈراما

سے دلچسپی رکھتے تھے۔ مگر اُن کی ڈراما نگاری کی ابتدا ریڈیو ہی سے ہوئی۔ اِس سلسلے میں اُنھوں نے اپنے انداز میں عمدہ اور کامیاب اضافے کئے اور اس کے بعد ایک ایکٹ کے ڈرامے لکھ کر عام مختصر ڈراما کی تعمیر و ترقّی میں خاص حصّہ لیا۔

مختصر ڈراما نگاری کا یہ جدید دَور مِلا جُلا کتابی نشری تمثیل کا دَور ہے جو اِسی طرح جاری رہا اور برابر جاری ہے۔ نشری ڈراما لکھنے والوں میں بتدریج نئے ناموں کے اضافے ہوتے رہے۔ اور جدید ترین ادیبوں کی خاصی تعداد اس طرف کمالِ شغف و انہماک کے ساتھ متوجہ ہوتی رہی۔ ان حضرات کے معیار کی خوش آئند ترقّی قابلِ اطمینان مستقبل کی ضامن ہے۔

ہمارے جدید افسانہ نگاروں میں بعض بلند پایہ اصحاب نے نشری ڈراما سے قطع نظر مختصر ایکانکی کھیل رسالوں کے لئے لکھے جو مقبول و کامیاب ہیں اور جدید اُردو ڈراما کی ترقی کا موجب۔

۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان و پاکستان کی ہر دو آزاد مملکتوں میں اُردو ادب کی ہر صنف میں جدید تقاضوں کے تحت مقامی رُجحانات کی تبدیلی رُونما ہوئی۔ چنانچہ جدید مختصر ڈراما بھی ان حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ اور پلاٹ وغیرہ کی ترتیب ملکی معاشرت کے زیرِ اثر بڑی حد تک اپنے اپنے رنگ میں جداگانہ ہونے لگی۔ یہ حالت عام ادبی ڈراما اور نشری تمثیل دونوں پر طاری ہوئی۔ اور یہ کیفیت جاری ہے۔ تاہم اپنی اپنی (چند ابتدائی سال کی ابتری کے بعد) ترقّی کے امکانات خوش آئند رہے ہیں۔ مگر ہیئتی تبدیلی کوئی نہیں ہوئی نہ اس کی ضرورت تھی۔

اب ادبی ڈراما کی ہر صنف و نوعیت کا مختصر جائزہ اور ابتدائی عہد سے دَورِ حاضر تک کے ڈراما نگاروں کا مختصر تذکرہ پیش کیا جاتا ہے۔

شمس العلماء مولانا محمد حسین آزاد دہلوی

مولانا محمد حسین آزاد اُردو کے صاحب طرز انشاپرداز جدید طرزِ شاعری کے بانی اور مستند مورّخ و نقاد تھے۔ پنجاب کے دوران قیام میں آزاد نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی۔ اور سب سے پہلے پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور کی فرمائش پر شکسپیئر کے ڈراما "میکبتھ" کا اُردو ترجمہ شروع کیا۔ اس کا ابتدائی حصہ اخبار میں شائع ہوا۔ مگر کچھ عرصہ بعد مولانا کو اس ترجمہ سے اُلجھن ہونے لگی۔ کیونکہ اگر وہ اپنی طرز قائم رکھتے تو انگریزی زبان کا خون ہوتا اور اصل کا لحاظ رکھتے تو اپنا انداز برقرار نہ رہتا۔ ڈراما کے فن سے بھی زیادہ دلچسپی نہ تھی۔ لہٰذا وہ ترجمہ ادھورا رہ گیا۔

بعد ازاں مولانا نے ایک تاریخی ڈراما "اکبر" لکھنا شروع کیا۔ اس کا پلاٹ شہنشاہ اکبر اعظم اور اس کے چہیتے شہزادے جہانگیر اور ملکہ نور جہاں کی تاریخی داستان پر مبنی ہے۔ یہ ابھی مکمل نہ ہوا تھا کہ مولانا کو مرضِ جنون کی شدت نے بیکار کر دیا اور وہ ناتمام چھوڑنا پڑا۔

شیخ عبدالقادر مرحوم نے ۱۹۰۶ء میں اپنے رسالہ "مخزن" میں اس ڈراما کے حصے شائع کئے تھے۔ یہ ڈراما ادبی حیثیت سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن فنی کاریگری اور ڈرامائیت کے لحاظ سے اس کا کوئی مقام نہیں۔ زبان سلیس و فصیح اور بیان میں دلکشی ہے۔ تصویر کشی اور منظر نگاری دقیع ہے جو آزاد کی خصوصیت خاصہ ہے۔ مگر مکالموں میں بیجا خطابت و طوالت نے اثر اور زور کم دیا ہے۔ بعض اور فنی خامیاں بھی نمایاں ہیں۔ مولانا آزاد کے بعد اس کی تکمیل کا ذمہ ان کے شاگرد رشید سید ناصر نذیر فراق دہلوی نے لیا۔ داستان مکمل ہو گئی اور حق و فرض بھی ادا ہو گیا۔ مگر ڈراما نہیں رہا۔ اور اس کی موجودہ ڈرامائیت کا بھی خاتمہ ہو گیا۔

مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی

مولانا عبدالحلیم شرر اردو ناول نویسی کے ارکان خمسہ میں نمایاں درجہ رکھتے ہیں۔

اپنے دور کے اُردو تھیٹر کو دیکھ کر اُن کے دِل میں ڈراما کی اصلاح کا شوق پیدا ہُوا۔ اس سلسلے میں اُنھوں نے دو معاشرتی اصلاحی ڈرامے "شہیدِ وفا" اور "میوۂ تلخ" لکھے۔ مولانا نے ان ڈراموں کے انداز میں طرزِ قدیم سے ہٹ کر جدّت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ لیکن فنّی خوبیاں پیدا نہ کر سکے۔ صرف موضوع کی افادیت اور ادبی شان کے لحاظ سے اصلاحی تمثیل کے نمونے تسلیم کیے جاتے ہیں۔

منشی احمد علی شوق قدوائی

منشی احمد علی شوق قدوائی مستند قادر الکلام شاعر تھے۔ قدیم اُردو ڈراما کی اصلاح کے پیشِ نظر انھوں نے بھی ڈراما نویسی کی طرف توجہ کی۔ اور دو ڈرامے (۱) میکفرن و لوسی، (۲) قاسم و زہرہ، پیش کیے۔ یہ دونوں ڈرامے منظوم ہیں۔ ان میں زبان کی خوبیوں کے علاوہ ڈرامائی کاریگری نام کو نہیں، دراصل شوق کے ان ڈراموں کا انداز رسوا کے "مرقع لیلیٰ مجنوں" سے ملتا جلتا ہے۔ جن پر ڈراما سے زیادہ مثنوی کا اطلاق ہوتا ہے۔ رسوا کو تھیٹر کا ذوق اور ڈرامہ کے فن سے کسی حد تک آگاہی تھی۔ اس لئے انھوں نے زبان و بیان کی اصلاح کے ساتھ اسٹیج کی ضروریات کو ایک حد تک مدِ نظر رکھا۔ مگر ہنگامی ضروریات کے لئے ان کی زبان کارآمد ثابت نہ ہو سکی۔ شوق کو فنِ ڈراما سے دلچسپی تھی نہ واقفیت، گو ان کی زبان عام بول چال اور آسان روزمرّہ کی حیثیت رکھتی ہے، مگر وہ ان ڈراموں کی ترکیبی ہیئت میں ڈراما کا نمونہ پیش نہ کر سکے۔ البتہ بیان کی فصاحت و سلاست قابلِ داد ہے۔ جو شوق کی قادر الکلامی کا خاصہ سمجھی جاتی ہے۔ مثنوی کی بحر میں مکالمت کا دلکش انداز ہے۔ مگر عمل مفقود۔ مثلاً قاسم و زہرہ، جو "لیلیٰ مجنوں" کی داستان معاشقہ کے انداز پر ہے۔ اس میں ہیروئن زہرہ کی ماما "امیرن" زہرہ کے عاشقِ زار قاسم کو اپنے دروازے پر

دھونی رمائے بیٹھا دیکھ کر اپنے آقا سے آکر اس کا حال اس طرح بیان کرتی ہے ؎

میاں کیا کہوں اس نگوڑے کا حال　　پڑے اس کی نیت کا اُس پر وبال
وہ کم بخت غارت ہو چولھے میں جائے　　وہ دنیا سے اُجڑے اُسے گور کھائے
خدا جانے بکتا ہے کیا کیا موا　　کوئی پی کے ہو جیسے بہکا ہوا

ظفر علی خاں

مولانا ظفر علی خاں ملک کے نامور ادیب ہیں اور اُردو صحافت کے مشاہیر میں ممتاز درجہ کے مالک۔ انھوں نے قیام حیدرآباد (دکن) کے دوران میں "دکن ریویو" کے نام سے ایک جریدہ نکالا اور اسی زمانہ میں ۱۹۰۵ء میں ایک ڈراما "جنگِ روس و جاپان" لکھا۔ جس کو "دکن ریویو" میں بالاقساط شائع کیا۔ بعد میں کتابی صورت میں اشاعت پذیر ہوا۔ یہ بہت طویل ڈراما ہے۔ اور اسٹیج کی ترتیب اور فنی لوازم کی پابندیوں کے مطابق نہیں۔ اسلوب تحریر سنجیدہ اور قدیم و جدید طرز کے درمیان نثر و نظم میں ہے۔ اور مکالموں میں شستہ و سلیس انداز میں شعر خوانی کی گئی ہے۔ اس میں جاپانیوں کی قوم پرستی و حب الوطنی کو نمایاں کر کے ہندوستانی قوم کو عبرت و نصیحت کا درس دیا ہے۔ روس کے مقابلہ میں جاپانیوں کا اپنے وطن و قوم کی خاطر قربانیاں پیش کرنا اور اپنے جذبۂ ایثار و وفا پرستی سے وطن کی آزادی کی حفاظت کرنا دلدوز طریقہ پر دکھا کر اپنے ملکی عوام کو غلامی سے نجات حاصل کرنے کی طرف متوجہ کیا گیا ہے۔ عام دلچسپی کی خاطر حُسن و عشق کی چاشنی بھی شامل کی گئی ہے۔ ادبی لحاظ سے یہ ایک بلند پایہ تمثیل ہے۔ جس کی مطبوعہ ضخامت ۱۹۶ صفحات ہے۔ اس کی تقریظ مولانا عبدالحق معتمد انجمن ترقیٔ اُردو نے لکھی تھی۔ جس میں ڈراما کی ادبی خوبیوں اور داستان کے مفید سیاسی پہلو پر تبصرہ کرتے ہوئے برّ صغیر کے عہد حاضر کی سیاست پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔

مولانا نے ایک مختصر تمثیل "تولہ بھر ریڈیم" لکھی ہے۔ جو نہایت دلچسپ کومیڈی ہے۔

عبدالماجد دریا آبادی

مولانا عبدالماجد دریا آبادی کا مرتبہ اردو میں بلند پایہ ادیب اور فلسفی کی حیثیت سے مسلّم ہے۔ مولانا خشک علمیت کے قائل نہیں اور ادب و فنون کی جملہ اصناف سے سلامتی ذوق کے ساتھ پوری دلچسپی رکھتے ہیں بھئیٹر اور ڈراما کا بھی اچھا ذوق ہے۔ مولانا نے اصلاحی انداز میں ایک معاشرتی ڈراما "زود پشیماں" لکھا جس میں کم سنی کی شادی کے نقائص بڑی خوبی سے نمایاں کئے ہیں۔ اس ڈراما کا بھی اسٹیج سے کوئی تعلق نہ تھا مگر کتابی صورت میں قارئین کی دلچسپی کا معقول سامان ہے اور جدید اسٹیج کے لئے مناسب ترمیم کے بعد کارآمد ثابت ہو سکتا ہے۔ مکالموں کی برجستگی اور انداز بیان خوب ہے۔ مکالمت کہیں کہیں طوالت اور خطابت کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔

پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی

برجموہن دتاتریہ کیفی خوشگو شاعر اور مسلم الثبوت ادیب و نقاد ہیں۔ افسانہ و ڈرامے سے بھی غائر دلچسپی رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو ڈراما پر چند وقیع مقالات لکھے۔ اور "ناٹک ساگر" کا دیباچہ بھی تحریر کیا ہے۔ پنڈت جی نے کئی ڈرامے لکھے جن کا انداز قدامت سے بالکل جدا ہے۔ ان سب کے پلاٹ اخلاقی اور معاشرتی ہیں۔ ان کی ڈرامانگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لار کیور سین نے لکھا ہے:۔

"طرز تحریر بہت شوخ، زبان بامحاورہ اور خیالات پاک و صاف ہیں، ان کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ جین آسٹن کے ناولوں کو برنارڈ شا نے ڈراما کا جامہ پہنا دیا ہے، البتہ لائق مصنف میں اتنی کمزوری ضرور ہے کہ اپنی آزاد خیالی کو اس کی منطقی حد تک نہیں پہنچایا ہے۔"

پنڈت کیفی کے ڈراموں میں "مراری دادا" اور "راج دولاری" زیادہ مشہور

ع۔ افسوس کہ پنڈت جی نے اکتوبر ۱۹۵۵ء میں بمقام دہلی وفات پائی

ہیں۔ "راج دولاری" پنجاب یونیورسٹی کی طرف سے منظور بھی کیا جا چکا ہے۔ پنڈت جی نے مختصر ایک ایکٹ کے ڈرامے بھی لکھے ہیں اور جدید ادبی ڈرامانگاری میں ان کا نمایاں حصّہ ہے۔

سیّد امتیاز علی تاج

تاج صاحب کا ذکر جدید اسٹیج ڈراما کے باب میں آ چکا ہے۔ مختصر ڈرامانگاری کے سلسلہ میں ان کو اہم مرتبہ حاصل ہے۔ انھوں نے نشریات میں بھی مہارت تامہ حاصل کی ہے۔ نشری اداکاری و پیشکش سے بھی بخوبی واقف ہیں۔

تاج صاحب نے نشری ڈراموں میں مخصوص و معتدبہ اضافہ کیا ہے۔ جن میں بیشتر اخذ و ترجمہ ہیں۔ ان میں چند خاص یہ ہیں:-

(۱) قرطبہ کا قاضی (۲) گونگی جورو (۳) ورجینیا (۴) خوشی (۵) حرم قلب، (۶) صرف کانوں کے لئے (۷) شیخ برادران (۸) اصفہان کے متشاعر (۹) الٹو کی زبان، (۱۰) صید و صیاد (۱۱) امن و سکون (۱۲) ان کے ابا (۱۳) کمرہ نمبر ۵۔

نورِالٰہی محمد عمر صاحبان

نورالٰہی اور محمد عمر یہ دو ادیب اردو دنیا میں اپنی مشترکہ ادبی مساعی کی بدولت "یکنام و یکذات" تصور کئے جاتے تھے۔ ان حضرات نے افسانے بھی لکھے اور ڈرامے بھی اور اُردو میں ڈرامانگاری کی پہلی تاریخی و تنقیدی کتاب "ناٹک ساگر" لکھ کر بڑی خدمت انجام دی۔ گو یہ کتاب بجائے خود کوئی جامع تذکرہ نہیں اور اس میں تحقیق و تنقید کی ہر دو لحاظ سے خامیاں پائی جاتی ہیں۔ تاہم پسِ منظری سرمایہ کی حیثیت سے یقیناً ایک مفید اضافہ ہے۔

ان حضرات نے زیادہ تر مغربی زبانوں سے خصوصاً مولیئر کے ترجمے سلیس اُردو میں پیش کئے۔ ان میں طنز و مزاح کا عنصر غالب ہے اور سب کے

سب کتابی صورت میں شائع ہو چکے ہیں۔ بعض کالجوں اور کلبوں کے اسٹیج پر تمثیل بھی کئے جا چکے ہیں۔ ان کی تصانیف و تراجم میں مشہور حسب ذیل ہیں۔ ان کے علاوہ چند مختصر ایکانکی ناٹک بھی لکھے ہیں۔

(۱)۔"رُوحِ سیاست" (یہ ڈراما ابراہام لنکن صدر امریکہ کی زندگی اور سیاسی عقائد و مقاصد سے متعلق ہے۔)

(۲)۔"جانِ ظرافت" (فرانسیسی ڈراما نگار مولیئر کی کومیڈی کا دلچسپ ترجمہ ہے) جس میں بخل اور کنجوسی کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ فرانسیسی میں اس کو آغا جعفر کی فارسی تمثیل سے اخذ کیا گیا)

(۳) "بگڑے دل" (مولیئر کے مزاحیہ ڈراما کا ترجمہ ہے)

(۴) "قزّاق" (مشہور جرمن شاعر و ڈراما نویس شلر کا ترجمہ ہے)

(۵) "ظفر کی موت" (موریس میٹرلنک کے ایک فلسفیانہ ڈراما کا ترجمہ ہے)

(۶) "تین ٹوپیاں" (یہ فرانسیسی فارس کا ترجمہ ہے)

(۷) "ہمہ خانہ آفتاب" (فرانسیسی طنزیہ تمثیل کا ترجمہ ہے)

سیّد عابد علی عابدؔ

عابد علی صاحب اُردو کے خوش بیان شاعر، لطیف و بلیغ انشا پرداز اور صاحبِ فکر نقّاد ہیں۔ انھوں نے متعدد دلکش افسانے اور کئی ناول بھی لکھے ہیں۔ ڈرامے کے فن سے واقف اور تمثیل کاری میں خاص شغف و درک رکھتے ہیں۔ کالج کے اسٹیج پر ڈرامے تمثیل کر چکے ہیں۔ انھوں نے بنگالی معاشرتی ڈراما "ادما" کا دلکش ترجمہ پیش کیا اور کئی مختصر ڈراموں کے علاوہ ریڈیو کے لئے متعدد دلچسپ ڈرامے لکھے۔ جن میں فنی نکات کو خاص طور پر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ان میں زیادہ مشہور یہ ہیں:۔

(۱) دلّی کا قتلِ عام (۲) روپ متی باز بہادر (۳) چنگیز خاں (۴) شہناز"

(۵) جہاں آرا (۶) گلنار : ان ڈراموں کے پلاٹ نیم تاریخی ہیں اور سب کے سب ڈرامائی جوش و اثر سے بھرپور ہیں۔

سیّد سجّاد حیدر یلدرم

مشہور و مقبول ادیب و شاعر تھے۔ ترکی زبان میں سیّد صاحب مرحوم کو خاص مہارت حاصل تھی۔ انھوں نے متعدد ترکی افسانوں کے اپنی مخصوص طرز میں ترجمے کئے جنھیں خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ "نامق کمال بے" کے ایک طویل ترکی ڈراما کا اُردو میں ترجمہ کیا جو زبان و بیان کی شستگی اور ترجمہ کی خصوصیت کے لحاظ سے بہت کامیاب مانا گیا۔ مدراس یونیورسٹی کے بی۔اے کورس میں شامل بھی کیا گیا۔ دار الاشاعت پنجاب لاہور سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔

مولانا سالک بٹالوی

مولانا عبد المجید سالکؔ، مستند صحافی، صاحبِ طرز انشا پرداز اور شاعر ہیں، انھوں نے ڈاکٹر ٹیگور کے مشہور بنگالی ڈراما "چترا" کا لطیف و بلیغ اُردو میں ترجمہ کیا۔ جو بہت دلکش اور کامیاب ہے۔

پروفیسر سیّد احمد شاہ بخاری پطرس

پروفیسر پطرسؔ ملک کے مشہور و مقبول ترین مزاح نگار، اور صاحبِ طرز انشا پرداز و شاعر ہیں۔ انھوں نے اناطول فرانس کے مشہور ڈراما "تائیس" کا نہایت بلند پایہ ترجمہ پیش کیا۔ جو اپنی نظیر آپ ہے۔ اس کے علاوہ کئی مختصر ڈرامے لکھے اور خود گورنمنٹ کالج لاہور کے اسٹیج پر تمثیل کئے۔ پطرس انگریزی ادب پر کامل عبور رکھتے ہیں۔ اور اُردو ادب کے بلند پایہ نقّاد بھی ہیں۔ فن ڈراما کے قدیم و جدید اسلوب پر انھیں کافی درک حاصل ہے۔ جدید تھیٹر اور ڈراما کے احیاء و ترقی میں ان کی مساعی کامیاب ہو سکتی تھیں مگر وہ اپنی گوناگوں مصروفیات کے باعث

اس طرف غور و توجہ نہ کر سکے۔ آل انڈیا ریڈیو میں ڈائرکٹر جنرل کے عہدہ پر قیام پاکستان سے قبل فائز رہے۔ ریڈیو کی اصلاح و ترقی میں ان کی رہنمائی خاص طور پر پیش پیش رہی۔

سیّد ذوالفقار علی بخاری

باوقار انشا پرداز اور قادر الکلام رنگین طراز شاعر، بخاری صاحب ان ہستیوں میں سے ہیں جنھوں نے اُردو تھیٹر اور اسٹیج و ڈراما کی بقا کے لئے عرصۂ مدید تک خاموش مگر پُر کار خدمات انجام دیں۔ اور جدید تھیٹر و ڈراما کے احیاء کے لئے مسلسل جد و جہد میں مصروف ہیں۔ اُردو ادب پر قدرت کاملہ حاصل ہونے کے ساتھ مغربی علوم و فنون کا عمیق مطالعہ و وسیع مشاہدہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے خود اتنے ڈرامے اپنے نام سے پیش نہیں کئے، جتنے ڈراما نویس بنائے۔ اداکاری کے فن پر کامل عبور ہے۔ اور اس فن کے متعدد ماہرین و مشہور تمثیل کار ان کے تربیت یافتہ ہیں۔ ان کو اُردو کے قدیم اسٹیج کا عملی تجربہ بھی ہے۔ اور دنیا بھر کے جدید تھیٹر کو قریب سے دیکھ کر اس کی باریکیوں پر گہری نظر بھی، نشریات کے ماہر کامل ہیں۔ انگلستان اور امریکہ کے نشری ڈراموں میں (مختلف زبانوں میں) تمثیل نفکاری کے جوہر آشکار کر چکے ہیں۔ بی بی سی لندن کے انگریزی اور اُردو دونوں پروگراموں کے عرصہ دراز تک مہتمم و نگراں رہ چکے ہیں۔ ہندوستان اور پاکستان کی نشریات کی کامیابیاں بخاری صاحب کی انتھک مساعیٔ حسنہ اور عظیم جدّت طرازیوں کی رہین منّت ہیں۔ وہ آج کل ریڈیو پاکستان کے ڈائرکٹر جنرل ہیں۔ انھوں نے متعدد کامیاب ریڈیو ڈرامے لکھے اور اپنی زیر ہدایت پیش کئے۔ مگر اس خاموش عظیم فنکار نے ان میں سے ایک میں بھی نام و نمود گوارا نہ کی۔ ان کو شعر و ادب اور فنون لطیفہ سے والہانہ عشق ہے۔ اور اسی لگن میں ہر ہر شعبہ کی ترقی و عروج کے لئے بے لاگ سب کچھ کئے جاتے ہیں۔ اسی لئے نام کی پروا نہیں۔ مگر ان کا نام تاریخ کی نظر سے چھپ نہیں سکتا۔ عالم یہ ہے کہ کسی بڑے فنکار کا نام ان کے سامنے لیا جائے تو فنی عظمتوں کی یاد سے اُن کی آنکھیں

ک اٹھتی ہیں۔ اور آنسو مچلنے لگتے ہیں۔ آج جدید تھیٹر اور ڈراما کا احیا ران کی عملی
رجہ کا منتظر ہے۔ کاش اُن کو اپنی اہم مصروفیات سے موقعہ مل سکے اور ہمارے اسٹیج
ی نئی زندگی و تابندگی کے لئے ان کی توجہات شامل ہو سکیں۔ افسوس ہے کہ یہ جاننے
کے باوجود کر ان کے ڈراموں کے نام کیا ہیں۔ ہم فہرست پیش نہیں کر سکتے۔ تاہم اُردو
ڈراما تھیٹر اور ریڈیو ڈراما کی تاریخ بخاری کے نام کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔

مرزا عظیم بیگ چغتائی

چغتائی مرحوم برصغیر کے مشہور و مقبول مزاحیہ ادیب تھے۔ انھوں نے متعدد افسانے اور ناول لکھے۔ اور اپنی طرز لطیف میں کئی مختصر ایکانکی کھیل بھی۔ مزاح و ظرافت میں چغتائی اُردو ادب میں خاص درجہ رکھتے ہیں۔ ان کا تین ایکٹ کا مختصر ڈراما "مرزا جنگی" کالجوں کے اسٹیج پر ہوا۔ اور آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے نشر ہو کر خاصی مقبولیت حاصل کر چکا ہے۔ یہ تمثیل ہندوستان کے دَور انحطاط کی قدیم تہذیب پر دلچسپ و کامیاب طنز ہے۔

منشی گوہر شادانی

گوہر شادانی عبوری دَور کے مشہور فنکار ہیں۔ انھوں نے قدیم اسٹیج کو جدت سامانیوں سے آراستہ کرنے کے لئے کلکتہ میں بڑی جدو جہد کی۔ "حشر ڈرمیٹک کلب" کے سرگرم رکن تھے۔ کئی طویل ڈرامے اسٹیج کے لئے لکھے۔ لیکن ان میں قدامت کا رنگ غالب تھا۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر نیم تاریخی و اخلاقی ہیں۔ کئی مختصر ڈرامے اور نشری کھیل بھی لکھے ہیں جو آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے قیام پاکستان سے قبل نشر ہوئے۔ اب عرصہ دراز سے خاموش ہیں۔ اُن کے نشری ڈراموں میں خاص طور پر "رانا پرتاپ" مشہور ہے۔

پروفیسر سید عابد حسین

ڈاکٹر سید عابد حسین دہلی جامعہ ملیہ اسلامیہ کے اُستاد اور اُردو کے رفیع انشاپرداز ہیں اُنھوں نے مسلمانوں کی عام معاشرتی اصلاح پر مبنی ایک ڈراما "پردۂ غفلت" لکھا جو ہر لحاظ سے

دلچسپ اور کامیاب ہے۔ کالجوں کے اسٹیج پر تمثیل بھی کیا جاتا رہا۔ عابد صاحب نے جرمنی کے مشہورِ عالم شاعر گوئٹے کے "فاؤسٹ" کا ترجمہ بھی کیا۔ اور بچوں کی ابتدائی تعلیم و تربیت کے پیشِ نظر ایک مختصر ڈراما "شریر لڑکا" لکھا، جو اسکولوں میں اسٹیج کیا گیا۔

پروفیسر سیّد محمد مجیب

مجیب صاحب بھی جامعہ اسلامیہ میں عرصہ دراز سے پروفیسر ہیں۔ روسی زبان کے افسانوں کو شستہ و لطیف اردو میں ترجمہ کرنے کے لئے مشہور ہیں۔ ان کے متعدد افسانے اور ادبی مضامین ملک کے مؤقر جرائد میں شائع ہوکر مقبول ہو چکے ہیں۔ انھوں نے ایک ڈراما "کھیتی" دلکش انداز میں لکھا۔ اس ڈراما میں ایک زنانہ کردار بھی شامل نہیں کیا گیا۔ اس ادبی و اصلاحی تمثیل میں قوم و ملک کے سدھار کی کیفیت پیش کی گئی ہے۔ کالجوں میں اسٹیج ہوتا رہا ہے۔ ان کا ایک ڈراما "انجام" بھی دلچسپ معاشرتی طنزیہ ہے۔ علاوہ ازیں ڈراما "جنگی" اور "حبّا خانم" جدید معاشری تمثیلیں ہیں۔

پروفیسر اشتیاق حسین قریشی

اردو زبان اور انگریزی ادب پر کامل عبور رکھتے ہیں۔ فن ڈراما سے واقف ہیں۔ جب وہ دہلی کے سینٹ اسٹیفنس کالج میں پروفیسر تھے۔ اصلاح معاشرت و تربیت عامّہ کی غرض سے اپنے کالج کے لئے چند ڈرامے لکھے اور خود تمثیل کئے۔ ڈراما نگاری کے بارے میں ان کا عقیدہ اپنے الفاظ میں یہ ہے:۔

"میرا عقیدہ ہے کہ ڈراما کو زندگی کی صحیح تصویر پیش کرنی چاہیئے۔ اور اگر کوئی فوق العادت ضرورت درپیش نہ ہو تو اسے ایسا ہونا چاہیئے کہ تمثیل کے وقت ناظرین یہ محسوس کریں کہ اسی دنیا کے واقعات کو مشاہدہ کر رہے ہیں۔ اس کے برخلاف ہمارے موجودہ ڈرامے لباس، ماحول، مضمون اور ہر دوسرے اعتبار سے فضا کو زیادہ سے زیادہ

مصنوعی اور غیر فطری بنانے میں سبقت لے جانے کی کوشش کرتے ہیں ــــــــ ہمارے ملک میں ڈراما کے تنزّل کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے ڈرامے بہت طویل ہوتے ہیں۔ اور اُن میں بہت وقت صرف ہوتا ہے ــــــــ تھیٹروں پر جہلار کی حکومت ہے۔ لہٰذا ہمارے ڈرامے نے کوئی ترقّی نہیں کی ــــــــ مَیں ڈراما کی ترقّی کو قومی ترقّی کا ایک اہم جزو تصوّر کرتا ہوں۔ اور اس کا قومی اخلاق وعادات، خیالات ومحسوسات پر جو اثر ہوتا ہے۔ اس کے اعتبار سے اس کا مُدّعی ہوں کہ ڈراما سے قوم کی بڑی خدمت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا مَیں خیال کرتا ہوں کہ ڈراما کو اس بیچارگی کے عالم سے نجات دلائی جائے اور اس راستہ میں پہلا قدم یہ ہو سکتا ہے کہ ڈراما کو چھوٹا کیا جائے۔"

چنانچہ اس ضرورت اور اہمیت کے پیشِ نظر قریشی صاحب نے مکمل مختصر ڈرامے بھی لکھے۔ ایکانکی ناٹک بھی اور نشری ضروریات کے لئے چند ریڈیو ڈرامے بھی تصنیف کئے ــــــــ

ان کے ڈراموں میں اصلاح معاشرت ودرستی اخلاق کا انداز نمایاں ہے۔ جن میں سے خاص حسب ذیل ہیں:۔

(۱) معلّم اسود (۲) گناہ کی دیوار (۳) ہمزاد (۴) صید زبوں (۵) نقش آخر (تاریخی) (۶) نیم شب (نیم سیاسی ومجلسی)، (۷) بند لفافہ (۸) مٹھائی کی ٹوکری۔ ان میں سے اکثر ڈرامے ضروری ترمیم وتنسیخ کے بعد نشری ضروریات پر بھی پورے اُتر چکے ہیں۔

شاہد احمد دہلوی

شاہد صاحب اُردو کے پہلے ناول نگار اور اُستادِ ادب مولوی نذیر احمد دہلوی کے پوتے اور مشہور انشا پرداز ومؤرخ مولوی بشیر الدین احمد دہلوی کے فرزند ہیں۔ دہلی کی نتھری سُتھری زبان اُن کو گھٹّی میں نصیب ہوئی۔

ادب کے فدائی اور زبان کے شیدائی ہیں۔ مشہور و معروف رسالہ ساقی کے مالک و مدیر ہیں۔ اُنھوں نے اُردو زبان کی ترقی کے لئے مغربی زبان کے تراجم پیش کرنا اپنا مقصدِ حیات بنا لیا ہے۔ متعدد افسانوں کے ترجمے کر چکے ہیں۔ ڈراما کی طرف ان کی خاص توجہ و شغف رہا ہے۔ بلجیئم کا شہرہ آفاق ڈراما نگار "میٹر لنک" کے کئی مشہور ڈراموں کے سلیس و کامیاب ترجمے کئے۔ جن میں طویل و مختصر دونو شامل ہیں۔ طویل ڈراما "جائزل" کا دلچسپ ترجمہ "نرگس جمال" کے نام سے پیش کیا۔ اسی مصنّف کے ایک اور ڈراما "ایگلے دیں اینڈ سیلی سٹ" کا ترجمہ فضلِ حق قریشی کی شرکت میں "پروین و ثریّا" کے نام سے پیش کیا۔ اس کے علاوہ متعدد ڈراموں کے کامیاب ترجمے پیش کر چکے ہیں۔ مختصر ڈراموں کے تراجم میں ان کا کامیاب ترین جدید فرانسیسی ڈراما نگار "ژاں پال مارتر" کے ڈراما کا ترجمہ "اندھی گلی" ہے جو ساقی کے ایک خاص نمبر میں شائع ہو چکا ہے۔

شاہد صاحب اپنے مخصوص انداز میں مغرب کے جدید ترین ڈراموں کے کامیاب ترجمے پیش کر کے جدید اُردو ڈراما نگاری کے دامن کو مالا مال کرنے میں مصروف ہیں۔ اور کئی نشری ڈرامے بھی لکھ چکے ہیں۔ ریڈیو پاکستان کراچی میں بہ حیثیت فن کار ملازم بھی رہ چکے ہیں اور نشریات سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ ان کے نشری ڈراموں میں زیادہ مشہور یہ ہیں :۔

(۱) "کھڑکی"۔ (انگریزی سے ماخوذ)

(۲) "چینی کی انگوٹھی"۔ (مرزا عظیم بیگ چغتائی کے افسانہ کی نشری تشکیل)

عنایت اللہ دہلوی مرحوم

دہلی کی سلیس و شستہ زبان کے مالک نامور انشا پرداز اور باکمال مترجم تھے۔ دارالترجمہ، حیدر آباد دکن میں عرصہ دراز تک شامل رہ کر مغربی خزائن سے اُردو کو مالا مال کرتے رہے۔ انھوں نے شکسپیئر کے کئی ڈراموں کے لاجواب ترجمے کئے۔ جن میں "ہملٹ" اور

"انطونی کلوپیٹرا" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اور اگستاؤ فلابیر کے ڈراما "دہیرو دیاس" کا بے مثل ترجمہ بھی ہے۔

ناصر شمسی دہلوی

دہلی کی نتھری ستھری زبان میں لطیف ایکانکی ڈرامے لکھے ہیں جن میں سے بیشتر ترجمہ واخذ ہیں۔ شمسی کے ڈراموں میں انسانی نفسیات کی جیتی جاگتی تصویریں نظر آتی ہیں اور معاشرت پر ہلکی پھلکی طنز ہے۔ اُن کے ڈراموں کا ایک مجموعہ "سحر ہونے تک" چھپ چکا ہے جن میں ڈراما (۱) جالے (۲) سحر ہونے تک (۳) حکومت اور (۴) "کش مکش" خاص ہیں، ان میں سے بعض "نشر" بھی ہو چکے ہیں۔

صوفی غلام مصطفےٰ تبسم

مستند ادیب و نقاد، شیریں مقال شاعر، ماہر تعلیم صوفی تبسم فن ڈراما کی قدیم مہارت اور تھیٹر کا عملی تجربہ رکھتے ہیں۔ غیر ملکی ڈراما کا بھی وافر مطالعہ ہے۔ اُردو زبان و بیان پر مہارت تامہ حاصل ہے۔ اور فصیح و دلکش انداز کے مالک ہیں۔ اُردو تھیٹر کے احیا کے لئے جدو جہد کرتے رہے ہیں۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں اُستاد رہے۔ اور کالج کے اسٹیج پر برسوں مختلف ڈراما نگاروں کے اور اپنے نئے ڈرامے اپنی زیر ہدایت پیش کرتے رہے۔ طلبا میں جدید ڈراما کے ذوق کی نشوونما میں صوفی صاحب کی مساعی بڑی حد تک شامل ہیں۔ انھوں نے کئی مغربی ڈراموں کے ترجمے کئے۔ مختصر ایکانکی کھیل بھی لکھے اور ریڈیو ڈرامے بھی۔

مولانا نیاز فتحپوری

حضرت نیاز فتحپوری اُردو کے صاحب طرز ادیب، مستند نقاد، شاعر اور لطیف و بلیغ انداز کے مالک ہیں۔ ڈراما کے فن سے خاص شغف رکھتے ہیں۔ افسانہ نگار بھی ہیں اور ناول نویس بھی۔ انھوں نے اپنے اسلوب خاص میں دو طویل مکمل ڈرامے لکھے جو ادبی لحاظ سے اعلیٰ پایہ رکھتے ہیں۔ (۱) جھانسی کی رانی (۲) اصحاب کہف۔ نیاز صاحب نے ریڈیو ڈرامے بھی لکھے جن میں

"آواگون" نہایت دلچسپ مزاحیہ ڈراما ہے۔ اس میں جدید تبدیلی ہیئت اور ہندو عقیدہ کے قدیم مسئلہ تناسخ کا عجیب و غریب مرکب پیش کیا ہے۔ انھوں نے ہندوستان کے کئی فلمی اداروں کے لئے کہانیاں بھی لکھیں۔ لیکن سنجیدہ مذاق اور ادبیت کے غلبہ کے سبب ذوقِ عامّہ نے قبول نہ کیں۔

سیّد انصار علی ناصری

انصار ناصری کے نام سے اُردو دُنیا بخوبی واقف ہے۔ وہ بھی دہلی کے اسی ادبی خاندان کے ممتاز ادبی فرد ہیں جس کے چشم و چراغ شاہد دہلوی ہیں۔ انصار صاحب ادیب زمانہ میر ناصر علی صاحب مرحوم و مغفور (مدیر صلائے عام دہلی) کے پوتے ہیں۔ زبان و ادب ورثہ خاندان سے پایا ہے۔ اُردو کے مشہور افسانہ نگار اور کامیاب ڈراما نویس ہیں۔ فلمی کہانیاں بھی لکھ چکے ہیں۔ انھوں نے مختصر ڈراما نگاری میں طبعزاد تراجم دونوں ہی کے گل کھلائے ہیں۔ فن ڈراما پر کامل عبور حاصل ہے۔ اداکاری اور پیشکش کی اعلیٰ مہارت رکھتے ہیں۔ ایک طویل ڈراما "نجمہ نوری" دلچسپ و کامیاب مجلسی تمثیل ہے۔ آسکو وائلڈ کے مشہور ڈراما "سلومی" کا ترجمہ "سلمیٰ" بھی خوب ہے۔

انصار صاحب نے آل انڈیا ریڈیو کے لئے متعدد دلچسپ و کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ سنہ ۱۹۳۹ء میں آل انڈیا ریڈیو کے محکمہ سے متعلق ہوئے۔ اور سنہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے ریڈیو پاکستان کے زمرہ ملازمت میں شامل ہیں۔ آج کل ریجنل ڈائرکٹر کے عہدہ پر فائز ہیں۔ بی بی سی کی نشریات کا مطالعہ و مشاہدہ کرنے لندن بھی گئے۔ اور نشریات کی خاص مہارت حاصل کی۔ ان کے نشری ڈراموں میں مشہور ڈرامے یہ ہیں:۔ (۱) طبیب (۲) آرامِ علاج (۳) شادی کی اونچ نیچ (۴) منکہ ایک وکیل (۵) بیمہ ایجنٹ (۶) بختاور۔

پروفیسر فضل الرحمٰن

فضل الرحمٰن حیدر آباد (دکن) کے جدید ڈراما نگاروں میں ممتاز درجہ رکھتے ہیں۔ ان کی زبان صاف سادہ

اور اندازِ بیان سلیس و دلکش ہے۔ انھوں نے متعدد ڈرامے طویل و مختصر جدید اسلوب میں لکھے۔ طبعزاد تصنیف اور ترجمہ دونوں پر یکساں قدرت رکھتے ہیں۔

اُن کے ترجموں میں "شیریڈن" کے مشہور ڈراما "اسکول فار اسکینڈل" کا "ظاہر و باطن" اور "دی ریولنس" کا ترجمہ "نئی روشنی" کامیاب تمثیلیں ہیں۔ جو علی الترتیب سنہ ۱۹۳۲ء و سنہ ۱۹۳۳ء میں حیدرآباد میں "دیوک وردھنی تھیئٹر" اور "ایکسلیسر تھیئٹر" کے اسٹیج پر تمثیل کئے گئے۔ اور زیورِ طبع سے بھی آراستہ ہو چکے ہیں۔ دوسرے ڈراموں میں "پردہ" اور "حشرات الارض" مشہور ہیں، مگر موخر الذکر چند فنی خامیوں کے سبب سے کامیاب نہ ہو سکا۔ گو سنہ ۱۹۳۵ء میں ایکسلیسر تھیئٹر میں پیش کیا جا چکا ہے۔ ان ڈراموں میں سے چند ضروری ترمیم کے ساتھ نشر بھی کئے جا چکے ہیں۔

فضل حق قریشی

دہلی کے دورِ جدید کے افسانہ نگاروں میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں اور اپنی ادبی خدمات کے سبب شہرت و مقبولیت حاصل کر چکے ہیں۔ انھوں نے کئی جدید طویل و مختصر ڈرامے تصنیف و ترجمہ کئے۔ اُن میں زیادہ مشہور مولیئر کے ڈراما کی تلخیص "تعلیم زدہ بیوی" کے نام سے شائع ہو چکی ہے۔ اس تمثیل میں طنز و مزاح کے ساتھ اصلاحی پہلو بھی نمایاں ہے۔ شاہد احمد دہلوی کے میٹر لنک کے ترجمہ "پردیں و ثریا" میں بھی ان کا نام شامل ہے۔ ایک ایکٹ کے متعدد ڈرامے بھی لکھ چکے ہیں۔ اور ریڈیو ڈراما سے بھی خاص تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے نشری ڈراموں میں زیادہ مشہور یہ ہیں:۔

پنیر کے سوراخ اور قربانی کا دُنبہ۔

مرزا ادیب

مرزا ادیب اُردو کے خاموش کارکن اور مخلص ادیب ہیں۔ افسانہ نگار بھی ہیں، شاعر بھی اور سب سے جدید مختصر ڈراما کے ستقل کاربرداز آج کل لاہور کے مشہور و مقبول ادبی رسالہ "ادبِ لطیف" کے اڈیٹر ہیں۔

انھوں نے زیادہ تر ایکانکی ناٹک لکھے۔ ان میں بیشتر طبعزاد اور بعض تراجم ہیں۔ انداز بیان دلکش اور سادہ ہے۔ اور فن کی باریکیوں پر نظر رکھتے ہیں۔ عہد حاضر میں مختصر ڈراما کو بہ حیثیت مجموعی زندہ کرنے میں ادیب صاحب کی مسلسل کاوش کا خاصا حصہ ہے۔ ان کے ڈراموں کے دو مجموعے (۱) آنسو اور ستارے اور (۲) لہو اور قالین" شائع ہو چکے ہیں۔ اور متعدد ڈرامے مختلف ادبی رسائل میں چھپتے رہے ہیں اور مرزا صاحب لکھتے جا رہے ہیں۔ انھوں نے ریڈیو کے لئے کافی تعداد میں کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ جن میں (۱) اننت کمار (۲) ماں (۳) شہنائی (۴) دیوار (۵) بیٹا (۶) بہن (۷) پہاڑ کے دامن میں (۸) فرعون کی محبوبہ (۹) نجات (۱۰) چور، خاص ہیں۔

عبدالغفار مدھولی

عبدالغفار مدھولی جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی میں تعلیمی مرکز نمبر ۲ کے نگراں ہیں۔ انھوں نے اسی تربیت گاہ کے لئے تعلیمی و اصلاحی مقاصد کے پیش نظر چند مختصر ڈرامے لکھے اور تمثیل کئے۔

ان میں قابل ذکر یہ ہیں:۔

(۱) "بچوں کا انصاف"۔ الف لیلہ کی ایک داستان سے ماخوذ ہے جس میں خلیفہ ہارون رشید کے عہد میں بچوں کی ایک نقلی عدالت اور خلیفہ کے سچے انصاف کا واقعہ دکھایا گیا ہے۔

(۲) "اسکول کی زندگی"۔ اس کے پلاٹ میں طلبا کو خوش خلق و نیک سیرت بننے کی تعلیم دی گئی ہے۔

(۳) "قوم پرست طالب"۔ طلبا کو حب الوطنی اور قوم پرستی کا درس سکھاتا ہے۔

(۴) "محبت"۔ اس ڈراما کا مقصد بچوں میں سچی ہمدردی اور پیار محبت کے جذبات پیدا کرنا ہے۔

مدھولی صاحب کے ڈراموں کی زبان عام فہم سلیس اور انداز بیان سادہ دلچسپ

اور بچوں کی سمجھ بوجھ کے مطابق ہے۔ لیکن فنی نکات کو زیادہ ملحوظ رکھا گیا۔ اسکولوں کے اسٹیج پر تمثیل کرنے کے لئے ان میں سے کئی ڈرامے مفید ہیں۔

مندرجہ ذیل انشاپردازوں نے بھی چند جدید ڈرامے لکھے ـــــ

(۱) منشی پریم چند ـــ "ڈراما کربلا" اور "روحانی شادی"

(۲) پنڈت جگت نرائن رواں ـــ گالزوردی کے ڈراما "اسکن گیم" کا ترجمہ "فریب عمل" کے نام سے کیا۔ جو غلطیوں سے پاک نہیں۔

(۳) پروفیسر نعیم الرحمٰن ـــ جرمنی زبان کے مشہور ڈراما "ناٹن" کا ترجمہ کامیاب انداز میں کیا۔

مندرجہ بالا ہر دو ڈرامے ہندوستانی اکاڈیمی الٰہ آباد نے طبع و شائع کئے۔

(۴) پروفیسر علم الدین سالکؔ ـــ (۱) جرم وفا (۲) برق غضب۔ قدیم طرز کے جدید ڈرامے ہیں۔

(۵) اظہر علی آزاد ـــ (۱) جام الفت (۲) شکسپیئر کے ڈراما "مڈسمر نائٹس ڈریم" (MIDSUMMER NIGHTS DREAM) کا ترجمہ "بہارالنسار"

(۶) حکیم محمد یوسف حسن ـــ (۱) فرزند توحید (۲) پروانہ (۳) تین جادو۔

(۷) اختر شیرانی ـــ "ملعون پیغمبر"

(۸) سردار جعفری ـــ "یہ کس کا خون ہے"

(۹) سجاد ظہیر ـــ "بیمار"

(۱۰) اوپندر ناتھ اشک ـــ متعدد طویل مختصر اور ایکانکی ناٹک لکھ چکے ہیں، اُن کا ایک مجموعہ "چرواہے" زیادہ مشہور ہے۔ نثری ڈرامے بھی خاصی تعداد میں لکھ چکے ہیں۔

(۱۱) خواجہ احمد عباسؔ — سیاسی و جدید معاشرتی طنزیہ ڈراموں میں خواجہ صاحب نے چند معقول اضافے کئے۔ اور فنی مہارت کے ساتھ تمام باریکیوں کو ملحوظ رکھا۔ ان میں مشہور ڈرامے یہ ہیں:-

(۱) دیوار (۲) پٹھان (۳) ممتاز (۴) تان سین کی واپسی۔

(۱۲) خواجہ محمد شفیع — جہانگیر۔

(۱۳) شہزادہ ایاز — انار کلی

(۱۴) محمود ہاشمی — انار کلی کی واپسی۔

(۱۵) خلیل صحافی — (۱) ٹالسٹائی کے ڈرامے (ترجمہ) (۲) ٹیگور کے ڈرامے (ترجمہ) اور ریڈیو کے لئے بھی چند ڈرامے لکھے۔

(۱۶) پروفیسر محمد دین تاثیرؔ — (۱) گالسورودی کے مشہور ڈراما (APPLES TREE) کا ترجمہ "سیب کا درخت"۔

(۱۷) مولانا صلاح الدین — "سنت تکارام" ہرندرناتھ چٹو پادیہ کے انگریزی ڈراما کا دلچسپ و مفید ترجمہ ہے۔

(۱۸) عزیز احمد — (۱) مستقبل (۲) کالج ڈے۔

(۱۹) سید بادشاہ حسین — (۱) معمہ (۲) انتخاب جداگانہ (۳) مغالطہ۔

(۲۰) اکبر وفا قانی — زندگی۔

(۲۱) خادم محی الدین — ڈراما "دل کی دھڑکن" اور چند نثری ڈرامے۔ جن میں "ابسن" کے (HOUSE DOLLS) کا ترجمہ "گڑیا کا گھر" مشہور ہے۔

(۲۲) ظفر الحسن — طبیب حاذق۔

(۲۳) ناکارہ حیدر آبادی — خانہ جنگی۔

(۲۴) عصمت اللہ بیگ ــــ "غلط در غلط"

(۲۵) دہاج الدین ــــ نکاح بالجبر (مولیئر کی کومیڈی کا ترجمہ)

(۲۶) غلام محمد خان ــــ (۱) حسن سلوک (۲) کملا۔

(۲۷) سرفراز علی نیوش ــــ "زود پشیماں"۔

(۲۸) مخدوم محی الدین و میر حسن صاحبان ــــ ہوش کے ناخن"۔

(۲۹) پروفیسر عبدالباسط۔ گڑیا کا بیاہ (البسن کے مشہور ڈراما "ڈائرہاؤس" کا ترجمہ۔

(۳۰) مجنوں گورکھپوری:۔ "ابوالخمر" (ٹالسٹائی کے مشہور ڈراما DISTILLER کا ترجمہ) بائرن کے ڈراما کا ترجمہ "قابیل" اور برنارڈ شا کا ترجمہ "آغاز بیتی"۔

(۳۱) قدرت اللہ شہاب ــــ سُرخ فیتہ وغیرہم۔

(۳۲) آغاز بابر ــــ "سیز فائر"۔

(۳۳) ضیا سرحدی ــــ "تلاش" "ونگار"

(۳۴) منظر عزیز ــــ ڈراما "بھوت" البسن کے مشہور ڈراما (GHOST) کا ترجمہ۔

(۳۵) شیر محمد اختر ــــ "واہمہ اور دوسرے ڈرامے" نفسیاتی ڈراموں کا ترجمہ۔

(۳۶) آمنہ نازلی ــــ "دوشالہ"۔ (مختصر ایکانکی ڈرامے)

(۳۷) افضل حق ــــ "شعور"۔

(۳۸) خالد بشیر ــــ ڈراما "بہشت"۔

(۳۹) عبدالرحمان طارق ــــ "فرعون وکلیم"!

