اردو ڈراما کا ارتقا

عشرت رحمانی

ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گ

اردو ڈراما کا ارتقاء

اندر سبھا سے انارکلی تک

آغا حشر اور ان کے فن کا خصوصی مطالعہ

عشرت رحمانی

○

تقسیم کار

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ — ۲۰۲۰۰۱

اردو ڈراما کا ارتقاء

اردو ڈراما کا مبسوط و مستند فنی اور تحقیقی
جائزہ جس میں اندرسبھا ـــ آغا حشر، ان
کے فن اور عہد، نیز انارکلی کا خصوصی مطالعہ
شامل ہے ـــ
علاوہ ازیں!
دورِ جدید کی ڈرامائی سرگرمیوں، بچوں کے
ڈراما، ریڈیو اور ٹیلی وژن ڈراما کا تاریخی و
تنقیدی تذکرہ پیش کیا گیا ہے۔

عشرت رحمانی

بار اوّل ---------- ۱۹۷۸ء
تعداد ------------ ۵۰۰
قیمت ------------ ۳۰/۰۰

مطبع : اسرار کریمی پریس ، الہ آباد
کتابت : ریاض احمد ، سہیل احمد

ناشر
علی گڈھ بُک ڈپو
شمشاد مارکیٹ ، علی گڈھ

فہرس

نمبر شمار	تعارف	صفحہ
۱	فہرس و تعارف	۵
۲	پیش لفظ	۸
	پہلا باب	
۳	آغاز	۱۲
۴	ڈراما اور اس کا فن	۱۳
۵	ڈراما کے اقسام	۱۵
	دوسرا باب	
۶	ڈراما اور فنی لوازم	۱۹
۷	پلاٹ	۱۹
۸	مرکزی خیال	۲۰
۹	ڈرامے کا آغاز	۲۰
۱۰	شخصیت و کردار نگاری	۲۱
۱۱	در و بست و کشمکش	۲۴
۱۲	تصادم	۲۵
۱۳	نقطۂ عروج اور انجام	۲۶
	تیسرا باب	
	برصغیر میں ڈراما	
۱۴	قدیم ہندی اسٹیج کے اثرات	۲۸
۱۵	سنسکرت ناٹک کے اُردو تراجم	۲۹
۱۶	ہندی اُردو اسٹیج پر تقابلی نظر	۳۱
۱۷	ہندی ڈراما کا عملی کردار	۳۲
۱۸	قدیم ہندوستان میں اسٹیج اور سینری	۳۴
	چوتھا باب	
	اُردو ڈراما	۳۷
۱۹	ترکیبی عناصر	۳۷
۲۰	بھانڈوں کی نقلیں	۳۸
۲۱	سوانگ اور لیلائیں	۳۹
۲۲	کٹھ پتلیاں	۴۰
۲۳	اسلامی نظمیں	۴۱
۲۴	نوٹنکی اور سانگت	۴۳
	پانچواں باب	
۲۵	اودھ شاہی اسٹیج۔ رہس۔ ناٹک	۴۵
۲۶	رہس رادھا کنھیا	۴۹
	چھٹا باب	
۲۷	اندر سبھا۔ امانت اور ان کا فن	۵۳
۲۸	تاریخ تصنیف	۵۶
۲۹	اندر سبھا کا دربار شاہی سے تعلق	۵۸
۳۰	تحقیقی اسناد	۶۰
۳۱	اندر سبھا کی قدر و قیمت اور مثنوی	۶۳
۳۲	اندر سبھا کی مقبولیت	۶۵
۳۳	اندر سبھا میں فنی لوازم	۶۸
۳۴	اندر سبھا کی شاعری	۷۱
۳۵	لکھنوی معاشرے کی عکاسی	۷۵

نمبر شمار	تعارف	صفحہ
۳۶	اندر سبھا کی سادہ تشکیل	۷۹
۳۷	اردو ڈراما پر اندر سبھا کا اثر اور نقلی سبھائیں	۸۲
۳۸	تصویر کا دوسرا رُخ	۹۴
۳۹	اندر سبھا پر تقابلی نظر	۹۸
۴۰	شرح اندر سبھا	۱۰۳
	ساتواں باب	
۴۱	اُردو ڈراما منزل بہ منزل	۱۲۵
۴۲	مشرقی بنگال میں اُردو ڈراما	۱۲۵
	آٹھواں باب	
۴۳	پارسی تھیٹر اور اُردو ڈراما	۱۳۲
۴۴	پارسی تھیٹر کی نشو و نما	۱۳۷
۴۵	کلبوں میں مقابلہ	۱۴۴
۴۶	نئے ڈراما نویس میدان میں	۱۴۵
۴۷	پارسی اسٹیج ترقی کے میدان میں	۱۵۲
	نواں باب	
۴۸	اُردو ڈراما نگار (ابتدائی دور کے مصنفین)	۱۵۸
۴۹	پارسی ڈراما نگار	۱۵۸
۵۰	پارسی اسٹیج کے منشی	۱۶۴
	دسواں باب	
	اُردو ڈراما کا تدریجی نشو و نما	۱۸۱
۵۱	اس دور کے ڈراما نگار	۱۸۱
۵۲	مہدی حسن احسن	۱۸۴
۵۳	منتخبات (ڈھاکہ سے بمبئی تک)	۱۹۰

نمبر شمار	تعارف	صفحہ
	گیارھواں باب	
	آغا حشر اور ان کا عہد	۱۹۶
۵۴	سوانح	۱۹۷
۵۵	تمثیل نگاری کا آغاز	۱۹۷
۵۶	حشر بمبئی میں	۱۹۸
۵۷	حشر اور مغربی ڈراموں کے اثرات	۲۰۱
۵۸	ذاتی خصائل	۲۰۶
۵۹	حشر کا فن	۲۰۹
۶۰	حشر کے ناقدین	۲۰۹
۶۱	امتیازی خصوصیات	۲۱۰
۶۲	فنی تدبیر کاری	۲۱۱
۶۳	تدریجی ارتقا	۲۱۲
۶۴	عصری تقاضوں کا لحاظ	۲۱۳
۶۵	حشر۔ عوامی فن کار	۲۱۴
۶۶	ڈراما کیسے لکھتے تھے ؟	۲۱۶
۶۷	حشر کے تصنیفی ادوار	۲۱۶
۶۸	ڈراما نگاری کی خصوصیاتِ خاصہ	۲۱۹
	بارھواں باب	
	حشر کے ڈرامے (انتخاب)	۲۲۳
۶۹	پہلا دور	۲۲۴
۷۰	دوسرا دور	۲۳۹
۷۱	تیسرا دور	۲۶۲
۷۲	چوتھا دور	۲۸۳

نمبر شمار	تعارف	صفحہ
	تیرھواں باب	
۷۳	حشر کے معاصرین و متاخرین	۳۲۷
۷۴	نرائن پرشاد بیتاب بنارسی	۳۲۷
۷۵	میر عباس علی	۳۲۸
۷۶	ذائق لکھنوی	۳۲۹
۷۷	نشتر	۳۳۰
۷۸	عبداللطیف شاد	۳۳۰
۷۹	محی الدین نازاں	۳۳۱
۸۰	آغا شاعر قزلباش دہلوی	۳۳۲
۸۱	محشر انبالوی	۳۳۲
۸۲	رحمت علی رحمت	۳۳۲
۸۳	مائل دہلوی	۳۳۳
۸۴	آرزو لکھنوی	۳۳۴
۸۵	نورالدین مخلص	۳۳۴
۸۶	آرزو بدایونی	۳۳۵
۸۷	نیر دہلوی۔ وغیرہم	۳۳۵
۸۸	مشہور متاخرین	۳۳۶
۸۹	احمد علی شجاع	۳۳۹
	چودھواں باب	
	انارکلی	۳۴۳
۹۰	سید امتیاز علی تاج۔ انارکلی کا فنی مطالعہ	۳۴۳
۹۱	کردار نگاری	۳۴۸
۹۲	مکالمے	۳۵۴
۹۳	منظر نگاری	۳۵۵
۹۴	انارکلی کا المیہ کس کا ہے؟	۳۵۷
۹۵	تعمیر تمثیل کا معمار	۳۵۸
۹۶	چند نمایاں محاسن، اور دوسرا رُخ	۳۶۰
۹۷	"شتے نمونہ......" (چند مثالیں)	۳۶۵
	پندرھواں باب	
۹۸	ادبی ڈراما اور یک بابی تمثیل	۳۸۹

نمبر شمار	تعارف	صفحہ
۹۹	مولانا آزاد اور ڈراما اکبر	۳۹۰
۱۰۰	رسوا لکھنوی، شرر، شوق قدوائی، ظفر علی خاں، برق لکھنوی، عبدالماجد، نور الٰہی محمد عمر، پریم چند وغیرہ	۴۰۲ تا ۴۰۷
۱۰۱	دور جدید	۴۰۷
۱۰۲	جدید ادبی ڈراما نگار	۴۰۸
۱۰۳	جدید اسٹیج کے ڈرامے	۴۱۱
۱۰۴	یک بابی تمثیل (ایکانکی کھیل	۴۱۵
۱۰۵	یک بابی ڈراما کے لوازم	۴۱۷
۱۰۶	مختصر ڈراما نگار کے فرائض	۴۱۸
۱۰۷	مختصر ڈراما نگار	۴۱۹
	سولھواں باب	
۱۰۸	نئے افق (بچوں کا ڈراما)	۴۲۳
۱۰۹	بچوں کا تھیٹر اور پاکستان	۴۲۴
۱۱۰	ہیئتی تشکیل	۴۲۵
	سترھواں باب	
۱۱۱	ریڈیو ڈراما	۴۳۸
	مختصر جائزہ	۴۳۸
۱۱۲	ریڈیائی ڈرامے کے لوازم	۴۴۰
۱۱۳	ڈراما نگار اور ڈرامے	۴۴۵
۱۱۴	ڈراما بختیاور (اقتباس)	۴۴۷
۱۱۵	" بھرم (")	۴۵۵
۱۱۶	ٹیلی وژن ڈراما	۴۶۶
	آغاز	
۱۱۷	فنی لوازم	۴۶۸
۱۱۸	ڈراما نگار	۴۷۱
۱۱۹	ریڈیو ڈراموں کی جدید تشکیل	
	اور اخذ و تراجم	۴۷۲
۱۲۰	طبع زاد اور ڈراموں کے مصنف	۴۷۲
۱۲۱	ریت کے جھاگ (اقتباس)	۴۷۳

پیش لفظ

دُنیا بھر میں ڈرامے کی تاریخ دو ہزار سال پُرانی بتائی جاتی ہے۔ اس طویل مدت میں ڈرامے نے ملکوں ملکوں کا سفر کیا، مختلف زبانوں کا مزا چکھا، رنگ برنگ پردوں اور اسٹیج کے عجیب عجیب مناظر دیکھے۔ سین سینری کی آرائش اور زرق برق لباس کی زیبائش سے گزر کر کتاب کے اور الفاظ کی قید میں بند ہوا۔

اس طولانی تاریخ میں اُردو ڈراما کی صرف ایک صدی کا ذکر آتا ہے، وہ بھی نہایت مختصر اور محتاط انداز میں۔

بعض ناقدین کی رائے ہے کہ اُردو ادب میں ڈراما کی کوئی روایت سرے سے موجود ہی نہیں۔ بعض کے خیال میں روایت کی پستی ناقابلِ ذکر ہے۔ لیکن بالغ نظر اہل الرّائے حضرات کے نزدیک حقیقت صرف اتنی ہے کہ اُردو میں ڈراموں کی بہت کمی ہے، اور اس کمی کا نتیجہ یہ ہے کہ ان میں اچھے ڈرامے بہت ہی کم ہیں لیکن روایت سے انکار ممکن نہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ اُردو ادب میں ڈرامے کی بنیاد پڑی تو ملکی فضا سازگار نہ تھی۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ہو، یا اندر سبھا کا عوامی اسٹیج — ڈرامے کو اس کی فنّی اقدار پر پرکھ کر فکری و فنّی صلابت کا لحاظ کیے بغیر پیش کر دیا گیا، یعنی جس اسٹیج پر ڈرامے کی بنیاد رکھی گئی اس کا مقصد ناچ گانے کی محفل آراستہ کرنا تھا۔ اس لیے بنیادی طور پر ڈرامے کی تکنیک کا لحاظ رکھنا ضروری نہیں سمجھا گیا۔ چنانچہ اس کے معماروں نے خشتِ اوّل میں جو کجی چھوڑی تھی اس کے نتیجہ میں آخری منزل تک استواری پیدا نہ ہو سکی۔

اُردو اسٹیج کے ابتدائی دَور میں اداکاروں میں غیر تعلیم یافتہ اور کم سواد مُغنّی اور پیشہ ور فن کار شامل تھے، اس لیے آخر دور تک یہ میدان پیشہ ور فن کاروں اور ناچنے گانے والوں کے قبضہ میں رہا۔ تعلیم یافتہ اور سنجیدہ ذوق کے شرفا نے اس کی طرف کوئی توجہ نہ کی۔

اُردو اسٹیج کے ابتدائی ڈراما نگاروں میں دورِ اوّل کے مستند ادیبوں نے شامل ہونا کسرِ شان سمجھا اس لیے آخری دَور تک ملک کے نامور ادیب، ڈراما نگاری کو خلافِ تہذیب تصوّر کرتے رہے۔

غرضیکہ اُردو اسٹیج کی جو ابتدا تھی، تقریباً نصف صدی تک برائے نام ترقی و تبدیلی کے ساتھ وہی انتہا رہی۔

چونکہ اسٹیج کی درستی و تعمیر میں اِس دَور کے ذی استطاعت اربابِ ذوق و اہلِ فن نے کوئی حصّہ نہ لیا، اس لیے اُس کی آراستگی میں فنّی کارگیری کو بہت کم دخل رہا۔

اُردو ڈرامے کی تاریخ کے ابتدائی دَور میں اگر اس دور کے نامور ادیب محمد حسین آزادؔ، نذیر احمدؔ، سرشارؔ، عبد الحلیم شررؔ، عبد الماجد دریابادی وغیرہم ڈراما نگاری کی طرف مائل ہو جاتے اور اُن کے ڈراموں کو اسٹیج پر دکھائے

جانے کا موقع ملتا تو حالات کچھ اور ہوتے ۔

یا۔ اندرسبھا کے بعد اگر ہماری روایت جدید مغربی ڈراما نگاروں کے فنی شاہپاروں کی بنیاد پر آگے بڑھ سکتی۔ مثلاً ابسن یا برناڈ شا کے ڈراموں کو اُردو میں منتقل کر کے اسٹیج کیا جا سکتا اور طبع زاد ڈراموں کے پلاٹ قومی تہذیب و معاشرت کے ساتھ فنی و فکری گہرائیوں میں مغربی ڈراموں کی تقلید کرتے تو اُردو ڈرامے کی تاریخ اور اس کی روایت بدلی ہوئی ہوتی۔ جس کے نتیجہ میں ہمارا ڈراما دوسری اصنافِ ادب شاعری اور افسانہ وغیرہ کی طرح جدید ترقی یافتہ رجحانات سے آشنا ہو کر مستحکم بنیادوں پر استوار ہوتا۔ تھیٹر اور اسٹیج کے کارکنان میں تعلیم یافتہ فن کار شامل ہو کر اسے فنی ترویج و ارتقا کے مدارج پر پہنچانے پر مصروفِ کار ہوتے اور اُردو ڈراما دوسری تعلیم یافتہ زبانوں کے ڈراموں کے آثار پر عروج و منزلت حاصل کر کے زمانہ کے ساتھ ساتھ بہتنی تبدیلیوں اور کامیابیوں کی نئی منازل طے کیے ہوئے نظر آتا۔

بہرصورت اُردو ڈرامے اور اسٹیج پر گزشتہ ایک صدی میں جو بیت گئی، وہی اس کی تاریخ اور روایت ہے۔ ضرورت ہے کہ دورِ آزادی میں دوسری ادبی اصناف اور فنونِ لطیفہ کے مختلف شعبوں کی طرح ڈرامے کو جس صورت سے ممکن اور مناسب ہو ترقی اور کامیابی سے روشناس کرایا جائے۔

یہ کتاب اُردو ڈرامے کے اسی سفر کی داستان ہے جس میں اس کی خوبیوں اور خامیوں کا تذکرہ اور مفصل بے لاگ جائزہ پیش کیا گیا ہے، اور عہد بہ عہد کی تدریجی ترقی، تبدیلی، اس کے کارکنان، اداکاروں، ہدایت کاروں اور مصنفوں وغیرہ کا اجمالی ذکر کر کے مختلف ابواب کے تحت اسٹیج کے وسائل و مسائل سامنے لائے گئے ہیں، نیز قدیم ڈراما نگاری کے ذیل میں ان کے نمونے بھی پیش کرنا ضروری سمجھا ہے۔

شاید اُردو ڈرامے کی ایک حیثیت عالمی ادب میں اپنی نظیر نہیں رکھتی، وہ یہ کہ اس کے مصنفین کی تخلیقات جو مطبوعہ شکل میں ملتی ہیں ان کے مسودات کی اکثریت چوری چھپے حاصل کی گئی، اور بہت کم ڈرامے ایسے ہیں جو ڈراما نگاروں سے مستند مسودات حاصل کر کے شایع کیے گئے۔ اوّل تو قدیم ڈرامے یا تو سرے سے نایاب ہیں جو مطبوعہ صورت میں موجود ہی نہیں، یا ابتدائی زمانے میں طبع ہوئے تھے جو اب دستیاب نہیں ہیں لیکن ان میں سے زیادہ تر وہ ہیں جو ناشرین نے ڈراما نگاروں سے ان کے حقوقِ اشاعت و طباعت حاصل کیے بغیر چند ایکٹروں سے زبانی سن کر جمع کیے اور تصحیح کے بغیر چھاپ دیے۔ نتیجہ یہ ہے کہ قدیم تھیٹر کے جو ڈرامے جس حالات میں جہاں بھی میسر ہیں ان میں سے بہت کم اصلی نسخوں کے مطابق ہیں۔ چنانچہ بہت سے ایسے ڈرامے ہیں جنھیں پڑھ کر قارئین جو نکتہ چینی کرتے ہیں وہ درست نہیں ہو سکتی، اور اس کے امکانات پر غور کرنا پڑتا ہے کہ ممکن ہے کہ اصل ڈراموں میں وہ قابلِ اعتراض اغلاط سرے سے موجود ہی نہ ہوں، اور بے علم یا کم علم اداکاروں یا کاتبوں نے جو کچھ غلط سلط لکھوایا، یا لکھا ہوا اس کی

ذمہ داری صرف اُن پر ہو۔ میں نے آغا حشر کے اکثر ڈرامے اصل نسخوں کے مطابق ضروری صحت اور ترمیم و تنسیخ کے بعد ان کے حقوق حاصل کر کے جدید ترتیب کے ساتھ علیٰحدہ بھی شائع کرا دیے ہیں تاکہ سند رہیں۔ بعض بازاری نسخے جو کہیں دستیاب ہیں وہ اغلاط سے بھرے ہوئے ہیں۔ نیز دوسرے ڈراما نگاروں کی تصانیف کے قدیم مطبوعہ نسخے جو کسی ذاتی یا رفاہی کتب خانہ میں ملتے ہیں معتبر نہیں ہیں۔ اس لیے ان ڈراموں اور ان کے مصنفین کو مطبوعہ تصانیف کی بنیاد پر ہدف بناتے سے پہلے ان حقائق کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ سوائے ان ڈراموں کے دنیا بھر میں ایسی مثال نہیں ملتی کہ مصنفین کی اجازت اور مرضی کے بغیر ان کی تصنیف و تالیف طبع و شائع ہوئی ہو، لیکن اُردو ڈرامے کے عجائبات میں سے ایک یہ حقیقت ہمارے سامنے ہے۔

میں نے چند ڈراموں کے جو اقتباسات اس کتاب میں بھی پیش کیے ہیں ان کو "نقل مطابق اصل" تصور کرنا چاہیے، کیونکہ اصل مسودات سے اخذ کیے گئے ہیں۔

یہ اُردو ڈراما کے ارتقا کا تفصیلی تذکرہ ہے جس میں خصوصی طور پر حسبِ ذیل موضوعات پر بحث کی گئی ہے:

(۱) ڈراما اور اسٹیج کا فن (۲) اُردو ڈراما کے لوازم اور بنیادی عناصر (۳) آغازِ سفر میں لکھنؤ کے شاہی اسٹیج کا مقام۔ (۴) اندر سبھا کا مقام اور فنی تجزیہ (۵) مشرقی پاکستان میں اُردو ڈراما۔ (۶) اُردو ڈراما اور پارسی اسٹیج کی سرگرمیاں۔ (۷) اُردو اسٹیج کے قدیم ڈراما نگار۔ (۸) آغا حشر اور ان کا فن۔ (۹) حشر کا دور اور ان کے معاصرین۔ (۱۰) انار کلی۔ جدید ڈراما نگاری میں سنگِ میل۔

ان کے علاوہ ضمنی طور پر اُردو ڈراما نگاری کے مختلف گوشوں اور اصناف کا ذکر بھی کیا گیا ہے تاکہ کوئی پہلو پردۂ اخفا میں نہ رہے۔ اس سلسلہ میں حسبِ ذیل ابواب قابلِ ذکر ہیں:

(۱) ادبی ڈراما اور ڈراما نگار (۲) یک بابی تمثیل یا ایکانکی کھیل۔ (۳) بچّوں کے ڈرامے۔

چونکہ موجودہ دور میں ریڈیو ادب کا ایک خاص مقام متعین ہو چکا ہے اس لیے ریڈیو ڈرامے کا ذکر از بس ضروری ہے۔ نیز ٹیلی ویژن ہمارے آج کے زمانہ کی اہم ترین دل کش اور مفید ایجاد ہے، اس کے ڈراموں کا تذکرہ کیے بغیر اُردو ڈرامے کے ارتقا کی داستان مکمل نہیں ہو سکتی، اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ نشری ڈرامے کے ذیل میں ریڈیو ڈراما اور ٹیلی ویژن ڈراما کا مختصر جائزہ بھی پیش کیا جائے۔

پاکستان میں نئے اسٹیج اور جدید ڈراما کا آغاز ہو چکا ہے۔ آخری ابواب میں جدید ڈراما نگاروں اور اُن اداروں کا بھی مختصر ذکر کیا گیا ہے جو تھیٹر کے احیاء کے لیے مصروفِ کار ہیں۔ ہمارے یہاں قومی تھیٹر کی تحریک بھی زیرِ غور ہے اور چند نجی ادارے بھی ڈرامے کی ترویج کے لیے کوشاں ہیں۔ یہ امر بھی مسلّم ہے کہ کسی ملک کی قومی ثقافت کی ترقی اور افراد کی معاشرتی و اخلاقی تعمیر و تربیت کے لیے ڈراما مؤثر ترین ذریعہ ہے اور

ڈراما ئی سرگرمیوں کی تکمیل کی غرض سے تھیٹر کی اہمیت مسلّم ہے جس کے ذریعہ افرادِ ملّت کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مسائل کی طرف متوجہ کیا جاسکے تاکہ وہ معاشرہ کی فلاح اور حیاتِ ملّی کی صحت مند ترقی کے امکانات پر غور کرکے اصلاح و تعمیر میں منہمک ہوں۔

قومی تھیٹر کے قیام کے ساتھ ایک آرٹ اکیڈمی کا اہتمام بھی لازمی ہے جہاں فنونِ لطیفہ کی تربیت کا معقول انتظام ہو۔ کلاسیکی موسیقی، مصوری، نقاشی، فنِ ڈراما اور اسٹیج کرافٹ، اداکاری اور ڈرامائی پیش کش کی موزوں اور اعلیٰ تعلیم دی جاسکے۔ اس کے علاوہ بچّوں کا تھیٹر بھی قائم کیا جائے۔ اس قسم کی اکیڈمی اور فنونِ لطیفہ کی تربیت کے ادارے پاکستان کے ہر بڑے شہر لاہور، کراچی، راولپنڈی، اسلام آباد، پشاور وغیرہ میں قائم ہوں جنھیں حکومت کی پوری سرپرستی اور ملک کے باذوق اہلِ ثروت کی حمایت و اعانت حاصل ہو۔ تھیٹر اور ڈراما کی تربیت و ترقی سے عوام کو صحت مند تفریح اور تعلیمی تفنّن کے مفید اور خوشگوار سامان میسّر آئیں گے، نیز اس فن کے فروغ سے فلموں کی اصلاح و ترقی آسان ہو جائے گی، اور اس طرح پاکستان میں اُردو ڈراما اور تھیٹر کی نئی تاریخ کا آغاز ہوگا۔

اس کتاب کی تکمیل کے لیے میں نے اپنی پچھلی فنّی کتابوں اور تحقیقی مضامین سے بھی مدد لی ہے، نیز انگریزی، اُردو اور بنگلہ زبانوں کی کتب و رسائل سے بھی استفادہ کیا ہے جن کے مؤلفین و ناقدین کے حوالے دیے ہیں۔ اور بعض واقف کاروں نے مشورے بھی کیے ہیں۔ میں ان سب حضرات کا تہِ دل سے ممنون ہوں۔

اُردو ڈرامے کا یہ تاریخی و تنقیدی جائزہ اختصار کے باوجود ایک حد تک مکمل ہے اور اس موضوع سے متعلق تمام تفصیلات کو ایجاز کے ساتھ اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اُمید ہے کہ اس کتاب کے مطالعہ سے ڈرامے کے شائقین عموماً اور طلبا خصوصاً اس فن اور موضوع پر ضروری معلومات حاصل کرسکیں گے۔ بعض ابواب میں تکرار سے دانستہ کام لیا گیا ہے، ایسا کرنا تائید و تنقیح کے لیے ضروری تھا۔

ظاہر ہے کہ تاریخ و تنقید کے سلسلہ میں کوئی کام حرفِ آخر کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اُمید ہے کہ اربابِ نظر میری اس کاوش میں کہیں کوئی سہو یا کمی پائیں گے تو اس کی اصلاح سے مجھے ممنون فرمائیں گے، اور آنے والے محققین مزید تحقیق کی بنا پر ان معلومات میں اضافے کرتے رہیں گے!

عشرت رحمانی

۱۸۔ ٹیگن روڈ۔ لاہور

۱۴ر نومبر ۱۹۶۸ء

آغاز

اُردو اسٹیج اور ڈرامے نے تمام تخلیقی فنون کی طرح اس حقیقت کا مظاہرہ کیا ہے کہ فن اور ثقافت (یا آرٹ اور کلچر) کی کوئی زبان یا مذہب نہیں ہوتا، ان کی ایک کائناتی زبان ہوتی ہے جس کا براہ راست تعلق انسان کے دل اور دماغ کے ساتھ ہوتا ہے اور یہی بات اُردو اسٹیج پر بھی صادق آتی ہے جس کی بنیاد یونانی اور سنسکرت ڈرامے کے آثار پر ہوئی۔ برِصغیر کے عوامی فنون و ادبیات کے مختلف شعبوں نے اثر قبول کیا۔ واجد علی شاہ کے اودھ شاہی اسٹیج کی رنگ رلیوں کے بعد عوام نے اسے پروان چڑھانے کے لیے ہاتھ بڑھائے۔ پارسیوں نے اس کی نوک پلک سنواری اور عوام کی تفریح کا بہترین ذریعہ قرار دیا گیا۔
یہ ہے اُردو ڈرامے کی پیدائش اور اُس کے تدریجی ارتقا کی داستان کا خلاصہ جس کی تفصیل اس کتاب کے مختلف ابواب پر پھیلی ہوئی ہے۔ اسی طرح جیسے اردو ڈراما اور اسٹیج کے اَدوار پون صدی کی مدت پر محیط نظر آتے ہیں۔

یہ کہنا صحیح ہے کہ ڈراما دنیا کی پیدائش کے وقت سے شروع ہوا۔ وحشی اقوام کا جنگلوں اور پہاڑوں میں بغیر ساز و سامان اور لباس و آرائش کے، آگ روشن کرکے اپنی بول چال میں آوازیں نکالنا، ناچنا گانا اور کھیلنا کودنا ناٹک یا ڈراما ہی تھا، اور یہ سب ان کی زندگی کے عین مطابق اور وقت، موقعہ محل اور حالات کی صحیح عکاسی ہوا کرتی۔ تہذیب کے آغاز اور تدریجی نشو و نما کے ساتھ ساتھ وحشت و بربریت کم ہوتی گئی۔ دیوتاؤں اور دیویوں کی عقیدت اور مذہبی جوش نے دلوں پر اثر کیا، دیومالا اور ناٹک کتھا کا رنگ روپ نظر آیا اور عہد بہ عہد تہذیبی ترقی کے ساتھ مذہبی یا دھارمک ناٹک کی تشکیل عمل میں آئی۔ پڑھنے لکھنے کی ایجاد سے پہلے دلی جذبات و خیالات خود بخود موزونیت کی راہ اختیار کرتے اور اپنے اپنے انداز میں اظہارِ مطالب زبان و عمل سے کیے جانے لگے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ڈرامے میں ...... ہر انسان فطری طور پر اداکار قرار پاتا ہے، یا یوں سمجھنا چاہیے کہ ڈراما ہماری زندگی کا جُز ہے۔
انسانی نفسیات کے ماہرین کا کہنا ہے کہ دُنیا کے لوگ ہمیشہ یکساں رہے ہیں آج جس طرح ہم کھیل کود اور تفریح کے دل دادہ ہیں اسی طرح صدیوں پہلے انسانی کردار اور زندگی کو پیش کرنا ایک شغل یا کھیل تھا۔ زندگی کے اہم معاملات کو نفسیاتی خصوصیات کے ساتھ بیان کرنا اور اس سے لطف اندوز ہونا

ایک تفریح کی تھی، اور زندگی کی اسی نفسیاتی نقل کا نام بعد میں ڈراما ہوا۔ اگرچہ آج کی سائنسی ترقی نے ہماری تفریح اور دل چسپی میں نت نئے اضافے کر دیے ہیں، لیکن اُس زمانہ میں جب کہ پتھر کی رگڑ سے آگ پیدا کی جاتی تھی، انسان کی زندگی آج کی زندگی کی بہ نسبت زیادہ ڈرامائی تھی۔

نفسیاتی خصوصیات کے ساتھ واقعات کی نقل پیش کرنے کو باقاعدہ ناٹک یا ڈراما کب کہا گیا، اس بات کا صحیح تعین دشوار ہے لیکن یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ برِ صغیر ہند و پاکستان کا یہ فن دنیا کے دوسرے تمام ممالک کے فن سے بہت پرانا ہے۔ مبصرین کا کہنا ہے کہ یورپ میں جب باقاعدہ ڈراما اسٹیج پر پیش کیے جانے کا آغاز ہوا، اس سے تقریباً دو ہزار سال قبل برِ صغیر میں ڈرامے کی ابتدا ہو چکی تھی، اسی طرح یونانِ قدیم کی ڈرامائی تاریخ کو برِ صغیر پر اولیت حاصل نہیں ہے، اور اس بنا پر اگر ہند قدیم کو فنِ تمثیل کا موجد کہا جائے تو تاریخی اعتبار سے غلط نہ ہوگا۔ ایک روایت کے مطابق ہندو دیوتاؤں کی فرمائش پر بھرت منی نے ایک اسٹیج بنا کر ابتدائی ڈراما پیش کیا لیکن ایک بیان یہ بھی ہے کہ سب سے پہلا ڈراما ۔۔۔ ق م میں شری بھاسا نے لکھا تھا۔ اس کے علاوہ اس نے ۲۵ ڈرامے لکھے۔ گوتم بدھ کے دو چیلوں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ انھوں نے ۴۸۰ ق م میں ایک ناٹک دیکھا۔ نیز رامائن اور مہابھارت میں ناٹک کا تذکرہ موجود ہے لیکن تہذیب و ترقی کے ابتدائی دور میں یہ ناٹک سوانگ یا سانگ اور رہس کے روپ میں دیکھا گیا، اور پھر ہندو تہذیب کے دورِ عروج میں سنسکرت ناٹک لکھے اور کھیلے گئے جن کی ترقی یافتہ شکل کالی داس اور بھوبھوتی کی ڈراما نگاری میں نظر آتی ہے۔ ان دونوں فن کاروں نے عالمانہ انداز میں نئی تکنیک اور بلند معیار کی بنا ڈالی، نظم کے ساتھ نثر کا بھی اضافہ کیا اور عوام کی دل چسپی کا بھی لحاظ رکھا۔ چنانچہ کالی داس کے ناٹک شکنتلا کو برِ صغیر کا پہلا باقاعدہ ڈراما اور مہاراجہ بکرماجیت کے تعمیر کردہ تھیٹر کو پہلا باضابطہ تھیٹر قرار دیا جاتا ہے۔ گو یونان بھی ڈرامے میں پیش پیش رہا مگر اس کا اثر یورپ پر زیادہ تھا، اور ایشیائی ڈرامے کا بانی قدیم ہند ہی کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ آئندہ صفحات میں اس سلسلہ کی تفصیلی بحث ملے گی اور اردو ڈرامے کا مرکب جن عناصر سے تیار ہوا، انھیں شرح و بسط سے بیان کیا جا رہا ہے لیکن اس ضمن میں سب سے پہلے ڈرامے کے فنی لوازم پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

ڈراما اور اُس کا فن

فنی ضوابط قدیم زمانہ سے لے کر آج تک فنی اصطلاح میں ڈراما کا اطلاق اس صنفِ ادب پر ہوتا ہے جس کے الفاظ میں گفتار کی متحرک قوت اور کردار میں عمل اور ارادہ کی کیفیت موجود ہے۔ عملی

تجربات کی روشنی میں ثابت ہو چکا ہے کہ ڈراما' ادبیات' سے علیحدہ ایک منفرد صنف ہے' کیونکہ ادب کی تمام اصناف کی طرح اس کی تکمیل محض الفاظ سے نہیں ہوتی۔ حقیقی معنوں میں ڈراما مجسم عمل ہے۔ اس کو صرف عمل کی لفظی تصویر کہنا بھی کافی نہیں۔ ماہرین 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 کلیہ 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 کل جماعت کی تنظیم کے لیے مرتب کیے جاتے ہیں وہی فنِ تمثیل کا ضابطہ قرار پاتے ہیں اور ان تمام آئین میں اولیت عمل کو حاصل ہے۔ متقدمین فن میں ارسطو کے کلیہ کے مطابق بھی ڈراما' الفاظ و عمل' دونوں کے مجموعہ کا نام ہے۔ گو اس کلیہ کی تشریح اس طرح بھی کی گئی ہے کہ ڈراما محض اداکاروں کی ادائیگی و عمل ہی کے ذریعہ مکمل نہیں ہوتا بلکہ اس کا اہم جزو الفاظ بھی ہیں جو ضبطِ تحریر میں لائے جاتے ہیں اور اس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ ایک کامیاب ڈرامے کے ترکیبی اجزا میں سب سے اہم جزو اس کا پلاٹ' قصہ کی اہمیت اور اسلوبِ بیان وغیرہ بھی شامل ہیں' لیکن قصہ کی اہمیت اور الفاظ کی قوت کا احساس صحیح طور پر ادائیگی 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 ذریعہ شاعر و 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 ذریعے 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 اس کی قوتِ ارادی کے مطابق عمل کی ..... ادائیگی 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 تدبیرگری کی پُرکاری نہ ہو تو اعلیٰ سے اعلیٰ اداکار ان الفاظ کو مؤثر انداز سے ادا کرنے اور تماشائیوں کو اپنی طرف قابلِ 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 ادائیگی اور عمل سے محروم رہیں تو اس تحریر کی ادبی شان مسلم و اعلیٰ تسلیم کیے جانے کے باوجود 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 احساس اسٹیج کے مطابق رکھے، اور بجا طور پر اندازہ کرسکے 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۔

ڈراما کے اقسام

ڈراما کی قسمیں اور ہیئتی و فنی تشکیل حسب ذیل ہیں:

اعلیٰ ڈراما کے تحت دو مخصوص اصناف ہیں:

۱۔ ٹریجیڈی۔ ۲۔ کومیڈی۔

۱۔ ٹریجیڈی یا حزنیہ

دراصل ڈراما کا معراجِ کمال یہی صنف ہے جس کے بارے میں دنیا بھر کے ماہرین متفق نظر آتے ہیں اور اے۔ ڈبلو شلگل کے نظریہ کی تائید میں رطب اللسان ہیں کہ "ٹریجیڈی تخیل 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 عملاً 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 میں تفریق و تقسیم کی جاتی ہے۔ کسی کا انجام خالص حزن و ملال اور المناک ہوتا ہے۔ کوئی درمیان میں رنج و حسرت سے ہم کنار ہوکر انجام بخیر ہوجاتا ہے۔ کسی حزنیہ ڈراما کا پلاٹ آغاز سے خوشی اور 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 پر ہوجاتا ہے۔

ایسے ڈراما میں پلاٹ کا انتخاب انسانی زندگی کے مختلف حالات و واقعات سے کیا جاتا ہے، جس میں رنج و غم، حسرت و انبساط اور مختلف جذباتِ انسانی کے نمونے پیش کرکے ان 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 ایک حزنیہ وہ ہے جس میں حزن، قصہ کا اصل جز ضرور ہوتا ہے، مگر

سامعین کی خاطر یا تدبیر گری کے لحاظ سے شادمانی و طرب کا خفیف جزو شریک کرکے رنج و غم کے بار گراں کو کسی حد تک کم کر دیا جاتا ہے مگر انجام غمناک 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 غمناک دکھایا جاتا ہے۔ ایسے حزنیہ کی ایک اعلیٰ مثال شیکسپیئر کا انگریزی ڈراما ونٹرز ٹیل (THE WINTER'S TALE) ہے اور میکبتھ، ہیملٹ میں حزن و ملال قصہ کا جزو ہیں اگر جذبات مسرت کے پہلو محض ضرورتاً کہیں کہیں شامل کر دیے 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 عام حیات انسانی کی طرح پہلو بہ پہلو شریک نظر آتے ہیں اور تدبیر گری کا کمال ان کو مدغم کرکے انجام تک پہنچانے اور فطری نکات کو نمایاں کرنے میں اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب کہ توازن کا پورا پورا لحاظ رکھا جائے۔

اردو حزنیہ ڈراموں کا حال آئندہ ابواب میں تفصیلاً بیان کیا جا رہا ہے۔

۲۔ 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 ان ہی مدارج کے لحاظ سے الگ الگ حصوں 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 ہیں۔ چونکہ ڈراما کی ان اقسام کے بیان میں محض نفس مضمون اور موضوع داستان سے بحث کی جا رہی ہے، اس لیے مزاح و ظرافت کے ان اسلوب کا تذکرہ ضروری نہیں سمجھا گیا جو ڈراما نگاری کے فرائض سے گزر کر اداکاری کے ذیل میں شامل ہوتا ہے یعنی مزاحیہ کردار کے انداز گفتگو اور ادا، آنگی و عمل سے کوئی واسطہ نہیں، اس کی تفصیل اداکاری کے تحت علیحدہ بیان ہوگی۔ کومیڈی کا پلاٹ خواہ وہ کسی قسم کا ہو عموماً اس انداز کا ڈراما تفریح و تفنن کی غرض سے لکھا جاتا ہے لیکن محض تماشائیوں کو ہنسانے کی غرض سے الفاظ کی الٹ پھیر اور غیر متین ظرافت کے پہلو نکالنا یا طنز میں سنجیدگی کا دامن چھوڑ دینا ذوق سلیم کے شایان شان نہیں اور ایسی گھٹیا کومیڈی بھانڈپن 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۔ بہرنوع اس قسم کے ڈراما نگار کے لیے رطب و یابس کی تمیز رکھنی لازمی ہے جو سلامتیِ ذوق پر منحصر ہے اور اعلیٰ کومیڈی کے لیے بلند پایہ مذاق کی ضرورت ہے، اس کے ساتھ ہی کوئی ڈرامہ خواہ وہ مزاحیہ ہو یا المیہ عمل و حرکت کے بغیر مکمل نہیں کہلاتا۔

قدیم صنفِ ڈراما میں پانچ قسمیں حسب ذیل شامل ہیں:

(ا) ٹریجی کومیڈی اس قسم کے ڈراما کا پلاٹ ٹریجیڈی و 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 موقع دیا جاتا ہے۔

(ب) میلوڈراما اس 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 فضول کشاکش دکھائی جائے، غیر متوازن شدت 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 اردو اسٹیج کے بکثرت ڈرامے اس قسم کی عام مثالیں ہیں۔

(ج) 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۔

(د) براسک یہ مزاحیہ ڈراما کی ایک عامیانہ قسم ہے جس میں ادنیٰ ظرافت کے پہلو نمایاں کرنے کی غرض سے کسی ایسے موضوع کو زیرِ 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 کرتا ہے۔

(ہ) اوپیرا یہ منظوم ڈراما ہے جس کا پلاٹ خواہ ٹریجیڈی ہو یا کومیڈی، اس کی تدبیر گری اور اسلوبِ ادا جزواً و کلاً غنائیہ ہوتا ہے۔ اس صنف کی ترتیب و تشکیل کے لیے ڈراما نگار کا ماہرِ 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 ڈراما نگاری کے دوران میں کُلیتہً حاصل ہو، اور ڈراما کی تدبیرگری کے ساتھ ساتھ نغمہ نگاری کے فرائض خوش اسلوبی سے انجام پاتے رہیں۔

ڈراما کی یہ اقسام قدیم فن کے اصول مرتب ہونے کے وقت ترتیب میں لائی گئیں۔ سب سے پہلے یونان کے اساتذہ اوّلین نے ان اصولوں پر اپنی فنّی کاریگری دکھائی۔ بعدازاں جن ممالک میں ڈراما رائج ہوتا گیا ان کی جزوًا یا کلًّا تقلید و پیروی جاری رہی اور زمانہ کے ساتھ ساتھ ان میں ترمیم و اصلاح عمل میں لائی جاتی رہی، اور دورِ جدید میں مغربی ملکوں یورپ' امریکہ اور روس میں فنِ ڈراما کی انقلابی تحریکیں معراجِ کمال پر ہیں جب کہ برصغیر ہند و پاکستان میں یہ فن انحطاط پذیر ہو چکا۔ بہ الفاظِ دیگر ختم ہو گیا۔

(۲)

ڈراما اور فنّی لوازم

ڈراما میں حسب ذیل فنّی لوازم یا اجزائے 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 بقیم (THEME)۔ (۳) آغاز۔ (۴) کردار و سیرت نگاری (۵) مکالمہ (۶) تسلسل، کشمکش اور تذبذب (۷) تصادم (۸) نقطۂ عروج، کلائمکس۔ (CLIMAX)

ابتدا میں ارسطو نے ڈراما کے چھ بنیادی عنصر قائم کیے تھے۔ ان میں کہانی، کردار، الفاظ، خیال، آرائش اور 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 سچّی تصویر کشی الفاظ کے ذریعہ ممکن ہو سکے گی، لہٰذا سامعین و حاضرین پر ان الفاظ کی عملی تصویر کشی کا مناسب و موزوں اثر ہوگا۔ ورنہ اگر کہانی کی حقیقت موہوم اور ربط و تسلسل ناموزوں ہو تو اس ڈراما کے بقیہ عناصر یا لوازم بے جان اور مہمل بن کر تدبیر گری کو ناقص اور عمل و اثر کو فنا کرنے کے ضامن ہوں گے۔

ارسطو کے اس نظریہ کے پیشِ نظر بھی اگر ہم ڈراما کے تمام تفصیلی اجزا پر غور کریں تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اگر ان چھ ترکیبی لوازم کی تکمیل کی جائے تو لازمی طور پر تمام اجزا تکمیل کرتا ہوں گے، اور ان سب کا پورے طور پر لحاظ رکھنا ضروری ہوگا۔

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 پا جائے تو بنیادی کمزوری کبھی نہ کوئی سقم پیدا کر کے خرابی کے سامان لاتی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ پلاٹ کی بنیاد مضبوط اور اس کی تمام کڑیاں چُست و 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 جذبات پر

پوری نظر رکھتا ہو اور اُس کے حُسن و قبح پر حاوی ہو تاکہ فطرتِ انسانی کی کامل نقاشی کر سکے۔ واقعات میں پاکیزگی، دل چسپی اور جدّت و ندرت کا بھی لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ متبذل اور فرسودہ واقعات کے پلاٹ ڈراما کو پست کرتے ہیں، اس لیے پلاٹ میں علوِ تخیّل لازمی ہے۔ لیکن ایسی بلند پروازی بھی ناموزوں ہوتی ہے جو کہانی کو خلافِ فطرت بنا دے، اور کسی نادیدہ جہان کا طلسمی کھیل معلوم ہو۔ عام زندگی کے سیدھے سادے اور معتبر واقعات ہر نوع کے ڈراما کی دل چسپی اور کامیابی کے ضامن ہوتے ہیں۔ پلاٹ خواہ تاریخی ہو، نیم تاریخی یا معاشرتی، بہرکیف سادگی اور پُرکاری کے حُسن سے مملو ہونا ضروری ہے۔ یوں ڈراما نگار اپنے فرائض کی تکمیل اور ڈراما کے بقیہ اجزا کی تشکیل میں سہولت کے ساتھ کامیاب ہوتا ہے۔ اگر پلاٹ میں مافوق الفطرت یا مبہم واقعہ یا اس کے کسی جزو میں اس قسم کی باتوں کا ذکر آتا ہے تو اس کو مجبوراً تسلسل اور تفصیلات میں غیر واقعی پیچیدگیوں کا سامنا کرنا ناگزیر ہوتا ہے، اور 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 کر کے ہر پہلو کو جانچ کر یہ اندازہ کر لینا چاہیے کہ ابتدا سے انتہا تک کسی دشواری کا سامنا نہ ہوگا اور کہانی کی ترتیب فنی اصول پر مکمل ہوگی۔ اس طرح عمارت کا بنیادی پتھر مضبوط اور مستحکم ثابت ہوتا ہے، اور کامیابی ہر منزل تا حدِ آخر ساتھ دیتی ہے۔ پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی تماشائیوں کے لیے الجھن کا سبب اور حرکت و عمل میں رکاوٹ کی موجب بنتی ہے جس سے گریز لازم ہے۔ پلاٹ کا اصل مقصد زمان و مکان کی حدود کے اندر عملی صورتیں پیدا کرنا ہے۔

۲۔ مرکزی خیال یہ پلاٹ کا اصل جزو ہے۔ اس پر کہانی کا دارومدار ہے، یعنی کوئی واقعہ یا قصہ بلا کسی مقصد یا نتیجے کے کارآمد نہیں ہو سکتا۔ مرکزی خیال کی اہمیت ہی ڈراما کو دل چسپی و افادیت سے ہم کنار کرتی ہے۔ اور اس لیے یہ روح ہے اور باقی اجزا ڈراما کے جسم کے اعضا ہیں۔ مرکزی خیال جتنا پاکیزہ، نادر، حسین اور سادہ و عام فہم ہوتا ہے اتنا ہی واقعات زود اثر اور نتیجہ خیز یا مدار ثابت ہوتے ہیں۔ پلاٹ کو عطر تسلیم کریں تو مرکزی خیال روحِ عطر ہے۔ اگر کسی عطر سے اُس کی روح نکال لی جائے، تو خوشبو یا بدبو بے اثر ہوتی ہے۔ مختصر الفاظ میں یوں سمجھنا چاہیے کہ ڈراما نگار کسی خیال کی بنیاد پر اپنے ڈرامے کا پلاٹ مرتب کرتا ہے اور یہی خیال مرکز کی حیثیت اختیار کر کے اپنے گرداگرد واقعات کی ترتیب کا موجب قرار پاتا ہے۔ چنانچہ خیال کی ندرت، جدّت اور پاکیزگی یا مقصدیت واقعات کے انتخاب میں مدد دیتی ہے اور دوسرے لوازم کی تکمیل اور تاثر کی کامیابی کا باعث ہوتی ہے۔

۳۔ آغاز ڈراما یا کوئی کہانی، افسانہ یا ناول اگر آغاز میں سامعین یا قارئین کی دل چسپی کا باعث نہ ثابت 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 سُست رفتاری سے شروع ہوگا تو اس کو مسلسل بلندی یا نقطۂ عروج پر پہنچانے کے لیے ڈراما نگار کو بڑی جدّوجہد سے کام لینا ہوگا۔ اس کے باوجود یہ اندیشہ باقی رہے گا کہ آیا 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 آیند انداز میں سُر چھیڑتا اور تدریجی ترقی کے ساتھ مدھم سے پنچم تک پہنچتا ہے' اسی طرح ڈراما نگار کا فرض ہے کہ پُرکیف 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 اکتاہٹ اور بے تعلقی کے امکانات پیدا ہوسکیں۔

ڈراما نگار کو اپنے آغاز کی ترتیب کے وقت یہ تصور کرلینا کہ اس کے سامعین (تماشائی) پردہ اٹھنے سے پہلے آپس میں مختلف گفتگو اور مصروفیات میں محو ہیں۔ پردہ اُٹھتا ہے تو وہ سامنے کی طرف مخاطب ہوتے ہیں۔ اب یہ آغازِ ڈراما ہی پر منحصر ہے کہ وہ تماشائیوں کو اچانک اپنی طرف متوجہ کرلے' یا شروع ہی سے ان کی دل چسپی و رغبت کو ختم کردے' لہٰذا لازم ہے کہ آغاز اس قدر موزوں' مرغوب و پسندیدہ ہو کہ صحیح مقصد کے حصول میں کامیاب ثابت ہوسکے' اور پھر اتنا متناسب ہو کہ رفتہ رفتہ ترقی کے ضروری منازل طے کرنے میں سہولت رہے اور حُسن و خوبی سے انجام پائے۔

۴۔ شخصیت و کردار 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 دینے کے لیے کردار نگاری میں پختگی لازمی ہے۔ یہ کلیہ کہ ڈراما حرکت و عمل کی سچّی تصویروں سے مکمّل ہوتا ہے اسی حالت میں صادق آتا ہے کہ کردار اپنے افعال و حرکات و سکنات میں زندگی کی حقیقی عکّاسی کرسکیں۔ شخصیت اور کردار نگاری کی خامی ایک اہم اور کامیاب ترین واقعہ یا تمام واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ اور ناکام کردیتی ہے کیونکہ کسی ماحول کی سچّی نقّاشی اس کے صحیح کرداروں کے الفاظ اور افعال ہی کے ذریعہ ممکن ہے۔ مثال کے طور پر کسی شدید غمناک واقعہ کو اس کے کردار اپنی بھونڈی اور اَنمل گفتگو یا حرکات و سکنات سے مضحکہ خیز بنا سکتے ہیں۔ گو اس کی کامیابی و ناکامی کے لیے کسی حد تک اداکاری بھی ضامن ہوتی ہے لیکن اس فرض کی ادائگی میں سب سے پہلا درجہ جو ڈراما نگار نے وہ اپنے کرداروں کے الفاظ اور بیان کو موقع 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 ان کی ادائگی سے اسی وقت متاثر ہوتے ہیں جب ان کے موزوں الفاظ مناسب انداز میں ان کی زبانی سن کر ان کی سیرت میں اصلیت کی کشش پاتے ہیں۔

کردار نگاری میں موقع و 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 اُس کا اندازِ بیان پُر شکوہ اور باوقار ہو، اور اس کے افعال اور حرکات و سکنات سے اس کی سچی سیرت اسی 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 کو 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۔ غرض کہ ہر ایک شخصیت کی پوری وضاحت کے لیے اس کے بیان کی موزونیت کا لحاظ ضروری ہے۔ عاشق کا کردار محض آہ و بکا اور بے سیل گریہ وزاری یا نالہ ہائے فراق کے ذریعہ ممکن نہیں بلکہ مناسب وقت اور موقع کے لحاظ سے وہی الفاظ اور افعال ادا کیے جائیں جو اس کے کردار کی صداقت اور محلِ وقوع و ماحول کا تقاضا ہے۔ یہی کیفیت ایک آبرو باختہ طوائف، آوارہ مزاج، اوباش مرد، ہر متقی و پرہیز گار عورت یا مرد، ہیرو، ہیروئن اور ظالم و مظلوم کے کردار میں ملحوظ رہتی ہے۔ کردار نگاری کی خارجی کامیابی کا دار و مدار ڈرامہ نگار کے سپرد ہے اور باطنی کشش و تاثیر کی ذمہ داری اس کی ادائگی کے وقت اداکار کے انداز اور رہر دپ یا ملبوس پر ہے۔ اگر خارجی اثرات کے لیے ڈراما نگار نے اپنا فرضِ منصبی بوجوہِ 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 عاید ہوتا ہے۔

کسی ڈرامے کے افراد اس کے موضوع اور پلاٹ کے مطابق اس دنیا کی جیتی جاگتی مخلوق ہیں۔ اس نظریہ کے تحت سیرت نگاری کے فرض کی ادائگی بہت آسان ہو جاتی ہے۔ ڈراما نگار جو اس مخلوق کا خالقِ مطلق ہو 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، جذبات کو موقع و 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 سکتا ہے اور بلاشبہ کردار و سیرت نگاری کے فن میں کامیاب ثابت ہوتا ہے۔ کرداروں کی موزوں تخلیق و انتخاب، مقاصد و حقائق کے تصادم کا

باعث بنتے اور عمل کو آگے بڑھا کر وحدتِ تاثر کو عروج کمال پر پہنچاتے ہیں۔ کمزور ڈرامائی شخصیتیں عملی طور پر کامیاب ڈرامے کی تشکیل کو نقصان پہنچاتی ہیں۔

۵۔ مکالمہ

جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ 'ڈراما' زندگی کا عمل ہے تو یہ ماننے میں کوئی عذر نہیں کہ ہر کردار کے عمل اور قوتِ ارادی کا اظہار صداقت و خلوص 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 ہر کردار کی کامیابی کی ذمہ داری مکالمت پر ہے۔ مکالمہ کے ذریعہ ہی تمام خیالات و جذبات کا اظہار ہوتا ہے اس لیے مکالمہ میں الفاظ اور زبان و بیان کی موزونیت بیحد ضروری ہے۔ موقع و محل کی مناسبت کے ساتھ مکالموں کو پُر کشش اور پُر اثر بنانا اور ان میں عمل کی قوت پیدا کرنا ڈرامانگار کا اوّلین فرض ہے۔ کسی اہم ترین موقع کو بے اثر اور بے جان بنانے کے لیے اس کے ناموزوں مکالمات ذمہ دار ہو سکتے ہیں اور کسی معمولی واقعہ کو پُر اثر اور جان دار بنانا، مناسب اور پُر زور مکالمت کے ذریعہ آسان ہوتا ہے۔

مکالمہ نگاری کے بارے میں چند اصولی باتیں ذہن نشین کرنا ضروری ہوتی ہیں ان میں سے بعض وہ ہیں جو مکالمہ کے لیے معیوب سمجھی جاتی ہیں اور بعض وہ ہیں جو مکالمہ کا حُسن ہیں۔

جو باتیں معیوب ہیں:

۱۔ مشکل زبان' اُلجھے ہوئے فقرے اور ژولیدہ بیان۔

۲۔ بے موقعہ بے ربط الفاظ اور اسلوبِ ادا' جو کردار اور ماحول کے لیے موزوں نہ ہو۔

۳۔ طویل تقریریں' لمبے فقرے اور بے جا واعظانہ پند و نصائح کا انداز۔

۴۔ خود کلامی کی افراط یا طویل خود کلامی۔

یہ عیوب مکالمہ میں نقص اور عمل و تسلسل میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔

وہ باتیں جو حُسنِ مکالمت ہیں:

۱۔ موزوں و مناسب اور سلیس و فصیح زبان۔

۲۔ سادہ اور مختصر گفتگو جس میں عمل کی حرکت موجود ہو، اور عام فہم ہونے کے ساتھ موقع و محل کے لحاظ سے مناسب ادائگی کے قابل ہوں۔

۳۔ برمحل' برجستہ اور چست فقرے' جس میں کردار نگاری کا پورا پورا لحاظ رکھا جائے اور سلاست و فصاحت کے آئینہ دار ہوں۔

مندرجہ بالا تمام عناصرِ ترکیبی اور دوسرے لوازم کی تفصیلی مثالیں آئندہ پیش جائیں گی۔

ڈرامے کے ان لازمی عناصر کے ساتھ کہانی یا واقعات کے ربط اور فنی تعمیر کی تکمیل و استحکام کے لیے واقعات میں تسلسل، کردار اور اُن کے درمیان پیش آنے والی کیفیات میں کش مکش اور تصادم پیدا ہونا اشد ضروری ہے، ورنہ ڈراما بے جان اور بے اثر مکالموں کا ایک نامکمل خاکہ بن جاتا ہے۔ ان کے علاوہ تذبذب ڈرامے کے فنی کردار کی جان ہے۔ مکالموں میں سلیو ڈراما ئی انداز زبان کا اشکال اور طوالت کرداروں کو غیر فطری روپ میں پیش کرکے اثر آفرینی اور حقائق و مقاصد کی ناکامی کا سبب ہوتی ہیں۔

۶۔ در و بست اور کش مکش

کسی کہانی یا ناول کی طرح ڈراما میں بھی تسلسل کامیابی کی لازمی دلیل ہے۔ کوئی قصّہ خواہ وہ کسی انداز کا ہو، مکمل اور 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 میں تو روایت اور بیان، تسلسل قائم رکھنے میں آسانیاں مہیا کرتے ہیں، لیکن ڈراما اپنے افراد کی بول چال اور عمل کے بل بوتے 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 رکھنا 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 یا ناموزوں کیفیت کسی واقعہ کے تسلسل کو صدمہ پہنچائے، اور قصّہ کی روانی میں نقص پیدا ہو جائے۔ ربط 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 بے جا ابہام اور پیچیدگی پیدا کرکے بلندی میں خامی نہ ڈالیں۔ کوئی کڑی بے ربط ہو کر تماشائیوں یا سامعین کو اُلجھن میں مبتلا نہ کر دے۔ تسلسل کو آسانی سے برقرار رکھنے کا طریقہ یہی ہے کہ واقعات کی تمام کڑیاں ایک دوسرے سے مربوط ہوں، اور پیچیدگی میں اس قدر اُلجھن نہ پیدا کی جائے کہ نقطۂ عروج کامیابی کی منزل پر پہنچتے پہنچتے معکوس انجام (ANNCLIMAX) کی طرف بڑھنے لگے۔

اسی طرح کش مکش جو ڈراما کا ایک اہم جزو ہے وہ تماشائیوں کو حیرت میں ضرور ڈالے، اور غیر متوقع حالات کے پیدا ہو جانے کا تذبذب بھی پیدا کرے لیکن واقعات کو غیر فطری حد میں داخل نہ کرے، اور بے بنیاد اُلجھنیں پیدا کرکے ناممکن کو ممکن بنانے کی بے سروپا جدوجہد میں اصول و ضوابط کا خون نہ کرنے پائے۔ اگر کسی قصّہ کے درمیان میں خواہ مخواہ کش مکش پیدا کرنے کی غرض سے کھینچ تان روا رکھی جاتی ہے تو نتیجہ اکثر معکوس ہوتا ہے، کیونکہ ایسی کش مکش جس کی تہ پیچیدگیوں کو سلجھانے کے لیے غیر امکانی سعی کی جائے اور غیر فطری حالات کا اظہار کرکے عجوبہ بنایا جائے تو منطقی اُلجھنیں انجام کو مضحکہ خیز اور واقعات کو مبہم گورکھ دھندا بنا ڈالتی ہیں

اور نقطۂ عروج و کامرانی کی منزل پر آسانی سے نہیں پہنچ سکتا۔

تسلسل کا لحاظ رکھ کر کوشش پیدا کرنا اور نفسیاتی اصول کو مدِّ نظر رکھ کر سادگی و صفائی سے اس امر کا لحاظ رکھنا ڈرامائی کش مکش کی کامیابی کا ضامن ہوتا ہے کہ کوئی پہلو عام زندگی کے واقعات و حالات کے خلاف نہ ہو۔ پھر تسلسل اور کش مکش 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 پہلوؤں میں تذبذب اور کش مکش ظاہر کرنا ضروری ہے، وہاں ڈراما کے مختلف افراد کے درمیان امید و بیم کی کیفیت پیدا کر کے ان کے درمیان تناتنی کشاکش جاری رکھنا بھی لازمی ہے۔ یہ ترقی قصہ کے عروج میں معاون ثابت ہوتی اور ناظر کو انجام کا منتظر بنانے کے لیے مفید ہے، لیکن ان تمام کیفیات میں تنوع اور روانی ملحوظ رہے اور پیچیدگی و کش مکش کا ہر واقعہ یا ہر پہلو نمایاں، زُود رس اور زود اثر ہو، تاکہ آغاز سے انجام تک دلچسپی برقرار رہے۔

۷۔ تصادم

ماہرینِ 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 کرداروں 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 اور دوسرا خارجی۔

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 اور اس کا استعمال زیادہ تر ٹریجیڈی میں کیا گیا ہے۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا۔ دو کرداروں یا دماغوں اور یا کسی کردار کا نامعلوم طاقت سے مصروفِ کشمکش ہو جانا اور متصادم ہو کر لینا خارجی تصادم ہے۔

داخلی تصادم کی مثالیں مغربی ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ شیکسپیئر اور مارلو کے ڈراموں میں پائی جاتی ہیں، اور اکثر جدید ڈراما نگاروں خصوصاً سٹرنگ کے ڈراموں میں دونوں قسم کے تصادم کو برابر کی جگہ دی گئی ہے۔ محبت، نفرت یا عزت اور غم و شادی کے جذبات یا مادیت و روحانیت کے درمیان متضاد کشاکش کا وقوع پذیر ہونا 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 اور بدی 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 بے حد ضروری 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۔

جدید اہلِ فن کا بیان ہے کہ تصادم عموماً تین قسم کے ہیں:

(۱) جامد (STATIC) جو واقعات کی ترقی میں رکاوٹ پیدا کرتا اور نقطۂ عروج کو نقصان پہنچاتا ہے۔

(۲) غیر منطقی (JUMPING CONFLICT) جس میں کردار کی حالت اور کیفیت میں بے ربط تضاد اور عمل میں غیر منطقی حرکات کا اظہار کیا جائے۔

(۳) تدریجی ترقی (SLOW RISING) یہ منطقی طور پر کرداروں کے درمیان کش مکش کو کامیابی کی منزل تک پہنچانے میں معاون ہوتا ہے۔

۸۔ نقطۂ عروج

ڈراما انجام کی آخری منزل تک پہنچنے سے پہلے بلندی کی طرف بتدریج سفر کرتا ہے۔ راستہ کی رکاوٹوں، ہموار پیچیدگیوں اور متناسب کش مکش کو دور کر کے واقعات کو دلچسپ انداز میں بامِ ترقی تک پہنچانا نقطۂ عروج کہلاتا ہے، اور یہی ڈراما کا آخری باب ہے۔ یہ وہ دروازہ ہے جہاں واقعات کی گتھیوں کو لطیف معمّا بنا کر اس مذبذب کیفیت میں چھوڑ دیا جاتا ہے کہ تماشائی یا سامعین دروازہ کے کھلنے اور انجام کی دید کے انتظار میں بے تاب و آرزو مند بنے حیرت و استعجاب سے بغور تکتے رہیں۔ یہاں ڈراما نگار کا فرض ہے کہ اس عروجی کیفیت کو سلیقہ کے ساتھ کمال تک پہنچائے اور تماشائی یا سامعین کو تھوڑی دیر کے لیے پس و پیش میں مبتلا کر دے، کہ آگے کیا ہوگا۔ ڈراما نگار کی فنی مہارت کا کمال یہ ہے کہ وہ پلاٹ کی ترتیب کے وقت ہی واقعات کے در و بست 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 پُرکاری ہو، تاکہ واقعات 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 کامل عروج کی منزل پر کسی غیر ضروری تفصیل کو داخل کرنا بے حد مضر ہے۔ نقطۂ عروج کی کامیابی اور اثر آفرینی کے لیے نقطۂ آغاز کی موزونیت کا لحاظ رکھنا ضروری ہے، اور تمام فنی لوازم میں متوازن ترقی اور فطری انداز میں وحدتِ تاثر کا لحاظ لازم 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 کشمکش و تصادم اور وسعتوں کی صفائی انجام کو جاذبِ توجہ، موثر 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 کرلے کہ وہ اصول کا گرفتار ڈرامائی فن کی مخلوق بن کر رہ جائے۔ اس سے نتیجہ خوشگوار برآمد ہونے کی جگہ ناکامی کی صورت میں ظاہر 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 ایک باشندہ بن جائے گا اور یہ جبر اس کی عمارت کو حسین و مرصع بنانے کی جگہ بھدی اور بدوضع تشکیل بنا کر رکھ دے گا۔ ڈراما نگار دراصل اس عمارت کا صناع اور معمار ہے، اس لیے تمام پابندیوں کو غیر محسوس طور پر اپنے پُرکار معاون سمجھ کر اُن کو 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۔ مطلب یہ ہے 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 راہ کے تمام اصولوں کو کامل دل کشی اور دل چسپی 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 جز اور قصہ کا نچوڑ ہے۔ اس کی کامیابی ڈراما کی فتح ہے، اس لیے فتح مندی کے لیے ڈراما نگار کا ہر جز اور ہر پہلو پر نظر رکھتے ہوئے تنوع، جدت، وسعت اور جاذبیت پر قادر ہونا ضروری ہے، اس لیے درمیانی روابط و اجزا کی کامیابی کو انجام کی کامرانی کا راز دار تسلیم کرنا چاہیے یعنی ڈراما نگار ایک ماہر کاریگر یا معمار کی حیثیت سے اپنی تمثیلی عمارت کو بنیاد (آغاز) سے لے کر منزل بہ منزل قدرتِ فن کے ساتھ نقطۂ عروج کی بلندی تک پہنچاتا اور ایک خوشنما تعمیر کو چابک دستی سے آراستہ و پیراستہ کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ شروع سے آخر تک تمام فنی لوازم کی ہم آہنگی اور تسلسل، کشمکش اور تصادم کا کامیاب عروج ڈرامے کے انجام میں تاثر پیدا کرتا ہے۔ کسی ڈرامے کا انجام واقعات کے لحاظ سے غیر متوقع ہونا حُسن پیدا کرتا ہے، لیکن خواہ مخواہ ناظرین کو تحیر میں ڈالنے کے لیے غیر فطری انداز اختیار کرنا قطعاً نامناسب ہے۔ اس قسم کا چونکا دینے والا انجام ڈرامے کو بے مقصد اور غیر مؤثر بنا دیتا ہے۔ واقعات کا تدریجی ارتقا اور منطقی تصادم کے ساتھ وحدتِ فکر و عمل کا متناسب عروج انجام (خواہ حزنیہ ہو یا طربیہ) کو دل کش، موثر اور کامیاب بناتا اور اس قسم کی ڈرامائی تشکیل کو فن کا اعلیٰ نمونہ تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔

یہ جملہ لوازم یا ڈرامائی اجزا عہدِ قدیم سے لے کر آج کے جدید ڈرامے کے لیے لازم و ملزوم قرار پا چکے ہیں اور جزوی طور پر ان میں سے ہر ایک کو لازمۂ فن تسلیم کیا جانا ضروری ہے۔

۳

برِ صغیر پاک و ہند میں ڈراما

قدیم ہندی اسٹیج کے اثرات

اُردو ڈراما اور اسٹیج کے ترکیبی عناصر بنیادی طور پر مقامی روایات پر مبنی ہیں۔ گو رفتہ رفتہ غیر ملکی اثرات بھی قبول کیے گئے لیکن جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے ابتدا میں ہندوستانِ قدیم میں سنسکرت ڈراما راجوں مہاراجوں کی زیرِ سرپرستی پروان چڑھا، تاہم اس کی اساس خالص مذہبی یا دیومالا پر رکھی گئی۔

راجہ وکرماجیت کے عہد میں ہندی ڈرامانے میں خاص عروج حاصل کیا۔ یہ ۵۷ ق۔م کا دور تھا۔ راجہ کے درباری کوی (شاعر) کالی داس نے کئی ناٹک لکھے جو دربار میں لاکھوں روپے کے مصارف سے اسٹیج کیے گئے۔ کالی داس کی تصانیف میں ناٹک "شکنتلا" شہرۂ آفاق ہوا اس کا متعدد زبانوں میں ترجمہ کیا گیا، اور اُردو میں بھی نثر و نظم میں کئی ترجمے پیش کیے گئے۔

اس کے بعد ساتویں صدی عیسوی مہاراجہ ہرش دیو جو قنوج کا راجہ اور شاعر و انشا پرداز تھا، ہندی ناٹک کی ترقی کا ضامن تسلیم کیا گیا۔ ہرش کے ہندی ناٹکوں میں "رتناولی" سب سے زیادہ مشہور ہوا۔ بعض مورخین و ناقدین کے بیان کے مطابق ہرش کے نام سے جو تصانیف موسوم ہوئیں۔ ان کے دو مصنف ہندی کوی بان اور پنڈت دھاوک بتائے جاتے ہیں۔ جن کے بارے میں باقاعدہ تصدیق نہیں ہو سکی ہے۔ راجہ ہرش کے دربار میں ایک اور شاعر بھوبھوتی تھا اس کے ہندی ناٹکوں میں "اُتر رام چرتر" اور "مالتی مادھو" زیادہ مشہور رہیں۔

یہاں ایک اور امر غور طلب ہے کہ آیا ڈراما کے فن میں ہندی مصنفین نے یونانی فن کاروں کی تقلید کی، اور اپنے اسٹیج کی بنیاد انھی اصولوں پر رکھی۔ ؟

جہاں تک سنسکرت کے قدیم ڈراموں کا تعلق ہے ان کے بارے میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ سنسکرت کے ناٹکوں اور یونانی ڈراموں کی ترتیب میں بہت فرق پایا جاتا ہے۔ اس لیے سنسکرت ناٹک کو یونان کی نقل نہیں مانا جا سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ ہندو راجاؤں کی فرمائش پر ان کے درباری شاعروں نے جو ڈرامے لکھے ان کے سامنے یونانی ڈراموں کے نمونے نہ تھے مگر وہ ان کی شہرت سے بے خبر نہ رہے۔ بہر صورت یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ سنسکرت

ڈراموں کے مصنّفین نے اپنے لیے خود اصول متعین کیے، اور اسٹیج کی آرائشگی وغیرہ کے سلسلہ میں بھی ایجاد سے کام لیا۔

یہاں قدیم سنسکرت ڈراما کا سرسری ذکر اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اردو ڈراما کے بنیادی عناصر میں ان ڈراموں کے ترکیبی اجزا اور اداکاری وغیرہ ہیئتی ترکیب میں اُن کے فنی لوازم بڑی حد تک شامل ہیں۔

سنسکرت ناٹک کے اُردو تراجم

قدیم ہندی اسٹیج کے بعض ڈراموں کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے جن میں سے اکثر اردو ڈراما پر اثر انداز ہوئے۔

سب سے پہلے کالی داس کا سنسکرت ڈراما شکنتلا ہے جس کا ترجمہ اُردو ہی نہیں بلکہ اپنی خصوصیت اور بلند معیار کے سبب دُنیا بھر کی مختلف زبانوں میں پیش ہو چکا ہے۔ سر ولیم جونز نے اس کا انگریزی نثر میں اور پروفیسر مونیر ولیم نے انگریزی نظم میں ترجمہ کیا۔ شلگل اور گوئٹے اس ڈراما کو دُنیا کی عظیم تصنیف کہتے ہیں۔

گوئٹے کا بیان ہے کہ "سال نو کی کلیاں اور اختتام سال کے میوے یہ سب اشیاء جو انسان کی غذائے روحانی اور لذتِ کام و زبان ہیں، اور جو اسباب ہماری روح کو وجدان بخشتے ہیں، ان 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 برِّ 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 اُردو زبان کا ترجمہ بتایا ہے، حالانکہ اُس وقت اُردو رائج ہی نہ تھی۔ یہ ترجمہ برج بھاشا میں اپنی اصلی صورت میں زیورِ طبع سے آراستہ ہو کر شائع ہو چکا ہے لیکن چند مخصوص کتب خانوں کے سوا کہیں دستیاب نہیں۔ نوادر میں شامل ہے۔

بہرحال اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو ادب اور فنِ تمثیل کے شیدائی ابتدا سے "فن برائے فن" کے اصولوں پر ہر قابلِ قدر تصنیف کو خواہ وہ کسی زبان میں ہو، نگہ انتخاب سے محروم نہ کرتے تھے۔ اور فن و ادب میں کسی تعصب کو درمیان میں لانا معیوب سمجھتے تھے۔ خصوصاً اُردو کے ادیبوں نے 'شکنتلا' کی ترویج و اشاعت اور اُردو میں اسے زیادہ سے زیادہ مختلف اور بہتر انداز میں پیش کرنے کا اہتمام کیا۔

نواز (جو نواج کوی کہلاتا تھا) کے ترجمہ کے مدت مدید کے 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 کم یاب ہے۔ اس ترجمہ کے دیباچہ سے اوّل ترجمہ کی زبان کا مغالطہ دور ہو جاتا ہے۔ جس کی تفصیل یہ ہے:

عہ کالیداس کی اصل کتاب، کا ترجمہ برج بھاشا میں ۱۷۱۶ء میں ایک شاعر نواز کبیشر نامی نے مولی 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 اُردو ۱۸۰۱ء میں کیا گیا، اور اس پر نظر ثانی للّولال جی کبیشر نے کی، اور کلکتہ میں ۱۸۰۲ء میں طبع ہوا۔ نواز کا ترجمہ کبت اور دوہوں میں تھا، اس لیے اردو میں اس کا بجنسہٖ ترجمہ دشوار تھا۔ چنانچہ جوان نے نثر میں ترجمہ کر کے جگہ جگہ اصلی کبت اور دوہے شامل کیے۔ اس کے بعد اور کئی ترجمے اور اس پلاٹ کے اساس پر آزاد ڈرامے پیش کیے 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 قابل قدر ہیں۔

شکنتلا کے علاوہ کالیداس کے سنسکرت ڈراما "وکرم اُروسی" 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 قابل دید ہے۔ اسٹیج کے لیے کارآمد ثابت نہ ہو سکا۔

"شکنتلا" کے اُردو ترجمے کے زیادہ اڈیشن غالباً اسی لیے 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 لیے زیادہ مقبول 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 ۱۸۴۸ء میں بہمن جی دوساجی نے بمبئی سے شائع کیا اور پھر چوتھا اڈیشن ۱۸۷۵ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ یہ ترجمہ نثری داستان کی طرح ہے۔ زبان سلیس، شستہ اور فصیح ہے۔ زیادہ تر مقفیٰ عبارت آرائی سے کام لیا گیا ہے لیکن تسلسل اور روانی میں فرق نہیں آنے پایا، اور نہ کہیں تکلّف و تصنّع سے تعقید پیدا ہوتی ہے"۔

"شکنتلا" مترجمہ جوان

ذیل میں اس ترجمہ کا مختصر اقتباس پیش ہے:۔

" 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 اسے کچھ خبر نہ تھی، سوا اسی کے تصور کے کبھی نگاہ اِدھر اُدھر نہ تھی، یہاں تک دبلاپے سے لٹا تھا کہ پہچانا نہ جاتا تھا سو بدن سوکھ کر اس کا کانٹا ہوا تھا۔ ریاضت کے مارے وہ جیتا مُوا تھا ان دُکھوں سے اس کو کبھی ایک دم آرام نہ تھا، سوا اٹھانے ان جفاؤں کے کچھ کام نہ تھا،

عہ اس کی جدید تدوین راقم الحروف نے کی اور مجلس ترقیِ ادب نے اسے شائع کیا ہے!

تاکہ اس خاکساری سے آرزوئے دل کی بہار دے اور درخت سے مدّعا کا پھل پاوے۔ ایسا جوگ کیا، ایسا آسن بیٹھا، نزدیک تھا کہ زندگی کے زور سے راجہ اندر کی سنگھاسن چھین لے جتنے تیرتھ تھے اُن سب میں گیا۔ شہر شہر ریا دریا گراٹ گھاٹ پھیرا کرتا پھرا، نہ چھوڑا کسی ندی کا کنارہ جس جنگل میں کسی درخت تلے ذرا بیٹھتا گرداگرد آگ جلاتا، پھر اپنے تئیں اُلٹا لٹکاتا، دم بدم دھواں مُنہ میں لیا کرتا تھا۔ تپشیا اس طرح کیا کرتا۔ غرض ان تپسوی کا یہی حال تھا۔ آٹھوں پہر تپ جپ کا خیال تھا۔ چونسٹھ برس تلک وہ بیابان نورد تھا۔ سر سے لگا کر پاؤں تک گرد گر 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 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 لیے منو کا پری کو بلا کر بہت سی آؤ بھگت کی۔ اور یہ احوال ظاہر کیا۔ وہ راجہ کے حُسنِ 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 وہ دیوانے ہو جائیں ؎

جو دے ہو دیں وحشی تو میں کر لوں رام　　مری یاد میں بھولیں سب اپنے کام
یہ ایسی ہیں جادو بھری انکھڑیاں　　رہے دیکھ کر اُن 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 کر لوں۔ تمام عمر کو تشفہ کی جاگہ یہ کلنک کا ٹیکہ 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 میں کر کے انگلیوں پہ نہ نچاؤں تو اپنا نام منوکا نہ رکھواؤں۔" (ماخوذ)

ہندی اُردو اسٹیج پر تقابلی نظر

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامے کے فنی مباحث کے سلسلہ میں قدیم ہندی اسٹیج اور تمثیلی پیشکش کی مختصر تفصیل پیش کی جائے، کیونکہ اُردو ڈراما اور اسٹیج کی ابتدائی تشکیل بڑی حد تک اسی قدیم اسٹیج سے متاثر ہوئی۔ گو آغازِ کار میں عوامی اسٹیج کی وہ زیب و زینت اور آرائش کا اہتمام ممکن نہ ہو سکا لیکن اودھ کے شاہی اسٹیج

کی زیبائش میں اسی شان و شوکت کی نمائش کی جاتی تھی ۔

اس نقشہ کو پیشِ نظر رکھ کر "امانت کی اندر سبھا" کے اسٹیج کا اندازہ کیا جا سکے گا۔ قدیم سنسکرت یا ہندی اسٹیج کی ابتدائی 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 حسبِ ضرورت سامان بھی آراستہ کیا جاتا۔ اور اداکار بھروپ 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 لیے 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 کیے جاتے تھے ۔ بلکہ یہ پیشہ عرصہ دراز تک برہمنوں کے لیے مخصوص رہا ۔ وہ نامور شعرا و ادبا کے ہم جلیس و ہمسر شمار ہوتے تھے، اس لیے کہ اداکاری عزت و توقیر کی نظر سے دیکھی جاتی تھی ۔

رفتہ رفتہ جب یہ فن ایک عام پیشہ کی طرح آوارہ گرد لوگوں کے ہاتھ میں آیا اور اس میں مخرب 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 اور یہی کیفیت قدیم اردو اسٹیج کی بھی ہوئی ۔"

ہندی ڈراما کا عملی کردار

قدیم ہندی ڈراما نگاروں نے زبان و انشا 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 بھو بھوتی نے سلیس و شستہ اندازِ بیان رائج کیا ۔ ان کے ڈراموں میں مکالمے زیادہ تر نثر میں ہیں لیکن کہیں کہیں موقع محل کے لحاظ سے مؤثر و پُرجوش بنانے کے لیے 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 اور 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 (۳) بھوبھوتی ، مانی گئی ہیں۔

ان میں کالی داس کو ہر لحاظ سے اوّلیت و برتری حاصل ہے۔ یہ سن ایک صدی قبل مسیح میں مہاراجہ بکرماجیت کے عہد میں درباری کوی (شاعر) تھے۔ ان کی کئی تصانیف ہیں لیکن ناٹک شکنتلا کو شہرۂ آفاق اہمیت حاصل ہے۔ دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمے کیے گئے۔ اس کے علاوہ وکرم اروی بھی خاص ناٹک ہے۔

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

(۳) بھوبھوتی۔ ساتویں صدی عیسوی میں یہ بھی دربارِ قنوج کا خاص کوی (شاعر) اور ادیب تھا۔ اس کے ڈراموں میں "اُتر رام چرتر" اور "مالتی مادھو" خاص ہیں۔

سنسکرت زبان 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 لیے بعض ناقدین کی یہ رائے درست ہے کہ ہندی ڈراما ہندوستان کے مصنفین ہی کی پیداوار ہے اور چونکہ اس کی ابتدا یہاں اس عہد سے ہوئی جب کہ اس برِّصغیر پر کوئی غیر ملکی اثر نہ پڑنے پایا تھا۔ اس لیے یہ خاص 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 جا چکا ہے۔ لیکن اس کی تدبیر گری میں کئی باتیں مخصوص ہیں اور ان میں سے اکثر بعد کے اُردو اسٹیج میں بھی مشترک رہیں۔

ہر ڈراما کا آغاز تمہید سے ہوتا تھا جس میں ڈراما نگار اپنی تمثیل کا موضوع بتاتا اور پلاٹ کی تفصیل بیان کر کے 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 آشیرباد دی جاتی۔ اس کو نانذی کہتے تھے۔ نانذی کی ادائیگی سوتر دھار یا کسی خاص اداکار کے ذمہ ہوتی۔ سوتر دھار اعلیٰ قابلیت کا برہمن ہوتا جو علمی فضیلت، فنِ ڈراما، رسم و رواج اور تہذیب و تمدن کے تمام ضروری ضوابط و روابط سے بخوبی واقف ہوتا۔

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

سنسکرت یا قدیم ہندی ڈراما جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے دیوی دیوتاؤں کے اساس پر شروع ہوا، اور شاہی محلات کی زینت رہا لیکن جب بدھ مت کے مبلغوں نے رقص و نغمہ اور تمثیل کو مذہبی تبلیغ کا آلہ بنانا مناسب سمجھا تو اس دور میں بھی 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 کر کے بے حد مقبولیت حاصل کی۔ ساتھ ہی بدھ مت کو تمثیل کاری کے ذریعہ بے حد فروغ ہوا اور ملک کے چپہ چپہ پر بدھ مت کے پیرو نظر آنے لگے۔ اس سلسلہ میں بدھ عقیدے کے راجوں مہاراجوں نے بڑی دلچسپی لی۔ فن کاروں کی ہمت افزائی اور قدر و منزلت ہوئی۔ مہاراجہ اشوک کا نام اس ضمن میں خاص ہے۔ آخر عروج 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 لیے ہندو اسٹیج اور اپنے دھارمک ترتیب و تمثیل کرنا شروع کیے اور کامیابی حاصل کی لیکن اس عرصہ میں چند پیشہ ور لوگوں نے تجارتی منڈلیاں بنا کر جگہ جگہ اسٹیج آراستہ کیے۔ 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 ڈرامہ نگاروں 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 ڈرامہ نگاری کا لطیف و اعلیٰ فن فحش نگاری و یاوہ گوئی کا میدان بن گیا اور ہندی اسٹیج ارذل طبقہ 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 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 گیا اور 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۔ چونکہ اسی قدامت کے اساس پر ہندوستانی اور اردو ڈراما کی بنیاد رکھی گئی جس کی تاریخ و تنقید کے لیے 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 لیے کالی داس کے عہد کا ہندی تھیٹر اور اسٹیج کی آراستگی کے انداز کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

قدیم ہندوستان میں اسٹیج اور سینری

بعض مبصرین کا بیان ہے کہ قدیم ہند میں کوئی عمارت اسٹیج کے لیے کبھی علیحدہ تعمیر نہیں کی گئی۔ شاہی محلات سنگیت شالہ (رقص و سرود کی عمارت) تھی جس میں گانے بجانے کی مجلسیں منعقد ہوا کرتیں اور یہیں ڈراما کے لیے اسٹیج سجایا گیا۔ جیسے انگلستان میں سب سے پہلا مستقل تھیٹر ملکہ الزبتھ کے عہد میں تعمیر ہوا اور الزبیتھن تھیٹر سے پہلے

کوئی عمارت اس مقصد کے لیے مخصوص نہیں ہوتی تھی۔ اسی طرح ہندوستان میں راجہ بکرماجیت کے عہد میں باقاعدہ تھیٹر آراستہ کیا گیا لیکن اس کو عوامی اسٹیج سے کوئی تعلق نہ تھا بلکہ شاہی محل کا وہی حصہ اس کام کے لیے منتخب کیا گیا جس کو سنگیت شالہ کہتے تھے۔

پروفیسر ہوروٹمنز کا بیان ہے کہ:

"مہاکوی کالی داس نے بکرماجیت کے زمانہ میں اجین میں ایک نیا ڈراما "شکنتلا" تیار کیا جس کو پہلی بار موسم بہار میں (اب سے تقریباً پندرہ سو سال قبل) تمثیل کیا جانا طے پایا۔ اس پیش کش کے اعلان پر اہل اجین بے حد مسرور و نازاں تھے۔ اور اپنے شاعر پر فخر کرکے فرطِ ارادت سے پھولے نہیں سماتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ سلاستِ زبان اور صداقتِ جذبات کے لحاظ سے ہندوستان کا کوئی ڈراما مہاکوی کے ناٹک "شکنتلا" کا مقابلہ نہیں کرتا۔ اس ناٹک کو مہاراج کی فرمائش اور خواہش پر شاہی محل میں تمثیل کیا جانا قرار پایا۔ اس عہد کے مشاہیر اداکار اس کی ادائیگی کے لیے منتخب کیے گئے۔ یگانۂ روزگار شاعر کی اعلیٰ تصنیف اور علم پرور دربار کی قدر افزائی نے موسم بہار کی شگفتگی کے ایام میں اس پیش کش کے سلسلہ میں جو کیفیت پیدا کی وہ قابل دید و لائقِ داد تھی۔ تماشائیوں کو نہایت ذوق و شوق سے اس دن کا انتظار تھا جب کہ یہ تمثیل منظرِ عام پر آنا تھی۔ شاہی سنگیت شالہ اس اہم عظیم الشان پیش کش کے لیے منتخب و آراستہ کیا گیا۔

پروفیسر ہوروٹمنز نے اس کیفیت کو چشم دید حال کی طرح اس طرح پیش کی ہے:

"عمارت کے بڑے بڑے دروازوں کی طرح 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 سنگ مرمر کے خوبصورت ستون حلقہ باندھے کھڑے ہیں جن پر تازہ پھولوں کے ہار چڑھائے جا رہے ہیں۔ صحن کے عین وسط میں سرخ رنگ کا شاہی شامیانہ نصب ہے جس کی سنہری جھالریں جگمگا چوندکا عالم پیدا کر رہی ہیں۔ شامیانہ چھ نقرئی چوبوں پر قائم ہے اور چوبیں بجائے زمین کے پھولوں کے ڈھیروں پر رکھی ہیں۔ اسٹیج کے سامنے بھی پھول کثرت مگر سلیقہ سے سجائے ہیں۔ تھیٹر کے پہلو میں شاہی جھنڈا ہوا میں لہرا رہا ہے۔ اسٹیج کا پردہ لعل و الماس کی زنجیر سے لٹکا رکھا ہے۔ یہ گراں بہا زنجیر شاعر کی نذر کی جائے گی۔ کیونکہ مہاراجہ خوب جانتا ہے کہ ادبیات کی قدر کیسے کرتے ہیں۔ سپیدۂ صبح کی نمود کے ساتھ اسٹیج کے عقب میں ساز چھڑتے 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 الشعرا

کو تحفہ دے گی۔ سیاہ فام غلام سرخ وردیاں پہنے اور ارغوانی کمر بند 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 کی مانند چمک رہی ہیں۔ دور دراز مقاموں سے آئے ہوئے معزز مہمان اپنی اپنی جگہوں پر بیٹھے باتوں میں مشغول ہیں۔ وزرا سلطنت، پیشوایانِ دھرم برہمن، چھتری غرضیکہ اوجین 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 ورہا میہ ایک سفید ایرانی سے سرگرم کلام ہے۔ شاہی مدبر سنسکرت لغات کے آخری جزو اپنے اُس چینی دوست کے حوالہ کر رہا ہے۔ جو جنوبی چین سے اسی غرض کے لیے آیا ہے۔ یکایک سارنگی، ستار اور بانسری ہم آہنگ ہو کر کوئی خوش آیند چیز بجاتے ہیں اور مہاراج اور برہمنوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ اس کے بعد سوتر دھار اشیرباد دیتا ہے، اور ظرافت آمیز نظم میں حاضرین سے توجہ کے لیے 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 کھل جاتا ہے۔ تالیوں اور تحسین کے نعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ جنگل کا سین جس سے ڈراما کا افتتاح ہوتا ہے بہت مقبول ہوا ہے۔ پہاڑ سے آبشار گرنے کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے۔ اور نو طلوع آفتاب کی سنہری شعاعیں سرسبز درخت کے پتوں سے چھن چھن کر مہاراجہ دشینت (ایک کیرکٹر) کے چہرے پر پڑ رہی ہیں۔ مہاراجہ دہقانی لباس پہنے تیر اور کمان ہاتھ میں لیے اپنی 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 دھار اپنے لمبے عصا کو گردش دے کر شکنتلا کے اسٹیج پر آنے کا اعلان کرتا ہے۔ دم بخود حاضرین یہ دیکھنے کے لیے بے تاب ہیں کہ آیا ایکٹرس 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 اُبھار اُس کی رعنائی اور بلا تصنّع حرکات حاضرین کے دل پر قبضہ کر لیتی ہیں"۔

۴

اُردو ڈراما

اُردو ڈراما کے ترکیبی عناصر

یہ حقیقت واضح ہو چکی ہے کہ برِصغیر ہند و پاک میں سنسکرت ڈراما کی تاریخ یونانی ڈرامے کے عہد سے جاملتی ہیں۔ اس فن نے اہلِ ہنود کے عہدِ حکومت میں بڑا عروج پایا۔ لیکن مسلم سلاطین نے فنِ تمثیل کو مذہبی وجوہ کی بنا پر درخورِ اعتنا نہ سمجھا۔ مسلمانوں کے دورِ حکومت میں جب ۱۴۹۸ء میں پرتگیز تاجر ہندوستان آئے اور انھوں نے اپنی تجارتی ترقی کے ساتھ دینِ مسیح کی تبلیغ کی طرف بھی خاص توجہ کی۔ چنانچہ سولھویں صدی کے اوائل میں بمبئی اور اس کے گرد و نواح میں مسیحیت کے پرچار کی غرض سے اس دور کی مروجہ دکنی زبان میں جسے اندوستانی (ہندوستانی) کہا جاتا تھا۔ تبلیغی وعظ کے بجائے تبلیغی ڈرامے لکھوائے جن کا انداز خالص فنِ تمثیل کا نہ تھا، بلکہ چند کردار اسٹیج پر کھڑے ہو کر حضرت عیسیٰؑ کی زندگی کے واقعات سناتے اور درمیان میں مکالمے بھی ادا کرتے جاتے۔ یہ سلسلہ ۱۵۵۰ء تک جاری رہا۔ لیکن اس قسم کی سرگرمیوں کو اردو ڈرامے کی تاریخ سے کوئی تعلق نہیں۔ گو ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب "اردو تھیٹر" جلد اول میں جدید اُردو تھیٹر اور ڈرامے کے آغاز کا بانی پرتگیزوں کو قرار دے کر ان کی تبلیغی سرگرمیوں کی طویل داستان بیان کی ہے اور اس کا ناطہ اُردو ڈراما کی تاریخ سے جوڑا ہے جو بالکل غلط اور بے بنیاد ہے۔ اُردو ڈراما کے ترکیبی عناصر حسبِ ذیل ہیں:

(۱) قدیم سنسکرت اور ہندی ڈرامے جن کی اساس خالص مذہبی اور دیوی دیوتاؤں کے قصوں پر تھی جو اصطلاح میں دھارمک یا (MIRALLE PLAYS) کہلاتے تھے۔ انھیں روحانی ڈراما بھی کہا جاتا ہے۔

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

(۳) کٹھ پتلیاں اور نوٹنکی اور سانگیت۔

(۴) اسلامی نظمیں، قدیم روایتی داستانیں، مثنویاں اور شاہنامے وغیرہ۔

(۵) جدید مغربی ڈراما اور ایلزبیتھن دور کا تھیٹر۔

سنسکرت ڈراما اور ہندی اسٹیج کا مختصر تذکرہ کیا جا چکا ہے۔ باقی اجزا کی تفصیل یہ ہے:

بھانڈوں کی نقلیں

ہندو راجاؤں کی حکومت ختم ہوئی اور ہندی ڈرامے کے زوال کے بعد عام پیشہ ور اداکاروں نے بھانڈپن اور نقالی شروع کر کے اسے اپنی گزر اوقات کا ذریعہ بنایا۔ اس کے بعد مسلمان پیشہ ور گویوں نے بھی بھانڈوں کے طائفے بنائے اور نقلیں کرنے لگے۔

ملّا غنیمت کاشمیری نے اپنی فارسی مثنوی "نیرنگِ عشق" میں بھانڈوں کے طائفوں کا ذکر کیا ہے کہ:

"یہ پیشہ ور بھانڈ شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر کے عہدِ سلطنت میں گانے بجانے اور نقلیں کرنے کا پیشہ کرتے تھے۔ یہ طائفے عموماً بازاروں میں گھومتے پھرتے اور دوکانوں کے سامنے یا بازار کے چوک میں نقلیں کیا کرتے۔ راہ گیر تماشائی ان کے گرد جمع ہو جاتے اور تماشہ کے اختتام پر ایک ایک پیسہ دو دو پیسہ دے کر ان 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 نقال "بھگت باز" کہلاتے تھے۔ ان میں سے بعض نقال ٹولیاں بنا کر میلوں ٹھیلوں میں بانس اور کپڑے کے چھوٹے چھوٹے منڈوے بنا لیتے جہاں وہ نقلیں دکھاتے اور چند پیسے کما لیتے۔ بھانڈوں اور نقالوں کے یہ خاندان زیادہ تر کشمیر سے آئے 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 واکرام پاتے۔ بعض نقال بڑے باکمال تھے جو حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی میں خاصی مہارت رکھتے تھے۔

نوابانِ اودھ کے دور میں بھگت بازوں، بھانڈوں کے طائفوں اور ان کی نقالی کے کمالات کو خاصی ترقی حاصل تھی۔ یہ لوگ نقالی کے کرتب کچھ اس شان و اہتمام سے دکھاتے کہ معمولی تمثیل گری اور اداکاری کا انداز نمایاں ہوتا۔ ان کے بہروپ وغیرہ کے طریقے بھی ڈرامائی تشکل میں نظر آتے۔ ان کی نقلیں من گھڑت لطائف وظرائف پر مشتمل تھیں جن میں کوئی باقاعدہ داستان یا پلاٹ نہ ہوتا مگر مختصر واقعات کی تنبذ تشکیل عامیانہ اداکاری کا اسلوب لیے ہوئی تھی۔ بعض نقال تو اتنے باکمال تھے کہ کسی مجلس میں پیشگی مشق یا تیاری کے بغیر فی البدیہہ برجستہ مکالمے بولتے۔ ان کی ادائیگی میں روانی و تسلسل کے ساتھ عمل بھی ہوتا۔ نقلوں میں عموماً خوش رو نوجوان زنانہ کردار انجام دیتے۔ اس مقصد کے لیے پیدائش کے وقت سے ان کے بال بڑھا کر چوٹیاں رکھوائی جاتیں اور سنِ شعور کے ساتھ رقص وسرود کی تعلیم کا آغاز ہوتا جس میں عمر کے اضافے کے ساتھ ساتھ مہارت تامہ حاصل کر لیتے۔ نقالوں کے طائفے کے علاوہ ڈومنیوں کے طائفے بھی تھے۔ جس طرح مرد بھانڈ اور نقال مردانہ مجالس میں رقص ونغمہ اور نقالی کے کمالات کے مظاہرے کرتے، اسی طرح ڈومنیاں زنانہ محفلوں میں اسی قسم کے کمال دکھاتیں۔ ڈومنیوں کی نقلوں میں عورتیں مرد 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 ور دولت مند طبقے کی عیش پرستی

اور تفریح تفنّن کے ہاتھوں وجود میں آیا اور امارت و ثروت کے تعیّش پسندی کے اشغال کے ساتھ ترقی پذیر رہا۔ لیکن تعلیمی ترقی نے دورِ جدید میں اس قسم کی تفریحات کو غیر سنجیدہ اور خلافِ متانت سمجھا۔ تھیٹر اور سینما کے عروج کے سبب ثقہ اور مہذب طبقوں نے ان کی سرپرستی سے گریز کیا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ پیشہ ور بھانڈوں اور نقالوں کی جماعتیں کم ہوتی گئیں۔ اُردو اسٹیج کی تشکیل میں ان کا خاص حصہ ہے لیکن ہمارے 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 موجودہ تقاضوں کے ساتھ اس کے پنپنے کی صلاحیتیں پیدا ہوتیں۔ اس لیے بلاخوفِ تردید یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے فنِ ڈراما اور اسٹیج کے خاتمہ کے لیے جہاں اور دوسرے لوازم کی ابتدائی خامیاں ذمّہ دار ہیں وہاں اداکاروں کی اکثریت کا جُہلاء و غیر ذمّہ دار طبقہ سے تعلق رکھنا بھی شامل ہے۔

سوانگ اور لیلائیں

دراصل سوانگ کا درجہ ہندوستان میں وہی ہے جو انگلستان میں "پینجنٹ" (PEAGENT) 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 برّصغیر کے تمام علاقوں میں رائج تھے اور اب بھی ہندوستان (بھارت) میں ان کا عام رواج ہے۔ کسی میلے ٹھیلے کے موقع پر بھی نقالوں کی منڈلیاں سوانگ پیش کرتی تھیں۔ یہ بھی نقالی کی ایک شکل تھی۔ عام 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 موقع پر رائج تھی اور اب بھی ہے۔

رام لیلا

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

کرشن لیلا یا نیلا

کرشن جی کی پیدائش کے موقع پر ہندو اِن 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 کر کے 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۔ کرشن لیلا کا کھیل جلوس کی صورت میں بھی کھیلا جاتا تھا اور مختلف میدان اور محلّوں میں ایک تخت کو اسٹیج بنا کر پیش کیا جاتا بنگال میں اس کو "نیلا" کے نام سے پیش کرتے رہے ہیں۔

کٹھ پتلیاں

کٹھ پتلیوں کا تذکرہ سب سے پہلے مہابھارت میں ملتا ہے۔ اس میں پتلی کو "پنچالی" کہا گیا ہے۔ پتلیوں کا تماشا گر بھی "سوتر دھار" کہلاتا ہے۔ لغوی طور پر "سوتر دھار" کا مطلب ہے "رسیوں کو پکڑنے والا"۔ چونکہ اس تماشا میں پتلیوں کو رسی یا ڈوری میں باندھ کر نچایا اور متحرک دکھایا جاتا ہے اس لیے قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تماشا 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 تماشا کا انداز کچھ اس طرح کا ہے کہ سامنے ایک پردہ لٹکا کر اس کے پیچھے سوتر دھار یا تماشا گر بیٹھتا ہے اور مقابل میں تماشائی بیٹھتے ہیں۔ تماشا گر ایک رسی، ڈوری یا تار کے ذریعہ پتلیوں کو پردے کے اوپر سے چھوڑتا ہے جو سامنے آکر نقل و حرکت دکھاتی اور تماشا گر کے اشارے پر غائب ہوتی رہتی ہیں چونکہ یہ پتلیاں بے جان گڑیاں ہوتی ہیں خود نہیں بول سکتیں، ان کی جگہ تماشا گر ایک پنّی منہ میں رکھ کر بات چیت کرتا ہے اور پتلیوں کی حرکات اس گفتگو کے اظہار کا ذریعہ بنتی رہتی ہیں۔

کہتے ہیں یہ پتلیاں ابتدا میں لکڑی یا گتے اور کپڑے کی بنتی تھیں، بعد میں چمڑے کی بنائی جانے لگیں۔ کٹھ پتلیوں کا تماشا صرف برِ صغیر ہی میں نہیں بلکہ دوسرے ممالک سماٹرا، جاوا، انگلستان اور امریکہ میں بھی رائج ہے اور موجودہ دور میں ان کی ترقی یافتہ شکلیں نظر آتی ہیں۔ بیرونی ممالک میں ان کی ساخت میں بھی جدّت و ندرت اختیار کی گئی ہے۔

قدیم زمانہ میں برِ صغیر ہند و پاک میں پتلیوں کو جنھیں کرداروں کی حیثیت حاصل ہے، ان کی سیرت و کردار اور شان کے مطابق لباس پہنایا جاتا تھا اور پردہ کے پیچھے مہتمم تماشا بیٹھ کر ڈوری یا تار میں بندھی ہوئی چھوٹی چھوٹی پتلیوں کو ضروری حرکات کراتا اور پنّی (سیٹی) کے ذریعہ ان کے مکالمے اور گانے ادا کرتا جاتا تھا۔

موجودہ دور میں غیر ممالک میں یہ عمل مشینوں کے ذریعہ انجام دیا جاتا ہے اور قدِ آدم 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 جدید 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 پرتاپ' شاہجہانی دربار' امرسنگھ 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 موخرالذکر قصے دکھائے جاتے ہیں یا چند عشقیہ کہانیاں اور لیلیٰ مجنوں' ہیرارانجھا وغیرہ بھی پیش کرتے ہیں۔ جاپانی ڈراما کی تاریخ میں پتلیوں کا وجود (POPPET DRAMA) کی شکل میں ۱۵۹۵ء سے نظر آتا ہے۔ اور ۱۶۰۰ء کے لگ بھگ تو اس نوع میں جاپانیوں نے خاصی ترقی کر لی تھی۔ اوساکا اور کیوٹو میں پتلیوں کے بازی گر باقاعدہ ناٹک کمپنیوں کی طرح شاندار منڈلیاں قائم کیے ہوئے تماشے دکھاتے نظر آتے تھے۔ ان میں "ٹاکیمو ٹروپ" اور "یٹوٹیک 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 دور جاپانی پتلیوں کے تماشا کا سنہری دور سمجھا جاتا ہے اور اُن کے ڈراموں کو جاپانی فنِ ڈراما و ادبیات میں خاص درجہ حاصل ہے۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ پتلیوں کے فن اور کرتب نے ایشیائی ممالک میں خاصی ترقی کی' اور ہندِ قدیم میں یہ فن جاپان ہی کی نقل میں شروع ہوا' نیز مغربی ممالک نے ایشیا کی تقلید میں پتلیوں کے تماشا کو اختیار کیا' اور بعد میں اپنے انداز میں ترقی یافتہ نمونے پیش کیے۔

اسلامی نظمیں 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 و حادثات کا ڈرامائی ذکر تو ضرور کیا گیا لیکن وہ صرف محرم کی مجالسِ عزا میں مرثیہ خوانی' سوز خوانی اور نوحہ خوانی تک محدود رہا' جس میں واقعاتِ کربلا کو ڈرامائی انداز میں محض نظم خوانی کی طرح پیش کیا جاتا۔ مرثیہ میں عام طور پر ممدوحین کے مناقب' حریفوں کے معائب' قدرتی و جنگی مناظر' رجز خوانی' گھوڑے' تلوار اور حرب و ضرب کے سامان وغیرہ کی صفت اور رزم و بزم کی فصیح و بلیغ نقشہ کشی شامل ہیں۔ اس صنفِ شاعری میں غیر فصیح الفاظ و ترکیب اور غیر ضروری جذبات کا اظہار متروک سمجھا جاتا ہے۔ اس کے برعکس علوِ تخیل' سلاستِ زبان' فصاحتِ زبان' 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 لیے قدیم طرز کی مصنوعی شاعری نے جو مخربِ اخلاق اور حیا سوز فضا پیدا کر دی تھی۔ مرثیہ نگاری کے اسلوبِ جدید نے اس کی بڑی اصلاح کی۔ اس صنف میں لکھنؤ کے دو بڑے مکاتیبِ خیال مشہور ہوئے، ایک میر انیس کا، اور دوسرا مرزا دبیر کا۔ یہ دونوں حضرت اس فن کے بادشاہ مانے جاتے ہیں، ان کے تلامذہ اور اہل خاندان مرثیہ گوئی میں کمالات کا اظہار کرتے رہے اور آج تک کر رہے ہیں۔ کربلا کے مصائب و مظالم کو جس طرح مرثیہ اسوز و نوحہ کے انداز میں نظم کیا گیا، لکھنؤ کے بعض باکمال انشاپردازوں نے ان واقعات کو نثر کے پیرایہ میں قلم بند کیا۔ نثر کا یہ مرصع و مسجع انداز "نثر خوانی" کہلایا۔

قدیم لکھنؤ میں بڑے باکمال نثار اس فنِ خاص کے موجد ہوئے جو مجالسِ عزا میں اپنے ڈرامائی اسلوبِ نثر خوانی سے تہلکہ مچا دیتے تھے۔ بنگال خصوصاً ڈھاکہ میں نثر خوانی کے انداز پر ایک صنف اُردو میں اور ایجاد کی گئی۔ یہ "گھانٹو خوانی" 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 تھا۔ اس طرز کی قدامت کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ ۱۲۲۳ھ 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 سُنا ہے، آج شہر میں اس کے جاننے والے برائے نام ہیں بلکہ موجودہ نسل اس کی ہیئت سے بھی واقف نہیں کر کیا تھی۔ البتہ اضلاع میمن سنگھ اور سلہٹ میں اس کا چرچا 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 کذائی یہ ہوتی کہ کسی خوب صورت 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 تنو مند شخص ایک چھوکرے کو اپنے کاندھے پر بٹھا لیتا، ساتھ بڑا مجمع ہوتا، جو جھانجھ بجاتا، دو ایک ڈھولیے ہوتے، چھوکرا جسے عورتوں کا لباس اور زیور پہنایا جاتا، گاتا اور ساتھ (نرت) بھاؤ بتاتا جاتا۔ یہ ابتدا تھی۔ پھر مقابل والا چھوکرا اس کا جواب دیتا۔ پھر دونوں چھوکرے زمین پر اتار دیے جاتے اور ان کے ناچ ہوتے۔ تماشائی جو گرد جمع ہوتے اور تعریف کے پل باندھتے۔"

اُردو میں مرثیہ خوانی نے ڈرامائی نظم کو بامِ عروج پر پہنچایا۔ یہ صنف ملک کے گوشہ گوشہ میں رائج ہوئی، خصوصاً اضلاع اودھ، متوسط ہند، شمالی ہند کے تمام شہروں اور ریاستوں میں بنگلہ زبان میں

نوحہ کی جگہ "زاری گان" ایجاد ہوئی۔ اس میں سانحات کربلا، زاری گان حضرت ایوبؑ اور یوسفؑ زلیخا وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام واقعات و حالات کو نظم میں بیان کیا جاتا اور نوحہ و سوز کی طرح ترنم سے ادا کرتے۔ جس طرح اُردو کی یہ اصناف آج کل بھی اس برِصغیر 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 و سوز ترنم سے ادا ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ کوئی ساز نہیں ہوتا، البتہ قدیم دور میں ماہِ محرم میں تعزیہ داری کے جو جلوس نکلتے تھے، ان کے ساتھ باجا ہوتا تھا، یہ باجے کسی مشہور نوحہ یا سوز کی طرز بجاتے تھے، اس کو ماتم کہتے تھے۔

منظوم ڈرامائی نظم کے سلسلہ میں جنگ نامے اور شاہنامے اور آلہے بھی شامل ہیں، اس میں تاریخ اسلام کے مشہور واقعات نظم کرتے اور مسلمان سلاطین کے حالات بیان کیے جاتے۔ آلہا ممالک متوسط کے علاقوں خصوصاً روہیل کھنڈ میں زیادہ مروّج تھا اور جنگ نامہ و شاہنامہ برِصغیر 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 کو ڈرامائی انداز میں تحت اللفظ و ترنم دونوں طریقوں سے سنایا جاتا جو کہیں کہیں اب بھی رائج ہے۔

نوٹنکی اور سانگیت

سانگیت یا سنگیت اور نوٹنکی کی ابتدا قدیم ہندی ڈراما کے زوال کے ساتھ ہوئی۔ یہ رقص و نغمہ اور نقالی ملی جلی پیش کش تھی جو برِصغیر کے اطراف و جوانب خصوصاً صوبہ متوسط، آگرہ و اودھ، بندیل کھنڈ اور متھرا وغیرہ میں رائج ہوئی اور جگہ جگہ سنگیت منڈلیاں قائم ہوگئیں۔ اس کا انداز عہد بہ عہد کی تدریجی ترقیوں کے بعد سنگیت ناٹک کی شکل اختیار کر گیا! اسی انداز میں باقاعدہ پلاٹ پر منظوم ڈراما تصنیف کیا جاتا اور پیش کش میں بہروپ اور اداکاری کا طور و طریق شامل ہوتا۔ شروع میں اسٹیج کا باقاعدہ انداز نہ تھا۔ کسی میدان میں تماشائی جمع ہوجاتے اور اداکاروں کی منڈلی ان کے سامنے ایک پردہ لٹکا کر کھیل شروع کر دیتی۔ رفتہ رفتہ ساز و سامان، پردوں کی آراستگی، لباس اور میک اپ وغیرہ میں ترقی کے آثار نمایاں ہوئے۔ نوٹنکی اور 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 پھر کر تمثیل گری کے نمونے پیش کرتیں۔ آخر میں ان منڈلیوں کی صورت ادنیٰ درجہ کی گشتی ناٹک کمپنیوں کی مثل ہوگئی۔ ان میں اداکاری کے لیے ابتدائی دور میں عرصہ دراز تک خوش رو نوجوان زنانہ کرداروں کے لیے چُنے جاتے، بعد میں عورتیں بھی شامل ہونے لگیں۔ اب ایک زمانہ میں اودھ، لکھنؤ، کانپور، بندیل کھنڈ، متھرا اور بنارس کے علاقوں میں سنگیت منڈلیوں نے

اہتمام و شان سے ترقی یافتہ نمونے پیش کیے اور ان کی اداکاری اور رقص و نغمہ کے انداز کی دور دور دھوم مچی۔ پنجاب کے علاقوں میں نوٹنکی کا رواج ہوا تو پنجابی زبان میں سنگیت ہیر رانجھا، سوہنی مہینوال، سسی پنوں وغیرہ علاقائی رومان پیش کیے گئے۔ ان میں سے اکثر رائج ہیں۔

گو زمانہ کے ساتھ ساتھ تھیٹر انحطاط پذیر ہوگیا ہے اور اس کا رواج اب بہت کم ہے۔ متوسط ہند کے اضلاع میں بھی 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 اندازِ 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 اندازِ تفنن کو عوام و خواص سب کی سرپرستی سے محروم کر دیا، مگر اُردو تھیٹر کی ابتدا میں نوٹنکی کا سب سے زیادہ حصہ ہے۔ نوٹنکی میں جو تشکیل پیش کی جاتی اس کو سنگیت یا سانگیت (یعنی غنائیہ ناٹک) کہتے تھے۔ اس سے نوٹنکی اور سنگیت کے الفاظ ساتھ ساتھ رائج ہیں۔ سنگیت کے ترقی یافتہ دور میں نظم کے ساتھ مکالموں میں نثر کو بھی شامل کر دیا گیا۔ غالباً اس کا سبب یہ تھا کہ تھیٹر کے رواج 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، حُسن و عشق سب ہی شامل ہوگئے۔ اسی طرح پہلے زبان آسان ہندی، پھر ملی جُلی اُردو ہندی اور بعد میں خالص آسان اُردو ہونے لگی۔ اُردو اسٹیج کے ترقی یافتہ زمانہ میں جو سنگیت تصنیف کیے گئے، ان میں اکثر اسٹیج کے مشہور ڈراموں کے پلاٹ پر ہیں اور انھی ناموں سے موسوم ہیں۔

قدیم سنگیت میں راماین، مہابھارت، ہریش چندر، 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" وغیرہ بھی لکھے گئے۔

۵

اودھ شاہی اسٹیج

مغربی ڈرامے کے اثرات اُردو ڈرامے پر بہت بعد میں مرتب ہوئے اس لیے ان کا ذکر بعد میں آئے گا۔

سلطان واجد علی شاہ کے عہد میں فنونِ لطیفہ، شعر و نغمہ اور رقص و سرود کو خاص عروج و منزلت نصیب ہوا۔ اس دَور میں وہ تمام ابتدائی عناصر جن کا اُردو تھیٹر کے ترکیبی اجزا میں ذکر ہو چکا ہے اپنی اپنی جگہ ترقی پر تھے۔ بھانڈوں کی محفلیں، نقالی، لیلائیں، سنگیت، نوٹنکی، سوانگ اور اسلامی نظموں کی مختلف اصناف، سلطان کے شاہی محل میں رقص و سرود کی محفلیں آراستہ ہوا کرتیں۔ ماہرین فن اور جملہ قسم کے فن کار تنخواہ دارِ شاہی ملازم 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 ہوگا 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۔ زرکار و مرصّع سازو 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۔

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 کیے جاتے۔ سلطان نے خود انواع و اقسام کی ناچ گتیں اور ان کے دلکش انداز ایجاد کیے تھے۔ مختلف انداز کے چھتیس 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 کیے جاتے۔ کرشن لیلا سے ان کا کوئی تعلق نہ تھا۔ یہ رقص مخصوص گتوں کے نام سے موسوم تھے۔ مثلاً:

(۱) سلام (۲) چوطرفہ (۳) جھومر (۴) پیارا (۵) راست دست (۶) حور (۷) باادب (۸) ہمراز (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 رقاصاؤں کے نام سے منسوب کیے گئے۔ مثلاً:

(۱) رہس مہتاب لکھی۔ (۲) رہس خوش بنیاد (۳) رہس افسر مبارک (۴) رہس چین لکھی۔ 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 اُردو ڈراما کا اور کوئی نشان یا پتہ نہیں ملتا، اس لیے قرائن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اُردو ڈراما کا پہلا نقش "افسانۂ عشق" تھا جو رہس یا اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا اور اس طرح اُردو کے سب سے پہلے ڈرامہ نگار واجد علی شاہ تھے اور ان کے بعد سید امانت علی لکھنوی نے دوسرا نقش "اندر سبھا" پیش کیا، کیونکہ سید امانت نے اندر سبھا کے دیباچہ میں واجد علی شاہی رہس کا تذکرہ اس طرح کیا ہے:

"صلِّ علیٰ کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے "ق" کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔ سب حسین حسن 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 آ کر ان کے حسن کا دم بھرتی ہیں، حوریں غرفوں سے سر نکال کر واہ واہ کرتی ہیں۔ پریوں کا عجیب انداز ہے کہ ہوا کو جن پر ناز ہے، جواہر نگار سب کے پر ہیں، افشاں کے ستارے ناچ کی جھل بل میں تاروں سے دہ چند چمکتے ہیں۔ موتیوں کے جھالوں سے برابر گیسوے نور کا مینہ برستا ہے، گلے میں ہر ایک کے وہ جڑاؤ طوق ہے جس کو ماہ 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، چنٹکی، کرن کی وہ بوچھار ہے کہ نازنینوں کو پوشاک کا بوجھ سنبھالنا دشوار ہے۔ چکی کا ستارہ چمکتا ہے۔ گندی مال روشنی میں دمکتا ہے۔ سلمہ کا کھپاؤ ستاروں کی بھرتی ہے، زردوزی پر نگاہ کام نہیں کرتی ہے، زہرہ جبین جب رقص میں چلتے پھرتے ہیں سیروں ستارے چاندنی پر گرتے ہیں۔ ایسی محفل دیکھی نہ سنی ہے۔ گویا فرش نے بھی افشاں چنی ہے۔ حسینوں کا ناچ، توڑوں کا تار، سونے چاندی کے گھنگھروں کی جھنکار، پریوں کا ہاتھ سے ہاتھ ملا کر ہالۂ مہتاب کی صورت بنا کر گلدستہ لیے ہوئے ناچنا عجب لطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشم فلک کو بھول جاتا ہے۔ طبلے کی تھاپ فلک میں سماتی ہے۔ آواز زمین کو ہلاتی ہے۔ جوڑی کی صدا تال پر دانت کٹکٹاتی ہے........ مثنوی[1] حضرت کی پڑھتی جاتی ہے۔ میر حسن کی رُوح تازگی پاتی ہے۔ سادوں کی ادا ناچ سے مل کر دل توڑے لیتی ہے۔ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ہے۔ خدا اس ہنگامۂ رہس مبارک کو زیر قدم سلطان عالم خلد اللّٰہ ملکہٗ کے مع ارکان دولت تاقیامت سلامت با کرامت رکھے۔"

---

[1] یہ مثنوی افسانۂ عشق ہے۔

سید امانت لکھنوی نے سلطانِ 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 سلطانِ عالم نے خود لکھا ہے :

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

یہ مثنوی زیورِ طبع سے آراستہ ہوئی مگر اب نادر الوجود ہے۔ لیکن بعض خاص کتاب خانوں میں اس کے نسخے موجود ہیں۔ رام پور (یو۔پی) کے کتاب خانۂ عالیہ میں (جو اب رضا لائبریری کے نام سے موسوم ہے) اس کا ایک مطبوعہ نسخہ ہے۔ یہ مطبع مصطفائی لکھنؤ میں محمد علی کے زیرِ اہتمام چھپا 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۔ مندرجہ 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 مرتب کیا مگر اس کا نسخہ نایاب ہے۔ چند اشعار برائے 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 موج زن دل میں دریائے شوق
یہ فرماتا ہے کردگارِ غفور — جو پیدا نہ کرتا میں احمدؐ کا نور
تو کرتا نہ خلق آسمان و زمیں — نہ دوزخ نہ جنت نہ دُنیا نہ دیں
مناسب یہیں 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 نبیؐ 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 جاں فزا — رہے نام نامی کا جس سے پتا
ہراک "مثنویِ حسن" بھول جائے — مزا کچھ نہ اس کے سوا اس میں پائے

(یہ محض شاعرانہ تعلّی ہے ورنہ یہ مثنوی۔ میر حسن کے مرتبہ کو ہرگز نہیں پہنچتی گو اپنے رنگ میں خوب ہے)

اُنھیں روزوں اک امر ایسا ہوا | کہ دل پر محبت کا صدمہ ہوا
ہوا ٹکڑے ٹکڑے دلِ ناصبور | یہ شیشہ ہوا سنگِ اُلفت سے چُور
اُسی دُھن میں قصّہ یہ کہنے لگا | جگر خون ہو ہو کے بہنے لگا
جب اس مثنوی کو کیا صبح و شام | ہوئی پندرہ دن میں آخر تمام
کرے جو کوئی سیرِ نظم ایک بار | دُعا کا میں اُس سے ہوں اُمیدوار
عجب اس کا کیا جو سبک بار ہوں | وہ غفّار ہے میں گنہ گار ہوں

سلطان کی طبعِ 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۔

اس رہس کا ذکر سلطان خود ہدایات کے طور پر اس طرح کرتے ہیں:

"پہلا قصہ رادھا اور کنھیا کے اظہارِ حالات اور تعشّق میں:

دو سکھیاں پر لگا کر بھاری جامہ حُسن پہنیں۔ ایک کا نام زعفران پری ہے اور ایک مرد بہ شکلِ دیو کریہہ المنظر اس کا نام عفریت ہے، اور ایک سکھی جوگن ہے اس کا نام صحرا ہے اور ایک مردم 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 لیے ہاتھ باندھے کھڑا ہوا ہو۔ غربت جوگن کے سامنے دست بستہ ایستادہ ہو، اور ایک جانب رادھا کنھیا با مکٹ اور نریہ 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 چنپا اور تیسری سب لڑوا چیغا کلغی لگائے ہوئے جھرمٹ کیے ہوئے علیحدہ کھڑی ہوں اور چار پنہار میں مصنوعی کنوئیں سے ٹھمری گاتی ہوئی (راقم کی تصنیف) پانی بھرتی ہوئی ہوں اور ایک مرد مسافر کی صورت بنا ہوا مع گٹھری اور عصا بدست حاضر ہو چار مکھن والیاں ہولی (راقم الحروف کی تصنیف) گاتی ہوئی اور مکھن نکالتی ہوئی ہوں۔ جوگن کو چاہیے غم زدہ بیٹھنا۔"

اس کے بعد اصل رہس رادھا کنھیا 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 میلانِ طبع رہس کی طرف ہوا۔ جوگیوں کا میلہ تو پہلے سے قیصر باغ میں لگتا تھا۔ پری خانہ بھی قائم

ہوچکا تھا۔ رہس کے لیے ساز و سامان کی ضرورت تھی، فوراً کئی لاکھ روپے صرف کر کے ساز و سامان تیار کرایا گیا۔ یہ رہس ڈرامائی سرگرمیوں کی ایک شاخ تھی جو سلطان کی عشرت پسند جودتِ طبع نے لگائی۔ شروع شروع میں اس شاخ میں وہ رنگینی و خوش نمائی اور دل کشی نہ تھی جو رفتہ رفتہ ظہور میں آئی۔ جس "رہس" "رادھا کنھیا" کا انتخاب یہاں پیش کیا گیا ہے وہ سلطان کی ابتدائی سرگرمیوں کے کئی سال بعد لکھنؤ سے جلاوطن ہو کر مٹیا برج پہنچنے کے بعد کی ہے، اسے قیصر باغ میں نہیں کھیلا گیا۔"

ابتدائی رہس کی رنگ رلیوں کا ذکر کرتے ہوئے مصنف "سیر المحتشم" لکھتے ہیں:

"واجد علی شاہ نے ڈیڑھ سو حسین و جمیل عورتوں کو منتخب کر کے ان کو پریوں کا لباس اور زیور پہنایا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ ان کے جڑاؤ پر 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 رُخ پری نے کنھیا کا بہروپ بھرا، اور مرلی مکٹ پہنا۔ اور سلطان پری نے رادھا کا لباس زیب تن کیا..... اس بزم کے آراستہ ہو جانے کے بعد سلطان واجد علی شاہ آئے اور ان کے آتے ہی کھیل شروع ہو گیا...... اور سلطان پری نے رادھا کا پارٹ ادا کیا، عشرت پری، دل ربا پری، حور پری، یاسمین پری اور مہ لقا پری نے دوسرے پارٹ ادا کیے، اس بزم کے آراستہ ہو جانے کے بعد سلطان واجد علی شاہ آئے اور ان کے آتے ہی کھیل شروع ہو گیا۔ جملہ صاحباتِ محل اس تماشے کو دیکھنے کے لیے بلائی گئیں۔"

عرصہ دراز کے بعد رہس کا ۳۲ واں کھیل کلکتہ کے مٹیا برج میں اس سے زیادہ شان سے کھیلا گیا جس کا نمونہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے:

رہس "رادھا کنھیا"

غربت: جُگ جُگ جیو، آنند رہو، جوگن کیوں ملول ہو؟ کاہے جیا ملین ہے؟

صحرا: چوبیس برس سے اک گم (غم) ہے۔

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

صحرا: چوبیس برس ہوئے مہکا (مجھ کو) اس گم (غم) میں رادھا کنھیا کا ناچ نہیں دیکھا۔

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

غربت : اَلسّلام میاں عفریت!