(۴۰) باری علیگ ــــ ڈراما "بیکار" (گالزوردی کا ترجمہ۔

(۴۱) جلیل قدوائی ــــ مورس سٹرلنگ کے ڈراما "مونا دانا" کا ترجمہ۔

(۴۲) ابن الحسن فکر ــــ خواب نیم شب عزت "زہرہ و مشتری" "شکسپیئر کا ترجمہ

ریڈیو ڈراما

ہمارے ادبیات میں مخصوص نشری ادب اب ایک مستقل صنف کی حیثیت رکھتا ہے۔ ریڈیو ڈراما یا نشری تمثیل کو اس صنف میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ریڈیو ڈراما کے چند ضروری لوازم کا مختصر ذکر کیا جائے اور اسی ذیل میں چند ان مخصوص تمثیل نگاروں کی منتخب تصانیف کی مختصر فہرست بھی پیش کی جائے۔ کیونکہ اس کی عدم موجودگی میں ڈراما نگاری کا یہ باب مکمل نہیں ہوتا۔

ڈراما خواہ اسٹیج کا ہو یا ریڈیو کا بہ حیثیت فن اس میں تمام ڈرامائی لوازم کا ہونا ضروری ہے۔ گو اسٹیج ڈراما میں بعض ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ لیکن ریڈیو ڈراما میں وہ حرکات وسکنات آنکھوں سے نہیں دیکھی جا سکتیں۔ اس لئے مؤخرالذکر کی خصوصیات میں لوازم بدرجۂ اتم ضروری قرار پاتے ہیں جو نظر آئے بغیر صرف کانوں کے ذریعہ "سامعین" کو متاثر کرسکیں اور سماعت ان سے وہی لطف وبصیرت حاصل کرسکے جو اسٹیج پر "بصارت" کے ذریعہ ممکن ہو۔ ایک ایکٹ کے ڈراما کی طرح ریڈیو ڈراما کی مدت بھی محدود و مختصر ہے۔ اس لئے ایکانکی ناٹک کی مانند واقعات کے دروبست میں نشری ڈراما میں بھی ایجاز واختصار کی پابندی لازم ہے۔۔۔ عموماً ایکانکی ناٹک میں وحدت ثلاثہ کے ساتھ طویل ڈراما کے تمام لازمی اجزائے ترکیبی محدود ومختصر انداز میں مدنظر رکھے جاتے ہیں اس لئے یہ ناٹک طویل ناٹک سے زیادہ حد تک مختلف نہیں ہوتا۔ صرف مدت وسعت کی تفریق باقی رہتی ہے۔ نشری ڈراما اپنی ایک جداگانہ دنیا میں رہتا ہے اور اپنی چند خصوصیات کے لحاظ سے اپنا الگ ماحول و فضا بناتا ہے۔ اس لئے اس کے لئے چند علیحدہ لوازم بھی واجب ہیں۔ مختصر الفاظ میں یوں سمجھنا چاہئے کہ "نشری ڈراما کانوں سے دیکھنے کی چیز ہے۔"

ان لفظی وسماعی تصویروں کو دلکش، پسندیدہ وجاذب توجہ بنانے کے لئے

نشری ڈراما نگار کی چند مخصوص ذمہ داریاں ہیں۔ سب سے پہلا کام یہ ہے کہ صحیح و مناسب موضوع کا انتخاب کیا جائے جو سامعین کی اکثریت کو مجموعی طور پر مطبوع و مرغوب ہو۔ جن میں ہر طبقہ اور ہر سن و شعور کے افراد شامل ہوتے ہیں؛

موزوں کہانی کا پلاٹ مرتب کرنے کے بعد واقعات کی سلسلہ وار و مربوط زنجیر بنائی جائے۔ واقعات کی ترتیب میں اس امر کو ملحوظ رکھا جائے کہ اُن کا ہر حصّہ اَن دیکھی دنیا میں صرف آوازوں کے ذریعہ پیش کیا جا سکے گا۔ اور ہر عمل کو صرف کانوں کیلئے الفاظ کا جامہ پہنایا جا سکے۔ فروعی جزئیات کو نظر انداز کرنا بھی ضروری ہے تاکہ طوالت سے اُکتاہٹ نہ پیدا ہو سکے۔ واقعہ نگاری میں ربط و تسلسل ایجاز و اختصار اور غیر معمولی جذب و کشش لازمی اجزا ہیں۔ ریڈیو ڈراما کی سب سے بڑی خوبی سادگی و پُرکاری ہے۔ تدبیر گری میں ہر ممکن احتیاط سے کام لینا ہوتا ہے، پیچیدگی، تذبذب، وسعت و بلندی کے اظہار میں صفائی، سادگی اور سلجھاؤ کا لحاظ رکھا جائے۔ معمولی سا وقفہ اس ڈراما کا سب سے بڑا خلا (GAP) بن کر سامعین کی توجّہ کو ہٹا سکتا ہے اور ذراسی بے ربطی الجھن پیدا کر کے ڈراما کو غیر دلچسپ بنانے کی ضامن ہو سکتی ہے۔ انداز بیان سلیس، شستہ، عام فہم اور سادہ ہو، اور ہر کردار اپنے مرتبہ و شخصیت کے لحاظ سے اپنے عمل کی بولتی تصویر ثابت ہو۔ واقعات کی غیر ضروری تفصیل، مکالموں کی طوالت، ابہام و غیر ضروری پیچیدگی اس ڈراما کے لئے سخت معیوب ہیں۔ واقعہ کے کسی جزو کو صوتی اشارہ سے واضح کیا جا سکتا ہے اور بعض نکات سامعین کے ذہن رسا کے لئے چھوڑے جا سکتے ہیں۔ بشرطیکہ اشارات میں سلجھاؤ اور صفائی ہو۔ اغلاق و ابہام ہرگز نہ ہو۔ صوتی اثرات (SUOND EFFECTS) کی غیر ضروری بھرمار بھی سامعین کے لئے ناگواری کا باعث بن جاتی ہے۔ غرضیکہ ہر معاملہ میں اختصار و احتیاط ضروری ہے۔ تدبیر گری کی باقی تفصیلات ڈراما نگاری کی قابلیت اور کاریگری کے سپرد ہیں اور ان ذمہ داریوں

سے عہدہ برآ ہونا فسکر رسا اور قلمکاریوں پر منحصر ہے۔

مندرجہ ذیل انشا پردازوں اور افسانہ نویس اصحاب نے جدید ڈرامانگاری کی محفل میں شرکت کے لئے نشری ڈراما سے آغاز کیا۔ یعنی ان کی ڈرامانویسی کی ابتدا نشریات سے ہوئی اور بعد میں ایکانکی ناٹک بھی لکھے۔

رفیع پیرزادہ

"رفیع زادہ" کے نام سے فلمی دنیا میں خاص شہرت کے مالک ہیں۔ انھوں نے مغربی ممالک کے طویل قیام کے دوران تھیٹر، ڈراما اور فلم کا فنی حیثیت سے بغور مطالعہ کیا ہے۔ جدید ڈراما پر غائر نظر رکھتے ہیں۔ فلمی کہانیاں بھی لکھتے ہیں۔ اداکاری اور پیش کش (PRODUCTION) میں بھی مہارت ہے۔ بذات خود صورت وسیرت کے لحاظ سے "کرداری اداکار" بننے کی پوری صلاحیت کے مالک ہیں۔ اسٹیج اور فلم دونوں میں اداکاری کے کمالات دکھا چکے ہیں۔ فن کے اہل الرائے نقاد بھی ہیں۔ پیر صاحب نے قیام پاکستان سے پہلے آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں کے لئے متعدد کامیاب دلچسپ ریڈیو ڈراما لکھے، ان میں طبعزاد بھی ہیں اور تراجم بھی۔ دہلی اور لاہور کی نشرگاہوں میں ڈرامانگار وہدایت کار کی حیثیت سے عرصہ دراز تک ملازم بھی رہے۔ ریڈیو پاکستان۔ کراچی کے مرکزی اسٹیشن پر بھی "قومی پروگرام" پیش کرنے کیلئے "ہدایت کاری" کی حیثیت سے تقریباً ایک سال ملازم رہے۔ لاہور اسٹیشن کے ڈراموں میں بھی شرکت کی ۱۹۴۷ء کے بعد سے ابھی تک پیرزادہ صاحب نے کوئی نیا ڈراما ریڈیو پاکستان کے لئے نہیں لکھا۔ آج کل فلمی سرگرمیوں میں مصروف ہیں۔

اُن کے ڈراموں میں مندرجہ ذیل زیادہ مشہور ومقبول ہوئے۔ جو نشری تکنیک اور ڈرامائی اثرات میں کامیاب ہیں:۔

(۱) لیلیٰ (۲) عقبیٰ کا میزان (۳) ناموس (۴) دیوانہ بکار خویش (۵) دلے بخیر گزشت۔ (۶) سناٹا (۷) تصادم (۸) اوتار (۹) راز و نیاز (۱۰) مار آستین (۱۱) ساز بار۔

(۱۲) ناموس (۱۳) تکمیل جرم (۱۴) نقاب۔

شوکت تھانوی

ملک کے مقبول ترین مزاح نگار اور ریڈیو پاکستان کے ہردلعزیز "قاضی جی" شوکت تھانوی نے ۱۹۳۸ء کے آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کے لئے اپنا سب سے پہلا نشری ڈراما "خدا حافظ" لکھا اور اس کے بعد لکھنؤ اسٹیشن کے عملہ میں مصنف و اداکار دپیش کنندہ کی حیثیت سے شامل ہو گئے۔ عرصہ دراز تک متعدد ڈرامے لکھے۔ جو مختلف اسٹیشنوں سے نشر کئے گئے۔ شوکت تھانوی نے نشری دنیا کی قرار واقعی خدمت انجام دی۔ اپنے تمام ڈراموں میں پلاٹ اور انداز بیان ہر لحاظ سے انھوں نے اپنے طرز مخصوص کو کامیابی سے برقرار رکھا ہے اور سیرت نگاری کی جیتی جاگتی بولتی تصویریں پیش کی ہیں۔ ہر ڈراما میں مکالمہ کی چستی و برجستگی نمایاں ہے۔

شوکت چونکہ خود ایک چابکدست صناع و اداکار ہیں۔ اس لئے ان کی نشری تمثیل کی ایک اہم خصوصیت کردار نگاری ہے اور بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نشری دنیا کو کئی مستقل "کردار" بخشے۔ جو ضرب المثل بن گئے۔

اِن میں آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کا "منشی جی" اور ریڈیو پاکستان، لاہور کا "قاضی جی" زندۂ جاوید ہیں۔

شوکت صاحب فلموں کے لئے کہانیاں، مکالمے اور گانے بھی لکھ چکے ہیں اور اداکاری کے کمالات بھی دکھا چکے ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد سے آج تک ریڈیو پاکستان، لاہور سے مستقلاً وابستہ ہیں اور اس دوران میں بھی متعدد لکھ چکے ہیں۔ ان کے نشری ڈراموں میں حسب ذیل خاص طور پر قابل ذکر ہیں جو بیشتر مزاحیہ ہیں:

(۱) سچ (۲) نہیں مگر ہاں (۳) لاٹری کا ٹکٹ (۴) بینگ (ریڈیو اوپیرا۔ جو مثنوی زہر عشق کی پیروڈی ہے) (۵) منشی جی (مسلسل مزاحیہ خاکہ) (۶) بردکھوا۔ (۷) بور (۸) میر صاحب کی عید (۹) "کہا مرزا غالب نے" (غالب کے اشعار پر مبنی

طنزیہ خاکوں کا سلسلہ (۱۰) دوزخ (۱۱) مغالطہ (۱۲) سُنی سنائی (ریڈیو ڈراموں کا مجموعہ) (۱۳) مجھے خرید لو (مجموعہ) (۱۴) رقاصہ (ریڈیو اوپیرا' جو اُن کی اور میاں لطیف الرحمٰن کی مشترکہ کاوش کا نتیجہ ہے) (۱۵) دردانہ (راقم الحروف اور شوکت کی مشترکہ تالیف۔ اوپیرا) (۱۶) مون سائن تھیٹریکل کمپنی آف کاٹھ گودام" (قدیم تھیٹر کی پیروڈی کا دلچسپ سلسلہ) (۱۷) پیچ' (۱۸) ہم زلف (۱۹) حامد مرحوم۔

کرشن چندر

کرشن چندر مقبول صاحب طرز افسانہ نگار اور مشہور اشتراکی ادیب ہیں۔ ۱۹۳۹ء میں آل انڈیا ریڈیو کے عملہ میں پروگرام اسسٹنٹ کی حیثیت سے داخل ہوئے۔ ڈرامے پیش کرنے لگے۔ ہدایت کاری کے ساتھ ڈرامانگاری کا شوق ہُوا۔ اور متعدد ڈرامے فنّی سوجھ بوجھ کے ساتھ اپنے مخصوص انداز میں لکھے۔ تقریباً چار سال اس محکمہ سے وابستہ رہے۔ اور فلمی دنیا میں شامل ہو کر اپنے ڈراما "سرائے کے باہر" کی فلمی تشکیل کی۔ اور اپنی زیر ہدایت اسے تیار بھی کیا۔ مگر چنداں کامیاب نہ ہو سکی۔ کیونکہ عام پسند نہ تھی۔ اس کے بعد کئی فلموں کے مکالمے اور کہانیاں لکھیں۔ بعد میں چند مختصر ایکانکی ناٹک "مس بیلا باٹلی والا" وغیرہ لکھے۔ ان کے نشری میں مشہور یہ ہیں :۔

(۱) سرائے کے باہر (۲) قاہرہ کی ایک شام (۳) دروازہ۔ (اسی نام سے ان ریڈیو ڈراموں کا مجموعہ بھی شائع ہُوا ہے۔

سعادت حسن منٹو

جدید افسانہ نگار کی دنیا میں اس نام کو جو شہرت و قبولیت حاصل ہے۔ محتاج بیان نہیں۔ منٹو ۱۹۳۹ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی میں ڈرامانگار کی حیثیت سے ملازم ہو کر آئے اور نشری تکنیک کے اعلیٰ نمونے پیش کرنے لگے۔ متعدد کامیاب ڈرامے لکھے۔ اور اپنے اچھوتے انداز کے کمالات سے ریڈیو ڈراما کو نیا اسلوب بخشا۔ کچھ عرصہ بعد وہ بھی فلمی جال میں پھنس گئے۔ اور بمبئی کی فلم کمپنی "بمبئی ٹاکیز" میں مکالمہ نویس کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ بعد ازاں یہ ملازمت ترک کر دی اور مختلف کمپنیوں

کے لئے فلمی کہانیاں، مکالمے اور سیناریو لکھتے رہے۔ اس دوران میں بہت سے نشری ڈرامے بھی لکھے جو کافی مقبول و مشہور ہوئے۔ قیام پاکستان کے بعد بمبئی سے لاہور آگئے اور یہیں سکونت پذیر ہوئے۔ پاکستان کے فلمی اداروں کے لئے بھی کہانیاں اور مکالمے لکھتے رہے مگر اس طرف انہیں پوری دلجمعی و اطمینان میسر نہ ہوسکا۔ اس عرصہ میں انھوں نے چند مختصر ایکانکی ناٹک رسالوں کے لئے لکھے۔ مگر ریڈیو ڈراما کوئی نہ لکھا۔ افسانہ نگاری اور فحش نگاری کے سلسلہ میں عدالتی چارہ جوئی نے انھیں زیادہ مہلت نہ دی۔ اور اس اعلیٰ فن کار کے کمالات سے نشری دنیا محروم رہی۔ صد حیف کہ ماہ دسمبر ۱۹۵۴ء میں اس عظیم ادیب کو قضائے ناگہانی نے ہم سے جدا کر دیا۔ منٹو نے چیخوف کے دو ڈراموں اور آسکر وائلڈ کے مشہور ڈراما "ویرا" کا ترجمہ کیا۔ یہ تینوں ترجمے شائع ہو چکے ہیں۔

نشری ڈراموں میں حسب ذیل خاص شہرت رکھتے ہیں:

(۱) کروٹ (۲) ماچس کی ڈبیا (۳) اتوار (۴) خودکشی (۵) نیلی رگیں، (۶) رندھیر پہلوان (۷) تین موٹی عورتیں (۸) آؤ (مسلسل خاکے) (۹) محبت کی پیدائش (۱۰) نپولین کی موت (۱۱) قلوپطرہ کی موت (۱۲) ڈراموں کے مجموعے "منٹو کے ڈرامے" اور جنازے وغیرہ۔

ملک حبیب احمد

حبیب احمد ادیب بھی ہیں اور ڈراما و تھیٹر سے بھی خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ قدیم و جدید اسٹیج کی مہارت بھی ہے: اداکاری و پیشکش دونوں کی معقول سمجھ بوجھ ہے۔ مغربی ڈراما کا بھی کافی مطالعہ کیا ہے۔ فلم کے سربستہ رازوں سے واقف ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو میں مختلف عہدوں پر فائز رہے۔ نشری ڈراما کی تکنیک کو سمجھ کر کامیاب تمثیلیں پیش کیں۔ ایک مدت تک اس میدان کے مرد رہے۔ ان کے ڈراموں میں "ریہرسل" دلچسپ و لطیف نشری طنز ہے۔

۱۹۴۵ء میں لاہور اسسٹنٹ اسٹیشن ڈائرکٹر تھے کر مستعفی ہو گئے اور فلمی دنیا میں ہدایت کار کی حیثیت سے قدم رکھا۔ کچھ عرصہ بعد اس سے بھی کنارہ کش ہو گئے۔ قیام پاکستان کے بعد پھر پاکستانی فلمی صنعت سے وابستہ ہوئے۔ کئی مختصر اور مکمل فلموں کی ہدایت کاری کے فرائض انجام دے کر دوبارہ رخصت ہو گئے۔ ریڈیو پاکستان کی نشریات سے اب بھی کافی دلچسپی رکھتے ہیں۔ اور نشری ڈراموں میں اداکار اور پیش کنندہ کی حیثیت سے شرکت کرتے ہیں۔

حفیظ جاوید

حفیظ جاوید صاحب ذوقِ سلیم ہونے کے ساتھ اُردو انگریزی ادب پر غائر نظر رکھتے ہیں۔ فن ڈراما سے کافی دلچسپی ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کے زمرۂ ملازمت میں ۱۹۳۸ء میں شامل ہو کر اُنھوں نے نشریات پر عبور حاصل کیا۔ اور تقریباً پانچ چھ برس کے عرصہ میں متعدد ڈرامے لکھے۔ جو زبان اور فنی خوبیوں کے اعلیٰ دلکش نمونے ہیں۔ اداکاری اور پیشکش کی معقول صلاحیت تھی۔ خود بھی دوسرے مصنفین کے اور اپنے ڈرامے کامیابی سے پیش کئے۔ آخر میں پروگرام ڈائرکٹر کے عہدے سے ۱۹۴۵ء کے تنگ بھگ محکمہ کو خیر باد کہا۔ کچھ عرصہ بعد بی بی سی لندن کے ہندوستانی سیکشن میں شامل ہو کر کئی سال تک جدید مشاہدات و تجربات سے بہرہ اندوز ہوئے قیام پاکستان کے بعد بی بی سی کے پاکستانی سیکشن سے وابستہ رہے۔ اس دوران میں بھی نشری ڈراموں کے کامیاب ترجمے اُردو میں پیش کئے۔ آج کل پاکستان میں مقیم ہیں۔ اور عرصۂ دراز سے کچھ نہیں لکھا۔ ان کے ڈراموں میں مندرجۂ ذیل زیادہ مشہور ہیں:۔

(۱) کردار (۲) ریحانہ (۳) قیدی (۴) زندگی زندہ دلی کا نام ہے۔

اسلم ملک

اسلم صاحب آل انڈیا ریڈیو میں پروگرام اسسٹنٹ تھے۔ زبان و ادب اور مغربی علوم و فنون کا اعلیٰ ذوق رکھتے ہیں۔ انھوں نے نشریات پر عبور حاصل کر کے کئی اچھے ڈرامے لکھے۔ بعد ازاں بی بی سی کے ہندوستانی سیکشن میں شامل

ہو کر لندن چلے گئے۔ اس عرصہ میں کئی انگریزی ڈراموں کے کامیاب نشری ترجمے پیش کیے۔ قیام پاکستان کے بعد بی بی سی کے پاکستانی سیکشن کے انچارج بھی رہے۔ اور پھر پاکستان آگئے۔ آج کل پاکستانی سفارت متعینہ روم میں سکریٹری کے عہدہ پر فائز ہیں۔ اُن کے نشری ڈراموں میں ایک دلکش ترجمہ "زندگی" خاص ہے۔

احمد ندیم قاسمی قاسمی صاحب جدید اُردو ادب کے جلال و کمال کے مالک ہیں۔ اور سرگرم مخلص کارکن ہیں۔ شاعر بھی ہیں، افسانہ نگار بھی۔ آل انڈیا ریڈیو اور پھر پاکستان کے نشریات سے عرصہ تک وابستہ رہے۔ اس دوران میں کئی نشری ڈرامے لکھے جو مخصوص اسلوب اور فنی خصوصیات کا مظہر ہیں۔

(۱) داراشکوہ (۲) ساحل امن (۳) مثنوی گلزار نسیم۔ پنڈت دیاشنکر نسیم کی مشہور مثنوی کی منظوم نشری تشکیل۔

عصمت چغتائی مشہور طنز نگار اور مقبول افسانہ نویس ہیں۔ اُردو کی صاحب طرز ادیبہ ہونے کے ساتھ ڈراما کے فن میں ان کو خاص دلچسپی اور مہارت حاصل ہے۔ انھوں نے نشریات کے تقاضوں کو سمجھ کر کئی ڈرامے لکھے جو شہرت و مقبولیت کے مالک ہوئے۔ ریڈیو کے علاوہ مختصر ایکانکی ناٹک بھی لکھے۔ اب کچھ عرصہ سے فلمی کہانیاں لکھتی ہیں۔ ان کے نشری ڈراموں میں مشہور (۱) ایک بات (۲) نیلی رگیں، وغیرہ ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی جدید افسانہ نگاروں کی صف میں راجندر سنگھ بیدی کا نمایاں مقام ہے اور دلپسند طرز ادا کے مالک ہیں۔ بیدی عرصہ دراز تک آل انڈیا ریڈیو کے لاہور اسٹیشن کے زمرۂ ملازمت میں بھی شامل رہ چکے ہیں۔ سنہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے اب تک فلمی مصروفیات کے سبب ڈرامانگاری کی طرف متوجہ نہ رہ سکے۔ مگر فلمی دنیا میں بھی ابھی تک کوئی خاص مقام حاصل نہیں کیا۔ اُن کے

نشری ڈراموں کا مجموعہ "سات کھیل" سنگم پبلشرز لاہور نے شائع کیا تھا۔ ان کے چند مشہور ڈراموں میں مندرجہ ذیل قابل ذکر ہیں:

(۱) خواجہ سرا (۲) رخشندہ (۳) مایا نو۔

محمود نظامی

محمود نظامی اُردو کے خوش فکر ادیب اور صاحب نظر نقاد ہیں۔ فنِ ڈراما کا مطالعہ اور مشاہدہ کر چکے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کی ابتدائی ملازمت کے دوران میں انھوں نے اپنی زیر ہدایت ڈرامے نشر بھی کئے اور خود بھی لکھے۔ ریڈیو تکنیک پر کامل عبور حاصل ہے۔ اُن کے (ڈراموں میں) ادبی چاشنی کے ساتھ فنی لوازم کا پُورا پُورا لحاظ رکھا گیا ہے۔ نظامی صاحب نے ۱۹۴۷ء کے بعد ریڈیو پاکستان کے لئے ابھی تک کوئی ڈراما نہیں لکھا۔ لیکن اس دوران میں لندن اور امریکہ کے دورانِ قیام میں دونوں مقامات کے نشری ادب، خصوصاً ڈراما اور اس کی پیشکش کا عرصہ تک مطالعہ کر کے عملی تجربہ حاصل کر چکے ہیں۔ آج کل ریڈیو پاکستان کے محکمہ میں ریجنل ڈائرکٹر کے عہدہ پر فائز ہیں۔ ان کے ڈراموں میں خاص یہ ہیں:۔

(۱) دخترِ بابل (آسکر وائلڈ کے ڈراموں) "سلومی" کا شستہ و رواں ترجمہ، (۲) نیلو فر (۳) سیفو۔

سلطان ایف حسین

سلطان فیاض حسین فنِ ڈراما سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں، شعر بھی کہتے ہیں۔ موسیقی سے بھی لگاؤ ہے۔ آل انڈیا ریڈیو میں مختلف عہدوں پر رہ چکے ہیں۔ ریڈیو پاکستان میں اسسٹنٹ ڈائرکٹر کے عہدے سے مستعفی ہو گئے تھے۔ نشریات کا بھی خاصہ تجربہ ہے۔ مغربی ادب کا بھی کافی مطالعہ ہے۔ انھوں نے کئی ریڈیو ڈرامے لکھے اُن میں خاص یہ ہیں:۔

(۱) نقشے (۲) دیپک۔

میاں لطیف الرحمٰن

صاحب ذوق اور پنجاب کے خوش ذوق ادیب و شاعر ہیں۔ فن ڈراما اور تھیٹر سے عشق کی حد تک دلچسپی رکھتے ہیں۔ قدیم و جدید اسٹیج کا عملی تجربہ حاصل ہے۔ اداکاری اور ہدایت کاری کے فرائض انجام دے چکے ہیں۔ فلمی دُنیا سے بھی وابستگی ہے۔ اس کے ابتدائی دَور میں چند ارباب فن اصحاب کے اشتراک سے ایک ادارہ "سلور ٹون ٹاکیز لمیٹڈ" کے نام سے لاہور میں قائم کیا تھا جو ناساعد حالات و اتفاقات کے باعث ناکام ثابت ہوا۔ فلمی کہانیاں مکالمے اور گانے بھی لکھتے ہیں۔ مگر خاموش طبع ہونے کے سبب زیادہ مشہور نہیں اور نہ کامیاب، حتیٰ کہ ان کی کئی چیزیں دوسروں کے نام سے پیش ہو چکی ہیں۔ عرصۂ دراز تک آل انڈیا ریڈیو کے محکمہ میں مختلف حیثیتوں سے ملازم رہ چکے ہیں۔ آخر میں "پروگرام ڈائرکٹر" کے عہدہ سے مستعفی ہو کر فلمی شغف میں دہلی سے لاہور آئے اور "پنچولی فلم کمپنی" میں افسانہ نویس کی حیثیت سے ملازمت اختیار کر لی مگر یہ ماحول اُنھیں راس نہ آیا۔ اور کنارہ کشی اختیار کرنے پر مجبور ہوئے۔ آج کل ریڈیو پاکستان لاہور میں اسکول براڈ کاسٹ (طلبا کا پروگرام) کے انچارج اور ڈراما نویس ہیں۔ نشری ڈراما پر کافی عبور حاصل ہے۔ سنہ ۱۹۳۸ء میں لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن کے لئے سب سے پہلے ایک ڈراما لکھا، عرصہ دراز تک لکھتے رہے اور اب تک لکھ رہے ہیں۔ طبیعت جتنی سلجھی ہوئی پائی ہے قسمت اتنی ہی اُلجھی ہوئی۔ لطیف صاحب کے چند خاص نشری ڈرامے حسب ذیل ہیں:-

(۱) شادی کا پیغام (۲) قیدی (۳) گلدان (۴) دوزخ (۵) پس منظر، (۶) چندرگپت (۷) شیر شاہ کا انصاف (۸) چلتی گاڑی (۹) غرناطہ کا مجاہد، (۱۰) عمر خیام (۱۱) نور جہاں (۱۲) "رقاصہ" (نشری اوپرا) شوکت تھانوی کی شرکت میں لکھا گیا۔

انتصار حسین نیوتنوی مشہور افسانہ نگار اور ناول نویس ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ میں مُصنّف و فن کار کی حیثیت سے ملازم رہے اور ڈراما نویسی کا آغاز کیا۔ اس دَوران میں کئی اچھے ڈرامے لکھے۔ کچھ عرصہ بعد ملازمت ترک کر کے دوسری جنگ عظیم میں محاذ پر تو نہیں گئے مگر فوج میں شامل ہو گئے اور ریڈیو کے لئے ڈرامے بھی لکھتے رہے۔ سنہ ۱۹۴۷ء کے بعد ریڈیو پاکستان کے زمرۂ ملازمت میں داخل ہوئے۔ اور پہلے لاہور پھر کراچی اسٹیشن پر ڈراما نگار کے فرائض انجام دینے لگے۔ اب تک اِسی سلسلہ میں منسلک ہیں اور مسلسل ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ ان کے قدیم نشری ڈراموں میں (۱) سائبان کے نیچے (۲) دل سے قریب اور (۳) خرد کا نام جنوں، قابلِ ذکر ہیں۔ پاکستان کے قیام میں حسب ذیل ڈرامے لکھے :-

(۱) قیدی (۲) مزاجوں کی دنیا (۳) دمباز و دمساز (مسلسل خاکے جس میں کردار نگاری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ (۴) لال دھاگہ (۵) اپنے پرائے ہوئے، (۶) تصادم (۷) وفائیں۔

چند دیگر مشہور ادبا و شعرا نے بھی ریڈیو ڈراما کی طرف توجہ کی۔ گو یہ حضرات فن ڈراما سے عام دلچسپی رکھتے تھے۔ لیکن ان کی ڈراما نگاری کا آغاز ریڈیو ہی سے ہوا۔ ان میں سے بعض اصحاب نے ریڈیو کے بعد دوسرے ایکانکی ڈرامے بھی لکھے اور جدید مختصر ڈراما نگاری میں معقول اضافے کئے۔ کئی اصحاب وہ ہیں جو کسی نہ کسی حیثیت سے محکمہ نشریات سے وابستہ رہے اور آل انڈیا ریڈیو اور ریڈیو پاکستان ہر دو محکموں میں یکے بعد دیگرے زمرۂ ملازمت میں شامل رہے اور اب تک ہیں۔

یوسف ظفر جدید شعر و ادب کے مستعد و مخلص کارکن ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے زمانہ سے ریڈیو ڈرامے لکھ رہے ہیں، ان کے ڈراموں میں بیشتر

منظوم تمثیل اور غنائیہ ہیں جن میں "سکندر" خاص ہے۔ اس کے علاوہ یہ ہیں:۔

(۱) مصنف کی موت (۲) سنگ تراش (۳) اندھا (۴) شہسوار، (۵) ایک رات (۶) ہمدردی۔

مختار صدیقی جدید شعر و ادب کے رسیا مختار، آل انڈیا ریڈیو کے عہد میں نیوز کے محکمہ سے منسلک تھے۔ ریڈیو پاکستان کے دور میں پروگرام پروڈیوسر ہو گئے اور علمی ادبی پروگراموں کی ترتیب کے ساتھ نشری ڈرامے بھی لکھتے اور پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے بھی زیادہ تر غنائیہ لکھے۔ فن موسیقی سے دلچسپی رکھنے کے سبب اپنی پُر ترنم شاعری سے منظوم تمثیل میں دلکش سبھاؤ پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں خاص یہ ہیں:۔

(۱) مغالطہ (۲) میڈیا (یونانی سے ترجمہ)، (۳) کوہ نور۔

اصغر بٹ فن ڈراما سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ مغربی ڈراموں کے معقول ترجمے پیش کر چکے ہیں۔ ریڈیو پاکستان میں ریجنیل ڈائرکٹر کے عہدہ پر فائز اور مصروفِ کار ہیں۔ ان کے ڈراموں میں مشہور یہ ہیں:۔

(۱) تعاقب (۲) تجمی کے بغیر (۳) ایک بجے رات۔

نسیم الظفر ہونہار شاعر و ادیب ہیں۔ ریڈیو پاکستان کے لئے چند انگریزی یونانی ڈراموں کے ترجمے کر چکے ہیں۔ اداکاری سے بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ کئی سالوں سے اس محکمہ میں پروگرام آرگنائزر کی حیثیت سے شامل ہیں۔ اپنے معقول مطالعہ و مشاہدہ کے سبب ان میں نشریات کو سمجھنے کی اچھی صلاحیت ہے۔ ان کے نشری ڈراموں میں خاص طور پر یونانی ڈراما نگاروں سیفوکلینز، ایسکلس اور یوروپیڈیس کے ترجمے قابل ذکر ہیں۔ جن میں "انٹیگنی" کو اہمیت حاصل ہے۔

باسط سلیم صدیقی عرصہ دراز سے نشری ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ ریڈیو

پاکستان کے پشاور اسٹیشن پر ڈراما نگار کی حیثیت سے ملازم رہ چکے ہیں۔ متعدد ڈرامے اور ریڈیو فیچر لکھ چکے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں نیم تاریخی و اسلامی پلاٹ زیادہ ہیں۔ ان کے اسی نوع کے چند منتخب ڈراموں کا مجموعہ "اسلامی ڈرامے" شائع ہو چکا ہے۔ مشہور ڈرامے یہ ہیں :-

(۱) طارق (۲) تابانہ (۳) الیاس (۴) میکبتھ (ترجمہ) (۵) جلاتِ محبوبہ۔

محمد عمر مہاجر معقول ادبی صلاحیت کے مالک ہیں۔ ریڈیو پاکستان میں عرصہ سے پروگرام آرگنائزر ہیں۔ اور کئی کامیاب نشری ڈرامے انگریزی زبان سے ترجمہ کر کے پیش کر چکے ہیں۔ ان میں ڈراما "والپسی" کو اہمیت حاصل ہے۔

حامد عزیز مدنی جدید شاعر و انشا پرداز صاحب ذوق نوجوان ہیں۔ ریڈیو پاکستان کے محکمہ میں عرصہ سے ملازم ہیں کئی نشری ڈرامے نظم و نثر میں لکھ چکے ہیں۔ شکسپیر کے ڈراما "اوتھیلو" کا نشری ترجمہ پیش کیا ہے۔

عبد القیوم حیدرآباد (دکن) کے خوش ذوق فنکار نوجوان ہیں۔ تھیٹر اور ڈراما کے فن سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ خود اداکار پیش کنندہ (PRODUCER) بھی ہیں۔ اسٹیج کے لوازم سے بھی واقف ہیں۔ عرصہ سے ریڈیو پاکستان میں کراچی اسٹیشن پر فن کار کی حیثیت سے ملازم ہیں۔ زوال حیدرآباد (دکن) سے قبل حیدرآباد براڈکاسٹنگ سروس سے وابستہ تھے۔ انھوں نے چند کامیاب نشری ڈرامے لکھے اور لکھ رہے ہیں۔

ابو سعید قریشی ناول نگار بھی ہیں، افسانہ نویس بھی، ڈراما سے بھی خاص شغف ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کے عہد میں پروگرام اسسٹنٹ رہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ریڈیو پاکستان میں مختلف عہدوں پر فائز رہے۔ آج کل اسسٹنٹ ریجنل ڈائرکٹر ہیں۔ نشری ادب کے تقاضوں سے درک حاصل ہے۔ عرصہ سے نشری ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ ان کے مشہور ڈراموں کے نام یہ ہیں :- (۱) ایک رات،

(۲) آزادی (۳) انتقام (۴) روٹی تو کسی طور — (طنز) ان کے علاوہ آندریف کے روسی ڈراما کا ترجمہ "انسان کی زندگی" کے نام سے ہے۔

فارُوق علی خاں

راجہ فاروق علی خاں، لاہور ریڈیو میں بچّوں کے بھائی جان مشہور ہیں۔ عرصہ سے بچوں کے ادب میں دلچسپ اضافے کرتے رہے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے عہد سے پاکستان کے موجودہ دور تک لاہور اسٹیشن ہی پر مستقل مزاجی سے فنکار کی حیثیت سے مصروف کار ہیں۔ فاروق صاحب کی طبعی وضع داری ان کی ادبی تحریروں میں بھی نمایاں ہے۔ کئی اچھے ڈرامے لکھ چکے ہیں اور لکھ رہے ہیں، ان کے مشہور نشری ڈراموں میں خاص یہ ہیں:-

(۱) سینما کے بعد (مزاحیہ) (۲) کیا کرے گا قاضی (۳) ہم فقیر ہیں۔

امین الرحمٰن

راجہ امین الرحمٰن، خوش ذوق ادیب و مترجم ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ریڈیو پاکستان میں فنکار کی حیثیت سے ملازم رہے۔ اب پروگرام پروڈیوسر ہیں۔ انھوں نے کئی مشہور انگریزی اور یونانی ڈراموں کے نشری ترجمے پیش کئے۔ چند طبعزاد ڈرامے بھی لکھے جن میں حسب ذیل مشہور ہوئے:-

(۱) سابق فوجی (۲) پہلی تنخواہ (۳) الحمرا (تاریخی) (۴) رخصت (طنزیہ)

احترام اللہ

فن ڈراما کا اچھا ذوق رکھتے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے لئے چند نشری ڈرامے لکھے، ان کا ایک کامیاب ڈراما "اے زر" آل انڈیا ریڈیو کے" انعامی مقابلہ میں بہترین قرار پایا تھا۔ یہ ایک دلچسپ معاشرتی تمثیل ہے۔ انھوں نے ۱۹۴۷ء کے بعد ریڈیو پاکستان کے لئے بہت کم لکھا ہے۔

ان کے مشہور ڈراموں میں حسب ذیل ہیں:

(۱) پروفیسر نجمی شعبدہ گر۔

(۲) چہار درویش ہوٹل میں۔

ممتاز مفتی

مشہور و مقبول افسانہ نویس اور ماہر نفسیات ادیب ممتاز مفتی ایک عرصہ تک ریڈیو پاکستان راولپنڈی کے عملہ میں شامل رہ چکے ہیں۔ انھوں نے فن ڈراما اور نشری لوازمات کو پوری طرح سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اور متعدد ڈرامے لکھے ہیں۔ بعض ڈرامے اپنے مشہور افسانوں پر بھی مبنی ہیں۔ ان کی مشہور تمثیلوں میں مندرجہ ذیل قابل ذکر ہیں:

(۱) زنڈا کا قیدی (طویل مسلسل تمثیل ہے جو انگریزی کا ترجمہ ہے) (۲) دردانہ (۳) بدلہ (۴) جھگڑا! (۵) آپا (۶) پیار بھرے خط (۷) بے برکی (۸) جج اکبر؛ (۹) بیچلرز کلب (۱۰) میاں کی مرضی — ان کے ڈراموں کا ایک مجموعہ "سحر ہونے تک" شائع ہو چکا ہے۔

محمد نقی دہلوی

محمد نقی مرحوم دہلی کے خوش ذوق ادیب تھے۔ افسانے بھی لکھے اور ڈرامے بھی، ان کے رنگین و حسین افسانوں کا مجموعہ "مجھے تم سے محبت ہے" شائع ہو چکا ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کے لئے نشری ڈرامے لکھے، جن میں طبعزاد اور ترجمہ دونوں ہیں۔ عالم شباب میں موت کے ناگہاں چنگل نے انھیں دنیائے ادب سے چھین لیا اور ان کے دلکش ڈراموں سے نشری ادب بھی محروم ہو گیا۔

جاوید اقبال

جاوید (شاعر مشرق) ڈاکٹر محمد اقبال کے صاحبزادے نہایت ہونہار ادیب اور صاحب علم و فراست نوجوان ہیں۔ انھوں نے ریڈیو پاکستان کے لئے کئی معاشرتی ڈرامے لطیف و دلچسپ اسلوب میں لکھے۔ جن میں فنی خوبیاں اور انداز بیان کی ندرت موجود ہے۔ آج کل انگلستان میں حصول تعلیم کی غرض سے مقیم ہیں۔ ان کے ڈراموں میں مشہور یہ ہیں: (۱) نو وارد (۲) سفر (۳) ہیلو (۴) آقا (۵) عذرا (۶) لٹھا (۷) گردش (انگلستان کے دوران قیام کی تصنیف ہے)

شمن گورگانی

شمن صاحب شہرت سے دُور مزاحیہ ادیب ہیں۔ اُردو زبان کی چاشنی اور رس ان کی گھٹی میں تھا۔ سلیس و شستہ طرزِ بیان کے مالک بنے۔ ڈراما کا وافر ذوق تھا۔ نشری ڈرامے لکھنا شروع کئے اور پُرلطف طنز و ہلکے پھلکے مزاح کے گل بوٹے کھلانے لگے۔ آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے انکے کئی ڈرامے نشر ہو کر مقبول ہوئے۔ ریڈیو پاکستان کے عہد میں ایک کارخانہ کے اعلیٰ کارکن اور کاروباری حساب کتاب میں ایسے مصروف ہوئے کہ نشری دنیا کی طرف طبیعت ہی نہیں آتی چند مشہور ڈرامے یہ ہیں:۔

(۱) ننھے کی اماں (۲) ترپ چال (۳) بھابی دولہن۔

رفعت جمالی

آل انڈیا ریڈیو کے دور میں ان کے کئی ڈرامے کامیاب ہوئے۔ ریڈیو پاکستان کے لئے کئی دلکش ڈرامے پیش کئے جو انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ ان میں خاص طور پر یہ مشہور ہیں:۔

(۱) چٹانیں (وُدرنگ ہائیٹس کا ترجمہ) اور (۲) ناری (رائڈر ہیگرڈ کے مشہور ناول "شی (SHE) سے اخذ کیا ہوا طویل ڈراما)

انور جلال

نوجوان ادیب انور جلال آج کل کے افسانہ نگار شاعر اور ناول نویس ہیں۔ ڈراما اور پینٹنگ دونوں فنونِ لطیفہ میں خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ فن کو سمجھنے اور برتنے کا خاصہ سلیقہ ہے۔ انھوں نے ریڈیو پاکستان کے لئے متعدد ڈرامے لکھے ہیں جو بیشتر مغربی زبان سے اخذ و ترجمہ ہیں طرزِ تحریر میں مغربیت اور بیان میں ابہام کو زیادہ دخل ہے۔ لاشعوری کوائف سے متاثر ہونے کے سبب رومی آرٹ کے پیرو ہیں۔ غالباً ان کے ڈراموں میں بھی یہ رجحان نمایاں ہے۔

اُن کے نشری ڈراموں میں خاص طور پر مندرجۂ ذیل مشہور ہوئے:۔

(۱) دربارِ قیس (۲) دیواریں (۳) سایوں کی وادی (۴) ایسا دوست ایسا دشمن

(۵) جہاں غم ہے (۶) زمین آسمان (۷) بڑی حویلی۔

کمال احمد رضوی ہونہار ادیب، افسانہ نگار اور ڈراما نویس ہیں۔ ان کی تالیفات میں بیشتر ترجمے اور مغربی پلاٹ کے اخذ شامل ہیں۔ ترجمے کا خاص سلیقہ ہے۔ اور ڈراما کا خاصا ذوق و صلاحیت رکھتے ہیں۔ ریڈیو پاکستان کے لئے کچھ عرصہ سے متعدد ڈرامے لکھ چکے ہیں۔ اور کامیابی کے ساتھ ترقی کی منازل میں گامزن ہیں۔ ان کے چند کامیاب نشری ڈرامے یہ ہیں :۔

(۱) گاہے خنداں گاہے گریاں (۲) مرغابی۔

امجد حسین جدید ادب کے راہرو، شستہ و رواں تحریر کے مالک ہیں۔ ان کے افسانے اور مزاحیہ مضامین خاصی تعداد میں ادبی رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ ایک مزاحیہ "قطع کلام" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ ریڈیو پاکستان کے لئے کئی نشری ڈرامے لکھ چکے ہیں جن میں سے حسب ذیل قابلِ ذکر ہیں :۔

(۱) تنکے کا سہارا (۲) موج در موج (۳) ناجنس۔

مجتبیٰ حسین آج کل کے معقول ادیب ہیں۔ ان کی ادبی تنقیدوں میں حسنِ ذوق و نظر نمایاں ہوتا ہے۔ ریڈیو پاکستان سے ان کے کئی تراجم و اقتباس پیش کئے جا چکے ہیں۔ ان میں خاص طور پر ڈراما "یہ زندگی ہے" قابل ذکر ہے۔

جدید شعراء میں سے بعض حضرات نے ریڈیو ڈراموں میں شعر و نغمہ کے امتزاج دلکش و لطیف تجربے پیش کئے ہیں۔ ان میں سے چند اپنی قادر الکلامی کے سبب کامیاب ہیں۔ لیکن بعض کی ژولیدہ بیانی نے ابہام پیدا کر کے تمثیل کو مقبولیت و پسندیدگی سے بعید بنا دیا ہے۔ کیونکہ ابہام و اشکال ڈراما کا عموماً اور نشری ڈراما کا خصوصاً بڑا نقص ہے۔

قیوم نظر خوشگوار ادیب و شاعر ہیں۔ انھوں نے ریڈیو پاکستان کے لئے کئی دلچسپ و کامیاب ڈرامے لکھے۔ منظوم ڈراما (یا نشری اوپیرا) کے بھی لطیف نمونے پیش کئے۔ ان میں (۱) "راحیل" اور (۲) "کون" قابل ذکر ہیں۔

سیف الدین سیف مترنم شعری افکار کے مالک ہیں۔ ڈراما اور فلم دونوں سے دلچسپی اور واقفیت رکھتے ہیں۔ حال ہی میں خود بھی ایک فلم "رات کی بات" پیش کر چکے ہیں۔ کئی پاکستانی فلموں کے لئے گیت بھی لکھ چکے ہیں اور آج کل بھی لکھ رہے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے دور میں اُن کے غنائیہ ڈراموں میں سے حسب ذیل مقبول ہو چکے ہیں۔

(۱) مسافر (۲) قیدِ حیات۔

سراج الدین ظفر قدیم روایات کے پابند، آج کل کے شاعر ہیں۔ افسانہ نگار بھی ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے لئے کئی منظوم ڈرامے لکھے۔ ان میں سے مندرجۂ ذیل کو شہرت حاصل ہوئی۔

(۱) بازگشت (۲) خجست (۳) خیرات۔

رضی ترمذی آج کل کے خوش فکر شعراء میں ہونہار فنکار اور حساس شاعر ہیں۔ ریڈیو پاکستان میں پروگرام آرگنائزر کی حیثیت سے شریک، ڈراما لکھنے اور پیش بھی کرتے ہیں۔ رضی ترمذی نے شعر و نغمہ کے حسین مرکب سے نشری اوپیرا کے چند دلچسپ تجربے پیش کئے ہیں اُن میں سے بعض عام فہم و مؤثر ثابت نہ ہو سکے۔ مگر ان میں فنکار کا مخصوص رنگ و اسلوب نمایاں ہے، اگر ادائگی میں سادگی اور سلجھاؤ پیدا ہو جائے تو اس نوع کے تجربے نشری غنائیہ میں کامیابی کے ساتھ جدت کا اقدام ثابت ہو سکیں۔ ان کی تمثیلوں میں قابل ذکر یہ ہیں:

(۱) ڈاکٹر فاؤسٹس (اخذ و ترجمہ) (۲) ازل سے ابد تک
(۳) اجنبی زندگی میں

بعض فنکاروں نے بھی عام نثری ڈراموں میں چند معقول اضافے کئے ہیں
ان میں مشہور یہ ہیں:-

شاطر غزنوی :- "ڈراما زرتاج"
ضامن علی :- "خانگی سیاست"
اقبال احمد :- "پُل"

ان کے علاوہ چند نوجوان اہل قلم اور بھی تازہ وارد ہیں۔

(۱۴)

اُردُو ڈراما نگاری

جب سے اب تک

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو ڈراما کی اساس دیو مالا پر نہ ہوتی تو ہمارے ڈراما کا جہاں کچھ اور ہوتا۔ اندر سبھا سے لے کر پارسی اسٹیج تک کافی عرصہ تک جن، پریوں کی خیالی دنیا کا طلسم خانہ بنا رہا اور یہی سبب ہے کہ ہمارے اسٹیج پر انسانی معاشرت کی تصویریں بہت دیر میں نظر آئیں۔ اور اس ابتدائی ٹیڑھی لکیر نے انسانی حطوط کی فطری نقش کاریوں کو پیچ دار اور خمیدہ بنائے رکھا۔ یہ امر مسلم ہے کہ اگر اندر سبھا کی جگہ یا اس کے فوراً بعد یا قریبی مدت میں بھی معاشرتی پلاٹ پر ڈرامے شروع ہو جاتے تو ہمارا اسٹیج انسانیت سے زیادہ قریب ہوتا اور اس کی ترقی و تنوع کے امکانات زیادہ بلند ہوتے۔

اس باب کی تشریح میں ہم بہت کچھ بیان کر چکے ہیں۔ یہاں ابتدا، درمیان اور آخر کے منتخب ڈراموں کے نمونے درج کر کے اس بیان کی دستاویز پیش کرنا چاہتے ہیں۔ یہ ڈرامے اُردو ڈراما نگاری کی تاریخ کا اہم باب ہیں اور اپنے تاریخی آغاز و کمال اور ڈرامائی ارتقار کا ثبوت! چونکہ ہمارے اسٹیج کو قومی معاشرہ میں نمایاں جگہ حاصل نہ ہوئی اور ڈراموں کے پلاٹ میں ادبی و معاشرتی ثقاہت کو کم دخل رہا اسلئے ابتدا سے ان ڈراموں کی طباعت و اشاعت نہایت ناقص رہی۔ ان کے گیٹ اَپ وغیرہ کی طرف کوئی خاص توجہ روا نہ رکھی گئی۔ اسٹیج کے خاتمہ کے بعد چند ادبی ڈراموں کی اشاعت

(جو محض کتابی صورت میں پڑھنے کے لیے شائع کیے گئے) نسبتاً بہتر انداز میں پائی جاتی ہے۔ "اندر سبھا" کی دھوم دھام کا تقاضا تھا کہ اس کی اشاعت بھی اس کے شایانِ شان اہتمام سے ہوتی۔ مگر متعدد نسخے اور مختلف ایڈیشن جو ہمارے سامنے آتے ہیں ان میں کوئی بھی جاذب نظر نہیں

"اندر سبھا" کے سلسلہ میں قدیم و جدید انداز میں مختلف اہل الرائے حضرات نے متعدد تنقیدیں تحریر کیں۔ اور موجودہ دور میں تاریخ و تنقید کی روشنی میں اس اہم ناٹک کے باب میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔

دراصل ناٹک اندر سبھا کی شہرت و مقبولیت کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ اس کی زبان و انداز بیان اس قدر سادہ اور سلیس و فصیح ہے کہ وہ اپنے دور سے ہٹ کر آج کے زمانہ کی تصنیف معلوم ہوتا ہے اور ہر عہد کی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ جس زمانہ میں بھی اس کو اسٹیج پر تمثیل کیا گیا، ساز و سامان کی زیب و زینت اور طلسمی شان و شوکت کے لحاظ سے عوام کے لئے جاذب نظر ثابت ہوا۔ اور اسی سبب سے اس کے بعد بھی برسوں تک ہمارے اسٹیج پر اسی انداز کے ناٹک پیش کیے گئے۔ اندر سبھا کے تقریباً دس سال بعد تک اردو ڈراموں کا پلاٹ اور منظوم طرز ادا اسی ڈگر پر رائج رہا۔ اردو ڈراما اور تھیٹر کی تاریخ میں "اندر سبھا" کا ذکر اور اس کی مقبولیت کے چرچے اس لئے بھی زیادہ نظر آتے ہیں کہ اس ناٹک نے اپنی مقبولیت عام کی وجہ سے ہمہ گیر شہرت حاصل کرلی۔ اور اس کی دھوم دھام عرصہ دراز تک قائم رہی۔ اور اس کی ادبی اہمیت اور شاعرانہ وقعت نے ارباب نظر کی توجہ بھی اپنی جانب منعطف کی۔ اس طرح اس کو قبولیت خاص و عام اور بقائے دوام حاصل ہوئی؛ حال میں بعض معقول تبصرے شائع ہوئے ہیں جو فنی اور ادبی لحاظ سے قابل قدر ہیں لیکن متذکرہ بالا خصوصیات کے علاوہ جہاں اس ناٹک کے گانوں کا ذکر کرکے

ان کی انفرادی حیثیت کا بیان آتا ہے وہ قابل قبول نہیں، درحقیقت "اندر سبھا" کے مصنف کو فن موسیقی میں کوئی خاص درک حاصل نہ تھا ورنہ ان کی حیثیت ایک ایسے ماہر فن ڈرامانگار کی تھی۔ جس کو اسٹیج یا ڈراما کے جزدیات پر پورا عبور حاصل ہوتا۔ امانت کا ایک بڑا کمال یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ باوجودیکہ وہ محض ایک قادرالکلام و خوش بیان شاعر تھے لیکن اپنی جودت طبع و ندرت تخیل کی بدولت "اندر سبھا" کو ڈرامائی لوازمات کا باکمال نمونہ بنا ڈالا۔ اس کے باوجود اس کے گانوں میں کوئی ممتاز خصوصیت نہیں۔ اندر سبھا کے گانوں میں اس دور کی عام مروجہ طرزیں ٹھمری، دادرا اور غزل کے علاوہ کوئی ایسی چیز شامل نہیں جس کا امتیازی حیثیت سے ذکر کیا جا سکے اور اسی رنگ و طرز کے گانے اندر سبھا کے بعد آنے والے ڈراموں میں مدت مدید تک رائج رہے۔

بہر صورت اندر سبھا اپنی موجودہ خصوصیات کے لحاظ سے بجائے خود اُردو ڈراما اور اسٹیج کا ایک مکمل باب ہے۔ اس لئے یہاں اس ناٹک کا انتخاب پیش کیا جاتا ہے اور جزواً اس کے حواشی و شرح کا اقتباس بھی شامل ہے۔

اِندر سبھا (امانت)

۱۸۵۳ء

اس نسخہ کے سرورق پر مندرجۂ ذیل تفصلات ہیں :-

۱- " بتوفیق خلاق کون ومکیں وتازگی بخش گلشن تکویں "

۲- " نتائجِ افکار شاعر عالی طبیعت سید آغا حسن متخلص بہ امانت بکمال فرح "

اِندر سبھا (معہ شرح)

۳- " بفرمائش تاجر عالی برگزیدہ درگاہ احدی شیخ رجب علی سلمہ اللہ العلی "

۴- " باہتمام شیخ جعفر علی در مطبع جعفری طبع گردید "

اس کے بعد صفحہ ۲ سے اصل متن اور حاشیہ کا آغاز ہے۔ شرح حاشیہ پر درج ہے جس میں حمد ونعت ومنقبت وتوصیف شاہ وقت کے بعد سبب تصنیف اور قصہ کا خلاصہ شامل ہے۔ آخر میں مصنف (امانت) اور اُن کے فرزند میر فصاحت۔ محب خاص وشاگرد عبادت اور دیگر شعراء کی طبعزاد تاریخ تصنیف وتقریظ ہے۔ متن میں مکمل ناٹک ہے اور خاتمہ پر ذیل کی عبارت ہے۔

" بتاریخ دہم ذی الحجہ ۱۲۷۰ھ ہجری حسب فرمائش شیخ رجب علی سلمہ اللہ تعالیٰ باہتمام شیخ جعفر علی خلف شیخ قاسم علی در مطبع جعفری ومصطفائی طبع گردید۔"

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نسخہ طبع اوّل نہیں ہے۔ کیونکہ اصل ناٹک اور شرح

کی تاریخ ۱۲۷۰ھ ہجری ہے۔ جو ہر قطعۂ تاریخ و تقریظ سے ظاہر ہوتی ہے۔ اس وقت کے عام انداز کے موافق ہر جگہ مسجع و مقفیٰ نثر ہے۔ اسی طرز خاص میں شرح بھی لکھی گئی ہے۔ شرح اور ناٹک کا اقتباس درج کیا جاتا ہے۔

نغمۂ حمد کا اس کارساز اور بندہ نواز کی شان میں بجا ہے کہ جس نے منقار موسیقار کو مضراب ہوا سے دمساز چنگ وارغنوں بنایا اور زہرہ کو آہنگ قدرت سے سازندۂ کائنات بے ساز و سرود پردۂ فلک میں علم موسیقی ایسا تعلیم فرمایا کہ مطربان خوش آہنگ جہاں کا ناک میں دم آیا، کان پکڑ کر ندامت سے سر جھکایا۔ یہاں تک کہ اپنا گانا کبھی خیال میں نہ آیا۔ جس بزم نشاط جہاں میں اُس کے قانون معرفت سے ساز ہے۔ ہر تار نفس اس وحدت ہیں کا خوش آواز ہے۔ نغمۂ حقیقی کا دم ساز ہے۔ غنائے مجازی سے باز ہے، صلِّ علیٰ کیا کیا مطربانِ خوش نوا باغبانِ گلشنِ ایجاد نے چمن ہستی میں پیدا کئے ہیں کہ جن کی زمزمہ سنجی سے رنگ اطان داؤدی کا گیندے کے مانند زرد ہے۔ اور مزامیر کے لبوں پر گرمیٔ صدائے پُر درد سے ہر دم آہ سرد ہے۔ جب شعلۂ آواز اُن کا پردۂ گوش فلک میں سماتا ہے۔ زُہرہ کا زہرہ دفعتاً ہیبت سے آب ہوا جاتا ہے۔ کیا کارساز ہے کہ سب کا ساز و سامان پردۂ دُنیا پر درست ہے اور ہر ایک خلّاق کے دہن میں اپنے مقام پر چالاک و چست ہے۔ اہل زمین اس کی کارسازی اور جہاں نوازی پر حیران ہیں، دہل فلک میں غرقوں کی چھلنی میں شعاع مہر کی ڈوریاں ہیں۔ پنجۂ خورشید سے یہ بات روشن بہ عالم بالا ہے، کسی رشک مہر نے پردۂ زنگاری سے بجانے کے لئے ہاتھ نکالا ہے۔ گردوں کے طبلہ میں مہتاب کے بڑی داغ کی سیاہی ہے۔ اس مثال کی دھوم ماہ سے تا بماہی ہے، کہکشاں کی سارنگی پہ تیر شہاب کا گز ہی ستاروں کے طربے ہیں۔ شعاع ماہ کے تار میں یہ سازش دیکھ کے دل سازندہ ہائے ساز کے جلا جل کی مانند بے قرار ہیں۔ منقار بلبل گلزار میں موسیقار کی آواز ہے۔ آہوانِ دشت

پُرخار میں چکاروں کا انداز ہے، جو بگولہ بیابان میں اُٹھ کر رہ جاتا ہے۔ نواسنجان بادیہ پیما کو مطرب کے مردنگ کا عالم نظر آتا ہے اور جو جادہ کہ صحرا میں چاہ مدور سے ہمکنار ہے، ستار کی صورت آشکار ہے، چکارے اس پر چوکڑیوں کا تار باندھ کر کھر کی مضراب بار بار لگاتے ہیں، کیا پردہ پردہ میں مشتاق نغمۂ وحدت کا حکم بجالاتے ہیں۔ آگے اس کی صفت نہیں کہی جاتی ہے۔ طبیعت اس رنگ میں راگ لاتی ہے۔ میری حقیقت کیا ہے، شہرت اس کی جا بجا ہے۔ بعد حمد ایزد غفاری نعت احمد مختار تار باندھنا ضرور ہے، کس واسطے کہ وہ کارساز کا نور ہے۔ سبحان اللہ کہ وہ ہر حال میں پردۂ دُنیا پر ستّار کا حکم جان و دل سے بجالائے اور اس کے ناخن شمشیر سے قانونِ اسلام نے جہاں میں جا بجا یک دست رواج پایا ہے۔ عارفانِ باریا کا جلسۂ زاہد سالوس میں اُس حق بین کے قیل و قال سے بُرا حال ہے اور نواسنجان بزم غنا کو تنبور کی مانند پنجۂ ہدایت سے سدا گوشمال ہے، جو اس کے دائرۂ دولت میں کفر کی دھن لگا کر راگ لاتا ہے۔ شعلۂ آواز در پردہ اس تاریکی کام و زبان کو دفعتاً جلاتا ہے نزدیک اس غنی کے غنائی مغنی محض حرام ہے لیکن ترانۂ بلبل گلزار وحدت کا خیال مدام ہے۔

منقبت حضرت علیؓ

وصی اس نائب کارساز کا علی ہے حال شمع بزم دین کا سب پر جلی ہے۔ دنیا کے راگ اور رنگ سے ہمیشہ بدمزگی رہی، خالق بندہ نواز سے سدا لو لگی رہی۔ ہتھیار جنگ جسم اقدس پر سجتے رہے، دُہل فتح بجتے رہے۔ حیدر کرار پردۂ کائنات پر کیا جرار یکتا ہے کہ جس کی شجاعت کا ہر ملک دہر دیس ہر آبادی ہر جنگل میں کوسوں تک ڈنکا ہے۔ اسلام کی زینت ہے، کفر کی بُری گت ہے۔ دیندار سر بازار مسجدوں پر اذان میں آواز لگاتے ہیں۔ کفار بستہ زنار بُت خانوں میں مُنہ چھپا کر سدا ناقوس بجاتے ہیں۔ سبحان اللہ کیا گل گلزار امانت ہے کہ جس کی دھن میں باغ کے اندر صدا گلاب کو بیلے کلی ہے اور بلبل

نغمہ سنج کو اس کے خیال میں ترانہ کے عوض ہمیشہ وردِ زبان نادِ علی ہے۔ بعد خدا و رسول و منقبتِ روح بتول، تعریف بادشاہ وقت کی بھی واجب ولازم ہے کہ جس کے عہد معدلت مہد میں یہ کتاب اندر سبھا تصنیف کی گئی، وہ کیسا بادشاہ جم جاہ سلیمان بارگاہ فریدوں مکان کسریٰ ایوان سکندر حشم داراسیم قیصر منزلت خاقان مرتبت محمد واجد علی شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہٗ و سلطنتہٗ۔"

بعد ازاں بادشاہ کے جلسہ رہس کی صفت اور وجہ تصنیف کتاب ہٰذا کا بیان ہے۔ جس کا ذکر ابتدائی باب اندر سبھا کے دور میں آچکا ہے، اب ناٹک کا اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

آمد راجہ اندر کی بیچ سبھا کے

(کورس)

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے ۔ پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے
خوشی سی چہچہے لازم ہیں صورتِ بلبل، ۔ اب اس چمن میں گل تر کی آمد آمد ہے
فروغِ حسن سے آنکھوں کو اب کرو روشن ۔ زمیں پہ مہر منوّر کی آمد آمد ہے
دو زانو بیٹھو قرینے کے ساتھ محفل میں ۔ پری کی دیو کی لشکر کی آمد آمد ہے
زمیں پہ آئینگی راجہ کے ساتھ اب پریاں ۔ ستاروں کی مہ انور کی آمد آمد ہے
غضب کا گانا ہے اور ناچ بھی قیامت کا ۔ بہار فتنۂ محشر کی آمد آمد ہے
بیاں میں راجہ کی آمد کا کیا کروں اوستاد ۔ جگر کی جان کی دلبر کی آمد آمد ہے

اپنے حسب حال زبانی راجہ اندر کی

(راجہ اندر)

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام ۔ بن پریوں کی دید کے نہیں مجھے آرام

سنورے میرے دیوے دل کو نہیں قرار
جلدی میرے واسطے سبھا کر دے تیار

تخت بچھاؤ جگمگا جلدی سے اس آن
مجھکو اس پر بیٹھنا محفل کے درمیان

میرا سنگلدیپ میں ملکوں ملکوں راج
جی میرا ہے چاہتا کر جلسہ دیکھوں آج

لاؤ پریوں کو میرے جلدی جا کر ہاں
باری باری آن کر مجرا کریں یہاں

آمد پکھراج پری کی بیچ سبھا کے

محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے
سارے معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے

جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا
آدمی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے

دولت حسن سے ہو جائے گا عالم معمور
کرنے اس بزم میں اب راج پری آتی ہے

زرد ہو رنگ حسینوں کا نہ کیونکر استاد
غل ہے محفل میں کہ پکھراج پری آتی ہے

شعرخوانی اپنی حسب حال زبانی پکھراج پری کے

(پکھراج پری)

گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا
آفاق میں پکھراج نام ہے میرا

پھندے سے میرے کوئی نکلنے نہیں پاتا
اس گلشن عالم میں بچھا دام ہے میرا

میں لاکھ کی دو لاکھ کی پروا نہیں کرتی
قاروں کا خزانہ ابھی انعام ہے میرا

کہتے ہیں جہاں میں جسے انساں گل و سنبل
وہ رخ ہے گیسوئے سیہ فام ہے میرا

بدمست مجھے دیکھ کے ہوتی ہے خدائی
معمور مئے حسن سے کیا جام ہے میرا

کرتی ہوں دل و جاں سے میں راجہ کی پرستش
کہتے ہیں جسے کفر وہ اسلام ہے میرا

اللہ نے بخشا ہے مجھے رتبہ عالی
گردوں جسے کہتے ہیں وہی بام ہے میرا

انساں کا شرارت سے میری بس نہیں چلتا
دل لے کے مکر جانا سدا کام ہے میرا

اُستاد کو دیتی ہوں دعائیں دل و جاں سے
یہ کام جہاں میں سحر و شام ہے میرا

چھند زبانی پکھراج پری کے بیچ سبھا کے

(پکھراج پری)

راجہ اندر دیس میں رہیں الٰہی شاد
جو مجھ سی ناچیز کو کیا سبھا میں یاد
کیا سبھا میں یاد مجھے راجہ جی نے آج
دولت مال خزانے کی کب ہوں میں محتاج
ہیرا پنّا چاہیے تخت نہ مجھکو تاج
جگ میں بات اُستاد کی بنی رہے مہراج

ٹھمری زبانی پکھراج پری کے

آئی ہوں سبھا میں چھانڈ کے گھر
کاہو کی نہیں ہے آج کھبر
چیری ہوں تیری راجہ اندر
رکھنا دن رین دیا کی نجر
سونے کا براجے سیس مکٹ
روپے کی تکھت[1] پر بیٹھ نڈر
چاروں کونوں پر لعل لٹیں
داتا کا کرم رہے آٹھ پہر
سایہ رہے پیر پیغمبر کا
راجہ کی سدا رہے نیک نجر
اُستاد یہ کہہ ہر سے ہر دم
دنیا میں رہیں جگرت اکھتر[2]

ہولی زبانی پکھراج پری کے

پا لاگے کر جوری
شام موسے کھیلو نہ ہوری
گوئیں چرا دن میں نکسی ہوں
ساس نند کی چوری
سگری چنر رنگ میں نہ بھجوؤ
اتنی سُنو بات موری

---

[1] تخت [2] اختر یعنی سلطان واجد علی شاہ کا تخلص۔

شیام موسے کھیلو نہ ہوری

عبیر گلال لپیٹ گیو مکھ پر ساری رنگ میں بوری
ساس ہجارن گاری دے گی بالم جیتا نہ چھوڑی
شیام موسے کھیلو نہ ہوری

بھاگ کھیل کے تم نے رے موہن کا گت کینہے موری
سکھین میں اُستاد کے آگے ہوئیوں تھوڑی تھوڑی
شیام موسے کھیلو نہ ہوری

غزل زبانی پکھراج پری کے

بیداد مجھے یاد ہے واللہ تمہاری یوسف کی قسم اب نہ کروں چاہ تمہاری
اللہ قدم شرم کے کوچے سے نکالو بازار میں ہم دیکھتے ہیں راہ تمہاری
عاشق کی مراد آئے رقیبوں کو الم ہو جائے جو سواری کبھی درگاہ تمہاری
وہ بُت مرے پاس آئیگا کس طرح یقیں ہو جھوٹی ہے قسم دوستو واللہ تمہاری
ہوتا ہے زمیں پر اسی خورشید کا دھوکا صورت جو کبھی دیکھتا ہے ماہ تمہاری
بُت بن گئے محفل میں رقیبوں سے نہ بولے کیا بات ہے خالق کی قسم واہ تمہاری
بوسے جو طلب میں نے کئے ہنس کے وہ بولا سرکار سے موقوف ہے تنخواہ تمہاری
گھر آکے کبھی جاتے ہیں دریا کبھی تالاب کیا ہم کو جھنکاتی ہے کنوئیں چاہ تمہاری
ہے عشق کا دریا لبر جوش امانت عالم میں رکھے آبرو اللہ تمہاری

غزل دوسری زبانی پکھراج پری کے

رفتار کے چلن سے غضب دل لبھائیے چھوٹی سے سن میں یار بڑے تم ہو چالئے

بوسہ جو مانگا چشم کا کیا قہر ہو گیا ۔ مجھ پر نہ عین بزم میں آنکھیں نکالیے
جانے نہ دونگا آپ کو سننے کا کچھ نہیں ۔ باتیں بنا کے وصل کا وعدہ نہ ٹالیے
دریا پہ ہمکنار جو ہوئے وہ بحرِ حسن ۔ خوش ہو کے ہر حباب کی ٹوپی اُچھالیے
درگذرائیں ملاپ سے ہٹیئے کہاں کا پیار ۔ پھیلا کی پاؤں ہاتھ گلے میں نہ ڈالیے
اِک بوسے پر یہ گالیاں اللہ کی پناہ ۔ کچھ میں بھی اب کہونگا نہیں منہ سنبھالیے
نظارۂ روئے صاف کا منظور ہے ہمیں ۔ دکھلا کے زلف کو نہ بلا سر کی ٹالیے
عاشق کو زہر غیر کو مصری کی ہو ڈلی ۔ اس طرح کی نہ بات زباں سے نکالیے
بے پردہ تم کو کرنے لگے بزم میں رقیب ۔ دامن چھڑا کے منہ کو گریباں میں ڈالیے
نامحرموں کی آنکھ نہ انگیا پہ جا پڑے ۔ سینہ کھُلا ہوا ہے دوپٹہ سنبھالیے
خوش چشم سب جہاں کے امانت ہیں بیوفا ۔ جی چاہتا ہے آنکھ کسی پر نہ ڈالیے

درخواست نیلم پری کی زبانی راجہ اندر کے

(راجہ اندر)

خوب رجھایا ناچ کے گا کے ۔ پاس مرے اب بیٹھ تو آ کے
خوش ہوئی تجھ سے محفل ساری ۔ اب ہے نیلم پری کی باری

آمد نیلم پری کی بیچ سبھا کے

سبھا میں آمد نیلم پری ہے ۔ سراپا وہ نزاکت سے بھری ہے
ستاروں کی جھپک جاتی ہیں آنکھیں ۔ وہ اس کے بر میں ملبوس زری ہے
غضب گہنا ہے اس کا اور چمکنا ۔ کبھی زہرہ کبھی وہ مشتری ہے
خجالت سے نہ کیوں نیلی ہو سوسن ۔ کہ نافرماں سے اس کو ہمسری ہے

نہ دیکھا ہوگا ناچ ایسا کسی نے
بلا ہے سحر ہے جادوگری ہے
تمام اس کے ہیں اعضا شعلۂ نور
شرارت کوٹ کر اس میں بھری ہے
زمین پر وہ پری آتی ہے استاد
جواہر سے جو رنگت میں کھری ہے

شعر خوانی حسب حال اپنی زبانی نیلم پری کے

(نیلم پری)

حوروں کے ہوش اُڑتے ہیں اُڑنے کی شان پر
نیلم پری ہے نام میرا آسمان پر
اللہ کے کرم سے زمانے میں ہے عروج
جھکتا ہے سر فلک کا مرے آستان پر
انساں کی کیا ہے اصل کہ پتلا ہے خاک کا
جن کھیل جاتے ہیں مری اُلفت میں جان پر
نیلم کو چوم چاٹ کے آنکھوں پہ رکھتے ہیں
شہرہ ہے میرا جوہریوں کی دُکان پر
اُڑتے نہیں ہیں میری نزاکت پہ کس کے ہوش
رکھتے ہیں پھول ہاتھ گلستاں میں کان پر
کرتا نہیں ہے کون محبت کا حق ادا
دیتے ہیں جان دیو مری آن آن پر
مستی کی طرح باغ میں جمتا ہے اس کا رنگ
سوسن جو فکر لاتی ہے میرا زبان پر
زہرہ مرے خیال میں دھنتی ہے سر سدا
مرتے ہیں تان سین ترانہ کی تان پر
اُستاد نے زمیں پہ بلا کر دیا ہے نام
کیونکر رہے نہ میرا دماغ آسمان پر

چھند زبانی نیلم پری کے بیچ سبھا کے

(نیلم پری)

میں چیری سرکار کی تم راجوں کے راج
گانا مجھ معشوق کا سنو غور سے آج
سنو غور سے آج مرا راجہ جی گانا
ناچ کے چھل بل دیکھ کر دیکھو بتلانا
ہوا ہے پر تب اس محفل میں آنا
جب سے سدا دیس بدیس آستا دنے پہ چھانا

تصدد وسرا زبانی نیلم پری کے بیچ سبھا کے

(نیلم پری)

آئی ہوں میں دور سے جیسے کرکے یاد
مجرا میرا دیکھ کر کرو میرا دل شاد
کرو مرا دل شاد کہیں جی کھول کے گاؤں
گا کے ناچ کے آج ہنر اپنا دکھلاؤں
ہنر دکھا کر محفل میں داد اپنی پاؤں
داد اپنی یہاں پا کر گھر استاد کے جاؤں

ٹھمری زبانی نیلم پری کے بیچ دھن کھماچ کے

راجہ جی کرو موسے بتیاں رے
دل تڑپت دن رتیاں رے
ہمری اور سے تم سے دن دن
سوتن جا کے لگیاں رے
تیرا ڈرت تمہری روشن سے
دھڑکت ہیں موری چھتیاں رے
رس استاد کا چاہیئے مہکا
لکھ کے پٹھا دیو بتیاں رے

غزل زبانی نیلم پری کے بیچ سبھا کے

عشق کا خنجر لگا ہے دل پہ کاری ان دنوں
زخم کی صورت ہے خون آنکھوں سے جاری ان دنوں
باغ میں جاتی ہے اس گل کی سواری ان دنوں
دم چرائے پھرتی ہے باد بہاری ان دنوں
دیکھے قسمیں کوچۂ قاتل میں لیجاتا ہے دل
دشمن اپنا کر رہا ہے دوستداری ان دنوں
بھولی بھولی شکل پر دل تڑپا جاتا ہے صنم
کیا ہی صورت ہو گئی ہے پیاری پیاری ان دنوں
مدتوں ہم نے نکالا وصل میں دل کا بخار
فرقت دلدار میں ہے تپ کی باری ان دنوں
عشق کے آزار نے لاغر کیا ہے کس قدر
شکل پہچانی نہیں جاتی ہماری ان دنوں
قتل کرتا ہے عرق آلود ابرو خلق کو
کیا تری تلوار پر ہے آبداری ان دنوں

سر اُٹھایا ہے جنوں نے عشق زلف یار میں — پاؤں کو در کار ہے زنجیر بھاری ان دنوں
راگ لاکر بزم میں عاشق برا کرتے ہیں حال — چھیڑیئے بلند پردے میں ستاری ان دنوں
پلکیں جھپکانے کا قاتل کو ہوا ہے تازہ شوق — چل رہی ہے دل پہ عاشق کے کٹاری ان دنوں

ٹھنڈی سانسیں بھرتے ہو ہر دم امانت کے لئے
جان جاتی ہے ہوس پر تمہاری ان دنوں

اندرسبھا کے بعد کچھ عرصہ تک ہمارے اسٹیج پر پرستان اور شاہانہ دربار کی دھوم نظر آتی رہی جس کی تفصیل ابتدائی ابواب میں پیش نظر ہے۔ عہد بعہد جو تبدیلیاں اور قابل ذکر ترقی عمل میں آئی اس کی مختصر داستان بھی بیان کی جا چکی ہے۔ ان تبدیلیوں کا ایک سرسری جائزہ لینے کے لئے ذیل میں ایک مجموعی خاکہ پیش کیا جاتا ہے جس میں قدیم زمانے سے لیکر جدید دور کے ڈراما کے چند اہم موڑ سامنے آجاتے ہیں۔ اور ان میں سے چند منتخب ڈراموں کے اقتباسات کا مطالعہ کر کے بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہمارا اسٹیج ڈراما کا پرداز شروع سے آخر تک کیا تھا۔

(۱) اندرسبھا کا دور — منظوم ناٹک کا وہ عہد جس میں خالص اندرسبھا اور اس کے انداز کی مختلف سبھائیں اور بادشاہوں کے قصے شامل ہیں۔

(۲) بلبل بیمار اور لیل و نہار کا دور — اندرسبھا کے بعد نثر نگاری کا پہلا موڑ، جس میں مکالموں میں پہلی بار نثر کا آغاز ہوا۔ اور گانوں میں ہندی کی جگہ اُردو شامل کی گئی۔ ڈراما لیل و نہار اس عہد کی پہلی قابل ذکر تصنیف ہے جس کو بمبئی کی پارسی تھیٹریکل کمپنی کے لئے منشی طالب بنارسی نے لکھا۔ اور اس کے بعد

دوسرے ڈراما نگاروں نے اسی ڈگر پر عرصہ دراز تک نئے نئے نقوش پیش کیے۔ جن کا تذکرہ کیا جا چکا ہے لیکن اس سے تقریباً پندرہ برس پہلے ڈھاکہ میں "بلبل بیمار" لکھا جا چکا تھا جو کمتر درجہ کا تھا۔

(۳) پارسی الفریڈ تھیٹر کا دور۔ اس کمپنی نے ملک کے چند سنجیدہ اہل قلم کی خدمات حاصل کیں۔ ان میں منشی مہدی حسن احسن لکھنوی اور پنڈت نارائن پرشاد بیتاب بنارسی قابل ذکر ہیں۔ منشی احسن نے قدیم اسٹیج کو پہلی بار سلیس و شستہ زبان سے روشناس کیا۔ اور "خون ناحق"، "گلنار فیروز" وغیرہ ڈرامے لکھ کر اسٹیج ڈراما کا دامن بامحاورہ اردو سے مالا مال کیا۔ گو ان کا انداز وہی دقیانوسی تھا مگر اپنے دور کے لحاظ سے ترقی کی طرف ایک قدم نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں تک تھیٹر اور اسٹیج ڈراما کی عمر کے تقریباً پچاس سال ختم ہو جاتے ہیں۔

(۴) آغا حشر کا ترقی یافتہ دور۔ صحیح معنوں میں اردو ڈراما نگاری کا سلیس و فصیح انداز احسن لکھنوی سے شروع ہو کر آغا حشر کاشمیری تک مانا جاتا ہے۔ جو سنہ ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ ختم ہوتا ہے۔ اس عہد میں جن حضرات نے اپنے اپنے رنگ میں جو نقوش پیش کیے ان کے محاسن و معائب، رطب و یابس کی تفصیل پہلے بیان کی جا چکی ہے اور ثابت ہو چکا ہے کہ نمایاں ترین انفرادی شان آغا حشر کی تصانیف کو حاصل ہے۔ جن کی قدامت میں خاصی جدت کے انداز پائے جاتے ہیں اور اسٹیج اور ڈراما میں اصلاحی پہلو نمایاں نظر آتے ہیں۔ اردو کے علاوہ بیتاب اور حشر نے ہندی اسٹیج کی بھی قرار واقعی خدمات انجام دیں۔ حشر کے زمانہ میں نیو البرٹ بھارت تھیٹریکل کمپنی کے ڈراما نگار مائل دہلوی نے بھی ترقی کے قابل ذکر انداز دکھائے۔ ان کی تصانیف میں چندر گپت، تیغ ستم اور گوتم بدھ خاص ہیں۔

(۵) جدید دور۔ یہ وہ زمانہ ہے جبکہ ہمارے اسٹیج کی روشنی ماند ہو رہی تھی۔

اس دَور کا پہلا اور آخری قابل ذکر ڈراما سیّد امتیاز علی تاج کا " انار کلی " ہے جو اُردو کی جدید ڈراما نگاری میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ تھیٹر کا خاتمہ ہُوا اور یہ ڈراما اب تک اسٹیج کی رونق نہ بن سکا۔

اس عہد میں اور بھی چند ڈراما نگار حضرات کے نام لئے گئے ہیں لیکن ان میں سے چند ڈرامے جدید طرز کے آئینہ دار ہوتے ہوئے فن کے تمام لوازمات کی تکمیل سے عاری ہیں۔ اکثر میں ڈرامائی تدبیر گری کی خامیاں ہیں اور بعض محض کتابی شکل میں قارئین کی دلچسپی کا سامان فراہم کر سکتے ہیں۔ مگر عمل و حرکت مفقود ہونے کے سبب اپنے اندر وہ صلاحیتیں نہیں رکھتے کہ جدید اسٹیج کی ضروریات کو پورا کر سکیں۔ اُن میں طبعزاد بھی ہیں اور تراجم بھی۔

جدید ڈراما کی ترقی کا میدان محدود بلکہ مسدود ہو جانے کا اہم سبب اس دَور میں تھیٹر اور اسٹیج کا فقدان بھی ہے۔ اور یہی سبب ہے کہ جدید ڈرامانے اسٹیج سے ہٹ کر ایکانکی ناٹک کی صورت میں ایک حد تک ترقی کی یا بعض حضرات نے نشری ڈراما کی طرف توجہ کی۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ تھیٹر کی عدم موجودگی کے سبب اردو ڈراما کی صنف، کسی نوعیت سے بھی قابلِ ذکر و لائق ستائش ترقی نہ کر سکی۔ اور آج یہ فن زیادہ مطبوع و مقبول نہیں ::

مشتے نمونے ......

یہاں ڈراما نگاری کے سو سال کا جو مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ متذکرہ بالا تبدیلی اور ترقی کا خاکہ پیش کرنے کے لئے ان اہم ادوار میں سے چند منتخب ڈراموں کے اقتباسات درج کر دیئے جائیں۔ چونکہ ہر دور کی ڈراما نگاری کے انداز پر مصنّف وار تفصیلی تبصرہ کیا جا چکا ہے۔ اس لئے انتخاب میں اختصار سے کام لینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اور دانستہ طور پر ابتدائی تبدل دور کے نمونوں سے گریز اور تطویل لاطائل سے پرہیز کیا جاتا ہے۔ اسٹیج ڈراموں کے سلسلہ میں "اندر سبھا" کے جو عامیانہ انداز عرصہ دراز تک قائم رہا اس کی کیفیت کا مختصر ذکر آجانے کے بعد انتخاب کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ نسبتاً اصلاحی دور و جدت کے چند اقتباس عہد بعہد کی تبدیلیوں اور ترقیوں کو ظاہر کرنے کیلئے کافی ہیں۔

جدید دور کے ایکانکی ناٹک (ایک ایکٹ کا ڈراما) اور نثری ڈراما کے چند نمونے بھی درج کئے جا رہے ہیں۔ اس نہج میں جو محدود تجربے کئے جا رہے ہیں۔ ان سے یہ امید ہے کہ اُردو کا دامن ایکانکی ناٹک اور نثری ڈراما دونوں سے زیادہ مالا مال ہوتا رہیگا بلکہ نئے ادیبوں کی مساعی ایک حد تک جاری ہیں۔ ممکن ہے ایکانکی ناٹک کی ترقی کسی دن جدید اسٹیج کے احیاء کی ضامن بن سکے۔ اور نیا اسٹیج نئے روپ میں وقتی تقاضوں اور جدید فنی ضروریات کے ساتھ ظہور پذیر ہو سکے۔

اُردو کا پہلا نثری ڈراما

بُلبُلِ بیمار

(گزشتہ ابواب میں" ڈھاکہ میں اُردو اسٹیج اور ڈراما کے آغاز کا تذکرہ کیا جا چکا ہے اسی ذیل میں ڈراما "بلبل بیمار" کا تفصیلی ذکر بھی آ چکا ہے۔ یہ ڈراما نثر میں پہلی تصنیف اور "اندرسبھا" کے بعد اردو ڈراما نگاری میں پہلا موڑ ہے مکالموں میں نثر و نظم شامل ہیں اس ڈراما کی قدامت اور مقامی حالات پر تبصرہ کیا جا چکا ہے۔ اس کے اندازِ بیان اور ڈرامائی تدبیر کاری کو قابلِ تعریف نہیں کہا جا سکتا۔ عہدِ قدیم کی ایک مبتذل اور عامیانہ چیز ہے لیکن چونکہ اس تصنیف سے اُردو ڈراما میں نثر کا آغاز ہوتا ہے۔ اسلئے اس کی تاریخی حیثیت قابلِ غور ہے۔ اس کی کہانی میں دولت و غربت اور بڑھاپے جوانی کی کشمکش دکھائی گئی ہے۔ نیز مشرقی بنگال میں مسلمانوں کی عام مفلسی اور دولت کے ہاتھوں غریبوں کی عزت کی خریداری کا جو رواج اس عہد میں تھا، وہ نمایاں کیا گیا ہے۔ زبان و بیان نثر و نظم دونوں میں عامیانہ ہے۔

ذیل کے اقتباس میں جو حصے پیش کئے گئے ہیں، ان میں مکالموں اور گانوں کے مختلف نمونے آ جاتے ہیں) :-

پہلا ایکٹ آٹھواں سین

مکان لال خاں (لال خان کا خوش خوش آنا)

لال خان (گانا)

میری ساری جوانی گئی کیا مزہ زندگانی ـــــ میری

آیا بڑھاپا چھائی سفیدی صورت مردے کی ثانی

بلبل پیاری سے شادی کرونگا دل میں اب تو یہ ہی ٹھانی۔ نہیں شادی ہے بیگانی۔ مری

کہتے ہیں لوگ بڑھاپے میں شادی۔ کرتے جو ہیں نامرادی،

تن میں طاقت میرے ہے جب تک،

کرتا ہوں میں شادی۔ کہ ہو مجھ کو نت شادمانی۔ میری...

بُلبل سے کرکے شادی، ہمیشہ کرتا رہوں پاسبانی،

ہاتھوں سے کھانا کھاکے، میں اوس کو ٹھنڈا

پلاؤں گا پانی مجھے ہوگی روٹی پکانی ــــ میری ساری جوانی

جاؤں گا باہر تالا لگاکے دل میں جو ہے بدگمانی،

میرے گئے بعد بھاگ نہ جائے بلبل میری ہے دیوانی،

کہیں چھوٹ نہ جائے وہ جانی ــ میری ساری جوانی

ابیات ــ تحت اللفظ

عظمت ماما

لال خاں

ے عظمت کدھر ہے تو آ جلدیاں — بہت خوب حاضر ہوں اے مہرباں

ری پیاری بلبل بتا ہے کہاں — ہے اس کمرے میں ہو تو خوش بیگماں

لال خان

ے میرے کمرے کی تالی تو لے — ذرا خوب رہنا تو ہوشیاری سے

عظمت ماما

بہت اچھا اے مہربان نیکنام — کہا جس طرح سے کروں گی وہ کام

لال خاں کا تالی (کنجی) دینا

مکالمہ (نثر)

لال خاں ـ سچ ہے عظمت تو بڑی ہوشیار ہے تجھے معلوم ہوگا۔ جب میں

بلبل کو لینے گیا۔ تو اس کے باپ جواہر خاں سے یہ شرط ٹھہری تھی کہ تین ماہ کے عرصے میں بلبل سے شادی نہ کروں گا تو وہ بیس ہزار دینار اس کے باپ کو معاف کر دوں گا۔ اس میں کچھ عذر نہ کروں گا۔

عظمت ماما — ہاں ہاں صاحب! وہ تو مجھے سب معلوم ہے۔ وہ تو میری سفارش سے انجام پایا تھا۔ سنو صاحب! بلبل کے باپ نے اپنے مکان پر بلوا کے تمھارا حال دریافت کیا تھا۔ جب میں نے بھی خوب طرح سے دل جمعی کر دی تھی کہ صاحب جیسے پاک طبیعت ہیں اور دنیا میں دوسرا نہ ہوگا۔ آج سو دو سو برس کی ہوئی۔ مگر ایک روز بھی مجھ پر محبّت کی نظر نہ ڈالی۔ جب بلبل کے باپ نے تمھاری تعریف مجھ سے سنی تو مجھ سے فرمایا کہ تو سچ کہتی ہے۔ لال خاں ایسا ہی نیک جوان ہے جیسا کہ تو نے مجھ سے بیان کیا ہے۔ فوراً میرے ساتھ بلبل کو کر دیا۔

لال خان — اے عظمت تو سچ کہتی ہے کہ تیرے بڑھاپے نے تیری عزّت و آبرو بچا رکھی ہے۔ نہیں تو خدا جانے تیری کیا کیا خرابی ہوتی۔ خیر مگر یہ تو بتا کہ وہ اقرار تین مہینے کا جو ہے وہ پورا ہونے آیا۔ اب تیری کیا مرضی ہے شادی کروں یا نہ کروں۔ بلبل کے چال چلن کا حال تو مجھ سے بیان کر دے۔

عظمت ماما — اے صاحب سب طرح کی خیریت ہے۔ پر شادی کرنے میں کیا مصلحت ہے۔ سنو صاحب ایسی خوبصورت، جوان کم سن، کم سخن، پری رُو و گلبدن و غنچہ دہن دوسری آپ کو ملنا مشکل ہے۔ مگر یہ بھی خوب یاد رکھنا کہ دنیا میں ایسی چالاک اور ہوشیار دمباز عورت دوسری نہ ہوگی۔

لال خان — کیا کیا کہا؟ کہیں اس کا کسی سے دِل تو نہیں لگا ہے۔

عظمت ماما — ہاں ہاں صاحب تھوڑے دن سے دل تو کیا جان و دل

قربان کرتی ہے۔

لال خان ۔ کی، کی، کس سے سے صاف صاف کیوں نہیں کہتی کا کا کہو کہو یہ کیا ماجرا ہے؟

عظمت ماما ۔ اجی صاحب، آپ اتنا کیوں گھبرا گئے۔ بُلبل پیاری نے اپنے میاں مٹھو سے دل لگالیا ہے۔

لال خان ۔ اے چنڈال بدخصال یہ کیا واہیات ہے جو کہتی ہے۔ اری کسی مرد سے تو دل نہیں لگاما۔

عظمت ماما ۔ اجی اور مرد سے کیا دل لگائے گی۔ اس کو تو کوئی بھی پسند نہیں آتا ہے۔ وہ پھر کیا دل لگائے گی؟

لال خان ۔ سچ ہے عظمت سچ ہے۔ دنیا میں مجھ سا نوجوان پُرارمان، صاحب شان دوسرا کون ہے۔ جو وہ اس کو پسند کرے گی۔ ذرا دیکھو تو میری عین جوانی صورت نورانی، موت کی نشانی ہے مجھے تو ضرور ہی اس نے پسند کیا ہوگا۔

عظمت ماما ۔ واہ وا اجی صاحب آپ کی جوانی موت کی نشانی، سنو جب مجھ سی پری زاد عاشق و شیدا ہے۔ پھر کہو وہ لڑکی تم پر قربان و شیدا کیوں نہ ہوگی۔ مَیں مرتی ہوں۔ کیا کروں ناچار گلے پڑتی ڈرتی ہوں۔

لال خان ۔ کیا تو مجھ سے دل لگی کرتی ہے۔ جو تجھ سا بوڑھا ہوئے تو مجھ پر جان دے۔ مجھ پر کیوں مرتی ہے۔ عظمت بُلبل کے باپ کے پاس جاتا ہوں کیونکہ وہ تو بوڑھے ہیں۔ کہاں زمین کہاں آسمان۔ پر تین مہینے اقرار کے تمام ہوئے مَیں اپنی شرط پوری کروں گا۔ مگر تو بلبل کی نگہبانی کرنا۔ اچھا تو مکان میں جاکے بلبل کو میرے پاس روانہ کردے۔ جا جلدی سے۔

لال خان - میں ہمیشہ رات دن خواب میں کیا دیکھتا ہوں کہ میری شادی نامرادی بلبل کے ساتھ ہونے کے وقت ایک کالی بلی ٹانگیں جلی آڑی پھر جاتی توبہ توبہ یہ ہر وقت ہوا کرتا ہے۔ خدا خیر کرے کہ بڑھاپے کی عزت رہ جائے۔ کیونکہ جوان عورت سے پالا پڑا ہے۔ (جاتا ہے)

(بلبل بیمار کا طوطے کا پنجرا ہاتھ میں لئے ہوئے آنا)

بُلبل بیمار (گانا)

میاں مٹھو جان، چاہے گا پان! تجھ پر اس آن، جیا کروں قربان
میاں مٹھو مان تو نے مورا من لینو۔ میاں مٹھو
مٹھو منہ کھول، میٹھی بتیاں بول نہیں ماروں پول، لینا مفت مول
کر کے شیریں کلامی تو نے مورا من لینو۔ میاں مٹھو
(آنا لال خاں کا اور بُلبل کو ستانا) (سین ختم)

(راستہ کا سین) (مکالمہ) نثر

گلرو - جب اُس لال خاں کی سوا سو برس کی عمر ہولی۔ تب چودہ پندرہ برس کی لڑکی سے شادی کرتا ہے۔ واہ واہ کیوں نہ ہو بڑے میاں کی عقل ماری گئی ہے۔ سبحان اللہ سبحان اللہ دہ مثل سچ ہے کہ:

"عقل خام بوڑھا گھوڑا لال لگام"

گلرخ - اے بھائی تجھے کچھ معلوم ہے کہ اس پری کو تو ہمارے دوست دلفریب اُڑانے والے ہیں۔ بھلا اے برادر یہ بات سچ ہے یا جھوٹ کہ تو اُس پری کو بھگا لائے گا۔ سچ سچ بتانا!