عفریت : والسّلام السّین والدّامُ الطعام والکلام الکشمش والبادام میاں غربت خاں بہادر (ہنستا ہے)

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

عفریت : کہو، جلد کہو، وہ کیا کام ہے؟

غربت : اس جوگن جی کو ایک غم ہے۔

عفریت : وہ کون سا غم ہے؟ جلد کہو۔

غربت : چوبیس برس سے جوگن نے رادھا کنھیّا 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۔

عفریت : تینتی مینتی دم جنیتی لوٹک لاٹا، جھونٹک جھانٹا، صندوق معلق ٹری، گاؤ کی دم اور بچھو کی قسم جو میرے کیے مطلب بر آمد ہوگا ہرگز دریغ نہ کروں گا، لو میں کوشش کرتا ہوں۔ بابا ساتو ربازی، نیزہ بازی، خلال بازی، شمشیر بازی، راست بازی چل میرے ساتھ زعفران پری اور ارغوان پری کے دربار۔

(جانا)

زعفران وارغوان پری کا محل

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

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

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

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

(پریوں کے حضور میں پہنچ کر پَروں کی آہٹ)

عفریت : (بآواز) اے پَریو! جوگن حاضر ہے۔

(جوگن آتی ہے)

ایک پری : اے جوگن ہم کو جلد بتا۔

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

جوگن : چوبیس برس سے یہ غم ہے رادھا کنھیّا کا ناچ دیکھوں۔

پریاں : (ایک ساتھ) اے عفریت رادھا کنہیا کا ناچ جوگن کو دکھادے
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 پینگ بڑھائیں لیکے تان۔ تننہ ننہ، تننہ ننہ، تننہ ننہ۔
دوسرا انترا : گھونگھٹ کٹ جھن پائل باجے چھننہ ننہ، چھننہ ننہ، چھننہ 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 موجود ہے، کیونکہ رادھا اور کنہیا کے جذبات کا تصادم اور ہجر و وصال کی کیفیات رہس کا مرکزی خیال بنتے ہیں اور تذبذب کے بعد نقطۂ عروج پر انجام ہوتا ہے۔ رہس کے خاتمہ پر سلطان عالم کا اختتامیہ نوٹ درج ہے :

> "قصہ ختم ہوا، اگر شب بیداری منظور ہو تو ہر ہر سکھی علیحدہ علیحدہ ناچ اور گا کر رات کاٹ سکتی ہے، مگر یہ قصے اور رہس وقتِ شب اور بہتر معلوم ہوتے ہیں، دن کو نہیں اچھے لگتے، اس واسطے جب اس قصہ اور رہسوں کی کیفیت دیکھیں وقتِ شب 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 کنہیا، 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 جلسہ کی آراستگی میں مشرقی اثرات نمایاں تھے ...... اور سلطانِ عالم کی جدّت طرازی کا کمال ہر رنگ میں جھلکتا نظر آتا تھا۔

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 رہسوں کی اشاعت کے سلسلہ میں خاتمۂ کلام کے طور پر وہ خود اس طرح رقم طراز ہیں :

۵ "نوشتہ بماند سیہ بر سفید
نویسندہ را نیست فردا اُمید

المنتہہ للہ کہ تا ۱۲۹۲ھ مقام کلکتہ محلہ مٹیا برج میں یہ دونوں قصے الگ الگ مع ۳۶ رہسوں کے تیار اور مرتب ہیں البتہ مقام 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۔"

اِس سے پتہ چلتا ہے کہ ان رہسوں کی تاریخ اشاعت ۱۲۹۲ھ ہے۔ اس رہس کے جلسوں کے سلسلہ میں سلطان نے اپنی کتاب "بنی" میں ایک جگہ لکھا ہے:

"اس رہس کو ماشاءاللہ تیرھواں چودھواں برس شروع ہے۔"

یہ کلکتہ کے قیام کے دوران میں اسٹیج کیے جانے والے رہس کا ذکر معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس حساب سے تاریخ تصنیف ۱۲۸۰ھ کے قریب قرار پاتی ہے اور تاریخی اعتبار سے لکھنؤ کا پہلا اور دوسرا رہس امانت کی اندر سبھا سے پہلے یعنی ۱۸۶۳ء میں ہوا۔

نیز اس رہس "افسانۂ عشق" کو (جس کا کوئی نسخہ دستیاب نہیں ہے) اندر سبھا پر تقدم حاصل ہے اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ امانت نے رہس ناٹک "افسانۂ عشق" ہی کے چرچے سُن کر اسی کی پیروی میں "اندر سبھا" لکھی۔ یہاں یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ اُردو 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 اور یہ بھی اندازہ کیا جاتا ہے کہ اس دور میں ناٹک کو جلسہ یا رہس کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا کیونکہ اس کی بنیاد رقص و نغمہ پر تھی۔ واجد علی شاہ نے اپنی دوسری مثنویوں "دریائے تعشق" اور "طلسمِ اُلفت" کے اساس پر بھی رہس تیار کیے، اور دھوم دھام سے اسٹیج کرائے۔ یہ شاہی اسٹیج کی ابتدائی سرگرمیوں کا عہد تھا اور اسی دور میں "امانت کی اندر سبھا" کا عوامی اسٹیج منصۂ شہود پر آیا۔

٦

اندر سبھا

(امانت لکھنوی)

امانت اور اُن کا فن

"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 ٹھمریاں اور پوربی گیت ہیں جن کی عام زبان ہر زمانہ میں ہندی آمیز رہی ہے۔ قدیم 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 افسانہ ثابت ہو چکی ہیں۔ آئندہ ان غلط بیانوں پر تفصیلی بحث کی جا رہی ہے۔

سید آغا حسن امانت لکھنوی (خلف میر آغا رضوی لکھنوی) کی پیدائش بمقام لکھنؤ ۱۲۳۱ھ میں ہوئی۔ وہ ۱۲۵۱ھ میں بعارضۂ 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 لکنت باقی رہی۔ مجبوراً گوشہ نشینی کی عادت ہو چکی تھی، اس لیے گھر سے باہر بہت کم نکلتے تھے۔ اس کا ذکر انھوں نے "اندر سبھا" کے دیباچہ میں خود بھی کیا ہے کہ:

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

اس سے واضح ہوتا ہے کہ تقریباً بیس برس کی عمر سے امانت گونگے اور گوشہ نشین ہو چکے تھے اور شاہی دربار کے لائق نہ تھے اور نہ کسی تذکرہ سے ان کا درباری شاعر ہونا پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے۔ اس کے علاوہ واجد علی شاہ کی تاریخ پیدائش ۱۲۴۳ھ ہے۔ گویا جب امانت کی عمر تقریباً بارہ برس کی تھی اس وقت واجد علی شاہ کی ولادت ہوئی اور دونوں کی عمروں میں بارہ برس کا تفاوت تھا۔ جس زمانہ میں (یعنی ۱۲۶۱ھ کے قریب) امانت صحت یاب ہوئے ہوں گے اُس وقت واجد علی شاہ کی عمر تقریباً سترہ اٹھارہ برس کی ہو گی اور اس زمانہ میں وہ تخت نشین نہ ہوئے تھے۔ کیونکہ وہ ۱۲۵۷ھ میں ولی عہد اور ۱۲۶۳ھ میں بادشاہ ہوئے۔ امانت کی زبان میں اب بھی لکنت تھی۔ بادشاہ ایسے معذور شخص کو دربار میں کیوں جگہ دیتے۔ اور امانت کے بیان کے مطابق ان کا

صحت مند ہو کر بھی مدتوں کہیں آنا جانا ترک تھا اس لیے دربار سے کسی زمانہ میں وابستگی خلافِ واقعہ ثابت ہوئی۔ امانت نے اس امر کا کہیں تذکرہ نہیں کیا اور نہ اندر سبھا کی وجہ تصنیف کے اظہار میں اس طرف اشارہ کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر یہ سلطان کی فرمائش پر لکھی گئی ہوتی تو اسی عہد میں اسٹیج اور اشاعت پذیر ہونے کی وجہ سے سلطان کا تذکرہ اور فرمائش کا حوالہ بھی ضرور ہوتا جو ہر طرح باعثِ عزت تصور کیا جاتا مگر تمام دلائل سے ان بیانات کی تکذیب ہوتی ہے کہ:

"اندر سبھا واجد علی شاہ کی فرمائش پر تصنیف کی گئی اور امانت درباری شاعر تھے یا اندر سبھا میں سلطان نے بہ نفسِ نفیس اندر یا گلفام کا کردار ادا کیا۔ اور یا کسی حیثیت سے اس میں حصہ لیا، یا کبھی ان کی ہدایت پر تمثیل کیا گیا۔"

واقعہ یہ ہے کہ "اندر سبھا" خالص عوامی تمثیل ہے اور دربارِ سلطانی سے اس کو دور کا بھی واسطہ نہیں۔

سالِ تصنیف

امانت نے "اندر سبھا" کی تصنیف کا سبب خود اس طرح "شرح یار" دیباچہ" میں تحریر کیا ہے اور یہی بیان مستند ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ ناٹک ۱۲۶۸ھ میں تصنیف کیا گیا۔ لکھتے ہیں:

"وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی عبادت نے کہا کہ بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ یہاں ایسا کوئی جلسہ[ع] کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہیئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔......

آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ آمادہ ہوا۔ دم بہ دم 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 اختیار کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندہ کا کلام دریافت کیا۔ چودھویں تاریخ شوال کی بارہ سو اڑسٹھ ہجری میں "اندر سبھا" اس جلسہ کا نام رکھ کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی۔ رفتہ رفتہ بہزاراں دشواری، فساد و حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔"

"اندر سبھا" کی تیاری کی پہلی تاریخ امانت نے اس مصرع سے نکالی ہے ؎

زرو ئے وجد بول اٹھے پری زاد
"خلائق میں ہے دھوم "اندر سبھا" کی
(۱۲ ھ ۶۰)

ع "جلسہ" کے لفظ کی اصطلاح واجد علی شاہ کے درباری رقص و سرود کے جلسوں یا رہس کے جلسوں کے لیے مشہور تھی اور عبادت نے اسی جلسہ کی طرف اشارہ کیا ہوگا۔ چنانچہ بعد میں اندر سبھا کو بھی جلسہ یا رہس کہا جانے لگا۔ خود امانت نے دیباچہ میں اسے جلسہ کہا ہے۔

دوسرے مصرع کے اعداد میں پہلے مصرع کے لفظ "وجد" کے حرف "و" کے عدد جوڑ کر سن ۱۲۷۰ھ نکلتا ہے۔

آمانت کے محبِ خاص نے جن کی فرمائش پر "اندر سبھا" لکھی گئی اس شعر میں تاریخِ 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 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 تھیں۔

سنِ طباعت

"اندر سبھا" پہلی بار ۱۲۷۰ھ میں شیخ رجب علی کی فرمائش پر مطبع محمدی لکھنؤ میں شائع ہوئی۔ دوسرا اڈیشن مطبع مسیحائی کانپور میں شیخ محمد حسین تاجر کتب نے طبع و شائع کیا اور بے شمار چھپتا رہا۔ برٹش میوزیم لائبریری لندن میں اس ناٹک کے تقریباً ستر متفرق اڈیشن موجود ہیں۔ متعدد ہندوستانی زبانوں کے علاوہ جرمنی زبان میں بھی اس کا ترجمہ شائع ہو چکا ہے۔ آمانت کی زندگی میں تیسرا اڈیشن پھر رجب علی کی فرمائش سے مطبع جعفری لکھنؤ میں چھپا۔ یہ تینوں اڈیشن ۱۲۷۰ھ ہی میں دو تین ماہ کے فرق سے چھپے اور ہر ایک نسخہ میں اصل کتاب اور شرح بجنسہٖ ایک دوسرے کے مطابق ہے۔ شرح حاشیہ پر چھپی ہے اور اس کے آخر میں قطعاتِ تاریخ اور نامۂ امانت درج ہیں۔ سرورق بھی تینوں نسخوں کا یکساں ہے۔

تاریخی شہادتوں سے ثابت ہوتا ہے کہ "اندر سبھا" ۱۲۷۰ھ میں تیار ہوا اور تمثیل کیا گیا (یعنی ۱۸۵۳ء میں) لیکن سالِ تصنیف ۱۲۶۸ھ ہے۔

میر فصاحت خلف سید امانت نے دیوان موسومہ خزائن الفصاحت میں "اندر سبھا" کی تصنیف کا ذکر اس طرح کیا ہے:

"بعد اس کے کہ احباب نے فرمائش کی کہ قصہ راجہ اندر اس طرح نظم کیجیے 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 ذہن کی رسائی دیکھیں۔ بہ سبب اصرار ہر دوست و یار چار و ناچار ۱۲۶۵ھ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور "اندر سبھا" اس کا نام رکھا۔"

فصاحت کا یہ بیان کہ اندر سبھا ۱۲۶۵ھ میں تصنیف ہوا۔ خود سید آمانت کے بیان کے خلاف ہے۔ اور فصاحت کے مصرعِ تاریخ کی بھی تردید کرتا ہے، اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ ۱۲۶۵ھ، ۱۲۶۸ھ کی جگہ سہواً درج ہوا، یا سہواً کتابت سے رہ گیا۔

تاریخ تصنیف

اندر سبھا کی تاریخ تصنیف کے سلسلہ میں بعض ناقدین کو مغالطے ہوئے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو ان تاریخی قطعات کی اشاعت ہے جن سے سالِ تصنیف ۱۲۷۰ھ نکلتا ہے اور ان میں خود مصنّف کے اپنے دو قطعے بھی شامل ہیں۔ حالانکہ پہلے اڈیشن میں امانت کا کہا ہوا جو قطعہ درج ہے اس کا عنوان ہے:

"تاریخ شرح اندر سبھا طبع زاد مصنّف"

یہ قطعہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے:

اندر سبھا کی میں نے امانت جو لکھی شرح
فوراً سخن کے جوہریوں کی پڑی نگاہ
بحرِ جہاں میں حق کے کرم سے ہوئی وہیں
مثلِ عزیز یوسفِ مضموں کی سب کو چاہ
دُر ریزیاں یہ کرنے لگے پڑھ کے قدرداں
کیا آب دار نثر لکھی ہے خدا گواہ
کہنے لگے زروئے طرب خوش گہر تمام
موتی بھرے ہیں کوٹ کے کیا واہ واہ واہ

آخری شعر کے مصرعِ ثانی میں پہلے مصرع کے لفظ "طرب" کے اوّل حرف "ط" کا تعمیہ کرنے سے ۱۲۷۰ سال نکلتا ہے لیکن اس قطعہ کے عنوان سے واضح ہے کہ یہ تاریخ شرح اندر سبھا کی ہے نہ کہ اصل کتاب کی، مگر سہواً اسی کو تصنیف کی تاریخ سمجھ لیا گیا ورنہ یہی تاریخ اور شرح میں امانت کا بیان اس امر کی وضاحت کے لیے کافی ہے کہ اندر سبھا ۱۲۷۰ھ سے کم سے کم ڈیڑھ سال پہلے لکھی جا چکی تھی۔

اور جیسا کہ اس قطعہ سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تاریخ اس شرح کی ہے جو مصنّف نے بعد میں اصل کتاب کے دیباچہ یا مقدمہ کے طور پر لکھی اور جب یہ شرح لکھی گئی تھی اس وقت "اندر سبھا" کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ اور اس قطعہ کی تصنیف سے بھی پہلے شرح کی شہرت عام ہو چکی تھی، یعنی مصنّف نے اربابِ ذوق کی یہ شرح (مقدمہ) پڑھ کر سنائی ہوگی اور کچھ عرصہ بعد جب یہ قطعہ کہا تو اس میں ان کی پسندیدگی اور قبولیت کا ذکر کیا۔ ان امور پر غور کیے بغیر ان حضرات نے اندر سبھا کے ابتدائی نسخے دیکھے یا بعد میں شائع ہونے والے اڈیشنوں میں سال طباعت اول ۱۲۷۱ھ درج پایا ہے۔ انھوں نے یہ فرض کر لیا کہ اندر سبھا سالِ تصنیف کے ایک سال بعد پہلی بار طبع ہوئی۔ بعض مبصرین نے امانت کے اس بیان کی جو شرح میں درج ہے اور جس کا ذکر "سالِ تصنیف" کے ذیل میں کیا جا چکا ہے غلط تاویلیں کی ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ امانت نے ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا لکھنا شروع کی تھی جیسا کہ انھوں نے لکھا ہے کہ:

"چودھویں تاریخ شوال ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسہ کا نام رکھ کر شروع کیا"

لفظ "شروع" سے جن مبصرین کو مغالطہ ہوا، انھوں نے امانت کی شرح کے سیاق و سباق پر پوری طرح

غور نہیں کیا! امانت نے صاف طور پر لکھا ہے کہ اپنے دوست عبادت لکھنوی کی فرمائش سے یہ جلسہ یا ناٹک لکھا اور یہ کہ وہ خود اس تصنیف کو اپنے لیے ذریعۂ عزت و شہرت نہ سمجھتے تھے اس لیے اصل تخلص کے بجائے استاد تخلص رکھ کر غزلیں کہیں۔ گویا ۱۲۶۸ھ میں تصنیف کا کام ختم ہو چکا تھا شروع نہیں ہوا۔ اس کا مزید ثبوت امانت کا یہ بیان بھی ہے کہ:

"شہرت گھر گھر ہوئی۔ اہل محلہ کو خبر ہوئی دو شخص اس جلسہ کی تیاری پر آمادہ ہوئے۔ ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔"

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۲۶۸ھ کے دوران اس ناٹک کی گھر گھر شہرت ہو چکی تھی۔ اس کے بعد اہل محلہ اور دوسرے شائقین نے جلسہ کی تیاری یعنی اس ناٹک کو اسٹیج کیے جانے کا اہتمام شروع کیا۔ امانت کے لفظ "شروع" سے مراد اندر سبھا کو کھیل کر دکھانے کی تیاری شروع کرنے سے ہے۔ یہاں یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر ۱۲۶۸ھ تک اس ناٹک کو کھیلا نہیں گیا تھا تو اس کی شہرت گھر گھر کیسے ہوئی اور لوگوں میں اس کا چرچا کیونکر ہو سکا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ امانت کے دور میں یہ عام رواج تھا کہ اس قسم کی تصنیف 'قصہ' داستان یا مثنوی مخصوص مجلس میں پڑھ کر سناتے تھے۔ چنانچہ اسی قسم کا ایک جلسہ امانت کے مشہور واسوخت کے سلسلہ میں پانچ سال پہلے ۱۲۶۳ھ میں منعقد ہو چکا تھا جس میں شہر کے معززین و اہلِ ذوق اصحاب کو مدعو کر کے واسوخت امانت پڑھی گئی اور چھپنے سے پہلے مقبولِ عام و خاص ہوئی۔ اس واقعہ کا ذکر امانت نے اپنے دیوان کے دیباچہ میں بھی کیا ہے اور شرح اندر سبھا میں لکھا ہے کہ:

"یہ واسوخت عاشقانہ کہ مشہورِ زمانہ ہے' طولانی بہ کمال فکر و جاں فشانی کہا گیا اور صحبت قرار دے کر مجمع خلائق میں پڑھا گیا' غل تعریف کا خوب ہوا۔۔۔۔۔۔ مشتاق خلقت ہوئی چھپنے کی صورت ہوئی' چھپ کر روانہ دُور دُور ہوا۔ فضلِ خدا سے ہر شہر میں مشہور ہوا۔"

اسی طرح "اندر سبھا" کے پہلے اڈیشن میں "خاتمۃ الطبع" کے اس جملہ سے واضح ہے کہ "اندر سبھا" بھی واسوخت کی طرح چھپنے سے پہلے محفل میں پڑھ کر سنائی جاتی تھی' کہتے ہیں کہ:

"جس وقت کسی جلسہ میں تالیف اس بحرِ لطافت (اندر سبھا) کی پڑھی یا دیکھی جاتی ہے۔"

یہاں "پڑھی جاتی ہے" سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ کھیلے جانے سے پہلے پڑھی جاتی رہی' اور بہت سے لوگوں نے سن کر اس کے اسٹیج کیے جانے کا اشتیاق ظاہر کر کے تیاری شروع کی۔ اس کے بعد جب یہ ناٹک کھیلا گیا تو مزید شہرت و مقبولیت کا موجب ہوا۔ چنانچہ طبع اوّل میں "پڑھی یا دیکھی جاتی ہے"۔ کا ذکر اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ اسٹیج ہونے اور دیکھے جانے کے زمانے میں بھی "اندر سبھا" جلسوں میں پڑھ کر

سنائی جاتی رہی۔ یہ بالکل اسی طرح ہوگا جیسے برصغیر ہندوپاکستان کے تمام علاقوں میں لوک داستانیں روایتی طور پر پڑھ کر سنائی جاتی تھیں۔ اور بعض مقامات پر یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔

اندرسبھا کا دربارِ شاہی سے تعلق

اندرسبھا کا واجد علی شاہ کی سرپرستی میں تصنیف اور اسٹیج ہونے کے سلسلہ میں خاص طور پر مؤلفینِ "ناٹک ساگر" (صاحبزادہ محمد عمر و نورالٰہی نے جو وضاحت کی ہے اس سے خاصی اُلجھنیں پیدا ہوئی ہیں۔ ان کے علاوہ لالہ کنور سین بیرسٹر اور پنڈت موہن دتاتریہ کیفی کی تشریحات بھی جدید معلومات و تصورکی روشنی میں بے دلیل ثابت ہوتی ہیں جن کے اعتبار پر "ناٹک ساگر" میں بیان کیا گیا ہے کہ:

"اندرسبھا ابھی اوج پر تھی کہ لکھنوی دربار کا تختہ اُلٹ گیا اور اندرسبھا قیصر باغ کی چار دیواری سے نکل کر جلوت میں آئی، لکھنؤ اپنی تباہی پر ماتم کناں تھا، اسے اندرسبھا جیسی چیزوں کی سرپرستی کی فرصت کہاں اس لیے اندرسبھا نے لکھنؤ کو خیرباد 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۔"

غالباً اسی بنا پر سید امتیاز علی تاج نے اپنے ایک مضمون میں مؤلفینِ "ناٹک ساگر" اور دوسرے مبصرون کی غلط فہمیوں کی بنا پر لکھا تھا:

"موجودہ اُردو ڈرامے نے اودھ کے نواب واجد علی شاہ کے قیصر باغ کی چار دیواری میں جنم لیا۔ اس زمانہ میں اتفاق سے ایک فرانسیسی کو دربار اودھ میں باریابی حاصل ہوگئی۔ رنگیلے پیا کے لیے انوکھی تفریحیں بہم پہنچانا درباریوں کے لیے ایک مستقل مسئلہ تیار رہتا تھا۔ فرانسیسی کو اس کا علم ہوا تو اس نے یورپ کی تفریح ڈراما کا ذکر کیا۔ ڈراما میں اوپیرا اپنی خصوصیات کی وجہ سے اور دربار اودھ کے حالات کے اعتبار سے نواب کے سامنے پیش کرنے کو مناسب معلوم ہوا، چنانچہ پہلے پہل اُردو میں جو ناٹک کھیلا گیا وہ خالص اوپیرا تھا، اس کا نام اندرسبھا ہے اور اسے سید آغا حسن امانت لکھنوی نے لکھا ہے۔"

یہ مضمون سالنامہ "کارواں" لاہور بابت ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا تھا۔

اگر سلطان واجد علی شاہ کے رہس کو اُردو ناٹک تسلیم کیا جائے تو یہ بیان کسی حد تک درست ہوگا کہ "موجودہ اُردو ڈرامے نے قیصر باغ میں جنم لیا۔" لیکن قیصر باغ کے رہس اور مجالس رقص و سرود سے بھی کسی فرانسیسی فن کار کے تخیل کو کوئی دخل نہ تھا۔ سلطان واجد علی شاہ ولی عہدی کے زمانہ سے فنِ موسیقی اور رقص سے خاص شغف رکھتے تھے اور دوسرے علوم و فنون کی طرح انھیں بہ حیثیت فنِ شعر و نغمہ میں محض دلچسپی ہی نہیں

خاص درک حاصل تھا اور چونکہ وہ خود ایک اعلیٰ ماہر و موجدِ فن تھے اس لیے انھوں نے تخت نشین ہونے کے بعد اپنے مختصر عہدِ سلطنت میں علم و حکمت، شعر و ادب اور نغمہ و رقص کی ترویج و ترقی کے لیے اسی طرح عملی سرگرمی دکھائی جس طرح دیگر امورِ جہاں بانی میں سلطان عالم کو رنگیلے پیا کا رسولے زمانہ لقب انگریز کی حکمت عملی نے دیا اور برطانوی حکومت کے زیر سایہ جس طرح برِ صغیر ہند و پاک کے دوسرے مسلم سلاطین و اکابرین کے مسخ شدہ حالات لکھوا کر تاریخ کے تابندہ اوراق کو دھندلا کرنے کی منظم کوشش کی اسی طرح واجد علی شاہ کے دربار اور ان کی فنی سرگرمیوں کو "انوکھی تفریحیں اور عیش و عشرت کے مشغلے" مشہور کرانے کی مذموم سعی کی، ورنہ تاریخی حقائق سے روگردانی نہیں کی جاسکتی کہ واجد علی شاہ ولی عہدی کے زمانہ میں علمی، ادبی اور فنی مشاغل کے علاوہ فنونِ سپہ گری میں خاص دلچسپی لیتے تھے، انھوں نے خود اس فن میں کمال حاصل کیا تھا اور بہ نفسِ نفیس سلطانی پلٹنوں کو بعد نماز فجر پابندی کے ساتھ قواعد پریڈ کراتے۔ یہی سرگرمیاں انگریز ریزیڈنٹ کو مجوزہ برطانوی تسلط کے خلاف اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکمتِ عملی کی دشمن نظر آئیں اور اسی لیے سلطان کو بدنام کرنے کی سازشیں کرکے معزول کیا گیا۔

افسوس ہے کہ موجودہ دور کے فاضل ناقدین تاریخی شواہد سے بے نیاز ہو کر واجد علی شاہ جیسے فاضل اہلِ فن اور جمہوریت پسند بادشاہ کی نسبت اور ان کے دربار کے بارے میں انگریزوں کے زر خرید مورخین اور غیر مسلم معترضین کے الفاظ میں بیان کرتے ہوئے بے سروپا الزامات کی بے دلیل تائید کرتے ہیں، جب کہ سلطان کے دربار میں فرانسیسی کیا کوئی مغربی مصاحب کبھی موجود ہی نہ تھا تو یورپ کی مبتذل تفریح ڈراما کی نقالی کا یہاں سوال ہی کیسے پیدا ہو سکتا تھا۔ سلطان نے ایجاد پسند طبیعت پائی تھی۔ ان کی تصانیف خصوصاً خود نوشت سوانح "پری" کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ سلطان نے علوم و فنون میں کیا کیا ایجادیں کیں، خصوصاً فن موسیقی اور رقص میں بے شمار ایجادیں موجود ہیں جس کا علم ایک عالم موسیقی کو بھی ہے۔ "رہس" کے جلسے کسی ملکی یا غیر ملکی فن کار کے تخیل کے رہینِ منت نہیں بلکہ سلطان کی طباعی کا کرشمہ تھے۔ اس کا مختصر تذکرہ علاحدہ باب میں کیا گیا ہے۔ جب یہ ثابت ہو گیا کہ واجد علی شاہ کے دربار میں کسی غیر ملکی مصاحب کی رسائی نہ تھی تو ظاہر ہے کہ قیصر باغ کے جلسوں یا ڈراموں (رہس) میں مغربی انداز کا کوئی دخل تھا اور نہ ان جلسوں میں مغربی اوپیرا کی خصوصیات پائی جاتی تھیں۔ واجد علی شاہ کی مغربی لباس اور تہذیب سے نفرت اس درجہ کو پہنچی ہوئی تھی کہ انگریز ریزیڈنٹ کرنل سلیمن نے لکھا تھا کہ:

"ان پر کسی یورپین شخص کا کوئی ذاتی اثر نہ کبھی تھا اور نہ کبھی ہوگا۔"

اس کے بعد امانت کی دربارِ سلطانی میں باریابی ایک ایسی غلط فہمی ہے جس کا کوئی تاریخی ثبوت موجود نہیں۔

اگر واقعات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو امانت کا دربار سے رسوخ ہونا تو کیا کوئی دور کا تعلق بھی نہیں پایا جاتا جیسا کہ اس سے پہلے دلائل سے ثابت کیا جا چکا ہے۔

امانت ایک معذور گوشہ نشین کی حیثیت سے کسی سے ملتے جلتے تک نہ تھے۔ دربار کی رسائی تو بڑی بات ہے۔ محترمی پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب لکھنوی نے اس باب میں بجا لکھا ہے کہ :

"شاہی زمانہ میں رسوخ اس زمانہ میں سب سے بڑا اعزاز سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے دربار کے ذرا سے تعلق کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا تو ممکن تھا، مگر اس کا انکار ممکن نہ تھا...... کسی مورخ، کسی سوانح نگار، کسی تذکرہ نویس نے واجد علی شاہ کے عہد میں بلکہ انتزاعِ سلطنت کے بچاس ساٹھ برس بعد تک یہ کہیں نہیں لکھا کہ واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرنگی بھی تھا اور نہ یہ کہ امانت کا شاہی دربار سے کوئی تعلق تھا۔ واجد علی شاہ نے اپنی کتابوں میں جگہ جگہ اپنے درباری شاعروں کا ذکر کیا ہے۔ رقص و سرود کے جلسوں کا بیان کیا ہے اور ان کے حکم یا فرمائش سے جو ناٹک تیار کیے گئے تھے ان کا تفصیلی حال لکھا ہے۔ مگر امانت اور اندر سبھا کا کہیں نام بھی نہیں لیا ہے۔"

ان دلائل کی روشنی میں امانت اور اندر سبھا کا قیصر باغ یا دربار سلطانی سے کوئی تعلق ثابت نہیں ہوتا۔

تحقیقی اسناد

اندر سبھا کے سلسلہ میں یہ بیانات کہ سلطان واجد علی شاہ کے حکم سے لکھا اور شاہی اہتمام سے کھیلا گیا متعدد تاریخی شواہد سے بے بنیاد ثابت ہو چکے ہیں۔ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم کے قول کے مطابق غلط فہمیوں کی بنیاد جرمن مستشرق فریدرش روزن کا یہ بیان ہے کہ :

"اندر سبھا کا ڈراما اصل میں لکھنؤ کے ایک نواب کے لیے اس غرض سے لکھا گیا تھا کہ ان کے محل میں کھیلا جائے اور معزز شوقین لوگ اس میں پارٹ ادا کریں۔"

جناب ادیب نے بجا طور پر اس کی تردید یوں پیش کردی کہ :

"ظاہر ہے کہ لکھنؤ کے ایک نواب سے مراد واجد علی شاہ نہیں ہو سکتے۔ اگر وہ مراد ہوتے تو ان کا نام لینے میں کون سی چیز مانع ہو سکتی تھی۔"

اس سلسلہ میں ایک اہم تاریخی ثبوت یہ ہے کہ سلطان واجد علی شاہ کی خود نوشت سوانح اور دوسری تصانیف میں جہاں انھوں نے اپنے دربار کی تمام سرگرمیوں اور رقص و نغمہ نیز رہس کے جلسوں کے حالات بیان کیے ہیں اور دربار سے متعلق تمام ادباء، شعراء اور فن کاروں کا ذکر کیا ہے امانت کے بارے میں دربار سے متوسل ہونا یا اندر سبھا کی نسبت کوئی اشارہ نہیں پایا جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ سلطان نے رہس کے تمام جلسوں کے لیے

خود ہی ناٹک لکھے تھے اور تقریباً ہر رہس ان کی اپنی تصنیف تھی۔ ان جلسوں کا اہتمام، ہدایت کاری اور جملہ انتظامات انھیں کی نگرانی میں سرانجام پاتے تھے اور ان کی نمائش شاہی محلات "قیصر باغ وغیرہ" تک محدود تھی اور اُمراء دربار و خاص خاص رؤسا انھیں دیکھنے کے لیے مدعو کیے جاتے۔

سلطان نے اپنا رہس "رادھا کنھیا" ۱۲۵۹ھ میں تصنیف کیا جب وہ ولی عہد تھے اور لاکھوں روپیے صرف سے زرق برق پوشاکوں اور اسٹیج کی آراستگی وغیرہ کا خاص اہتمام کرکے ۱۲۶۱ھ کے اوائل (مطابق ۴۳-۱۸۴۲ء) میں قیصر باغ بارہ دری کے اسٹیج پر تمثیل کیا گیا۔ یہ رہس ابھی ناٹک کی ابتدائی شکل کہا جا سکتا ہے۔ پلاٹ اور ڈرامائی تدبیر کاری اس عہد کے مطابق خاصی تھی۔ مکالمے ہندی آمیز اردو، نظم و نثر دونوں میں ہیں اور ناٹک کے انداز میں بڑی دھوم دھام سے کھیلا گیا۔ اس لحاظ سے یہ تسلیم کرنا بے جا نہیں کہ اردو ناٹک اور اسٹیج کے بانی امانت سے پہلے واجد علی شاہ تھے لیکن جیسا کہ یہ بیان کیا جا چکا ہے یہ اسٹیج شاہی عمارات کی چار دیواری رہا اور عوام کی رسائی سے دُور۔ اس لیے یہ شاہی اسٹیج کی ایک محدود شکل تھی۔

اس معاملہ میں سب سے بڑی سند امانت کے صاحبزادے میر فصاحت کی ہے جنھوں نے لکھا ہے کہ:

"چھتر منزل کی درگاہ سے سادات کو وظیفے ملتے تھے، امانت مرحوم کا اسم بھی وہاں تھا اور ان کا وظیفہ تیس چالیس روپے ماہوار تھا، اس کے علاوہ ان کو کسی شاہی محکمہ یا شاہی دربار سے کوئی تعلق نہ تھا۔"

اس مستند بیان کے بعد کسی مزید شہادت کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ منجملہ دوسری شہادتوں کے فصاحت نے اس غلط فہمی کا ازالہ کر دیا ہے کہ امانت کا دربار سلطانی سے کوئی تعلق تھا اور جب یہ تعلق ثابت نہیں تو جیسا کہ متعدد اسناد سے واضح ہوتا ہے کہ اندر سبھا کی رسائی کبھی بھی قیصر باغ میں نہ ہوئی اور نہ بادشاہ نے اس کی تصنیف یا تمثیل سے کوئی دلچسپی لی۔

اصل واقعہ یہ ہے کہ امانت کے چند احباب جن میں میرزا عبادت پیش پیش تھے واجد علی شاہ کے رہس "رادھا کنھیا" اور دوسرے رقص و سرود کے جلسوں کی شہرت سن کر امانت کی خدمت میں پہنچے اور ان سے فرمائش کی کہ رہس کے انداز کی کوئی تصنیف ایسی پیش کریں کہ اسے عوام میں کھیلا جائے اور اس قسم کے جلسے سے تفریح و تفنن کا سامان فراہم کیا جائے۔ امانت اس زمانہ میں (۱۲۶۷-۶۸ھ ء میں) امراض باردہ کے سبب چلنے پھرنے سے معذور تھے اور گویائی کی طاقت بھی نہ رکھتے تھے۔ چنانچہ احباب کا یہ مشورہ اور اصرار انھیں پسند آیا اور اندر سبھا کی تصنیف میں مشغول ہو گئے۔ اس کے بعد یہ ناٹک کس طرح لکھا گیا، کب ختم ہوا اور کیونکر اسٹیج کرنے کی تیاری ہوئی؟ اس کی تفصیلی بحث تاریخی حوالوں سے پیش کی جا چکی ہے۔

اس سے واضح ہوا کہ امانت کی اندر سبھا سے تقریباً سات سال پہلے اردو کا پہلا ناٹک لکھا جا چکا تھا

لیکن امانت اس کی دید سے محروم تھے۔ پہلے رہس کے بعد واجد علی شاہ نے تختِ سلطنت پر جلوہ افروز ہونے کے بعد (یعنی ۲۶ صفر ۱۲۶۳ھ مطابق ۱۳ فروری ۱۸۴۷ء) کو رقص و سرود کے جلسے بند کر کے پری خانہ (اربابِ نشاط کا عملہ) برخاست کر دیا۔ کچھ عرصہ ان کی جدت پسند طبیعت کو فنی سرگرمیوں کے بغیر سکون نصیب نہ ہوا اور از سرِ نو پری خانہ کی تیاری شروع کر دی گئی۔

"پری خانہ کا یہ نیا جلسہ پوری طرح تیار بھی نہ ہوا تھا کہ واجد علی شاہ تبخیر دماغ میں مبتلا ہو گئے اور ان کی بیماری نے خطرناک صورت اختیار کر لی...... ۱۲۶۵ھ کا تقریباً پورا سال بیماری میں گزرا، صفر کے مہینہ میں خفقان کی شدت اتنی بڑھ گئی تھی کہ ایک دن کپڑے پھاڑ ڈالے اور اس کے دوسرے دن صبح سے شام تک آنکھیں بند کیے غش میں پڑے رہے، بیگموں میں کہرام مچا رہا مگر ان کو یہ بھی خبر نہ ہوئی کہ کون آیا اور کون گیا۔ ...... مختصر یہ کہ ۱۲۶۴ھ کا کچھ آخری حصہ اور ۱۲۶۵ھ کا پورا سال اور ۱۲۶۶ھ کے ابتدائی دو تین مہینے واجد علی شاہ کی بیماری میں گزرے۔ اس زمانہ میں شاہی رہس کے جلسے موقوف رہے۔"

اس کے بعد جب سلطان کو صحت ہوئی تو پری خانہ کا نیا اہتمام اور رہس کی تیاری کا خاص انتظام ہونے لگا اور ۱۲۶۶ھ کے آخر میں اپنی مثنوی "دریائے تعشق" کے اساس پر ایک رہس (ناٹک) "غزالہ ماہ رُو" ترتیب دیا، اور کثیر ساز و سامان کے ساتھ تقریباً ایک سال بعد ۱۲۶۷ھ میں دھوم دھام کے ساتھ مخصوص تماشائیوں کے ساتھ کھیلا گیا اور اس کی شاندار کامیابی نے سلطان کی آتشِ شوق کو دوبالا کر دیا۔ چنانچہ ۱۲۶۷ھ میں اپنی مثنوی "افسانۂ عشق" کو رہس کی شکل میں مرتب کر کے اسی شان و اہتمام سے شاہی اسٹیج پر کھیلا۔ اس جلسہ یا ناٹک کے بارے میں امانت نے شرح اندر سبھا میں بھی ذکر کیا ہے کہ:

"سرخ دوپٹہ بھاری محفل میں تنتا ہے، شفق کا جواب بنتا ہے جس میں سے نور چھنتا ہے، زہرہ خصال مشتری کس پھرتی سے ناچ ناچ کر اس کے تلے سے نکل جاتی ہیں...... مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے، میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔"

ظاہر ہے کہ امانت کے جن احباب نے ان سے اس قسم کے جلسہ کی تصنیف کے لیے فرمائش کی، جس کا ذکر کیا جا چکا ہے، ان میں سے کسی نے ناٹک "افسانۂ عشق" عرف "سیم تن و ماہ پیکر" دیکھا یا کسی درباری شاعر و مصاحب سے اس کا حال سُنا ہو گا۔ کیونکہ اسی زمانہ میں یا اس سے پہلے "غزالۂ ماہ رو" کے بعد ۱۲۶۷ھ میں امانت نے حسب فرمائش "اندر سبھا" لکھنا شروع کی۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر نواب واجد علی شاہ نے امانت سے اندر سبھا کی فرمائش کی بھی تو کیوں؟ جب کہ وہ اسی زمانہ میں دو رہس خود تیار کر کے تمثیل کرا چکے تھے؟ اس کا جواب صاف ہے کہ سلطان نے اندر سبھا نہ لکھوائی اور نہ ان کی سرپرستی میں کھیلی گئی۔ امانت

عہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج صفحہ ۱۱۵

نے "افسانۂ عشق" کا جس انداز میں ذکر کیا ہے وہ کیفیت ان کے پیش نظر تھی اور انھوں نے اسی پرداز پر "اندر سبھا" تصنیف کی۔ "مرغ پردہ" تان کر اسی طور پر تمثیل کرائی۔ فرق ظاہر ہے کہ شاہی ناٹک شاہانہ اہتمام سے کھیلا گیا اور "اندر سبھا" عوامی اسٹیج پر حسب حیثیت اسٹیج کی گئی۔

مندرجہ بالا حقائق سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ سلطان واجد علی شاہ ۱۲۶۵ھ سے ۱۲۶۶ھ کے اوائل تک شدید علالت میں مبتلا رہے۔ اس سے پہلے "اندر سبھا" کا کوئی نام و نشان نہیں ملتا۔ ۱۲۶۶ھ سے ۱۲۶۸ھ تک سلطان کی دو مثنویوں کو رہس کے اسلوب پر یکے بعد دیگرے کھیلا گیا۔ اس دوران بھی "اندر سبھا" کا کوئی ذکر نہیں تھا۔

ان دلائل و شواہد کی روشنی میں یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ گیا کہ "اندر سبھا" عوامی ناٹک تھا۔ دربارِ شاہی سے اس کا کوئی تعلق نہ تھا تو صرف یہ کہ واجد علی شاہ (جو اردو کے ڈرامے کے موجد ثابت ہوتے ہیں) کے رہس ناٹکوں کے نمونہ پر لکھا گیا لیکن یہ ناٹک امانت کی طبع زاد تصنیف اور عوام کی فرمائش پر نت نئے اسلوب اور عوامی ذوق کے مطابق خالص مقامی رنگ میں لکھا گیا۔ یہی سبب ہے کہ واجد علی شاہ کی تصانیف میں سے کوئی ناٹک اندر سبھا کے برابر قبولیتِ عام و شہرتِ دوام کا موجب ثابت نہ ہوا اور "اندر سبھا" اردو اسٹیج کے لیے سنگِ میل بنا۔ یہی سبب ہے کہ عام طور پر اندر سبھا کو اردو کا پہلا ناٹک کہا جاتا ہے۔

اندر سبھا کی قدر و قیمت اور مثنوی

"اندر سبھا" مثنوی اور ڈرامے کے بہترین عناصر کا دلکش امتزاج تسلیم کیا جاتا ہے اس لیے کہ اس میں مثنوی کا اسلوب اور ڈرامے کے فنی لوازم بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ بعض مبصرین کا یہ بیان بے بنیاد اور غلط ثابت ہو چکا ہے کہ اندر سبھا کو فرانسیسی اوپیرا کے اسلوب پر ترتیب دیا گیا۔ امانت ایک مشاق سخن ور اور پر گو شاعر تھے۔ احباب کے اصرار پر جب انھوں نے یہ ناٹک، جسے جلسہ کہا گیا، لکھنا شروع کیا تو ان کے سامنے واسوخت اور مثنوی مروجہ و مقبولِ عام اصنافِ سخن تھیں اور شاہی رہس کی شہرت اور اس کے تمثیلی کوائف بھی ان کے گوش گزار ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ نہال چند کی مذہب عشق کے علاوہ امانت کے پیش نظر مثنویوں میں مشہور و مرغوب "سحر البیان" اور "گلزارِ نسیم" تھیں اور ان کے انداز میں ڈرامائی عناصر موجود تھے۔ اردو ڈراما کے اجزائے ترکیبی بڑی حد تک دوسرے عناصر کے علاوہ مثنوی سے متاثر ہیں کیونکہ داستان گوئی اور منظر نگاری کے علاوہ مکالماتی انداز مثنوی کے خاص لوازم ہیں۔ امانت کے احباب اس جلسہ کا جو خاکہ ان کے سامنے پیش کیا تھا اس میں غزلوں، ہوری، بسنت اور ٹھمریوں کا خاص طور پر شامل کیا جانا ضروری تھا۔ شاہی رہس ناٹک بھی "غزالہ ماہرو" اور "افسانۂ عشق" مثنویوں کے اساس پہ ترتیب دیے گئے،

خصوصاً "افسانۂ عشق" جو سحرالبیان' کی بحر میں ہے اور امانت نے اپنی شرح میں اس کا حوالہ بھی دیا ہے۔ امانت نے اس اسلوب پر یہ جلسہ تصنیف کرنا چاہتے ہوں گے لیکن یہ ان کی طبع خداداد کی جدت پسندی اور قدرتِ بیان کا کمال ہے کہ مثنوی کا انداز اختیار کرنے کے باوجود انھوں نے غیر شعوری طور پر ڈرامائی تدبیر کاری کو ملحوظ رکھا اور ڈرامے کے لوازم داخل کر دیے۔ پلاٹ کے لیے اس دور کے تقاضے اور پیشِ نظر مثنویوں کے اسلوب کے مطابق راجہ اندر اور دیو پریوں کے واقعات کا انتخاب کیا لیکن تذبذب، تصادم اور کشمکش کے لازمی عناصر نیز مکالموں اور حرکت و عمل کا انداز منظوم داستان یا مثنوی میں اس خوبی سے شامل کیا کہ فنی کمزوریوں کے باوجود ایک مکمل ڈرامے کی تشکیل عمل میں آگئی۔

گو اندر سبھا میں نثری مکالمے بھی ہیں لیکن بہت کم، اور بیشتر حصہ نظم میں ہے۔ اس کے علاوہ اس عہد کے خواص و عوام کے سامنے اردو ڈرامے کا کوئی نمونہ نہ تھا، اگر کوئی تھا بھی تو شاہی رہس کا جلسہ جو خود مثنویوں کی بنیاد پر ترتیب دیا گیا، اور رقص و سرود کا جلسہ کہلایا، اس لیے بعض ثقہ اصحاب نے بھی اندر سبھا کو رہس کے جلسے یا مثنوی سے تعبیر کیا، چنانچہ ناصر لکھنوی مرحوم نے اپنے تذکرہ "خوش معرکۂ زیبا" میں اس کا ذکر ان الفاظ میں کیا:

> "میاں امانت نے ایک رہس کی طرح مثنوی "اندر سبھا" تصنیف کی تھی، اس میں بجائے امانت تخلص استاد اپنا قرار دیا تھا اور اس مثنوی میں غزلیں، ہولی و ٹھمری اور چھند زبان بھاکا میں کہے تھے، جن کو سُن کر پنڈت کشمیری اور بہاری کمار اور میر حافظ نے چند طفلانِ حسین اور امردانِ ماہ جبین خوب صورت جمع کر کے اور ان لڑکوں کو مثنوی یاد کرا کے اور تعلیم راگ اور ناچ دلوا کر ایک رہس کھڑا کیا تھا اور وہ پندرہ روپے روزینہ پر مجرے بھی جاتے تھے۔ چنانچہ خلائق نے یہ جلسۂ جدید دیکھ کر بہت پسند کیا"

گو کہ اندر سبھا میں نقطۂ عروج اور بعض فنی لوازم کمزور ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ایک عالم ڈرامے کی طرح اسے کامیابی سے تمثیل کیا جا سکتا ہے اور امانت نے اسٹیج کو دیکھے بغیر ان لوازم کو جس حد تک ملحوظ رکھا وہ یقیناً حیرت انگیز اور قابلِ تحسین ہے۔ ناٹک اندر سبھا کی مقبولیت اور شہرت کا آغاز تو اسی وقت سے ہو گیا تھا جب یہ کتاب محفل میں پڑھ کر سنائی جاتی تھی کیونکہ اس کے پیرایۂ بیان اور اندازِ تشکیل میں اس قدر جاذبیت اور کشش ہے کہ ہر خاص و عام کو متوجہ کر لیتا ہے۔ قصہ کا تحیر اور کرداروں کی اجنبیت کے باوجود مصنف کے اسلوب ادا سادگی

عۂ "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" مؤلفہ سید مسعود حسن رضوی مرحوم صفحہ ۱۰۴

و سلاست، مکالموں اور گانوں کی دل کشی ہر ذوق کو بھاتی ہے۔ سید مسعود حسن رضوی کا بیان درست ہے کہ:

"اندر سبھا کے پہلے اڈیشن کے لیے امانت نے جو قطعہ تاریخ کہا تھا اس سے ہم کو معلوم ہو چکا ہے کہ چھپنے سے پہلے ہی اس کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی تھی، لوگ اس کی قلمی نقلیں لے رہے تھے، اس کے ٹکڑے بہتوں کو یاد ہو گئے تھے اور اس کے گانے زبانوں پر چڑھ گئے تھے۔ جب وہ پہلی مرتبہ چھپ کر نکلی تو اس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی مرتبہ چھاپی گئی، اس کے بعد تو بلا مبالغہ وہ سیکڑوں مرتبہ چھپی۔ ہندوستان بھر میں جن جن شہروں میں اردو بولی اور سمجھی جاتی تھی، ان میں شاید ہی کوئی شہر ہو جہاں وہ چھاپی نہ گئی ہو۔ لکھنؤ، آگرہ، امرتسر، بمبئی، پٹنہ، دہلی، کانپور، میرٹھ، کلکتہ، گورکھپور، لاہور اور مدراس میں متعدد بار چھاپی گئی .....
اندر سبھا کتاب جتنی مقبول ہوئی اس سے کہیں زیادہ اس کا کھیل مقبول ہوا، جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا، تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے۔ بہت سی پیشہ ور منڈلیاں لکھنؤ اور دوسرے مقامات پر قائم ہوئیں جو گھر گھر اور شہر شہر بلکہ قصبات اور دیہات میں اُجرت پر 'اندر سبھا' کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں۔ جو شخص کوئی منڈلی تیار کرتا تھا، وہ اسی کے نام سے یاد کی جاتی تھی۔ مثلاً حافظ کی اندر سبھا (یہ وہی میر حافظ ہیں جنھوں نے ابتدا میں اس کھیل کے اہتمام میں حصہ لیا اور ناصر لکھنوی نے جن کا ذکر کیا ہے) جواہر کی اندر سبھا وغیرہ .... اندر سبھا کی عام مقبولیت کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ اندر، اندر کی سبھا، اندر کا اکھاڑا، پریاں، پریوں کے تخت اور دیو وغیرہ اُردو ادب کی تلمیحوں میں داخل ہو گئے۔ برٹش میوزیم اور انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا کے پچاس سے زیادہ اڈیشن موجود ہیں ان میں گیارہ ناگری خط میں، پانچ گجراتی اور ایک گورکھ مکھی خط میں ہے، باقی اُردو میں ہیں، اور ان میں کتاب کی زبان میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ اندر سبھا کی مقبولیت کو دیکھ کر متعدد سبھائیں لکھی گئیں۔"

اندر سبھا کی مقبولیت اور اسباب

اندر سبھا کی مقبولیت اور شہرت کا یہ عالم ہوا کہ اودھ اور برِ صغیر کے مختلف مقامات پر اس کی نقالی کی گئی، اور اس اسلوب کی تقلید میں متعدد ناٹک لکھے گئے جن کے نام بھی اسی کے نام پر رکھے گئے۔ ان میں سب سے پہلے لکھنؤ کے ایک ہندو شاعر مداری لال کی اندر سبھا ہے جو امانت کی اندر سبھا کے مقابلہ پر لکھنؤ اور اس کے مضافات میں کھیلی جاتی رہی۔ گو اس کی عامیانہ زبان و طرزِ بیان اور گانوں کی کثرت کے سبب عوام میں اندر سبھا مداری لال مقبول بھی زیادہ ہوئی لیکن امانت کے ناٹک کا کوئی جواب نہیں اور سنجیدہ مذاق

کے اہل علم وادب بھی اندر سبھا امانت کی تعریف کیے بغیر نہ رہ سکے۔ اس سلسلہ میں مولانا نذیر احمد دہلوی مرحوم کی رائے قابلِ غور ہے۔ جن کے نزدیک اس عہد کے قصے اور مثنویاں بیہودہ اور فحش تھیں لیکن اندر سبھا کے بارے میں وہ بھی معترف ہوئے کہ

"زبان اور بیان کے لحاظ سے دیکھئے تو بھی اندر سبھا امانت کی سب تصانیف میں سب سے زیادہ ممتاز پائی جائے گی، اس میں جا بہ جا درد نہیں تو زور ضرور ہے اور زبان بیشتر رعایتوں کی قید سے آزاد ہے۔ مثلاً راجہ اندر کی آمد کی شان کو نہایت لطیف انداز میں بیان کیا ہے۔ پھر پریوں کی زبانی جو غزلیں لکھی گئی ہیں ان میں سے بعض بعض رنگینیٔ الفاظ کی بنا پر اُن کی دوسری غزلوں سے بہتر ہیں۔"

مولانا حسرت موہانی جیسے صاحبِ ذوقِ سلیم اور عظیم نقاد و سخنور اندر سبھا کی خوبیوں کے قائل نظر آتے ہیں اور اس کی نسبت انھوں نے جو تبصرہ فرمایا گو اس میں بڑی حد تک مبالغہ آرائی سہی مگر اس کے اکثر نکات سے روگردانی ممکن نہیں اور اسے اندر سبھا کی مستقل قدر و قیمت کی ایک مستند دستاویز تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ مولانا کی رائے ہے کہ:

"بظاہر یہ دیو پری کا ایک بے سر و پا قصہ معلوم ہوتا ہے، لیکن حقیقت میں یہ ایک ادبی افسانہ (ALLEGORY) ہے جس کے ذریعہ سے امانت نے پاسِ شرافت و حسن و عشق کے نہایت نازک اور اہم معاملات کا فوٹو کھینچا ہے...... امانت کا راجہ اندر واقعی دیو پری کا راجہ نہیں ہے بلکہ اس کے یہاں اندر سے پاسِ شرافت، پکھراج پری سے عصمت، نیلم پری سے حیا، لال پری سے خودداری و رعبِ حسن، سبز پری سے حسن، کالے دیو سے خواہش، گلفام سے عشق اور لال دیو سے غمازی مراد ہے۔ چونکہ ایک شریف عورت کی خوبیاں مثلاً حسن و حیا و خودداری، پاسِ شرافت کے ماتحت ہوتی ہیں، اس لیے اندر کو سب پریوں کا سردار قرار دیا۔ غور کرنے کی بات ہے کہ ان دونوں میں افسری ماتحتی و شفقتِ بزرگانہ و عبودیتِ خسروانہ کے علاوہ اور کسی قسم کا تعلق تھا......"

مولانا علیہ الرحمۃ نے اپنے ان خیالات کو تفصیلی طور پر دلائل سے ثابت کیا ہے اور حسن و عشق کے پاکیزہ واردات کوائف بیان کرتے ہوئے آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

"غرض غور کرنے سے معلوم ہو سکتا ہے کہ نازک سے نازک اور لطیف سے لطیف معاملاتِ محبت کو امانت نے کس خوبی کے ساتھ ادا کر دیا ہے...... اندر سبھا اہلِ مغرب کے بہت سے ڈراموں سے بہتر ہے، اور میں تو یہ کہتا ہوں کہ شیکسپیئر کے اوائل عمر کے بعض ڈراموں سے بھی بہ وجوہِ حسن فائق ہے۔"

(اردوئے معلّی۔ اگست ۱۹۰۳ء)

یہ حقیقت ہے کہ اندر سبھا اپنے فنی محاسن کے لحاظ سے اپنے دور کی نہیں آج کے ادب اور اسٹیج کے لیے قابلِ قدر ہے۔ لیکن مولانا نے اس کی کہانی کو مرادی قصہ کہہ کر جو توجیہہ کی ہے وہ یقیناً ان کی ذاتی رائے کہی جا سکتی ہے ورنہ امانت نے اندر سبھا کے پلاٹ کی ترتیب میں ان حقائق کو ہرگز پیشِ نظر نہیں رکھا ورنہ اس کی اشاعت کے سلسلہ میں وہ کسی قسم کے حجاب و اعتذار کی ضرورت محسوس نہ کرتے، اور شرح اندر سبھا میں اس پلاٹ کی تفصیل و افصح الفاظ میں لکھ کر اسے اپنے نام سے منسوب کرنے سے گریز نہ کرتے، جیسا کہ خود ان کے بیان سے ظاہر ہے کہ:

"چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندے کا کلام دریافت کر لیا۔"

اندر سبھا کی مقبولیت کے کئی اسباب ہیں جن میں خاص طور پر قابلِ ذکر یہ ہیں:۔

۱۔ زبان و بیان کی فصاحت و دلکشی، مکالموں کی سادگی و بے ساختگی اور پسندیدہ دھنوں میں گانوں کی شمولیت جن میں پُر کیف غزلیں، چھند اور دادرے وغیرہ ہیں، اس لحاظ سے رقص و نغمہ اور شعر و ادب کا حسین امتزاج اور رنگین تنوع اس تصنیف کو مقبولِ عام بنانے کا ضامن ہوا۔

۲۔ پلاٹ میں تحیر کے ساتھ سادگی و پُرکاری کے سامان عوام و خواص کی دلچسپی کے لیے موجود ہیں اور حُسن و عشق کی رنگا رنگ کیفیات اور فطری جذبات و معاملات کو جن و انس کے عجیب و غریب تصادم کے ساتھ بے تکلف اور مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔

۳۔ نظم و نثر کا دلکش مرکب ہونے کے ساتھ مغرب کی ترقی یافتہ اوپیرا کی ہم سری کرتا نظر آتا ہے۔ بقول حضرت ادیب مرحوم اوپیرا کے تدریجی ارتقاء پر نظر کرنے سے امانت کی قدر ہوتی ہے کہ یورپ میں ڈھائی سو برس کے بعد اوپیرا ترقی کی جس منزل پر پہنچا تھا اس کی جھلک ان کی پہلی ہی کوشش میں صاف نظر آتی ہے۔ اندر سبھا میں ناچ بھی ہے اور گانا بھی، گو انحطاط پذیر سہی مگر فکری تہذیب بھی ہے اور ادبی شان بھی۔ اس کا قصہ دلچسپ اور گیت برمحل ہے، اس میں لفظوں کی اہمیت نغموں سے کم نہیں ہے۔ اس کے گیت بھی امانت نے بنائے اور ان کی دُھنیں بھی اُنھی نے رکھی ہیں۔

۴۔ فنی لوازم کے لحاظ سے جزئیات کو نظر انداز کر کے ڈرامائی ادب میں اندر سبھا فنی خصوصیات پر حاوی نظر آتا ہے۔ بعض خامیاں ایسی پائی جاتی ہیں جو ابتدائی کوشش کے سبب سے رہ گئیں لیکن اس کے باوجود کوئی ایسا سقم موجود نہیں جو اس ناٹک کے دلچسپی سے پڑھے جانے یا کامیابی سے کھیلے جانے میں حارج ہو، یہی سبب ہے کہ اندر سبھا دورِ آغاز سے لے کر سالہا سال بار بار چھپتا ہاتھوں ہاتھ فروخت ہوتا

اور شہر شہر قصبہ قصبہ معمولی منڈلی اور اعلیٰ ترین تھیٹر کمپنی کے اسٹیج پر کھیلا جاتا اور اپنے اثر اور دلچسپی کے لحاظ سے ترقی پذیر رہا۔

۵۔ اندر سبھا کی تشکیل و تحریر میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ معمولی ساز و سامان کے ساتھ کسی سڑک کے کنارے، محلّہ یا گلی، شہر یا قصبہ میں کہیں بھی ایک میدان میں تخت بچھا کر آسانی سے اسٹیج کیا جا سکتا ہے جیسا کہ اس کے ابتدائی دور میں جا بہ جا ہوتا رہا، اور بر خلاف اس کے لاکھوں روپے کے صرف سے شاندار اہتمام اور زرق برق لباس کے ساتھ کھیل کر پرستان کا سماں باندھا جا سکتا ہے۔ اُردو تھیٹر کے ترقی یافتہ دور میں پارسی کمپنیوں نے اس شان سے اس ناٹک کو اسٹیج کیا کہ تماشائی محوِ حیرت رہ گئے اور ہر عام و خاص کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا رہا۔ پارسی اسٹیج پر یہی ناٹک مشینوں کے ذریعہ سے اس قدر شاندار طریقہ پر دکھایا جاتا رہا کہ بیان سے باہر ہے۔ پریوں کا بازوؤں پر زر کار پر لگائے ہوئے اُڑتے نظر آنا، راجہ اندر کے تخت کا اُڑنا، پرستان کے مناظر تو واقعی اندر کے اکھاڑے کا سماں پیش کرتے تھے۔ یہی حال رنگ برنگ ملبوسات اور سین سینری کا تھا، جس کی تفصیلات پارسی تھیٹر کے دور میں بیان کی گئی ہیں۔

اندر سبھا میں فنی لوازم

یہ انکار ممکن نہیں کہ عوامی اسٹیج کا پہلا اور مقبول ڈراما اندر سبھا امانت کے سوا اور کوئی تھا۔ لطف یہ ہے کہ نامی صاحب اندر سبھا کو بہ الفاظِ دگر ڈراما ماننے کے باوجود اس کی موجودگی میں گجراتی کے ڈرامے" گوپی چند اور جلندھر" کو اُردو کا پہلا ڈراما گردانتے ہیں اور دلیل سے بعد میں خود ہی اس کی تردید کر دیتے ہیں جو اندر سبھا کی مقبولیت اور کامیابی کا ثبوت ہے۔ اس کے علاوہ چند دیگر معترضین کا یہ دعویٰ کہ اندر سبھا کی حیثیت ڈراما کی نہیں، کسی دلیل سے ثابت نہیں ہو سکا، جس کی تفصیل بیان کی جا چکی ہے۔

ڈراما اندر سبھا کی بابت بعض حضرات کی رائے ہے کہ اس کا قصّہ عامیانہ، ڈرامائی، عنصر ناپید، کردار نگاری کا عمل ناقص اور غزلوں کا معیار عام طور پر بہت پست ہے۔

اس سلسلہ میں ابتدائی ابواب میں اکثر نکات پر بحث کی جا چکی ہے۔ قصّہ کے بارے میں ظاہر ہے کہ اس دور کی مقبول اصناف مثنوی اور داستان گوئی کے قسم کی کہانی کو اپنے پلاٹ کے لیے موزوں سمجھا اور مروّجہ کہانیوں کی مقبولیت کے لحاظ سے پسندِ عام و خاص ہوا۔

اگرچہ مولانا حسرت کی رائے میں یہ قصّہ مرادی اور اندر سبھا (MORAL PLAY) کہلانے کا مستحق ہے لیکن اس کے باوجود اس میں تفریح کا عنصر غالب اور شعوری طور پر انسانی زندگی کی ترجمانی مفقود ہے۔ اگر اس قصّہ میں زندگی کی کوئی کشمکش ہے بھی تو یہ کسی بڑے تصادم کا محرک نظر نہیں آتا۔

تصادم کی کیفیت فنی لحاظ سے جامد (STATIC CONFLICT) کی شکل میں نظر آتی ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ واقعات کا ارتقا درمیان ہی میں رک جاتا ہے، کیونکہ زندگی کی سطحی کش مکش سرسری انداز میں پیش کی گئی ہے، اور اس میں شک نہیں کہ امانت کے سامنے جدید مغربی ڈراما کے فنی لوازم تھے، اور نہ اس وقت قدیم ہندی ڈراما موجود تھا، البتہ روایتی ناٹک کا ذکر انھوں نے ضرور سنا ہوگا۔ امانت کے پیش نظر زیادہ تر کہانی کے پیرایہ میں رقص و نغمہ کے سامان مرتب کرنا تھا لیکن اس کے باوجود ڈرامائی لوازم موجود ہیں جنھیں کمزور تو کہا جا سکتا ہے مگر ان کا فقدان تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ عمل و حرکت جو ڈرامے کا اہم ترین لازمہ ہے پوری قوت اور صداقت کے ساتھ موجود ہیں، انھیں کسی طرح بھی ناقص نہیں کہا جا سکتا اور ڈرامائی عمل نے ہی ایک منظوم داستان یا مثنوی کو ایک مکمل تمثیل کا روپ دیا ہے۔ منظوم مکالموں میں ڈرامائی حرکت اور عمل موجود ہے۔ آغاز راجہ اندر کی آمد پر کورس سے ہوتا ہے:

کورس:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے
پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

خوشی سے چہچہے لازم ہیں صورتِ بلبل
اب اس چمن میں گلِ تر کی آمد آمد ہے

فروغِ حسن سے آنکھوں کو اب کرو روشن
زمیں پہ مہرِ منور کی آمد آمد ہے

دوزانو بیٹھو قرینے کے ساتھ محفل میں
پری کی، دیو کی، لشکر کی آمد آمد ہے

غضب کا گانا ہے اور ناچ بھی قیامت کا
بہارِ فتنۂ محشر کی آمد آمد ہے

بیاں میں راجہ کی آمد کا کیا کروں استاد
جگر کی، جان کی، دلبر کی آمد آمد ہے

راجہ دربار میں داخل ہو کر حسب حال خطاب کرتا ہے:

راجہ اندر:

راجہ ہوں میں قوم کا اور اندر میرا نام
بن پریوں کی دید کے نہیں مجھے آرام

سنو رے میرے دیو رے دل کو نہیں قرار
جلدی میرے واسطے سبھا کرو تیار

تخت بچھاؤ جگمگا جلدی سے اس آن
مجھ کو اس پر بیٹھنا محفل کے درمیان

میرا سنگلدیپ میں ملکوں ملکوں راج
جی میرا ہے چاہتا کہ جلسہ دیکھوں آج

لاؤ پریوں کو میرے جلدی جا کر یہاں
باری باری آن کر مجرا کریں یہاں

راجہ کے حکم پر پکھراج پری جھم جھم کرتی، گھنگھروؤں کی جھنکار اور طبلہ کی تال پر ناچتی گاتی داخل ہوتی ہے:

پکھراج پری :

محفلِ راجہ میں پکھراج پری آتی ہے
ساری معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے
جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا
آدمی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے
دولتِ حسن سے ہو جائے گا عالم معمور
کرنے اس بزم میں اب راج پری آتی ہے
زرد ہو رنگ حسینوں کا نہ کیونکر اُستاد
غل ہے محفل میں کہ پکھراج پری آتی ہے

اس کے بعد پکھراج پری ایک غزل گا کر اپنا تعارف کراتی ہے۔

پکھراج پری :

گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا
آفاق میں پکھراج پری نام ہے میرا
پھندے سے مرے کوئی نکلنے نہیں پاتا
اس گلشنِ عالم میں کچھا دام ہے میرا
میں لاکھ کی دو لاکھ کی پروا نہیں کرتی
قاروں کا خزانہ اجی انعام ہے میرا
کہتے ہیں جہاں میں جسے انساں گل و سنبل
وہ رُخ ہے، وہ گیسوئے سیہ فام ہے میرا
بدمست مجھے دیکھ کے ہوتی ہے خدائی
معمور ہے مے حسن سے کیا جام ہے میرا
اللہ نے بخشا ہے مجھے رتبۂ عالی
گردوں جسے سب کہتے ہیں وہ بام ہے میرا
انساں کا شرارت سے مری بس نہیں چلتا
دل لے کے مکر جانا سدا کام ہے میرا
اُستاد کو دیتی ہوں دعا میں دل و جاں سے
یہ کام جہاں میں سحر و شام ہے میرا

بعد ازاں راجہ کی شان میں دعائیہ چھند گاتی ہے:

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
میرا پنا چاہیے تخت نہ مجھ کو تاج
جگ میں بات اُستاد کی بنی رہے مہراج

اور پھر ناز و عشوہ کے ساتھ اپنے فن کا مظاہرہ کرتی رہتی ہے: (گیت)

پکھراج پری :

آئی ہوں سبھا میں چھانڈ کے گھر
کا ہو کی نہیں ہے آج کھبر
چیری ہوں تیری راجہ اندر
رکھنا دِن رین دیا کی نجر

سونے کا براجے سیس مُکٹ   روپے تکھت[۱] پر بیٹھ نڈر
چاروں کونوں پر لعل ٹنگیں   داتا کا کرم رہے آٹھ پہر
سایہ رہے پیر پیمبر کا   مولا کی سدا رہے نیک نجر
اُستاد یہ کہہ ہر سے ہردم   دُنیا میں رہیں حجرت اکتر[۲]

گو اِن گانوں میں ڈرامائی انداز پایا جاتا ہے لیکن شروع سے آخر تک اسی طرح مختلف پریاں ایک ساتھ تین چار گانے گاتی رہتی ہیں جو واقعات کو تسلسل کے ساتھ آگے بڑھانے میں حارج ہوتا ہے۔ حالانکہ امانت نے ناظرین کی دل چسپی برقرار رکھنے اور اس عیب کو دور کرنے کے لیے ہر گانے کی بحر اور دُھن جداگانہ رکھی ہے اور تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کیفیت سے مثنوی کا انداز زیادہ نمایاں ہوگیا اور فنی لازمہ کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔

اِن مثالوں سے یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اندر سبھا، مثنوی اور تمثیل نگاری کا ایک دل کش امتزاج ہے۔ جس میں قدیم ہندی ڈراموں کے اسلوب پر اور کچھ اس عہد کے اودھ شاہی رہس کے انداز پر رقص و نغمہ کو ہر موقع پر ترجیح دی گئی ہے۔

اندر سبھا کی شاعری

امانت اپنے دَور کے خوش گوار اور فصیح البیان شاعر تھے۔ ان کی شعری تصانیف میں خزائن الفصاحت (دیوان) واسوخت اور گلدستۂ امانت (مختصر مجموعۂ کلام) لکھنؤ کے قدیم مذاقِ سخن کی دل کش یادگار ہیں۔

میر امانت بحیثیت شاعر اپنے آپ کو موجدِ رعایتِ لفظی لکھا کرتے تھے۔ وہ پندرہ سال کے سِن میں شعر گوئی کی جانب مائل ہوئے۔ پہلے چند نوحے اور سلام کہے۔ ان کے والد میر آقا علی میر آغا کے اس زمانہ کے مشہور مرثیہ گو استاد میاں دلگیر لکھنوی سے دوستانہ مراسم تھے۔ چنانچہ امانت کے والد نے بیٹے کو اپنے محبّ خاص میاں دلگیر کا شاگرد کرادیا۔ اُستاد نے اُن پر خاص توجہ کی اور امانت تخلص تجویز کرکے کلام کی اصلاح کا سلسلہ شروع کردیا۔ کچھ عرصہ تک امانت اپنے ابتدائی شوق کے مطابق سلام اور نوحے کہتے رہے۔ بعد ازاں غزل گوئی کی جانب راغب ہوئے لیکن میاں دلگیر اپنے عہد کے مرثیہ گو شعرا کی طرح مرثیہ گوئی شروع کرتے ہی غزل گوئی ترک کرچکے تھے اس لیے انھوں نے امانت کی غزل پر اصلاح دینا گوارا نہ کیا۔ امانت کئی استادوں کے قائل نہ تھے، زبان پر عبور اور علوم مروّجہ کی تکمیل کرچکے تھے، چنانچہ اصلاح کے بغیر غزلیں کہتے رہے اور دیگر اصنافِ سخن میں بھی معقول مشق بہم پہنچا کر مختصر مدت میں اس

---

۱ تخت۔ ۲ اختر: یعنی سلطان واجد علی شاہ کا تخلص۔

دور کے پُرگو شعرا میں شمار کیے جانے لگے۔

بعض ناقدین کو اندر سبھا کی غزلوں کے معیار کی پستی، امانت کی قادرالکلامی اور شگفتہ بیانی سے انکار ہے جس کی کوئی دلیل موجود نہیں۔ اس سلسلہ میں امانت نے کتاب کے سبب تالیف میں خود بیان کیا ہے کہ "انھیں اِس جلسہ کا لکھنا مرغوب نہ تھا اس لیے غزلوں میں استاد تخلص کیا مگر لوگوں نے غزلوں میں امانت کے رنگِ تغزل اور کلام کی رنگینی و پختگی سے پہچان لیا۔ اس سے ظاہر ہے کہ ان کی غزل کے اسلوب کی مقبولیت عام تھی اور اندر سبھا کی غزلوں کا معیار اُن کے اسلوبِ خاص سے کمتر درجہ کا نہیں ورنہ ان کی غزلوں کو کس طرح شناخت کیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں مولینا نذیر احمد دہلوی مرحوم جو اس قسم کے جلسوں اور عاشقانہ قصص و حکایات کو فحاشی و بدمذاقی سے تعبیر کرتے تھے خصوصیت سے اندر سبھا کی غزلوں کے معیار کی نسبت اظہار رائے کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"پریوں کی زبانی جو غزلیں لکھی گئی ہیں ان میں سے بعض بعض رنگینیٔ الفاظ کی بنا پر ان کی دوسری غزلوں سے بہتر ہیں۔"

امانت کی شاعری کی خصوصیاتِ خاصہ معاملہ بندی، بے ساختگی، رعایتِ لفظی اور تشبیہ و استعارہ تسلیم کی جاتی ہیں جو اس دور کے لکھنوی شاعری کے لیے مختص تھیں اور امانت کا شمار بھی اپنے عہد کے اساتذہ میں ہوتا تھا۔ بیس سال کی عمر تھی کہ ایسے امراض لاحق ہوئے کہ زبان بند اور لوگوں سے ملنا جلنا، آمد و رفت ترک ہو گئی، اس زمانہ میں شب و روز شعر گوئی سے شغل رہا۔ اب ان کا مرتبہ ایک استاد کا تھا، اس لیے بہت سے شاگرد صحبت میں شریک ہو کر غزلوں پر اصلاح لینے لگے۔ غزل گوئی کے ساتھ مرثیہ نگاری اور واسوخت کی طرف بھی مائل ہوئے اور ہر صنفِ کلام میں رعایتِ لفظی کا استعمال ضرورت سے زیادہ ہے۔ حضرت ادیب کی رائے ہے کہ:

"امانت کے یہاں مراعاۃ النظیر، تضاد، ایہامِ تناسب، ایہام تضاد، ایہام او ماج کی صنعتیں رعایتِ لفظی کے دائرے میں آ جاتی ہیں...... امانت نے اپنی غزلیں اندر سبھا کے گانوں میں شامل کی ہیں ان میں بھی ایسے بہت سے شعر موجود ہیں جن کی بنیاد رعایتِ لفظی پر رکھی گئی ہے۔ مثلاً:

لہرا کے کبھی جاتے ہیں دریا کبھی تالاب — کیا ہم کو جھنکاتی ہے کنویں چاہ تمہاری!"

امانت کا دور دبستانِ شاعری کے اس رنگ کو پیش کرتا ہے۔ شاعری کی تمام اصناف میں زیادہ تر خیال آفرینی و معانی کو رعایتِ لفظی پر ترجیح دی جاتی اور جدتِ تخیل میں مبالغہ اور تشبیہ و استعارہ کے زور پر بے اعتدالی کو گوارا کرنا عام تھا اور تخیل کی اس بے اعتدالی کو اس عہد کے اساتذہ سخن مضمون آفرینی اور جدتِ تراکیب تصور کر کے الفاظ کی نئی نئی ترکیبیں تراشتے اور زبان کی لذت معنی آفرینی پر غالب سمجھتے،

چنانچہ امانت نے اپنے دور کے تتبع میں انتہائی غلو سے کام لیا اور عصری لحاظ سے وہ لکھنوی مذاقِ سخن کے مقلد بھی مانے گئے، اور رعایت لفظی کی کثرت کے موجد بھی۔ یہی سبب ہے کہ اندر سبھا کی شاعری میں خواہ وہ مکالموں کی نظم ہو یا نثر اور غزلوں کا رنگ ہو یا گیتوں کا انداز، ان سب پر لکھنوی مذاقِ سخن کی گہری چھاپ پائی جاتی ہے۔ چونکہ ان کے احباب نے ان سے اس جلسہ (ناٹک) کی تصنیف کے سلسلہ میں اس عہد کے مذاق کی رعایت اور شاہی جلسوں کی شہرت کے لحاظ سے یہ فرمائش بھی کی تھی کہ اس میں غزلوں کے علاوہ ٹھمریاں، ہوریاں، بسنت اور چھند بھی شامل کیے جائیں، اس لیے موقع محل کی رعایت سے امانت نے ہندی شاعری یا موسیقی کی ان اصناف کو بھی شامل کرنا ضروری سمجھا اور ان میں بھی عصری تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہندی آمیز اردو یا صرف ٹکسالی اردو میں کہنا مناسب تصور کیا جن میں یا تو لکھنوی شاعری یا مذاق پایا جاتا ہے یا اودھ کی مروجہ اصنافِ موسیقی کا انداز جو لکھنؤ میں گلی گلی مشہور اور رائج تھا جن میں مستشرق فریڈرش روزن نے اندر سبھا کا جرمن زبان میں ترجمہ بھی کیا ہے اور اس کی زبان کے بارے میں لکھنؤ اور اس کے مضافات میں گھوم پھر کر کافی تحقیق کی ہے۔ گو ایک غیر ملکی محقق نے ملکی معاشرت سے نابلد اور زبان سے ناواقف ہونے کے باوجود بڑی جاں فشانی اور ذوق و انہماک سے یہ مہم سر کرنے کی کوشش کی ہے تاہم وہ بہت سی غلط فہمیوں میں مبتلا ہو گیا اور اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کو کہیں ٹھیٹھ اور کہیں ریختی (زنانی زبان) بتا کر اپنی عدم واقفیت کا ثبوت دیتا ہے، حالانکہ غزلوں، مکالماتی نظموں، چوبولوں کی زبان خالص لکھنوی زبان ہے اور گیتوں کی زبان میں بھی کہیں ٹکسالی اردو اور کہیں ہندی آمیز اردو یا پوربی ہے جو اودھ کے بعض دیہات میں بولی جاتی ہے اور اسی زبان میں ٹھمریاں، دلورے اور چھند وغیرہ کہے جاتے تھے، اس علاقہ کے لوک گیتوں اور ہوری بسنت وغیرہ کی یہی زبان تھی۔ مجموعی طور پر اندر سبھا کی شاعری قدیم لکھنوی مذاق کی آئینہ دار ہے۔

غالباً روزن کو ریختی کا مغالطہ اس لیے ہوا کہ زنانہ کردار جو گیت گاتے ہیں ان میں صیغۂ تانیث استعمال ہوتا ہے، حالانکہ امانت نے تمام نظموں، مکالموں اور گیتوں میں یہی التزام رکھا ہے کہ مرد کے لیے صیغۂ تذکیر اور زنانہ کردار کے لیے صیغۂ تانیث استعمال کرتے ہیں اور فنی لحاظ سے یہ خوبی ہے۔

بعض اصحاب کو یہ بھی غلط فہمی ہے کہ اندر سبھا میں نثری مکالمے نہیں ہیں، حالانکہ اکثر موقعوں پر بعض کردار اپنے مکالمے نثر میں ادا کرتے ہیں اور ان مکالموں کی زبان بھی وہی ہے جو اس دور میں لکھنؤ کے داستان گو اور قصہ خوانوں کی تھی یعنی مقفیٰ اور مسجع۔ مثلاً:

ایک موقع پر راجہ اندر سبز پری (جو جوگن کے روپ میں) کو اس کے ناچ گانے سے خوش ہو کر یہ بات

پیش کرتا ہے۔ وہ انکار کرکے کہتی ہے:

"بیان لے کر کیا کروں، کسی سبز رنگ کا دھیان ہے، دھڑیاں چونا ہیں، بدن دھان پان ہے، عشق نہوبی پی کے رنگ لایا ہے، فراق نے قتل کا بیڑا اٹھایا ہے، گلوری لیے مجھے کیا تکتا ہے نفیروں کا منہ کون کیل سکتا ہے۔"

اسی طرح دوسرے مکالموں میں بھی وہی رعایتِ لفظی اور قافیہ بندی کا التزام ہے جس میں اس عہد کی داستان سرائی کا اسلوب جھلکتا ہے۔

لالہ کنور سین دہلوی نے اندر سبھا پر انگریزی میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک متضاد رائے کا اظہار کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"اندر سبھا امانت میں نثر کی ایک سطر بھی نہیں ہے۔"

اور خود ہی دوسرے الفاظ میں تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"نثر سلیس بلا تصنع با محاورہ اور قافیہ بندی سے آزاد ہے۔"

اندر سبھا کی نظم و نثر دونوں میں بہ لحاظ اسلوب و زبان لکھنؤ کے قدیم دبستانِ شاعری کا رنگ غالب ہے۔ اس کے علاوہ گیتوں میں آسان اور دل کش ہندی آمیز اردو زبان استعمال کی گئی ہے۔ اور جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے۔ گیتوں میں بھی خاصا تنوع ہے اور ہر گیت کردار کے حسبِ حال ہوتے ہوئے اپنی طرز میں پُرکیف نغمگی کا آئینہ دار ہے۔ کہا جاتا ہے کہ امانت نے ان گیتوں کی طرزیں بھی خود تجویز کی تھیں اور اس عہد کے ماہر موسیقاروں نے ان کی صلاح و مشورہ سے تمام طرزوں میں لاویز کیفیت پیدا کی۔ مثلاً:

"نیلم پری اندر کے دربار میں حاضر ہوتی ہے، وہ پہلے اپنی آمد گاتی ہے۔ یہ ایک چھند ہے، اس کے بعد ٹھمری اور پھر غزل گا کر نغموں کی رنگا رنگی سے محفل میں ایک خاص رنگ جماتی ہے۔"

چھند، ٹھمری اور غزل دونوں کا اندازِ بیان اور اسلوبِ ادا جداگانہ ہے، مگر سب میں لکھنؤ کی مروجہ طرزِ معاشرت کے لحاظ سے شعر و نغمہ کا وہی مخصوص رنگ جھلکتا ہے۔ یہاں نیلم پری جو غزل گاتی ہے اس میں عام انداز سے ہٹ کر اُستاد کے بجائے امانت تخلص ہے۔ اس سے قیاس کیا جاتا ہے کہ یہ غزل اسٹیج ہونے کے کچھ عرصہ بعد اس ناٹک کی شہرت و مقبولیت سے مطمئن ہو کر شامل کی گئی ہوگی۔

چھند ـــــ نیلم پری:

آئی ہوں میں دور سے چیزیں کرکے یاد
کرو مرا دل شاد کہ میں جی کھول کے گاؤں

مجرا میرا دیکھ کر کرو مرا دل شاد
گا کے ناچ کے آج ہنر اپنا دکھلاؤں

ہُنر دکھا کر محفل میں داد اپنی پاؤں
داد اپنی یہاں پا کر گھر اُستاد کے جاؤں

ٹھمری ـــــ نیلم پری :

راجہ جی کر دو مو سے بتیاں رے
دل تڑپت دن رتیاں رے

ہمری ادرہے تم سے دن دن
سو تن جا کے لگیاں رے

جیرا ڈرت تمری روش سے
دھڑکت ہیں موری چھتیاں رے

درس استاد کا چاہیے مہکا
لکھ کے ٹھپّا دیو بتیاں رے

غزل ـــــ نیلم پری

عشق کا خنجر لگا ہے دل پہ کاری ان دنوں
زخم کی صورت ہے خوں آنکھوں سے جاری ان دنوں

باغ میں جاتی ہے اس گل کی سواری ان دنوں

دے کے قسمیں کوچۂ قاتل میں لے جاتا 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
فرقتِ دل دار 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 آلودہ ابرو خلق کو
کیا تری تلوار پر ہے آب داری ان دنوں

سر اُٹھایا ہے جنوں نے عشقِ زلفِ یار میں
پاؤں کو درکار ہے زنجیر بھاری ان دنوں

راگ لا کر بزم میں عاشق بُرا کرتے ہیں حال
چھیڑیئے للہ 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 لیے
جان جاتی ہے کہو کس پر تمھاری ان دنوں

لکھنوی معاشرے کی عکاسی

اس سے پہلے یہ بیان کیا جا چکا ہے کہ اندر سبھا کی تصنیف کا محرک شاہی رہس اور رقص و سرود کے جلسے تھے اور یہ بھی واضح ہو چکا ہے کہ متذکرہ مجالس اور رہس وغیرہ میں غیر ملکی فن اور اسلوب کا کوئی شائبہ نہ تھا۔ یہ مجالس جو سلطان واجد علی شاہ کے اہتمام سے منعقد کی جاتی رہیں، ان میں خاص طور پر لکھنوی معاشرے کے مزاج کی عکاسی تھی۔ اگرچہ امانت نے اس میں شرکت کی اور نہ ان کے اہتمام یا دیکھنے سے تعلق رہا، البتہ دوستوں کی زبانی ان کے تذکرے اور ان جلسوں کے اہتمام کی تفصیل ضرور سُنی ہوگی۔ اس سے پہلے امانت ایک

داستانیں لکھ چکے تھے، جس میں خالص لکھنوی مزاج منعکس تھا۔ جب امانت نے اندر سبھا کے لیے پلاٹ مرتب کیا تو ان کے پیش نظر مذہب عشق، سحرالبیان اور گلزار نسیم تھی، گو ان کے واقعات میں مافوق الفطرت کیفیات اور ان کے مقام پرستان اور شاہی محلات ہیں، لیکن حقیقت میں ان کے کرداروں کی زبان، اور مزاج کی کیفیات لکھنوی معاشرت کی عکاسی کرتی نظر آتی ہیں، اور یہی منظوم داستانیں اور ان کے مافوق الفطرت کردار امانت کی اندر سبھا کے اساس قرار پائے ہیں یعنی اندر سبھا کے مقامات ہیں:

(۱) سنگلدیپ راجہ اندر کی مملکت ہے۔ (۲) پرستان اندر کا پایہ تخت۔ (۳) قاف یعنی پریوں کی بستی جسے کوہ قاف بھی کہتے ہیں۔ (۴) اختر نگر، شہزادہ گلفام کا محل (۵) ہندوستان یعنی وہ ملک جس کا ایک شہر اختر نگر ہے۔

اختر نگر کے علاوہ باقی مقامات متذکرہ بالا تمام مثنویوں اور دوسری داستانوں میں جوں کے توں یا بعض تبدیلی کے ساتھ اس سے پہلے آچکے ہیں۔ اب یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ امانت نے اختر نگر کو ہندوستان کا ایک شہر قرار دیا اور گلفام کو اس کا شہزادہ ظاہر کیا، یہ اختر نگر لکھنؤ کے سوا اور کوئی مقام نہیں کیونکہ اس سے پیشتر واجد علی شاہ نے اپنے تخلص اختر کی رعایت سے سرزمین اودھ کا نام اختر نگر رکھا تھا۔ ایک روایت کے مطابق اختر نگر ان سے پہلے رکھا گیا اور ان کے عہد میں یہ نام متروک ہوگیا، لیکن امانت نے اپنے پلاٹ میں جو مقامات مقرر کیے ان کے خیال میں اختر نگر لکھنؤ اور شہزادہ گلفام واجد علی شاہ تھے۔ اور یہ امر خلاف قیاس نہیں کہ امانت کا بنیادی خیال یہ ہے کہ واجد علی شاہ جو جان عالم پیا کہلاتے تھے اور جن کے پری خانہ میں حسینان پری تمثال کا مجمع رہتا تھا۔ کوہ قاف اور پرستان کی پریاں بھی ان کے حسن و جمال اور ناز و انداز پر والہ و شیدا ہو کر اپنا مقام راجہ کا دربار سنگل دیپ چھوڑ کر ان کی کنیزی میں شامل ہوتی ہیں۔ چنانچہ امانت نے شرح اندر سبھا میں جلسہ رہس کی کیفیت ان الفاظ میں بیان کی ہے:

> "صلّ 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 قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا، سب حسین حُسن میں شہرۂ آفاق ہیں، پری زاد جن کی دید کے مشتاق ہیں...... پریاں قاف سے آکر ان کے حُسن کا دم بھرتی ہیں، حُوریں غرفوں سے سر نکال کر واہ واہ کرتی ہیں۔"

ظاہر ہے کہ شاہی رہس کا نقشہ احباب کی زبانی ان کے چشم تصور میں تھا، اور اسی لیے تمام مافوق الفطرت کرداروں کو پرستان سے لاکر سرزمین لکھنؤ میں راجہ اندر کا دربار سجانے پر مستعد کردیا

اور سارے کردار جن پری اور دیپ بہروپ کے لحاظ سے اپنے اپنے رنگ میں رکھے گئے ہیں۔

امانت نے شرح میں جو ملبوسات اور بہروپ کا نقشہ ہر کردار کے لیے بطور ہدایت لکھا ہے اس لحاظ سے لباس اور اندازِ گفتگو میں ہر جگہ لکھنوی معاشرت کی جھلک نظر آتی ہے مثلاً پریاں، پر دونو بازوؤں پر لگے ہونے کے باوجود لباس میں لمبی پیشواز اور کلی دار پاجامہ پہنتی ہیں اور دوپٹہ کی گاتی باندھتی ہیں یا کبھی تنگ پاجامہ پہنے خالص لکھنوی انداز میں دوپٹہ شانوں پر ڈالے نظر آتی ہیں۔ زیورات اور سنگھار میں بھی مقامی رنگ نمایاں ہے۔ گلے اور کان میں کوئی زیور، سر پر موباف یا مندیل یا تاج نما ٹوپی ہے، بال گندھے ہوئے اور کبھی کھلے ہوئے یا بیچ سر پر جوڑا اور اس کے گرد ایک طلائی حلقہ ہوتا ہے۔ اسی طرح دیووں کے بھاری بھرکم ڈیل ڈول، بھیانک چہرے سر پر سینگ اور کبھی سینگ غائب، ہاتھ میں گرز یا خالی ہاتھ، لیکن پوشاک عموماً گھٹنوں سے اونچی اور تنگ مہری کا پاجامہ پہنے، کبھی انگرکھا پاجامہ پہنے اور پگڑی باندھے بھی دکھائے گئے ہیں۔ گلفام کے لباس میں انگرکھا، تنگ پاجامہ اور کبھی کبھی عرض کا ڈھیلا پاجامہ اور سر پر تاج، جو اس کے شہزادہ ہونے کی نشانی ظاہر کرے۔ اس کے علاوہ امانت نے اس دنیا سے علیحدہ مقامات متعین کرنے کے باوجود صرف ان مقاموں کے نام تو دیے ہیں اور راجہ اندر، دیووں اور پریوں کے مکالموں وغیرہ میں ان کرداروں کا نام بھی آتا ہے۔

لیکن اندر سبھا کا آغاز جس انداز میں ہوتا ہے اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ سارے مقامات ہماری زمین پر ہی ہیں اور راجہ اندر اس سرزمین پر اپنا پرستانی جلسہ منعقد کر رہا ہے جیسا کہ ابتدا میں ہے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے — پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے
فروغِ حسن سے آنکھوں کو اب کرو روشن — زمیں پہ مہرِ منور کی آمد آمد ہے
زمیں پہ آئیں گی راجہ کے ساتھ اب پریاں — ستاروں کی، مہِ انور کی آمد آمد ہے

اسی طرح نیلم پری کی آمد کا اعلان ہے:

زمیں پر وہ پری آتی ہے اُستاد — جو اہر سے جو رنگت میں کھری ہے

اور نیلم پری دربار میں داخل ہو کر کہتی ہے:

کیوں کر رہے نہ میرا دماغ آسمان پر — اُستاد نے زمیں پہ بُلا کر دیا ہے نام

اس کے علاوہ راجہ اندر اور دیو وغیرہ سنگل دیپ کی باتیں بھی کرتے ہیں لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ سارے مقامات سرزمین ہند و پاک میں ہی کسی نہ کسی زمین پر واقع ہیں اور اس صورت میں گو قدیم فنی اصولوں کے لحاظ سے زمان و مکان کی وحدت کا زیادہ خیال نہیں رکھا گیا اور وحدتِ عمل کا تصور بھی بہت کم

نداز آتا ہے لیکن اس نقش اول میں اس قسم کی خامیوں کو نظر انداز کرنے کے ساتھ یہ خیال بھی کیا جا سکتا ہے کہ مصنف نے دانستہ اس کا لحاظ نہیں رکھا کیونکہ اس کا مقصد ایک ایسے پلاٹ پر ناٹک لکھنا تھا جو مروجہ عہد کے مذاق عامہ کی تسکین و تفریح کا ذریعہ بنے اور چونکہ یہ عوام کی تفریح طبع کی خاطر لکھا اور کھیلا گیا لیکن اسی عہد میں بے سرو سامانی کی حالت میں اسٹیج کیا گیا، پرستان اور اس کے متعلقات و لوازم کا اہتمام کرنا ممکن نہ تھا۔ اس لیے زیادہ سے زیادہ سادہ اور عام فہم انداز میں تمثیل کرنے کی غرض سے ابتدا ہی سے مصنف نے یہ امر مدنظر رکھا کہ یہ سارے واقعات زمین ہی پیش آتے دکھائی دیں۔ ان سب لوازمات کا نتیجہ یہ ہوا کہ قدرتی طور پر تصنیفی و تمثیلی ہیئت میں تمام تر مقامی معاشرت کا گہرا رنگ جھلکتا نظر آتا ہے۔

اندر گو پرستان کا مالک اور ایک عالی شان مہاراجہ ہے لیکن اس کی تواضع کا انداز خالصتہً لکھنؤ کے سلطانی دربار کا ہے، وہ سبز پری کے فنی مظاہرے سے مسرور ہو کر اسے پان کی گلوری دیتا ہے حالانکہ دیوؤں اور پریوں کے راجہ اندر کے مثالی کردار کے لیے پان کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ ہندو دیو مالا کے لحاظ سے:

"اندر کی عمارت ہوا پر تعمیر ہے جس کا طول چار سو کوس اور عرض ڈھائی سو کوس اور بلندی بیس کوس کی ہے وہ عام انسانی خصائل سے بالا اور تکلیف، پریشانی، خوف و بیماری کے اثرات سے مبرا ہے، اور ملکوتی صفات سے متصف ہے۔"

لیکن اندر سبھا کے راجہ اندر کی شان ان اوصاف سے جداگانہ ہے گو وہ نیک نفس اور پاکیزہ خصلت ہے، اور رحم دل بھی، مگر جن و انس کے میل کو گناہ عظیم سمجھتا ہے اور جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے دربار کی پری (سبز پری) ایک انسان پر عاشق ہے تو اس کے غیظ و غضب کی انتہا نہیں رہتی۔

اگر امانت کی اندر سبھا کا راجہ واقعی پرستان کا اندر ہوتا تو کسی بھی قیمت پر یہ گوارا نہ کرتا کہ سبز پری کا قصور معاف کر کے اس کی شادی گلفام سے کرا دے۔ لیکن امانت نے راجہ اندر کی ایک خصلت رحم دلی بھی بیان کر کے انسانی ہمدردی کا جواز پیدا کر لیا، کیونکہ مصنف کے ذہن میں جو نقشہ تھا وہ مقامی معاشرت کے تقاضوں کو پورا کرتا تھا اور اپنے دور کے تہذیبی نقوش اور عشق و محبت کے تصورات کی ترجمانی کرتے ہوئے عصری تقاضوں اور عیش پسند امرا کے ذہنی پس منظر کی توضیح کرتا نظر آتا ہے، چنانچہ زبان و بیان اور گانوں وغیرہ میں بھی اسی پس منظر کی عکاسی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس عہد کے بعض ثقہ حضرات نے اندر سبھا کو دریا برد کرنے اور جلا ڈالنے کے قابل سمجھا اور اس کی عام مقبولیت کے پیش نظر اپنی اولاد کی ذہنی آوارگی کے خوف سے ان پر اس کے دیکھنے کی پابندی اور پڑھنے

کی ممانعت عاید کی، کیونکہ اس قسم کے تفریحی اشغال زیادہ تر امرا کی محفلوں تک محدود تھے یا گھٹیا تفریح کے سامان عوام فراہم کرنے کی کوشش کرکے سستے مجروں کی محفلیں منعقد کراتے۔ اہل علم شرفا کے نزدیک اندر سبھا اُن کے دور کے رؤسا کی تہذیب و معاشرت کی نقالی تھی اور انھیں ایک خطرہ اپنی اولاد کے اخلاق بگڑنے کا بھی تھا اور دوسرے اپنی تہذیب کو برسرِ عام تماشا بنتے نہ دیکھنا چاہتے تھے اس لیے اسے مطعون قرار دیا گیا۔ اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اندر سبھا میں اس عہد کی انحطاط پذیر لکھنوی معاشرت کا بگڑا ہوا خاکہ ایسے انداز سے پیش کیا گیا جو اپنی پُرکشش طرز کے لحاظ قبولیتِ عامّہ کا سبب ہوا، لیکن اس سے تقریباً نصف صدی بعد اسی اندر سبھا کو کسی اور رنگ میں دیکھا جانے لگا۔ اور مولانا حسرت موہانی کی رائے کے علاوہ مولوی اشہری نے بھی اسے مرادی قصہ قرار دیا اور لکھا ہے:

> "دیو پری کے افسانے بہت صحیح لکھے گئے ہیں، وہ سب استعارات ہیں، اس کو صحیح واقعہ سمجھنا اس مذاق کی لاعلمی کا قصور ہے۔ جناب والا وہ دیو آفتاب ہے جس کا سر مشرق اور پاؤں مغرب میں ہیں...
> اور پریوں سے مراد ہر قسم کے جانوران خوش رنگ و خوش مذاق سے ہے۔ دن کا استعارہ لال دیو سے اور رات کا استعارہ سیاہ دیو سے کیا گیا ہے۔"

بہر حال یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اندر سبھا جو خالص مقامی رنگ اور وقتی تفریح کے لیے لکھا گیا۔ اس دور کی تہذیب کا رنگ اُڑ جانے کے بعد ایک نئے روپ میں دیکھا جانے لگا اور اس میں اتنی زندگی پائی جاتی ہے کہ ہر عہد اور ہر مذاق کی زندہ دلی کا سامان اور ہر ایک بہ حیثیت مثالی تمثیل قرار پایا ہے۔

متذکرہ بالا مثالوں کی روشنی میں یہ واضح ہے کہ اندر سبھا کے فن اور اسلوب پر لکھنوی معاشرے کے مزاج کا عکس مختلف شکلوں میں نمایاں ہے۔

اندر سبھا کی سادہ تشکیل در اصل اندر سبھا کی تکنیک ملکی ہونے کے علاوہ اتنی سادہ اور غیر ضروری تکلفات سے اتنی پاک ہے کہ شہروں اور قصبوں میں عموماً تماشا کرنے کے لیے اب بھی اسے کامیابی سے استعمال میں لانے کے امکانات ہیں۔

گذشتہ ابواب میں اس ناٹک کے جلسوں میں پڑھ کر سنائے جانے اور عوام میں سادہ اور غیر ضروری تکلفات سے مبرا ساز و سامان کے ساتھ پیش کرنے کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ اس کی تکنیک کی سادگی میں پُرکاری کے اسباب موجود ہیں۔ امانت نے شرح میں خود بھی اس کی تفصیل بیان کی ہے اور ان کے عہد کے بعض تذکرہ نویسوں نے بھی اس سے بحث کی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ امانت نے مثنوی اور واجد علی شاہ کے رہس ناٹک کے متوازن امتزاج سے ڈرامے کا ایک ایسا حسین و دلکش مگر سادہ مرکب

مرتب کیا کہ اس کی پوری کیفیت محض پڑھے جانے سے واضح نہیں ہوتی بلکہ اسٹیج پر پیش کرنے سے ظاہر ہوتی ہے اور پھر اس کے پیش کرنے کے لیے اپنے احباب کے مشوروں سے اتنا سادہ انداز قائم کیا کہ ان کے عہد میں اور مدتوں بعد تک اندر سبھا کو اسٹیج کے بجائے ایک میدان میں تخت بچھا کر سامنے تماشائیوں کو بٹھا کر آسانی سے کھیلا جاتا تھا۔

ملبوسات میں زیادہ تکلف اور شان و شوکت کا اہتمام کرنے کی ضرورت نہ تھی، بلکہ معمولی کپڑے کے رنگین لباس ہر کردار کی شان اور حیثیت کے مطابق تیار کر لیے جاتے۔ صرف دیوؤں اور پریوں کے لیے پر لگانے کی ضرورت تھی جو موٹے کاغذ یا گتے کو کاٹ کر ان پر سنہری، روپہلی کاغذ منڈھ کر بنا لیے جاتے۔

اندر سبھا کی تکنیک بعض خصوصیات میں برِ صغیر ہند و پاک کے قدیم ہندی ناٹک یا قدیم ہندی ڈراما سے مشابہ ہے۔ قدیم ہندی اور سنسکرت ڈراموں کو اسٹیج کرتے وقت صرف ایک پچھلا پردہ جسے (BACK GROUND CURTAIN) کہہ سکتے ہیں پڑا رہتا تھا، اور مناظر و مقامات کی تبدیلی کے لیے علیحدہ سین سینری یا سیٹنگ کی ضرورت نہ ہوتی تھی۔ اسی طرح اندر سبھا میں بھی مناظر کے لیے یا مقام کی تبدیلی کی غرض سے کوئی اہتمام نہیں کیا جاتا تھا اور اس ناٹک کو باقاعدہ ایکٹوں اور سینوں میں تقسیم کر کے پردے بدلنے کی ضرورت نہ تھی۔ شروع سے آخر مکمل ڈرامہ تسلسل کے ساتھ اس طرح پیش کیا جاتا کہ جب ایک کردار اور اس کے ساتھی اپنا پارٹ ختم کر کے ناظرین کے سامنے سے ہٹ گئے تو دوسرا کردار سامنے آ کر اپنا رول ادا کرنا شروع کر دیتے۔ اسی طریقہ کو منظر کی تبدیلی سمجھ لیا جاتا۔ مثلاً اندر کے دربار میں راجہ دیوؤں اور پریوں سے ہم کلام ہے۔ ان کی گفت گو یا ناچ گانا ختم ہونے پر موجودہ کردار اس جگہ سے ہٹ کر ایک طرف ہو جاتے اور ان کے سامنے سے ہٹتے ہی دوسرے کردار مثلاً سبز پری جوگن کے روپ میں سامنے نمودار ہوتی اور گاتی ہوئی ایک طرف سے دوسری طرف چلی جاتی۔ اس مقام کو جنگل یا راستہ سمجھ لیا جاتا، اور اس کے بعد کوئی پری باغ میں نظر آتی تو صرف اس کے گانے میں باغ کا ذکر آنے سے وہ مقام باغ تصور کیا جاتا۔ اسی طرح وقفہ یا مدت گزرنے کا تصور پیش کرنے کے لیے عام ترقی یافتہ اسٹیج کی طرح ڈراپ کے پردے کی ضرورت مطلقاً نہ تھی بلکہ اسی پس منظر پردہ پر ایک کردار کھڑے ہو کر اس بات کا اظہار کرتا نظر آتا کہ وہ یہاں سے کسی دور دراز مقام کو جا رہا ہے مثلاً سبز پری کی فرمائش پر جب کالا دیو سنگل دیپ سے روانہ ہو کر اختر نگر جاتا اور شہزادہ گلفام کو اس کے پاس پہنچاتا ہے تو یہاں نہ کوئی پردہ گرتا اور نہ دیو اڑ کر شہزادہ کو اڑاتا ہوا لاتا دکھائی دیتا بلکہ کالا دیو درمیان سے چل کر ایک سمت جاتا اور چشم زدن میں اپنے ساتھ شہزادے کو لیے

سامنے آجاتا، اس طرح واقعات میں جو ربط و تسلسل قائم رہتا۔ تماشائیوں کو اس سے دلچسپی تھی کہ یکے بعد دیگرے تمام واقعات ان کے پیش نظر ادا ہو رہے اور اس طرح ایک منظر سے دوسرے منظر کے درمیان بلا کسی وقفہ کے کھیل کے واقعات جاری رہتے، پھر واقعات کی تفصیل، مقامات کی تبدیلی اور فاصلوں کو طے کرنے، یا جس مقام پر جو منظر دکھایا جا رہا ہے ان سب کا ذکر کرداروں کی زبان سے ادا ہو جاتا۔

محترمی ادیب لکھنوی نے اندر سبھا کی پیش کش کی تکنیک اور اسلوب کے سلسلہ میں تقابلی بحث کرتے ہوئے درست کہا ہے کہ اندر سبھا کے اسٹیج کی مثال قدیم ایلزبیتھین اسٹیج کے مطابق کہی جا سکتی ہے۔ روپ بہروپ اور فن کاروں کے انتخاب کے سلسلہ میں بھی وہی نقشہ اندر سبھا میں بھی نظر آتا ہے جو ایلزبیتھین اسٹیج کا تھا اور جس طرح یونانی، قدیم ہندوستانی اور ایلزبیتھی دور کے فن کاروں کی بھی یہی حالت تھی۔ دیووں کے مصنوعی چہرے سینگ دار لگائے جاتے تھے، پاوڈر، سرخی کے بجائے غازہ (پینٹ) کے لیے سفیدہ اور باریک کٹی ہوئی ابرق ملا کر چہروں پر لگائی جاتی تھی۔ پریوں اور گلفام کے میک اپ میں سفیدہ کے ساتھ افشاں چمکی اور ستاروں کا استعمال کیا جاتا۔ زیادہ چمک اور رنگینی پیدا کرنے کے لیے رنگین خالوں، نقطوں اور پنی کی سنہری، روپہلی چھوٹی چھوٹی کٹوریوں سے طرح طرح کے نقش و نگار بنائے جاتے، جس سے پرستانی روپ کا نکھار اور بہروپ مکمل ہو جاتا۔ ایلزبیتھی اسٹیج کی طرح اندر سبھا کو اسٹیج کرنے کے لیے ابتدا میں زنانہ کردار کو ادا کرنے کے لیے عورتیں نہیں ملتی تھیں، اس لیے لڑکے زنانہ پارٹ انجام دیتے تھے۔ رفتہ رفتہ جب کھیل کی شہرت ترقی پذیر ہوئی اور قبول عامہ نے ہر کس و ناکس کو اس کی طرف متوجہ کیا تو پیشہ ور عورتیں پریوں کے پارٹ ادا کرنے لگیں۔ جدید اسٹیج کے لیے روشنی میں طرح طرح کی ترقی یافتہ جدت پیدا ہو گئی ہے۔ اندر سبھا کے کھیل میں بھی رنگ برنگ حسن و آرائش کی کیفیت پیدا کی جاتی جس کا انداز یہ تھا کہ ہر پری اسی مہتاب کی روشنی میں نمودار ہوتی تھی۔

اسٹیج کی تیاری کے لیے خود امانت نے اپنے ایک شعر میں بیان کیا ہے کہ ؎

تخت بچھاؤ جگہ کا جلدی سے اس آن   مجھ کو شب بھر بیٹھنا محفل کے درمیان

یہ راجہ اندر کی زبانی ہے اس سے اندازہ ہے کہ پہلے اسٹیج کے لیے سامنے ایک بڑا تخت یا چوکیوں کا فرش کیا جاتا اور اس کے بعد راجہ اندر کے اس حکم پر اس کے لیے ایک چھوٹا تخت (سنگھاسن کے طور پر) بچھایا جاتا تھا۔ باقی دائیں بائیں یا درمیان میں منظر کشی کے لیے کوئی پردہ یا سیٹ موجود نہ ہوتا تھا۔

ان تمام امور سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ اندر سبھا کو اسٹیج کرنے کے لیے سادگی کے ساتھ آسانی سے اہتمام ممکن ہے اور آج بھی اسی قدیم انداز سے کھیلنے کے لیے چند خوش گلو، خوش شکل مردوں

عورتوں اور گرانڈیل دیو قامت لوگوں کی ضرورت ہے جو متذکرہ بالا سامان کے ساتھ کسی باقاعدہ اسٹیج کے بغیر شہر، قصبہ یا گاؤں کے ایک میدان میں تخت اور زمین پر فرش بچھا کر کھیلا جا سکتا ہے۔

شرح اندر سبھا میں امانت نے اس ناٹک کے اسٹیج کرنے کی وہ تمام ہدایات بالتفصیل بیان کی ہیں جو ان کے دور میں انجام پائیں۔ اس میں یہ بھی لکھا ہے کہ تخت (یعنی اسٹیج) کے سامنے ایک سرخ پردہ تانا جاتا تھا۔ گویا یہ ڈراپ (DROP CURTAIN) کا کام دیتا تھا اور آغاز اس طرح ہوتا تھا کہ:

"جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے۔ ہر شخص قرینہ سے پیچھے ہٹایا جاتا ہے۔ آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں، تخت بچھایا جاتا ہے...... سازندے محفل میں آ کر کھڑے ہوتے ہیں، ساز ملا کر دور بینوں کے ہوش کھوتے ہیں، سرخ پردہ زرتار مثل شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔ راجہ اندر پردے کے پیچھے آ کر ٹھہر ٹھہر کر گھنگھرو بجاتا ہے، سارنگی چکاری سے ملائی جاتی ہے آمد اس طرح گائی جاتی ہے ؎

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

جب آمد تمام ہوتی ہے، پردہ اٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے۔"

اس کے بعد راجہ اندر کا خلعتِ فاخرہ میں سامنے آنا، اور تماشا کا آغاز ہونا بیان کیا ہے۔ اسی طرح ہر منظر کے بعد سرخ پردہ تنتا ہے اور نئے سین کے آغاز پر پردہ اٹھتا ہے اور یہ سلسلہ آخر تک اسی طرح جاری رہتا ہے۔ ان ہدایات اور ڈراپ کے پردہ کی تفصیل سے اندازہ ہوتا ہے کہ ابتدا میں اندر سبھا کا کھیل معمولی طور پر بغیر اس پردہ کے شروع ہوتا تھا اور کچھ عرصہ تک اسی طرح ہوتا رہا، بعد میں یہ اہتمام کیا گیا جب کہ اس ناٹک کی مقبولیت کے سبب سے امراء و رؤسا نے سرپرستی اور نئے اہتمام کا ذمہ لیا ہوگا اور شاہی رہس ناٹک کے اہتمام کا حال بھی امانت نے سنا ہوگا جس میں بھی سرخ زرتار پردہ ڈراپ کے طور پر استعمال ہوتا تھا۔ چونکہ شرح اندر سبھا کا اضافہ اندر سبھا کے ابتدائی دور کے اسٹیج ہونے کے بعد ہوا، اس لیے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ شرح میں بعد کے ترقی یافتہ دور کے اہتمام کا ذکر کیا گیا تھا۔ ابتدائی سادگی نے رفتہ رفتہ نئے ساز و سامان اور شان و شوکت کا رنگ اختیار کیا اور خاص طور پر پارسی تھیٹر کے آغاز کے بعد تو اندر سبھا کو مختلف کمپنیوں نے طلسمی انداز میں اسٹیج کیا، اور مدت مدید تک نئی شان سے کھیلتے رہے۔

اُردو ڈراما پر اندر سبھا کا اثر

اندر سبھا کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اس ناٹک کی ترتیب اور اسٹیج کرنے کے سلسلہ میں جو عوامل کارفرما تھے ان میں قدیم ہندی ڈرامے کے علاوہ مقامی جیسے نوٹنکی، راس لیلا اور سوانگ وغیرہ

لازمی طور پر شامل ہیں لیکن جدید تحقیق نے یہ امر بھی ثابت کر دیا ہے کہ اندر سبھا بعض جزئیات میں یونانی اور مغربی ڈراموں سے بھی مماثلت رکھتا ہے۔ ایک گذشتہ باب میں مختصراً یہ تفصیلات بیان کی جا چکی ہیں کہ اندر سبھا اور ایلزبتھین دور کے انگریزی ڈراموں میں ایک حد تک یکسانیت پائی جاتی ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس اور امانت کی اندر سبھا سے پہلے قدیم سنسکرت ڈرامے کی روایت برِ صغیر ہند و پاک سے معدوم ہو چکی تھی جس کا بڑا سبب مسلمانوں کی حکومت کا قیام اور عروج ہے۔ اسلامی روایات میں ڈراما اور رقص و نغمہ کو مطلقاً دخل نہیں ہے۔ کسی حد تک موسیقی کے سلسلہ میں مسلمان سلاطین نے اپنی سرپرستی میں فنی ترویج و ترقی کی جانب توجہ کی، لیکن جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے، ڈراما مسلم تہذیب اور اسلامی شان کے خلاف سمجھا جاتا رہا، اس لیے قدیم ڈرامائی روایت کو پنپنے کا موقع نہ ملا، لیکن واجد علی شاہ کے عہد میں فنونِ لطیفہ کی ترویج کے جو سامان پیدا ہوئے ان میں فنِ موسیقی کے ساتھ ناٹک کا بھی آغاز ہوا، جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے۔ اندر سبھا عوامی اسٹیج کا سنگِ میل ثابت ہوا، اور اس نقشِ اوّل کی تقلید میں جگہ جگہ اسی اسلوب پر نئے ناٹک لکھے اور کھیلے جانے لگے، نئی نئی منڈلیاں قائم ہوئیں جن کا ذکر اس سے پہلے آ چکا ہے۔ اس سلسلہ میں بعض مبصرین نے اندر سبھا کے پہلے کے ڈراموں کا حال بیان کرتے ہوئے کسی غلط فہمی کی بنا پر لکھا ہے کہ :

"اندر سبھا میں قدیم ناٹکوں اور رہسوں کی روایت کے دوش بدوش ڈرامے کے فن کی داغ بیل رکھی گئی۔"

حقیقت یہ ہے کہ "اندر سبھا" قدیم ہندی ناٹکوں اور رہس کی روایت سے متاثر ضرور ہوا، اور یہ روایات اس تصنیف کی محرک بھی جا سکتی ہیں لیکن یہ کہنا کہ ان کے دوش بدوش ڈرامے کے فن کی داغ بیل رکھی گئی غلط ہے۔ اندر سبھا میں فن کی جو تازگی ہے اور اس کی ترتیب میں جس جدتِ اسلوب کو مدِ نظر رکھا گیا ہے اس کے لحاظ سے اس کو اپنے انداز کا پہلا اردو ڈراما تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ جو اس حقیقت سے منکر ہیں یہ وہ لوگ ہیں جو فنِ تمثیل اور اندر سبھا کی فنی باریکیوں سے ناواقف ہیں۔ اس قسم کی اور بہت سی عجیب داستانیں اس ناٹک کے ساتھ منسوب کر کے اپنی تنقیدی قابلیت کا اظہار کرنے کے زعم میں غیر فنی باتیں بھی کہہ جاتے ہیں۔ ان میں سے اکثر حضرات وہ ہیں، جو اپنی فنی ناواقفیت کے باوجود دوسرے مورخین و ناقدین کی آرا کو اپنے نام سے منسوب کرتے ہیں یا ان کی تاویل کرتے ہوئے مغالطہ آرائی میں مبتلا نظر آتے ہیں۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اندر سبھا کے بعد برِ صغیر ہند و پاک کے جن جن علاقوں میں اُردو تھیٹر اور ڈراموں کی سرگرمیوں کا آغاز ہوا وہ اندر سبھا کو نقشِ اوّل مان کر اسی پرواز پر اپنی بنیاد قائم کرتا نظر آیا۔ ڈاکٹر نامیؔ اندر سبھا کو سرے سے ڈراما ہی تسلیم نہیں کرتے اور پرتگیزیوں کے مذہبی

ع "اُردو تھیٹر" جلد اوّل۔ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو۔ کراچی۔

جلسوں کو اُردو ڈراموں کے آغاز سے منسوب کرتے ہیں، اور ان واعظانہ مجالس کو اُردو کے موجودہ (جدید) تھیٹر کی بنیاد قرار دیتے ہیں لیکن حیرت یہ ہے کہ اندر سبھا کو رہس یا رقص و سرود کا جلسہ کہہ کر ٹال دیتے ہیں۔ خود ان کی معلومات کا حال یہ ہے کہ اندر سبھا اور اس کے اسلوب پر لکھے ہوئے ڈراموں سے اپنی لاعلمی ظاہر کرتے ہیں اور پھر ان ڈراموں کی تفصیلات بھی بیان کرتے ہیں اور ان مصنفین کو ڈراما نگار تسلیم کرتے ہیں جنھوں نے معمولی ردّ و بدل سے اندر سبھا کا سرقہ کرکے اسے اپنے نام سے منسوب کیا۔ مثلاً

۱۔ خورشید سبھا۔ مصنفہ: سید اسمٰعیل (پلاٹ: لال پری کا راجہ اندر کے دربار میں جاتے ہوئے شہزادہ ماہ منوّر پر عاشق ہونا)

۲۔ عشرت سبھا۔ مصنفہ: امیرالدین (پلاٹ: زمرّد پری شہزادہ فیروز بخت پر عاشق ہوکر کالے دیو کے ذریعہ اپنے پاس بلواتی ہے)

ان کے علاوہ اسی انداز کے متعدد منظوم ڈراموں کا ذکر کیا ہے جن کا پلاٹ قدیم مثنویوں پر مبنی بادشاہ، شہزادہ اور شہزادی کے معاشقہ کی داستان سے متعلق ہیں۔ اندر سبھا ہی کو حافظ محمد عبداللہ اور ظریف ریحانی نے معمولی ترمیم کے بعد سرقہ کیا اور خود نامی صاحب نے ان کا ذکر کیا ہے۔ پھر نامی صاحب پارسیوں کی ڈرامائی سرگرمیوں کا ذکر کرتے ہوئے بیان کرتے ہیں:

"پارسی ڈرامیٹک کور نے پارسیوں کی زندگی میں ایک انقلاب پیدا کر دیا تھا۔ ایک زمانہ تھا کہ پارسی تھیٹر کے نام ہی سے ناآشنا تھے۔ ایک دن وہ بھی آیا کہ وہ دن رات اسی کی دُھن میں لگے رہتے اور بمبئی سے سوات تک درجنوں تھیٹریکل کمپنیاں بنا ڈالیں۔"

آگے لکھتے ہیں کہ:

"یہ ناٹک منڈلیاں اُبھچورس تھیں، برسات میں ریہرسل کرتیں اور باقی دنوں میں تماشے دکھلاتی تھیں ...... پارسی اختراع پسندوں نے منظوم ڈراموں کی طرف توجہ کی۔ زوراسٹرین ڈرامیٹک کلب نے اعلان کیا کہ وہ منظوم ڈرامے دکھلائے گا۔ چنانچہ فرام جی مہتا، نسروان جی خارس اور آبکتیار نے ضروری تیاریاں کیں اور اوپیراز پیش کئے۔"

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر اندر سبھا کو ڈراما نہیں کہا جا سکتا تو پارسیوں نے اپنی ابتدائی سرگرمیوں میں ناکامی کا سامنا کرنے کے بعد منظوم ڈراما کو کیوں پسند کیا، اور پھر بقول نامی جب اندر سبھا کے اسلوب پر منظوم ڈرامے پیش کرنے کا ارادہ کیا تو پہلا ہی ڈراما مقبول ہوا جس کا نام "رستم و سہراب" تھا، کیونکہ پارسی شاہنامہ سے اخذ کرکے یہ ڈراما اس لیے کھیلنا چاہتے تھے کہ وہ اسے قومی حیثیت دیتے تھے۔ لیکن

اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے پارسی اسٹیج کی کامیابی کا موجب منظوم ڈراما ہوا جسے نامی صاحب اور ان کے قبیل کے فن نا آشنا حضرات رقص و سرود کا جلسہ کہتے ہیں۔ گویا اندر سبھا نے بتدریج ہندوستان میں ڈرامائی سرگرمیوں کو پوری طرح متاثر کیا اور ابتدائی ناٹک منڈلیوں کے خاتمہ کے بعد جو اودھ اور اس کے مضافات میں قائم تھیں اور جنگِ آزادی کی ہنگامہ آرائی میں جہاں دوسری ثقافتی و مجلسی سرگرمیوں کا خاتمہ ہوا وہ بھی باقی نہ رہیں۔ جب باقاعدہ اُردو اسٹیج کی بنیاد پارسی سیٹھوں کے ہاتھوں پڑی تو ان کے ڈرامے اندر سبھا سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہے اور گو ابتدا میں چند مذہبی ڈرامے لکھوائے اور اسٹیج کیے گئے لیکن پارسی اسٹیج کی ترقی کا دور اندر سبھا سے شروع ہوا۔ پہلے امانت کی اندر سبھا کو مختلف کمپنیوں نے زرق برق لباس اور سین سینری کی تیاری کے ساتھ اسٹیج کرنا شروع کیا، یہاں تک کہ راجہ اندر کے تخت کو مشینری کے ذریعہ اُڑانا، دیووں اور پریوں کا اُڑنا، سبز پری کا تخت پر اُڑتے نظر آنا اور اس کے تخت کے پایہ کے ساتھ گلفام کا لٹکتے ہوئے آنا، غرضیکہ امانت اور ان کے کئی سال بعد تک جس شان و اہتمام سے یہ ناٹک نہیں دکھایا جا سکتا تھا اب ترقی یافتہ اسٹیج پر دولت مند مالکان کی توجہ سے نقل کو اصل کر کے دکھایا گیا۔

ڈاکٹر عبد العلیم نامی اپنی کتاب "اردو تھیٹر" جلد اوّل میں اندر سبھا پر رائے زنی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"اندر سبھا کا قصہ اردو ادب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ بیشمار کتابوں میں اندر کی سبھائیں اس کی اپسراؤں اور اس کے گندھروں کے ناچنے گانے اور رقص و سرود کی سبھاؤں کی حکایات درج ہیں — زوال پذیر اودھ میں تفریح کا واحد ذریعہ یہ سبھائیں تھیں جو حویلیوں اور احاطوں سے سڑکوں اور چوکوں تک میں ہر ممکن اہتمام کے ساتھ دکھلائی جاتی تھیں۔ کبھی کبھی دولت مند اور سرمایہ دار اُجرت پر ناٹک منڈلیاں بلواتے اور عوام کو تفریح و تفنن کا سامان بہم پہنچاتے، کبھی لوگ اپنے تفریحی ذوق کی تسکین کے لیے خود منڈلیاں بناتے اور سبھائیں پیش کرتے تھے۔ انھی میں ایک سبھا اور اندر سبھا بھی تھی، جو ہر طبقہ میں کافی مقبول تھی اور مختلف جدتوں کے ساتھ عام طور پر کھیلی جاتی تھی۔ اندر سبھا کتنے آدمیوں نے لکھی اور صرف سرزمین لکھنؤ ہی میں کتنی بار کھیلی گئی اس کے متعلق ہم ابھی تک تاریکی میں ہیں۔ یہ محض اتفاق ہے کہ امانت اور مداری لال کی اندر سبھائیں چھپ گئیں اور آج ہماری لائبریری کی زیب و زینت ہیں۔"

نامی صاحب نے اندر سبھا اور اس دور کے رقص و سرود کی محفلوں کو اس غلط فہمی کی بنا پر ایک ہی انداز کی چیزیں سمجھا ہے اور اسی لیے انھوں نے کہا کہ

"بے شمار کتابوں میں اندر کی سبھائیں ...... درج ہیں۔"

حالانکہ تحقیق سے ثابت ہو چکا ہے کہ اندر اور جن و پری کے قصے تو اس سے پہلے بھی مشہور اور حکایات میں درج تھے، مگر امانت سے پہلے "اندر سبھا" کا نام کہیں نہیں پایا گیا اور نامی صاحب کی عدم واقفیت نے انھیں یہ کہنے پر مجبور کیا کہ "اچھی سبھاؤں میں ایک 'اندر سبھا' بھی تھی" حالانکہ یہ امر پایۂ تحقیق کو پہنچ چکا ہے کہ لکھنؤ میں اس زمانہ کی رقص و سرود کی محفلیں "اندر سبھا" سے مختلف تھیں اور "اندر سبھا" کے کھیلے جانے کے بعد ہی عوام میں اس قسم کے جلسوں کا شوق پیدا ہوا، نیز یہ بھی ثابت ہو چکا ہے کہ اس دور میں جلسہ یا رہس سے مراد ناٹک کا جلسہ تھا۔ شاہی دربار کی محفلوں، رہس کے جلسوں اور رہس ناٹکوں کی تفصیل سے بھی معلوم ہو چکا ہے کہ واجد علی شاہ کی شاہانہ مجلس پہلے ناچ گانے تک محدود تھیں اس کے بعد سلطان نے خود رہس ناٹک لکھے اور انھیں خاص اہتمام سے اسٹیج کرایا لیکن عوامی سطح پر صرف ناٹک "اندر سبھا" (امانت) مشہور و مقبول ہوا۔ اس کے بعد ہی مداری لال کی اندر سبھا اور دوسری سبھائیں لکھی اور کھیلی گئیں، جن کے لیے بہت سی ناٹک منڈلیاں وجود میں آئیں، جن میں سے اکثر شائع بھی ہوئیں اور آج وہ سب ہماری لائبریریوں کی زیب و زینت ہیں۔ نامی صاحب کو ان سبھاؤں کے بارے میں صرف اتنا ہی علم ہے کہ امانت اور مداری لال کے علاوہ کوئی بھی نہیں چھپی۔ ان کا یہ بیان کہ "اندر سبھا" "کتنے آدمیوں نے لکھی اور صرف سرزمینِ لکھنؤ میں کتنی بار کھیلی گئی اس کے متعلق ہم ابھی تک تاریکی میں ہیں"۔ حیرت انگیز ہے کہ تاریخی واقعات سے اس عجز کا اظہار کرتے ہیں جب کہ "اندر سبھا" امانت اور مداری لال دونوں کے لکھنؤ میں اسٹیج کیے جانے کے متعلق تاریخ شاہد ہے کہ ۱۸۵۳ء سے لے کر ۱۹۳۰ء تک تواتر سے نہیں تو مختلف ادوار میں سینکڑوں بار کھیلی گئی۔ مداری لال کی اندر سبھا جنگِ آزادی سے قبل ۱۸۵۶ء تک لکھنؤ کی عام محفلوں میں جگہ جگہ کھیلی جاتی تھی کیوں کہ امانت کی اندر سبھا سے زیادہ عام فہم اور اپنے زمانہ کے تقاضوں کو پورا کرتی تھی۔ اس میں گانوں کی تعداد بہت زیادہ تھی اور امانت کی اندر سبھا کے مقابلہ میں اس کی ادبی حیثیت کمتر تھی، چنانچہ عام تماشائیوں میں اسے زیادہ شوق سے دیکھا جاتا تھا اور لکھنؤ کے مضافات میں بھی متعدد ناٹک منڈلیاں کھیلتی پھرتی رہیں۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں کہ

> "مداری لال کی اندر سبھا میں امانت کی اندر سبھا کا غلامانہ تتبع کیا گیا ہے، یہاں تک کہ اشخاص کے نام بھی کچھ وہی ہیں اور اسی ڈھنگ کے ہیں...... امانت کے یہاں بعض غزلیں اصل قصے سے الگ معلوم ہوتی ہیں لیکن مداری لال کے گانے اصل سے زیادہ مربوط ہیں حالانکہ ان میں تخلیقی تخیل اور جدت نہیں ہے، اس کے کردار اتنے جان دار نہیں ہیں جتنے امانت کے۔ اس میں امانت کی سی ذکاوت اور زندہ دلی بھی نہیں ہے"۔

نامی صاحب نے اندر کی سبھاؤں اور ناٹک منڈلیوں کا ذکر جس انداز میں کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ امانت کی اندر سبھا سے پہلے یہ سبھائیں اور منڈلیاں قائم تھیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ سب کچھ اندر سبھا کے اسٹیج ہوجانے اور قبولیتِ عام حاصل کرنے کے بعد کی بات ہے۔ حضرت ادیب کا بیان اس سلسلہ میں مستند ہے کیونکہ انھوں نے یہ حالات لکھنؤ کے ان بزرگوں اور امانت کے خاندان کے لوگوں سے سُنے جو 'اندر سبھا' کے چشم دید شاہد تھے۔ لکھتے ہیں :

"اندر سبھا کتاب جتنی مقبول ہوئی اس سے زیادہ اس کا کھیل مقبول ہوا، جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا تھا تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے۔ بہت سی پیشہ ور منڈلیاں پہلے لکھنؤ میں پھر دوسرے مقامات پر قائم ہوگئیں جو شہر شہر اور گھر گھر بلکہ قصبات اور دیہات میں اُجرت پر اندر سبھا کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں۔"

آگے چل کر نامی صاحب اپنی تاریخی لاعلمی کا ایک ثبوت ان الفاظ میں دیتے ہیں :

"امانت کی اندر سبھا مقبولِ عام ہوئی یا نہیں، اس کے متعلق صرف اسی حد تک کہا جا سکتا ہے کہ جس قدر کہ امانت نے اپنی شرح اندر سبھا میں لکھا ہے۔ وغیرہ وغیرہ"۔

فاضل مبصر کی مراد اس سے یہ ہے کہ اندر سبھا کو کوئی خاص مقبولیت اور شہرت نہیں ہوئی بلکہ مصنف نے خود ہی اس کی مقبولیت کا حال لکھ دیا۔ حالاں کہ اندر سبھا کی شہرت اور قبولیتِ عام کی تفصیل جو بیان کی جا چکی ہے اور اس کے مرتبہ کا حال درج ہو چکا ہے اس کی تائید فاضلینِ ادب کی آرا سے ہو چکی ہے۔

ڈاکٹر نامی[1] "اندر سبھا" کو ڈراما تسلیم نہیں کرتے اور اس سلسلہ میں استدلال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ :

"وہ لوگ جو رہس اور اسٹیج پلے میں فرق نہیں کرتے اور نہ ان کی باریکیوں سے واقف ہیں، وہ اندر سبھا امانت کو اُردو کا پہلا ڈراما کہتے ہیں، حالاں کہ خود امانت، ان کے صاحبزادے اور شاگرد اسے رہس اور جلسہ کہنے پر مُصِر ہیں"۔

اس کے بعد نامی نے اندر سبھا میں چھپے ہوئے مختلف اڈیشنوں کے چند قطعاتِ تاریخ پیش کیے ہیں اور ان سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ یہ ڈراما یا ناٹک نہیں کیوں کہ امانت اور ان کے شاگردوں نے اسے رہس یا جلسہ کہا ہے۔ مثلاً بقول امانت۔ ع دوبارہ چھپی جب رہس کی کتاب

سید حسن لطافت خلف امانت کا قطعہ ع لطافت ہوا جب سے موزوں یہ جلسہ

فاضل مبصر نے ان قطعات کو پڑھ کر اندر سبھا کی فنی باریکیوں سے قطع نظر غلط دلیلیں پیش کر کے اپنے مفروضہ کو بطور خود یہ تسلیم کر لیا ہے کہ "جو لوگ رہس اور اسٹیج پلے میں فرق نہیں کرتے اور نہ ان کی فنی باریکیوں

---

[1] اردو تھیٹر، جلد اوّل۔

سے واقف ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔"

خود موصوف اس حقیقت سے واقف نہیں کہ اس دور میں رہس اور جلسہ کا لفظ ناٹک کی جگہ استعمال ہوتا تھا، کیوں کہ لوگ ڈراما کے لفظ سے بخوبی واقف نہ تھے، لیکن جیسا کہ مستند شواہد و دلائل سے ثابت کیا جا چکا ہے کہ اندر سبھا میں وہ تمام فنی لوازم موجود ہیں جو ایک اسٹیج پلے یا ناٹک میں ہوتے ہیں، اور نامی صاحب نے ان باریکیوں کو سمجھے اور ان کی مشرح تفصیل بیان کیے بغیر یہ فرض کر لیا ہے کہ اندر سبھا میں صرف رقص و سرود کا سامان ہے اور ڈرامائی عناصر مفقود ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ اندر سبھا پہلا عوامی ڈراما ہونے کی صورت میں فنی تکمیل کے تشکیلی مراحل پر عبور نہیں رکھتا، اس میں فنی نقائص کا ہونا تسلیم کیا جا سکتا ہے مگر محض یہ کہہ کر اسے ڈرامائی قبیل سے خارج نہیں کیا جا سکتا کہ وہ رقص و سرود کا مجموعہ ہے اور ڈراما نہیں۔

نامی صاحب کے بیانات میں تضاد بھی ہے۔ ابتدا میں وہ کہتے ہیں کہ :

"اندر سبھا مقبول عام ہوئی یا نہیں اس کے متعلق صرف اسی حد تک کہا جا سکتا ہے جس قدر کہ امانت نے اپنی شرح اندر سبھا میں کہا ہے۔"

اس کے علاوہ یہ بھی کہہ چکے ہیں کہ :

"حسنِ اتفاق سے اندر سبھا امانت اور مداری لال چھپ گئی۔"

لیکن بعد میں خود ہی امانت کی اندر سبھا کے متعدد اڈیشنوں کی تفصیل بھی بیان کرتے ہیں اور یہ بھی اقرار کرتے ہیں کہ :

"امانت کی زندگی ہی میں اندر سبھا مقبول ہو گئی تھی اور اس کے کئی اڈیشن نکل چکے تھے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔"

خود ہی اندر سبھا کے شائع شدہ ۱۸۵۳ء تک کے مختلف نسخوں کی نشان دہی بھی کر دیتے ہیں اور پارسی تھیٹر کے دور میں اندر سبھا اور اس انداز کی دوسری سبھاؤں کے شان و اہتمام سے اسٹیج کیے جانے کا ذکر بھی فرماتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اگر ان کے قول کے مطابق "اندر سبھا" رہس یا جلسہ تھا اور اس میں ڈراما یا اسٹیج پلے کی باریکیاں موجود نہ تھیں یا اسٹیج کیے جانے کے لائق تصور نہیں کیا جا سکتا تو پھر نسبتاً ترقی یافتہ دور کی تھیٹر کمپنیوں نے اس کو اسٹیج کیوں اور کیسے کیا؟ اس طرح ان کے متضاد بیانات خود ہی قابلِ قبول ثابت نہیں ہونے اور اہلِ فن ایک ہی نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ نامی صاحب کو فنِ تمثیل پر عبور ہے نہ تنقیدی نظر رکھتے ہیں۔ ان کے سامنے پارسی اسٹیج اور اردو ڈراما کی صرف وہی تاریخ ہے جو بمبئی کے پارسیوں نے اپنی شہرت کے لیے ترتیب دی اور موصوف اسی کی بنا پر اپنی تحقیق کی سند پر مصر ہیں۔ اس کا واضح ثبوت یہ ہے کہ "اردو تھیٹر

کا آغاز ذیل میں لکھتے ہیں :

"اُردو کے بیشتر ڈرامے نثری اور قدیم حکایات و اساطیر پر مبنی ہیں۔ ان کے مصنف باستثنائے چند اودے رام سب کے سب پارسی تھے۔ مثلاً آرام کھوری، ڈاکٹر یار کھا، خورشید جی فرامرز، نادر شاہ کابراجی وغیرہ وغیرہ۔ بے نظیر بدر منیر۔ اندر سبھا اور اسی جیسے منظوم ڈرامے اُردو مثنویوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔"

یہاں ابتدائی دور کے متعدد ڈراموں کا ذکر کرتے ہوئے نامی صاحب "اندر سبھا" کو بھی ابتدائی پارسی ڈراموں کی فہرست میں شامل کرتے ہیں اور اپنے پہلے دعوے کی خود ہی تردید کر کے اُردو اسٹیج کے پہلے ڈرامے کی نسبت لکھتے ہیں کہ :

"اُردو اسٹیج کی ابتدا ایک مذہبی ڈراما "راجہ گوپی چند اور جلندھر" سے ہوئی تھی اور اُردو اسٹیج پر کرن گھیلا اور ہریش چندر جیسے دیومالاؤں کے قصے بھی پیش کیے گئے تھے لیکن وہ مقبول نہ ہو سکے۔"

نامی صاحب "اندر سبھا" کو ڈراما نہیں مانتے اور اس کے اسٹیج پلے (تمثیلی کھیل) ہونے کے منکر ہیں، ساتھ ہی پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈراموں میں اس کو ڈراما کہہ کر شامل کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ "گوپی چند اور جلندھر" کو اُردو کا پہلا ڈرامہ مانتے ہوئے اس کی مقبولیت کو مشتبہ قرار دیتے ہیں اور آگے چل کر فرماتے ہیں کہ :

"اس کے باوجود کہ اُردو ڈراموں کے مصنف اور مترجم پارسی تھے لیکن سوائے آرام کے اور کسی پارسی کے متعلق ابھی تک یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ اس نے اُردو میں براہِ راست ڈرامے لکھے ہوں۔ پارسی عموماً گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے اور کسی منشی کے ذریعہ اس کا ترجمہ اُردو میں کرا لیتے تھے۔"

اس بیان کے بعد نامی صاحب کی تحقیق کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے تاریخی چھان بین تو کیا اپنے بیانات کو بھی بخوبی جانچنے کی زحمت گوارا نہیں کی، اور انکار و اقرار کے پھیر ہی میں رہے۔ ان کے اپنے الفاظ ہی سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ "گوپی چند اور جلندھر" اُردو کا نہیں، گجراتی کا ڈراما تھا اور اگر اُردو تھیٹر اور ڈراما کے سلسلہ میں اس کی کوئی حیثیت ہے تو صرف اتنی کہ جب بمبئی میں پارسیوں کے ہاتھوں اُردو ڈراما اسٹیج ہوا تو یہ کھیل گجراتی میں لکھا گیا اور بعد میں اُردو میں ترجمہ کیا گیا۔ اس کے علاوہ اُردو ڈراما اور پارسی اسٹیج کی تاریخ شاہد ہے کہ جب مرہٹوں اور پارسیوں نے اپنے گجراتی ڈراموں کے اُردو تراجم اسٹیج کیے اور وہ مقبول نہ ہو سکے تو "اندر سبھا" امانت ہی کو اپنے اسٹیج کے لیے منتخب کرنے پر مجبور ہوئے، اور زر کثیر صرف کر کے خاص اہتمام، ملبوسات اور مناظر کی شان و شوکت کے ساتھ اسی کو کھیلا اور یہی ڈراما پارسی اسٹیج کی مقبولیت کا سنگِ میل ثابت ہوا۔ اس کے بعد یہ بھی اندر سبھا کی شہرت اور مقبولیت ہی کا سبب تھا کہ اسی کے پرداز پر دوسری مشہور مثنویوں اور قصص پر مبنی منظوم ڈرامے لکھوائے گئے، جن میں بے نظیر، بدر منیر، لیلیٰ مجنوں اور واجد علی شاہ[۵]

---

[۵] اُردو تھیٹر (جلد اول) از ڈاکٹر عبدالعلیم نامی (صفحہ ۳۰۳)

کی مثنوی دریائے تعشق پر مبنی "غزالہ ماہرو" وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان حقائق کی بنا پر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" کے اسٹیج پر جیسے رستم و سہراب بے نظیر بدر منیر اور اندر سبھا کھیلے جانے لگے تو ان کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ جو نئی کمپنی بنتی وہ منظوم ڈرامے ضرور دکھلاتی"۔ اس تاریخی حقیقت کی موجودگی میں اندر سبھا کے پختہ اور پائدار اثر سے کس کو مجال انکار ہو سکتی ہے۔ نامی نے اس دور کے ۱۸۶۰ء کے دوران جن منظوم ڈراموں کی کامیابی کا ذکر کیا ہے ان میں اکثریت ان کی ہے جو یا تو اندر سبھا سے ملتے جلتے پلاٹ اور اسی پرواز پر لکھے گئے یا وہ ہیں جن میں بڑی حد تک اندر سبھا کی نقالی کی گئی۔ مثلاً بہار پرستان، بزم سلیمان، طلسم عشق، سنگین بکاولی، بزم سلیمانی، عشرت سبھا، گل بکاولی، جلسۂ گلنار، حسن آرا، اندر سبھا (امانت)، اور واجد علی شاہ کے رہس ناٹک غزالہ ماہرو پر مبنی حباب رام پوری کا ڈراما جو اسی نام سے لکھا گیا تھا اور خود نامی نے ان ڈراموں کے مختصر پلاٹ درج کر کے "اندر سبھا" کے پلاٹ کے ساتھ ان کا تقابلی جائزہ بھی پیش کیا ہے جو اندر سبھا کی مقبولیت، مستقل زندگی اور پُراثر تازگی کا ثبوت ہے۔ اس کے علاوہ تاریخ گواہ ہے کہ اندر سبھا کے طرز پر برِ صغیر ہند و پاک کے مختلف مقامات پر اور خود صوبہ متحدہ آگرہ و اودھ میں جو ڈرامے تقریباً پندرہ سولہ سال تک لکھے گئے ان میں اکثریت منظوم ناٹکوں کی تھی جن میں سے متعدد ڈراموں کے نام بھی "سبھا" سے موسوم کیے گئے۔ مثلاً فرخ سبھا، راحت سبھا، جشنِ پرستان، ہوائی مجلس، بندر سبھا (مزاحیہ)، تحفۂ دل کشا، جلسۂ پرستان، عاشق سبھا، نیچر سبھا اور ان میں سے چند وہ ہیں جن کا ذکر پارسی اسٹیج کے سلسلہ میں کیا جا چکا ہے کہ اردو ڈرامے کے آغاز میں اندر سبھا کا خاص اثر تھا اور مدتوں اس کا تتبع کیا جاتا رہا۔

اندر سبھا کے تتبع اور تقلید نے اردو اسٹیج اور ڈرامے کو کسی قدر مقبولِ عام بنانے میں ضروری مدد دی، لیکن بہ نظر غائر دیکھا جائے تو یہ تتبع بجائے خود اردو ڈرامے کی فنی و نظری ترقی میں معاون ثابت ہونے کے بجائے مُضر ثابت ہوا۔ کیونکہ اس سے قطع نظر کہ اندر سبھا میں فنی کمزوریاں کسی حد تک ہیں اور نقشِ اوّل کی حیثیت سے بعض خامیوں کے باوجود اندر سبھا اردو ڈرامہ نگاری میں نشانِ راہ کا درجہ رکھتا ہے۔ اندر سبھا کی شہرت اور لکھنؤ کے عوام میں تھیٹر اور ڈرامے کی مقبولیت نے دوسرے لکھنے والوں کو ڈراما نگاری کی طرف جس طرح متوجہ کیا اس کا ذکر کرتے ہوئے مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی نے لکھا ہے کہ:

> "میاں امانت نے .... اپنی اندر سبھا تصنیف کی .... یہ اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والہ و شیدا ہو گیا۔ یکایک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں اور ناچنے والیوں کا بازار چند روز کے لیے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے سوا اور بھی

بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں.......... اس مذاق نے ڈرامے اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال ڈال دی تھی اور اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا تو بہت اچھے اصول پر خالص ہندوستانی ناٹک ایک خالص صورت پیدا کرلیتا جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے۔"

مولانا شرر کا کہنا کہ "اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا" اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ ۱۸۵۶ء میں واجد علی شاہ کی معزولی کے بعد سارے اودھ میں مایوسی اور رنج و ملال کی لہر دوڑ گئی اور خواص و عوام تفریحی مشاغل سے کنارہ کشی اختیار کرکے آنے والے طوفان کی دہشت ناکیوں سے سہمے سہمے نظر آنے لگے۔ پھر ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی اور اس کے زوال پذیر اثرات نے لکھنؤ کے در و دیوار پر حسرت و ماتم مسلط کردیا۔ ڈراما جو محض تفریحی مشغلہ تھا اپنے عہدِ آغاز ہی میں ختم ہوگیا لیکن اس کے ابتدائی دور ہی میں اس کا تتبع مشرقی بنگال کے دارالسلطنت ڈھاکہ اور بمبئی میں شروع ہو چکا تھا' اس لیے زوالِ لکھنؤ کے بعد ان دونوں مقامات پر اندر سبھا کے رنگ میں نیا اسٹیج اپنے اپنے مقامی تقاضوں کے مطابق رواج پانے لگا جس کا تفصیلی بیان علیحدہ باب میں کیا گیا ہے' یہاں صرف اس امر کا اظہار کرنا مقصود ہے کہ متذکرہ بالا کوائف سے یہ حقیقت آشکار ہوجاتی ہے کہ اردو اسٹیج کا رواج اور اس کے لیے ڈراموں کی نئی تشکیل اندر سبھا امانت کی مرہونِ منت ہے۔ ڈھاکہ میں اندر سبھا کی شہرت کے بعد سب سے پہلے جس شوقیہ تھیٹر کی بنیاد رکھی گئی' اس کے اسٹیج پر ۱۸۵۳ء ہی میں اندر سبھا کھیلا گیا اور پھر اس کے تتبع میں ناگر سبھا لکھا اور اسٹیج کیا گیا جو پست اور سوقیانہ انداز کا ڈراما ہوتے ہوئے اندر سبھا کا نمونہ تھا لیکن اس کی تقلید اندر سبھا کی تقلید کی رہینِ منت ہے۔

اندر سبھا کے گیتوں میں ہندی شاعری کی روایت

اندر سبھا کی غزلوں' چھند اور چوبولوں میں لکھنؤ کی ٹکسالی زبان کی چاشنی پائی جاتی ہے اور نظم کے ساتھ نثر کا بھی وہی انداز ہے لیکن گیتوں کی زبان میں معیاری اردو کے لحاظ سے بہت فرق ہے لیکن خالص اردو نہیں بلکہ ان میں ہندی شاعری کی روایت کو بڑا دخل ہے اور ہندی بھی اس انداز کی مشکل نہیں ہے جس میں سنسکرت کے دقیق الفاظ شامل ہوں' زیادہ تر گیت پوربی زبان میں کہے گئے ہیں جو اودھ کے دیہات اور مضافات (فیض آباد وغیرہ) میں عام طور پر بولی جاتی تھی بلکہ لکھنؤ کے بعض ان پڑھ عوام بھی اسی قسم کی زبان بولتے تھے۔ امانت نے خصوصیت سے عوام کا لحاظ رکھتے ہوئے بھی اور دوسرے اپنے کرداروں کی حالت اور موقع محل کے انداز سے گیتوں کی زبان میں ہندی شاعری کے اوزان اور الفاظ و تراکیب کا خاص خیال رکھا۔ ان گیتوں کی زبان اور اوزان کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ ان کی دھنوں کی ترتیب بھی ماحول کی مطابقت کے ساتھ موزوں طریقہ سے کی جاسکتی تھی۔

غرض کہ ان گیتوں میں ہندی شاعری کی شیرینی، گھلاوٹ اور نغمگی کا دل پسند انداز ہوتے ہوئے مختلف کرداروں کی دلی کیفیات اور جذبات و احساسات کی موزوں عکاسی پائی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں امانت نے اس خصوصیت کو بھی مدِّ نظر رکھا کہ جس کردار کی زبان سے جو گیت ادا کرایا ہے اس کی حالت اور داخلی کیفیت کے لحاظ سے برمحل راگ راگنی میں موزوں ہونے والی دُھنوں کے مطابق گیت کہے ہیں۔ اس سلسلہ میں امانت کے سامنے ہندی شاعری کی من بھاتی روایت تھی اور چونکہ ہندی شاعری میں عشق و محبت کے جذبات اور ہجر و فراق کی کیفیات عورت کی زبان سے ادا ہوتی ہیں اس لیے امانت کو اپنے گیتوں میں یہ سہولت حاصل ہوئی کہ پریوں کی زبانی جو چھند، ٹھمری اور بسنت، ہوری وغیرہ گیت ادا کرائے گئے وہ حسبِ حال ہونے کے ساتھ انھیں کی زبان میں زیادہ موزوں ثابت ہوئے اور ان کی غنائی کیفیت اور جذباتی ہم آہنگی نے خاطر خواہ تاثر پیدا کرنے میں مدد دی۔ مثلاً سبز پری جوگن بن کر شہزادہ گلفام کی تلاش میں پھرتی اور گاتی ہے:

"میں تو شہزادہ کو ڈھونڈن چلیاں"

اور: "کہاں گیو یار شہزادہ جانی پیارا"

ان گیتوں کی جگہ اگر روایتی غزل گائی جاتی تو وہ اثر اور کیفیت پیدا نہ ہوتی جو ایک مخصوص ماحول کا تاثر ان موزوں گیتوں نے قائم کیا۔ اسی طرح دوسرے مواقع کی بھی یہی صورت ہے۔

امانت نے گیتوں میں ایک خصوصیت یہ بھی پیدا کی کہ آسان اور پسندیدہ ہندی الفاظ کے ساتھ سلیس اُردو کے الفاظ بھی شامل کر دیے۔ اس دل کش تال میل نے لطف و اثر میں مزید اضافہ کیا لیکن اس ملی جلی سہل و لطیف زبان میں گیتوں کی بحروں اور دُھنوں میں ہندی شاعری کے اسلوب و انداز کو ملحوظ رکھا، اس نے گانے کے تاثر اور دل کش کیفیت کو دو آتشہ بنا کر پیش کیا۔ اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کے سلسلہ میں سید مسعود حسن رضوی ادیب نے تفصیل سے بحث کی ہے، اور معیاری اُردو کے لحاظ سے ان گیتوں کی زبان میں جو اختلاف ہے ان کو چار قسموں میں تقسیم کر کے بتایا ہے کہ یہ اختلافات صوتی، نحوی، حرفی اور لفظی ہیں لیکن اس سلسلہ میں صرف یہ سمجھ لینا کافی ہے کہ یہ اختلافات ان چار اقسام پر مشتمل ہونے کی وجہ یہ ہو کہ ان کی زبان میں ہندی شاعری کی روایتی بھاشا کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ مثلاً:

خبر کو کھبر۔ خوش کو کھُس۔ سُرخ کو سُرکھ۔ یہ صوتی اختلاف ہے۔

اور: آیا کو آیو۔ جایا کو جایو۔ جاتا کو جات۔ کی کو کینی۔ لی کو لینی — حرفی اختلاف ہے۔

اسی طرح نحوی اختلاف میں: پیا کے کارن (لیے) کو پیا کارن۔

'آنسوؤں کی بوندوں میں' کو 'آنسون کی بوندن ماں' وغیرہ استعمال ہوا ہے۔
لفظی اختلاف کی مثال سے ظاہر ہے کہ اُردو الفاظ کے بجائے ہندی کے الفاظ استعمال کیے ہیں مثلاً:
بدن کو 'انگ'، شوہر کو 'بالم' برسات کو 'برکھا'
اس کی مثالیں اندر سبھا کے مطالعہ سے جا بجا ملتی ہیں۔
اس سلسلہ میں اگر صرف اس حقیقت کو سامنے رکھ لیا جائے کہ امانت نے گیتوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا اس طرح استعمال کیا ہے' جس طرح ہندی گیتوں اور خصوصاً اودھ کے مضافاتی علاقوں میں رائج ہے تو کسی مزید تشریح اور مثال کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور امانت سے پہلے واجد علی شاہ کے رہس' ناٹکوں میں یہی زبان گیتوں کے لیے استعمال کی گئی تھی، اس کے علاوہ موسیقی کے اصناف ٹھمری' دادرا اور ہوری وغیرہ میں یہی زبان عام روایتی انداز میں رائج چلی آتی ہے۔ امانت نے اندر سبھا کی ترتیب میں خصوصیت سے اس بات کا خیال رکھا تھا کہ یہ اس زمانہ کے رہس یا جلسہ کی طرح کھیل کر دکھائی جائے گی اور اس طرح رقص و نغمہ کا زیادہ سے زیادہ التزام ضروری تھا، اس لیے کرداروں کے حسب حال موسیقی کی مختلف اصناف میں گیت کہے اور ادبی حیثیت قائم رکھنے کے لیے اپنی زبان میں غزلیں بھی شامل کیں' اس طرح ناٹک میں شعر و نغمہ کا ایک متناسب اور پُرکیف تنوع نظر آتا ہے جس میں اُردو ہندی شاعری کا دلکش مجموعہ اور مترنم گیتوں میں رقص و موسیقی کی تمثیلی کیفیت بھرپور تاثر کے ساتھ پائی جاتی ہے۔
ملاحظہ ہو پکھراج پری اندر کے دربار میں ہولی گاتی ہے۔ یہی اسلوب تمام گیتوں کا ہے۔:

پکھراج پری:

پیا لاگے کر جورے شیام موسے کھیلو نہ ہوری
گو ئیّن چراؤں میں نکسی ہوں ساس نند کی چوری
سگری چُنر رنگ میں نہ بھجوؤ اتنی سُنو بات موری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری

چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر جور سے بہیاں مروری
دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے دیہہ کنپت گوری گوری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری

عبیر گلال لپٹ گیو مکھ پر ساری رنگ میں ہوری
ساس بجارن گاری دیگی بالم جیتا نہ چھوری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری

بھاگ کھیل تم نے رے موہن ۔۔۔ کا گت کینے موری
سکھیں میں اُوستاد کی، آگے ۔۔۔ ہوبیوں تھوری تھوری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری

تصویر کا دوسرا رُخ

اندر سبھا نے اُردو ڈرامے کی بنیاد تو قائم کردی مگر ایک ایسی کھوکھلی بنیاد جس کی جڑوں میں ایک عالی شان عمارت استوار کرنے کی تاب نہ تھی۔ اگر یہی اندر سبھا اپنی موجودہ ہیئت میں منظوم ہی لکھا جاتا مگر اس کی کہانی کسی معاشرتی واقعہ پر مبنی ہوتی اور اس میں جن پری اور شہزادے کی ہوائی پرواز اور ہوس پرستی کے بجائے انسانی کردار ہوتے جن کی زندگی کی کش مکش فکری فن کا کوئی ایسا نمونہ پیش کرتی جس سے تماشائی اپنے جانے پہچانے افراد کی صورتوں میں حیاتِ معاشرہ کی عکاسی دیکھتے اور تفریح کے ساتھ تھوڑا بہت اثر بھی قبول کرتے تو رفتہ رفتہ آئندہ کے ڈراموں میں اس کے تتبع ہی میں حیاتِ انسانی کے مسائل اور زندگی کی حقیقی کش مکش کے واقعات پر مبنی پلاٹ مرتب ہوتے، اور ممکن تھا کہ بہت جلد منظوم ڈراموں اور گانوں کی کثرت کا رجحان تہذیبی و معاشرتی پلاٹ کی حدود میں کم ہو جاتا اور جلد ہی ہمارے ڈراموں میں فکر و فن کا وہ دَور شروع ہو سکتا جو فطری تقاضوں اور قومی ضروریات کے مطابق ہوتا۔ اس طرح ایک ایسی روایت کی بنیاد ہموار ہوتی کہ اُردو ادبیات کی دوسری اصناف کی طرح ہمارا ڈراما بھی ارتقائی منزلیں طے کرتا نظر آتا۔

اُردو اسٹیج پر ابتدا میں اندر سبھا اور اس کے اسلوب کے منظوم ڈراموں کی نمائش نے عوام کو رقص و نغمہ کا شائق بنا لیا۔ اور چونکہ ان ڈراموں میں اداکاری کے لیے فن کاروں کا مغنی ہونا لازم قرار پایا اور مصنفوں کے لیے ادبی و فنی صلاحیتوں کا مالک ہونے کے بجائے صرف شاعر ہونا ضروری سمجھا گیا۔ چناں چہ ایک طرف تو بلند پایہ ادیبوں نے مدت دراز تک ڈراما نگاری کی طرف توجہ نہ کی اور ادنیٰ درجہ کے تک بند شاعر سستے مذاق کی رعایت سے منظوم ڈرامے لکھتے رہے جن کے پلاٹ کی اساس، شہزادہ، شہزادی کا معاشقہ اور مافوق الفطرت قصے کہانیاں قرار پائیں۔ اس سلسلہ میں مثنویوں پر ڈرامے کی بنیاد رکھنا نسخہ سمجھا گیا جو وقتی طور پر کارگر ہوا مگر ذوقِ عامہ کو مسموم کرتا رہا اور خواص اُسے معاشرت و تہذیب کے لیے زہر سمجھتے رہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُردو میں ڈرامے کا فن پوری طرح ترویج نہ پا سکا اور پارسی سیٹھوں نے اسے تجارت کا ذریعہ بنا کر عوام کو سستی تفریح اور عیاشی کے سامان فراہم کر کے خوب خوب دولت کمائی مگر فن تک کسی کی رسائی نہ ہوئی۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ "اندر سبھا" اور اس کے زیر اثر لکھے اور اسٹیج کیے جانے والے ڈراموں میں تفریح کا عنصر غالب تھا اور شعوری طور پر زندگی کی ترجمانی ان کے لکھنے والوں کے پیش نظر نہیں تھی، ان میں زندگی کی کش مکش بڑی سطحی انداز میں پیش کی ہوئی ملتی ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ رقص و نغمہ کی توسیع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی عنصر اگر مفقود نہیں تو بہت کم ضرور تھے اس کے بعد تجارتی ڈراموں کا دور شروع ہو جاتا ہے جن کا مقصد نئے متوسط طبقہ کی تفریح کا سامان بہم پہنچانا تھا۔

جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی اثرات کے تحت اپنی زندگی نئے سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ یہ طبقہ ایک طرف تو اپنی تہذیبی روایات سے دور تھا۔ دوسری طرف مغربی تفریحی روایات کا سطحی شعور رکھتا تھا اس لیے ڈراما کسی ایسے مقام پر نہ پہنچ سکا جس کا ذکر کیا جا سکے۔ یوں تو ہر قصہ کہانی میں کوئی دل چسپ نکتہ تلاش کیا جا سکتا ہے لیکن اردو ڈراما میں یہ لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل تھا۔ سنسکرت زبان جس میں فکر و فن دونوں کے اعتبار سے اعلیٰ ترین ڈرامے موجود تھے چند قواعد داں برہمنوں، پروہتوں تک محدود تھی۔ مسلمان جن ملکوں سے آئے تھے وہاں ڈرامے کی کوئی روایت نہ تھی۔ ایران کی مذہبی تمثیلیں ایک مذہبی اپیل اور محدود دائرہ عمل رکھتی تھیں اور اٹھارہویں انیسویں صدی میں ان کا معیار بھی گر چکا تھا۔ اس لیے ڈراما کا احیا کرشن لیلاؤں، رام لیلاؤں، رہس اور نوٹنکی وغیرہ کو ترقی دینے سے ہو سکتا تھا، یا مغربی ڈراموں کے متعلق جو تھوڑی بہت معلومات تھیں ان پر ڈرامے کی نئی روایت کی بنیاد رکھ کر نیا تجربہ کرنے سے اردو ڈرامے کی عمارت تیار کی جا سکتی تھی۔

اس میں شک نہیں کہ اگر اندر سبھا کی تقلید میں جو ڈرامے لکھے گئے ان کے پلاٹ اور واقعات میں طلسمی کیفیات اور کرداروں میں بادشاہوں، شہزادے شہزادیوں یا جن و پری اور راجے مہاراجے کو دخل نہ ہوتا بلکہ ان کے بجائے آگے لکھے جانے والے ڈراموں کی زندگی کی کش مکش اور تہذیبی مسائل پر پلاٹ مرتب کیے جاتے اور اس کے ساتھ مغربی ڈرامے کی عصری روایت اور ترقی پذیر فنی عناصر کے زیر عمل جو تجربات ہوتے اور نئے نئے ڈرامے تخلیق کیے جاتے ان میں ملکی تہذیب و معاشرت اور قومی مقامی فکر کے ساتھ مغربی فن کا امتزاج اردو ڈرامے کی بنیادی خامیوں کو دور کرنے کا ضامن اور ایک نئی فنی روایت قائم کرنے کا خوش آئند محرک بن سکتا تھا اور اندر سبھا کو خشت اول سمجھ کر اس کی کجی یعنی ما فوق الفطرت واقعات اور محض رقص و نغمہ کے سامان ہی کو اردو ڈرامے کی تعمیری روایت کا ایسا اعلیٰ نشان تسلیم کر لیا گیا جو فنی اعتبار سے صحیح نقش و نگار سے آراستہ نہ ہوئی اور جس کے معماروں نے فکری عمل کے بغیر اسے محض وقتی تفریح کے لیے منزل عیش سمجھنے پر اکتفا کیا۔ اس لحاظ سے اندر سبھا اگر اردو

ڈرامے کی بنیاد قرار پائی لیکن فنی کمزوریوں کی علامت بن کر تعمیری ترقی میں حائل رہی۔ اس صورت میں جب اُردو ڈرامے کی ابتدا و انتہا کا تجزیہ کریں تو بحیثیت مجموعی اس کا یہ نقشہ ہمارے سامنے آتا ہے۔

اُردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈرامانگار، شاعر تھا، اس لیے آخری دور تک ڈرامانگار کا شاعر ہونا لازمی قرار پایا۔

اُردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈراما منظوم اور مافوق الفطرت واقعات پر مبنی پلاٹ پر لکھا گیا، لہٰذا اسی روایتی تقلید کے باعث ہمارے تھیٹر کے ڈراموں میں انسانی زندگی کی فطری عکاسی کے نقوش مدھم نظر آتے رہے۔

اُردو اسٹیج کا پہلا ڈرامانگار قدیم طرزِ شاعری کا پابند اور علوم جدیدہ کی روشنی سے ناآشنا تھا اور اُردو ادیبوں کے صفِ اوّل کے کسی فرد نے ڈرامانگار کی طرف توجہ نہ کی، اس لیے مدّت دراز تک معمولی درجے کے شعرا ڈرامے لکھتے اور اندرسبھا کو نشانِ راہ سمجھتے رہے۔

اُردو کا سب سے پہلا ڈراما شعر و نغمہ اور رقص و طرب کا مجموعہ تھا، جس میں ڈرامائی تدبیر کاری پر رقص و نغمہ کو ترجیح دی گئی تھی، اس کی عام مقبولیت اور شہرت نے ڈرامانگاروں اور تھیٹر کے مالکوں نے اُردو اسٹیج کی چمک دمک اور ناچ گانے کی دھوم دھام ہی کو ڈرامے کا فن تصوّر کر لیا۔ اس لیے روایتی طور پر اُردو ڈرامے میں فکر و فن کی گہرائیاں بہت کم نظر آتی رہیں۔

پارسی تھیٹر نے شان دار ترقی کی لیکن اسی روایت کو سامنے رکھ کر وقتی تفریح کے سامان فراہم کرنے سے آگے قدم نہ بڑھایا۔

اگر بہ نظرِ غائر ان حقائق کو سامنے رکھ کر تجزیہ کیا جائے تو اُردو ڈرامے اور اسٹیج کی ابتدائی کمزوریوں اور خامیوں کے لیے اندرسبھا اور اس کے مصنّف امانت کو موردِ الزام نہیں قرار دیا جاسکتا کیونکہ امانت نے اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق جو نمونہ پیش کیا اس کا منشا یہ ہرگز نہیں ہوسکتا تھا کہ اس دَور کے دوسرے لکھنے والے اور آئندہ کے ڈرامانویس اپنے لیے اسی لکیر کو پیٹتے رہیں اور روایت کو آگے بڑھانے یا ہیئتی تبدیلیوں میں فکر و فن کے تجربے کرنے سے گریز کریں۔ اس سلسلے میں ان روایتی خامیوں اور کمزوریوں کے ذمہ دار وہ حضرات قرار پاتے ہیں جنھوں نے اپنے وقت کے تقاضوں اور زندگی کے فطری مسائل کو نظرانداز کر کے محض اندرسبھا کی کورانہ تقلید ہی کو اُردو ڈرامے کی معراج تسلیم کیا۔ اس میں قصور ہے تو ان مقلّدین کا، جو علم و فن کا پورا وقوف نہ رکھنے یا تجارتی اغراض کو مدِّ نظر رکھ کر سہل انگاری سے کام لیتے رہے، ورنہ کسی ملک اور زبان کے ادب میں ڈرامے کی یہ کیفیت نظر نہیں آتی۔ ہر ملک میں ڈراما کے آغاز میں کمیاں اور خامیاں لازمی تھیں۔ لیکن آنے والے فن کاروں نے غور و فکر سے کام لے کر اس میں نئے تجربے اور ہیئتی تبدیلیوں

کے ساتھ اپنی قومی زندگی کے مسائل اور معاشرتی واقعات کو ڈرامے کا موضوع بنا کر فنی ترقیوں کے اسباب مہیا کیے۔ اُردو ڈرامے کی ایک بد قسمتی یہ بھی تھی کہ ابتدائی دَور سے لے کر آخر تک اس عہد کے بلند پایہ ادیبوں نے اس فن کی طرف کوئی توجہ نہ کی۔ ڈرامے اور تھیٹر کو گھٹیا اور متبذل عیاشی کا ذریعہ سمجھ کر ادب کے دوسرے شعبوں کی طرح اس سے دانستہ اجتناب برتا۔ چنانچہ اُردو ڈراما کس مپرسی کے عالم میں پارسی سیٹھوں کے لیے دولت کمانے اور نئے متوسط طبقہ کے لیے جو اس دور کی نئی تہذیب مغرب کے دل دادہ ہونے کے ساتھ سستی تفریح کو تھیٹر کے رُوپ میں جدید فیشن کا مہذب نمونہ سمجھتے تھے۔ ان میں فکری بلندیوں اور فنی گہرائیوں کا وقوف تھا اور نہ قومی معاشرت سے کوئی خاص لگاؤ۔ نتیجہ یہ کہ سیٹھوں نے معمولی تعلیم یافتہ شاعروں کو "منشی" بنا کر غنائیہ ڈرامے لکھوائے اور اپنے دور کے اس فیشن پرست طبقہ کی دل چسپی کا سامان مہیا کر کے خوب خوب روپیہ کمایا۔ اب اس میں امانت کو معتوب قرار دینا اور اندر سبھا پر اردو ڈرامے کی پستی کا الزام عاید کرنا بے جا ہے۔ امانت کا یہ کارنامہ کچھ کم درجہ کا نہیں کہ اس دَور میں جب کہ برِّ صغیر میں کسی کو مغربی ڈرامے سے واقفیت تھی اور نہ عوامی اسٹیج کا وجود تھا، انھوں نے اس دَور کے آغاز کا بیڑا اٹھایا اور عوام و اہلِ ادب کو اس فن سے استفادہ کرنے کے لیے متوجہ کر دیا۔ اب یہ دوسرے ادیبوں اور شاعروں کا کام تھا کہ اس نقشِ اول کے آثار پر نقشِ ثانی کے آثار کو بہتر بناتے اور تدریجی ترقی کے سامان پیدا کرنے کی سعی و جہد کے ساتھ جدید ترقی یافتہ ڈرامے کی بنیاد استوار و مستحکم کرتے۔

اندر سبھا اور امانت کے فنی کردار اور مختلف گوشوں پر اختصار و ایجاز کے ساتھ تاریخی و تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا۔ اب اس کے دیباچہ (شرح اندر سبھا) کے مطالعہ سے اس کے تمام اسلوب اور انداز کو اس محاکمہ کی روشنی میں پرکھا جا سکتا ہے۔

امانت کے اس کمال کا بھی اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ شرح اندر سبھا میں انھوں نے جس شرح و بسط سے اس کے اسٹیج کی تزئین، ملبوسات اور کرداروں کی شخصیت کے بارے میں ہدایات درج کی ہیں، یہ التزام و اہتمام آئندہ دَور کے اُردو ڈراموں میں آخری عہد تک نہیں کیا گیا۔

امانت لکھنوی کی خود نوشت شرح پڑھنے سے اندر سبھا کے کھیل کا تفصیلی نقشہ پیشِ نظر ہو جاتا ہے۔ مصنف کی کاوش کا اندازہ ہونے کے علاوہ اس بات کی تصدیق بھی ہوتی ہے کہ بر خود غلط مبصرین نے اس کھیل کی نسبت جو قیاس آرائیاں کی ہیں ان کی کوئی بنیاد نہیں کہ :

"یہ ناٹک کسی فرانسیسی اوپیرا کے اسلوب پر لکھا گیا، یا سلطان واجد علی شاہ کی فرمائش پر ان کے

دربار کے لیے لکھا گیا۔ وغیرہ وغیرہ۔"

ان بیانات میں اگر وزن ہوتا تو اس سلسلہ میں مصنّف اپنے دیباچہ (شرح) میں اس کا ذکر ذکر ضرور کرتے جس کی نسبت گذشتہ اوراق میں مفصل بحث کی جا چکی ہے۔

شرح اندر سبھا کے مطالعہ سے ہمیں مصنّف کی زبانی اس کھیل کے حسن و قبح کے بارے میں بھی بہت سے اشارے ملتے ہیں اور بعض دوسرے پہلوؤں پر بھی روشنی پڑتی ہے جن پر پہلے شرح و بسط سے روشنی ڈالی جا چکی ہے، اس کے علاوہ ناٹک کا خلاصہ بھی ہمارے سامنے آجاتا ہے۔

شرح سے پہلے اس کھیل پر پروفیسر سید مسعود حسن رضوی لکھنوی مرحوم کے تبصرہ" اندر سبھا کے کھیل پر ایک تقابلی نظر" کے مطالعہ سے بھی ناٹک کے بارے میں اہم تنقیدی مواد حاصل ہوتا ہے اس لیے یہاں اس کی شمولیت مفید معلوم ہوئی۔

"اندر سبھا" کے کھیل پر ایک تقابلی نظر

"ہمارے اکثر لکھنے والوں نے اندر سبھا کو اوپیرا خاص کر فرانسیسی اوپیرا (OPERA) کی قسم کی چیز بتایا ہے، ان کی اس رائے میں کچھ اصلیت ضرور ہے لیکن ان دونوں کے کھیل میں بڑا فرق تھا اوپیرا سولھویں صدی عیسوی کے آخر میں اٹلی میں ایجاد ہوا۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ کسی کلاسیکی موضوع پر ایک کھیل لکھا جائے جو شروع سے آخر تک تمام تر موسیقی کے ساتھ گایا جا سکے۔ ابتدا میں کوئی چالیس سال تک وہ درباروں اور محلوں کے لیے مخصوص رہا، پھر رفتہ رفتہ عوام میں مقبول ہوتا گیا اور غیر سنجیدہ عناصر اس میں دخل پاتے گئے اور ہر طرح کی عوام پسند راگنیاں موقع بے موقع اس میں شامل ہوتی رہیں۔ اٹھارویں صدی کے آخر تک یہ خرابیاں بڑھتی گئیں اور اوپیرا کا مقصد کمال موسیقی کی نمائش کے سوا کچھ نہ رہا۔

۱۷۰۵ء میں لندن میں پہلا اطالوی اوپیرا کھیلا گیا، وہاں کے لوگوں نے اس کے بعض مہملات پر سخت نکتہ چینی کی۔ مثلاً آدمیوں کا ریچھ اور شیر بننا، اسٹیج پر سچ مچ کی چڑیوں کا چوں چوں کرنا۔

۱۷۲۸ء میں پہلا اوپیرا انگریزی زبان میں کھیلا گیا اور اتنا مقبول ہوا کہ باسٹھ راتوں تک مسلسل کھیلا گیا۔ یہاں بھی اوپیرا کا مقصد یہی رہا یعنی موسیقی کے کمال کی نمائش۔ تمام بڑے بڑے گویّے لندن میں جمع ہو گئے۔ جن کے صوتی کارناموں کا یقین کرنا مشکل ہے۔ ان لوگوں نے دکھا دیا کہ انسانی آواز موسیقی کے کس کمال تک پہنچ سکتی ہے مگر ڈرامہ کے نقطۂ نظر سے نہ ان کی کوئی حیثیت تھی نہ خود اوپیرا کی۔

سترھویں صدی کے وسط میں اطالوی اوپیرا جرمنی اور فرانس میں پہنچ چکا تھا۔ جرمنی میں دیسی اوپیرا

۱۰ / ارتقا

قائم کرنے کی بہت کوشش کی گئی مگر کامیابی نہ ہوئی اور آخر کار جرمنی موسیقی اطالوی سانچے میں ڈھل گئی۔
فرانس میں صورتِ حال نے بالکل دوسرا رنگ اختیار کرلیا۔ اطالوی طرز کو ملک میں داخل کرنے کی بار بار کوشش کی گئی۔ مگر ہمیشہ ناکامی ہوئی۔ ابتدا ہی میں دیسی طرز کا اوپیرا وجود میں آگیا جو وہاں کے قدیم خاموش ڈرامائی رقص، بیلے (BALLEE) میں ایک باقاعدہ اوپیرا گھر پیرس میں قائم ہوا مگر اس وقت تک یہ نوبت پہنچ چکی تھی کہ گوتوں کے کام کے کچھ اچھے اچھے جوڑ گانٹھ کر اوپیرا تیار کرلیا جاتا تھا۔ گلک (GLUCK) پہلا شخص ہے جس نے اسی سال (۱۷۶۲ء) اطالوی اوپیرا کی اصلاح کرکے اسے باصول راگ ناٹک بنادیا، اس کے بعد وہ پیرس گیا اور وہاں بھی اس کے اصلاحی اصول مان لیے گئے۔

اس وقت سے اوپیرا کے قصوں اور گانوں میں برابر ترقی ہوتی رہی۔ یہاں تک کہ ۱۸۱۳ء آگیا جو اوپیرا کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اسی سال جرمنی میں وگنر (VAGNER) اور اٹلی میں وردی (VERDI) پیدا ہوا۔ ان دونوں کی ذہنی کاوشوں اور قلمی کوششوں نے اوپیرا کو فکری تہذیب اور ادبی شان عطا کی۔ ان کے راگ ناٹکوں میں لفظوں کی اہمیت نغموں سے کم نہ تھی اور وگنر کا نظریہ یہ تھا کہ اوپیرا کی تکمیل اس کی مقتضی ہے کہ جس دماغ سے اس کے الفاظ نکلیں اسی سے اس کی دھنیں نکلیں۔

امانت لکھنوی ان دونوں باکمالوں کے ہم عصر تھے، ان سے صرف ڈھائی تین سال بعد ۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے اور ان سے بہت پہلے دنیا سے رخصت ہوگئے۔ اوپیرا کے تدریجی ارتقا پر نظر کرنے سے امانت کی قدر ہوتی ہے کہ یورپ میں ڈھائی سو برس کے بعد اوپیرا ترقی کی جس منزل پر پہنچا تھا اس کی جھلک ان کی پہلی ہی کوشش میں نظر آتی ہے۔ اندر سبھا میں ناچ بھی ہے اور گانا بھی، فکری تہذیب بھی ہے اور ادبی شان بھی، اس کا قصہ دلچسپ اور گیت برمحل ہیں۔ اس میں لفظوں کی اہمیت نغموں سے کم نہیں۔ اس کے گیت بھی امانت نے بنائے ہیں اور اس کی دھنیں بھی انھی نے رکھی ہیں۔

ان خوبیوں کی بنا پر اندر سبھا ترقی یافتہ اوپیرا سے مشابہ ضرور ہے لیکن اس کے کھیل کو اوپیرا کے کھیل سے کوئی مناسبت نہ تھی۔ اوپیرا بہت شاندار اور بہت قیمتی تفریح تھی۔ اس میں بیش بہا پردے، نظر فریب سینری اور بہت بھاری اور پیچیدہ مشینیں کام میں لائی جاتی تھیں۔ سب سے پہلا اوپیرا گھر جو ۱۶۳۷ء میں اٹلی کے شہر وینس (VENICE) میں پبلک کے لیے کھولا گیا تھا اس میں بھی باتصویر پردے اور طرح طرح کی تصویروں سے تیار کیے ہوئے منظر دکھائے جاتے تھے اور مشینوں سے ایسے ایسے حیرت ناک کام انجام دیے جاتے تھے جیسے آدمیوں کا ہوا میں اڑنا۔ کہاں یہ ساز و سامان اور کہاں اندر سبھا کی بے سامانی!

چراغِ مُردہ کُجا شمعِ آفتاب کُجا

اندر سبھا کا کھیل بعض جزئیات میں قدیم ہندوستانی ناٹک سے، بعض میں قدیم یونانی ڈراما سے اور بعض میں انگلستان کے عہد ایلزبتھ کے ڈراما سے مشابہ تھا۔ قدیم ہندوستانی اسٹیج پر پچھلا پردہ (BACK CURTAIN) پڑا رہتا تھا۔ ملکہ ایلزبتھ کے زمانے کا انگریزی تھیٹر جہاں شیکسپیئر کے مشہور عالم ڈرامے کھیلے جاتے تھے، وہاں بھی اسٹیج پر صرف پچھلا پردہ ہوتا تھا، نہ کسی طرح کی سینری تھی، نہ ایسے پردے تھے جن میں ڈرامے سے تعلق رکھنے والے مناظر کی تصویریں بنی ہوں۔ اندر سبھا میں بھی یہ مقام کا تصور پیدا کرنے والی چیزیں موجود نہ تھیں۔ ناٹک ایکٹوں اور سینوں میں تقسیم نہیں کیا گیا تھا کسی کردار کا اپنا پارٹ ادا کرکے تماشائیوں کے سامنے سے ذرا الگ ہٹ جانا اور دوسرے کردار کا سامنے آکر اپنا کام کرنا سین بدل جانے کے برابر تھا۔ جب اس طرح خیالی طور پر سین بدل جاتا تھا تو وہی جگہ جو ابھی کچھ تھی اب کچھ اور بن جاتی تھی۔ مثلاً وہی جگہ جو ابھی اندر کی سبھا تھی اب سبز پری کا باغ بن گئی وقت کا گذر ظاہر کرنے کے لیے ڈراپ کرٹین (DROP CURTAIN) یعنی اسٹیج کے آگے گرنے والے پردے سے بہت کام لیا جاتا ہے، یہی پردہ ایک سین کو دوسرے سین سے علیحدہ کرتا ہے اور یہی اس وقفے کا تصور پیدا کرتا ہے، جس میں یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ اہم واقعات کسی دوسری جگہ واقع ہو رہے ہیں، مگر ایلزبیتھی اسٹیج کی طرح اندر سبھا کے کھیل میں بھی اس پردہ سے کام نہیں لیا جاتا تھا، نتیجہ یہ تھا کہ کالا دیو سنگل دیپ سے روانہ ہوتا ہے اور تماشائیوں کے سامنے چند قدم چل کر دو منٹ میں اختر نگر پہنچ کر گلفام کو لیے ہوئے واپس آجاتا ہے۔ تماشائیوں کو نہ اس پر تعجب ہوتا ہے نہ اعتراض۔ بات یہ ہے کہ اُس عہد کے تماشائیوں کو عہدِ ایلزبتھ کے ڈراما دیکھنے والوں کی طرح اس بات کی مطلق فکر نہ تھی کہ کوئی واقعہ کب اور کہاں پیش آیا۔ قصے کہانی میں وقت اور مقام کی تخصیص و تعین کو وہ ضروری نہ سمجھتے تھے اور ایسے بیانوں پر مطمئن رہنے کے عادی تھے کہ "کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ"۔ کب تھا؟ اور کہاں تھا؟ اس سے انھیں کوئی بحث نہ تھی۔ ایلزبتھی اسٹیج کی طرح اندر سبھا میں سینوں کی خیالی تبدیلی کے ساتھ کھیل برابر جاری رہتا تھا، دو سینوں کے درمیان میں کوئی وقفہ نہیں ہوتا تھا۔

ایلزبتھ کے عہد میں نہ اسٹیج سینری تھی، نہ مصنوعی روشنی کا انتظام ہوتا تھا نہ کھیل کا پروگرام تقسیم کرنے کا رواج تھا۔ ان حالات میں بہت سی چیزیں جو کہ دیکھا چاہیے، کہہ کے سنانا پڑتی تھیں۔ شیکسپیئر کا سا باکمال ڈراما نگار مجبور تھا کہ انٹنی اور کلیوپاٹرا کی ملاقات اور اوفیلیا کی موت کے سے واقعات کے تفصیلی مناظر اسٹیج پر دکھانے کی جگہ زبان سے ان کی تفصیلات بیان کرے، اور شیکسپیئر کے

کرداروں کو وقت اور مقام خود بتانا یا ان کی طرف اشارہ کرنا پڑتا تھا۔ پھر اگر اندر سبھا میں یہی چیزیں نظر آئیں تو کیا تعجب ہے۔ اندر کی سبھا سنگل دیپ میں منعقد ہوتی ہے۔ اس کی طرف راجہ اندر یوں اشارہ کرتا ہے: "میرا سنگل دیپ میں ملکوں ملکوں راج"

پریاں کوہ قاف سے اندر سبھا میں آتی ہیں، یہ بات خود پریوں کی زبان سے معلوم ہوتی ہے جیسا کہ لال پری اندر سے کہتی ہے:

"بیٹھی تھی میں کوہ قاف میں جوڑا پہنے لال   یہاں بلا کر آپ نے بڑھا دیا اقبال"

سبز پری اپنا تعارف یوں کراتی ہے: "رہتی ہوں میں کوہ قاف میں سبز پری ہے نام"

اسی طرح:

سبز پری کا سب پریوں کا سردار ہونا، اس کا تختِ رواں پر اندر کی سبھا میں آنا، راستے میں گلفام کو دیکھ کر اس پر عاشق ہو جانا، اپنا تخت اس کے کوٹھے پر اُتارنا، اپنا چھلا اس کی انگلی میں پہنانا، کالے دیو کا اختر نگر پہنچ کر گلفام کو اُس کے کوٹھے پر سے اُڑا لانا، گلفام کا سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں جانا، لال دیو کا شمشاد کے پرانے درخت کے نیچے گلفام کو دیکھنا، لال دیو کا گلفام کو لے جا کر قاف کے پُر خطر کنوئیں میں قید کرنا، سبز پری کا گلفام کی تلاش میں شہر بہ شہر اور جنگل بہ جنگل پھرنا، لال دیو کا گلفام کو کنوئیں کی قید سے رہا کرنا،

یہ سب چیزیں تماشائی اپنی آنکھوں سے دیکھتے نہیں ہیں مختلف کرداروں کی زبان سے سُنتے ہیں:

اسٹیج سینری کی عدم موجودگی کے باعث ایلزبتھی تھیٹر میں بعض ضروری اطلاعیں تماشائیوں تک پہنچانے کے لیے کرداروں کے سوال جواب سے کام لیا جاتا تھا۔ اندر سبھا میں بھی یہ چیز موجود ہے۔

سبز پری شہزادے سے کہتی ہے:

بتلاؤ اب حسب نسب اور تم اپنا نام   رہتے ہو کس کام میں، ہے گا کہاں مقام

اور شہزادہ جواب دیتا ہے:

محلوں میں رہتا ہوں، عیش ہے میرا کام   شہزادہ ہوں میں ہند کا، نام مرا گلفام

سولی لوکی (SOLILOQUY) یعنی اپنے دل سے باتیں کرنا، یا زور سے سوچنا اور اسائڈ (ASIDE) یعنی دو کرداروں کا اس طرح باتیں کرنا کہ دوسرے لوگ جو اسٹیج پر موجود ہوں اُن کو نہ سُن سکیں۔ ان دونوں چیزوں سے شیکسپیئر نے اپنے ڈراموں میں اکثر کام لیا ہے، ایلزبتھی اسٹیج پر یہ بہت عام تھیں لیکن بعد کو ترک کر دی گئیں، اندر سبھا میں ان دونوں کی مثالیں موجود ہیں۔

جب کالا دیو گلفام کو سوتے میں اُٹھا لاتا ہے۔ پری کے آ اُٹھانے سے اس کی آنکھ کھلتی ہے، تو وہ گھبرا کر چاروں طرف دیکھتا ہے اور اپنے دل سے کہتا ہے :

کوٹھا میرا کیا ہوا چھوٹا کدھر مکاں — سویا تھا میں کس جگہ آیا ہائے کہاں
نہ وہ میرے لوگ ہیں نہ وہ میری جاں — خواب یہ میں ہوں دیکھتا جاگ رہا ہوں ہاں

اس کے بعد ایک غزل اور ایک بھاگ کی چیز گاتا ہے اور ان دونوں میں بھی اپنے دل سے باتیں کرتا ہے۔

جب لال دیو راجہ اندر کو پرستان میں ایک انسان (گلفام) کی موجودگی کی خبر دیتا ہے، تو سبز پری اس کو منع کرتی ہے، جب اندر سبز پری کو انسان سے محبت کرنے پر ملامت کرتا ہے تو وہ اپنے قصور کا اعتراف کرنے کے بعد گلفام سے کہتی ہے۔

جب اندر کے حکم سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کر دیا جاتا ہے تو وہ دونوں فراق کے دنوں کی باتیں پوچھتے اور بیان کرتے ہیں۔

ان تینوں موقعوں پر جو بات چیت ہوتی ہے وہ راجہ اندر کی موجودگی ہی میں ہوتی ہے مگر وہ گویا اس کو نہیں سُنتا۔

ہندوستان، یونان اور دوسرے مغربی ملکوں میں کھیل کی ابتدا کورس یعنی کئی آدمیوں کے مل کر گانے سے ہوتی تھی۔ اندر سبھا میں بھی سب سے پہلے سازندے مل کر راجہ اندر کی آمد گاتے ہیں، سنسکرت ڈراموں میں سوتر دھار یعنی اسٹیج کا مہتمم ہر کردار کا مجمع سے تعارف کراتا تھا۔ اندر سبھا میں اسی سبب سے ہر کردار کی آمد گائی جاتی ہے، صرف گلفام اس سے مستثنیٰ ہے اس لیے کہ وہ آتا نہیں ہے بلکہ سوتے میں اُٹھا لایا جاتا ہے۔ آمد کے ذریعہ سے تعارف ہو چکنے کے بعد ہر کردار اپنا تعارف خود بھی کرتا ہے۔ راجہ اندر ایک چوبولا کہتا ہے جس میں یہ بھی بتاتا ہے کہ :

"راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام"

اور "میرا سنگل دیپ میں ملکوں ملکوں راج"

چاروں پریاں آمد کے بعد اپنے حسب حال شعر خوانی کرتی ہیں اور چھندوں میں اندر سے خطاب کرتی ہیں لیکن جوگن اپنی اصلیت کو چھپانا چاہتی ہے، اس لیے نہ وہ مجمع کو مخاطب کر کے شعر خوانی کرتی ہے نہ اندر کو مخاطب کر کے چھند کہتی ہے۔ تماشائیوں کی موجودگی کا احساس اور ان سے مخاطبت اندر سبھا کے کھیل میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔

قدیم یونانی اداکار مصنوعی چہرے لگاتے تھے اور اس رواج کی جھلک الزبتھی اسٹیج پر بھی نظر آتی تھی۔

شرحِ اندر سبھا

"نغمہ حمد کا اس کارساز اور بندہ نواز کی شان میں بجا ہے کہ جس نے منقارِ موسیقار کو مضراب ہوائے دم سازِ چنگ دار غنوں بنایا، اور زہرہ کو آہنگِ قدرت سے سازندۂ کائنات نے بے ساز و سرود پردۂ فلک میں علمِ موسیقی ایسا تعلیم فرمایا کہ مطربانِ خوش آہنگِ جہاں کا ناک میں دم آیا، کان پکڑ کر ندامت سے سر جھکایا، یہاں تک کہ اپنا گانا کبھی خیال میں نہ آیا، جس کو بزمِ نشاطِ جہاں میں اس کے قانونِ معرفت سے ساز ہے، ہر تارِ نفس اس وحدت بین کا خوش آوازے نغمۂ حقیقی کا دم ساز ہے، غنائے مجازی سے باز ہے۔ صلِّ علیٰ کیا کیا مطربانِ خوش نوا باغِ گلشنِ ایجاد نے چمنِ ہستی میں پیدا کیے ہیں کہ جن کی زمزمہ سنجی سے رنگِ الحانِ داؤدی کا گیندے کی مانند زرد ہے اور مزامیر کے لبوں پر گرمی صدائے پُر درد سے ہر دم آہِ سرد ہے، جب شعلۂ آواز ان کا پردۂ گوشِ فلک میں سماتا ہے، زہرہ کا زہرا دفعتاً ہیبت سے آب ہو جاتا ہے۔

کیا کارساز ہے کہ سب کا ساز و سامان پردۂ دنیا پر درست ہے اور ہر ایک خلاق کی دُھن میں اپنے مقام پر چالاک و چُست ہے۔ اہلِ زمین اس کی کارسازی اور جہاں نوازی پر حیران ہیں۔ دُہلِ فلک میں غرفوں کے چھلّے ہیں، شعاعِ مہر کی ڈوریاں ہیں، پنجۂ خورشید سے یہ بات روشن بہ عالمِ بالا ہے گویا کسی رشکِ مہر نے پردۂ زنگاری کے بجانے کے لیے ہاتھ نکالا ہے۔ گردوں کے طبلے میں مہتاب کی پڑی داغ کی سیاہی ہے، اس نئی مثال کی دھوم ماہ سے تا بہ ماہی ہے، کہکشاں کی سارنگی پر تیرِ شہاب کا گز ہے، ستاروں کی طربیں ہیں، شعاعِ ماہ کے تار ہیں، یہ سازش دیکھ کے دل سازندہ ہائے ساز کے جلاجل کے مانند بے قرار ہیں، منقارِ بلبلِ گلزار میں موسیقار کی آواز ہے، آہوانِ دشتِ پُرخار میں چکاروں کا انداز ہے، جو بگولا بیابان میں اُٹھ کر رہ جاتا ہے نواسنجانِ بادیہ پیما کو مطرب کی مردنگ کا عالم نظر آتا ہے اور جو جادو کہ صحرا میں چاہِ مدور سے ہم کنار ہے، ستار کی صورت آشکار ہے۔ چکارے اس پر جو کڑیوں کا تار باندھ کر کھر کی مضراب بار بار لگاتے ہیں، کیا پردے پردے میں مشتاق نغمۂ وحدت کا حکم بجالاتے ہیں، آگے اُس کی صفت نہیں کہی جاتی ہے، طبیعت اس رنگ میں راگ لاتی ہے، میری حقیقت کیا ہے، شہرت اس کی جا بہ جا ہے۔

نعتِ سرورِ کائنات

بعد حمد ایزدِ غفّار نعتِ احمدِ مختار کا تار باندھنا ضرور ہے، کس واسطے کہ وہ کارسازِ کا نور ہے، سبحان اللہ کہ وہ ہر حال میں پردۂ دنیا بہ "رستّار" کا حکم دل و جان سے بجالایا ہے اور اُسی ناخنِ شمشیر سے قانونِ اسلام نے جہان میں جابجا یک دست رواج پایا ہے، عارفانِ باریا کا جلسۂ زاہد سالوس میں اس حق بین کی قیل و قال سے بُرا حال ہے اور نواسنجانِ بزمِ غنا کو طنبورے کے مانند پنجۂ ہدایت سے سدا گوشمال ہے جو اس کے دائرۂ دولت میں کفر کی دُھن لگا کر راگ لاتا ہے، شعلۂ آواز درپردہ اس ناری کے کام و زبان کو دفعتاً جلاتا ہے، نزدیک اس غنی کے غنائے مغنّی محض حرام ہے لیکن ترانۂ بلبلِ گلزارِ وحدت کا خیال مدام ہے۔

منقبت حضرت علی علیہ السّلام

وصی اُس نائب کارساز کا علی ہے، حال جس شمعِ بزمِ دین کا سب پر جلی ہے، دنیا کے راگ اور رنگ سے ہمیشہ بدمزگی رہی۔ خالق بندہ نواز سے سدا لَو لگی رہی، ہتھیار جنگ کے جسمِ اقدس پر بجتے رہے، دُہل فتح جابجا بجتے رہے، حیدرِ کرّار پردۂ کائنات پر کیا جرّار یکتا ہے، کہ جس کی شجاعت کا ہر ملک و ہر دیس میں، ہر آبادی، ہر جنگلے میں کوسوں تک ڈنکا ہے، اسلام کی زینت ہے، کفر کی بُری گت ہے، سبحان اللہ کیا گل گلزارِ امامت ہے کہ جس کی دُھن میں باغ کے اندر سدا گلاب کو بے کلی ہے اور بلبلِ نغمہ سنج کو اس کے خیال میں ترانے کے عوض ہمیشہ وردِ زبان نادِ علی ہے۔

تعریف بادشاہ جم جاہ

بعد حمدِ خدا و نعتِ رسول و منقبتِ زوجِ بتول تعریف بادشاہِ وقت کی بھی واجب ولازم ہے کہ جس کے عہدِ معدلت مہد میں یہ کتاب "اندر سبھا" تصنیف کی گئی، وہ کیسا بادشاہ کہ جم جاہ، سلیمان بارگاہ، فریدون مکان، کسریٰ ایوان، سکندر حشم، دارا شیم، قیصر منزلت، خاقانِ مرتبت، محمد واجد علی شاہ بادشاہ غازی خلّد اللہ ملکہٗ و سلطنتہٗ، سبحان اللہ کیا خوش جمال بادشاہ ہے کہ جس کی زیارت کی ہر رشکِ یوسف کو چاہ ہے، شجاعت میں بے مثل ہے، سخاوت میں یکتا ہے، عدالت میں لاجواب ہے، مروّت میں انتخاب ہے، علاوہ ان صفتوں کے

ایسا رنگین طبیعت ہے کہ جس کی نازک خیالی کی جا بجا شہرت ہے۔

راگ کا بزم عشرت میں رنگ ہے۔ طبلے کی تھاپ پر ہرا میر دنگ ہے، گانا سُننے سے حضرت سلطانِ عالم کو رغبت ہے، اپنے محظوظ ہیں، لے گانوں کی بُری گت ہے، ہنگامۂ رقص سرود برپا رہتا ہے، پیرِ فلک وجد میں آکر واہ واہ کرتا ہے، مشتری جماوں کے گلوں سے سازکی سازش میں یہ آواز آتی ہے، کہ موسیقار کیا بکتا ہے اور زہرہ کیا گاتی ہے، جب کوئی طوائفِ خوش گلو ٹھمری حضرت کی شروع کرکے بلبل کی روش چہکارتی ہے، شوری کی رُوح شور مچا کر خجالت سے ٹپاٹوئی مارتی ہے، اور جب کسی طوائف کو پکّے گانے کا خیال آتا ہے تو ایسی دھرپت کی تان لگاتی ہے، کہ آوازِ دہر پتال کو جاتی ہے، گاؤزمیں وجد میں آتی ہے، اور گھوڑے کی طرح مچھلی پر الف ہوکر تالیاں بجاتی ہے، سارنگی سے مل کر سازندے کی یہ صدائے مستانہ ہے کہ اپنی نغمہ سنجی کا زمانہ ہر۔ بجو بورا ہے، تان سین دیوانہ ہے، منتی رعبِ شاہی گانے میں جی چھوڑتے ہیں، یہاں تک کہ پشیمان ہوکر طنبور کے عوض اپنے کان مروڑتے ہیں۔

صلِّ علیٰ کیا رہس مبارک طبعِ سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اُڑایا، اور راجا اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا، بلکہ قاف نے قاف کے مانند خجالت سے سر جھکایا، سب حسین حُسن میں شہرۂ آفاق ہیں، پری زاد جن کی دید کے مشتاق ہیں، طائفۂ حسینان تعصب سے بَری ہے، جودہر ہے وہ حیدری ہے، 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 ہوا پر آکر ان کے حُسن کا دم بھرتی ہیں، حوریں غرفوں سے سر نکال کر واہ واہ کرتی ہیں۔

پریوں کا عجب انداز ہے کہ ادا کو جن پر ناز ہے، جواہر نگار سب کے پَر ہیں، مرصع چوٹیاں بالائے سر ہیں، رنگ سیم تنوں کے گرمیٔ صحبت سے کُندن کے مانند دمکتے ہیں، افشاں کے ستارے ناچ کی چھل بل میں تاروں سے دہ چند چمکتے ہیں، جڑاؤ بالیاں پریوں کے کانوں میں جواہر کی کان ہیں، جن کو دیکھ کر جوانیاں حوروں میں حلقہ بگوش ہیں، بالیاں قربان ہیں، بُندے یاقوت کی کان کی لَو کے اخگر کے مانند روشن ہیں، بجلیاں ہیرے کی چمک چمک کر برق جہندہ پر چشمک زن ہیں، حلقہ سونے کا زلف کے بالوں میں تلوار کے مانند کستا ہے، موتیوں کے جھالوں کا ابر گیسو میں نور کا مینہ برستا ہے، گلے میں ہر ایک کے وہ جڑاؤ طوق ہے جس کو ماہِ نَو پر فوق ہے، ہیروں میں طوق کے وہ نور کا عالم ہے کہ جن کی چمک دیکھ کر جگنو کا دُھک دُھکی میں دم ہے، بازوؤں پر سونے کے جڑاؤ جوشن ہیں،

نورتن نورِتن سے سات ستاروں کے مانند روشن ہیں، ہاتھوں میں کنگن ہیں اور وہ ہیرے کے کڑے ہیں جنھیں دیکھ کر جو زرگر دل کے کڑے ہیں بے ہوش پڑے ہیں یہ کیونکر کہیے کہ ان کے بوجھ سے حسینوں کے نازک پہنچے رقص میں لچک جاتے ہیں مگر پھر ے ان کڑوں کے اپنا حُسن دکھا کر مچھلی کی طرح ساعدوں کو تڑپاتے ہیں، کنگن اور کڑوں کے بیچ میں وہ جڑاؤ نوگریاں ہیں جن کی بنوٹ دیکھ کر دس تڑپتے ہیں نوگریاں ہیں۔

پوشاک میں پریوں کی وہ تیاری ہے کہ ستاروں پر رشک سے رات بھاری ہے، بیل، گوکھرو، چٹکی کرن کی وہ بوچھار ہے کہ نازنینوں کو پوشاک کا بوجھ سنبھالنا دشوار ہے، چمکی کا ستارہ چمکتا ہے، کندنی مال روشنی میں دمکتا ہے، سلمے کا کھیاؤ ستاروں کی بھرتی ہے، زردوزی پر نگاہ نہیں کام کرتی ہے، زہرہ جبیں جب رقص میں چلتے پھرتے ہیں سیروں 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 گلدستے لیے ہوئے ناچنا عجب لطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشمِ فلک کو بھول جاتا ہے۔

سُرخ دوپٹہ بھاری محفل میں تنتا ہے، شفق کا جواب بنتا ہے، جس میں سے نور چھنتا ہے، زہرہ خصال، مشتری جمال، کس پھرتی سے ناچ ناچ کر اس کے تلے سے نکل جاتے ہیں گویا کہ برج آتشی سے ستارے چمک چمک کر باہر آتے ہیں، طبلے کی تھاپ فلک میں سماتی ہے۔ سارنگیوں کی آواز زمین کو ہلاتی ہے، جوڑی کی صدا ناچ کی تال پر دانت کڑکڑاتی ہے۔ مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے۔ میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔ سازوں کی آواز ناچ سے مل کر دل توڑے لیتی ہے، کان پڑی آواز نہیں سُنائی دیتی ہے، خدا اس ہنگامۂ رہس مبارک کو زیرِ قدم سلطانِ عالم بہادر خلد اللہ ملکہ کے مع ارکانِ دولت تاقیامت سلامت باکرامت رکھے۔

سببِ تالیف کتاب اندر سبھا

بندہ خاکسار و ہیچ مداں، آوارہ طبیعت، سید آغا حسن تخلّص بہ امانت کو شعر و سخن کا ہمیشہ سے ذوق تھا، موزوں کرنے کا شوق تھا، نوحے، سلام کہنے کا درد تھا۔ دل گیر کا شاگرد تھا۔ القصّہ انتہائے شوقِ طبیعت میں یہ واسوخت عاشقانہ کہ مطبوعِ زمانہ ہے، طولانی بکمالِ فکر و جانفشانی کہا

گیا اور صحبت قرار دے کر مجمع خلائق میں پڑھا گیا۔ غُل تعریف کا خوب ہوا۔ سب کو مرغوب ہوا۔ مشتاق خلقت ہوئی۔ چھپنے کی صورت ہوئی۔ چھپ کر رواج دُور دُور ہوا۔ بفضلِ خدا سے ہر شہر میں مشہور ہوا۔ بعد اس کے خانہ نشینی اختیار کر کے دن بھر گھر میں بیٹھ کر مرثیہ یا غزل کہتا تھا اور شب کو شام سے دو پہر رات گئے تک صحبت میں شاگردوں اور احباب کا مجمع رہتا تھا مگر دل میں دبی ہوئی عشق کی آگ تھی، طبیعت کو حُسن سے لاگ تھی، 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، یگانۂ ازلی، رفیق، شفیق، مونس و غم خوار، قدیمی جان نثار، شاگردِ اوّل، موزوں طبیعت، تخلص عبادت، عاشق کلام امانت، انھوں نے ازراہِ محبت کہا کہ بے کار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے، ایسا کوئی جلسہ[1] رہس کے طور پر طبع زاد 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 اُس کے کہنے پر آمادہ ہوا، دم بہ دم شوق زیادہ ہوا، چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا، مگر اپنے نزدیک معیوب تھا، اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں اُستاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندے کا کلام دریافت کیا۔

غرض کہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں "اندر سبھا" اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار رباب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی، اہلِ محلہ کو خبر ہوئی، دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے، ہجوم حد سے زیادہ ہوئے، رفتہ رفتہ بعد ہزاراں ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا، مگر اپنے نزدیک بے کار ہوا کہ کس ریاض سے ایک درخت لگایا، آخر کو اس سے رنج کا پھل پایا، خیر جو ہوا سو بہتر ہوا۔ اپنا تو یہ قول ہے:

تقدیر سے گلہ ہے کسی سے گلہ نہیں

الحمد للہ کہ بھگت[2] کا کوئی نام نہیں لیتا ہے زمانہ "اندر سبھا" پر جان دیتا ہے، شہر میں چاروں طرف

---

[1] جلسہ، اس جگہ ناٹک کے معنی میں مستعمل ہوا ہے۔ [2] بھگت: ۱۔ کوئی شخص جو گرو کے ہاتھ سے کنٹھی پہن کر شراب و گوشت وغیرہ ترک کر دے اور معین اوقات پر گرو کے سکھائے منتر کو پڑھا کرے۔ بھگت ہونے کا طریقہ مرتبہ طبقہ کے ہندوؤں میں رائج ہے۔
۲۔ ہندوؤں کا مذہبی سوانگ جس میں اوتاروں، دیوتاؤں وغیرہ کا روپ بھرتے ہیں۔ مجازاً کسی طرح کی نقل، راجہ بھوج کے عہد کی خوش حالی دکھانے کے لیے ایک بازار کے بیان میں کہا گیا ہے، "کہیں ناچ، کہیں رنگ، کہیں بھگت، کہیں نقل، کہیں قصّہ ہو رہا"۔ (سنگھاسن بتیسی ص؟) بھگت کھیلنے والوں کو بھگتیے اور بھگت باز کہتے ہیں۔ بھگتیوں کا ذکر اکثر بھانڈوں کے ساتھ آتا ہے مثلاً "بھانڈ، بھگتیوں اور کنچنیوں کے طائفے" (آرائش محفل ص ۱۳) "کیا بھانڈ اور بھگتیوں کے ہجوم" (سحر البیان) یہاں شاید بھگت کے یہی معنی مراد ہیں۔

یہ جلسہ ہوتا ہے، مشتاقوں کے ہوش کھوتا ہے۔

اس طرح جلسے کا نثر میں بیان ہو کہ سب کو تصور میں تصویراً اندر سبھا کا گمان ہو۔

آغازِ جلسہ شرح اندر سبھا

جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے، ہر شخص قرینے سے پیچھے ہٹایا جاتا ہے، آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں، تخت بچھایا جاتا ہے۔ عرصہ کرنا جلسے والوں کا طبیعت کو ناگوار ہوتا ہے۔ ہر شخص عین اشتیاق سے ہمہ تن چشم انتظار ہوتا ہے۔ سازندے محفل میں آ کر کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز ملا کر دربینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔ سرخ پردہ زرتار مثل لکۂ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔ راجہ اندر پردے کے پیچھے آ کے ٹھہر ٹھہر کر گھونگھرو بجاتا ہے۔ سارنگی چکارے سے ملائی جاتی ہے۔ آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے — پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

جب آمد تمام ہوتی ہے، پردہ اٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے، راجا اندر خلعتِ فاخرہ در بر، کلاہِ زریں بر سر، کمر میں دوپٹہ زرتار یا رومال آنچل دار باندھے ہوئے، در و دیوار اس وجہ بشکل عجیب چہرے مہیب، دہانے کھلے ہوئے، دانت بڑے بڑے، چپٹی ناک، ہاتھوں میں گرز، بدن میں تنگ پوشاک، محفل پر ہیبت کی نگاہ، ایک کا رنگ سرخ، ایک کا سیاہ، وہی راجا ہمراہ لے کر محفل میں آتا ہے، چو بولا اپنے حسبِ حال گاتا ہے، ناچ کا انداز دکھاتا ہے، گھنگھرو تال پر بجاتا ہے، پھر صاحب محفل کو سلام کر کے تخت پر بیٹھ جاتا ہے۔ پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ ایک دیو پیچھے کھڑا رہتا ہے۔ دوسرا پری کے لینے کو جاتا ہے۔

پھر پردہ تنتا ہے، ساز ملائے جاتے ہیں، آمد کے شعر اس طرح گائے جاتے ہیں ؎

محفلِ راجہ میں پکھراج پری آتی ہے — سارے معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے

جب آمد گائی جا چکتی ہے، پردہ اٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے۔ پکھراج پری ناز کی بھری اس انداز سے گت ناچتی ہوئی نکلتی ہے کہ عاشق مزاجوں کی بری گت ہوتی ہے، مشتاقوں پر چھری چلتی ہے، چپٹی جوڑا بھاری بیل گوکھرو کرن کی تیاری اس چمک دمک کی اس کے بر میں ہے کہ چکا چوند ستاروں کی نظر میں ہے، زردوزی پر اس طرح تیاری کے سانچے میں ڈھلے ہیں کہ بازو اڑ چلے

؎ جلسے والوں سے ادا کار مراد ہیں

ہیں، گاتی کا دوپٹہ چمک میں برق ہے، کُلاہِ زرّیں بالائے فرق ہے، روپ کے ستاروں کے چہرۂ روشن پر جلوے بڑھے ہیں۔ گویا کسی نیک اختر نے چاند پر تارے جڑے ہیں، حسنِ حسینانِ محفل کا اس کے آگے گرد ہے، چہرہ پر ہر ایک کا رشک سے پکھراج کے مانند زرد ہے۔ مشتاقوں کے دل میں درد ہے، غرض اپنے عالم میں فرد ہے، جب سنہری پیشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں ہل جاتا ہے، گویا محفل میں گیندے کا تختہ کھل جاتا ہے، سازندوں میں کھڑے ہو کے ایک پاؤں ناز سے آگے دھرتی ہے، اس طرح اپنے حسبِ حال شعر خوانی کرتی ہے:

گاتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا آفاق میں پکھراج پری نام ہے میرا

شعر خوانی تمام کرکے چھند کہتی ہے، چھند کے بعد ٹھمری گاتی ہے، ٹھمری کے بعد ہولی کی فصل میں ہولی، نہیں تو غزلیں گاتی ہے، ناچ کا رنگ دکھاتی ہے، محفل کو وجد میں لاتی ہے، راجہ اندر محظوظ ہو کر کچھ فقرے زبان پر لاتا ہے، پکھراج پری کو اپنے پاس بُلاتا ہے، پہلو میں کرسی پر بٹھاتا ہے، نیلم پری کو یاد فرماتا ہے، دیو لینے کو جاتا ہے۔

پھر پردہ تنتا ہے، نیلم پری بُلائی جاتی ہے، آمد اس طرح گائی جاتی ہے کہ:

سبھا میں آمدِ نیلم پری ہے سراپا وہ نزاکت سے بھری ہے

آمد کے بعد پردہ اُٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے، نیلم پری نزاکت بھری اس طرح جھوم کر گت ناچتی ہوئی پردہ سے باہر آتی ہے کہ محفل میں اودی گھٹا چھا جاتی ہے، نافرمانی جوڑا گلے میں اس طرح مغرّق ہے کہ ستاروں کا مُنہ حیرت سے فق ہے، عاشق دل لالا کے قدم پر دھرتے ہیں، اس گل کی نافرمانی نہیں کرتے ہیں، سنہری پر اودے جوڑے میں اس طرح بازوؤں پر سر اُٹھائے ہیں جیسے ایک لکۂ ابر سے دو آفتاب چمک کر نکل آئے ہیں۔ فرق پر کلاہ پر زر ہے، جس میں نور کا جلوہ سرسر ہے، روپ کے ستارے اودی پوشاک میں کیا متصل دمکتے ہیں، عجب تماشا ہے کہ نیلم کی کان میں ہیرے چمکتے ہیں، نیلم پری کے رنگ ڈھنگ نے جوہریوں کے وضو ڈھیلے کیے ہیں، حسینوں نے رشک سے چبا چبا کر نیلم کی طرح ہونٹ نیلے کیے ہیں۔ دامن اودی پیشواز کا بتانے کے وقت جب دستِ نازک میں جھول جاتا ہے، سبھا میں سوسن کا تختہ پھول جاتا ہے، آسمانی پوشاک سے ناچ کی چہل بل میں اس طرح ستارے فرش پر گرتے ہیں، جس طرح کاسنی کے درخت سے جگنو اُڑ کر چاندنی میں پھرتے ہیں، سازندوں سے آگے بڑھ کے، سروں پر چڑھ کے، اس طرح شعر خوانی اپنے حسبِ حال کرتی ہے

حوروں کے ہوش اُڑتے ہیں اُڑنے کی شان پر نیلم پری ہے نام مرا آسمان پر

بعد اس کے دو چھند کہہ کے ٹھمری کی تانیں لگاتی ہے، ٹھمری کے بعد غزلیں گاتی ہے، محفل کو رجھاتی ہے، راجہ کا حکم بجالاتی ہے، راجہ خوش ہو کر طلب کے فقرے سناتا ہے، نیلم پری کو سامنے بلا کر دوسری طرف کرسی پر بٹھاتا ہے، لال پری کو یاد فرماتا ہے، دیو اُڑا ہوا لینے کو جاتا ہے۔ پھر پردہ تنتا ہے، روپ بنتا ہے، سازوں سے آواز ملائی جاتی ہے، آمد اس طرح گائی جاتی ہے۔

سبھا میں لال پری کی سواری آتی ہے ۔۔۔ جمانے رنگ اب اندر کی پیاری آتی ہے

آمد کا مقطع گانے کے بعد پردہ اُٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے، لال پری شرارت بھری اس انداز سے گت ناچتی ہوئی نکلتی ہے کہ محفل شوخیِ حسن پر ہاتھ ملتی ہے، گلنار جوڑا لعل سے رنگ برنگ گوٹے کناری سے بھرا، اس بھڑک سے اس کے زیب بدن ہے گویا محفل میں سرخ جھاڑ روشن ہے، پردوں کے تار تار کی تیاری سرخ پوشاک میں اس طرح جلوہ دکھاتی ہے، جس طرح صبح کے وقت شفق کو توڑ کر سورج کی کرن باہر نکل آتی ہے، سر پر کلاہ بہت بھاری ہے، جس میں تولوں مال کی تیاری ہے، گو کہ آفتاب نے کرن میں چھپ کر اس کی نقل اتاری ہے، اس پر بھی خجالت سے عاری ہے، روغن کی چمک روشنی میں چہرے کو چاند کرتی ہے، روپ کی چمکی ستاروں کو ماند کرتی ہے، روپ بھرنے والے نے لال پری کے چہرے پر خال سفید، سبز، لال کیا بنائے ہیں کہ نکتہ چینیوں کے ہوش اُڑائے ہیں، مجھے ان خالوں کی نئی مثال ملی ہے، گویا لالے کے تختے میں افشانی گل مہدی کھلی ہے۔ جب پیشواز گلنار ستارہ دار کا دامن ناچ میں چکر کھا جاتا ہے لالہ زار میں جگنوؤں کا جھرمٹ نظر آجاتا ہے، گت ناچ کے، سازوں سے مل کر، گل کی روش کھل کر شعر خوانی اس طرح شروع کرتی ہے:

انسان کا کام حُسن پہ میرے تمام ہے ۔۔۔ جوڑا ہے سُرخ لال پری میرا نام ہے

شعر خوانی کہہ کے چھند زبان پر لاتی ہے، بند بند پھڑ کاتی ہے، چھند کے بعد ٹھمری، ٹھمری کے بعد ہولی، ہولی کے بعد غزلیں گاتی ہے، محفل کے دل ہلاتی ہے، جب تھک جاتی ہے تو راجہ اندر تعریف کے کلمے زبان پر لاتا ہے، لال پری کو اپنے پاس بلاتا ہے، تیسری کرسی پر اشارے سے بٹھاتا ہے، پھر سبز پری کو یاد کر کے آپ تخت پر سو جاتا ہے۔ دیو پاؤں دباتا ہے۔

اِدھر کا حال تو اِدھر رکھو، اُدھر کا ماجرا سنو کہ سبز پری بارہ سے ابرن، سولہ سے سنگار کر کے جو اپنے باغ سے اُڑی تو چاندنی کی کیفیت دیکھتی ہوئی ہندوستان کی طرف مڑی، عجب چاندنی کا نور تھا کہ زمانہ پُر نور تھا:

ہراک شے پہ تھا ماہ پرتو فگن　　عجب رات تھی وہ بقولِ حسن
وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بجا　　وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا
وہ نکھرا فلک اور مہ کا ظہور　　لگا شام سے صبح تک وقتِ نور

سیر کرتی ہوئی چلی جاتی تھی کہ پرتو ماہ سے روئے زمین پر ایک ستارہ سا چمکتا نظر آیا، دل اس کا آتشِ عشق نے جلایا، راہِ اُلفت میں سرِدست قدم مارا، اپنے تیئں آہستہ آہستہ ہوا سے نیچے اتارا۔ زمین کے قریب پہنچ کر کیا دیکھتی ہے کہ ایک باغ سرسبز ہے، اس کے بیچ میں ایسی ایک لال بارہ دری ہے کہ ہم سنگ یاقوت ہے، مرجان سے کھری ہے، اس کے کوٹھے پر تخت سے اُتر کر کیا عالم نظر آیا کہ سب کو کارِ دُنیا فراموش ہیں، نیند کے نشے میں بے ہوش ہیں، پچھلا پہر، نورِ قمر، ہوا کی سنک، گھڑیال کی کھنک، درختوں کی پتیوں کا موجِ نسیم سے آہستہ آہستہ کھڑکنا، جگنوؤں کا چاندنی میں ہوا پر چمکنا، سکتے میں در و دیوار، سوئے سنسار، جاگے پاک پروردگار، چاندنی کہتی ہے کہ آج نکل کے کبھی نہ نکلوں گی، یہ حال دیکھ کر حیران ہو گئی۔

آگے جو بڑھی تو وہ سفید چاندنی کا فرش پایا کہ چشمِ انصاف نے چاند کی چاندنی کو داغ لگایا، ایسا فرش صاف بروئے زمین ہے کہ جرمِ س خواب میں بھی نہیں ہے، یہی جی چاہتا ہے کہ ہاتھ پاؤں پھیلا کے سو رہیے۔ ایک طرف کیا دیکھتی ہے کہ چاندی کی صراحیاں اور کوری کوری جھجریاں سفید مہین، بھیگے ہوئے کپڑے سے لپٹی ہوئیں، ٹھنڈے پانی سے بھری ہوئیں، چھوٹے چھوٹے سبلوداتوں پر دھری ہوئی ہیں، قریب اس کے چوکی پر لوٹا، لٹیا تھالی جڑاؤ چاندی کا دھرا ہوا ہے، ایک گلاس بلوری الماس تراش اس میں رکھا ہے۔

آگے بڑھی تو کیا دیکھا کہ فرش کے کنارے پر پلنگڑی ایک چاندی کی بچھی ہوئی ہے، محمودی کی چادر کھنچی ہوئی ہے، پلنگڑی کے آگے ایک سفید غالیچہ لگا ہوا ہے، تکیے بدستور رکھے ہوئے ہیں، پلنگ کے پاس ایک نازنین خواص سفید جوڑا پہنے ہوئے چاندی کا پاندان کھول کے پان لگا رہی ہے، نیند جو آئی تو ایک ہاتھ میں پان رہا، ایک ہاتھ میں چمچی رہی، ٹھنڈی ہوا کے جھونکے سے ایسی بیہوش ہو گئی کہ پٹی پر سر رکھ کے سو گئی، یہ دیکھ کے پلنگ پر جو پاؤں رکھا تو ہک دک ہو گئی۔ دیکھا کہ ایک شہزادہ چاند سے نور میں زیادہ، تیرہ چودہ برس کا سن، عروجِ حسن کے دن، اس طرح متوالا نیند میں سو رہا ہے کہ گردن تکیے سے گری ہوئی ہے، مچھلی بازو کی بھری ہوئی ہے، پان دہنِ نازک میں چبے ہوئے ہیں، ہار شانے کے تلے دبے ہوئے ہیں، پھولوں کی ہر رگ رخسارِ نازک میں گڑی ہوئی ہے،

لٹ زلفِ عنبریں کی چہرے پر پڑی ہوئی ہے، ایک ہاتھ سینے پر، ایک ہاتھ گھٹنے کے نیچے رکھے بے خبر سو رہا ہے کہ فلک اس کی انوکھی نیند کے انداز پر نثار ہو رہا ہے۔ بقول شاعر:

کیا پھیل پھیل سوتے ہیں عاشق کا ڈر نہیں ۔۔۔ بارہ برس کا سن ہے ابھی کچھ خبر نہیں

دو خواصیں باری دار نیاں شہزادے کی صحبت کا مزہ چکھے ہوئے، ساق بلوریں پر ہاتھ رکھے ہوئے، ڈر دل سے نکالے ہوئے سر گھٹنوں میں ڈالے ہوئے سو رہی ہیں، گویا دولت دولت بیدار ہاتھ سے کھو رہی ہیں۔

یہ حال دیکھ کے سبز پری کو تاب نہ رہی، بے تاب ہو کر شہزادے کے منہ پر منہ رکھ دیا، چہرۂ صاف کا جلوہ دیکھ کر نشہ عشق کا چڑھا، آسمان کی طرف مخاطب ہو کر یہ شعر امانت کا پڑھا ؎

فلک یہ تو ہی بتادے کہ حسن و خوبی میں ۔۔۔ زیادہ تر ہے ترا چاند یا ہمارا چاند

یہ کہہ کے شہزادے کے دونوں رخسار دستِ نازک سے دبا کر ہونٹوں کو سمٹا کر بوسہ لبِ دنداں کا لیا اور خوب گلے لپٹایا، جب شہزادہ نیند میں کسمسایا تو اس نے زمرد کا چھلا اپنے ہاتھ سے اتار کر آہستہ شہزادے کی انگلی میں پہنایا اور الگ ہٹ کر یہ شعر حسن کا سنایا ؎

کرم مجھ پہ رکھیو سدا میری جاں ۔۔۔ میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشاں

یہ کہہ کے سر سے پاؤں تک شہزادے کی بلائیں لے کے، خدا کی پناہ میں دے کے، ہونٹ دانتوں میں دبائے ہوئے، عشق کا تیر کھائے ہوئے صبح ہونے کے ڈر سے، خیالِ عتاب راجہ اندر سے، تخت پر بیٹھ کر اکھاڑے کی طرف روانہ ہوئی۔

ادھر کا حال سنو کہ پھر محفل میں سرخ پردہ تانا جاتا ہے، تان پر تان اڑائی جاتی ہے، سبز پری کی آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

آئی نئے انداز سے اب سبز پری ہے ۔۔۔ لب سرخ ہیں، یہ سبز ہے، پوشاک ہری ہے

جب آمد کا خاتمہ ہوتا ہے، پردہ آتشِ حسن کی گرمی سے سیماب کے مانند اڑتا ہے، محفل کا منہ سبز پری کی طرف مڑتا ہے، حسن کی دولت لٹتی ہے، مہتاب رشکِ آفتاب چھٹتی ہے، سبز پری، زمرد سے کھری، اس ناز و انداز سے گت ناچتی ہوئی سامنے آتی ہے کہ لالہ رخوں کی رنگت رشک سے سبز ہو جاتی ہے، گلے میں جوڑا دھانی، سرسبزی کی نشانی، ہر پری کی پوشاک سے بھاری، کندنی مال کی تیاری، کیا جلوہ دکھاتا ہے کہ مہتاب ستاروں سے منہ موڑ کر، چرخ زنگاری پر زہر کھاتا ہے۔ سنہری چکنی دمڑی دہری دھانی پیشواز کی کلی کلی پر وقت رقص جب حرکت میں آتی ہے گویا سبزہ زار میں بجلی کوند جاتی ہے،

زمرد کے زیور پہن کر اس طرح بنی ٹھنی ہے کہ پریوں کا رنگ بگڑا ہے، بنی جان کی جان پر بنی ہے، دھانی پوشاک میں کس بھڑک پر چھریرا بدن ہے، گویا سبز کنول میں شمع روشن ہے۔ چمکی سلمے کے پر چہرۂ پُرنور کے ادھر اُدھر بھاری پوشاک میں یوں جواہر کے تولے ہیں گویا باغ زرّیں نے فلک پر اُڑ جانے کو پر کھولے ہیں، کلاہ سربلند، عقدِ ثریا سے چمک میں دہ چند، چہرۂ نورانی کے پاس یوں سر پر فروغ دکھاتی ہے کہ ہر شمع محفلِ حُسن سے لو لگا کر یہ مطلع امانت کا زبان پر لاتی ہے ؎

نورِ رُخ کیا جلوہ گر ہے یار کی مندیل میں ہے چراغِ طور روشن عرش کی قندیل میں

رُوپہ کے ستارے، جبین و رُخسار سبزہ رنگ پر شعلۂ حسن کی بھڑک سے یوں نگاہوں میں گڑے ہیں گویا زمرّد کی تصویر کے چہرے پر کسی مرصع کار نے ہیرے جڑے ہیں، دھانی جوڑے میں چہرے کے ستاروں سے لوگوں نے یہ ڈھنگ پہچانے ہیں کہ پتنگے کے بدلے جگنو اس شمع سبز کے پروانے ہیں۔ آسمان پر ہر ساز کی آواز ہے، گت ناچنے کا وہ انداز ہے کہ زہرہ کو اس کی رقاصی پر ناز ہے۔ جب توڑا گت میں ایک، دو، تین پر ٹھیک آتا ہے، سماں بندھ جاتا ہے، گھنگھرو کی جھنکار دلوں کو مل جاتی ہے، یہاں تک کہ زاہدوں کے منہ سے بھی سم پر آ کی آواز نکل جاتی ہے۔ آتشِ حسن میں کندن کے مانند تپ کے، سازوں میں کھپ کے، بجلی کی طرح تڑپ کے، شعرخوانی اپنے حسبِ حال اس طرح زبان پر لاتی ہے:

معمور ہوں شوخی سے، شرارت سے بھری ہوں دھانی مری پوشاک ہے میں سبز پری ہوں

شعرخوانی کر کے غزل گاتی ہے۔

غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجا اندر کو سوتا پاتی ہے، ایک چوبولہ ازراہِ طعن زبان پر لاتی ہے، پھر اپنے باغ میں جاتی ہے، کالے دیو کو سامنے بلاتی ہے، اپنے عشق کا حال سناتی ہے، شہزادے کو طلب فرماتی ہے، دیو اُٹھا لانے کا اقرار کرتا ہے، پتا دریافت کرتا ہے۔ سبز پری اختر نگر کا نام لیتی ہے، سبز نگوں کے چھلّے کا نشان دیتی ہے، باغ کو گلشنِ جنت کی روش تیار کرتی ہے۔ مسند پر بیٹھ کے شہزادے کا انتظار کرتی ہے۔

دیو پتا پا کر ہندوستان کی طرف اُڑا ہوا جاتا ہے، شہزادے کا سُراغ لگاتا ہے، مثل ہے کہ جوئندہ یابندہ، آخر کار بعد جستجو کے اس چاند کے ٹکڑے کو لال محل کے کوٹھے پر مستِ خواب پاتا ہے، خوشی سے کیا بغلیں بجاتا ہے، پھر سبز پری کے نشان کا چھلا شہزادے کے ہاتھ میں

پاکر گود میں اُٹھا کر، سوتا ہوا اُڑا لاتا ہے۔ باغ میں لاکر سبز پری کے زانو پر لٹاتا ہے، پھر سامنے دست بستہ کھڑے ہو کر یہ کلمے زبان پر لاتا ہے کہ "اے پریوں کی جان اپنے معشوق کو پہچان" سبز پری شہزادے کا منہ کھولتی ہے، رخساروں کو ٹٹولتی ہے، صدقے جاتی ہے، یہ چو بولہ خوش ہو کر سُناتی ہے کہ:

یہی ہے شہزادہ مرا یہی ہے میری جان / یہی مرا دل دار ہے، میں اس پر قربان

یہ کہہ کے دستِ نازک سے شانہ ہلا کر، چو بولہ درد آمیز زبان پر لا کر شہزادے کو جگاتی ہے، محفل کو تڑپاتی ہے۔

شہزادہ جب نیند سے چونک کر ہوش میں آتا ہے، اُٹھتا ہے، گرتا ہے، چاروں طرف بھاگتا پھرتا ہے، ٹھوکریں کھاتا ہے، سر ٹکراتا ہے، کوٹھا اپنا ڈھونڈتا ہے، لوگوں کو یاد کرتا ہے، عزیزوں کا دم بھرتا ہے، زیست سے تنگ آتا ہے، گھبراتا ہے، پھر صدائے پُر درد سے بھاگ کی چیز اس طرح زبان پر لاتا ہے کہ "مجھے کون گھر سے لایا یہاں؟" جب اس کے فقرے تڑپ تڑپ کے گاتا ہے، لوگوں کو رلاتا ہے، اہلِ زمین کو فلک یاد آتا ہے، گلے میں بھاری جوڑا گلنار ہے، باغِ حُسن کی بہار ہے، آنکھیں نیند سے لال ہیں، عشاق محوِ جمال ہیں، متوالی ادا ہے، پیاری بولی ہے، مسکی ہوئی انگرکھے کی چولی ہے۔

روپ کا گمان چہرۂ نور پر بجا ہے، کس واسطے کہ اپنے کوٹھے پر سے سوتا ہوا اُٹھ کے آیا ہے۔

روپ کس نے لگایا ہے، باعث اس کا یہ ہے کہ سبز پری نے جو سوتے میں شہزادے کے منہ سے منہ ملایا ہے تو اُس کی افشاں کے ستارے اس کے چاند سے منہ پر پسینے میں چپک گئے ہیں، اس واسطے تاروں کی طرح رخسار چمک گئے ہیں۔

جب اس شہلنے انداز سے شہزادہ بھاگ کی چیز گا چکتا ہے تو سبز پری ہاتھ میں ہاتھ لے کر گھر کا دھیان بھلاتی ہے، باتوں میں لگاتی ہے، باغ کی سیر دکھاتی ہے، نام، مقام، حسب نسب کا ذکر زبان پر لاتی ہے، شہزادہ لال محل مقام، گلفام نام بتا کے ہندوستان کی سکونت حسب نسب کی حقیقت کہہ کے، پری کے پروں کی طرف جو منہ مڑ گیا تو تعجب سے ہوش اُڑ گیا، کس واسطے کہ پری کا سایہ بھی عمر بھر نہ دیکھا تھا، حیران ہو کر چو بولے میں پوچھا کہ تو عورت کس قوم کی ہے اور دونوں شانوں پر تیرے کیا نکلا ہے؟ پری ہنس کر جواب دیتی ہے کہ اے مورکھ نادان! مجھے حیوان نہ جان، کہ میں پری ہوں اور یہ دونوں میرے پر ہیں، سبز پری نام ہے، راجہ اندر کے اکھاڑے میں ناچ گانا میرا کام ہے

پھر شہزادے نے فرمایا کہ میں کیوں کر تیرے پاس آیا،

پری نے کہا میں سبھا میں آتے ہوئے اثنائے راہ میں تجھ پر عاشق ہوئی، دل کو قرار نہ آیا، کالے دیو کو بھیج کر تجھے اٹھا منگایا۔ پھر بے تاب ہو کر شہزادے کے ساعدوں کی طرف ہاتھوں کو پہنچایا اور شعر خوانی کا شعر اس طرح زبان پر آیا:

آ مرے پاس گلے میں لگاؤں تجھ کو　　سر پہ، آنکھوں پہ کلیجے پہ بٹھاؤں تجھ کو

شہزادے نے پری کا ہاتھ جھٹک کر اس طرح جواب میں شعر پڑھا:

خبردار ابھی ہاتھ لگانا مجھ کو　　وصل کی تیرے قسم گھر میں ہے کھانا مجھ کو

غرض کہ شعر خوانی میں باہم دیر تک رکاوٹ اور لگاوٹ کی باتیں ہوئیں، معشوق کا انکار، عاشق کا اصرار، عجب لطف کی صحبت ہوئی کہ مائل طرفین کی طبیعت ہوئی، باطن میں پری کی طرف سے وصل کا پیغام ہوا، ظاہر میں برہم کلام ہوا، آخر شہزادے نے جبر اختیار کیا، اس شرط پر وصل کا اقرار کیا کہ میں نے "اندر سبھا" کہانی میں سنی ہے، وہ ہندوستان کے جلسوں سے سوا گنی ہے، تو وہاں جاتی ہے، ناچتی گاتی ہے، میں تیرا مہمان ہوں، گھر کے چھٹنے سے پریشان ہوں، میرا کہنا بجالا، اندر کے اکھاڑے کی سیر اپنے ساتھ لے چل کے دکھلا، مجھے وہ لطف کی صحبت نظر آئے تو تیری بھی امید بر آئے، ہمیشہ محبت کا دھوم بھروں، کبھی وصل کا انکار نہ کروں۔

یہ بات سن کے وہ پرکالۂ آتش کانپ کر بولی کہ اے نادان اپنے خدا کو مان، یہ بات زبان سے نہ نکال۔ دیدہ و دانستہ آپ کو بلا میں نہ ڈال۔ یہ تیرا خیال خام ہے، پرستان میں آدم زاد کا کیا کام ہے۔ راجہ اندر اگر یہ خبر سن پلئے گا، مجھے پھونکے گا، تیرے دشمنوں کو جلائے گا، اگر نہ جلائے گا تو میری چاہ کا حال سن کر تجھے قاف سے قاف تک کنوئیں جھنکائے گا۔ اس ضد سے کیا ہاتھ آئے گا۔

شہزادے نے یہ بات سن کر پھر تکرار کی، بلکہ طعنہ آمیز گفتار کی، پری نے ہزار سمجھایا، یہ کسی طرح راہ پر نہ آیا، جب سب طرف سے لاچار ہوا تو گلا کاٹنے پر تیار ہوا، پری دل میں ڈری، کہ مبادا یہ اپنا کام تمام کرے تو مجھے پرستان میں بدنام کرے۔ ہاتھ مل کر کہنے لگی کہ میری بات تیرے خیال میں نہ آئی، مفت اپنی جوانی خاک میں ملائی، عزیزوں کے ملنے سے ہاتھ اٹھاتا ہے، شیر کے منہ میں آپ سے جاتا ہے، خیر تن بتقدیر کہاں تک سمجھاؤں، چل اندر کی سبھا تجھے دکھلاؤں، اپنی جھلک اکھاڑے میں کسی کو نہ دکھانا، میں جدھر ناچتی ہوئی جاؤں، پیچھے پیچھے ادھر تم بھی جانا جب گھات اپنی پاؤں گی، تمھیں درختوں میں بٹھاؤں گی، پھر ہاتھ بڑھا کر شہزادے کو گلے سے لپٹایا، یہ شعر عالم یاس میں زبان پر آیا:

یاد رکھنا کہ مجھے بھول نہ جانا جانی　　کسی آفت میں یکایک اگر آنا جانی

ادھر کا حال سنو کہ راجہ اندر بیدار ہوا، سبز پری کا طلب گار ہوا، سبز پری مع گلفام پھرتی سے فوراً سامنے آئی، چھند شکایت آمیز زبان پر لائی، پرچ کی ٹھمری گائی، پھر غزل گا کے، ناچ کی چھل بل دکھا کے، سب کی آنکھ بچا کے، گلفام سرو قد کو شمشاد کے تلے باغ میں بٹھا آئی، آپ پھر اسی طرح محفل میں ناچنے لگی۔

اتفاق کی بات دیکھو کر مثل مشہور ہے کہ کانے پور کو منڈے بھینٹ، عین اسی چمن میں لال دیو زرد و سیاہ سبھانے نکل کر جی بہلا رہا تھا، باغ کی ہوا کھا رہا تھا، یکایک آدمی کی جو بو آئی، مانس گند مانس گند پکارنے لگا، مستی میں ہاتھ پاؤں مارنے لگا، ایک طرف منہ پھیرا تو کیا دیکھتا ہے کہ شمشادِ کہنہ میں خلافِ دستور لال پھل لگا ہے، جب بغور دیکھا تو آدمی کی ہیئت پا کر کھل کھلا کر روش پر کہنے لگا کہ ایں گل دیگر شگفت۔ یہ کہہ کے بھورے ریچھ کے مانند ہبکتا ہوا، بندر کی طرح اچکتا ہوا راجہ کے سامنے آیا اور ہاتھ باندھ کر شعر مثنوی اس طرح زبان پر لایا:

مہاراج کو حق رکھے شاد کام
نئی عرض ہے آج کرتا غلام

جب دیو نے شہزادے کی راجہ سے چغلی کھائی، سبز پری زرد ہو گئی، شوخی گرد ہو گئی، آہ سرد بھر کے عالم یاس میں دیو کی طرف مخاطب ہو کر کہنے لگی:

نہ کر لال دیو اس طرح کے کلام
ارے بے مروت زباں اپنی تھام

جب سبز پری یہ کہہ کے کلیجہ پکڑ کے رہ گئی تو راجہ نے دیو سے حیران ہو کر کہا:

ارے دیو تو ہے یہ کیا بک رہا
مرے باغ میں کام انساں کا کیا

پھر طبیعت جو جھنجھلائی، طیش کھا کر دیو کو یہ بات سنائی کہ ارے جلد جا کر:

اسے کھینچ لا پاس میرے شتاب
کہ غصے سے ہے حال میرا خراب

دیو یہ سن کر باغ کی طرف روانہ ہوا، سبز پری کی نظر میں سیاہ زمانہ ہوا، دل کو مسوس کر جان کھونے لگی، چپکے چپکے رونے لگی، دیو شہزادے کے آگے جا کر ہیبت ناک صورت بنا کر استادہ ہوا، بیداد پر آمادہ ہوا، گلفام کی رنگت خوف سے بدل گئی، تن سے جان نکل گئی، دیو نے انجان جا کر، گرز تان کر اس طرح کہا:

بشر ہے کہ جن ہے کہ سایا ہے تو
پرستان میں کیوں کر آیا ہے تو

آخری مرتبہ جھنجھلا کر، آنکھیں دکھا کر چلا اٹھا:

مرے ساتھ چل جلد اے بے شعور
بلایا ہے راجہ نے اپنے حضور

یہ کہہ کے شہزادے کی کمر میں ہاتھ ڈال کر بے دردی سے کھینچا اور کشاں کشاں راجہ کے سامنے لے چلا۔

کیا انقلابِ زمانہ ہے کہ جس نازنین کا تند ہوا کے جھونکے سے جی سنسناتا تھا، وہ دیو کے ہاتھ کے جھٹکے کھاتا ہوا گرتا پڑتا راجہ کے سامنے چلا جاتا تھا، جب راجہ اندر کے تخت کے برابر پہنچا تو دیو نے ہاتھ باندھ کر عرض کی :

حضوری میں حاضر ہے یہ شعلہ خُو　　　مہاراج صاحب نگہ رُو برُو

پھر کہا :

ستم کیجئے جو سزاوار ہے　　　کھڑا دست بستہ گنہ گار ہے

یہ بات سُن کر راجہ خشم ناک ہوا، اور چشمِ غضب سے شہزادے کی طرف دیکھا، بقول حسن :

اسے دیکھ غصے میں وہ ڈر گیا　　　کہے تو کہ جیتے ہی جی مر گیا

پھر غصے سے تیوری چڑھا کر، گلفام کی طرف ہاتھ بڑھا کر، اس طرح کہنے لگا :

ارے کون ہے تو ترا کیا ہے نام　　　سبھا میری کی تو نے برہم تمام

پھر کہا :

بتا حال آنے کا اے درد ناک　　　جلا کر ابھی ورنہ کر دوں گا خاک

یہ سُن کر شہزادے نے نزاکت سے ہانپ کر، بید کی طرح کانپ کر، جی چھوڑ کر، ہاتھ جوڑ کر، اس طرح راجہ کو جواب دیا :

کہوں کیا فلک کا ستایا ہوں میں　　　یہاں کھیلا کر جی یہ آیا ہوں میں

پھر سبز پری کا اور اپنا حال ظاہر کر کے اس طرح کہا :

بلا میں ہوا یاں گرفتار ہوں　　　جو چاہو سزا دو گنہ گار ہوں

یہ بات سُن کر راجہ قہر و غضب سے تھرّایا، اور سبز پری کی طرف مخاطب ہو کر یہ شعر زبان پر لایا :

اری او پری سبز او بے حیا　　　مرے سامنے جلد آ بیسوا

پھر بہت سی لعنت ملامت کر کے کہنے لگا :

سبھا میں لگا لائی انساں کو ساتھ　　　ترا اب گریباں ہے اور میرا ہاتھ

یہ سُن کر سبز پری نے خوف سے تھرتھرا کر، حیا سے سر جھکا کر، اشک سُرخ آنکھوں سے بہا کر، اس طرح راجہ سے عرض کی :　جفا و ستم کی سزاوار ہوں　　　حقیقت میں تیری گنہ گار ہوں

یہ کہہ کے شہزادے کی طرف مخاطب ہو کے کہنے لگی :

ارے کیوں میں واں تجھ سے کہتی تھی کیا　　　نہ مانا مرا ہائے تو نے کہا

بیٹھے بٹھلائے آپ کو بلائے ناگہانی میں مبتلا کیا، مجھے اکھاڑے میں رسوا کیا، دیکھوں راجہ کس بلا میں ڈالے تجھے، خدا کے کیا حوالے تجھے، یہ کہہ کے جو دل نے سینے میں جوش دکھایا تو راجہ کا بھی خیال نہ آیا، پھر سبھا میں شہزادے سے لپٹ کر کہنے لگی:

جو جیتے ہیں تو پھر بھی مل جائیں گے　　نہیں تو کیے کی سزا پائیں گے

یہ حال دیکھ کے راجہ آگ ہو گیا اور شعلے کی طرح تھرا کر لال دیو سے کہنے لگا:

ارے دیو کر قصد بیداد کا　　پکڑ ہاتھ اس آدمی زاد کا

ارے دیو، وہ جو قاف میں پرخطر کنواں ہے، جس سے اٹھتا دھواں ہے، اسے ابھی اس میں جا کر قید کر، زیست سے نا امید کر، اور سبز پری جو آگے کھڑی ہے، یہ بیسوا خطاوار بڑی ہے، سزا اس کو فی الحال دے، پر و بال نوچ کر اسے بھی میرے اکھاڑے سے نکال دے:

اڑاتی پھرے خاک یہ کو بہ کو　　نہ آئے ہمارے کبھی رو برو

یہ سن کر لال دیو غصے سے لال ہوا، اور اپنا لٹھا سا ایک ہاتھ بڑھا کر گلفام کا دست نازک زور سے پکڑا، اور دوسرے ہاتھ سے سبز پری کے پر و بال نوچ کر اکھاڑے سے نکال دیا، پھر شہزادے کو لے جا کر انعام کی چاہ سے کنوئیں میں ڈال دیا۔

جب شہزادہ کنوئیں میں بند ہوا، سبز پری کا عشق دہ چند ہوا، جنگل کی خاک اڑانے لگی، بن میں ٹھوکریں کھانے لگی، جب فراق گلفام سے بہت تنگ آئی، طبیعت سے نیا سوانگ لائی، دل کو جوگ پر آمادہ کیا، فقیری پر آمادہ کیا، جب یہ صلاح دل سے سر دست ہوئی، شہزادے کی یاد میں بدمست ہوئی:

خوش آیا اسے جوگ کا یہ برن　　کہ غش کر گئی وہ بقول حسن
پھر آئے جو کچھ اس کو ہوش و حواس　　سجا تن پہ جوگن کا اپنے لباس
پہن سیل اور گیروا اوڑھ کھیس　　چلی بن کے صحرا کو جوگن کا بھیس
کئی سیر موتی جلا راکھ کر　　بھبوت اپنے منہ پر ملا سر بہ سر
پہن ایک لہنگا زری بات کا　　وہ پردہ سا کر اس تن صاف کا
زری کے دو پٹے سے چھاتی کو باندھ　　بدن کو چھپا اور گاتی کو باندھ
نہ سدھ بدھ کی لی اور نہ منگل کی لی　　نکل شہر سے راہ جنگل کی لی

ادھر کا حال سنو، پھر سرخ چادر محفل میں لگائی جاتی ہے، جوگن کی آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

جوگن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ　　　سمرنیں ہاتھوں میں، مُندرے ہیں پڑے کان کے بیچ

آمد گانے کے بعد دفعتاً پردے کا اُٹھ جانا، جوگن کا فقیرانہ انداز سے محفل میں آنا، جوگن کا جوبن دکھانا، تازہ قیامت ہے، یہ حال دیکھ کر مہتاب چرخ نیا سوانگ لایا کہ ستاروں کی افشاں چُن کر، صبح کا سفیدہ مُنہ پر مَل کر، جوگی کا بھیس بدل کر، جوگن کے مقابلے میں آیا، مگر آپ کو اس کے ناخن پا کے برابر نہ پایا۔ خجالت سے مرنے جوگے نے خونِ جگر کھا کر دامنِ شفق میں منہ چھپایا، سبحان اللہ کس لطف کا عالم ہے، کہ وجد میں عالم ہے، صبح کا وقت، ٹھنڈی ہوا، ستاروں کا جھلملانا، شفق کا رنگ دکھانا، جانوروں کا درختوں پر چہچہانا، لوگوں کا چاروں طرف سے سمٹ کر محفل میں آنا، فرش پر چرسیں پڑیں، شمعیں خاموش کھڑیں، مشعلوں کا رخصت ہونا، خفتہ بختوں کا بیٹھے بیٹھے سونا، تماشائیوں کا جوگن پر جان دینا، حسینوں کا نیند سے جماہیاں لینا، گُل رخوں کے حُسن کی تازہ بہار، لوگوں کے ہاتھوں میں باسی ہار۔

اس مجمع میں ایک سے ایک کا انگڑائی لے کر کہنا کہ اب تو لوگ اوپر گرے پڑتے ہیں، گھر چلو، طرف ثانی کا فوراً جواب دینا کہ ابھی بیٹھے رہو، جوگن کا سماں بھی دیکھ لو، جوبن کی بہار ہے، آنکھوں میں نیند کا خمار ہے، یہ جلسہ بھی یادگار رہے، یہاں بیٹھو گے تو لطف اُٹھاؤ گے، گھر جا کے کیا آگ لگاؤ گے۔

ادھر تو یہ گفت گو یہ چھیڑ چھاڑ ہے، اُدھر کا عالم سنو کہ سازوں کی بھینی بھینی آواز، بھیرویں کا شہانا انداز، تالی کی بھرتال، سُروں کا خیال، طبلے کی گمک، بوڑے کی کھڑک، ہر ہرا انوکھا، ہر گت نرالی، چکاروں کی آواز، شیروں کے نشے ہرن کرنے والی، جوگن کا سازندوں میں کھڑے ہونا، محفل کا ہوش کھونا، بروگ کی صورت، بھرتری کی مورت، آنکھیں مئے الفت سے لال، شہزادہ گلفام کا خیال، آنسو آنکھوں میں ڈبڈبائے ہوئے، لٹیں چھٹکائے ہوئے، بھبوت رمائے ہوئے، جتنا چہرہ آپ کو راکھ میں چھپاتا ہے، اُتنا جوبن اور جلوے دکھاتا ہے، اس وقت شعر حسن کا یاد آتا ہے:

کرے حُسن کو کس طرح کوئی ماند　　　چھپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند

روپ کے ستارے ملے دلے بھبوت کے تلے یوں نظر آتے ہیں جس طرح صبح کے وقت ابر سفید میں آسمان پر تارے چمک جاتے ہیں۔ انڈوا خوش نما کلغی سمیت اس طرح سر کے بالوں میں بیٹھا ہے جیسے کہ جٹا دھاری سانپ سنبلستان میں کنڈلی مارے بیٹھا ہے، حُسن بے باک ہر رنگ سے مشتاقوں کا قتل کرنے والا ہے، پوشاک سبز ہے، دوپٹہ سرخ کفنی بنا کر گلے میں ڈالا ہے، گت ناچنے کو ہاتھ اٹھائے ہیں، پاؤں نکالے ہیں، حرکتیں نئی ہیں، توڑے نرالے ہیں، وجد میں دیکھنے والے ہیں، سماں بندھا ہے، محفل کا دل لگا ہے،

دُنیا کے مزے فراموش ہیں، کن رس ہمہ تن گوش ہیں، جاہل باتیں کرتے ہیں، عاقل خاموش ہیں، زندہ دل گھنگرو کی آواز پر مرتے ہیں، بشیر ہن دہن ہرتال پر سم کھانے کا ارادہ کرتے ہیں۔

جوگن جب یہ ٹھمری بھیرویں میں گاتی ہے:

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں ۔۔۔ انگ بھبوت جوگن بن ملیاں
چھان بھری سب گلیاں ۔۔۔ میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

محفل کو تڑپاتی ہے۔ بعد اس کے یہ غزل گاتی ہے:

مرتا ہوں ترے ہجر میں لے یار خبر لے ۔۔۔ اب جان سے جاتا ہے یہ بیمار خبر لے

اِس غزل سے خوش فہموں کی طبیعت خورسند ہوتی ہے، واہ واہ کی صدا محفل سے بلند ہوتی ہے، بھیر کٹّی لوگ جانوروں کی طرح مُنہ کھولے گانا سنتے ہیں اور جو کہ اس مذاق سے آگاہ ہیں وہ ہرتان کا خیال کرکے سر دھنتے ہیں۔ دل کی حالت تباہ ہے، لبوں پر واہ واہ ہے، رقص کی شوخی آفتِ جان ہے، شعر اُستاد کا وردِ زبان ہے:

نہ دیکھا ہوگا ناچ ایسا کسی نے ۔۔۔ بلا ہے، سحر ہے، جادوگری ہے

تماشائیوں کا ہر طرف ہجوم ہے، پرستان میں جوگن کے گانے کی دھوم ہے، یہ رنگ دیکھ کر کالا دیو آپ سے کھو گیا، جوگن کے جوبن پر ہزار جان سے عاشق ہو گیا، فوراً اُڑا ہوا سبھا میں پہنچا، راجہ کے سامنے جاکر جوگن کے حُسن کا دم بھرنے لگا، ہاتھ باندھ کر اس طرح عرض کرنے لگا:

خدا راجہ جی کو رکھے شادماں ۔۔۔ جو ہو جان بخشی تو کھولوں زباں
پرستان میں جوگن اک آئی ہے ۔۔۔ خلائق سب اس کی تماشائی ہے

مہاراج وہ جوگن اس انداز سے ناچتی گاتی ہے کہ آواز پر جنوں کی جان جاتی ہے، بھیرویں کی ہرتان فلک کے پار ہے، دل خدائی کا اس پر نثار ہے، گانا لاجواب ہے، حُسن انتخاب ہے، چہرۂ گرد آلود میں غضب کی آب و تاب ہے۔

ملی ہے بھبوت اور ہے افشاں چُنی ۔۔۔ نہ دیکھی ہے جوگن نہ ایسی سُنی

دیو کی زبانی یہ حال سُن کر راجہ اندر جوگن کے درشن کا کمال مشتاق ہوا اور بے تاب ہوکر کہنے لگا:

نہ کر دیر اے دیو مردِ خدا! ۔۔۔ اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا
نہ لائے وہ کچھ اور دل میں خیال ۔۔۔ دکھائے مجھے آکے اپنا کمال

دیو نے جب یہ کلام شوق آمیز راجہ سے سُنا، فوراً آداب بجالاکر رخصت ہوا، پرستان میں

جوگن کے پاس جاکر کہنے لگا :

اری جوگن اب دل میں ہو اپنے شاد　　کیا ہے تجھے راجہ اندر نے یاد
مراد اب ترے دل کی برآئے گی　　جو مانگے کی وہ چیز مل جائے گی

اس کی سخاوت ایسا تجھے نہال کرے گی کہ عمر بھر کسی سے نہ سوال کرے گی ۔
یہ سُن کر جوگن باطن میں خوش ہوئی، ظاہر میں تیوری چڑھاکر، جھانولی بتا کر ہاتھ بڑھا کر کہنے لگی کہ اے کل مُوہے :

یہ باتیں نہ لانا زباں پر کبھی　　فقیروں سے اچھی نہیں دل لگی
بڑا وہ مزا دینے والا ہوا　　خوشامد سے مُنہ تیرا کالا ہوا

غرض اسی طرح رُکھائی کے ساتھ لگاوٹ کی باتیں کرکے چُپ ہو رہی، مثل مشہور ہے کہ "الخموش نیم راضی"، دیو جوگن کو ساکت پاکر گود میں اُٹھاکر بقول میر حسن :

زمیں سے اُڑا آسماں کے تئیں　　وہ کتنا کہا کی، نہیں رے نہیں

آن کی آن میں آپ کو سبھا میں پہنچا کر، جوگن کو راجہ اندر کے سامنے لے جاکر، ہاتھ باندھ کر اس طرح عرض کرنے لگا :

مہاراج کیجیے ادھر اب نگاہ　　یہ جوگن ہے حاضر بہ حالِ تباہ
ہر اک تان پر لوٹ جاتا ہے جی　　سُنا ہوگا گانا نہ ایسا کبھی

یہ بات سُن کے راجہ اندر جوگن کی طرف مخاطب ہو کر کہنے لگا :

اری جوگن اے درد کی مُبتلا　　فقیروں کا کیوں بھیس تو نے کیا
سُنا اپنا گانا مجھے بھی ذرا　　اُڑا بھیرویں، چھیڑ یا جوگیا

یہ سُن کر جوگن نے لٹیں چہرے پر جھٹکا کر، آنسو آنکھوں سے بہا کر، دل توڑ کر، ہاتھ جوڑ کر، اس طرح سے عرض کی :

مہاراج پوچھو نہ جوگن کا حال　　فقیروں کا دل درد سے ہے نڈھال
سُناتی ہوں گانا جو ہے مجھ کو یاد　　عجب کیا جو مل جائے دل کی مراد

یہ سخن راجہ سے کہہ کے، دُکھ فراق گلفام کو سہہ کے، ٹھُمری درد آمیز اس طرح بھیرویں میں گانے لگی :

کہاں گیو گیّاں شہزادہ جانی پیارا　　دل تڑپے رے ہمارا
کہاں گیو گیّاں شہزادہ جانی پیارا

یہ ٹھمری جوگن نے اس طرح گائی، کہ راجہ کو تاب نہ آئی، وجد میں آکر ہاتھ بڑھا کر گلوری دینے لگا۔
جوگن تو ایک عیارہ تھی، گلوری نہ چھوئی، دل میں سمجھی کہ سرخ رو ہوئی، آزادوں کی طرح جیا جیا کر جواب دیا، پان ہرگز ہاتھ میں نہ لیا۔ پھر ہولی بھیرویں میں اس طرح گانے لگی راجہ کے ہوش اڑانے لگی کہ

جرجائے گیاں ایسی ہوری بن سیاں دیہہ سلگت میری
جرجائے گیاں ایسی ہوری

یہ ہولی مل کر سازسے، بروگ کی آواز سے اس طرح گائی کہ ساری سبھا کو سکتہ ہوگیا، راجہ آپ سے کھو گیا، گلے سے نولکھا ہار اتار کے ہاتھ بڑھا کر جوگن کو دینے لگا، جوگن باطن میں گل کی طرح شگفتہ ہوئی۔ مگر ظاہر میں غنچے کی روش تنگ ہوکر، بے کلی سے عشق گلفام میں ہوش کھو کر راجہ کو صاف جواب دیا۔ منہ بچلا کر ہٹ گئی، ہار زنہار نہ لیا پھر پردے پردے میں دل کا مطلب جتانے لگی، غزل بھیرویں میں اس طرح گانے لگی:

دل کو میں اک دم تہِ چرخ کہن ملتا نہیں وہ مرا گلفام، وہ گل پیرہن ملتا نہیں

یہ غزل جوگن نے اس رنگ سے گائی کہ محفل میں قیامت آئی، خوش مذاق اچھل پڑے، غم زدوں کے آنسو نکل پڑے، زندہ دل جیتے جی مر گئے، چرند و پرند غش کر گئے، غزل کی ہر بیت خوش فہموں کے دل میں گڑ گئی سبھا میں ہل چل پڑ گئی، بقول حسن:

رواں اور دواں کر دیا جان کو رلایا ہر اک جنّ و انسان کو

تیسری مرتبہ راجہ نہایت محظوظ ہو کر، منہ آنسوؤں سے دھو کر، آہ کا نعرہ مار کے، شالی رومال کاندھے سے اتار کے ہاتھ بڑھا کر جوگن کو دینے لگا۔
جوگن تو اپنے مذاق میں فرد تھی، کہنے لگی کہ راجہ کا رنگ بے طور ہے، اپنے گانے کا اس تختے پر دور ہے، زیر چرخ زنگاری طمع سے کنارا چاہیے، رومال کو ریشم پر مارا چاہیے، ان باتوں کے تار سے دل صد چاک کو رفو کیا، راجہ کو ذو معنی میں جواب دیا، رومال ہرگز نہ لیا، ہاتھ باندھ کر کہنے لگی کہ راجہ کے دور میں پہلے سے آئی ہوں جو مانگوں سو پاؤں،
راجہ نے کہا مانگ کیا مانگتی ہے۔
جوگن نے کہا جو مانگوں سو پاؤں۔
جب اسی طرح تین مرتبہ آپس میں قول و قرار ہوا۔ جوگن کو ضبطِ رازِ عشق دشوار ہوا۔ راجہ کو دعائیں دے کر، دست نازک سے بلائیں لے کر، طلب گلفام میں اس طرح غزل گانے لگی:

ہوتا ہے کوئی آن میں اب کام ہمارا — انعام میں دیجیے ہمیں گلفام ہمارا

غزل درخواست گلفام کی جوگن سے سُن کر راجہ کے کان کھڑے ہوئے، تعجب بڑے ہوئے، سبز پری کو پہچان کر، گلفام کا عاشق جان کر، تیور بدل کر، ہاتھ مل کر، گھبرا کر کہنے لگا:

ارے لال دیو اس طرف جلد آ — بڑا مجھ کو جوگن نے دھوکا دیا

نکال اب کنوئیں سے تو گلفام کو — حوالے کر اس نیک انجام کو

لال دیو خلاصی گلفام کے لیے چاہِ قاف کی طرف روانہ ہوا۔ سرِ چاہ پہنچ کر تہ کی طرف کان لگائے کر دیکھوں جیتا ہے یا مر گیا۔ ناگاہ یہ آواز اُڑتی ہوئی کان میں آئی کہ:

"ہائے سبز پری! تیری چاہ نے مجھے یہ دن دکھایا کہ جیتے جی اندھیرا گور کا نظر آیا

نہ مونس ہے، نہ غم خوار ہے، فقط ذاتِ پروردگار ہے، دم گھٹ کر لبوں پر آتا ہے،

دل کنوئیں میں ڈوبا جاتا ہے، کوئی تدبیر نہیں بن آتی ہے، اب تو جان جاتی ہے۔"

یہ صدائے پُردرد سُن کر لال دیو نے سرِ دست اپنا ایک ہاتھ کنوئیں میں ڈالا اور سر کے بال پکڑ کے گلفام کو باہر نکالا:

کنوئیں سے جو نکلا وہ گل پیرہن — کہوں حال کیا میں بقولِ حسن

وہ جیتا تو نکلا دلے اس طرح — کہ بیمار ہو نزع میں جس طرح

نہ آنکھوں میں طاقت نہ تن میں تواں — کہ جوں خشک ہو نرگسِ بوستاں

فقط پوست باقی تھا یا استخواں — نہ تھا خون کا رنگ بھی درمیاں

وہ ناخن جو تھے اُس کے مثلِ ہلال — سو وہ ہو گئے بڑھ کے بدرِ کمال

بدن سے رگوں کی تھی اس ڈھب نمود — کہ اُلجھا ہو جو ریسمانِ کبود

یہ حال دیکھ کے لال دیو حیران ہوا، پھر گلفام کو گود میں اُٹھا، سبھا میں لے جا کر، راجہ کا حکم پا کر، سبز پری کے حوالے کیا، پہلے تو دونوں عاشق و معشوق راجہ کو آداب بجا لائے، پھر ہاتھ میں ہاتھ لے کر یہ اشعار پُر درد زبان پر لائے۔