(دلفریب - افسوس صد افسوس! کیا کہوں میں اس دلبر کے مکان کو جاتا ہوں۔

اور دل بیقرار کو تسلی دیتا ہوں۔ مگر خنجر غم سے فگار ہوتا ہے۔ جب اس ماہرو کی چشم مست سے دو چار ہوتا ہوں۔ بس تیر آہ دل سے پار ہوتا ہے۔ ناچار ہوں۔ کیا کروں کوئی تدبیر وصل کی نہیں بنتی، حیران ہوں۔

گلرو۔ ارے دوست ایک عورت کا لے جانا ادنیٰ بات ہے۔ تو نے کیسے کیسے سخت کام بہ آسانی تمام انجام دیئے ہیں۔ پھر یہ کام کیا مشکل ہے۔ انشاء اللہ تعالے یہ بھی آسان ہوجائے گا۔

گلرخ۔ اے دوست اچھا سن جب تیرا کام ہوجائے گا۔ تو تو ہماری کیا مہمانی کریگا۔ ہم تجھ سے ضرور کفن لیں گے بغیر لئے نہیں چھوڑیں گے۔

دلفریب۔ دوستو کھاؤ گے کیا یہ بھی بیان کرو۔ سب سے اچھی چیز مٹھائیاں بیان کرنا ضرور ہے۔ جو کچھ مشہور نزدیک و دور ہے اس میں سے جو چاہو سو کھالو۔ یہ بندہ کھلانے کو موجود ہے۔ واہ واہ شنو بھائی سوئیاں، حلوہ پوری، شیر برنج کے پیالے بانس واڑے کے چاول واہ واہ! بھنڈی بازار کی قلفی، دھوبی کے تالاب کی آئس کریم، لقمان کا فالودہ، جوہری بازار کا لنگن کاٹی۔ اگر یہ پسند ہو تو کھاؤ اور اگر نہیں تو سنو دہلی کا حلوہ سوہن، سورت کی برفی، متھرا کے پیڑے، ماٹھ کا سوکھا حلوہ، ناگپور کا اخروٹ، پونے کا لابنا بونڈا، بعد اس کے کڑی شراب لاجواب، الائچی گلاب راسی تاڑی، بھنگ خانہ خراب، اس کے ساتھ چنے، مرمرے سوکھے تو مل کو فتے کباب۔ بھائی کھاؤ۔ روکھا سوکھا جو جی چاہے کھاؤ مجھ سے مت شرماؤ اور باقی کیا رہا۔ اگر میں بھولا ہوں تو یاد دلاؤ وہ بھی لاکر کھلاؤں۔ جلدی کھاؤ۔

گلرو۔ ہاں ہاں! ارے بھائی کیا غضب کرتا ہے۔ ہمارا پیٹ بھر گیا شراب کا نشہ بھی ہوگیا۔ واہ واہ باتوں ہی میں ذائقہ اور مزے دی ہے۔ خدا خیر کرے،

اگر کچھ کھائیں گے تو کیا حال ہوگا۔ بھائی خدارا خاموش ہو رہیئے۔ اپنا منہ بند کیجئے۔"

دلفریب "۔ ہاں اے برادر میں نے ایک غزل بلبل کے سراپے کی لکھی ہے۔ وہ گاتا ہوں۔ پھر تمھارا جی چاہے جہاں چاہے وہاں چلے جانا۔" (گانا)

دوسرا سین ۔ مکان ۔

(دلفریب لال خاں کے گھر پہنچتا ہے۔ بُلبل سے ملنے کی کوشش کرتا ہے، عظمت اس کو دیکھتی ہے اور گھبراتی ہے۔ بُلبل اندر مکان میں ہے، اور دلفریب دروازہ پر کھڑا ہے)

(ابیات) (تحت اللفظ)

دلفریب "۔ اے بی بی کیوں ہوتی ہو اس پر خفا
چلو جانے دو! سُن لو گانا مرا
گویّا ہوں ناچار گو میں غریب،
ہنر دیکھ کے کیجئے کچھ عطا"

مکالمہ (نثر)

عظمت "۔ اے بیچارے غربت کے مارے میں کیا کروں ناچار ہوں۔ سُن ہمارے مالک کا حکم ہے کہ کوئی غیر آدمی گھر میں نہ آنے پائے۔ تو جلد یہاں سے چلا جا۔"

دلفریب۔ بھلا بڑی بی یہ باہر سے تالا کس نے لگایا ہے۔ شائد اس کی کنجی بھی آپ کے پاس ہوگی۔"

عظمت "۔ کیا باہر سے تالا لگا ہے یہ کس نے لگایا ہوگا۔ اے خدایہ کیا ماجرا ہے ۔ اے بیٹے تو تو ہاتھ ڈال کر دیکھ!" (بیٹے کا ہاتھ ڈال کر دیکھنا)

پمپینے۔ (ملازم لال خان) "ہاں ہاں سچ ہی ایچا کیچا تالا لگا ہے۔ امارے چیر پے یہ آفت پڑا ہے۔ اپنا جاپ لگا دُ باہر جاؤ۔"

عظمت۔ "کیا بڈھے میاں کی عقل ماری گئی کہ میرا ابھی اعتبار نہیں کیا جو باہر سے تالا لگایا اور تجھے قید کیا۔ خیر اب جو کچھ جی سے ہو سکے گا وہ بھی کر دکھاؤں گی۔ بڈھے میاں کو مزا چکھاؤں گی۔"

دلفریب۔ "اے اماں جان! اگر آپ کا حکم ہو تو میں یہ دیوار پھاند کے اندر آؤں۔"

(بُلبل کا کوٹھے پر سے بُولنا)

بلبل بیمار۔ "اے عظمت کمرے میں بیٹھے بیٹھے دل میرا بہت گھبراتا ہے۔ مجھے اجازت دے تو میں بھی تیرے ساتھ باہر آؤں اپنا دل باغ کی سیر سے بہلاؤں۔"

(بُلبل کا اُتر آنا)

عظمت۔ "توبہ توبہ اے بُلبل تو یہاں کیوں آئی ہے۔ خدا خیر کرے۔"

"ایں گل دیگر شگفت"

دلفریب۔ "اے اماں جان! اگر آگئی تو کیا ہوا سچ تو یہ ہے کہ بیچاری کا دل کمرے میں گھبراتا ہوگا۔ نیچے بیٹھنے کی اجازت دے۔ پھر میں گانا محبت کا تم کو ایسا سناؤں جس سے تمہاری طبیعت خوش ہو جائے۔"

عظمت۔ "نہیں بابا نہیں، یہاں محبت کے گانے کا کچھ کام نہیں۔ اگر تجھ کو کوئی گت بجانی آتی ہو تو میں خود ناچتی ہوں کہ تو نے عمر بھر میں دیکھنا تو کیا سنا بھی نہ ہوگا۔"

دلفریب۔ "اجی بڑی بی گت تو میں ایسی بجاؤں گا۔ جس کو سُن کر تم کو جوش آئے گا اور جوان ہو جاؤ گی۔ پہلے مجھے مکان کے اندر آنے دو۔ بھلا میں کب تک باہر کھڑا رہوں۔ غضب کی شبنم پڑتی ہے۔ اُس کی سردی سے میری آواز کا سُر اور تال کم ہو جائے گا۔"

عظمت"۔ اے جوان تو دیوار پھاند کے اندر کیسے آسکے گا۔ تو تو لنگڑا ہے۔"

دلفریب"۔ اجی یہ آپ سچ کہتی ہیں۔ پھر اگر آپ کا حکم ہو تو کسی نہ کسی طور سے اندر آجاؤں گا۔"

عظمت"۔ اچھا جس طرح ہو سکے تو اندر آ۔"

(عظمت اور چمبنے کا جانا۔ دلفریب کا دیوار پھاند کر آنا)

بُلبل بیمار (گانا)

بابا نہ کسی لڑکی کا یوں گھر سے نکالے / زر لے کے کرے بیٹی کو بوڑھے کے حوالے
ایک دانت نہیں منہ میں وہ بوڑھا ہے ایسا / سر ہلتا ہے دم گھٹتا ہے ہیں جان کے لالے
سو سال ہے عمر اور ہے قد اس کا خمیدہ / اس طور کے بوڑھے کو خدا جلد اُٹھالے
گھر بیٹھے ہوئے مول بکیں مُفت میں قیمت / ایسے بھی ہیں سنسار میں کوئی چاہنے والے

مکالمہ (نثر)

دلفریب۔ اے بت سراپا ناز عشوہ پرداز ایک نظر ادھر بھی ہو جائے۔"

دلفریب (گانا)

مر جائیگا شیدا تیرا اے جان خبر لے / ہوتی ہے جدا تن سے مری جان خبر لے
دے بوسۂ لب آ مرے سینہ سے لپٹ جا / ہیں وصل کے دل میں مرے ارمان خبر لے
کر رحم مرے حال پہ پاس اپنے بلا لے / بھولوں گا نہ تیرا کبھی احسان خبر لے

بُلبل (گانا)

صبر کر اے جان جاں کیوں ہے تو اتنا بے قرار / کیا عجب شادی کرے تجھ سے میرا پروردگار
جاتے ہیں گل توڑنے کو شوق سے جو باغ میں / بعد گل ملتا ہے پہلے دیتے ہیں گلشن سے خار
عشق میں سب طرح کی ایذا اُٹھانی چاہیئے / پھر میسر یار کا ہو جاتا ہے بوس و کنار
رنج و غم درد و الم بہتا رہے اس دہر میں / جائیگی اک دن خزاں اور آئیگی فصل بہار

دوسرا ایکٹ ۔ پہلا سین

باغ خاص :۔ (لال خان کا آنا اور دل کا حال کہنا)

لال خان (گانا)

شادی کرکے اس پری رو سے مزا کچھ پاؤں گا
دل کے سب ارمان پورے ہونگے جب میں لاؤں گا
میں جواہر خاں سے کہنے جاتا ہوں اب گھر دلا
شادی کی تاریخ کر دریافت پھر کر آؤں گا
وہ بھی دن ہوگا کہ بلبل سے ملوں گا سیج پر
شربتِ وصلت سے کب سیراب دل کو پاؤں گا

ابیات ۔ تحت اللفظ

(لال خان کا جانا، بلبل و دلفریب کا آنا)

بلبل : بوڑھے کو معلوم جو ہو جائے گا
جان پر میری ستم وہ ڈھائے گا

دلفریب
میرا دل کیوں اب دھڑکتا ہے خدا

بلبل
سینہ میرا بھی پھڑکتا ہے دلا

(لال خان کا آنا)

دلفریب
ہائے ہائے اب ہے بگڑا سب یہ کام

لال خان
او کمینے، او ذلیل و خوار غلام

پمپنے (نوکر)
نہیں اے جناب ہے جلام اور ہے جلام

لال خان
یہ تو عظمت ہے اور میری دل آرام

لال خاں۔ (سب کو دیکھ کر)

اور یہ اپنا شیدی ہے بدلگام | اور یہ چوتھا کون ہے کیا حجام
پرائے ہے گھر میں ترا کام کیا | بیاں جلد کر تجھ سے اونا سزا

دلفریب (گانا)

اے صاحب سراپا خطا وار ہوں | خطا عفو کیجئے گنہگار ہوں
دل و جان سے ہوں اس پہ مائل جناب | کیا اس کے ناز و ادا نے خراب
غرض اس پری رُو کا دیوانہ ہوں | اسی شمع کا بس میں پروانہ ہوں
نہیں اس کی فرقت گوارا مجھے | جُدائی کے خنجر نے مارا مجھے

(نثر)

لال خاں۔ "اچھا بتا تو کس کا لڑکا ہے اور کہاں رہتا ہے؟"

دلفریب۔ "اے صاحب سنو! یہ بندہ محبت کا لڑکا ہے اور وہ تمھارے جانی دوست ہیں۔ اور ایک جان دو پوست ہیں۔ اگر میں خطا وار ہوں تو مجھے میرے والد کے رُوبرو لے جا کر جو چاہے سزا دو آگے اختیار ہے۔ بندہ لاچار ہے۔"

لال خاں۔ "کیا تم محبت خاں کے لڑکے ہو تو گویا میرے دل کی امید دل میں رہی مگر تم کو نا اُمید و نامراد کرنا مجھے لازم نہیں ہے، اے جوان پُر ارمان مجھے معلوم ہُوا تو اس پر عاشق ہے، اور صادق ہے۔ لے اس کا ہاتھ تیرے ہاتھ میں دیتا ہوں، کیا کروں تیری خاطر میں نے اپنی شرط ہاری ہے۔ اے بُلبل پیاری سُن، میں نے تیرے والد سے شادی کے باب میں جو شرط کی تھی، وہ اب میں ہار گیا وہ دینار بیس ہزار تیرے جہیز میں دیتا ہوں، اور شادی تیری اس جوان کے ساتھ کرتا ہوں، تو بھی

جان و دل سے قبول کرے، اپنا مدعائے دلی حصول کرے۔"

دلفریب "اجی بلبل تو ہزار بار قبول ہے۔ مگر آپ راضی ہو جئے، اور آپ قاضی ہو جئے تو بہتر ہے، کیونکہ قاضی صاحب کو بلانے میں دیر ہو گی (خود بخود) اگر بڈھے میاں بدل جائیں گے تو میں کیا کروں گا۔ بوڑھوں کا کیا اعتبار گھڑی میں کچھ اور گھڑی میں کچھ۔"

لال خان "اے جوان تو کیوں حیران و پریشان ہے، سن میں بوڑھا جوان کہاں آدم کہاں شیطان! خدا کی شان یا دش آسمان! واہ واہ کہاں یہ بلبل نو دمیدہ اور کہاں میں سن رسیدہ! کہاں میں پیر کہن اور کہاں یہ سرو چمن، کہاں میرا سن و سال اور کہاں یہ پری زاد حور خصال! یہ میرے بڑھاپے کی شامت اور عالم کی لعنت ہے، اے خدا اس کی ملامت سے تو نے بچایا۔ زندگی ناپائدار ہے۔ اس کا کیا اعتبار ہے۔ یہ دولت جو میری ہے تم دونوں مالک و مختار ہو۔ تم عیش و عشرت سے گھر آباد کرو، دل اپنا شاد کرو اور خوشی میں مجھے یاد کرنا۔ غم جدائی کو برباد کرنا۔ اب ہاتھ ملاؤ۔ مبارکباد گاؤ۔

(سب کا ہاتھ ملانا مبارکبادی گانا)

(اقتباس)

(اس ڈراما میں نثر و نظم دونوں کا ابتدائی انداز موجود ہے۔ اور گانے بھی جگہ اُردو میں ہیں۔)

ڈراما

لیل و نہار

(اُردو کا دوسرا ڈراما جس میں سلیس نثری مکالے کی ابتدا رہوئی)

از پنڈت ونایک پرشاد طالب بنارسی

(ڈراما" لیل و نہار"۔ بلبل بیمار سے تقریباً پندرہ سال بعد لکھا گیا۔ اکثر ناقدین نے 'لیل و نہار' کو پہلا نثری ڈراما بتایا ہے لیکن تحقیق سے ثابت ہو چکا ہے کہ اس باب میں پہلا نقش "بُلبل بیمار" ہے اور "لیل و نہار" نقش ثانی۔ البتہ لیل و نہار' زبان و بیان کی فصاحت وسلاست کے اعتبار سے "بلبلِ بیمار" پر فوقیت رکھتا ہے۔ اس کا اہم سبب عہد اور مقام بھی ہے۔ یہ نسبتاً ترقی یافتہ دور میں تصنیف کیا گیا۔ اس لئے نثر و نظم کا انداز فصیح اور سلیس اور تدبیر کاری میں ترقی نظر آتی ہے۔ "لیل و نہار" پر گزشتہ ابواب میں تفصیلی تبصرہ کیا جا چکا ہے اقتباس درج ذیل ہے۔)

باب دوسرا پردہ پہلا

باغیچہ

عالم سوز۔ یہی اکرام کا گھر ہے۔ کم بخت جیتے جی قبر کے اندر ہے۔

سفیر جاہ۔ عالم سوز! مجھے تو تب چین آئے کہ جب اکرام قبر میں ڈالا جائے یا دیس سے نکالا جائے۔ لطیفن کی موت کا گواہ ہے۔ ایک روز ضرور

مجھے رُسوا کرے گا۔ عزت گنوائے گا۔

عالم سوز۔ بے فکر رہو، میرا مخبر اس کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ چند روز میں اس کے جرم کا پتہ لگائے گا۔ اور اسے ٹھکانے لگا دیگا۔

سفیر جاہ۔ شاباش! میں تمھیں خوش کروں گا۔ بھلا فیروز یہاں روز آتا ہے۔

عالم سوز۔ جی ضرور آتا ہے اور پھول چڑھاتا ہے۔

سفیر جاہ۔ اکرام فیروز کا مددگار۔ یہ خبر تم نے کس سے پائی ہے۔

عالم سوز۔ یہ شہناز کی قبر اکرام ہی نے بنوائی ہے۔

سفیر جاہ۔ اور انور بھی یہاں روز آتا ہے۔

عالم سوز۔ ہاں اسے بھی ساتھ لاتا ہے۔

سفیر جاہ۔ ہاں تو آج ایک کام کرو۔ انور کو پھسلا کے گل اندام کے گھر پہنچا دُ

عالم سوز۔ بہت خوب!

(سفیر جاہ جاتا ہے، دل افروز آتی ہے۔)

دل افروز ؎ بیکلی ہے کل سے کوئی شے پسند آتی نہیں
دم اُلجھتا ہے ہوا گلزار کی بھاتی نہیں

سوسن۔ ہاں میں سمجھی کوئے جاناں نہ ہو تو جی لگے

نسترن۔ روئے روشن کا کوئی پروانہ ہو تو جی لگے

سوسن۔ وہ فیروز جو باغیچہ میں آتا ہے۔ اس کو دیکھ کر تمھارا دل باغ باغ ہو جاتا ہے

دل افروز۔ میری بلا جانے کون ہے۔ کون جاتا ہے۔

سوسن ؎ ایسے انداز دبانے سے کہیں چھپتے ہیں
عشق اور مُشک چھپانے سے کہیں چھپتے ہیں

نسترن۔ اچھا چل بہن اب گھر کو چلتے ہیں۔

دل افروز- میری طبیعت ذرا اس جگہ ہی بہلتی ہے۔
سوسن- اچھا بیٹھی رہو وہ جوان بھی کوئی دم میں آتا۔
دل افروز- اجی صاف کہو نہ کہ تمھیں بھاتا ہے۔
سوسن- جی ہاں دل بھی جانتا ہوگا۔ لیجیے ملاحظہ کیجیے۔
دل افروز- ارے سچ، تو بہن پردہ کرو، کنارے ہو جاؤ۔
نسترن- پردہ اچھا آؤ کیوں چلا نہیں جاتا۔
دل افروز- اری کچھ کانٹا سا کھٹک گیا۔
سوسن- کہاں پاؤں میں چبھا یا دل میں اٹک گیا۔
دل افروز- بیچارا کیسا اداس بے حواس ہے
نسترن- سچ پوچھو تو مٹی میں ملا ہوا الماس ہے
سوسن- اگر تمھاری جگہ میں ہوتی تو پاس جاکر پوچھتی۔
دل افروز- بادا جان بہتیرا بلاتے ہیں، مگر نہیں آتا ہے۔ خدا جانے کیوں شرماتا ہے۔

(اقتباس)

قدیم اسٹیج کا پہلا اصلاحی دور۔

ڈراما ـــ "خونِ ناحق"

(منشی مہدی حسین احسن لکھنوی نے متعدد طبعزاد ڈراموں کے علاوہ شکسپیئر کے انگریزی ڈراموں "ہملٹ" اور "رومیو جیولیٹ" کے آثار پر "خونِ ناحق" اور گلنار فیروز" بھی لکھے۔

مؤخر الذکر ڈراموں کو ترجمہ نہیں کہا سکتا بلکہ پلاٹ اور خیالات مستعار لے کر انھوں نے ان ڈراموں کو اپنی ملکی معاشرت اور زبان میں ڈھالا ہے۔"خون ناحق" ہملیٹ سے ماخوذ ہے۔ ان کی دوسری تصانیف میں اس کا درجہ اپنے عہد کے لحاظ سے خاصہ ممتاز ہے۔ زبان و بیان میں سلاست و فصاحت کو دخل ہے۔ اور ڈرامائی تدبیر گری بھی قابل تعریف ہے۔ گانوں میں آسان ہندی زبان استعمال کی گئی ہے۔ اور غزلیات بھی شامل ہیں۔ مکالموں میں چستی و برجستگی پائی جاتی ہے۔ مگر وقت کے لحاظ سے مقفی ہیں۔ اسکے دو مناظر کا اقتباس درج ذیل ہے۔)

شہزادہ جہانگیر کا آنا ـــ

(شہزادہ جہانگیر دیوانہ وار داخل ہوتا ہے۔)

جہانگیر۔ خبردار فرشتو! سیڑھی پر نہ چڑھنا۔

اختر۔ کیا ہوا بھائی! یہ کیسی صورت بنائی

جہانگیر۔ کچھ نہیں خیر ہے

اختر۔ پھر کیوں حال غیر ہے۔ طبیعت کا کچھ رنگ ہی اور ہے، عجب بے خودی ہے عجب طور ہے، جان ویران دل پریشان ہے صورت حیران ہے، جنوں کا سامان ہے۔

جہانگیر۔ تم نہ ڈرو، تعجب نہ کرو۔ میں دیوانہ نہیں ہوں۔ اس وقت مصلحتاً میں نے اس حبشی کو ڈرایا۔ کچھ مطلب نکالا اور اس کو ڈھوکے میں ڈالا۔

اختر۔ سبب؟

جہانگیر۔ یہ میرے ایک راز سے ماہر ہے۔

اختر۔ وہ راز مجھ پر بھی ظاہر ہے۔

جہانگیر۔ ہاں شائد تم بھی جانتے ہوگے کہ دولت ایمان کی دشمن ہے اور محبت جان کی دشمن ہے۔

اختر۔ یہ کیا؟ سوال دیگر، جواب دیگر؟

جہانگیر۔ عصمت کی تصویر میں رنگ بھرنے کی ضرورت ہے اور ظلم کے درخت میں نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں جو بہار لوٹتی ہیں۔

اختر۔ صاحب میں کیا پوچھتا ہوں اور آپ کیا کہتے ہیں؟

جہانگیر۔ آہا اب میں سمجھا۔ ہستیٔ واجب الوجود عالم فانی کی سیر ہے عصمت اور حُسن میں بیر ہے۔

اختر۔ مہربان کچھ خیر ہے بات کو ماں لڑا اپنا مطلب نکال کر چلے بھلا میں کب تک مانتا ہوں، خوب جانتا ہوں، سب پہچانتا ہوں، قبرستان والی بات، وہ اندھیری رات۔

جہانگیر۔ اُدھو وہ واردات سچ ہے یعنی مر چلے تو چار کے کاندھے پر چلے، قبرستان کی اندھیری گور، اور رہنے والے روئیں گے۔ اس کا کیا ڈر ہے،

یہ سفر تو ہر فردِ بشر کو پیش نظر ہے ؎

خیال پیش و پس بیکار ہے، زاہد ہے ڈر اپنا
کسی کا کوچ گر ہے آج تو کل ہے سفر اپنا

اختر - کیوں پیارے جہانگیر وہ ساتھ کھیلنے کی محبت اور وہ کم سنی کی اُلفت سب بھلاتے ہو، جو راز ہم سے چھپاتے ہو ؎

چھپائیں رازِ دل غم خوار اپنے رازداروں سے
غضب کی بات ہے، ہو بدگمانی جاں نثاروں سے

جہانگیر - اے عزیز اختر! خدا گواہ ہے - میں تم کو اپنا سچا دوست جانتا ہوں - اور دل سے مانتا ہوں، مگر افسوس میری برگشتہ قسمت سے اپنے بیگانے ہوئے ہیں - دوست دشمنی ٹھانے ہوئے ہیں ؎

موت مانگوں تو رہے آرزوئے خواب مجھے
ڈوبنے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے
میری ایذا کے لئے مردے میں جان آتی ہے
کاٹنے دوڑتی ہے ماہئی بے آب مجھے

اختر - افسوس میرا بھی بھروسا نہیں!

جہانگیر ؎ بے وفا دنیا میں کس کس کا بھروسا کیجے
دوست دشمن بن کے ایذا دیں تو پھر کیا کیجے

جہانگیر (گانا) (راگ: ضلع - تال تین - گت قوالی)

سرخاص: (سا - رے - گا - ما - پا)

کسی کو نہیں ہے بھروسہ کسی کا — نہ ہمدرد وں ہو کلیجہ کسی کا
کوئی ناامیدی سے ہے جاکنی میں — کوئی دیکھتا ہے تماشا کسی کا

بُری اپنی قسمت سب اچھے جہاں میں شکایت کسی کی نہ شکوہ کسی کا
دُعا ہے یہ خلاقِ احسن سے احسن بڑھا کر گھٹانا نہ رتبہ کسی کا

جہانگیر۔ کیوں اس قدر اسرار کرتے ہو۔ اس راز کے اظہار کی اجازت نہیں، مجبور ہوں، معذور ہوں۔

اختر۔ کسی کی محبت میں تو گرفتار نہیں،

جہانگیر۔ خیر اس بات کو جانے دو۔

اختر۔ نہیں، یہ تو نہیں ہوگا۔

جہانگیر۔ کیا تم رازداری کروگے؟

اختر۔ دل و جان سے بلکہ دین و ایمان سے۔

جہانگیر۔ جان سے عزیز یہ راز ہے، جو میری مصیبت کا آغاز ہے

اختر۔ جان جائے تو جائے پر یہ راز زبان تک نہ آئے۔

(روح کا ظاہر ہونا)

روح۔ ہوشیار جلدی نہ کر ذرا دم لے، پہلے اس شخص سے قسم لے۔

جہانگیر۔ اِمداد ربانی، اللہ اللہ جہانگیر کے حال پر یہ مہربانی، کیوں بھائی یہ آواز پہچانی

اختر۔ زمین کے نیچے یہ کوئی کلام کرتا ہے۔

جہانگیر۔ قسم کھانے کا یہ انتظام کرتا ہے

اختر۔ کس کی قسم کھاؤں، فرمائیے؟

جہانگیر۔ جو تمہارے نزدیک بہتر اور برتر ہو۔

اختر۔ بہتر اور برتر ذات باری ہے، اس سے یہی آرزو ہماری ہے۔ ذات واحد شاہد ہے کہ اگر راز کا ذکر زبان پر لاؤں تو بہشت سے محروم، دوزخ میں جاؤں۔

جہانگیر (گانا) (راگ : ضلع - تال چینچل)

سُر خاص : (سا - رے - گا - ما - پا - دھا - نی)

دھیان دھرو پیاری بھید یہ سارے ناہیں سنی کو دگیان یہ تیرے دھیان

دھرو موری بات سنورے - پاپ کپٹ سے دھن کے کارن پران

گئے ہیں راجن کے رے -

اختر - صاف کہہ دو - جہانگیر ، یہ معمہ سُن کر طبیعت پریشان ہے عقل حیران ہے -

جہانگیر - اختر وہ میرے باپ کی روح ہے ، جو فرط محبّت سے بیقرار ہے - افسوس ظالم کے

ہاتھ سے عادل بادشاہ قتل ہوًا -

اختر - ہائے قتل کیسا - حضور یہ کیسا ارشاد ہوًا -

جہانگیر - میری بے رحم ماں میرے چچا کی بیوی ہے - وہی میرے باپ کی قاتل ہے -

اختر - کیا خود ملکہ نے اپنے شوہر کو بستر مرگ پر سلادیا ؟

جہانگیر - اس نے میرے چچا کے ہاتھ سے زہر دلوایا اور مجھ کو تخت سے محروم کر کے

ایک شیطان کو سلطان بنایا -

اختر - اُف دغاباز دنیا ، لعنت ہے تجھ پر اے عصمت کیا تیرا نام زمانہ سے مٹ گیا ؟

اے حیا تجھ کو موت آگئی ، اے شرم کیا تجھ کو قضا کھا گئی ؟

جہانگیر - اے اختر خبردار رہنا ، ایسا نہ کرنا کہ جوش میں کچھ زبان سے نکل جائے تو

میرے انتظام میں فرق آئے - اس کام کے لئے میں اپنے آپ کو دیوانہ بناؤنگا -

جب اس کے سچے سچے بھید پاؤں گا - لو جاؤ ، سدھارو - مگر لبوں پر خاموشی رہے -

انجام کار دشمنوں کی عیب پوشی رہے

(۲) پردہ باغ

(گانا سہیلیاں)

دیکھ اے پیارے فصل بہاری خدایاری دُھوم ہے ساری اِدھر ادھر یوں چلت سنانانانا آہاہا۔ نہریں ہیں جاری پھول ہے کیاری محفل سنواری عزت کی ساری اِدھر اُدھر یوں چلت سنانا، آہاہا پھولوں میں ساری فضا گلشن جاری صبا۔ باد بہاری صدا۔ چھائی ہے کالی گھٹا....

شہزادی مہربانو۔ (گانا)

جیا گیئو نہ سہائے گلکاری توری پل چھن دن موہے تریت
بیتی ترس ترس کر ہاری ہاری سڑ رہت من دھرت نہ ہم سنگ
بریت موری من بھاوت ناہیں بتیاں کرت رہی نیاری نیارے

ریحانہ۔ بی بی میں صدقہ میں واری، چھوڑو یہ آہ وزاری یہ خیال دل سے دُور کرو۔ سیر باغ میں طبیعت مسرور کرو۔ دیکھو کیا آراستہ گلزار ہے۔

مہربانو۔ میری آنکھوں میں یہ سب خار ہے۔

ریحانہ۔ ٹھنڈے ہو رہے ہیں، کیا چمن زرد

مہربانو۔ یہاں عشق نے کر دیا بدن زرد

ریحانہ۔ کیا نہیں کھِلے فصل گل میں سارے پھول

مہربانو۔ مل کے تم سب کرو ہمارے پھول

ریحانہ۔ ؎ صبا اترائی کیسی، جانب گلزار پھرتی ہے

مہربانو۔ صبا پھرتی ہے یا دل پہ میرے تلوار پھرتی ہے

ریحانہ۔ ؎ گہر کی طرح غلطاں ہے جگر قطرے ہیں شبنم کے

مہربانو نہیں شبنم یہ آنسو ہیں ہمارے چشم پُرنم کے۔
ریحانہ۔ چمن کی پٹریوں پر اینڈتے طاؤس پھرتے ہیں۔
مہربانو۔ خزاں آئی ہے اپنی زیست سے محروم پھرتے ہیں
ریحانہ۔ لطافت کیسی فوارے میں اور کیسی روانی ہے۔
مہربانو۔ ہمارے دیدۂ تر سے لیا اس نے بھی پانی ہے۔
ریحانہ۔ گلاب اپنا دکھاتا ہے یہ شباب میں رنگ۔
مہربانو۔ ہمارے خونِ جگر کا ہے یہ گلاب میں رنگ۔
فرزانہ۔ تو یہ کس قدر بک بک ہے۔ تیرے مزاج میں تو کچھ جھک ہے جو ایسوں سے دلیل ملائیگی تو کیا پیش پائے گی۔ علم سے ان کی دو چار آنکھیں ہیں۔
ریحانہ۔ نہیں اُن کی تو چار آنکھیں ہیں۔
مہربانو۔ آخر تم دونوں کیوں بلا کی طرح میرے پیچھے پڑ رہی ہو، کس پر اڑ رہی ہو، کچھ تو کہو یہ ماجرا کیا ہے۔ آج تم دونوں کو ہُوا کیا ہے؟
ریحانہ۔ میں تو اچھی خاصی چالاک ہوں، پر اس حال پر غمناک ہوں، افسوس یہ جوانی اور ضعف و ناتوانی۔
مہربانو۔

کشتی ہے جوانی میری تقدیر کے ہاتھوں — کچھ کام نہیں بنتا ہے تدبیر کے ہاتھوں
اب اس کو ہو آرام تو تکلیف ہمیں کیا — دل بک چکا اپنا تو جہانگیر کے ہاتھوں

ریحانہ۔ قصور اگر آپ معاف کریں، تو عرض خدمت عالی میں صاف صاف کریں۔
مہربانو۔ کہو کیا عرض ہے جس کا بیان ہے
ریحانہ۔ منصور جو وزیرزادہ ہے۔ وہ بھی حضور پر دل دادہ ہے، مگر آپ کو شہزادہ جہانگیر کا اشتیاق کیوں اس قدر زیادہ ہے۔ صورت سیرت میں بھی وہ

نیک ہے۔ ہزاروں میں ایک ہے۔

مہربانو ؎ ہزار حیف کہ دل میرا میرے بس میں نہیں
سوائے اس کے کسی اور کی ہوس میں نہیں
نہیں یہ مانتا کمبخت کیا چارہ ہمارا ہے
جسے دل پیار کرتا ہے وہی پیارا ہمارا ہے

منصور ؎ کھڑے ہیں خدمت میں کب سے آ کے ذرا تو دیکھو نظر اُٹھا کے
مٹا چکے بس سّتا سّتا کے بنے گنہگار دل لگا کے

مہربانو ۔ رہے نہ ہم تو کسی کے قابل — کرے چکا ایک بیوفا دل
نہ میری صورت پہ ہونا مائل — مزا پاؤگے دل لگا کے

منصور ۔ (گانا)

ظالم تیری عاشق سے برائی نہیں جاتی — اس پر بھی تیرے دل کی صفائی نہیں جاتی
میں کیا کہوں دل سے مرے جاتی نہیں اُلفت — اور آپ کے جیتوں کی رکھائی نہیں جاتی
غیروں سے مبارک ہو تمھیں رسم محبّت — جب بات بگڑتی ہے بنائی نہیں جاتی
دشمن کو تو دوست سمجھتا رہا احسن — کمبخت ترے دل کی صفائی نہیں جاتی

مہربانو ؎ تمھارے عشق کا مجھ پر اثر ہووے تو میں جانوں
کوئی صدمہ جو میری جان پر ہووے تو میں جانوں

منصور ؎ بھلا کب آپ کو حظ میرے ارمانوں سے ملتا ہے
مزا صاحب کو ملتا ہے تو دیوانوں سے ملتا ہے

مہربانو ؎ پریشاں حال ہر صورت پریشانوں سے ملتا ہے
جو خود ہوتا ہے دیوانہ وہ دیوانوں سے ملتا ہے

یہ تو فرمایئے کہ آپ نے کیونکر جانا، کہ جہانگیر بے دیوانہ میں خوب

سمجھتی ہوں یہ ہے طعنہ۔

منصور۔ پیدا جنوں نے کر دیئے ساماں نئے نئے
سر میں بھرے خیالِ پریشاں نئے نئے
اب کس کا اور نام ہے دیوانہ پن کہو
ہوتے ہیں روز چاک گریباں نئے نئے

مہربانو۔ دیوانے ہیں وہ خود جو بیکار اسے کہتے ہیں
فرزانہ زمانے میں ہر بار اسے کہتے ہیں
ان کی کیا گنتی نادان ہیں جو غافل
دیوانہ بکارِ خود ہشیار اسے کہتے ہیں

منصور۔ حقیقت میں قیامت ہوتا ہے اس دل کا آجانا
پسند آجائے لیلیٰ کو نہ کیوں مجنوں سا دیوانا

مہربانو۔ مقتول کو زمانہ میں قاتل عزیز ہے
قاتل کی تیغ تیز کو بسمل عزیز ہے
گل کو صدا فغانِ عنادل عزیز ہے
مجنوں کو اپنی لیلیٰ کا محمل عزیز ہے
دل میں ہمارے وہ ہے ہمیں دل عزیز ہے

منصور۔ مدعا دل کا ذرا ہم کو بھی سمجھانے دو
جو ہے دیوانہ خیال اس کا صنم جانے دو

مہربانو۔ میں ہوں مجنوں ذرا مجنوں کو میرے آنے دو
خوب گذرے گی جو مل بیٹھیں گے دیوانے دو

منصور — اب انھیں آپ کی پرواہی نہیں

مہربانو - یہ کبھی عشق میں ہوتا ہی نہیں۔
منصور - عشق انہیں آپ کا اصلا ہی نہیں۔
مہربانو - یہ تو ہم نے کبھی دیکھا ہی نہیں۔
منصور - مصیبت عاشقی کی خاطر فرہاد سے پوچھو
مہربانو - اثر الفت کا شیریں کے دلِ ناشاد سے پوچھو
منصور - بہت نالے کیئے گل نے خبر کچھ لی نہ بلبل کی
مہربانو - اڑی بوبن کے گلشن میں صباحت عارضِ گل کی
منصور - ہوا کیا قیس کا انجام الفت اس کو کہتے ہیں
مہربانو - بنی ماتم نشیں لیلےٰ محبت اس کو کہتے ہیں
منصور - آپ کا جو ارشاد ہے وہ میرے حسب مراد ہے۔ یعنی عشق دونو جانب سے ہوتا ہے۔ معشوق بھی عاشق کے لئے جان کھوتا ہے ؎

پر مرے ساتھ یہ صاحب کی جفائیں کیوں ہیں
ہم پہ ظلم اور رقیبوں سے وفائیں کیوں ہیں

مہربانو - یہ بات ضرور ہے اور یہی عشق و محبت کا دستور ہے مگر بے اثری سے ہر شخص مجبور ہے۔
منصور - تو کیا ہمارے عشق کا آپ پر کچھ اثر ہی نہیں
مہربانو - عشق جو بے اثر ہو اس کا یہاں پر گذر ہی نہیں
منصور - با اثر عشق کس کا ہے۔
مہربانو - آپ خود جانتے ہیں جس کا ہے۔
منصور ع - جسے تم چاہتی ہو لوگ اسے دیوانہ کہتے ہیں
مہربانو ع - کہیں دیوانے سب ہم ناز معشوقانہ کہتے ہیں

منصور۔ ادہٹ دھرم، بے شرم کیا انصاف اسی کا نام ہے کہ تو اس پر مرے، جو تیرا خیال ہی نہ کرے۔

مہربانو۔ عشق کا پایہ ابھی آپ کی سمجھ میں نہ آیا۔ اگر جہانگیر کو مجھ سے نفرت ہے۔ تو مجھ کو اس دردِ فراق میں لذّت ہے۔ جو آنکھ سے دُور ہے وہ دل سے نزدیک ہے، جو حال سے بے خبر ہے وہ خیال میں شریک ہے ؎

کھول کر چشمِ حقیقت جو ملا ایک سے ایک
تو جُدا ہو کے کبھی ہرگز نہ ملا ایک سے ایک

منصور ؎ کیا زمانہ میں نبھائیگا وفا ایک سے ایک
دل کے دو حرف ہیں وہ بھی جدا ایک سے ایک

مہربانو۔ جاؤ جاؤ میرا سر نہ پھراؤ۔

منصور۔ کہاں جاتی ہو۔ اِدھر آؤ۔

مہربانو۔ خبردار مجھ کو ہاتھ نہ لگاؤ۔

منصور۔ افسوس زیادہ نہ ستاؤ۔ رحم فرماؤ۔ اپنے چاہنے والے کو گلے لگاؤ ؎

شکوۂ ظلم پہ بیجا ہے خفا ہو جانا مقتضیٰ آپ کا ہونا ہے خطا ہو جانا
ایسے جانباز سے نفرت تمھیں اللہ اللہ جس کا ارمان ہے قدموں پہ فدا ہو جانا

منصور۔ (گانا)

مار ڈالا من واری او جانی موری کہانی۔ بنیاں پردن تو یہ واری آری

مہربانو۔ (گانا)

چنچل چھل بل سمجھ تو نے تن من دھن کی ہے خواری
نیٹ نہ گنواری تو نے جانا جو ہے چل سرک سنے گا کا ری

منصور ؎ دل ستانا کسی مجبور کا ہے کام بُرا
یاد رکھنا کہ ہے اس بات کا انجام بُرا

جب تم کو ہم سے ایسا انکار ہے۔ جی بیزار ہے تو ہم کو بھی تم سے بدلہ لینا کیا دشوار ہے۔

{راگ بردا۔ گت کہروا۔ تال ۔ (سلیمان کا گاتے ہوئے آنا)
سرخاص۔ سارے گا ما پا دھانی}

ہو گیا دیوانہ یار، جوبن والی بھولی بھالی سُندر
پیاری سن لے ناری۔ تورا بالم کو ہو گیا بھوت کا سایہ ہم نے پایا
شہزادہ کو بتایا۔ ہائے بیت کیا ہو گیا۔

مہر بانو۔ کیا بکتا ہے، واہیات مواجب آتا ہے۔ کوئی نہ کوئی سوانگ لاتا ہے

سلیمان۔ کہتا ہوں تم سے اپنے دل کی سچی بات، شہزادہ پر بھوت کا سایہ پڑا ہے ہیہات

مہر بانو۔ چل موئے شیطان تجھی پر بھوت کا سایہ ہوگا۔ تجھی کو بلانے دبایا ہوگا ؎

ہے یہی کام بدصفاتوں کا بات کیا مانے دیوانوں کا

سلیمان۔ مہربان قدردان کرو مجھ کو نہ ہلکان میری جان پریشان ہے
اس قبرستان کا سامان میرے دھیان ہے ہائے وہ بھوتوں کا ٹھکانہ
وہ ستانا۔ رلانا۔ مرے مُردے کو جگانا۔ کوئی مُردہ ہرانا۔ جو نکل قبر سے آیا۔
تو جہانگیر کو پایا۔ اُسے مرگھٹ میں ڈرایا۔

مہر بانو۔ اچھا موئے تو یوں نہ مانے گا۔ لے میں تیری مرمت کرتی ہوں۔

(جوتے مارنا)

سلیمان - نہیں نہیں حضور پہچان گیا تابعدار۔
مہربانو - نہیں نہیں ابھی نہیں پہچانا۔
سلیمان - پہچانا ہے پہچانا ہے۔
مہربانو - کیا پہچانا۔
سلیمان - (گانا) دیکھے میں نے طور سارے، دیکھے میں نے طور۔
کل تک تھیں تم اور پر آج ہوئیں کچھ اور دیکھے بھالے ڈھنگ۔
نرالے پہچانا فی الفور مرگھٹ کی تم بھتنی ہو میں نے دیکھا کرکے غور
مہربانو - ریحانہ، یہ کم بخت تو ہوگیا ہے دیوانہ۔
سلیمان - اجی میں کیا دیوانہ ہوں - اگر آپ شہزادہ صاحب کو ملاحظہ فرمادیں تو مجھے بالکل ہی بھول جائیں اور اگر وہ آپ کو دیکھ پائیں تو کتے کی طرح کاٹ کھائیں۔
مہربانو - پاگل ہے۔
سلیمان - جی ہاں بالکل پاگل ہے
مہربانو - دیوانہ ہے۔
سلیمان جی ہاں، بالکل دیوانہ ہے۔
اور میری تو صورت سے بیزار ہیں - جان کے خریدار ہیں۔ مگر میں نے جہاں دیکھا اور روانہ باشد (جہانگیر کا آنا)
جہانگیر - سونے والو جاگو، بھاگو، ناؤ میں خاک اڑتی ہے۔
سلیمان - ارے باپ رے، وہ پھر آیا۔

[جہانگیر کا آنا]

مہربانو - ہیں ہیں پیارے جہانگیر یہ کیا حال ہے، کس طرف خیال ہے

جہانگیر پیارے، یہ کیسے اشارے، منہ سے بولو، زبان کھولو۔

جہانگیر۔ کیا مجھ سے کہتی ہو، کیا کہتی ہو۔ کیوں کہتی ہو۔

مہربانو۔ ہاں سچ کہتا تھا سلیمان یہ تو کچھ ویسا ہی ہے سامان، جی ادھر دیکھو کیا اٹکھیلیوں کی چال جھوم جھام کر چلتے ہو دل ملتے ہو۔

(گانا مہربانو)

جھوم جھوم کر اعلیٰ چلے متوالا جوبن والا میرا برج لالا رے
تیکھی تیکھی نجروں کا چتون بگمن بھرے گلے موتی مالا رے

ے ادھر منہ پھیر میں قربان میرے نوجوان عاشق
تو اپنی مہربانو پر نہ ہو، نامہربان عاشق

جہانگیر ے ۔ نہ عاشق کوئی میرا ہے نہ میں خود ناتواں عاشق
میں جانوں کیا کہاں معشوق ہوتا ہے کہاں عاشق

مہربانو ے ۔ رہا نہ عیش تو یہ غم رہے، رہے نہ رہے
یہ لطف تخلیہ باہم رہے، رہے نہ رہے
کچھ اپنے دل کی کہو کچھ ہمارے دل کی سنو
یہ اعتبار نہیں ہم رہے، رہے نہ رہے

جہانگیر ے ۔ یہ جوشِ دیدۂ پُرنم رہے، رہے نہ رہے
مثالِ قطرۂ شبنم رہے، رہے نہ رہے
انیس حال یہ دیوانہ پن غنیمت ہے
شریک کل کوئی ہمدم رہے، رہے نہ رہے

مہربانو ے ۔ مناسب تھا کہ ہوتا سب عیاں یہ رازِ دل ہم سے
چھپائے آپ نے یوں بدگماں ہو رازِ دل ہم سے

قیامت ہے یہ ظاہر جانِ جاں ہو رازِ دل ہم سے

ہے غیروں سے یہ سرگوشی نہاں ہو رازِ دل ہم سے

جہانگیر۔ وبس ناکامیابی ہے لکھی ہر کام میں اُن کے

خلل پڑ جائے گا اس راحت و آرام میں اُن کے

قفس کیا ہے چھری ہے ایک دن انجام میں اُن کے

محبت ہوش رکھنا تو نہ آنا دام میں اُن کے

کہیں صیاد بھی بلبل ہوا ہے دوستداروں میں

مہربانو۔ (گانا)

(راگ زالہ: تال تین، گت تلواڑ)

سُرخاص: (سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی)

دل دیوانہ ہوا جاناں تیرے لئے جان تیرے لئے جان پیاسے اپنی

نیہ لگائے مورا بالا سا جوبنا تیرے لئے واری میں جاؤں گروا لگاؤں۔ موہے سیئاں۔

جہانگیر۔ میں نہیں ہرگز زمانہ میں وفا کے واسطے

دل ہی میرا ہے نہ میں ہوں دلربا کے واسطے

تم وفا کے واسطے ہو یا جفا کے واسطے

ڈھونڈو کوئی اور ظلم ناروا کے واسطے

مجھ سے نفرت کیجئے بس اب خدا کے واسطے

مہربانو۔ اے گل خوش رنگ وہ رنگ وفا جاتا رہا

کیا ہمارا آپ کا وہ واسطہ جاتا رہا

جہانگیر۔ کیا کہوں دل سے محبت کا مزا جاتا رہا

ایسا کچھ دیکھا کہ سارا حوصلہ جاتا رہا

مہربانو ۔ آج مجھکو ثابت ہوگیا کہ آپ کو میرا بالکل خیال تک نہیں۔
جہانگیر ۔ ہاں پہلے تو مجھ کو شبہ تھا مگر اب تو یقین ہو گیا کہ محبت کوئی چیز نہیں
اس لئے آپ کا عشق بھی کچھ عزیز نہیں ۔

حسین خیالِ محبت ذرا نہیں رکھتے
یہ ہیں وہ پھول جو بوئے وفا نہیں رکھتے

مہربانو ۔

کوئی ہوگا ایسا کہ جس نے دغا کی
مگر میں نے کیا آپ کی ہے خطا کی
اگر آپ بگڑے تو دم بر بنا کی
قسم کھا کے کہتی ہوں اپنے خدا کی
نہیں مجھ کو عادت ہے ہرگز جفا کی

جہانگیر ۔ عورتوں میں یہ ستمگاریوں کے طور تو ہیں
نہ سہی تم مگر اس رنگ میں کچھ اور تو ہیں

مہربانو ۔ یہ ہے کس کا دستور بتلا دے ذرا کوئی
خطا کوئی کرے دنیا میں اور پائے سزا کوئی

جہانگیر ۔ خوف تھا مجکو گناہوں سے گنہگار بنے
جن سے اُمید وفا تھی وہ جفا کار بنے

مہربانو ۔ تو کیا آج سے میں نا اُمید ہو جاؤں۔
جہانگیر ۔ البتہ جس طرح میں عصمت سے نا اُمید ہوگیا ہوں۔
مہربانو ۔ جو کچھ آپ نے مجھکو دیا تھا واپس لے لیجئے۔
جہانگیر ۔ وہ کیا چیز ہے بیان کیجئے؟
مہربانو ۔ یہ رومال جو محبت کے پھولوں سے بسا تھا مگر اب اس میں وہ خوشبو
نہ رہی اور میری ویسی آبرو نہ رہی۔
جہانگیر ۔ آہا! کیا تم صاحب عصمت ہو؟

مہربانو۔ کیا فرمایا؟
جہانگیر۔ کیا تم حسین بھی ہو؟
مہربانو۔ اس کا مطلب؟
جہانگیر۔ خدائی غضب، قہر ربّ؟
مہربانو۔ یہ کیسی تقریر؟
جہانگیر۔ خوبیٔ تقدیر۔
مہربانو۔ جہانگیر، افسوس وہ زمانہ کہاں گیا۔ کیا عشق رائیگاں گیا؟
جہانگیر۔ ہاں میں کبھی تم کو چاہتا تھا۔
مہربانو۔ بیشک پہلے تو آپ کا ایسا ہی بیان تھا۔
جہانگیر۔ مگر کیا وہ قابل اطمینان تھا؟
مہربانو۔ تو دغا باز کون ٹھہرا؟
جہانگیر۔ وہی!
مہربانو۔ وہی!
جہانگیر۔ جس نے ایک کو مارا اور دوسرے پر جی وارا۔
مہربانو۔ اے دل آرا یہ کس کی طرف ہے اشارا۔
جہانگیر۔ مگر آپ کے والد بزرگوار کہاں ہیں؟ سارے جہاں کے ایماندار کہاں ہیں؟
مہربانو۔ اپنے خلوت خانہ میں!
جہانگیر۔ تو ان کو اس تہ خانے میں بند رکھئے۔ اگر کھل جائیں گے تو بندگانِ خدا کو تکلیف پہنچائیں گے۔ لیجیے نگہبان!
مہربانو۔ مجھ کو کیوں چھوڑتے ہو پیارے؟
جہانگیر۔ چل ہٹ کنارے۔

قدیم دور میں ایک اصلاحی قدم:-

آغا حشر کا انداز

ڈراما "یہودی کی لڑکی" اور "بلوا منگل"

آغا صاحب کی ڈراما نگاری کے مختصر ادوار اور اُنکی طرز نگارش و فنی کمالات کا تذکرہ کیا جاچکا ہے۔ یہ دونوں ڈرامے "یہودی کی لڑکی" اور "بلوا منگل" ان کے دور وسطیٰ کے کامیاب نمونے ہیں۔ اس عہد میں ان کا فن ترقّی کے کئی مدارج طے کرچکا تھا۔ اور ان کے انداز تحریر و فنّی تدبیر گری نے ارتقائی منزل میں قدم رکھا تھا۔ اور اپنے دور کی قدامت میں نئے چراغ روشن کرکے اسٹیج کو نئی تابندگی بخش رہے تھے۔ اس زمانہ میں (۱۹۱۰-۱۶ء) اُردو اسٹیج کے ڈراما میں گونہ ترقی و اصلاح نظر آنے لگی تھی۔ حشر کے بیشرو قدیم ڈرامائی پامال راہوں کو کسی حدتک صفائی و آراستگی سے روشناس کرانے کی سعی کرچکے تھے۔

اُن کے معاصرین میں سے اہل قلم زیبائش کی طرف متوجہ تھے۔ ڈراما نگاری اور اداکاری دونوں کا معیار نسبتاً بہتر نظر آنے لگا تھا لیکن ادبی و فنّی نقطۂ نظر سے کمتر درجہ میں تھا، ان سب کے مقابلہ میں حشر کی اجتہادی جدو جہد اور ان کے نتائج افکار زیادہ بلندی و برتری کے نمونے پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔ گو ضرورت وقت اور تجارتی مصلحت کے تحت وہ کوئی انقلابی قدم نہ اٹھا سکے۔ علاوہ ازیں وہ ڈراما کے جدید مغربی انداز سے پوری طرح واقف بھی نہ تھے۔ اسلئے

حشر کا ترقی یافتہ دور بھی جدت و اصلاح کے باوجود رسوم و قیود کی اُلجھنوں میں مبتلا نظر آتا رہا۔ تاہم ان کے انداز کو "قدامت میں جدّت کا ایک قدم" مانا جاتا ہے۔ ان ڈراموں کے مکالموں میں عامیانہ پن و سوقیانہ تکلّف کم اور صفائی و سلاست زیادہ نظر آتی ہے۔ گو یہ مغربی ڈراما کا ترقی یافتہ رنگ نہیں۔ مگر اس برِصغیر ہند و پاک کے روائتی اسٹیج کا بدلتا ہوُا انداز ضرور ہے۔ حالانکہ ابھی تک تصنّع و تکلّف موجود ہے۔

ڈراما

یہودی کی لڑکی

باغیچہ

(مارکس کا گاتے ہوئے آنا)

ضرورت کیا اُنھیں تیغ و تبر کی — ادا کافی ہے ایک ترچھی نظر کی
وہ کیا جانیں کسے کہتے ہیں اُلفت — خبر کیا ہے انھیں دردِ جگر کی
تجھے معلوم ہے کچھ او ستمگر — شبِ غم کس طرح ہم نے بسر کی
چلے جاتے ہو مُڑ کر دیکھ جاؤ — قسم ہے آپ کو ترچھی نظر کی

لگا کر دِل کسی سے ہائے ہم نے
مصیبت مول لے لی عمر بھر کی

راحیل - پیارے منشیہ قسم کھاؤ اور صاف صاف بتاؤ کہ تمھارا خیال بد یا نیک ہے؟ کیا تمھارا دل اور زبان ایک ہے؟

تم نظر آتے ہو اکثر مجھکو گھبرائے ہوئے
فکر کے بادل ہیں تم پر اس قدر چھائے ہوئے

مارکس - پیاری! میں نے بھی تمھیں اسی لئے یہاں آنے کی تکلیف دی ہے کہ تمھاری آنکھوں پر میں نے جو طلسمی پردہ ڈال رکھا ہے اسے اُتار کر صاف اور کھلے لفظوں میں اپنی حقیقت آشکارا کردوں

مرے ہونٹوں پہ شہد اور زہر قاتل تھا چھپا دل میں
بنولہ روئی میں ہو جس طرح یوں تھی دغا دل میں
حقیقت کو نہ ظاہر آج تک ہونے دیا میں نے
مری جاں معاف کرنا تم کو ہے تم کو ٹھگا میں نے

راحیل - او خدا! کیا تم نے مجھے ٹھگا، دھوکا دیا، بُتّا بلا بتایا، مجھے دامِ محبّت میں پھنسایا؟

مارکس - ہاں پیاری، حقیقت یہ ہے کہ میں ابھی تک عشق کے اسٹیج پر یہودی کا لباس پہن کر ایک دھوکے باز عاشق کا پارٹ ادا کر رہا تھا ورنہ ؎

میرا گماں الگ ہے میرا یقین الگ
ہے تیرا دیں الگ اور میرا دین الگ

راحیل - تو کیا تم ہمارے ہم مذہب نہیں ہو؟

مارکس - نہیں، میں تمہارے دشمنوں کی ڈالی ہوئی بنیاد ہوں، رومن خون اور رومن باپ کی اولاد ہوں۔

راحیل - تم یہودی نہیں ہو؟

مارکس - نہیں۔

راحیل - پھر تمھیں یہودی بننے کو کس نے کہا؟

مارکس - تمھاری دلفریب صورت نے، اس موہنی مورت نے۔

راحیل - تمھیں ایک یہودی لڑکی سے محبت کرنے کی جُرأت کس نے دلائی؟

مارکس - تمھاری محبّت نے

راحیل - اُف! نور میں نار، شربت میں کف مار، زہریلا سانپ اور گلے کا ہار ؎

کیوں اُلجھتا اپنا دامن گر نہ پھنستی پھول میں
مجھکو کیا معلوم تھا کانٹا چھپا ہے پھول میں
میری بربادی کا آخر کچھ سبب بتلا مجھے
کیا خطا تھی میری تو نے کیوں دیا دھوکا مجھے

مارکس - دھوکا نہیں پیاری راحیل! دھوکا تو اس وقت تھا جب میں تمھارے خوب صورت ہونے سے انکار کرتا یا تمھیں چھوڑ کر کسی اور کو پیار کرتا۔ تمھارے صاف صاف پوچھنے پر بھی اپنی حقیقت سے نہ خبر کرتا

یہودی ہوں کہ رومن ہوں میں نوری کہ ناری ہوں
کوئی ہوں، کچھ بھی ہوں پر تیری صورت کا پجاری ہوں

راحیل - مگر اب تم اس صورت کی طرف دیکھنے کا کوئی حق نہیں رکھتے۔ مجھ سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔

مارکس - کیوں؟

راحیل - کیونکہ اس چہرے کو دیکھنے کے لئے وہی آنکھ چاہیئے جو بُت پرستی اور کفر کی چمک دمک سے نفور ہو، جس میں یہودی مذہب اور یہودی یقین کا نُور ہو۔

مارکس - تو تم کیا رومن ہونے کی وجہ سے اپنا دل مجھ سے پھیر لینا چاہتی ہو؟

راحیل - کاش یہ ممکن ہوتا! ظالم، نہیں اب تجھ سے اپنا دل واپس نہیں لے سکتی۔ جس طرح پروانہ شمع پر جلنے کے لئے، پتنگ جس طرف کی ہوا ہو اس طرف اُڑنے کے لئے، پانی نشیب کی طرف بڑھنے کے لئے مجبور ہوا جا رہا ہے، اسی طرح میرا دل بھی تیری محبت میں بے اختیار ہے۔

مارکس تو کیا میں اُمید رکھوں کہ یہ ہاتھ ہمیشہ کیلئے میرے ہاتھ میں دیدو گی؟

راحیل - نہیں

مارکس - کیوں؟ آخر کس وجہ سے انکار ہے، کس لئے جی بیزار ہے؟

راحیل - دل پر میرا قبضہ ہے۔ لیکن ہاتھ پر میرے باپ کا اختیار ہے۔

مارکس - مگر تمہارا باپ تو متعصب یہودی ہے۔ کیونکر اپنی لڑکی کا ہاتھ ایک رومن کے ہاتھ میں دینے کو تیار ہوگا۔ ایسی محبت اور ایسی شادی کا کیسے روادار ہوگا؟

راحیل - پھر میں کیا کرسکتی ہوں؟

مارکس - پیاری راحیل، تم چاہو تو سب کچھ ہوسکتا ہے۔ میری جان کے لئے اپنے باپ کو چھوڑ کر میرے ساتھ نکل چلو۔ ہم دوسرے شہر میں پہنچکر نکاح پڑھا لیں گے اور واپس آجائیں گے ؎

مریض درد کی اس طرح عید ہوجائے
تمام عمر کو راحت کی دید ہوجائے

راحیل - اُو خُدا، یہ تو اپنے ساتھ بھاگنے کو کہتا ہے۔

مارکس - پیاری راحیل، کہو کس سوچ میں پڑ گئیں ؎

تمھیں ہو رازِ دل اپنا تمھیں ہو بس خوشی اپنی
تمھاری ایک ہاں پر منحصر ہے زندگی اپنی

؎ امیدیں جی اٹھیں وہ لفظ منہ سے میری جاں کہہ دو
میں صدقے پیارے ہونٹوں کے لب نازک سے ہاں کہہ دو

راحیل - نہیں نہیں ایسا نہیں ہوسکتا ؎

اس زندگی پہ داغ لگایا نہ جائے گا
مجھ سے پدر کا نام ہنسایا نہ جائے گا

مارکس - اگر تمھارا انکار ہے تو میرا اس دُنیا میں جینا بیکار ہے ؎

خوشی میری، مری راحت فقط تیری ہنسی تک تھی
سمجھ لینا کہ میری زندگی بھی بس یہیں تک تھی

ے سوائے موت کے اب غم کا چارہ کار نہیں
عبث یہ گلشنِ ہستی ہے جب بہار نہیں

راحیل۔ ٹھیرو ٹھیرو، پیارے ٹھیرو، مجھے سوچنے دو۔

مارکس۔ بس، ہاں یا نہیں، ایک لفظ۔

راحیل۔ تھوڑی دیر غور کرنے کے لئے، تھوڑی دیر

مارکس۔ ایک منٹ نہیں۔

راحیل۔ منشیہ منشیہ؛

مارکس۔ بس پیاری راحیل کہو کہ مجھے منظور ہے۔

راحیل۔ لے چل خوبصورت جادوگر لے چل، راحیل اس دل سے مجبور ہے۔

ے تیری ہوں ترے ساتھ ہوں دیتی ہوں زباں میں
اب سائے کے مانند جہاں تو ہے وہاں میں

مارکس۔ اب باپ کو خبر ہونے سے پہلے یہاں سے نکل چلو ے
جیسے یہ جسم و روح اسی طرح ساتھ دو لو آؤ، اب چلو میرے ہاتھوں میں ہاتھ دو

(عذرا کا آنا)

عذرا۔ خبردار، ٹھیرو، کہاں جاتے ہو؟ کہاں بھاگ کر منہ چھپانا چاہتے ہو؟

ے نکل جانے یہ حسرت بڑی مشکل سے نکلے گی
کلیجہ توڑ دے گی بد دعا جو منہ سے نکلے گی
تمہاری آرزو دنیا سے خالی ہاتھ جائے گی
جہاں جاؤ گے میری بد دعا بھی ساتھ جائے گی

راحیل۔ رحم، رحم اچھے ابّا، ہم گنہگاروں پر رحم!

عذرا۔ رحم! تجھ جیسی نافرمان، ناہنجار پر، رحم، اس جیسے بدکردار پر! کیوں؟ اسی دن کے لئے میں نے تجھے آنکھوں میں رکھ کر پالا تھا، اس بُرے نتیجے کے لئے اپنی جان کی طرح سنبھالا تھا۔ او رُدمن قوم کے ذلیل کتّے! جس نے محبّت سے تیری پیٹھ کو تھپتھپایا، جس نے شریف اور وفادار سمجھ کر تجھے اپنی گود میں بٹھایا، اُسی محسن پر موقع پاکر حملہ کرنے کو آمادہ ہوا جس نے تجھے راحت دی اور عزّت دی اُسی کے آرام کو دن رات مٹانے کا ارادہ ہوا؎

قہرِ خدا سے گڑ نہ گیا تو زمین میں | کیا بیوفائی جُرم نہ تھی تیرے دین میں
وہ بات کی نہ تھی جو گمان و یقین میں | اک سانپ گویا پالا تھا اس آستین میں

کیا جانتا تھا میں کہ اک آفت ہے قہر ہے
آبِ بقا میں سمجھا تھا جس کو وہ زہر ہے

مارکس۔ بزرگ عذرا۔ بیشک میں نے قصور کیا اور ضرور کیا۔ مگر یہ میری دانستہ خطا نہ تھی بلکہ اس صورت اور اس دل نے مجھے مجبور کیا؎

بڑھو آگے، چھُری لو اور سینہ چاک کر ڈالو
خطا اس دل کی ہے اس دل کو پھونکو خاک کر ڈالو

راحیل۔ نہیں، پیارے ابا نہیں؎

اس زندگی کی یوں ہی کسی طرح شام ہو | پھیر دو چھُری گلے پہ کہ قصّہ تمام ہو
اس کی نہ کچھ خطا ہے نہ دل کا قصور ہے | میں اس کو چاہتی ہوں یہ میرا قصور ہے

عذرا۔ بدبخت لڑکی! غیر قوم اور غیر مذہب کی چاہ چھُری ہوتی ہے۔

راحیل۔ سچ ہے، لیکن دل کی لگی بُری ہوتی ہے۔ اس سے انسان مجبور ہو جاتا ہے

جو کام نہیں کر سکتا وہ کرنے پر مجبور ہوتا ہے ؎

جو کر شیروں کو بھی ٹھوکر سے گرا دیتے ہیں　　وہ بھی بے درد محبت کو دعا دیتے ہیں
زور چلتا ہی نہیں، عشق کے دربار میں کچھ　　یہ وہ چوکھٹ ہے کہ سب سر کو جھکا دیتے ہیں

عذرا ۔ افسوس! میں نے کیا سوچ رکھا تھا اور یہاں کیا رو بکار ہے سچ ہے جس طرح دریا کے سامنے ایک تنکا بے بس ہے، اسی طرح تقدیر کے آگے تدبیر ناچار ہے ؎

مجھکو خیال اور انھیں مدِ نظر اور　　ارمان طبیعت میں اِدھر اور اُدھر اور

راحیل ۔ پیارے ابّا، ہم دونوں محبّت کرنے کے مجرم ہیں مگر اب تک ہمارا جرم گناہوں سے پاک صاف ہے، اس لیے، ہم سے نفرت کرنا انصاف کے خلاف ہے

مارکس ؎
ہے پاک گناہوں سے ہماری یہ خطا بھی
غارت ہوں اگر ہم بدی نے ہو چُھوا بھی
ہم چشمۂ اُلفت میں ہیں مانند کنول کے
جو پانی کے اندر بھی ہے پانی سے جدا بھی

عذرا ۔ اچھّا، تم محبّت کرنے کے سوائے اور ہر طرح بے قصور ہو؟ چاند کی طرح اس زمین کی بُرائیوں سے دور ہو؟

مارکس ۔ ہاں بزرگ عذرا ایسا ہی ہے ؎

پرواز کی طاقت تھی مگر پر نہیں نکلے　　اخلاق کے قانون سے باہر نہیں نکلے
یہ قلب و جگر پاک ہیں یہ دیدۂ تر پاک
اللہ ہے شاہد کہ ہے دِل پاک نظر پاک

عذرا ۔ منشیہ! راحیل میں کونسی خوبی نظر آئی۔ جو تم اُس کے قدر دان ہو؟

مارکس۔ صورت، اور صورت سے زیادہ اس کی سیرت۔

عذرا ۔ تو کیا تم اس کو چاہوگے؟

مارکس ۔ اپنی جان کی طرح۔

عذرا ۔ اس کو عزیز رکھوگے؟

مارکس ۔ اپنی عزت اور شان کی طرح۔

عذرا ۔ اُس کی حفاظت کروگے؟

مارکس۔ اپنے دین اور ایمان کی طرح۔

عذرا۔ اچھا تو میں اپنے پچھلے الفاظ واپس لیتا ہوں اور خوشی سے اس کا ہاتھ تمھارے ہاتھ میں دیتا ہوں۔ بڑھو اور دوزانو ہو۔

مارکس۔ کیا آپ مجھ سے کوئی مزید اقرار کرانا چاہتے ہیں؟

عذرا ۔ ہاں، ایک رومن کی، بغیر مذہب بدلے ایک یہودی سے کبھی شادی نہیں ہوسکتی۔ اس لئے میں پہلے تمھیں اپنے دین کا کلمہ پڑھاکر اپنے مذہب میں لاؤں گا۔ پھر اپنی شریعت کے مطابق اس کے ساتھ تمھارا نکاح پڑھاؤں گا۔ تمھیں منظور ہے؟

مارکس۔ تو کیا محبّت کرنے کا جرمانہ مجھے مذہب سے ادا کرنا ہوگا؟

عذرا ۔ ہاں، اگر تم اس ہاتھ کو حاصل کرنا چاہتے ہو، تو اس کی قیمت فقط تمھارا دین ہے۔

راحیل۔ پیارے مارکس ؎ سوچ میں کیوں پڑ گئے آخر ہو کوئی بات بھی
ہاں کہو مل جائیں تاکہ دل کی صورت ہات بھی

مارکس ؎ کس کو چاہوں، کس کو چھوڑوں، کس غضب میں جان ہے
اک طرف یہ حور ہے اور اک طرف ایمان ہے

عذرا ۔ جواب دو کیا خیال ہے ؟

مارکس ۔ میں راحیل کو چھوڑ سکتا ہوں، مگر مذہب چھوڑنا محال ہے۔

عذرا ۔ تو پھر نہیں ؟

مارکس ۔ کبھی نہیں۔

عذرا ۔ انکار ؟

مارکس ۔ ناچار۔

عذرا ۔ دُوری ؟

مارکس ۔ مجبوری ؎

ساری دنیا سے زیادہ یہ شکرلب مجھ کو
دراس سے بھی زیادہ مرا مذہب مجھ کو
یہی شے سہل سے انسان نہیں دے سکتا
جان دے سکتا ہے ایمان نہیں دے سکتا

عذرا ۔ تب کیا دُشمن کتے تو ہمارے گھر میں گناہوں کی بدبو پھیلاکر، فسق و فجور کا جال بچھاکر ایک بھولی بھالی دوشیزہ کو حرام کاری کے راستے پر لگانے آیا تھا ؎

رسائی پیدا کی میرے گھر میں عزیز، ہمدرد یار بن کر
مگر یہ ٹھانے ہوئے تھا دل میں کہ باغ اُجاڑے بہار بن کر
دغا اور اس سے دغا، بھروسا کیا تھا جس نے مدام تجھ پر
زمین سے نفرت، فلک سے لعنت پڑگئی ہر صبح و شام تجھ پر

راحیل ۔ پیارے ؎

میرے پیار نے کیا ہوا یہ اور تمھیں کیا ہوگیا
باوفا دل آج کیوں بے درد ایسا ہوگیا

جان کی، دِل کی لگی کی قدر اب بھی جان لو
یہ نہ کہنے کو میں رہ جاؤں کہ دھوکا ہوگیا

مارکس ۔ راحیل! میرے چاروں طرف تاریکی چھاگئی، میں جاتا ہوں۔

عذرا ۔ مگر یہ سن کر جاؤ کہ جس واحد برتر خدا کو گواہ کرکے تم نے اس بھولی لڑکی کو دھوکا دیا ہے، جس قہار کے پُرجلال نام کی قسمیں کھا کھا کر تم نے اُسے ٹھگا ہے، وہ وحدت اور جلال والا خدا بغیر سزا دیئے تمھیں اس دنیا میں نہ چھوڑیگا جس بے دردی سے اس غریب کا دل توڑا ہے اسی طرح وہ تمھارے غرور کو توڑے گا، میں دعا کرتا ہوں کہ اس کا قہرِ عاجل تم پر نازل ہو، جاؤ جہنم حاصل ہو ۔

خدا ہی اب اس کا لے گا بدلہ جو دکھ دیا تم نے دل جلے کو
اسی کے ہاتھوں میں سونپتا ہوں میں اپنے تیرے معاملے کو

(پردہ)

ڈراما

بلوامنگل

انتخاب: تصنیف ۱۹۱۲ء

بلوامنگل کا مکان

[بلوامنگل کے باپ کا بستر مرگ پر پڑے نظر آنا۔ رنبھا کا ہاتھ میں دوا کا پیالہ لئے ہوئے آنا۔ نوکروں کا دست بستہ کھڑے دکھائی دینا]

رام داس۔ پُتر! پتر!! (ایک دکھ بھری پکار ہے جو چھتوں اور دیوار، دں سے ٹکرا کر ہزاروں گھروں میں گونج پیدا کر رہی ہے۔ جس اِستری کو کوئی ماتا کہنے والا نہیں۔ وہ اولاد کی ہزار منتیں مانتی ہے، اتیرتھ کرتی ہے، سادھو، سنتوں کی خدمت کرتی ہے اور ہر ایک شخص کے قدموں میں سر جھکاتی ہے جب مُرادِ دل بر آتی ہے۔ تو بدصورت اولاد کو دسرتھ کے لال اور برج کے بال گوپال یعنی رام چندر اور سری کرشن سے بھی زیادہ خوبصورت اور محبت کے لائق سمجھ کر اس کی پرورش اور حفاظت میں دنیا کے سب کاروبار کو دھرم باپ سب کچھ بھول جاتے ہیں۔

رنبھا۔ (دوا کا پیالہ آگے بڑھا کر) پی لیجئے۔

رام داس۔ خاندان کا نام روشن کرے گا۔ سیاہ بختی میں ساتھ دے گا۔ پیری میں سہارا ہو گا۔ جیوں جیوں عمر میں وہ بڑھتا گیا۔ ماں اور باپ کی آرزوئیں بھی بڑھتی گئیں، مگر کتنے ماں باپ ہیں جن کو اپنے لگائے ہوئے درخت سے اچھا پھل

ملتا ہے، کتنے ایسے بیٹے ہیں جو ماں اور باپ کے کلیجے کو ٹھنڈا رکھتے ہیں۔

(نوکروں کا داخل ہونا) کیوں بلوا آیا؟

نوکر۔ اُمید ہے کہ آجائیں گے۔

رام داس۔ اُمید ہے مگر یقین نہیں۔ استری تڑپ رہی ہے۔ باپ بستر مرگ پر پڑا ہے، اپنے بیگانے دوڑے ہوئے آرہے ہیں۔ مگر وہ ایک ہفتہ سے بھی زیادہ گزرنے کے بعد رنڈی کے گھر سے نکلنا نہیں چاہتا، تم بلانے جاتے ہو پھر بھی وہ نہیں آتا۔

نوکر۔ مہاراج! مجھے ڈر ہے کہ اس رنڈی نے ان پر جادو نہ کر دیا ہو۔

رام داس۔ جادو نہ کر دیا ہو۔ وہ پاگل ہو گیا ہے۔ بس تو پاگل کا میرے گھر میں کوئی کام نہیں۔ جاؤ دروازے پر کھڑے رہو اور جب وہ گھر کے اندر داخل ہونا چاہے تو میری طرف سے اس کو روک دو۔

ملازم۔ رُوک دوں؟

رام داس۔ ہاں اُس سے کہو کہ تمھارے باپ کو ایسے نالائق بیٹے کی، جیسے کہ تم ہو، کوئی ضرورت نہیں، اس لئے نکل جاؤ۔ واپس ہو جاؤ۔ اور اپنی موجودگی سے اس پاک گھر کو ناپاک نہ کرو۔

ملازم۔ مگر مہاراج وہ مان جائیں گے؟

رام داس۔ یہ گھر میری سلطنت ہے اور میری مرضی سلطنت کا قانون ہے اس لئے اس کو ماننا پڑے گا۔

ملازم۔ آپ کی مرضی، مگر یہ سلوک بہت ہی بُرا ہے۔

رام داس۔ چپ رہو، میں نے صلاح اور مشورہ دینے کے لئے تم کو نوکر نہیں رکھا ہے۔ میرا کام ہے کہ تم کو حکم دوں اور تمھارا کام ہے اس کی تعمیل کرو۔

رنبھا۔ نہیں پتاجی، وہ لوگ جن کے سُدھار کی کوئی اُمید نہ تھی۔ اکثر ایسا ہُوا ہے معمولی دباؤ اور بناؤ نے اُن کو بدل کر کچھ سے کچھ بنا دیا ہے، اس لئے انھیں آنے دیجیے۔ آپ کی اور گھر کی یہ حالت دیکھکر شاید اپنے سُدھار پر تُل جائیں اور جو آنکھیں بند ہیں، آپ کے سمجھانے سے کھل جائیں۔

رام داس۔ بیٹی اس سے اب یہ اُمید رکھنا بالکل بیکار ہے۔

رنبھا۔ مگر پتاجی اُمید ہی کے سہارے پر یہ سنسار ہے۔

رام داس۔ اچھا تو آنے دو، ہے پرماتما! میں تجھ سے اور کچھ نہیں مانگتا۔ صرف شانتی دے۔

رنبھا۔ ہے ایشور! مَیں تجھ سے کچھ نہیں مانگتی۔ بس اتنا مانگتی ہوں کہ تُو انھیں سمجھ دے

بلوا۔ (اندر سے) سروجنی کون سے کمرے میں ہے؟

ملازم۔ اُنھیں کی آواز ہے۔ شاید چھوٹے سرکار آگئے۔

بلوا۔ (اندر آکر) پتاجی پرنام، کیوں کیسی طبیعت ہے؟

رام داس۔ جی رہا ہوں۔

بلوا۔ اُوہو، مجھے درشن کئے ہوئے آٹھ یا دس روز ہوئے ہیں کہ اتنے عرصہ میں آپ کی حالت ایسی بدل گئی۔

رام داس۔ ایشور کے سوائے دنیا کی کونسی شے ایک حالت پر قائم رہتی ہے۔ بلوا منگل سال کے کتنے مہینے ہوتے ہیں؟

بلوا۔ بارہ۔

رام داس۔ اور بارہ مہینے میں کتنے دن ہوتے ہیں؟

بلوا۔ تین سو پینسٹھ۔

رام داس۔ اب میں تم سے یہ پُوچھتا ہوں کہ ان تین سو پینسٹھ دنوں میں تم نے

ایک بار بھی خیال کیا کہ میں کیا کر رہا ہوں اور جو کرتا ہوں اس کا نتیجہ کیا نکلے گا؟

بلوا۔ یعنی اس سے مُراد؟

رام داس۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ ابھی وقت باقی ہے۔ موقعہ ہاتھ میں ہے، دروازے کھلے ہوئے ہیں، اس لئے تاریکی سے باہر آؤ۔ ارد گرد کی حالت پر نظر ڈالو۔ بُرائی بھلائی کا خیال کرو اور بسترِ مرگ پر پڑا ہوا ضعیف باپ جو نصیحت کرے، برخوردار بن کر اُسے مانو۔

بلوا۔ سنئے پتاجی! جب تک بچہ کمزور ہے ٹانگیں کانپتی ہیں، چلنے پھرنے میں بار بار گر پڑتا ہے، تب تک اسے ضرور ماں باپ کی امداد چاہیئے اور جب وہ طاقت و عقل سے پورا ہو کر چلنا پھرنا اور دوڑنا سیکھ جائے تو پھر اسے کسی کی امداد اور احسان کی ضرورت نہیں۔

رام داس۔ کس لئے؟

بلوا۔ اس لئے عرض یہ ہے کہ آپ مجھکو نصیحت کی تکلیف گوارا نہ کریں۔

رام داس۔ تو تم کو نصیحت کی ضرورت ہی نہیں؟

بلوا۔ کچھ نہیں۔

رام داس۔ ذرا نہیں؟

بلوا۔ بالکل نہیں۔

رام داس۔ کیوں؟

بلوا۔ یوں کہ کیا کرنا اور کیا نہ کرنا، میں خود بھی اچھی طرح سمجھ سکتا ہوں۔

رام داس۔ بلوا آدمی کھیت بوتا ہے، پھل کھانے کے لئے اور خدمت کرتا ہے انعام پانے کے لئے، محنت کرتا ہے، فائدہ اُٹھانے کے لئے، اب تم سے پوچھتا ہوں کہ میں نے تمھیں پالا، دُکھ تکلیف میں سنبھالا، تم کو آدمی بنانے

کے لئے اپنے آپ کو مٹا ڈالا۔ اس کا تم نے کیا بدلہ دیا۔ ان خدمتوں اور مہربانیوں کا مجھے کیا ثمرہ ملا؟

بلوا۔ تو مجھے ان مہربانیوں سے کب انکار ہے۔ میں مانتا ہوں کہ میرا بال بال آپ کا قرض دار ہے۔

رام داس۔ تو پھر یہ قرض؟

بلوا۔ ضرور ادا کر دوں گا۔

رام داس۔ کب، کس دن، کس طرح، کس چیز سے۔ دل تھا وہ ناپاک خیال کی نذر کیا۔ محبت تھی، وہ بازاری طوائف کو دے ڈالی۔ دھرم تھا، سو وہ باپ کے حوالہ کر دیا۔ اب تمہارے پاس میرا قرض کرنے کے لئے رکھا ہی کیا ہے، اگر کچھ ہے تو لاؤ۔ میں آج تم سے اپنی خدمت، اپنی محبت، اپنے احسان ہر ایک چیز کا بدلہ چاہتا ہوں۔

بلوا۔ آپ بدلے میں کیا چاہتے ہیں؟

رام داس۔ دھن، دولت، خوشامد، خدمت کچھ نہیں۔

بلوا۔ پھر؟

رام داس۔ ادھر دیکھ! وہ بھارت کی ہندو لڑکی، جس کی ذات میں پرماتما نے شکنتلا کی خوبصورتی، سیتا کا پتی برت دھرم اور رادھیکا کی محبت جمع کر دیے ہیں، اس کے لئے محبت کا سلوک اور اپنے واسطے فرمانبرداری کی عادت۔

بلوا۔ محبت کے سوائے اس کے واسطے سب کچھ کر سکتا ہوں۔

رام داس۔ مگر وہ محبت کے سوا تم سے اور کچھ نہیں مانگتی۔

بلوا۔ میرے پاس سب کچھ ہے، محبت نہیں ہے۔

رام داس۔ تو جواب؟

بلوا۔ لاچاری۔

رام داس۔ انکار کی وجہ؟

بلوا۔ بے اختیاری۔

رام داس۔ کیا کہتا ہے؟

بلوا۔ جو دل کہلاتا ہے۔

رام داس۔ کدھر جاتا ہے؟

بلوا۔ جدھر وہ لئے جاتا ہے۔

رام داس۔ تو اس کے لئے کوئی امید نہیں۔

بلوا۔ کوئی نہیں۔

رام داس۔ کچھ؟

بلوا۔ کچھ نہیں۔

رام داس۔ اچھا بہت اچھا، یوں ہے تو یونہی سہی۔ یہ تیری کوئی نہیں ہے تو بس تو بھی میرا کوئی نہیں ہے، تو اس کا حق لوٹ کر ایک بازاری عورت کو دیتا ہے تو میں تیرا حق چھین کر اسے بخشتا ہوں۔ رنبھا ادھر آؤ اور آگے بڑھو۔

رنبھا۔ نہیں پتاجی! مجھ بدنصیب کے لئے انھیں ناراض نہ کیجئے۔ دکھ سکھ سب مقدر کے ساتھ ہیں۔ میں ان کی داسی ہوں اور داسی کو مالک سے کوئی چیز زبردستی لینے کا اختیار نہیں ہے۔

رام داس۔ نہیں رنبھا نہیں۔ میں تم کو اس پاپی شرابی' بے رحم پر چھوڑ کر اس دنیا سے جانا نہیں چاہتا، اس لئے سامنے آؤ۔ میں کہتا ہوں کہ آگے بڑھو۔

[رنبھا کا آگے بڑھنا، رام داس اپنی جیب سے ایک کاغذ نکال کر رنبھا کے ہاتھ میں دے دیتا ہے]

رنبھا۔ یہ کیا ہے ؟

رام داس ۔ میرا وصیت نامہ ، میرے اچھے خیالات ، جن سے میں اپنا گھر، گاؤں، زر ، زیور ، زمین ، جائداد ، باغ ، گاڑی ، گھوڑا ، غرض جو کچھ میری ملکیت میں ہے سب کا وارث تمھیں اور صرف قرار دیتا ہوں ۔

بلوا۔ وارث کس کو ؟

رام داس ۔ اس کو

بلوا۔ بیٹے کے ہوتے ہوئے بہو کو۔

رام داس ۔ ارے میرا بیٹا ، میرا بیٹا ، میرا سہارا ، میری امید جو کچھ ہے یہ ہے۔ جا اُٹھ میں نے تجھ کو اپنے دل سے الگ کر دیا ہے ۔ اپنے بدن کا سڑا ہوا حصہ سمجھ کر کاٹ کے پھینک دیا ہے۔

بلوا۔ تو کیا آپ اپنے بیٹے کو غیر کی بیٹی پر بھینٹ چڑھانا چاہتے ہیں ؟

رام داس ۔ کون بیٹا ، کیسا بیٹا ، کس کا بیٹا ، بیٹا بیٹا ، جا اُٹھ نکل ہو کرنا تھا کر چکے آج سے ہم ایک دوسرے کے لئے مر چکے

بلوا۔ پتاجی ! سفید کاغذ پر کالی لکیریں کھینچ دینے سے ایک کی قسمت دوسرے نہیں بدل سکتی اور آپ کس قاعدہ سے حقدار کا حق غیر حقدار کو دے رہے ہیں۔

رام داس۔ دولت کس کی ہے ؟ میری۔ کس نے پیدا کی ؟ میں نے۔ بس تو میرا کون ہے جو ہاتھ پکڑ سکتا ہے ۔ میں مالک ہوں جسے چاہوں دے ڈالوں تو مجھے ہرگز نہیں روک سکتا۔

رنبھا۔ نہیں پتاجی نہیں ، میں اپنے سر پر سونے کا چھتر نہیں چاہتی ، صرف آپ کے ہاتھ اور آپ کی دعا کا سایہ چاہتی ہوں ۔ یہ دولت جس کا حق ہے اس کو دیجیے۔

رام داس - دولت اسے دینا چاہیئے جو دولت کو سنبھالنا اور ٹھیک جگہ پر خرچ کرنا جانتا ہو - ایک بے وقوف، بدچلن کو دولت دینا ایسا ہے، جیسا ایک پاگل کے ہاتھ میں دو دھاری تلوار دیدی جائے وہ جہاں جائے گا - ضرور کسی نہ کسی کا خون بہائے گا -

رنبھا - تو کیا آپ اپنا ارادہ نہیں بدل سکتے ؟

رام داس - نہیں -

رنبھا - ان کو نہیں دے سکتے ؟

رام داس - نہیں -

رنبھا - میرے لئے ہے -

رام داس - ہاں -

رنبھا - اچھا بہت اچھا - تو میں اس دولت کو منظور کرتی ہوں -

(ہاتھ بڑھا کر کاغذ لے لینا)

بلوا - منظور کرتی ہو - کس حق سے ؟

رنبھا - اب یہ کہئے کہ میں آپ کے دیئے ہوئے دھن کو اپنی مرضی کے مطابق خرچ کروں، تو آپ روکیں گے تو نہیں ؟

رام داس - نہیں -

رنبھا - اگر یہ دھن میں کسی کو دوں یا کہیں کھو دوں - تو آپ مجھ سے کوئی جواب تو نہ مانگیں گے ؟

رام داس - ہرگز نہیں -

رنبھا - بہت اچھا تو میں تمام دولت آپ سے لے کر اس آدمی کو جس سے بڑھکر مجھے اس دنیا میں کوئی پیارا نہیں ہے دیتی ہوں - میرے پران ناتھ اسے قبول کرو -

رام داس - رنبھا، رنبھا، کیا محبت میں دیوانی ہوگئی ہے۔ کیا اپنے ہاتھ سے اپنے پیروں پر کلہاڑی مارتی ہے؟

رنبھا - پتاجی، میرا دھن، میری دولت، میرا آرام، میری اُمیدیہ ہیں۔ جب انھیں کو قسمت نے مجھ سے چھین لیا تو میں اس دولت کو لے کر کیا کروں گی۔ نہیں مجھے نہیں چاہیئے۔ دور ہو۔ اے کاغذ دور ہو۔ جس طرح میرا دل ٹکڑے ٹکڑے ہو رہا ہے۔ اسی طرح تو بھی ٹکڑے ٹکڑے ہو جا۔

(وصیت نامہ کو ٹکڑے ٹکڑے کر دینا)

رام داس - (بلوامنگل کو مخاطب کر کے) دیکھ دیکھ عورت اسے کہتے ہیں۔ شریف والدین، شریف خاندان کی لڑکی ایسی ہوتی ہے۔ بیوقوف اس کی قدر کر۔ دُنیا میں سب سے زیادہ بدقسمت آدمی! اسے اپنے دل میں جگہ دے۔

بلوا - ایک چیز بغیر فریب کے دوسرے کے ہاتھ میں نہیں آسکتی جب تک یہ چنتا بن کر ان آنکھوں کو دھوکا نہ دے۔ اس دل میں کبھی جگہ پا نہیں سکتی۔

رام داس - چنتا چنتا۔ کون چنتا۔ ارے وہی بازاری طوائف۔ وہی دنیا کی تے، وہ ہزاروں منہ کا اگلا ہوا نوالہ۔ وہ سینکڑوں ہوس پرست کتوں کی چھوڑی ہوئی ہڈی، جس کا اول پاپ اور آخر نرک، جس کا ایشور روپیہ اور جس کا دھرم دھوکا، جس کا پیشہ بدکاری، جس کی زندگی بے شرمی، اس ذرا چارنی کی خاطر ایسی ستی دیوی کی طرف سے آنکھیں بند کرتا ہے۔ ہیرے کو ٹھوکر مار کر کنکر کو پسند کرتا ہے۔

بلوا - آنکھ کی پسند کا فیصلہ دل کرتا ہے مگر دل کی پسند کا فیصلہ دنیا میں کوئی نہیں کر سکتا۔

رام داس - دنیا غمگین ہے۔ اگر اس میں کوئی عورت نہ ہو۔ عورت مٹی کا ڈھیر ہے۔ اگر اس میں اچھی عادتیں نہ ہوں۔ عادتیں بیکار ہیں اگر ان میں پارسائی نہ ہو۔

بلوا۔ اس میں یہ سب کچھ ہے۔

رام داس۔ اس میں سوائے رنڈی پنے کے اور کچھ نہیں ہے۔ یہ عورت کے نام کو عزت اور وہ ذلت دیتی ہے۔ یہ پارسا ہے۔ اور وہ بے شرم ہے۔ اس کا سب ایک اور صرف ایک کے لئے ہے۔ اور وہ ایک سب کے لئے ہے۔ اس کی دنیا اس کا شوہر ہے اور اس کا شوہر ساری دنیا ہے۔ جانکل' دور ہو۔ ایک برہمن کی لڑکی جو تیری ہی بیوی ہے۔ اس کا دل تو نے توڑا ہے۔ اور باپ کی نصیحت نہ مان کر باپ کی حکم عدولی کی ہے۔ اگر ایشور الیشور ہے۔ اس کا انصاف انصاف ہے۔ اگر دھرم اور پاپ کی ایک ہی خاصیت نہیں ہے۔ اگر پرماتما کے یہاں طرف داری کا نام نہیں تو میں ناامید اور رنجیدہ مرنے سے پہلے تجھ کو سراپ......

رنبھا۔ (بات کاٹ کر) بس پتا جی، بس پتا کا سراپ۔ پھر برہمن پتا کا سراپ۔ رحم، رحم، ان پر اور مجھ پر رحم، میں آپ کے کلہاڑے کو اپنی آنکھوں سے' اپنے پیارے کے سر پر نہیں دیکھ سکتی۔

رام داس۔ یہ باپ کا ہی قصوروار نہیں۔ یہ اس کا قصوروار ہے۔ اسے کبھی معافی نہیں مل سکتی۔ اسے کوئی معاف نہیں کر سکتا۔ آہ میرے دل کے اندر یہ کیا ہو رہا ہے۔ اندھیرا۔ اندھیرا۔ پانی۔ پانی۔ پانی۔

(دھڑام سے زمین پر گر پڑتا ہے)

رنبھا۔ ارے ارے دیکھ۔ انھیں کیا ہو گیا؟

رام داس۔ یہ آدھی بھلائی اور آدھی ستاتا ہے۔ وہ آدھی سوارتھ، اور آدھی نیر جیتا ہے

بلوا۔ بس بس یدی آپ بالمیک کالی داس اور بھوابھوتی کے شبدوں میں بھی

اس اندر لوک کی اپسرا کو راکشنی ثابت کریں تو بھی میں اسے کبھی تیاگ نہیں سکتا۔

رام داس۔ (جوش سے اُٹھتے ہوئے) رنبھا دنیا خواب ہے۔ سچ انصاف ہے۔ دیوتا حفاظت کریں۔ آہ رام! رام! رام!

(مرنا)

رنبھا۔ پتاجی! پتاجی! ارے کیا ہمارا پوری طرح ناش ہوگیا۔ دیوتا کی مانند پتا سرگباش ہوگیا۔ سوامی۔ سوامی اب ہمارا کیا ہوگا۔ ہمارا سورج ڈوب گیا۔ ہمارے لئے اب دنیا میں اندھیرا ہے۔

بلوا۔ کیا مر گئے۔ آہ میرے عیبوں نے انھیں دکھ دیکر مار ڈالا، اٹھئے پتاجی اُٹھئے۔ یہ نیچ یہ کنگال یہ نرک کے لائق بلوامنگل آپ سے معافی مانگتا ہے۔ وہ دیکھو وہ دیکھو خوبصورتی بے حد خوبصورتی جھوٹ ہے جھوٹ ہے۔ کون کہتا ہے کہ تم خوبصورت نہیں ہو۔ اس زمین پر تم سے زیادہ کوئی خوبصورت ہی نہیں۔ سرگ اپنی خوبصورتی بڑھانے کے لئے تمھاری مسکراہٹ سے خوبصورتی قرض لے رہا ہے۔ ستارے اور چاند، سورج دف بجا بجا کر اس زمین کو تمھیں حُسن کی مورت بننے پر مبارکباد دے رہے ہیں۔ خوبصورت ہو، حسین ہو، مہ جبین ہو۔

ملازم۔ کس سے باتیں کر رہے ہو۔ کیا آپ کو پتا کے غم نے پاگل کر دیا ہے؟

بلوا۔ پتانے جسم کی پرورش کی تھی، استری نے خدمت کی۔ ماتا نے گودیوں میں کھلایا مگر دل کو اسی چِتامند نے دبایا۔ بلوامنگل تمھارا احسان مند ہے۔ جسم ان کا ہے۔ مگر دل تمھارا ہے۔

(جانا چاہتا ہے)

رنبھا۔ پتا کا انتقال ہو۔ اور تم جا رہے ہو! کریا کرم کرنے سے پہلے تم جا رہے ہو۔

بلوا۔ ہٹ جاؤ، ہٹ جاؤ۔ میں اندھیرے میں گھبرا رہا ہوں، اس بوڑھے جسم کا آرام تلاش کرنے جا رہا ہوں۔

(تیزی سے بھاگ جانا اور رنبھا کا بیہوش ہو کر گرنا)

رنبھا۔ گئے وہ گئے اور یہ بھی گئے، کیا ہمارا کوئی نہ تھا۔ کیا اب کوئی ہمارا نہیں ہے۔ دنیا میں کوئی سہارا نہیں ہے۔ یہاں ہر ایک دھوکا دے رہا ہے۔ (دکھ سے گرنا اور پھر اُٹھنا)۔ ہائے ہائے تقدیر نے کیا خوب دکھایا۔ ایک فقیر نے خواب دیکھا کہ تخت سلطنت پر بٹھا کر راج تلک لگایا جا رہا ہے۔ موت اور مقدر کی ٹکر سے آنکھ کھل گئی۔ اب وہ اندھیرے میں بادشاہت کو تلاش کر رہا ہے۔ کیا اسے مل جائے گی۔ بیوقوف ہے۔ ہاہا۔ ہاہا۔

کمر۔ رنج کے وقت ہنسی کیا، پاگل تو نہیں ہو گئی ہو؟

رنبھا۔ ہنسو۔ ہنسو۔ چاند اور ستارو ہنسو۔ جب شردن کمار کے اندھے پتا کے چرنوں میں دشرتھ جیسا بلوان راجہ ہاتھ جوڑے ہوئے براہمن شراپ کے ڈر سے کانپ رہا تھا، تب بھی تم ہنس رہے تھے، جب راون کے سامنے اُلٹی لٹوں سے منہ چھپائے ہوئے ستونتی سیتا رام کی یاد میں آنسو بہا رہی تھی، تب بھی ہنس رہے تھے۔ تم آکاش کے رہنے والے ہو۔ تمھیں پرتھوی کے دکھ سکھ سے کوئی غرض نہیں۔ ہنسو، میں بھی ہنستی ہوں۔ تم بھی ہنسو اور خوب ہنسو، ہاہا، ہاہا....

نرم۔ ضرور یہ پاگل ہو گئی ہے۔

رنبھا۔ نہیں ہنستے۔ کیا یہ سنسار ہنسنے کی جگہ نہیں ہے۔ ہاں یہ جیون نہیں رہے گا۔ دھن نہیں رہے گا۔

نرم۔ بہو؟

رنبھا۔ پتا کی آنکھ بند ہوتے ہی اس کی کریا کرم سے پہلے ہی پُتری اور پُتر صندوق کو تالا لگانے کے لیے ڈورتے ہیں۔ کیا یہ ہنسی کی بات نہیں ہے۔ ایک استری اپنے گھر اور محلوں میں سات سات اور دس دس برس کی کنیاؤں کے ودھوا ہونے کے بعد بھی سوبھاگونتی رہنا چاہتی ہے۔ کیا یہ ہنسی کی بات نہیں ہے۔ ہنسو۔ ہنسو۔ اگر رونا ہی ہے۔ تو تمھارے بدلے میں رونے کے لیے کافی ہوں۔

نوکر۔ بہو! تمھیں کیا ہوگیا؟

رنبھا۔ میں بھی یہی پوچھتی ہوں کہ انھیں کیا ہوگیا ہے۔ ابھی ہنس رہے تھے۔ بول رہے تھے۔ اب چپ ہیں، دیکھتے نہیں، سنتے نہیں، بولتے نہیں یہ کیا۔ یہ کیا! آگ پرتھوی سے آکاش تک بھڑکتی ہوئی آگ اس سنسار کا۔ میرا ترا رشتہ ناطہ، پیار، محبّت سب چلے جارہے ہیں۔ بھاگو بھاگو۔ جمراج کے دوست کال کے اگنی کنڈ میں تمھاری مصیبت بڑھانے کے لئے تمھیں پکڑنے آرہے ہیں۔ بھائی تم بھی بھاگو اور میں بھی بھاگتی ہوں۔ مگر کدھر بھاگوں، کدھر جاؤں اندھیرا۔ اندھیرا۔ تراہ! تراہ! تراہ!

(بیہوش ہو کر گر جاتی ہے) (ٹیبلو)

(پردہ)

حشر کا ارتقائی کارنامہ ۔ قدیم ڈراما کا جدید رنگ

رُستم و سہراب

(سنہ ۱۹۲۹ء)

قلعہ کا اندرونی حِصّہ

[شور و غُل، چیخ و پکار۔ آگ اور دھوئیں سے گھرے ہوئے مکانات، گرد آفرید زخموں سے چور، لہو میں شرابور داخل ہوتی ہے]

گرد آفرید -- دغا بازی نے قلعۂ سفید کی قسمت کو غدار بہرام کے ہاتھ سے سیاہ کفن پہنا دیا۔ بیواؤں کے شیون، یتیموں کی فریاد، خاک و خون میں پڑی ہوئی لاشوں کے سوا کچھ باقی نہیں رہا (تلوار کو مخاطب کرکے) تلوار! (چوم کر) اس جسم سے رُوح کی علیحدگی کا وقت قریب آ پہنچا ہے۔ جب تک موت ان دونوں کو جدا نہ کر دے، میری جوانی کا سنگار، میرے ہاتھوں کا زیور میری زندگی کی سہیلی تو مجھ سے جُدا نہ ہونا، ایک بار سہراب کے خون میں ....

(جذبۂ محبت سے مغلوب ہو کر) آہ! کیسا خوبصورت نام، کتنا شیریں نام، اس نام کو سنتے ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ دل کی دنیا میں محبّت کے زمزموں کی بارش ہو رہی ہے (خیال میں تبدیلی) محبّت، کس کی محبّت، سہراب کی محبّت! خبردار! اگر تو نے ایران کے دشمن سے محبّت کی، تو میں تجھے سینے سے نکال کر پیروں سے مل کر ذلت کی ٹھوکر مار کر بھوکے کتّوں کے آگے پھینک دوں گی۔

(تورانی سپاہیوں کے ساتھ نمک حرام بہرام کا داخلہ)

بہرام - تلاش کامیاب ہوئی۔ گرفتار کر لو۔ گرد آفرید کہاں ہیں۔ ملت کے فدائی کہاں ہیں۔ تیرا قومی غرور کہاں ہے کہاں ہیں۔ تیرے گرجتے ہوئے دعوے ؎

دیکھ آئینے میں چہرہ زخم بھی ہے خاک بھی
خون میں ڈوبا ہے دل بھی جسم بھی پوشاک بھی
گر رہے ہیں آنکھ آنسو بھی تنِ صد پاش پر
رو رہی ہے کیوں کھڑی ہو کر وطن کی لاش پر

گرد آفرید - کیا تیرا دل پتھر سے بنایا گیا ہے۔ کیا تیری پرورش ایرانی ماں کے دودھ کے بدلے بھیڑیئے کے خون سے کی گئی ہے۔ موذی جلاد! اگر تیرے پاس دیکھنے والی آنکھیں اور سننے والے کان ہیں تو دشمن کی ٹھوکروں سے پامال ملک کی دردناک حالت دیکھ اور ڈوب مر غلامی کی زنجیر میں جکڑی ہوئی مادرِ وطن کی فریاد سُن اور شرم کر، جن بہادروں نے ایران کی حفاظت کے لئے اپنے خون کا آخری قطرہ تک قربان کر دیا۔ کیا وہ تیرے قومی بھائی نہ تھے۔ جن شریف عورتوں نے فرض کی قربان گاہ پر اپنے شوہروں، بھائیوں، بچوں کی جانیں نثار کر دیں کیا نہ تیری ملکی بہنیں نہ تھیں۔ اپنے بھائیوں کی زندگیاں، اپنی بہنوں کا سکھ لٹوا کر شرم کے زخم سے مر جانے کے بدلے خوش ہو رہا ہے۔ ٹوٹے ہوئے دلوں کی ذبح کی ہوئی اُمیدوں پر آنسو بہانے کے عوض دوزخ کے موکل کی طرح بیرحمی سے ہنس رہا ہے ؎

نہ ہوگا تجھ سا بے غیرت کمینے سے کمینہ بھی
زمانے کے لئے لعنت ہے تو بھی تیرا جینا بھی

بہرام - عداوت کے بازار کا سودا اتنے ہی مہنگے داموں بکتا ہے۔ یہ بربادی میری

بے عزتی کا بدلہ ہے۔

گرد آفرید۔ اگر تیرا دل مجھ سے بدلہ لینے کے لئے بیقرار تھا تو شریف دشمن کی طرح تلوار لے کر میرا مقابلہ کرتا۔ مقابلہ کی ہمت نہ تھی۔ تو کھانے میں زہر ملا دیتا۔ یہ بھی ناممکن تھا تو سوتے میں چھری بھونک دیتا۔ لیکن غریب ملک نے کیا قصور کیا تھا۔ جو تو نے بے رحموں کے ہاتھ سے اس کی عزت کے گلے پر چھری چلوا دی تو سہراب کی مہربانی کے سائے میں بربادِ وطن کی راکھ سے اپنے عیش کی جنت بنانا چاہتا ہے لیکن یاد رکھ اس جنت کا ہر پھول تیرے دغاباز دل کو سانپ بن کر ڈستا اور یہ گناہ کا گھر ہمیشہ نفرت و لعنت کے زلزلوں سے کانپتا رہے گا ؎

اگر وہ جانتی دل ہے دغاؤں سے بھرا تیرا
تری ماں پیدا ہوتے ہی دبا دیتی گلا تیرا

بہرام۔ (ساتھیوں سے) کیا دیکھتے ہو۔ گرفتار کر لو یا قتل کر دو۔

(سپاہی چاروں طرف سے حملہ کرتے ہیں۔ گرد آفرید شیرنی کی طرح ہر ایک حملہ کا جواب دیتی ہے)

بہرام۔ میرے بھوکے انتقام کا آخری نوالہ! (بہرام پیچھے سے گرد آفرید کی پیٹھ میں خنجر بھونک دیتا ہے)

گرد آفرید۔ آہ دغاباز موذی (گرتے گرتے پلٹ کر دونوں ہاتھوں سے بہرام کا گلا پکڑ لیتی ہے) اتنے گناہ کر چکا تھا۔ یہ آخری نہ کرتا تو کیا دوزخ کے دروازے تیرے لئے بند ہو جاتے، کتے تجھے زندہ رکھنا کمینے پن کی عمر میں اضافہ کرنا ہے۔ تیرا ایمان مر چکا، انسانیت مر چکی تو بھی مر...... (جان لینے کے ارادے سے گلا دباتی ہے۔ پھر رک جاتی ہے) مگر نہیں تو کمینہ ہے۔ نمک حرام ہے، دغاباز ہے، قاتل ہے، سب کچھ ہے پھر بھی میرا ہم وطن ہے۔

(گلا چھوڑ دیتی ہے) قوم پرستوں کے مذہب میں بدی کا بدلہ نہیں ہے۔ میں اپنے وطن کی عزت کے صدقے میں تجھے اپنا خون معاف کرتی ہوں (زمین پر گر پڑتی ہے۔ اسی وقت سہراب کا سپاہیوں کے ساتھ داخلہ)

سہراب ۔ یا خدا۔ یا خدا۔ میں کیا نظارہ دیکھ رہا ہوں (گرد آفرید کا سر زانو پر رکھکر) آفرید۔ پیاری آفرید۔ آنکھیں کھولو۔ میں تمھیں بے وفائی کا الزام دینے کے لئے نہیں۔ میں اپنی وفاداری کا یقین دلانے آیا ہوں۔ کیا ٹوٹے دل کو تسلی نہ دوگی۔ کیا اپنی مسکراہٹ سے میرے غم کی اندھیری رات میں اُمید کی صبح پیدا نہ کردگی

گانا

کرو کچھ رحم میری التجا پر میری آہوں پر
اُٹھو، بولو، ہنسو، دیکھو میں صدقے ان نگاہوں پر

گرد آفرید ۔ (آنکھیں بند کئے ہوئے نیم بیہوشانہ حالت میں) کس کی آواز۔ ستاروں کا گانا۔ زمین پر، کون گا رہا ہے؟

سہراب ۔ تمھارا شیدائی۔ تمھارا پرستار سہراب۔

گرد آفرید ۔ (آنکھیں کھول کر) تم۔ تم اوہ مرنا بھی مشکل ہوگیا (جوش محبت سے اٹھنے کی کوشش کرتی اور گر پڑتی ہے) آؤ۔ پیارے سہراب آؤ۔ تمھیں دیکھ کر دل میں زندہ رہنے کی تمنّا پیدا ہوگئی۔ لیکن اب تمنّا کا وقت نہیں رہا۔ عدم کے مسافر کا سامان بندھ چکا ہے۔ زندگی اسے ہمیشہ کے لئے رخصت کر رہی ہے۔ میرے دل کے مالک میرے فرض نے مجھے بے مروّت بننے کیلئے مجبور کر دیا تھا۔ دان کا مرتبہ عشق سے بلند ہے۔ اس کے لئے مجھے معاف کرو۔ اور جو ہوا اسے بھول جاؤ۔ موت کے دروازے پر دنیا کی دوستی اور دشمنی ختم ہو جاتی ہے۔

سہراب۔ پیاری آفرید۔ میرا تو یہ خیال تھا کہ تم مجھے اپنی محبت کا حقدار نہیں سمجھتیں اس لئے اسقدر جوش کے ساتھ جنگ کر رہی ہو۔

گردآفرید۔ آہ تمھیں کیا معلوم کہ فرض اور محبّت کی جنگ میں میری روح نے کتنے عذاب برداشت کئے ہیں۔ صدمہ نہ کرو۔ دوست اور دشمن ہم نام ہیں اسلئے تمھیں دھوکا ہُوا۔ میں نے اپنے سہراب سے نہیں اپنے ہمسایہ ملک سے جنگ کی ہے ؎

دمِ آخر بھی صیدِ عشق دوقفِ بیقراری ہوں
میں پھر اقرار کرتی ہوں تمھاری تھی تمھاری ہوں

سہراب۔ آہ ان لفظوں میں کتنا پیار کتنی مٹھاس ہے۔ قسمت کا ستم دیکھو محبّت کے پیاسے کو تسلّی کا آبِ حیات بھی پلا رہی ہے اور جدائی کا زہر بھی۔

گردآفرید۔ فرشتے روشنی کی چادریں لپٹے ہوئے آہستہ آہستہ زمین پر اُتر رہے ہیں۔ دُنیا عالم نور سے بدل رہی ہے۔ آسمان کا دروازہ کھل گیا ہے۔ کس نے پکارا۔ زندگی کے دروازے پر کون آواز دے رہا ہے۔ موت تو ہے۔ آ۔ آ۔ میں نہیں سمجھتی تھی کہ تو اتنی خوبصورت ہوگی ؎