پہلے سبز پری نے کہا:

قہر تھا ہجر، قیامت تھی جُدائی تیری — میرے خالق نے مجھے شکل دکھائی تیری

پھر شہزادے نے حیران ہو کر کہا:

خاک ہے مُنہ پہ ملی بال ہیں سر کے بکھرے — ہائے اس عشق نے کیا شکل بنائی تیری

غرض اسی طرح شعروں میں اس نے اُس کا حال پوچھا، اُس نے اس کا حال پوچھا، اس نے اُسے جواب دیا، اُس نے اِسے جواب دیا۔

آخر مرتبہ سبز پری نے کہا:

فضلِ اُستاد سے دیکھوں نہ جُدائی تیری　　ہے تمنا یہ میرے دل میں کہ اب حشر تلک

بعد اس کے سبز پری اور گلفام خوب دل کھول کے آپس میں گلے ملے۔

سبز پری ارمان جی کے نکال کے، شہزادے کی گردن میں ہاتھ ڈال کے، سب پریوں کو ساتھ لے کے، اس طرح مبارک باد سبھا میں گانے لگی:

عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہوئے　　شادیِ جلوۂ گلفام مبارک ہوئے

پھر یہ مقطع گا کے مبارک باد تمام کی:

یہ امانت سحر و شام مبارک ہوئے　　چھینے شہزادے کو اب راجہ نہ ہم سے اُستاد

اندر سبھا کی تقلید

دوسری سبھائیں:

اندر سبھا کے تتبع اور تقلید میں اس طرز کے متعدد ناٹک لکھے گئے ان میں سے چند مشہور ہوئے اور اکثر گم نام ہیں، ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

۱۔ اندر سبھا: مداری لال　　۲۔ فرخ سبھا: مصنف نامعلوم

۳۔ جشنِ پرستان: لالہ بھیروں سنگھ عظمت　　۴۔ ہوائی مجلس جدید: مصنف نامعلوم

۵۔ ناٹک جہانگیر: مصنف نامعلوم　　۶۔ بندر سبھا: (مضحک نقل) مصنف نامعلوم

۷۔ تحفۂ دل کشا: مصنف نامعلوم　　۸۔ بزم سلیمان: منشی خادم حسین افسوس

۹۔ ناگر سبھا: امام بخش　　۱۰۔ عاشق سبھا: مصنف نامعلوم

۱۱۔ نیچر سبھا: مرزا عنایت علی بیگ عنایت لکھنوی

۱۲۔ نشاطِ عشق: کنور معشوق علی خاں بجا مدن پوری

۱۳۔ نور الدین و حسن افروز: مصنف نامعلوم

۷

اُردو ڈراما منزل بہ منزل

گذشتہ ابواب میں فنِ ڈراما اور برِ صغیر ہند و پاکستان میں اُردو ڈرامے کے آغاز کا تذکرہ کیا گیا۔ ناٹک اندر سبھا نے اُردو اسٹیج کی جو بنیاد رکھی اُس کے نتیجہ میں یہ عمارت ملک کے مختلف مقامات پر اپنے اپنے اسلوب پر تعمیر ہوتی نظر آئی۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اُردو ڈرامے کا سالِ آغاز بہ یک وقت ۱۸۵۳ء میں ہوا۔ تاریخ گواہی دیتی ہے کہ جب اندر سبھا لکھنؤ اور اس کے مضافات میں کھیلا جا رہا تھا اور اس کی دھوم اطراف و جوانب میں مچی ہوئی تھی، اسی زمانہ میں مغربی بنگال کے دار الحکومت ڈھاکہ میں اردو ڈراما اسٹیج ہونا شروع ہوا، اور پارسی تھیٹر کے اسٹیج پر اُردو کا پہلا ڈراما بھی اسی سال کھیلا گیا۔

مشرقی بنگال میں اس سے پہلے بنگلہ ڈرامے کھیلے جاتے تھے جو اس زمانہ میں بھی جب اُردو ڈراما شروع ہوا ترقی کے انداز اختیار کیے ہوئے تھے، کیونکہ سرزمینِ بنگال مدتوں سے شعر و نغمہ اور علم و فن کا گہوارہ رہا ہے۔

انیسویں صدی کے آغاز میں اس حصہ میں بنگال ڈراما اپنے فنی عروج پر تھا، لیکن جب اندر سبھا کی شہرت ڈھاکہ میں پہنچی تو فن کے شیدائیوں اور اہلِ فراغت ہندو مسلم روسا نے ارادہ کیا کہ ہم بھی اُردو ڈرامے اسٹیج کرنا شروع کریں۔ مشرقی بنگال میں مرشد آباد اور ڈھاکہ میں مدتوں سے اُردو شعر و ادب اور رقص و نغمہ کا ذوق عام تھا خصوصاً نوابانِ مرشد آباد و ڈھاکہ اُردو، فارسی اور عربی سے خاص شغف رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ ڈھاکہ کے ہندو رئیس اور دولت مند تاجر خاص طور پر موسیقی کے دل دادہ تھے، ان کے مکانوں میں ایک مختصر اسٹیج نما کمرہ بزمِ موسیقی کے لیے مخصوص ہوتا تھا، جسے کلا مندر یا ناچ گھر کہا جاتا تھا، اور کبھی کبھی اس اسٹیج پر مختصر بنگلہ ناٹک بھی کھیلے جاتے تھے۔

اسی زمانہ میں مرشد آباد اور ڈھاکہ کے چند اہلِ ذوق منچلے "اندر سبھا" کا کھیل دیکھنے لکھنؤ پہنچے اور اسے دیکھ کر اُن کے دلوں میں اُردو ناٹک کا شوق اور بھی بڑھ گیا۔

قدیم بنگال میں اُردو ڈراما

آخر کار چند ہم مشرب اصحاب نے صلاح مشورے کے بعد طے کیا کہ اُردو ناٹک کھیلنے کا اہتمام کیا جائے۔

کان پور کے ایک صاحب ذوق شیخ فیض بخش نے جو عرصہ دراز سے ڈھاکہ میں بود و باش رکھتے تھے، چند ارباب ذوق خصوصاً نوابان ڈھاکہ کی سرپرستی میں اردو اسٹیج کے آغاز کا بیڑا اٹھایا۔ بعض ہندو رئیس جن کو اردو زبان کا کوئی خاص ذوق نہ تھا محض تماش بینی اور عیاشی کے لگاؤ سے ان اصحاب کے شریک کار ہو گئے۔ چنانچہ ان اصحاب کی مساعی نے اردو کھیل تیار کر ڈالے اور اسٹیج کے لیے ہندو رؤسا کے گھریلو ناچ گھر کام میں لائے گئے۔ ڈھاکہ میں کان پور اور لکھنؤ کی مشہور طوائفوں نے مدت سے سکونت اختیار کر رکھی تھی۔ یہ شہر کے ایک بدنام محلہ سانچی مندر میں آباد تھیں جو انھیں کے لیے مخصوص تھا۔ ان میں سے بعض گانے بجانے کے فن میں ماہر تھیں لیکن کثرت ان کی تھی جو طبلہ باجا کی نمائش اور اپنی نمود حسن سے شہر کے بے فکرے رؤسا کو محظوظ و مسرور کرنا اور ان کی جیبیں تراشنا سب سے بڑا فن سمجھتیں۔ چنانچہ اردو تھیٹر کے آغاز کے لیے سانچی مندر والیوں نے اپنی خدمات بڑے فخر و مسرت کے ساتھ پیش کر دیں۔ زنانہ کردار تو وہ ادا کر سکتی تھیں مگر نوبت یہاں تک پہنچی کہ اودھ بمبئی وغیرہ کے علاقوں کے جہاں زنانہ پارٹ کے لیے موزوں عورتیں میسر نہ آتیں اور یہ کردار خوش رو نوجوانوں کو انجام دینا پڑتے۔ ڈھاکہ کے اسٹیج پر عورتیں مردانہ کردار ادا 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 اردو داں پیشہ ور لوگ بہت کم ملتے تھے جو آسانی سے مردانہ کردار ادا کر سکیں۔ برخلاف اس کے یہ طوائفیں جو اردو داں بھی تھیں اور ہر لحاظ سے پیشہ ور، بے جھجک ہر کردار کے لیے بخوشی آمادہ تھیں۔ شروع شروع بنگالی ڈراموں کے چند معمولی ترجمے پیش کیے گئے۔ بعد ازاں منشی نواب علی نفیس کانپوری کو کانپور سے طلب کیا گیا۔ انھوں نے کئی نئے ڈرامے لکھے۔ اس عرصہ میں امانت کی اندر سبھا کھیلی جانے لگی تھی۔ ڈراموں کا عام انداز اندر سبھا کے اسلوب پر تھا۔ اردو اسٹیج کا ذوق و شوق کافی ترقی کرنے لگا۔ اسی عرصہ میں شیخ امام بخش کان پوری نے اندر سبھا کی طرز پر ایک ناٹک "ناگر سبھا" لکھا۔ جو فنی لحاظ سے نہایت ناقص اور تک بندی کے پیرایہ میں لکھا گیا۔ اس کی زبان غیر فصیح، مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں تھے اور اندر سبھا کی تقلید میں یہ منظوم ناٹک رقص و نغمہ کا مجموعہ تھا، لیکن بے حد مقبول ہوا۔ اب باقاعدہ تھیٹر کمپنیاں قائم ہو گئیں۔ جن میں بلند پایہ شیخ فیض بخش کی ذاتی کمپنی "فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی" سمجھی جاتی تھی جو باقاعدہ تجارتی انداز پر قائم تھی۔ نفیس کانپوری اس کمپنی کے خاص ڈراما نویس تھے۔ مختلف ڈراما نگاروں کے لکھے ہوئے تیس پینتیس کھیل اس وقت تک تمثیل کیے جا چکے تھے جن میں سے ایک ایک کھیل کئی کئی مرتبہ کھیلا جاتا۔ "ناگر سبھا" بھی اسی کمپنی نے بڑے اہتمام سے کھیلا جس نے خاص مقبولیت حاصل کی۔ اس کی شہرت کا بڑا سبب "اندر سبھا" کی تقلید اور نام کی مناسبت تھی گو اس کا پلاٹ اس سے بالکل مختلف تھا۔ اس ڈراما کے لیے فیض بخش نے سانچی مندر کی چند مشہور طوائفوں

انو بائی، گنو بائی، چھوٹی پنّا، بڑی پنّا، اچھن بائی، سندر بائی اور نواب بائی کو شرکت کے لیے بلانا چاہا مگر انھوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ ہم ڈیرے دار گانے والیاں ہیں اس لیے ہم 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۔

ڈیرہ دار طوائفیں وہ تھیں جو رقص و نغمہ کے فن میں مہارت رکھتی اور عام اسٹیج پر ناچنا گانا، یا ناٹک کمپنیوں میں اداکاری کرنا معیوب سمجھتی تھیں۔ ان میں سے گنو بائی، نواب بائی اور انو بائی بڑی مشہور فن داں نغمہ نواز تھیں۔ ان کا خاندان عرصہ دراز تک ڈھاکہ میں مقیم رہا اور آج بھی مشہور ہے۔ ان طوائفوں کے انکار پر شیخ فیض بخش نے بعض عام گانے والیوں کو بھاری معاوضہ کا لالچ دے کر آمادہ کیا، 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 اردو بول سکتے تھے منتخب کیا اور انھیں مناسب پارٹ دے کر ریہرسل شروع کرائی۔ اسی عرصہ میں بولی میدان (جو اردو روڈ کے پاس ایک وسیع میدان تھا) میں منڈوا تیار کر کے خاص اہتمام سے اسٹیج بنایا اور سین سینری اور پوشاکیں وغیرہ آراستہ پیراستہ کرائی گئیں۔ آخر ''ناگر سبھا'' اس شان و شوکت سے پہلی بار حُسن افزا کمپنی نے پیش، جس کی دھوم مچ گئی اور لوگوں کو اردو ناٹک کا بہت شوق بڑھ گیا۔

ڈراما ''ناگر سبھا'' کا پلاٹ یہ ہے:

''ناگر نامی ایک سپیرا ہے، جادو ٹونکے میں بھی کمال رکھتا ہے۔ یہ شادی شدہ ہے اور اس کی بیوی 'سُندر' ہے، اس فن میں اُس سے بھی اعلیٰ ہے۔ کسی شہر میں اسی زمانہ میں ایک حسین دوشیزہ ''موتی'' فنِ جادوگری میں شہرۂ آفاق ہے۔ اس نے یکتائے روزگار جیپال 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 حُسن جہاں سوز و کمالات پر ہزار جان سے فریفتہ ہو جاتا ہے اور وطن چھوڑ کر موتی کی شرط پوری کرنے کے لیے اس کے شہر پہنچ جاتا ہے۔ اس کی بیوی 'سندر' لاکھ سمجھاتی ہے مگر وہ ایک نہیں سنتا۔ ناگر موتی کا گھر تلاش کر کے اس کے دروازے پر جاتا اور آواز لگاتا ہے۔

ع کون ہے موتی مجھ کو آ کر دکھلائے جیترائی

ع بولی موتی سامنے آ کر شامت کیوں آئی ہے

دونوں میں جادو منتر کا معرکہ شروع ہوتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر اپنے منتروں کے بھرپور وار

کرتے ہیں مگر کوئی بھی زیر نہیں ہونے پاتا، ناگر کمال چابک دستی سے ناگ کا سر پکڑ لیتا ہے مگر ناگ اس کو ڈس لیتا ہے، ناگر ساکت وصامت 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 اُس کی مدد کے لیے جاتی ہے۔ وہ سب سے پہلے موتی کے استاد جیپال کو منتر پڑھ کر اپنے سامنے حاضر کرتی اور اُس کو للکار کر اپنے پُرزور عمل سے اُس کو ایک بھیڑیے کی شکل میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس بھیڑیے کے گلے میں رسّی 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۔ سُندر 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 جیپال کو اُس کی اصلی صورت میں واپس لاتی ہے جو موتی کا ہاتھ ناگر کے ہاتھ میں دے دیتا ہے۔ اور نغمۂ شادمانی پر ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔"

پلاٹ بنگال کے جادو کی مشہور و معروف داستان پر مبنی ہے اور نہایت خوبی کے ساتھ ڈرامائی رقص و نغمہ کا طلسمی نمونہ بنایا گیا۔ قصہ میں حیرت اور دلچسپی کے کافی عناصر تھے لیکن زبان اور فن کے نقائص کے سبب زیادہ عرصہ نہ چل سکا۔

ابتدائی دور میں اس ڈرامے کو ناچ گانے کی کثرت، حیرت خیز عمل و حرکت نے ضرور کامیاب بنایا۔ اس ڈراما کا ایک خاصہ یہ بھی تھا کہ مروجہ ڈراموں کے برخلاف اس کا محلِ وقوع مقامی تھا اور مرکزی خیال و موضوع اِس دور کی مناسبت سے چُنا گیا، اس لیے بھی عوام نے پسندیدگی کی نظر سے دیکھا۔ 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 ایک نیا ڈراما "حُسن افروز" لکھوایا اور زرِ کثیر صرف کر کے اسٹیج کیا، یہ بھی اندر سبھا اور ناگر سبھا کی طرز پر غنائیہ ناٹک تھا، اس میں ساتھی مندروالیوں میں سے اکثر اعلیٰ طوائفوں نے پارٹ ادا کیے اور اس کے گانے اور ناچ بہت مشہور ہوئے۔ خصوصاً ایک غزل بے حد مقبول و مطبوع ہوئی۔ جس کا مطلع ہے ؏

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

حُسن 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 ورانہ رقابتیں اور شکر رنجیاں ترقی پانے لگیں، حریفانہ مقابلوں میں جھگڑے فساد کی نوبت آئی اور حُسن افزا کمپنی انھی جھگڑوں

کی بدولت بند ہوگئی مگر اُردو ڈراما اور اسٹیج ڈھاکہ میں باقاعدہ قائم ہوگیا۔ 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 بابو نے مشترکہ سرمایہ سے ایک کمپنی قائم کی جس نے "گلشن جانفزا" ڈراما اسٹیج کیا۔ اس ناٹک کے مصنف حکیم حسن مرزا برق تھے۔ بعد ازاں ماسٹر احمد حسن دافر نے ایک ڈراما "بلبل بیمار" لکھا۔ یہ اُردو ڈراما نویسی کے اُس دور میں ایک نیا موڑ تھا اور ڈھاکہ کی ڈرامائی تاریخ کی تبدیلی و ایجاد پسندی کا نیا باب تسلیم کیا جاتا ہے۔ انھوں 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، آخر سرزمین مشرقی بنگال میں اُردو ڈراما اور تھیٹر کو خاصا عروج نصیب ہوا۔ یہ تقریباً ۱۸۶۵ء کے اوائل کا دور تھا اور ان دنوں اسٹیج ڈھاکہ ہی میں نہیں بلکہ دوسرے بڑے بڑے شہروں بلکہ 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 دھنوں اور ناچ رنگ کے دلکش انداز دکھائے جانے لگے۔ نئے نئے ڈرامے تصنیف ہونے لگے۔ لکھنؤ اور کانپور سے شاعر اور ڈراما نویس بلائے گئے، مگر اب تک 'اندر سبھا' سب ڈراموں میں پیش پیش تھا۔ اس دور کے بعد تقریباً ۱۸۹۵ء میں ڈھاکہ میں ایک ڈراما "سطوتِ تیموری" لکھا گیا جو نہایت فصیح و سلیس نثر میں ہے۔ لیکن بعض نامعلوم وجوہ کی بنا پر اسے اسٹیج پر مقبولیت حاصل نہ ہوسکی۔ مشرقی بنگال میں اُردو ڈراما اور اسٹیج کی ترقی و عروج میں ہندو مسلمان دونوں نے مل کر برابر کا حصہ لیا۔ اس عہد کے اُردو ڈراما نگاروں میں متذکرہ بالا اصحاب کے علاوہ نواب ڈھاکہ، نواب سر احسن اللہ بہادر مرحوم اور مرزا علی جان قمر مرحوم کے اسمائے گرامی بھی 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 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 مختلف اضلاع میں 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 نئے ڈرامے اسی طرز پر اور بھی لکھے اور اسٹیج کیے 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 اُردو ڈراما اور اسٹیج نے اپنا

نیا رنگ جمانا شروع کر دیا تھا، اور ملک کے تقریباً تمام علاقوں میں اُردو 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 اُردو اسٹیج اور ڈراما کا طفلِ نوخیز پروان چڑھتے چڑھتے دم توڑنے لگا۔ ممالک متحدہ اودھ میں زیادہ تباہی پھیلی۔ اس لیے 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 اُردو ڈراما کی تاریخ کا صرف ایک سرسری خاکہ پیش کیا کہ اندر سبھا کے نقشِ اوّل کے بعد ملک کے تمام علاقوں میں یہ سرگرمیاں ختم ہو گئیں اور عرصہ دراز کے بعد اندر سبھا نے بمبئی کا سفر اختیار کیا، جہاں پارسی اسٹیج کا آغاز ہوا۔ حالانکہ ۱۸۵۳ء (اندر سبھائی دور) ہی میں ملک کے تمام مقامات پر اُردو ڈراما منظرِ عام پر آنے لگا تھا اور اسٹیج کی آراستگی عمل میں لائی جا چکی تھی۔ یہی دور بمبئی کے پارسی تھیٹر (اُردو) کا دورِ آغاز ہے اور اس کے بعد ۱۸۵۷ء کی ہنگامی خیزی و بلا انگیزی نے ممالک متحدہ اودھ میں جو انحطاطی رنگ جمایا اس کے علاوہ کسی مقام پر ڈرامائی سرگرمیوں میں کوئی وقفہ نظر نہیں آتا، مشرقی بنگال اور بمبئی میں 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 اور واقعہ یہ ہے کہ اندر سبھا کے سفر کی منزلِ ڈھاکہ تھی، اس کے بعد اس کا دوسرا مقام بمبئی قرار پایا۔

مشرقی بنگال کے اُردو اسٹیج کا تذکرہ کرتے ہوئے درمیان میں تاریخی ربط کی خاطر چند جزوی واقعات بیان کیے گئے۔ یہ امر افسوس ناک ہے کہ ڈرامے کی تاریخ میں ڈھاکہ اُردو تھیٹر کا کہیں ذکر نہیں آیا حالانکہ ڈھاکہ میں اُردو تھیٹر کا چرچا ۱۸۵۳ء سے ۱۹۱۹ء تک رہا۔ اس آخری دور میں لائن تھیٹر سب میں پیش پیش تھا اور اہلِ ہنود کے ناچ گھروں میں لال موہن شاہ کا ناچ مندر زیادہ مشہور ہوا۔ مسلمان اربابِ فن کے علاوہ ہندوؤں میں خصوصاً جانکی بابو، موتی بابو، بھگوتی بابو وغیرہ جو خوش حال رئیس تھے اس سلسلہ میں تجارتی خوش طبعی کی غرض سے برابر حصہ لیتے رہے۔ متذکرہ بالا چند مسلم شرفا، نوابانِ ڈھاکہ اور حکیم حبیب الرحمن صاحب کے علاوہ اُردو اسٹیج کی طرف ثقہ حضرات نے توجہ نہ کی اور شروع تا آخر اداکاری کے سلسلہ میں پیشہ ور ایکٹرز، ایکٹریس اور ادنیٰ طبقہ کے لوگ ہی شریک رہے۔ اکثر سنجیدہ حضرات اس کو بازاری تفریح اور رکیک عیاشی سے منسوب کرتے۔ جن مسلم شرفا و شعرا نے اس طرف توجہ کی، ان 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 ۱۹۲۰ء میں ہندوستان کے مختلف مقامات پر مختلف تھیٹر کمپنیوں کے اسٹیج پر نیم سیاسی تمثیلیں پیش کی گئیں۔ اس وقت ڈھاکہ میں بھی حکیم حبیب الرحمٰن مرحوم نے ایک ڈراما "غریب ہندوستان" اسی طرز کا لکھ کر پیش کیا۔ یہ اظہر علی اظہر 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 شان دار شہرت 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 اہلِ ڈھاکہ میں نہ تھی چنانچہ بے سکت ہو کر یہاں کے اسٹیج کی دیواریں گرنے لگیں اور بالآخر ایک دن یہ عمارت منہدم ہو گئی۔ یہاں کے خاص ایکٹروں ماسٹر لالو (جو طوائف گنتو بائی کا بیٹا اور مشہور طبلہ نواز تھا) ماسٹر عبدالصمد قصائی، ماسٹر عبدالجبار، ماسٹر کوکھا اور اس کے استاد الٰہی بخش وغیرہ مشہور تھے۔ چند شرفا آخر 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 اور اس طرح ڈھاکہ میں اُردو ڈراما اور تھیٹر ختم ہو گیا۔

(۸)

پارسی تھیٹر اور اُردو ڈراما

بمبئی میں اُردو اسٹیج کا آغاز

بمبئی میں اُردو ڈراما اور تھیٹر کی تاریخ کا وہی عہد متعین کیا جاتا ہے جو "اندر سبھا" کے آغاز کا ہے۔ پرتگیزوں نے سترہویں صدی عیسوی میں اور انگریزوں نے اٹھارہویں صدی میں بمبئی میں تھیٹر ہال تعمیر کیے تھے اور ان میں مسیحی تبلیغ کے لیے ادنیٰ درجہ کے انگریزی اور ہندوستانی کھیل اسٹیج کیے جاتے تھے، لیکن ان میں زبان و بیان کا کوئی ایسا انداز نظر نہ آتا تھا جس کی نسبت کہا جاسکے کہ یہ اُردو ڈرامے کے دَور کا آغاز تھا۔

انیسویں صدی کے اوائل میں مرہٹوں اور پارسیوں نے "ڈرمیٹک کور" بنائے جن میں مرہٹی اور گجراتی ڈرامے کھیلے جاتے رہے۔ انھی میں سے ایک "ہندو ڈرمیٹک" کور بھی تھا جس میں پارسی رئیسوں کی اکثریت حصہ دار تھی۔ انھوں نے ہی اس اسٹیج پر اُردو ڈراما کھیلنے کا اہتمام کیا جس کی ترتیب میں زیادہ تر مغربی اثر نمایاں تھا۔ یہ ڈراما "راجہ گوپی چند اور جلندھر" کے نام سے ایک پارسی رئیس نے گجراتی میں لکھ کر اُردو میں ترجمہ کرایا۔ اور ۱۸۵۳ء میں اسٹیج ہوا۔ اس کا پلاٹ ہندو دیومالا کے اساس پر تھا۔ اس اردو ڈرامے کی شہرت اور کامیابی نے پارسیوں کو اس طرف متوجہ کیا۔ اس دَور کے بعض پارسی رئیس فارسی زبان کا اچھا ذوق رکھتے تھے۔ اسی لیے انھیں اُردو زبان سے بھی دل چسپی تھی۔ کئی پارسی اُردو میں شعر بھی کہتے اور رسالے شائع کرکے مضامین لکھا کرتے۔ یہی سبب تھا کہ گجراتی ڈراموں کے ساتھ ان میں اردو ڈرامے کا شوق بھی ترقی کرنے لگا، لیکن یہ ثبوت نہیں مل سکا کہ پارسی تھیٹر کے ابتدائی دَور میں جو ڈرامے اسٹیج ہوئے ان میں سے کتنے براہِ راست اردو میں لکھے گئے اور کون کون سے گجراتی ڈراموں کو کن اردو ادیبوں نے ترجمہ کیا، کیونکہ وہ سب کے سب پارسیوں کی تصنیف ہی بتائے جاتے ہیں۔ اس زمانہ میں مرہٹی اور گجراتی ڈرامے برابر کھیلے جارہے تھے مگر بمبئی کے عوام ان سے اکتا گئے تھے اور اردو ڈرامے کو دیکھ کر ان کو بھی ان سے دل چسپی پیدا ہونے لگی۔ آخر ۱۸۵۴ء میں پارسی رؤسا نے اپنی ایک جماعت "پارسی ڈرمیٹک کور" کے نام سے قائم کی اور اس کے زیرِ اہتمام اردو کھیل "پیدائش سیاوش" کھیلا گیا جو دو حصوں میں تھا۔ یہ

ڈراما پارسی مذہب کی تاریخی داستان سے متعلق تھا۔ اس کے بعد کئی اردو ڈرامے لکھے اور اسٹیج کیے گئے۔ چند سال کے عرصہ میں پارسی سیٹھوں کی مساعی سے بمبئی میں اردو ڈراما کی سرگرمیوں میں زور شور شروع ہوگیا، اور اسی دوران "اندر سبھا" بھی کھیلا جانے لگا۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ بمبئی کے اردو اسٹیج کا آغاز بھی "اندر سبھا" کی مقبولیت اور شہرت کا رہین منت تھا۔

اس سے قبل ۱۸۴۵ء میں انگریز حکام کی کوششوں اور پارسی رئیسوں کے اشتراک سے گرانٹ روڈ پر بمبئی تھیٹر کے نام سے ایک ہال تعمیر کیا گیا تھا جہاں صرف انگریزی ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ کچھ عرصہ بعد اس تھیٹر ہال کا نام وکٹوریہ تھیٹر رکھا گیا۔ کیونکہ انگریز حکام نے اس سے دست برداری اختیار کرلی، اور اب پورے طور پر اس کا اہتمام پارسیوں کے ہاتھ میں آگیا۔ اس تعمیر و ترقی کی تفصیل آگے بیان کی جائے گی۔ حقیقت میں یہ تھیٹر ہال اردو اسٹیج کا سنگ بنیاد ثابت ہوا اور پارسی ڈرمیٹک کور کو اس اسٹیج پر اردو ڈرامے کی ترویج و ترقی میں بڑی مدد ملی۔ جون اور دسمبر ۱۸۵۳ء میں یکے بعد دیگرے دو اردو ڈرامے "حاجی میاں فضل اور کلال خانہ" اور "پٹھان سرفراز اور گل" گجراتی سے اردو میں ترجمہ کرکے پارسی ڈرمیٹک کور کے زیر اہتمام کھیلے گئے اور ۱۸۶۱ء کے دوران سال کے عرصہ میں اٹھارہ انیس چھوٹی بڑی کمپنیاں بمبئی میں نظر آنے لگیں جو بیشتر اردو ڈرامے کھیلتی تھیں۔

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 اردو اسٹیج کی ترقیات میں کوشاں رہے۔ اسی زمانہ میں دادا بھائی پٹیل اور کنور جی ناظر الفنسٹن 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 سیکریٹری مقرر ہوئے۔ دادا بھائی اپنی امارت اور علمیت کے غرور میں ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دیتے اور جا و بیجا 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" ۱۸۷۳ء تک کامیابی سے چلتی رہی۔ اس کے بعد کنور جی ناظر نے یہ منڈلی خرید لی اور دادی پٹیل اس سے علٰحدہ ہوکر 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 بھی درک رکھتا تھا۔

۱۸۷۶ء میں جب حکومتِ ہند نے شاہی جشنِ جوبلی منانے کا اعلان کیا تو کنورجی 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 ۱۸۷۶ء کے آخر میں کنورجی ناظر کی کمپنی "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" (جو اب "پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی" کے نام سے مشہور تھی) اور دادی پٹیل کی "اوریجنل وکٹوریہ ناٹک منڈلی" دہلی پہنچ کر جشنِ جوبلی میں بڑے اہتمام و شان سے اپنے اپنے کھیل دکھانے لگیں۔ ۱۸۷۷ء کے وسط میں کنورجی ناظر اپنی کمپنی کو لے کر کلکتہ پہنچے، آخر میں وہاں سے بنارس قیام کرتے ہوئے بمبئی واپس آگئے۔ کچھ عرصہ بعد یہ کمپنی پونہ گئی اور وہاں سے واپسی پر یہ کمپنی پانچ اداکاروں کو ٹھیکہ پر دے دی گئی۔ جس میں ایک نامور اداکار خورشید جی بالیوالا بھی تھا، اور جو آخر میں اس کمپنی کا واحد مالک بن گیا۔ اس نے اس کمپنی کا نام اپنے نام پر "بالیوالا وکٹوریہ ناٹک منڈلی" رکھ لیا۔

کنورجی ناظر اپنی کمپنی کو ٹھیکہ پر دینے کے بعد اپنی قدیم کمپنی "الفنسٹن ناٹک منڈلی" میں پھر شریک ہو گئے۔ اس کمپنی کا ایک اداکار پیسٹن جی فرام جی میڈن تھا جو خود شاعر اور ڈراما نگار ہونے کا بھی مدعی تھا۔ رنگ و پرویں 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۔

بعض معترضین نے ناواقفیت کی بنا پر پارسی اردو اسٹیج کے بارے میں عجیب و غریب کہانیاں سنا ڈالی ہیں۔ بعض حضرات کے نزدیک پارسی اسٹیج (اردو) کی ابتدا ۱۸۵۳ء میں ہوئی۔ کسی نے لکھا ہے۔

"آرام دکنی اردو کے (اندر سبھا کے بعد) سب سے پہلے ڈراما نگار اور ان کی تصنیف "لعل و گوہر" سب سے پہلا ڈراما تھا۔"

پارسی تھیٹر کے سلسلہ میں کئی اصحاب نے تحریر کیا ہے کہ سب سے پہلی کمپنی پیسٹن جی فرام جی نے "پارسی اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے قائم کی۔ لیکن جدید تحقیق کی روشنی میں یہ تمام باتیں بہت بعد کی ہیں۔

مؤلفین "ناٹک ساگر" اس غیر مصدقہ بیان کی بنا پر عبدالسلام خورشید بھی اپنی کتاب "مختصر اردو ڈراما" میں غلط فہمی کا شکار نظر آتے ہیں کہ

"پیسٹن جی فرام جی رنگ و پرویں اردو پارسی اسٹیج کا بانی اول تھا، جس نے اورینٹل تھیٹریکل کمپنی قائم کی"۔

حالانکہ تاریخی ثبوت موجود ہیں کہ "پیسٹن جی فرام جی" وکٹوریہ ناٹک کمپنی کا ایک اداکار تھا۔ کنورجی ناظر نے ۱۸۸۰ء کے قریب چند اداکاروں کو یہ کمپنی ٹھیکہ پر دے دی تھی جن میں پیسٹن 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 پیسٹن جی کی حیثیت کسی طرح

بانیِ اوّل تو کیا بانیِ ثانی کی بھی نہ ہوئی۔ البتہ محولہ بیانات کی روشنی میں اسے کہ ناظم 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

"دربارِ قیصری کے موقعہ پر ۱۸۷۶ء میں وکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی آئی۔ ایڈلجی دادا بھائی اس کے روحِ رواں تھے۔ حالاں کہ دربارِ قیصری کا جشن دہلی میں ۱۸۷۷ء میں منایا گیا اور اسی 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 کنورجی ناظر کی کمپنی "وکٹوریہ ناٹک منڈلی" تھی۔ موخر الذکر کمپنی کا نام تو" مولفین ناٹک ساگر" نے صحیح لکھا مگر اس کے مالک کا حوالہ غلط ہے۔ یہ کمپنی ۱۸۷۷ء میں دہلی دربار کے اختتام پر کلکتہ اور بنارس چلی گئی تھی اور ۱۸۸۱ء کے لگ بھگ دوسرے کارکنان کے زیرِ اہتمام ٹھیکہ پر چلنے لگی تھی، اس لیے دربارِ قیصری کی تاریخ بھی غلط درج کی گئی ہے۔ ("ناٹک ساگر" کی اشاعت ۱۹۲۴ء میں لاہور سے ہوئی)

انھی حوالوں نے بعد کے مورخین و مبصرین کو غلط فہمی میں مبتلا کیا ہے۔ چنانچہ سید بادشاہ حسین نے اپنی مختصر کتاب" اردو میں ڈراما نگاری" 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 بہ کوچہ اور دیار بہ دیار مارے مارے 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 نے دو متضاد باتیں کہی ہیں۔!

ایک تو یہ" اندر سبھا کا طوطی بول رہا تھا"

دوسری یہ کہ" سلطنت اودھ کا شیرازہ بکھر گیا"

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 اُردو 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 کے سبب سے اُردو اسٹیج پر اور بھی ڈرامے نمودار ہو گئے تھے۔ گو باقاعدہ ناٹک کمپنیوں کا عروج ابھی تک نظر نہیں آتا تھا۔ تاہم ۱۸۵۳ء تک دوسرے ڈراموں کی شہرت ہو چکی تھی جو "سبھا" کہلاتے تھے۔ ڈراما نویس بھی موجود تھے جن میں چند حضرات ڈھاکہ بلائے گئے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی اور ملک میں افراتفری پھیلی تو "بھان" اور "پراہنس" کے چرچے ختم ہو چکے تھے۔ چند ناٹک منڈلیاں اور نوٹنکی کی سانگیت منڈلیاں جا بجا زور شور کے ساتھ تماشے دکھا رہی تھیں۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ بمبئی میں اُردو اسٹیج کی ابتدا اندر سبھا کے دورِ آغاز کے ساتھ ہوئی۔ ۱۸۵۳ء میں وہاں اردو کا آغاز ہو چکا تھا۔ "اندر سبھا" اودھ کے شائقین کی بے دلچسپی کے سبب نہ 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 سید بادشاہ حسین مؤلفین "ناٹک ساگر" کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

"اُردو تھیٹر کی ابتدا (یعنی بمبئی میں اندر سبھا کے خیر مقدم کے لیے) شان اور متانت سے نہیں ہوئی، بلکہ شروع میں جن ساز و سامان سے کام لیا گیا ان کا ذکر محمد عمر نور الٰہی صاحبان کی زبانی سنیے:

"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 لیے استعمال کیے گئے اور ڈراما رستم و سہراب اسٹیج ہوا۔"

یہ بیان کتنا عجیب اور ایک دوسرے سے مختلف 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 لیے تھا۔ اس لحاظ سے بمبئی اسٹیج کا پہلا ڈراما "اندر سبھا" مانا جائے...... لیکن موخر الذکر بیان میں اردو تھیٹر کی ابتدا میں ڈراما 'رستم و سہراب' سے ہوتا ظاہر کیا گیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں بیانات ایک دوسرے سے متضاد اور حقیقت کے خلاف ہیں۔ واقعہ وہی ہے کہ اردو تھیٹر کی ابتدا اسکولوں، کالجوں کے ہال اور بنچوں کے اسٹیج سے تو ضرور ہوئی مگر 'اندر سبھا' سے نہیں ہوئی۔ اب رہا 'رستم و سہراب'۔ تو وہ بھی آغاز کے کچھ عرصہ بعد اسٹیج کیا گیا جیسا کہ ابتدا میں ظاہر ہو چکا ہے۔

بعد ازاں اردو تھیٹر کے تذکرہ میں بادشاہ حسین صاحب لکھتے ہیں کہ:

"اُردو اسٹیج کے بانیوں میں سیٹھ پسٹن فرام جی کا نام ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے..... انھوں نے اواخر انیسویں صدی میں" اوریجنل 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 کر دیا، اور جدھر دیکھو اُردو ڈراما کا طوطی بول رہا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کمپنی نے فن ڈراما کو کوئی ترقی نہیں دی، لیکن یہ کیا کچھ کم ہے کہ اس نے پبلک کے دل و دماغ کو اس طرح متوجہ کر دیا۔"

بمبئی کے پارسی اسٹیج کا تفصیلی بیان کیا جا چکا ہے اس میں" اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" اور پسٹن جی فرام جی کی ابتدا اور کارناموں کا ذکر آ چکا ہے۔ اس لیے مؤلف اردو ڈراما نگاری کا مستند کہ بیان" ناٹک ساگر" کے سوا اور کسی تاریخی و تحقیقی صداقت پر مبنی نہیں، اور ان کا" پسٹن جی فرام جی" کو اردو اسٹیج کا بانی ثابت کرنا غلط ہے۔ انھوں نے یہ کہہ کر کہ" اس کمپنی نے پبلک کے دل و دماغ کو اس طرح متوجہ کر دیا۔"

یہ ظاہر کیا ہے کہ" اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" پہلی کمپنی ہے اور اس سے پہلے متعدد پارسی کمپنیاں بمبئی میں موجود تھیں اور تصدیق کی جا چکی ہے کہ پسٹن جی فرام جی اس وقت ایک اداکار کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس لحاظ سے وہ عہد اوّل کے ایک کارکن ضرور تھے مگر اس آغاز کے بانی نہیں۔

مؤلف تاریخ ادب اردو نے بھی غیر مصدقہ تذکروں کی بنا پر غلط فیصلہ صادر کیا ہے:

"سب سے پہلی کمپنی سیٹھ پسٹن جی فرام جی" کی تھی جن کو اسٹیج کا بانی سمجھنا چاہیے۔"

افسوس ہے کہ انکی بے سروپا باتوں نے ہماری اردو ڈراما کی تاریخ کو مسخ کر ڈالا۔

اس تشریح و توضیح کے بعد پارسی اسٹیج کی ابتدا پر بخوبی روشنی پڑ جاتی ہے۔ اس سے پہلے کہ اس کی تدریجی منازل اور ترقی کا ذکر کیا جائے (جو ۱۸۶۱ء کے بعد شروع ہوتا ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائی دور کی اُردو ڈراما نگاری پر ایک نظر ڈالی جائے۔

پارسی تھیٹر کی نشو و نما

عہد بہ عہد ترقی

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 بمبئی میں انیس ۱۹ تھیٹریکل کمپنیاں موجود تھیں اور ان میں سے بیشتر اردو ڈرامے دکھلاتی تھیں۔

کمپنیوں کے نام یہ ہیں :

(۱) البرٹ ناٹک منڈلی (۲) الفنسٹن ایمپورس (۳) ایمپور ڈرامیٹک کلب۔ (۴) انفسٹن ڈرامیٹک کلب (۵) اورینٹل ناٹک منڈل (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 ڈرامیٹک سوسائٹی (۱۵) زوراسٹرین ناٹک منڈلی (۱۶) شیکسپیر ناٹک منڈلی (۱۷) والنٹیرس کلب (۱۸) وکٹوریہ ناٹک منڈلی۔ (۱۹) ہندی ناٹک منڈلی۔

لیکن جس تیز رفتاری کے ساتھ کمپنیوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہا اس رفتار سے تھیٹر تعمیر نہ ہو سکے۔ اس لئے نئے شوقینوں کو بڑی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی اُردو تھیٹر کے باوا آدم کہلاتے ہیں۔ ان کے بیٹے آردیشر دادا بھائی ٹھوٹھی نے جو خود بھی ایک بہت بڑے ایکٹر اور ڈائرکٹر تھے اردو 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 لیے کرسیاں رکھی جاتیں جن پر بیٹھ کر وہ 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 کرسیاں 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 حسب 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 بجے کے درمیان شروع ہوتا اور ایک گھنٹے میں ختم ہو جاتا۔ ایکٹروں کو آلات موسیقی سے کوئی واسطہ نہ رہتا، 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 بلاتا، وہ اس کے پاس جاتا، انعام لیتا، سلام کرتا اور پھر اپنے کام میں مصروف ہو جاتا تھا۔“

(ڈاکٹر نامی ”اردو تھیٹر“)

جمشید جی بیستن جی کھمباتہ اپنی سوانح عمری میں اس طرح لکھتے ہیں :

”گیارہویں کھیت واڑی کی نکڑ پر بدرالدین طیب 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 ہرمزجی کے باغ سے لائے۔ آٹھویں گلی کے سامنے ایک مارواڑی کی دکان تھی، اس سے کھوپرے کا تیل اُدھار لیا، پچاس سکورے خریدے، ان میں

تیل ڈال کر اور روشن کر کے موقع بہ موقع رکھ دیے۔ ٹھیک سات بجے تماشا شروع ہوا۔"

ایک طرف پارسیوں کا شوقِ ڈرامائی آہستہ آہستہ دیوانگی کی طرف بڑھ رہا تھا۔ دوسری طرف ان کے دستور[1] ان کے خلاف کفر کے فتوے عاید کر رہے تھے لیکن پارسی پریس نے نوجوان فن کاروں کا ساتھ دیا۔ اور مخالفینِ اصلاحات کو وہ منہ توڑ جواب دیے کہ دستوروں کی کمر ٹوٹ گئی اور ان کا زور گھٹ گیا۔

پارسیوں کے لیے یہ عجیب کش مکش کا زمانہ تھا۔ ایک طرف رقص و سرود کا دھارا تیزی سے رواں دواں تھا۔ دوسری طرف اسی شدت سے اس کی مخالفت ہو رہی تھی۔ اسی زمانہ میں "انجمن ترقیِ 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 لیے جو کمیٹی قائم ہوئی اس 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 (۵) دادا بھائی پیسٹن جی ورنگ پاکس والا۔

پارسیوں کی معاشرتی 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 نابلد 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 شخص 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 تھی۔ صرف لڑکے اجتماعی صورت میں رزمیہ نظمیں پڑھ سکتے تھے یا دعائیں مانگ سکتے تھے، البتہ مرفہ الحال پارسی اتوار اور تہوار پر اپنی اپنی باڑیوں اور بغیچوں میں تفریح کے لیے جاتے، دعوتیں کھاتے اور وہسکی اڑاتے تھے۔ چوسر، بیجی، تاش اور شطرنج کے داؤں اُڑاتے تھے، طوائفوں کو بلاتے تھے، ان کے ناچ رنگ سے محظوظ ہوتے تھے اور دل بہلاتے تھے، لیکن ان تفریحوں میں صاحبِ ثروت ہی شریک ہو سکتے تھے۔ ان جلسوں میں جو طوائفیں بلائی جاتی تھیں وہ ڈیرہ دار ہوتی 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

---

[1] پارسی مذہبی پیشوا۔

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 نوروزجی (۲) سوراب جی شاپورجی بنگالی اور (۳) نوروزجی فریدوں جی کے سر ہے جنھوں نے پارسیوں میں اس فن کی بنیاد ڈالی۔ ڈرامے اس کے بعد قبولیتِ عام حاصل کرنے لگے۔

الفنسٹن کلب کا اجرا

الفنسٹن کالج کے پارسی طلبا نے اپنے بزرگوں کی تقلید کرتے ہوئے مغربی ڈراموں کے عموماً اور خاص کر شیکسپیئر کے ڈرامے انگریزی زبان میں دکھلانے شروع کیے۔ چنانچہ الفنسٹن کالج کے طلبا نے "الفنسٹن ڈرامیٹک کلب" کے نام سے ۱۸۶۱ء میں ایک کلب قائم کیا اور اس میں مندرجہ ذیل طلبا نے اداکاری کے جوہر دکھلا کر اپنے لیے ایک مقام پیدا کیا۔:

(۱) (لفٹیننٹ کرنل) دھنجی شاہ نوروزجی پارکھ (۲) ڈی۔ سی ماسٹر (۳) لیٹن جی نسروان جی دادابائی (۴) مانک جی سورتی (۵) کے۔ ایچ کانگا (۶) مہروان 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 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 ناظر ہی اس کے مالک تھے اور وہ ہی اس کے منیجر 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۔ اسی کلب نے جو ڈرامے پیش کیے "ان میں" اوتھیلو" نے کافی شہرت پائی۔ اس کے بعد "مرچنٹ آف وینس" اور "ٹیمنگ آف دی شریو" اسٹیج کیے۔

تقریباً ۱۸۶۸ء کے آخر میں فرام جی بامن جی رائٹر (پرنسپل پارسی ہائی اسکول)، ہیرجی کھمباتہ اور بال کرشن واسدیو نے "اوریجنل الفنسٹن کلب" کے نام سے ایک دوسرا کلب قائم کیا۔ اصل یہ ہے کہ اس کلب کے کرتا دھرتا ایک انگریز مسٹر ہملٹن جیکب تھے جو اس کے ڈائریکٹر اور منتظم تھے۔ اغلب یہ ہے کہ مسٹر ہملٹن کے 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 پڑوچیو اور ہیرجی کھمباتہ نے گرومیو 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 خوب صورتی 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 دیے، اور اس نے یکے بعد دیگرے مندرجہ ذیل تماشے پیش کیے۔[1]

بنگال ٹائیگر (BENGAL TIGER) لورس کوارلس (LOVERS QURRELS)

لونگ ٹو نا سٹ (LIVING TOO FAST) ولج لائر (VILLAGE LAWYER)

ماک ڈاکٹر (MOCK DOCTER) تھمپنگ لگیسی (THUMPING LEGACY)

السٹریس سٹرینجر (ULLUSTRIUS STRANGER) آور لائف (OUR LIFE)

دی جنٹلمین آف ورونا (THE GENTLEMEN OF VERONA) شام ڈاکٹر ... وغیرہ۔

ان ڈراموں کے ساتھ پارسیوں نے ایرانی ڈرامے بھی دکھلانے شروع کیے۔ سب سے پہلے فارسی زبان اور ایرانی لباس میں انگریزی اور گجراتی ڈرامے پیش کرنے کی صلاح بیستن جی دھنی ماسٹر نے دی تھی جو اکثر آنگلیکر ناٹک منڈلی کے مرہٹی تماشے دیکھنے کے لیے جاتے تھے۔ یہ کمپنی مرہٹہ دیس کے اوتاروں کے تماشے دکھلاتی تھی۔ بیستن جی نے پارسی ناٹک منڈلی کے منتظمین کو رائے دی کہ وہ ہندوستانی گانے مرہٹی طرز پر فٹ کریں اور امید ظاہر کی کہ اس طریقے سے ان کے گانے عوام میں زیادہ مقبول ہوں گے' چنانچہ منتظمین نے مانک جی باگ بھایا مصنف "راگ دل چمن"[2] کو اس کام کے لیے مقرر کیا اور انھوں نے رستم وسہراب (فارسی) میں مرہٹی طرز میں فٹ کیں۔ پارسیوں کے لیے یہ چیز بالکل نئی تھی۔ پبلک نے دل کھول کر تعریف کی۔

رستم وسہراب کی کامیابی کے کچھ عرصہ بعد بمبئی کے ایرانی تاجروں نے جن کو پارسی نہایت حقارت سے "سوڈا لیمن والا" کہتے تھے۔ پرشین ناٹک منڈلی کی بنیاد ڈالی اور بڑی تیاریوں کے بعد "رستم وسہراب" پیش کیا۔ یہ تماشا بہت کامیاب رہا۔ کمپنی کے نگراں دادا بھائی سوراب جی پٹیل تھے۔ تماشا کی کامیابی نے کمپنی کے حوصلے بلند کر دیے اور منڈلی نے اسی شاندار تیاریوں کے ساتھ "رستم وبرزور" ایرانی اداکاروں، فارسی زبان اور ملکی وقومی ملبوسات کے ساتھ اسٹیج کیا۔ یہ تماشا بھی بہت کامیاب رہا۔ اس کے گانے بھی ہندی طرز پر بٹھلائے گئے تھے اور ملبوسات پر زرکثیر صرف کیا گیا تھا۔ ایرانی اداکار ظاہری شکل وصورت اور اداکاری میں

---

[1] ان معلومات کے لیے ڈاکٹر نامی کا ممنون ہوں۔ [2] مانک جی بار بھایا نے ۱۸۶۸ء میں ۳۱۲ غزلوں کا ایک مجموعہ "راگ دل چمن" کے نام سے سدیر پرکاش پریس بمبئی سے گجراتی حروف میں چھپوا کر اپنے دیباچہ کے ساتھ شائع کیا تھا۔ اس کی قیمت پانچ روپیہ تھی۔ مانک جی اپنے دیباچہ میں لکھتے ہیں کہ "ناٹک دنیا کا بہترین فن ہے اور قومی عروج وزوال کی بہترین داستانیں اسی کے ذریعہ لاکھوں انسانوں تک پہنچائی جا سکتی ہیں"۔ نسروان جی دوراب جی آبجتیار نے جو اپنے وقت کے بہترین صحافی تھے اس کتاب کی بہت تعریف کی تھی۔

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 میدانِ کارزار میں دوبارہ ہما ہمی پیدا کر رہے ہیں۔ بُرزور اپنی قوت و شہرت کے زعم میں اس طرح رستم سے نبرد آزما ہوتا ہے گویا دو حقیقی پہلوان اپنی زندگی کے لیے جد و جہد کر رہے ہیں۔

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

یہ ڈرامے چونکہ فارسی زبان میں ہوتے، جس سے پارسی تماش بین نابلد تھے اس لیے 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 کیے۔ نسروان جی دوراب جی آرجنتیار نے جو اچھے خاصے گویّے تھے، مختصر اور دل چسپ ڈراموں کا ایک سلسلہ شروع کیا، مثلاً "بے جوڑ شادی" جس میں ایک ضعیف العمر شخص کی شادی ایک تیرہ برس کی دوشیزہ سے دکھلائی گئی تھی۔ اس قسم کے ڈرامے چونکہ روزمرہ زندگی سے تعلق رکھتے تھے، اس سبب بے حد مقبول ہوتے تھے۔

منظوم ڈرامے اصلاحی دور شروع ہوتے ہی پارسی اختراع پسندوں نے ایک نئی اُپج شروع کی اور زوراسٹرین ڈرامیٹک کلب نے منظوم ڈرامے اسٹیج کرنے کا اعلان کر دیا۔ اعلان کرتے ہی فرامجی مہتا، نسروان جی خاریس اور آرجنتیار نے زوروں پر تیاریاں شروع کر دیں۔ آرجنتیار ایک دل فریب صورت، سڈول جسم اور دل کش آواز کا مالک تھا۔ گجراتی زبان کا اچھا خاصا 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 ذریعہ کاؤس جی کابراجی اور دوسرے ڈراما نویسوں کو جو اس بات سے واقف تھے پارسیوں میں گانے والوں کی کمی ہے اور جب انجمن ترقی موسیقی جیسے قومی ادارہ کو پارسی موسیقی داں دستیاب نہ ہو سکے تو ایک پرائیوٹ کلب کو جس کے ہر اداکار کے لیے گانا ضروری ہے کس طرح گانا جاننے والے

---

[1] اس زمانہ کے بہترین گجراتی شاعر جو ڈراموں کے لیے گانے لکھتے تھے حسب ذیل تھے:
۱۔ دلپت راؤ۔ ۲۔ بندۂ خدا۔

مل سکیں گے ، پہنچی تو انھوں نے منتظمین کمیٹی کا بہت مذاق اُڑایا، لیکن منتظمین بھی کچھ اس قدر استحسان پسند اور اُمید پرست واقع ہوئے تھے کہ وہ 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 کی طرح[1] اوّل درجہ کے اداکار نہ تھے پھر بھی 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 بہ صرفِ کثیر تیار کیا گیا تھا، سین سینریاں بالکل نئی تھیں، اداکاروں نے بھی اپنے اپنے پارٹ بڑی خوبی سے ادا کیے تھے، تماشا بے حد مقبول ہوا ، اس منظوم ڈراما میں رستم کا پارٹ ایجنیاز سہراب کا مانک جی بار بھایا اور تہمینہ کا جمشید کاندے[2] 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 تماشا شروع ہوا تھیٹر کے اندر اور باہر اس قدر ہجوم تھا کہ زمین پر تل دھرنے کی جگہ نہ تھی۔ صف پیش (ڈریس سرکل) میں پارسی امرا اور معززین شہر موجود تھے جو اس تماشے کو دیکھنے کے لیے دُور دُور سے آئے تھے، جب مانک جی بار بھایا یہ فقرے ادا کرتا نمودار ہوتا ہے[3]

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

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 :

" مغرور نہ ہو نادان 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، تماش بینوں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ اس سے قبل اس قدر شان دار ڈراما دیکھنے میں نہیں آیا۔"

اس کے بعد منظوم ڈرامے گجراتی زبان میں مسلسل دکھلائے گئے ۔ زوراسٹرین کلب کو مزاحیہ ڈراموں

---

[1] اس وقت وکٹوریہ منڈلی کا اسٹاف بہترین سمجھا جاتا تھا، اس میں (۱) دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی۔ (۲) فرام جی گستاد جی (فل گموس) (۳) کاؤس جی فسروان جی کوہدارو (کاؤس جی کرگین) (۴) ہرمز جی ڈی مودی (کاکا وال) (۵) دارشاہ تاراپور (افراسیاب) (۶) جمشید جی (جمشو منیزہ) (۷) خورشید جی بالیوالا (خسرو قباد) جیسے معیاری اداکاروں کے علاوہ دو درجن کے قریب دوسرے چوٹی کے اداکار تھے۔

[2] جمشید جی کاندے والے کا قد صرف تین فٹ تھا۔ وہ بہت اچھا مغنی تھا اور صرف چند یوم قبل ہی مارکو زیریا کی کمپنی سے اغوا کیا گیا تھا۔ [3] اس تک بندی کو نظم کہا جاتا تھا۔

کی ابتدا کرنے کا فخر بھی حاصل ہے، اس کا پہلا مزاحیہ ڈراما "گھائی گرالیس" تھا جو بُرجور کتار 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 شہریار، دادا بھائی بامن جی واڑیا اور منچر جی جانگوش کام کرتے تھے۔

مذہبی ڈراموں کی ابتدا پارسی الفنسٹن ڈرامیٹک کلب نے کی۔ کنور جی ناظر مالک کلب نے یہ دیکھ کر کہ ہندو تماش بینوں کی تعداد روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔ گجرات کے ہندو راجہ کرن گھیلا کا قصہ پیش کرنے کا اعلان کیا۔ ہندوؤں نے یہ دیکھ کر کہ پارسیوں نے ان کے مذہبی معاملات میں دخل دینا شروع کر دیا ہے ہائے واویلا مچائی۔ اس ہندو ڈراما 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 نسروان جی نوروز جی پارکھ پیستن جی نسروان جی واڈیا، مانک جی سورتی اور مہروان جی نسروان جی واڈیا 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 فرام جی دادا بھائی اپو، اور روپ سندری کا پارٹ کاؤس جی مانک جی کنٹراکٹر کرتے تھے۔

کلبوں میں مقابلہ

۱۸۷۱ء سے ۱۸۸۰ء تک اگرچہ کلبوں اور منڈلیوں 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 لیے یہ کمپنیاں مضبوط اور مستحکم تھیں، وکٹوریہ منڈلی بڑی کمپنیوں میں شمار ہوتی تھی۔ اس نے ۱۸۶۹ء میں بیزن منیژہ، ۱۸۷۰ء میں جمشید (مصنفہ کابراجی) اور ۱۸۸۱ء میں رستم و سہراب (مصنفہ کھوری) پیش کر کے بہت شہرت حاصل کی تھی، کمپنی کا نیا ڈراما "ہفم آباد اور ٹھگنی نار" (مصنفہ کھوری) بھی بہت مقبول ہوا تھا۔

مقبول عام تماشے دکھلانے میں زوراسٹرین کلب بھی کسی سے پیچھے نہ تھا، اس نے کھوری کا ڈراما "خدا بخش" اسٹیج کر کے وکٹوریہ منڈلی کے ساتھ برابر کی ٹکر لی تھی۔

ایرانی ناٹک منڈل کا ڈراما "رستم اور برزور"

الفریڈ کا "شہزادہ سیاوش" اور

پرشین زوراسٹرین کا "برزور اور مہر سیمین عذرا" (مصنفہ بندۂ خدا) اپنے اپنے لیے 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 جو اس لائن میں غالباً سب سے پرانے اداکار اور ڈائرکٹر تھے سب سے زیادہ کامیاب شمار کیے جاتے تھے۔ انھوں نے اپنے وقت کے واحد تھیٹر (واقع گرانٹ روڈ) کو ایک طویل مدت کے لیے کرایہ پر لے لیا تھا اور اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ دوسری کمپنیاں ان کے مقابلہ پر نہ آنے پائیں اور وہ گجراتی اور اردو تھیٹر کی دنیا کے اجارہ دار رہیں۔ 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 ڈراما نویس میدان میں

وکٹوریہ منڈلی کے قیام اور بیژن منیژہ (مصنفہ کابراجی) کے مسلسل پچاس شب دکھلائے جانے کے بعد جس میں ڈسوگوڈرنج خسرو قباد دھنجو بیژن' کا دس جی کرگین اور دارشاہ افراسیاب کا کام کیا تھا اور کمپنی کے دوسرے ڈرامے جمشید (مصنفہ کابراجی) کی اسی قدر مقبولیت نے پارسی نوجوانوں میں ڈراما نویسی کا شوق پیدا کر دیا تھا۔

جس وقت وکٹوریہ تھیٹر میں "جمشید" دکھلایا جارہا تھا منڈلی کی منتظم کمیٹی میں ایک سرآوردہ شخص دوسابھائی فرام جی کراکا داخل ہوئے اور انھوں 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۔ کراکا 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 اسے حسنِ اتفاق کہیے کہ سب کا موضوع "جمشید" تھا۔

نئے لکھنے والوں میں ایک صاحب دھنجی بھائی مستری اڈیٹر "ڈدباشیا" تھے۔ انھوں نے "جمشید ضحاک" کے نام سے ایک ڈراما لکھا، دوسرے صاحب کیخسرو کابراجی کے بھائی نادرشاہ نوروزجی کابراجی تھے جنھوں نے شاہزادہ سیاوکش پر طبع آزمائی کی، تیسرے صاحب پیشتن جی فرام جی ولایتی تھے جو ایک طالب علم کے نام سے مضامین لکھتے تھے، انھوں نے "جمشید ہمن نامہ" کے نام سے ایک ڈراما لکھا، چوتھے صاحب جمشید جی کھورکیا تھے جو زوراسٹرین کلب کے لئے ڈرامے لکھتے تھے، انھوں نے "رستم وسہراب" 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 لیے۔ دادابھائی پٹیل نے وکٹوریہ منڈلی خریدنے کے بعد خاں صاحب نسروان جی مہروان جی آرام سے اس کا ترجمہ اردو میں کرایا اور اسے اسٹیج پر پیش کیا۔ پٹیل نے خود اس میں رستم کا پارٹ کیا، یہ پارٹ بہت مقبول ہوا۔ ڈاکٹر

دھنجی بھائی پٹیل نے زوراسٹرین کلب کی جانب سے ۱۸۸۰ء میں اسے بصورت منظوم اپیلینڈ تھیٹر میں پیش کیا جو آٹھ روز تک مسلسل چلتا رہا۔

دوسرا تھیٹر ہال

بمبئی میں سب سے پہلا اسٹیج ۱۷۷۶ء میں بنام بمبئی تھیٹر بمبے گرین (اب ال بارنی بین سرکل) میں تعمیر ہوا تھا۔ یہ تھیٹر ۱۸۳۵ء تک زندہ رہا۔ اس کے بعد ۱۸۴۶ء میں گرانڈ 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۔ ۱۸۷۰ء میں جب کنور جی ناظر نے اپنی نئی اسکیم کے تحت یہ تھیٹر ایک وسیع مدت کے لیے 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 استعفٰی دے دیا، اور دادا بھائی سوراب جی پٹیل ایم۔ اے ان کی جگہ مقرر ہوئے تو انھوں نے آتے ہی من مانی کارروائیاں شروع کردیں۔ چونکہ وہ ایک ممتاز سرمایہ دار ملک التجار سیٹھ بہرام جی فرام جی پٹیل کے واحد فرزند تھے، اعلیٰ تعلیم یافتہ، اور لندن رٹرنڈ تھے، متعدد انگریزی ڈراموں میں بہ حیثیت ایکٹر کام کرچکے تھے اور ذاتی اثر و رسوخ رکھتے تھے اس لیے روزانہ کی تو تو میں میں سے تنگ آکر اراکین کمیٹی مستعفی ہوتے گئے اور ۱۸۷۰ء میں دادا بھائی پٹیل نے پوری کمپنی خرید لی۔

دادا بھائی پٹیل نے اپنی سکریٹری شپ کے دوران میں یہ دیکھ کر کہ کرایہ کے تھیٹر سے ان کا گزارہ نہیں ہوسکتا، کمپنی کے حصہ داروں کو یہ مشورہ دیا کہ وہ اپنا تھیٹر بنائیں۔ چناں چہ یہ کام دادا بھائی رتن جی ٹھونٹھی (جو کمپنی میں سب سے زیادہ ہوش مند، دور اندیش، پختہ کار اور فن کار بھی تھے) سپرد کیا گیا، تاکہ وہ ضروری معلومات حاصل کرنے کے بعد اپنی رپورٹ پیش کریں۔ دادا بھائی ٹھونٹھی 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 روپیہ ماہوار پر ایک طویل مدت کے لیے کرایہ پر لے لی۔ زمین کرایہ پر لی گئی اور پاؤں والے کی زمین پر فولادی پنروں (لوہے کی 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 کردیا گیا۔

اس تھیٹر میں کمپنی نے اپنا نیا تماشا رستم و سہراب[۱] (مصنفہ کھوری) پہلی بار پیش کیا، جس میں رستم کا پارٹ دادا بھائی ٹھونٹھی، سہراب کا جمشید جی منیزہ، گرد آفرید کا خورشید جی بالیوالا، کیکاؤس کا گستادجی دلال

---

[۱] اسی ڈرامے کے پلاٹ کو خاص ترمیم کے ساتھ آغا حشر کاشمیری نے ۲۹-۱۹۲۸ء میں از سر نو لکھا اور ان کا ترقی یافتہ شاہکار ثابت ہوا۔

اور تہمینہ کا نسروان جی فرام جی میڈن (برادر بزرگ جمشید جی میڈن) نے کیا۔ یہ ڈراما ۱۸۵۳ء میں اسٹیج ہو کر مقبول ہوا۔

رستم وسہراب اور اندر سبھا

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 ہوئی اُس نے اندر سبھا ضرور دکھلایا۔

پیشہ ور تھیئٹریکل کمپنیاں

پارسی نوجوانوں کی صحت قائم رکھنے کے لئے شہر اور مضافاتِ بمبئی میں بہت سے اکھاڑے قائم تھے جہاں پارسی استاد اپنے شاگردوں کو کثرت کرنا سکھاتے تھے۔ ان اکھاڑوں کے نظم ونسق اور نگرانی کے لئے ایک جماعت بنام "کثرت ساڑا تھا پک منڈلی" قائم تھی۔ ایک بار اس منڈلی کی مالی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے پارسی اداکاروں نے ایک انگریزی تماشا "بچ اڈو اباوٹ تھنگ" اسٹیج کیا۔ اس سے اکھاڑہ کی فوری ضروریات تو ضرور پوری ہوگئیں۔ لیکن منتظمہ کمیٹی میں پھوٹ پڑ گئی۔ ایک پارٹی کا خیال تھا کہ اداکاروں کی جماعت قائم رکھی جائے اور اس سے مفید کام لیے جائیں۔ دوسری پارٹی کا خیال تھا کہ جب مقصد پورا ہوگیا تو 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 دیا جائے۔ اس اسکیم کو عملی جامہ پہنانے کے لئے دادا بھائی ٹھوٹھی، فرام جی، گستاد جی دلال، کاؤس جی بداروا اور ہرمز جی مودی نے یہ طے کیا کہ جملہ اداکار روزانہ بعد مغرب دو گھنٹے کے لیے تعلیم میں حاضر ہوں۔ اداکاروں کو حق المحنت دیا جائے۔ دن کے وقت جہاں وہ کام کرتے ہیں فی الحال کرتے رہیں۔ 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 کیرادلا اور منیژہ کا پارٹ جمشوا جی نے دیا۔ دونوں نے اپنے اپنے پارٹ اس خوبی سے ادا کیے کہ وہ اپنے ڈرامائی ناموں سے مشہور ہو گئے۔ دھنجی بھائی کیرادلا "دھنجی بیژن" اور جمشید وا جی "جمشو منیژہ" کہلایا۔ ان کے علاوہ شاہ توران افراسیاب کا پارٹ دارا شاہ سہراب جی تاراپوروالا (المعروف دارا افراسیاب) کیخسرو شاہ کا پارٹ دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی گورگین کا پارٹ کاؤس جی باوا (کاؤس جی گورگین) اور مسخرہ بوبک کا پارٹ

عل "MUCH EDO ABOUT NOTHING" (SHAKESPEAR)

ہرمزجی مودی نے مجموعی حیثیت سے بہت اچھا کیا۔

اس ڈراما میں قباد کا پارٹ بہت اہم تھا اور اس کے لیے کوئی مناسب شخص دستیاب نہ ہوتا تھا۔ بڑی جستجو کے بعد نظرِ انتخاب خورشید جی بالیوالا پر پڑی جو عوام میں "خسرو ایبٹ" کہلاتا تھا۔ یہ پارٹ بالیوالا کے سپرد کیا گیا، اور اس نے اسے اس خوبی سے انجام دیا کہ وہ "خسرو ایبٹ" کی بجائے "خسرو قباد" کہلانے لگا۔

یہ تماشا مسلسل پچاس شب گرانٹ روڈ تھیٹر میں چلتا رہا۔ کمپنی کو اس سے بہت فائدہ ہوا۔

اُردو ڈرامے

۱۸۵۸ء سے ۱۸۷۰ء تک کتنے اردو ڈرامے لکھے گئے، کس نے لکھے اور کب اسٹیج ہوئے، ابھی تک اس کا پورا پتہ نہیں مل سکا ہے۔ البتہ اس قدر معلوم ہوا ہے کہ اداکاروں کے ساتھ تکمیلِ معاہدات کے بعد دادا بھائی پٹیل نے اپنی پوری توجہ اُردو ڈراموں کی طرف مبذول کردی اور انھیں اعلیٰ پیمانے پر دکھلانے کے انتظامات کیے۔ اس اعلان سے پارسی بہت جیں بہ جبیں ہوئے، اور ان کے خلاف اخبارات میں ایک محاذ کھڑا کردیا۔ ان کے نقطۂ نگاہ سے اردو ڈرامے کسی صورت میں بھی مقبول نہیں ہو سکتے تھے، لیکن پٹیل نے مخالفت کی پرواہ نہ کی، اور وہ اپنے ارادہ پر قائم رہے۔

پٹیل نے ضروری انتظامات کے بعد ایدل جی کھوری سے گجراتی میں ایک ڈراما بنام "سون نا مہرنی خورشید" لکھوایا اور سیٹھ بہرام جی فریدوں جی مرزبان سے اُردو میں ترجمہ کرا کر نئی سین سینریوں اور پوشاکوں کے ساتھ اسٹیج کیا۔

پٹیل نے دو نوجوان اور خوب صورت ایکٹروں کو گانے کی مکمل تعلیم دلوائی تھی۔ ۱۸۷۱ء میں جب یہ ڈراما اسٹیج ہوا تو مخالفین پر اوس پڑ گئی۔ پارسی قوم حیرت زدہ رہ گئی۔ یہ پورا ڈراما نثر میں تھا۔

اس وقت تک تھیٹر (انگریزی، گجراتی، اُردو) کا جملہ کاروبار پارسیوں کے ہاتھ میں تھا، وہی اس کے مالک تھے، اور وہی اداکار، وہی ڈائرکٹر، وہی مصنف اور وہی منتظم، یہاں تک کہ وہی تماشبین ہوتے تھے، اِلّا دو چار بنیوں کے جو کبھی کبھی فضول خرچی کرنے چلے جاتے تھے۔ اُردو تماشوں کے ساتھ مسلمان تماشبین 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 جہاں" دکھلایا گیا۔ یہ ڈراما ایدل جی کھوری نے کنور جی ناظر کے لیے لکھا تھا اور پٹیل کی درخواست پر خاں صاحب سرادان جی مہروان جی آرام نے اس کا اُردو میں ترجمہ کیا تھا۔ اس میں وکٹوریہ اور الفنسٹن کے چیدہ چیدہ اداکاروں نے کام کیا۔ یہ تماشا اگرچہ کافی کامیاب رہا لیکن اس سے دونوں مالکوں کے دلوں میں کدورت پیدا ہو گئی۔

دادا بھائی پٹیل نے شرکت سے علیحدہ ہو کر ایک منظوم ڈراما "بے نظیر بدر منیر" آرام سے لکھوایا۔ اور اسے ۱۸۷۱ء 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 میسو آوان' اسی طرح کمپنی میں لیڈی کیرکٹرز کا بھی قحط تھا، اور بڑی مشکل سے ایک لیڈی کیرکٹر مہیا کیا گیا، اس کے بعد ایک ایسے شخص کی تلاش ہوئی جو دربار میں نجومی کا پارٹ ادا کر سکے اور بغیر امداد غیرے اسٹیج پر گا ری جد و جہد کے بعد خورشید جی بالیوالا (خسرو قباد کے والد" مہروان جی با" کو راضی کیا گیا اور یہ طے پایا کہ گاتے وقت ان کا بیٹا خسروان 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 فن موسیقی سے ناواقف تھا، ماہ رخ کا پارٹ ادا کیا اور ایسا دل خوش کن گانا گایا کہ پبلک اس کے گانے پر فدا ہو گئی۔

دادا بھائی پٹیل کو اردو ڈرامے کو ترقی دینے کا شوق اس قدر تھا کہ بغیر کافی غور کیے اور بلا 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 ان پر ہر طرف سے لعنتیں پڑنے لگیں۔ شاید ہی کوئی معزز پارسی ہو جس نے ان 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 یونی ورسٹی کے ایم۔ اے اور انگلینڈ رٹرنڈ تھے۔

قدامت پرست پارسیوں کا خیال تھا کہ اداکاری ان کی شان اور شخصیت کے خلاف ہے لیکن پٹیل نے مخالفت کی مطلق پرواہ نہ کی اور ڈراما حاتم طائی میں حاتم طائی بننے کا پختہ ارادہ کر لیا۔

چناں چہ جس دن تماشا 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 لیے دور دور سے آئے تھے اور ان میں ایسے لوگوں کی کمی نہ تھی جن کا مطمح نظر دادی پٹیل اور ان کی اداکاری پر تنقید کرنا تھا۔

عہ آردیشر دادا بھائی ٹھوٹھی دادا بھائی پٹیل کے متعلق فرماتے تھے:

"دادی کے بھائی سہراب جی پٹیل ایک مخیر انسان تھے۔ اس وقت کی تھیٹریکل کمپنیاں ان کی تعریف میں قصیدے پڑھتی تھیں۔ سہراب جی کے والد فرام جی ایک سخی، بامروت اور فیاض مرد تھے اور ہمیشہ پارسیوں کے قومی اور اصلاحی کاموں میں دل کھول کر امداد کرتے تھے۔

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 جنگ کی آوازیں آتی 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 اٹھتے ہی دادی اسٹیج پر نمودار ہوگا۔ تماشائی انتہائی بے چینی کے ساتھ اس کی آمد کا انتظار کرنے لگے۔"

دادا بھائی پٹیل نے منیر شامی کا پارٹ خاص طور سے اپنے لیے 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۔ اس کے علاوہ اس 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 لیے ناقدوں کو کوئی بات قابل گرفت نہ مل سکی۔

تماشا کے بعد معززین شہر نے دادی کو دل کھول کر مبارک باد دی۔ خاص کر اس منظر پر جب کہ وہ پتھر میں تبدیل ہو جاتا اور حمام بادگرد کے تھپیڑوں سے بہتا ہوا جاتا ہے۔

ایک طرف دادا بھائی پٹیل اس طرح اپنی قوت، اقتدار اور دولت کا مظاہرہ کر رہا تھا۔ دوسری طرف اس کا رقیق اور معاصر کنورجی ناظر طلسماتی اور ملکوتی ڈرامے بڑھ چڑھ کر دکھلانے میں مصروف تھا۔ اس نے "الہ دین 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 ذریعہ سین سینریاں دکھلانے کا یہ پہلا موقع تھا اس لیے وہ انگشت بدنداں تھے۔ اس ڈراما 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 اور یہ کام اس قدر مشکل تھا کہ ذرا سی غفلت سے زندگی خطرے میں پڑ جاتی تھی، چنانچہ متعدد حادثات پیش آئے۔ ایک بار کا واقعہ ہے کہ :

الفنسٹن کمپنی ڈراما "الہ دین" دکھلا رہی تھی، اس میں جادوگر "الہ دین" کی غیر موجودگی سے فائدہ اٹھا کر جنّ کی امداد سے اس کا محل اور بیگم 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

فرام جی ہیڈن جو "بدرالبدور" کا پارٹ ادا کر رہے تھے، سخت زخمی ہوئے، ڈاکٹر پارکھ بھی کئی ماہ تک اسپتال میں پڑے رہے۔

الفریڈ ناٹک منڈلی نے بھی مشینوں کے ذریعے بڑی بڑی جدتیں پیش کی تھیں۔ ۱۸۸۱ء میں "شاہزادہ سیاوکش" اور اسی سال کے آخر میں "جہاں بخش" دکھلائے تھے۔ فرامزجوشی 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 اس کو ہمیشہ کے لیے اس لائن سے سبک دوش 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 خاص اہتمام کے ساتھ پیش کی، اور اس کی کامیابی سے متاثر ہو کر ۱۸۸۰ء میں "سلیمانی شمشیر" عرف "زردشت نوزانی"، ۱۸۸۱ء میں "خاک سرسلیم" اور ۱۸۸۲ء میں "پاک دامن گلنار" دکھلائے۔

"سلیمانی شمشیر" میں ڈاکٹر نسروان جی پارکھ اور جمشید جی فرام جی ہیڈن کام کرتے تھے۔ اس ڈراما کے آخر میں ایک کومک "آسمان چلی" دکھلایا جاتا تھا، جس میں بمبئی کے مشہور رئیس ایدل جی دا چھا کے بھائی نسروان جی واچھا کام کرتے تھے۔

(مندرجہ بالا تفصیلی جائزہ راقم الحروف کی کتاب "اردو ڈراما تاریخ و تنقید" اور ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی فراہم کردہ معلومات پر مشتمل ہے۔)

پارسی اسٹیج پر اُردو ڈراما نے خاصی ترقی کی لیکن چوں کہ پارسی سیٹھوں کا مطمعِ نظر ذاتی تفریح اور شہرت کے ساتھ دولت کمانا بھی تھا اس لیے ان ڈراموں میں فکر و فن اور معاشرتی زندگی کی عکاسی نظر نہیں آتی۔ البتہ تمثیل کاری کے اسلوب میں جو ترقی کی، وہ ضرور قابلِ قدر ہے۔

بقول پروفیسر احتشام حسین:

> "ان ڈراموں میں ہندوستانی زندگی اور سماجی کش مکش سے کوئی تعلق نہ تھا۔ جن تھیٹروں میں یہ ڈرامے دکھائے جاتے تھے ان کی قومی یا تہذیبی اہمیت نہیں تھی بلکہ یہ صرف نئے تجارتی مرکزوں کی تفریح گاہ تھے، شاید کسی بڑے ادیب نے اس صنفِ ادب سے کوئی دلچسپی نہیں لی۔"

اس کے باوجود پارسیوں کی ان خدمات کی اس لحاظ سے قدر کی جا سکتی ہے کہ انھوں نے اردو ڈرامے کے ارتقائی منازل میں خاص توجہ اور تن دہی سے اہم حصہ لیا۔ اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اگر پارسی سیٹھ اور فن کار اُردو ڈرامے کی طرف متوجہ نہ ہوتے، اور تجارتی اغراض سے ہی سہی اس کی ترقی و ترویج میں جانفشانی سے مسلسل مصروف نہ رہتے تو موجودہ روایت کمزور اور ناقص ہونے کے باوجود جو ہمارے سامنے ہے اس کا بھی کوئی وجود نہ ہوتا۔

پارسی اسٹیج کی ترقی کے میدان

۱۸۷۹ء سے ۱۹۱۶ء تک

اردو تھیٹر کی تدریجی ترقیوں کے ذکر میں گزشتہ باب میں جن اصناف کا تذکرہ کیا گیا ہے وہی اس عبوری ترقی یافتہ دور کے ضامن تھے۔

۱۸۷۹ء کے اوائل میں بمبئی کی تھیٹر کمپنیاں نئی آن بان سے اردو ڈرامے کے فروغ میں مصروف نظر آتی تھیں۔ اسی دور میں ڈھاکہ اور کلکتہ میں بھی اردو تھیٹر موجود تھا۔ ڈھاکہ کی ڈرامائی سرگرمیوں کا جائزہ پیش کیا جا چکا ہے۔ چونکہ اردو ڈراما اور تھیٹر سب سے زیادہ بمبئی میں پروان چڑھا اور نہایت ضبط و نظم سے پیشہ ورانہ انداز میں اس کے عروج کی مساعی کی گئیں اس لیے ہمارے ڈرامے کی تاریخ میں پارسی اسٹیج کا دور سب سے زیادہ قابلِ ذکر اور طویل ہے۔

قدیم تھیٹر کمپنیوں کی ابتدا کا حال معلوم ہو جانے کے بعد عہد بہ عہد کا ترقیاتی جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔ بمبئی کی پارسی وکٹوریہ منڈلی جو پہلے "گروہ وکٹوریہ" کے نام سے شروع ہوئی تھی پہلے اسے پیشہ ور ناٹک کمپنی کی حیثیت حاصل نہ تھی، لیکن تجارتی اغراض اور ترقیاتی منصوبوں کے پیشِ نظر ۱۸۸۰-۱۸۷۹ء کے بعد اس کو کئی حصوں میں تقسیم کر کے پیشہ ور کمپنیاں قائم کر لی گئیں۔

۱۔ اوریجنل تھیٹریکل کمپنی

زیرِ اہتمام پیسٹن جی فرام جی۔

(اس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے)

۲۔ وکٹوریہ ناٹک کمپنی

زیرِ اہتمام خورشید جی بالیوالا

اس کے علاوہ کئی معمولی کمپنیاں بھی علیحدہ علیحدہ قائم ہوئیں۔ خورشید جی بالیوالا کی کمپنی وکٹوریہ ناٹک ان کی سرکردگی میں لندن پہنچی، گو وہاں اس کی کوئی قابلِ ذکر کامیابی نصیب نہ ہوئی مگر لندن کے مشہور اخبارات "اسکیچ" (THE SKETH) "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 ترقی حاصل کی۔

خورشید جی بالی والا خود ایک اعلیٰ پایہ کا مزاحیہ اداکار تھا۔ اس کمپنی کے ڈرامانگاروں میں منشی آرزو اور طالب بنارسی خاص تھے۔

۳۔ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی بمبئی

زیرِ 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 مقابلہ میں حزنیہ اداکاری میں اپنی مثال آپ تھا اور اس کمپنی کے خاص ڈراما "رومیو جولیٹ" اور "ہملیٹ" میں علی الترتیب "رومیو" اور "ہملیٹ" کے کردار بڑی خوبی سے انجام دیا کرتا۔

اس کمپنی نے زیادہ تر شیکسپیئر کے ڈراموں کے تراجم پیش کیے۔

۱۹۱۶ء تک یہ کمپنی بڑے اہتمام سے کاؤس جی کی نگرانی میں چلتی رہی اور ملک بھر میں دورے کر کے شہرت کے آسمان پر جا پہنچی۔

لاہور کے قیام کے دوران میں کاؤس جی نے وفات پائی اور ان 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 میدن کے ہاتھ فروخت کر دیا۔

منشی مہدی حسن احسن لکھنوی اس کے ابتدائی مصنفین ہیں 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۔

اس کے مالک سہراب جی خود ایک ممتاز اداکار اور اعلیٰ فن کار تھے۔ انھوں 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 کیے۔

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 کٹھوتھی تھے۔ اس کمپنی نے ۱۹۰۵ء

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، یہاں تک کہ تمام ساز و سامان جل کر خاک سیاہ ہو گیا اور ہزاروں روپے کا نقصان ہوا، مگر کچھ عرصہ کے بعد آر۔ ڈی شیر بھائی نے ہمت کر کے از سرِ نو اس کمپنی کو آراستہ پیراستہ کر لیا اور یہ اسی شان سے پھر جاری ہو گئی اور اپنے عہد کے مشاہیر ڈراما نویسوں کے ڈرامے تمثیل کرتی اور دور دور تک گشت کرتی رہی۔

آگے قدم اس زمانہ میں برِ صغیر کے دوسرے بڑے شہروں کلکتہ اور دہلی وغیرہ میں بھی بمبئی کی پارسی کمپنیوں کی دھوم دھام نے ذی استطاعت میں ولولے پیدا کیے اور کئی تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو گئیں۔ کلکتہ میں بعض پارسی کمپنیوں کی شاخیں اور بعض کے ہیڈ کوارٹر تعمیر ہوئے۔ اس دوران میں بمبئی، کلکتہ، لاہور، دہلی، لکھنؤ، اور حیدرآباد دکن، ریاست جودھپور، ریاست جے پور، ریاست رام پور وغیرہ میں نہایت خوشنما و 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 رشک نے لاکھوں روپے کے صرف سے ایک شاندار وسیع عمارت قلعہ معلیٰ کے سامنے تھیٹر کے لیے تعمیر کرائی، جہاں اسٹیج کی تمام متعلقہ ضروریات کے علاوہ فن کاروں کے لیے رہائش کا بھی معقول انتظام تھا۔ یہ سرکاری کمپنی شاہی خاندان کے ساتھ قائم ہوئی۔ ساز و سامان سین سینری اور ملبوسات وغیرہ کی زیب و زینت اور خوشنمائی قابل 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 ہو گیا اور کمپنی برطرف کر دی گئی۔ اس کمپنی کے منتظمِ اعلیٰ نواب صاحب 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 جاری کر دی، اپنے حسنِ اہتمام سے اس کو عظیم الشان بنا ڈالا۔ اس کے ڈائرکٹر سید عباس علی ایک اعلیٰ اداکار تھے جو فنِ اداکاری کے ساتھ نہایت خوش گلو نغمہ نواز بھی تھے۔ "گل و زرینہ" میں رستم کا کردار کامیابی سے ادا کرتے تھے جس کے مصنف مرزا کاظم حسین برلاس تھے۔

جوبلی کمپنی نے مختصر مدت میں خاص 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 ان 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 ہو سکے۔ 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 کر لیا کہ اپنی جان پر کھیل کر اسے بچائیں گے۔

چنانچہ اعلان کر دیا کہ:

"آج شب کو ساڑھے نو بجے کمپنی کا مشہور و معروف ڈراما "گرد زرینہ" خاص شان و اہتمام کے ساتھ پیش کیا جائے گا جس میں اس کمپنی کے ڈائرکٹر ایکٹر سید عباس علی اپنا مخصوص "رستم" کا پارٹ کریں گے۔"

کمپنی کا ہال تماشائیوں سے کھچا کھچ بھر گیا۔ سینکڑوں لوگ ٹکٹوں کی کھڑکیوں سے محروم و مایوس واپس ہوئے۔ آخر تماشہ شروع ہوا۔ سید عباس نے رستم کا پارٹ کیا۔ جسے پورے جوش و خروش سے انجام دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دوران میں ان کے زخموں کے ٹانکے ٹوٹ گئے اور وہ صاحب فراش ہو کر رہ گئے۔ اور زندگی کے اسٹیج سے اپنا آخری کردار ادا کر کے ہمیشہ کے لیے روپوش ہو گئے۔ ان 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 مروّجہ فنی مدارج میں بھی عروج و منزلت دکھائی، اور ان کے نام اردو تھیٹر کی تاریخ میں ہر صورت یادگار ہیں:

۱۔ دی راجپوتانہ مالوہ تھیٹریکل کمپنی (جودھپور)

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

۳۔ بے نظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی (علی گڈھ و آگرہ) مہتمم: نظیر بیگ نظیر)

۴۔ انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی (فتح پور) (مالک: حافظ محمد عبداللہ)

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

۶۔ میڈن تھیٹرز لمیٹڈ (کلکتہ) اس کے زیر اہتمام کئی کمپنیاں تھیں۔ ان میں خصوصاً: پارسی کورنتھین تھیٹریکل کمپنی۔ الفنسٹن تھیٹریکل کمپنی اور الفریڈ تھیٹریکل کمپنی۔

کلکتہ اور بمبئی میں جاری رہیں۔

۷۔ شیکسپیرین تھیٹریکل کمپنی (بمبئی)، (مالک و مہتمم: وی۔ کے۔ نائک)

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

۹۔ امپیریل تھیٹریکل کمپنی بمبئی۔

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۔ بیاکل بھارت تھیٹریکل کمپنی (میرٹھ) (ڈائرکٹر: اطہر علی)

۱۴۔ حیدرآباد ڈرمیٹک کلب (حیدرآباد دکن) (مالک احمد حسین)

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

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

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

۱۸۔ سوریہ وجے ناٹک کمپنی (بریلی) (مہتمم و ڈرامانگار: پنڈت رادھے شیام)

۱۹۔ گلوب تھیٹر آف پنجاب (لاہور)

۲۰۔ پریم پرچارنی ناٹک منڈلی (پنجاب)، (مالک: لالہ نانک چند)

۲۱۔ سیتارام تھیٹر (ڈائرکٹر: شبیر حسین)

۲۲۔ مہاراجہ چرکھاری کی کمپنی (چرکھاری)

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

۲۴۔ سرکاری تھیٹر کمپنی (ٹونک)

۲۵۔ محبوب جان کی کمپنی (دہلی)

۲۶۔ جہاں آرا تھیٹریکل کمپنی کلکتہ (مالک فلم اسٹار جہاں آرا کجن مرحومہ)

عروج و زوال

ان کے علاوہ متعدد کمپنیاں مختلف مقامات پر قائم ہوئیں اور چند دن بہار دکھا کر ختم ہوگئیں۔ آخر میں سب سے زیادہ ترقی یافتہ کمپنیوں میں پارسی تھیٹر کا ہی شمار ہوتا تھا جو آخری بھڑک دکھا کر ۱۹۳۵ء۔۱۹۳۶ء کے لگ بھگ ختم ہوگئیں۔ 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 سازو 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 لیے اس اسٹیج کی شمع بجھنا ضروری تھا۔

"دراصل معمولی تغیرات[ع] کے ساتھ ان ڈراموں کا سلسلہ پہلی جنگِ عظیم (۱۹۱۴ء۔ ۱۹۱۸ء) کے بعد تک جاری رہا۔ انفرادی طور پر بعض ناٹکوں اور بعض ڈراما نگاروں نے کسی قدر کامیابی حاصل کی۔ لیکن جب ہم اس کامیابی کا تجزیہ کریں گے تو معلوم ہوگا کہ اس میں فن اور ادب کا اتنا دخل نہ تھا جتنا کسی معیار کی عدم موجودگی میں اس تفریحی پہلو کا تھا، جس میں خالص جذباتی قسم کے پہلو، ڈرامائی عناصر، سازو سامان کی بے جا چمک دمک اور بعض اداکاروں کی ہردل عزیزی کو اہمیت حاصل ہوتی تھی، دوسرے ملکوں کے ڈرامے بعض اداکاروں کی صلاحیتوں کو پیش نظر رکھ کر لکھے جاتے تھے، لیکن اُردو میں اس کی مثالیں بہت ہیں کہ ڈراموں کے پلاٹ میں کبھی کبھی اداکاروں کی وجہ سے اور کبھی اسٹیج کی ضروریات اور سازو سامان کی وجہ سے تبدیلی کر دی جاتی تھی۔ تبدیلی کرنے والے زیادہ تر تھیٹر کے منیجر، اداکار اور دوسرے کارپرداز ہوتے تھے.....
عموماً ڈراما نگار معمولی صلاحیتوں کے ادیب تھے اور جن میں اچھی صلاحیتیں تھیں، وہ خود کو عوام کے تفریحی معیار سے بلند نہ کر سکے۔ یہ لوگ عالمی ادب میں ڈراما نگاری کی تاریخ سے ناواقف تھے۔ اور سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ ان کی نگاہیں زندگی کی گہری اور بنیادی حقیقتوں پر نہ تھیں۔ وہ چند تاریخی واقعات عشق و محبت کے میکانکی تصورات اور معمولی سماجی اور اخلاقی مسائل یا ان کے اصلاحی پہلوؤں سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتے تھے۔ وہ انفرادی زندگی میں انسانی کشمکش اور جماعتی تصادم کی قوت سے آگاہ نہیں تھے۔"

یہ تھا اُردو ڈراما کا عام معیار جو آغاز سے انجام تک معمولی ترقی کے ساتھ قائم رہا۔

ع مقالہ سید احتشام حسین رضوی: مطبوعہ ماہنامہ "آجکل" دہلی۔ ڈراما نمبر، جنوری ۱۹۵۹ء

(۹)

اُردو ڈراما نگار اور اُن کا فن

۱۸۵۳ء تا ۱۸۸۵ء

پارسی ڈراما نویس

اُردو ڈراما نگار کے آغاز کا مفصل تذکرہ اودھ شاہی اسٹیج اور اندر سبھا کے عوامی اسٹیج کے مختلف ادوار کے ساتھ گزشتہ ابواب میں کیا جا چکا ہے۔

اور اس کے بعد مشرقی بنگال اور پارسی تھیٹر کا تفصیلی ذکر بھی پیش ہو چکا ہے۔

اُردو ڈرامے کی عام معیاری پستی کو مدِ نظر رکھ کر اس کے ارتقا کی تاریخ پر نظر ڈالی جاتی ہے:

یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ چکا ہے کہ اُردو ڈرامے کا آغاز امانت کے ناٹک اندر سبھا سے ہوا' اور اُردو ڈراما نگاری کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہوئے سب سے پہلا نام اندر سبھا اور اس کے مصنف امانت کا آتا ہے۔

اس کے بعد وہ ڈراما نگار ہیں جنھوں نے امانت کی تقلید میں اندر سبھا کے اسلوب پر مختلف ناٹک یا سبھائیں لکھیں جو سب کی سب منظوم تھیں۔ بعد ازاں ڈھاکے کے اسٹیج پر جو ڈرامے ابتدا سے آخر تک کھیلے گئے ان کے مصنفین میں ایک ادنیٰ تُک بند شاعر شیخ امام بخش' ان کے بعد منشی سید احمد حسین واقر لکھنوی منشی نفیس کانپوری' حکیم حسن مرزا برق' منشی ولی جان نفر' نواب احسن اللہ خاں (نواب ڈھاکہ) حکیم حبیب الرحمٰن مشہور ہوئے۔ ان مصنفین کے ڈرامے اب قریب قریب نایاب ہیں اور ان میں سب ابتدائی دور کے پست معیار کے آئینہ دار تھے' ان ڈراما نگاروں میں بعض حضرات پارسی اسٹیج کے دور میں بمبئی پہنچے اور پارسی مالکان کمپنی نے ان کی تصنیفات میں ترمیم و تنسیخ کر کے اُنھیں اپنے ناموں سے اسٹیج کیا۔ ان مصنفین اور ان کی تصانیف کی گمنامی کا ایک سبب یہ بھی ہے ورنہ اگر پارسی اسٹیج پر پیش کیے جانے والے ڈراموں میں ان اصحاب کا نام لیا جاتا تو کوئی وجہ نہ تھی کہ وہ اس دور کے دوسرے مصنفین کی طرح شہرت حاصل نہ کرتے' اس کی تفصیل اور ان کے ڈراموں کی فہرست پارسی ڈراما نگاروں کے تذکرہ میں پیش کی جائے گی۔

پارسی ڈراما نگار

پارسی اسٹیج کے ذکر میں یہ بیان کیا جا چکا ہے کہ بمبئی میں سب سے پہلا اُردو ڈراما جو اسٹیج کیا گیا وہ "گوپی چند اور جلندھر" تھا جس کے مصنف ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ

تھے۔ اس کے آغاز کی تاریخ ۱۶ر نومبر ۱۸۵۳ء ہے۔ بعد ازاں مختلف پارسی انشا پردازوں اور فن کاروں نے اُردو میں متعدد ڈرامے لکھے لیکن یہ امر تا ہنوز پردۂ اخفا میں ہے کہ آیا یہ ڈرامے براہِ راست اُردو میں تصنیف ہوئے یا گجراتی میں لکھے جانے کے بعد اُردو میں منتقل کیے گئے۔ بہر صورت اب تک کی تحقیق سے جو حالات سامنے آئے ہیں ان کی بنا پر پارسی ڈراما نگاروں کی فہرست خاصی طولانی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ کیونکر اور کس طرح تصنیف ہوئے۔ چونکہ تاریخ میں انہی کے نام سے محفوظ ہیں اس لیے جب تک تحقیق کی روشنی میں ان کے اصلی مصنفوں کے ناموں کا سُراغ نہ ملے۔ یہ سب اُن ہی کے سمجھے جاتے ہیں۔

پارسی فن کاروں نے جہاں اُردو تھیٹر کی سرگرمیوں کو تجارتی اغراض کے سبب عامیانہ مذاق کا ذریعہ بنایا اور اُردو ڈراما نگاری کی زبوں حالی کا باعث ہوئے وہاں اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے ہاتھوں اردو ڈراما پروان چڑھا اور پارسیوں کی یہ خدمات کسی حد تک قابلِ قدر ہیں کہ انھوں نے جس حال میں بھی اُردو تھیٹر کے فروغ میں سعی و کوشش کی، بے دریغ روپیہ صرف کیا اور فنی لحاظ سے کئی تجربے کیے۔ چونکہ عوام کا مذاق بعض سماجی، سیاسی اور تعلیمی اسباب کی بنا پر پست تھا اس لیے اس دَور کے ڈراموں اور ان کی پیش کش کے اہتمام میں خصوصیت سے اس بات کو ملحوظ رکھا گیا کہ ذوقِ عامّہ کی تسکین کرے، اگر اس سلسلہ میں شائقین کے ذوق کی تربیت کا بھی لحاظ رکھا جاتا اور تدریجی ترقی کے امکانات پر غور کر کے فکری و فنی ارتقا کی طرف ڈرامے اور تھیٹر کو لے جایا جاتا تو کوئی وجہ نہیں کہ اُردو ڈراما دوسری اصنافِ ادب کی طرح ترقی کے منازل حاصل نہ کرتا اور محض تفریح کا ذریعہ بن کر رہ جاتا، درحقیقت اردو تھیٹر اور ڈرامے کے آغاز و انجام میں زیادہ تر پارسی سیٹھوں کا ہاتھ تھا اس لیے پروفیسر سید احتشام حسین کی رائے بالکل درست ہے کہ:

> "اندر سبھا ہندوستانی ناٹک کی بے جان روایت کی ایک انگڑائی تھی، اور راجہ گوپی چند اور جلندھر مغربی ذوق کی تخلیق تھا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ تجارتی (پارسی اسٹیج کے ڈرامے) کا کوئی اساسی تعلق سنسکرت ڈرامے کی روایت سے نہ تھا۔۔۔۔۔ ان ڈراموں میں ہندوستانی زندگی اور سماجی کشمکش سے کوئی تعلق نہ تھا۔ جن تھیٹروں میں یہ ڈرامے دکھائے جاتے تھے، ان کی کوئی قومی یا تہذیبی اہمیت نہیں تھی بلکہ یہ صرف نئے تجارتی مرکزوں کی تفریح گاہ تھے۔ شاید اسی وجہ سے کسی بڑے ادیب نے اس صنفِ ادب سے کوئی دلچسپی نہیں لی۔"

چنانچہ اس اسٹیج اور ڈرامے کے بانیوں میں سب سے پہلے پارسی سیٹھوں اور فن کاروں کے نام آتے ہیں، اس سے بھی یہ تصدیق ہوتی ہے کہ وہ اپنے تجارتی اسٹیج کے لیے اپنی مرضی اور پسند کے ڈرامے

نو دلکھنا یا اس زمانہ کے معمولی درجہ کے شعراء سے لکھوا کر اپنے نام سے منسوب کرنا مناسب سمجھتے تھے، ان کا نقطۂ نظر تجارت تھا۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ اس بہانہ سے اردو ڈرامے کی بری بھلی ترویج ہو گئی۔ ظاہر ہے کہ ان سیٹھوں کا مطمحِ نظر تہذیبی و سماجی اصلاح کیوں ہوتا، اگر وہ برِ صغیر کی تہذیب و ثقافت سے من حیث القوم دلچسپی رکھتے اور اس کی ترقی کے لیے ڈرامے لکھواتے اور اسٹیج کرتے تو کوئی وجہ نہ تھی کہ اس دور کے مشہور اور لائق ادیبوں سے ڈرامے لکھوانے کی کوشش کرتے، اس طرح وہ ایک ایک ایسی روایت کا آغاز کر سکتے تھے جس میں شعوری طور پر زندگی کی ترجمانی ہوتی، اس عہد کے سماجی حالات کی عکاسی کی جاتی اور زبان و بیان میں بھی وہ پستی اور عامیانہ پن نہ پایا جاتا جو اس عہد کے ڈراموں میں عام ہے۔ نیز پلاٹ میں فکری گہرائیاں اور فنی تدبیر کاری بتدریج ترقی پذیر نظر آتی۔

واقعہ یہ ہے کہ پارسی دور کے ڈراموں میں زیادہ تر مغربی رنگ نمایاں ہے۔ گو اس عہد میں اندر سبھا کی تقلید میں قدیم مثنویوں کے اساس پر اور دوسرے مافوق الفطرت قصوں پر مبنی یا ہندو دیو مالا سے متعلق ڈرامے لکھے گئے لیکن رفتہ رفتہ مغربی ڈراموں کے نام چربوں کو منتہائے فن تصور کر لیا گیا اور زیادہ تر ڈراما نگاروں نے اسی پرواز پر پایا تو انگریزی ڈرامے کا پلاٹ اڑا کر اپنے انداز کا ڈراما لکھ ڈالا یا کسی مشہور انگریزی ڈرامے کا غلط ترجمہ پیش کر دیا۔ یہ کیفیت تقریباً ۱۹۳۰ء تک مسلسل جاری رہی۔

پارسی اسٹیج کے اس گھٹیا تجارتی اسلوب نے اردو ڈراما نگاری کی بنیاد اتنی کمزور کر دی کہ مستقبل کے ڈراما نگاروں کی جد و جہد کے باوجود اس کی تعمیر کے نقش و نگار میں فکری و فنی نکھار پیدا نہ ہو سکا۔ اس مختصر تمہید کے بعد اب ہم ان ڈراما نگاروں کا تذکرہ کرتے ہوئے جو اُردو ڈرامے کے ابتدائی سرپرست، مصنف اور فن کار غرض سب ہی کچھ تھے۔

بھاؤ واجی لاڈ

ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ بمبئی کے مرہٹہ خاندان کے ایک معزز تعلیم یافتہ فرد تھے۔ ابتدائی تعلیم ختم کر کے کالج میں داخل ہو گئے۔ بی۔ اے پاس کیا اور بمبئی میڈیکل کالج سے ایم۔ بی۔ ایس کی سند حاصل کر کے پریکٹس شروع کی۔ یہ اس میڈیکل کالج کے اوّلین سند یافتہ گروپ کے ڈاکٹر تھے۔

لاڈ کو انگریزی، مرہٹی، اُردو اور فارسی ادب پر کامل قدرت حاصل تھی، اور انھوں نے طب یونانی کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا اور قدیم فارسی مخطوطات پر معقول تحقیق کی۔ وہ بمبئی کے مرہٹہ تھیٹر گروپ کے سرگرم رکن تھے اور ڈرامے کا خاص ذوق رکھنے کے سبب فن پر پورا عبور حاصل کیا تھا۔ ۱۸۵۲ء میں انھیں اُردو، فارسی سے دلچسپی کے سبب اُردو ڈرامے کے آغاز کا بھی شوق ہوا، چنانچہ مرہٹہ تھیٹر کے لیے کھوری نے

۱۸۶۶ء سے ۱۸۷۳ء تک متعدد ڈرامے لکھے جو اس عہد کے لحاظ سے خاصے مقبول اور مشہور ہوئے۔ ان کے ڈراموں پر بھی مغربیت کا اثر تھا اور انگریزی ڈراموں کے علاوہ قدیم پارسی اور ہندوؤں کی قدیم داستانوں سے پلاٹ لیے گئے تھے۔ ان کی تصانیف میں ڈراما "گربی جنبہ جلنہ" بہت مشہور ہوا۔

ایدل جی کھوری

کھوری کا ڈراما "لیڈی آف لیانز" تھا جو ۱۸۶۹ء میں امپیورس کلب نے اسٹیج کیا۔ ان کی کل تصانیف تیرہ ہیں، جن میں:

"خورشید"، "نورجہاں"، "الٰہ دین چراغ"، "ستمگر"، "قمرالزماں" اور "ابوالحسن" زیادہ مشہور ہیں۔

الٰہ دین چراغ ۱۸۷۲ء کنورجی ناظر نے اپنی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لیے لکھوایا تھا، اور بڑے اہتمام کے ساتھ زرِ کثیر صرف کرکے کھیلا گیا۔

ان ڈراموں میں سے تقریباً سب کے سب بعد میں دوسرے ڈراما نگاروں نے ترمیم و تنسیخ کے بعد اپنے نام سے پیش کیے۔

فرامرز

خورشید جی بہمن جی فرامرز قدیم پارسی تھیٹر گروپ کے ایک ممتاز رکن تھے۔ انھوں نے بھی اپنے معاصرین کی طرح گجراتی اسٹیج کے بعد اردو تھیٹر کی طرف توجہ کی۔

فرامرز ایک دولت مند تاجر تھے لیکن اردو ڈراما اور دولت کے شوق میں کاروبار چھوڑ چھاڑ کر اسی دنیا کے ہو رہے۔ ابتدا میں انھوں نے چند گجراتی ڈراموں کے ترجمے اس دور کی دکنی اردو میں پیش کیے جو اسٹیج ہوئے اور پسند کیے گئے۔

فرامرز نے ڈراما نگاری کے علاوہ اداکاری اور ہدایات کے فرائض بھی انجام دیے اور ایک مدت تک ابتدائی زمانہ کے کلبوں اور ناٹک منڈلیوں کے لیے ڈرامے لکھے اور ان میں اداکاری بھی کی۔

۱۸۷۲ء میں فرامرز نے ایک ڈراما "پاک دامن گلنار" الفنسٹن ناٹک منڈلی کے لیے لکھا اور کنورجی ناظر نے بڑی دھوم دھام سے اپنی زیرِ ہدایت اسٹیج کیا۔ اس کی مقبولیت نے فرامرز کی اور اس منڈلی کی شہرت میں چار چاند لگا دیے اور اس طرح وہ اپنے معاصرین کے دوش بدوش ڈراما نگاری اور اداکاری میں مصروف رہے۔ لیکن ان کی تصانیف کا بھی وہی انداز ہے جو اس دور کا خاصا اور دوسرے پارسی فن کاروں کا اسلوب تھا۔

آرام

خان صاحب نسروان جی مہروان جی آرام بمبئی کے ایک پارسی خاندان کے خوش ذوق فن کار تھے۔ گجراتی اور اردو شعر و ادب سے خاص دلچسپی تھی، جب پارسی سیٹھوں کی بدولت اردو تھیٹر کی سرگرمیاں زوروں پر نظر آئیں تو پارسی فن کاروں نے خود مصنف بن کر اپنے اسٹیج کے لیے نئے نئے ڈرامے پیش کرنے کی ضرورت محسوس کی۔

اس سلسلہ میں چند اُردو داں پارسیوں نے گجراتی ڈراموں کو اُردو میں معمولی رد و بدل کے ساتھ لکھوانا یا لکھنا شروع کیا، چنانچہ ڈھاکہ کے چند ڈراما نگار بمبئی بلائے گئے اور پارسی فن کاروں نے انھیں استاد بنا کر ان کی تصانیف پر قبضہ کر لیا۔

آرام کے نام سے جو ڈرامے مشہور ہوئے ان کی تعداد بارہ ہے[۱۲]، جن میں بعض پارسی معاصرین کے ڈراموں سے ماخوذ یا گجراتی سے ترجمے ہیں اور یا ڈھاکہ کے اُردو اسٹیج کے لیے اور کھیلے جانے والے ڈراموں میں معمولی تبدیلیاں کر کے انھیں اپنی ملکیت قرار دیا۔ آرام پر مغربی ڈرامے کی روایت سے زیادہ اندر سبھا اور اس قبیل کے منظوم ناٹکوں کا اثر غالب نظر آتا ہے۔ ان کے ڈرامے زیادہ تر منظوم ہیں اور کہیں کہیں نثری مکالمے ہیں تو ان کی زبان سلاست و فصاحت سے عاری ہے۔

آرام کے ڈراموں کی طویل فہرست میں علی الترتیب حسب ذیل زیادہ مشہور ہوئے :

(۱) گُل باصنوبر چہ کرد (قصہ گل وصنوبر کے پلاٹ میں) (۲) باغ و بہار (۳) حاتم طائی (۴) عالمگیر (۵) گل بکاؤلی (۶) لیلیٰ مجنوں (۷) نور جہاں (۸) بے نظیر بدر منیر (۹) چھل بٹاؤ اور موہنا رانی (۱۰) شکنتلا۔ (۱۱) لعل و گوہر (۱۲) فرخ سبھا۔ ان میں : (۱) گل بکاؤلی (۲) لیلیٰ مجنوں (۳) بدر منیر (۴) لعل و گوہر (۵) شکنتلا اور (۶) فرخ سبھا۔ ڈھاکہ سے اسٹیج ہو چکے تھے اور ان کے مصنف منشی قمر اور احمد حسین واقر تھے، غالباً یہ مسودات واقر کے ساتھ بمبئی آئے۔

آرام نے منشی احمد حسین واقر کو ڈراما نگاری میں اپنا استاد تسلیم کر کے اصلاح کے بہانہ سے ان سے دو کام لیے :

ایک تو گجراتی ڈرامے انھیں پڑھ کر سنائے اور واقر نے انھیں اُردو میں لکھ کر اپنے شاگرد یعنی آرام کے حوالے کر دیے۔

دوسرے ان کی اپنی اور ڈھاکہ کے مصنفین کی تصانیف جو ان کے ذریعہ بمبئی پہنچیں ان میں بھی معمولی ترمیم کرا کے آرام کی تصانیف میں شامل کر لی گئیں۔

آرام کا مرتبہ پارسی اسٹیج کے فن کاروں میں یقیناً ممتاز تھا اور اُردو گجراتی دونوں زبانوں میں لکھنے کا شوق ہونے کی وجہ سے ممکن ہے کہ خود انھوں نے بھی کچھ لکھا ہو، لیکن غالب گمان یہ ہے کہ آرام کے بعض ڈراموں کی نسبتاً ترقی یافتہ نظم و نثر کا اسلوب واقر کا تھا، مثلاً :

(۱) نور جہاں (۲) لیلیٰ مجنوں (۳) گوپی چند (۴) حاتم طائی اور (۵) گل بکاؤلی۔

بہر حال پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور میں اُردو ڈراما نگاری کی ترویج میں آرام کا نام بھی نمایاں

نظر آتا ہے لیکن ان تمام ڈراموں کو قومی تہذیب، انسانی فکر اور ڈرامائی فن کا نمونہ تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ صرف تجارتی تفریح گاہ کی تسکین کا ذریعہ تھے جن کی زبان درست تھی اور نہ نذیر کاری یا پلاٹ کے لحاظ سے اس لائق تھے کہ تعلیم یافتہ صاحبِ ذوق الطیف دیکھ سکتے۔ آج ان نام نہاد ڈراموں کو شروع سے آخر تک پڑھ کر ختم کرنا بھی ایک صبر طلب کام ہے۔

پارکھ ڈاکٹر نسروان جی نوروز جی المعروف بہ پارکھ، پارسی اسٹیج کے اسی قبیل کے مصنف تھے جس کے ایک ممتاز رکن آرام تھے۔ کنور جی ناظر نے ۱۸۵۳ء میں امانت کا ناٹک اندر سبھا اسٹیج کرنے کی خاص تیاریاں کیں مثنویوں اور نئی سین سینریوں کے ذریعہ اس عہد کے اعلیٰ پارسی فن کاروں کی شرکت کے ساتھ ۱۸۵۳ء میں بڑی شان و شوکت سے کھیلا۔ یہ ناٹک اس قدر مقبول ہوا، اور اس کے حیرت انگیز ٹرانسفر سین اور جدید روشنیوں کے اہتمام کو دیکھ کر تماشائیوں میں تھیٹر کا نیا شوق اور نئی امنگ پیدا ہوئی۔ کنور جی ناظر نے پارکھ سے ایک نیا طلسماتی ڈراما سلیمانی شمشیر عرف نردوش نورانی لکھوایا، وہ بھی اندر سبھا کی پیروی میں اسی پرواز پر کھیلا گیا اور کامیاب ہوا، اس کے بعد پارکھ نے ۱۸۵۴ء میں ایک نیا ڈراما "فلک سور سلیم" لکھا جو ناکام ثابت ہوا۔

رانڈ جھیلیا دوسا بھائی فرام جی رانڈ جھیلیا کا نام بھی وکٹوریہ ناٹک منڈلی اور دوسری پارسی کمپنیوں کے مقابلوں کے عہد میں ڈراما نگار کی حیثیت سے لیا جاتا ہے۔ وکٹوریہ منڈلی کا اس وقت طوطی بول رہا تھا اور دادی پٹیل اپنی الفریڈ تھیٹر کمپنی کو اس کے مقابلہ میں بڑھا چڑھا کر دولت کمانا چاہتا تھا۔ چنانچہ دادی پٹیل نے ایک نئی تجویز سوچی کہ عصری کمپنیوں کا مقابلہ کرنے کے لئے ڈرامے کے پرواز میں تبدیلی کی جائے اور عام طرز سے ہٹ کر کوئی ایسا قدم اٹھایا جائے کہ شائقین کی توجہ اپنی طرف منعطف کرانے میں کامیابی حاصل ہو سکے۔

اس تجویز کے پیش نظر دوسا بھائی فرام جی نے شیکسپئر کے مشہور ڈرامے "پریکلیز" کے پلاٹ پر نیا ڈراما "دلو دریا" لکھوایا، اور کیخسرو کابراجی نے اس کی اصلاح کی۔ اس ڈرامے کو بڑی محنت اور جاں فشانی اور نئے انتظام کے ساتھ اس انداز سے کھیلا گیا کہ تماشائی اسٹیج پر دریا کے حیرت ناک مناظر دیکھ کر عش عش کر اٹھے، لیکن یہ ساری کرشمہ آرائی اور نظر فریبی وقتی تھی ورنہ ڈرامہ میں کوئی خاص خوبی نہ تھی آخر کچھ عرصہ بعد اسٹیج پر اس کا نام بھی نظر نہ آیا لیکن دوسا بھائی کا نام اردو ڈراما نگاروں کی فہرست میں ضرور شامل ہو گیا۔ ان کے علاوہ چند اور نام بھی زمرہ میں شامل ہیں، لیکن ان کی تصانیف کی ڈرامائی ادب اور فن میں کوئی حیثیت نہیں۔

یہ دور ۱۸۵۳ء سے شروع ہو کر ۱۸۸۰ء تک ختم ہوتا ہے۔ اس زمانہ میں کسی مستند ادیب یا شاعر نے

اسٹیج کے لیے ڈراما لکھنے کی سعی کی اور نہ مالکان کمپنی نے ان میں سے کسی کی خدمات اس کام کے لیے حاصل کرنے کے لیے کوشش کی، اس دور میں (۱۸۸۳ء میں) لکھنؤ کے مشہور اخبار اودھ پنچ میں عباس حسین کا ایک ڈراما "مرقع عبرت" قسط وار چھپتا رہا اور مولانا محمد حسین آزاد نے ۱۸۸۰ء میں شیکسپیئر کے ڈراما "میکبتھ" کا ترجمہ شروع کیا جو مکمل نہ ہوسکا، نیز آزاد نے مشہور ڈراما "اکبر" بھی لکھنا شروع کیا جو دیوانگی کے سبب پورا نہ ہوسکا، تاہم اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ اگر پارسی مالکان کمپنی کے پیش نظر ملکی تہذیب اور اردو زبان کی ترقی ہوتی تو ان حضرات کی مساعی سے مستفید ہونے کی کوشش کرتے اور ان میں ڈرامائی تدبیر کاری اور اسٹیج کیے جانے کے پورے لوازم موجود نہ تھے تو کوئی سیٹھ ان کی توجہ اس طرف منعطف کرتا اور اس طرح کوئی اعلیٰ ڈرامائی نمونہ اس دور کے اسٹیج پر نمودار ہو جانے کے بعد دوسرے ادیبوں کو بھی اپنی طرف متوجہ کرسکتا۔ اس صورت میں ہماری اردو ڈرامے کی تاریخ کا انداز کچھ اور ہی ہوتا، لیکن تاریخی شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ پارسی سیٹھ جن میں سے بہت سے تاجر بھی تھے اور فن کار بھی کسی معقول مستند ادیب کو اسٹیج کے قریب لانے کے روادار نہ تھے، وہ صرف معمولی درجہ کے شاعروں اور مضمون نگاروں کو ملازم رکھتے جنھیں "منشی" کہتے اور ان منشیوں سے قدیم ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ کراتے، یا گجراتی و مرہٹی ڈراموں کے ترجمے کراتے اور پیش کردیتے۔ ان منشی صاحبان کو زبان و ادب یا فن کا پوری طرح وقوف نہ تھا، اپنے نام کی فکر، اس لیے ان کے لکھے ہوئے اکثر ڈرامے تو پارسی سیٹھوں کی فہرست میں شامل ہوئے اور بعد میں جو خود مصنفین کے ناموں کے ساتھ اسٹیج کیے گئے، اور شائع ہوئے۔ ان کی کیفیت بھی انیسویں صدی کے آغاز تک کتر بیونت، نقالی اور گھٹیا چربوں سے زیادہ نہیں۔

پارسی اسٹیج کے منشی

رونق بنارسی

پارسی اسٹیج کے پہلے غیر پارسی ڈراما نگار منشی محمود میاں رونق بنارسی تھے، ان کا پورا نام محمود علی اور بزرگوں کا وطن بنارس تھا، اسی نسبت سے بنارسی مشہور ہوئے ورنہ ان کی پیدائش دکن میں ہوئی، جہاں والدین عرصہ دراز سے ترک وطن کرکے بود و باش اختیار کیے ہوئے تھے۔ سن پیدائش ۱۸۲۴ء اور سن وفات ۱۸۷۶ء ہے۔ اٹھارہ سال کی عمر تھی کہ محمود علی والدین کے سایہ سے محروم ہوگئے اور نانی کی زیر سرپرستی ناگپور میں تعلیم و تربیت حاصل کی۔ ابتدائی تعلیم سے فارغ ہوکر بمبئی آئے اور ایک کاٹن مل میں ملازم ہوگئے، اسی قیام کے دوران تھیٹر کا شوق ہوا۔ پارسی کمپنیوں کا دور دورہ تھا، محمود علی نے اردو فارسی کی تعلیم معقول پائی تھی، اردو میں شعر بھی کہتے اور رونق

تخلص کرتے۔ اسی دوران میں کسی پارسی مالک کمپنی سے واقفیت ہوگئی اور اس کی فرمائش پر حسب دستور چند قدیم ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ کا کام کرنے لگے۔ گجراتی کے ناٹکوں کے ترجمے بھی کیے اور وکٹوریہ ناٹک منڈلی میں ڈراما نگار یا منشی کی حیثیت سے مستقل ملازمت اختیار کر لی۔ ان کی ڈراما نگاری کا ابتدائی حال دادا بھائی رتن جی ٹھونٹھی (بانی پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی) کے بیٹے اردشیر دادا بھائی ٹھونٹھی کے بیان سے معلوم ہوتا ہے، جنھوں نے لکھا ہے کہ:

"منشی محمود میاں رونق ہماری اور دوسری پارسی کمپنیوں کے لیے جو ڈرامے لکھتے تھے ان میں سے اکثر وہ ہیں جو ہماری کمپنیوں میں پہلے اسٹیج کیے جا چکے تھے، اور رونق نے ان کو از سرِ نو لکھ کر یا ترمیم و تنسیخ کر کے اپنے نام سے پیش کیا۔"

اسی سلسلے میں خورشید جی بالیوالا لکھتے 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۔"

لیکن رونق کے بعض ڈرامے زبان و بیان اور تدبیر کاری کے لحاظ سے اس دور کے دوسرے تمام ڈراموں سے بہتر پائے جاتے ہیں، اس لیے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ متذکرہ بالا بیانات کے مطابق ابتدا میں رونق نے قطع و برید اور اخذ و ترجمہ کا کام کیا لیکن بعد میں انھوں نے خود بھی ڈرامے لکھے اور اپنے معاصرین میں ان کی تصانیف کا درجہ نسبتاً بلند نظر آتا ہے۔ رونق ایک خوشگوار شاعر تھے اور سلیس نثر نگاری پر قدرت رکھتے تھے، اس لیے انھوں نے کئی اچھے ڈرامے لکھے لیکن ان کے ڈراموں کے پلاٹ بھی اپنے دور کے انداز میں قدیم مثنویوں، قصے کہانیوں اور طلسماتی یا فوق الفطرت واقعات پر مبنی ہیں۔ سماجی زندگی کی متحرک کیفیت، فطری تصادم یا حیاتِ انسانی کی ایسی کوئی کشمکش کسی ڈرامے میں نہیں پائی جاتی جسے حیاتِ معاشرہ کی عکاسی کہا جا سکے۔

منشی رونق ڈراما نگاری کے ساتھ اداکاری بھی کیا کرتے، چنانچہ ان کے بارے میں مشہور ہے کہ بیوی کی بے وفائی سے مایوس ہو کر انھوں نے ایک ڈراما "عاشق کا خون" لکھا اور اس میں ہیرو کا کردار خود ادا کیا، آخر میں اصل ڈرامے میں ہیرو اپنی محبوبہ کی بے وفائی سے دل شکستہ ہو کر خودکشی کرتا ہے، چنانچہ رونق نے خودکشی کی نقل کو اصل کر دکھایا اور اپنے گلے پر سچ مچ چھری چلا کر خودکشی کر لی، لیکن اس واقعہ کی کسی مستند بیان سے تصدیق نہیں ہوتی اور ان کی تصانیف کی فہرست سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ڈراما "عاشق کا خون" عرف "دامن پہ دھبہ" رونق کی آخری تصنیف نہیں ہے۔ بلکہ اس کے بعد بھی

انھوں نے کئی ڈرامے لکھے اور زندہ رہے چناں چہ خودکشی کی کہانی من گھڑت معلوم ہوتی ہے۔

رونق کے ڈراموں کی فہرست حسب ذیل ہے:

(۱) بے نظیر بدر منیر (۲) لیلیٰ مجنوں (۳) انجام الفت (۴) پورن بھگت (۵) سیف سلیمانی عرف معصوم معصومہ (۶) حاتم بن طے (۷) عاشق کا خون عرف دامن پہ دھبہ (۸) فسانۂ عجائب عرف جانِ عالم وانجمن آرا (۹) طلسم زہرہ (۱۰) ستم ہامان عرف قریب عزازیل (۱۱) انصاف محمود شاہ عرف ظلم عمران (۱۲) عجائبات پرستان عرف بہارستانِ عشق (۱۳) ظلم اظلم (۱۴) خواب گاہِ عشق (۱۵) خوابِ محبت (۱۶) چندا حور خورشید نور (۱۷) سنگین بکاؤلی (۱۸) نقش سلیمانی۔ (۱۹) فریب فتنہ (۲۰) نورالدین اور حسن افروز (۲۱) چمیلی گلاب (۲۲) گھڑی کا گھڑیال۔ (۲۳) میاں پستو اور بیوی کھٹمل۔ موخرالذکر تین ڈرامے مزاحیہ ہیں۔

قدیم دور کے تمام ڈراما نگاروں کی تصانیف برصغیر میں کچھ تو کم یاب اور بعض نایاب ہیں لیکن برٹش میوزیم لائبریری لندن میں یہ سب ڈرامے موجود ہیں بلکہ اکثر ڈراموں کے مختلف نسخے جو علٰحدہ علٰحدہ ناشرین نے طبع و شایع کیے وہ بھی محفوظ پائے جاتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب پارسی تھیٹر کے مالکان کمپنی ادیب اور شاعر ڈراما نگاروں کو منشی کہا کرتے تھے۔

ظریف

رونق کے معاصرین میں ایک نام حسینی میاں ظریف کا آتا ہے جو ایک دل چسپ معمّا ہے۔ بعض مبصرین ظریف کو اپنے دور کا ایک باکمال ڈراما نگار بتاتے ہیں، مؤلفین ناٹک ساگر کے الفاظ میں ان کی طرزِ نگارش کی خصوصیات یہ ہیں:

"ظریف کے ڈراموں کی غرض و غایت محض تفنّنِ طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا، نہ پلاٹ کی خوبی ہے نہ ڈرامے کی شان، اداکاری خارج عمل ہے نظم و نثر خام، مگر امانت کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری کر کے ایک تناور درخت بنا دیا، ملک کے ہر حصے کے باشندوں کو اردو کی چاٹ لگ گئی۔ اس سے مجالِ انکار نہیں کہ ہندوستان میں زبانِ اردو کی ترویج بہ حدِ کمال حسینی میاں ظریف کے طفیل ہوئی۔"

غالباً مبصرین نے تخلص کی رعایت سے محض ذاتی قیاس کی بنا پر یہ رائے قائم کی کہ:

"ظریف میاں کے ڈرامے کی غرض و غایت محض تفنّنِ طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا۔"

ورنہ ان کے نام سے جو ڈرامے مشہور اور شایع ہوئے ہیں ان میں ہر قسم کے پلاٹ موجود ہیں، باقی خصوصیات وہی ہیں جو اس دور کے ادنیٰ ڈراما نویس منشیوں کی تھیں۔ لائق مبصرین کی رائے میں حسب معمول یہاں

تضاد ملتا ہے۔ ابتدا میں ان کا یہ کہنا کہ "ظریف کی نظم و نثر خام تھی" اور آخر میں یہ فیصلہ صادر کرنا کہ "ہندوستان میں زبانِ اُردو کی ترویج بہ حدِ کمال حسینی میاں ظریف کے طفیل ہوئی" کچھ عجیب بات ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ظریف کی نظم و نثر کی خام کاری سے مجالِ انکار نہیں۔ اس صورت میں خام طرزِ انشا سے زبان اردو کی بہ حدِ 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 و شاعری 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۔

درحقیقت حسینی میاں ظریف نے امانت کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری ہی نہیں کی بلکہ اس سمندر سے پانی اُٹھا 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 پسٹن جی فرام جی کی پارسی اوریجنل کمپنی ہی کے لیے قطع و برید کرتے اور مروجہ طور پر بزعمِ خود ڈراما نگار بننے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کی طبع زاد تصانیف میں خیال، عمل اور طرزِ ادا کسی لحاظ سے بھی کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔

ظریف کی ڈراما نگاری کا جائزہ لینے سے حقیقت اس طرح واضح ہوتی ہے کہ جن چند ڈراموں پر ان کا نام "مصنّف" کی حیثیت سے درج ہے وہ ان کے قلم کی تراوش 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 "اندر سبھا" پر ہاتھ صاف کیا ہے اور اس کو "گلشنِ بہار افزا" عرف "نئی دریائی اندر سبھا" کے نام سے ۱۳۰۳ھ میں تصرف بے جا کے ساتھ اپنے نام سے شایع کرایا اور اسی طرح پارسی اسٹیج پر تمثیل بھی ہوا۔

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

"تالیف حسینی نام ظریف صاحب استاد امانت کی "اندر سبھا" سے انتخاب کر کے اور چھاپ کے اظہار کیا واسطے شوقین خاص و عام کے مہتا جمنا داس بھگوان داس کی کمپنی نے"

اس کے بعد حسبِ معمول شعر ع "ناٹک ہم اے ظریف تراشے نئے نئے" درج ہے۔

پھر تحریر ہے:

"یہ قصہ ۱۸۶۷ء کے بندرہویں 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 ڈھائی آنے سنہ ہجری مقدس "۔

اصل اندر سبھا میں معمولی ردّ و بدل اور ترمیم و تنسیخ اس طرح کی ہے کہ کرداروں میں دیو اور پری کی جگہ حبشی اور حبشن کر دیے ہیں اور اختصار کی غرض سے چند کردار کم کیے ہیں۔ آغاز میں تبدیلی کر کے 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 ہے عشق یہ رنگینیاں — غنچۂ گل برگ و ثمر نخلِ چمن باد بہار
عشق سے خالی نہ دیکھا کوئی شے ہم اے ظریف — بحر و بر ارض و سما ذی روح حیوان 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 ہُوا "۔

اور پھر ایک قصیدہ طبع زاد ظریف درج ہے، جس کا عنوان حسب ذیل ہے :