نہیں معلوم رازِ مرگ دنیا کے طبیبوں کو
اگر فرصت ملے تو یاد کرنا بدنصیبوں کو

سہراب۔ ٹھہر اے حسین مسافر ٹھہر۔ تو کہاں جارہی ہے۔ واپس آ۔ واپس آ۔ تیرے جانے کے بعد دنیا میں صرف فریاد اور آنسوؤں کی آبادی رہ جائیگی آفتاب و مہتاب آسمان کے دل کے داغ۔ تارے رات کے جگر کے چھالے۔ اور رنگین پھول زمین کے جسم کے زخم معلوم ہوں گے۔ (دیوانہ وار پکارتا ہے) آفرید، آفرید، آفرید! ہائے کوئی جواب دے۔ بھول ہے،

خوشبو نہیں۔ مکان ہے مکین نہیں، سلطنت ہے حکم نہیں۔ پیاری آفرید تو نے فرض پر محبت کو اور ملک پر زندگی کو قربان کر کے انسانوں کو سکھا دیا کہ دنیا میں کس طرح جینا اور کس طرح مرنا چاہیئے۔ ایران کی آنے والی نسلیں تیرے کارناموں پر فخر کریں گی۔ ایران کی لڑکیاں تیری بہادری کے گیت گائیں گی۔ اور ایران کی تاریخ کے حرف تیرے نام کی روشنی سے ہمیشہ چمکتے رہیں گے۔ میں تیرے قدموں کو رخصتی بوسہ دیتا ہوں۔ یہی پہلا اور آخری بوسۂ محبت ہے (روتا ہوا گرد آفرید کے قدموں میں گر پڑتا ہے اور پھر جوش میں کھڑا ہو جاتا ہے) میرے حکم سے بے پرواہ ہو کر سب سے زیادہ قیمتی زندگی کس نے برباد کی؟

بہرام ۔ (فخریہ لہجہ میں) میں نے۔

سہراب ۔ تو نے ایک ایرانی نے گرد آفرید کے ہم قوم اور ہم وطن نے، کس لئے؟

بہرام ۔ اس لئے کہ یہ میرا خیر خواہانہ فرض تھا، اس لئے کہ وہ تورانیوں کی دشمن تھی۔ اور میں توران کا دوست ہوں۔

سہراب ۔ تو کتنا بے حیا، کتنا کمینہ۔ کتنا قابل نفرت ہے۔ جس ایران کی بہادر بیٹی نے ملک و قوم کی آبرو پر اپنی محبت راحت امید زندگی کی ہر خوشی قربان کر دی اس کے سینے میں خنجر بھونکتے وقت تیرے دل نے تجھ پر لعنت نہ کی۔ اپنے باپ کی ناپاک یادگار ماں کی کوکھ کے ملعون نتیجے۔ جب تو نے ایرانی ماں کے دودھ اور ایران کے نمک سے پرورش پا کر ایران سے وفاداری نہ کی تو توران کا کب دوست ہو سکتا ہے۔ جس کے منہ سے اپنے کو تورانیوں کا دوست کہتا ہے میں اس ذلیل منہ پر تھوکتا ہوں۔ تیرے رہنے کی جگہ دنیا نہیں دوزخ ہے۔

(بہرام کو مار ڈالتا ہے)

(پردہ)

دورِ جدید

انارکلی

از۔ سید امتیاز علی تاج

(تصنیف: سنہ ۱۹۲۲ء) (اشاعت: سنہ ۱۹۳۲ء)

(ہمارے اسٹیج ڈراما کا دورِ جدید "انارکلی" سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن
سوس کہ اسی پر ختم بھی ہے۔ یہ ڈراما کتاب کی زینت بن کر رہ گیا۔ اگر اس انداز
ہمارے اسٹیج کا نشاۃ الثانیہ عمل میں آجاتا تو اس برصغیر میں تھیٹر اور ڈراما کا
ن جدید ترقیات کے ساتھ باقی ہی نہ رہتا۔ بلکہ دوسرے ممالک کے نقش قدم پر
ل کر ہم آج ایسے ترقی یافتہ دور میں قدم رکھ چکے ہوتے جس کے ذریعہ اہم ثقافتی
عبہ کو سلامت رکھ کر اپنی زندگی اور زندہ دلی کا عملی ثبوت پیش کرتے نظر آتے۔ اس
رکار و دلکش ڈراما کا ایک منظر ملاحظہ ہو:۔)

[حرم سرا کے بائیں باغ کا ایک الگ تھلگ حصہ، رات ابھی زیادہ نہیں گزری، دس بارہ دن کا چاند باغ کی رعنائیوں میں کیف و مستی کی دلآویزیاں پیدا کر رہا ہے۔

باغ کے اس حصے میں سنگ مرمر کا ایک نسبتاً چھوٹا سا اور دو تین سیڑھیاں اونچا حوض ہے جس کے ننھے ننھے فواروں کی آب افشانی حوض میں چاند کو گدگدا گدگدا کر بے قرار کر رہی ہے۔ حوض کے چاروں کناروں سے چار منقش روشیں جن کے دونوں طرف چھوٹی

سہ دریوں کو جاتی ہیں۔ یوں باغ کا یہ سرسبز حصہ چار قطعوں میں تقسیم ہوگیا ہے۔ جن میں خوش قطع کیاریاں اور پھلوں کے گھنے درخت ہیں۔ پھیکے آسمان کے مقابل یہ گھنے درخت سیاہی کے بڑے بڑے بے وضع مگر دلکش دھبے معلوم ہوتے ہیں۔ سامنے کی سہ دری اور اس کے آس پاس کے لمبے لمبے اور پتلے سرو فاصلے پر ایک سیاہ تصویر نظر آتے ہیں۔ باغ کے سکوت میں جھینگروں کی آواز کے سوا اور کچھ مخل نہیں ہے]

انارکلی۔ (حوض کے کنارے اکیلی گھٹنوں پر سر رکھے ہلکی ہلکی سسکیاں بھر رہی ہے۔ اس کا ستار اس کے ہاتھوں سے چھوٹ کر سیڑھی پر گر پڑا ہے)

(تھوڑی دیر بعد سر اُٹھاتی ہے اور رخسار گھٹنے پر رکھ لیتی ہے)

سلیم! تمھیں کیا مل گیا سلیم! میری نیندوں کو لوٹ کر میری راحت کو غارت کرکے تمھیں کیا مل گیا۔ پھر تم نے کیوں محبت کے پیغام بھیجے۔ کیوں سلگتی ہوئی چنگاری کو دہکایا! یہ ہنسی تھی؟...... یہ سب ہنسی ہی تھی؟...... مگر عالی مرتبت شہزادے کمزور..... بے بس..... کنیز سے ہنسی! اس قیامت کی ہنسی! اس نے تمھارا کیا بگاڑا تھا؟ (پھر گھٹنوں پر سر رکھ کر سسکیاں بھرنے لگتی ہے)

[سلیم جھاڑیوں کے اوپر سے جھانکتا ہے اور پچھلی روش پر آجاتا ہے۔ کچھ دیر پیچھے ہی کھڑا رہتا ہے۔ گویا متامل ہے کہ آگے آئے یا نہ آئے۔ آخر آہستہ آہستہ چلتا ہُوا آگے آتا ہے اور حوض کے کونے کے قریب خاموش کھڑا ہوجاتا ہے۔]

سلیم ۔ (کچھ دیر بعد آہستہ سے) انارکلی!
انارکلی ۔ (چونک کر سہم جاتی ہے) کون؟
سلیم ۔ سامنے کی سیڑھیوں کی طرف بڑھتے ہوئے) سلیم!
[انارکلی سلیم کو دیکھ کر خوف اور پریشانی کے عالم میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ اس کی یہ کیفیت ہے گویا اسے سکتہ ہو گیا ہے۔]
سلیم ۔ (قریب آکر) تم کھڑی ہو گئیں انارکلی! یہاں بھی شہنشاہ کا آہنی قانون؟ ہم تو تاروں بھرے آسمان کے نیچے کھڑے ہیں۔ یہاں کا قانون دوسرا ہے۔ بہت مختلف آؤ میں تم کو سکھاؤں۔ (انارکلی کا ہاتھ پکڑ کر اسے بٹھا دیتا ہے۔ انارکلی یوں بیٹھ جاتی ہے، جیسے کل کی گڑیا کو پیچ دبا دینے سے بیٹھنے کے سوا چارہ نہیں۔ سلیم خود کھڑا رہتا ہے۔)
کاش! شہنشاہ کا بھی یہی قانون ہوتا!
[انارکلی اس طرح بیٹھی ہے گویا اُسے کچھ معلوم نہیں کہ وہ کہاں ہے؟ اور اُسکے پاس کون ہے۔ سلیم منتظر ہے کہ شاید وہ کچھ بولے آخر گفتگو شروع کرنے کی کوشش کرتا ہے۔]
ابھی ابھی تم کچھ بول رہی تھیں۔ پھر اب تم چپ کیوں ہو انارکلی؟
(انارکلی کے چہرے پر یا آنکھوں میں کوئی ایسی کیفیت پیدا نہیں ہوتی جس سے ظاہر ہو کہ اس نے کچھ سنا یا سمجھا ہے۔ سلیم نہیں جانتا کہ کیا کہے)
[انارکلی اب بھی کھوئی ہوئی بیٹھی ہے اور جمی ہوئی نظروں سے سامنے کہیں دُور تک رہی ہے۔]
ہاں میں مخل ہوا، میں تمھاری تنہا خوشیوں میں مخل ہُوا۔ مگر پھر میں

کیا کرتا انارکلی ؟
(توقف کے بعد)

—— کاش ! تمہیں معلوم ہوتا ، پوری طرح معلوم ہوتا۔

(انارکلی پر وہی نیم بیہوشی کی سی کیفیت رہتی ہے۔ سلیم کی جھجک دُور ہوتی جا رہی ہے۔)

—— تم نہیں جانتیں ، تم نے کیا کر دیا۔ مَیں خود بھی نہیں جانتا۔ کچھ نہیں جانتا ، انارکلی (تامّل کے بعد) ، تم نے میری تمام آسائشوں ، تمام راحتوں کو اپنی ہستی میں سمیٹ لیا تم نے میری تمام کائنات کا رس چُوس لیا۔

—— اے نازنیں ، تم ایک معجزے کی طرح میرے سامنے آئیں ۔ اور میری آرزوؤں کی نیند ٹوٹ گئی ۔ تم نے مجھ کو اپنی حیران نظروں سے دیکھا اور میری روح میں لا انتہا محبت کے شعلے بھڑک اُٹھے ۔ تم چلی گئیں اور میری تمام دنیا تمہاری آرزوؤں میں دھڑکتی رہ گئی ۔

(سلیم محبت کے جوش میں انارکلی کا ہاتھ پکڑ لیتا ہے ۔ انارکلی چونک کر سر جھکا لیتی ہے اور خاموش رہتی ہے)

—— تم چپ ہو انارکلی (آہ بھرتا ہے) مَیں جانتا ہوں ، مجھ کو نہ آنا چاہیے تھا ۔ مگر بے بس پروانے کا قصور ...... اور یہ کتنی بڑی ترغیب تھی ۔ پھر ایک بار گمشدہ فردوس کی جھلک ...... اور میں انسان ہوں ..... کمزور انسان ۔ میں دنیا سے تھک گیا تھا ۔ میں ...... اپنے آپ سے تھک گیا تھا ۔

(انارکلی کے چہرے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ سُن رہی ہے ، اس سے اسے تکلیف پہنچ رہی ہے ۔ لیکن اس کی زبان اب بھی بند ہے ۔ سلیم مایوس ہو کر اس کا ہاتھ چھوڑ دیتا ہے)

تم اب بھی چپ ہو، میں جاتا ہوں۔ تم نے ایک جانباز کے بیٹے کو اُس کی زندگی کی قیمت بتادی۔ انارکلی، ایک جانباز کے بیٹے کو۔ میں جاتا ہوں...

(سلیم سرِ مجسم کائے مایوسی کی تصویر بنا، رخصت ہونے کے لیے مُڑ جاتا ہے۔ انارکلی سر اُٹھا کر ایک محویت کے عالم میں اسے دیکھتی رہتی ہے، اور دیر ابد الفاظ خود بخود اس کی زبان پر آجاتے ہیں)

انارکلی۔ شہزادے، کنیز مذاق کا کیا جواب دے سکتی ہے۔ اس کا کام تو برداشت کرنا ہے، خواہ مذاق اس کے دل کے ٹکڑے کر ڈالے۔

سلیم۔ (ایک کر اس کے قریب آجاتا ہے) مذاق؟ خدایا! آہیں اتنی بے اثر! آنسو اتنے بے ثمر! انارکلی! یوں بھی سمجھا جا سکتا تھا۔ تم نے یوں کیوں سمجھا؟

انارکلی۔ (جھنگلی سے گوشِ چشم کا آنسو پونچھتی ہے) پھر میں کیا سمجھتی ہندوستان کا نیا چاند ایک چکور کو چاہتا ہے؟ کیسی ہنسی کی بات! آہ تم شاہزادے ہو، بڑے، بہت بڑے۔ اور میں ایک کنیز ہوں، ناچیز، بے حد ناچیز، شہزادہ کنیز کو چاہے گا؟ کیسی ہنسی کی بات!

سلیم۔ (ایک لمحہ متامل رہ کر) اب بھی تیرے دل میں شبہ موجود ہے؟ تو! اے انارکلی۔ اے دل کی ملکہ۔ ہندوستان کو اپنے قدموں میں دیکھ......

(سلیم گھٹنوں کے بل ہو کر انارکلی کا ہاتھ تھام لیتا ہے اور فرطِ محبت سے اُسے چومتا ہے)

انارکلی۔ آہ! آہ! (بیتاب ہو کر کھڑی ہو جاتی ہے)

سلیم۔ (اُٹھتے ہوئے) انارکلی، میری اپنی انارکلی۔ تو میری ہے صرف میری ہے۔

(ہاتھ پکڑ کر اُسے سیڑھی سے اتارتا ہے اور آغوش میں لیتا ہے)

انارکلی۔ صاحبِ عالم! صاحبِ عالم (جذبات کی شدت سے کانپ رہی ہے۔

اپنے آپ کو سلیم کی آغوش میں چھوڑ دیتی ہے۔ سلیم اُسے چوم لیتا ہے۔ انارکلی یک لخت آغوش سے علیٰحدہ ہو کر دُور ہٹ جاتی ہے) یہ نہیں ہو سکتا........ یہ کبھی نہیں ہو سکتا۔ یہ ہو بھی گیا تو زمین اپنا منہ پھاڑ دے گی، آسمان اپنا چنگل بڑھا دے گا، یہ خوشی دنیا کی برداشت سے باہر ہے۔ اس کا انجام تباہی ہے۔ شہزادے جاؤ..... بھول جاؤ۔

سلیم ۔ (اس کے قریب جا کر محبت سے اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دیتا ہے) ہم دونوں ایک دوسرے کے سینے سے چمٹے ہوئے ہوں تو پھر کوئی خوف نہیں، آسمان ہمیں کھینچ لے اور ہم نئی روشنیوں میں اُٹھتے چلے جائیں۔ زمین ہمارے پیروں کے نیچے سے سرک جائے اور ہم نامعلوم اندھیروں میں گرتے چلے جائیں گے۔ تمہارے بازو ڈھیلے نہ پڑیں تو یہ سب شیریں ہو گا انارکلی۔ بے انتہا شیریں، سلیم کا آغوش تنگ ہوتا چلا جا رہا ہے۔

انارکلی ۔ (تقریباً ایک سانس میں) اللہ یہ ممکن ہے۔ پھر اس کا انجام کیا ہو گا۔ اللہ! اس کا انجام کیا ہو گا؟

سلیم ۔ انجام مجھ سے پوچھو انارکلی!

انارکلی ۔ (یک لخت تڑپ کر الگ ہو جاتی ہے) آہ ٹھہرو! سنو (آواز پر کان لگا دیتی ہے آخر بیتابی سے) کوئی ہے۔ شہزادے کوئی ہے۔ جاؤ تم چلے جاؤ۔

سلیم ۔ (آہٹ لینے کے لئے کان لگاتا ہے پھر بے فکری سے) کوئی نہیں!

انارکلی ۔ (سراسیمگی کے عالم میں سر ہلا رہی ہے) اوہ، نہیں، قدموں کی آواز تھی۔ (یک لخت کانپ کر آہستہ سے) وہ دیکھو کسی کا سایہ، بھاگ جاؤ شہزادے بھاگ جاؤ۔

سلیم ۔ (رخصت ہوتے ہوئے ہاتھ پکڑ کر) تم پھر مجھ سے ملو گی؟

انارکلی۔ (ہاتھ چھڑا کر) ہاں!

مگر میری خاطر سے۔ (سلیم لپک کر حوض کے دوسری طرف جاتا ہے اور روش سے اتر کر کنارے کی جھاڑیوں کے پیچھے غائب ہو جاتا ہے۔ انارکلی سہمی ہوئی دونوں ہاتھوں سے سینہ تھامے کھڑی ہے۔ اللہ! میرے اللہ!

(دلارام بڑے اطمینان سے داخل ہوتی ہے)

دلارام۔ (طنز کے تبسم سے) تم یہاں ہو انارکلی؟

(انارکلی کے منہ سے کوئی لفظ نہیں نکل سکتا، پھٹی پھٹی نظروں سے دلارام کو تکتی رہتی ہے)

اور تم تنہا ہو؟

انارکلی۔ (اس کا سانس کہتا ہے) ہاں!

دلارام۔ (جھاڑیوں کی طرف دیکھتے ہوئے) ابھی یہاں کون باتیں کر رہا تھا؟

انارکلی۔ (اضطراراً جھاڑیوں پر دزدیدہ نظر ڈالتے ہوئے) کوئی نہیں!

دلارام۔ میں باتوں کی آواز ہی سن کر ادھر آئی تھی۔

انارکلی۔ (سراسیمگی سے) میں گا ــ میں ــ میں اپنے سے باتیں کر رہی تھی۔

دلارام۔ (مسکرا کر) تم اتنی سہمی ہوئی کیوں ہو؟

انارکلی۔ (اور سراسیمہ ہو کر) نہیں تو۔

دلارام۔ میں جانتی ہوں انارکلی۔

انارکلی۔ (جیسے بجلی گر پڑی) کیا؟

دلارام۔ یہاں کون موجود تھا؟

انارکلی۔ (سہم کر) کون تھا؟

دلارام۔ اوہ! تم ڈرو مت، میں اس قدر بیوقوف نہیں کہ اس کا نام لے دوں۔ ابھی

اس کا وقت نہیں۔ لیکن یاد رکھو انارکلی، میں جانتی ہوں اس راز کی قیمت جانتی ہوں، وہ بازار بھی جانتی ہوں، جہاں یہ فروخت ہو سکتا ہے۔ ہاں میں اسکی قیمت بھی مقرر کر چکی ہوں پر میں تم کو کیوں بتاؤں۔ میں جاتی ہوں انارکلی بیگم۔ تم پھر اپنے سے باتیں کرو۔

(خاق سے جھک کر تعظیم بجالاتی ہے اور رخصت ہو جاتی ہے)

انارکلی۔ (مبہوت ہو کر اُسے تکتی رہ جاتی ہے، پھر سمٹ کر ہر طرف پریشان نگاہوں سے دیکھتی ہے۔ گویا خطروں میں گھری ہوئی ہے) میرے اللہ۔ میرے اللہ۔ یہ کیا ہو گیا۔ یہ سب خواب تھا۔ یہ رات۔ سلیم، دلارام۔ کتنی جلدی کیا کچھ ہو گیا۔ کیا ہو گا؟ ہائے اب کیا ہو گا؟ کھڑے کھڑے لڑکھڑا سی جاتی ہے، حوض کے کنارے کا سہارا لیتی ہے اور ایک سیڑھی پہ جیسے گر پڑتی ہے۔ ہاتھ پیشانی پر یوں رکھ لیتی ہے گویا دماغ میں خیالات کا جو طوفان برپا ہے اُسے روک کر کچھ سمجھنا چاہتی ہے)

(ثریا داخل ہوتی ہے، انارکلی اس کے قدموں کی آہٹ پا کر چونک پڑتی ہے اور اسے تکتی ہے)

ثریا۔ (ہنس پڑتی ہے) وہ آئے!

انارکلی۔ کون؟

ثریا۔ صاحب عالم!

انارکلی۔ (حیرت کے عالم میں اسے دیکھتے ہوئے) یہ تُو نے کیا کیا تھا ثریا؟

ثریا۔ کیا؟

انارکلی۔ میری رسوائی کا سامان!

ثریا۔ (قریب آ کر محبت اور تعلق خاطر سے انارکلی کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیتی ہے) کیا ہوا آپا؟ انھوں نے کیا کہا؟

انارکلی - وہی جو تو کہا کرتی تھی۔
ثریا ـ پھر؟
انارکلی - وہی جو میں کہا کرتی تھی۔
ثریا ـ کیا؟
انارکلی - (مُنہ موڑ کر) میری تیرہ بختی!
ثریا - (انارکلی کے سامنے ہو کر) کیوں؟
انارکلی - دلارام نے ہمیں دیکھ لیا۔
ثریا - ہائے دیکھ لیا؟

اقتباس -

ایکانکی کھیل

جدید ایکٹ ڈراما

ڈراما خودکُشی سعادت حسن منٹو مرحوم کی تصنیف، ایک دلچسپ ہلکی پُھلکی طنز ہے۔ اس ڈراما میں بہ حیثیت مجموعی آجکل کے مختصر ایکانکی ناٹک کی تمام خوبیاں نظر آتی ہیں۔

خودکُشی

افراد

عورت : آج کل کے زمانے کی فیشن ایبل عورت

چچا : پرانی وضع کے بزرگ

ھیر : ہیر رانجھا ڈراما کی ہیر، وہی لباس

نوکرانی : جوان عورت خادماؤں کے لباس میں

منظر

(پردہ اُٹھتا ہے۔ اسٹیج پر بالکل اندھیرا اندھیرا چھایا ہے۔ سامنے ایک عورت کرسی پر بیٹھی ہے۔ بال کھلے ہیں۔ صرف اس کے چہرے پر روشنی پڑرہی ہے۔ عقب میں آرکسٹرا پر ایک دردناک دُھن بجائی

جا رہی ہے۔ عورت اُٹھتی ہے۔ اور سفید رُومال سے اپنے آنسو پونچھتی ہے)

عورت ۔ (سسکیاں لیتی ہے)..... میری دنیا تاریک ہوگئی ہے۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا دکھائی دے رہا ہے۔ اے خدا اب کیا ہوگا؟ زندگی میں اب کیا لطف باقی رہ گیا ہے؟ — وہ جس سے مجھے محبت تھی، وہ جس کی خاطر میں زندہ تھی، وہ جو میرے دل کی دھڑکن تھی، ہمیشہ کے لئے سوگئی ہے۔ اب میں کیا ہوں؟ اس کے بغیر کیا میری زندگی ایسا ساز نہیں، جس کی ساری طربیں علیحدہ کردی گئی ہوں — جس کے سارے تار نوچ ڈالے گئے ہوں۔ موت — آہ — ظالم موت — تو نے کچھ دیر صبر کیا ہوتا — اتنی جلدی کیا تھی — دنیا میں مجھے کئی آدمی مرنے کے لئے تیار مل جاتے۔ وہ تو ابھی زندہ رہنا چاہتا تھا۔ اس نے تو ابھی محبت کی دنیا بسائی ہی تھی کہ تو نے اپنی سرد آغوش میں لے لیا...... (روتی ہے)...... میں کیا سوچ رہی ہوں — یہ رونا دھونا کیسا — اس کے ساتھ تو میری زندگی کا بھی خاتمہ ہو چکا ہے۔ مجھے خودکشی کرنے میں دیر نہ کرنی چاہئے۔

(آہستہ آہستہ اسٹیج کا اندھیرا دُور ہونا شروع ہوتا ہے۔ چند لمحات میں پورا اسٹیج روشن ہو جاتا ہے۔ عورت اپنے پریشان بال سنوارتی ہے، کرسی پر بیٹھتی ہے اور گھنٹی بجاتی ہے۔ عقبی موسیقی بند ہو جاتی ہے۔)

عورت ۔ مجھے فوراً خودکشی کر لینی چاہئے۔

(نوکرانی داخل ہوتی ہے)

نوکرانی ۔ جی سرکار۔

عورت ۔ میں خودکشی کرنا چاہتی ہوں۔

نوکرانی ۔ کب سرکار ؟

عورت ۔ ابھی، اسی وقت ۔

نوکرانی ۔ بہت اچھا سرکار ۔

عورت ۔ چچا جان کو بھیجدو یہاں

نوکرانی ۔ بہت اچھا سرکار ۔

(چلی جاتی ہے)

عورت ۔ (اُٹھکر فیصلہ کن لہجے میں) میں خودکشی کروں گی چچا جان کی سخت گیری اور قدامت پرستی کے باعث میرے محبوب نے جان دی ہے ۔ اگر چچا جان شادی پر رضامند ہو جاتے تو اس کی صحت چٹکیوں میں اچھی ہو جاتی، مگر وہ اپنی ہٹ پر قائم رہے اور ..... اور .....

(چچا جان کا داخلہ)

چچا ۔ بیٹی تم نے مجھے بلایا ہے ؟

عورت ۔ ہاں چچا جان ! میں نے ہی آپ کو بُلایا ہے ۔

چچا ۔ کیا بات ہے ؟

بیٹی ۔ مَیں خودکشی کرنا چاہتی ہوں ۔

چچا ۔ خیال بُرا نہیں لیکن تمھارا ارادہ کب ہے ؟

بیٹی ۔ اسی وقت ، ابھی ابھی (بیٹھ جاتی ہے)

چچا ۔ (کرسی پر بیٹھ جاتا ہے) رات کے بارہ بج چکے ہیں ۔ اور میں ٹھیک سوا بارہ بجے سو جانے کا عادی ہوں ۔ تمھیں خودکشی کرنے سے پہلے کچھ لکھنا بھی ہوگا جس پر کافی وقت صرف ہو جائے گا ۔ اور پھر مجھے اس کی عبارت کی غلطیاں درست کرنا پڑیں گی ۔ کیونکہ جتنے خط تم نے اب تک اپنے دوست کو لکھے ہیں سب

کے سب زبان کی غلطیوں سے پرہیں۔ میں نہیں چاہتا کہ تمھاری آخری تحریر جو کئی آدمیوں کی نظر سے گذرے گی، غلط سلط ہو۔ میری زبان دانی مشہور ہے۔ میرے اشعار لوگ سند کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اگر تمھاری تحریر میں املا اور گرییر کی غلطیاں موجود ہیں۔ تو میری ناک کٹ جائے گی۔

بیٹی۔ مجھے زبان کی کوئی پروا نہیں۔ میں ہمیشہ خیالوں کو ترجیح دیتی رہی ہوں اور اپنی آخری تحریر میں بھی اپنی اس انفرادیت کو قائم رکھوں گی۔ زبان آخر ہے کیا، اس کو اتنی اہمیت کیوں دی جاتی ہے؟ --- میرے خط جن کی اغلاط سے آپ کا ناک کٹتا ہے۔

چچا۔ ناک مؤنث ہے، مذکر نہیں۔

عورت۔ میں جانتی ہوں۔ لیکن آپ کی ناک کسی صورت میں بھی مؤنث نہیں ہو سکتی اگر آپ کی ناک مؤنث ہوتی تو آپ ولایت سے وہ مشینیں کبھی نہ منگاتے، جس سے موٹی ناکیں چھوٹی اور پتلی ہو جاتی ہیں۔

چچا۔ (اٹھ کھڑا ہوتا ہے) تم میری ناک پر ناجائز حملہ کر رہی ہو۔

عورت۔ (اٹھ کھڑی ہوتی ہے) آپ میری زبان پر بیجا اعتراض کر رہے ہیں۔

چچا۔ تم بدتمیزی کی ...... آخری حد تک پہنچ کر ترقی پسند ہو گئی ہو۔

عورت۔ آپ مجھے گالی دے رہے ہیں۔ جس کا آپ کو کوئی حق نہیں ہے۔

چچا۔ تم بھولتی ہو، میں تمھارا چچا ہوں۔

عورت۔ (بیٹھ جاتی ہے) میں بھول گئی ہوں۔ آپ واقعی میرے چچا ہیں جس کا بہت بڑا ثبوت یہ ہے کہ آپ نے مجھے اپنی مرضی سے شادی کرنے کی اجازت نہ دی۔

چچا۔ (بیٹھ جاتا ہے) اپنی مرضی سے اگر کوئی مرد یا عورت شادی کرے تو اُسے

رومان لڑانا کہتے ہیں۔ جو شریف گھرانوں میں سخت معیوب سمجھا جاتا ہے۔
میں شریف آدمی ہوں۔ شریف ہونے کے علاوہ چونکہ تمہارا چچا ہوں اسلئے
میں نے ایسے رومان کی اجازت نہیں دی۔

عورت۔ آپ رومان لڑانا کیوں کہتے ہیں۔ یہ بہت بُرا معلوم ہوتا ہے۔

چچا۔ فصحا نے اسے یوں ہی لکھا ہے۔ اس میں اب کوئی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔

عورت۔ رومان لڑانا بہت بھدّی ترکیب ہے۔ مُرغ لڑائے جاتے ہیں۔ بٹیریں
لڑائی جاتی ہیں۔ یہ رومان لڑانا کیا ہوا۔

چچا۔ تم خودکشی کرنے والی تھیں۔

عورت۔ میں خودکشی کرنے والی تھی نہیں بلکہ ہوں۔ مجھے آپ سے اجازت لینا تھی۔

چچا۔ میری طرف سے تمھیں اجازت ہے۔ خدا کرے تم اس میں کامیاب ہو جاؤ۔

عورت۔ کامیابی کے لئے دعا کا شکریہ!...... مگر اس سے پیشتر کہ میں اپنی
جان اپنے ہاتھوں سے ہلاک کروں، میں اپنا پُورا پُورا اطمینان کرنا چاہتی ہوں
کہ میرے اس فعل سے آپ کی ناک کو کوئی صدمہ نہیں پہنچے گا۔

چچا۔ نہیں۔ موت سے ناک کو صدمہ پہنچنے کا احتمال بہت ہی کم ہوتا ہے، اور پھر
جب تم اپنی آخری تحریر میں صاف صاف لکھدو گی کہ میں نے یعنی تم نے
اپنی زندگی کا خاتمہ اس لئے کیا تھا کہ مجھے فلاں آدمی سے پاک محبّت تھی۔
پاک کا لفظ بہت ضروری ہے۔

عورت۔ کیا محبّت خود ہی پاک نہیں ہوتی۔

چچا۔ نہیں اکیلی محبت پاک نہیں ہو سکتی جب تک اس کی وضاحت نہ کیجائے۔

عورت۔ تو کیا محبت کے ساتھ مجھے پاک ضرور لکھنا پڑے گا۔

چچا۔ تم کوئی فکر نہ کرو۔ میں اس تحریر کا مسودہ تمھیں تیار کر کے دے دوں گا۔

تمھارا کام صرف نقل کرنا رہ جائے گا۔

عورت۔ اور اگر میں اس کی نقل کرنے سے انکار کر دوں۔

بچیا۔ تو میں تمھیں خودکشی کی اجازت نہیں دوں گا۔

عورت۔ (توقف کے بعد) چونکہ مجھے خودکشی کرنا ہے۔ اس لئے میں آپ کی عبارت نقل کر دوں گی۔ فرمایئے اس تحریر کا مسودہ مجھے کب مل جائے گا؟

بچیا۔ کل صبح ناشتے پر۔

عورت۔ ذرا خوش خط لکھیے گا تاکہ میں آسانی سے پڑھ لوں۔ آپ شکستہ خط میں لکھنے کے عادی ہیں۔

بچیا۔ میں اپنا خط نہیں بدل سکتا لیکن میں تین چار بار پڑھ کر تمھیں سنا دوں گا۔ میرا خیال ہے۔ پھر نقل کرنے میں تمھیں کوئی دقت پیش نہ آئے گی۔

عورت۔ بہت بہتر!

بچیا۔ اچھا تو میں اب جاتا ہوں۔

(چلتا ہے)

عورت۔ (اُٹھ کر) شب بخیر۔

بچیا۔ شب بخیر۔ میں اب سوتے وقت اس کا مضمون سوچوں گا۔ مجھے یقین ہے بہت ہی شاندار چیز بن جائے گی۔ اور کوئی عجب نہیں کہ خودکشی کے بعد تم فرہاد کی شیریں اور مجنوں کی لیلیٰ سے بھی بازی لے جاؤ گی۔

عورت۔ خدا آپ کی زبان مبارک کرے۔

(بچیا چلا جاتا ہے)

عورت۔ (توقف کے بعد) کچھ فیصلہ تو ہو گیا۔ مجھے تو یہ اندیشہ تھا کہ بچیا جان مجھے خودکشی کی اجازت ہی نہیں دیں گے۔ بہرحال یہ مرحلہ طے ہو گیا۔ اب اُن کا

مضمون ان تبار ہو جائے۔ تو میں اُسے نقل کر کے فوراً ہی زہر کھالوں گی۔
(الماری کی طرف بڑھتی ہے) زہر مجھے ابھی گھول گھال کے رکھ دینا چاہیئے۔
تاکہ صبح وقت ضائع نہ ہو (الماری میں سے زہر کی شیشی نکالتی ہے۔ پانی
بھرے گلاس میں اس کے چند قطرے ڈالتی ہے)...... کل صبح ناشتے پر....
یعنی چائے کے بجائے مجھے یہ زہر پینا ہو گا۔

(دستک ہوتی ہے)

عورت۔ کون ہے؟

(پھر دستک ہوتی ہے)

عورت۔ کون ہے؟

(قدموں کی آواز۔ پھر سامنے دروازہ کھولا جاتا ہے اور ہیر پریشان حالت میں اندر داخل ہوتی ہے)

عورت۔ کون ہو تم؟

ہیر۔ کیا میں اندر آسکتی ہوں؟

عورت۔ تم اندر آسکتی ہو۔ مگر یہ تو بتاؤ کہ تم ہو کون؟

ہیر۔ میں ذرا دم لے لوں۔ تو آپ کو سب کچھ بتاتی ہوں۔ میں سخت گھبرائی ہوئی ہوں۔ دروازہ بند کر دوں (دروازہ بند کر دیتی ہے) یہاں ضرور آجائے گا۔

عورت۔ کون یہاں آجائے گا؟

ہیر۔ آپ اُسے جانتی ہیں؟

عورت۔ کسے!

ہیر۔ رانجھے کو۔

عورت - کون رانجھا۔

ہیر - تخت ہزارے دا رانجھا۔ چودھری موجو دا چھوٹا لڑکا دھیدو، جسے لوگ رانجھے کے نام سے پکارتے ہیں۔

عورت - میں کسی چودھری موجو کے لڑکے دھیدو کو نہیں جانتی۔ بتاؤ تم کون ہو؟

ہیر - ہیر۔

عورت - کون ہیر؟

ہیر - ہیر جو چک کی بیٹی ہیر۔ جسے ہیر سیال بھی کہتے ہیں۔

عورت - میں اب سمجھی - تو تم ہیر رانجھے والی ہیر ہو - پر تم یہاں کیسے آگئیں؟ کرسی پر بیٹھ جاؤ۔

ہیر - (کرسی پر بیٹھ جاتی ہے) میں اور رانجھا دونوں سینما دیکھنے آئے تھے فلم ہمارا ہی قصہ تھا۔ آدھا دیکھ کر میرا سر چکرانے لگا۔ چنانچہ جبھی میں تو وہاں سے انٹرول ہوتے ہی بھاگ آئی۔ مگر مجھے ڈر یہ ہے۔ کہ رانجھا میرا پیچھا کرتا کرتا یہاں پہنچ جائے گا اور مجھے پکڑ کر پھر وہیں لے جائے گا۔

عورت - کہاں؟

ہیر - اُسی جگہ جہاں ہمیں قید کیا گیا ہے۔

عورت - (کرسی پر بیٹھ جاتی ہے) وہاں اور کون کون ہے؟

ہیر - بہتیرے ہیں - شیریں ہے، اُس کا چاہنے والا فرہاد ہے۔ لیلیٰ ہے، مجنوں ہے، مرزا ہے، صاحباں ہے، نل ہے، دمینتی ہے۔ بے شمار ہی ہیں۔

عورت - تمھیں رانجھے سے اب محبت نہیں رہی؟

ہیر - محبت کیسے قائم رہ سکتی ہے۔ بہن اُسے تو ہر وقت بانسری بجانے سے کام ہے۔ شامت اعمال سے ایک دفعہ میں نے اُس سے کہا تھا کہ تم بہت سُریلی

بانسری بجاتے ہو۔ اب اس کے منہ سے نگوڑا بالنس کا یہ ٹکڑا جدا ہی نہیں ہوتا، جب دیکھو درخت پر چڑھ کر بانسری بجا رہا ہے۔ یہ دیوانہ پن نہیں تو کیا ہے۔ اور پھر جناب کو ڈھور ڈنگر چرانے کا شوق ہے۔ میں ہزار کہتی ہوں کہ رانجھا یہ کھیڑے نہیں جہاں تمھیں گائیں بھینسیں مل جائیں گی۔ یہاں دودھ کی نہریں بہتی ہیں۔ دودھ پیو اور مزے سے لمبی تان کے سو جاؤ مگر اس کے سر پر وہی پرانا بھوت سوار ہے، کہتا ہے نہیں، جب دودھ موجود ہے تو گائے بھینسیں بھی کہیں نہ کہیں ضرور ہوں گی۔ ایک دن میں انھیں ڈھونڈ نکالوں گا۔ پھر ہم دونوں انھیں چرایا کریں گے۔ شیریں بچاری بھی اسی طرح فرہاد کے ہاتھوں بہت دکھی ہے۔ جناب چوبیس گھنٹے ہاتھ میں تیشہ لئے پتھر پھوڑتے ہیں۔ شیریں پوچھتی ہے۔ فرہاد یہ تم کیا کر رہے ہو؟ جواب ملتا ہے، تمھارے لئے یہ پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہریں جاری کر رہا ہوں۔ وہ بچاری کہتی ہے کہ فرہاد یہاں دودھ کی سینکڑوں نہریں موجود ہیں جن کو دیکھ دیکھ کر میں تنگ آگئی ہوں۔ اگر کچھ کرنا ہی چاہتے ہو، تو ان میں سے ایک نہر کم کر دو۔ مگر وہ شیریں کی ایک نہیں سنتا اور دن رات اپنے کام میں مشغول رہتا ہے۔

عورت - یہ تو عذاب ہوا۔

ہیر - عذاب جیسا عذاب۔ بس ہمارا صرف یہ گناہ ہے کہ ہم نے ان مردوں کیلئے اپنی جان دی۔ بچاری سوہنی کی حالت تو میں بیان نہیں کر سکتی۔ مہینوال صاحب ہر وقت اپنی ران کے گوشت کا قیمہ بناتے رہتے ہیں اور پھر ان نصیبوں جلی کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ قیمے کے بنے ہوئے کباب کھائے۔ اسے ابکائیوں پر ابکائیاں آتی ہیں مگر مہینوال صاحب اس کے منہ میں یہ کباب ٹھونستے ہی رہتے ہیں —— اسی پر بس نہیں —— سوہنی پر یہ حکم عاید ہے کہ وہ رات

کو کچا گھڑا لے کر دودھ کی نہر طے کیا کرے۔ وہ دریائے چناب میں تیرنے والی
دُودھ کی نہر میں کیسے تیر سکتی ہے مگر کیا کرے ایک بار حماقت کر چکی ہے سو
اُس کی سزا بھگت رہی ہے۔

عورت۔ لیلیٰ کا بھی بُرا حال ہوگا؟

ہیر۔ جی ہاں۔ لیلیٰ ہزار بار میاں مجنوں سے کہہ چکی ہے، مجھے مت ڈھونڈو۔ میں
تمھارے سامنے موجود ہوں مگر وہ نہیں مانتے، اور لیلیٰ کو چھوڑ کر صحرا کی
خاک چھانتے رہتے ہیں۔

عورت۔ میں تو سمجھتی تھی کہ تم لوگ بہت خوش ہوگے۔

ہیر۔ خاک بھی خوش نہیں۔ یہ دنیا جلدی جلدی ختم ہو تو ہمیں اس عذاب سے
نجات ملے۔ محبت ہوئی تھی لیکن اس میں مر جانا کیا ضروری تھا۔ میں تو بہن
اس وقت کو روتی ہوں۔ جب میں نے بغیر سوچے سمجھے خودکشی کر لی۔ ہیر
رانجھے سے پل بھر کے لئے جدا نہیں ہو سکتی، شیریں فرہاد سے ایک
لحظے کے لئے نہیں ہٹ سکتی۔ زندگی اجیرن ہو گئی ہے۔

(دُور سے بانسری کی آواز آتی ہے)

ہیر۔ لیجئے جناب آپہنچے۔ دنیا اتنی ترقی کر گئی ہے، اگر کچھ بجانا ہی ہے تو وائلن
بجائیں، گٹار بجائیں، سیکسوفون بجائیں مگر انھیں سمجھائے کون؟......
اچھا بہن میں چلتی ہوں...... اپنے تو مقدر میں بانسری کی یہی تانیں لکھی
ہیں..... خدا حافظ

(دروازہ کھول باہر چلی جاتی ہے۔ بانسری کی آواز چند لمحات تک آتی
رہتی ہے۔ پھر آہستہ آہستہ غائب ہو جاتی ہے۔ عورت دروازہ
کے پاس سے ہٹ کر کُرسی پر بیٹھتی ہے اور گھنٹی بجاتی ہے۔

(کچھ دیر بعد، پھر نوکرانی کا داخلہ)

نوکرانی۔ جی سرکار!

عورت۔ میں نے خودکشی کرنے کا خیال چھوڑ دیا ہے۔

نوکرانی۔ بہت اچھا سرکار۔

عورت۔ چچا جان سو رہے ہیں یا جاگتے ہیں؟

نوکرانی۔ جاگتے ہیں۔ مجھے اپنے پاس بٹھا کر وہ آپ کے لئے پاک محبت پر مضمون سوچ رہے تھے۔

عورت۔ چچا جان سے کہدو کہ وہ تمھیں اپنے پاس بٹھا کر میرے لئے پاک محبت پر مضمون نہ سوچیں میں نے خودکشی کا ارادہ ترک کر دیا ہے۔

نوکرانی۔ بہت اچھا سرکار۔

(نوکرانی چلی جاتی ہے۔ عورت گلاس کا سارا زہر فرش پر اُنڈیل دیتی ہے)

(پردہ)

نثری ڈراما

(نثری ڈراما کا مختصر تذکرہ گزشتہ باب میں آچکا ہے۔ یہاں سید امتیاز علی تاج کے ایک ڈراما خوشی کا اقتباس تمثیلاً درج ہے۔

اس ڈراما میں نشریاتی لوازم، اختصار و ایجاز مکالموں میں چستی، الفاظ کی موزونیت اور صوتی حرکات میں ڈرامائی برکت خاص طور پر قابلِ ملاحظہ ہے۔)

خوشی

بیمہ کمپنی کے کلرک خلیل الرحمٰن کا مکان

(صبح کا وقت آٹھ کا گھڑیال بجتا ہے)

بیوی۔ (تمام چینی کی رکابیاں دھونے کے بعد پونچھ پونچھ کر رکھ رہی ہے) میں نے کہا اب آٹھ بج چکے، دن چڑھ آیا۔ دنیا کام کاج میں لگ گئی، میں مصالحہ پیس چکی، رات اور صبح کے برتن دھو چکی، ہنڈیا چولھے کی فکر کرنے والی ہوں، آپ ہیں کہ اب تک پڑے کروٹیں لیے جا رہے ہیں۔

میاں۔ میرے کروٹیں لینے سے تمھارے پیٹ میں مروڑ کیوں اٹھنے لگی؟

بیوی۔ عجب تماشا ہے۔ ہفتہ بھر اتوار کا انتظار کرتے ہیں۔ کہتے رہتے ہیں کہ اب کی اتوار یہ کروں گا، وہ کروں گا، تازہ ہوا کھانے صبح صبح باغوں کی سیر کو نکل جاؤں گا، اور جب اتوار کا دن آتا ہے تو آدھا دن بستر پر پڑے انگڑائیوں

اور حمائیوں کی نذر کر ڈالتے ہیں۔

(پلیٹ دوسری پلیٹوں پر رکھتی ہے)

اللہ جانے سمجھ کو کیا ہو گیا ہے۔

میاں - جو جی چاہے گا کروں گا، تم کون ہوتی ہو ٹوکنے والی؟

بیوی - ٹوک کون رہا ہے۔ میں تو آپ ہی کے بھلے کو کہہ رہی ہوں۔ دن اچھا تھا۔ گھومنے کو چلے جاتے تو تفریح ہو جاتی۔

میاں - جی ہاں! چکر آ رہے ہوں تو گھومنے سے اچھی تفریح اور بھلا کیا ہو سکتی ہے۔

بیوی - چکر آ رہے ہوں تو میں کیا لٹو کی طرح گھومنے کو کہہ رہی ہوں۔

(پلیٹ دوسری پلیٹوں پر رکھتی ہے)

ہفتہ بھر دفتر میں میز کے سامنے کرسی پر بیٹھے گزر جاتا ہے۔ اتوار کے روز زیادہ نہیں، گھنٹہ بھر ہی باغ میں پھر لیا کرو۔ تو طبیعت اچھی خاصی رہے پر آپ کو تو اس روز چین پڑے گا جب نصیب دشمناں بستر کے ہو کے رہ گئے۔

میاں - جب معلوم ہے کہ مجھے چین کس طرح پڑ سکتا ہے تو چپکی بیٹھی برتن صاف کرو۔ میرا دماغ کیوں چاٹ رکھا ہے۔

بیوی - بڑے اچھے لگتے ہیں (پلیٹ دوسری پلیٹوں پر رکھتی ہے) اور کچھ نہیں تو انسان اتنا ہی خیال کرے کہ اب سے دور ایسی ویسی کچھ ہو گئی، تو بیوی دکھیاری کا کیا ہو گا؟

میاں - رانڈ ہو جائے گی اور کیا ہو گا؟

بیوی - توبہ الٰہی کیسی باتیں منہ سے نکالتے ہیں۔ ہفتہ بھر میں لے دیکر اتوار کا دن ایک ایسا ہوتا ہے کہ گھر پر رہتے ہیں۔ اس میں بھی صبح سے شام تک ایسی ہی جلی کٹی سناتے رہتے ہیں۔ میں تو اب تم سے بات کرنا چھوڑ دوں گی۔

(پلیٹ دوسری پلیٹوں پر رکھتی ہے)

میاں۔ بے حد مہربانی ہوگی۔ اختر نہیں آئے؟

بیوی۔ اختر بندھا غلام ہے کہ اگر تم ایسے جھگڑالوں کی الٹی سیدھی باتیں سنا کرے؟ خوش خوش آدمی ہے۔ زندگی سے لطف اٹھانے کے ڈھب جانتا ہے۔

میاں۔ کیوں نہ جانے، شادی جو نہیں ہوئی۔

بیوی۔ اب میری شکایتوں کا دفتر کھول دیجئے۔ پر میری ایسی صابر شاکر دن، رات گھرداری میں جتی رہنے والی بیوی دکھا دیں تو جانوں۔ شکر نہیں کرتے کرپلے بندھ گئی۔

میاں۔ شکر اس بات کا کرو کہ بد قسمتی سے آپ کو کوئی شوہر مجھ سے بہتر نصیب نہ ہو سکا۔

بیوی۔ جناب سے بہتر نصیب نہ ہو سکا۔

میاں۔ جی ہاں! جو مجھ سے بہتر تھے۔ انھوں نے آپ کو قبول کرنا گوارہ نہ فرمایا۔

بیوی۔ ہوش کے ناخن لو۔ مجھے قبول کرنا گوارا نہ فرمایا۔ خدا جھوٹ نہ بلوائے تو نہ جانے کتنے پیام لانے لے جانے والوں کی جوتیاں گھسی ہوں گی۔

میاں۔ لانے والوں کو تو زبردستی شامل کر لیا۔ پیام لے جانے والوں کے اگر بوٹ بھی گھس گئے ہوں، تو تعجب کا مقام نہیں۔

بیوی۔ (پلیٹ زور سے دوسری پلیٹوں پر رکھتی ہے۔) — پتھر تلے ہاتھ دبا ہے، کیا جواب دوں۔ جو جی میں آئے کہہ لو۔

(کنڈی کھٹکھٹانے کی آواز)

بیوی۔ کون ہے؟

آواز۔ میں ہوں، اختر!