قصیدہ تاریخ جلوس مہاراجہ سیاجی مہاراج والیٔ بڑودہ من طبع زاد غلام حسین عرف حسینی میاں تخلص ظریف مہسوری داور بندر بمبئی "۔

قصیدہ کا آغاز اس مطلع سے ہوتا ہے :

سریرِ چرخ پہ رونق فزا بہ جاہ و جلال — بسان شمس منور ہو نیّرِ اقبال

کل ۲۴ اشعار ہیں، مقطع میں تخلص ہے :

سن جلوس سیاجی بہادر و ذی جاہ — ظریف گفت مبارک ایں تخت و تاج و مال

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ڈراما ۱۸۸۱ء میں ہی کھیلا گیا ہوگا اور اسی سال شائع ہوا۔ قصیدہ کے بعد ایک سہرا اپنے شاگرد رشید نور محمد عرف تخلص عاشق و بدنام کی شادی کی تقریب پر تصنیف کیا ہوا درج ہے اور آخر میں" مہتا جمناداس بھگوان داس بھولیہ بمبئی" کی جانب سے " اشتہار واجب الاظہار" کے عنوان سے اُردو اور گجراتی زبان کے چند ڈراموں کی فہرست دی گئی ہے۔

اسی 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 ملک ختن و چین ہے اور پلاٹ حسن و عشق کی داستان پر مبنی ہے۔ آخر میں سن تصنیف اس طرح تحریر ہے:

"یاد دستگیر گیارہ کو ابتدا کیا اور پچیس کو انجام پایا۔ ۱۳۰۳ھ ہجری"۔

اور آخر سین میں اپنے عہد کے عام ڈراموں کی طرح نغمۂ شادمانی گایا جاتا ہے۔ ؎

ہر اک مے نشاط سے سرشار ہوگیا   دربارِ شاہ خانۂ خمار ہوگیا

مقطع اس طرح ہے ؎

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

اس شعر کا انداز بھی ظاہر کرتا ہے کہ ظریف نے دوسرے قدیم ڈراموں کو اپنا کا 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 ہوگیا"

میں واضح طور پر اس طرح اشارہ ہے، سرورق دوم پر ناشر کا یہ نوٹ ہے:

"یہ قصہ ۱۸۶۷ء کے ۲۵ویں قاعدہ کے مطابق داخل رجسٹر ہوا ہے اور اس کے تمام حقوق مہتا جمنا داس بھگوان داس کی کمپنی نے اپنے قبضے میں رکھے ہیں، اس لیے کوئی صاحب چھاپنے کا قصد نہ کرے عوض فائدہ کے نقصان اُٹھاوے"۔

ظریف کی ڈراما نگاری پر کسی قدر تفصیل سے اس لیے نظر ڈالی گئی ہے کہ اس دور کے ڈراما نگاروں میں ان کا نام پیش پیش ہے اور بعض ناقدین کی غلط فہمی کے باعث اُردو ڈرامے کے طلبا بھی اس مغالطے میں مبتلا ہو سکتے ہیں کہ ظریف واقعی ایک مستند اور بلند پایہ ڈراما نگار تھے۔ ان کی نسبت دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی کا بیان کسی حد تک قابلِ سند مانا جائے گا۔

وہ لکھتے ہیں:

"ظریف بھگوان داس کے یہاں ملازم تھا، تین روپیہ ماہوار تنخواہ پاتا تھا، ہماری کمپنی کے ڈرامے چرا چرا کر لکھتا اور بیچتا تھا"۔

دراصل ظریف بمبئی کے تاجر کتب و ناشر مہتا جمنا داس بھگوان داس کی دکان پر ملازم تھے اور ابتدا میں ان کے لیے پرانے ڈرامے از سرِ نو لکھتے تھے۔ بعد ازاں سیٹھ جی فرام جی رتن جی دیروی کی نگاہِ انتخاب

نے انھیں اپنے کام کا آدمی سمجھا اور اپنی پارسی اوریجنل تھیٹریکل کمپنی میں مستقل منشی کی حیثیت سے ملازم رکھ لیا۔ پیسٹن جی خود بھی ایک طبّاع اور صاحب ذوق فن کار تھا، وہ خود بھی شعر کہتا اور منشی نفیس کانپوری (جو ڈھاکہ سے بمبئی آکر سکونت پذیر ہو گئے تھے) کا شاگرد تھا، لیکن یہاں یہ بات سمجھ میں نہیں آتی اور نہ کسی تحقیقی بیان سے اس کی وضاحت ہوتی ہے کہ جب پیسٹن جی کے استاد نفیس کانپوری خود کئی ڈراموں کے مصنف تھے تو اس نے اس کے ڈراموں کو اسٹیج کیا یا نہیں؟ اور نہیں تو کیوں؟ علاوہ ازیں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ ایک ڈراما نگار استاد کا شاگرد ہونے کے باوجود اس نے نفیس کانپوری سے اپنی کمپنی کے لیے ڈرامے کیوں نہ لکھوائے اور جو کام ظریف سے لیا یعنی قدیم ڈراموں میں تبدیلیاں کر کے نئے نام سے تیار کرنا، اس کے لیے نفیس کو کیوں نہ انتخاب کیا؟

ان سوالات کے جوابات پارسی ڈرامے کی تاریخ میں کہیں نہیں ملتے، البتہ ظریف کے نام سے جو ڈرامے مشہور ہیں ان میں ''شیریں فرہاد'' اور ''بزم سلیمانی'' نفیس کانپوری کی تصانیف میں شامل تھے لیکن اس نام سے اس سے پہلے اور بعد میں اور کئی مصنفین نے بھی ڈرامے لکھے، اس لیے یہ امر پایۂ تصدیق کو نہیں پہنچتا کہ ظریف نے نفیس کے ڈراموں میں ردّ و بدل کر کے اپنے نام سے لکھا، یا پارسی اسٹیج کے دوسرے مصنفین آرام اور رونق وغیرہ کے ڈراموں پر ہاتھ صاف کیا، کیونکہ ظریف کی فہرست میں کئی نام ان ڈراموں کے موجود ہیں جو رونق، آرام اور حباب رام پوری کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ بہر حال اس سلسلہ میں ایک بات تو یہ ثابت ہو گئی کہ اردو اسٹیج کے دور آغاز سے لے کر آخر تک (جیسا کہ آئندہ واضح ہو گا) ایک کمپنی دوسری کمپنی کے ڈراموں میں قطع برید کرا کے اسے اپنی ملکیت بنا لیتی تھی اور یہ سلسلہ برابر جاری رہا۔ اس کا ایک سبب یہ تھا کہ کاپی رائٹ ایکٹ کے ذریعہ مصنفین کے حقوق کی کما حقہٗ نگہداشت ممکن نہ تھی اور اس معاملہ میں قانونی گرفت بہت ڈھیلی تھی۔ چونکہ یہ چوری ایک کے بعد ایک سب ہی فن کار و مالکان کمپنی برابر کرتے چلے آئے تھے اس لیے قانونی چارہ جوئی کی مصیبت میں پڑنا گوارا نہ کرتے تھے۔ اس کے علاوہ چوں کہ ان میں سے زیادہ ڈرامے ایسے ہیں جن کے پلاٹ قدیم قصے کہانیوں اور مثنویوں سے لیے گئے ہیں اس لیے ہر مصنف سرقہ کرنے کے بعد بھی اپنے آپ کو یہ کہہ کر اس تصنیف کا جائز حق دار سمجھتا ہو گا کہ مدعی جس کے ڈرامے سے اس کے ڈراموں کو اخذ یا چوری کہا جاتا ہے۔ اس نے ایک مشہور قصہ کے پلاٹ پر ڈراما لکھا ہے اور مؤخر الذکر نے بھی اسی کی بنیاد پر اپنی تصنیف کی بنیاد رکھی۔ بہر حال حالات کچھ بھی ہوں مگر ڈراموں کی چوری کا یہ عجیب و غریب سلسلہ ہر دور میں قائم رہا۔

دوسری بات ظریف کے معیاری ڈراما نگار ہونے اور ان کی زبان کی سند کے بارے میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ حقائق سے اس کی تصدیق ہو چکی ہے کہ انھوں نے اکثر قدیم ڈراموں میں تبدیلی کر کے اسے اپنی

تصنیف کی بنیاد بنایا۔ بہرحال حالات کچھ بھی ہوں مگر ڈراموں کی چوری کا یہ عجیب و غریب سلسلہ ہر دور میں قائم رہا۔

دوسری بات ظریف کے معیاری ڈراما نگار ہونے اور ان کی زبان کی سند کے بارے میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ حقائق سے اس کی تصدیق ہو چکی ہے کہ انھوں نے اکثر قدیم ڈراموں میں تبدیلی کر کے اسے اپنی تصنیف بنایا، اگرچہ دادا بھائی رتن جی کے بیان میں اس لحاظ سے کسی قدر مبالغہ بھی ہو کہ ظریف ان کی حریف کمپنی کے منشی یا مصنف تھے۔ تاہم ظریف کی تصانیف سے اس کا ثبوت ملتا ہے کہ انھوں نے کوئی ڈراما طبع زاد پلاٹ پر نہیں لکھا، البتہ ان کی اس خداداد لیاقت کی داد ضرور دی جا سکتی ہے کہ ایک ادنیٰ درجہ کے شاعر اور نثر نویس ہونے کے باوجود انھوں نے کمال جاں فشانی سے اتنی مشق ضرور بہم پہنچالی تھی کہ اپنے مسروقہ مال میں اس چابک دستی سے تبدیلیاں کر کے ایک مدت تک پیش کرتے رہے کہ معاصر ڈراما نگاروں میں ان کا نام سرِفہرست ہے۔

۸۳۔ ۱۸۸۲ء کے بعد پارسی ڈراما نگاروں کا نام تاریخ میں نظر نہیں آتا۔ غالباً اس کا سبب یہ ہو کہ اب وہ اپنی اپنی کمپنیوں کے انتظامی امور، ہدایت کاری اور اداکاری وغیرہ کی مصروفیات میں اس قدر مصروف ہو گئے اور تجارتی اغراض کے پیشِ نظر بڑھ چڑھ کر مقابلوں کی تیاری بھی کرنا تھی اس لیے تصنیف کا میدان اب زیادہ تر مسلمان ادیبوں کے سپرد تھا جن میں سے اکثر اپنے عہد کے شہرت یافتہ اور مسلم الثبوت تسلیم نہیں کیے جاتے تھے۔ البتہ چند نام ایسے بھی ہیں جو خوش گو شاعر اور انشا پرداز شاعر مانے جاتے تھے۔ اس دور یعنی رونق اور ظریف کے معاصرین میں مندرجہ ذیل حضرات کے نام خاص ہیں :

حباب رام پوری

منشی الف خاں حباب، سابق ریاست رام پور (یو۔ پی) کے تعلیم یافتہ خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور خود اردو فارسی کی معقول استعداد رکھنے کے ساتھ شعر گوئی اور نثر نگاری میں خاصی شہرت رکھتے تھے۔ تلاشِ معاش کی غرض سے بمبئی گئے اور تھیٹر کے شوق نے انھیں ڈراما نگاری کی طرف راغب کر دیا، چنانچہ حباب نے ابتدا میں کئی ڈرامے پارسی اور وکٹوریہ جنبل ڈرامیٹک کمپنی کے لیے لکھے اس کے بعد کئی اور کمپنیوں نے بھی ان کے ڈرامے اسٹیج کیے، ان کی تصانیف میں سلطان واجد علی شاہ کے ناٹک "غزالہ ماہرو" (جو قدیم شاہی اسٹیج کی زینت بنا تھا) کے اساس پر بھی ایک منظوم ڈراما شامل ہے جس کا نام "غزالہ ماہرو" عرف "تماشائے خوش گلو" ہے۔ ان کے دوسرے ڈراموں کے نام یہ ہیں :

(۱) شرارِ عشق۔ (۲) قتلِ سیاوش (۳) افسانۂ آذر رنگ (۴) تائیدِ خدا۔ (۵) کرشن لیلا۔ (۶) پربھاش یگ (۷) نالۂ مظلوم (۸) نوروز (۹) جشن کنور سین (۱۰) نگاہِ غفلت۔

طالب بنارسی

ونائک پرشاد کے والد منشی روشن لال بنارس میں قانون گو تھے۔ ونائک پرشاد وہیں پیدا ہوئے اور بنارس میں اردو، انگریزی، فارسی اور ہندی کی تعلیم حاصل کی۔ شعر گوئی کا شوق ہوا، ابتدا میں راسخ دہلوی اور پھر داغ دہلوی سے خط و کتابت کے ذریعہ اصلاح لی۔ طالب تخلص تھا۔ انشا پردازی میں بھی خاصی شہرت حاصل کی، اور برِ صغیر پاکستان و ہند کے مشہور ادبی رسائل میں نثر و نظم کا کلام شائع ہوتا رہا۔ بعد ازاں ملازمت کی تلاش میں کلکتہ گئے اور محکمۂ ڈاک میں ملازم ہو گئے۔ اسی زمانہ میں تھیٹر کے چرچے سن کر ڈراما نگاری کا شوق ہوا، اور بمبئی چلے گئے، اس وقت طالب کی عمر تیس سال کی تھی۔ بمبئی کی سرزمین انھیں راس آئی۔ منشی رونق بنارسی کی جگہ وکٹوریہ ناٹک منڈلی میں مستقل ڈراما نویس کی حیثیت سے ملازمت مل گئی اور انھوں نے اس کمپنی کے لیے پہلا ڈراما "نگاہِ غفلت" لکھا جس کے کھیلے جانے کے بعد انھیں شہرت و مقبولیت حاصل ہو گئی۔ یکے بعد دیگرے متعدد ڈرامے لکھے اور اپنی ادبی صلاحیتوں کے سبب کامیابی حاصل کی۔ طالب کا ایک ڈراما "ہریش چندر" جو ۱۸۹۵ء میں لکھا اور کھیلا گیا۔ اس قدر کامیاب ہوا کہ بمبئی میں ڈیڑھ سال تک مسلسل چلتا رہا۔

ڈراما "نگاہِ غفلت" حباب رام پوری اور طالب دونوں کی فہرستِ تصانیف میں شامل ہے لیکن تحقیق کے ساتھ نہیں جا سکتا کہ اس کا پہلا مصنف کون ہے۔ یہ دونوں حضرات تعلیم یافتہ اور نامور ادیب تھے لیکن اس دور کے اسٹیج کی ڈراما نگاری اور مالکان کمپنی کے احکام کی تعمیل میں یہ روش عام تھی کہ کسی مصنف کے مشہور ڈرامے کو ردّ و بدل کے بعد اپنا بنا لیا جائے اور جیسا کہ ابتدا میں بیان کیا جا چکا ہے اس عہد کا کوئی مصنف اس انداز کو معیوب سمجھتا بھی ہو تو اسے مجبوراً اختیار کرنا پڑتا تھا۔ طالب پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور میں سب سے زیادہ نمایاں حیثیت رکھتے ہیں، ان کی زبان فصیح و شستہ ہے، گو ڈراموں کے پلاٹ عام روش سے ہٹ کر نہیں اور ان میں سماجی زندگی کے کسی پہلو کی موثر عکاسی نظر نہیں آتی، تاہم اپنے معاصرین میں ان کو کسی لحاظ سے امتیازی درجہ حاصل ہے۔ تدبیر کاری اور فنی آراستگی نسبتاً بہتر ہے۔ مکالموں میں زبان و بیان کی سلاست اور برجستگی پائی جاتی ہے۔ چونکہ شعر و سخن کے ساتھ طالب فنِ موسیقی پر بھی عبور رکھتے تھے اس لیے ان کے گانوں کے بول مترنم ہیں۔ چناں چہ ان کی طرزیں کافی مقبول ہوئیں۔ ان کے گیتوں کی زبان عام فہم ہندی آمیز اردو اور غزلیں جذبات و بندشِ تراکیب کے لحاظ سے دل کش ہیں۔

طالب وہ سب سے پہلے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے متقدمین و معاصرین کے مقابلہ میں اپنے مکالموں کے لیے زیادہ فصیح نثر استعمال کی اور اپنی خصائص نے ان کو اس عہد کا بہترین ڈراما نگار منوالیا۔ ان کے ڈراموں کے نام یہ ہیں، جن میں قدیم ڈراموں کے علاوہ چند نئے نام بھی ملتے ہیں :

(۱) نگاہِ غفلت (۲) لیل و نہار (۳) نل دمینتی (۴) چمن عشق (۵) فسانۂ عجائب۔
(۶) دلبر دل شیر (۷) خزانۂ غیب (۸) کرشمۂ محبت (۹) طلسمات گل (۱۰) گوپی چند (۱۱) ہریش چندر (۱۲) سنگین بکاؤلی (۱۳) الہ دین (۱۴) وکرم وِلاس (۱۵) عاشق کا خون (رونق کے ڈرامے میں اصلاح و ترمیم کی) (۱۶) خورشید عالم۔

اسی دور کے چند ڈراما نگاروں کے نام خاصے مشہور ہونے کے باوجود ان کی اکثر تصانیف نا پید ہیں۔ بعض کے ڈراموں کے نام تک بھی کہیں نہیں ملتے۔ ان میں سے چند حضرات کے ڈرامے کامیاب نہ ہوسکے، باقی سب اپنے معاصرین میں کمتر درجہ کے نہیں سمجھے جاتے تھے۔ ان میں خصوصیت سے فیروز شاہ رام پوری، فقیر محمد تیغ، سجاد حسین جوہر بنارسی، مولوی نظیر حسین سخا دہلوی، احمد حسین خاں، سید بزرگ شاہ بزرگ لاہوری وغیرہ حضرات قابل ذکر ہیں۔ چوں کہ ان کے مفصل حالات اور تصانیف کی نایابی کے سبب تفصیلی ذکر ممکن نہیں اس لیے چند حضرات کی تصانیف کے نام درج ہیں :

فقیر محمد تیغ

فقیر محمد تیغ پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور میں بہت مقبول ہوئے۔ ان کے ڈرامے یہ ہیں:
(۱) انجام الفت (۲) بے نظیر بدرِ منیر۔

سجّاد حسین جوہر بنارسی

(۱) ہمارا خدا (۲) اوتھیلو عرف چغل خور آئینہ (ترجمہ)
(۳) عصمت کا ڈاکو۔

جوہر بنارسی کو اس عہد میں خاص شہرت حاصل تھی۔

نظیر حسین سخا دہلوی

ڈراما فیضِ صحبت (میکبتھ سے ماخوذ)
سخا دہلوی مشہور انشاپرداز، معلم اور مبلغ اسلام تھے۔ یہ اپنے دور میں خاص شہرت و مقبولیت کے مالک ہوئے۔

بزرگ لاہوری

(۱) نورالدین و حسن افروز (۲) قمرالزماں و بدور (۳) طلسماتِ سلیمانی۔

احمد حسین خاں

ڈراما جعفر (اوتھیلو کا آزاد ترجمہ)
یہ ۱۸۹۲ء میں لکھا گیا اور اسٹیج پر کامیاب نہ ہوسکا۔

اب چند دیگر اصحاب کے حالات پیش کیے جاتے ہیں :

نامی

سولوی الٰہی بخش نامی اٹاوہ (یو۔ پی) کے باشندے تھے۔ والد کا نام مولوی الٰہی بخش تھا۔ اُردو فارسی کی تعلیم سے فارغ ہوئے تھے کہ اسی زمانہ میں پارسی تھیٹر کمپنیاں جو شہر میں آئی تھیں ان کے ڈرامے دیکھنے کا شوق ہوا۔ کچھ شائقین نے اٹاوہ میں ایک کمپنی انڈین دل پذیر تھیٹریکل کمپنی کے نام سے قائم کر دی' اس کمپنی کے مالکان کی فرمائش پر نامی نے مثنوی گلزارِ نسیم کے اساس پر ڈراما گل بکاؤلی لکھا جو ۱۸۹۳ء میں کھیلا گیا۔ یہ معمولی درجہ کا ڈراما تھا جو زیادہ تر منظوم اور صرف دو تین مقامات پر نثری مکالموں پر مشتمل تھا' اس کے بعد بمبئی پہنچے اور پارسی اسٹیج کے لیے کئی ڈرامے مروّجہ انداز میں لکھے جو یہ ہیں :

(۱) ناگر سبھا (۲) ستم ہامان (۳) جہانگیر (۴) عاشق سبھا (۵) پورن بھگت۔

امراؤ علی

امراؤ علی لکھنؤ کے معزز خاندان کے تعلیم یافتہ فرد تھے۔ ایّام جوانی میں تھیٹر کا ایسا چسکا لگا کہ گھر بار چھوڑ ادا کاری کا پیشہ اختیار کر لیا۔ کئی پارسی کمپنیوں میں ادا کار کی حیثیت سے کام کرتے اور اسٹیج پر تماشائیوں سے داد لیتے رہے۔

۱۸۹۰ء میں ایک ایکٹ ڈراما "البرٹ بل" لکھا جس کا پلاٹ اس عہد کی ایک مشہور سیاسی قرارداد (بل) کی حمایت میں لکھا گیا۔ ان دنوں وائسرائے کی کونسل میں ایک ممبر مسٹر البرٹ نے ایک بل پیش کیا تھا جس کی رو سے ہندوستانی مجسٹریٹوں کو انگریزوں کے مقدمات فیصل کرنے کا اختیار دیا جانا تجویز ہوا تھا۔ انگریزوں نے اس بل کے خلاف سخت احتجاج کیا تھا۔ آخر میں یہ بل معمولی ترمیم کے ساتھ منظور ہو گیا تھا۔ امراؤ علی نے ڈرامے میں اس تجویز کو معقول ثابت کرنے کے لیے واقعات ترتیب دیے جو عدالتوں اور کونسل کے گرد گھومتے ہیں۔ کرداروں میں وکلا' مجسٹریٹ' مجرم اور احتجاج کرنے والے شامل ہیں۔

ڈرامے کی زبان فصیح و بلیغ اور مکالمے نثری شستہ ہیں۔ لیکن سیاسی واقعات اور غیر دلچسپ بے اثر تدبیر کاری کے سبب سے مقبولِ عام نہ ہو سکا۔

ان کے ڈراموں میں مندرجہ ذیل مشہور ہیں' سب کی زبان سلیس و فصیح ہے مگر تدبیر کاری کمزور ہے:

(۱) جہانگیر (شیکسپیئر کے ڈراما 'ہملیٹ' سے ماخوذ ہے۔)

(۲) رزم بزم۔ یہ ۱۸۹۵ء میں تصنیف ہوا اور اسٹیج کیا گیا۔

مُراد بریلوی

مُراد بریلوی کا پورا نام کریم الدین تھا۔ ان کی پیدائش آبائی وطن بریلی میں ۱۸۶۲ء میں ہوئی۔ عربی فارسی کی تعلیم مکمل کر کے ایک مقامی مدرسہ میں درس دینے پر مامور ہو گئے۔ اسی زمانہ میں موسیقی کا شوق ہوا اور اس فن میں کامل مہارت حاصل کی۔ گو عربی و فارسی علوم کے فاضل تھے۔ ۱۸۸۲ء میں دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی نے وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے قطع تعلق کر کے بمبئی ناٹک

منڈلی کے نام سے اپنی نئی کمپنی قائم کی اور اندر سبھا اسٹیج کرنے کا تہیہ کیا تو اس سلسلہ میں انھوں نے لکھنؤ کی معاشرت اور ملبوسات وغیرہ کے بارے میں صحیح معلومات حاصل کرنے کی غرض سے پیسٹن جی کو یو۔پی کے مختلف مقامات دہلی، لکھنؤ و بریلی وغیرہ بھیجا۔ اسی زمانہ میں انھوں نے سوچا کہ اگر موجودہ اردو ڈرامے کی متبذل حالت کی اصلاح کی جائے اور فنی و لسانی صحت کے ساتھ نئے کھیل لکھائے جائیں تو زیادہ مقبول اور منفعت بخش ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ پیسٹن جی کو ہدایت بھی کر دی کہ اپنے دورے کے زمانہ میں مختلف شہروں کے ادیبوں اور شاعروں سے ملاقات کریں اور انھیں اپنی کمپنی کے لیے ڈرامے لکھنے پر آمادہ کرنے کی کوشش کریں۔ اس عرصہ میں بریلی میں پیسٹن جی کی ملاقات مولوی کریم الدین مرادؔ سے ہوئی جو عالم، فاضل، ادیب، شاعر اور ماہرِ موسیقی تھے، چناں چہ پیسٹن جی نے ان سے دو ایک گانے لکھوائے اور اپنے مطلب کا کامل فن کار پا کر رتن جی ٹھوٹھی کو سارا حال لکھا۔

رتن جی ٹھوٹھی نے فوراً جواب دیا کہ مولوی صاحب سے شرائط طے کر کے اپنے ہمراہ لے آؤ، اور پیسٹن جی نے معاملات طے کر کے مولوی صاحب کو ہمراہ لیا اور بمبئی پہنچ گئے۔ اس وقت مرادؔ کی عمر ۴۱ سال کی تھی۔ وجیہہ و جسیم آدمی تھے، قد درمیانہ اور داڑھی گھنی تھی۔ مولوی کریم الدین بمبئی پہنچے تو مدرسہ کی فضا اور تھیٹر کے ماحول میں زمین آسمان کا فرق پایا۔ اپنی طبّاعی ذہانت اور ادبی قابلیت کے سبب اس نئی دنیا میں اپنے لیے ایک معزز مقام پیدا کر لیا۔ دادا بھائی عام منشیوں کے مقابلہ میں مولوی صاحب کے ساتھ عزت سے پیش آتا اور فنِ موسیقی کی مہارت کے سبب ان کی رائے سے جلد مرعوب ہو جاتا۔

مرادؔ نے پرانے کھیل دیکھے اور دادا بھائی کے مشورے سے اپنا پہلا ڈراما "گل بکاؤلی" لکھا جو ۱۸۹۳ء میں لکھا اور اسٹیج ہوا۔ یہ ڈراما رونق بنارسی کے پلاٹ پر لکھا گیا مگر یہ نقشِ اوّل سے بھی زیادہ کامیاب و مقبول ہوا اور مسلسل دو سال تک کھیلا جاتا رہا۔ اس کے بعد تیسرا ڈراما "چترا بکاؤلی" ۱۸۹۸ء میں اور چوتھا ڈراما "خداداد" ۱۸۹۹ء میں لکھے، یہ بھی خوب مشہور ہوئے لیکن کمپنی کے مالکان اور کارپردازوں کے درمیان جھگڑا ہو جانے کے سبب کمپنی ٹوٹ گئی اور مولوی مرادؔ نے ڈراما نگاری ختم کر دی۔ ان کے ڈرامے زیادہ تر نظم میں ہیں۔ کہیں کہیں نثری مکالمے ہیں لیکن زبان اور بندشِ شعری پختہ اور دل کش ہے۔

مرادؔ کے ڈراموں کی کامیابی کا بڑا سبب ان کے گانے ہیں جن کی طرزیں وہ خود تجویز کرتے ہیں۔

دیوانہ امرتسری

غلام علی دیوانہ امرتسر کے باشندے تھے، والد کا نام منشی سراج الدین خورشید تھا۔ ۱۸۹۶ء میں مڈل پاس کیا۔ شاعری کا شوق ورثہ میں ملا تھا۔ معمولی شعر کہہ لیتے تھے۔ تعلیم کے زمانہ ہی میں مشقِ سخن جاری رہی۔ اس زمانہ میں سابق صوبہ پنجاب میں متعدد

پارسی تھیٹریکل کمپنیاں آچکی تھیں اور لاہور و امرتسر میں ایک ایک کمپنی دو دو تین تین مہینے قیام کرکے زندہ دلانِ پنجاب سے داد اور دولت دونوں وصول کرتی رہتیں۔ چناں چہ لاہور میں چند اہلِ ذوق اصحاب نے ایک دو تھیٹر کمپنیاں بھی قائم کردی تھیں۔ امرتسر اور لاہور فن کاروں کا مرکز تھا۔ بمبئی کی پارسی کمپنیوں میں کامیاب اور مقبول ترین اداکار اسی علاقہ کے تھے۔ چناں چہ غلام علی کو تھیٹر کے شوق نے اداکاری کا چسکا لگایا، اور سب سے پہلے انھوں نے اسٹار تھیٹریکل کمپنی آف پنجاب میں معمولی کردار ادا کرنا شروع کیے، لیکن ہونہار فن کار کے آثار دیکھ کر مالکانِ کمپنی نے ان کو اداکار کی حیثیت سے ملازم رکھ لیا، لیکن کچھ عرصہ بعد نوروز جی بھائی کی پارسی اوریجنل تھیٹریکل کمپنی بمبئی سے لاہور آئی اور غلام علی نے ان کے مالکان سے ان کی کمپنی میں کام کرنے کی خواہش ظاہر کی۔ نوروز جی جو ہر شناس فن کار تھا، اس نے ان کو ملازم رکھ لیا اور جب کمپنی بمبئی گئی تو غلام علی بھی، جو اب فکرِ سخن اور اداکاری میں محو دیوانہ تخلص اختیار کرچکے تھے بمبئی چلے گئے۔ جہاں سے ان کی شہرت کا آغاز ہوا۔ کچھ عرصہ بعد منشی دیوانہ کو ڈراما نگاری کا شوق ہوا۔ منشی حباب رام پوری سے تلمذ اختیار کیا اور ڈرامے لکھنے میں مشغول ہوگئے۔ یہ زمانہ ان کی اداکاری کے عروج کا تھا۔ خورشید جی بالیوالا نے ان کی اداکاری کا کمال دیکھ کر پارسی وکٹوریہ کمپنی میں ملازمت کی پیش کش کی، اور دیوانہ ایک بیش قرار مشاہرہ پر اس کمپنی میں ملازم ہوگئے۔ اب ان کے مشاغل میں اداکاری کے ساتھ ڈراما نگاری بھی شامل ہوگئی۔ اور یکے بعد دیگرے تیس کے قریب ڈرامے لکھے جو سب کے سب اسٹیج ہوکر ان کو ڈراما نگاروں کی فہرست میں شریک کرنے کا موجب ہوئے، لیکن ان میں سے اکثر قدیم ڈراموں کے پلاٹ پر یا ان میں معمولی ترمیم کے بعد لکھے گئے۔ ان میں مندرجۂ ذیل زیادہ مشہور ہوئے اور طبع ہوکر شائع بھی ہوئے:

(۱) آفتابِ اجودھیا عرف ہریش چندر (۲) رکمنی منگل (۳) امدادِ غفار (۴) تائیدِ یزدانی۔
(۵) مہر جبیا (۶) سیرِ پرستان (۷) حسن کا ڈاکو (۸) ہیر رانجھا (اردو و پنجابی) (۹) سوہنا زینی (پنجابی)
(۱۰) شیریں فرہاد۔

منشی غلام علی دیوانہ کے ابتدائی دور کے ڈرامے منظوم ہیں اور بعد کی تصانیف "تائیدِ یزدانی" "مہر جبیا" "بے گناہ باغی" اور "ملاپ" میں نظم و نثر دونوں ہیں۔ مکالمے زیادہ تر سلیس نثر میں ہیں۔ ان کے گانے آسان ہندی آمیز اردو میں ہیں جو دلکش و متناسب دھنوں میں گائے جانے کے لئے موزوں ہیں۔

افسوں مرادآبادی

اس دور کے مشہور شاعروں اور انشا پردازوں میں مرادآباد کے برلاس خاندان کے ایک ادیب مرزا محمد کاظم برلاس افسوں کا نام بھی آتا ہے۔ مرزا برلاس

تعلیم یافتہ معزز خاندان کے فرد تھے۔ ابتدائی تعلیم مرادآباد میں حاصل کی اور وکالت کا ابتدائی امتحان پاس کرکے پریکٹس کرنے لگے۔ شعروسخن کا ذوق رکھتے تھے اور غزل خوب کہتے تھے۔

گو مرزا صاحب نے چند ہی ڈرامے لکھے لیکن اپنے زمانے میں ان کے ڈراموں نے خاصی شہرت حاصل کی۔

پارسی تھیٹر کے دوسرے دور میں جب بمبئی کی کمپنیاں یو۔پی اور روہیل کھنڈ کے مختلف شہروں میں اپنے نئے پرانے تماشے دکھاتی پھرتی تھیں، اس وقت رام پور اور مرادآباد نیز دہلی میں اسٹیج کا بڑا چرچا تھا اور لکھنؤ میں بھی اُردو تھیٹر کی دھوم مچی تھی۔

ریاست رام پور کے نواب خلد آشیاں حامد علی خاں نے سرکاری کمپنی قائم کی اور ایک شاندار تھیٹر ہال تعمیر کرایا جو قلعۂ معلی کے باہر اس سے متصل واقع تھا۔ مقامی اور غیر مقامی اداکاروں، مغنیوں اور دوسرے فن کاروں کو بڑی بڑی تنخواہوں پر ملازم رکھا گیا۔ رام پور دربار میں شعر و موسیقی کی پرورش و تربیت برسوں سے جاری تھی اور مختلف نوابین کے عہد میں ان کی علم دوستی و فن پروری کے سبب اعلیٰ ماہرینِ فن، موسیقار، شعراء، ادباء و حکماء دربار سے وابستہ رہے۔

حامد علی خاں کو خصوصیت سے علم و فن کا خاص ذوق تھا، چناں چہ سرکاری تھیٹر کمپنی زرِ کثیر کے صرف سے بڑی شان و اہتمام کے ساتھ ایک عرصہ تک جاری رہی۔ اسی زمانہ میں رام پور کے بعض شعرا و ادبا نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی لیکن ان میں سے کوئی بھی نمایاں حیثیت اختیار نہ کرسکا۔ افسوں نے بھی اسی دور میں ڈراما نگاری کا آغاز کیا۔ ان کا پہلا ڈراما جو ۱۹۰۳ء میں تصنیف ہوا "خوش رُو حسینہ عرف الفت کا نگینہ" تھا۔ یہ ڈراما خاصا مقبول ہوا، اس کے علاوہ انھوں نے کئی اور ڈرامے بھی لکھے جو پارسی کمپنیوں نے بھی اسٹیج کیے۔ ان میں (۱) اسٹار آف منگریلیا (۲) نازاں عرف جنگ بلغاریہ اور (۳) لیلیٰ مجنوں زیادہ مشہور ہیں۔

جب نواب رام پور کی کمپنی برطرف کردی گئی تو افسوں نے ڈراما نگاری ترک کردی اور آخر عمر تک رام پور میں وکالت کا پیشہ جاری رکھا لیکن ان کا ڈراما "خوش رو حسینہ" بعد میں ایک مدت تک "گل روز رینہ" کے نام سے دوسری کمپنیوں میں دوسروں کی تصنیف بن کر کھیلا جاتا رہا۔

حافظ عبداللہ

پارسی اسٹیج کی گرم بازاری نے ملک کے دوسرے مقامات پر بعض دولت مند اصحاب کو تھیٹر کمپنیاں قائم کرنے کی طرف راغب کیا۔ ان میں ایک زمیندار رئیس بلہورہ منشی الٰہی بخش کے بیٹے حافظ محمد عبداللہ بھی تھے۔ یہ زمین دار خاندان چتوڑا ضلع فتح پور ہسوہ میں سکونت پذیر تھا۔ حافظ محمد عبداللہ کو عنفوانِ شباب سے شعروسخن اور فن موسیقی سے خاص دلچسپی تھی۔ اسی بنا پر

انھوں نے ذاتی ملکیت میں انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی قائم کر دی، جس کی سرپرستی مہاراجہ دھول پور کو حاصل تھی۔ اس طرح یہ کمپنی بڑے اہتمام سے جاری رہی اور اس کے زمرۂ ملازمت میں متعدد پیشہ ور نغمہ کار و اداکار مرد و عورتیں شامل تھیں۔

حافظ عبداللہ تخلص بھی حافظ ہی کرتے تھے۔ انھوں نے ۱۸۸۱ء سے ۱۸۹۰ء تک کے عرصہ میں اپنی کمپنی کے لئے ساٹھ ڈرامے لکھے اور شان و اہتمام سے اسٹیج کئے لیکن ان کی حیثیت طرائف سے زیادہ نہیں کیوں کہ ان کے ڈراموں کی فہرست میں سب کے سب قدیم ناٹکوں کے مسخ شدہ چربے ہیں۔ حافظ کا کمال، ان ڈراموں میں اگر کچھ ہے تو صرف اتنا کہ چند نئے گانے اور غزلیں اپنی شامل کر دی ہیں۔ کہیں کہیں مکالموں میں بھی معمولی تبدیلی کی ہے، باقی جوں کے توں رکھے ہیں۔

حافظ کے ڈراموں میں تقریباً تمام منظوم ہیں کیوں کہ انھیں موسیقی سے زیادہ لگاؤ تھا اور اوپیرا یا منظوم ناٹک اسٹیج کرنا ان کی کمپنی کی خصوصیت خاصہ تھی۔ چناں چہ ایک ڈرامے کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

"ہر ایک چیز کی دھن تال کو فنِ موسیقی کے اعتبار سے قائم کیا ہے اور کسی ایسی مشہور و معروف چیز کے حوالے سے جو اکثر اسی دھن میں گائی جاتی ہے اس کا طرز بھی جتا دیا ہے۔"

حافظ کی فہرست میں اندر سبھا امانت سے لے کر پارسی اسٹیج کے دورِ اوّل .... کے تمام ڈراما نگاروں کی تصانیف کے نام موجود ہیں جن میں آرام، رونق، ظریف، طالب، حباب اور احسن لکھنوی وغیرہ سب شامل ہیں۔ اس سے اندازہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا شعار یہ تھا کہ ہر مشہور ناٹک میں معمولی ردّ و بدل کر کے اسے اپنے نام سے ایک نیا ڈراما بنا کر کھڑا کر دیا، لیکن ان کی یہ خصوصیت قابلِ ذکر ہے ہر ڈرامے کے دیباچہ میں اصل ناٹک اور اس کے مصنّف کا حوالہ دیانت کے ساتھ دیا ہے، اور اپنی ترمیم و اضافہ کا ذکر کر کے یہ ظاہر کر دیا ہے کہ یہ تصنیف اپنی ابتدائی شکل سے زیادہ بہتر اور مقبولِ عام ہو گئی، جیسا کہ ان کے دیباچہ کی مندرجہ عبارت سے معلوم ہوتا ہے، ہر گانے یا منظوم مکالمے کی دھن مقرر کر کے کسی مشہور عام فہم طرز کا حوالہ ضرور دیا ہے، اس کے علاوہ اصطلاحاتِ ناٹک کے نام سے انگریزی کے ان الفاظ کی تشریح بھی درج کی ہے جو اکثر و بیشتر اسٹیج پر مستعمل تھے۔ بہر حال حافظ کے تمام ڈراموں کی حیثیت اس سے زیادہ نہیں کہ وہ قدیم ناٹکوں کے ایسے نسخے ہیں جن کی تدوین کا کام انھوں نے انجام دیا، اس کے علاوہ ان کی کوئی اہمیت نہیں۔ حافظ اپنی کمپنی کے ڈائرکٹر، مصنّف اور چیف ایکٹر بھی تھے۔ ان کی طویل فہرست میں سے چند نام نمونتہً درج ذیل ہیں:

(۱) عشق شیریں فرہاد عرف داغِ حسرت (پہلا ڈراما جو ۱۸۸۱ء میں لکھا گیا۔)

(۲) عشق لیلیٰ مجنوں (۱۸۸۵ء) (۳) شکنتلا (۴) ملی بابا جہل قزاق (۵) اندر سبھا امانت عرف ذخیرۂ عشرت۔

موخرالذکر چاروں ڈرامے ۱۸۸۶ء میں لکھے گئے۔

(۶) اسیر حرص (۷) انجام محبت (۸) فرخ سبھا (۹) جشن پرستان (۱۰) بزم سلیمان (۱۱) بے نظیر بدر منیر (۱۲) دریائی اندر سبھا (۱۳) پولیس ناٹک (اس کی نسبت قیاس کیا جاتا ہے کہ حافظ کی اپنی تصنیف ہے۔) (۱۴) چترا بکاؤلی (۱۵) چندراولی (۱۶) چندا حور عرف خورشید نور۔ (۱۷) سخاوت حاتم طائی (۱۸) خدادوست (۱۹) خون عاشق جاں باز (۲۰) زہرہ و بہرام (۲۱) ستم ہامان (۲۲) طلسم الفت عرف گنجینۂ محبت (۲۳) فریب فتنہ (۲۴) عشق ہیررانجھا۔ (۲۵) فسانۂ عجائب (۲۶) لیل و نہار (۲۷) محمود شاہ (۲۸) نقش سلیمانی (۲۹) ہوائی مجلس (۳۰) جمیلی گلاب۔

عبدالوحید تپش

حافظ عبداللہ کے ایک شاگرد اور ان کی کمپنی کے خاص اداکار عبدالوحید تپش بھی اپنے استاد کی پیروی میں ایک ہی طرز کی ڈرامانگاری کرتے رہے، ان کے نام سے بھی متعدد قدیم ڈراموں کی فہرست منسوب کی جاتی ہے۔ یہ فتح پور کے باشندے تھے۔ والد کا نام عبدالغفور عاشق تھا اور موضع چیتوڑا ضلع فتح پور ہسوہ کے رئیس و زمیں دار تھے۔ حافظ کی کمپنی کے ڈرامے دیکھ کر اداکاری و ڈرامانویسی کا شوق ہوا، اور ان کی شاگردی اختیار کرکے کمپنی میں شریک ہوگئے۔ ۱۸۹۰ء میں ایک قدیم منظوم ناٹک میں ترمیم کرکے اپنا پہلا ڈراما "خواب محبت" پیش کیا، جس کے دیباچہ میں لکھتے ہیں کہ:

"میں نے یہ ناٹک ماہ مارچ ۱۸۹۰ء میں مقام علی گڑھ واسطے خاص کمپنی مذکور کے جدید طرز پر ترتیب دے کر اس کو بنام "نیرنگِ الفت" معروف بہ "خوابِ محبت" موسوم کیا۔"

ان کی حیثیت بھی ظریف اور حافظ کی سی ہے اور تالیفات میں چھ ڈرامے شامل ہیں۔ یہ سب منظوم اور قدیم ناٹکوں کے چربے ہیں اور انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی کے لیے ترتیب دیے گئے۔ ان ڈراموں کی طباعت میں بھی حافظ کی تشکیل کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اور دیباچہ میں اصل ناٹک کا حوالہ دے کر دعویٰ کیا گیا ہے کہ نئی ترتیب اعلیٰ وارفع ہے۔

حسب ذیل ڈرامے ان کے نام سے موسوم ہیں:

(۱) نیرنگِ الفت (۲) صنوبر و شمشاد (۳) انجام نیک و بدانسان عرف سیفِ سلیمان۔ (۴) جلسۂ پرستان (۵) پسندیدۂ جہاں عرف ہرمز مہر تاباں۔ (۶) ثنائے عالم دو جہاں۔

ان کی تالیف و پیش کش کی مدت ۱۸۹۰ء سے ۱۸۹۳ء تک ہے۔

لیکن یہ دونوں اصحاب اور اس قبیل کے تمام نام نہاد ڈرامانویس محض نقال تھے جنھوں نے

وقتی ضروریات کے لحاظ سے دوسروں کی تصانیف پر بے جا قبضہ جمایا۔ اس لیے ڈراما نگاری کی تاریخ میں ان کی کوئی اہمیت نہیں سمجھی جا سکتی۔ البتہ عبدالوحید قیس کی تبدیلیوں میں اپنے استاد حافظ عبداللہ کی نسبت کسی قدر بہتر اسلوب پایا جاتا ہے۔ زبان و بیان بھی نسبتاً سلیس ہے۔ اور فنی لحاظ سے بھی نقل بہت کم پائے جاتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ قیس زیادہ ذہین و طباع فن کار تھے، گو انھوں نے مروجہ رسم کے مطابق قطع و برید سے کام چلایا اور طبع زاد تصنیف پیش نہ کی، تاہم خود اپنے استاد اور ان کے ایک دوسرے شاگرد نظیر بیگ کے مقابلہ میں ان کا درجہ نقالی میں بھی بہتر پایا جاتا ہے۔

نظیر بیگ

مرزا نظیر بیگ نظیر اکبرآباد (آگرہ) کے رہنے والے تھے۔ ان کے والد کا نام اشرف بیگ تھا۔ نظیر بیگ کی تعلیم معمولی تھی اور تک بندی کے انداز میں شعر بھی کہتے تھے۔ انڈین امپیریل کمپنی میں ادنیٰ اداکار کی حیثیت سے شامل ہوئے اور حافظ عبداللہ مالک و ڈائرکٹر کمپنی سے تلمذ اختیار کر کے ڈراما نگاری میں بھی استاد کی روش اختیار کر لی۔ کچھ عرصہ بعد اداکاری میں ترقی کر کے چیف ایکٹر اور باقاعدہ ڈراما نگار بن گئے۔ بعد میں نظیر بیگ کی ایکٹنگ کی شہرت و مقبولیت نے انھیں پارسی جوبلی تھیٹر کا ڈائرکٹر بنا دیا۔ اور پھر راجپوتانہ مالوہ ناٹک کمپنی آف جھالاواڑ اور لائٹ شائننگ آف تھیٹریکل کمپنی کے منیجنگ ڈائرکٹر بھی مقرر ہوئے۔ ان کی تصانیف میں حافظ اور قیس کی طرح پارسی اسٹیج کے قدیم ڈراموں کی نقلیں نظر آتی ہیں جن کی تعداد ۲۲ کے قریب ہے لیکن نظیر کا شمار ڈراما نگاروں میں ہو سکتا ہے اور نہ ان کی کسی تالیف کو کوئی اہمیت حاصل ہے۔ ان کے نام سے جو ناٹک مشہور ہوئے ان میں مندرجہ ذیل خاص ہیں:

(۱) فسانۂ عجائب (۲) ست ہریش چندر (۳) معرکۂ لنکا عرف رام لیلا ناٹک رامائن۔ (۴) نل دمینتی (دو حصے) (۵) نیرنگ عشق (۶) تائید خدا (۷) ہملیٹ نو ایجاد عرف واقعۂ جہانگیر ناشاد۔ (۸) خورشید ضیا (۹) ماہی گیر و دلبر لقا (۱۰) رومیو جولیٹ (۱۱) آب ابلیس (۱۲) قتل نظیر (۱۳) گل رُو زرینہ (۱۴) خوب صورت بلا (۱۵) بین شہزادی (۱۶) نظیر گوہر (۱۷) دھوپ چھاؤں (۱۸) بھول بھلیاں (۱۹) امرت (۲۰) چندراولی۔

نظیر نے اپنے استاد کے ساتھ ۱۸۸۴ء سے لے کر ۱۹۱۳ء تک قدیم اور عصری ڈراما نگاروں کی ان تصانیف پر ہاتھ صاف کیا جو ان کے استاد اور استاد بھائی قیس کی دست برد سے بچ گئے تھے۔

(۱۰)

اُردو ڈرامے کا تدریجی ارتقا

(۱۸۹۵ء سے ۱۹۲۰ء تک)

گزشتہ سے پیوستہ

گزشتہ دَور کی ڈراما نگاری کا جائزہ لینے کے بعد اس امر کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت کے ڈراما نگاروں نے طبع زاد ڈرامے بہت کم لکھے۔ ابتدائی دَور میں چند حضرات نے جو ڈرامے لکھ دیے، آیندہ کئی سال تک ان کی نقالی کی جاتی رہی، کیونکہ تھیٹر کمپنیوں میں تجارتی مقابلہ تھا، ہر کمپنی ایک دوسری سے بڑھ چڑھ کر بازی لے جانا چاہتی تھی۔ مالکان کمپنی اس مقابلہ کے لیے ہر روز ایک نیا ڈراما کھیلنا چاہتے تھے۔ اوّل تو ماہرِ فن ڈراما نگار یا مستند ادیب اس مقابلہ میں شریک ہی نہیں ہوئے اور ان میں سے بہت کم حضرات نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی اور جو متوسط درجہ کے شعرا و ادبا ڈراما نگار بنے، ان کو بدنامی کی چنداں پروا نہ تھی، اس لیے نقالی اور سرقہ گوارا کیا جانے لگا، اس کے علاوہ اگر بڑے سے بڑا ادیب بھی اس طرف توجہ کرتا اور ڈرامے لکھتا تو اتنی مختصر مدت میں جو مالکانِ کمپنی مقرر کرتے تھے، اس کے لیے ایک مکمل طبع زاد ڈراما لکھ کر تیار کر دینا نا ممکن تھا، چوں کہ یہ چوری سینہ زوری ایک عام رسم تھی اس لیے اسے زیادہ معیوب بھی نہ سمجھا جاتا تھا۔ چناں چہ ان ڈراما نگاروں کی استعداد اور محدود مدت کے پیشِ نظر اسی قسم کے ڈرامے پیش کیے جا سکتے تھے جو پیش ہوتے رہے۔ ان پابندیوں کے ساتھ کسی فن کار کے لیے کسی فکری و فنی تخلیق کا بلند پایہ نمونہ پیش کرنا محال ہے۔

گزشتہ دور کے ڈراموں پر نظر ڈالیں تو مجموعی حیثیت سے اس تمام عرصہ میں فنی ارتقا کی طرف کوئی قابلِ قدر قدم اٹھتا نظر نہیں آتا۔ شروع سے آخر تک پلاٹ کی یکسانیت، موضوع کی پستی، فنی لوازم کا فقدان، تدبیر کاری کے نقائص، زبان و بیان کی کمزوری اور فکری گہرائیوں کا فقدان۔ یہ خامیاں ہیں جو قریب قریب ہر ڈراما نگار کی تصانیف میں عام طور پر پائی جاتی ہیں۔ اگر کسی واقف کار اور طبّاع ادیب نے پلاٹ اور دوسرے لوازم میں ترقی و اصلاح یا جدت طرازی کی کوشش کی بھی تو مالکان کمپنی کو یہ خوبیاں اپنے تجارتی مقاصد کے لیے ضرر رساں نظر آئیں اور فوراً اُن کی

روک ٹوک کرکے ڈراما نگار کو اپنی صلاحیتوں کو فراموش کرکے لکیر کے فقیر بنے رہنے پر مجبور کر دیا گیا اس صورت میں کسی ترقی کا امکان کوئی معنی نہیں رکھتا۔

مالکانِ کمپنی میں دادا بھائی رتن جی ٹھونٹھی، اردیشر بھائی، خورشید جی بالیوالا اور پسٹن جی فرام جی چند ذہین اور لائق فن کار ایسے تھے جو تجارتی مفاد کے ساتھ ڈرامے کے فنی عروج کی فکر میں تھے اور ان کا خیال تھا کہ ڈراموں میں فنی اقدار کی بلندی سے اسٹیج کی ترقی ہوگی اور یہ اقدام ہمارے تجارتی مقاصد کے لیے بھی مفید ثابت ہوگا۔ لیکن اکثریت ان تاجر سیٹھوں کی تھی جو تھیٹر کو صرف تجارت کے فروغ کا ذریعہ بنانے میں مصروف رہنا چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک فن کی ترقی مالی منفعت کے لیے نقصان دہ تھی۔ وہ سوچتے تھے کہ اگر مستند ادیبوں اور مشہور شاعروں کی خدمات حاصل کرکے ڈراما نگاری کے ارتقا کی طرف توجہ کی جائے تو ایک دشواری یہ ہوگی کہ وہ حضرات بھاری مشاہرہ طلب کریں گے۔ دوسرے وہ اپنی تصانیف میں ادبیت کو زیادہ دخل دیں گے اور ہمارے تماشائیوں کے ذوق کی پروا نہیں کریں گے۔ اگر ہم ان کے ڈراموں میں تبدیلی چاہیں گے تو وہ ہماری ایک نہ مانیں گے، پھر یہ حالت موجودہ معمولی تنخواہوں پر جو منشی کام کر رہے ہیں یہ عین ہماری اور تماشائیوں کی مرضی اور ضرورت کے مطابق ہے اس لیے ہمیں کسی ترقی کی ہرگز فکر نہ کرنی چاہیے، اگر کرنا ہی ہے تو اسٹیج کی تزئین، سین سینری اور ملبوسات و میک اپ وغیرہ پر توجہ کرکے زیادہ سے زیادہ شان دار اور جاذبِ نظر بنائیں۔ تماشائی اس نظر فریبی سے محوِ حیرت رہ جائیں گے۔ اور تھیٹر کو ہماری طلسم آرائیوں کا کرشمہ مانتے اور جوق در جوق ہمارے موجودہ مشہور و معروف کھیل دیکھ کر خوش ہوتے رہیں گے۔

اس دور کے ڈراموں میں فنی لوازم اور سماجی تقاضوں کو تلاش کرنا تو فعل عبث ہے۔ ان کی زبان کے بارے میں مرزا رسوا لکھنوی کی رائے مستند ہے۔ مرزا صاحب اپنے ڈرامے "مرقع لیلیٰ مجنوں" کے دیباچہ میں (جو دسمبر ۱۸۸۸ء میں طبع ہوا) لکھتے ہیں کہ:

"بعض احباب، سید شہنشاہ حسین صاحب بی اے، سید بہادر علی خاں صاحب عرف ابو صاحب، مولوی عبدالحلیم شرر کے اصرار سے متواتر تھیٹروں کے جلسہ میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے ہی سے پسند تھا۔ ایک کے دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں، ان کے ناز و انداز اور رونا دھونا جان کھونا سب کچھ دل کو بھایا۔ ذوق 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، کچھ میں تو آتی ہے، مگر ابھی نہیں معلوم ہوتی، ایک

شفیق سے معلوم ہوا کہ اس نظم و نثر کا دہلی لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں، بمبئی کے گلی بازار کی بول چال ہے۔ یہ دساور وہیں کی ہے۔"

اس تبصرے سے صرف اس دور کے ڈراموں کی زبان و بیان ہی کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا بھی علم ہوتا ہے کہ اُردو اسٹیج کا چرچا لکھنؤ اور اس کے مضافات میں اندر سبھا کے بعد سے قائم رہا۔ یعنی ۱۸۸۰ء میں رسوا کا یہ کہنا کہ

"متواتر تھیٹروں کے جلسے میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے ہی پسند تھا۔"

اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ اُردو تھیٹر کا رواج وہاں عہدِ آغاز سے تھیٹر کے دور آخر تک رہا، البتہ ۱۸۵۷ء اور اس کے بعد ہنگامہ آرائیوں اور تباہیوں کے چند سال چھوڑنا پڑیں گے۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیاں بمبئی میں یہ کاروبار شروع کرنے کے بعد جب اپنی دانست میں زور شور سے چلنے لگیں تو تقریباً ۱۸۷۰ء کے بعد سے ملک کے مختلف شہروں کا دورہ کرنے اور جگہ جگہ اپنی کمپنی کے "مشہور و معروف" کھیل دکھانے لگیں۔ لکھنؤ میں بمبئی کی ہر کمپنی نے دورہ کیا اور شروع سے آخر تک اپنے تمام ڈرامے دکھائے۔ یہاں یک امر قابلِ غور یہ بھی ہے کہ مرزا رسوا اور ان کے فاضل معاصرین مولانا عبدالحلیم شرر وغیرہم ابتدا سے ان ڈراموں کو دیکھتے رہے تھے اور لکھنؤ میں اودھ شاہی اسٹیج، نیز امانت کی اصلاح کے مطابق ۱۸۸۰ء تک ناٹک یا ڈرامہ کو جلسہ ہی کہا جاتا تھا، ان خوش ذوق اربابِ شعر و ادب کو مروّجہ ڈراموں کی زبان میں خامیاں ناگوار تھیں، اس کے باوجود بقول رسوا اور اس عہد کے مستند ادیبوں کو تھیٹر کا جلسہ بھاتا تھا کیوں کہ اس میں ناچ گانا اور تفریح و تفنّن کے سامان کافی تھے۔

پارسی مالکانِ کمپنی جب مختلف مقامات پر دورے کرتے رہے اور ان کی ملاقات ان جگہوں پر معقول پسند اصحاب اور ادیبوں سے ہوئی تو جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ ان میں سے بعض سیٹھوں رتن جی کھوتھی اور خورشید جی بالیوالا وغیرہ کو اپنی موجودہ فنی پستی کا احساس ہوا اور انھیں خیال ہوا کہ ملک کے مستند ادیبوں کو اس طرف متوجہ کیا جائے، اسی دوران مرزا رسوا نے ایک منظوم ڈراما "لیلیٰ مجنوں" لکھا، لیکن اس میں ادبی شان اور شاعری کا معیار اس عہد کے اسٹیج کے مذاق سے بہت بلند تھا۔ اس کے علاوہ مرزا صاحب کو ڈرامے کے فن سے عملی طور پر کوئی ربط نہ تھا اس لیے یہ ڈراما اسٹیج کی زینت نہ بن سکا۔ کچھ عرصہ کے بعد رسوا نے ایک نثری ڈراما "طلسمِ اسرار" لکھا، اس کا پلاٹ افلاطون کے فلسفۂ الٰہیات پر مبنی تھا اور زبان و موضوع دونوں لحاظ سے اسٹیج کیے جانے کے لیے موزوں نہ سمجھا گیا کیونکہ عام شائقین فصیح و بلیغ زبان اور دقیق مسائل فلسفہ سے کوئی دل چسپی نہیں لے سکتے تھے۔ اس ڈرامہ کو

"اودھ پنچ" میں قسط وار شائع کیا گیا تھا اور ادبی حیثیت سے ایک بلند پایہ تصنیف لیکن فنی لحاظ سے کمزور ڈراما کہا جا سکتا ہے۔ یہ ڈراما چار ایکٹ پر مشتمل ہے اور ایکٹ کے بجائے "منظر" اور سین یعنی منظر کے بجائے "روداد" کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ مرزا رسوا اور ان کے معاصرین مولانا عبدالحلیم شرر وغیرہ نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی اور ادبی شان کو بھی برقرار رکھا۔ وہ پارسی سیٹھوں کی مصلحت آمیز تجارتی اغراض سے سمجھوتہ نہ کر سکے اور اسٹیج مستند ادیبوں کے ڈراموں سے محروم رہا، اور سنجیدہ شعروادب مروجہ انداز کے اسٹیجی ڈرامے لکھنا اپنی کسر شان سمجھتے رہے، آخر پارسی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی نے اس حد تک کامیابی حاصل کر لی کہ لکھنؤ سے سید مہدی حسن احسن لکھنوی کو اپنی متقاضی ضروریات کے مطابق ڈراما نگاری کے لیے آمادہ کر لیا۔

سید مہدی حسن احسن لکھنوی

سید مہدی حسن کے والد میر حسن اودھ شاہی فوج میں ملازم تھے اور ان کے نانا نواب مرزا شوق کے بھائی حکیم نواب میر آغا حسن ازل تھے۔ حضرت احسن لکھنوی خانداتی نغز گفتار شاعر اور اپنے دور کے باوقار انشا پرداز تھے، نثر اردو میں فصاحت و بلاغت کے دریا بہاتے اور نظم میں لائی آبدار کی بہار دکھلاتے، ان کی رنگین نوائی اور خوش بیانی مستند تھی، جب الفریڈ کمپنی کے مستقل ڈراما نویس کی حیثیت سے انھوں نے فن ڈراما کی طرف توجہ کی تو اردو اسٹیج پر قدامت کا رنگ چڑھا ہوا تھا، کسی جدت وندرت کی اس تجارتی منڈی میں کوئی مانگ نہ تھی، اسٹیج کا ادب جدا گانہ تھا، اس کے ڈراموں میں مستند ادبیت کو کوئی دخل نہ تھا، احسن کی قادر الکلامی و فصیح البیانی اس دنیا میں عاجز تھی، اگر ادبی سنجیدگی کو روا رکھا جاتا تو ذوق عامہ کی تسکین نہ ہونے پاتی، چناں چہ کمپنی کے ارباب بست وکشاد کی محدود فرمائش اور ہدایت کے مطابق احسن کو بھی رسم عام کی مقررہ روش اختیار کرنا پڑی، 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 غیر فنی دائرہ میں محدود و پابند رہے، تاہم نظم و نثر دونوں کا پایہ بڑی حد تک ترقی پذیر نظر آنے لگا۔

مکالموں میں نثر کا حصہ نمایاں ہوا اور ہندی کی جگہ سلیس اردو کا اضافہ ہوا، اور نسبتاً اردو ڈراما سنجیدہ اطوار نظر آنے لگا۔ پلاٹ اور تدبیر گری میں خاصی ترقی نصیب ہوئی اور ہمارا اسٹیج احسن کی بدولت 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 نورالہی محمد عمر صاحبان کا

یہ قول درست نہیں کہ :

"شیکسپیر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن کو حاصل ہے۔"

شیکسپیر کے چند تراجم اس سے قبل پیش کیے جاچکے تھے۔ اور آرام نے سب سے پہلے "مرچنٹ آف وینس" کا ترجمہ "جواں بخت" کے نام سے لکھ کر تمثیل کیا تھا، البتہ حضرت احسن نے جو چند تراجم پیش کیے وہ نسبتاً ترقی یافتہ شکل میں تھے، ان میں۔

(۱) ہیملیٹ کا ترجمہ خونِ ناحق (۲) رومیو جولیٹ کا ترجمہ گلنار فیروز (۳) کومیڈی آف ایررز کا ترجمہ بھول بھلیاں (۴) میکبتھ (اصل نام سے) (۵) ایز یو لائک اٹ (AS YOU LIKE IT) اور (۶) مرچنٹ آف وینس (دل فروش) شامل ہیں۔

احسن کی ڈراما نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے، کہ انھوں نے شیکسپیر کے آزاد تراجم سلیس زبان میں پیش کیے۔

ان کی تصانیف میں متذکرہ بالا تراجم کے علاوہ

(۱) چندراولی (۲) چلتا پرزہ (۳) کنک تارا (۴) شریف بدمعاش (۵) گن سندری (۶) سیتا ہرن اور (۷) ادہر موجے۔ طبع زاد ڈرامے ہیں

حضرت احسن کی ڈراما نگاری کی ابتدا اصل ۱۸۹۰ء سے ہوئی جب کہ انھوں نے اپنے نانا کی مثنوی "زہرِ عشق" کو ڈراما کی صورت میں لکھا اور اس کا نام "دستاویزِ محبت" رکھا۔ احسن کو تھیٹر کا شوق بچپن سے تھا، اس زمانہ میں پارسی ناٹک کمپنیاں جو لکھنؤ آتیں یا مقامی کمپنیاں اپنے کھیل دکھاتیں وہ ان کے مکان کے قریب "افضل محل" میں اسٹیج کیے جاتے۔ یہ تھیٹر کی مقررہ عمارت وکٹوریہ سٹریٹ کے متصل گولہ گنج میں واقع تھی، اسی جگہ ان کی ملاقات دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی مالک پارسی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی بمبئی سے ہوئی۔

احسن کو عنفوانِ شباب میں شعر و سخن کا ذوق تھا اور انشاء پردازی کی طرف طبیعت مائل ہوئی تو وہ ڈراما نویسی کی طرف بھی راغب ہوئے، ان کو حباب رام پوری کے ڈرامے جشنِ کنور سین، چترا بکاؤلی اور غزالۂ ماہ رو خاص طور پر پسند تھے۔ چنانچہ اسی زمانہ میں انھوں نے حباب رام پوری سے تلمذ حاصل کرنے کی بھی سعی کی مگر کامیاب نہ ہوسکے، آخر انھوں نے ذوقِ سلیم کو رہبر بنایا۔ اور ڈراما نگاری کا آغاز کر دیا۔ ۱۸۹۸ء 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 ۱۹۲۲ء تک متعدد ڈرامے لکھے، اسٹیج اور ڈراما کی دنیا کے اس دور میں احسن کا طوطی بولتا تھا۔ انھوں نے ہر چند کوشش کی کہ اردو اسٹیج کو ادبی رنگ پر مائل کریں

مگر پارسی سیٹھوں نے طرزِ عام سے ہٹ کر کوئی نیا تجربہ کرنا خلافِ مصلحت سمجھا، آخر احسن کی خود دار طبیعت 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 بھی مشہور تھے۔ ان کو اپنی ڈراما نگاری پر خود بھی بڑا ناز تھا۔

احسن لکھنوی اپنی ڈراما نگاری کی نسبت خود بیان کرتے ہیں کہ :

"مجھے بلا تقیہ کہنا پڑتا ہے کہ ہندوستان کے اسٹیج پر ڈراموں کے اسٹائل بدلنے کا فخر میرے ناچیز قلم کو حاصل ہے اور یہ انقلابِ عظیم "خونِ ناحق" نے پیدا کیا۔ ناٹک کے زمین و آسمان بدلنے کا زمانہ ۱۸۹۸ء ہے۔ اس کے بعد تقلید و نقالی کا زمانہ شروع ہوا۔"

شیکسپیئر کے ڈراموں کے اخذ و ترجمہ کے بارے میں لکھتے ہیں :

"میرا مقصود شیکسپیئر کا پلاٹ حاصل کرنا تھا جہاں سے ملے، میرے ڈراموں میں نثر سے زیادہ نظم ہے اور میری نظمیں مختلف سبجیکٹ پر مشتمل ہیں، مثلاً بے ثباتیِ عالم، عشق و محبت، وصل و ہجر، بے وفائی، شجاعت، واقعاتِ عالم، جذباتِ صادقہ، وارداتِ قلبیہ وغیرہ وغیرہ۔ میں نے شیکسپیئر کے خیالاتِ شاعرانہ سے فائدہ نہیں اٹھایا، ڈیڑھ اینٹ کی مسجد علیحدہ بنائی ہے، میرے نزدیک شیکسپیئر کے خیالات ہندوستان کے اسٹیج پر اکثر ناموزوں تھے جو میں نے نکال دیے۔ میرے نزدیک شیکسپیئر کے خیالات میں حسبِ مقتضائے زمانہ اضافہ کی ضرورت تھی جو کیا گیا۔ میں نے شیکسپیئر کے خیالات میں کہاں کہاں دخل و تصرف کیا، اس کو مفصل لکھنا ایک طولانی تصنیف کا مدون کرنا ہے، یہاں تک کہ پلاٹ میں تغیرِ عظیم واقع ہو گیا ہے، یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ میں شیکسپیئر کو اصلاح دے کر اظہارِ قابلیت کرنا چاہتا ہوں بلکہ اظہارِ ضرورت مقصود ہے۔ میں نے اپنے احساس کے تابع ہو کر کام کیا ہے، اچھا کیا یا برا، یہ ایک الگ سوال ہے — میرے ڈرامے میں کسی کے فکرِ عالی کا پیوند نہیں۔"

احسن نے جہاں زبان میں سلاست و شگفتگی کے جوہر دکھائے، اگر ڈرامائی تدبیر کاری کی طرف اسی انداز میں توجہ کرتے تو اسی دور سے اردو ڈرامے کا اسلوب کچھ اور ہوتا۔ انھوں نے مکالموں کی فصاحت اور برجستگی کے خوش گوار اسلوب کا اضافہ کیا، گانوں میں بھی جدت اور دل کشی کو ملحوظ رکھا، انھوں نے گانوں کی زبان اردو آمیز ہندی بھاشا اختیار کی، اس سلسلہ میں جواز پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ :

"ہمارے نزدیک اردو، فارسی، عربی، ہندی ہر زبان کے الفاظ کو ناٹک کے گانوں میں داخل ہونے

کا حق ہے اور حسبِ مقتضائے ضرورت ان زبانوں میں گانے ملیں گے۔ لیکن میں نے ہمیشہ سے اردو ڈراما میں ہندی زبان کا اعتدال قائم رکھ کر گانے بنائے ہیں، اگر کوئی کہے کہ وہ اعتدال کیا ہے تو اس کی تعریف الفاظ میں نہیں ہو سکتی، بلکہ مذاقِ سلیم اس کا فیصلہ کرے گا۔ پیشہ ور کمپنیاں پبلک کے مذاق کے تابع ہوتی ہیں۔ موسیقی کا حصّہ کم کرنے سے نقصان کا احتمال پیدا ہوتا تھا اس لیے گانوں کے لیے موقع تلاش کرنا پڑا، جو خلافِ فطرت بھی نہ ہو، اور حالتِ اعتدال سے تجاوز بھی نہ کرے۔

بہرحال گانے بنانے کے لیے بھاشا زبان نہایت موزوں و دل فریب ہے۔ اور ہندی بھاشا اس صنف میں اُردو کا ایک جُزو لطیف ہے، اس زبان کی لذت تماشا دیکھنے والوں کو اسٹیج پر نچا دیتی ہے"۔

احسنؔ کے اس بیان سے ان کے گانوں کی زبان پر بھی روشنی پڑتی ہے، اور ساتھ ہی اس حقیقت کی طرف واضح اشارہ ہو جاتا ہے کہ ان ڈراموں میں فنی لوازم کا فقدان یا پستی کا سبب تقاضی ضروریات کے مطابق گانوں کی کثرت ہے جو ڈرامائی عمل اور تصادم و کش مکش میں بڑی حد تک رکاوٹ پیدا کرتی تھی اور دوسرے معنوں میں ڈراما نگار اپنے پلاٹ اور کرداروں کے تعین کے ساتھ ڈرامے کی ترتیب و تحریر میں فنی لوازم کی طرف اتنی توجہ ضروری نہیں سمجھتا تھا جتنی اس امر کی طرف کہ اس کے اکثر افرادِ تمثیل گانے کی صلاحیت رکھتے ہوں اور ہر ممکن طریقہ سے گانے کے مواقع پیدا کیے جائیں جس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ ڈرامے میں متحرک عمل اور تصادم کا جمود اس کی تشکیل کو چند واقعات کے جوڑ توڑ کے ساتھ میلوڈرامائی مکالموں اور گانوں کا گلدستہ بنا دیتا تھا۔ بہرصورت احسنؔ کے ڈرامے ابتدائی دور کی بہت سی خامیوں سے پاک اور ادبی حیثیت سے بھی بہتر ہیں۔

ان کے پہلے ڈرامے "دستاویزِ محبت" کی نسبت ڈاکٹر نامی کی تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ یہ لکھنؤ میں ایک پارسی تھیٹریکل کمپنی نے اسٹیج کیا اور قبولیتِ عامہ کا موجب ہوا، لیکن کسی مصدقہ بیان خود احسنؔ کی زبانی اس امر کی تحقیق نہیں ہوتی اور قرینِ قیاس یہ ہے کہ یہ ڈراما اسٹیج نہ ہو سکا۔ احسنؔ کا پہلا ڈرامہ "چندراولی" ہے جو دادا بھائی رتن جی کی فرمائش پر منشی عبدالکریم مرادؔ بریلوی کے مشہور ڈراما چترابکاولی کی کامیابی سے متاثر ہو کر تصنیف کیا گیا اور بے حد مقبول ہوا، اس سے احسنؔ پارسی کمپنیوں میں مشہور ہو گئے۔

حضرت احسنؔ لکھنوی نے اس قدیم اسٹیج کے ڈراموں کا کسی حد تک رُخ ضرور بدلا لیکن ایک نقاد کی رائے کے مطابق وہ اور ان کے تمام معاصرین انسانی زندگی میں انفرادی کش مکش اور جماعتی تصادم کی قوت سے آگاہ نہیں تھے۔ یہاں تک کہ جہاں یہ کش مکش شدید ہوتی تھی ان کے ہاتھوں میں پہنچ کر وہ بھی

ظاہری رسمی شکل اختیار کر لیتی تھی۔ یہی حال اس عہد کے مصنفین کے اُن ڈراموں میں بھی نظر آتا ہے، جو شیکسپیئر یا کسی دوسرے مغربی ڈراما نگار کے ڈراموں سے اخذ کیے گئے، اگرچہ احسن اپنے ان ڈراموں کے بارے میں اعلیٰ محاسن کے مدعی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے ڈراما "خونِ ناحق" میں جو ہیملیٹ سے ماخوذ ہے شہزادہ کی فلسفیانہ تشکیک اور فکری تذبذب نے جو غیر معمولی کشمکش پیدا کی ہے وہ احسن کے یہاں کمزور اور بے جان ہو گئی ہے۔

احسن اپنی ڈراما نگاری اور اس عہد کی ڈرامائی سرگرمیوں نیز اسٹیج کے مروجہ انداز اور اس کی پستی پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں:

"گو مجھے اتفاق نے ڈراما نویسی کی جانب مائل کیا تھا مگر زمانہ دراز کی مشقت کے بعد مجھے باشندگان دنیائے کس مپرسی سے اُمید تھی کہ میری تصنیف کی قدر کریں گے، میرے کندھے اپنی تصنیف کا بوجھ اُٹھائے ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں پھرتے رہے لیکن نگاہِ قدرشناس بے نور نظر آئی۔ جب میں الفاظ کے تختِ جگر اسٹیج پر پھینک رہا تھا تو دنیا خاموش تھی، انسان مفلوج تھے، قدرداں گونگے تھے، آخر میں نے اپنے ڈراما کی بے غسل و بے کفن لاشیں گھر کے صندوقچہ میں دفن کر دیں۔ تماشا یہ تھا کہ موضوعِ شاعری پر جب بڑے بڑے اہلِ 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 اسٹیج کو شرم ناک اور ڈراما کو دیارام کا تقصیہ سمجھتے رہے، تھیٹر کا نظارہ ان کے لیے باعثِ تہجین، ڈراما نویس ان کے نزدیک عاصی و گنہ گار، مجھے نہ معلوم ہوا کہ وہ کیا چاہتے تھے اور ڈراما وہ کس چیز کو سمجھے ہوئے تھے، ان کی آنکھوں کے سامنے ایک منظر پیش تھا اور وہ منہ پھیرے ہوئے تھے......... اتنا ہی غنیمت تھا کہ تھیٹر ہال کے محدود دائرے میں ایک وقتی ہم ہما ہو جاتا تھا جس سے ڈراما نویس کی ہمت میں بالیدگی پیدا ہو جاتی تھی اور تعریف ناشناس ہی مرہم زخمِ جگر ہو جاتی تھی۔"

یہ اس دور کی ڈراما نگاری اور اُردو ڈرامے کی عام پستی کا ایک مختصر مگر صحیح جائزہ ہے، احسن نے جو شہرت و مقبولیتِ عام کے باوجود ناقدردانی کا اظہار کیا ہے، اس کا سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ مستند ادیبوں کی نظر میں تھیٹر کی روشِ عام ڈراما نگاری کی زبوں حالی کے باعث مستحسن نہ تھی، لیکن احسن کا یہ اعتراض بجا ہے کہ اس کے باوجود ان میں کسی بزرگ نے ڈرامے کی ترقی کی طرف توجہ نہ کی۔ احسن کے تذکرہ کے ساتھ اُردو ڈرامے کی ارتقائی ہیئت پر بھی روشنی پڑتی ہے اس لئے ان

کے ساتھ ان کا ذکر کسی تفصیل کے ساتھ کرنا مناسب تھا اور یوں کہ ان کے وقت سے اکثر ایسے اصحاب نے ڈراما نگاری کو مروّجہ اصولوں کے مطابق مگر کسی قدر ترقی پذیر شکل میں بطور پیشہ اختیار کرکے تھیٹر کی شمولیت گوارا کی اس لیے اس کو ترقی یافتہ نہیں تو ترقی پذیر دَور ضرور کہا جا سکتا ہے۔ احسن نے پارسی الفریڈ کمپنی کے پارسی نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لیے بھی ڈرامے لکھے اور ان کا آخری ہندی ڈراما ''ادھر موجے'' تھا۔ اب تھیٹر کی دنیا میں تربیت یافتہ پارسی ہدایت کاروں کی توجہ کے سبب اسٹیج کی ہیئتی تشکیل میں بہت کچھ ترقی ہو چکی تھی، اس لیے ڈراما نگاروں کے لیے ایک مقابلہ کا دشوار گزار میدان کھُل گیا تھا اور محدود دائرہ میں کچھ نئے تجربات بھی شروع ہو چکے تھے۔ احسن کے معاصرین میں سب سے پہلے اور سب سے بلند پایہ آغا حشر کاشمیری تھے، ان کے پیش رو اور آخری ہم عصر طآلب بنارسی بھی تھے لیکن احسن کی شہرت کے ساتھ ہی طآلب کا آفتابِ زندگی غروب ہو چکا تھا۔ دوسرے معاصرین کی تعداد معقول تھی، جن کا تذکرہ آئندہ آغا حشر کے معاصرین کے باب میں کیا جائے گا اور آغا حشر اس دور کی ترقی و عروج کے حقیقی بانی اور خاتم تصوّر کیے جاتے ہیں جس کا اعتراف خود احسن اور ان کے دوسرے معاصرین نے بھی کیا ہے۔

منتخبات

ڈرامے کے تدریجی نشو و نما اور ارتقائی منازل پر بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں ڈھاکہ کے ڈراماسے لے کر پارسی اسٹیج تک کے چند ابتدائی ڈراموں کے اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں تاکہ ان کے اسلوب اور ہیئتی تبدیلی کا اندازہ سامنے آسکے۔

بُلبل بیمار

یہ ڈھاکہ اُردو اسٹیج کے دورِ وسطیٰ کا ڈراما ہے۔ جس میں پہلی بار نظم کے ساتھ نثری مکالموں کا آغاز ہوا۔ اس کے مصنف احمد حسن دافر تھے۔ اس ڈراما کا پلاٹ بڑھاپے کی شادی کی خرابیوں اور اس کی اصلاح پر مبنی تھا۔ ملاحظہ ہو:

ایکٹ دوسرا

سین پہلا

باغِ خاص:

(لال خاں کا آنا اور دل کا حال کہنا)

لال خاں: (گانا) شادی کرکے اُس پری رُو سے مزا کچھ پاؤں گا

دل کے سب ارمان پورے ہوں گے 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 بُلبل سے ملوں گا سیج پر

شربتِ وصلت سے کب سیراب دل کو پاؤں گا

ابیات۔ تحت اللفظ

(لال خاں کا جانا اور بلبل و دلفریب کا آنا)

بلبل : سہ بوڑھے کو معلوم 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 خاں کا آنا)

دلفریب : ہائے ہائے اب ہے بگڑا سب یہ کام

لال خاں : او کمینے او ذلیل و خوار غلام

پمینے (نوکر): نہیں لے چاب ہے چیلام اور ہے چلام

لال خاں : یہ تو عظمت ہے اور میری دل آرام

" " : (سب کو دیکھ کر) : اور یہ اپنا شیدی ہے بد لگام

اور یہ چوتھا کون ہے کیا حجام

ہرائے ہے گھر میں ترا کام کیا بیان کر جلد مجھ سے او نا سزا

دلفریب : (گانا) اے صاحب سراپا خطاوار ہوں خطا عفو کیجئے گنہ گار ہوں

دل و جاں 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 خاں کا لڑکا ہے اور وہ تمھارے جانی دوست ہیں اور ایک جان دو پوست ہیں۔ اگر میں خطاوار ہوں تو مجھے میرے والد کے سامنے لے جاکر جو چاہے سزا دو، آگے اختیار ہے۔ بندہ لاچار ہے۔

لال خاں : کیا تم محبت خاں کے لڑکے ہو تو گویا میرے دل کی اُمید دل میں رہی مگر نا امید و نامراد کرنا مجھے لازم نہیں ہے۔ اے جوان پُر ارمان مجھے معلوم ہوا 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 بلبل 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 کرلے۔ اپنا مدعائے دلی حصول کرلے۔

دلفریب: اجی بلبل تو ہزار بار قبول ہے مگر آپ راضی ہو جیے اور آپ قاضی ہو جیے تو بہتر ہے کیوں کہ 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 خاں: اے جوان تو کیوں حیران و پریشان ہے۔ سُن میں بوڑھا تو جوان۔ کہاں آدم کہاں شیطان۔ خدا کی شان یا گردشِ آسمان۔ واہ واہ کہاں یہ بلبلِ نو دمیدہ اور کہاں میں سن رسیدہ کہاں میں پیر کہن اور کہاں یہ سروِ چمن، کہاں میرا سن و سال اور کہاں یہ پریزاد 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۔ چلو اب ہاتھ ملاؤ۔ مبارک باد گاؤ۔" (سب کا ہاتھ ملانا مبارک بادی گانا)

اس ڈراما میں نثر و نظم دونوں کا ابتدائی انداز موجود ہے اور گانے بھی ہندی کی جگہ اردو میں ہیں۔

لیل و نہار

پارسی اسٹیج کا پہلا نثری ڈراما "لیل و نہار" تھا جو "بلبلِ بیمار" سے تقریباً پندرہ سال بعد لکھا گیا۔ اس کی نظم و نثر دونوں میں نسبتاً فصاحت و سلاست کا انداز نمایاں ہے۔ اس کے مصنف منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی تھے۔ اس کا پلاٹ انگریزی ڈراما (DAY AND NIGHT) پر مبنی تھا۔ ملاحظہ ہو:

ایکٹ دوسرا

سین 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 رسوا 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 اُسے ٹھکانے لگادے گا۔

سفیر جاہ : شاباش! مَیں 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 ہے۔ یہ خبر تم نے کس سے پائی ہے؟

عالم سوز : یہ شہنشاہ 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 ایک کام کرو۔ انور کو پھسلا کے گل اندام کے گھر پہنچاؤ۔

عالم سوز : بہت خوب!

(سفیر جاہ جاتا ہے۔ دل افروز آتی ہے)

دل افروز : ؎ بے کلی ہے کل سے کوئی شے پسند آتی نہیں
دم اُلجھتا ہے ہوا گلزار کی بھاتی نہیں

سوسن : ہائے میں سمجھی کوئے جاناں 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 ہوجاتا ہے۔

دل افروز : میری بلا جانے کون آتا 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 ہے۔

دل افروز : اجی صاف کہو نہ کہ تمھیں وہ بھاتا ہے۔

سوسن : جی ہاں دل بھی جانتا ہوگا۔ لیجیے ملاحظہ کیجئے۔

دل افروز : ارے سچ! تو بہن پردہ کرو، کنارے ہوجاؤ۔

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 : بے چارا کیا اُداس 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 : باداجان بہتیرا بلاتے ہیں مگر نہیں آتا ہے۔ خدا جانے کیوں شرماتا ہے۔

ڈراما "ہملیٹ" عرف خونِ ناحق

احسن لکھنوی نے شیکسپیئر کے معروف و مقبول ڈراموں میں سے اخذ کر کے چند ڈرامے لکھے۔ ان میں "ہملیٹ" خاص تھا۔ اس کے مکالموں میں زبان و بیان کا زور اور دل کشی قابلِ ذکر تھی۔ جہاں گیر باپ کے غم میں بدحواس ہے۔ مہر بانو (ہیروئن) اور جہانگیر کے درمیان مکالموں کا انداز ملاحظہ ہو:

مہر بانو : ریحانہ، یہ کم بخت تو ہو گیا ہے دیوانہ۔
سلیمان : اجی میں کیا دیوانہ ہوں، اگر آپ شہزادہ صاحب کو ملاحظہ فرمائیں تو مجھے بالکل ہی بھول جائیں اور اگر وہ آپ کو دیکھ پائیں تو کُتّے کی طرح کاٹ کھائیں۔
مہر بانو : پاگل ہے۔
سلیمان : جی ہاں، بالکل پاگل ہے۔
مہر بانو : 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! ناڈ میں خاک اُڑتی ہے۔
سلیمان : ارے باپ رے وہ پھر آیا۔

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 ؎

ادھر منھ پھیر میں قربان میرے نوجواں عاشق
تو اپنی مہربانو پہ نہ ہو، نامہرباں عاشق

جہانگیر : ؎
نہ عاشق کوئی میرا ہے نہ میں خود ناتواں عاشق
میں جانوں کیا، کہاں عشوق ہوتا ہے کہاں عاشق

مہربانو : ؎
رہا نہ عیش تو یہ غم رہے، رہے نہ رہے
یہ لطفِ تخلیہ باہم رہے رہے نہ رہے
یہ جوشِ دیدۂ پرنم رہے رہے نہ رہے

جہانگیر : ؎
مثال قطرۂ شبنم رہے رہے نہ رہے

آغا حشر

اور

اُن کا عہد

(۱۱)

آغا حشر کاشمیری

سوانح

حشر کا پورا نام آغا محمد شاہ تھا، ان کا آبائی وطن کشمیر تھا۔ ان کے خاندان کے دو بزرگ سید عزیز اللہ شاہ اور سید احسن اللہ شاہ سری نگر سے شالوں کی تجارت کے سلسلہ میں بنارس آئے تھے اور مستقل سکونت اختیار کر کے وہیں آباد ہو گئے۔ سید احسن اللہ شاہ نے جو عزیز اللہ شاہ کے حقیقی ماموں تھے، اپریل ۱۸۶۳ء میں اپنے دوسرے بھانجے آغا محمد غنی شاہ کو بھی بنارس بلالیا، اس وقت ان کی عمر اٹھارہ سال تھی۔ غنی شاہ نے ماموں اور بڑے بھائی کی سرپرستی میں دینی تعلیم کے علاوہ اردو، فارسی، عربی میں مروجہ علوم کی تکمیل کی اور ان کے ساتھ تجارتی کاروبار میں مصروف ہو گئے۔ ۳۰ جولائی ۱۸۶۸ء کو ان کے ماموں نے اپنی چھوٹی سالی سے جو شیخ عبدالرحمٰن صاحب کی صاحبزادی تھیں غنی شاہ کی شادی کر دی اور جمعہ کے روز یکم اپریل ۱۸۷۹ء کو ان کے گھر بیٹا پیدا ہوا جس کا نام محمد شاہ رکھا گیا جس نے دنیائے تیاتر میں حشر جگا دیا۔

تعلیم اور سخن گوئی

حشر نے بچپن سے اپنے والد ماجد اور ماموں کے زیر اثر اردو فارسی اور عربی کی ابتدائی تعلیم حاصل کی، بعد میں بنارس کے راج نرائن ہائی اسکول میں انگریزی تعلیم کی تکمیل کرتے رہے، ابھی ان کی عمر سترہ اٹھارہ سال کے لگ بھگ تھی اور آٹھویں جماعت میں پڑھتے تھے کہ شعر و شاعری کی طرف رجحان ہو گیا آغا نے حشر تخلص کیا اور شعر کہنے لگے، غزلیں کہتے اور دوستوں کی محفل میں سنا کر خوب خوب داد لیتے۔ کبھی تحت اللفظ پڑھتے اور کبھی مترنم انداز میں۔ ان کی خوش الحانی اور رنگین بیانی نے بہت جلد شہرت حاصل کر لی۔ چنانچہ والد ماجد سے چھپ کر مقامی مشاعروں کی محفلوں میں شرکت کرنے لگے۔ اور قبولیتِ عام حاصل کر لی۔

تمثیل نگاری

۱۸۹۷ء کے وسط میں بمبئی کی مشہور پارسی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی بنارس آئی ہوئی تھی اور اپنے مشہور و مقبول کھیل دکھا کر اہل بنارس کو اپنی طرف متوجہ کر رہی تھی، اس کمپنی کے ساتھ اس کے مستقل ڈرامانویس منشی مہدی حسن احسن لکھنوی بھی تھے۔

اس زمانہ میں یہ کمپنی زیادہ تر احسن کے ڈرامے ہی دکھایا کرتی تھی، ان میں چندر اولی نے زیادہ شہرت حاصل کی تھی۔

حشر نے اس کمپنی کے کئی ڈرامے دیکھے اور خود بھی ڈراما لکھنے کا شوق ہوا۔ چنانچہ ناٹک چندراولی کے اسلوب پر ایک ڈراما "آفتاب محبت" لکھا اور کمپنی کے مالک سیٹھ کے پاس لے گئے، سیٹھ نے اپنے مصنف منشی احسن کو دکھایا جنھوں نے دیکھ کر طنزیہ انداز میں کہا کہ:

"ڈراما نگاری بچوں کا کام نہیں ہے۔"

اور حشر سے مخاطب ہو کر انھیں ڈراما لکھنے سے پرہیز کرنے اور تعلیم میں مشغول رہنے کی ہدایت کی۔

حشر کو یہ بات سخت ناگوار گزری، انھوں نے اس ڈرامے کا مسودہ بنارس کے ایک ناشر اور کتب فروش بسم اللہ کو دکھایا اور اسے چھاپنے کو کہا۔ ناشر مذکور نے حشر کو ساٹھ روپے معاوضہ دے کر اسی وقت ڈرامہ کا مسودہ خرید لیا۔ اور اپنے مطبع اکسیر المطابع میں چھاپ کر شائع کر دیا۔ اس اس ڈرامے کے اسٹیج ہونے کی کہیں نوبت نہ آئی۔ چند دنوں کے بعد حشر کو ان کے والد نے کسی کام کے لئے کچھ رقم دی، انھوں نے یہ رقم دوستوں کو تھیٹر دکھانے میں صرف کر دی، جب گھر واپس جانے لگے تو والد کی ناراضی کا خیال آیا اور اس خوف سے گھر جانے کے بجائے بمبئی روانہ ہو گئے، اس دوران میں ان کے دماغ میں منشی احسن کے طنزیہ جملے اور سیٹھ کی بے اعتنائی کا خیال برابر گردش کرتا رہا، اور وہ سب کچھ تج کر ڈراما نگاری میں نام پیدا کرنے کی دُھن میں لگے رہے۔

حشر بمبئی میں

آغا صاحب بمبئی پہنچے اور تھیٹر کمپنیوں کے مالکان سے ملنے کے لیے ادھر ادھر گھومنے لگے۔ یہ ۱۸۹۸ء کا زمانہ تھا، اس وقت بمبئی میں آغا شاعر قزلباش دہلوی سے ان کی ملاقات ایک نانبائی کی دکان میں ہوئی، جہاں وہ دونوں بیٹھے کھانا کھا رہے تھے، پھر وہ دونوں آپس میں شیر و شکر ہو گئے۔ نانبائی کی وہی دکان اُن کی بیٹھک بن گئی تھی، یہیں دونوں ایک دوسرے کو شعر سناتے اور ڈراما نگاری کے سلسلہ میں تبادلۂ خیالات کرتے۔

اس زمانہ میں سیٹھ کاؤس جی پالن جی کھٹاؤ کی کمپنی الفریڈ ناٹک منڈلی بمبئی میں بہت مشہور تھی۔ حشر ایک دن اس کمپنی کے مالک سے ملے۔ ابتدائی گفتگو کے بعد سیٹھ نے ان سے فی البدیہہ کچھ شعر کہنے کی فرمائش کی، کیوں کہ یہ وہ دور تھا جب ڈراما نگاری کی بنیادی خصوصیت شعر گوئی سمجھی جاتی تھی۔ حشر ابتدائی آزمائش میں کامیاب ہوئے اور سیٹھ نے خوش ہو کر انھیں اپنی کمپنی میں پندرہ روپیہ ماہانہ تنخواہ پر مستقل ملازم رکھ لیا۔ یہاں انھوں نے اپنا پہلا ڈراما "مرید شک"

لکھا۔ اس کا پلاٹ شیکسپیئر کے مشہور انگریزی ڈرامے (WINTER'S TALE) سے ماخوذ تھا' اور اپریل ۱۸۹۹ء میں مکمل ہو کر اسٹیج کیا گیا۔

کاؤس جی پالن جی کھٹاؤ اس ڈرامے کے دیباچہ میں لکھتا ہے:

"خدا کی قدرت عجیب و غریب ہے، میں اپنے قدردان تماش بینوں کے سامنے کمپنی کا تیسرا شاہکار "مرید شک" پیش کرنے کی مسرت حاصل کرتا ہوں' یہ اسی قدر بہتر اور کامیاب ثابت ہوگا جس قدر کمپنی کے دوسرے شاہکار۔ یہ ناٹک خوبی و رعنائی اور دل فریبی دلکشی میں بے مثل ہے۔ اس لیے میں کوئی ضمانت پیش کرنا ضروری نہیں سمجھتا لیکن یہ میری پیش کش باستواری و بہ آسانی اسٹیج پر کامیاب ہوتی ہے یا نہیں' اس کو میں خدا کے سپرد کرتا ہوں۔ اس خادم نے جس طرح "خونِ ناحق" اور "بزمِ فانی" کے لیے زر و زحمت اٹھائی ہے۔ اسی طرح اس کھیل کے لیے بھی صرف کیا ہے لیکن اگر شائقین اس کو کامیاب بناتے یا پسندِ خاطر ہوتا ہے اس کا اندازہ صرف قدرت کے بھروسے اور شوقین مزاج تماش بینوں کی انصاف پسندی پر منحصر ہے۔"

(کاؤس جی پالن جی کھٹاؤ

مورخہ ۶ر اپریل ۱۸۹۹ء)

یہ حشر کی پہلی کاوش تھی جس کی کامیابی نے انھیں اس دور کی تھیٹریکل دنیا سے متعارف ہی نہیں کرایا بلکہ ابتدائی شہرت کو چار چاند لگادیے' چنانچہ کاؤس جی مالک کمپنی نے ۱۷ر دسمبر ۱۸۹۹ء میں اس ڈرامے کے گانوں کی جو کتاب شائع کی اس کے دیباچہ میں اس کامیابی کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

"جس کی امداد خدا کرتا ہے اس کی ہر مصیبت رد ہوتی ہے' یہ اس طرح کہ اس ادنیٰ کمپنی کا ناچیز ناٹک "مرید شک" نو مہینے کی مختصر مدت میں ساٹھ مرتبہ سے زیادہ پیش ہوا۔ خدا کا شکر ہے کہ اس نے اپنے خادم کو محتاج نہ رکھا' اس لیے پہلے روزی رساں اور پھر اپنے تماش بین بھائیوں کا شکریہ ادا کرنا یہ خادم اپنا فرض سمجھتا ہے۔"

(خادم: کاؤس جی پالن جی کھٹاؤ)

کمپنی کی جانب سے اس ڈرامے کا خلاصہ اور گانوں کی جو کتاب نول کشور پریس لکھنؤ میں طبع ہو کر شائع ہوئی' اس کا دیباچہ آغا صاحب نے اپنے قلم سے لکھا۔ اس میں لکھتے ہیں:

"گرامی قدر ناظرین!

آج میں آپ کی نکتہ بین نگاہوں کے سامنے اپنی وہ ناچیز تصنیف پیش کرتا ہوں جس کا نام

"مریدِ شک" یہ ڈراما بھی اس غیر معمولی ساخت کے دل و دماغ کی کوششوں کا مجموعہ ہے جس کے ایک ایک لفظ کو اہلِ یورپ الہامی فرشتہ کا لکچر یا کتابِ زندگی کی تشریح سمجھتے ہیں۔ نیچرل سائنس کے دقیق مسائل اور فطرتِ انسانی کے لاینحل عقدے اپنی موشگاف ذہانت کے ناخن سے جس خوب صورتی کے ساتھ شیکسپیئر نے کھولے ہیں وہ ابدالآباد تک کمال اور اعجاز کے نقاب سے یاد کیے جائیں گے۔ کاغذ کے سادہ صفحوں میں انسان اور انسانی جذبات کی جیتی جاگتی تصویریں کس ادا سے دوڑتی بھرتی ہیں اس کا پورا فوٹو کھینچ کر دکھانا اور اس میں وفا، جفا، اُلفت، نفرت، حیاداری، ریاکاری، اخلاق، نفاق مختلف اقسام کے رنگ بھر کر جان ڈال شیکسپیئر کے ہی دل و دماغ کا کام تھا جس کی تحریر کے طرز، پلاٹ کی خوبی، سبجیکٹ کا التزام اور ان کے علاوہ رزلٹ میں گوناگوں کر دینے والی کیفیات کا احساس اس بات کی گواہی دے کر ثابت کر رہا ہے کہ یہ نامور مصنف نیچرل کالج کا پاس شدہ گریجویٹ اور کتابِ فطرت کا شروع سے آخر تک مطالعہ کر چکا تھا۔ منشی جوالا پرشاد برقؔ سب جج لکھنؤ ایک جگہ علّامہ عصر جانسن کا قول نقل کرتے ہیں کہ:

"اگر کوئی شخص تمام عمر گوشہ نشین رہا ہو وہ بھی شیکسپیئر کی تصنیفات کو پڑھے تو دنیا کی مختلف کیفیات اس پر ظاہر ہو جائیں۔"

جس تاجدارِ سخن کے صریرِ قلم نے اس طرح اہلِ یورپ کے دلوں پر فتح یاب ہو کر عزت اور شہرت کے ڈنکے بجائے ہیں اس کی کسی تحریر کو اپنی زبان میں لینا یا اس کے حسنِ مذاق اور کوائفِ معاشرت کو اپنے ملک کے طبائع اور ضروریاتِ زندگی کے ساتھ ایک پلّے پر رکھ کر دکھانا جس قدر اہم اور دشوار ہے، اس کا اندازہ کچھ وہی لوگ اچھی طرح کر سکتے ہیں، جنھوں نے کسی غیر زبان کے ترجمے میں دس پانچ دن اپنا خون پانی ایک کیا، دو چار راتیں آرام کی خواہش اور جلتے ہوئے لیمپ کے سامنے آنکھوں کی روشنی کھو کر صبح کی ہیں۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ اپنی اس کوشش میں کس حد تک کامیاب ہوا ہوں جس کو کمالِ ترجمہ کہتے ہیں مگر اس قدر کہنے کا ضرور حق رکھتا ہوں کہ میں نے شاہدِ فرنگ کو ایشیائی لباس اور ہندوستانی مذاق کے گہنے سے ایک ایسی پیاری بنی بنا دیا ہے جو جلوہ افروزی کے وقت جاں رُبا تو نہیں مگر دل رُبا ضرور ثابت ہوگی، میرے اس ناچیز ترجمہ پر بمبئی کے نامی گرامی اخبارات "جام جمشید" "قیصر ہند" "راست گفتار" "فرصت" نے جن لفظوں میں ریمارک دے کر میری حوصلہ افزائی فرمائی ہے، میں اُنھیں ہمیشہ فخریہ طور پر یاد کیا کروں گا، اور کیا میں یہ اُمید کرنے کا کوئی سبب نہیں رکھتا

ہوں کہ میری یہ جاں کاہیاں یہاں بھی رائگاں نہ جائیں گی ؎

آناں کہ خاک بہ نظر کیمیا کنند

آیا بود کہ گوشۂ چشمے بما کنند

(آغا محمد شاہ حشر کاشمیری آتھر کیمپنی)

آخر کار آغا صاحب نے مختصر مدت میں تھیٹر کی دنیا سے اپنا لوہا منوا لیا اور اپنے مخالفین کو رنجور اور مداحوں کو مسرور کر دیا۔ انھوں نے ڈرامانگاری کے آغاز کے ساتھ فن کا مطالعہ بھی جاری رکھا، اردو، فارسی اور عربی میں معقول دستگاہ حاصل کی اور انگریزی دانی کی کمی کو مطالعہ اور محنت سے پورا کرنے کی ہر ممکن سعی کرتے رہے۔ ڈراما "مرید شک" کی تصنیف کے دوران انھیں صرف پندرہ روپیہ ماہانہ مشاہرہ ملتا تھا مگر اس کی شہرت و مقبولیت نے مالک کمپنی کو مجبور کیا کہ وہ معقول اضافہ کرے، چنانچہ ان کی تنخواہ چالیس روپے ماہوار مقرر ہو گئی، اس واقعہ کی تصدیق ان کے ایک ہم عصر سیٹھ اردشیر دادا بھائی ٹھوٹھی نے کی ہے جو خود معروف ڈائرکٹر اور مشہور تھیٹر کمپنی کا مالک تھا، اس کا بیان ہے کہ

"حشر کھٹاؤ کی کمپنی میں پندرہ روپے ماہوار پر ملازم ہوا تھا، "مرید شک" کے بعد اس کی تنخواہ چالیس روپے ماہوار ہو گئی۔ اسیر حرص کے بعد اسّی روپے، اس کے بعد بمبئی تھیٹر کے مالک نوروز جی پیری نے سوا سو روپیہ ماہوار پر ملازم رکھ کر اس سے ڈراما "دام حسن" لکھوایا۔ اس زمانہ کے لحاظ سے یہ رقم گراں قدر سمجھی جاتی تھی۔"

مغربی ڈراموں کے اثرات

حشر نے شروع ہی میں مغربی ڈرامے کو مشعلِ راہ بنایا اور یکے بعد دیگرے شہرۂ آفاق ڈرامانگار شیکسپیئر کے ڈراموں کے آثار پر مقامی رنگ میں نئے شاہکار تخلیق کرنے کی کوشش کی، ان کا دوسرا ڈراما "اسیر حرص" تھا جو ۱۹۰۱ء میں لکھا اس کے دیباچہ میں انھوں نے اس دور کی اردو ڈرامانگاری کا مختصر نقشہ مؤثر انداز میں کھینچا ہے۔

لکھتے ہیں:

"ہندوستان نے جو کچھ سلطنتِ انگلشیہ سے لیا اس میں کچھ نہ کچھ دسترس حاصل کر لی مگر افسوس اس فن پر نہ کبھی توجہ دی اور نہ کسی مرتبہ پر پہنچایا۔ یہی سبب ہے کہ جس سے اولڈ فیشن والے حضرات ایسے ذلیل اور ناقابلِ توجہ آج تک سمجھے جاتے ہیں۔ ڈرامے کو ایسی گری پڑی ہوئی حالت میں دیکھ کر الفریڈ ناٹک کمپنی کے مالک مسٹر کاؤس جی پالن جی کھٹاؤ کا خیال اس کی ترقی کی طرف رجوع ہوا، اور یہ سب سے پہلے شخص ہیں جن کی محنت سے ہندوستانی ناٹک یورپین لباس سے

آراستہ ہو کر اسٹیج پر جلوہ گری کرنے لگا، اُردو ڈراما کا وہ مُردہ ڈھچر جو مدّت سے بوسیدہ ہو رہا تھا، اس میں اس کایا پلٹ کر دینے والی کوشش سے انگریزیت کی روح بولنے لگی، آج اسی عمارت میں "اسیرِ حرص" کے نام سے ایک منزل اور اضافہ کرتا ہوں، خدا کرے یہ بھی قدردان پبلک سے قبولیت کا تمغہ حاصل کرے۔"

"اسیرِ حرص" کے بعد ہی آغا صاحب کی دھاک بیٹھ گئی اور انھوں نے اہلِ ذوق پر یہ ثابت کر دیا کہ حشر قدرت کی فیاضیوں سے وہ دل و دماغ لے کر آیا ہے جو ناٹک کی دنیا میں اپنی ذہانت و طباعی کے نئے گل بوٹے کھلا کر اُردو اسٹیج کو گلزار بنانے کا بیڑا اُٹھا چکا ہے۔ ان کے معاندین کی چشمک زنی بے سود ثابت ہوئی اور ان کے عزم و عمل نے کاروباری سیٹھ ساہو کاروں کے دلوں پر حکومت شروع کر دی۔ ابتدائی دَور میں آغا صاحب کے دوستانہ مراسم آغا شاعر قزلباش کے ساتھ نہایت مخلصانہ رہے۔

آغا شاعر حشر سے عمر میں بڑے ہونے کے باوجود ان کی ذہانت اور فطری جدّت کے معترف تھے۔ آغا شاعر کے علاوہ حشر نے ڈراما نگاری کے سلسلہ میں اس دَور کے ایک مستند ڈراما نگار منشی حباب رام پوری سے بھی صلاح و مشورہ کیا اور ایک روایت کے مطابق کبھی کبھی منشی عبداللطیف شاد سے بھی رائے لیا کرتے۔ کچھ ہی عرصہ بعد منشی احسن لکھنوی سے بھی مخلصانہ مراسم استوار ہو گئے اور دونوں نے ابتدائی شکر رنجی کو فراموش کر کے اپنے دل ایک دوسرے سے صاف کر لیے۔ چوں کہ دونوں اعلیٰ فن کار اور سخن ور و سخن شناس تھے، ایک دوسرے کی حقیقی صلاحیتوں اور صفات کو سمجھنے لگے اور قرار واقعی داد دینے لگے۔

آغا صاحب نے "اسیرِ حرص" کے بعد "مارِ آستین" لکھا، بعد ازاں شیکسپیئر کے ڈرامے "ہملیٹ" کا ترجمہ شروع کیا لیکن ابھی نصف حصّہ مکمل ہوا تھا کہ نوروز جی پری نے ان سے رجوع کیا اور بڑے اصرار کے بعد اپنی کمپنی میں ملازمت کرنے کے لیے آمادہ کر لیا، چنانچہ حشر نے "ہملیٹ" کو ادھورا چھوڑ کر الفریڈ کمپنی کو خیرباد کہا۔ بعد میں یہ ڈراما منشی احسن نے مکمل کیا۔ آغا صاحب نے اس کے بعد نوروز جی پری کی کمپنی کے لیے یکے بعد دیگرے دو ڈرامے "میٹھی چھری" عرف "دو رنگی دنیا" اور "ٹھنڈی آگ" لکھے۔ اس عرصہ میں کھٹاؤ جی انھیں اپنی کمپنی میں واپس لانے کے لیے برابر کوشش کرتے رہے، بالآخر کامیاب ہوئے اور حشر نے دوبارہ الفریڈ کمپنی کی ملازمت اختیار کر کے "دامِ حسن" کو "شہیدِ ناز" عرف "اچھوتا دامن" کے نام سے از سرِ نو ترتیب دیا۔ یہ ڈراما شیکسپیئر کے "میژر فار میژر" (MEASURE FOR

سے ماخوذ تھا۔ ان دو ڈراموں کی مقبولیت دیکھ کر آرد شیر داوا بھائی ٹھوٹھی نے گراں قدر مشاہرہ پر اپنی کمپنی میں آنے کی دعوت دی اور اب حشر ان کی کمپنی سے وابستہ ہو گئے۔ یہاں "سفید خون" عرف "کنگ لیئر" اور "صیدِ ہوس" دو ڈرامے لکھے، ان میں سے پہلا شیکسپیئر کے "KING LIAR" اور دوسرا "KING JHON" سے ماخوذ ہیں۔ بعد میں سہراب جی اوگرا کے اصرار سے ان کی نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لیے "خواب ہستی" کی از سرِ نو تشکیل کی۔ اس سے پہلے اسی پلاٹ پر انھوں نے "داؤ پیچ" کے نام سے ایک ڈراما لکھا تھا جو شیکسپیئر کے "(MACBETH)" سے اخذ کیا گیا۔ پھر اس کمپنی کا دوسرا ڈراما "خوب صورت بلا" تصنیف کیا۔

آغا صاحب کی ڈراما نویسی کا یہ ابتدائی دور ۱۸۹۹ء سے شروع ہو کر ۱۹۱۰ء تک گیارہ سال کی مدت پر پھیلا نظر آتا ہے۔ آیندہ باب میں ان ڈراموں کی تدریجی ترقی اور اسلوب پر مفصل بحث کی جارہی ہے۔

عہد بہ عہد ترقی

۱۹۱۰ء میں حشر نے اپنی ذاتی کمپنی حیدر آباد دکن میں قائم کی اور اس کے لیے نیا ڈراما "سلور کنگ" عرف "نیک پروین" لکھا، جو "جرمِ وفا" کے نام سے بھی کھیلا جاتا رہا۔ چوں کہ آغا صاحب ایک حقیقی فن کار اور ادیب و شاعر تھے، وہ انتظامی امور کے بکھیڑوں سے جلد ہی تنگ آ گئے اور اپنی کمپنی بند کر دی اور سہراب جی کا ترک کی فرمائش پر اس کی کمپنی کے لیے ایک مرہٹی ڈراما "ایکج بھول" کے پلاٹ پر مبنی ڈراما "پہلا پیار" لکھا۔ ان کے دل میں ابھی تک اپنی کمپنی کی یاد تازہ تھی لہٰذا پھر کمپنی بنائی جس کا نام "انڈین شیکسپیئر تھیٹریکل کمپنی آف کلکتہ" رکھا۔ یہ ان کی فنی زندگی کا نیا دور تھا کیوں کہ اب وہ بمبئی کے سیٹھوں سے اکتا گئے تھے اور اپنے فن کے لیے نیا میدان اپنی طبعی صلاحیتوں اور فطری رجحان کے مطابق تلاش کرنے کی دھن میں تھے۔ ذاتی کمپنی کا آغاز انھوں نے دہلی سے کیا۔ اس کے لیے ایک نیا ڈراما "خود پرست" لکھا جو خاصا مقبول و مشہور ہوا، یہ ڈراما "باپ کا قاتل" یا "غضبان" کے نام سے بھی کھیلا گیا، لیکن اس کے بعد پھر کمپنی بند کر دی اور کلکتہ چلے گئے۔ یہاں دو نئے ڈرامے "بن دیوی" اور "یہودی کی لڑکی" عرف "مشرقی ستارہ"، تصنیف کیے۔ پہلا کھیل ہندی میں ہے جس کی کہانی ہندو علم الاصنام پر مبنی ہے اور دوسرا نیم تاریخی ہے جس میں حق پرستی اور توحید باری کی تبلیغ کی گئی ہے۔ کلکتہ کے قیام کے دوران اپنا مشہور ہندی ڈراما "بلوا منگل" عرف "سور داس" لکھ رہے تھے کہ سفر کے دوران سیالدہ ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر ٹہلتے ہوئے پاؤں پھسل جانے سے گر پڑے اور پاؤں کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ دو تین سال تک صاحبِ فراش رہے اور ڈراما نگاری کی طرف مطلق توجہ نہ دے سکے۔ اس کے بعد صحت یاب ہوئے اور کلکتہ ہی میں ایک اصلاحی ڈراما "نعرۂ توحید" عرف "شیر کی گرج" تصنیف کیا۔ جس کا پلاٹ نام سے ظاہر ہے۔ اس ڈرامے کے بعد میڈن تھیٹرز کی مستقل ملازمت

اختیار کرلی اور اس کمپنی کے لیے آخری ترقی یافتہ دور کے کامیاب ڈرامے تصنیف کیے۔ جن میں "مدھر مرلی" "بھگیرت گنگا"، "ترکی حور" اور "آنکھ کا نشہ" خاص طور پر مشہور ہوئے۔

ان سرگرمیوں کا زمانہ ۱۹۱۲ء تک محیط ہے۔

۱۹۲۴ء میں اپنی کمپنی بنارس میں پھر قائم کی۔ لکھنؤ میں مہاراجہ چرکھاری نے اس کمپنی کا کھیل دیکھ کر بے حد پسند کیا اور بڑے اصرار سے کمپنی کو چرکھاری آنے کی دعوت دی۔ چنانچہ آغا صاحب نے مہاراجہ کی فرمائش پر اس کمپنی کے لیے ایک ڈراما "سیتا بن باس" لکھا، جس نے ہندو عوام کو ان کا گرویدہ بنا دیا اور بڑے بڑے پنڈتوں نے ان کی سنسکرت دانی اور علم و وقوف کی دل کھول کر داد دی اور ہندو معاصرین منشی بیتاب وغیرہ میں کھلبلی مچ گئی۔

اس دور کی تفصیلی کیفیت ان کے ایک ہم عصر دوست حافظ محمد عبداللہ نے بیان کی ہے جو چشم دید حالات پر مبنی ہے۔

حافظ صاحب کہتے ہیں:

"آغا حشر جب اپنی انڈین شیکسپیئر تھیٹریکل کمپنی کلکتہ لے گئے تو...... تارا چند سٹریٹ کے موڑ پر سورتی بگان میں نالاب کے قریب ایک منڈوا بنایا اور تماشے دکھانے شروع کیے۔ اس وقت ان کی کمپنی میں سید علی اطہر، بجو بھائی، سید جندا، محمود شیدی، منصف حسین، رحیم بخش، آغا محمود شاہ، محمد اسحاق، سید حسن، حفیظ وغیرہ ایکٹروں میں اور گلاب و گلنار وغیرہ ایکٹرسیں ملازم تھیں۔ کمپنی نے خوابِ ہستی، سفید خون، صیدِ ہوس وغیرہ ڈرامے اسٹیج کیے۔ اس کے بعد آغا صاحب اپنی کمپنی کرزن تھیٹر ہیریسن روڈ میں لے گئے۔ بعد میں کاؤس جی نے یہ تھیٹر خرید کر "الفریڈ تھیٹر" اس کا نام رکھا۔ اس تھیٹر میں آغا صاحب نے "یہودی کی لڑکی" "بلوا منگل" "شیر کی گرج" وغیرہ دکھلائے۔

۱۹۲۵ء میں جب آغا صاحب اپنی کمپنی کلکتہ لے گئے تو اس وقت میڈن کے الفنسٹن اسٹیج پر تماشے اسٹیج کیے۔ کیونکہ الفنسٹن کمپنی اس زمانہ میں باہر گئی ہوئی تھی۔ کرایہ کے عوض آغا صاحب نے "شیر کی گرج" "سورداس" اور بھارت رمنی (بن دیوی) حقوق میڈن کو دے دیے۔ آغا صاحب کمپنی کے ساتھ دورہ کرتے رہے۔ آخر وہ الہ آباد میں بند ہو گئی، اور حشر خود میڈن میں بارہ سو روپیہ ماہوار پر ملازم ہو گئے۔ اس کے علاوہ ایک شب کی آمدنی بھی (یعنی ہر ڈرامے کے ایک رات کھیلے جانے سے ٹکٹوں کی فروخت کے ذریعہ جو آمدنی ہوتی تھی وہ) انھیں ملتی تھی۔ انھوں نے کمپنی کے لیے مدھر مرلی، بھگیرت گنگا اور ترکی حور لکھے۔ ترکی حور "اپرادھی" کے نام سے بنگالی زبان میں

شام بازار تھیٹر میں کھیلا گیا اور مقبول ہوا۔ یہ تھیٹر بھی میڈن کا تھا، اس کے بعد ڈراما بہلا پیار، ہندوستان، آنکھ کا نشہ، بھیشم پرتگیہ، دھرمی بالک عرف غریب کی دنیا، بھارتی بالک عرف غریب کی دُنیا، بھارتی بالک عرف سماج کا شکار، رستم و سہراب اور دل کی پیاس لکھے۔ کچھ عرصہ بعد ملازمت چھوڑ دی اور پھر یہودی کی لڑکی اور چنڈی داس دو فلمی کہانیاں نیو تھیٹرز کلکتہ کو قیمتاً دیں۔ پھر آغا صاحب موتی لال چمریا کی ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازم ہو گئے اور اس کے لئے عورت کا پیار لکھا۔ اس زمانہ میں انھوں نے خرام جی میڈن کی پانیر فلم کمپنی کے لیے فلمی کہانیاں دل کی آگ، لوکش، قسمت کا شکار، شیریں فرہاد، آتشی طوفان اور گناہ کی بیٹیاں لکھیں"۔

حقیقت یہ ہے کہ آغا صاحب نے محدود مشاہرہ سے اپنی ڈراما نگاری کا آغاز کر کے بہت جلد وہ ترقی کی جو ان کے معاصرین میں کسی کو نصیب نہیں ہوئی۔ اپنی ۳۲-۳۳ سال کی فنی زندگی میں انھوں نے بے اندازہ دولت پیدا کی اور پانی کی طرح بے دریغ بہائی۔ ان کی دریا دلی اور فیاضی ضرب المثل تھی۔ سیر چشمی اور خودداری میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔

میڈن کی ملازمت اختیار کرنے سے پہلے انھوں نے اپنی ذاتی کمپنی مہاراجہ چرکھاری کے ہاتھ پچاس ہزار میں فروخت کردی تھی مگر یہ کثیر رقم ان کے غیر معمولی مصارف کے لیے چند ماہ سے زیادہ کافی نہ ہو سکی۔ ۱۹۳۵ء میں لاہور آئے اور اپنے شہرۂ آفاق شاہکار "بھیشم پرتگیہ" کو فلمانے کی تیاری کرنے لگے، اس مقصد کے لیے انھوں نے حشر فلمز کے نام سے اپنی فلم کمپنی قائم کی اور کاغذی تیاریاں مکمل کر کے فلم کی شوٹنگ شروع کردی۔ اس زمانہ میں مشہور مغنیہ اور فن کارہ مختار بیگم ان کے ساتھ تھیں۔ ان کے ساتھ آغا صاحب کا ایک مدت سے قلبی لگاؤ تھا جو آخر دم تک رہا۔ لاہور کے قیام کے دوران آغا صاحب جیل روڈ پر ایک کرایہ کی کوٹھی میں سکونت پذیر تھے۔ اور یہیں ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کو معمولی علالت کے بعد انھوں نے وفات پائی۔ برِصغیر ہندو پاک کے اس بے عدیل فن کار اور عظیم ڈرامہ نویس، ادیب و شاعر کے جنازے میں صرف چند مخصوص احباب کے سوا ادیب برادری کے سینکڑوں مداحوں میں سے کوئی بھی شریک نہ تھا۔ شرکا میں ان کے معالج و محبِ خاص حکیم فقیر محمد چشتی مرحوم، مولانا عبدالمجید سالک مرحوم، پروفیسر عبداللطیف تپش مرحوم، مولانا علم الدین سالک، سید امتیاز علی تاج، حکیم احمد شجاع اور دو تین صحافی شامل تھے۔ زیرِ تکمیل فلم ہی نامکمل نہ رہی بلکہ برصغیر کے اسٹیج کی روشنی گل ہو گئی۔

آغا حشر لاہور کے قبرستان میانی صاحب میں دفن ہوئے۔ لاہور سے آغا صاحب کو خاص محبت

تھی' ان کی اہلیہ محترمہ جن سے آغا صاحب کی شادی ۱۹۱۲ء میں ہوئی تھی لاہور ہی میں ۱۹۱۶ء میں فوت ہوئیں اور آغا صاحب نے انھیں میانی صاحب میں دفن کرکے کہا تھا کہ

"نیک بخت ایک دن حشر بھی اسی زمین میں مدفون ہوگا۔"

اور انیس سال بعد یہ وعدہ وفا ہوا۔ آغا صاحب کو بیگم سے بے حد محبت تھی ان کی وفات نے انھیں نیم پاگل کردیا تھا۔ ایک مدت تک وہ ڈراما اور اسٹیج سے کوئی دل چسپی نہ لے سکے۔ بالآخران کے رفیق خاص حکیم نفقیر محمد چشتی نے ان کی دل جوئی کی اور صبر و سکون سے آشنا کرکے بڑی مشکل سے فن کی ترویج و تربیت کے لیے آمادہ کیا تھا۔ انھی بیگم کے بطن سے ایک لڑکا پیدا ہوا تھا جو کم سنی ہی میں داغ مفارقت دے کر اللہ کو پیارا ہوگیا۔ یہی ان کی پہلی اور آخری نشانی تھی اور مرحومہ ان کی واحد رفیقۂ حیات تھیں۔ یوں ان کی زندگی میں بے شمار عورتوں کو دخل رہا مگر یہ محض عارضی اور تفریحِ طبع کے لیے تھا۔

ذاتی خصائل آغا صاحب نہایت بامروت' خلیق' متواضع انسان تھے۔ ان کے مخلص دوستوں کا حلقہ زیادہ وسیع نہ تھا لیکن جتنے بھی تھے ان کے ساتھ رابطہ اتحاد و یگانگت مستحکم تھا جو تادمِ حیات قائم رہا۔ غریبوں اور زیردستوں سے انھیں بڑی ہمدردی تھی اور اکثر بیواؤں' یتیموں اور نادار عزیزوں کی خفیہ طور پر مالی امداد کیا کرتے۔

آغا صاحب کو اپنی والدہ ماجدہ سے عشق تھا اور ان کا حد سے زیادہ احترام کرتے تھے۔ حالت یہ تھی کہ عالمِ مستی میں جب کبھی کسی نے والدہ مکرمہ کا نام لیا خوف سے ان کا نشہ ہرن ہوجاتا اور نہایت ادب و شفقت سے اس شخص سے ان کی خیریت دریافت کرنے لگتے۔ تمام اعزہ کے ساتھ انھیں خاص اُنس تھا۔ سب سے زیادہ محبت اپنے چھوٹے بھائی آغا محمود شاہ کے ساتھ تھی۔ آغا محمود کو حشر نے خاص توجہ اور محنت سے اسٹیج کا ایک اعلیٰ فن کار بنا دیا اور ہمیشہ انھیں اپنے ساتھ ہی رکھا۔ آغا صاحب کے اکثر ڈراموں میں آغا محمود نے نمایاں کردار ادا کیے اور ان میں خصوصی شہرت و کامیابی حاصل کی۔ آغا محمود کو فضول خرچی کی عادت آغا صاحب کے بے انتہا لاڈ پیار کی بدولت پڑی۔ کیوں کہ آغا صاحب نے بھائی کی ہر جا و بے جا خواہش اور فرمائش کو کبھی رد نہیں کیا۔ بعض اوقات آغا صاحب کو آغا محمود کے خوش کرنے کے لیے اپنے اوپر سختی گوارا کرنا پڑتی۔ قرض ادھار لیتے مگر آغا محمود کو مایوس و مغموم نہ دیکھ سکتے۔

آغا محمود شاہ بھائی کی اس غیر معمولی شفقت اور والدہ کی بے پناہ محبت کا ناجائز فائدہ بھی اُٹھاتے، کئی دفعہ ایسا ہوتا کہ وہ آغا صاحب سے ہزار دو ہزار روپے کی فرمائش کرتے۔ اتفاق سے آغا صاحب کے پاس اتنی رقم موجود نہ ہوتی آغا محمود کھانا پینا ترک کردیتے' آغا صاحب خوشامدیں کرتے، مناتے اور

جلد ہی فرمائش پوری کرنے کا وعدہ بھی کرتے مگر محمود شاہ ان کی ایک نہ مانتے اور اپنی ضد جاری رکھتے۔ اسی عرصہ میں آغا محمود والدہ کو خط لکھ دیتے کہ

"مجھے اتنی رقم کی شدید ضرورت ہے، میں نے بھائی صاحب سے مانگی تھی مگر انھوں نے انکار کر دیا۔ جب تک مجھے یہ روپیہ نہ ملے گا مجھ پر کھانا پینا حرام ہے۔"

اس پر والدہ کا تار حشر کے نام آتا کہ

"محمود کو روپیہ دو، فاقہ ترک کراؤ اور مجھے تار سے مطلع کرو ورنہ میں تم سے ناراض ہوں۔"

آغا صاحب کو جب یہ تار ملتا وہ کسی حالت میں ہوتے بے اختیار ہو کر آنکھوں میں آنسو بھر لاتے، ہزار جتن کرتے، قرض وام کرکے روپیہ کا فوراً انتظام کرتے اور آغا محمود کو رضامند کرنے کے بعد والدہ ماجدہ کو انہی سے اپنی خوشنودی کا تار بھجوا کر چین کا سانس لیتے۔

حشر نے اپنے ڈراموں میں کئی مقامات پر ماں کے مرتبہ کی بلندی اور احترام کا ذکر کیا ہے اور "ماں کی دعا" کو دنیا کی سب سے بڑی برکت اور رحمت بتایا ہے۔

آغا حشر رند بلا نوش ہونے کے باوجود سچے اور پکے خدا پرست اور ایمان دار مسلمان تھے۔ ان کے دل میں عشقِ رسولؐ کی تابانی اور نورِ ایمانی کی جلوہ گری تھی۔ وہ مشرقی تہذیب و تمدن کے دلدادہ اور بے جا مغرب زدگی سے متنفر تھے، انسانیت کا احترام ان کا دین اور قومی اقدار کی پابندی ان کا ایمان تھا۔ آزادیِ وطن، ترقیِ نسواں اور دینِ اسلام کے احیا اور تحفظ کے لیے ہر ممکن سعی و جہد آغا صاحب نے اپنا فرضِ اوّلین تصور کیا جس کے لیے دامے، درمے، قلمے، سخنے، قدمے قابلِ قدر خدمات انجام دیں۔ ان کی تخلیقات میں ان مساعی کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ انجمن حمایت الاسلام کے کئی سالانہ جلسوں میں حشر نے جو ملّی نظم پڑھیں وہ اس حقیقت کی بیّن دلیل ہیں۔

آغا صاحب نے ایک زمانہ میں مبلّغِ اسلام کی حیثیت سے تبلیغِ دین کی عملی خدمات بڑی گرم جوشی سے انجام دیں اور برِّصغیر میں شدھی اور سنگھٹن کے فتنہ کے خلاف مولانا ابو الکلام آزاد اور مولانا خواجہ حسن نظامیؒ کے ساتھ شریک ہو کر دینی مہم میں سرگرمِ عمل رہے۔ اسی دوران انھوں نے ہندو دھرم اور ہندو شاستروں کا مطالعہ کرنے اور ان کے مقابلہ میں اسلام کا تفوّق ثابت کرنے کی غرض سے سنسکرت زبان پر عبور حاصل کیا۔ انھوں نے عرصہ دراز تک شہر شہر دورہ کرکے ہندو مہاشوں سے مناظروں میں حصّہ لیا اور مدلّل تقریریں کرکے انھیں اور عوام کو اسلام کی حقانیت سے آگاہ کیا، اس مقصد کے لیے انھوں نے اپنے ڈراموں میں بھی اصلاح کی منظم کوشش کی۔ غیر ملکی تسلّط کے خلاف بھی کئی ڈراموں میں

صدائے احتجاج بلند کی۔ ان کے آخری دور کے کئی ڈرامے اُن کی مساعی حسنہ کی واضح مثال ہیں۔ مثلاً:
(۱) دل کی پیاس (۲) بھارتی بالک (۳) ہندوستان اور (۴) رستم وسہراب وغیرہ۔
ان ڈراموں کے مثالی پلاٹ اور کردار تحریکِ حرّیت و آزادیِ وطن کی جدّ جہد کے مظہر ہیں۔

شیوابیان شاعر

حشر اپنے دور کے ایک بلند پایہ فن کار اور ڈرامانگار ہونے کے ساتھ ایک شیوابیان شاعر اور قادرالکلام ادیب بھی تھے۔ ان کی پُرکیف غزلوں میں زبان کی لطافت، سلاستِ بیان، سادگی و پُرکاری اور طرزِ ادا انفرادی حیثیت کے حامل تھے۔ ان کی قومی اور مذہبی نظمیں بصیرت آموز اور ایمان افروز تھیں۔ ان کی شاعری بہ حیثیت مجموعی ندرتِ تخیل اور جدّتِ فکر کا دل پذیر نمونہ ہے جس میں زورِ بیان، پاکیزگیِ جذبات اور خیال آفرینی کے ہزاروں معجزے جلوہ گر ہیں۔

افسوس ہے کہ حشر کی غزلیات کا کوئی مجموعہ اس وقت تک مرتّب ہو کر شائع نہیں کیا جاسکا۔ ملّی نظموں میں "شکریۂ یورپ" اور "موجِ زمزم" شاعرانہ اعجاز اور پاکیزہ جذبات کے اعلیٰ نمونے ہیں۔
اوّل الذکر نظم آغا صاحب نے شفاء الملک حکیم فقیر محمد چشتی کے دولت کدہ پر قیام کے دوران ان کے اصرار پر ۱۹۱۳ء میں کہی جو فی البدیہہ چند گھنٹوں میں لکھی گئی۔ اور اسی رات کتابت و طباعت کے مراحل کرکے دوسرے روز انجمن کے اجلاس میں پڑھی گئی۔
لاہور کے قیام کے دوران حشر نے کئی بار مشاعروں کی محفلوں میں شرکت کی اور اپنی شعر خوانی سے قیامت برپا کی۔ حشر کی شاعرانہ بلند آہنگی ان کے تمام ڈراموں میں بھی پورے آب و تاب سے نمایاں نظر آتی ہے۔ اس خصوصیت کا تفصیلی تذکرہ آیندہ کیا جارہا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ حشر کے آغازِ شباب کی رنگینیاں اور سرمستیاں مدّت دراز تک قائم رہیں لیکن آخری دور میں انھوں نے تائب ہو کر مے نوشی ترک کردی۔ اس کی وجہ سے ان کی صحت پر بُرا اثر پڑا اور کئی عوارض کا شکار ہوئے۔ اس سلسلہ میں ان کے بعض مخلص احباب اور معالجوں نے مشورہ دیا کہ کم نوشی پر اکتفا کریں اور مے نوشی مطلقاً ترک نہ کریں۔ مگر ان کی سلامتیِ طبع اور استقلالِ مزاج نے چھوڑی ہوئی بلا کو پھر منہ لگانا گوارا نہ کیا اور صاف طور پر کہہ دیا کہ

"روح جسم کا ساتھ چھوڑ دے لیکن توبہ نہیں ٹوٹ سکتی۔"

اور یہی توبہ ان کی گرتی ہوئی صحت کی درستی میں حائل ہو کر ان کے رشتۂ حیات کو منقطع کرنے کا سبب ہوئی۔
حشر کی ایک دل چسپ خصوصیت ان کی بامزہ گالیوں کی جدّت آمیز تصنیف بھی تھی جس کا لطف

بے تکلف احباب کی مخصوص صحبتوں میں اٹھایا جاتا تھا۔ نوکروں پر بری طرح خفا ہوتے اور یہ خفگی جس قدر زیادہ ہوتی، غصہ دور ہو جانے کے بعد اسی قدر مہربانی اور تلطّف کا اظہار بھی کرتے اور انعام واکرام سے نوازکر ان ملازمین کو بڑی شفقت سے مناتے، یہاں تک کہ کبھی ملازم سے معافی مانگنے سے بھی گریز نہ کرتے۔ غرض حشر اعلیٰ انسانی اقدار کا ایک باوصف پیکر، عزم و عمل کا مجسمہ اور باکمال و حقیقی فن کار تھے۔

حشر کا فن

ڈراما نگاری کا تجزیہ

طرزِ نگارش حشر نے اپنی ڈراما نگاری کے انداز تحریر کا تجزیہ خود ان الفاظ میں کیا ہے:

"میں اپنے لکھنے کا طرز آپ کو بتاؤں گا تو آپ ہنسیں گے۔ مرثیہ نگاری کی طرح میں بھی ڈرامے کو کئی ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتا ہوں۔ مرثیہ نگار کے ہاں ساقی نامہ، تلوار کی تعریف، صبح کا سماں، گرمی کی شدت، سراپا، رجز، بین وغیرہ ہوتے ہیں اور میرے ہاں عشقیہ مناظر، فراق کا سماں، دغا بازی، مکاری، عیاشی اور دربارداری، ظرافت، گانے وغیرہ ہوتے ہیں۔ یہ ٹکڑے میں الگ الگ طبیعت کی موزونیت کے وقت کہہ کہہ کر ڈال دیتا ہوں، اور جب ڈراما تیار کرنا ہوتا ہے تو ان ٹکڑوں کو اکٹھا کر کے حسب فرمائش مکمل ڈراما تیار کر لیتا ہوں۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مواقع پر میں نے مکمل ڈراما بھی لکھا ہے لیکن میں آپ اپنی حد تک ایک عام اصول بتا رہا ہوں۔"

یہ طرز حشر کے فن کی خصوصیت ہے جو ان کے ہر دور کی تصانیف میں بالالتزام پایا جاتا ہے۔

حشر کے ناقدین موجودہ دور میں آغا صاحب کی ڈراما نگاری پر رائے زنی کرنے والے اصحاب میں مختلف انداز کے ناقدین ملتے ہیں۔ ایک وہ ہیں جنھوں نے قدیم تھیٹر کو دیکھا اور نہ اس کی تاریخی روایت اور ڈراموں کا مطالعہ کیا، سنی سنائی پر اکتفا کر کے اپنی ایک خاص رائے قائم کرنے پر مُصر ہیں۔ دوسرے وہ ہیں جنھوں نے قدیم تھیٹر کو دیکھا اور نہ اس کی تاریخی روایت اور ڈراموں

کا مطالعہ کیا، سُنی سنائی پر اکتفا کر کے اپنی ایک خاص رائے قائم کرنے پر مُصر ہیں۔ دوسرے وہ ہیں جنھوں نے جدید اور قدیم تھیٹر کے فن اور ڈراموں کا مطالعہ تو کیا ہے لیکن برِ صغیر کے قدیم تھیٹر پر اظہار رائے کے وقت یہ حقیقت فراموش کر دیتے ہیں کہ اس تھیٹر کی بنیاد کن حالات میں رکھی گئی، اس کے ڈرامانگاروں کے وسائل کتنے محدود تھے' اور اس دور میں حشر نے ترقی و اصلاح کا جو قدم اٹھایا ہے اس سلسلہ میں ان کے لیے بھی کیا کیا دشواریاں حائل تھیں، نیز یہ کہ وہ کون سی مجبوریاں تھیں جن کے سبب حشر یا ان کے معاصرین اپنے ڈراموں میں جدید مغربی طرز کے ترقی یافتہ نمونے پیش کر سکے اور نہ مقامی تقاضوں کے مطابق کوئی جدّت طرازی اور فکری و فنی بلندی دکھا سکے۔؟

حقیقت یہ ہے کہ ناقدین کے یہ دونوں گروہ تنقیدی دیانت اور انصاف کے تقاضوں کو فراموش کر کے اپنی بے سروپا بحث سے محض حشر کے مرتبہ کو کم کرنے کی سعی بے جا کے سوا کوئی قابل قدر ادبی کارنامہ انجام نہیں دیتے۔ یہی سبب ہے کہ حشر' ان کی شخصیت اور ان کی فنی خصوصیات کا تذکرہ اس بے انصافی اور قدر ناشناسی کی خلط بحث میں پڑا رہا ہے۔

حشر کے نقادوں کے لیے سب سے پہلے ان عصری تقاضوں اور حالات کا بہ نظر غائر مطالعہ ضروری ہے جن میں حشر کا فن پروان چڑھا' اور یہ سمجھنا بھی لازمی ہے کہ اس دَور میں تھیٹر اور ڈرامانگاری کے مقاصد کیا تھے' کن ہاتھوں نے اس کی داغ بیل ڈالی' اور اس کی کامیابی یا ترقی سے اس عہد کے مطابق کیا مراد تھی۔؟

ان سوالوں کے جواب ہی حشر کی ڈرامانگاری کا صحیح جائزہ ہیں جو ان اوراق میں مختلف مثالوں سے پیش کیا جا رہا ہے:

واقعہ یہ ہے کہ حشر کا دَور قدیم اُردو تھیٹر اور ڈراما کے ابتذال کا وہ دَور تھا جسے اس وقت کے ڈرامانگار بہ زعم خویش ترقی یافتہ دور کہتے تھے لیکن ان میں سے اکثر حضرات کے مبتذل شاہکار اسٹیج کی زینت بنے ہوئے عوام کی تفریح و تفنّن کا باعث اور مالکانِ کمپنی کی تجارتی اغراض کو پورا کرنے کے ضامن تھے۔ یہی اس عہد کے تھیٹر کا تقاضا تھا اور ڈرامانگاری کی یہی غرض و غایت تھی۔

امتیازی خصوصیات

حشر نے اپنی ڈرامانگاری کا آغاز کیا تو ان کے معاصرین میں قابلِ ذکر منشی طالب' احسن لکھنوی اور پنڈت نرائن پرشاد بیتاب اپنی خصوصیاتِ خاصہ کے ساتھ مقبولِ خاص و عام تھے اور نسبتاً احسن کے ڈراموں میں زبان و بیان اور فنی تدبیر کاری کی بہتر مثالیں ملتی تھیں، چوں کہ وہ بنیادی طور پر اپنے زمانہ کے ایک مستند ادیب، خوش گو شاعر اور زبان دان

تھے، اس لیے انھوں نے اپنے ڈراموں کی بنیاد انگریزی ڈراموں کے پلاٹ پر رکھی، اس وجہ سے بھی ان کے یہاں رطب و یابس اور حشو و زوائد کی کسی حد تک کمی پائی جاتی تھی۔

جب حشر نے قلم اٹھایا تو اُن کے سامنے اُردو ڈراما نگاری کا یہی معیار تھا اس کے ساتھ تھیٹر کمپنیوں کے تجارت پیشہ سیٹھوں کے تقاضے تھے کہ ہمیں سب سے زیادہ عوام کی پسند کو ملحوظ رکھنا ہے، اس کے علاوہ اس روایتی اسلوب کو نظر انداز نہ کیا جائے کہ ہر ڈراما رات کو ساڑھے نو بجے سے شروع ہوکر صبح ساڑھے چار بجے ختم ہوتا ہے۔ سات گھنٹے تک اسٹیج پر ایسی دھوم دھام قائم رکھنا کہ تماشائی جن کی تعداد ایک ہزار سے اوپر ہوتی اور ہر طبقہ، ہر مذاق کے مرد، عورتیں، بوڑھے، جوان ان میں شامل ہوتے، اپنی نیندیں فراموش کرکے ساری رات آنکھوں میں کاٹ دیں اور یہ اسی حالت میں ممکن تھا کہ ہر ڈرامے میں مختلف مذاق رکھنے والے لوگوں کی دلچسپی اور تفریح کے وافر سامان فراہم کیے جائیں۔ چناں چہ حشر کے پیش رو ڈراما نویسوں کو ان ضروریات کی پابندی کرنا لازم تھی اور حشر کو اپنی فنی عمارت کی بنیاد کے لیے بھی یہی لوازم ملحوظ رکھنا ضروری تھا، یہی سبب ہے کہ انھوں نے اپنی ڈراما نگاری کے لیے جس متذکرہ طرز کو اختیار کیا۔ وہ جدید فنِ تمثیل و تھیٹر کے تقاضوں سے بعید تھا لیکن عصری ضروریات کے لیے لازم قرار پایا۔

فنی تدبیر کاری

تفصیلی جائزہ سے اندازہ کیا جاسکے گا کہ جہاں تک ہیئتی تبدیلیوں اور جدید فنی تراکیب کا تعلق ہے۔ حشر نے کوئی خاص قابلِ ذکر تجربہ نہیں کیا لیکن جب ہم ان کے دَور کی عام روش اور اسٹیج کی ہیئت کو سامنے رکھ کر ان کے ڈراموں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ابتدا سے آخر عہد تک تدریجی ارتقا کا ذکر کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اور اس حقیقت سے انکار کی مجال نہیں پاتے کہ آغا صاحب کے پُر زور قلم نے پابندیوں اور مجبوریوں میں گھرے رہنے کے باوجود اپنی تصانیف میں حُسنِ بیان، طرزِ ادا اور سلاستِ زبان کے ترقی یافتہ نمونے پیش کرنے کے ساتھ اس زمانے کے ڈرامے کو فنی لوازم اور دل کشی سے مالا مال کیا۔ پلاٹ کے لحاظ سے حشر نے دامنِ تمثیل کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے بھر کر نئے رُخ کا آغاز کیا جو واقعی طور پر قدامت میں ترقی و عروج کا انقلابی قدم تھا جس کی تقلید ان کے بعض معاصرین اور نئے پیرووں نے کی مگر ان کی گرد کو بھی نہ پہنچ سکے، اگرچہ حشر کے کسی ڈرامے کو کوئی اعلیٰ فکر انگیز کارنامہ نہیں کہا جاسکتا، تاہم انھوں نے اپنی تخلیقات میں مغربی پلاٹ کے علاوہ مقامی رنگ کو سامنے رکھ کر عام انسانی زندگی کا کوئی پہلو نظر انداز نہیں کیا اور اس لحاظ سے ان کے ڈراموں کو کڑی سے کڑی تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے باوجود

بھی یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ حشر کا فن قدیم وجدید اُردو اسٹیج کے درمیان ایک ارتقائی منزل کا نشان تھا، جس نے اپنے عہد کے ابتذال اور بد ذوقی کی پامال روش میں خوش گوار تبدیلیاں کیں اور ہیئتی کمزوری اور جدید فنی تدبیر کاری کے باوجود اُردو ڈرامے کو ترقی سے روشناس کرایا اور اس لحاظ سے وہ اپنے دور کے انقلابی، ہیرو اور خاتم مانے جا سکتے ہیں۔

تدریجی ارتقا

حشر کے مختلف ادوار پر تفصیلی نظر ڈالنے سے پہلے ان کی خصوصیاتِ خاتمہ کا مختصر ذکر ضروری ہے جو ان کے ہر دور کی تصانیف میں کم و بیش پائی جاتی ہیں اور شروع سے آخر تک ایک ارتقائی تسلسل کارفرما ہے۔

حشر کے مکالموں میں زبان کی فصاحت و بلاغت کے ساتھ خطابت کا انداز ایک اہم خصوصیت ہے، سلاست و روانی، جدتِ تراکیب، الفاظ کا دروبست، چستی و برجستگی کے ساتھ بیان میں حرکت اور عمل کا جوش پیدا کرتا ہے، ان کا زورِ بیان اور ادبی شان نثر کے علاوہ شعر خوانی میں بھی نمایاں ہے۔ ابتدائی دور کے ڈراموں میں یہ کیفیت واقعات کے جوڑ توڑ اور ڈرامائیت پر غالب نظر آتی ہے۔ مقفّٰی اور مسجّع عبارت آرائی اور فقرہ بازی سے گفت و گو میں دھوم دھام پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور جا بہ جا اُسے پُراثر اور موکد بنانے کی غرض سے اشعار کا سہارا لیا گیا ہے، لیکن رفتہ رفتہ یہ انداز ترقی کی طرف بڑھتا اور جدت و ندرت کے ساتھ ڈرامائی تقاضوں کی تکمیل کو لازم قرار دیتا ہے، یہاں تک کہ آخری دور کے اُردو اور ہندی ڈراموں "آنکھ کا نشہ"، "بن دیوی"، "عورت کا پیار"، "رستم و سہراب"، "سیتا بن باس" اور "بھیشم پرتگیا" وغیرہ میں کردار مقفّٰی مکالموں اور شعر خوانی کے بجائے موزوں اور متناسب انداز میں اپنی اپنی زبان میں گفت و گو کرتے دیکھے جاتے ہیں۔ ابتدائی تصانیف میں گانوں کی کثرت عام ہے مگر بعد میں یہ گانے ضرورت اور خوش گوار تقاضا بن جاتے ہیں۔

چوں کہ آغا صاحب ایک صاحبِ طرز سخنور اور موسیقی کے ماہر تھے اس لیے ان کے گانوں میں دل کش نغمگی اور موقع محل کی مناسبت سے طرزِ ادا میں حسین ترنم اور جوش و خروش کی کیفیات موجود ہیں۔ آخری ترقی یافتہ دور کے ڈراموں میں نثری مکالموں کی زبان اُردو ہندی طرزِ انشا کا بدیع نمونہ ہے جس میں کرداروں کی سیرت کا جلال و جمال اور خوب و زشت کا ہر پہلو پوری طرح واضح ہوتا ہے۔

ابتدائی دور کے ڈراموں کے کرداروں میں مثالیت نمایاں ہے اور سیرت نگاری کا فطری پہلو عموماً نظر انداز کر کے اسٹیج کی ہنگامی ضروریات کو مدِ نظر رکھا گیا ہے، لیکن بعد میں مثالیت بھی کم ہوتی جاتی ہے اور بالآخر کردار نگاری اپنے اصلی روپ میں اُجاگر ہو کر انسانی خصائل و عادات، حسن و قبح، نیکی بدی،

وفا و جفا، دیانت و خیانت، محبت و نفرت، غرض تمام خصائص کو ان کے بیان، حرکات و سکنات اور عمل سے نمایاں کرنے پر قادر ہے۔

آغا صاحب کے شروع کے ڈراموں میں عموماً دوہرا پلاٹ لازم و ملزوم خصوصیت قرار پائی ہے۔ ایک سنجیدہ اور دوسرا مزاح و ظرافت پر مبنی ہوتا، اور دونوں ایک دوسرے سے جداگانہ اپنے اپنے ماحول اور کردار کو پیش کرتے۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ اصل پلاٹ کے تسلسل اور وحدت کو نقصان پہنچتا اور خاطر خواہ تاثر پیدا نہ ہونے پاتا۔ مزاحیہ کرداروں کی زبان اور حرکات و سکنات میں عام طور پر غیر سنجیدہ ظرافت اور عامیانہ مذاق پایا جاتا جو وجدان کو گراں گزرتا۔ لیکن اس دور کے اسٹیج کے لیے ایک لازمہ تھا کیوں کہ خواص کے ساتھ عوام کو زیادہ سے زیادہ ہنسانے کے مواقع پیدا کرکے ڈرامے کی طوالت کو گوارا بنانا ضروری تھا اور چوں کہ تجارتی اسٹیج کا مقصد فنی ترویج و ترقی سے زیادہ حصولِ زر تھا اس لیے تھیٹر عوامی تفریح و تفنن کی تماشا گاہ سمجھا جاتا۔ لیکن حشر کا کمال تھا جس نے رفتہ رفتہ تماشائیوں اور مالکان کے ذوق و ضروریات کا لحاظ رکھتے ہوئے اس عامیانہ انداز میں متوازن اور خوش گوار تبدیلی کی۔ پہلے مزاحیہ کرداروں کو اصل پلاٹ کے لازمی اشخاص بنا کر حسبِ ضرورت ان کی حرکات و سکنات اور مکالموں سے دل چسپی پیدا کرنے کی کوشش کی، بعد ازاں اس قسم کے غیر ضروری کردار و واقعات یکسر ختم کر دیے حتیٰ کہ آخری چند ڈراموں سیتا بن باس، رستم و سہراب اور بھیشم پرتگیا میں اس قسم کی فروعات کا نام و نشان نہیں ملتا اور آغاز سے انجام تک پلاٹ کی سنجیدگی، تسلسل و یک رنگی کے ساتھ واقعاتی جوڑ توڑ اور موزوں نشیب و فراز کے ساتھ ڈرامائی جوشش عمل اور حقیقی توازن کو برقرار رکھتی ہے۔

عصری تقاضوں کا لحاظ

ان خصوصیات کی بنا پر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ آغا حشر اپنے دور کے پہلے اور آخری ترقی پسند فن کار اور عظیم ڈراما نویس تھے جو ہنگامی تقاضوں سے مجبور ہونے کے باوجود ایک خاص انداز سے اُردو تھیٹر کی روایت کو فنی لوازم اور تدبیر کاری اور اداکاری کے لحاظ سے ترقی اور تبدیلی کے موڑ پر لانے میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے۔ انھوں نے اُردو ڈرامے کو ضرورت کے سانچے میں ڈھالا اور وقت اور عوام کے مذاق کو بدلنے کے لیے جدت پسندی اور فنی عروج کے ساتھ اقبال مندی اور اعتماد کے ساتھ ۳۲ سال کی طویل مدت تک مستقل مزاجی سے مصروف رہے۔ اگر ان کے ڈراموں میں کوئی خامی یا کمی ہے تو وہ فکری گہرائی اور جدید فنی توانائی کی ہے۔ لیکن اس دور کے اسٹیج کا خاصہ تھا۔ اگر ان کی زندگی وفا کرتی اور نئے دور کے تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر تھیٹر برقرار رہتا تو توقع کی جا سکتی تھی کہ حشر کی جدت پسندی اور فنی بلندی اُردو اسٹیج کو ایک نئے اسلوب سے

آشنا کرنے میں بھی کامیاب ہو جاتی۔

عوامی فن کار

یہ بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ حشر کے ڈرامے ان کے عہد کے اسٹیج کا بہترین مظہر تھے، کیوں کہ انھوں نے ایک طرف ان اغراض و مقاصد کو پیشِ نظر رکھ کر ڈرامے لکھنا شروع کیے جن کے لیے برِصغیر کا پارسی اسٹیج وجود میں آیا اور اس مقصد کے لیے انھوں نے یہ ضروری سمجھا کہ اپنے فن کی سطح عوام کے دل و دماغ کے مطابق رکھیں۔ اس دور کے اسٹیج کا اوّلین منشا عوام کو وقتی تفریح مہیا کرنا تھا اور اس کے لیے رقص و نغمہ کی دل بستگی اور ہنسنے ہنسانے کے زیادہ سے زیادہ سامان کیے جاتے، تاکہ ٹکٹ خریدنے اپنی رقم اور رات کے طویل گھنٹوں جاگنے کا پورا معاوضہ وصول کر سکیں، ورنہ ان کی تفریح میں ذرا بھی کمی واقع ہو تو دوبارہ اس طرف کا رُخ نہ کریں، اس لیے تھیٹر کمپنیوں کی کامیابی کا انحصار عامیانہ اور سستے مذاق کی تسکین پر تھا، اگر حشر دورِ آغاز ہی میں اس عام روش سے ہٹ کر ڈراما نگاری کا نیا اسلوب اختیار کرتے تو ان کے ڈراموں کو قبولیتِ عام حاصل ہونا ممکن نہ تھا اور پھر کوئی کمپنی ان کی خدمات حاصل کرنے کی روادار نہ ہوتی۔ اس کے علاوہ بھی حشر نے اپنے فن کی سطح عوام کے دل و دماغ سے اس لیے بلند نہ ہونے دی کہ اس زمانہ کے اسٹیج پر اداکاری کے لیے عموماً غیر تعلیم یافتہ یا غیر پڑھے لکھے لوگ ہی ملتے تھے، کیوں کہ ناچ گانا تھیٹر کا لازمی جزو تھا اور شایستہ طبقہ کے مرد عورتیں اسے معیوب سمجھ کر اداکار بننا باعثِ ننگ سمجھتے۔ چناں چہ ضروری ہوا کہ پیشہ ور ایکٹروں اور ایکٹرسوں کی سطحی قابلیت کو بھی ملحوظ رکھا جائے اور ایک عرصہ تک آغا صاحب نے اپنے ڈراموں کی تدبیر کاری، مکالموں کی زبان، پلاٹ اور گانوں میں عوامی سطح کا پورا پورا لحاظ رکھا، گو یہ انداز حشر کے اپنے مزاج اور طبعی افتاد سے مطابقت نہ رکھتا تھا کیوں کہ انھوں نے اپنے پیش رووں اور معاصرین کی طرح اس روش ہی کو اپنا مقصودِ فن نہیں بنایا بلکہ اس میں تدریجی ترقی کے امکانات تلاش کرنے اور عہد بہ عہد تبدیلیاں پیدا کرنے میں منہمک رہے، جس کا ثبوت ان کی تصانیف کے مختلف ادوار سے ملتا ہے، ان کے ڈراموں کو شروع سے آخر تک چار ادوار پر منقسم کیا گیا ہے اور ہر دور کے ڈرامے ایک دوسرے سے مختلف اور ممتاز تھے اس لیے یہ کہنا درست ہے کہ گو ان کی ڈراما نگاری کے مختلف ادوار میں عوام کے مذاق کی تسکین کا سامان فراہم کیا گیا ہے لیکن آہستہ آہستہ آغا صاحب نے ان کے مذاق کی تہذیب کی طرف بھی توجہ کی ہے۔

بعض اہم نکات

حشر کے ڈراموں میں جن عام کمزوریوں اور خامیوں کی طرف بعض ناقدین نے اشارہ کیا ہے ان میں خاص طور پر ان خصوصیات کا ذکر آتا ہے۔ اصل موضوع

سے انحراف، تناسب کا فقدان، ڈرامے سے تفنن کا تعلق، کمزور اور مناسب حدود سے تجاوز۔ اور ان خامیوں کو ہیئتی بدوضعی کہہ کر ان کے ڈراموں کے آغاز و انجام کا خاکہ اس طرح پیش کیا ہے کہ ہنگامے سے کھیل کا آغاز۔ پہلے ایکٹ میں جوشیلے گرما گرم مناظر، دوسرا ایکٹ دھیما اور نرم، تیسرا ایکٹ عموماً کمزور اور بے جان۔

اس سلسلہ میں ایک تو آغا صاحب کے اسلوب کی نسبت اپنا وہ بیان ہماری رہنمائی کرتا ہے جو اس باب کے آغاز میں درج ہے اور جس سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ان کے نزدیک ایک ڈرامے کی ہیئتی تشکیل ایک مکمل مرثیہ کا درجہ رکھتی تھی۔ وہ اپنے ڈرامے کے واقعات کو سامنے رکھ کر اس کے تمام ایکٹ اور مناظر کو سامنے رکھ کر اسی انداز سے ترتیب دیتے اور اس کے مطابق ضبطِ تحریر میں لاتے۔ اس کے علاوہ آغا صاحب اپنے ڈرامے کی تقسیم کے بارے میں کہا کرتے تھے کہ پہلے ایکٹ میں ہنگامہ آرائی اور دھوم دھام کی ضرورت اس لیے ہوتی ہے کہ تماشائیوں کو پوری طرح متوجہ کیا جا سکے، چوں کہ وہ تازہ دم ہوتے ہیں اس لیے ہر واقعہ اور کیفیت کو توجہ اور دلچسپی سے دیکھتے سنتے ہیں۔ دوسرے ایکٹ کے وقت عام طور پر تماشائیوں کی اکثریت تھک کر نیم غنودگی کے عالم میں ہوتی ہے، اس لیے جو کچھ بھی ہوتا ہے، ٹھیک ہے، زیادہ محنت و جاں فشانی کے بغیر ہی یہ ایکٹ آسانی سے چل جاتا ہے، اور پھر تیسرے ایکٹ میں سارے واقعات کو سمیٹ کر انجام تک پہنچانا ہوتا ہے اس لیے اس کی رفتار نسبتاً دھیمی ہو جاتی ہے، اس وقت تماشائی عموماً خراٹے لے رہے ہوتے ہیں، اس لیے چپکے چپکے انجام تک پہنچنا ہر صورت میں آسان ہوتا ہے۔ مگر نقطۂ عروج چونکا دینے والا اور انجام خوش گوار ہونا ضروری ہے، تاکہ تماشائیوں کو سوتے سے جگایا جا سکے اور وہ خوشی خوشی اپنے اپنے گھروں کو جا سکیں، لیکن جن ناقدین کی رائے میں تیسرے ایکٹ کو بے جان اور موضوع سے منحرف بتایا گیا ہے، یہ کیفیت حشر کے ابتدائی دور کے چند ڈراموں میں ضرور پائی جاتی ہے۔ اس کے بعد تناسب و تسلسل کا کہیں فقدان نظر نہیں آتا، البتہ حشر کے ڈراموں کا عام اسلوب پرکھنے کے لیے ہمیں یہ تسلیم کرنے سے احتراز نہ ہونا چاہیے کہ انھوں نے اپنے فن کو خواص کے لیے مخصوص کرنے کا دعویٰ کیا اور نہ ان کی خصوصیات میں یہ خاصہ شامل ہے، وہ عوامی فن کار تھے اور عوام کے تفریح و تفنن کے انداز میں اصلاحِ اعمال، تہذیب، خلاق اور معاشرہ کی صحت و عافیت کے لیے پیغام دینا ڈرامہ نگاری کا ایک امتیازی کمال سمجھتے تھے۔

سید امتیاز علی تاج نے بجا کہا ہے کہ:

"آغا محمد شاہ حشر، جو طالب اور احسن کے ہم عصر تھے، لیکن ان کی ڈراما نویسی نے اپنے لیے

ایک ایسا راستہ تجویز کیا جو بالکل جُدا تھا اور عام تماشائیوں نے اُس زمانہ میں اس قدر پسند کیا کہ تھیٹر کی دنیا حشر کا کلمہ پڑھنے لگی۔ جس زمانہ میں طالب اور احسن ڈرامے کو سادگی اور واقعیت کی طرف لا رہے تھے آغا صاحب نے ڈراموں میں خطابت کی بلند آہنگ روح پھونکنا شروع کردی۔

وہ ایسا شاعر اور فطرت شناس تھا کہ عوام کو دقیق مسائل کی بحث میں بے اختیار کرکے داد لیتا تھا۔ اس کی جولانیِ طبع کو افسانے اور ڈرامے کا میدان ملا، تو اس نے تھیٹر کے اسٹیج پر قیامت برپا کردی۔ اس کی نثر کے ایک ایک فقرے اور نظم کے ایک ایک شعر میں ایسی خطیبانہ قوت تھی کہ لوگ سُن کر ایک وارفتگی کے عالم میں سر دھنتے اور تالیاں پیٹتے تھے۔"

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامے میں خطیبانہ انداز عوام کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ تاج صاحب کی رائے آغا صاحب کے دورِ آخر کی نسبت بھی بالکل درست ہے کہ:

حشر کے آخری زمانے میں جو ڈرامے اندازِ تحریر کی نُدرت اور ادبی دل آویزیوں کے اعتبار سے زیادہ قابل قدر ہیں ان میں کردار زیادہ تر پختہ ہیں۔ اسٹیج کی فہم بھی زیادہ بڑھ چکی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان میں ناصحانہ انداز بھی زیادہ بڑھ گیا ہے۔"

ڈراما کیسے لکھتے تھے؟

حشر کے ڈراموں میں عام پسندی کے بارے میں بعض ناقدین کا یہ بیان حقیقت سے بعید ہے کہ وہ ڈراما کا کوئی منظر لکھ کر دوکانداروں اور نوکروں کو سُنا کر ان کی پسند کا اندازہ کرتے اور جب اُن سے داد ملتی تو اُنھیں یقین آجاتا کہ اب یہ مقبولِ عام ہوں گے۔

حشر نے عوام کی پسند کا ہر دور میں لحاظ ضرور رکھا لیکن ان کے کسی تصنیفی دور کا یہ اسلوب کبھی نہ تھا کہ وہ اپنے ڈرامے کا کوئی حصہ لکھ کر نوکروں اور دکان داروں کو سنا کر ان سے داد لیتے پھریں، نہ آغا صاحب کو اتنی فرصت تھی اور نہ ہی وہ اس کی ضرورت سمجھتے تھے، انھیں اپنی فہم اور سمجھ پر کامل اعتبار تھا اور عوام کے مذاق کو سمجھنے کی بھی پوری صلاحیت رکھتے تھے اس لیے ان کو یقین تھا کہ جس طبقہ کے لیے جو کچھ لکھا ہے وہ اس میں مقبول ہوگا اور یہی ایک عظیم اور ماہر فن کار کا خاصہ ہے جو حشر کی طبیعت میں قدرت نے وافر ودیعت کیا تھا۔

حشر کے تصنیفی ادوار

آغا صاحب کے ڈراموں کو عموماً چار ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے جس کی ترتیب حسب ذیل ہے۔ یہ تقسیم "آفتابِ محبت" کے بعد اس زمانہ سے کی گئی ہے، جب ان کا پہلا ڈراما "مریدِ شک" باقاعدہ اسٹیج کی زینت بنا اور یہی حشر کی فن کارانہ زندگی کا آغاز ہے۔

"آفتابِ محبت" کی نسبت بیان کیا جا چکا ہے کہ اسٹیج نہیں ہوا تھا۔ اس سلسلہ میں آغا صاحب کے بھائی آغا محمود شاہ کا بیان دلچسپی سے خالی نہیں ۔ :

"شاعری کا نیا نیا شوق اور گھر پر پڑھنے کے باعث ذوق کی فراوانی۔ نتیجہ یہ ہوکہ یار دوستوں کے یہاں صحبتِ شعر وسخن گرم ہونے لگی۔ جہاں حشر کی بذلہ سنجی اور ہردل عزیزی ان کے مستقبل کے لیے ایک خاموش مگر واضح پیشین گوئی کر رہی تھی کہ بنارس میں ایک تھیٹریکل کمپنی وارد ہوئی۔ اس کمپنی میں منشی مہدی حسن احسن لکھنوی ڈراماٹسٹ کی حیثیت سے ملازم تھے۔ آغا صاحب اپنے ذوقِ شعری کی آسودگی کے لیے منشی صاحب سے ملے اور پھر ان کی ایک بات کے جواب میں کہا کہ :

"آپ کو جس ڈراما نویسی پر فخر ہے میرے لیے وہ اس درجہ معمولی چیز ہے کہ اگر چاہوں تو روزانہ ایک ایسا ڈراما لکھ سکتا ہوں"

اُس وقت تو یہ دعویٰ یقیناً طفلانہ تسلّی سے زیادہ نہ تھا لیکن بعد کے واقعات نے بتا دیا کہ یہ الفاظ قدرت نے ان کے منہ سے کہلوائے تھے۔ چنانچہ وہاں سے واپس آنے کے بعد آغا صاحب نے آٹھ روز میں یہ ڈراما تصنیف کیا۔ اس ڈرامے کے دائمی حقوق بعد میں بسم اللہ خاں تاجر کتب بنارس و مالک مطبع اکسیر المطابع کے ہاتھ مبلغ ساٹھ روپے میں فروخت کر دیے اور اس مطبع سے یہ ڈراما ۱۸۹۹ء میں شایع ہوا مگر کسی کمپنی میں کھیلا نہ گیا۔"

حشر کے ڈرامے

پہلا دور : ۱۸۹۹ء سے ۱۹۰۱ء تک

پانچ ڈرامے :

(۱) مریدِ شک ۱۸۹۹ء (۲) مارِ آستین، ۱۹۰۰ء (۳) اسیرِ حرص ، ۱۹۰۱ء (۴) میٹھی چھری عرف دورنگی دُنیا، ۱۹۰۱ء (۵) دامِ حُسن عرف ٹھنڈی آگ ۔ ۱۹۰۱ء ۔

دوسرا دور : ۱۹۰۲ء سے ۱۹۰۶ء تک

تین ڈرامے :

(۱) شہیدِ ناز عرف اچھوتا دامن ۱۹۰۲ء (۲) سفید خون ۱۹۰۶ء (۳) صیدِ ہوس، ۱۹۰۶ء

اس دور میں آغا صاحب نے ۱۹۰۶ء کے بعد چار سال تک کوئی ڈراما نہ لکھا۔ اس دوران میں وہ تبلیغِ دین کی مہم میں مصروف ہو گئے۔ پھر ۱۹۱۰ء سے ڈراما نگاری شروع کی ۔

تیسرا دور : ۱۹۱۰ء سے ۱۹۲۰ء تک ۔ سات ڈرامے :

(۱) خوابِ ہستی عرف داؤ پیچ ، ۱۹۱۰ء (۲) خوبصورت بلا، ۱۹۰۹ء (۳) سلور کنگ

عرف نیک پروین، ۱۹۱۰ء (۴) پہلا پیار، ۱۹۱۱ء (۵) بن دیوی، ۱۹۱۳ء (۶) یہودی کی لڑکی، ۱۹۱۵ء (۷) بلوا منگل عرف سور داس، ۱۹۱۹ء۔

۱۹۱۶ء میں آغا صاحب کی رفیقۂ حیات کی وفات ہوئی، اس کے بعد تین سال تک آپ نے کوئی ڈراما نہ لکھا۔

چوتھا دور: ۱۹۱۹ء سے ۱۹۲۰ء تک

تیرہ ڈرامے:

آغا صاحب کا یہ ترقی یافتہ اور سب سے زیادہ طویل دور ہے جس میں انھوں نے بعض ہیئتی تجربے بھی کیے اور سب سے زیادہ ڈرامے تصنیف کیے:

(۱) شیر کی گرج عرف نعرۂ توحید، ۱۹۱۹ء (۲) مدھر مرلی، ۱۹۲۰ء (۳) بھگیرت گنگا، ۱۹۲۰ء (۴) عورت کا پیار، ۱۹۲۱ء (۵) ہندوستان، ۱۹۲۱ء (۶) ترکی حور، ۱۹۲۲ء (۷) آنکھ کا نشہ، ۱۹۲۳ء (۸) سیتا بن باس، ۱۹۲۸ء (۹) بھیشم پرتگیا، ۱۹۲۸ء (۱۰) دھرمی بالک عرف غریب کی دنیا، ۱۹۲۹ء (۱۱) بھارتی بالک عرف سماج کا شکار، ۱۹۲۹ء (۱۲) دل کی پیاس ۱۹۲۹ء، (۱۳) رستم و سہراب، ۱۹۳۰ء۔

مشاہدہ و مطالعہ

آغا صاحب کی ڈراما نویسی کا انداز بھی مخصوص تھا، وہ عام طور پر ڈراما لکھواتے وقت اپنے گرد و پیش سے بے خبر ہوتے، ڈراما بولتے جاتے اور دو دو منشی مسلسل لکھتے رہتے۔ آغا صاحب پر اس دوران میں ایک خود رفتگی کی کیفیت طاری ہوتی تھی، وہ ٹہلتے جاتے اور بے اختیار ہاتھ پاؤں حرکت میں رکھتے، اور ہر کردار کے مکالمے اسی کے انداز میں بول کر لکھواتے۔ نہایت خوش بیان، خوش تقریر تھے۔ جس وقت وہ ڈراما بولتے، سننے والے محو ہو جاتے۔ ڈراما ختم ہونے کے بعد ایک بار منشی سے سنتے، پھر خود نظر ثانی کرتے اور ضروری ترمیم و تنسیخ کے بعد مالک کمپنی کو سناتے، اس کے بعد اداکاروں کا انتخاب کیا جاتا جس میں آغا صاحب کا فیصلہ حتمی ہوتا۔

آغا حشر کو بچپن سے مطالعہ کا بے حد شوق تھا جو عمر کے ساتھ ترقی پذیر رہا۔ گو ان کی ابتدائی تعلیم ادبی و ڈرامائی ذوق کے باعث مکمل نہ ہو سکی لیکن انھوں نے اس کمی کو بمبئی اور کلکتہ کے قیام کے دوران تصنیفی مصروفیات کے ساتھ نہایت التزام و اہتمام سے جاری رکھا، یہاں تک کہ بمبئی میں ایک انگریز خاتون کو سکریٹری کی حیثیت سے ملازم رکھ کر اس سے انگریزی پڑھتے رہے اور شیکسپیئر کے ڈراموں کو بخوبی سمجھنے کے لیے اسی خاتون سے مشورہ کیا کرتے۔ مطالعہ کے شوق کا یہ عالم تھا کہ اگر کوئی ملازم

بازار سے کوئی چیز کاغذ کی پڑیا میں لاتا، آغا صاحب اسے فوراً اپنے پاس بلاتے، پڑیا کھول کر اس میں لپٹی ہوئی شے اس کے ہاتھ میں تھما دیتے اور کاغذ کا ٹکڑا لے کر پڑھنے میں مشغول ہو جاتے۔ روزانہ کے اخبارات کے مطالعہ کا بھی یہی حال تھا۔ صبح و شام کے مقررہ اوقات ان کے مطالعہ کے لیے مختص تھے۔ کلام پاک کی تلاوت نہایت خشوع و خضوع سے کرتے۔ آغا صاحب کو تاریخ اسلام اور واقعاتِ عالم پر پورا عبور حاصل تھا۔ ان کا نجی کتب خانہ بنارس کے آبائی مکان میں اب بھی محفوظ ہے جس میں بے شمار کتابیں مختلف زبانوں میں مختلف موضوعات کی شامل ہیں۔ ان میں سے تاریخ اور فلسفہ کی کتابوں پر آغا صاحب کے ہاتھ کے پنسل سے لکھے ہوئے نوٹ بھی موجود ہیں جو ان کے اعلیٰ شغف اور ذوق کی شہادت ہیں۔

آخر میں "حشر کے فن" کی نسبت ڈاکٹر سید احتشام حسین کے تازہ ترین اور وقیع تاثرات درج کیے جاتے ہیں جو منصفانہ جائزہ کی حیثیت سے لائقِ مطالعہ اور قابلِ قدر ہیں:

"آغا حشر کی خصوصیاتِ فن

اُردو ڈرامے کی مختصر تاریخ میں آغا حشر کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ڈراموں سے زیادہ اُن کے نام میں کشش ہے۔ آج سے کوئی چالیس سال پہلے جب پارسی تھیٹریکل کمپنیاں اپنے عروج کی آخری منزل میں تھیں اس وقت حشر نے اسٹیج پر قدم رکھا اور بہت دنوں تک انھیں کی ذات مرکز بنی رہی۔ پہلے ایک اداکار کی حیثیت سے، بعد میں کچھ دنوں کے لیے ایک کمپنی کے مالک کی حیثیت سے اور انتقال سے چند سال پہلے قلمی ڈراما نگار کی حیثیت سے آغا حشر نے غیر معمولی اہمیت اختیار کر لی۔

ان کی ڈراما نگاری کی خصوصیات کیا تھیں؟

انھوں نے اُردو یا ہندی ڈراما کو کیا دیا؟

یہ بات بعد میں کی جاتی ہے، پہلے ان کی شہرت اور ناموری کا احساس ہوتا ہے۔ جب اُردو ڈرامے کی تاریخ پر نظر ڈالی جاتی ہے تو حشر کا نام سب سے پہلے ذہن میں آتا ہے۔ اس طرح ادبی دنیا میں ایک روایت یا ایک (LEGEND) بن جانا بڑی بات ہے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ حشر نے صرف عوام کو اپنی طرف متوجہ نہیں کیا، بلکہ تعلیم یافتہ طبقہ اور نقادوں نے بھی جب ان کی جانب نگاہ اٹھائی تو انھیں ان کے ڈراموں میں صرف تفریح کے پہلو نہیں دکھائی دیے بلکہ کہیں کہیں ایسا نیا پن بھی نظر آیا جس سے قدیم ڈرامے خالی تھے۔

حشر کی ڈراما نگاری کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اُردو ڈرامے کے ارتقا پر نظر ڈال لینا ضروری ہے۔ کیوں کہ حشر اسی روایت کے پیداوار تھے جسے پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے جنم دیا تھا۔ اُردو ڈرامے کی خامیوں اور خوبیوں، اس کی ترقی اور زوال کا راز انھی کمپنیوں کے عروج و زوال میں پوشیدہ ہے۔ غدر کے بعد ہندستان میں نئی زندگی کا جو دھارا پھوٹ بہا، اس نے تفریح کے طریقوں میں بھی تبدیلیاں پیدا کیں۔ اندرسبھا اور رہس میں ڈرامے اور اسٹیج کا فن گو بڑی ناقص اور بھونڈی حالت میں تھا، لیکن تجارتی نہیں تھا، وہ ملکی ذہن کی پیداوار تھا لیکن ہندوستان میں نئے سرمایہ کے پیدا ہونے، نئی زندگی سے واقف ہونے اور مسائلِ زندگی کو نئی طرح دیکھنے کی وجہ سے نئے اسٹیج کی بنیاد پڑی، جنھیں عام طور سے پارسی اسٹیج کہا جاتا ہے، یہ اسٹیج دیسی اسٹیج کی کوئی ترقی یافتہ شکل نہیں، بلکہ مغربی تھیٹروں کی ادھوری اور بھونڈی نقل تھا، اور اس کی جڑیں ہندوستان کے سنسکرت اسٹیج کی سرزمین میں پیوست نہیں تھیں بلکہ یورپ سے اپنا رشتہ جوڑتی تھیں۔ ایسے اسٹیج کے لیے رہس اور نوٹنکیوں کے معمولی قصے کافی نہ تھے، اس طرح نیا ڈراما پیدا ہوا، جس پر ایک طرف تو امانت کی اندرسبھا کا اثر تھا، دوسری طرف مغربی خیالات، اس طرح تھوڑے ہی دنوں کے اندر ہندوستان کے بڑے بڑے شہروں میں بہت سی تجارتی تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو گئیں، جنھوں نے اپنے ایکٹروں کی صلاحیت اور اپنے اسٹیج کے ساز و سامان کی مناسبت سے ڈرامے تیار کرائے، شیکسپیئر کے ڈراموں کے ترجمے ہونے لگے، کبھی پلاٹ میں تبدیلیاں کر کے، کبھی مقامی رنگ دے کر، کبھی دوسری طرح کاٹ چھانٹ کر کے اور کبھی محض اس کا بنیادی خیال لے کر ڈرامے لکھے گئے۔ شیکسپیئر کے ایک ایک ڈرامے کے کئی ترجمے ہوئے اور زیادہ تر ناقص۔ تو یہ وقت تھا جب آغا حشر نے اس میدان میں قدم رکھا۔ ان کی ذہانت اور طباعی، ان کی شاعرانہ طبیعت اور اداکارانہ صلاحیت نے انھیں مدھم روشن دنیا کا چاند بنا دیا اور تھوڑی ہی مدت میں انھوں نے متعدد ڈرامے لکھ کر قدیم ڈراما نگاروں کو پیچھے چھوڑ دیا۔ بدقسمتی سے حشر کے ڈراموں کے اچھے اور صحیح ایڈیشن نہیں ملتے۔ تھیٹر والوں نے اپنی ضرورت کے مطابق ان میں کاٹ چھانٹ کر کے اپنے ایکٹروں کے لیے انھیں چھپوا دیا اور وہ کبھی ادبی ڈراموں کی حیثیت سے بازار میں نہیں آئے، اس لیے ان کے ڈراموں پر ناقدانہ رائے قائم کرنے والے کو بھی دشواری کا سامنا پڑتا ہے، تاہم ایک عمومی رائے قائم کرنے کے لیے ان کے مشہور ترجموں اور طبع زاد ڈراموں پر نظر ڈالی جا سکتی ہے۔

حشر کے ڈراموں کو تاریخی ترتیب سے پیش کرنا محال ہے لیکن عام طور سے انھیں تین ادوار میں تقسیم

کیا گیا ہے، پہلا دور ترجموں کا ہے جس میں انھوں نے خاص طور پر شیکسپیئر کے ڈراموں کو اپنی ذہانت سے اُردو میں منتقل کیا۔ اصل اور ترجمہ میں بعض اوقات اتنا فرق پایا جاتا ہے کہ ٹریجڈی کامیڈی بن جاتی ہے اور کامیڈی ٹریجڈی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ حشر اتنی انگریزی نہیں جانتے تھے کہ شیکسپیئر کو اچھی طرح سمجھ سکیں لیکن اس سے بھی بڑی وجہ یہ ہے کہ ان ڈراموں کو ہندوستانی اسٹیج کے مناسب بنانا چاہتے تھے۔

ان تبدیلیوں کی وجہ سے ان ڈراموں میں خوبیوں کے بجائے خرابیاں پیدا ہو گئیں۔ مثلاً میژر فار میژر (MEASURE FOR MEASURE) شہید ناز کے نام سے (KING JHON) سعید ہوس کے نام سے کنگ لیئر (KING LEAR) سفید خون کے نام سے ملتے ہیں۔ شیکسپیئر کے علاوہ چند اور انگریزی ڈراموں کو حشر نے اُردو کا جامہ پہنایا اور چوں کہ عام طور سے انھوں نے ان کی فضا ہندوستانی کر دی تھی۔ اس لیے وہ پسند کیے گئے، یہودی کی لڑکی، اسیر حرص اور سلور کنگ ایسے ڈرامے ہیں، اگر انھیں ادبی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ باقاعدہ ترجمے نہیں ہیں اور نہ اصل مثنویوں کے بنیادی خیالات کے ترجمے، مگر ان کے مکالموں کی دل کشی اور رنگینی، شگفتگی اور مسجع عبارت کے زور اور شاعری نے انھیں بہت کامیاب بنا دیا ہے۔

ان ترجموں اور اخذ کیے ہوئے ڈراموں کے علاوہ قدیم انداز کے ڈراموں کی پیروی میں بھی حشر نے متعدد ڈرامے لکھے، جن میں خوب صورت بلا، فترۂ توحید، تصویر وفا وغیرہ کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ ان میں پُرانے اُردو ڈراموں کی رومانیت اور شائستگی، ہنگامہ خیزی اور سطحیت، مسجع عبارت آرائی اور شاعری ہر چیز ملتی ہے لیکن یہاں بھی ایک ایسی دل کشی موجود ہے جو انھیں پیش روؤں سے بہت زیادہ بلند بنا دیتی ہے۔ حشر کے نقادوں نے اُسے ان کی ڈراما نگاری کا دوسرا دور قرار دیا ہے لیکن سچ یہ ہے کہ ترجموں کا دور اور ان قدیم طرز کے ڈراموں کا دور دونوں اس طرح ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔

آخری دور میں حشر نے بعض اہم ڈرامے لکھے، جن میں:

بلوا منگل۔ ترکی حور۔ آنکھ کا نشہ اور سنسار چکر۔ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان ڈراموں میں سماجی مسائل اور قومی زندگی نے بھی جگہ پائی اور کرداروں کی وہ شائستگی کم ہو گئی ہے جن سے ان کے ابتدائی ڈرامے بھرے ہوئے ہیں۔

حشر کے ڈراموں کو فن کی کسوٹی پر پرکھنا بعض حیثیتوں سے دشوار ہے۔ کیوں کہ انھوں نے اپنے فن کو اپنی ذہانت کا پابند نہیں بنایا، بلکہ اسٹیج کی ضروریات اور امکانات کا اسیر رکھا، وہ پلاٹ میں بھی کم سواد عوام کی پسند کا خیال رکھتے تھے اور ڈرامے میں کوئی ایسی کشمکش یا پیچیدگی پیدا نہ ہونے دیتے تھے جو عوام کی سمجھ سے بالاتر ہو، شاید اسی وجہ سے ان کی ظرافت بھی پست درجہ کی ہوتی تھی، وہ کامیڈی

اور ٹریجڈی کا صحیح تصور رکھتے تھے' ان کے یہاں دو پلاٹ ساتھ ساتھ چلتے تھے جن میں سے ایک کا تعلق دوسرے سے بالکل نہ ہوتا تھا۔ دو قصّوں کا ایک ساتھ چلنا بہت بحث طلب مسئلہ ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ ایسا کرنا فنّی حیثیت سے ٹھیک تھا یا نہیں' لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس کا اثر اتحادِ مکان اور وحدتِ زمان پر بُرا پڑتا ہے۔

حشر کے مکالمے خاص طور سے مطالعہ کے مستحق ہیں کیوں کہ ان میں تنوّع پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ بالکل مقفّیٰ عبارت لکھتے تھے' اور کردار نثر میں بات بات کرتے شاعری کرنے لگتے تھے' کبھی ان کی گفت گو بالکل فطری اور سادہ ہوتی ہے جو ماحول سے مطابقت رکھتی تھی' کبھی وہ فارسی آمیز اُردو بولتے تھے' کبھی اچھی خاصی مشکل ہندی' شاید یہی وجہ تھی کہ مختلف مذاق کے لوگ ان کے ڈراموں سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اور ان کی قوتِ اظہار کا لوہا مانتے تھے۔

آغا حشر کو اُردو کا شیکسپیئر کہا جاتا ہے لیکن یہ بات اچھی طرح سمجھ لینے کی ہے کہ دونوں میں کوئی تعلق اور مناسبت نہیں ہے۔ ایک تخلیق کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے اور حیاتِ انسانی کا حیرت خیز مصوّر اور مبصّر اور عالم ہے تو دوسرا ڈراما نگاری کے بندھے ٹکے اصولوں پر چل کر عوام کی پسند اور تجارتی ماحول کا شکار ہو کر صرف فن کی سرحدوں کو چھو کر رہ جاتا ہے۔ حشر کے تخیّل میں بلند پروازی نہ تھی لیکن وہ ایسی ڈرامائی کیفیت ضرور پیدا کرتے تھے جس سے ان کی طبّاعی کا پتہ چلتا ہے۔ انھوں نے ڈراما نگاری میں کوئی بڑا انقلاب نہیں پیدا کیا مگر ادبی اور تفریحی دونوں حیثیتوں سے انھوں نے اسے کچھ اوپر ضرور اٹھا دیا۔ وہ روایتی اندازِ نظر کو ختم نہ کرسکے لیکن بے مقصد قصہ گوئی سے ہٹ کر انھوں نے سماجی مسائل کو بھی اپنے ڈراموں میں جگہ دی اور قدیم حدوں کے اندر نیا رنگ روغن استعمال کرکے اسٹیج کو چمکا دیا، اگر وہ سستی شہرت سے بچ کر ڈرامے لکھتے اور زندگی کی انفرادی اور سماجی کش مکش کی بنیادوں پر اپنی ڈراما نگاری کی عمارت کھڑی کرتے تو حشر کا نقش تاریخ ادب پر اور گہرا اُبھرتا اور وہ ان نقائص کا شکار نہ ہوتے' جو تجارتی پارسی اسٹیج نے انھیں ورثہ میں دیا تھا۔

یہ سب کچھ کہنے کے بعد یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ حشر میں ڈراما نگاری کی وہ صلاحیتیں موجود تھیں جن کی وجہ سے وہ قدیم اور جدید ڈراما نگاری کے درمیان میں ایک اہم کڑی بن گئے اور انھیں اردو ڈراما نگاری کے ارتقا کا مطالعہ کرتے ہوئے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔"

آغا حشر کے ڈرامے

انتخاب

حشر کی ڈراما نگاری پر سیر حاصل بحث کی جاچکی ہے' ان کے فنی خصائص اور ان کے دور کے تھیٹر کی خصوصیات پر نظر ڈال کر ان کے ڈراموں کے محاسن اور خامیوں کا ذکر بھی ہو چکا ہے۔ اس تفصیلی جائزہ کی روشنی میں ان کے مختلف ادوار کے ڈراموں سے انتخاب پیش کیا جاتا ہے' جن کا مطالعہ حشر کے فن اور تدریجی ارتقا کو سمجھنے کے لیے رہنمائی کا باعث ہے۔

پہلا دور

اسیر حرص

ڈراما "اسیر حرص" شریڈن کے انگریزی کھیل "پزارو" سے ماخوذ ہے۔ اس کے اخذ و تحریر اور اسلوب بیان کے متعلق آغا صاحب کے دیباچہ کا اقتباس قارئین کے مطالعہ سے گزر چکا ہے۔

پلاٹ :

شاہ مصر کی وفات ہو چکی ہے۔ مرحوم شاہ کے ولی عہد ناصر الدولہ کی جگہ اس کا عم زاد بھائی چنگیز بزور شمشیر تخت سلطنت پر قبضہ کر کے تاج کا مالک بن جاتا ہے۔ بعد ازاں ناصر الدولہ اس کی بیگم مہ جبین اور بیٹے قمر پر طرح طرح کے ظلم و ستم روا رکھتا ہے۔ آخر ہنگامہ آرائیوں اور کشمکش کے بعد بہادر سپہ سالار رستم جنگ اور چنگیز کی نیک دل بیوی نوشابہ کی اعانت سے معاملات سدھر جاتے ہیں۔ قمر ظالموں کے ہاتھوں قتل ہونے سے بچ جاتا ہے۔ ناصر الدولہ کو قید خانے سے رہا کرایا جاتا ہے، اور مہ جبین کی مصیبتوں کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ چنگیز اپنی بداعمالیوں اور دغا و ظلم سے تائب ہو جاتا ہے، اور حق بہ حق دار رسید کے مصداق ناصر کو تخت سلطنت پر بٹھایا جاتا۔ اس ڈرامے میں حشر کے دوسرے ابتدائی ڈراموں کی طرح سنجیدہ اور مزاحیہ دو پلاٹ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اصل کہانی آٹھ مناظر میں پھیلی ہوئی ہے اور بقیہ آٹھ مناظر کومک کے ہیں۔ کرداروں میں شائستگی نمایاں ہے اور مکالموں کی مقفّٰی و مسجع عبارت آرائی بات بات میں شعر خوانی، ڈرامائی اثر کو کم کرنے کی ضامن ہے اور تکلف و تصنع کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔ کومک میں سوقیانہ اور مبتذل مذاق اور کرداروں کی عامیانہ حرکات ذوقِ سلیم پر گراں ہیں، یہ کھیل اپنے عہد کے عام تھیٹریکل ڈراموں کی ایک ایسی مثال ہے جس نے اسٹیج کی دھوم دھام کو قائم رکھا اور تجارتی مقاصد میں کامیاب ہوا لیکن حشر کے فن کی ابتدائی کمزوریوں کا نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ اصلی ڈرامے اور مزاحیہ گانوں کی کل تعداد چوبیس ہے جو عموماً عوام کی دلچسپی اور جاذبیت کا موجب ہے۔

ایکٹ دوسرا

سین نواں

خواب گاہ

چنگیز خاں خواب میں بڑبڑا رہا ہے۔

"موت، قتل، ناپاک پلیدو، مجھے جہنم میں نہ جھونکو... میرے سینے میں خنجر نہ بھونکو.... آہ...."

(نوشابہ کا خنجر لے کر آنا)

نوشابہ : اے دل ناداں ٹھہر، اے ضبطِ ہمت صبر کر، اے آنکھ مت رو ؎

گر یونہی آنسو کا طوفاں اور دم بھر رہ گیا
یاد رکھنا تم کہ یہ دل خون ہو کر رہ گیا

یہ شمع جل رہی ہے اسے بجھا کر میں پھر روشن کر سکتی ہوں مگر اے بزمِ حیات کی جاں سوز شمع! اگر تجھ کو بجھاؤں گی تو تجھے کیسے روشن کروں گی ؎

دیکھ لوں جی بھر کے تجھ کو آج اے روشن چراغ
لیکن اس سے پہلے کر لوں روشن اپنے دل کے داغ

مگر اس ظالم کا زندہ رہنا ٹھیک نہیں۔ اُف۔ خون، خون، خون......

(نوشابہ حملہ کرنا چاہتی ہے، رستم باہر نکل کر نوشابہ کا ہاتھ روکتا ہے)

کون ؟

رستم : ایک انسان !

نوشابہ : اگر تو انسان ہے تو دیکھ یہ تیرا دشمن شیطان ہے۔

رستم : آخر اس بے وفائی کا سبب ؟ کج ادائی یا دنیا کی بھلائی ؟

نوشابہ : زمانہ کی بھلائی۔

رستم : اگر تم زمانہ کی بھلائی کے لیے اپنے گھر کا چراغ بجھاتی ہو تو خدا تم کو اس کا اجر دے گا، مگر اس خوش کام کے لیے یہ نازک ہاتھ نہیں بلکہ پتھر کے ہاتھ درکار ہیں، خنجر مجھے دیجیے۔ آپ تشریف لے جائیے۔

نوشابہ: ؎ تمھارا قول میرے دل نشین کیوں کر ہو
تمھاری بات کا مجھ کو یقین کیوں کر ہو

رستم: اے ملکۂ ذی وقار...... رستم جنگ کا اقرار۔

نوشابہ: ہیں کون؟ رستم جنگ، بھائی ناصر کا سپہ سالار، بس مجھے ہے اعتبار ؎
پھرتے نہیں ہو تم کبھی اقرار سے اپنے — میں جاتی ہوں غفلت نہ کرو کار سے اپنے

(جانا)

رستم: اخاہ! انسانوں میں فرشتہ، باغ میں گلاب کا پھول، مبارک ہیں وہ انسان جو اوروں کی بھلائی کے لیے اپنا گھر برباد کرتے ہیں، اوروں کا چراغ روشن کرنے کے لیے اپنا چراغ گل کرتے ہیں۔ یارب ذوالکرام، مظلوموں پر یہ ظلم اور ظالموں کو یہ آرام! بس اس کی زندگی ہے میرے حوالے۔ ایک وار میں جھگڑا پاک۔

(قریب جاکر، چنگیز کے سینہ پر گھٹنا رکھ کر اس کو بیدار کرنا)

اُٹھ چنگیز اُٹھ!

چنگیز: تو کون؟

رستم: تیری موت کا سامان۔

چنگیز: پہرہ گیر۔!

رستم: چپ شریر! پہرہ گیر کے آنے سے پہلے میرا ہاتھ چل جائے گا۔ یہ بالشت بھر کی چھری تجھے ہمیشہ کے لیے خاموش کر دے گی، تو خاک کا ڈھیر ہو جائے گا، ایک پل میں روح تیری تڑپتی ہوگی جہنم میں۔

چنگیز: اس بے ادبی کا سبب، آخر تو کون ہے بے ادب۔

رستم: او بدلگام! نہیں سُنا رستم جنگ کا نام؟

چنگیز: کون؟ رستم جنگ! ہائے افسوس۔

رستم: ہیں چنگیز تو تو کانپتا ہے۔ تو تو خدا کے خوف سے بھی نہیں کانپتا تھا، موت کے ڈر سے کیوں کانپتا ہے؟

چنگیز: کیا تو میری جان لے گا؟

رستم: نہیں، یہ بات میرے دل میں آتی تو تیرے بند حشر تک نہ کھلنے پاتے۔

وہ بزدلے ہیں جو سوتوں پہ وار کرتے ہیں وہ شیر ہیں جو جگا کر شکار کرتے ہیں

(رستم کا خنجر پھینک دینا چنگیز کا اُٹھ کر کہنا)

چنگیز: حیرت! تعجب! دشمن اور رحم!

رستم: تعجب کا کون سا مقام ہے، رحم کرنا بہادروں کا ادنیٰ سا کام ہے۔ ؎

آن یہی، بان یہی، شان یہی ہے دنیا میں جواں مرد کی پہچان یہی ہے

چنگیز: اگر قتل کرنا نامنظور تھا تو پھر یہاں آنا کیا ضرور تھا؟

رستم: چنگیز! میں تجھے چھری اور کٹاری سے نہیں مارنے آیا ہوں بلکہ تیرے حلق میں نصیحت کا زہر اتارنے آیا ہوں۔

چنگیز: اگر نصیحت سے ملک و دولت حصول ہو تو ایک بار کیا ہزار بار قبول ہو۔

رستم: او نادان! زردار تو وہی ذی مقدور ہے جس کے دل سے حرص و لالچ کوسوں دور ہے ؎

دانائی عقل سے ہے سن و سال سے نہیں زردار دل سے ہوتا ہے کچھ مال سے نہیں

چنگیز: رستم تو نے میری جان بچائی ہے، دشمنی میں دوستی دکھائی ہے، مانگ جو چیز مانگنی منظور ہے۔

رستم: مانگتا ہوں، اگر آپ دو چیزیں دیں تو مانگتا ہوں۔

چنگیز: دو چیزیں؟

رستم: ہاں دو چیزیں!

چنگیز: کیا؟

رستم: عدل و انصاف اور ظلم سے انحراف۔

چنگیز: جس دل میں ان کمزور چیزوں کا خیال ہے، اس کا دلیر ہونا محال ہے!

رستم: تو وہ دل نہیں بلکہ سوکھی ہوئی ڈالی ہے جو پھلنے پھولنے سے پہلے مرجھانے والی ہے، او اسیر حرص دو دن جینا اور اس قدر کینہ، پانی سے بنا ہوا دل اور آگ سے بڑھ کر قاتل۔

چنگیز: بس ہو چکا ہو چکا۔

نوشابہ: (آکر) کیا ہو چکا؟ قتل و خون؟

چنگیز: کیسا قتل و خون؟ او مجنون!

نوشابہ: کیا ابھی تک یہ زندہ ہے؟ او دغاباز فریبی سردار! تو نے صرف مجھ سے ہی دغا نہیں کی، بلکہ اپنے بھائیوں اور شاہ ناصر کے ساتھ دغا کی۔

چینگیز: تو کیا تو ہی میرے قتل کے واسطے اسے یہاں لائی تھی؟

نوشابہ: بے شک، میں مکرتی نہیں ہوں، یہ خنجر میرا ہی دیا ہوا ہے مگر افسوس کہ اس نے دغا کی، یہ کام خود کرنے کا تھا جو میں نے اس نامرد کے سپرد کیا۔

چنگیز: افسوس، اگر مجھ کو معلوم ہوتا کہ تو وہ بے وفا چڑیا ہے تو اس پنجرے کو جو تیری محبت کی رگوں سے بنا ہوا تھا توڑ دیتا اور تیری محبت کو ہمیشہ کے لیے چھوڑ دیتا۔ ؎

ایسا کیا جو موم سے آہن بھی نہ کرتا   وہ وار کیا تو نے جو دشمن بھی نہ کرتا

نوشابہ: ظالم! میرے وار کا تو نے اتنا ملال کیا، اور اپنے وار کا ذرا بھی نہ خیال کیا، جس نے ایک زمانہ کو حلال کیا۔

رستم: اب آپ اندر جاتی ہیں یا جنت بڑھاتی ہیں۔

نوشابہ: نہیں، اب گھر کے اندر نہیں، قبر کے اندر جاؤں گی جہاں اس جیسے مکار کو جگہ نہ ملے گی۔

چنگیز: اب اماں تیرے لیے او ستم انگیز نہیں   گر ترا خون نہ پی لوں تو میں چنگیز نہیں

رستم: ہیں ہیں، کیا یہ جنون ہے، کیا انسان کے پینے کی چیز خون ہے؟

چنگیز: بس بس! ارے کوئی ہے؟ (تالی بجانا)

(سپاہی کا آنا)

لے جاؤ، اس کا سر کاٹ لو، ہڈیاں اور خون چاٹ لو۔

نوشابہ: بس آخری سلام، اے نامنصف سردار سلام، او خدا کے پکے گنہ گار سلام ؎

نہ ملے گی مرضِ غم کی دوا میرے بعد   پائے گا ظلم و ستم کا مزا میرے بعد

یاد آئے گی تجھے میری وفا میرے بعد

میں جاتی ہوں مگر اتنا کہے جاتی ہوں کہ تو بھی اس ظلم و ستم کا نتیجہ جلد ہی پائے گا۔

چینگیز: بس بس، میں اب کچھ نہیں سننا چاہتا، لے جاؤ، اس ناسزائی کو میرے سامنے سے۔ اس کی بوٹیاں نوچ کر چیل کوؤں کو کھلا دو، اس منحوس صورت کو صفحۂ ہستی سے مٹا دو۔

رستم: رحم کر چنگیز، رحم!

چنگیز: نہیں، ہرگز نہیں۔

رستم: افسوس۔

(رستم کا جانا چاہنا، چنگیز کا روکنا)

چنگیز: ٹھیر رستم ٹھیر، تو نے میری جان بخشی کی ہے اس لیے میں تجھے بغیر ہتھیار نہیں دیکھنا چاہتا۔

(تلوار دے کر)

یہ ایک دشمن کی تلوار ہے مگر سچے دوست کی یادگار ہے ؎

رہیں گے ہم ہم بس استخوان و پوست کی صورت
ملیں گے دشمنوں سے اور رہیں گے دوست کی صورت

رستم: پہلے تو نوشابہ پر رحم کر، پھر میں بھی مان جاؤں گا، بلکہ تیرا دوست بن جاؤں گا۔

چنگیز: دوستی کا انعام کس طرح دینا چاہیے، یہ میں خوب جانتا ہوں۔

رستم: اور لوگوں کی بھلائی کو کس طرح بھول جانا چاہیے، یہ بھی میں خوب جانتا ہوں۔

سپاہی: اے شہنشاہِ ذی حشم! لشکرِ دشمن کا رنگ ڈھنگ جا کر دیکھ آئے ہم۔ اور کٹتے مرتے ایک مژدہ ہاتھوں ہاتھ لائے ہم، یعنی کہ اپنے دشمنِ جانی کا کلیجہ ساتھ لائے ہم۔

رستم: ہیں، کون قمر!

قمر: چچا جان!

چنگیز: پھینک دو، شیطان کے بچے کو، دریا میں پھینک دو۔

رستم: چنگیز معاف کر اسے۔

چنگیز: لڑائی کے وقت میں اس کا سر کاٹ کر نیزہ پر چڑھاؤں گا اور اس کی ماں کو فتح کی مبارک باد دینے جاؤں گا۔

رستم: چنگیز، جو رستم کسی کے آگے نہ جھکا تھا، اب اپنے مالک کے بچّہ کے لیے تیرے آگے سر جھکاتا ہے، رحم کر، رحم کر۔

چنگیز: کبھی نہیں، ہرگز نہیں۔

رستم: چنگیز، میں تجھ سے بھیک مانگتا ہوں۔

چنگیز: کیا؟

رستم: اس کی جان۔

چنگیز: بس بس، اب اگر تاخیر ہوگی تو تمھاری زندگی بھی اخیر ہوگی۔

رستم: تو بدکار، سمجھ کہ یہ تلوار تیری دی ہوئی نہیں، بلکہ خدا کی بخشی ہوئی غیبی مدد ہے، لے ہوشیار ہو جا اور سنبھل۔

(قمر کو لے کر لڑتے ہوئے فرار ہونا، پُل کے پار ہو جانا، پل پر بجلی کا گرنا، پُل کا ٹوٹ جانا..... سپاہیوں کا اس طرف اور رستم کا اُس طرف کھڑا نظر آنا) (پردہ)

ایکٹ تیسرا

سین پہلا

محل :

سہیلیاں : (گانا) : من دھر و دھیر، موری سجنی، ہاں دھر و دھیر،
دن رین جیت ہوں بھجتی،
ہاں رو کے پھٹتی چھتیاں، کیسی ہائے صورتیاں،
تو ہے چین نہیں دن رین، ہاں دھر و دھیر،
تمھاری زاری، موری پیاری
سن سن کے اٹھت ہے پیر
دکھ سگرے پیارے
تورے نینوا کا لگا من تیر
من دھر و دھیر موری سجنی ....

نثر

پہلی سہیلی : ہمارے شاہ آئے۔

دوسری : سچ! ہائے!

تیسری : تیرے سر کی قسم

دوسری : لیکن ادھر نہ آنے دینا ان کے قدم۔

پہلی : ع گُل سے جلنا کیا بُرا ہے بلبلِ بے برگ کا

دوسری : ع یک بہ یک ملنے سے ڈر ہوتا ہے شادی مرگ کا

ناصر : کیا بہت ہی حال تباہ ہے؟

پہلی : حضور! اب خدا پر نگاہ ہے۔

ناصر : آخر کچھ اس کی وجہ بھی پائی۔

دوسری : آپ کا صدمہ اور قمر کی جُدائی۔

ناصر: افسوس ؎

ایک آفت سے تو مر مرکے ہوا تھا جینا | پڑ گئی اور یہ کیسی مرے اللہ! نئی

مہ جبیں: اے ستارو، میرے ناصر کو نہ مارو، قمر کے کپڑے بھی نہ اتارو، اے چاند، میرے قمر کو پکڑ کر کیوں مارتا ہے؟ قمر، میرا قمر......

سب: جی؟

مہ جبیں: میرا قمر کہاں ہے؟

سب: رستم جنگ کے پاس۔

مہ جبیں: کون رستم جنگ؟

سب: آپ کا وفادار۔

مہ جبیں: نہیں نہیں، وفادار نہیں ہے، عصمت کا شکاری، آہ پانی نہیں برسا۔ ارے بھاگ، آگ لگنے کی تیاری ہے۔

سب: کہاں کہاں؟

مہ جبیں: وہاں وہاں۔

(سب کا جانا، اور مہ جبیں کا ہاتھ میں مشعل لیے گاتے ہوئے آنا)

گانا

تمھیں کون اذیت سکھائی

سن ساجن موری سدھ بسرائی

اے آسمان ظالم، بپتی بن ستی اتی دُرگتی

تن من تج کر برہن نس دن پل چھن گن گن

تڑپ تڑپ بپتی کٹھن

اب ملت کہاں ہمراہ سکھ درشن، تمھیں کون......

نثر

جل لے نورانی مشعل، رات آگئی، اندھیری چھاگئی ؎

دل کو جلایا، جسم کو اور جان کو جلا | گزری ہے آدھی رات اب ارمان کو جلا

(مہ جبیں کا آگ لگانے کا ارادہ کرنا، اور ناصر کا روکنا)

ناصر: ہیں ہیں، پیاری مہ جبیں، یہ کیا کرتی ہو۔
مہ جبیں: رب العالمین مجھے بچا، مجھے بچا۔
ناصر: پیاری، میں کوئی غیر نہیں، تمھارا شوہر ناصر ہوں۔
مہ جبیں: نہیں نہیں، ناصر کو تو موت نے مارا، قبر میں گیا وہ میرا پیارا تم اس کی روح ہو یا اس کا بھوت۔
رستم: (قمر کو لے کر آنا) کیوں کیوں خیر ہے۔؟
ناصر: خیر ہے یا خدا کا قہر ہے۔
قمر: امی جان!
مہ جبیں: کون؟ میرا قمر، نہیں قمر کی روح، قمر کا بھوت، ہٹ جا، بھاگ جا۔

(جانا)

(پردہ)

ایکٹ تیسرا

سین دوسرا

(کومک)

محل:

حسینہ: ارے جھنجھٹ! کیا نحوست سچ مچ دیوانی ہو گئی ہے؟
جھنجھٹ: اجی بانو صاحبہ، بالکل شیطان کی نانی ہو گئی ہے۔
نحوست: ارے جھنجھٹ؟
حسینہ: ہیں یہ کون؟
جھنجھٹ: اجی یہ تو نحوست بیگم کی آواز ہے۔
نحوست: ارے دروازہ کھول!
حسینہ: بیگم صاحبہ بندگی۔
نحوست: میں نے تیری سب کرتوت دیکھ لی۔
حسینہ: میری کیا کرتوت آپ نے دیکھی؟

نحوست : تونے ہی تو میرے شوہر کو پُھسلایا ہے۔

حسینہ : جھنجھٹ کیا یہ سچ کہتی ہے؟

جھنجھٹ : اجی تم بھی سناؤ۔

حسینہ : بیگم صاحب! دیکھیے! میرے ساتھ ایسی بد کلامی نہ کیجئے۔

نحوست : جھنجھٹ تو سچ کہتا تھا کہ حرام زادی لڑائی بغیر بات ہی نہیں کرتی۔

جھنجھٹ : اجی تم کیا دیکھتی ہو، خوب سناؤ۔

نحوست : تو کیا مجھ سے لڑے گی؟ یہ جوتی بھی دیکھی ہے۔؟

حسینہ : یہ لکڑی بھی دیکھی ہے؟

جھنجھٹ : ہنخ ہنخ چلی۔

نحوست : (گانا) چل چل دیوانی، تُو تو ہوگئی دیوانی۔

سلیم : ہیں ہیں، یہ کیا ہے؟

حسینہ : دیکھو پیارے، تمھاری اماں جان کہتی ہیں کہ تونے ہی میرے شوہر کو پُھسلایا ہے۔

سلیم : نہیں نہیں اماں جان! اس نے نہیں پُھسلایا ہے، وہ دیکھیے سامنے سے جناب آتے ہیں۔ ذرا چھپ کر ان کا تماشا دیکھنا چاہیے۔

مرزا : کہو دوست کیسی کہی؟ یار شکر ہے کہ اس شکل میں تو کوئی مجھے نہیں پہچان سکتا۔ شکر ہے کہ جھنڈو بھنگی سے میری جان پہچان تھی جو یہ لباس مل گیا، ورنہ بڑی مشکل ہوتی۔

حسینہ : کیوں پیارے تم آگئے؟

مرزا : ہاں پیاری میں آگیا۔

حسینہ : اب تمھیں کوئی نہیں پہچان سکتا، کیوں کہ تم پورے ماسٹر بن گئے۔ اگر خدا نخواستہ خرچ میں سے نوکری چھوٹ جائے تو کمیٹی میں درخواست دے کر گٹر س ماسٹر ہو سکتے ہو۔

مرزا : اور آہستہ آہستہ کمیٹی کے ممبر ہو جائیں گے، پھر تو کسی کو بھی خاطر میں نہ لائیں گے، اپنے ہی بھائیوں کے گلے پر چھُری چلائیں گے اور مرزا حماقت بیگ کے بدلے خان بہادر مرزا صاحب کہلائیں گے۔

گانا

صورت سیرت میں چندا
ہر فن میں کامل ہے بندہ

شکل مچھندر، عقل میں بندر، خاصے قلندر
بن کر ممبر
گھر گھر پھر کر ٹیکس لگائے گا بندہ
واہ واہ خوب نکالا یہ دھندا
تیرے بھلے ہیں، سب کے گلے ہیں، ٹیکس کا ڈالوں پھندا
صورت میں سیرت میں ....
ساروں میں، یاروں میں
بھنگی چماروں میں، دھوبی کہاروں میں، پاؤں گا نام
کرسی پہ بیٹھوں گا، یاروں میں اینٹھوں گا۔
دولت سمیٹوں گا، میں صبح و شام
خان بہادر بن کے،
زر لوں گا، اور گھر رشوت سے بھر لوں گا
چال چلوں گا تن کے،
میری تیری جوڑی، ایک اندھا ایک کوڑھی
مطلب پائیں گے من کے
صورت سیرت میں چندا، ہر فن میں کامل ہے بندہ
صورت سیرت میں ....

نثر

حسینہ : لو پیارے کوئی سامنے سے آتا ہے، جھاڑو دینا شروع کرد۔

جھنجھٹ: کم بخت کیا آہستہ آہستہ جھاڑو دیتا ہے۔

مرزا : ارے ہائے ہائے مر گیا۔

جھنجھٹ: اوہو، آپ ہیں جناب والا، میں سمجھا تھا جھاڑو دینے والا۔

مرزا : ہٹ تیرے باپ کا منھ کالا۔

مرزا : آتی ہے؟ اسے بھی میرے بغیر چین نہیں آتا، مگر یہ اتنی بڑی کیوں ہو گئی؟ ہاں، شاید شادی کی خوشی میں بڑھ گئی۔ اچھا ذرا آنکھ تو ملاؤ۔ ہائے ہائے۔

سلیم: اوں ہوں۔

مرزا: تیری اداؤں سے مجھ کو سرور ہوتا ہے خطا معاف ہو مجھ سے قصور ہوتا ہے

سلیم: اے چھوڑ چھوڑ میرا بدن چور چور ہوتا ہے۔

مرزا: ارے اس میں اتنا زور کہاں سے آگیا، پیاری ذرا اپنا منہ تو ہم کو دکھاؤ۔

سلیم: اجی یہ تو میں ہوں آپ کی سبز پری۔

مرزا: واہ رے استادِ زمانہ، کیا آپ نے مجھ کو اپنے باپ کی طرح بے وقوف جانا۔

سلیم: اجی نہیں، میرے دل میں آیا کہ ذرا آپ سے دل لگی کروں۔

مرزا: اچھا، ذرا اپنے بے وقوف باپ کا قصہ تو بیان کرو۔

سلیم: لو سنو، جب میں شکل بدل کر خط لے کر اس کے پاس گیا تو حکم پاتے ہی میری پیاری کے گھر پہنچا۔

مرزا: پھر بھی اس اُلّو نے تم کو نہ پہچانا۔

سلیم: اجی، بالکل نہ جانا۔

مرزا: اس وقت لباس کیا پہنے تھا؟

سلیم: یہی جو آپ پہنے ہیں۔

مرزا: واہ واہ، کیا کہنے ۔ اچھا پھر؟

سلیم: پھر کچھ دیر تو ہم نے ان کی حرکتوں کو دیکھا بھالا۔

مرزا: پھر؟

سلیم: پھر میں نے اپنی نقلی ڈاڑھی جو شکل چھپانے کے واسطے لگا رکھی تھی اتار ڈالی، پھر تو سب نے کہا، سلیم تھا۔

سب: سلیم تھا،

مرزا: او، کون سلیم؟

سلیم: ابا جان تسلیم۔

مرزا: او، یہ کون؟ نحوست، کم بختوں نے پہلے سے میرا گھر اُڑانے کو بارود تیار کر رکھا تھا۔

نحوست: کم بخت، اتنی بڑی ڈاڑھی اور بھنگی کی پوشاک۔

مرزا: دیکھو دیکھو نحوست! ڈاڑھی کی مسخری نہ کرو۔

نحوست: چپ بے شرم۔

مرزا: اری واہ ری میری کڑک مرغی۔

نحوست: کم بخت اتنی ذلت پا کر بھی ہنستا ہے۔

مرزا: ہنستے ہی گھر بستے ہیں۔

سلیم: اباجان! یہ سب کم بخت جھنجھٹ کی شیطانی ہے۔

حسینہ: اسی نے مجھ سے کہا کہ نحوست بڑا جلتا سیلانی ہے۔

نحوست: اور اسی نے مجھ سے کہا کہ حسینہ دیوانی ہے۔

جھنجھٹ: اجی اس میں کیا آنا کانی ہے، یہ تو یاروں ہی کی کارستانی ہے۔

مرزا: ٹھیریے! میں ابھی اس کو ٹھیک کرتا ہوں۔

(مارنا)

جھنجھٹ: بس حضور! بندہ بھول گیا۔

مرزا: کہو دوست کیسی کہی!

(سب کا جانا)

(ڈراپ)

ایکٹ تیسرا

سین تیسرا

جنگل:

چنگیز: افسوس، ذلت، تباہی، رستم کیسا دلیر شیر، اگر رستم کی آدھی ہمت بھی میرے سپاہیوں میں ہوتی، تو آج یوں ذلت نہ اٹھانی پڑتی۔

سپاہی: بجا ناسرکار۔

چنگیز: کون؟ میرا شکار، ناصر بدشعار، مجھے خاک میں ملانے والے، اب کہاں ہیں تیری جان بچانے والے؟

نوشابہ: یہ روح بھٹکے گی میری جب تک نہ جسم تیرا فگار ہوگا خوشی نہ ہوگی مجھے میسر، نہ تیرا جب تک مزار ہوگا

چنگیز: کس قدر تیز ہے اس کی گفتار میں اثر، اگر زندہ ہے تو لیتا ہوں تیری خبر، اگر ہوگی روح تو نہ ہوگا تجھ پر تلوار کا اثر۔

سپاہی: لے لوں اب تو عوض بھائی کے خون کا

چنگیز: یہ کیا کام کیا تو نے جنون کا؟

رستم: ؎ ظالم! نتیجۂ خوئے بد کام ہے یہی دُنیا میں اہلِ ظلم کا انجام ہے یہی

چنگیز: رستم، میرا غصہ تجھ کو دوست سمجھ کر چھوڑتا ہے اور تو مجھ پر یہ ستم توڑتا ہے۔

رستم: ؎ جہاں میں ظلم سے تیرے مچا اندھیرا ہے جہاں کا گر ہے تو دشمن تو پہلے میرا ہے

چنگیز: ؎ چرکے دیتا ہے مجھے تو نشترِ گفتار سے یوں نہیں سمجھا اگر لے سمجھ تلوار سے

رستم: بول، اب کیا تیرا غرور ہوگیا، نشہ غرور کا کہاں کافور ہوگیا؟

ناصر: (آکر) رحم، پیارے رستم رحم!

رستم: عالی جاہ! اگر اس کو بھی کسی پر رحم کرنا آتا تو مجھ کو بھی اس پر ضرور رحم آتا۔

چنگیز: نہیں نہیں، مجھ کو اب ہلاک کر ڈالو، سب سے پہلے میرا سینہ چاک کر ڈالو۔ ؎

دُعا کرو نہ ہزاروں میں شرمسار کرے دُعا کرو کہ خدا میرا بیڑا پار کرے

؎ نہ تو شیشہ ہی ملا اور نہ ساغر پایا ساقیا ہم تری محفل سے پُر ارماں نکلے

ناصر و نوشابہ: ہیں ہیں، خیر ہے۔

چنگیز: کچھ نہیں، ملکِ عدم کی سیر ہے۔

رستم: کیوں اب قتل کی دہشت طاری ہوئی، جو خودکشی کی تیاری ہوئی۔

چنگیز: ؎ سکتے بیٹھے تھے مرے ہر شہر اور انبوہ میں زلزلہ تھا نام سے میرے زمین وہ کوہ میں

؎ ہائے قسمت سے وہ سارا ولولہ جاتا رہا ایسا کچھ دیکھا کہ دل کا حوصلہ جاتا رہا

ناصر: اگر پہلے سے یہ خیال ہوتا تو کیوں ایسا حال ہوتا!

چنگیز: عزیز ناصر، میرے پچھلے گناہوں کی سزا مجھے ندامت میں ڈبوتی ہے، مجھے معاف کرو، میری طرف سے دل صاف کرو۔

رستم: آپ بھی عالی جاہ، نوشابہ کی طرف سے دل صاف کریں کیوں کہ جب میں تم کو آپ کی خواب گاہ سے لے کر فرار ہوا تو راہ میں ان سپاہیوں سے دوچار ہوا، وہ آپ کا حکم بجا لا رہے تھے اور اس بے گناہ کا خون بہا رہے تھے، سمجھانے کے طور پر کہا جب وہ نہ مانے تو زبردستی لے کر فرار ہوگیا۔

چنگیز: پیاری نوشابہ کے علاوہ تیرا بھی گنہ گار ہوں، تم دونوں میرا قصور معاف کرو۔

ناصر: پیارے چنگیز مجھے اس ساعت سے بڑی خوشی حاصل ہوئی، ایک تو آپ کا راہِ نیک پر آنا، دوسرے مہجبیں کا، جو بھائی ناصر کے غم میں دیوانی ہوگئی تھی، حکیم صاحب کی دوا سے صحت پانا۔

چنگیز: بھائی ناصر! اب ایک خوشی کا دن مقرر ہو، تاکہ یہ تاج میرے ہاتھ سے تیرے زیبِ سر ہو۔

(پردہ)

ایکٹ تیسرا

سین چوتھا

جشنِ تاج پوشی

دربار:

چنگیز: دنیا کی پادشاہی، تاجِ عدالت گستری — مل کر مبارک دیں جن و بشر حور و پری
دل شاد ہو، آباد ہو، دشمن سدا ناشاد ہو — تا حشر محوِ داد ہو، پادِ جہاں کی سروری

سب: آمین! آمین! آمین!

مرزا: حضور! ایسی خوشی کا وقت آیا، مگر بندہ نے انعام نہ پایا، عقل دیتے وقت تو خداوند تعالیٰ بھول گئے، اور انعام دیتے وقت آپ بھولے جاتے ہیں۔

چنگیز: کیا مرزا صاحب، ابھی تک آپ کو انعام نہیں ملا؟

مرزا: نہیں حضور! ابھی تک تو کچھ نہیں پایا۔

چنگیز: اچھا مل جائے گا۔

جھنجھٹ: اچھا چلو، آج سے آپ کو گھسیاروں کا جمعدار بنایا۔

مرزا: چپ بے نالائق!

(سہیلیوں کا ناچ)

(ڈراپ سین)

دوسرا دور

سفید خون

اس دور میں پلاٹ، تدبیر کاری اور مکالمہ نگاری میں نسبتاً ترقی اور تبدیلی کے آثار نمایاں نظر آتے ہیں لیکن دوہرے پلاٹ کی قدیم کیفیت اور ہیئتی بد وضعی میں اس وقت تک کوئی قابلِ ذکر اصلاح نہیں ہوئی تھی۔ مکالموں میں خطابت کا زور، نقرہ بازی کی شدت کے سبب بے ربطی اور واقعات کے دروبست میں جھول پایا جاتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں سے اخذ و ترجمہ کی وجہ سے بعض حضرات نے حشر کو انڈین شیکسپیئر سے خطاب کیا ہے جو قطعاً بے معنی بات ہے۔ حشر کی اہمیت ان کی خامیوں کے باوجود ان کے طرزِ اسلوب اور فنی مزاج کی انفرادیت میں ہے، وہ اپنی زبان اور اپنے انداز کے جداگانہ مالک ہیں۔ اس کھیل کے اصل پلاٹ کے مکالمے بھی مقفیٰ و مسجع ہیں، لیکن ان کی برجستگی، چستی اور قوتِ بیان کہیں کہیں اردو ڈرامے کی ارتقائی منزل کی نشان دہی کرتے اور دوسرے اردو ڈرامانگاروں سے آغا صاحب کو ایک ممتاز درجہ دیتے ہیں، ان کے دوسرے عام ڈراموں کی طرح اس کا کومِک بھی عامیانہ اور پست ہے۔ ملاحظہ ہو، پہلے ایکٹ کا پانچواں اور چھٹا منظر:

ایکٹ پہلا

سین پانچواں

دل آرا کا مکان:

ارسلان: ہم اور ہمارے جینے کی حقیقت یعنی جسم اور روح کے تعلق کی کیفیت، ظاہر میں ایک بھید ہے، لیکن اگر حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے تو جلا اٹھوگے، یہ جسم سانس کی تیلیوں کا بُنا ہوا ایک پنجرا ہے اور روح ایک پر بندھی چڑیا ہے جو اس میں قید ہے جس کے نغموں کی صدا ہم پر یہ آوازہ کستی ہے کہ اے حرص و ہوس کی بستی میں رہنے والی مغرور ہستی، کیوں چند روزہ

زیردستی پر غفلت پرستی ہے، ہر کمال کو زوال ہے، ہر بلندی کا نتیجہ پستی ہے، نخوت ذلت کے گڑھے میں اتارے گی، موت مارے گی، عبرت قبر کے ڈھیر پر کھڑی ہو کر پکارے گی ؎

نہ تن میں تابِ بازو میں بل نہ سر میں شور — بدن کی فکر میں کیڑے، کفن کی تاک میں چور
پڑا ہے کس لیے خاموش لے تو اے گور — کہاں ہے تیرا وہ زر اور کدھر گیا وہ زور
لحد ہے تو ہے اور اک بیکسی سی چھائی ہے — جواب دے کہ فنا پوچھنے کو آئی ہے

غزل : ؎

تعجب ٹھوکروں سے کیوں سرِ فغفور ہوتا ہے — غرورِ زور و زر اس گھر سے یوں ہی دور ہوتا ہے
جوانی میں عدم کے واسطے سامان کر غافل — مسافر شب سے اٹھتے ہیں جو جانا دور ہوتا ہے
ہماری زندگانی حشر مٹی کا کھلونا ہے — اجل کی ایک ٹھوکر سے جو بکنا چور ہوتا ہے

خاقان : ہمارے آنے کی خبر پائی، نہ کسی نوکر کو بھیجا، نہ خود پیشوائی کو آئی۔

سعدان : واقعی یہ برتاؤ خلافِ ادب ہے۔

خاقان : اچھا تو تم خود جاؤ، اور ہماری صاحب زادی کو بلا لاؤ۔

ارسلان : حضور والا۔

خاقان : کیا وہ نہیں آتی ہے، کیا وہ بغاوت دکھاتی ہے، ارے جاؤ، جاؤ، اس سے جا کر کہو کہ بوڑھا باپ اپنی بیٹی سے ملنا چاہتا ہے.......شہنشاہِ خاقان اپنی پیاری دل آرا کو یاد فرماتا ہے۔

دل آرا : میں بہت ہی مسرور ہوں کہ حضور نے قدم رنجہ فرما کر اس کفش خانے کی عزت بڑھائی۔

خاقان : مسرور ہو، ضرور ہو گی، اگر میرے آنے پر تمھیں رنج ہوتا تو میں یہ سمجھتا کہ تمھاری ماں کی قبر میں میری بیوی نہیں بلکہ وہ عورت دفن ہے جس نے سانپ کے بچے کو اپنی اولاد سمجھ کر پالا ہے۔

دل آرا : جناب والدہ مرحومہ کی شان میں ایسے کلمے نہ فرمائیے۔ آپ باجی جان کے پاس سے کیوں چلے آئے، یہ تو بتائیے۔

خاقان : کیوں آیا ہوں، قسمت کا جلایا ہوں، نصیب کا ستایا ہوں، کبھی لوگ میرے پاس فریاد لاتے تھے، آج میں تیرے پاس فریاد لایا ہوں۔ ؎

وہ باغ جس کے روش کی ہے تو گل لالہ — وہ باغباں کہ چمن تجھ پہ صدقے کر ڈالا
وہ شاخ جس نے تجھے گودیوں میں ہے پالا — اسی کو پھونک کے ظالم نے خاک اڑائی ہے
وہ اڑ کے گھر ترے فریاد کرنے آئی ہے

دل آرا: کیا آپ کا اشارہ میری بہن کی طرف ہے؟

خاقان: ہاں، اسی کے دیے ہوئے رنج و محن کی طرف ہے ۔

جو بد شعار، ستم کیش، اہلِ کیں نکلی ——— پلی تھی گود میں پر مارِ آستیں نکلی

دل آرا: جناب جیسا فرماتے ہیں، میری بہن ہرگز ایسی نہیں، آپ جایئے دہیں۔

خاقان: تو کیا میں اس کے پاس جاؤں اور گڑگڑا کر کہوں کہ بیٹی! میں بوڑھا ہوں، لاچار ہوں، اور کچھ نہیں، صرف سونے بیٹھنے کے لیے جگہ اور روٹی ٹکڑے کا خواستگار ہوں۔

دل آرا: جناب آپ کے لیے یہی بہتر ہے کہ عقل کو کام میں لایئے، اور ایک مرتبہ بہن کے پاس پھر جایئے۔

خاقان: دل آرا، تو اس کے پاس جانے کو کہتی ہے جو محسن کشی کا آلہ ہے، جس نے کلیجے کو سانپ کی طرح ڈس لیا اور درندوں کی طرح نوچ نوچ کر کھا ڈالا ہے ۔

غضب آئے ستم ٹوٹے فلک سے آفتیں برسیں ——— خدا چاہے تو اس کی قبر پر بھی لعنتیں برسیں

دل آرا: خدا بچائے میں کہتی ہوں کہ آپ کبھی خفا ہو جائیں گے تو یوں ہی مجھ پر بھی لعنتوں کے تیر برسائیں گے۔

خاقان: نہیں دل آرا نہیں، میں اپنے ہونٹ سی لوں گا، میں اپنی زبان کاٹ ڈالوں گا۔ مگر تجھ ایسی نیک لڑکی کے حق میں ایسی بد دعا کبھی نہ نکالوں گا۔ تو حق شناس ہے، تو عالی ہے، اس کی آنکھ خوفناک اور تیری آنکھ تسلی دینے والی ہے، وہ عیش و راحت کی شریک ہے اور تو غم و آفت کی ساتھی ہے۔ وہ میرے جسم کا پھوڑا ہے اور تو مرہم لگاتی ہے۔ وہ آنکھیں پھوڑتی ہے اور تو آنکھیں بچھاتی ہے۔

موت مانگے تو رہے آرزوئے خواب اُسے ——— ڈوبنے جائے تو دریا ملے پایاب اسے

عوضِ جور ہو لطفِ سرِ بیداد آئے ——— یوں بُرا ہو کہ جہنم کا مزا یاد آئے

دل آرا: بس کیجیے جناب بس! آپ کی باتیں کچھ سمجھ میں نہیں آتی ہیں۔ وہ دیکھیے باجی جان تشریف لاتی ہیں۔

خاقان: او خدا، او خدا، یہ میں کیا دیکھتا ہوں، دل آرا، دل آرا، کیا تجھے میرے آنسوؤں سے بھی شرم نہیں آتی ہے جو میرے سامنے اس ناہنجار سے ہاتھ ملاتی ہے۔

ماہ پارا: لو بڑھاپے اور حماقت کی نظروں میں یہ اخلاقی رسم بھی خلافِ دستور ہے۔

دل آرا: کہتی سچ ہو۔ کیوں صاحب! کیا ہاتھ ملانا بھی کوئی قصور ہے؟

خاقان: ہے اور ضرور ہے۔ ڈر۔ ڈر۔ اس سے ڈر، یہ عورت نہیں بلکہ وہ شرارت کا اوزار ہے۔ جس سے شیطان اپنا مطلب نکالتا ہے۔ اس کے سینے میں دل نہیں، بلکہ وہ پتھر ہے جس پر یہ گرتا ہے۔

اسے پیس ڈالتا ہے اور جو اس پر خود گرتا ہے وہ چُور چُور ہو جاتا ہے۔

دل آرا: تو آپ کا مطلب یہ ہے کہ بہن کو بہن کی محبت چھوڑ دینا چاہیے۔

خاقان: ہاں، وہ دانت جو مُنہ میں رہ کر زبان کاٹے، اسے توڑ دینا چاہیئے۔

دل آرا: تو جناب مجھے اس رائے سے انکار ہے۔

خاقان: تو نا تجربہ کار ہے۔ اور سودائی! کیسی بہن اور کہاں کا بھائی۔ دنیا والے مثل آنکھ اور ابرو کے ہیں جو پاس پاس رہ کر ایک دوسرے کو نہیں دیکھ سکتے۔

دل آرا: بات یہ ہے جناب والا!

خاقان: اس، اس، اسی کو دیکھو جس کو میں نے جان کی طرح پالا، دن کو رات اور رات کو دن کر ڈالا۔ آج یہ خدا کو بھولی ہے۔ اتنا بھی نہیں جانتی کہ خاقان کون کتنا اور کس کھیت کی مولی ہے۔

ماہ پارا: یہ میرا قصور نہیں، صرف آپ کا جوش غضب!

خاقان: بس خدا کے واسطے اب تو مجھے پاگل نہ بنا، جا، جی اور جینے دے۔ اب میری زندگی اپنی کم بختی کے دن نہیں گوارا کرے گی۔

(دل آرا سے)

پیاری بیٹی تو اپنے بوڑھے باپ اور اس کے سو نوکروں کا بار گوارا کرلے گی؟

دل آرا: جناب! اوّل تو آپ کو بہن کے ہاں جانے سے فضول انکار ہے، دوسرے جب میرے ہزاروں نوکر موجود ہیں تو پھر آپ کا سو نوکر رکھنا بے کار ہے۔

خاقان: اچھا تو میں پچاس ہی پر صبر کروں گا۔

دل آرا: یہ بھی زیادہ ہیں۔

خاقان: اچھا پچیس۔

دل آرا: یہ بھی بہت ہیں۔

خاقان: اچھا تو بیس۔

دل آرا: اوہوں۔

خاقان: دس۔

دل آرا: اجی ایک آدمی کافی ہے بس۔

ماہ پارا: اگر سچ پوچھو تو ایک کی بھی ضرورت نہیں۔

خاقان: او خدا، او خدا! اگر تیری ہی مرضی ان لڑکیوں کے دل کو سخت بنا رہی ہے تو مجھے سہارا دے، صبر کا یارا دے، اوہ تم، تم، او نا خلف عورتو! کیا تم یہ سمجھتی ہو کہ ظالم مظلوم کو ستا کر پھل پا تا ہے، نہیں نہیں نہیں دھوکا نہ کھاؤ، خدا ٹھٹھوں میں نہیں اڑایا جاتا ہے، اس کی لاٹھی بے آواز ہے، اس کی چکی چلنے میں سست مگر پیسنے میں بہت جلد باز ہے، میں اسی کے پاس اپنی فریاد لے کر جاؤں گا۔ میں اپنی چیخوں سے اس کے قہر کو جگاؤں گا، وہ بولے گا میں بلاؤں گا، وہ سُنے گا میں سناؤں گا۔ او بے وقوف عورتو! میں اپنے دل کے ٹکڑے کو دکھاؤں گا۔

(خاقان دیوانہ وار سینہ پر ہاتھ مارتا، اور دونوں ہاتھ آسمان کی طرف اٹھاتا ہے، دل آرا اور ماہ پارا قہقہے مارتی ہیں)

ٹیبلو

(پردہ)

ایکٹ پہلا

سین چھٹا

خواب گاہ سعدان:

(سعدان کا سوتے نظر آنا، بیرم کے سکھائے ہوئے دو قاتلوں کا سعدان کے قتل کرنے کے لیے آنا، پہرے دار کا پہرہ دیتے ہوئے آنا، بیرم کا کھڑکی میں کھڑے ہو کر سیٹی بجا کر قاتل کو بلانا، قاتل کا بیرم کے اشارے سے سیڑھی لگا کر کھڑکی کی راہ سے مکان میں داخل ہونا، مکان کے اندر سے لوگوں کا شور مچانا، قاتل کا بغیر قتل کیے کھڑکی کی راہ سے فرار ہونا، پہرے دار کا قاتل سے مقابلہ کرتے ہوئے مارا جانا، پرویز کا شور و غل سن کر نیند سے بیدار ہو کر باہر آنا، پہرے دار کو مرے ہوئے دیکھ کر پرویز کا حیران ہونا۔ بیرم کا اپنے باپ سعدان کو یہ موقع دکھلانا، سعدان کا دیکھ کر حیران رہ جانا)

(پردہ)

ایکٹ دُوسرا

سین پہلا

جنگل پہاڑ:

گانا

پرویز: کاہے من تو سنکٹ سے گھبرایا   کاہے من تو سنکٹ سے گھبرایا
بدھ ورانی، بیمانی، راجا اور رانی، سب ہی نے دُکھ پایا۔ کاہے من تو......
کیوں غافل بھولا، یہاں جو گل پھولا، آخر کو وہ مُرجھایا کاہے من تو......

(خود سے)

کون جانتا ہے میں کون ہوں۔ کون جانتا ہے کہ اس فقیرانہ لباس میں ایک دولت مند نواب کا نورِ نظر، لختِ جگر ہے، کون کہہ سکتا ہے کہ اس پھٹی ہوئی گودڑی میں ایک امیر کا لال پوشیدہ ہے۔ چل امیر چل اور اس غریب خاقان کی مدد کر، اور وہ غلط الزام جس کی وجہ سے تو چھپا پھرتا ہے، وہ شرافت اور لیاقت سے رد کر۔

(گانا)

دُنیا ایک مسافر خانہ ہے پیارے نہ بن اٹکانا
دُنیا ایک مسافر خانہ......
سانچ سمجھ کر آ ٹھیرے ہیں، بھور کو ہے جانا
دُنیا ایک مسافر خانہ......
چن چن ماٹی محل بنایا، لوگ کہیں گھر میرا
نا گھر تیرا نا گھر میرا، چڑیاں رین بسیرا
مت للچانا، دل نہ لگانا
ہری کا گُن گانا
دُنیا ایک مسافر خانہ......

سعدان: کیوں بیرم؟

بیرم : جناب آپ نے مجھے کس کے پاس بھیجا تھا؟

سعدان : ماہ پارا اور دل آرا کے پاس۔

بیرم : نہیں، بلکہ وحشی اور درندوں کے پاس۔

سعدان : کیوں۔ کیا تمھارا سمجھانا کچھ کارگر نہ ہوا؟

بیرم : حضور، اگر پتھر ہوتا تو پانی ہو کر بہہ جاتا، لوہا ہوتا تو پگھل جاتا، مگر خدا جانے ان ناخلف عورتوں کا دل کس چیز کا بنا ہوا ہے، جو مطلق اثر نہ ہوا۔

سعدان : جاؤ، جاؤ، پھر جاؤ، اور انھیں لاکر اس غریب کی مصیبتیں دکھاؤ۔ خدا کی قسم اگر انھوں نے اس غریب کی مدد نہ کی تو وہ سردی اور طوفان سے پاگل ہو جائے گا۔ چلو، چلو، آنکھوں سے دیکھ کر تو انھیں رحم آئے گا۔

(خاقان کا دیوانہ وار آنا)

خاقان : چھوڑ دے، چھوڑ دے، تو بھی مجھے چھوڑ دے۔ جا، جا، چلا جا۔

ارسلان : خداوندا!

خاقان : خوب برسو، خوب چمکو! ہوا، آگ، مٹی، پانی، ان سب کو رشوت دی گئی ہے۔ یہ سب میری بیٹیوں سے مل گئے ہیں۔ جا، جا، تو بھی ان سے مل جا۔

ارسلان : حضور برف گر رہی ہے۔

خاقان : گرنے دے، گرنے دے، چل اے ہوا، خوب زور سے چل، اے بادلو، اتنی شدت سے برسو کہ پہاڑوں کی چوٹیاں، محلوں کے گنبد، قلعوں کے مینار، یہ سب تر آب ہو جائیں۔

ارسلان : ایسی اولاد پر لعنت ہو، جس کے دل میں ایسا زہریلا مادہ پیدا ہو جاتا ہے۔

خاقان : ہاں، اور اس باپ پر بھی لعنت ہو جو اپنے نطفے سے ایسی ناخلف اولاد پیدا کرتا ہے۔ اور اس ماں پر بھی لعنت ہو جو اپنی چھاتیوں کا دودھ پلا پلا کر دنیا کی مصیبتوں کو بڑھاتی ہو۔ اور اس محبت پر بھی لعنت ہو جو ایسے زہریلے دانت والے کتّوں کو پالتی ہے۔

پرویز : ہائے کیسی اچھی طبیعت برباد ہو گئی۔

خاقان : اے شاہی شان و شوکت تو ان تکلیفوں کو برداشت کر، اگر تم سردی اور طوفان میں نہ پڑتے تو خدا کے قہر و غضب سے نہ ڈرتے، اگر مصیبت امیروں کے سر نہ ہوتی تو خدا کے غریب بندے کس تکلیف سے دن گزارتے ہیں، یہ تجھے مطلق خبر نہ ہوتی۔

پرویز: حضور کسی پناہ کی جگہ چلیے۔

خاقان: ایسی جگہ تو صرف قبر ہے، مگر نہیں قبر میں بھی پناہ نہیں، وہاں بھی پہلے ہزاروں من خاک کے نیچے دباتے ہیں، پھر کیڑے آکر کھاتے ہیں، اس کے بعد گوشت سڑتا ہے، جسم بگڑتا ہے، ہڈیوں کو مصیبت کا سامنا کرنا پڑتا ہے، کچھ پستی ہیں، کچھ گلتی ہیں، کچھ کھاد ہوتی ہیں اور اس پر بھی جو بچ رہیں، وہ جنگلی جانوروں کی ٹھوکروں سے برباد ہوتی ہیں۔

ارسلان: صبر کیجیے، میرے آقا، میرے مالک، میرے شہنشاہ، میرے خداوندِ نعمت۔

خاقان: چپ، جھوٹا، خوشامدی، گمراہ، وہ شخص جس کی زندگی غریبوں کے قبرستان کی طرح تاراج ہو۔ اس مفلس فقیر آدمی کو تو شہنشاہ بتاتا ہے آہ یہی لفظ تھے، جنھوں نے مجھے دھوکا دیا۔ انھی تعریفوں سے بیٹیوں نے مجھے لوٹ لیا، تو کیا اب تو بھی خوشامد کر کے مجھے لوٹنا چاہتا ہے، اب میرے پاس کیا ہے۔ ہاں ہے، یہ سڑا ہوا چیتھڑا جو میں نے اپنے کفن کے لیے بچا رکھا ہے۔ یہ بھی نہ بچاؤں گا۔ ننگا ہی دُنیا میں آیا تھا اور ننگا ہی دُنیا سے جاؤں گا۔ لے آ۔ اتار۔ اتار (جامہ کو تار تار کر ڈالتا ہے۔)

(ماہ پارا آتی ہے)

سعدان: پروردگار! پروردگار!

خاقان: خبیث۔ چڑیل۔ مُردار۔ جا، جا، چلی جا، تو اپنی راحت کی دنیا چھوڑ کر ہم غریبوں کی دنیا میں کیوں آئی ہے۔ سو، سو۔ آرام کے محلوں میں سو۔ پھولوں کی سیجوں پر سو۔ عیش کی بارہ دریوں میں سو۔ اور یہاں تک نیند میں سرشار ہو کہ خدا کا قہر جس کو میں اپنی چیخوں سے جگا رہا ہوں۔ ایک دم بیدار ہو۔ بیدار ہو۔ بیدار ہو۔

سعدان: دیکھیے، دیکھیے، کیا یہ صورت کسی سے دیکھی جا سکتی ہے۔ کیا کسی شخص کی ایسی ابتر حالت آپ کے وہم و گمان میں آسکتی ہے۔

ماہ پارا: اگر یہ آنکھیں ہیں تو اس شخص کی اس سے بھی زیادہ بدتر حالت دیکھوں گی اور تم بھی دیکھو گے۔

سعدان: نہ فرمائیے، نہ فرمائیے، وہ باتیں جو رنج اور افسوس سے ایک غیر مرد نہیں کہہ سکتا، آپ بیٹی ہو کر نہ فرمائیے۔ اور اگر ایسا ہونے والا بھی ہے تو آپ کا فرض ہے کہ خود بھی رحم کھائیے اور خدا سے رحم کی درخواست کیجیے۔

ماہ پارا: ایسے ضدی شخص پر رحم کرنے یا رحم چاہنے کی کوئی ضرورت نہیں۔

سعدان: ضرورت نہیں! یہ جواب تو کچھ باجحت نہیں، کیوں حضور، جب آپ کبھی لڑکپن میں کھیلتے کھیلتے
گر پڑتی تھیں تو کیا بادشاہ سلامت دایہ سے یہی کہتے تھے کہ کوئی ضرورت نہیں نہ اٹھاؤ۔
جب آپ بچپن میں بھوک سے بلبلاتی تھیں تو کیا اعلیٰ حضرت ملکۂ عالم سے یہی کہا کرتے
تھے کہ ابھی ضرورت نہیں، دودھ نہ پلاؤ۔ نہیں۔ نہیں۔ واللہ، اگر کسی وقت آپ کا حال ذرا
بھی نوعِ دگر ہو جاتا تھا تو وہی نورانی چہرہ جسے آپ چیلوں اور گدھوں سے نچوانا چاہتی
ہیں، روتے روتے آنسوؤں سے تر ہو جاتا تھا۔

ماہ پارا: یہ سب یاد دلانا بالکل واہیات ہے۔

سعدان: بڑے افسوس کی بات ہے کہ یہ درخت جس میں نہ انسان کی سی عقل و دانائی ہے اور نہ کسی نے
انھیں محبت و اطاعت سکھائی ہے، پھر بھی یہ اپنے باغباں کے کام آتا ہے، یعنی اپنے پھولوں سے
اس کا دماغ معطر بناتا ہے۔ اپنے پھل اس کو کھلاتا ہے، اپنے سایہ میں سلاتا ہے مگر آپ
اپنے باپ کے ساتھ، جس نے آپ کو ماں کی طرح سنبھالا، گودیوں میں پالا، رات کو دن اور
دن کو رات کر ڈالا۔ ذرا بھی سلوک کرنے میں خوش نہیں ہیں۔ اگر خدا ان درختوں میں زبان
پیدا کردے تو کیا یہ نہ کہیں گے کہ انسان سے بڑھ کر احسان بھول جانے والا محسن کُش
کوئی نہیں ہے۔

ماہ پارا: سعدان! درخت تو نہیں کہتے بلکہ ان کی آڑ میں تم کہتے ہو۔

سعدان: ہاں، اگر میں ہی کہتا ہوں تو سچ کہتا ہوں۔

ماہ پارا: میں تمھاری باتوں سے نفرت کرتی ہوں۔

سعدان: اور آپ کی باتوں سے خدا نفرت کرتا ہے۔

ماہ پارا: ادب سیکھو۔

سعدان: نیکی سیکھو۔

ماہ پارا: انسان بنو۔

سعدان: مہربان بنو۔

ماہ پارا: میرا رتبہ جانو۔

سعدان: اپنے باپ کا مرتبہ پہچانو۔

ماہ پارا: زبان درازی نہ کرو۔

سعدان: اپنے پالنے والے سے برائی نہ کرو۔

ماہ پارا: دیکھو' یہ جان جانے کا قرینہ ہے۔

سعدان: مالک پر جان دینا وفاداری کا زینہ ہے۔

ماہ پارا: پچھتانا ہوگا۔

سعدان: دوزخ میں جانا ہوگا۔

ماہ پارا: یہ گستاخی۔

سعدان: یہ بے رحمی۔

ماہ پارا: عقل اور ایسی بدتر۔

سعدان: دل اور ایسا پتھر

ماہ پارا دیکھو سعدان! میری مہربانیوں کو حقیر نہ جانو' ایسے بے ہودہ دماغ رکھنے والے سر فوراً اڑا دیے جاتے ہیں۔ میں پھر تم سے کہہ دیتی ہوں کہ اگر تم نے میرا ساتھ نہ دیا تو اس چوراہے پر پھانسی پاؤ گے جہاں شہر کے آوارہ کتے گولی سے مار دیے جاتے ہیں۔

سعدان: میری زندگی اسی کے لیے ہے اور میری موت بھی اسی کے لیے ہوگی۔ میری ہستی جب تک اس بستی میں بستی ہے' اپنی عمر کے ہر ایک گھنٹے کو اسی کی یاد میں مبارک بنائے گی اور میری روح جب تک اس جسم میں ہے اپنی رگوں کے تار پر اس کی محبت کا گیت گائے گی۔ اس وقت بھی جب کہ ظالم خنجر میرا گلا ریت رہا ہوگا۔ میرے خون کی ہر ایک دھار اسی کے قدموں کی طرف بہہ کر جائے گی۔

ماہ پارا: بیرم تم نے دیکھا۔

بیرم: میں افسوس کرتا ہوں۔

ماہ پارا: دیکھو۔ بیرم۔ اگر تم نے میرے باپ کی مجھ سے سفارش کی۔ تو میں تم سے بھی ناراض ہو جاؤں گی۔

شوہر ماہ پارا: (سائڈ میں) کون؟ ماہ پارا اور بیرم۔

بیرم: اے میرے دل کی روشنی! تو مجھ سے اپنی محبت واپس نہ لینا' اگر تو اپنا یہ روشن چہرہ چند لمحے کے لیے ادھر سے اُدھر پھیر لے گی تو میرے خوشی کے دن کو فوراً غم کی تاریکی گھیر لے گی۔

ماہ پارا: دیکھو بیرم۔ میں تم کو چاہتی ہوں اور محبت کرتی ہوں۔

شوہر ماہ پارا: (ساؤنڈیس) محبت کرتی ہوں اور چاہتی ہو۔ او خدا یہ میں کیا دیکھ رہا ہوں۔
اے آسمان تو کیوں ان پر نہیں گر پڑتا۔ اے زمین تو ان گنہ گاروں کو کیوں نہیں
نگل جاتی۔

ماہ پارا: پیارے بیرم! کاش میرے شوہر کی زندگی پر موت فتح پاتی۔

شوہر ماہ پارا: اوہ! شرم، ذلت ہے تجھ پر، لعنت ہے تجھ پر، یہ بدذاتی، یہ بدصفاتی۔

بیرم: اررررر، غضب ہوگیا۔

(ماہ پارا کا شوہر اور بیرم کا سامنا ہوتا ہے)

ماہ پارا: مار، مار، کیوں ڈرتا ہے، کیوں گھبراتا ہے، ایک وار میں ہمیشہ کے لیے جھگڑا پاک ہوا جاتا ہے۔

شوہر ماہ پارا: کمینے! خبیث! کتے! آ، آ، آ۔

ماہ پارا: بیرم، مار کیا دیکھتا ہے۔

شوہر ماہ پارا: او خدا، انصاف! (وار کرتا کرتا ہے)

(بیرم گرتا ہے)

(پردہ)

خوبصورت بلا

آغا صاحب نے "خوبصورت بلا" نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لیے ۱۹۰۹ء میں لکھا تھا۔ یہ بھی ان کے دوسرے دور کی مثال اور اپنی بنیادی خصوصیات میں اس دور کے ڈراموں سے مماثل ہیں، مگر موقع بے موقع اشعار کی کثرت نہیں ہے اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔

پلاٹ | نیروز آباد کے بادشاہ برجیس قدر کو اس کی خود غرض اور مکار بہن شمسہ موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔ بعد ازاں اس کے اکلوتے بیٹے کم سن سہیل کو بھی قتل کرنے کی سازش کرتی ہے۔ اس کا ہمراز ظالم و دغاباز سردار قتلو بیگ سہیل کی تاک میں ہے۔ مرحوم بادشاہ کا وفادار سردار توفیق اور اس کی بیوی طاہرہ، سہیل کی جگہ اپنے بیٹے رشید کو لٹا کر اس کی جان بچا لیتے ہیں۔ شمسہ کا دغاباز ہمراز قتلو اور شمسہ میں تصادم ہوتا ہے اور قتلو مارا جاتا ہے۔ توفیق کو قید خانہ میں ڈال دیا جاتا ہے مگر ایک اور وفادار سردار قہرمان ان کی مدد پر آمادہ ہوتا ہے۔

اور شمسہ کے خلاف نبرد آزمائی کرکے سہیل کو تخت نشین کراتا ہے۔ اس پلاٹ کے علاوہ دوسرا پلاٹ حسب معمول مزاحیہ ہے۔ جس کے بعض کردار اصل کہانی میں شریک ہیں اور گانوں کی بھی وہی بھرمار ہے جو اس دور کے تمام ڈراموں میں پائی جاتی ہے۔ البتہ یہ ڈراما تین ایکٹ کے بجائے چار ایکٹ کا ہے۔ ابتدا میں نیکی بدی کے درمیان مکالمہ ہے، جو دنیا کے خوب و زشت اور نیک و بد اعمال کا مقابلہ کرکے اس کھیل کے کرداروں اور مرکزی خیال کا تعارف کراتے ہیں۔ اس ڈرامے کے تین سین درج ذیل ہیں:

ایکٹ پہلا

سین پانچواں

قلعہ ٹاور:

(دور سے لوگوں کی آواز سنائی دیتی ہے)

طاہرہ: او خدا! او خدا! یہ خوفناک آوازیں کیسی آرہی ہیں؟ شاید جنگ چھڑ گئی، افسوس! ملک کی عورتو! ماتم کرو کہ آج تمھاری سینکڑوں بہنیں بیوہ اور بچے یتیم ہو جائیں گے۔ بچو! گریہ وزاری کرو، لوگو! سیاہ لباس پہنو کہ آج تمھارے ہزاروں بھائی تم سے ہمیشہ کے لیے جدا ہو جائیں گے، ؎

زباں پہ فریاد لب پہ نالے، جگر میں حسرت کے داغ ہوں گے
جو گھر تھے کل تک کہ جگمگاتے وہ آج سب بے چراغ ہوں گے

(توفیق کا آنا)

توفیق: پیاری بیوی!

طاہرہ: کون؟ توفیق! وائے بے عزتی! دور کھڑے رہو۔

توفیق: طاہرہ! تم مجھے غصے سے دیکھ رہی ہو۔

طاہرہ: ہاں میں تمھیں غصے اور نفرت سے دیکھ رہی ہوں۔

توفیق: لیکن سبب؟

طاہرہ : تم بزدل ہو، مرد بن کر دنیا کو دھوکا دے رہے ہو، کیا جنگ فتح ہو گئی؟ اس کا مژدہ دینے آئے ہو۔

توفیق : افسوس! سوائے ہار کے اور شکست کے اب ہمارے نصیبوں میں اور کیا رکھا ہے؟ تمام فوج بے زبان بھیڑوں کی طرح وفاداری کی قربان گاہ میں ذبح ہو گئی۔

طاہرہ : تم کیسے زندہ رہے؟ جس کو سب سے پہلے مرجانا چاہیے تھا، کیا میدانِ جنگ سے شکست کھا کر میری گود میں چھپنے کے لیے آئے ہو؟

توفیق : نہیں! مرنے سے پہلے تیری وفاداری آزمانے آیا ہوں۔

طاہرہ : کیا مالک اپنی لونڈی کو آزماتا ہے؟ شوہر اپنی بیوی کا امتحان لینا چاہتا ہے؟ تو لو سر حاضر ہے، گردن اُڑا دو، فرماں برداری آزما چکے اب وفاداری بھی آزما لو!

توفیق : ہاں تجھے قتل کروں گا مگر ہاتھ سے نہیں، صرف ایک بات سے۔

طاہرہ : میرے مالک! میرے سرتاج! میں آپ کا کہنا ابھی تک نہیں سمجھی۔

توفیق : اچھا سمجھو اور سنو، جس لڑکے کو آٹھ برس تک پالا اور کلیجے سے لگایا، آج اس کی قربانی کا روز آیا۔

طاہرہ : یعنی؟ یعنی؟

توفیق : سہیل کو وفادار ہشام کے ساتھ بھگا دو، کہیں چھپا دو، اور اس کے عوض میں ظالم طغرل کی شمشیر پر اپنے لختِ جگر کو بھینٹ چڑھا دو۔

طاہرہ : تم باپ ہو کر یہ کیا فرما رہے ہو؟ میں ماں ہو کر یہ کام کس طرح کر سکتی ہوں؟ افسوس میرا بچہ! میرا رشید!

توفیق : اگر بچے کی محبت مالک سے بے وفائی سکھاتی ہے، دنیا کی خوشی کے لیے عاقبت کا گنہ گار بناتی ہے تو اس کو جانے دو، ہرگز نزدیک نہ آنے دو۔

طاہرہ : یہ سب سچ ہے مگر میرے مالک بچالو، سہیل کے ساتھ میرے بچے کو بھی بچالو، چاہے اس کے عوض میری جان نکال لو۔

توفیق : نہیں! یہ نہیں ہو سکتا، جب تک ظالم طغرل کو یہ یقین نہ ہو جائے کہ دشمن مر گیا، تب تک سہیل نہیں بچ سکتا، بس جلدی کرو، اور مانو۔

طاہرہ : میں مانتی ہوں، مگر ممتا نہیں مانتی۔

توفیق : ایسی ماتما کو پھونک دو، آگ لگادو ۔ ہ

میرے ہر رویئں جس کے لاکھوں لاکھ احسان ہیں ایسے سو بیٹے بھی اس کے لال پر قربان ہیں

طاہرہ : خیر تمھاری اور خدا کی یہی مرضی ہے تو میں جی کڑا کر کے اپنے لختِ جگر کو ذبح کرنے کو تیار ہوں ۔

توفیق : آفریں! اے وفادار عورت آفریں! اے دُنیا کی عورتو! شوہر کا حکم کس طرح ماننا چاہیے، سیکھو، وہ اس عورت سے سیکھو، اُٹھ! اے شریف بی بی اُٹھ! اب میں اس میدان جنگ میں خوشی اور راحت سے مروں گا اور قیامت کے دن غرور اور عزت کے ساتھ اٹھوں گا ۔

طاہرہ : لونڈی تابع دار ہے، دم قدم کے ساتھ ہے ۔

توفیق : میری عزت سلام! یہ آخری ملاقات ہے ۔

(توفیق کا جانا)

طاہرہ : ہائے میرے سینے میں دھاڑیں مار مار کر کون رو رہا ہے ۔ اے وفاداری دور ہو، نکل جا، اے بے رحمی الگ ہو جا! بیٹے کی محبت مجھے خدا اور شوہر سے بے ایمان بنانا چاہتی ہے، وفاداری کی راہ سے پھرانا چاہتی ہے ۔ نہیں نہیں، میں بیٹے کے خون سے وفاداری کی کتاب میں دستخط کروں گی ، اے عورت کے دل ہمت پکڑ! اے بے رحمی تو اس کے دروازے پر پہرہ دے تاکہ ڈر اور خوف گھسنے نہ پائے ۔ اے رات ! تو اس قدر گہری ہو جا کہ میرے ہاتھ کا کام میری آنکھیں دیکھنے نہ پائیں ۔

(ہشام کا گھبراتے ہوئے آنا)

ہشام : حضور! بچوں کی حفاظت کیجیے، قلعہ کا مغربی دروازہ بھی فتح ہو گیا ۔

طاہرہ : ہشام! ہشام! اب وفاداری دکھاؤ، سہیل کو لے کر اس چور دروازے سے نکل جاؤ ۔ میں اس کے عوض اپنے لختِ جگر کو بھینٹ چڑھا دوں گی ۔

ہشام : مگر یہ داؤں کیوں کر چلے گا، دشمن اسے پہچان نہ لے گا ۔

طاہرہ : نہیں سہیل اور رشید کی عمر میں تھوڑا سا فرق ہے، اس لیے کوئی ان دونوں میں تمیز نہیں کر سکتا ، بس اب دیر نہ لگاؤ ، جلدی سے سہیل کو لے کر کہیں چلے جاؤ ۔

سہیل : امی جان! مجھے کہاں بھیجتی ہو ؟

طاہرہ : وہاں جہاں دشمن سے امان ہو ۔

سہیل : نہیں ! میں کہیں نہیں جاؤں گا ۔ کیا تمھارے دل سے میری محبت جاتی رہی ؟

طاہرہ: ہائے میں اسے کس طرح بتاؤں، کیا دل چیر کر دکھاؤں، سہیل بھاگ! بھاگ!
اس قصاب خانے سے نکل جا، موت خونی کتّے کی طرح تیری بُو سونگھتی ہوئی آرہی ہے۔

سہیل: نہیں، میں ہرگز نہیں جاؤں گا

(ہشام کا گود میں اٹھا کرلے جانا)

طاہرہ: سہیل! خدا حافظ۔

(طاہرہ کا بے ہوش ہو کر گر جانا، رشید کا آنا)

رشید: امّی جان! امّی جان! یا اللہ! امّی جان کو کیا ہو گیا ہے؟ امّی! پیاری امّی!

طاہرہ: کون؟ رشید! میرا لال! میرا بیٹا! مگر نہیں، کم بخت دور رہو، تو میرا بیٹا نہیں ہے۔

رشید: امّی، تم کیا کہہ رہی ہو؟ میں تمھارا بیٹا ہوں۔

طاہرہ: ہاں ہاں! تو میرا بیٹا ہے، میرا رشید ہے، آ، آ! میری گود میں آ تو میرے گھر کا اُجالا ہے۔
آ میرے بچّے! میں نے تجھے بڑی محنت سے پالا ہے۔ مگر بچّہ! کس کا بچّہ، کیسا بچّہ، بچّہ شیطان بن کر میرے ایمان کو ٹھگنے آیا ہے۔ تجھے کس نے بلایا ہے؟ میرا کوئی بچّہ نہیں۔ میں کبھی ماں نہیں بنی۔ کیا میں ماں ہوتی تو تجھے اپنی آنکھوں کے سامنے ذبح کراتی؟

رشید: امّی! امّی! تم تو دیوانی ہو گئی ہو۔

طاہرہ: ہاں ہاں! میں دیوانی ہو گئی ہوں، بلکہ ڈائن بھی ہو گئی ہوں۔

رشید: یہ تم کیا کہہ رہی ہو؟

طاہرہ: افسوس! اے دنیا کے لوگو! یہ کون سے مذہب کا دستور ہے؟ کون سی شریعت کا قانون ہے؟ دوسرے کے لیے اپنے بچّے کا خون بہانا، رشید ادھر آ۔

(اندر سے زہر کی شیشی لاکر رشید کو سونگھانا)

رشید: یہ کیا ہے؟

طاہرہ: بے ہوشی کی دوا۔

رشید: کیوں؟

طاہرہ: تاکہ تجھے مرتے وقت تکلیف نہ ہو۔

رشید: نہیں ایسا نہ کہو۔

طاہرہ: ارے کم بخت! تجھے سونگھنا ہوگا، تجھے مرنا ہوگا۔

رشید: آہ! رحم! رحم!