بیوی: آئی۔

(جاتی ہے چاپ سنائی دیتی ہے۔ دروازہ کھلنے کی آواز سنائی دیتی ہے)

اختر۔ سلام بھابی! خلیل بھائی ابھی باہر نہیں نکلے؟

بیوی۔ کہاں بھائی۔ بستر ہی سے برآمد نہیں ہوئے۔

اختر۔ تو انھیں بے آرام نہ کیجئے۔ میں چلتا ہوں۔

بیوی۔ نہیں نہیں ٹھہریئے۔ آپ کو تو ابھی ابھی پوچھ رہے تھے۔ ادھر بیٹھک میں آجایئے۔ (قدموں کی آواز) آپ سے بات چیت کرکے ذرا ان کا مزاج سنور بھی جائے گا

اختر۔ کیوں بگڑ رہا ہے کیا؟

بیوی۔ بات کرتی ہوں تو کاٹنے دوڑتے ہیں۔

اختر۔ مجھے پتہ ہوتا تو۔

بیوی۔ نہ آتے نا؟

اختر۔ (ذرا پریشان ہوکر) نہ خیر۔ یہ تو میں نے نہیں کہا۔

بیوی۔ کہنے میں کوئی کسر رہ گئی کیا۔ مگر پریشان نہ ہوں آپ، مجھے معلوم ہے اُنکی بدمزاجی نے سب دوستوں سے ان کی بگاڑ دی ہے۔ لے دے کر بس ایک آپ ہی رہ گئے ہیں۔

اختر۔ بھابی، میں اصل میں وضعداری کو بڑی شے سمجھتا ہوں۔

بیوی۔ وہ بھی کسی کی اگر کچھ سُنتے ہیں تو اختر بھائی آپ ہی کی سنتے ہیں۔ آپ ہی خدارا کوشش کیجئے کہ ان میں کچھ زندہ دلی پیدا ہوجائے۔

اختر۔ کشتی کی سیر کو لے جاؤں۔

بیوی۔ کشتی کی سیر کو تو شوق سے لے جایئے۔ پر اتنی بات سے بن کیا جائے گا۔ آپ

کسی وقت انھیں اکیلے میں لے کر بیٹھئے نا، ان سے پوچھئے کہ تمھیں کیا ہو گیا ہے۔ آپ تو جانتے ہیں کہ پہلے کتنے خوش خوش اور ہنس مکھ تھے۔ بس یہ جو کچھ ہوا ان پچھلے چھ مہینوں میں ہوا ہے۔ خود آپ نے بھی خیال کیا ہوگا۔

اختر۔ ہاں کسی کسی وقت تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے لڑائی مول لینے پر اُدھار کھائے بیٹھے ہوں۔

بیوی۔ دیکھا نا آپ نے بھی؟

اختر۔ دفتر میں تو کئی لوگ کہتے ہیں۔ انھیں پیٹ کی کوئی بیماری ہو گئی ہے۔ وجہ کیا کہ پیٹ کی خرابی اکثر لوگوں کو چڑچڑا بنا دیتی ہے۔

بیوی۔ پیٹ کہاں۔ پیٹ تو ٹھیک ہے۔ وہ تو سیر ہوئے ہیں۔ اپنے رہنے سہنے کے موجودہ ڈھنگ سے۔

اختر۔ وہ کیوں؟

بیوی۔ گیارہ سال بعد یکایک انھیں یہ خیال ہو گیا ہے کہ دنیا کے بے شمار لوگ ہم سے زیادہ امیر ہیں اور زیادہ ہنسی خوشی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ بس اب صبح سے شام تک یہی خیال گلے کا ہار بنا رہتا ہے۔ دوسروں کو خوش دیکھ کر جلن پیدا ہوتی ہے۔ جتنا کڑھتے ہیں، اتنا ہی مزاج بگڑتا چلا جا رہا ہے۔ پہلے میں نے چاہا تھا سمجھا بجھا کر ڈھب پر لگا لوں۔ جب کبھی دفتر سے منہ لٹکائے گھر پہنچے، کوشش کر کے خوش مزاجی سے کام لیتی اور چاہتی ہو انھیں گھر میں رونق اور گہما گہمی نظر آئے، نتیجہ کچھ بھی نہ نکلا۔ چند ہی روز میں اپنا سا منہ لے کر رہ گئی، اب تو مجھے نہ اُن پر بھروسہ رہا، نہ اپنی کسی کوشش پر۔

اختر: بری بات، بہت ہی بُری بات۔ مگر کیا کیا جائے۔ میرے بس کا روگ

تو یہ ہے نہیں۔

بیوی ۔ کیوں نہیں ۔ آپ کی ہی بات تو وہ سُنتے ہیں ۔ اگر آپ ان سے بات کریں ۔ بغیر یہ پتہ دیئے کہ میں نے آپ سے کوئی بات کی ہے ، اُن سے یہ کہیں کہ اُن کا یہ رنگ ڈھنگ دیکھ کر میرا دل کتنا کڑھتا ہے ۔ اُنھیں سمجھائیں کہ یہ مُردہ دلی چھوڑ کر ہنسا بولا کریں ، اُنھیں تسلّی تشفّی دیں تو بھائی زندگی بھر آپ کا یہ احسان یاد رکھوں گی ۔ آپ کی دوستی کا درد آپ کو بتا دے گا کہ اُن سے کیا کچھ کہنا چاہیئے ۔

اختر ۔ (کچھ پریشان ہو کر) ٹیڑھا قصّہ ہے تاہم کوشش کر دیکھتا ہوں ۔

بیوی ۔ مگر ایک بات کا خیال رہے ۔ وہ آج کل چھوئی موئی بنے ہوئے ہیں ۔ اُن سے اس طرح پیش آیئے گا گویا بیمار ہیں ۔ پر ہرگز ہرگز یہ ظاہر ثبوت نہ دیجیے گا کہ آپ کو اُن کی دماغی حالت کا کچھ علم ہے ۔

اختر ۔ فکر نہ کیجئے ۔ ویسے چند سہی ۔ مگر ایسے معاملات میں بہت سمجھدار ہوں ۔

بیوی ۔ یہ کوئی آپ کے کہنے کی بات ہے ۔ مجھے کیا معلوم نہیں ۔ بخدا جیتے جی آپ کا یہ احسان نہ بھولے گا ۔ تو میں اُنھیں آپ کے آنے کی خبر کرتی ہوں ۔ آپ یہاں بیٹھک میں بیٹھ جایئے ۔

(بیوی واپس لوٹتی ہے ۔ قدموں کی چاپ سنائی دیتی ہے)

اختر ۔ لاحول ولا قوۃ الّا باللہ ۔ لاحول ولا قوۃ الّا باللہ ۔ لاحول ولا ....

(میاں بیوی آتے ہیں ۔ قدموں کی چاپ سنائی دیتی ہے)

میاں ۔ معاف کرنا بھائی ۔ میں ابھی بستر سے اُٹھا نہ تھا ۔

اختر ۔ تو کیا میں آپ کی استراحت میں خلل انداز ہوا ؟

میاں ۔ خلل انداز ہونا ؟ اچھا ہُوا آ گئے ۔ اس بہانے اُٹھ کھڑا ہُوا ، راہ بھی

آپ ہی کی دیکھ رہا تھا۔

اختر ۔ پھر اب؟ شطرنج کی بازی لگتی ہے

میاں ۔ آپ کی خوشی۔ شطرنج کھیل لیجئے؟

اختر ۔ شطرنج کا ڈبہ کہاں گیا بھابی؟

میاں ۔ یہ رہا۔ (اٹھا کر دیتی ہے)

اختر ۔ شکریہ بھابی! (میز سرکنے اور مہرے جمانے کی آواز، مہرے جماتے ہوئے) کچھ شست نظر آتے ہیں۔ کیا بات ہے؟ طبیعت اچھی نہیں کیا؟

میاں ۔ میری طبیعت اچھی نہیں؟ کیوں؟ مجھے کیا ہوا ہے؟

اختر ۔ یہ تو میں کیا جانوں۔

میاں ۔ (بات کاٹ کر) بھلا چنگا ہوں آپ اپنی کہیے۔

اختر ۔ نہ میں نے سوچا یعنی...... گویا...... چونکہ....

میاں ۔ (بات کاٹ کر) ہیں؟ کیا معنی گویا چونکہ۔

اختر ۔ معاف کرنا بھائی۔ اصل میں بھابی کہہ رہی تھیں۔

میاں ۔ کہہ رہی تھیں کہ میں بیمار ہوں؟

بیوی ۔ اختر بھائی میرا مطلب نہیں سمجھے۔

میاں ۔ تو میں بوجھ سکتا ہوں، کہا ہوگا۔ مجھے مراق کے دورے پڑتے ہیں۔ مجھے جنون ہوگیا ہے۔ میں پاگل ہوا جا رہا ہوں۔ کیوں؟ کہا تھا نا؟

اختر ۔ پوری بات تو سن لو۔

میاں ۔ ہاں ہاں مجھے سب معلوم ہے۔ جی چاہے تو شرط لگا لیجئے۔ آپ کی بھابی آج آپ سے بڑے بڑے بھید کہتی رہی ہیں۔ آپ کو تیار کرتی رہی

تھیں کہ جناب مجھے اپنے وعظ سے مستفید فرمائیں۔

اختر - چھوڑو ان قصّوں کو۔ تم چال چلو۔

میاں - چال ! تو یہ لو۔ مگر جناب نے آخر پند و نصائح سے کام کیوں نہیں لیا؟

اختر - یہ لو چال چلو تم!

میاں - خیال تو شاید جناب کا بھی یہی ہو گیا کہ میں پاگل ہوا جا رہا ہوں۔ مجھ میں اتنی سمجھ نہیں کہ قناعت سے کام لے سکوں۔ تقدیر نے جو مجھ پر نوازشوں کی بھرمار کر رکھی ہے۔ اس سے خوش ہو سکوں۔

بیوی - دیکھا پھر شروع ہو گئے۔

میاں - کیوں کرنہ ہوں؟ دنیا میں مشیّت ایزدی کے نزدیک مجھ سے زیادہ ناشکرا کوئی دوسرا ہے جو نہیں، انعام اکرام سے اس قدر لاد رکھا ہے کہ اس بندۂ حقیر کے لئے سر اٹھانے کا موقع نہیں، پھر بھی کس قدر احمق ہوں کہ ایک بیچارے لکھ پتی پر رشک کرتا ہوں۔

بیوی - بھلا دیکھئے تو سہی۔

میاں - وہ کیوں تردّد کریں۔ وہ مجھ پر رشک کرتے ہیں کیا؟ خواب میں بھی کوئی میرے متعلق یہ کہتا ہے کہ یہ خلیل بھی قسمت کا کیا دھنی ہے۔ بیمہ کمپنی میں ساٹھ ستّر روپے ماہوار کماتا ہے۔ تقریباً دو روپے روز دو روپے۔ جن پر زندگی بسر کرتا ہے کھاتا ہے پہنتا ہے اور جورو بیمہ بچ رہتا ہے اس سے موٹر کرائے پر لے سکتا ہے، مکان کا کرایہ دیتا ہے اور مہنگے مہنگے سگریٹ پی سکتا ہے۔

اختر - جانتا ہوں، تنخواہ زیادہ نہیں لیکن آخر بونس بھی تو ملتا ہے۔

میاں - (طنز) جی ہاں! بونس اور پنشن کے خواب دیکھتے رہیئے۔ چالیس سال گھس گھس کر کے خط ٹائپ کر کر کے۔ میزانیں جوڑ جوڑ کے بیس ۲۰ پچیس ۲۵ روپے

ماہوار کی جو پنشن ملے گی اُسے لے کر گلی میں کھلے آسمان کے تلے پڑرہا کیجیے۔
اتنا بہرحال پاس ہوگا کہ بھوکوں مرنے کا حق حاصل ہوجائے۔

بیوی - دیکھا! بس یوں ہی بات کا بتنگڑ بنالیتے ہیں۔

میاں - سُنا بیگم صاحبہ کا ارشاد؟ یقین ہی تھا فرمائینگی کہ میں بات کا بتنگڑ بنالیتا ہوں۔ اماں اُٹھاؤ۔ اس شطرنج کے کھڑاگ کو (بازی ہلا دیتا ہے) (اسانس لے کر) اختر! ذرا میرے گھر کو تو دیکھو؟

اختر - دیکھوں کیا۔ یوں اس سے زیادہ پُرتکلف بھی ہوسکتا تھا لیکن ویسے اپنا اچھا خاصا ہے

بیوی - بھائی ایمان ایمان سے کہو صاف سُتھرا ہے یا نہیں ؟

میاں -- صاف سُتھرا؟ صاف ستھرا کیوں نہ ہو، ضرور ہے۔ گھر کے اندر کوئی چیز ہو تو اس پر گرد بیٹھے، فرنیچر کی کمی میاں بیوی دونوں مُسکرا مُسکرا کر باہمی محبت سے پوری کرلیتے ہیں۔ اب دیکھئے کب سے جی چاہتا ہے۔ بیٹھک میں ایک صوفہ ہوتا۔ اس قسم کی ایک نشست کہ انسان دفتر سے تھک کر آئے تو دھم سے اس پر گر پڑے۔ مگر توفیق نہیں؟

اختر - یہ کیا بات ہوئی، صوفے کے بغیر انسان جی نہیں سکتا؟

میاں - ارے ایک صوفہ ہی کیا۔ عرصہ سے چاہتا ہوں' اس قسم کا ایک لیمپ خریدوں جیسا ہمارے اسسٹنٹ مینجر کے پاس ہے لیکن اس کی قیمت جناب پچیس روپیہ سے کم نہیں ہوسکتی۔ چنانچہ رات کو جب کبھی بھی لکھنے پڑھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس منحوس لالٹین کے سامنے بیٹھ کر دیدہ ریزی کرنی پڑتی ہے۔

بیوی - کئی بار کہہ چکی ہوں کہ سگریٹ پینا چھوڑ دیجئے۔ لیمپ خریدنے کو پیسے

جمع ہو جائیں گے۔

میاں۔ یہ چھوڑ دو، وہ چھوڑ دو۔ اس شے کے بغیر کام چلاؤ۔ اس شے کے بغیر گذارہ کرو۔ ارے صاحب جن چیزوں کے بغیر گذارہ کر رہا ہوں۔ وہ تو میں جانتا ہوں یہ کہو کہ جن چیزوں کے بغیر گذارہ نہیں کر رہا ہوں۔

اختر۔ ارے اس قسم کی ذرا ذرا سی باتوں سے اداس ہو جاتے ہیں۔

میاں۔ حضرت سب چیزوں سے بڑھ کر ذرا ذرا سی ایسی باتیں ہی ہوتی ہیں۔ جو انسان کو اپنی غریبی کی یاد دلاتی رہتی ہیں، مجھے روٹی نہ ملے تو میں اتنا اُداس نہ ہوں، جتنا راحت کی ان چیزوں کے بغیر اداس رہتا ہوں۔ آپ سمجھتے ہیں اس مکان میں، جو ہر طرح مُرغ کا ڈربہ معلوم ہوتا ہے۔ زندگی بسر کرنا بہت راحت بخش ہے؟ ہونہہ سیڑھیاں چڑھ چڑھ کر گھٹنوں اور کولھوں کے پیچ ڈھیلے ہو جاتے ہیں۔ سردیوں میں قلفی بنے رہتے ہیں اور گرمیوں میں کباب بن کر رہ جاتے ہیں یعنی چوبیس گھنٹے یہی کیفیت رہتی ہے۔ گویا دم گھٹا جا رہا ہو۔

اختر۔ بھائی میرے ان باتوں پر فلسفیانہ نظر ڈالا کرو۔ کیا پتہ تم اپنے اِس ننھے سے مکان میں اتنی خوشی سے بسر کرتے ہو کہ امیر آدمیوں کو وہ خوشی اپنی محل سراؤں میں میسر نہ آتی ہو۔

میاں۔ واہیات۔ ہونہہ اس قسم کی باتیں دولت مندوں نے اس لیے مشہور کر دیں کہ غریبوں کا جی یہ نہ چاہے کہ اپنا مقام امیروں سے بدل لیں۔ وہ قول سُنا ہے کہ خوشی دولت میں نہیں، معلوم ہے قول کس کا ہے؟ ایک مالدار کا۔

بیوی۔ خوشی خوشی کرتے رہتے ہیں۔ معلوم بھی ہے، خوشی کیا ہوتی ہے؟

میاں - معلوم ہوتا تو معلوم کرنے کا اتنا مشتاق کیوں ہوتا۔ اختر بھلا تم کو معلوم ہے۔ خوشی کیا ہے؟

اختر - خوشی! خوشی یہی ہے کہ انسان اپنا خوش ہو۔

میاں - سبحان اللہ! کیا محققانہ بات فرمائی جناب نے۔

بیوی - خوشی کسی چیز کو ترسے رہنے کو نہیں کہتے۔

میاں - بلکہ جس چیز کے لئے انسان ترس رہا ہو؟ اس کے حاصل کر لینے کو کہتے ہیں۔ خوشی ہر اُس چیز کو کہتے ہیں جو! جو مجھے حاصل نہیں (سانس) اور نہ کبھی حاصل ہو سکے گی۔ اختر صاحب خوشی دولت میں ہے۔ آزادی کے اُس احساس میں ہے کہ یہ نامراد روزی کمانے کے لئے سرکاری بیر پھیر نہ کرنا پڑے۔ جو تنخواہ دیتا ہے اس کا محتاج نہ رہنا ہو۔ خوشی عشرت میں ہے، اپنی ضرورتیں پوری کر سکنے کی قدرت میں۔ دوکان کے باہر کھڑے ہو کر جھانکتے رہنے کی بجائے دُکان کے اندر چلے جانے میں مستقبل کے متعلق کوئی کھٹکا نہ ہونے میں، مزے کرنے کا حق حاصل ہو تو اُس میں خوش فکریوں میں اب ہمارے ہی مکان کے سامنے بہتیرے لوگ رہتے ہیں جو مسکراتے ہوئے خوش نظر آتے ہیں۔ انھیں تکتا رہتا ہوں۔ میں ان کی خوشی کو دیکھتا ہوں اور یہ سوچ کر دیوانہ سا ہو جاتا ہوں کہ میں اِس شے کو چکھے بغیر ہی دُنیا سے سفر کر جاؤں گا۔

بیوی: سُنا اختر بھائی! بس یونہی جوش میں آجانے سے نڈھال سے ہو جاتے ہیں۔

اختر: تم پہلے تو اپنے آپ کو ایسا ناخوش نہ سمجھتے تھے۔

میاں: تب تک ناامید جو نہ ہوا تھا۔

اختر: کیوں؟

میاں۔ بس کسی طرح اُمید تھی کہ اللہ چھپّر پھاڑ کر دے گا۔ اپنے آپ سے کہا کرتا تھا۔ یہ نحوست ہمیشہ تھوڑا ہی رہے گی۔ آخر بھلے دن آئیں گے۔ توبہ توبہ اب یقین ہو چکا ہے کہ یہ نحوست ہمیشہ باقی رہ سکتی ہے۔

بیوی۔ کیا پتہ آپ کے بھائی احمد وطن واپس آنے کی ٹھان لیں۔

اختر۔ احمد کس کے بھائی؟

بیوی۔ ان کے چچیرے بھائی ہوتے ہیں۔

میاں۔ اجی وہ بڑے حضرت ہیں۔ وہ بھی کلرک تھے۔ سو روپیہ ماہوار تنخواہ ہو گئی لیکن وطن میں رہنے کی بجائے پردیس میں قسمت آزمائی کرنے کی ٹھان لی اور ٹرانسوال کا راستہ پکڑا۔ وہاں پہنچ کر ایک مرتبہ جناب دورے کے لئے نکلے؟ اور سونے کی ایک کان دریافت کر ماری۔

اختر۔ سونے کی کان؟

بیوی۔ ہاں بھائی سونے کی کان۔ کسی مہم کے نام پر اس کا نام رکھا ہے۔ اللہ جانے روز میں ہے یا کچھ بھلا سا نام ہے۔ (بات کاٹ کر)

میاں۔ روز منڈے اور لطف یہ کہ اس کام کے متعلق جیسا کورا میں ہوں، ایسے ہی وہ حضرت بھی ہیں مگر کیا نصیبہ لے کر آیا ہے۔ یہ دیکھئے۔ (دروزہ کھولتا ہے) یہ ہے ان کی تصویر۔

اختر۔ (تصویر دیکھ کر) چہرے سے تو کوئی خاص ذہانت ظاہر نہیں ہوتی۔

میاں۔ ذہانت؟ میاں یوں کہو! یوں کہو احمق معلوم ہوتا ہے۔ (تصویر پھر دراز میں ڈال دیتا ہے)

اختر۔ کیا لکھ پتی ہیں؟

بیوی۔ کروڑ پتی۔

میاں۔ اجی اس سے بھی زیادہ یعنی اسے اندازہ نہیں کہ اس کے پاس کتنی دولت ہے؟

اختر۔ تمھارے لیے انھوں نے کچھ نہ کیا؟

میاں۔ کیا کیوں نہیں۔ پر اسی وقت تک جب تک مفلس تھا ۔ ۔ ۔ ۔ دولت مل گئی۔ تو تمھاری یہ راہ۔ ہماری وہ۔

بیوی۔ اے اللہ سے ڈرو۔ جھوٹ کیوں بولتے ہو۔ شروع شروع میں بیچارہ برابر خط لکھتا رہا۔ سارے خاندان میں سے لے دیکر ایک ہم ہی تو تھے۔ بلاتا بھی رہا کہ آکر میرے شریک بن جاؤ۔

میاں۔ کون ایسے بلاؤوں پہ گھر بار چھوڑ کر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ میں نے جواب میں لکھا کہ قبلہ بلانے کی بجائے ایک دس ہزار روپیہ ہمیں یہیں نہ بھیج دیجیے؟ روپیہ آجاتا تو ترقی کی بیسیوں راہیں نکل آتیں۔ کوئی اپنا چھوٹا سا کاروبار شروع کر لیتا۔ یا دیہات میں جاکر رئیسوں کی طرح ٹھاٹھ سے رہنا سہنا شروع کر دیتا۔

(اقتباس)

آخری باب میں، اُردو ڈرامانگاری کے عہد آغاز سے آج تک کے قابل ذکر انداز کا مختصر جائزہ اور چند مخصوص و منتخب قدیم و جدید کے اقتباسات پیش کیے گئے۔ تمام ادوار کے انتخابات بالترتیب پیش کرنا، اس کتاب کا موضوع نہیں ـــــ "مشتے نمونے از خروارے" پر اکتفا کرنا مناسب ہے۔ اس باب کے ساتھ اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید کی ضروری بحث ختم ہوتی ہے اور ہماری کتاب کا آخری پردہ گرتا ہے۔ قدیم منتخب ڈراموں کے انتخابات کے لئے ایک علیٰحدہ دفتر کی ضرورت ہے۔

ع۔ سفینہ چاہیئے اس بحرِ بیکراں کے لئے

عشرت رحمانی

اِس اِنتہا کی اِبتدا کیا .....!

پس منظر

اس برصغیر ہند و پاک میں ڈراما اور تھیٹر نے جس فضا اور ماحول میں جنم لیا۔ پہلے اس کیفیت کا تاریخی جائزہ پیش کرنا ضروری ہے۔ اس کے بعد حال و مستقبل کا اندازہ لگانا مناسب ہوگا۔

اٹھارھویں صدی کے اوائل سے ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنے تجارتی اغراض کو ملک گیری کے مقاصد میں شامل کرکے نئی تدبیریں اور نئی چالیں اختیار کرنا شروع کردی تھیں۔

سب سے پہلے اس ملک کے حکمرانوں کی طاقت کو منتشر اور پست کرنے کی غرض سے آپس میں نفاق کے بیج بوئے اور ایک ایک قوت کو دوسری قوت کے خلاف لڑا کر دونوں کو کمزور کرتے رہے۔ مغلیہ سلطنت کا آفتاب نصف النّہار کو پہنچکر رو بہ زوال ہونے لگا تھا۔ خانہ جنگیوں اور اغیار کی سازشوں کی بدولت دربار دہلی کی مرکزیت ڈگمگانے لگی تھی۔ مختلف امراء و وزراء اپنی اپنی ڈیڑھ اینٹ کی الگ بنانے کی فکر میں تھے۔ فرقہ وارانہ کش مکش کے دام بچھائے جارہے تھے۔ ان کمزوریوں کا اندازہ کرکے فرنگی شاطروں نے اپنی مصالح کے ماتحت وزارت اودھ کو دربار دہلی کے مدّمقابل لاکھڑا کرنے کی تدبیریں نکالیں۔ وزراء اودھ کو یکے بعد دیگرے اکسایا اور کشور کشائی کے لئے ورغلایا۔ ۱۷۵۰ء کے وسط میں سازش کا یہ زہریلا پودا پھولتا پھلتا نظر آیا۔ شاہ عالمگیر ثانی تخت دہلی پر متمکن تھے لیکن روز افزوں تنزل و تباہی نے سلطنت کو بے حال کر رکھا تھا۔ غازی الدین وزیر اور ولی عہد سلطنت شہزادہ علی گوہر کے مابین سخت چشمک تھی۔ جس کے باعث وزیر موصوف نے ولی عہد بہادر کی جان عذاب میں مبتلا کر رکھی تھی۔ ان

نوں اودھ میں نواب شجاع الدولہ بہادر مسند نشیں تھے۔ فرنگی سازش کے ترکش نے
یک تیر نواب کے ہاتھ میں دے کر شہ دی۔ انھوں نے ولی عہد سے ساز باز کرکے اِس
موقعہ کو قوت آزمائی کے لئے غنیمت سمجھا۔ شہزادہ کی دلجوئی کی اور محمد قلی خاں کی رفاقت
میں دربار دہلی کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کی ٹھان لی۔ لیکن جلدی میں اُن کی پہلی
سرگرمی کا رُخ غلط سمت ہوگیا یعنی انھوں نے شہزادہ کی سرکردگی میں بنگال پر حملہ
کردیا۔ جہاں ایک سال قبل سے فتح پلاسی کے بعد فرنگی عمل دخل ہوچکا تھا۔ اس معرکہ
کا نتیجہ شہزادہ اور ان کے رفیقوں کے حق میں قطعاً مفید ثابت نہ ہوا۔ البتہ فرنگی سازش
کا حربہ اس طرح کامیاب ہوکر اس انتشار کے مزید سامان پیدا کرنے کا باعث بن گیا۔
ہُوا یہ کہ جونہی ولی عہد بنگال کی مہم میں مصروف ہوئے۔ انگریزوں نے مرہٹوں کو
اشارہ کرکے بیس پچیس لاکھ مرہٹوں کے لشکر سے دہلی پر دھاوا کرا دیا۔ ملک اور زیادہ
پست حالی و بربادی کی زد میں آگیا۔ رعایا جاں بلب نظر آنے لگی۔ ارکان دولت
بے دست و پا تھے۔ اسی عرصہ میں احمد شاہ درّانی نے مغلیہ سلطنت کی اس کس مپری کا
اندازہ کرکے تخت دہلی کو مرہٹہ گردی سے بچانے کی خاطر مقابلہ کی ٹھانی۔ ادھر شجاع الدولہ
نے اس موقع کو ہاتھ سے نہ جانے دیا اور وہ اپنا لاؤ لشکر لے کر دربار دہلی کی مدد کے
نام سے میدان کارزار میں اُتر آئے۔ پانی پت کے خونیں میدان میں گھمسان کا رن پڑا۔
اور ہزاروں کشتوں کے پشتے لگ گئے۔ خون کے دریا بہہ گئے۔ یہ معرکہ عرصہ تک
جاری رہا۔

اسی دوران میں نومبر ۱۷۵۹ء میں وزیر الممالک نے شاہ عالمگیر ثانی کو شہید
کردیا۔ تخت دہلی خالی ہوگیا۔ چند روز شدید بدنظمی اور انتشار برپا رہا۔ بالآخر شہزادہ
علی گوہر شاہ عالم کے لقب سے سریر آرائے سلطنت ہوئے اور شجاع الدولہ کو
وزارت کی کُرسی مل گئی۔ اب شجاع الدولہ کے سامنے وسیع میدان تھا۔ نئی بساط تھی۔

نئے مہرے تھے۔ نئی چالیں کھیلی جانے لگیں۔ ان کی پشت پناہی بر فرنگی استادوں کی شہ تھی جو موقعہ کے منتظر اس تاک میں تھے کہ ان اناڑی کھلاڑیوں کو چوکتے دیکھ کر اپنی حکمت عملی کا نیا داؤ چلائیں اور ایک بھرپور وار میں ساری بازی اُن کے اپنے ہاتھ ہو جائے۔ چنانچہ ان عیار اُستادوں کی شاطرانہ چالوں نے شجاع الدولہ اور نواب قاسم علی خاں کو نبرد آزمائی پر آمادہ کر دیا۔ اس سے پہلے نواب قاسم انگریزوں کو زک دینے کی خاطر ان کے دانت کھٹے کر رہا تھا۔ اب وہ نواب کی زد سے بھی بچ گئے اور خانہ جنگیوں میں دو ملکی قوتیں آپس ہی میں پست ہوتی گئیں۔ شاہ عالم کو بھی اس ہنگامہ میں شریک ہونا پڑا۔ آخر موقعہ دیکھ کر فرنگی کیمپ میں حرکت ہوئی اور بکسر کے میدان میں انگریز لشکر نے ان سب کو شکست دے دی۔ نقشہ بدل گیا۔ ملکی حالات بد سے بد تر ہوتے گئے۔ منتشر قوتوں پر غالب آکر کمپنی بہادر نے الگ الگ سب سے دوستانہ تعلقات قائم کا ڈھونگ رچایا۔ صلحنامے ہوئے۔ معاہدے لکھے گئے۔ فرنگی مفاد اور تسلط ان سب میں فوق و مقتدر رہا۔ اور ان کی حکمت کی بدولت ان کا آفتاب اقبال بلندی کی طرف اور ملک کا قومی پستی کی جانب مائل ہوتا رہا۔

شجاع الدولہ کے بعد نواب آصف الدولہ، ان کے بعد نواب سعادت علی خان نے اپنے اپنے عہد میں تخت دہلی سے تعلقات قائم رکھتے ہوئے قوم و ملک کی فلاح و بہبود کی امکانی کوشش کی۔ لیکن مفسدہ پردازوں نے انھیں نچلا نہ بیٹھنے دیا۔ گو اپنی سی بہت کچھ کرتے رہے۔ تاہم مستحکم حکومت اور امن پسند ملک کا تصور اب ختم ہو چکا تھا۔ شر و فساد کی وبا ہر طرف پھیل چکی تھی۔ رفتہ رفتہ صرف درباروں میں حاکمانہ اقتدار اور شاہانہ فراغت کے اسباب باقی رہ گئے۔ اس کے علاوہ باہر کہیں خیریت نہ تھی۔ اس افراتفری اور بیرونی تسلط کے بڑھتے ہوئے سیلاب میں ملکی حکومت کا اقتدار مائل بہ زوال ہوتا گیا۔ دربار عیش و عشرت کی محفلیں بنتے گئے۔

اودھ کا پایۂ تخت لکھنؤ اور دہلی میں لال قلعہ دو شاہی مرکز قرار پائے اور دونوں مقام اپنی اپنی اجڑی ہوئی شاہانہ کرّ و فر کے ماتم گسار بنے ہوئے قدیم تہذیب و تمدن کا گہوارہ تھے۔ اطراف و جوانب میں فرنگی تاجروں کے سیاسی جوڑ توڑ جو حاکمانہ انداز سے جاری تھے۔ ترقی پاتے گئے۔ کسی علاقہ کو زیر کیا۔ کسی کو دوسرے پر غلبہ پانے کے لئے زبر بنا لیا اور ملک کی سیاست، ثقافت و تہذیب زیر و زبر ہوتی گئی۔ اس سے الگ غیر مسلم قوتیں اپنی جگہ جوڑ توڑ میں مصروف تھیں۔ کوئی اغیار سے سازباز کر رہا تھا تو کوئی اسلام دشمنی کے جوش میں ملک کے خلاف غداریوں میں لگا ہوا تھا۔ اس انحطاط پذیر معاشرت کا ایک لازمی نتیجہ یہ تھا کہ کل برِ صغیر میں قومی اتحاد و مرکزیت فنا ہو گئی اور وطن پرستی و قومیت کی جگہ بلا اختلاف مذہب و ملت خود غرضی خود اختیاری و ذاتی مفاد کے زہریلے درخت پھلنے پھولنے لگے۔ دہلی سلطنت مغلیہ کا دار السلطنت، تہذیب و تمدن کا سب سے بڑا مرکز تھا لیکن غیر ملکی حملہ آوروں اور خود پرست مفسدہ پردازوں کے تاخت و تاراج نے اس کا سب کچھ سب چھین لیا۔ انیسویں صدی میں تو فتنہ و فساد کی آندھیوں نے دہلی کا نقشہ ہی بدل ڈالا۔ سلطنت کے زوال نے علم و ادب پر بھی زوال مسلط کر دیا۔ شعر و ادب کی مرکزیت تقسیم ہو گئی۔ اودھ کا دربار فرنگی پناہ میں دہلی کو مٹانے کی خفیہ سازش کے ماتحت نسبتاً عروج پر رہا۔ اس لئے اودھ کی ادبی محفلوں میں رونق بڑھنے لگی اور دہلی کی شمع جھلملانے لگی۔ یہ تھا اس برِ صغیر کا نقشہ انیسویں صدی کے اوائل میں۔ یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ایک نظر اودھ کے اس عارضی پر تکلف و تصنّع آمیز عروج پر بھی ڈالیں۔ جو اس دور میں اس دربار اور عام معاشرت پر مسلّط تھا۔ اور اندر ہی اندر قومی سالمیت و ملکی استحکام و اقتدار کو گھن کی طرح کھائے جا رہا تھا۔ ۱۸۱۸ء کا زمانہ تھا۔ دہلی کے تخت پر برائے نام شہنشاہ محمد اکبر ثانی کی حکومت تھی۔ لارڈ ہیسٹنگ دہلی گئے اور شہنشاہ کی کسی

بدسلوکی کا بہانہ بنا کر جہاں ناراضی کے طور پر واپس آ گئے اور اپنی قدیم سازش کو عملی جامہ پہنانے کے لئے نواب وزیر اودھ کو سلطان کا لقب دینا طے کر لیا تاکہ دہلی کی سلطنت کو اور زیادہ زک پہنچائی جاسکے اور اودھ کی سرپرستی کے حیلے سے کمپنی بہادر کو تاجدار بنانے کا ذریعہ تلاش کرسکیں۔ اودھ میں نواب سعادت علی خاں کی وفات کے بعد ابھی کسی کو مسند نشیں نہیں کیا گیا تھا چنانچہ نواب غازی الدین حیدر (نواب سعادت علی خاں کے بڑے بیٹے) کو تخت نشیں کر کے اپنا سکّہ جاری کرنے کی بھی اجازت دے دی اور ابوالمظفر معزالدین شاہ زمن غازی الدین حیدر بادشاہ غازی خطاب قرار پایا۔ ایک کروڑ روپیہ جشنِ جلوس پر صرف کیا جانا طے پایا۔ اس اہتمام وانصرام کی اطلاع پر شاہ دہلی یا کسی دوسری طاقت میں یہ دم خم کہاں تھا کہ چوں و چرا کر سکیں۔ کمپنی بہادر کی بن آئی۔ کمسن نواب بادشاہ غازی کا خطاب پا کر انگریز پرست امرا و وزرا اشاروں پر اغیار کا دم بھرنے لگے۔ دربارِ شاہی بزم طرب بن گیا۔ انگریز حکّام ایک ایک کر کے مسلط ہونے لگے۔ اور کمپنی بہادر کے نذرانوں کے لئے خزانۂ شاہی کے دروازے کھُل گئے۔ اودھ کا کل علاقہ انحطاطی دور کے عیش پسند ماحول کا گرویدہ ہو کر ایک پُرتصنع تہذیب کے سایہ میں عشرت پرستیوں میں ڈوب گیا۔ لکھنؤ سارا کا سارا اسی رنگ میں رنگا نظر آنے لگا۔

غازی الدین حیدر کو باپ کے وقت کا بھرا پُرا خزانہ لُٹانے کو مل گیا تھا۔ خوب کھُل کھیلے۔ ایک تو خود عالی ہمت رکھتے تھے۔ اس پر نائب الریاست ملے وہ بھی اوّل درجے کے سیر چشم اور ناعاقبت اندیش۔ دونوں نے مل کے بے حد زرپاشی کی۔ لاکھوں کے گھر بن گئے، مالا مال ہو گئے۔ سعادت علی خاں کی گاڑھی کمائی کا روپیہ ارباب نشاط پر وقف ہو گیا۔ دولت و ثروت کی اس فراوانی اور ایثار سے لکھنؤ میں گلی کوچے میں مینا بازار لگ گیا۔ حسینان عالم جمع ہونے لگے۔ حسن پرست بے فکروں کے دم قدم سے ہر طرف تازہ چہل پہل شروع ہو گئی۔ غازی الدین حیدر کو زمانہ بھی اچھا ملا تھا۔ حکومت پائی تو ہر طرح

کے خرخشے سے پاک صاف پائی۔ ملک گیری کی بلند حوصلگی تو عرصہ ہوا ختم ہو چکی تھی۔ آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے عہد میں جو افکار جدید وسعت اقتدار یا اضافۂ قوت کے شروع ہوئے تھے۔ اب وہ بھی باقی نہ رہے۔ ادھر لارڈ ہیسٹنگ (گورنر جنرل) اعانت و ہمدردی پر آمادہ تھے۔ سب سامان فارغ البالی کے جمع ہو گئے۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ سعادت علی خاں کے جمع کئے ہوئے سترہ اٹھارہ کروڑ روپیہ نے نہیں معلوم کتنی بوتلوں کا نشہ پلا دیا کہ نواب اور نائب بلکہ سارا دربار متوالا ہو گیا۔ عیش و نشاط کی لے بڑھی۔ خود فراموشی اور سیہ مستی کا راج ہو گیا۔ اب نہ کوئی سرکش اور نادہند تعلقداروں، زمینداروں کی خبر لینے والا رہا نہ امانی بندوبست کا نگرانی کرنے والا۔ ناظم اور چکلے دار پھر لوٹ مار کرنے لگے۔ پرچہ نویس اور اخبار نگار دھمکا دھمکا کر جیب و دامن بھرنے لگے۔ بیگمات شاہی اور ان کے ادنیٰ ادنیٰ متوسلین کو وہ عروج نصیب ہوا کہ جاں نثاران سلطنت مُنہ دیکھ کے رہ گئے۔ جس کسی نے محل سے کچھ سلسلہ ملایا۔ بازارِ حُسن میں دلّالی کی اُسی کا مرتبہ بلند ہو گیا۔ آخر ۱۸۲۷ء میں غازی الدین حیدر نے وفات پائی۔

یہ دورِ غفلت ختم ہوا تو اُن کے بیٹے نصیر الدین حیدر بادشاہ غازی کے خطاب سے ملقب ہو کر مسند نشین ہوئے۔

نصیر الدین حیدر بادشاہ کی تخت نشینی کا پہلا کارِ نمایاں یہی تھا کہ سامان عیش و راحت کے جمع کرنے پر مقربان بارگاہ مصروف و منہمک ہو گئے۔ ایک رنگی طائفے ارباب نشاط کے (جو سر آمد چکلے تھے) ملازم ہو گئے۔ دلاری فیلبانی (جس کا خطاب ملکہ زمانیہ ہوا) کا موافق عہد و میثاق و ولی عہدی کا دور دورہ ہوا۔ چھ لاکھ کی جاگیر مقرر ہوئی۔ پھر والٹر کی بیٹی مخاطب بخطاب مخدرہ علیا کی باری آئی۔ چھ لاکھ کی جاگیر ان کی بھی ہو گئی۔ اُن کے بعد خورشید محل (جن کا خطاب بعد چندے تاج محل ہو گا) کا نمبر آیا۔ چھ لاکھ کی جاگیر ان کو بھی ملی۔ اُسی کے ساتھ ہی بادشاہ کی نو لاکھ کی جاگیر جسے معتمد الدولہ نے ضبط کر لیا تھا،

محال ہوگئی۔ پھر جب بادشاہ نے انگریزوں کو باسٹھ لاکھ قرض دیا تو اس کے سود سے سرکار
زمانیہ کا چودہ ہزار مخدرہ علیا اور تاج محل کا چھ چھ ہزار ماہوار وثیقہ ہوا۔ ان سب پر مستزاد
قدسیہ بیگم کا دور دورہ ہوا جن کی جود و سخا کے مصارف لاکھوں کیا کروڑوں پر بند نہ تھے۔
کچھ کم چار برس کے عرصہ میں چار کروڑ روپیہ خرچ کیا۔ موت نے جلد خبر لی۔ ورنہ سلطنت
تنگ لگجاتی۔ ان جاگرات وثائق کے علاوہ ہر ایک صاحبات محل کے متوسلین، اعزاد
اقربا کے بیش قرار مشاہرے مقرر ہوگئے۔ وہ لوگ جو نان و شبینہ کو محتاج تھے۔ جنھیں سفید
کپڑے چرمڑے کی جوتی میسّر نہ تھی فیل نشیں ہو ہو کے نکلنے لگے ؎

خانہ تھا گنجفہ کا ہر اک قصر شہر عشق
گھر گھر تھیں بادشاہیاں گھر گھر وزارتیں

ان فیاضیوں کی وجہ سے شہر میں ایک طوفان بے تمیزی برپا ہوگیا۔ اظہار دولت پر
ثروت، نمود جاہ و حشمت سے ہر کوچہ و برزن میں ایک بہار آگئی۔ امرائے دولت و اعیان
سلطنت کے جلو سواری کے کرّ و فر سے ہر طرف رونق تازہ پیدا ہوگئی۔ کہیں راہ گلی میں
نوبت و نقارہ کی صدائیں، ماہی مراتب کی شوکت و شان سے چشم و گوش لذت اُٹھاتے
کہیں یاران بے تکلف کی صحبت میں نار نوش کی آوازوں اور پری پیکروں کی جلوہ نمائی سے
دل و دماغ پر عالم سرور و سرخوشی طاری ہوتا۔ القصہ بے فکری اور بے اندازہ دولت مندی
سے جو سامان جمع ہو گئے تھے۔ ہر شخص بحال خود شاداں و فرحاں تھا۔ اس کی کسے پروا
تھی کہ ملک میں کیا ہو رہا ہے اور خلقت پر کیا گزر رہی ہے۔ خود بادشاہ سلامت کو تخت پر
بیٹھتے ہی بیٹھتے جو خیال ہوا ابھی تو اسی قدر کہ کسی طرح معتمد الدولہ کو معزول بلکہ ذلیل و خوار
کرکے کینۂ دیرینہ کا انتقام لینا اور دل کے پھپھولے پھوڑنا چاہئے۔ چنانچہ جب دسمبر ۱۸۲۶ء
میں لارڈ کومبرمیر کمانڈر انچیف افواج انگلشیہ تشریف فرمائے لکھنؤ ہوئے تو ان کا واسطہ
دے کے صاحب رزیڈنٹ کو آمادہ کرایا۔ بالآخر رزیڈنٹ کے ہاتھوں یہ مہم سر انجام

ہوگئی۔ یعنی نواب زیر حراست ہو گئے۔ بادشاہ سلامت اب خود مہمات سلطنت پر متوجہ ہوئے۔ چند روز میں یہ لہر جاتی رہی۔ بعد چند جب اعتماد الدولہ میر فضل علی خاں کو منصب وزارت پر سرفراز کر دیا۔ پھر وہی بے خودی، وہی رندی سیہ مستی شروع ہو گئی۔ اعتماد الدولہ نے چند روزہ وزارت میں ایک کروڑ روپیہ کمایا لیکن دربار کا رنگ بدلا دیکھ کے بہ سبب خودداری کنارہ کشی اختیار کی۔ زیادہ تر وجہ یہ ہوئی کہ اسی زمانے میں بادشاہ کی صحبت میں کچھ یوروپین لوگ دخیل ہو گئے تھے۔ یہ پانچ آدمی تھے جن کے نام مسٹر ہلٹن نے یہ لکھے ہیں:

ڈی رسٹسٹ حجام، مسٹر رائٹ معلم، مسٹر مانٹر مصور و مطرب، مسٹر کرو بلی مہتمم کتب خانہ اور کپتان میگنس۔ ان میں سے ڈی رسٹسٹ بہت زیادہ منہ لگا تھا۔ ایک روز بحالت مخموری بادشاہ کے سامنے اپنی بے خودی سے حرکات مسخرگی کر رہا تھا۔ اعتماد الدولہ بھی موجود تھے۔ بادشاہ نے ان سے کہا کہ تم اس سے زیادہ ہنسو۔ انھوں نے کچھ چھیڑا۔ اس نے جواب سخت دیا بلکہ پگڑی پر دست درازی کی۔ اس پر انھوں نے بادشاہ سے شکوہ کیا اور بہت آشفتگی ظاہر کی۔ بادشاہ ٹال گئے۔ انھیں ناگوار ہوا۔ کلمات نا ملائم کہہ کے چلے آئے۔ پھر دربار نہ گئے۔ بہت بلائے گئے لیکن انھوں نے قدم گھر سے نہ نکالا۔ آخر خود بادشاہ سلامت تشریف لے گئے۔ دروازے پر کھڑے رہے۔ جب وہ گھر سے نکلے تو اپنے ہمراہ خواصی میں بٹھا کے لائے۔ خلعت کو حکم ہوا۔ لیکن انھوں نے منت سماجت سے اپنی گلو خلاصی کرائی۔ وزارت عظمیٰ چھوڑ کے خانہ نشینی اختیار کی۔

سلطان غازی الدین حیدر نے ۱۸۳۷ء میں اس جہان فانی کو خیرباد کہا اور سلطان امجد علی شاہ سریر آرائے سلطنت ہوئے۔ انھوں نے ۱۸۴۷ء میں وفات پائی تو سلطان واجد علی شاہ نے عنان حکومت سنبھالی۔ واجد علی شاہ اپنے بزرگوں سے فطرتاً مختلف عادات و مزاج کے مالک تھے لیکن سب سے زیادہ رسوائی انھیں کی قسمت میں لکھی تھی۔ انھوں نے مسند نشینی کے بعد ہی ماحول اور قومی و ملکی حالات کا بنظر غائر جائزہ لیا۔ کم سنی کے

باوجود ان کے ذہین دماغ اور سنجیدہ طبیعت نے اپنے گرد و پیش کا صحیح اندازہ کرکے فیصلہ کیا کہ ان کے اسلاف نے اغیار کی سازشوں کا شکار ہوکر قوم و ملک کو تباہی کے غار میں ڈھکیل دیا اور خود داد عیش دیتے رہے ہیں۔ سلطان نے بہت جلد اپنی عالی دماغی اور فیاضی و خوش خلقی کی بدولت اہل دربار و عوام سے جان عالم کا خطاب حاصل کرلیا اور رعایا کی خوش حالی، ملک کی فارغ البالی و استحکام کی تدبیریں کرنے لگے۔ سب سے پہلے فوجی تربیت عام کرکے بہ نفس نفیس پریڈ میں شرکت کی اور شب و روز کی جانفشانی سے ملکی انصرام و فوجی نظام کی درستی کی جانب متوجہ ہوئے۔ ان کے اشغال و اعمال اپنے اسلاف کے عیش پسندانہ رویہ کے خلاف تمام تر اُمور سلطنت کی تنظیم اور نوجوانوں کی اخلاقی و ذہنی تربیت کی جانب مرکوز تھے، ساتھ دربار دہلی سے تعلقات استوار کئے اور نذرانہ و خلعت پیش کرکے آخری تاجدارِ مغلیہ شہنشاہ مغلیہ بہادر شاہ ظفر کی خدمت میں عقیدت کے پیام بھیجے۔ اطراف و جوانب کے علاقوں کو بیداری و قومی اتحاد کے پیام دے کر انھیں منظم و مستحکم ہونے کو آمادہ کیا۔ والیان ریاست سے بلا اختلاف مذہب و ملت میل جول بڑھایا۔ یہ تمام اُمور فرنگی کیمپ میں کھلبلی مچانے کو کافی تھے۔ چنانچہ گورنر جنرل کے ایماپر انگریز رزیڈنٹ نے سلطان عالم کی فوجی تنظیم کو خلاف مصلحت قرار دے کر صاف صاف کہہ دیا کہ اگر آپ یہ سرگرمیاں جاری رکھیں گے تو کمپنی کی حکومت کے حریف سمجھے جائیں گے اور کمپنی کی مخالفت سے جو نتائج پیدا ہوں گے۔ ان کی ذمہ داری آپ پر اور آپ کے نادان مشیران سلطنت پر ہوگی۔ گویا کھلا چیلنج تھا جو فرنگی کیمپ کی جانب سے سلطان کو دیا گیا کہ دوستی کا مطلب ہے اطاعت! اگر انگریز کے مطیع ہوکر رہنے کو تیار ہو تو اپنے اسلاف کے نقش قدم پر چل کر عیش و آرام سے گزارو۔ ملک اب کمپنی بہادر کا ہے۔ مقابلہ کی ہمت ہے تو میدان میں آؤ۔ ورنہ قومی اصلاح و ملکی استحکام کے جُرم میں فرنگی قوت اور سازش کے وار تم کو کچل ڈالیں گے۔ ظاہر ہے سُلطان کا تنہا

انگریز کے مقابلہ میں آنا دشوار تھا۔ منتشر قوتوں کو مجتمع کرنے کے منصوبے پختہ نہ ہونے پائے تھے۔ آخر منہ کی کھائی اور مجبور ہوکر "قہر درویش بجان درویش" کے مصداق قومی سرگرمیوں کو خیر باد کہہ کر محلات کی چار دیواری میں پناہ لی لیکن اندرونی طور پر ہر ممکن سعی و جدوجہد جاری رکھی کہ کسی طرح آپس میں اتحاد و اتفاق پیدا ہوسکے اور اغیار کی سرکوبی کی کوئی صورت بن آئے۔ اس دَوران میں سلطان نے اپنی توجہ زیادہ تر علمی ادبی اور فنی مشاغل کی طرف منعطف رکھی۔ ان سرگرمیوں کو بیرونی اغیار نے نیا رنگ دیا اور نیک نفس سلطان کو عیاش اور رنگیلا مشہور کر دیا

دراصل یہ فنی سرگرمیاں سلطان عالم کی مصلحت کوشی اور عاقبت بینی کا ایک اہم کارنامہ تھا۔ بظاہر وہ اپنے ادب اور آرٹ کے احیا اور عروج و منزلت کے لئے اس کی سرپرستی کرتے تھے۔ لیکن اندرونی طور پر ان کے پیش نظر قومی اتحاد کا احیا اور ملکی تنظیم کا استحکام تھا۔ سلطان کی دُور بین نگاہیں اس مصلحت کوشی کے تحت ایک نئی تعمیر کا خواب دیکھ رہی تھیں اور ایک اعلیٰ فن کار کی حیثیت سے اس کا دماغ ادب و فن کے ذریعہ قومی استحکام کا عظیم منصوبہ بنا رہا تھا۔ اس کی فنی تربیت میں تزکیۂ نفس و نیک اخلاق کی تعلیم شامل تھی لیکن اغیار نے اپنے مقاصد کے لئے خوب خوب رسوا کیا۔ رعایا اپنے سلطان پر جان چھڑکتی تھی۔ لیکن مخالفین نے رنگیلے پیا کے نام سے مشہور کر کے اودھ خصوصاً لکھنؤ میں رنگیلی تہذیب اور تعیش کے ماحول کی بنا ڈالی۔ انگریز خود بھی اسی رنگ میں رنگے نظر آنے لگے۔ اور سلطان و امرا و رؤسا کی محفلوں میں شریک ہوکر دادِ عیش دینے لگے۔ تاکہ ان کے ہم پیالہ و ہم نوالہ بن کر اُن کو ہمنوا بنا سکیں۔ اور شاہی دربار و بزم خلوت کے رازہائے سربستہ سے آگاہی حاصل کرتے رہیں۔ ان سب باتوں کا لازمی نتیجہ یہ ہُوا کہ لکھنؤ پر عیش و عشرت، شعر و نغمہ اور رنگینی و سیہ مستی کا غلبہ عام ہوگیا۔ سیاسی فضا مکدر ہوتی رہی۔ شیطانی قوت مسلط تھی۔ اس رنگ و نور کی تہ میں جو تاریکیاں پنہاں تھیں اس کا

اندازہ کسی کو بھی نہ تھا، خود سلطان عالم اس ماحول میں ایک گھٹن محسوس کرتے اور اس احساس کے تکدّر کو دور کرنے کے لئے فنی تفنّن میں پناہ تلاش کرتے رہتے —— غرضیکہ انیسویں صدی کا یہ عہد وسطیٰ ایک انقلابی دَور کا پیامبر بنا ہوا عجیب و غریب تبدیلیوں اور پُرفریب متنوع معاشرہ کو جنم دے رہا تھا۔

یہی وہ زمانہ تھا جبکہ شاہی قیصر باغ میں شعر و نغمہ کی فنی محفلیں برپا ہو رہی تھیں۔ اور تمثیل و رقص اور نغمہ و شعر کا ایک نیا مرکب قدیم و جدید روپ میں سلطان عالم کی زیرِ سرپرستی نمودار ہو رہا تھا۔ یہ قومی اتحاد کا ایک تمثیلی کارنامہ تھا۔ جو چشم ظاہر کے لئے تماشہ بنا لیکن تاڑنے والوں کی نگاہوں نے سب کچھ دیکھ لیا اور اس پودے کو پھلنے پھولنے سے پہلے قلم کرنے کے لئے اقتدار کی کاری ضرب لگا کر سلطان عالم کو معزول اور اودھ کو کمپنی بہادر کے زیر نگیں کر لیا۔

اس محفل کا اُجڑنا نحوست و بدشگونی کا پیام اور قومی ادبار کی علامت تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے کیا سے کیا ہونے لگا۔ کمپنی بہادر کی مرادیں پروان چڑھنے لگیں اور آخر کار ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی —— انگریز کی سازش و حکمت عملی کی فتح اور ہندوستان کی غلامی اس آغاز کا انجام بنی۔

غلامی میں نہ کام آتی ہیں تدبیریں!