طاہرہ: سوگیا، بے ہوش ہوگیا، جا! جا! راحت کی دنیا میں! وہاں جاکر حوروں سے دل بہلا، وہاں تیرے بزرگوں کی پاک روحیں ہیں۔ تو ان سے میری مصیبت بیان کردینا۔

رشید: مہربان ماں! میری طرف نفرت سے نظر نہ اٹھاؤ، اگر میری مجبوری جانتی ہو تو بہت نہیں فقط دو ہی آنسو رحم کے بہاؤ۔

طاہرہ: یہ میں نے کیا کیا؟ بیٹا! بیٹا! رشید! کیا اتنی جلدی اپنی اماں سے خفا ہوگئے؟ ہمیشہ کے لیے سوگئے؟ بولو! بولو! فقط ایک بار بولو ؎

اُٹھو! آؤ! میرے پیارے! ذرا لگ جاؤ سینے سے ؛؛ خفا ماں سے نہ ہو، گر سوگئے بیزار جینے سے

(پٹاخے کا پھٹنا اور دیوار میں ایک دروازہ سا ہوجانا)

یا خدا! یہ خوفناک دھماکا! ایک بہ یک دیوار میں دروازہ کیسا ہوگیا؟

(طغرل کا مع فوج وغیرہ کے آنا)

طغرل: فتح فتح! کامیابی! یہی ہے گنجِ مراد، یہی ہے خزانۂ کامگاری۔

طاہرہ: زمین کے بوجھ! تو کون ہے؟

طغرل: کون ہوں؟ طغرل، بہادر سپاہی، فاتح، جہان کی عزت۔

طاہرہ: نہیں، جہان کی ذلت، نیکی اور ایمان کا دشمن۔

طغرل: اگر سہیل کو نہ دیا تو اس سے زیادہ تیرا دشمن بن جاؤں گا۔ تمام دنیا کو اُٹھادوں گا۔

طاہرہ: ارے، تو کیا اگر تمام دنیا کے شیطان مل کر آئیں تو بھی سہیل تو کیا، اس کا ایک ناخن بھی یہاں سے نہ لے جانے پائیں۔

طغرل: بدذات! یہ بات، صفدر ادھر آؤ، اسے باندھ کر کوڑے لگاؤ۔

طاہرہ: ارے کوڑے کیا تو موت کے شکنجے میں کھنچوادے، سرتن سے اڑادے ؎

جلادے یا مٹادے، سر کٹادے ؛؛ نہیں ممکن زباں اس کا بتادے

طغرل: موت مجھ سے زیادہ بے رحم نہیں۔ صفدر بڑھو! کیا تو میرا حکم نہیں سنتا؟

صفدر: حضور! مجھے شرافت آپ کا حکم سننے سے منع کرتی ہے۔

طغرل: بودے! نامرد! بزدلی دکھاتا ہے۔

صفدر: معاف کیجیے! بزدلی ہے جو مرد ہو کر ایک عورت پر ہاتھ اٹھاتا ہے۔

طغرل : ذلیل! دغاباز! نمک حرام!

صفدر : ٹھیریے، میں نمک حرام نہیں ہوں۔ میں نے آج تک ہمیشہ آپ کے پسینے پر خون بہایا ہے، لیکن مجبور ہوں کہ خدا نے یہ ہاتھ عورت کے لیے نہیں بلکہ مرد کے لیے بنایا ہے۔

طغرل : تو کیا میرا حکم بجا نہ لائے گا۔؟

صفدر : جو شریف اور بہادر سپاہی ہے، وہ مرجائے گا مگر مرتی ہوئی عورت پر کبھی ہاتھ نہ اٹھائے گا۔

طاہرہ : یا خدا! کیا ان قصابوں کی جماعت میں بھی کوئی نیکی کا فرشتہ موجود ہے؟ اے کم بخت! دیکھ اس کو کہتے ہیں جواں مرد اور شریف۔

طغرل : تو جھوٹا ہے، اگر نوکر وفادار ہو تو کبھی ایسی نافرمانی نہیں کرے گا

صفدر : صاحب! اگر مالک شریف ہو تو کبھی ایسا ذلیل حکم نہ دے گا۔

طغرل : چپ بدسیر! لے جاؤ! مار دو تلوار! اڑا دو سر!

صفدر : ہاں مجھے لے چلو، یہ دنیا فانی ہے۔ ہیضہ، طاعون، کھانسی، بخار میں سسک سسک کر مرنے سے وفاداری اور نیکی کی راہ میں مرنا خدا کی مہربانی ہے۔

طاہرہ : ارے ظالم! اس آئینے کو نہ توڑ، جو تجھے تیری اصلی صورت دکھاتا ہے۔

صفدر : بانو! آپ میرے لیے رنج نہ کریں، کیوں کہ بُرے درخت سے ہمیشہ بُرا پھل اور بُرے مالک کی نوکری سے ہمیشہ بُرا نتیجہ نکلتا ہے۔

طغرل : دیکھ اس طرح ملتا ہے۔

(صفدر کو پستول سے مار دیتا)

صفدر : آہ! او خدا!

(مرجانا)

(توفیق کا زخمی اور ہتھکڑی پہنے ہوئے آنا)

طغرل : کون ہے میرا شکار؟

طاہرہ : میرا غریب شوہر۔

توفیق : مصیبت کے طوفان، تکلیفوں کی آندھیاں، آفتوں کے ریلے، نقطہ جیتے جی کے ہیں جھیلے، زمین پر آسمان، چکی کے پاٹ کی طرح جاری ہے، بچپن اور جوانی کو پیس چکا۔ اب بڑھاپے کی باری ہے۔ ؎

ہیچ دنیا ہے، یہ عقبیٰ کی طلب گاری میں آخری سانس بھی نکلے تو وفاداری میں

طغرل: ذلیل! باغی! مجسم غداری! یہ ذلت و خواری! پھر بھی نہ گئی وفاداری؟

توفیق: وفاداری سچا دین ہے، پاک ایمان ہے، وفاداری پر بال بچے بیوی سب کچھ قربان ہو۔

طغرل: نجس بوڑھے! زبان بند کر، زندگی اور سہیل دونوں میں سے جو پیاری ہو اپنے لیے پسند کر۔

توفیق: خونی کتے! ہم زندگی دیں گے، مگر پیارے سہیل کو کبھی نہ دیں گے۔

طغرل: کیا تو موت سے نہیں ڈرتا؟

توفیق: سپاہی موت کے ساتھ ہر روز کھیلا کرتے ہیں۔

طغرل: تو لے موت! یہ تیرا شکار۔

(پستول سے توفیق کو مار دینا)

توفیق: او خدا! حق ادا۔

طاہرہ: ارے کم بخت ظالم! یہ تو نے کیا کیا! او خدا! تو اپنی خدائی کو چھوڑ کر کہاں چلا گیا ؎

غفلت کی نیند میں کیا اب تو سو رہا ہے کیا دیکھتا نہیں ہے، کیا ظلم ہو رہا ہے

طغرل: چپ نابکار! خدا کو نہیں، اب موت کو پکار! اگر سہیل کو نہ دیا تو تجھے بھی تیرے خون میں نہلاؤں گا، تمام دنیا کو اُلٹاؤں گا، سارے گھر میں آگ لگاؤں گا، جہاں سے ملے گا، سہیل کو ڈھونڈ کر لاؤں گا۔ اور اس کے خون سے اپنی تلوار کی پیاس بجھاؤں گا۔

طاہرہ: یا خدا ؎

تاج سر سے گر پڑا اب گود بھی خالی کروں اپنے ہاتھوں سے میں اپنے گھر کی پامالی کروں

طغرل: بول وہ موت کا نوالہ، میرے خنجر کا چور رنگ، میرے تبر کا ہدف، میرے نیزے کا نشانہ کہاں ہے؟

طاہرہ: جا، خونی کتے! وہ تیری خوراک پڑی ہے، کھا لے، مار ڈال، سر تن سے اتار ڈال، اے منعم حقیقی! کیا تو سو گیا، کیا قانونِ قدرت منسوخ ہو گیا؟ ؎

غصے کی آگ سے اب تن من جلائے اس کا قہر و غضب سے اپنے سب زور ڈھائے اس کا

(رشید کو اٹھا کر لانا اور اسے خنجر سے ہلاک کرنا)

طغرل: یہی ہے میرے درختِ شجاعت کا ثمر، یہی ہے۔

طاہرہ: او خدا! او خدا! یہ خوں نشار نظارہ کن آنکھوں سے دیکھا جائے گا۔ دنیا کی تمام مصیبتیں

ایک ہمارے ہی واسطے ہیں ؏

نہیں ہوتی جو نازل ہر بلا ہے　　　مرا گھر ہے کہ ظالم کربلا ہے

(بے ہوش ہو کر گر جانا)

(پردہ)

ایکٹ دوسرا
سین پانچواں

جنگل:

قہرمان: قریب ہے، قریب ہے، ملعون قتلو اور طغرل اور غاصبہ شمسہ کا خوفناک انجام قریب ہے۔

پہلا سپاہی: جنرل قہرمان، انہی وحشیوں کے مظالم سے ہم سب وطن سے بے وطن ہو کر وحشیوں کی طرح پہاڑوں اور جنگلوں میں اپنی زندگی کے دن پورے کر رہے ہیں اور اسی روز کے امیدوار جب کہ انتقام کا خنجر دشمنوں کی آنکھوں کے سامنے چمکتا ہوگا اور وہ ذبح ہو کر ان پیروں کے سامنے پڑا سسکتا ہوگا۔

دوسرا: خدا کا شکر ہے کہ معصوم سہیل اور وفادار ہشام پہاڑ کی کھوہ میں چھپا ہوا اور بدنصیب طاہرہ جنگل میں بھٹکتی ہوئی ہمیں مل گئی۔

قہرمان: ہاں بدنصیب طاہرہ کو اب کون کہہ سکتا ہے کہ وہ زندہ ہے، گھر لٹ گیا، سہاگ اُجڑ گیا، کوکھ کے لال کو کھو بیٹھی، دن رات دیوانہ وار جنگلوں اور پہاڑوں میں پھرتی ہے، مگر ہاں کبھی ہوش آجاتا ہے ورنہ وہی دیوانے پن کا دورہ شروع ہو جاتا ہے۔

تیسرا: دیکھیے، دیکھیے، وہی سامنے سے آرہی ہے۔

گانا

کسی کی آس میں میں نے یہ جاں گنوائی ہے
ہوں تنگ جینے سے، مولا تری دہائی ہے

ہاں رے مورے سیّاں گھائلو منواں غم کی ستائی میں تورا کرت ہوں

مان رے

سدھ بدھ بسری رے گیّاں

چین نا پڑت موہے کل آوے کیوں کر

ہاں رے موری کوکھ اُجڑی گیّاں

ہاں رے مورے سیّاں ....

راتیں گئیں نشاط و مسرت کے دن گئے

دو لال شب چراغ تھے سو وہ بھی چھن گئے

قہرمان: خدایا اس کی مصیبت کا خاتمہ کر۔

طاہرہ: اے خوبصورت چاند! تو ہی اپنا ایک ٹکڑا دے دے، میں اسی کو خورشید سمجھ کر پیار کروں گی

آسماں پر چاندنی ہے اور زمیں پر چاندنی — ہو رہی ہے تیرے دم سے آج گھر گھر چاندنی

آ تو آجا تاکہ رکھ لوں اپنے سینے میں تجھے — میرے بھی ویرانے میں ہو جائے دم بھر چاندنی

قہرمان: بانو! یہ کیا حال ہے؟

طاہرہ: دیکھو دیکھو ظالم میرے بچّے کو مار رہی ہے۔ ارے طغرل تو چھری کیوں تیز کر رہا ہے، اب میری گود میں کوئی بچّہ نہیں ہے

دے بیٹھی ہوں سب کچھ جو تھا افلاک کے نیچے — دبی ہے زندگی بھر کی کمائی خاک کے نیچے

چوتھا: ہائے بے چاری کو جنون ہو گیا۔

طاہرہ: ارے کسی اولاد والے سے پوچھ، وہ کہے گا کہ تو مجنوں ہو گیا۔

چوتھا: بانو! میں بھی اولاد رکھتا ہوں۔

طاہرہ: ہاں سچ ہے، مگر

تو ہے سرسبز شاخ اور طاہرہ اک خشک ڈالی ہے — بھری ہے گود تیری اور میری گود خالی ہے

چوتھا: بانو! غم کے درخت کو آنسوؤں سے سینچ سینچ کر ہرا رکھنا کیا فائدہ دے گا۔

طاہرہ: ہاں مجھے رونے دو، خوب جی بھر کے رونے دو، میں اپنی آنکھوں سے خون کا دریا بہاؤں گی، اس میں تیروں گی، آخر میں اسی میں ڈوب کر مر جاؤں گی۔

(ہشام کا سہیل کو لے کر آنا)

سہیل : پیاری امی !

طاہرہ : لڑکے تو کون ہے ؟

ہشام : کیا آپ معصوم سہیل کو بھول گئیں ؟

طاہرہ : بھول گئی ؟ میں کبھی بھولی نہیں، کوئی ماں اپنے بچے کو بھولتی ہے۔ تم کیسے کہتے ہو؟ میرا بچہ مجھ کو بھول گیا۔

پہلا : بانو! یہ کون ہے ؟

طاہرہ : لڑکے! تو کون ہے؟

سہیل : امی! میں آپ کا سہیل ہوں۔

طاہرہ : کون ؟ سہیل ! سہیل ! بادشاہ کی آخری نشانی، میرا پیارا، میرے پیاروں کا پیارا۔

قہرمان : بانو! آپ کی یہی حالت رہی تو آپ اس غریب کے لیے کب کچھ کر سکتی ہیں۔

طاہرہ : آہ! میرے بچے! میں تیرے واسطے کچھ نہ کر سکی۔

قہرمان : اگر آپ کو غم فرصت دے تو آپ اس غریب کے لیے سب کچھ کر سکتی ہیں۔

طاہرہ : ہاں! اب میں سب کچھ کروں گی، جہاں اس کی حفاظت میں دو جانیں پہلے دے چکی ہوں، وہاں اگر ضرورت ہوئی تو یہ تیسری جان بھی قربان کروں گی، مگر اس کی حفاظت ہر آن کروں گی۔

قہرمان : نیکی کا فرشتہ !

پہلا : وفاداری کی روح !

دوسرا : عورتوں کی آبرو !

(سب کا جانا)

(پردہ)

ایکٹ نمبر ۳

سین پانچواں

سنگین محل :

طاہرہ : اے بے رحم سنگین مکان! اے خونی دیوارو! کیا تم کو بناتے وقت مزدوروں نے اچھی طرح پانی نہیں پلایا تھا جو ایک معصوم بچے کے خون سے اپنی پیاس بجھانا چاہتی ہو، چار دیواری میں اسے قید کیا ہے۔ وہ تو اس کے لیے نہایت بے آرام جگہ ہے۔ تم سب میری آہ و سوز سے نرم ہو جاؤ۔ میرے بچے پر رحم کھاؤ۔

شہریار : بانو صاحبہ! صبر کیجیے، شکر کا مقام ہے، اس طرف کی دیوار میں ایک اینٹ سرکی ہوئی ہے۔ میں جا کر کوئی وزنی ہتھوڑا لاتا ہوں اور اندر جانے کا راستہ بناتا ہوں۔

طاہرہ : اگر تو جلدی نہ آیا تو میں اپنے سر کی ٹکروں سے اس دیوار میں راستہ بناؤں گی اور اپنے بچے کو چھڑاؤں گی۔

(جانا)

شمسہ : (آکر) کون طاہرہ؟

طاہرہ : افسوس شمسہ!

شمسہ : میری دشمن، میرے دشمنوں کی دوست۔

طاہرہ : رحم، رحم! شمسہ رحم!

شمسہ : میں نہیں سمجھی کہ بے وقوف! تیرے یہاں آنے کا مطلب کیا ہے؟

طاہرہ : شمسہ میرا بچہ مجھے دے دے۔ دیکھ اپنے بھتیجے کا خون نہ کر، خدا سے ڈر۔

شمسہ : کیا تو چاہتی ہے کہ اس سانپ کے بچے کو چھوڑ دوں اور وہ زندہ رہ کر مجھے ہی ڈسے۔

طاہرہ : نہیں نہیں، تجھے رحم کرنا چاہیے۔ وہ میرا نہیں تیرا بھتیجا ہے۔

شمسہ : ہاں ہاں! میرا بھتیجا ہے، اس لیے اس کا یہ نتیجہ ہے۔

طاہرہ : یہ کام قابلِ نفرت ہے۔

شمسہ : تو بے وقوف عورت ہے۔

طاہرہ : ہاں عورت ہونے کے لحاظ سے میں اور تو ایک ہی ہیں مگر تیرے خیال بد، اور میرے نیک، تو

ظلم پر آمادہ اور رہیں رحم کی دل دادہ۔ ؎

تیری جدا پسند ہے میری جدا پسند
تجھ کو خودی پسند ہے مجھ کو خدا پسند

شمسہ: اچھا اگر اپنی سلامتی چاہتی ہے تو یہاں سے چلی جا۔

طاہرہ: نہیں نہیں! مجھے اپنے دروازے سے خالی نہ پھیر! دیکھ وہ عورت جس نے اپنے خاوند اور اپنے بچے کو اپنی آنکھوں کے سامنے ذبح ہوتے دیکھا اور اُف تک نہ کی، وہ آج اپنے مالک کے بچے کے لیے تمھارے آگے گڑگڑاتی ہے۔

شمسہ: تو جھک مارتی ہے۔

طاہرہ: او شمسہ! شمسہ! میرا بچہ مجھے دے جا۔

شمسہ: دوں گی، مگر زندہ نہیں، مُردہ!

طاہرہ: اری ظالم! لے میں اپنا دامن تیرے آگے پھیلاتی ہوں۔ سہیل کی زندگی کی بھیک مانگتی ہوں۔

شمسہ: میں تجھے بھیک میں ٹھوکر دیتی ہوں۔

(جانا)

طاہرہ: ہائے!

شہریار: (آکر) چلیے! اب جلدی کیجیے۔

طغرل: کون؟ شہریار اور طاہرہ؟

(طغرل اور شہریار کا لڑنا، طغرل کا پست ہونا، ایک سپاہی کا شہریار سے مقابلہ کرنا، طغرل کا مکان کے اندر جانا۔ قہرمان کا آکر فیر کرنا۔ سپاہی کا مرنا۔ مکان کا گرنا۔ طغرل کا مکان کے نیچے آکر مرجانا)

شمسہ: فتح فتح! خوشی خوشی!

قہرمان: نہیں! شکست شکست۔!

شمسہ: تو کون؟

قہرمان: مَیں!

شمسہ: کون؟ دغاباز قہرمان؟

قہرمان: ادھر دیکھ!

شمسہ: کون طاہرہ؟ اور سہیل فرار!

قہرمان: بس خبردار!

(سب کا جانا)

(پردہ)

تیسرا دور

"یہودی کی لڑکی"

یہ دور آغا صاحب کے طرزِ نگارش کا ترقی یافتہ دور ہے اس میں فنی لوازم اور اسلوبِ بیان کے علاوہ پلاٹ اور ہیئت میں بھی ترقی و تبدیلی پیدا ہونے لگی تھی۔ ڈراما "یہودی کی لڑکی" قدیم دور کا مقبول ترین کھیل ہی نہیں تھا بلکہ کسی حد تک تدبیر کاری کے لحاظ سے جدید دور کے اسٹیج کی زینت کے لائق سمجھا جاتا ہے۔ نیو تھیٹرز (کلکتہ) نے اس ڈرامے کو فلمایا بھی تھا اور اپنی پُرکشش اور موثر کیفیات کے سبب اسے عوام و خواص ہر طبقہ میں بے حد پسند کیا گیا۔ موجودہ زمانے میں اس کی طوالت اسٹیج کیے جانے سے مانع ہے ورنہ یہ آج کا ڈراما بھی بن سکتا ہے۔ اس کے کردار بڑی حد تک مثالیت سے پاک اور انسانی سیرت کے آئینہ دار ہیں۔ گو مکالموں میں خطابت اور جوشِ بیان کا وہی خصوصی انداز نمایاں ہے جو حشر کی ڈراما نگاری کا خاصہ سمجھا جاتا ہے لیکن تکلف و تصنع بہت کم پایا جاتا ہے۔ جذبات کے اظہار میں سادگی و واقعیت زیادہ ہے اور غیر متوازن شدت کم۔ اس ڈرامے میں صرف ایک ہی پلاٹ، کومک سرے سے شامل ہی نہیں کیا گیا۔ گانوں کی تعداد بھی نسبتاً کم ہے۔ بعض تھیٹر کمپنیاں اس دور میں عام تماشائیوں کے مذاق کی رعایت سے اسے کھیلتے وقت کسی اور ڈرامے کا کومک شامل کر دیا کرتی تھیں۔ زیادہ تر ایک مزاحیہ خاکہ جو "ڈاک خانہ والا کومک" کے نام سے مشہور تھا اس کے ساتھ کھیلا جاتا تھا، یہ حشر کی تصنیف نہیں بلکہ آغا شاعر قزلباش دہلوی مرحوم کے ایک ڈراما "حورِ جنت" کا کومک اور انہی کی تخلیق ہے۔

پلاٹ :

ایک رومن شہزادہ مارکس ایک یہودی دوشیزہ راحیل سے محبت کرتا ہے اور اسے اپنی محبت میں مبتلا کرنے کے لیے یہودی کے لباس میں اس سے ملتا جلتا ہے۔ شہزادہ کی نسبت شہزادی ڈیسیا سے ہو چکی ہے لیکن وہ شہزادی سے متنفر اور بیزار ہے۔ ایک رومن تہوار کے جشن کی تقریب دھوم دھام سے منائی جا رہی ہے جس میں شہر کے تمام باشندوں کو خواہ وہ کسی مذہب سے تعلق رکھتے ہوں شرکت کا حکم دیا گیا ہے لیکن راحیل کا باپ عذرا یہودی جو خدا پرست ہے اس جشن میں شریک نہیں ہوتا اور اس کے ساتھ اس محلّے کے دوسرے یہودی بھی شرکت سے

انکار کر دیتے ہیں۔ رومن بادشاہ غیظ میں آکر اس محلّہ کو آگ لگانے کا حکم دیتا ہے۔ محلّہ کو جلا کر خاک کر دیا جاتا ہے۔ رومن شہزادہ اس آگ میں کود کر راحیل کو جان بچانے اور اس کے ساتھ بھاگ نکلنے کے لیے اصرار کرتا ہے۔ عذرا بر وقت وہاں پہنچتا اور شہزادہ پر ناراض ہوتا ہے لیکن شہزادہ کی منت سماجت سے اس کی معقولیت کا اندازہ کرکے اسے اپنی بیٹی راحیل کے ساتھ اس شرط پر بیاہ دینے کے لیے آمادہ ہوتا ہے کہ وہ یہودی مذہب اختیار کرے، وہ انکار کرتا اور شہزادی کے ساتھ شادی کرنے کو آمادہ ہو جاتا ہے۔ راحیل بادشاہ کے روبرو جا کر شکایت کرتی ہے کہ شہزادی نے اس سے شادی کا وعدہ کیا تھا اور اسے محبت کی ترغیب دے کر اب شادی سے انکاری ہے۔ بادشاہ شہزادہ کو قید کا حکم دیتا ہے۔ تمام درباری امرا شہزادہ کی معافی کے لیے اصرار کرتے ہیں۔ راحیل اپنا دعویٰ واپس لے لیتی ہے لیکن شہزادہ کو معافی ملنے کے ساتھ راحیل اور عذرا یہودی کو گرفتار کر لیا جاتا ہے کہ انھوں نے شہزادہ پر جھوٹا الزام لگایا تھا۔ مقدمہ کی کارروائی شروع ہوتی ہے تو عذرا کی زبانی ایک حیرت انگیز راز کا انکشاف ہوتا ہے، وہ یہ کہ راحیل دراصل عذرا یہودی کی سگی بیٹی نہیں ہے بلکہ رومن پیشوا بروٹس کی بیٹی ہے۔ یہ سن کر بروٹس عذرا سے اس کا ثبوت طلب کرتا اور سچی شہادت پا کر راحیل کو گلے لگا لیتا ہے۔ اس موقع پر راحیل شہزادہ (جو حقیقت میں اس کا اپنا بھائی ہے) کا ہاتھ اس کی منگیتر ڈیسیا شہزادی کے ہاتھ میں دے کر ترکِ دنیا پر آمادہ ہوتی ہے اور شہر چھوڑ کر جنگل کی راہ لیتی ہے۔

اس ڈرامے کا دوسرا ایکٹ جو پانچ مناظر پر مشتمل ہے یہاں درج کیا جاتا ہے جس میں حشر کی ڈراما نگاری کے اس عہد کا شکوہ و جلال اور حسن و جمال پوری آب و تاب سے جلوہ گر ہے۔

ایکٹ دوسرا

سین پہلا

باغیچہ

ڈیسیا: پیارے مارکس، انسان کی فطرت ہی بھول ہے جو کچھ ہوا سو ہوا، اب گذشتہ باتوں کا

زبان پر لانا فضول ہے ؎

شکر ہے اس کا کہ جینے کا سہارا ہو گیا   غیر کا جو ہو چکا تھا پھر ہمارا ہو گیا

مارکس: تو تم میری بے پرواہی کا گناہ معاف کرتی ہو؟

ڈیسیا: میری جان مارکس! میں تمھاری کنیز ہوں اور کنیز پر آقا کا ہر طرح کا اختیار ہوتا ہے ؎

قبضہ ہے دل پہ جان پہ عقل و تمیز پر   آقا کو اختیار ہے اپنی کنیز پر

(گانا)

جاناں نیناں لاگے ہیں، کٹھن ملن ہے موہن ہم سنگ

جاناں نیناں لاگے ....

جیا میں بست توری رے صورتیا

دکھ ہیں جان، بڑی ہے آن، مانو اے جان ہمری بات

جاناں نیناں لاگے ....

سگری رین موری گزری تڑپ تڑپ

نیاری توری شان، پیاری پیاری توری آن، مانو جی دل جان

جاناں نیناں لاگے ....

مارکس: او فریبی! او دغا باز رومن، تو کس قدر ذلیل ہے، کتنا جھوٹا ہے، تیرے ہونٹ جھوٹے لفظوں سے ڈیسیا کے ساتھ محبت کا اقرار کر رہے ہیں، اور تیرا دل و جگر دونوں ابھی تک راحیل کو پیار کر رہے ہیں۔ ؎

بس اب بھی باز آ وہ کام کیوں بے دین کرتا ہے   کہ جس پر خود ترا دل تجھ کو سو نفرین کرتا ہے

(راحیل آتی ہے)

مارکس: کیوں راحیل یہاں کس لیے آئی ہے؟

راحیل: منتشیہ ٹھہرو ؎

جاتے کہاں ہو مجھ کو ٹھکانے لگا کے جاؤ   مارا ہے جس کو اُس کا جنازہ اُٹھا کے جاؤ

مارکس: راحیل! تم یہاں کہاں؟

راحیل: اپنے صیاد کے پاس۔ قتل کر کے بھول جانے والے جلّاد کے پاس ؎

وہ ولولے وہ جوش وہ سب پیار کیا ہوا   او بے وفا بتا ترا اقرار کیا ہوا

مارکس: راحیل! ہم دونوں محبت کے نشہ میں سرشار ہوکر امیدوں سے بھرا ہوا ایک دلچسپ خواب دیکھ رہے تھے، اب ان خواب کی باتوں پر اعتبار کرکے ہوا پر مستقبل کا قلعہ بنانا بے کار ہے، کیوں کہ تقدیر کے ہاتھوں تدبیر ناچار ہے ؎

دخل کب تدبیر کو تقدیر انسانی میں ہے
پیش آتی ہے وہی جو کچھ کہ پیشانی میں ہے

راحیل: اگر یہی کرنا تھا، آگے چل کر دھوکا ہی دینا تھا تو ایک بھولی بھالی سیدھی سادی لڑکی کو جو اپنے باپ سے محبت کرنے کے سوا اور کسی کی محبت سے واقف ہی نہ تھی، ایک معصوم بچے کی طرح جوان ہوکر بھی ان زہریلی باتوں سے خبردار نہ تھی، اس کے سامنے دو زانو بیٹھ کر آنسو بہا کر، گڑگڑا کر کیوں محبت کا یقین دلایا؟ کیوں اس کی زندگی کے آبِ حیات میں جھوٹی محبت کے اظہار سے زہر ملایا ؎

تمھیں ہو پھونک ڈالا آشیاں دل کے جہاں تو نے جس نے
بگاڑا یہ گھر جس نے اُجاڑا یہ چمن جس نے

تم اپنا ظلم آکر اس دلِ رنجور سے دیکھو
تمھارا گھر جلے، اور تم تماشا دور سے دیکھو

مارکس: راحیل! جب تک ستار کے تار آپس میں ملے رہتے ہیں تب ہی تک اس سے دل بہلانے والا سُریلا نغمہ پیدا ہوتا ہے، مگر تمھارے باپ کی ضد نے ٹھوکر مار کر اس محبت کے ساز کا تار تار الگ کردیا، اب اس ٹوٹے ہوئے ساز سے دوبارہ محبت کا زمزمہ پیدا ہونا محال ہے، پہلے میرا کچھ اور خیال تھا اب کچھ اور خیال ہے ؎

اب نہ وہ بات رہی اور نہ وہ جوش مجھے
تم بھی اب کردو مری طرح فراموش مجھے

راحیل: یہ کبھی نہیں ہوسکتا، جس طرح ایک خدا پرست کی طبیعت دو خداؤں کے سامنے اطاعت کا اظہار نہیں کرسکتی، اسی طرح ایک شریف اور پاک باز لڑکی ایک کو چھوڑ کر دوسرے کو پیار نہیں کرسکتی ؎

عمر بھر کو تجھ پہ صدقے جان میری ہوچکی
تو نہ ہو میرا مگر میں دل سے تیری ہوچکی

مارکس: اب مجھے راز کے چہرے سے ضرور پردہ ہٹانا ہوگا۔ راحیل! تم اب تک مجھے کیا سمجھتی رہی ہو؟

راحیل: ایک شریف یہودی!

مارکس: اور اب کیا سمجھتی ہو؟

راحیل: ایک وفادار رومن!

مارکس: مگر میں نہ وہ تھا اور نہ یہ ہوں۔

راحیل: پھر؟

مارکس: پھر میں سلطنت روم کا ولی عہد اور ہونے والا شہریار ہوں، اور یہی وجہ ہے کہ اپنی ہم مذہب اور ہم قوم کے ساتھ شادی کرنے کے لیے لاچار ہوں۔

راحیل: تم ولی عہد ہونے والے بادشاہ ہو؟

مارکس: ہاں، اب اِس قصّے کو طول دینا سراسر نادانی ہے۔ کیوں کہ میری شادی ہونے والی ہے اور کل کا دن مقدر کے فیصلے کی طرح اٹل ہے۔

راحیل: تو مقدر کا یہ فیصلہ ہے کہ یہ شادی ہرگز نہ ہو۔

مارکس: ضرور ہوگی۔

راحیل: کبھی نہ ہوگی۔

مارکس: کل ہی ہو جائے گی، امید بر آئے گی۔

راحیل: قیامت تک نہ ہوگی۔

مارکس: میں جو کہتا ہوں۔

راحیل: میں بھی جو کہتی ہوں۔

مارکس: اس شادی کو کون روک سکتا ہے؟

راحیل: مَیں! مَیں! عذرا یہودی کی لڑکی راحیل!

مارکس: تو، تو؟

راحیل: ہاں ہاں، مَیں مَیں! اور میرے ساتھ روم کا رواج، روم کا قانون، روم کا بادشاہ، مَیں ان سب کو مجبور کردوں گی کہ دغاباز کی امیدوں کو خاک میں ملا دیا جائے، اس بدانجام شادی کے گھروندے کو پیر کی ٹھوکروں سے ڈھا دیا جائے۔ ؎

بے آس میں رہی تو رہے نامراد تُو　　ناشاد مجھ کو کر کے رہے گا نہ شاد تُو
اس بے کس و غریب کو دُکھ دے کے بیوفا　　پھل پائے گا نہ دہر میں رکھ خوب یاد تُو

مارکس: یہ ناممکن ہے۔

راحیل: اگر یہ ناممکن ہوا تو میں یہ سمجھوں گی کہ ظالموں اور قوّت والوں کے لیے میدان صاف ہے، روم میں نہ کوئی قانون ہے نہ انصاف ہے ؎

باطل ہیں بزدلے ہیں بہ ظاہر دلیر ہیں　　یہ دور سے ڈرانے کو مٹی کے شیر ہیں

مارکس: چُپ!
راحیل: آہ!

گانا

کیسے بے دردی کے پلے پڑے ہیں — کہ فرقت میں جینے کے لالے پڑے ہیں
ظالم نگاہوں کی بے داد دیکھو — کہ چتون کے سینے پہ بھالے پڑے ہیں
دل لگانا تھا دل لگی دل کی — اب رُلانے لگی ہنسی دل کی
شمع رُو دیکھ حالِ پروانہ — بُری ہوتی ہے یہ لگی دل کی
ظالم محبت نے آگ لگائی — جل جل کے سینے میں چھالے پڑے ہیں

کیسے بے دردی کے پالے پڑے ہیں

ایکٹ دوسرا
سین تیسرا

دربار:

(سہیلیوں کا گانا)

جام بھر کے نہ ڈر کے سو دلبر کے ہاں، لو جی صاحب لو پیارا لو جی
جھوٹی بتیاں نہ بناؤ، نہ شرماؤ، پیاری ذرا کڑکے، جام بھر کے
نت پیا پیا کرت ری، ساجنا سلونا من بھاوے
رنگ رنگیلے، چھیل چھبیلے من بھائے جیرا لُبھائے
جانی گلے لگ جاؤ، شبھ گھڑی، شبھ ہاتھ
واہ واہ واہ ہاں یہ چرچے بجھیں گے جگر کے جام بھر کے ....

سہیلی نمبرا: ۔ لچک ہے شاخوں میں، جنبش ہوا سے پھولوں میں
بہار جھول رہی ہے خوشی کے جھولوں میں
نمبر۲: ۔ ہوائے عیش نے پھیلا دی نکہتِ شادی
اڑا ہے مُشکِ ختن خاک کے بگولوں میں

چوبدار: عالی مرتبت شہزادی! عذرا یہودی دردولت پر آیا ہے، اور وہ بیش قیمت ہار جس کی تیاری کا حضور عالیہ نے حکم دیا تھا، ساتھ لایا ہے۔

ڈیسیا: حاضر کرو۔

بروٹس: دیوتا خیر کرے، یہ نحوست کی نشانی، مصیبت کا پیش خیمہ اس ہنسی خوشی کے جلسے میں کہاں سے نازل ہوا۔

پہلا درباری: بزرگ باپ! آپ نے نفرت کا اظہار کیوں کیا؟ کیا وہ کوئی چور یا خونی ہے؟

بروٹس: اس شادی کے جلسے میں ایک یہودی کا ہار لانا سخت بدشگونی ہے۔

پہلا: مگر اس کے یہاں آنے سے ہمارا کیا نقصان ہو سکتا ہے؟

بروٹس: راتوں کو ایک بھونکنے والا کتا کیا نقصان پہنچاتا ہے جو محلے سے ڈھیلے مار کر بھگا دیا جاتا ہے۔ مکان کی چھت پر غم زدہ اور باریک بولنے والا اُلو کیا تکلیف دیتا ہے جو فوراً بانس اور ڈھیلوں سے اُڑا دیا جاتا ہے۔ جس طرح یہ دونوں اپنی اپنی موجودگی سے نحوست پھیلاتے ہیں، اسی طرح یہ منحوس یہودی بھی جہاں جاتے ہیں کوئی نہ کوئی مصیبت ضرور لاتے ہیں۔

ڈیسیا: عذرا! خوش آمدید! غالباً تم ہار میری مرضی کے موافق ہی تیار کر کے لائے ہو گے؟

عذرا: خادم نے کوشش تو اسی بات کی کوشش کی ہے۔ یقین ہے کہ حضور عالیہ دیکھ کر بہت پسند فرمائیں گی اور خوش نوائیِ مزاج کا سرٹیفکٹ عطا فرمائیں گی۔

ڈیسیا: بہت اچھا، بہت خوب صورت، یہ دل کش ہار جب میرے عیسیٰ نفس مارکس کی صراحی دار گردن کا ہار ہو گا تو بڑا پُر بہار ہو گا۔

بروٹس: عزیز شہزادی! چوں کہ یہ ہار ایک یہودی کے ہاتھ کا بنایا ہوا ہے اس لیے اسے پہلے مندر میں بھیج کر پاک بنایا جائے اس کے بعد شہزادہ مارکس کے گلے میں پہنایا جائے۔

عذرا: عالی مرتبت، دینی سردار! جس طرح رومن قوم بادشاہ کی فرماں بردار ہے اسی طرح یہودی قوم بھی اس کی دعا گزار ہے۔ جس طرح وہ شاہی احکام کی حرمت کرتے ہیں۔ جس طرح وہ شاہی دشمنوں کو اپنا دشمن جانتے ہیں، اسی طرح ہم بھی ان کو حقیر جانتے ہیں، جب بادشاہ کا اپنی رعیت کے ہر چھوٹے بڑے پر یکساں ہاتھ ہے تو محض مذہبی تعصب کی بنا پر اس کی ایک شریف رعایا کو سر دربار ذلیل کرنا کتنے شرم کی بات ہے۔

بروٹس: ذلیل کو ذلیل کہنا میری نظر میں کوئی برا نہیں۔ کیا تم یہودیوں نے اپنی سود خواری، اپنی کنبہ پروری، اپنی بے رحمی سے ہم رومنوں کے سر پر طرح طرح کی مصیبت ڈھائی نہیں ہے؟

ان کے حصہ میں کون سی برائی ہے جو آئی نہیں ہے۔

عذرا: لیکن اگر واقعی ہم ایسے ہیں تو ہمیں ایسا بے رحم بنانے والے بھی تم اور تمھاری قوم ہے۔ جب تم ہمارے پاک مذہب کی حقارت کروگے اور ہمارے منہ پر تھوکوگے، ہمیں ایک کتا سمجھ کر ٹھکراؤگے تو کیا ہمارے دل میں بھی انتقام کا سویا ہوا جذبہ بیدار نہ ہوگا؟ جب غریب جانور بھی اپنے ستانے والے پر پلٹ کر حملہ کرے گا تو دل اور کلیجہ رکھنے والا انسان کیوں کر بدلہ لینے کو تیار نہ ہوگا۔

بروٹس: جھوٹے! اگر ہم واقعی ایسے ہوتے تو تم لوگ ہماری سلطنت میں رہنے ہی نہ پاتے، چیل اور کوّوں کی غذا ہو جاتے۔

عذرا: کیوں نہیں! یہ آفتاب جو ہمیں روشنی پہنچاتا ہے، یہ دریا جو ہمیں پانی پلاتا ہے۔ یہ زمین جو ہمارے لیے غذا اُگاتی ہے۔ غرض قدرت کی ہر ایک قوت جو ہماری خدمت بجا لاتی ہے، یہ سب تیری ہی مہربانی ہے۔ تمھاری ہی وجہ سے ہماری زندگانی ہے، کیا ہمارے خدا تم ہی ہو۔

بروٹس: اچھا تو بتا سکتا ہے کہ تیری قوم کے ساتھ ہم نے کون سا برا سلوک کیا ہے، کون سا عذاب دیا ہے۔؟

عذرا: یہ مجھ سے نہیں اپنے بے درد دل سے پوچھو! اپنے خون بھرے ہاتھوں سے پوچھو، اپنی چھریوں اور خنجروں سے پوچھو! کیا تم ہزاروں یہودیوں کو محض اس تصور پر کہ وہ یہودی مذہب کے خدا کو پوجتے ہیں سخت سے سخت عذاب کے ساتھ قتل نہیں کرایا، ہزاروں بچوّں کو یتیم اور ہزاروں عورتوں کو بیوہ نہیں بنایا، ہماری قوم کے مظلوم بے کسوں سے اپنا قید خانہ نہیں بسایا، اگر یہی اچھا سلوک ہے، یہی اچھا کام ہے تو مجھے بتاؤ کہ ناانصافی اور ظلم کس چیز کا نام ہے؟ ؎

تم ستم کرتے رہے اور ہم ستم دیکھا کیے	خانماں برباد ہو کر رنج و غم دیکھا کیے
سر ہوئے تیغِ عداوت سے قلم دیکھا کیے	تم نے کیں لاکھوں جفائیں اور ہم دیکھا کیے
بغض کا ہم پر مگر اُلٹا اثر ہوتا گیا	چھانٹنے سے نخلِ مذہب بارور ہوتا گیا

ڈیسیا: عاقبت نااندیش یہودی خاموش رہ! کیا زندگی سے نا اُمید ہے؟ بزرگ باپ! ایک فرسودہ حواس بوڑھے کو اپنا مخاطب بنانا آپ کی شان سے بعید ہے۔

شاہ ٹائنس: میں ڈیسیا کی رائے کو پسند کر کے آپ کو اس احمقانہ جرأت سے چشم پوشی کرنے اور اس یہودی کو خاموش رہنے کا حکم دیتا ہوں، خیر سنیے اور برکت دے کر میرے عزیز بچوں کا ہاتھ ملائیے۔

بروٹس: ؎ خوش اور ایک دوسرے پر مہربان رہو دُنیا میں بامُراد رہو، شادماں رہو

راحیل: ٹھیرو! ٹھیرو! جب تک بادشاہ عادل کے حضور میں ایک مظلوم بادشا کی عرضی پیش ہو کر دغا بازی کے مقدمہ کا فیصلہ نہ ہولے اس وقت تک ٹھیرو!

شاہ ٹائنس: یہ کون؟

مارکس: (خود سے) ؎

باعثِ تکلیف راحت میں گراں جانی ہوئی سُن رہا ہوں صاف اک آواز پہچانی ہوئی

عذرا: راحیل! تو یہاں کیوں آئی؟

راحیل: انصاف پانے۔

عذرا: کیا تجھے یقین ہے کہ ایک رومن شہزادی کے خلاف ایک مظلوم یہودی کی لڑکی کی فریاد سُنی جائے گی؟

راحیل: اگر اس دربار کا یہ دعویٰ ہے کہ یہاں امیر اور غریب دونوں کا یکساں اثر ہوتا ہے تو اسے دعوے کی شرم رکھنے کے لیے میری فریاد ضرور سُننا پڑے گی۔

بادشاہ: اے اجنبی لڑکی! صاف لفظوں میں حال بیان کر، اگر تو مظلوم ہے تو تیرا حریف چاہے شاہی نسل ہی کا آدمی کیوں نہ ہو، انصاف ضرور تیری طرف داری کرے گا، بول تو کس کی ستائی ہے اور کس کے خلاف فریاد لائی ہے۔

راحیل: مجھے ستانے والا دین و دُنیا سے مٹانے والا ؎

جفا پیشہ، دغا دشمن، ستم گر کون ہے؟ یہ ہے شکایت جس کی کرتا ہے مقدر کون ہے؟ یہ ہے

ڈیسیا: کون؟ شہزادہ مارکس!

بادشاہ: ولی عہد سلطنت؟

راحیل: ہاں یہی! یہی ؎

اسی کے دم سے خزاں باغ کی بہار ہوئی یہی ہے جس سے مری زندگانی خوار ہوئی

بادشاہ: مارکس! سنتا ہے؟ اس الزام کا تیرے پاس کیا جواب ہے؟

مارکس: ؎

ستائی گئی تھی بُرا کہہ رہی ہے جو یہ کہہ رہی ہے بجا کہہ رہی ہے

ڈلیسیا: دیوانی عورت! بولنے سے پہلے سوچ لے کہ کیا کہہ رہی ہے؟

راحیل: بچیئے! بچیئے شہزادی صاحبہ! اس خوب صورت سانپ سے بچیئے ؎

یہ روح میں درد، آنکھ میں آنسو نہیں رکھتا بے رحم ہے یہ، رحم سرِ مو نہیں رکھتا

وہ پھول ہے یہ پھول جو خوشبو نہیں رکھتا آزاد ہے جذبات پہ قابو نہیں رکھتا

ڈلیسیا: بس بس! خاموش! میں ایسا کوئی لفظ جس سے میرے منگیتر کی توہین ہو نہیں سُن سکتی۔

راحیل: شہزادی ؎

مری آنکھوں سے دیکھو تم تو ہو روشن کہ کیا ہے یہ سراسر مکر، سراپا وفا نا آشنا ہے یہ!

⁘

وفا کی ہے عبث اُمید مٹی کے کھلونے سے کنواری رہنا بہتر جانیے اس عقد ہونے سے

بروٹس: عالی جاہ! اگر آپ میری عرض سماعت فرمائیں تو میں یہ کہوں گا کہ عورتوں کے بیان پر کبھی یقین نہ کرنا چاہیے، یہ عورتیں شیطان کے مکتب سے تعلیم پا کر نکلی ہیں اس لیے ان سے ہر وقت ڈرنا چاہیے۔ ؎

جگر پہ ضرب لگائیں تو دل پہ وار کریں جفا سے ربط کریں اور وفا سے عار کریں

یہ بے گناہ کو دم میں گناہ گار کریں جو شرمناک عمل ہوں ہزار بار کریں

جہاں میں جتنے ہیں فتنے سبھی کی ذات سے ہیں ہزاروں مکر کے پہلو نکلتے بات سے ہیں

عذرا: سر پر آرائے عدالت! سلطنت کا ایک معزز رکن ہو کر انصاف کے راستے میں روڑا اٹکائے، دباؤ ڈال کر شاہی انصاف، اور شاہی رائے کو ایک مظلوم فریادی کے خلاف بنائے، کیا یہ ان ایسے مقدس آدمی کو سزاوار ہے؟ کیا بادشاہ حق پسند کا انصاف مظلوموں کا سرپرست ہونے کے بدلے ظالموں کا طرفدار ہے؟

بادشاہ: نہیں یہودی کبھی نہیں، جس طرح آفتاب کی روشنی امیروں کے محل اور غریب کے جھونپڑے میں کوئی فرق نہیں کرتی، اسی طرح میں انصاف کے وقت ادنیٰ اور اعلیٰ سب کو یکساں جانتا ہوں۔ اپنی ذمہ داری اور اپنا فرض پہچانتا ہوں۔

عذرا: بس تو پھر جھگڑا انصاف ہے۔ آج کے دن آپ کے لیے صرف ایک ہی کام ہے اور وہ ان کا انصاف ہے۔

بادشاہ: میں انصاف کرنے کے لیے اپنی پوری طاقت صرف کر دوں گا۔

راحیل: خدا آپ کو مظلوموں کی حمایت کرنے کے لیے قیامت تک زندہ رکھے، فرمائیے! اگر آپ کی رعایا میں سے کوئی شخص کسی عورت سے شادی کا وعدہ کر کے اس کی محبت کا شکار کرے، اور اس کے کنوارے ہونٹوں اور گالوں کو ناپاک بنانے کے لیے اسے چھوڑ کر کسی دوسری عورت سے پیار کرے تو اس کے لیے حضور والا کا قانون کیا سزا تجویز کرتا ہے۔

بادشاہ: موت! بغیر رحم کے موت!

عذرا: تو بس ہو چکا، آپ شاہی نام کی عزت ہیں۔ تخت سلطنت کے اہل ہیں، قلم اٹھائیے اور ولی عہد سلطنت کے قتل کا حکم صادر فرمائیے۔

بادشاہ: مگر پہلے مجھے اس کا گناہ تو معلوم ہونا چاہیے۔

راحیل: یہ آپ کی عزت اور شہرت کو برباد کرنے والا، اس ملک کی غریب لڑکیوں کے سر پر تباہی لا رہا ہے۔ اس نے پہلے مجھ سے شادی کا وعدہ کر کے مجھے دھوکا دیا ہے اور اب شہزادی ڈیسیا کو بھی پھندے میں پھنسا رہا ہے ؎

مجھ کو نہ کیا جب تو اسے شاد کرے گا　　　اس کو بھی میری طرح یہ برباد کرے گا

بادشاہ: مارکس! اُٹھ کھڑا ہو، جواب دے، ورنہ بدترین قسم کی سزائے موت تیرے لیے تیار ہے۔

مارکس: بے شک غلام آپ کا خطاوار ہے اور دست بستہ حضور والا سے رحم کا امیدوار ہے۔

بادشاہ: رحم یہ کر سکتی ہے۔ میں کچھ نہیں کر سکتا۔

بروٹس: جہاں پناہ!

بادشاہ: بس کچھ نہیں۔

بروٹس: یہ نہ ہونا چاہیے۔

بادشاہ: یہ ضرور ہو گا۔

بروٹس: میری عرض یہ ہے کہ قانون گمراہوں کے واسطے ہے نہ کہ خیر خواہوں کے واسطے۔

بادشاہ: اگر بادشاہ گمراہ ہے تو وہ بھی قانون کی رسی میں جکڑا جائے گا، اگر شہزادہ چور ہے تو

اس جرم میں ضرور پکڑا جائے گا۔

بروٹس: میں پھر عرض کرتا ہوں کہ عام رعیّت سے ایک شہزادہ زیادہ قابلِ توقیر ہے۔ جس ہتھیار سے غلام پر ضرب لگائی جائے' اسی ہتھیار سے آقا کو قتل کرنا مرتبے اور شان کی تحقیر ہے۔

بادشاہ: مگر انصاف کی تلوار آقا اور غلام دونوں کے ساتھ یکساں سلوک کرتی ہے ؎

یہاں تمیز نہ آقا میں اور نہ بندے میں　　کہ صاف دونوں کی گردن ہے ایک پھندے میں

بروٹس: عشق کا جوش ایک قسم جنون ہوتا ہے۔

راحیل: اس خوشامد بازی سے انصاف کا خون ہوتا ہے۔

بروٹس: ارے چپ چپ! تو ایک بھیک منگے کنگال کی چھوکری اور چراغِ سلطنت بجھانے کا ارادہ! ایک مفلس بے ننگ و نام لڑکی اور خاندانِ شاہی کو مٹانے کا ارادہ؟

راحیل: تو پھر یہ کیوں نہیں کہتے کہ امیروں کے سر تاجِ زر کے لیے ہیں اور غریبوں کے سر امیروں کی ٹھوکر کے لیے ہیں!

بروٹس: بے شک!

عذرا: واہ رے مذہب اور واہ رے مذہبی پیشوا ؎

تمھارا غم ہے غم، مفلس کا صدمہ اک کہانی ہے
تمھارا عیش ہے عیش اور ہمارا عیش فانی ہے
یہاں بچپن بڑھاپا' واں بڑھاپا بھی جوانی ہے
تمھارا خون ہے خون اور ہمارا خون پانی ہے
یہ زر یہ نخوتیں کیا لے کے اپنے ساتھ جائے گا
یہیں رہ جائے گا سب یاں سے خالی ہاتھ جائے گا

راحیل: عادل سلطان! اب مجھے انصاف ملنے میں کیا دیر ہے؟ اگر آپ نے ابھی تک نہ سُنا ہو تو میں اب سے بھی زیادہ بلند آواز سے انصاف انصاف پکار سکتی ہوں۔

بادشاہ: آہ! کیا کروں کیا نہ کروں ؎

گھڑی شادی کی جو شاد آئی تھی ناشاد جاتی ہے
اُدھر انصاف جاتا ہے اِدھر اولاد جاتی ہے

اندھیرے میں پڑا تھا کیا خبر تھی مجھ کو اس دن کی
جوانی اس کی اور محنت مری برباد جاتی ہے

عذرا : عادل سلطان! کیا بیٹے کی محبت اور انصاف میں جنگ ہو رہی ہے۔؟

بادشاہ : ہاں! مگر فتح انصاف ہی کو ملے گی۔

راحیل : تو پھر انصاف ملنا چاہیے۔

بادشاہ : ضرور ملے گا۔

راحیل : جناب والا سے ؟

بادشاہ : ہاں، مجھ سے۔

راحیل : تو کہاں ؟

بادشاہ : یہاں۔

راحیل : کس وقت ؟

بادشاہ : اسی وقت! بڑھو، اے شاہی حکم کے پرستارو! اس ناخلف کو بیڑیاں ہتھکڑیاں پہناؤ اور مقدمہ کا فیصلہ ہونے کے لیے کل اسے مذہبی عدالت میں لے جاؤ۔

ایکٹ دوسرا

سین چوتھا

راحیل کا گھر :

(راحیل کا گانا)

ترچھی نظروں سے مورا من ہر لیو رے
ترچھی نظروں سے.........

(دوہا)
وہ کہتے ہیں کہ ترا دل چُرا کے کیا لیتے
کہ جتنا چاہتے اُتنا مجھے ستا لیتے
نہ اپنے کام کا دل ہے، نہ یہ کسی قابل

وہ ایسی چیز ہی کیا تھی کہ ہم چھپا لیتے

پیا دل لے کے مورا مُکر گیو رے

(دوہا) چمن میں بادِ صبا مست پھرتی ہے

چٹک چٹک کے ہر اک شاخ نے نکلتی ہے

جو خم سے شیشے میں محفل میں مے اُترتی ہے

تو مُنہ سے مستوں کے آواز یہ نکلتی ہے

آ کے گلشن میں مورا گُل تر گیو رے

ترچھی نظروں سے ....

(دوہا) جس دن سے ہم آئے یہاں ملکِ عدم سے

دم بھر ہمیں فرصت نہ ملی رنج و الم سے

دنیا میں خوشی کا نہ کبھی جام ملے گا

جب قبر میں جائیں گے تب آرام ملے گا

ترچھی نظروں سے ....

(نثر) اوہ شہزادی میری رقیب آتی ہے۔ مضائقہ نہیں۔ جو حالت میری ہے، وہی اس کی ہے۔ جیسی میں دُکھی ہوں، ویسی ہی وہ بھی دُکھی ہے۔

ڈیسیا: اے آسمان کے فرشتو! مجھے توفیق دو کہ میں باوفا مارکس کی جان بچاؤں اور شکستہ دل یہاں سے اُٹھ نہ جاؤں۔

(گانا)

ساجن پر ہے کیسی سکھی بپت آئی، سوتن جھنجھلائی

کا ہے کون جتن کروں رے مائی

ساجن پر ہے ....

مَن کی کہوں کا سے کٹھن بپت کی بتیاں

آس پوری موری کرو تورے شرن بے جگ دھر بر مانگن آئی

ساجن پر ہے ....

راحیل: حضور! کیا آپ اس جنم جلی کی دبی آگ کو بھڑکانے آئی ہیں؟ کیا اس بُجھتے

چراغ کو اور جلانے آئی ہیں۔

(ڈیسیا کا آنا)

راحیل: ؎ کون ہے حور پری شمس و قمر آپ کہ ہم — کون ہے یار کی منظورِ نظر آپ کہ ہم

ڈیسیا: بخت لایا ہے مجھے تیری رسائی کرنے — میں ترے قدموں میں آئی ہوں گدائی کرنے

راحیل: جو مرا مال تھا سو تم نے چھپا رکھا ہے — اب یہاں کیا ہے مرے ہاتھ میں کیا رکھا ہے

ڈیسیا: تمھارے ہاتھ میں اس نادان مارکس کی جان ہے۔

راحیل: وہ جان ہماری جان کے ساتھ جانے کی شایان ہے ؎

بُرے کا حال دنیا میں برائی ہو تو اچھا ہو — مجھے رُسوا کیا جس نے الٰہی وہ بھی رسوا ہو

ڈیسیا: جس میدانِ قیامت میں نفسی نفسی پکاری جائے گی، وہاں کس کی جان تمھارے کام آئے گی؟ راحیل! یہاں کی عدالت جابر ہے، شہزادے کی جان ناحق جائے گی ؎

آئینِ عدالت کا یہاں صاف نہیں ہے — آئینہ ہے اس میں مگر انصاف نہیں ہے

راحیل: یہی آئینی انصاف ہوگا، اسی سے میرا آئینۂ دل صاف ہوگا۔

ڈیسیا: نہیں! یوں نہ کہو، گو اس نے تمھیں ٹھگا ہے مگر اس دغا باز کو خدا پر چھوڑ دینا اچھا ہے ؎

آپ مر جائے بشر، پر غیر کی جاں بخش دے
آرزو بخشش کی رکھتا ہو تو انسان بخش دے

راحیل: چھوڑ دوں اس کو کہ تم چین کرو اس کے ساتھ
چھوڑ دوں اس کو کہ تم بولو ہنسو اس کے ساتھ

ڈیسیا: میں کبھی بھی نہ دل اہلِ دغا کو دوں گی — دل اگر دوں گی تو اپنے ہی خدا کو دوں گی

راحیل: اس کو میں آپ کی خاطر نہ کبھی چھوڑوں گی — اپنا دم توڑوں گی اور اس کا بھی دم توڑوں گی

ڈیسیا: نہیں عزیز راحیل! نیکی کا نتیجہ بے کار نہیں، چلو آؤ عدالت میں کہہ دو کہ شہزادہ قصوروار نہیں۔

راحیل: قصوروار نہیں، جس نے مجھ کو گور کنارے لگا دیا، وہ قصوروار نہیں؟ ؎

میں نہ گوارا اس کی جدائی جیتے جی منظور کروں گی — ساتھ جیوں گی ساتھ مروں گی پیار کیا ہے پیار کروں گی

ڈیسیا: بے خبر پیار کا جینا تجھے معلوم نہیں! — سچے عاشق کا قرینہ تجھے معلوم نہیں!

پیار میں یار کی راحت میں توقف نہ کرے — سر بھی کٹ جائے رہِ یار میں تو اُف نہ کرے

راحیل: اپنے کیے کی آپ سزا کیوں نہ پائے شمع — خود کیوں جلے اگر نہ کسی کو جلائے شمع

ڈیلیا: تم اپنے جوشِ غضب میں صرف رشک ورقابت کی صداؤں پر زور لگا رہی ہو۔ سچی محبت کے دل رُبا فرائض کو بھولی جا رہی ہو، مگر مجھے تو دیکھو کہ میں جس کے ساتھ اس کی ہونے والی حق دار بیوی اس سے دست بردار ہو کر بھی اس کی سلامتی کے لیے اپنی شان کے خلاف ذلتیں اٹھا رہی ہوں، تمھارے پاؤں پر سر جھکا رہی ہوں، مجھے اس کی جان کی خیرات دو، چاہے اس کے بدلے میری جان لے لو۔ (راحیل کے سامنے سر جھکاتی ہے)

راحیل: آہا! یہ قدرت کا انتقام ہے، یہ عبرت کا مقام ہے کہ جو مغرور کسی کا سر ذلیل سمجھ کر ٹھکراتے ہیں، وہی مجبور ہو کر ایک دن اُس کے پیروں پر سر جھکاتے ہیں۔ اچھا، اس کی جان بخشی کا انعام؟

ڈیلیا: مُنہ مانگا معاوضہ! جو چاہو سو لو! پر شہزادے کی جان بچا لو۔

راحیل: نہیں، یہ ٹوٹا ہوا دل اور بھی چُور چُور کر دوں گی مگر تمھارا سخن کبھی نہ منظور کروں گی۔

ڈیلیا: میں منظور کراؤں گی، تمھیں پاؤں پڑ کر مناؤں گی، اگر سچی نیک عورت ہو تو نیکی دکھاؤ۔ جہنمی دیوتا بن کر نیک عورت کے نام پر نہ ہنساؤ۔

راحیل: نہیں، نہیں! عورتوں کے نام پر نہ ہنساؤں گی۔ مردوں کو یہ کہنے کا موقع نہیں دوں گی کہ ایک رومن شہزادی نے سر جھکایا اور ایک مغرور یہودن نے رحم نہ کھایا۔ اٹھو! شہزادی اُٹھو! گو میں اس میں اپنی داد نہ پاؤں گی مگر تمھاری اس گریہ وزاری سے جفا پر بھی وفا دکھاؤں گی۔ سرکار جاؤ خوف نہ کھاؤ، جب میرا جسم پاک خاک میں مل جائے اور بے وفا دنیا ہماری قوم کو خود غرض بتائے اُس وقت تم پکار کر کہہ دینا کہ شکستہ راحیل اگرچہ یہودن تھی مگر سچی وفادار اور پیار کا سدا بہار گلشن تھی۔

ڈیلیا: آفریں! او سچے پیار کی پتلی آفریں! اگرچہ موت کا دروازہ اس وقت تمھارے سامنے کھلا ہے مگر جنت کا داروغہ تمھاری پیشوائی کو کھڑا ہے۔

راحیل: میں چلوں گی اور اس بے وفا کا آخری دیدار دیکھ کر مروں گی۔ راحیل مر جائے گی۔ مگر جو کہا ہے اسے کر دکھائے گی، بچائے گی اور اسے ضرور بچائے گی۔

(گانا)
غریبوں کا بھی کوئی آسرا ہوتا تو کیا ہوتا — بُتِ کافر ہمارا بھی خدا ہوتا تو کیا ہوتا
کوئی لذت نہیں ہے پھر بھی دنیا پیار کرتی ہے — خدا وندا محبت میں مزا ہوتا تو کیا ہوتا
جب اتنی بیوفائی پر دل اس کو پیار کرتا ہے — الٰہی وہ ستمگر باوفا ہوتا تو کیا ہوتا
سُنا ہے حشر وہ ذکرِ وفائے غیر کرتے ہیں — جو میں بھی بیچ میں کچھ بول اٹھا ہوتا تو کیا ہوتا

ایکٹ دوسرا

سین پانچواں

مذہبی عدالت :

بروٹس : تو ہوش میں ہے ؟

راحیل : ہاں !

بروٹس : تجھ پر کوئی دباؤ تو نہیں ڈالا گیا ؟

راحیل : نہیں !

بروٹس : تو تو اپنا پہلا بیان واپس لیتی ہے ؟

راحیل : ہاں !

عذرا : راحیل ! راحیل ! کیوں محبت میں اندھی ہو گئی ہے ؟

راحیل : اس لیے کہ اب اور کچھ نظر نہیں آتا۔

عذرا : کیوں اپنے ہاتھوں سے اپنی قبر کھود رہی ہے۔

راحیل : اس لیے کہ قبر میں جاؤں گی تو بے وفاؤں کے ظلم سے نجات پاؤں گی۔

عذرا : عدالت اس کی باتوں کا یقین نہ کرے، اس پر ضرور کسی نے جادو کر دیا ہے۔

بروٹس : راحیل ! میں روم کے قانون کے مطابق تجھ سے تیسری بار اور پوچھتا ہوں کہ تو شہزادہ مارکس پر لگائے ہوئے تمام الزامات واپس لیتی ہے۔

راحیل : ہاں ! لفظ بہ لفظ۔

عذرا : ؎ دل آیا جیتے جی رک سکتا نہیں زنہار عورت کا
مزاج مرگ سے بھی مستقل ہے پیار عورت کا

مارکس : ؎ یہ کیا معنی زباں بدلی، سخن بدلے، ادا بدلی
یہ کیوں کر اس جفا دیدہ نے اب طرزِ وفا بدلی
چھپاتی ہے گھٹا بن کر یہ میرے جرم عصیاں کو
الٰہی آج اس گلزار کی کیسی ہوا بدلی

بروٹس : عذرا ! چوں کہ تم بھی اس دعوے کی تائید کرنے والے تھے اس لیے اب تم کیا کہتے ہو ؟

عذرا : جس قدر افریقہ کے بیابان میں ریگ کے ذرے ہیں ان سے بھی زیادہ میرے پاس الفاظ تھے، مگر اس ناعاقبت نااندیش کی وجہ سے اب کچھ نہیں چاہتا، اور عدالت کے فیصلے کے سامنے

اپنا سر جھکاتا ہوں۔

بروٹس : اب تو میرا فرض اتنا رہ گیا ہے کہ اپنا حکم سناؤں۔ شہزادہ مارکس ! عزت و آبرو کے ساتھ آپ کی رہائی کی جاتی ہے۔ راحیل اور عذرا تمھیں ایک رومن شہزادے پر بلا ثبوت جھوٹا الزام لگانے کے جرم میں زندہ آگ میں جلائے جانے کی سزا دی جاتی ہے۔

راحیل : میرے باپ کو سزا؟ میرے باپ کو میرے جرم سے کیا سروکار؟

بروٹس : اس لیے کہ یہ تمھارا معاون و مددگار ہے۔

راحیل : نہیں! نہیں! یہ ناانصافی ہے، ظلم ہے! مجھے ماردو، برباد کردو، مگر میرے بوڑھے باپ کو آزاد کردو۔

بروٹس : اب کچھ نہیں ہوسکتا۔ اجلاس برخاست!

مارکس : بزرگ باپ! اس وفادار لڑکی نے چوں کہ میرے ساتھ نہایت شریفانہ سلوک کیا ہے، اس لیے اگر آپ اپنے ولی عہد اور ہونے والے شہریار کو ہمیشہ کے لیے حلقہ بگوش بنانا چاہتے ہیں تو اس کی رہائی کی تدبیر فرمائیے۔

بروٹس : شہزادے! میرے دل میں خود نامعلوم جذبات کا تلاطم ہے۔ میں خود اس لڑکی پر رحم کرنا چاہتا ہوں، مگر افسوس کہ قانون کا شکنجہ اسے نہیں چھوڑ سکتا۔

مارکس : کچھ بھی تدبیر فرمائیے مگر اس کی جان بچائیے۔

بروٹس : اچھا! آپ جائیے! مجھ سے جو ممکن ہوگا وہ کروں گا۔ راحیل! اگر تمھارا باپ تمھارے بچانے کے لیے تم سے کوئی درخواست کرے، تو تم منظور کروگی؟

راحیل : دل وجان سے۔

بروٹس : تم اپنی لڑکی کو موت کے پنجے سے بچانا چاہتے ہو؟

عذرا : دل و ایمان سے۔

بروٹس : تو اجازت دو کہ یہ اپنا مذہب چھوڑ کر ہمارے مذہب میں شامل ہو! اور اس کے ساتھ تم بھی ہمارے مذہب میں داخل ہو۔

عذرا : کیا دو روزہ زندگی کے لیے تبدیل مذہب کریں؟ نہیں، زنہار نہیں، مرنا منظور ہے، مگر یہ دل فگار عذرا تبدیلِ مذہب آبائی سے مجبور ہے، ؎

کب نبھاتی ہے یہ دنیا کسی انسان کے ساتھ قسمت اس شخص کی اٹھ جائے جو ایمان کے ساتھ

بروٹس: تو کیا میری صلاح منظور نہیں ؟

عذرا: ہرگز نہیں! اپنی بچی کے بچانے کو اور سب کچھ کرنے کو تیار ہوں مگر اپنا پیارا مذہب چھوڑنے سے ناچار ہوں۔

بروٹس: بدبخت یہودی! میری صلاح تمھاری بقائے حیات کے لیے اور روح کی نجات کے لیے ہے۔

عذرا: آدمی کی نجات کا سچا راہ نما، اس کا دینی طریقہ اور آبائی عقیدہ ہے ؎

ہر طرف سے راستہ ہے خانۂ اللہ کا
دیر کعبہ یا کلیسا پھیر ہے اک راہ کا

بروٹس: اپنی گر جان ہے تو سب کچھ ہے۔

عذرا: اپنا ایمان ہے تو سب کچھ ہے۔

بروٹس: اپنا امکان ہے تو سب کچھ ہے۔

عذرا: اپنا یزدان ہے تو سب کچھ ہے۔

بروٹس: عذرا، عذرا! یہ میری مہربانی ہے کہ میں اس وقت تیری جان بچانے کو تیار ہوں، ورنہ تو جانتا ہے کہ میں یہودیوں کی صورت تک سے بیزار ہوں۔

عذرا: ہاں! اور یہ اسی بیزاری اور نفرت کا نتیجہ ہے کہ قدرت نے تمھارا غرور توڑ دیا ہے، تمھارا گھر بار، بیوی بچے سب کچھ تم سے چھین کر تمھیں اس دُنیا میں تنہا جلنے اور کڑھنے کے لیے چھوڑ دیا ہے۔

بروٹس: میری پچھلی زندگی کے واقعات تو کیسے جانتا ہے ؟

عذرا: بے درد رومن! عذرا آج سے نہیں، تجھے سولہ برس سے پہچانتا ہے، تمھی ہو، جس نے لاکھوں بچوں کو یتیم اور لاکھوں عورتوں کو بیوہ بنایا۔ ؎

خدا پر ہے ظلم آشکارا تمھارا
ہمیں یاد ہے زور سارا تمھارا
کُھلے گی حقیقت ہماری تمھاری
جب انصاف ہوگا ہمارا تمھارا

بروٹس: میں نے تیری قوم کے ساتھ جو سلوک کیا وہ اس کی مستحق تھی، مگر اب میری مہربانی دیکھ کہ تجھے سراسر مجرم پاتا ہوں، پھر بھی تیری جان بچاتا ہوں۔

عذرا: مجھے اب جان کی پرواہ نہیں ہے، البتہ یہ آرزو ہے کہ مرنے سے پہلے ایک پُرفن قاتل رومن کا سارا کس بل نکال دوں اور اس کے پتھر جیسے کلیجے میں چٹکیاں لے کر چھالے ڈال دوں ؎

میں ہنستا ہوں کلیجہ تھام کر رو دنا سوا تو ہو!
مری آنکھوں میں نفرت اور تری آنکھوں میں آنسو ہو

بروٹس: میں تجھے سخت بے وقوف پاتا ہوں۔

عذرا: میں تجھے آج سے سولہ برس پیشتر کا واقعہ یاد دلاتا ہوں۔ جب شاہ سیزر کے حکم سے تمام روما میں ہر طرف آگ بھڑکی تھی، اس وقت ہر طرف آگ بھڑکی تھی، اس وقت تیرے گھر میں ایک خوب صورت بیوی اور بیوی کی گود میں چھ مہینے کی خوب صورت لڑکی تھی۔

بروٹس: اس بات کے یاد دلانے سے تمھاری کیا مراد ہے؟

عذرا: میں پوچھتا ہوں کہ ان دونوں کے آگ میں جلنے کا واقعہ تو خوب یاد ہے۔

بروٹس: ہاں! میں اس منحوس دن کو جب موت نے میری بیوی اور بچّی کو مجھ سے چھین لیا، کبھی نہیں بھول سکتا ہے

ابھی تک غم سے کڑھتا ہے ابھی تک یاد کرتا ہے مرا ٹوٹا ہوا دل آج تک فریاد کرتا ہے

عذرا: تمھاری بیوی ضرور اس آگ میں جل کر مر گئی، مگر بچّی.......

بروٹس: کیا وہ زندہ رہی؟

عذرا: ہاں!

بروٹس: اُسے کس نے بچایا؟

عذرا: خدا کی قدرت نے۔

بروٹس: کس نے آگ سے نکالا؟

عذرا: ایک رحم دل یہودی کے ہاتھ نے۔

بروٹس: وہ کون ہے؟

عذرا: نہیں بتا سکتا۔

بروٹس: اس کا نام؟

عذرا: نہیں بتا سکتا۔

بروٹس: اس کا ٹھکانا؟

عذرا: نہیں بتا سکتا۔

بروٹس: نہیں عذرا! تمھیں بتانا ہوگا۔

عذرا: ہرگز نہیں! یہ میرا راز ہے جو زندگی کا دم ساز ہے۔

بروٹس: نہیں عذرا! مجھ پر رحم کرو۔

عذرا : رحم ؟ رحم ! آج پہلا روز ہے کہ رحم کا لفظ تمھاری زبان پر آیا ہے۔ اب تمھیں معلوم ہوا ہو گا کہ رحم کی ضرورت مظلوم یہودیوں ہی کو نہیں ظالم رومنوں کو بھی ہوا کرتی ہے، ایک کنگال اور مفلس یہودی کے پاس رحم کہاں سے آیا ؟ جاؤ! رحم کی بھیک اپنے قانون سے مانگو، اپنے دیوتاؤں سے طلب کرو، اپنی قوم کے آگے گڑگڑاؤ ۔

کیا کیا ہے عمر میں جو رحم کی سوغات آئے　　　بیج ہی بویا نہیں تو پھل کہاں سے ہات آئے

بروٹس : بتادے! عذرا بتادے! میں تم سے اپنے پچھلے قصوروں کی معافی چاہتا ہوں۔ یہ سر جو مذہبی پیشوا کا تاج پہننے کے بعد اس ملک کے سامنے بھی نہیں جھکا، وہ تیرے قدموں میں جھکاتا ہوں۔

عذرا : کیوں کیسا جھٹکا لگا ؟ جب اپنے مصیبت آئی تو کتنی جلدی گردن جھکائی۔ جب تم نے ترس کھانے سے انکار کیا تھا۔ اب میں رحم کھانے سے انکار کرتا ہوں۔

بروٹس : تو انکار ؟

عذرا : ہزار بار۔

بروٹس : نہیں بتائے گا ؟

عذرا : نہیں !

بروٹس : جواب نہیں دے گا ؟

عذرا : نہیں !

بروٹس : رحم نہیں کرے گا ؟

عذرا : نہیں ! نہیں ! نہیں !

بروٹس : اچھا نہیں تو نہ سہی۔ اب میں زبردستی تیرے سینے سے یہ راز نکلواؤں گا۔ تیری ایک ایک بوٹی کا قیمہ بنا کر کتوں کو کھلاؤں گا۔ جاؤ رے جاؤ ۔

جلادو! پھونک دو جھگڑا ہی سارا پاک کر ڈالو　　　شجر کے ساتھ ہی اس کا ثمر بھی خاک کر ڈالو

رکھو اسے بھی وہیں جس جگہ یہ آپ رہے　　　اب اس زمین پہ بیٹی رہے نہ باپ رہے

راحیل : مغرور سردار !

بروٹس : مُردار !

(ڈراپ)

چوتھا دور

آغا صاحب کا چوتھا اور آخری دور اردو اسٹیج کی تہذیب اور ڈرامے کی انقلابی ترقی کا دور ہے۔ انھوں نے ۱۹۲۰ء سے پہلے ہی ہیئتی تبدیلی کی جانب توجہ شروع کر دی تھی اور آہستہ آہستہ اسٹیج کی روایتی پستی و کہنگی میں جدت و تازگی اور ڈرامے میں عروج و منزلت کی راہیں ہموار کرنے میں منہمک تھے۔ لیکن ۱۹۲۰ء کے بعد یہ مساعی تیز تر ہو گئیں اور جیسا کہ ان کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے بتایا جا چکا ہے۔ پلاٹ کی پختگی، فنی تدبیر کاری اور فکری گہرائیوں کی طرف دھیان دیتے رہے۔ پلاٹ کا دوغلا پن یکسر ختم کر دیا گیا۔ اور اب ان کے ڈراموں کے واقعات میں وحدتِ فکر و عمل اور انسانی اقدار کی عکاسی تسلسل کے ساتھ نمایاں نظر آنے لگی۔ ان ڈراموں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بدلتے ہوئے زمانہ کی اقدار کے پیشِ نظر نئے اسٹیج اور جدید و پُرکار زمانہ کا تصور کر رہے تھے۔ جس پلاٹ کی جڑیں اپنے وطن کی مٹی میں گہری ہوں اور اس کے کردار قوم و ملک کے چلتے پھرتے زندہ افراد ہوں، جن کے قلبی جذبات اور دلوں کی دھڑکنوں کو فطری انداز میں سادگی و دل کشی سے ڈرامے کے نئے اسلوب میں ڈھال کر اسٹیج پر اس رنگ ڈھنگ سے پیش کیا جائے کہ تماشائیوں کو اجنبیت محسوس نہ ہو۔ اب ان کے کردار خواہ وہ غریب ہوں یا امیر، بچے ہوں، جوان یا بوڑھے، عورت ہو یا مرد، مافوق الفطرت مخلوق معلوم نہ ہوں بلکہ ہر روپ میں انسان نظر آئیں اور انسانی سطح پر اپنے خیالات و جذبات، خوشی و غم، رنج و راحت، الفت نفرت اور نیکی بدی کی باتیں کرتے سنائی دیں۔ ان کے عمل و حرکت میں غیر فطری انداز نمایاں نہ ہونے پائیں۔ ان کے مکالموں اور سوچ بچار میں غیر معمولی شدت اور مبالغہ آرائی کا عنصر شامل نہ ہو۔
غرضیکہ حشر نے اس دور کے ڈراموں کو ادبی و فنی ارتقا سے آشنا کر کے نئے موڑ کا رُخ کیا تھا چنانچہ ان کی تصانیف میں خواہ وہ معاشرتی ہوں، ملکوتی یا شاہی دور کی کہانی پر مبنی ڈرامے موزوں اور مناسب تبدیلی اور ارتقا کی کیفیات کارفرما ہیں۔ اس زمانہ میں انھوں نے ملک کی معاشی و معاشرتی اصلاح کی جانب بھی خاص توجہ کی اور اپنے متعدد ڈراموں کے پلاٹ اہم قومی مسائل پر منطبق کیے۔
کئی ڈراموں میں سماجی برائیوں کی نشان دہی کر کے اخلاق و اعمال کی درستی کی جانب قوم کو متوجہ

کیا، گو ایسے ڈراموں میں ڈرامائی عنصر غالب ہونے کے بجائے ناصحانہ انداز زیادہ پایا جاتا ہے لیکن ان کے نزدیک ان برائیوں کی اصلاح کے لیے اس وقت یہ انداز ہی اختیار کرنا مناسب ہوگا۔

مشرقی تہذیب و تمدّن، مغربی تہذیب کے بڑھتے ہوئے سیلاب کی زد میں تھا جس نے اسلامی روایات کو خصوصاً اور ملکی معاشرت کو عموماً مسخ کرکے اپنے رنگ میں رنگنے کی عملی تدابیر اختیار کررکھی تھیں۔ غیر ملکی استعداد کا دیو برِصغیر کی ثقافتی اقدار کو نگل لینے کے لیے مسلّط تھا۔ غلامی کی زنجیریں ملک و قوم کو بے دست و پا کیے ہوئی تھیں۔ آزادی کی راہیں مسدود اور اہلِ وطن پر ترقی و خوش حالی کے دروازے بند ہو رہے تھے۔ غدّاری و مکّاری اور خود غرضی کا دور دورہ تھا۔ عاقبت نا اندیشی کی وجہ سے محکوم قوم کے بعض افراد مغربی تہذیب کی چمک دمک سے متاثر ہو کر حاکموں کی معاشرت اختیار کرلیتے اور تہذیبی روایات ہی نہیں دین و مذہب تک کو بدل ڈالنے میں اپنی نجات اور قلبی راحت کا سامان سمجھنے لگے تھے۔ اس طوفانی دور میں حشرؔ نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ کے لیے ان واقعات کو چُنا جو ان کے سامنے تھے اور ان کو بھی جن کے پیش آنے کا خطرہ تھا، پھر قوم کو مؤثر و مدلل انداز میں ان تصویروں کے دونوں رُخ دکھا کر اپنے لیے راہِ راست متعیّن کرنے کی غرض سے ان ڈراموں کے کرداروں کی زبان اور ان کے عبرت ناک انجام سے عملی پیغام دیے۔ ان اصلاحی ڈراموں میں خاص طور پر قابلِ ذکر یہ ہیں:

(۱) بلوامنگل عرف سورداس۔

بے راہ روی، آوارگی اور طوائفیت کے خلاف احتجاج۔

(۲) نعرۂ توحید۔

دینِ اسلام کے سچّے اور پاکیزہ عقائد کی پیروی اور توحید و رسالت کی فتح۔

(۳) بھگیرت گنگا۔

ہندو قوم کو ان کے ایمان دھرم اور وطن پرستی کی تعلیم۔

(۴) ہندوستان

یہ ڈراما تین حصّوں میں ہے:

پہلا حصّہ قدیم ہند کی روایتی عظمت کے اظہار پر مبنی ہے۔

دوسرے حصّہ میں شہنشاہ اکبر اعظم کا دور دکھا کر اسلامی ہند اور مغلیہ دور کی شان و شوکت کی عکاسی کی گئی ہے۔ نیز اکبر اعظم کی تدبیرِ جہاں بانی، ملکی فلاح و خوش حالی اور

عدل و انصاف کی کیفیت دکھائی ہے۔

تیسرے حصہ میں "آج" کے عنوان سے موجودہ دور یعنی انگریزی حکومت کے عہد میں ہندوستان کی حالت اور قوم کی دورنگی کا نقشہ پیش کیا ہے)

(۵) ترکی حور

یہ معاشرتی کھیل ہے جس میں شراب خوری، بداعمالی اور سٹہ بازی وغیرہ کے خلاف پیغامِ اصلاح پیش کیا ہے۔

(۶) آنکھ کا نشہ

یہ بھی ترکی حور کے اسلوب پر اصلاحِ معاشرت پر مبنی ہے۔ اس کی زبان دل کش اور شاعرانہ ہندی ہے۔

(۷) سیتا بن باس اور بھیشم پرتگیا

یہ تاریخی ڈرامے ہیں۔ ان میں پراچین بھارت اور اُس دور کے زریں اصولوں، دین دھرم کی پیروی اور نیکی بدی کا تصادم دکھا کر اہلِ وطن کو قومی آزادی کی اہمیت سے آشنا کیا گیا ہے، نیز آزادیٔ وطن کی خاطر قوم کو ایثار و قربانی کا سبق دیا ہے۔

(۹) دھرمی بالک اور دل کی پیاس۔

(ملکی تہذیب و تمدن کا موجودہ نقشہ پیش کر کے ان دونوں میں قوم کو نئی روشنی کے مضر اثرات سے آگاہ کیا گیا ہے)

(۱۰) رستم و سہراب

یہ ڈراما حشر کے اردو ڈراموں میں ایک انقلاب انگیز قدم ہے جو فنی جدت اور ادبی ندرت کا حسین شاہکار ہے۔ اس میں فردوسی کے مشہور شاہنامہ کے قصہ رستم و سہراب اور ایران و توران کی جنگ کو حیلہ بنا کر تحریکِ حریت کا ولولہ انگیز پیغام سنایا ہے اور نہایت بے باکی سے اہلِ وطن کو غلامی کی زنجیروں سے آزادی حاصل کرنے کا سبق دیا ہے۔ یہ ڈراما واقعی طور پر پلاٹ، حسنِ تدبیر، کردار نگاری اور مکالموں کی فطری بلند آہنگی کے لحاظ سے قومی اسٹیج کا ایک غیر فانی کارنامہ ہے۔ اس میں غیر ملکی جبر و استبداد اور عروسِ وطن کی آزادی کی حیرت انگیز اور بصیرت افروز کشاکش پیش کر کے برطانوی تسلط کو چیلنج کیا ہے، ساتھ ہی عشق و فرض کی جنگ کا موثر نقشہ دکھا کر قوم کے سپوتوں کو حب الوطنی اور قوم پرستی کا پرعزم درس دیا ہے۔

ڈراما رستم و سہراب میں شعر خوانی موقعہ محل کے لحاظ سے ہے مگر بہت کم اور حسبِ ضرورت مکالموں کا حسنِ بیان، چستی، برجستگی اور زبان کی فصاحت و بلاغت عروج پر ہے، جس پر ڈرامائی ادب کو ہی نہیں اُردو طرزِ انشا کو بجا ناز ہو سکتا ہے۔ پورے ڈرامے میں صرف دو تین گانے ہیں۔ ڈرامائی عناصر کی ترتیب اس قدر مضبوط اور مربوط ہے کہ آغاز سے انجام تک کش مکش، تذبذب، حیرت اور عمل و حرکت کی کیفیات گانے کی ضرورت پیدا ہی نہیں ہونے دیتیں۔ کردار گو تاریخی افراد ہیں اور درباروں سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کے جذبات میں فطری حقیقت اور واقعیت کارفرما ہے جس کے اظہار میں کہیں ایسی شدت پیدا نہیں ہونے پاتی جہاں مافوق الفطرت رنگ نمایاں ہو کر بے ربطی پیدا کرنے کا ضامن ہو۔ اس میں جابہ جا حشرؔ کی خصوصیتِ خاصّہ خطابت کا اسلوب دل کش انداز میں اپنے عروج پر ہے۔

اس دَور کے دو ڈراموں "ترکی حور" اور "رستم و سہراب" کے اقتباسات یہاں درج کیے جاتے ہیں۔

ترکی حُور

ڈراما ترکی حور ۱۹۲۲ء میں میڈن تھیٹرز لمیٹڈ کی اوریجنل پارسی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لیے تصنیف کیا گیا۔

پلاٹ :

قسطنطنیہ کے ایک امیرِ کبیر فریدبے کا داماد عارف، امیرزادوں کی صحبت میں مے نوشی اور بے راہ روی کا عادی بن جاتا ہے۔ بدمستی کے عالم میں اپنی بیوی رشیدہ اور خسرو فریدبے کے ساتھ بدکلامی کرتا ہے۔ فریدبے اس پر خفا ہو کر عارف کو اپنے گھر سے نکال دیتا ہے، لیکن نیک اور وفا شعار بیوی اس حالت میں بھی شوہر کا ساتھ دیتی اور باپ کو چھوڑ کر عارف کے ساتھ ہوٹل میں رہنے لگتی ہے۔ ایک دن عارف ہوٹل کے منیجر سے کسی بات پر لڑ پڑتا ہے اور پولیس کے ہاتھوں گرفتار ہو کر ہتھکڑی پہننے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ عارف کا نمک حلال بوڑھا ملازم ایاز اس کی ضمانت کا انتظام کر کے حوالات سے چھڑاتا ہے۔ عارف کی آوارگی اور فضول خرچی بڑھتی جاتی ہے اور آخرکار بدخواہ و خود غرض دوستوں ناظم اور غانم کے مشورے سے ساری جائداد کوڑیوں کے مول فروخت کر دیتا ہے۔ یہ کُل رقم بُری صحبت میں برباد ہوتی ہے۔ اسی عرصہ میں وفادار ایاز ۵۰ ہزار روپیہ کی رقم خاندان کو تباہی سے بچانے کے لیے عارف کی تجوری سے غائب کر لیتا اور کہیں چھپا دیتا ہے مگر عارف سوتے سے جاگ اٹھتا ہے اور ایاز کو پکڑ کر

روپیہ طلب کرتا ہے۔ اس کے انکار کرنے پر ایاز کو ہنٹروں سے مارتا اور پھر پولیس کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس طرح بے گناہ ایاز کو چھ ماہ کے لیے قید با مشقت کی سزا بھگتنا پڑتی ہے۔

عارف کا دوست امیر زیادہ، رشیدہ کو دھوکے سے بلا کر اس کی عزت پر حملہ کرنا چاہتا ہے مگر وہ مردانہ وار مقابلہ کرتی اور آبرو بچا کر وہاں سے نکل جاتی ہے۔ رشیدہ کا نیک دل بھائی بہن کو سمجھاتا ہے، کہ اس آوارہ منش شوہر کا ساتھ چھوڑ کر مصائب برداشت کرنے سے باز آئے اور ہمارے ساتھ آرام سے رہے۔ رشیدہ انکار کرتی ہے۔ عارف انور کو رشیدہ سے باتیں کرتے سن لیتا ہے اور اسے سخت سست کہہ کر گھر سے نکال دیتا ہے۔ بعد میں انور بہن کی مصیبتوں کو دیکھ کر عارف سے چوری چھپے رشیدہ کو خرچ کے لیے پانچ سو روپے دیتا ہے لیکن عارف ان روپوں کو دیکھ کر رشیدہ کے چال چلن پر شبہہ کرتا ہے۔ اسی دوران عارف ساری پونجی لٹا کر مفلس و قلاش ہو جاتا ہے اور رشیدہ محلہ والوں کے کپڑے سی کر تنگی ترشی سے گھر کا خرچ چلاتی ہے۔ عارف بیوی پر چھری سے حملہ کر کے اسے زخمی کر دیتا ہے، وہ بے ہوش ہو جاتی ہے۔ ایک لڑکی لیلیٰ کی مدد سے اس موقعہ پر پولیس بلائی جاتی ہے۔ عارف گرفتار ہوتا ہے مگر رشیدہ ہوش میں آکر پولیس کو بیان دیتی ہے کہ مجھے عارف نے چھری نہیں ماری، ترکاری کاٹتے ہوئے لگ گئی ہے۔ عارف کو رہا کر دیا جاتا ہے۔ اس اثنا میں انور آکر عارف کو پانچ سو روپیہ کے راز سے آگاہ کرتا اور لعنت ملامت کرتا ہے۔ عارف کی آنکھیں کھل جاتی ہیں۔ وہ بیوی سے معافی مانگتا اور بدچلنی سے توبہ کرتا ہے۔ اس موقعہ پر ایاز جیل سے رہا ہو کر آتا اور ۲۵ ہزار روپیہ کی رقم جو اس نے کہیں زمین میں دفن کر رکھی تھی مالک کے قدموں میں ڈال دیتا ہے۔

اس کھیل کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

ایکٹ پہلا

سین دُوسرا

محل فریدیے:

(رشیدہ مغموم ہے ایاز اس کے پاس کھڑا ہے)

ایاز: شب بھر کا جاگا ہوا چاند ستاروں کی روشنی گُل کر کے سو گیا۔ رشیدہ بیٹی ساری رات

آنکھوں میں گزاردی۔

رشیدہ: ایاز بابا! انتظار کرتے کرتے ستاروں کی آنکھیں پتھرا گئیں، مگر وہ ابھی تک نہ آئے۔

ایاز: شام سے صبح ہوگئی، کب تک جاگو گی۔ جاؤ ذرا آرام کرلو۔

رشیدہ: آج تک کبھی ایسا نہیں ہوا، وہ رات کو کبھی گھر سے باہر نہیں رہے۔

ایاز: تیری گود میں پل کر جوان ہوئے ہیں، مجھے ان کی نیکی اور شرافت پر بھروسہ ہے۔ گھبراؤ نہیں، کوئی کام ہوگیا ہوگا۔

رشیدہ: بابا! مجھے جاگتے ہیں ڈراؤنے خواب نظر آرہے ہیں۔ جی میں ہول پھرتے ہیں، آخر وہ کہاں ہیں؟

ایاز: کل شام گھر سے کس کے ساتھ گئے تھے؟

رشیدہ: غانم کے ساتھ۔

ایاز: کیا کہوں، غانم آپ کا دُور کا رشتہ دار ہے مگر مجھے اس کا چال چلن ٹھیک نہیں لگتا۔

رشیدہ: وہ تو اسے رشتہ دار ہی نہیں اپنا سب سے بڑا خیر خواہ دوست بھی سمجھتے ہیں۔

ایاز: (طنزیہ) دوست کے پردے میں دشمن۔ میں نے یہ بال دھوپ میں سفید نہیں کیے۔ عارف میاں کو خبردار بھی کرچکا ہوں کہ یہ غانم دوستی کے غلاف میں چھپی ہوئی تلوار ہے۔ آج جھک کر ملے گا اور کل گلا کاٹ کر الگ ہو جائے گا۔

(فریدے آتا ہے)

فریدے: بس آج سب ختم ہوگیا۔ عزت آبرو خاک میں مل گئی۔

رشیدہ: (گھبرا کر کھڑی ہوتی ہے) ابّا جان! کیا ہوا؟ بتائیے!

فرید: کیا نہیں ہوا۔

رشیدہ: وہ کہاں ہیں؟ ان کی کوئی خبر؟

فرید: میں دیوان خانہ کی کھڑکی سے سڑک کی طرف دیکھ رہا تھا کہ ایک کار دروازے پر آکر رکی۔

رشیدہ: اور ـــ پھر ـــ؟

فرید: کار کا پٹ کھلا ـــ اندر سے پہلے غانم اُترا، اور پھر اس نے ہاتھ پکڑ کر عارف کو اتارا۔

رشیدہ: یا اللہ خیر ـــ ان کو کیا ہوا؟

ایاز: وہ آگئے حضور؟

فرید : ہاں ۔ آگیا ۔ مگر کس حال میں ؟

رشیدہ : (گھبرا کر) کس حال میں ؟ ان کے دشمنوں کو کیا ہوا ؟

فرید : عقل سے خارج ۔ نشہ میں چوُر ۔

رشیدہ :
ایاز : } (ایک ساتھ) کیا نشہ میں ؟

فرید : بدذات غانم کی دوستی کا پہلا پھل ۔

رشیدہ : ابا جان ! وہ ایسا نہیں کر سکتے، شاید آپ کو شبہہ ہوا ہے ۔

(عارف لڑکھڑاتا ہوا اندر آتا ہے سب دیکھ کر رنج اور حیرت سے اسے تکتے ہیں ۔
عارف لڑکھڑاتا ہے ۔ ایاز آگے بڑھ کر اسے سنبھالنے لگتا ہے)

ایاز : میرے آقا !

عارف : (نشہ میں) ہٹ جاؤ ۔

فرید : افسوس ! ان آنکھوں کو یہ دن بھی دیکھنا تھا ۔

رشیدہ : ہائے میرے اللہ یہ کیا ۔

عارف : (ہنس کر) سب کچھ گھوم رہا ہے ۔ زمین آسمان ۔ گھر ۔ تم سب ۔

فرید : عارف ۔ مجھے امید تھی کہ دُنیا میں ٹھوکریں کھانے کے بعد اب تم سنبھل کر ملوگے ۔
مگر آج معلوم ہوا کہ بربادی کا آخری راستہ بھی اختیار کر لیا ۔

عارف : جی ہاں ! میں نے ریس میں دولت لٹائی ۔ لیکن آپ کی نہیں وہ دولت میری تھی،
بزرگ سمجھ کر معاف کرتا ہوں، آئندہ ایسے سخت الفاظ نہ کہیے گا ۔

رشیدہ : یہ آپ کسے کہہ رہے ہیں ؟

عارف : آپ کے والد بزرگوار کو ۔

(ہنستا ہے)

فرید : کیا کہوں ۔ کن لفظوں میں اس نالائقی پر ملامت کروں ۔ نادان ! بدچلن دوستوں
کے نرغے میں تونے عزّت اور شرافت ڈبوئی ۔ اپنی ہی نہیں اپنے ساتھ اس بے زبان
کی زندگی بھی برباد کی ۔

(رشیدہ روتی ہے)

عارف: کیا فرمایا۔ میں تو کچھ نہیں سمجھا۔

فرید: میں نے شریف خاندان کا نیک فرد سمجھ کر اس کا ہاتھ تیرے ہاتھ میں دیا تھا۔ اگر جانتا کہ تُو ایک دن دولت، عزت، شرم و حیا سب سے مفلس ہو جائے گا تو۔

عارف: (کھڑا ہوتا ہے) تو مجھ سے شادی کرنے کے بدلے کسی سونے کے بت کے ساتھ اپنی بیٹی کی شادی کر دیتے۔

رشیدہ: (چیخ کر روہانسی آواز میں) عارف۔ ہوش میں آؤ۔

فرید: ہوش کھو چکا ہے۔ نہ زبان قابو میں ہے نہ دماغ۔

ایاز: عارف میاں! ہوش میں آیئے۔ یہ آپ کے بزرگ ہیں۔

عارف: میں رشتے اور بزرگی کا لحاظ کر رہا ہوں، انھیں اپنی عزت کا پاس ہے تو خاموش رہیں۔

فرید: خاموش ہی رہنا ہوگا، یہ حالت نہ دیکھ سکتا ہوں نہ برداشت کر سکتا ہوں، مگر ایک مرتبہ پھر کہتا ہوں کہ زندگی کے درخت پر زہر چھڑکنے سے باز آ۔

(جاتا ہے)

(عارف ہنستا ہے)

ایکٹ دوسرا

سین چوتھا

ہوٹل کا کمرہ:

(رشیدہ خاموش غمگین بیٹھی نظر آتی ہے۔ پھر اٹھ کر کھڑکی کی طرف جاتی۔ باہر دیکھتی اور مایوس ہو کر پلٹتے ہوئے کہتی جاتی ہے)

رشیدہ: ''زبان تھک گئی، لفظ ختم ہو گئے، آنکھوں کے چشمے آنسو بہا بہا کر سوکھ گئے، لیکن افسوس عارف نظر اٹھا کر اپنے خوف ناک انجام کی طرف نہیں دیکھتے۔ ابھی تک گھر نہیں آئے۔ جانے اس وقت کہاں ہوں گے۔ کوئی آ رہا ہے۔ شاید آ گئے۔ انھی کی آواز۔ یہ کس سے جھگڑا کر رہے ہیں؟''

(عارف اور انور داخل ہوتے ہیں)

عارف: اتنی دیر سے کان کھاتے رہے۔ کہہ دیا کہ میں اپنے بُرے بھلے کو خود سمجھتا ہوں۔
اب زبان سے چھُری کٹاری برسانا بند کرو۔

انور: بھائی جان نصیحت اپنوں ہی کو کی جاتی ہے۔

عارف: یہ نصیحت کا نہیں، اعتراض اور حملے کا لہجہ ہے۔

انور: آپ کی رائے بھی آپ کی طرح غلطی کے راستے پر ہے، مَیں جو کچھ کہتا ہوں محبت سے۔
دل کے دُکھ سے۔ ادب سے کہتا ہوں۔

عارف: جب تمھارے والد نے داماد اور بیٹی سے قطع تعلق کیا تھا، اس وقت آکر انھیں
نصیحت نہیں کی تھی، آج مجھے سمجھانے آئے ہو۔ میری نظر میں تمھاری نصیحت اتنی ہی
حقیر ہے، جتنے تمھارے باپ بے رحم!

رشیدہ: عارف!

انور: آپ میرے بزرگ والد کی شان میں سخت اور کڑوے الفاظ استعمال کر رہے ہیں۔

عارف: سچے الفاظ کڑوے ہی ہوتے ہیں۔

انور: میرے صبر کا امتحان نہ لیجیے۔

عارف: میں اوپر سے فرشتہ اور اندر سے شیطان نہیں ہوں، میرا دل اور زبان ایک ہے، اگر
تم صاف اور سچ سُن سکتے ہو تو یہاں ٹھہرو، نہیں سن سکتے تو.......

رشیدہ: یہ کیا کہہ رہے ہو اور کس سے کہہ رہے ہو؟

عارف: رشیدہ مَیں دولت لٹاتا ہوں اپنی، جوا اور سٹّہ کھیلتا ہوں اپنے پیسہ سے۔ مجھ میں
دنیا بھر کی برائیاں ہیں، اگر تم کو اس بُرے شوہر کے ساتھ جینا مرنا ہے تو جس طرح
باپ کو چھوڑ دیا اسی آج بھائی کو بھی چھوڑ دینا ہوگا۔

رشیدہ: میرے بھائی کا قصور؟

عارف: شوہر کا حکم!

انور: رشیدہ! یہ باپ سے منہ موڑنے کا نتیجہ ہے، ابھی اس سے بھی بدتر دن اور سخت
حکم سنوگی!

عارف: تم محبت کو نفرت کا سبق پڑھا رہے ہو، میں کہتا ہوں یہاں سے چلے جاؤ۔

رشیدہ: بھائی جان! جو نصیب دکھائیں گے وہ دیکھنا ہوگا۔

انور : بدنصیب بہن! مصیبت آنے سے پہلے انسان کی عقل خراب ہو جاتی ہے۔ مجھے ڈر ہے کہ ایک دن یہ دیوانہ پن اس خاندان کی شرم، آبرو ڈبو کر تمھیں بھی اس گھر سے نکال باہر کرے گا۔

رشیدہ : بھائی! عورت بیاہ کا جوڑا پہن کر شوہر کے گھر میں آتی ہے، اور کفن پہن کر شوہر کے گھر سے باہر ہوتی ہے۔

انور : اچھا تو خدا کی مرضی۔ تم آنے والی مصیبتوں پر رونا اور بدقسمت باپ بھائی تمھاری بدنصیبی پر روئیں گے۔

(انور چلا جاتا ہے اور رشیدہ رونے لگتی ہے)

عارف : آنسو بہا رہی ہو۔ بھائی سے جدا ہونے کا اتنا غم اور ان کے ہاتھوں شوہر کی بے عزتی کی کوئی پرواہ نہیں۔

رشیدہ : (آنسو پونچھتے ہوئے) یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں؟

عارف : ٹھیک ہی تو کہہ رہا ہوں۔

رشیدہ : خدا کے لیے ذرا انصاف کیجیے آپ کے حکم اور آپ کی عزت پر میں نے باپ، بھائی، اپنے بیگانے سب کا ساتھ قربان کر دیا۔ اور اب بھی آپ یہ سوچتے ہیں؟

عارف : پھر دُکھ کا ہے کا ہے؟ ہنسو! خوش رہو! بلائیں ٹلیں۔

(ہنستا ہے)

رشیدہ : (تلملا کر مضحکہ انداز میں مسکراتی ہے) میں بہت خوش ہوں۔

(ایاز آتا ہے)

ایاز : (عارف سے) حضور! یہ کیا؟ خود میاں انور سے سُنا، پھر بھی یقین نہیں آتا۔ کیا آپ نے سچ مچ اپنے بھائی اور ہمدرد کو گھر میں آنے سے منع کر دیا۔؟

عارف : ہاں! وہ اسی سلوک کے قابل ہیں۔

ایاز : افسوس! آپ اپنے سچے خیر خواہوں، بزرگوں، عزیزوں کی نصیحت سے بُرا مانتے ہیں۔ جاگیے، خدا کے لیے اب بھی جاگیے۔ باپ دادا کا مکان اور باغیچہ بیچ کر سوا لاکھ آئے تھے ان میں سے بھی چند دنوں میں صرف پچیس تیس ہزار باقی رہ گئے ہوں گے۔ یہ بھی خدانخواستہ ان یار مار ساتھیوں کے غلط مشوروں سے ختم ہو جائیں گے۔

عارف: تمھاری بلا سے۔

ایاز: میرے منہ میں خاک، اس کے بعد باقی زندگی کس سہارے سے کٹے گی۔ یہ دولت کی جونک۔ دسترخوان کے کتے، دوست آشنا سب منہ پھیر کے بھاگ جائیں گے۔ عزت اور چین دونوں خطرے میں ہیں۔ اللہ کے واسطے (ہاتھ جوڑ کر) اب بھی مان جائیے بڑے حضور اور انور میاں کو منا لائیے اور ان کے مشورہ سے کوئی اچھا کاروبار کر لیجیے۔

عارف: بکو مت! میں سٹے کے سنہری کاروبار سے اپنی کھوئی ہوئی دولت دوبارہ پیدا کرنا چاہتا ہوں، اور میرے ہمدرد، میرے غم خوار دوست اس کوشش میں میرے ساتھ ہیں، مجھے کل کی کوئی فکر نہیں۔

(جاتا ہے)

رشیدہ: جو تھا غلطی سے کھو چکے اور جو رہ گیا ہے وہ بھی غلط رائے اور جھوٹی امید میں کھو دینا چاہتے ہیں۔

ایاز: بہو بیگم، دعا کے سوا کوئی بس بھی تو نہیں۔

رشیدہ: ایاز بابا۔ تم گھر کے بزرگ ہو۔ خاندان کے خیر خواہ ہو۔ بچاؤ۔ اس تباہی اور مستقبل کی تاریکی سے بچاؤ۔

ایاز: انھوں نے بزرگوں کی نصیحت اور ادب سے منہ پھیر لیا۔ میری التجائیں ٹھکرا دیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔

رشیدہ: جس طرح ہو سکے یہ بچی کھچی پونجی بچاؤ۔

ایاز: اگر قسمت مہربانیوں کی قیمت مانگتی ہے تو میں تمھاری اور عارف میاں کی بہتری کے لیے اس دنیا کی کمائی ہوئی ساری نیکیاں اور اس دنیا کی جنت نذر کرنے کو تیار ہوں۔ میری بچی! کہو میں کیا کروں؟

رشیدہ: میں کیا بتاؤں، جو ممکن ہو، جو تم سے ہو سکے۔

ایاز: اچھا! اب تم جاؤ، آرام کرو، میں اپنی سی کر گزرنے کی سوچتا ہوں

رشیدہ: خدا تمھارا مددگار ہو۔

(جاتی ہے)

ایاز : (علیحدہ خود سے)

"شاید جو میں سوچتا ہوں، وہی یہ بھی چاہتی ہے ـ سب کچھ جا چکا ہے ـ تھوڑا وقت اور تھوڑی رقم جو باقی ہے، یہ بھی اُڑ گئی تو اندھیرا ہی اندھیرا ہے ـ کیا کروں ـ بس یہی آخری راستہ ہے"۔

(جاتا ہے)

(پردہ)

ایکٹ تیسرا

سین چوتھا

خواب گاہ :

" عارف سو رہا ہے، اس کے پلنگ کے پاس تجوری ہے ـ ایاز منہ سر لپیٹے اندر آتا ہے ـ آہستہ آہستہ چل کر چاروں طرف دیکھتا اور عارف پر نظر ڈال کر تجوری کی طرف بڑھتا ہے ـ عارف کروٹ بدلتا ہے ـ ایاز سہم کر ایک طرف بیٹھتا ہے، پھر اٹھ کر تجوری کھولتا اور نوٹوں کی گڈیاں نکال کر رومال کی گٹھری بھر لیتا ہے، کچھ سوچتا ہے اور جلدی سے باہر چلا جاتا ہے ـ گٹھری باہر رکھ کر اندر آتا ہے، ایک گڈی نوٹوں کی لیے ہوئے ہے ـ گڈی تجوری میں رکھ کر اپنے آپ آہستہ آہستہ بڑبڑاتا ہے :

" ارادہ تو تھا کہ لٹانے کے لیے ایک کوڑی بھی نہ چھوڑوں، مگر ڈر ہے کہ ناگہانی آفت سے ان کا دماغ نہ اُلٹ جائے، اس لیے کچھ رقم واپس تجوری میں رکھ دیتا ہوں "

ایاز تجوری بند کرتا ہے، کھٹ سے آواز ہوتی ہے ـ عارف کی آنکھ کھل جاتی ہے اور وہ اک دم گھبرا کر اُٹھتا ہے)

: کون ؟ کون ؟ چور ـ ڈاکو ؟ (ایاز کو دیکھ کر) ایاز ! تُو اس وقت یہاں ؟

(ایاز رک کر خاموش کھڑا ہے ـ عارف گھبرا کر پلنگ کے نیچے آتا اور لپک کر تجوری کھول کے دیکھتا ہے)

: یہ کیا ـ ؟ نوٹوں کی بیس گڈیوں میں سے تجوری میں صرف ایک گڈی ـ (گڈی اٹھا کر

ایاز سے) بتا! باقی نوٹ کہاں ہیں؟ ایاز! ۔ سنتا نہیں ۔ میں پوچھتا ہوں کہاں ہیں نوٹ ؟

ایاز : میں نہیں جانتا۔

عارف : سانپ کی طرح آکر سوئے ہوئے مالک کو اندھیرے میں ڈسنا جانتا ہے۔ لیکن نوٹوں کا حال نہیں جانتا۔ بتا تجوری سے نوٹ کہاں گئے؟

ایاز : تجوری میں ان لوگوں کے روپے ہوتے ہیں جن کو کل کی فکر ہوتی ہے۔ اپنے نوٹ غنائم کی جیب اور سٹے کے بازار میں تلاش کیجئے۔

عارف : نمک حرام۔ کمینے۔ تو نے میرے روپے نہیں چرائے، بلکہ ڈوبتے کا سہارا۔ پیاسے کا پانی اور بیمار سے زندگی چھین لی۔

عارف : (جھنجھوڑتا ہے) آستین کے سانپ۔ زہر کی چھری ۔ نوٹ نکال ۔ (تھپڑ مارتا ہے) معلوم ہوا کہ لوہے کو نرم کرنے کے لیے آگ میں تپانا ہوگا۔

ایاز : تمھیں میری خدمت کی لاج نہ ہو، لیکن مجھے تمھارے نمک کی شرم ہے مار ڈالو ۔ میں اپنا خون تک معاف کرتا ہوں ۔

عارف : کمینے! ایسی ہی شرم ہے تو روپے واپس دے دے۔

(رشیدہ آتی ہے)

(عارف ایاز کو مارتا ہے)

رشیدہ : کیا ہوا؟ ارے ۔ جس کی گود میں پلے اس سے یہ سلوک کیا کرتے ہو۔ ٹھہرو!

عارف : رشیدہ ہٹ جاؤ۔ اس نمک حرام نے ہمیں بھیک منگوانے کے لیے تمام روپے چوری کر لیے۔

رشیدہ : چوری کی؟

عارف : ہاں!

رشیدہ : ایاز بابا نے؟

عارف : ہاں ہاں! اس شیطان نے فرشتہ کا چہرہ لگا کر ہمیں ٹھگ لیا۔

رشیدہ : ناممکن ۔ ان کے دل میں دغا بازی نہیں آسکتی۔

عارف : ابھی پتہ چل جائے گا، پولیس کے ہنٹر کھائے گا تو سب کچھ اُگل دے گا۔ ذلیل۔ کمینے۔ چل!

(دھکے دیتا ہے)

رشیدہ: ٹھیرو۔ عارف خدا کے لیے ٹھہرو۔ ایسا غضب نہ کرو۔
عارف: چُپ رہو۔ اس نے جیسا کیا ہے۔ اس کی سزا بھگتنے دو۔
(عارف، ایاز کو پکڑ کے باہر لے جاتا ہے رشیدہ گھبراتی ہے)

(پردہ)

ایکٹ تیسرا

سین چھٹا

عارف کا معمولی گھر:

(مضمحل اور بیمار رشیدہ کپڑے سی رہی ہے۔ انور آتا ہے)

انور: دُکھوں کے بوجھ سے ہلکان نظر آرہی ہو پھر بھی کہتی ہو کہ اچھی ہوں۔
رشیدہ: بھائی جان! جس حال میں بھی ہوں اچھی ہوں۔ بیٹھیے!
انور: میں اس گھر میں قدم نہ رکھنے کا عہد توڑ کر تمھاری محبت سے مجبور ہو کر آیا ہوں۔ اب بھی عقل سے کام لو، اور اس احمق شوہر کا ساتھ چھوڑ کر گھر چلو۔
رشیدہ: بھائی جان! معاف کیجیے، وہ کچھ بھی ہیں میرے لیے مذہب اور خدا کے نام کی طرح قابلِ عزت ہیں۔
انور: تم کبھی نہ سمجھوگی۔ قسمت نے تمھاری عقل پر تالا لگا دیا ہے۔ اچھا یہ لو۔
(ایک سو روپیہ کا نوٹ جیب سے نکال کر دیتا ہے)
رشیدہ: یہ کیا ہے؟
انور: یہ سو روپے وقت اور ضرورت کے لیے رکھ چھوڑو۔
رشیدہ: معاف کرنا میں اُن کی اجازت کے بغیر یہ نہیں لے سکتی۔ میری محنت کے پیسے میری ضرورت کے لیے کافی ہیں۔
انور: یہ کسی غیر کا روپیہ نہیں ہے، اسے لوٹا کر مجھے اور دُکھ نہ دو۔ میں وقت بے وقت اسی طرح آکر تمھیں دیکھتا رہوں گا۔ کیا کروں، مجبوری ہے، اچھا چلتا ہوں، پھر آؤں گا۔

رشیدہ : (اداس ہوکر) نہیں بھیّا! مجھے معاف کیجیے۔

(نوٹ لوٹاتی ہے)

انور : اسے رکھ لو رشیدہ! خدا حافظ۔

(جاتا ہے)

رشیدہ : بھائی جان! سنیے، سنیے تو.........

(نوٹ کو دیکھتی ہے)

(سوچتی ہے)

"اسے کیا کروں۔ کہاں سے آیا؟ کس نے دیا؟ میرے حکم کے بغیر کیوں لیا؟ ان کے غصّہ کی گرج اور سوالوں کا کیا جواب دوں گی؟ نہیں! یہ نوٹ ضرور واپس کر دوں گی!"

(پلنگ کی طرف جاتی ہے اور تکیہ کے غلاف میں نوٹ کو چھپا دیتی ہے)

رشیدہ : (جلدی سے سنبھل کر) خدایا! پھر وہی حالت؟

عارف : لالچی، خود غرض، مطلب پرست، مجھے وہم بھی نہ تھا کہ سب کے سب طوطے کی طرح آنکھیں پھیر لیں گے۔ (پلنگ پر بیٹھتے ہوئے) اور وہ بے ایمان سچی دوستی کا دم بھرتا تھا۔ اب بات تک کرنے سے کتراتا ہے۔ شکایت کرو تو کہتا ہے۔ "کیا تم چاہتے ہو کہ جیسے ایک اندھا دوسرے اندھے کی پیٹھ پر ہاتھ رکھ کر بھیک مانگتا ہے۔ میں بھی ویسے ہی تمہارے ساتھ اندھا بن کر "ایک روٹی" کی صدا لگاتا پھروں ـــــ"

بے شرم مکّار!

رشیدہ : کس پر ناراض ہو رہے ہو؟

عارف : غانم اور اس کے سارے کمینے ساتھی ـ سب خود غرض۔

رشیدہ : شکر ہے آپ کو آج یہ معلوم تو ہو گیا۔

عارف : میں نے ان کو ہزاروں کھلائے پلائے، آج یہ مجھے مُنہ نہیں لگاتے۔

رشیدہ : اور آپ نے آج بھی پی لی۔ صبح میں نے منّت کی تھی تو آپ نے وعدہ کیا تھا کہ اب نہیں پیوں گا۔

عارف : کیسے نہ پیوں؟

رشیدہ : کیوں ؟

عارف : رشیدہ ! شروع میں بھول سے پی لی ۔ پھر دوستوں کی خوشی کے لیے پی ۔ اس کے بعد زندگی کا مزا سمجھ کر پیتا رہا ہوں اور اب زندگی کا غم غلط کرنے کو پیتا ہوں ۔ نہ پیوں گا۔ تو مصیبت پاگل کر دے گی ۔

رشیدہ : اور مجھے آپ کی یہ حالت دیوانہ بنا دے گی ۔

عارف : (سر پکڑ کر) اُف سر پھٹنے لگا ۔ بہت درد ہے ۔ کچھ پیسے ہیں تو دو ۔

رشیدہ : پیسے کہاں سے لاؤں ؟ گھر میں فاقہ ہے ۔ بے چاری لیلیٰ ابھی کرتے لے کے جائے گی تو شام کے کھانے کو دام آئیں گے ۔

عارف : بہانہ کیوں کرتی ہو، صاف کیوں نہیں کہتیں کہ مجھے شوہر پیارا نہیں پیسہ پیارا ہے ۔

رشیدہ : یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں ؟ ــ آپ سے کون سی چیز بڑھ کر ہے ۔

عارف : قسمت بدل گئی ، دنیا بدل گئی ، اور اب دیکھتا ہوں کہ تم بھی بدلتی جاتی ہو

رشیدہ : خفا ہو گئے، کچھ پیسے پڑے ہیں، ابھی لائے دیتی ہوں ۔

(جاتی ہے)

عارف : (خود سے) یہ ہمیشہ تکیہ میں پیسے رکھا کرتی ہے، دیکھوں شاید بھول میں کچھ پڑے رہ گئے ہوں ۔

(تکیہ کو جھاڑتا ہے، نوٹ گرتا ہے)

(حیرت سے)

" یہ کیا ؟ نوٹ ؟ ایک سو کا نوٹ ؟ جس کے پاس تن ڈھانکنے کو کپڑا اور پیٹ بھر اناج کا بھی سہارا نہ ہو، اس کے پاس اتنے روپے کہاں سے آئے ؟ ــ سمجھ گیا ــ نیکی اور شرافت کا ملمع اتر کر بے وفائی کا کھوٹ ظاہر ہو گیا "

(سر پکڑ کر بیٹھ جاتا ہے)

رشیدہ : (آکر) سر کا درد بڑھ جائے گا ۔ دماغ کو آرام دو ۔ اتنا کیوں سوچ رہے ہو ؟

عارف : سوچ رہا ہوں کہ اندھیرے میں چھری مارنے والے دشمن اور پارسا بن کر بے وفائی کرنے والی بیوی دونوں میں سے کون بڑا قاتل ہے ۔

رشیدہ: یہ اس وقت کیا دل لگی سوجھی آپ کو!

عارف: (کھڑا ہوتا ہے) دل لگی؟ عزت اور شرافت کا خون ہو جانے پر بھی دل لگی کی سوجھی ہے۔

رشیدہ: ناراض نہ ہو، یہ پیسے حاضر ہیں۔

عارف: معصوم بننے کی کوشش نہ کر مکار، دغاباز۔

رشیدہ: حد سے گزرے ہوئے نشے اور غصے میں جس زبان سے کبھی "تو" کہہ کر نہیں پکارا۔ اسی زبان سے آج مجھے گالیاں نکل رہی ہیں، ایسا کون سا قصور ہوا ہے۔

عارف: چاند کی پوری روشنی اندھیری رات میں، اور بیوی کی پارسائی مفلسی میں ظاہر ہوتی ہے۔ قصور مجھ سے پوچھتی ہے۔ مجھ سے نہیں اپنے بے وفا دل سے پوچھ اور دل کسی دوسرے کے پاس ہو تو، اس کے دیے ہوئے اس نوٹ سے پوچھ۔

رشیدہ: (منہ پھیر کر خود سے) بھائی انور کا نوٹ؟ ہائے وہی ہوا، جس کا ڈر تھا۔

عارف: کیوں؟ چپ کیوں ہو گئی؟ ابھی جھوٹی باتیں بنا کر مجھے پیسوں پر ٹال رہی تھی، پھر یہ سو روپیہ کا نوٹ کہاں سے آیا؟ — جواب دے ......

رشیدہ: عارف! میں قسم کھاتی ہوں، وہم نہ کرو .... یہ نوٹ میرے بار بار .....

عارف: جھوٹی قسمیں نہ کھا۔ گھر، سکھ، دولت، سب کچھ کھو دینے کے بعد میرے پاس صرف بیوی کا پیار رہ گیا تھا، تو نے وہ بھی دوسروں کو دے کر مجھے کنگال کر دیا...... بے حیا...... بے شرم ...... تیری اس زندگی سے موت بہتر ہے .... تیری آنکھوں کی حیا اور دل میں وفا مر گئی، لے، تو بھی مر۔

(دوڑ کر اپنے تکیے کے نیچے سے چھری نکالتا ہے)

رشیدہ: (چیخ کر) سنو! عارف، تم غلط سمجھ رہے ہو۔ میں بتاتی ہوں۔

(عارف رشیدہ پر چھری سے وار کرتا ہے وہ زخمی ہو کر بے ہوش ہو جاتی ہے، اور زمین پر گرتی ہے)

(انور داخل ہوتا ہے اور یہ حالت دیکھ کر گھبراتا ہے)

انور: وحشی انسان ....

(عارف کے ہاتھ سے چھری چھین لیتا ہے)

(رشیدہ کو دیکھ کر)

خدایا...... یہ کیا...... خون......؟ جنونی قاتل یہ تو نے کیا کیا؟

(لیلیٰ اندر آتی ہے اور یہ منظر دیکھ کر رشیدہ کی طرف دوڑتی ہے)

لیلیٰ: ہائے اللہ...... رشیدہ باجی......

(عارف سے)

ظالم خونی یہ کیا غضب کیا؟

(باہر جاتے ہوئے)

ٹھیریے میں ابھی پولیس بلائے لاتی ہوں۔

(انور اٹھ کر عارف کی طرف آتا ہے اور اُسے جھنجھوڑتا ہے)

انور: ظالم...... اس معصوم بدنصیب نے تیرا کیا بگاڑا تھا۔ خونی۔ بول!

عارف: (انور سے الگ ہو کر) غیر مرد سے روپے لے کر شوہر کی عزت آبرو کا سودا کرنے والی بیوی معصوم نہیں کہلاتی۔

انور: تو کیا اس نے ایسا کیا؟

عارف: ہاں!

انور: ثبوت؟

عارف: یہ نوٹ۔

انور: جلدباز احمق! خرچ کی تکلیف دیکھ کر میں آج یہ روپے اس کو زبردستی دے گیا تھا۔

عارف: یہ جھوٹ ہے۔

انور: نوٹ کی پشت پر میرا نام لکھا ہوا ہے (قریب جا کر نوٹ کی پشت دکھا کر) یہ دیکھ!

(پولیس افسر اور ایک سپاہی لیلیٰ کے ساتھ آتے ہیں)

لیلیٰ: یہ ہے قاتل...... انسپکٹر صاحب!

انور: یہ چھری ہے، جس سے اس نے اپنی بے گناہ بیوی کو مارا ہے۔

انسپکٹر: آپ مقتولہ کے کون ہیں؟

انور: بدقسمت بھائی۔

انسپکٹر: (سپاہی سے) مقتول...... گواہ...... ثبوت...... سب موجود ہیں۔ مجرم کو

ہتھکڑی لگاؤ۔

انور : اس بدنصیب نے امیر باپ کی بیٹی ہوکر شوہر کی مرضی کے لیے سُکھ، چین، باپ، بھائی، سب کو چھوڑا...... فاقے کیے...... اور ناشکرے انسان نے اس کی محبت اور خدمت کا یہ صلہ دیا۔

انسپکٹر: افسوس ہے (سپاہی سے) مجرم کو تھانے لے چلو..... مقتولہ کی لاش ہسپتال لے جانا ہوگی۔

(انور اور لیلیٰ رشیدہ کے قریب جاتے ہیں۔ لیلیٰ رو رہی ہے، رشیدہ کروٹ لیتی ہے)

انور : یہ ابھی زندہ ہے؟..... رشیدہ!

لیلیٰ : رشیدہ باجی...... باجی!

رشیدہ: (نحیف آواز میں) عارف..... سنو تو...... میں بتاتی ہوں۔

(آنکھیں کھول کر سب کو دیکھتی ہے)

انور : رشیدہ!

رشیدہ : (اُٹھ بیٹھتی ہے)

(گھبرا کر اُٹھتی ہے اور عارف کی طرف جاتی ہے)

انور: قتل کے جرم میں۔

رشیدہ: قتل؟ انھوں نے کیا؟..... کیسے؟

انسپکٹر: (دیوار کو دیکھتے ہوئے) جی ہاں! آپ پر اس نے چھری سے حملہ کیا ہے۔

رشیدہ: نہیں...... یہ جھوٹ ہے۔

انور : رشیدہ! کیا ابھی تک شوہر کی وفاداری کا پاگل پن نہیں گیا؟

رشیدہ: لیکن بھائی جان! انھوں نے چھری نہیں ماری۔

انسپکٹر: پھر آپ زخمی کیسے ہوئیں۔؟

رشیدہ: (سوچ کر) میں اس چھری سے ترکاری کاٹ رہی تھی۔ بیماری میں کمزوری سے چکر آگیا، گر گئی، چھری اچانک لگ گئی اور میں زخمی ہوگئی۔

انور: انسپکٹر صاحب! یہ شوہر کی جان بچانے کے لیے بہانہ کر رہی ہے...... یہ بالکل جھوٹ ہے۔

انسپکٹر: میں سمجھتا ہوں...... مگر مجبور ہوں ..... کچھ نہیں کیا جا سکتا......
ہتھکڑی کھول دو۔

(سپاہی عارف کے ہاتھ سے ہتھکڑی کھولتا ہے)

عارف: یہ جھوٹ بول رہی ہے انسپکٹر صاحب! یہ خون میں نے کیا ہے۔ مجھے لے چلو۔
رشیدہ: نہیں، نہیں! یہ پریشانی میں بہک رہے ہیں۔
انسپکٹر: (سپاہیوں سے آؤ چلیں (انور سے) معاف کیجیے، آپ کو تکلیف ہوئی۔
انور: شکریہ! تکلیف تو آپ کو ہوئی۔ خواہ مخواہ۔
انسپکٹر: یہ ہمارا فرض ہے۔

(جاتے ہیں)

انور: (عارف سے) بدنصیب انسان! اب بھی آنکھیں نہ کھلیں؟
عارف: کھل گئیں ...... بھائی! سچ مچ میری آنکھیں کھل گئیں ...... ہوش آگیا....
رشیدہ مجھے معاف کردو۔
رشیدہ: میں آپ کی گنہ گار ہوں۔
انور: خدا تمھارا مددگار ہو!