۱۸۵۲ء کا ہندوستان تھا۔ ملک کی عام انحطاطی معاشرت و تہذیب ادبار کے بادلوں میں سیاہ رنگ ہو رہی تھی۔ اس تیرہ و تار میں بجلی کی چمک چکا چوند پیدا کر رہی تھی اور بادل کی گرج لوگوں کے دل دہلا کر کسی آنے والے طوفان کا پتہ دے رہی تھی۔ بڑھتی ہوئی تکلیفوں اور پریشانیوں کا عارضی بدل ڈھونڈھنے کے لئے عوام و خواص حسب استطاعت تفریح و تفنّن اور رنگ رلیوں میں مصروف ہو رہے تھے۔

یہ دور تھا جبکہ لکھنؤ کے قیصر باغ کے رقص و نغمہ اور شاہی تمثیلی گونج نے عوام کی توجہ کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ جن کا گزر وہاں تک نہیں ہو سکتا تھا۔ انھوں نے سر جوڑ کر مشورے کئے اور اپنے انشا پرداز احباب سے فرمائشیں شروع کیں کہ ہم بھی حسب مقدور قیصر باغ کا نقشہ سجائیں۔ اس دور کا تہذیبی خاکہ یہاں پیش کیا جا چکا ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس وقت تعلیمی حالت کیا تھی۔ اقتصادی بدحالی کچھ کم نہ تھی۔ مشرق و مغرب کا تصادم بھی در پیش تھا، ثقاہت گھٹتی جا رہی تھی۔ اور قومی ادب و زبان کا ورثہ معرض خطر میں تھا۔ عہد قدیم کی فنّی روایت یہ تھی (جیسا کہ ابتدائی ابواب میں تفصیل سے آ چکا ہے) کہ مسلم سلاطین نے ڈرامائی سرگرمیوں سے ہمیشہ احتراز کیا۔ لے دے کے اس سلسلہ میں ملکی وراثت کا سرمایہ وہی تھا جو "اُردو ڈراما کے عناصر" میں بیان کیا جا چکا ہے۔ قیصر باغ کی شاہی سرگرمیوں میں بھی اس کی نقالی ہو رہی تھی کہ امانت لکھنوی نے اپنی پہلی تمثیل "اندر سبھا" پیش کر دی جس کا پس منظر وہی تھا جو اس عہد کی مسخ شدہ تہذیب اور قدیم فنّی روایت کا تقاضا تھا —— لیکن اس لحاظ سے قابلِ قدر کہ 'اندر سبھا' ان کا تخلیقی کارنامہ تھا۔ اگر اپنی تہذیب، اپنا فن، اپنا ادب اور لسانی و تعلیمی تقاضے محفوظ و مامون ہوتے تو یہی تمثیلی آغاز صحت و سلامتی کے ساتھ ہوتا اور سکون و اطمینان اور فارغ البالی کے آثار کے ساتھ اس پہلے ناٹک پر بھی حکمت و دانش کی مہذب مہر ہوتی۔ لیکن ایسا ہونا بوجوہ ناممکن تھا۔ اس لئے وہی ہوا جو ہونا تھا۔ چنانچہ ہمارے ڈراما اسٹیج اور تھیئٹر کی اس پہلی عمارت کی بنیاد میں کجی واقع ہوئی۔ جو انتہا تک قائم رہتی۔ اور نقشِ اوّل کے بعد جتنے نقوش بھی ملک کے اطراف و جوانب میں بنائے گئے وہ 'نقل مطابق اصل' ہی تھے۔

رفتہ رفتہ ملکی حالات بد سے بدتر ہی ہوتے گئے۔ سلطان واجد علی شاہ کی معزولی نے اور چرکہ دیا۔ ممکن تھا کہ جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) میں فتح ہندوستان کی ہوتی اور بگڑتا ہوا

نقشہ ہر نہج سے سنور جاتا۔ لیکن غیر ملکی تسلط نے اس بے رنگ خاکے کو اور بھی بگاڑ کے رکھ دیا۔ اور چپہ چپہ، شعبہ شعبہ پر غلامی کی چھاپ نظر آنے لگی۔ بعد ازاں جو کچھ ہوا۔ اور اس افراتفری میں جو کچھ ہونا چاہئے تھا غلامانہ تہذیب و ادب کی ساری تاریخ اس کی شاہد ہے۔

اس باب میں برّ صغیر کے تاریخی پس منظر پر تفصیلی نظر ڈالنے سے قارئین کو بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ ہمارے ڈرامہ نے کس ماحول میں جنم لیا۔ اس کی تعمیر میں کن بنیادی خامیوں کو دخل تھا اور وہ خامیاں کن اثرات کے تحت لازمی تھیں۔

اُردو ڈراما نگاری کا آغاز اور ابتدائی تربیت کا اندازہ تقریباً وہی ہوا جو اُردو غزل کا تھا۔

جب ہم ڈراما نگاری کی ابتدا و انتہا کا تجزیہ کرتے ہیں تو بہ حیثیت مجموعی۔ (باستثنائے چند) اس کا نقشہ ہمارے سامنے یہ آتا ہے۔

اُردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈراما نگار شاعر تھا۔ اسٹیج کے آخری دور تک ڈراما نگار کا شاعر ہونا لازمی قرار پایا۔

اُردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈراما منظوم، غنائیہ اور دربار کی مافوق الفطرت کہانی کے آثار پر لکھا گیا۔۔ آخری دور تک اسی روایت کی تقلید جاری رہی۔

اُردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈراما نگار قدامت پسند، علوم جدیدہ کی روشنی سے ناآشنا تھا۔۔ آخری دور تک ہمارے ڈراما نگار کا محض اُردو دان ہونا کافی سمجھا گیا۔

اُردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈراما نگار شعر و نغمہ اور رقص و طرب کا مجموعہ تھا۔۔ جس میں ڈرامائی تدبیر کاری پر رقص و نغمہ کو ترجیح دی گئی تھی ۔۔۔ آخری دور تک ہمارا ڈراما اسی طرز کا معجون مرکب بنا رہا۔

غرضیکہ اُردو اسٹیج کے ڈراما کی جو ابتدا تھی تقریباً ایک صدی تک معمولی ترقی و تبدیلی کے وہی انتہا رہی۔ کیونکہ اُردو اسٹیج دَورِ غلامی کی یادگار تھا۔ اس لئے اس نے ورثہ میں

انحطاط و پستی کے آثار ہی پائے۔ پارسی تھیٹر نے ہزار ترقی کی لیکن ڈراما نگاری کا معیار زمانہ کے موجودہ تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکا۔ گو نصف صدی کے بعد پلاٹ، تدبیر کاری اور زبان و بیان وغیرہ کے اعتبار سے اُردو ڈراما کو پہلے منشی مہدی حسن احسن لکھنوی مرحوم اور پھر آغا حشر کاشمیری مرحوم نے نئے انداز و جدت و ندرت کے نئے پرداز پر لانے کی سعی بلیغ کی۔ سب سے زیادہ حشر کی حشر نگاری نے اُردو اسٹیج کی زمین کو آسمان بنا یا۔ لیکن ان کی اعلیٰ فن کارانہ صلاحیتوں کا زمانہ اور حالات نے ساتھ نہ دیا۔ مثل مشہور ہے "ایک چنا بھاڑ نہیں پھوڑ سکتا" پیشہ ور سوداگروں کی پست تاجرانہ ذہنیتوں اور مذاق کو "بیک جنبش قلم" بدل ڈالنا ہر ایک جوہر قابل کے بس کا نہ تھا۔ حشر کو بھی اس پستی کے سامنے زیر ہونا پڑا، اور جب ہمارے اسٹیج کی کمزور عمارت تعلیم و ترقی کے زمانہ میں متزلزل ہوئی تو دولت مند سیٹھوں نے اسے کوئی سہارا نہ دیا۔ حکومت غیروں کی تھی۔ اس کو کیا پڑی تھی کہ اس برصغیر کے فن کی سرپرستی کرتی۔ آخر منہدم ہوئی تو کوئی بھی سنبھالنے والا نہ تھا۔

ہمارے اسٹیج ڈراما اور تھیٹر کی پستی اور زوال آشنا ابتدا و انتہا کی داستان بہت طویل ہے، اس لئے یہاں اختصار و ایجاز مگر کسی قدر شرح و بسط کے ساتھ اس کے اسباب و علل پیش کئے گئے ہیں کہ ہر آنکھ اور ہر دماغ کے سامنے یہ حالات بے نقاب ہو کر اُن کے گوش علم تک پہنچ جائیں اور کم علموں کو معلوم ہو سکے کہ حقیقت کیا تھی اور اس کی تہہ میں کیا کیا راز مضمر تھے کہ ہمارے ڈراما اور تھیٹر کی ہیئت میں خاص ترقی نہ ہو سکی۔

تاریخ گواہ ہے کہ یونان کے زوال کے بعد روم نے اکثر یونان کی معاشرت و ثقافت کے ورثہ کو اپنا لیا اور اس کی حفاظت کے لئے "رومتہ الکبریٰ" کی حکومت نے ہر ممکن سرپرستی کا ذمہ لیا۔ مسیحیت کی تبلیغ کے لئے اسٹیج اور تمثیل کو لازمی قرار دے کر سارے یورپ میں فن ڈراما اور تمثیل گری کو ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلا دیا گیا۔ گو سولھویں صدی میں بعض مذہبی و اخلاقی لوازمات کے تحت پیشہ ور اداکاروں

پر کڑی پابندیاں عائد کی گئیں۔ اس لئے اسٹیج کی ترقی میں بھی کچھ رکاوٹ پیدا ہونے لگی۔
لیکن ملکہ الزبتھ کے تخت نشین ہوتے ہی شاہی طبقہ کے بعض ذی علم اہل ذوق سربراہی
پر آمادہ ہوئے۔ اور انھوں نے اسٹیج اور فن کاروں کی سرپرستی کی۔ نیز حکومت کو بھی پشت پناہ
بنایا۔ چنانچہ پست درجہ لوگوں کی جگہ سنجیدہ و تعلیم یافتہ طبقہ نے اس فن کو اختیار کرلیا اور
اس طرح الزبتھین دور میں یہ فن ایک نئے موڑ سے گزر کر ترقی کے راستہ پر گامزن ہونے لگا۔
اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یورپ خصوصاً انگلستان میں فن ڈراما کی تاریخ کتنی قدیم
ہے اور مستحکم و ترقی حاصل کرنے سے پہلے کیسے کیسے عروج و زوال کے دور سے گزر رہی ہے۔
مگر برصغیر ہند میں انیسویں صدی میں اردو ڈراما اور اسٹیج کا آغاز جس حالت میں بھی ہوا
وہ انقلابی دور اور زوال پذیر حکومت کا عہد تھا۔ اس لئے اس کا آغاز ہی پست درجہ کا تھا۔
اور اس کے چند سال بعد ہی غیر ملکی تسلط نے بنا بنایا کھیل بھی بگاڑ کے رکھ دیا اور ہمارے
انشا پرداز و فن کار غلامانہ دور کی پست حالی و نت نئی کشاکش سے دوچار ہو کر سب کچھ
فراموش کر بیٹھے۔ زمانہ بدلا۔ معاشرت بدلی۔ علوم و فنون بدلے۔ اغیار کا شعار اختیار
کرنے اور نیا چولا بدلنے میں ارباب وطن ایسے مبتلا ہوئے کہ اطمینان و فراغت سے
کچھ بھی نہ کر سکے۔ حالات ناسازگار۔ فضا ناموافق۔ کرتے بھی تو کیا کرتے۔ غیروں کا چلن
مجبوراً سیکھنا تھا۔ اس میں بھی کچھ مدت صرف کی اور جس طرح بن پڑا۔ جو کچھ بھی سیکھا۔ اس کے
بعد بھی غیروں کی حکومت کا غیر ہمدردانہ رویہ معاندانہ ہی رہا۔ ہمارے ارباب علم و فن کی
سرپرستی کون کرتا۔ ہمارے فن کو قدر کی نگاہوں سے کون دیکھتا۔ ڈراما تھیٹر اور موسیقی
کیا تمام ثقافتی سرگرمیاں غلامی کا لباس پہن کر عجیب و غریب انداز میں نظر آنے لگیں۔
ہمارے اسلاف کو یہ دن دیکھنا نصیب نہ تھا کہ وہ اپنے فنون کو قومی حیثیت سے ترقی کے
مدارج تک پہنچا سکیں۔ اگر قومی حکومت ہوتی تو قوم کا موروثی سرمایہ محفوظ رہتا۔ چنانچہ ہم
غلام ملک کے باشندے اپنے ڈراما اور اسٹیج کو ترقی یافتہ دور میں زمانہ کے متقاضی دعووں

کے ساتھ برقرار نہ رکھ سکے اور جن ملکوں نے اس فن کی آراستگی و زیبائش کے لئے علم و اسباب مستعار لئے تھے۔ ان کی برابری کرنا تو درکنار اپنی ہی روایت کو آگے نہ بڑھا سکے۔ ظاہر ہے کہ دوسرے ترقی یافتہ ممالک کے مقابلہ میں اُردو ڈراما اور اسٹیج کی عمر بہت ہی کم ہے۔ تاریخ عالم شاہد ہے کہ دُنیا بھر کے ملکوں میں ڈراما اور اسٹیج نے عروج و ارتقا کی منزلیں طے کرنے میں صدیاں صرف کی ہیں۔ یورپ۔ امریکہ۔ روس اور چین و جاپان وغیرہ آزاد ممالک میں جو ترقی ہوئی۔ وہ اپنی اپنی جگہ صدیوں کی روایات اور تسلسل و تنظیم کی مرہون منت رہی اور سب کو قومی حکومت کی آزاد فضا میسر تھی۔ اگر اس برّصغیر میں بھی آزادی و فراغت کے سامان ہوتے اور ہماری ثقافت و تہذیب امن و آشتی کے آزاد ماحول میں صحیح اور سلامت رہتی تو کوئی وجہ نہ تھی کہ ہم بھی اپنی فنی قدامت کی رجعت میں اصلاحی و افادی پہلو تلاش نہ کر لیتے اور روایت کی داخلی حدود سے نکل کر نئے دَور کے خارجی تقاضوں سے ہمکنار نہ ہو جاتے۔

لیکن ملک کی متغیّر و زوال آشنا کیفیت اور غلامی کی بے سروسامانی نے علم و عزم کو ناکارہ اور عمل کی قوت کو پست کر دیا۔ اس لئے اگر ہمارا فن ابتدائی ابتذال کی منزلوں سے آگے نہ بڑھ سکا تو حیرت کی کوئی وجہ نہیں! بعض ناقدین کی رائے میں اُردو اسٹیج اور ڈراما انگلستان کے وکٹورین عہد سے آگے نہ بڑھ سکا۔ حالانکہ انگلستان کا یہ عہد آغا رکے کئی صدی بعد کا ترقی یافتہ عبوری دَور تھا۔ اگر ہماری ابتدا غلامی کے باوجود اس ترقی کی ہمسری کرتی تھی۔ اگر آزادی و فراغت کا ماحول اور دوسروں کی طرح قومی حکومت کی سرپرستی حاصل ہوتی، تو ہماری ترقّی کی منزل کیا ہوتی!

اس برّصغیر کا اسٹیج جس عہد میں ختم ہوا ہے اس پر وہی آثار و ادبار طاری تھے جو انگلستان میں سولھویں صدی عیسوی میں الزبتھین عہد سے پہلے دیکھنے میں آتے تھے۔ اگر ہمارے فن کی گرتی ہوئی عمارت کو بھی اسی دَور کی طرح کچھ ارباب بست و کشاد سرپرستی کو مل جاتے اور سنجیدگی سے سہارا دیتے تو نئے دَور میں ترقی یافتہ اسٹیج اور تھیٹر کی محفلیں آراستہ و پیراستہ

نظر آئیں۔ راقم الحروف نے اپنے بچپن سے اس برِ صغیر کے اسٹیج کی مختلف کیفیات کا تماشا دیکھا ہے۔ اس کے عروج اور زوال دونوں دور میرے پیش نظر ہیں۔ اکثر فنکاروں اور مستند ڈراما نویس حضرات سے ملنے اور اس فن پر تبادلۂ خیال کرنے کے مواقع ملتے رہے۔ خصوصاً آغا حشر آنجہانی۔ احسن لکھنوی مرحوم۔ افسوں برلاس مراد آبادی (مرحوم) آرزو لکھنوی، بیتاب، عباس، محشر وغیرہم حضرات اور ان سے جو گفتگو ہوئی۔ وہ بجائے خود ایک صحیفہ کی طالب ہے۔ یہاں حضرت احسن لکھنوی کے (جن سے کئی بار ملنے اور ان کے ناقدانہ خیالات سننے کی نوبت آئی) مختلف بیانات کے اقتباسات پیش کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ہمارا ڈراما نگاروں کی عمومی حالت وحیثیت کیا تھی اور یہ بھی کہ ہمارے اور خواص کے علاوہ ادیبوں کے سنجیدہ طبقہ کی بے توجہی نے بھی اس فن کو شدید نقصان پہنچایا۔

حضرت احسن کے مندرجہ ذیل ارشادات سے اُردو اسٹیج کے مختلف گوشوں پر روشنی پڑتی ہے اور اس عہد کے ڈراما اداکاروں اور ڈراما نگاروں وغیرہ کی حالت بھی واضح ہوتی ہے۔ فرماتے ہیں:

"ڈراما نویس اپنے چال چلن کی وجہ سے بدنام ہیں۔ ان کی شخصیت میں کوئی ایسا وزن نہیں ہے جو اپنے افعال قبیح کا کفارہ کرسکے، ڈرامہ نگاروں میں ایک اور طبقہ ہے جس نے اپنی عمر کا ابتدائی حصہ ادنیٰ پیشوں میں صرف کیا اور آخر میں ڈراما کی دُنیا میں خروج کیا۔ وہ غیر معتمد اور مشتبہ لوگ ہیں جو مال مسروقہ کی حیثیت بگاڑ کر خود مالک بن بیٹھے۔ بڑے بڑے فلاسفروں کا قول ہے کہ شاعر ماں کے پیٹ سے پیدا ہوتا ہے۔ شاعری کی رو رُکنے والی چیز نہیں، ہوش سنبھالتے ہی شاعری کا سرچشمہ پھوٹ نکلتا ہے۔ انحطاط عمر کے بعد ایسے جوہروں کا اُبھرنا ممتنع الوقوع ہے۔ موسیقی اور شاعری یعنی ترنم آواز اور وزن شعر تعلیم قدرت ہے۔ اگر عام طفلی سے اس کا اثر محسوس نہ ہو تو عالم انحطاط میں یہ ترقی معکوس کہی جائے گی۔ شعراء کے

تذکروں میں اور ماہرانِ فن موسیقی کی تاریخوں میں یہ خصوصیات خاص طور پر لکھی گئی ہیں۔
اس لئے ہم بھی ان لوگوں کو ڈراما نویسوں کی صف میں لانا نہیں چاہتے حالانکہ ہماری ہردلعزیزی کو اس قسم کی منافرت سے بہت نقصان پہنچا ہے مگر ہم نے کبھی اس کی پروانہ کی۔ زمانہ اس مصرعہ کا مقتضی ہے ع

من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی بگو

لیکن یہ انسان کی کمزوری ہے کہ اپنی تعریف کے لئے بے جوہروں کی تعریف کرنے لگے۔ ہمارا قلم ایسے افراد کی مدح سرائی میں شکستہ ہے۔ ارباب کمال کا حق غصب کر کے غیر مستحقین کو دینا یہ شان ایثار نہیں، اس کمزوری سے خدا محفوظ رکھے۔ یہی باعث ہے کہ احسن ناکارہ و ہیچمدان کو معزور بنا کر لوگ اس سے نفرت کرتے ہیں۔ میرے عزت افزا تعداد میں بہت کم ہیں اور وزن میں بہت زیادہ ہیں۔

گو مجھے اتفاقات نے ڈراما نویسی کی جانب مائل کیا تھا مگر زمانہ دراز کی مشقت کے بعد مجھے باشندگان دنیائے کس مپرسی سے امید تھی کہ میری تصنیف کی قدر کریں گے۔ میرے کندھے اپنی تصنیف کا بوجھ اُٹھائے ہوئے ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں پھرتے رہے لیکن نگاہ قدر شناسی بے نُور نظر آئی۔ جب میں الفاظ کے لخت جگر اسٹیج پر پھینک رہا تھا تو دنیا خاموش تھی۔ انسان مفلوج تھے۔ قوتِ حس فنا ہو چکی تھی۔ تماشا یہ تھا کہ موضوع شاعری پر جب بڑے بڑے اہل قلم کے مضامین شائع ہو رہے تھے تو وہ لوگ ہندوستان میں ڈراما کی کمی کی شکایت کرتے تھے مگر چراغ کے تلے اندھیرا۔ ان کے تقدس، ان کے زہد و ورع نے کبھی اسٹیج پر تشریف لانے کی تکلیف نہ دی۔ وہ بزرگوار مر گئے۔ مثلاً جناب شبلی یا جناب حالی۔ خدا غریق رحمت کرے۔

وہ اسٹیج کو شرمناک مذبلہ اور ڈراما کو دیا رام کا قصہ سمجھتے رہے۔ تھیٹر کا نظارہ ان کے لئے باعث تہجین، ڈراما نویس ان کے نزدیک عاصی و گنہگار۔ مجھے معلوم نہ ہوا کہ

وہ کیا چاہتے تھے اور ڈراما وہ کس چیز کو سمجھے ہوئے تھے کہ ان کی آنکھوں کے سامنے ایک منظر پیش تھا اور وہ منہ پھیرے رہے۔

ہمارا فرض ایک بے اثر نالہ تھا کہ کسی کے کان تک نہ پہنچا۔ اک بیہودہ فریاد تھی کہ کسی نے نہ سُنی۔ دل خون ہو گیا۔ اپنی محنت پر رونا پڑا ہے۔

سوختیم سوزشِ ما بر کسے ظاہر نشد

چوں چراغاں شبِ مہتاب بیجا سوختم

اتنا ہی غنیمت تھا کہ تھیٹر ہال کے محدود دائرہ میں ایک وقتی ہمہمہ ہو جاتا تھا۔ جس سے ڈراما نویس کی ہمت میں بالیدگی پیدا ہو جاتی تھی اور تعریف ناشناس ہی مرہم زخم جگر ہو جاتی تھی۔

مجھے بلا تقیہ کہنا پڑتا ہے کہ ہندوستان کی اسٹیج پر ڈراما کی سٹائل بدلنے کا فخر میرے ناچیز قلم کو حاصل ہے اور انقلاب عظیم خون ناحق نے پیدا کیا، ناٹک کے زمین و آسمان بدلنے کا زمانہ ۱۸۹۶ء ہے۔ اس کے بعد تقلید و تاشی کا کام شروع ہوا۔ بیعت کے لئے ہزاروں ہاتھ بڑھے جس میں معرفت کا حقیقی جلوہ تھا وہ فیضیاب ہوا۔ اور نرہ درونانِ حسد پیشہ اندھیرے میں ٹھوکریں کھاتے رہے۔

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذّتِ درد

کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

(لوگ) دریافت کرتے ہیں کہ میرے نزدیک ڈرامہ نویسوں میں کون کون مکمل ڈرامہ نویس ہے۔ عجیب بات ہے "گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل"۔ اچھا پھر یہ بھی کہدوں اور صاف صاف کہدوں ؎

بیار بادہ کہ مینائے عمر لبریز است

مریض را دمِ آخر چہ جائے پرہیز است

میدان خالی ہے صاحب ایجاد نوی یکسر مفقود اور "نقال و منبع موجود" ننگ پوسٹ کے پاس جب پلٹ کر دیکھا تو ایک شہسوار "نک بائی نک" آتا ہُوا دکھائی دیا۔ جب میں ہنٹر مار کر بھگا رہا تھا تو اس چالاک نے ایک پش ماری۔ اب یہ میں نے نہیں دیکھا کہ وہ 'وِن' ہوا۔ یا 'پلیس'۔ یہ سوال دوسروں سے کیا جائے جو چھوٹے والے گھوڑوں میں صرف وہی کو "فیورٹ" ہی سمجھے ہوئے تھے۔ فلیک والوں نے تقدیر بازی کی تھی۔ مگر ٹکٹ پھاڑ پھاڑ کر پھینک دیے۔

عجیب وقت تھا۔ جب ہم اور آغا (حشر) ایک دنیا میں کام کر رہے تھے۔ وہ دن گئے۔ اور اب نہیں آئیں گے۔ جی چاہتا ہے کہ کچھ کہوں جذبہ بے اختیار شوق کو کون رُوک سکتا ہے۔

اکثر تو ایسا بھی ہوا کہ ہم اور آغا ایک ہی کمپنی میں رہے مرنجان و مرنج رہے۔ دراندازوں نے بہت چاہا کہ لطف اتحاد دیک جانی میں خلل ڈالیں۔ مگر ذی ہوش شرابی کے دماغ کی تعریف کرنا چاہیئے کہ جیسا اپنے کام میں غیر معمولی تھا ویسا ہی معاملہ فہمی میں بھی سُلجھا ہُوا تھا۔

(میرے دوست بُرا نہ مانیں گے کہ میں نے انھیں شرابی کہا) میں ہوں یا وہ ہم دونوں میں کوئی بھی معصومیت کا مدعی نہیں تھا۔ اور نہ ہے، وہ مے پرست تھے تو میں صنم پرست تھا، اپنے اپنے اعمال کی ذمہ داری بھگت رہے تھے۔ کسی کی رات مے گساروں میں کٹتی تھی اور کسی کی حُسن کے بیقراروں میں جو کچھ معاملہ تھا، درمیان خود و خدا تھا۔ بخشنے والا بخشے گا، مغفرت کا وعدہ پورا ہو گا، جس کے ہاتھ میں وسکی کا جام لبریز دیکھا ہے۔ اس کو صحیفۂ آسمانی کی تلاوت میں بھی مشغول پایا، کاتبان اعمال عمل بد لکھنے نہ پائے تھے کہ لحن داؤدی سے اُن کے کان میں آواز آئی اَللّٰھُمَّ اغْفِرْ وَارْحَمْ اَسْتَغْفِرُ اللّٰہَ رَبِّیْ مِنْ کُلِّ ذَنْبٍ وَّاَتُوْبُ اِلَیْہِ۔ اب کہیے فرشتوں کو بھی چکر میں ڈالا.....

ایک نے دوسرے کو مان جان لیا۔ پہچان لیا۔ کیوں لڑتے ہم دونوں کو زعم تھا کہ کام کا فیصلہ دنیا کرے گی۔ دام کا فیصلہ قسمت کرے گی۔ آرام کا فیصلہ اپنی اپنی معاشرت پر منحصر ہے۔ وہ مجھے آپ کہتے تھے میں انھیں "تم" کہتا تھا۔ مجھے آپ کہنے میں وہ مزا نہ آتا تھا۔ جو "تم" سننے میں اُن کو آتا تھا۔ ہاں وہ مجھے کبھی کبھی قبلہ بھی کہتے تھے مگر یہ ذرا مبالغہ تھا۔ میں "قبلہ" تو نہ تھا مگر "بیت المقدس" تھا۔ جو نجدیوں کے ہاتھ سے ڈھا دیا گیا۔ آغا نے جب اپنی کمپنی بنائی اور مصروفیت کار سے ڈرامہ لکھنے کی فرصت نہ پائی تو نظرِ انتخاب احسن پر ڈالی بس ختم ہو گیا۔ اس سے زیادہ ثبوت اتحاد و اخلاص اور کیا چاہیئے۔ منصف مزاج شخص کی زبان ایک سے زیادہ مرتبہ سننے والوں نے سُن لیا کہ میں نے احسن کی روشنی میں کام کیا ہے یا خونِ ناحق کا ڈرامہ پچاس نائٹ دیکھا ہے۔ ایک فردِ کامل کی زبان کے لفظ اس کے لئے باعثِ منفعت نہیں۔ اور میرے لئے باعث اضافہ مراتب ہیں۔ یہ ہیں وہ لوگ جو دل و دماغ صحیح لائے اور دنیا پر فتح حاصل کی تقریباً تیس برس کے بعد اَسرارِ محبت کے عارض روشن سے نقاب اٹھاتا ہوں اب تیسرے شخص کو ہم دونوں کے حسن و قبح کے فیصلہ کرنے کا حق نہیں رہا ؏

آؤ آپس میں سمجھ لیں غیر کا ہے کو سُنیں

بعض لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ آغا صاحب نے "ہندی تماشہ" لکھ کر اُردو زبان پر دھبہ لگا یا۔ یہ اعتراض ان لوگوں تک محدود ہے جو فرائض ملازمت سے بے خبر اور ضروریات زندگی سے مستغنی ہیں۔ ہم لوگ مذہبی دیوانے یا قومی پاگل ہوتے تو ڈرامہ نویس نہ ہوتے!!"

قومی تھیٹر!

ہمارے ڈراما اور اسٹیج کا ڈراپ سین ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ ہوا۔ اس کے بعد جو ڈرامے لکھے گئے۔ وہ اسٹیج کی ضروریات کو مدِ نظر رکھ کر کیوں لکھے جاتے۔ اسٹیج ہی نہ تھا لیکن برصغیر میں آزادی کا آفتاب طلوع ہونے کے بعد توقع کی جاتی تھی کہ قومی حکومت کی سرپرستی میں قومی و ملکی فنون از سرِ نو

پروان چڑھیں گے۔ ڈراما اور تھیٹر کا احیا ہو گا۔ پاکستان کے وجود میں آنے کے کئی سال بعد تک یہ نوزائیدہ ملک اہم تعمیری مسائل سے دوچار رہا۔ اس لئے اس طرف توجہ نہ ہونا قدرتی تھا۔ چند سال بعد کراچی و لاہور میں کچھ ڈرامائی سرگرمیاں شروع ہوئیں جو برائے نام کہی جا سکتی ہیں۔ بعض اہل الرائے حضرات کو قومی تھیٹر کے قیام کی بھی فکر ہوئی۔ سنہ ۱۹۵۰ء میں اس مسئلہ پر غور و خوض شروع ہُوا۔ چند سال تک تجاویز زیر غور رہیں۔ مرکزی حکومت نے مسٹر حسین شہید سہروردی کی وزارت عظمیٰ کے عہد میں سنجیدگی سے 'قومی تھیٹر' کی اسکیم مرتب کرنے کا تہیہ کیا۔ ملک کے بعض ارباب ہمم و اہل دانش کی ایک کمیٹی بنائی گئی۔ زرکثیر صرف کرنے کی تجویز تھی۔ کراچی میں 'قومی تھیٹر' کی شاندار عمارت بنانے کا فیصلہ کیا جانے لگا بیرونی ممالک کے ماہرینِ فن مقرر کیا جانا طے پایا تاکہ جدید ترین اُصولوں پر تعمیر مکمل ہو سکے۔ اس کے ساتھ دار السلطنت کراچی اور مغربی پاکستان کے ثقافتی مرکز لاہور میں چند ارباب ذوق ڈرائی سرگرمیوں کی جانب متوجہ ہوئے۔ قیام پاکستان کے ساتھ ہی لاہور میں پاکستان آرٹ کونسل حکومت کی امداد و اعانت سے وجود میں آئی ہوئی تھی۔ اس کے سربراہوں نے ڈراما، موسیقی اور دیگر فنون لطیفہ کے احیار کے لئے حکومت کی زیر سرپرستی کچھ کوشش کی۔ کراچی میں بھی پاکستان آرٹ کونسل کا وجود ہُوا۔ لیکن انفرادی سعی و عمل کے علاوہ کسی ادارے نے منظم طور پر باقاعدگی سے اسٹیج کے احیار یا قومی تھیٹر کے قیام کے لئے کوئی سازگار قدم نہیں اُٹھایا۔ اس سلسلہ میں حال ہی میں ایک ادارہ اسٹار تھیٹر کے نام سے لاہور میں قائم ہوا ہے۔ جس کا نصب العین ڈراما اور تھیٹر کا احیار اور اپنے ملک میں قومی اسٹیج کا استحکام کرنا ہے جس میں اپنی فنی روایات کو ترقی دی جائے۔ مختلف شعبوں کے قیام کے ذریعہ کلاسکی موسیقی، ڈراما اور فن رقص کے تحفظ کے سامان کئے جائیں۔ نیز جدید ترین اسباب سے آراستہ ایک اعلیٰ اسٹیج اور آرٹ اکاڈمی کی تعمیر عمل میں لائی جائے۔ جس کے مقاصد میں۔ بچوں کا تھیٹر اور فنون لطیفہ، رقص و نغمہ اور ڈراما کے تمام اصناف کی اعلیٰ

تربیت شامل ہو۔ اس ادارہ کے آغاز کار سے اس کے مقاصد کی تکمیل کا اندازہ ہوتا ہے۔

پاکستان میں فنون لطیفہ کی ترقی میں تاخیر کا اہم سبب یہ تھا کہ پاکستان کی قومی و ملکی تعمیر کا استحکام اوّلین توجہ کا سبب تھا۔ اس سے اطمینان و فراغت حاصل کرنے کے بعد علوم و فنون کی طرف توجہ کی جاتی۔ علاوہ ازیں کسی مستحکم ملک کا ہر کام حکومت ہی طرف سے نہیں ہوا کرتا۔ پاکستان تو ایک نئی مملکت ہے۔ لیکن یہاں ہر ایک کی نظر اور توقع حکومت کی طرف لگی ہے کہ ہمارا ہر کام حکومت انجام دے۔ دنیا کی تاریخ میں جن غیر ممالک نے علوم و فنون میں ترقی کی سب سے پہلے اس کے افرادِ قوم نے اجتماعی طور پر منظم و متفق ہو کر اس کو اپنے فرائض میں شامل کیا اور ان سرگرمیوں میں تندہی سے حصہ لے کر قومی حکومت کو اس ترقی کی سرپرستی کے لئے متوجہ کر لیا۔ روس میں ماسکو تھیٹر دنیا بھر میں اپنی خصوصیات اور اعلیٰ فن کارانہ صناعوں کے لئے مشہور، اپنی قومی روایات کا اعلیٰ محافظ اور قدیم و جدید ڈراما اور تمثیل گری کا مخزن ہے، جس کی تعمیر و ترقی میں حکومت سے زیادہ عوام کی جدوجہد شریک ہے، امریکہ جہاں یورپ کے بہت بعد ڈراما اور تھیٹر کی ابتدا ہوئی۔ آج عروج و منزلت میں یورپ سے بازی لے گیا ہے مگر اس ترقی میں حکومت کا زیادہ ہاتھ نہیں۔ خود ارباب علم و فن کی ماہرانہ صلاحیتیں اور عوام کی سرپرستی کو خاص دخل ہے۔ آج ٹیلی ویژن اور فلم کی اعلیٰ ترین جدّت آفرین ترقی کے زمانہ میں بھی تھیٹر کی سرگرمیاں شان و اہتمام سے جاری ہیں اور متعدد ادارے اپنے اپنے مقام پر ڈرامائی ترقیات کے منصوبوں کو کامیاب بنا رہے ہیں۔ عوامی تھیٹر۔ شیکسپیرین تھیٹر۔ غنائیہ تھیٹر۔ بچوں کا تھیٹر غرضیکہ مختلف النّوع شعبے اپنے کاموں میں مصروف ہیں۔ فن کی اعلیٰ تعلیم و تربیت کے لئے متعدد تربیتی ادارے موجود ہیں۔ یہاں ایک دلچسپ غور طلب امر قابل ذکر ہے کہ صدیوں کی ترقی اور جدّت اور ندرت کے دَور میں کسی ملک نے اپنے کلاسکی ڈراما اور عظیم کلاسکی ڈراما نگاروں کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ اپنی روایت کو مقدس قومی وراثت تسلیم کر کے اس کی حفاظت اپنا فرض سمجھا۔

چنانچہ امریکہ تک میں 'یوجین اونیل' اور 'ولیم سرویاں' کے جدید ڈرامائی عہد میں شیکسپیئر کی یادگاریں قائم ہیں۔ آج بھی وہاں 'جشن تمثیل' منعقد کرتے ہیں تو شیکسپیئر کی قدیم تمثیلیں اپنے مخصوص روایتی انداز میں پیش پیش نظر آتی ہیں اور اکثر ان تمثیلوں کا خاص جشن منایا جاتا ہے۔ انگلستان کے ڈراما اور اسٹیج کی تو ایک عظیم ترین تاریخ ہے۔ جس کی تعمیر ہی شیکسپیئر کی بنیادوں پر ہوئی اور نئے دَور کے جدید ترین ڈراموں اور جدّت طرازیوں کے باوجود شیکسپیئر کی تمثیلوں کو آنکھوں سے لگایا جاتا ہے۔ برخلاف اس کے ہمارے اربابِ ملک غیر ملکی زبانوں کے قدیم و جدید ڈراموں کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور اپنے ڈرامانگاروں کے نام بھی اُن کیلئے باعث ننگ و عار ہیں ظاہر ہے کہ کسی ملک کے ڈراما کی ابتدا ترقی کی انتہا سے نہیں ہوئی۔ اور ہر زبان کے قدیم ڈرامانگاروں میں اعلیٰ و ادنیٰ ہر انداز کے فنکار گزرے ہیں۔ اور ان کی تصانیف میں رطب و یابس سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور موجودہ ترقی کے دور تک پہنچنے میں ان کے فنی کارناموں کو صدیاں صرف ہوئی ہیں۔ پھر ان کے اربابِ فن کو قومی حکومت کا آزاد ماحول اور قدردان عوام کی سرپرستی حاصل تھی۔ اگر ہم غلامانہ ذہنیت کو دور کر کے آزادی و انصاف سے سوچیں اور علم و دانش کی نظر سے پرکھیں، اور ہر ملک کے ڈراما کا اپنے برصغیر کے ڈراما سے عہد بہ عہد مقابلہ کریں تو اندازہ ہو جائے گا کہ ہماری ابتدا میں بھی کہیں کہیں انتہا کا لطف و لذت موجود ہے۔ چونکہ ہم ترقی و جدّت کے دور میں داخل ہی نہیں ہوئے اور ہمارے فن کا یہ 'طفل مکتب' بلوغت سے پہلے ہی قضا کر گیا۔ کم سے کم ہم اس "ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات" کی یاد میں لطف و مہر سے اس کا نام لیتے رہیں۔ لیکن حیرت و افسوس ہے کہ ہمارے بعض وہ اربابِ ذوق جو اس کی یاد کو اب بھی اپنے سینوں میں دفن کئے ہوئے اسے پیار کرتے ہیں۔ زمانہ کے خوف یا رعب سے متاثر ہو کر ناواقف و لذت ناآشنا لوگوں کے دکھاوے کے لئے اُس کو 'ناخلف' کہنے پر مجبور ہیں۔ حالانکہ اس کی پرانی کتابوں کے بستے آنکھوں سے لگائے ہوئے ہیں، مگر ظاہرداری یہ ہے کہ آج پاکستان

میں قومی تھیٹر کے قیام اور ڈراما کے احیار کے لئے کھلے بندوں پکارتے ہیں کہ ہمارا ڈرامائی ادب مفلس ہے۔ ہمیں نئی آراستگی کے لئے غیر ملکی زبانوں کے تراجم کی ضرورت ہے۔ اور ان تراجم کے سلسلہ میں بھی ہر رطب ویابس کو ترجیح دینے کے لئے تیار ہیں۔ یہ بحث ایک علیحدہ موضوع کی طالب ہے کہ ہمارے اسٹیج کو نئے ڈراموں کے لئے تراجم کی کتنی ضرورت ہے اور اپنی قومی تہذیب وملکی معاشرت کے موجودہ مسائل پر کتنے طبعزاد ڈرامے درکار ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بہر صورت ہمارا فرض ہوگا کہ اسٹیج کے احیار اور قومی تھیٹر کی تعمیر کے سلسلہ میں اپنے کلاسکی ڈرامائی ادب کو محفوظ کریں۔ اس سلسلہ میں انتخابی مہم کا اہم مسئلہ بھی ہمارے سامنے ہوگا جس کو ماہرین کے متفقہ فیصلہ سے طے کیا جاسکتا ہے۔

اس وقت زیر بحث مسئلہ 'قومی تھیٹر' کا ہے جو ہمارے ارباب بست وکشاد کی فوری توجہ کا محتاج ہے اور جو اس وقت کراچی اور لاہور دونوں مقامات پر ارباب علم وارباب حکومت دونوں کے زیر غور ہے۔

انگلستان میں 'قومی تھیٹر' کے قیام کی تجویز ۱۸۴۸ء میں شروع ہوئی۔ ارباب علم و فن نے اس مسئلہ پر غور کیا۔ تجویز کے آغاز کا سہرا لارڈ لٹن کے سر تھا۔ خواص اور عوام دونوں طبقوں کے نمائندوں کو اس طرف متوجہ کیا گیا۔ ادیبوں اور اخبار نویسوں اور تمام ارباب فن نے اس کی تائید میں سرگرمی سے حصہ لیا۔ ملک بھر کے اخبارات ورسائل نے طویل کالم اسکی تائید میں چھاپے۔ ذی اقتدار وذی علم اصحاب نے اس تحریک میں حصہ لینا شروع کیا۔ حکومت کو بھی توجہ دلائی گئی۔ مدتوں تک اس کی تکمیل کی جدوجہد جاری رہی۔ پارلیمان کے ایوان عام وخاص دونوں میں اس پر بحث ومباحثے ہوئے۔ وہاں بھی ابتدار میں مختلف الرائے گروہ موجود تھے۔ ایک طبقہ کہتا تھا 'قومی تھیٹر' کی تعمیر میں 'شیکسپیئر کی یادگار' سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ دوسرے گروہ کا کہنا تھا کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کو پیشہ ور

کمپنیوں کے حوالے کر دیا جائے۔ اس کو دو صدیاں گزر چکی ہیں۔ جدید دور کے قومی تھیٹر کے تقاضے کچھ اور رہیں۔

مدّت مدید تک یہ اختلافی مسئلہ زیر بحث رہا اور تحریک التوا میں رہی۔ شیکسپیئر کے مخالفین میں رانڈر ہیگرڈ اور موافقین میں سر جان ہیٹر کے نام پیش پیش تھے۔ آخرکار جان ہیٹر کی تائید میں یہ امر تسلیم کر لیا گیا کہ شیکسپیئر کی اہم خدمات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ 'قومی تھیٹر' کا قیام قومی فن کی تعمیر ہے۔ سب سے پہلے ہم اس سلسلہ میں اپنے قومی سرمایہ کو محفوظ کریں۔ روایت کی بنیاد پر اپنی جدید تعمیر کو استوار کریں گے۔ یہی ہماری قومی یادگار ہوگی۔'

چنانچہ 'قومی تھیٹر' کی تعمیر کا سلسلہ شروع ہوا۔ عوام و خواص سب نے دامے درمے قلمے سخنے، ہر طرح کی دل کھول کر امداد کی۔ بعد ازاں حکومت نے اس قومی تحریک کو قابل قبول تصور کیا۔ یہ مسئلہ تعلیم و ترقی کے اعلیٰ مدارج طے کی ہوئی قوم اور دولت و عظیم ملک کا مسئلہ تھا۔ تاہم عہد آغاز سے تعمیر، استحکام اور تکمیل کے مراحل طے کرنے میں برسیں گزریں۔ کروڑوں پونڈ کی لاگت آئی۔ اس کے بعد بھی قومی تھیٹر کی ترقی یافتہ تشکیل و تکملہ کا آخری بل پارلیمان کے روبرو ۱۹۴۹ء میں پیش ہوا۔ گویا پوری ایک صدی تک اس کی تعمیری کارروائیاں مسلسل جاری رہیں۔ اور آج جو شکل ہمارے سامنے ہے۔ وہ اپنی صد سالہ تاریخی یادگار کی مستحکم ترقی یافتہ حیثیت رکھتا ہے۔ باقی تفصیلات اور اس کی تشکیل کی تشریح سے یہاں بحث نہیں۔

مقصد یہ ہے کہ پاکستان میں 'قومی تھیٹر' کی تحریک و تجویز کے سلسلہ میں ہمارے مرکز اور مغربی پاکستان نے بھی کئی لاکھ کی گراں قدر رقم منظور کر دی ہے اور ملک کے ارباب حل و عقد اس کی تشکیل و تعمیر میں مصروف ہیں۔ اس کی تکمیل کی کیا صورت ہوگی۔ یہ کہنا قبل از وقت ہے۔ تفصیلات کا علم ذمہ دار اصحاب کو ہونا چاہئے۔ البتہ کام کی اہمیت اور عظمت کے پیش نظر یہ عرض کرنا زیادہ ضروری ہے کہ اس قومی تعمیر میں ملک کے تمام اہل الرائے اصحاب برابر کے شریک و ذمہ دار ہیں۔ یہ عظیم مہم مختصر مدت میں سر نہیں ہو سکتی اور یہ محض حکومت کی

ذمہ داری سے ہوتی چاہئے۔ آزاد مملکت کے اہل نظر افراد و عوام ملت کا فرض ہے کہ ہر جد و جہد سے اس تعمیر میں حصہ لیں اور اپنی قومی وفنی یادگار کو ملک و ملت کے شایان شان بننے میں سعی و عمل سے گریز نہ کریں۔ تاکہ جلد سے جلد ایک ایسے عظیم و رفیع ادارے کی تشکیل عمل میں آئے جو ہمارے فنّی سرمایہ کا شاندار میوزیم ہو۔ ہمارے قدیم اُردو ڈراموں کے بعض مسودات آج بھی انڈیا آفس لندن اور برٹش میوزیم کی زینت ہیں اور ہمارے لئے باعث عار ہیں۔ ہم انھیں اپنے قومی ادارے میں محفوظ کریں۔

ہمارے قدیم روایتی اسٹیج کے منتخب و قابل دید ساز و سامان، نادر مسودات، تصاویر، ڈراما نگاروں کے فوٹو، قلمی تحریریں اور تذکرے ہمارے اس فنّی ادارے میں محفوظ ہیں۔

یہ ادارہ مسلم فنکاروں اور ڈراما نویسوں کی قدر افزائی کرے اور جدید ڈراما و اسٹیج کی تربیت کا اہتمام کرے۔ نئے اداکار، حسن کار، ہدایت کار، ڈراما نگار اور صنعت کار میدان عمل میں جدید اصولوں پر کام کرنے کے لائق بنائے۔ ملک و قوم کے متقاضی مقاصد کے پیش نظر نئے ڈرامے نئے ساز و سامان اور نئی صنعت گری کے ساتھ پیش کرے اور جس کی ڈرامائی سرگرمیوں میں مختلف النوع تمثیل گری کے ساتھ 'بچوں کا تھیٹر' بھی شامل ہو۔ دراصل یہ ادارہ ایک اکاڈمی کی صورت میں تشکیل پائے۔

'قومی تھیٹر' کی اوّلین ضرورت (جس کی بحد ضرورت ہے) کا تقاضا دارالسلطنت کراچی اور لاہور میں ایک ایسی شاندار عمارت کی تعمیر ہے جو اعلیٰ ترین ترقی یافتہ اسٹیج اور تمام ضروری لوازم و آلات سے مزین ہو۔ جہاں قدیم و جدید ہر نوع کے ڈرامے آسانی سے مناسب حیثیت میں پیش کئے جا سکیں۔ باقی تکمیل کے مراحل کے لئے 'قومی تھیٹر' کے سرپرستوں کو اس کے قوانین وضع کرنا ہوں گے جن کا اطلاق کلیۃً اسٹیج کے تمام عناصر کے آئین پر ہوگا۔ اس میں ڈراما نگار سے لے کر اداکار، تماشائی اور اسٹیج کے تمام کارپرداز تک برابر کے شریک ہوں گے اور اس کی تشکیل سے اُردو ڈراما اور تھیٹر کی ایک نئی تاریخ شروع ہوگی جس کی داغ بیل اسٹار تھیٹرز وغیرہ نے اس سال (۱۹۵۶ء) کے وسط میں ڈالی ہے۔

اور جس کی منزل مقصود 'قومی تھیٹر' کی تعمیر و استحکام ہے ع

ہم بھی آنکھوں سے جمالِ رُخِ منزل دیکھیں!