(پردہ)

رستم و سُہراب

ڈراما رستم و سہراب سنہ ۱۹۲۹ء میں میڈن تھیٹرز لمیٹیڈ کلکتہ کی پارسی امپیریل تھیٹریکل کمپنی کے لیئے لکھا گیا۔ یہ کمپنی اس زمانہ میں بمبئی میں مقیم تھی۔ ڈرامے کو اسٹیج کرنے کے لیے تیاریاں شروع ہوئیں۔ پارسی سیٹھوں کا ایک گروہ امپیریل کمپنی کے خلاف تھا۔ ابتدا میں انھوں نے اس ڈرامے کے خلاف احتجاج شروع کرایا کہ اس میں اہل ایران کی توہین دکھائی گئی ہے لیکن آغا صاحب نے ڈرامے کا پلاٹ سنا کر لوگوں کو اس کی غرض وغایت سمجھادی، اس کے ساز وسامان، سین سینری اور سیٹنگ وغیرہ، نیز ملبوسات پر ایک لاکھ روپیہ سے زیادہ صرف ہوا، اور کئی ماہ کی ریہرسل اور تیاری کے بعد بڑے اہتمام سے کھیلا گیا لیکن کمپنی کے مخالفین نے کئی اداکاروں کو ورغلا کر اپنے ساتھ سازش میں شریک کرلیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما آغا صاحب کی ہدایات اور مرضی کے مطابق اسٹیج نہ ہوا، اور اس لیے قبولیت حاصل نہ کرسکا۔ کمپنی کو بھاری نقصان اٹھانا پڑا، اور حاسدوں نے مشہور کردیا کہ یہ ڈراما اسٹیج کے لیے موزوں نہیں ہے۔ تاجر پیشہ سیٹھوں میں اتنی کثیر رقم خرچ کرکے دوبارہ اسے اسٹیج کرنے کی ہمت نہ ہوسکی، اور اس کے بعد کبھی اسٹیج کی زینت نہ بنا۔

آغا محمود شاہ نے اس کھیل میں سہراب کا کردار بڑی خوبی اور کامیابی سے ادا کیا ہے ـــــ ان کا کہنا بجا ہے کہ :

”یہ ڈراما ادب اردو میں ایک نہایت حسین اضافہ ہے۔ اور وہ لوگ جو آغا حشر کے غلط سلط چھپے ہوئے ڈرامے پڑھ کر تنقید کرڈالتے ہیں ان سے گزارش ہے کہ آغا صاحب کی ادبیت اور تمثیل نگاری اس ڈرامے کے آئینہ میں دیکھیں!“

اس ڈرامے کا ایک حصہ ”عشق وفرض“ کے نام سے رسالہ ”نیرنگ خیال“ لاہور کے سالنامہ (سنہ ۱۹۳۰ء) میں بھی شائع ہوا تھا جو آغا صاحب نے پروفیسر جمیل مظہری وغیرہ احباب کے اصرار پر اس مقصد کے لیے بطور خاص ”رستم وسہراب“ سے اخذ کرکے از سرنو ترتیب دیا تھا۔

پلاٹ

رستم سمنگان میں اپنے چند لشکریوں کے ساتھ خیمہ زن ہوتا ہے۔ جہاں چند دیہاتی اس کا

گھوڑا چرا کرلے جاتے ہیں۔ رستم شاہ سمنگان کو جنگ کی دعوت دیتا ہے اور کہتا ہے کہ یا تو میرا گھوڑا واپس دلاؤ یا پھر جنگ کے لیے تیار ہو جاؤ۔ شاہ سمنگان رستم سے مقابلہ کی تاب نہیں لاتا اور اس کو شاہی محل میں بلا کر خاطر مدارات کرتا ہے۔ پھر صلح صفائی کے بعد شاہ کی حسین بیٹی شہزادی تہمینہ سے رستم کی شادی ہو جاتی ہے اور رستم کچھ عرصہ قیام کے بعد ایران واپس لوٹ جاتا ہے۔ بعد ازاں تہمینہ کے بطن سے لڑکا پیدا ہوتا ہے اور عرصہ دراز کے بعد تہمینہ اور رستم کا بیٹا سہراب جوان ہو جاتا ہے۔ اس زمانہ میں ایران و توران کے درمیان جنگ چھڑتی ہے۔ سہراب تورانی لشکر کے ساتھ ایران کے قلعۂ سفید پر حملہ آور ہوتا ہے۔ قلعہ کا حاکم گستہم، سہراب سے زچ ہو کر صلح کرنا چاہتا ہے مگر حاکم پرگنہ کی بیٹی گردآفرید کمال دلیری و شجاعت سے جنگ جاری رکھنے پر مصر ہوتی ہے۔ اس موقع پر بہرام اور گردآفرید میں سخت کلامی ہوتی ہے اور گردآفرید اسے پست ہمتی پر لعنت ملامت کرتی ہے۔ پھر لشکر کو خطاب کر کے اپنی ولولہ انگیز تقریر سے ان میں نیا جوش اور نئی زندگی دوڑا دیتی ہے۔ جنگ چھڑ جاتی ہے۔ گردآفرید مردانہ لباس میں مصروف جنگ ہے۔ وہ سہراب کے ہاتھوں شکست کھاتی ہے، اس دوران میدان کارزار میں اس کے سر سے خود گر جاتا ہے اور اس کے زنانہ بالوں کو دیکھ کر سہراب پہچان لیتا ہے کہ یہ مرد نہیں عورت ہے۔ وہ اس کے حسن اور بہادری سے متاثر ہو کر اپنا دل دے بیٹھتا ہے۔ گردآفرید بھی سہراب کی مردانگی و شجاعت پر فریفتہ ہوتی ہے، اس کے باوجود وہ وطن کے فرض کو محبت کی خاطر قربان کرنے کو تیار نہیں ہے اور قلعہ کے اندر سہراب اور اس کے لشکر کو داخل ہونے سے روکتی ہے، سہراب غیظ و غضب میں حملہ کرنے کا حکم دیتا ہے۔ گردآفرید بڑی بے جگری سے لڑتی ہے لیکن بہرام کی غداری اس جنگ کا نقشہ بدل ڈالتی ہے۔ گردآفرید کے چند سردار بہرام کے اشارے پر سہراب سے ساز باز کر لیتے ہیں اور شکست خوردہ ہو کر اس کی فوج بھاگنا شروع کرتی ہے۔ سہراب اپنے سرداروں کو حکم دیتا ہے کہ گردآفرید کے ناخن کو بھی گزند نہ پہنچے، اسے زندہ سلامت گرفتار کر لاؤ۔ لیکن غدار بہرام زخمی گردآفرید کی پشت پر وار کر کے جہلک زخم لگاتا ہے اور وہ گر جاتی ہے۔ بہرام قلعہ کا پھاٹک کھول سہراب کے لشکر کو اندر بلا لیتا ہے لیکن جب سہراب کو گردآفرید کے حادثہ کا علم ہوتا ہے تو وہ بدحواس ہو جاتا ہے اور دیوانہ وار اسے تلاش کر کے اس کی حالت پر رنج و غم کا اظہار کرتا ہے، عین اسی وقت سہراب اور گردآفرید ایک

دوسرے کی محبت کا اقرار کرتے ہیں اور گرد آفرید یہ کہہ کر دم توڑ دیتی ہے کہ :

" وطن کا فرض، عشق کے فرض سے بڑا ہے اس لیے میں نے اپنے وطن اور قوم کی آزادی کے لئے اپنے وطن کے دشمن سہراب سے جنگ کی ہے، دل کے مالک سہراب سے نہیں !"

سہراب مضطرب و آب دیدہ ہو جاتا ہے اور یہ معلوم کر کے کہ گرد آفرید کو بہرام نے دھوکے سے قتل کیا ہے، فوراً اس غدار کو ہلاک کر ڈالتا ہے، اور نہایت خلوص و احترام سے گرد آفرید کو ان الفاظ میں نذرانۂ عقیدت پیش کرتا ہے :

" پیاری آفرید !

تو نے فرض 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 تاریخ کے حروف ہمیشہ تیرے نام کی روشنی سے چمکتے رہیں گے۔"

اس کے بعد رستم ایران کی شکست کا بدلہ لینے اس کی مدد کو آتا ہے میدان کارزار گرم ہوتا ہے اور رستم و سہراب جیسے عظیم، دلیر و شہ زور باپ بیٹے کے درمیان دنیا کی تاریخ کا حیرت انگیز و عبرت خیز مجادلہ ہوتا ہے۔ جو کئی روز جاری رہتا ہے۔ بالآخر رستم، سہراب کو مغلوب کر کے ہلاک کر دیتا ہے۔ جنگ کے دوران دونوں میں سے کسی کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ باپ بیٹے ہیں۔ بعد میں جب رستم کو سہراب کی زبانی اس کے باپ اور ماں کے نام معلوم ہوتے ہیں اور وہ سہراب کے بازو پر بندھی ہوئی نشانی اپنا مہرہ دیکھتا ہے تو بیٹے سے لپٹ کر بے اختیار رونے لگتا ہے اور کہتا ہے کہ :

" آج دنیا سہراب کے خون اور رستم کے آنسوؤں میں ڈوب گئی۔"

آغا صاحب نے اس شاہکار کے پلاٹ کی ترتیب اس انداز میں کی ہے کہ یہ ایران و توران کی کہانی ہوتے ہوئے بھی برّ صغیر پاک و ہند اور برطانیہ کے مابین پیش آنے والے تاریخی معرکوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ اس ڈرامے کے اکثر مناظر، جرأت و شجاعت، حب الوطنی، ایثار و قربانی اور غداروں کے جوڑ توڑ، تمام کیفیات معرکۂ پلاسی، معرکۂ میسور، اور ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے نقشے پیش کر دیتے ہیں۔

ایکٹ دُوسرا

سین تیسرا

سمنگان کا شاہی محل :

(شاہ سمنگان، تہمینہ، کنیزیں، بارمان اور ہومان موجود ہیں)

شاہ سمنگان : بیٹی! بادل کے کمان سے نکل کر زمین کی طرف آتا ہوا بجلی کا تیر اور سہراب کا ارادہ ہماری منتوں سے اپنا راستہ نہیں بدل سکتا۔ اس لیے اپنی ممتا کو اس سرکش کی مرضی کے ساتھ صلح کرنے کے لیے مجبور کرو۔

تہمینہ : ابا جان! میری زبان نے مجبوری سے اسے ایران جانے کی اجازت دے دی ہے لیکن ممتا کی آگ سے جلتا ہوا دل ابھی تک اجازت دینے کے لیے تیار نہیں ہے ؎

اُدھر کہتا ہے وہ ماں مجھ کو قسمت آزمانے دے
اِدھر کہتا ہے دل میرا نہ جانے دے، نہ جانے دے
نہ وہ مانے نہ یہ مانے، کروں کیا سخت مشکل ہے
اُدھر بپھرا ہوا سہراب، اِدھر بگڑا ہوا دل ہے

ہومان : محترم بانو! توران کے شہنشاہ افراسیاب نے محبت کے تحفوں کے ساتھ تورانی فوج کے جو بارہ ہزار بہادر بھیجے ہیں ان میں ہر سپاہی بارہ ہزار دلیروں کی طاقت کا مالک ہے۔ ان بارہ ہزار تورانی شیروں کے ساتھ آپ کا فرزند جس سرزمین پر قدم رکھے گا ؎

جھکا دے گا زمانہ جبہ سائی کے لیے
آئے گی خود فتح بڑھ کر پیشوائی کے لئے
غم نہ کیجے آپ اس کے نیک و بد کے واسطے
قسمت و اقبال حاضر ہیں مدد کے واسطے

(سہراب کا جوش میں داخلہ)

سہراب : رستم کا فرزند اپنے بازو اور تلوار کے سوا کسی سے مدد کا طلب گار نہیں ہے۔

(ہومان، باران سے)

مَیں نے صرف ناشکری کے الزام سے بچنے کے لیے تاجدارِ توران کی فوجی مدد قبول کر لی ہے، لیکن سہراب تورانی لشکر کے اعتماد پر نہیں، اپنی جرأت و طاقت کے بھروسہ پر ایران کے غرور کو للکارنے جارہا ہے۔ خدا میرا محافظ، ہمّت میری ہمدم، تلوار میری خادم، میدانِ جنگ میرا راستہ اور کیکاؤس کا تخت میرے سفر کی آخری منزل ہے، اس سفر کے آغاز کا نام ہے استقلال اور سفر کے خاتمے کا نام ہے فتح۔

باربان : ہمیں کامل یقین ہے کہ آپ اپنے زورِ بازو سے ضرور ایران کی تاریخ بدل دیں گے۔

سہراب : ماں! جس رستم کی پیدائش پہ آسمان، زمین کو مبارکباد دیتا ہے، جس رستم کا نام سن کر بہادری غرور کے نشے میں جھوم اٹھتی ہے، اس رستم کا بیٹا ہونا میرے لیے شرم کا نہیں فخر کا باعث تھا، پھر آج تک میری حقیقت کو پردے میں رکھنے کی کیا وجہ تھی؟ ؎

دل میں رکھا راز دنیا کو خبر ہونے نہ دی

شامِ گمنامی کی تم نے کیوں سحر ہونے نہ دی

تہمینہ : اس غصّے اور رحم سے بھرے سوال کا جواب ماں سے نہیں ماں کی ماستا سے پوچھ۔ تیری پیدائش کا راز ظاہر ہو جانے سے اندیشہ تھا کہ تیرا باپ تجھے اپنے پاس بلا کر میری دنیا کی روشنی مجھ سے چھین لے گا اور مجھ بدنصیب کی آنکھیں شوہر کے چہرے کی طرح بیٹے کی صورت دیکھنے کے لیے بھی بے رحم قسمت کے سامنے فریاد کرتی رہیں گی ؎

نہ زہر گھول دے تقدیر میرے جینے میں

چھپا کے رکھا تھا اس سے یہ بھید سینے میں

سہراب : ماں! رستم جیسا باپ، سہراب جیسا بیٹا، ان دو آفتاب و ماہتاب کی موجودگی میں دنیا کو حقیر ستاروں کی ضرورت نہیں ہے۔ مَیں خدا اور دنیا کے سامنے کیکاؤس کو تخت سے اتار کر اپنے باپ کو ایران کا بادشاہ اور تمھیں ایران کی شہنشاہ بیگم بنانے کا عہد کر چکا ہوں، اس عہد کو پورا کرنے کے لیے اب تم سے آخری مرتبہ اجازت مانگنے آیا ہوں۔

تہمینہ : (روتے ہوئے) سہراب!

سہراب : یہ کیا ماں! روتی ہو؟ روؤ نہیں۔ ماں لائق اولاد کے لیے نہیں، نالائق اولاد کے لیے روتے ہیں۔ تمھارا بیٹا عزت کی دنیا فتح کرنے جارہا ہے، اس لیے یہ رونے کا نہیں، خوش ہونے کا

وقت ہے ہنستے ہوئے ہونٹوں سے اجازت دے کر مجھے میدانِ جنگ کی طرف رخصت کرو۔ سمنگان کے قلعہ کے دروازے پر فوج اور ایران کی زمین پر شہرت تمھارے سہراب کا انتظار کر رہی ہے۔

تہمینہ : سہراب! ایران کی سرزمین جادو کی زمین ہے، جہاں جاتے ہی انسان اپنے پیاروں اور پچھلی محبت کو بھول جاتا ہے۔ مجھے خوف ہے کہ یہاں سے جانے کے بعد اپنے باپ کی طرح کہیں تو بھی غریب تہمینہ کو نہ بھول جائے ؎

تری صورت، تری باتیں مرے دو ہی سہارے ہیں
تجھی کو دیکھ کر دنیا میں اتنے دن گزارے ہیں
کلیجے سے لگا لینے کو پاؤں گی کہاں تجھ کو
کرے گا کون صد تجھ سے کہے گا کون ماں تجھ کو

سہراب : ماں! ماں! یہ کیا کہہ رہی ہو، تم میری نجات کا وسیلہ ہو، میری زندگی کی برکت ہو ؎

بھول جاؤں فرض کو ایسی نہیں اولاد میں
اپنی اک اک سانس سے تم کو کروں گی یاد میں

تہمینہ : اچھا تو خدا کی مرضی پوری ہو۔ (مہرہ نکال کر) یہ تیرے باپ کی دی ہوئی نشانی ہے۔ اُس نے سمنگان سے رخصت ہوتے وقت تاکید کی تھی کہ اگر لڑکی ہو تو یہ مہرہ اس کے سر کے بالوں میں، اور اگر لڑکا ہو تو اس کے بازو پر باندھ دینا۔ لا ہاتھ بڑھا۔ پندرہ برس سے آج ہی کے دن کے لیے اس محبت کی یادگار کی حفاظت کر رہی تھی۔ اس مہرہ پر نظر پڑتے ہی باپ بیٹے کو اور خون، خون کو پہچان لے گا۔ (سہراب کے بازو پر باندھ دیتی ہے) میرے لال! تجھے سچے بہادر اور سچے سپاہی کا فرض سکھانے کی ضرورت نہیں ہے۔ پھر بھی تجھے رخصت کرنے سے پہلے نصیحت کرتی ہوں کہ ہمیشہ تلوار کو کمزوروں کا محافظ سمجھنا ظلم کو ذلیل جاننا اور پیروں میں پڑے ہوئے دشمن کو رحم مانگنے پر معاف کر دینا ؎

دیکھنا جرأت و طاقت پہ نہ الزام آئے
لب پہ شاباش ہو سہراب کا جب نام آئے

سہراب : پیاری ماں! میں لوہے کے ہتھیاروں سے سج کر میدان جنگ کی طرف ناموری کی تلاش میں جا رہا ہوں۔ یہ ہتھیار دشمن کی ہمتوں کو، جسموں کو، فوجوں کو قلعوں کو فتح کر سکتے ہیں لیکن عزت

اور شہرت پر فتح پانے کے لیے مجھے ایک اور حربے کی ضرورت ہے۔

تہمینہ : میرے بچے! وہ کون سا حربہ؟

سہراب : (تہمینہ کے قدموں میں بیٹھ کر) ماں کی دُعا ؎

ہو نہ یہ حربہ تو پھر بے کار میرے ہاتھ ہیں
ساتھ ہے دنیا' اگر ماں کی دعائیں ساتھ ہیں

(سہراب کے سر پہ ہاتھ رکھ کے) ؎

دعائیں دیتی ہوں تجھ کو وقت خادم' بخت یاور ہو
زمانہ پاؤں کے نیچے' خدا کا ہاتھ سر پہ ہو

ایکٹ دوسرا

سین چوتھا

ایرانی سرحد

(قلعہ سفید کا اندرونی حصّہ)

(قلعہ کے رئیس گستہم اور فوجی سردار بیٹھے ہوئے غمگین نظروں سے سامنے کھڑے ہوئے بہرام کی طرف دیکھ رہے ہیں)

بہرام : امید آپ لوگوں کو دھوکا دے رہی ہے۔ ہَوا میں گرہ دینے کی کوشش نہ کیجیے۔ اپنی طاقت کا غلط اندازہ کرنا' یہ آپ کی پہلی غلطی' اور سہراب کو معمولی لڑکا سمجھنا' یہ آپ کی دوسری غلطی ہے خاموش ہونے سے پہلے ایک بار پھر آگاہ کرتا ہوں کہ آپ اپنے ہاتھوں سے اپنے لیے سلامتی کا دروازہ بند کر رہے ہیں' وقت کی آنکھیں بدل چکی ہیں۔ سہراب سے جنگ کرنا جنگ نہیں خودکشی ہے۔

گستہم : (سرداروں سے) مجھے اپنی رائے کے درست ہونے پر اصرار نہیں ہے۔ میں نے جلسۂ مشورت کے سامنے اپنا خیال پیش کر دیا۔ اب آپ لوگ متفق ہو کر خود فیصلہ کریں کہ ہمیں کیا کرنا چاہیے' جنگ یا صلح۔؟

سردار : جب ہمارا لشکر بے حوصلہ اور دشمن کے حملے کامیاب ہیں تب صلح نہ کرنا زندگیوں اور ملک کو جنگ کی آگ کا ایندھن بنانا ہے۔ میری رائے صلح کے حق میں ہے۔

دوسرا سردار: میں بھی اس رائے کی تائید کرتا ہوں۔

گستہم: (بہرام سے) جب کثرت رائے جنگ کی مخالفت میں ہے تو آپ ہماری جانب سے صلح کے قاصد بن کر جائیے، سہراب سے کہئیے کہ ہم جان و مال کی سلامتی کے وعدے پر اپنا قلعہ حوالے کرنے کو تیار ہیں۔

بہرام: آنے والے زلزلے کی دہشت سے ملک کانپ رہا تھا۔ آپ نے اس فیصلہ سے خون اور تباہی کے طوفان کو آگے بڑھنے سے روک دیا، بربادی کے ہاتھ کے حربے چھین لیے۔ بدبختی کی اُمیدیں توڑ دیں۔ میں آپ کی دوراندیشی کو مبارکباد کہتا ہوں۔ میری زبان سے سہراب کا شکریہ آمیز جواب سننے کے لیے تیار رہیئے۔

(جوش میں جانا چاہتا ہے۔ اس وقت گرد آفرید آکر اس کے سینے پر اپنی تلوار کی نوک رکھ دیتی ہے)

گرد آفرید: ٹھیرو! کہاں جاتے ہو؟

بہرام: صلح کرنے۔

گرد آفرید: کس سے؟

بہرام: سہراب سے!

گرد آفرید: سہراب سے؟ ایران کے بدخواہ، قوم کے دشمن سے، طاقت ور سے کمزور کا، پتھر سے شیشے کا، آندھی سے تنکے کا کبھی اتحاد نہیں ہوتا، صلح برابر والوں سے ہوتی ہے اور طاقت کا ثبوت دینے کے بعد ہوتی ہے، یہ صلح نہیں، ذلت کا اعلانیہ اقرار ہے، ملک فروشی کی دستاویز ہے۔ تمھاری غیرت کی پیشانی پر غلامی کا داغ اور تمھاری مادر وطن کے پُرجلال چہرے پر شرم کی کالک ہے ؎

مردود ہے وہ کوشش ملعون ہے وہ خامہ
آزادیٔ وطن کا لکھے جو بیعنامہ
عزت سمجھ رہے ہو، غیروں کی بندگی میں
مرجاؤ، گر ہے جینا ذلت کی گندگی میں

بہرام: گرد آفرید! حریف کی طاقت اور ملک کی کمزوری کا اندازہ کرنے کے بعد رائے ظاہر کرو۔ جس سہراب نے ہجیر جیسے طاقت کے پہاڑ کو گھوڑے سمیت اُٹھا کر مٹی کے ڈھیلے کی طرح زمین پر پھینک دیا۔ اُس سہراب کو ہم اپنی تلوار بازی کا تماشا دکھا کر کبھی فتح نہیں کر سکتے۔

گردآفرید: فتح جرأت و ہمت سے ملا کرتی ہے۔ سوچنے رونے اور بیوہ عورت کی طرح ہائے ہائے کرنے سے نہیں ملتی، فتح بے غیرت کے غلاموں کی آقا اور ہمت کے آقاؤں کی لونڈی ہے۔ بزدل قسمت سے فتح کی بھیک مانگتے اور بہادر قسمت کے منہ پر تھپڑ مار کر زبردستی حاصل کرتے ہیں ؎

جرأت ہے جس کے پاس وہی فتح مند ہے
جھک جائے گا جہان جو ہمت بلند ہے
اُٹھو بڑھو دکھاؤ کہ طاقت ہے پاؤں میں
ملتی ہے فتح مرد کو خنجر کی چھاؤں میں

بہرام: لیکن جب صلح کر لینے سے ہمارا قلعہ، ہماری دولت، ہماری زندگی ہر چیز بچ سکتی ہے تو ہمیں اپنی بیوقوفی کا ثبوت دینے کے لیے سہراب سے جنگ کرنے کی کیا ضرورت ہے۔

گردآفرید: شرم کر، شرم کر۔ خود غرضی کے بازار میں، دولت و واجب کے چھوٹے سکوں پر قوم کی عزت اور ملک کی آزادی فروخت کر دینے کو تو خلافت کا سودا جانتا ہے۔ پالتو کتے کی طرح گلے میں سہراب کی اطاعت کا پٹا ڈال کر اس کے پیر چاٹنے کو عزت کی زندگی سمجھتا ہے ؎

تری زباں ہے فسانہ نمک حرامی کا
سبق پڑھاتا ہے اوروں کو بھی غلامی کا

بہرام: خبردار! گردآفرید! تو کسی معمولی شخص سے ہم کلام نہیں ہے، میری حیثیت کا ادب کر، جا، گھر میں جا، آرام کر، سلطنت کے انتظام میں عورت کو دخل دینے کا حق نہیں۔

گردآفرید: بزدل! بے حیا! تو مجھے عورت کہتا ہے، میں عورت نہیں، تو عورت ہے، کیوں کہ میں عورت ہو کر بھی مرد کی طرح ملک اور قوم کے دشمن کا سر اپنے پیروں میں روندنا چاہتی ہوں اور تو عورت کی طرح اپنی پلکوں سے سہراب کے پاؤں کی گرد صاف کرنا اور اس کی جوتیوں کو اپنے سر کا تاج بنانا چاہتا ہے۔

بہرام: ذلیل، زبان دراز ......

(گردآفرید پر تلوار سے حملہ کرتا ہے، گردآفرید اسے اٹھا کر زمین پر دے مارتی ہے اور کلائی مروڑ کر تلوار چھین لیتی ہے)

گردآفرید: کتا شیرنی پر حملہ نہیں کر سکتا۔ وطن کے دشمن (لات مار کر) جا، سہراب کی جوتیاں اٹھانے والوں میں اپنا نام لکھا کر اپنی عزت پر فخر کر، تیری قسمت میں نہ شریفوں کی زندگی ہے نہ بہادروں کی موت۔

بہرام: گردآفرید! میں اس توہین کا خوفناک بدلہ لوں گا، تجھ سے بھی اور جو اپنی خاموشی سے تیری

تائید کر رہے ہیں ان سے بھی۔

(غصے میں سانپ کی طرح بل کھاتا ہوا چلا جاتا ہے)

گرد آفرید: ایران کے دلیرو! سہراب اس دنیا میں دنیا سے علیحدہ کوئی چیز نہیں ہے۔ وہ بھی تمھاری ہی طرح مٹی پانی سے بنا ہوا انسان ہے۔ وہ بھی تمھاری ہی طرح اپنی زندگی کی مدت اور موت کے وقت سے بے خبر ہے۔ اس لیے تنکے کو پہاڑ اور پہاڑ کو آسمان سمجھ کر اپنی طاقتوں کو حقیر نہ سمجھو..... اٹھو..... اٹھو اٹھو..... مست ہاتھی کی طرح جھوم کر..... آندھی کی طرح جھلا کر..... بادل کی طرح گرج کر..... اپنے وطن کی حفاظت کے لیے تلواریں کھینچ کر کھڑے ہو..... جہاں بزدلی ہے وہاں شکست ہے..... اور..... جہاں جرأت ہے وہیں فتح ہے۔

گستہم: خوف..... خیال کا خواب ہے..... تم نے ہمیں اس خواب سے جگا دیا۔

سب: زندہ باد گرد آفرید

گرد آفرید: زندہ باد ایران۔

(سب خوشی سے تلواریں کھینچ لیتے ہیں۔

ایکٹ دوسرا

سین پانچواں

میدانِ جنگ کا ایک حصہ:

(ہومان، بارمان اور قلعہ سفید کے نگہبان ہجیر کے ساتھ سہراب کا داخلہ، ہجیر کے دونوں ہاتھ کمند سے بندھے ہوئے ہیں)

سہراب: تم قلعہ سفید کے نگہبان ہو؟

ہجیر: ہاں!

سہراب: تمھارا نام

ہجیر : ہجیر!

سہراب : قلعہ کے حاکم کا نام ؟

ہجیر : گژدہم !

سہراب : اگر قید کی زندگی جس کے سر پر موت کی تلوار لٹک رہی ہے آزاد زندگی سے بدلنا چاہتے ہو تو خط لکھ کر قلعہ کے حاکم کو آگاہ کردو کہ میرے حضور میں آکر نذرانۂ اطاعت پیش کرے۔

ہجیر : عمر کے ساتھ میری یادداشت بھی بوڑھی ہوگئی ہے۔ اس لیے زندگی کے دنوں میں نمک حرامی کا سبق یاد نہیں کر سکتا۔

سہراب : یعنی ؟

ہجیر : تم نے میدان جنگ میں شکست دے کر میرے جسم کو قید کرلیا ہے۔ میری روح تمھاری قید میں نہیں۔ زندہ رکھو یا قتل کردو۔ لیکن میں اپنی غلامی کے کاغذ پر کبھی دستخط نہیں کروں گا۔

سہراب : (ہومان اور بارمان سے) اچھا تو بربادی کے درندوں کو زنجیریں کھول کر قلعہ سفید پر حملہ کرنے کے لیے آزاد کردو' اور غم کی سیاہ رات میں وطن کی حالت پر اتو کی طرح ماتم کرنے کے لیے اس بدبخت کو قید میں رکھو' احمق امید کی زمین میں مستی بو رہے ہیں لیکن انھیں بہت جلد آنسوؤں کی فصل کاٹنا ہوگی ۔

مرے قدموں کو بوسہ دے گی جھک جھک کر جبیں تیری
بساطِ بحر بن جائے گی سجدوں سے زمیں تیری
اُٹھا سکتا نہیں سر تیغ جو ہر دار کے آگے
سن او ایران ! جھک جا اب مری تلوار کے آگے

ہجیر : زمین پر رینگتے ہوئے حقیر کیڑے کی طرح حرکت کرنے اور سانس لینے کا نام زندگی نہیں ہے۔ آزادی اور اختیار سے محروم ہوکر پامال گھاس کے مانند زندہ رہنا انسانیت کی موت ہے۔ میری تمنا ہے اور دعا کہ میرے اہل وطن جئیں لیکن غلام بن کر نہیں' آقا بن کر' کتے کی طرح نہیں' شیر کی طرح۔

(ہومان اور بارمان' ہجیر کو لے جاتے ہیں)

(مردانہ لباس میں انتہائی جوش و غضب کے ساتھ گرد آفرید کا داخلہ)

گرد آفرید : ایران دنیا کا سر جھکانے کے لئے پیدا ہوا ہے' جھکنے کے لئے پیدا نہیں ہوا ۔

ایران کے قدموں ... ہے جیحوں سے تا گنگ
اس خاک سے پیدا ہوئے طہمورث و ہوشنگ
ہر فرد یہاں ... زور شکن ہے
یہ شیروں کا گہوارہ ... ت کا وطن ہے

سہراب : میدانِ جنگ میں زبان کے ہر دعوے کو زورِ بازو سے ثابت کرنا ہوتا ہے۔

گرد آفرید : میرے دعوے کو مری تلوار ثابت کرے گی۔

سہراب : ایران کی زمین میں وہ لوہا پیدا ہی نہیں ہوتا جس سے مردگی آبرو بڑھانے والی تلوار بن سکے، ظاہر کر، کہ تو کون ہے۔ تیری موت کے بعد قلعہ سفید میں کس نام سے تیرا ماتم کیا جائے گا؟

گرد آفرید : ؎
دشمنِ نخوت، حریفِ شعلہ سامانی ہوں میں
بس مرا نام و نشان یہ ہے کہ ایرانی ہوں میں
سیلِ خوں میں موجِ آہن کی روانی دیکھ لے
آج تو بھی برشِ تیغِ کیانی دیکھ لے

(سہراب پر حملہ۔ دونوں میں خوف ناک جنگ، گرد آفرید کی شکست، گھوڑے سے زمین پر گرتے وقت سر کا خود علیحدہ ہو جانے سے گرد آفرید کے بال کھل کر بکھر جاتے ہیں۔ مرد کے لباس میں ایک حسین دوشیزہ کو دیکھ کر سہراب حیرت زدہ ہو جاتا ہے)

سہراب : یہ کیا؟ حُسن کی دنیا کا چاند زرہ بکتر کے بادل میں ؎
طلوعِ قوسِ قزح کا عالم ہے جلوہ جسمِ نازنیں پر
نثار ہے حسنِ شامِ جنت بہار گیسوئے عنبریں پر
حسین آنکھیں رسیلے تیور نظر میں انداز دلبری کے
بلوریں گردن پہ روئے روشن چراغ ہے ہاتھ میں پری کے

گرد آفرید : اقبال مند سہراب! ایران کی وہ بہادر لڑکی جس کے بازوؤں میں طاقت کا طوفان، جس کی تلوار میں بجلیوں کا سیلاب پوشیدہ تھا آج اس کے تقدیر کی دنیا ناکامی کے زلزلہ سے تباہ ہو گئی ہے۔ مجھے امان دو۔ میں اظہارِ ندامت کے ساتھ اپنی شکست کا اقرار کرتی ہوں۔

سہراب : بہادر نازنین! جو عورت خون کا ایک قطرہ گرائے بغیر اپنی مسکراہٹ سے ایک لمحہ میں آدھی

دنیا کو قتل کر سکتی ہے، جو عورت اپنی شرمیلی نگاہوں سے چشم زدن میں بادشاہوں کا تاج اور دلیروں کی تلوار چھین سکتی ہے، اسے تیر و شمشیر لے کر میدان جنگ میں آنے کی کیا ضرورت ہے؟ حسن کے مقابلے میں ہمیشہ مرد کے غرور کو شکست ہوتی ہے، اٹھو! یہ میری فتح نہیں ہے تمھاری فتح ہے۔

گرد آفرید: (دل میں)

''کس قدر شریف۔ جتنا چہرہ خوبصورت ہے، اتنا ہی دل بھی خوبصورت ہے''

(چونک کر) ''ارے میں کدھر جا رہی ہوں۔''

سہراب: فتح یاب حسینہ! جب کہ تم اپنی اصلی شکل میں ظاہر ہو گئیں تو اب تمھیں اپنا نام و نشان بھی ظاہر کر دینا چاہیے۔ یہ میرا حکم نہیں، حسن کی سرکار میں عاجزانہ درخواست ہے۔

گرد آفرید: میں قلعہ سفید کے حاکم گژدہم کی بیٹی گرد آفرید ہوں۔

سہراب: اور جانتی ہو؟ میں کون ہوں۔

گرد آفرید: جس گرد آفرید کی ہیبت سے بہادروں کی رگوں کا سرخ خون زرد ہو جاتا تھا۔ تم اسے شکست دینے والے سہراب ہو۔

سہراب: تمھاری نظر تمھیں دھوکا دے رہی ہے ؎

مجروح شوق جور کش روزگار ہوں — زخمی جگر کا شور، وفا کا شکار ہوں
دل کو نشہ ہے عشق کا آنکھوں کو دید کا — سہراب اب غلام ہے گرد آفرید کا

گرد آفرید: (خود سے)

''اس کی باتوں میں کون سا جادو ہے جو میری روح اس کی طرف کھنچی جا رہی ہے۔''

(چونک کر) مگر نہیں، وطن کے دشمن کا جرم میں کبھی معاف نہیں کر سکتی۔''

(سہراب سے)

سہراب! تم اب تک میرے دشمن تھے، لیکن اب میری جان کے مالک ہو اور میرے ملک کے مہمان ہو، میں تمام کی طرف سے تمھیں اور تمھاری بہادر فوج کو قلعہ سفید میں آنے کی دعوت دیتی ہوں۔ اجازت دو کہ میں پہلے سے جا کر تمھاری پیشوائی کی تیاری کروں۔

سہراب: اب میں تمھاری مرضی کے خلاف نہیں کر سکتا۔ تمھارے حکم کی اطاعت میری زندگی کا

فرض ہے۔ کیوں کہ تم حسن کی ملکہ ہو، اور میں حُسن کی وفادار رعیّت ہوں۔

گردآفرید: تم میرے دل کی دنیا کے بادشاہ ہو۔

ایکٹ دوسرا

سین آٹھواں

قلعہ کا اندرونی حصہ:

(شور وغل، چیخ و پکار، آگ اور دھوئیں سے گھرے ہوئے مکانات، گردآفرید زخموں سے چور، لہو میں شرابور داخل ہوتی ہے)

گردآفرید: (اپنے آپ سے)

"دغا بازی نے قلعہ سفید کی قسمت کو غدّار 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 کر کے)

"اے تلوار! (چوم کر) "اس جسم سے روح کی علیحدگی کا وقت قریب آپہنچا ہے۔ جب تک موت ان دونوں کو جدا نہ کر دے، میرے جوانی کے ستگار، میرے ہاتھوں کا زیور، میری زندگی کی وفادار سہیلی! تو مجھ سے جدا نہ ہونا، ایک بار سہراب کے خون میں"....... (جذبۂ محبت سے مغلوب ہو کر) "آہ! کیسا خوب صورت نام، کتنا شیریں نام، اس نام کے سنتے ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ دل کی دنیا میں محبت کے زمزموں کی بارش ہو رہی ہے ....

(خیال میں تبدیلی)

"محبت؟ کس کی محبت؟ سہراب کی محبت؟ خبردار! اگر تو نے ایران کے دشمن سے محبت کی، تو میں تجھے سینے سے نکال کر پیروں سے مل کر ذلت کی ٹھوکر مار کر بھوکے کتوں کے آگے پھینک دوں گی۔"

(تورانی سپاہیوں کے ساتھ نمک حرام بہرام کا داخلہ)

بہرام : تلاش کامیاب ہوئی، گرفتار کرلو۔ گردآفرید! ملت کی فدائی کہاں ہے 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 سے آنسو تن صد پاش پر
رو رہی ہے کیوں کھڑی ہوکر وطن کی لاش پر

گردآفرید : کیا تیرا دل پتھر بن گیا ہے؟ کیا تیری پرورش ایرانی ماں کے دودھ کے بجائے 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 زنجیروں میں جکڑی ہوئی مادر وطن کی فریاد سُن اور شرم کر، جن بہادروں نے ایران کی حفاظت کے لیے اپنے خون کا قطرہ تک قربان کردیا۔ کیا وہ تیرے قومی بھائی نہ تھے؟ جن شریف عورتوں نے فرض کی قربان گاہ پر اپنے شوہروں، بھائیوں، بچوں کی جانیں نثار کردیں۔ وہ تیری ملکی بہنیں نہ تھیں؟ اپنے بھائیوں کی زندگیاں، اپنی بہنوں کا سکھ لٹوا کر شرم کے زخم سے مرجانے کے بدلے تو خوش ہو رہا ہے، ٹوٹے ہوئے دلوں کی ذبح کی ہوئی امیدوں پر آنسو بہانے کے عوض دوزخ کے کوکل کی طرح بے رحمی سے ہنس رہا ہے ؂

نہ ہوگا تجھ سا بے غیرت، کمینے سے کمینہ بھی
زمانے کے لیے 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۔

گردآفرید : اگر تیرا دل مجھ سے بدلہ لینے کے لیے بے قرار تھا تو شریف دشمن کی 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 تونے بے رحموں کے ہاتھ سے اس کی عزت کے گلے پر چھری چلوادی؟ تو سہراب کی مہربانی کے سائے میں برباد وطن کی راکھ سے اپنے عیش کی جنت بنانا چاہتا ہے، لیکن یاد رکھو اس جنت کا ہر پھول، تیرے دغا بازوں 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 کے حملے کا جواب دیتی ہے)

بہرام : میرے بھوکے انتقام کا آخری نوالہ ....

(پیچھے سے گرد آفرید کے 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 گناہ نہ کرتا تو کیا دوزخ کے دروازے تیرے لیے بند ہو جاتے ..... کتے تجھے زندہ رکھنا کمینے پن کی عمر میں اضافہ کرنا ہے۔ تیرا ایمان مر چکا ہے ...... انسانیت مر چکی ہے تُو 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 مگر پھر بھی میرا ہم وطن ہے ....

(گلا چھوڑ دیتی ہے)

قوم پرستوں کے مذہب میں بدی کا بدلہ بدی نہیں ہے .... میں اپنے وطن کی عزت کے صدقے میں .... میں اپنا خون تجھے 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 رکھ کر)

آفرید ..... پیاری آفرید .... آنکھیں کھولو۔ میں تمھیں بے وفائی کا الزام دینے نہیں، اپنی وفاداری کا یقین دلانے آیا ہوں۔ کیا ٹوٹے دل کو تسلی نہ دو گی .....

کیا اپنی مسکراہٹ سے میرے غم کی اندھیری رات میں امید کی صبح پیدا نہ کروگی ؎

کرو کچھ رحم میری التجا پر، میری آہوں پہ
اٹھو، بولو، ہنسو، دیکھو، میں صدقے ان نگاہوں پہ

گرد آفرید: (آنکھیں بند کیے ہوئے نیم بے ہوشانہ 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...... اُوہ مرنا بھی مشکل ہوگیا...... (جوش محبت سے اٹھنے کی کوشش کرتی ہے اور گر پڑتی ہے) آؤ...... پیارے سہراب آؤ!...... تمھیں دیکھ کر دل میں زندہ رہنے کی تمنا پیدا ہوگئی...... لیکن اب تمنا کا وقت نہیں رہا۔ عدم کے مسافر کا سامان بندھ چکا ہے...... زندگی اسے ہمیشہ کے لیے رخصت کر رہی ہے۔ میرے دل کے مالک! میرے فرض نے مجھے بے مروّت بننے کے لیے مجبور کر دیا تھا...... وطن کا مرتبہ عشق سے بلند ہے...... اس لیے 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 حق دار نہیں سمجھتیں، اس لیے اس قدر جوش کے ساتھ جنگ کر رہی ہو۔

گرد آفرید: آہ! تمھیں کیا معلوم کہ فرض اور محبّت کی جنگ میں میری روح نے کتنے عذاب برداشت کیے ہیں...... اس لئے تمھیں دھوکا ہوا...... میں نے اپنے پیارے سہراب سے نہیں، اپنے پیارے ملک کے دشمن سے جنگ کی ہے ؎

دمِ آخر بھی صیدِ عشق دو قفِ بے قراری 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 تسلی کا آبِ حیات پلا رہی ہے اور جدائی کا زہر بھی......

گرد آفرید: فرشتے روشنی کی چادر میں لپٹے ہوئے آہستہ آہستہ زمین پر اتر رہے ہیں، دنیا 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..... آہ..... آہ..... میں نہیں سمجھتی تھی کہ تو اتنی خوب صورت ہوگی ؎

نہیں معلوم رازِ مرگ دُنیا کے طبیبوں کو
اگر فرصت ملے تو یاد کرنا بدنصیبوں کو

(مر جاتی ہے)

سہراب : ٹھہر..... اے حسین مسافر! ٹھہر..... تو کہاں جا رہی ہے؟ واپس آ..... واپس آ..... تیرے جانے کے بعد دنیا میں صرف فریاد اور آنسوؤں کی آبادی رہ جائے گی..... آفتاب و ماہتاب آسمان کے دل کے داغ، تارے رات کے جگر کے چھالے اور رنگیں پھول زمین کے جسم کے زخم معلوم ہوں گے۔

(دیوانہ وار پکارتا ہے)

آفرید!..... آفرید!..... آفرید!..... ہائے کوئی جواب دے..... پھول ہے خوشبو نہیں..... مکان ہے مکین نہیں..... سلطنت ہے ملکہ نہیں..... پیاری آفرید! تو نے فرض پر محبت کو..... اور..... ملک پر زندگی 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 حروف تیرے نام کی روشنی سے ہمیشہ چمکتے رہیں گے۔ تیرے قدموں کو رخصتی کا بوسہ دیتا ہوں۔ یہی پہلا اور یہی آخری بوسۂ محبت ہے......

(روتا ہوا گرد آفرید کے قدموں پر گر پڑتا ہے اور پھر جوش میں کھڑا ہو جاتا ہے)

میرے حکم سے بے پرواہ ہو کر، یہ دنیا کی 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 لیئے کہ یہ میرا خیر خواہانہ فرض تھا، اس لیے کہ 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 لڑکی 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 پاکر ایران سے وفاداری نہ کی، تو توران کا کب دوست ہو سکتا ہے ...... جس منہ سے اپنے کو تورانیوں کا دوست کہتا ہے، میں ذلیل کے منہ پر تھوکتا ہوں ..... تیرے رہنے کی جگہ دنیا نہیں دوزخ ہے ....

(بہرام کو مار ڈالتا ہے)

ایکٹ تیسرا

سین چھٹا

میدان جنگ:

(رستم اداس چہرے اور غمگین دل کے ساتھ مایوس نگاہوں سے آسمان کی طرف دیکھ رہا ہے۔)

رستم: "پروردگار! میں نے کبھی تیرے قہر و غضب کو حقیر نہیں سمجھا، کبھی طاقت کے سامنے اپنی فانی طاقت کا غرور نہیں کیا۔ پھر اس ذلت کی شکل میں تو نے مجھے میرے کس گناہ کی سزا دی ہے ـــــ اوہ دردمندوں کی دوا اور کمزوروں کی طاقت! اے ناامیدوں کی امید! میں نے کل ساری رات تیرے حضور میں سجدہ ہائے نیاز کے ساتھ آنسو بہا کر مدد کے لیے التجا کی ـــــ اپنے عاجز بندے کی التجا قبول کر ـــــ اس بڑھاپے میں دنیا کے سامنے میری شرم رکھ اور ایک بار میری جوانی کا زور جوش مجھے دوبارہ واپس دے دے ؎

عطا کر دے وہی طاقت کبھی جو تھی مرے بس میں
جوانی کا لہو پھر جوش مارے میری نس نس میں
تری قدرت پلٹ سکتی ہے سارے کارخانے کو
پھر اک دن کے لیے تو بھیج دے پچھلے زمانے کو

(سہراب کا داخلہ)

سہراب : "صبح ہو گئی، ممکن ہے کہ آج کی صبح اس کی زندگی کی شام ثابت ہو، نہ جانے کیا سبب ہے کہ اس کی موت کا خیال آتے ہی روح کانپ اٹھتی ہے"

(رستم کو دیکھ کر)

تُو آ گیا..... جنگ کے نقارہ کی پہلی چوٹ سے تری نیند ٹوٹ گئی ؟

رستم : بہادر اپنا وعدہ نہیں بھولتا..... میں آدھی رات سے صبح ہونے کا انتظار کر رہا تھا۔

سہراب : آج لڑائی کا دوسرا دن ہے۔ جانتا ہے اس جنگ کا نتیجہ کیا ہو گا ؟

رستم : ہم دونوں میں سے ایک کی موت !

سہراب : شیر دل بوڑھے ! میرا دل تیری موت دیکھنے کے لیے راضی نہیں ہوتا۔ ایک غیبی آواز بار بار مجھے اس جنگ سے روک رہی ہے۔ اگر ایران کی گود بہادر فرزندوں سے خالی نہیں ہے تو جا، واپس چلا جا اور اپنے عوض کسی اور ایرانی دلیر کو بھیج دے۔ میں تجھے زندگی اور سلامتی کے ساتھ لوٹ جانے کی اجازت دیتا ہوں۔

رستم : کل کی اتفاقی فتح پر غرور نہ کر، ہر نیا دن انسان کے لیے نیا انقلاب لے کر آتا ہے۔ تقدیر کا پہیہ ہمیشہ ایک ہی سمت میں نہیں گھومتا ؎

گھڑی بھر میں بدلنا ہو گا تجھ کو پیراہن اپنا
منگا کر پاس رکھ لے، جنگ سے پہلے کفن اپنا

(جنگ شروع ہوتی ہے۔ تھوڑی دیر کے بعد سہراب اپنا ہاتھ روک لیتا ہے۔)

سہراب : آج میں تجھ میں نیا جوش اور نئی قوت دیکھ رہا ہوں، جواں ہمت بوڑھے مجھے پھر شک ہوتا ہے کہ تو رستم ہے۔ میں تیری عزت کا واسطہ اور تیری بہادری کی دہائی دے کر ایک بار پھر تیرا نام پوچھتا ہوں، منت سے نہیں عاجزی سے۔

رستم : تو میرا نام ہی جاننا چاہتا ہے تو سن میرا نام.....

سہراب : (خوشی کی گھبراہٹ سے) رستم...

رستم : نہیں، ! سہراب کی موت۔

سہراب : افسوس تو نے رحم کی قدر نہ کی۔

(دوبارہ جنگ ہوتی ہے۔ رستم سہراب کو گرا کر سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے)

رستم: ؎ بس اسی ہمت، اسی طاقت پہ تھا اتنا غرور
تو کوئی شیشہ نہ تھا کیوں ہو گیا پھر چور چور
کیا ہوا زور جوانی اُٹھ اجل ہے گھات میں
دیکھ لے اب کس قدر قوت ہے بوڑھے ہات میں

(سہراب کے سینے میں خنجر بھونک دیتا ہے)

سہراب: آہ! اے آنکھو! تمھارے نصیب میں باپ کا دیدار نہ تھا۔ کہاں ہو؟ پیارے باپ کہاں ہو؟ پیارے باپ کہاں ہو؟ آؤ آؤ کہ مرنے سے پہلے تمھارا سہراب تمھیں ایک بار دیکھ لے ؎
کیا خبر تھی کہ بگڑ جائے گی قسمت اپنی
آخری وقت دکھا دو مجھے صورت اپنی

رستم: کیا اپنی جوانی کی موت پر ماتم کرنے کے لیے باپ کو یاد کر رہا ہے۔ اب تیرے باپ کی محبت، اس کی دعا، اس کے آنسو، اس کی فریاد، کوئی تجھے دنیا میں زندہ نہیں رکھ سکتی ؎
مرہم کہاں جو رکھ دے دلِ پاش پاش پر
آیا بھی وہ تو روئے گا بیٹے کی لاش پر

سہراب: بھاگ جا، بھاگ جا..... اس دنیا سے کسی دوسری دنیا میں بھاگ جا..... تُو نے سام و نریمان کے خاندان کا چراغ بجھا دیا ہے..... تاریک جنگلوں میں..... پہاڑوں کے غاروں میں..... سمندر کی تہ میں..... تو کہیں بھی جا کر چھپے..... لیکن..... میرے باپ رستم کے انتقام سے نہ بچ سکے گا۔

رستم: (چونک کر کھڑا ہو جاتا ہے) کیا کہا؟ کیا کہا؟ تُو رستم کا بیٹا ہے؟

سہراب: ہاں!

رستم: تیری ماں کا نام؟

سہراب: تہمینہ!

رستم: تیرے اس دعوے کا ثبوت؟

سہراب: ثبوت اس بازو پر بندھی ہوئی مرے باپ رستم کی نشانی ہے۔

رستم: جھوٹ ہے، غلط ہے، تو دھوکا دے رہا ہے، مجھے پاگل بنا کر اپنے قتل کا انتقام لینا چاہتا ہے۔

(گھبراہٹ کے ساتھ سہراب کے بازو کا کپڑا پھاڑ کر اپنا دیا ہوا مُہرہ دیکھتا ہے)

وہی مُہرہ..... وہی نشانی (سر پٹک کر) یہ کیا کیا اندھے! پاگل، جلاد..... یہ کیا کیا ..... شیر جیسا خونخوار..... بھیڑیئے جیسا ظالم..... ریچھ جیسا موذی..... حیوان بھی اپنی اولاد کی جان نہیں لیتا لیکن تو انسان ہوکر حیوان سے بھی زیادہ خونی اور جہنم سے بھی زیادہ بے رحم ہے ؎

خون میں ڈوبا ہے وہ جس سے مزا جینے میں تھا
دل کے بدلے کیا کوئی پتھر ترے سینے میں تھا؟
توڑ ڈالا اپنے ہی ہاتھوں سے او ظالم اسے!
تیرا نقشہ تیرا ہی چہرہ جس آئینے میں تھا

سہراب: نیم مندبوڑھے! تو رستم نہیں ہے، پھر میری موت پر خوش ہونے کے بدلے اس طرح کیوں رنج کر رہا ہے؟

رستم: (رو کر) اس دنیا میں رنج اور آنسو، رونے اور چھاتی پیٹنے کے سوا میرے لیے اب اور کیا باقی رہ گیا ہے۔ میں نے تیری زندگی تباہ کر کے اپنی زندگی کا ہر عیش اور اپنی دنیا کی ہر ایک خوشی تباہ کر دی..... مجھ سے نفرت کر..... میرے منہ پر تھوک دے..... مجھ پر ہزاروں زبانوں سے لعنت بھیج ؎

فغاں ہوں، حسرت و ماتم ہوں، سر سے پاؤں تک غم ہوں
میں ہی بیٹے کا قاتل ہوں، میں ہی بدبخت رستم ہوں

(سہراب کے پاس ہی زمین پر گر پڑتا ہے اور سہراب اس کے گلے میں ہاتھ ڈال کر چھاتی سے لپٹ جاتا ہے)

سہراب: بابا! میرے بابا!

رستم: ہائے میرے لال! تو نے الفت سے، نرمی سے، منت سے، کتنی مرتبہ میرا نام پوچھا،

اس محبت و عاجزی کے ساتھ پوچھنے پر لوہے کے ٹکڑے میں بھی زبان پیدا ہو جاتی ہے پتھر بھی جواب دینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن اس دوروزہ دنیا کی جھوٹی شہرت، اور اس فانی زندگی کے فانی غرور نے میرے ہونٹوں کو ہلنے کی اجازت نہ دی۔ میرے بچے.... میری تہمینہ کی نشانی ؎

کس جگہ بے رحم ہاتھوں سے نہاں رکھوں تجھے
آنکھوں میں دل میں کلیجے میں کہاں رکھوں تجھے
بس نہیں انسان کا چلتا فنا و فوت سے
کیا کروں کس طرح تجھ کو چھین لوں میں موت سے

سہراب: ہومان، بارمان، ہجیر سب نے مجھے دھوکا دیا..... بابا نہ رو! میری موت کو خدا کی مرضی سمجھ کر صبر کرو ؎

مل گئی مجھ کو جو قسمت میں سزا لکھی تھی
باپ کے ہاتھ سے بیٹے کی قضا لکھی تھی

رستم: جب تیری ناشاد ماں بال نوچتی، آنسو بہاتی، چھاتی پیٹتی، ماتم اور فریاد کی تصویر بنی ہوئی سامنے آکر کھڑی ہوگی اور پوچھے گی کہ میرا لاڈلا سہراب، میرا بہادر بچہ، میری کوکھ سے پیدا ہونے والا شیر کہاں ہے؟ تو اپنا ذلیل منہ دونوں ہاتھوں سے چھپا لینے کے سوا اور کیا جواب دوں گا؟ کن لفظوں سے اس کے ٹوٹے ہوئے دل اور زخمی کلیجے کو تسلی دوں گا ؎

سنوں گا ہائے کیسے ماںتا کی اس دہائی کو
کہاں سے لاؤں گا، مانگے گی جب اپنی کمائی کو
نگاہیں کس طرح اٹھیں گی مجھ قسمت کے ہیٹے کی
میں کس منہ سے دکھاؤں جا کے ماں کو لاش بیٹے کی

سہراب: پیارے باپ! میری بدنصیب ماں سے کہنا کہ انسان سب سے لڑ سکتا ہے..... قسمت سے جنگ نہیں کر سکتا..... آہ.....

(رستم کی گود سے زمین پر گر کر آنکھیں بند کر لیتا ہے)

رستم: یہ کیا..... یہ کیا..... میرے بچے آنکھیں کیوں بند کر لیں۔ کیا خفا ہو گئے..... کیا ظالم کی صورت دیکھنا نہیں چاہتے۔ یہ موت کا گہوارہ۔ یہ خون میں ڈوبی ہوئی زمین پھولوں کا بستر،

ماں کی گود، باپ کی چھاتی نہیں ہے۔ پھر تمھیں کس طرح نیند آگئی ؎

میرے بچے یوں نہ جا مجھ کو تڑپتا چھوڑ کے
میرا دل میرا جگر میری کمر کو توڑ کے
ہائے کیا کیا آرزو تھی زندگانی میں تجھے
موت آئی پھولتی پھلتی جوانی میں تجھے

سہراب : ماں..... خدا..... تمھیں..... تسلی دے.....

رستم : اور..... اور..... بیٹا بولو..... بولو..... چپ کیوں ہوگئے ہو آہ۔ اس کا خون سرد ہو رہا ہے..... اس کی سانسیں ختم ہو رہی ہیں..... اے خدا..... اے کریم و رحیم خدا..... اولاد باپ کی زندگانی کا سرمایہ اور ان کی روح دولت ہے..... یہ دولت محتاجوں سے نہ چھین..... اپنی دنیا کا قانون بدل ڈال۔ اس کی موت مجھے اور میری باقی زندگی اسے بخش دے..... موت! موت! تو زال، درودابہ کے گھر کا اجالا اور بڑھاپے کی امید..... میری تہمینہ کا بولتا کھیلتا ہوا کھلونا کہاں لے جا رہی ہے..... دیکھ میری طرف دیکھ..... میں نے بڑے بڑے بادشاہوں کو تاج و تخت کی بھیک دی ہے..... آج ایک فقیر کی طرح تجھ سے اپنے بیٹے کی زندگی کی بھیک مانگتا ہوں ؎

پھینک دے جھولی میں تو میرے گل شاداب کو   ہاتھ پھیلائے ہوں میں دے دے مرے سہراب کو

سہراب : (آنکھیں بند کئے ہوئے) دنیا..... رخصت..... خدا.....

(مر جاتا ہے)

رستم : آہ! جوانی کا چراغ، آخری ہچکی لے کر بجھ گیا۔ بے رحم موت نے میری امید کی روشنی لوٹ لی۔ ..... اب لاکھوں چاند..... ہزاروں سورج مل کر بھی میرے غم کا اندھیرا دور نہیں کر سکتے..... آسمان ماتم کر..... زمین! چھاتی پیٹ..... درختو! پہاڑو! ستارو! ٹکرا کر چور چور ہو جاؤ۔ آج ہی زندگی کی قیامت ہے..... آج ہی دنیا کا آخری دن ہے..... زندگی..... دنیا ..... کہاں ہے دنیا..... زندگی سہراب کے خون میں اور دنیا رستم کے آنسوؤں ڈوب گئی......

(دیوانوں کی طرح پکارتا ہے)

"سہراب! سہراب!!"

(غش کھا کر گر پڑتا ہے)

۱۳

آغا حشر کے معاصرین

اور

مشہور متاخرین

آغا حشر کا دور ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۲ء کا وہ زمانہ تھا جب اُردو تھیٹر اور پارسی اسٹیج اپنی شاندار بہاریں دکھا کر خزاں نصیب ہو گیا۔ اس دور میں حشر کی ڈرامانگاری کو جو عروج حاصل ہوا وہ ان کے کسی معاصر یا پیش رو کے حصہ میں نہ آیا اور ابھی ان کے فن کی بہار کا زمانہ ہی تھا کہ برِصغیر میں تھیٹر آخری سانسیں لے کر ختم ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اسٹیج کی روشنی ماند پڑ گئی۔

حشر نے ڈرامانگاری کا آغاز کیا تو اس وقت جو ڈراما نویس پارسی اسٹیج پر اپنے اپنے اسلوب و طرز میں چمک رہے تھے، ان کا تذکرہ گزشتہ ابواب میں حشر سے پہلے آچکا ہے۔ اب ان حضرات کا مختصر ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے جو براہ راست حشر کے ہم عصر تسلیم کئے جاتے ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک اپنی خصوصیاتِ خاصہ کے لحاظ سے مشہور و مقبول رہا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی حشر کا ہمسر نہ بن سکا۔

بیتاب، پنڈت نرائن پرشاد

ولادت: نامعلوم۔ وفات: ۱۹۴۵ء

بلند شہر کے ایک قصبہ اورنگ میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام مہاراج ڈھلا رائے تھا، ان کا خاندانی پیشہ حلوائی گیری تھا، اس لیے بچپن کی معمولی تعلیم کے بعد دکان پر کام کرتے رہے۔ لکھنے پڑھنے کا شوق تھا۔ بعد میں حکیم سردار محمد خاں طالب اورنگ آبادی سے اردو، فارسی اور پنڈت ستیش چندر وید سے ہندی پڑھی، طالب کے فیض صحبت میں شعرگوئی کا ذوق پیدا ہوا۔ اپنے بہنوئی پنڈت پربھو دیال کے ساتھ دہلی گئے۔ وہاں ادبی مجالس اور مشاعروں میں شرکت، اور اساتذۂ فن کی صحبت نے مذاق

گئے۔ ان کی نثر و نظم کا انداز سلیس اور شستہ ہے۔ مکالمے اپنے عہد کے لحاظ سے رواں اور فصیح زبان کا نمونہ ہیں۔ بیس پچیس سال تک اس فن کی خدمات انجام دیں۔ اور اپنے وقت کے مشہور ڈراما نگاروں میں شامل ہوئے۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر اصلاحی، اخلاقی اور نیم تاریخی یا اسلامی ہیں۔ ان میں حسب ذیل زیادہ مشہور و مقبول ہوئے:

... نورِ عرب .. تاجِ توران .. عروجِ اسلام .. ستی ساوتری .. قدرت کا انصاف، .. زہر کی انگوٹھی .. جاں نثار .. دیش بندھو عرف اسیرِ گیسو .. فخرِ عرب .. کٹورہ بھر خون،

نشتر

نام: سید کاظم حسین ولادت: ۱۸۷۹ء وفات: نامعلوم

لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد میر رضا حسین رضا لکھنوی، میر مونس برادر میر انیس کے شاگرد اور قادر الکلام شاعر تھے۔ شعر و ادب سے خاص لگاؤ تھا۔ اردو، فارسی کے ساتھ ہندی اور انگریزی پر بھی قدرت حاصل تھی۔ نشتر کو شعر و سخن کا ذوق ورثہ میں ملا تھا۔ ان کے والد حکین کی تجارت کے سلسلہ میں کلکتہ گئے۔ نشتر بھی ان کے ساتھ تھے۔ تھیٹر دیکھتے دیکھتے ڈراما نگاری کی طرف طبیعت راغب ہوئی۔ ۱۹۰۱ء میں ایک ڈراما لکھا جو کرزن تھیٹر کلکتہ میں کھیلا گیا اور بہت کامیاب ہوا۔ اس کے بعد کئی ڈرامے لکھے جو ہاتھوں ہاتھ لیے گئے۔ میڈن تھیٹرز میں مستقل ڈراما نگار کی حیثیت سے شامل ہوگئے اور پچیس سال تک ان کی کمپنیوں کورنتھین اور انفنسٹن تھیٹرز کے لیے ڈرامے لکھتے رہے۔

ان کی ڈراما نگاری کی خصوصیات، قدیم انداز کی پیروی، زبان و بیان کی سادگی صفائی اور پر اثر مکالمہ نگاری ہے۔ گانوں کی زبان آسان اور مترنم تھی۔ انھوں نے زیادہ سماجی، نیم اخلاقی اور نیم مذہبی ڈرامے لکھے ہیں۔ جن کی تعداد اکیس ہے، ان میں حسب ذیل زیادہ مشہور اور کامیاب ہیں:

.. عبرت .. حسین بلا .. تصویر وفا .. دودھاری تلوار .. لیلیٰ مجنوں .. دھرمی بالک، .. پریمی بالک .. آج کی دنیا .. اچھوت ابلا .. ماں کی محبت .. گنہ گار .. رستم جنگ .. احسان کا بدلہ، اور .. رقاصہ۔

شاد

نام: عبداللطیف المتخلص بہ شاد ولادت: ۱۸۶۹ء وفات ۱۹۳۴ء

بمبئی میں پیدا ہوئے۔ والد میر محمد حسین آن پڑھ تھے اور کارچوب کے ماہر تھے۔ ان کے دادا میر صالح محمد عالم باعمل بزرگ تھے۔ شاد نے عربی فارسی کی تعلیم اپنے دادا سے حاصل کی۔ سن شعور کو

پہنچے، طبابت سیکھی اور بمبئی میں مطب کرنے لگے۔ شاعری میں منشی امیر مینائی سے تلمذ اختیار کیا۔ بمبئی میں ان کی سخن گوئی کی بڑی دھوم تھی۔ احباب کے اصرار پر فن ڈراما کی طرف متوجہ ہوئے۔ انھوں نے دکن اور بمبئی کی تھیٹر کمپنیوں کے لئے متعدد ڈرامے لکھے۔ ۱۸۹۰ء میں سب سے پہلا ڈراما "آہ مظلوم" لکھا۔ ۱۹۰۰ء میں دوسرا ڈراما "جنونِ وفا" تصنیف کیا۔ مکالموں میں ادبی فصاحت و بلاغت کا رنگ غالب تھا اس لیے اس دور میں ان کے ڈرامے قبولیت عام حاصل نہ کر سکے۔ کئی ڈراموں کو مخصوص انداز کے سبب خواص میں شہرت حاصل ہوئی۔

گانوں میں سنجیدگی کا رنگ نمایاں تھا اس لیے ان کی ادائیگی میں دل کشی پیدا نہ ہو سکی۔ آٹھ دس ڈرامے لکھے جن میں حسب ذیل خاص ہیں:

.. سرفروش .. تاجدارِ جگن .. سکندر .. قیمتی آنسو اور شاہجہان

نازاں

نام: غلام محی الدین المتخلص بہ نازاں، وطن: پٹیالہ

ان کے بڑے بھائی منہاج الدین قیام پاکستان کے بعد بھی ۱۹۵۵ء تک پٹیالہ میں طبابت کرتے تھے۔

آبا و اجداد عرصہ دراز پہلے ترکِ وطن کرکے دہلی چلے گئے تھے۔ اوائل عمر میں نازاں کی تعلیم مکمل نہ ہوئی تھی کہ دہلی میں کسی فقیر سے ملاقات ہوئی اور گفتگو کے دوران اس نے انھیں بد دعا کی کہ "جا بیٹا ایریاں بجاتا پھر" بی۔ اے پاس کرکے وکالت کی تیاری کرنے لگے لیکن امتحان میں ناکام رہے۔ اس کے بعد کراچی پہنچے۔ جہاں پارسی الیگزینڈرا تھیٹریکل کمپنی میں ملازم ہو گئے۔ مگر وہاں بھی کامیاب نہ ہوا، اور وہاں سے آردیشر بھائی داد بھائی ٹھوٹھی کی ہندی ناٹک منڈلی میں ملازم ہو کر مدراس چلے گئے۔ مگر وہاں بھی کامیاب نہ ہو سکے۔ ۱۹۱۳ء میں امپیریل تھیٹریکل کمپنی کی ملازمت اختیار کی، اس کے لیے ڈراما "حورِ عرب" لکھا جو بہت مقبول ہوا، اور اپنے دور کے ڈراما نگاروں کی صف اول میں شمار کئے جانے لگے۔ یہ ذائق، نظامی، احسن، بیتاب اور حشر کے ہم عصر تھے۔

ڈراموں کی زبان فصیح و سلیس ہے۔ اس لیے عام و خاص میں پسند کی گئی۔ زیادہ تر نیم مذہبی اور نیم تاریخی پلاٹ پر ڈرامے لکھے۔ اور بہت جلد شہرت حاصل کی۔ ۱۹۱۳ء سے ۱۹۲۹ء تک مختلف پارسی کمپنیوں کے لیے بیس کے قریب ڈرامے لکھے ان میں خاص یہ ہیں:

.. خاکی پتلا .. مطلبی دنیا .. نورِ وطن .. باغِ ایران .. شہ کابل .. سخی لٹیرا .. غازی صلاح الدین،

.. قومی دلیر .. نور میں نار .. کرشنا کماری .. سلطانہ چاند بی بی .. پھولوں کا ہار .. لال بین .. خوش انجام اور شیر دل۔

آغا شاعر قزلباش دہلوی

آبائی وطن : دہلی

نہایت باوضع، خوش مذاق اہل ادب و فن تھے۔

آغا شاعر استاد داغ دہلوی کے شاگرد اور پُرگو شاعر و ادیب تھے۔ شاعری کے تمام اصناف میں طبع آزمائی کی۔ بیسویں صدی کے اوائل میں دہلی کے ہر مشاعرہ کی زینت ہوتے تھے۔

اس عہد میں قدیم تھیٹر کا انحطاط شروع ہو چکا تھا۔ بعض پیشہ ور کمپنیاں تجارتی فروغ کے لیے سرتوڑ کوششیں کر رہی تھیں۔ آغا شاعر نے احباب کے اصرار پر ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی۔ چند ڈرامے لکھے ان میں "حورِ عرب" زیادہ مشہور ہوا۔ لیکن قدامت کے رنگ میں سنجیدگی کا اثر کامیاب ثابت نہ ہوا، اور شاعر کی باذوق طبیعت نے عامیانہ روش کو قبول نہ کیا، اس لیے عام مقبولیت نہ مل سکی۔ اس ڈرامے کا کومک (جو ڈاک خانہ والا کومک کے نام سے مشہور تھا) بہت مقبول تھا۔ یہ حشر اور کئی معاصرین کے ڈراموں میں شامل کر کے مشہور تھیٹر کمپنیاں کھیلتی رہیں۔

محشر انبالوی

محمد ابراہیم نام تھا۔ محشر تخلص کرتے تھے۔ وطن انبالہ تھا۔ ابتدائی تعلیم زمانہ کے رواج کے مطابق پائی۔ ہندی بھی جانتے تھے۔ شروع میں آغا حشر کے ڈراموں کی نقل کرنے پر متعین رہے۔ اسی لیے ڈراما نگاری کا شوق ہوا اداکاری کی طرف توجہ کی۔ فن ڈراما میں خاص صلاحیت رکھتے تھے شعر بھی کہتے تھے۔ ذہن رسا پایا تھا۔ بہت جلد اپنے زمانہ کے مطابق کامیاب ڈراما نویس اور فنکار بن گئے۔

مختلف تھیٹر کمپنیوں کے لیے متعدد ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں کی زبان سادہ اور عام فہم ہے۔ گانوں میں آسان ہندی کا امتزاج ہوتا۔ چلتی ہوئی دھنوں میں گانے مقبول ہوئے۔ اردو کے علاوہ ہندی زبان میں بھی کئی دھارک ڈرامے لکھے اور قبولیت عام حاصل کی۔ تھیٹر کے عہد زوال تک ڈراما نگاری میں مشغول رہے۔ ان کے ڈراموں کی تعداد بیس کے قریب ہے۔ جن میں حسب ذیل خاص طور پر مشہور ہیں:

.. دشمنِ ایمان .. جوشِ توحید .. دوزخی حور .. خونی شیرنی .. سنہری خنجر .. آتشی ناگ، گنہ گار باپ .. شکنتلا .. میراں بائی .. رسیلا جوگی .. خود پرست .. حشر محشر .. نگاہِ ناز .. جنگ جرمن،

.. غریب ہندوستان (نیم سیاسی) سیتا دن ساد تری (ہندی)

رحمت علی رحمت

ولادت: نامعلوم وفات: ۱۹۴۷ء

مغربی پنجاب کے کسی علاقہ کے باشندے تھے۔ ابتدائی تعلیم سے فارغ نہیں ہوئے تھے کہ موسیقی کے شوق نے انھیں اپنی طرف کھینچ لیا۔ تھیٹر میں اداکاری شروع کی۔ خوش گلو اور خوش شکل نوجوان تھے بہت جلد اسٹیج کی رونق بن گئے۔ ۱۹۲۰ء میں البرٹ تھیٹریکل کمپنی آف پنجاب میں ڈائرکٹر مقرر ہوگئے، اور فن کارانہ صلاحیتوں کے باعث تھیٹر کی دنیا میں ان کے نام کا سکہ چلنے لگا۔ ہندوپاکستان میں ان کی گلوکاری کی دھوم مچ گئی۔ البرٹ کمپنی میں صرف اداکاری اور نغمہ نوازی کے بل پر بام عروج پر پہنچ گئی۔

محمد ابراہیم محشر کی بیوی نے جو پہلے طوائف رہ چکی تھی جس کا نام رحمت تھا ماسٹر رحمت سے ساز باز کرکے شوہر سے طلاق حاصل کی اور رحمت کے ساتھ رہنے لگی۔ کہتے ہیں کہ یہ عورت اپنے سامان میں محشر کے لکھے ہوئے چند ڈراموں کے مسودات بھی لے گئی تھی جو ماسٹر رحمت کے ہاتھ آئے، اور انھوں نے ان کو معمولی قطع وبرید کے بعد یکے بعد دیگرے اپنے نام سے کھیلا اور شائع کرایا۔ یہ تمام ڈرامے رحمت کی تصنیف تسلیم کئے گئے۔ اور بے حد کامیاب ہوئے۔

ڈراموں کے نام یہ ہیں :

(۱) دردِ جگر (۲) باوفا قاتل (۳) محبت کا پھول (۴) [illegible] عاشق (۵) تصویرِ رحمت۔

رحمت آخری عمر میں فالج کے مرض میں مبتلا ہوکر بمبئی میں فوت ہوئے۔

مائل دہلوی

جنیشور پرشاد نام تھا۔

دہلی کے شریف تعلیم یافتہ ہندو خاندان کے فرد تھے۔ اردو، فارسی اور انگریزی میں معقول دستگاہ تھی۔ نظم ونثر دونوں پر یکساں قدرت حاصل تھی۔ صاحب ذوق ادیب تھے اور فن ڈراما میں خاص مہارت رکھتے تھے۔ اور اسٹیج کی بڑی سوجھ بوجھ تھی۔ اداکاری کے فن سے واقف تھے۔ ان کے ڈرامے قدیم طرز کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی تدبیر کاری اور عمل وادائیگی کے لحاظ سے جدید فن کے انداز لئے ہوئے ہوتے تھے۔ مکالمے زوردار، پُراثر اور گانے دل پسند ہیں۔ مائل نیاکل بھارت تھیٹریکل کمپنی آف میرٹھ کے خاص ڈراما نگار تھے۔ اسٹیج کے آخری دور میں اس کمپنی کی بڑی دھوم تھی اور اس کی کامیابی اور مقبولیت کے ضامن بڑی حد تک مائل کے بلند پایہ ڈرامے اور ماسٹر اطہر علی اطہر کی باکمال

اداکاری اور شاندار ہدایت کاری تھی۔ ان کے ڈراموں میں تمام تر نیم تاریخی، نیم مذہبی اور نیم سیاسی ہیں۔ جن میں خاص یہ ہیں:

(۱) چندر گپت (۲) تیغ ستم۔

آرزو لکھنوی

نام: سید انور حسین ابن میرزا کر حسین یاس لکھنوی

ولادت: ۱۸۷۲ء لکھنؤ میں پیدا ہوئے وفات: ۱۹۵۰ء (پاکستان)

علوم مروجہ کی تکمیل کے بعد شعر گوئی اور انشا پردازی کی طرف متوجہ ہوئے۔ حضرت جلال لکھنوی سے تلمذ اختیار کیا جو زبان دانی میں استاد کامل مانے جاتے تھے۔ آرزو نے زبان پر ایسی قدرت حاصل کی کہ سہل ممتنع میں اپنی طرز خاص کے موجد مانے گئے۔ خالص اردو بلا عطف و اضافت لکھنا اس دور میں آرزو ہی کا کام تھا۔ غزل اور گیت میں خاص دل کشی اور لطف پیدا کیا۔ اپنے دور کے مستند استاد تسلیم کئے گئے۔ نثر میں سادگی اور سلاست کے پھول کھلائے۔ ہندی زبان پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ انھوں نے ۱۹۱۱ء میں پہلا ڈراما "دل جلی بیراگن" لکھا جو منصور نگر ڈرامیٹک کلب لکھنؤ کے اسٹیج پر کھیلا گیا۔ ۱۹۱۳ء میں اس ڈرامے کو ترمیم کے بعد پارسی الفنسٹن تھیٹریکل کمپنی کو دیا جو "متوالی بیراگن" کے نام سے کھیلا گیا اور مقبول ہوا۔ اس وقت سے تھیٹر کی دنیا سے وابستہ رہے۔ ۱۹۱۵ء میں دوسرا ڈراما "حسن کی چنگاری" لکھا اور اس کے بعد دیگرے کئی ڈرامے مختلف تھیٹر کمپنیوں کے لیے لکھے۔

۱۹۳۵ء میں نامور فلم اسٹار جہاں آرا کجن مرحومہ کی کمپنی کے لیے بھی ایک ڈراما لکھا مگر کمپنی ٹوٹ گئی۔ اس کے بعد آرزو نے نیو تھیٹرز کلکتہ سے مستقل رابطہ قائم کر لیا اور اس کی فلموں کے لیے گانے لکھتے رہے۔ ۱۹۵۰ء کے اوائل میں پاکستان چلے آئے اور کراچی میں قیام کیا۔ ریڈیو پاکستان کراچی پر سٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے ملازمت اختیار کر لی اور موسیقی کے پروگراموں کے لیے گیت اور غزلیں لکھنے لگے لیکن چند ماہ بعد قلبی عارضہ میں مبتلا ہو کر وفات پائی اور کراچی میں دفن ہوئے۔

ان کے ڈراموں متذکرہ بالا کے علاوہ:

.. چاند گرہن .. شکنتلا .. ستی سانتی .. جام زہر .. گدڑی میں لال .. صدائے درویش، دوزخی تصویر۔ چراغ توحید مشہور ہیں۔

نورالدین مخلص حیدرآبادی

مخلص اپنے دور کے قادر الکلام شاعر تھے۔ انھوں 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 پیش نظر چند قدیم ڈراموں کو ترمیم و تنسیخ کے ساتھ اپنے نام سے پیش کر دیا۔

ان میں خاص یہ ہیں:

(۱) دختر فروش (۲) ہار جیت (۳) حسین قاتل (۴) قیمتی آنسو۔

لیکن طرز تحریر سلیس اور زبان فصیح و شستہ تھی۔

آرزو بدایونی

پورا نام معلوم نہیں۔ بدایوں (یو۔پی) میں پیدا ہوئے۔

آرزو اپنی فطری افتاد طبع اور عادات و اطوار اور شکل و صورت غرض ہر لحاظ سے اپنے تخلص کا مجسمہ تھے۔ یہاں تک کہ اصلی نام سے بھی لوگ واقف نہیں۔

شعر و شاعری کا خاص ذوق تھا۔ سلیس و شگفتہ نثر لکھتے۔ تھیٹر کے شوق میں کلکتہ اور بمبئی میں قیام کیا اور پارسی کمپنیوں کے ساتھ ملک کے مختلف شہروں میں گھومتے رہے۔

آرزو نے خود چند ہی ڈرامے لکھے، ان کا خاص کام اداکاروں کی زبان درست کرانا اور پارٹ یاد کرانا تھا۔ نغمہ دہندہ (پرومٹر) کے فرائض بھی انجام دیتے رہے۔

ان کا ایک ڈراما نیم سیاسی "فریاد عرف مسلمان کی رائے" بہت مشہور و مقبول ہوا۔

ڈراما نگار کی حیثیت سے آرزو نے خاص شہرت نہ پائی۔ گو اعلیٰ صلاحیت کم مگر مذاق شستہ پایا تھا۔ ان کے ڈراموں میں:

کلجگ کی ستی.. آزادی یا موت.. آنکھوں کا گناہ.. ستی سارندھا.. ہندوستان.. خوشامدی ٹٹو.. مدیرا دیوی.. مشہور ہوئے۔

نیّر دہلوی

سید عترت حسین نیّر معمولی درجہ کے شاعر اور ڈراما نگار تھے۔ ان کی ادبی حیثیت پیشہ ور ڈراما نگار سے کچھ زیادہ نہیں۔ حبیب سیٹھ کی پارسی الیگزینڈرا کمپنی کے لیے اوسط درجہ کے ڈرامے لکھتے رہے۔ اس کمپنی کے ختم ہونے پر ادنیٰ درجہ کی مقامی ناٹک کمپنیوں کے لیے بھی کئی ڈرامے لکھے طرز نگارش اور تدبیر گری دقیانوسی ہے۔ ان کے ڈراموں میں حسب ذیل ہیں:

(۱) فریبی عورت عرف جلوۂ اُمید (۲) غیبی تلوار (۳) اتحاد (۴) وطن (۵) نور کی پتلی (۶) ترکی فرشتہ (۷) غازی انور پاشا (۸) بچّہ سقّہ۔

متاخرین :

اب وہ دور آیا کہ بعض کمپنیاں تجارتی فروغ کے لیے جان توڑ کوشش میں مصروف تھیں۔ اور اکثر آخری جھلک دکھا کر رخصت ہو رہی تھیں۔ اسٹیج کا چراغ سنبھالا لے رہا تھا۔ دراصل یہ تھیٹر کے انحطاط کا زمانہ تھا۔ اسٹیج کے ڈراموں میں ابھی تک پرانی لکیر کو پیٹنے کا عمل جاری تھا۔ بعض تعلیم یافتہ اہلِ قلم جو ڈرامانگاری کی طرف متوجہ تھے، قدامت سے تنگ آکر اسٹیج اور ڈراما کو جدید رجحانات کا علمبردار بنانے کی فکر میں تھے مگر پیشہ ور مالکان کمپنی کے لیے یہ سود النقصان زدہ تجربات کے سبب سے مضر تھا اس لیے سنجیدہ ڈرامانگاری کا تھیٹر کے ارباب بست وکشاد سے تعاون ممکن نہ تھا اور کمپنیوں کے لئے جدید ڈراموں کو ان کی اصلی معیاری شان میں قبول کرنا خلاف مصلحت قرار پایا۔ اس تفریق و اختلاف نے ڈراما نگاری کے فن کو عجیب کش مکش میں مبتلا کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سنجیدہ اور غیر سنجیدہ دونوں طبقوں کے درمیان مستقل تقسیم ہو کر رہی۔ اسٹیج کے ڈرامانگار محض اوسط درجہ کے شاعر اور پیشہ ور ڈرامانویس قرار پائے اور مستند اربابِ قلم انشا پرداز کتابی ڈرامے لکھنے میں مصروف اور 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 کتابی ڈراموں میں مغربی ڈراموں کے تراجم اور دوسری طبع زاد تمثیلیں پیش کی جانے لگیں۔

پنڈت رادھے شیام

رادھے شیام جی بریلی کے مشہور رامائن کتھا واچک تھے۔ ہندی زبان کے اچھے کوی اور لیکھک بھی ہیں۔ سوریہ وجے ناٹک کمپنی کے زمرۂ ملازمت میں رہ کر شروع سے آخر تک اسی کے لیے دھارمک ڈرامے لکھتے رہے۔ ان کے ڈراموں کا انداز دقیانوسی اور زبان سنسکرت ملی جلی ہندی ہے۔ ان کے مشہور ڈراموں میں حسب ذیل خاص ہیں۔

(۱) ویر ابھیمنیو (۲) پرہلاد بھگت (۳) سری کرشن اوتار

ریاض دہلوی

ریاض الدین احمد دہلی کے باشندے تھے۔ اسٹیج کے اداکار تھے۔ انھوں نے مشہور ڈرامانگاروں کے متعدد ڈرامے اپنے نام سے شائع کئے اور اسٹیج کرائے۔ ان کا شمار حسینی میاں ظریف قسم کے ڈراما نویسوں میں ہوتا ہے۔

بشیر محمد خاں - بی اے

(۱) سکھیا بھارت (۲) دولت ہند ہندوستان

منشی یاور علی اعظم

(۱) دکھیا دلہن (۲) حور بانو (۳) شریف دوست

کشن چندر زیبا

(۱) زخمی پنجاب (۲) دان ویر کرن

بشمبر سہائے بیاکل

مشہور بیاکل بھارت تھیٹریکل کمپنی کے روح رواں

ان کا ڈراما ''بدھ دیو'' اپنے دور کا شاہکار رہے۔

سید دلاور شاہ

ایمان دار ہندو

ان کا ایک ڈراما ''پنجاب میل'' پارسی الیگزینڈرا کے اسٹیج ''راما تھیٹر'' دہلی میں ۲۶ مارچ ۱۹۲۴ء کو کھیلا گیا۔

دلاور شاہ خود اس کمپنی کے باکمال مزاحیہ ایکٹر تھے۔ ان کی نگرانی میں یہ ڈراما خاصا کامیاب ہوا۔

ان کے علاوہ کئی مشہور ایکٹر ماسٹر قمر وغیرہ اس زمانہ میں کتر بیونت کے ذریعہ نامور ڈراموں کے مصنّف بن بیٹھے۔

جو حضرات اس دور میں خالص اسٹیج کے ڈراما نویس تھے، ان سب کا انداز تحریر ''میلو'' ڈراما کی طرز پر تقریباً ایک دوسرے سے ملتا جلتا ہے کیوں کہ وہ سب ایک ہی ڈگر پر آخر تک چلتے رہے۔

اسٹیج کی شمع بجھتے ہی ان میں اکثر حضرات نے فلمی دنیا کی طرف رجوع کیا، اور فلمی کہانیاں، مکالمے اور گیت لکھتے رہے۔

ان کی تفصیل یہ ہے:

دل لکھنوی

عزیز احمد خاں دلؔ

لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ کلکتہ اور بمبئی کی پارسی کمپنیوں کے لیے 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 انجام دیئے۔ برصغیر ہند کی تقسیم کے بعد پاکستان آگئے۔ 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 علیحدہ ہو کر فلمی سرگرمیوں میں مصروف رہے۔ پاکستان میں ان کے ڈراموں میں "محمد بن قاسم" اور "غازی صلاح الدین" بہت مشہور ہوئے۔ پہلے ڈراموں میں قتل تمیزن، لیلیٰ مجنوں اور غازی مصطفےٰ کمال پاشا کی زیادہ شہرت ہوئی۔

شمس لکھنوی

شمس لکھنوی بھی دل لکھنوی کی طرح کلکتہ اور 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 "دیس کی ٹھیس" بہت مقبول ہوا۔ کچھ عرصہ تک کورنتھین اور انفنسٹن کمپنی کے لیے نئے ڈرامے لکھے اور میڈن تھیٹرز کے لیے فلموں کی کہانیاں بھی لکھیں۔ بعد میں بمبئی چلے گئے اور آج تک وہیں فلمی سرگرمیوں میں مصروف ہیں۔

ان کے ڈراموں میں مشہور یہ ہیں:

(۱) تلوار کا دھنی (۲) غریبوں کی عید وغیرہ

عرش لکھنوی

عرش صاحب بھی اسی جماعت سے تعلق رکھتے ہیں اور عرصہ دراز تک کلکتہ، بمبئی کی تھیٹر کمپنیوں کے لیے ڈرامے لکھ چکے ہیں۔ انھوں نے اور بھی کئی ناٹک کمپنیوں کے لیے آخری دور میں متعدد ڈرامے لکھے۔

تھیٹر کے خاتمہ پر فلمی کمپنیوں کے لئے کہانیاں لکھنے لگے اور آج تک لاہور میں موجود فلموں سے منسلک ہیں۔

منشی وحشی دہلوی

(۱) عالمگیر غازی (۲) لیلیٰ مجنوں

محمد اسمٰعیل

... ڈراما : حریص سلطان عرف فتح حق

رامیشور ناتھ

... ڈراما : آزادی

مرزا رشید

... ڈراما : کامیاب عاشق

ایم اے تائب

... ڈراما : جوشِ آزادی

ان کے علاوہ نانک چند ناز، پنڈت ہرش چندر بنارسی، پنڈت سدرشن، شمس گیاوی، سید جعفر حسین، وحشت دہلوی، احمد حسین خاں، حکیم عبدالغنی غنی بدایونی، سید احمد، امداد علی گرامی چشتی منظر بریلوی اور دوسرے کئی حضرات نے 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 گمنامی میں دفن ہو گئے۔ ان میں سے چند کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے ہیں مگر کسی قابل ذکر خصوصیت کے حامل نہیں۔

حکیم احمد شجاع

حکیم احمد شجاع قدیم و جدید تھیٹر کے عبوری دور کی ایک اہم کڑی ہیں۔ لاہور کے ایک ممتاز خاندان کے فرد اور مستند ادیب و شاعر ہیں۔ حکیم صاحب کی پیدائش ۱۸۹۳ء میں ہوئی۔ لاہور میں ابتدائی تحصیل علم سے فارغ ہونے کے بعد علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اعلیٰ تعلیم حاصل کی، اور لاہور میں مستقل قیام رہا۔ حکیم صاحب نے خصوصیت سے پارسی اسٹیج کے دور میں تھیٹر کو بہت قریب سے دیکھا اور بڑی حد تک برتا۔ آغا حشر سے ان کو بڑی عقیدت تھی۔ علامہ اقبال، سر عبدالقادر اور اس عہد کے اکابرین سے خاص قربت حاصل رہی۔ کالج کی تعلیم کے دوران میں حکیم صاحب نے چند مختصر ڈرامے لکھے۔ انھیں اسٹیج بھی کیا اور بقول ان کے حشر سے شرفِ تلمذ اختیار کر کے ڈراما نگاری کی طرف خاص شغف و انس سے متوجہ ہوئے۔ گو کہ حکیم صاحب اعلیٰ سرکاری عہدوں پر فائز رہے لیکن ان کی عظمت تمام تر علمی ادبی مشاغل کی بنیاد پر ہے۔ خوش گو شاعر، شیوا طراز ادیب ہونے کے ساتھ صاحب طرز مقرر بھی ہیں۔ حکیم صاحب نے انگریزی اور بنگلہ زبانوں سے کئی ڈراموں کے ترجمے بھی نہایت عمدگی سے کئے ہیں۔ افسانہ نگاری میں بھی ایک خاص اسلوب کے مالک ہیں۔ انھوں نے اپنی خود نوشت سوانح "خوں بہا" کے نام سے لکھی ہے جس میں ذاتی حالات بے کم و کاست نہایت دل کش انداز میں تحریر کئے ہیں، ان کا ایک اعلیٰ کارنامہ قرآن حکیم کی تفسیر ہے جو کئی سال سے زیر تکمیل ہے۔

حکیم صاحب کی ادارت میں ایک ادبی ماہنامہ "ہزار داستان" لاہور سے شائع ہوا۔ جو ایک مدت تک کامیابی سے جاری رہا

حکیم صاحب کا پہلا ڈراما "باپ کا گناہ" ہے، جو میلو ڈراما ہی کی طرز میں لکھا گیا ہے اور حکیم صاحب

کے قول کے مطابق آغا حشر کی وساطت سے یہ ڈراما الفریڈ کمپنی نے تشکیل 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 ڈرامے بیشتر دورِ جدید کی مجلسی زندگی سے متعلق ہیں۔ معاشرتی ڈراموں کے علاوہ چند تاریخی بھی ہیں اور تین ڈرامے:

(۱) مینا (۲) منتوش اور (۳) تارا۔

بنگالی ڈراموں کے ترجمے ہیں۔

حکیم صاحب کی ڈراما نگاری کی حقیقت ان کی اپنی زبانی یہ ہے:

فرماتے ہیں:

"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 لیے 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!"

ان الفاظ سے اس پیکرِ مروت نے میرا تعارف بمبئی کے تھیٹروں کے مالکوں سے کرایا اور اسی تعارف کی برکت تھی کہ آردشیر دادا بھائی ٹھوٹھی، سہراب جی اوگرا، سہراب جی کاترک اور سیٹھ مہا بھائی ایسے صاحبان کمال نے مجھے اپنی اپنی کمپنی کے لیے ڈراما لکھنے کی دعوت دی۔ میرے اسلوب نگارش پر استاد کا رنگ کچھ ایسا چھا گیا تھا کہ یہ "نظر باز" بھی تمیز نہ کرسکے کہ ڈراما استاد کا لکھا ہوا ہے یا شاگرد کا۔ آخر کار میری تحریر ان لوگوں کی کسوٹی پر پوری اتری، الفریڈ کمپنی نے "باپ کا گناہ" اور اولڈ پارسی تھیٹریکل نے "بھیشم پرتگیا" کے ناٹک مجھ سے اتنی قیمت پر خریدے جتنی قیمت حشر کے ڈراموں کے سوا کسی دوسرے ڈراماٹسٹ 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 نے فلم کے لیے تیار کیا۔ یہ ڈراما اس قدر مقبول و کامیاب ہوا کہ ادھر تو نیو تھیٹرز کو ان سے

ایک اور ڈراما لینے کی آرزو ہوئی، ادر ادھر خود ان کو اپنی کمپنی بنانے کی ہوس — جب نیو تھیٹرز والوں نے بہت اصرار کیا تو انھوں نے ایک مرتبہ پھر اپنے اس شاگرد کا پتہ بتایا اور یہ اس دوسرے تعارف ہی کا نتیجہ تھا کہ نیو تھیٹرز نے مجھ سے "کاروانِ حیات" کا ڈراما لکھوایا۔ اور اسے پردۂ سیمیں پر پیش کیا۔ "کاروانِ حیات" نے کامیابی اور مقبولیت کی جو منزلیں طے کیں، میں انھیں استاد ہی کی کامرانی اور مراد مندی سمجھتا ہوں۔ اگر اسٹیج کی دنیا فلم کے ہاتھوں برباد نہ ہوجاتی اور ان ماہران فن کی زندگی کا دور ختم نہ ہوجاتا جو اس دنیا کے اسٹیج پر اپنا پارٹ ادا کرکے ہم سے ہمیشہ کے لیے رخصت ہوگئے، تو میرے اسٹیج کے ڈراموں کی تعداد اتنی مختصر نہ ہوتی تاہم میں نے اپنے شغل کو جاری رکھا۔

میں نے ۱۹۳۴ء کے دسمبر کی ایک پر لطف صحبت میں آغا صاحب کو "آخری فرعون" کے کچھ ٹکڑے سنائے۔ فرمانے لگے :

> "اب تمھاری تحریر کا رنگ میری تحریر کے رنگ سے بہت مل جل گیا ہے۔ تمھارے ڈرامے روز بروز میرے ڈراموں سے قریب تر ہوتے چلے جاتے ہیں، ایک دن حشر بن جاؤگے۔ ڈراما ضرور لکھا کرو اور دیکھنا، میرا رنگ نہ چھوٹے، آخر [illegible] یہی رنگ جمے گا۔"

جہاں تک حکیم صاحب کے اسٹیج ڈراموں کا تعلق ہے انھوں نے اس ضمن میں فنی کمالات کے خاص مظاہرے کیے اور خوب خوب لکھا لیکن کوئی ڈراما اسٹیج پر قبولیت 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 بہ کثرت لکھے جو قیام پاکستان سے قبل بمبئی کی فلم کمپنیوں نے تیار کیے اور ان میں اکثر زیادہ مقبول نہ ہوسکے۔ مگر پاکستان میں ان کی کئی کہانیاں کامیاب اور مقبول ہوئیں۔

حکیم صاحب نے ڈراما نگاری کا آغاز ۱۹۱۸ء میں کیا۔ ان کے اسٹیج ڈراموں میں مشہور حسب ذیل ہیں :

(۱) حسن کی قیمت (۲) باپ کا گناہ (۳) بھیشم پرتگیا (۴) آخری فرعون (۵) جانباز،

(۶) بھارت کا لال (۷) دلہن۔

ان کے علاوہ تین بنگالی ڈراموں کے ترجمے۔ مینا، منتوش اور تاراجن کا ذکر کیا گیا۔ گورنمنٹ کالج لاہور کے لیے لکھے گئے اور اسی کے اسٹیج پر پیش کیے گئے۔

حکیم صاحب نہایت باذوق، دلچسپ بزرگ ہیں، ڈراما نگاری ان کی طبیعت ثانیہ ہے۔ اپنی دیگر مصروفیات گوناگوں علمی ادبی سرگرمیوں کے باوجود 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۔ انھوں نے متعدد نشری ڈرامے بھی لکھے ہیں جو ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہوتے رہتے ہیں۔

حکیم صاحب نے اپنی ڈراما نگاری 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 مقبول عام نہیں ہو سکتی، اس لیے اگرچہ اس ڈراما میں بہت سی قابل اعتراض رسمیات کو ترک کر دیا گیا ہے تاہم طرز تحریر اور بیرونی حیثیت میں بہت تغیر نہیں رکھا گیا ہے۔"

انار کلی

سید امتیاز علی تاؔج
اور
ان کے ڈراما" انار کلی" کا جائزہ

بیسویں صدی کا ایک خمس گزرتے گزرتے تھیٹر انحطاط پذیر ہونا شروع ہوا اور رفتہ رفتہ ۱۹۳۰ء کے آخر تک روبہ زوال ہو گیا۔ اس دوران میں اور اس سے کئی سال بیشتر بھی چند مستند ادیبوں نے سنجیدہ ڈرامے لکھنے کی کوشش کی۔ ان کا تذکرہ علیحدہ "ادبی ڈراما" کے باب میں کیا جائے گا۔ ان میں سے اکثر حضرات نے جو ڈرامے لکھے وہ اسٹیج کی ضروریات کے مطابق نہ ہونے کے سبب کتابی بن کر رہ گئے۔

البتہ دو حضرات ایسے تھے جنھوں نے اسٹیج کی متقاضی ضروریات کو سمجھا۔ وہ قدیم و جدید تمثیل نگاری کا وقوف رکھتے تھے۔ انھوں نے قدیم تھیٹر کی روایت کو بہت قریب سے دیکھا سمجھا اور برتا تھا اور جدید ڈرامے کا ادراک ہونے کے ساتھ وہ فکری و فنی گہرائیوں کو پرکھنے کی اہلیت رکھتے تھے، یہ تھے:

(۱) حکیم احمد شجاع اور (۲) سید امتیاز علی تاؔج۔

حکیم احمد شجاع نے زیادہ تر سنجیدہ انداز میں قدیم طرز کے روایتی ڈرامے لکھے۔

سید امتیاز علی تاؔج نے ایک ڈراما "انار کلی" جدید طرز میں لکھ کر اس روایت کو آگے بڑھانے کی عملی سعی کی۔

سید امتیاز علی تاؔج

مستند ادیب اور نامور صحافی ہونے کے ساتھ فن ڈراما کے نقاد اور فن کار بھی تسلیم کئے جاتے ہیں۔ ان کی ولادت لاہور میں ۱۹۰۱ء میں ہوئی۔ ان کے والد بزرگوار شمس العلما مولوی ممتاز علی مرحوم و مغفور ایک جید عالم اور ممتاز ناشرین میں سے تھے۔ لاہور میں ان کا طباعتی و اشاعتی ادارہ دارالاشاعت پنجاب مغربی پنجاب میں ایک مرکزی ادارۂ علم و ادب کی حیثیت رکھتا تھا۔ مولوی صاحب مرحوم نے

سرسید احمد خان اعظم کے زیر اثر تربیت پائی؛ اور اردو زبان و ادب کی ترویج و ترقی میں اہم خدمات انجام دیں۔

ان کا جاری کردہ ہفتہ وار بچوں کا اخبار "پھول" اور عورتوں کا "تہذیب نسواں" کے ان منتخب جرائد میں شمار ہوتے تھے، جن کے پڑھنے اور ان میں لکھنے والے آج کے مستند صحافی اور ادیب مانے گئے۔ مولوی صاحب نے تعلیم و ترقی نسواں کے سلسلہ میں اپنی اہلیہ محترمہ محمدی بیگم کے ساتھ مدت دراز تک نمایاں کام کیا۔ تعلیمی ادارہ کی بنیاد رکھی۔ ٹکسٹ بک کمیٹی اور مختلف علمی و ادبی مجالس کے رکن اعلیٰ رہے۔ کورس کی کتابیں تصنیف کیں اور دوسرے فاضلین سے لکھواکر شائع کرائیں ____ دارالاشاعت پنجاب مدتوں تک اپنی خصوصیات کے لحاظ سے ایک ادبی گہوارہ اور علمی تربیت گاہ بنا رہا۔ ادبی کتابیں شائع کیں۔ کئی ادبی ماہنامے نکالے، اور بچوں کے لیے نہایت مفید و دلچسپ لٹریچر مرتب کراکے شائع کیا۔

تاج صاحب نے آنکھ کھولی تو اپنے گرد و پیش کو علمی ادبی افادیت و دلکشی سے معمور پایا۔ اخبار "پھول"، "تہذیب" ادبی ماہنامہ "کہکشاں" وغیرہ کی ادارت کامیابی سے مدتوں انجام دیں۔

صاحب طرز افسانہ نگار، اور اعلیٰ پایا مترجم و مزاح نگار تسلیم کئے جاتے۔ فلم نویس و ہدایت کار بھی ہیں اور مقبول و کامیاب نشری ڈراموں کے مصنف بھی۔

تاج نے ابتدائی تعلیم والدہ محترمہ اور والد صاحب کی آغوش میں پائی۔ بعد ازاں سنٹرل ماڈل ہائی اسکول لاہور سے میٹرک پاس کرکے لاہور کے گورنمنٹ کالج سے بی۔ اے کی ڈگری حاصل کی۔ گورنمنٹ کالج کے تعلیم کے دوران میں تمثیل کاری کی تربیت اس کالج کی روایتی شان کے مطابق حاصل کی۔ بچپن سے ادبی و فنی دلچسپیوں سے واسطہ رہا۔ قدیم تھیٹر کمپنیوں کے ڈرامے دیکھے۔ ہوش سنبھالا تو گھر میں علمی ادبی صحبتوں کی آراستگی پائی۔ چناں چہ فن اور اہل فن سے وابستگی ان کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ اس دور کے مشہور فن کاروں اور ڈراما نویسوں کی صحبت میں تبادلہ خیال کے زریں مواقع ملے خصوصاً آغا حشر کاشمیری سے انھیں خاص رابطہ رہا۔ آخر طالب علمی کے زمانہ ہی سے ڈراما نگاری کی جانب متوجہ ہوئے۔ اپنے عہد کی تجارتی تھیٹر کمپنیوں کی بدحالی اور فن سے لاتعلقی دیکھ کر کئی بار باقاعدہ ڈراما لکھنے کا تہیہ کیا۔ کچھ لکھا اور فن کاروں کو سنایا۔ رفتہ رفتہ یہ ذوق بہ صد شوق ترقی کرتا گیا، تاآں کہ ڈراما "انار کلی" کی داغ بیل پڑی۔ ابتدا میں جو چند کھیل لکھے یا لکھنے کی کوشش کی، وہ مالکان کمپنی نے پسند تو کئے لیکن بعض

ناقابل قبول ترمیمیں چاہیں جنھیں سید صاحب نے گوارا نہ کیا۔ چناں چہ وہ ڈرامے تجارتی اسیج کی زینت نہ بن سکے۔

تاج نے ۱۹۲۲ء میں اپنا وہ شاہکار لکھا جو اردو ڈرامانگاری کے دور جدید کا نقش اوّل اور سنگ میل تصوّر کیا جاتا ہے۔ یہ ڈراما پہلی بار ۱۹۳۲ء میں دارالاشاعت پنجاب لاہور کے اہتمام سے شائع ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ "انارکلی" فنی عروج اور دلکش ادبیت کے لحاظ سے بے مثال کارنامہ ہے۔ زبان کی خوبی، مکالموں کی چستی اور برجستگی اور ڈرامائی تدبیرگری کی نادرہ 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 کے پیش نظر اصل ڈراما میں چند تبدیلیوں کے طالب تھے۔ تاج صاحب نے نام نہاد مصلحتوں پر اپنے فنی شاہکار کو قربان کردینا ہرگز گوارا نہ کیا۔ مالکان کمپنی اپنی ضد کے مقابلے میں سوجھ بوجھ سے کام لینا پسند نہ کرتے تھے ممکن تھا کہ تاج صاحب اُردو ڈراما کو نئے موڑ پر لانے کی خاطر معقول دلائل کے سامنے سر تسلیم خم کرنے پر آمادہ ہو جاتے اور موزوں و مناسب ترمیم جائز حد تک منظور کر لیتے لیکن وہاں تو معقولیت کو دخل ہی نہ تھا۔ چناں چہ یہ بیل منڈھے نہ چڑھ سکی، اور ارباب ذوق انارکلی کو باضابطہ اسٹیج پر دیکھنے سے محروم رہے۔ اگر انارکلی ایک بار منظم طور پر موزوں ساز و سامان کے ساتھ اسٹیج کی زینت بن جاتا تو بعید نہ تھا کہ ہمارا تھئیٹر جدید اسلوب پر از سر نو جلوہ گر نظر آتا، اور اس طرح ترقی و اصلاح کے امکانات اردو اسٹیج اور ڈراما کو زوال نصیب ہونے سے محفوظ رکھ سکتے۔ بعض ناقدین نے غور و فکر کے بغیر "انارکلی" کے بارے میں رائے زنی کی ہے کہ وہ مروجہ اسٹیج پر اس لیے نہیں کھیلا جا سکا کہ اس کی غیر معمولی طوالت اور ادبی شان اسٹیج کے لیے ناقابل قبول تھی۔ حالاں کہ یہ حقیقت نہیں ہے۔ مدت یا دوران کے اعتبار سے ان تمام مروجہ ڈراموں سے تقریباً نصف ہے۔ جو اس دَور میں اسٹیج پر کھیلے جاتے تھے مکمل ڈراما نہایت اطمینان سے تین گھنٹے کی مدت میں کھیلا جا سکتا ہے۔ تین ایکٹ کے اس ڈرامے میں کل تیرہ مناظر ہیں، جن کی ترتیب حسب ذیل ہے:

۱۔ **پہلا ایکٹ** : چار مناظر

۲۔ دوسرا ایکٹ : چار مناظر

۳۔ تیسرا ایکٹ : پانچ مناظر

یہ تینوں ایکٹ مرکزی خیال اور موضوع کے لحاظ سے تین جداگانہ حصوں میں منقسم ہیں:

(۱) آغاز : عشق (۲) درمیانی کش کش : رقص (۳) انجام : موت

البتہ قدیم مروجہ اسٹیج کی ساخت اور تدوین میں چند موزوں اور خوش گوار تبدیلیاں کی گئی ہیں اس لحاظ سے یہ ڈراما جدید تمثیل نگاری میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے اور قدیم تھیٹر کو یہ جدت و ندرت گوارا نہ ہو سکی۔

تاج صاحب نے اپنے دیباچہ میں اس کی تصنیف کی نسبت جو اظہار خیال کیا ہے اس سے بعض ان حقائق پر روشنی پڑتی ہے جن سے وقوف حاصل کرنا اس ڈرامے کے مطالعہ کے لیے ضروری ہے۔

وہ لکھتے ہیں :

تاریخ تصنیف

"میں نے "انارکلی" ۱۹۲۲ء میں لکھا تھا، اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا، اور جو مشورے ترمیم کرنے کے لیے پیش کئے انکیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا۔ مغربی ڈراما کے مطالعہ کے بعد، دس سال پہلے بھی اسے طبع کرنے کی حالت دیکھتے ہوئے بھی اسے طبع کرانے میں تامل نہیں۔"

خلاصہ اور پلاٹ کی تاریخی اہمیت

"جہاں تک میں تحقیق کر سکا ہوں۔ تاریخی اعتبار سے یہ قصہ بے بنیاد ہے۔ لاہور کے محکمہ آثار قدیمہ کی طرف سے انارکلی کے مقبرے میں اس کی جو داستان ایک فریم میں لگی ہوئی ہے اس کا ترجمہ یہ ہے :

"لاہور کا سول اسٹیشن انارکلی کے نام سے مشہور ہے۔ یہ خطاب شہنشاہ اکبر کے حرم میں نادرہ بیگم یا شرف النساء بیگم ایک منظور نظر کنیز کو ملا تھا ایک روز اکبر شیش محل میں بیٹھا تھا۔ نوجوان انارکلی اس کی خدمت میں مصروف تھی تو اکبر نے آئینوں میں دیکھ لیا کہ وہ سلیم کے اشاروں کا جواب تبسم سے دے رہی ہے۔ بیٹے سے مجرمانہ سازش کے شبہ پر شہنشاہ نے اسے زندہ گاڑ دینے کا حکم دیا۔ چنانچہ حکم کی تعمیل میں اسے مقررہ مقام پر سیدھا کھڑا کر کے اس کے گرد دیوار چن دی گئی۔ سلیم کو اس کی موت کا بے حد صدمہ ہوا۔ تخت پر بیٹھنے کے بعد انارکلی کی قبر پر ایک نہایت عالیشان عمارت بنوا دی۔ اس کا تعویذ خالص سنگ مرمر کی ایک ہی سل سے بنا ہوا ہے جو اپنے حسن کے اعتبار سے غیر معمولی اور نقش کے اعتبار سے

نادر روزگار ہے۔ بقول ایسٹوک کے یہ تعویذ دنیا میں سنگ تراشی کے بہترین نمونوں میں سے ہے۔ اس کے اوپر اللہ تعالیٰ کی وہ صفات کندہ ہیں، پہلوؤں پر یہ شعر کھدا ہوا ہے جو انارکلی کے عاشق شاہ جہانگیر نے خود کہا تھا ؎

تا قیامت شکر گویم کردگارِ خویش را
آہ من باز بینم روئے یارِ خویش را

(مجنوں سلیم اکبر)

ایک دوسرے فریم میں اس عمارت کی تاریخ لکھی ہے کہ کس زمانہ میں اس عمارت سے کیا کام لیا گیا۔ اس سلسلہ میں انارکلی کے زندہ گاڑے کی تاریخ ۱۵۹۹ء اور مقبرے کی تکمیل کی تاریخ ۱۶۱۵ء درج ہے۔

یہ داستان نامعلوم کب اور کیونکر ایجاد ہوئی اور لاہور کی جن تواریخ میں اس کا تذکرہ ہے، ان میں کہاں سے لی گئی۔ خود داستان میں اندرونی شہادت کی بنا پر کئی ایسے نقائص ہیں جن کی وجہ سے یہ قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی لیکن ان امور پر مورخ مجھ سے بہتر بحث کر سکتا ہے۔

میرے ڈراما کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل میں دیکھا، اس کا اظہار ہے۔ اب تک جن لوگوں نے اسے سنا، ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبرِ اعظم کی لیکن "انارکلی" میں اتنی دلآویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لیے ناممکن تھا۔"

اس دیباچہ میں "ایسٹوک" کے قول کے حوالے سے تعویذ کے جس شعر کو شاہ جہانگیر کی تصنیف بتایا گیا ہے وہ محض غلط فہمی کی بنا پر ہے۔ ایسٹوک نے شعر کے نیچے "مجنوں سلیم اکبر" کے الفاظ دیکھ کر یہ قیاس کر لیا کہ یہ شعر جہانگیر نے اپنی بے تابی اور حالت زار کے اظہار کے لیے خود کہا تھا حالاں کہ یہ کسی قدیم شاعر کا شعر ہے، اور جہانگیر نے یا جس کسی نے بھی یہ تعویذ تیار کرایا شعر کے نیچے نام بھی کندہ کرا دیا ہوگا۔ تاریخی اعتبار سے جیسا کہ تاج صاحب نے خود ظاہر کیا ہے کہ "یہ داستان قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی"

اور کسی معتبر تاریخ میں اس کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ حتیٰ کہ "تزک جہانگیری" میں بھی کوئی حوالہ نہیں ملتا۔ بہرحال ڈرامے یا افسانے کے لیے کوئی تاریخی شہادت تلاش کرنا چنداں ضروری نہیں اور تاج صاحب کا یہ بیان اس سلسلہ میں سب سے بڑی سند ہے کہ

"اس ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے"

اس ڈرامے پر اشاعت سے اب تک متعدد ناقدین نے اظہار خیال کیا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں پر شرح و بسط سے روشنی ڈالی ہے لیکن مجموعی طور پر ارباب فکر و نظر کی رائے میں یہ دور جدید کا پہلا مکمل ڈراما ہے جس کی بنیاد روایتی تمثیل نگاری پر رکھے جانے کے باوجود تدبیر کاری اور فنی و فکری اصولوں کے مطابق جدید ڈرامے کا ایک اعلیٰ نمونہ تسلیم کیا جا سکتا ہے

ڈرامائی لوازم

انار کلی کے ڈرامائی لوازم آغاز سے انجام تک نہایت چست اور مکمل ہیں۔ ابتدا میں خواصوں کی سرگوشیوں آپس کی گفت گو اور نوک جھونک سے چونکا دینے کے لازمی انداز میں درباری کے ماحول اور محل سرا کی اندرونی زندگی نیز شاہانہ مشاغل و محفل آرائیوں کا مختصر تعارف ہونے کے ساتھ اس سے بیشتر کے حالات کا سرسری نقشہ ہمارے سامنے آجاتا ہے اور یہ ایک دل کش و جاذب توجہ آغاز ہے جو ایک کامیاب ڈراما کا خاصہ تسلیم کیا جاتا ہے۔

کردار نگاری

اس ڈرامے کے مرکزی کردار انار کلی، سلیم اور اکبر ہیں اور دلآرام کلیدی کردار کی حیثیت رکھتی ہے جو واقعات کے دروبست کو منضبط کرنے اور کش مکش و تصادم کو نقطۂ عروج کی جانب لے جانے میں ڈرامائی عمل کے ساتھ پوری طرح مدد دیتی ہے۔ ثریا، مہارانی اور بختیار کے علاوہ داروغۂ زنداں اور انار کلی کی بڑھیا ماں خاص ضمنی کردار ہیں جو ہر اہم موڑ پر موجود تذبذب اور کشاکش کو آگے بڑھاتے اور نمایاں کرداروں کے دائیں بائیں اپنی فعال حرکات و سکنات اور قول و فعل سے مصروف کار نظر آتے ہیں۔ کافور حبشی جو خواجہ سراؤں اور خواصوں کا داروغہ ہے محل کے خادموں اور خادماؤں کی ان گنت جماعت یا فوج کو اپنے ساتھ لیے ہوئے ہے۔ اسٹیج پر صرف چند خواصیں نمودار ہوتی ہیں لیکن وہ محل سرا کی شاہانہ زندگی کی رونق کو دوبالا کرنے کے لیے حسین و جمیل پریوں کی نمائندگی کرتی نظر آتی ہیں اور کافور خواجہ سراؤں کے غول کو ناظرین یا تماشائیوں کی چشم تصور کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ یہ تمام کردار مجہول تصور کیے جاتے ہیں مگر مصنف کی چست تدبیر کاری کا یہ کمال ہے کہ ان میں سے ہر ادنیٰ سے ادنیٰ کردار کو بھی ڈرامے

کی جان بنا کر پیش کر دیا ہے۔ خواصوں میں زعفران، ستارہ اور مروارید وغیرہ سب کی سب ایک پیکر حُسن و شباب ہے جو مجہول شخصیت ہونے کے باوجود بھی اپنے اپنے دائرۂ عمل میں ڈرامائی حرکت کا نقش نمال محسوس ہوتی ہے۔

تاج صاحب نے ابتدا میں اپنے کرداروں کا تعارف فرداً فرداً پیش کیا ہے لیکن ڈرامے کے شروع ہوتے ہی ہر کردار اپنی پہلی آمد پر خود ہی متعارف ہو جاتا ہے اور اپنی گفت گو، حرکات و سکنات سے اپنے تشخصی رنگ روپ، سیرت و صورت کا مکمل نقشہ پیش کر دیتا ہے گویا اس ڈرامے میں کردار نگاری ہر نوع اپنے نقطۂ عروج کو پہنچی ہوئی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ ایک مکمل اور کامیاب ڈراما کرداروں سے ابھرتا ہے۔ پلاٹ کی تنظیم کے ساتھ ڈراما نگار کا فرض اولین اپنے کرداروں کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ وہ تصادم کو بھرپور اور منطقی توانائی کا حامل بنانے کے لئے مقابل کرداروں کا ایسا اجتماع لازمی قرار دیتا ہے کہ صحیح اجتماع ضدین سے تصادم وجود میں آئے اور نقطۂ عروج تک تذبذب وکشمکش کے عناصر کامیابی سے ابھرتے ہوئے ربط و تسلسل کے ساتھ منتہا تک پہنچیں۔ اس کے بعد ڈرامے کا انجام نقطۂ عروج سے معکوس (ANTI-CLIMAX) ہونا ممکن نہیں اور کسی قسم کا عیب ظاہر ہوئے بغیر فطرت کے عین مطابق ظہور پذیر ہو۔ یہ اسی حالت میں ممکن ہوتا ہے۔ جب مقابل کرداروں کا اختلاف سطحی اور مذبذب انداز کا نہ ہو بلکہ اٹل اور فطری محسوس ہو، خصوصاً نمایاں کردار اپنی خصائص، ارادوں اور عمل میں حالات سے سمجھوتہ کرنے کے عادی نہ محسوس ہوں بلکہ ان میں سے ہر ایک مستحکم عزم کا مالک اور اپنے ارادے پر مضبوطی سے قائم اور اٹل نظر آئے۔

انارکلی کے خصوصی اور کلیدی کرداروں میں یہی خصوصیات بدرجۂ اتم موجود ہیں اور یہی سبب ہے کہ انارکلی کو اس ڈرامے کی بدولت غیر فانی شہرت ملی نیز اکبر اور سلیم کو شاہی سطوت سے جداگانہ حیثیت میں اس ڈرامے کے نمایاں کرداروں کی نمائندگی کے لحاظ سے انفرادی طور پر بقائے دوام کا درجہ ملا، اور یہی کیفیت دلآرام اور ثریا کی ہے۔ اکبر اور سلیم تاریخی شخصیتیں اور شاہانہ کروفر کے مالک ہونے کے سبب شہرت عام کے مالک سہی لیکن دوسرے کردار جن کا تاریخ میں کوئی وجود نہیں ملتا۔ تاج کی کردار نگاری کی سحر کاری کے سبب افسانوی پیکر میں بھی جلال وجمال کا مرتبہ حاصل کر گئے اور ان کی سیرت کے نقوش ہمارے سامنے زندہ و تابندہ نظر آتے ہیں۔ ان کرداروں کی خصوصیات، حسن وجمال، وفا وجفا، محبت و نفرت، ہمدردی و بغاوت اور دغا و فریب وغیرہ، ان کے مکالموں میں جلوہ گر نظر آتی ہیں اور تاج کی نادر الکلامی و فن کاری کے کمال نے لفظوں کے پیکر تراش کر انھیں اپنے پلاٹ کے نمائندہ و زندہ افراد بنا ڈالا ہے۔

سلیم کے پہلو میں رومان پسند دل اور دل میں عشق و وفا کا جو گداز ہے اس کیفیت کو آغاز ہی میں یوں ظاہر کیا گیا ہے۔

سلیم : اللہ ! پھر یہ سہمی ہوئی محبت کب تک راز رہے گی۔ مجبور دل یوں ہی چپ چاپ دکھا کرے گا یا وہ فرخندہ ساعت بھی آئے گی جس کی امید میں زندگی قیامت ہے (آہ بھر کر) وہ کہاں مانیں گے۔ ہائے وہ تو ..... وہ تو ..... کہیں گے کہ وہ انارکلی ہے ..... حرم سرا کی کنیز۔ اور ..... تو سلیم ہے ..... مغلیہ ہند کا شہزادہ ..... پھر میں کیسے اپنا سینہ ان کے سامنے کھول کر رکھ دوں گا ..... میرے اللہ ! میں کیا کروں ؟"

آخری فقروں میں نہ صرف سلیم کے اندیشوں کا اظہار ہے بلکہ اس کی قلبی کیفیت اور فطرت کا بھی واضح اشارہ ملتا ہے کہ اسے محبت کے مقابلہ میں جہاں بانی اور شاہی سطوت و شوکت سے کوئی لگاؤ نہیں، اور اسی طرح سلیم کی گفتار میں جا بجا اس کے اسی کردار پر روشنی پڑتی ہے۔

اکبر

دودمانِ مغلیہ کا وہ عظیم کردار، شہنشاہ اعظم ہے جس کے پہلو میں باپ کا دل تو ہے لیکن سلطنت مغلیہ کے ولی عہد کو عزم و عمل کا مالک اور شاہانہ جلال کا پیکر دیکھنے کا آرزو مند ہے۔ وہ سلیم کو شیخو کی حیثیت میں پیار بھی کرتا ہے لیکن جہاں گیر اعظم اور ملک گیری میں مجنوں دیکھنے کی آرزو میں بے تاب ہے۔ یہ کردار اس طرح سامنے آتا ہے۔

اکبر : بادشاہ تمھیں معاف کر سکتا ہے۔ باپ کے اظہار افسوس سے کچھ زیادہ چاہتا ہے۔ (سلیم کی آنکھوں میں آنسو دیکھ کر) آنسو ؟ بادشاہ بھی تمھیں معاف نہیں کر سکتا ــ معاف نہیں کر سکتا سلیم ــ وہ مغل شہزادوں کو سیاست کی الجھنوں میں مجنوں دیکھ سکتا ہے، وہ انھیں ہوسِ ملک گیری میں گرفتار دیکھ سکتا ہے۔ وہ جانتا ہے ان کے زخموں سے کیا کرے، وہ جانتا ہے ان کی سربریدہ نعشوں کا کیا کرے مگر آنسو ! آنسو ! ــ ! جا اپنی ماں کے پاس جا، ان آنسوؤں کو تو اس کے ہاتھ بیچ سکتا ہے ــ جاؤ سلیم ــ

یہاں اکبر ــ محض اکبر اعظم ہے۔
اور اس کے فوراً بعد سلیم کو مغموم و دل گرفتہ، سر جھکائے جاتے دیکھ کر اس کے دل میں باپ کا

پیار کروٹیں لینے لگتا ہے اور کہنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اکبر: بے وقوف لڑکا۔۔۔ چلئے حکیم صاحب! (چلتے چلتے ٹھہر کر) بختیار! تم شیخو کے آنے تک یہیں ٹھہرو۔ تنہائی میں وہ پھر آنسو بہائے گا۔ احمق ۔۔۔ چلئے حکیم صاحب (چلتے چلتے پھر ٹھہر کر) یا تم بھی ہمارے ساتھ آؤ۔ بختیار! ہم ایک اور طرح اس کی اشک شوئی کرنا چاہتے ہیں۔

یہ سب کچھ اس وقت کا واقعہ ہے جب اکبر پر سلیم وانارکلی کی محبت کا راز ظاہر نہیں ہوا ہے بلکہ وہ صرف اسے ملول اور کھویا ہوا دیکھ کر فہمائش کر رہا ہے اور پھر بختیار کے ذریعہ اکبر، سلیم کو سرزنش کے عوض ایک بیش بہا ہیرے کی انگشتری تحفۃً بھجواتا ہے۔

انارکلی

انارکلی جو خواب گوں حسن وجمال کا ایک نازک پیکر، عشق ووفا اور فکر وفن کا ایک جمیل شاہکار ہے، اس کی دل نواز فطرت کو اس طرح آشکار کیا گیا ہے۔

انارکلی: سب کو معلوم ہو گیا سب کو معلوم ہو گیا پھر کیوں نہیں آتے اور مجھ کو پکڑے جاتے...... دلآرام سے کیوں سنتے ہو...... آؤ مجھ سے سنو..... مجھے محبت ہے...... کنیز کو ولی عہد سے سلیم سے..... میں نے جان بوجھ کر یہ زہر پیا..... اس کا مزہ زندگی سے زیادہ میٹھا تھا..... اب اور کیا چاہتے ہو..... سزائیں پھر سوچ لینا..... پہلے لے جاؤ..... یہاں سے مجھ کو لے جاؤ..... یوں نہیں مرا جاتا۔

یہ اس وقت کی کیفیت ہے جب ۔۔۔ دلآرام پر، سلیم وانارکلی کے عشق کا راز منکشف ہو چکا ہے لیکن اکبر اس سے ناواقف ہے، دلآرام رشک ورقابت میں جلتی بھنتی پھر رہی ہے۔ اور انارکلی کی رسوائی کے لیے تدبیریں سوچ رہی ہے تاکہ انارکلی ناکام محبت ہو کر شہنشاہ کی نظروں سے گرا دی جائے۔ انارکلی کو شبہ ہے کہ دلآرام پر یہ راز ظاہر ہو جانے سے شہزادہ سلیم اس سے ملنے میں احتیاط برت رہا ہے مگر انارکلی صرف شہزادہ کو چاہتی ہے اسے زندگی اور موت کا کوئی اندیشہ ہے اور نہ مرنے کا خوف ۔۔۔ وہ اپنی رسوائی سے قطعاً خائف نہیں، البتہ شہزادہ کی بدنامی سے، اور اس کے شہنشاہ سے ڈر کر بے وفائی پر آمادہ ہونے کے وسوسہ میں گرفتار ہے۔

دلآرام

شہزادہ سلیم کی منظورِ نظر اور محل سرا کی کنیز خاص ہے۔ انارکلی اور سلیم کی ناگہانی محبت نے اسے دیوانہ بنا رکھا ہے، وہ شہزادہ پر آنچ نہیں آنے دینا چاہتی مگر انارکلی کو جس طرح ممکن ہو بھسم کر ڈالنے کی فکر میں ہے کیوں کہ اس کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی شان و شوکت، منصب، وقار سب کچھ لٹ گیا ہے، اور انارکلی کے حسن نے اس کے تمکنتِ جمال کو بری طرح للکارا ہے، وہ اس شکست کو قبول کرنے کے لیے ہرگز تیار نہیں۔ اس کے کردار کی کیفیت ایک نقرہ میں بخوبی واضح ہوتی ہے۔ جب دلآرام جشنِ نوروز کا اہتمام کرنے کی تیاریاں کر رہی ہے اور سازشوں کے جال بچھانے کی تدبیر میں مصروف ہے۔ ایک خواص عنبر اس سے پوچھتی ہے:

"پھر آخر کیا کرو گی؟"

اور وہ اس کے جواب میں کہتی ہے:

"ناگن کے دم پر کوئی پاؤں رکھ دے تو وہ کیا کرتی ہے؟"

دلآرام کے کردار اور عزم و ثبات کا اظہار اس سے بہتر انداز میں نہیں ہو سکتا۔

ثریا

ثریا نوعمر، شوخ اور ذہین لڑکی ہے۔ ماں اور بہن کے ساتھ محل سرائے میں رہتے بستے کنیزوں اور خواصوں کی باتیں سنتی اور ان کی ادائیں دیکھتی رہی ہے لیکن محلوں کی سیاست سے ناواقف ـــ زمانہ کے گرم و سرد سے ناآشنا اور عمر کے لحاظ سے کم سمجھ ہے، ذکی الحس اور زیرک ہونے کے باوجود کنیزوں کے جوڑ توڑ اور چالوں کو نہیں سمجھ سکتی۔

بہن (انارکلی) سے بے انتہا پیار کرتی ہے اور اسی کی خوشی کو سب کچھ جانتی ہے۔ جب سے اسے بہن اور شہزادہ کی محبت کا حال معلوم ہوا، اور انارکلی کے عروج کا اندازہ کیا ہے۔ منزلت کے خواب بھی دیکھنے لگی ہے اور بہن کی ہر آرزو سے وابستہ رہنا زندگی کی سب سے بڑی مسرت سمجھنے لگی ہے۔ جتنا انارکلی عشق و وفا کی خود فریبیوں میں مبتلا ہے اور دلآرام اسے فریبِ آگہی میں گرفتار رکھ کر زک پہنچانے کے منصوبے بنا رہی ہے تو ثریا اتنا ہی خود آگہی کے دھوکے میں ہے۔ اس کی صاف گوئی انارکلی اور اس کے لیے عذاب بنتی جاتی ہے۔ لیکن ہر کیف و کم سے بے پروا انارکلی پر مٹنے کو تیار، جو اس کے ننھے سے دل میں آتا ہے لب کشائی پر بے باک ہو جاتی ہے۔ یہ کردار متضاد خصوصیات کا حامل عمر کے درجات اور منصب و رتبہ کے لحاظ سے بالکل مختلف ہے۔ ابتدا میں شہزادہ اور انارکلی کے درمیان واسطہ بنتی ہے لیکن بعد میں

انارکلی کی نامرادی و بربادی سے دل شکستہ ہوکر سلیم کی سب سے بڑی مخالف اور دلآرام کی دشمن بن جاتی ہے حتیٰ کہ دلآرام اور شہزادہ سب ہی کے مقابل سینہ سپر ہوکر بڑی سے بڑی ٹکر لینے کو آمادہ ہے۔

اس ضمنی کردار میں تاج صاحب نے جو گوناگوں خصائص اور ڈرامائی تصادم کے دل فریب سامان بھر دیے ہیں۔ یہ ان کی اعلیٰ کردار نگاری کا امتیازی نشان کہا جا سکتا ہے۔

ایک موقعہ پر دلآرام کا راستہ روک کر کھڑی بے باکی سے اس کے ساتھ یوں ہم کلام ہوتی ہے۔

ثریا: ٹھہر دلآرام! میں انارکلی سے چھوٹی ہوں۔ مگر اتنی سیدھی نہیں۔ میں تمھیں خوب جانتی ہوں — مدت سے جانتی ہوں دلآرام! — تم آپا کو باتوں میں لے آؤ لیکن یاد رکھنا انارکلی کے ساتھ تمھیں مجھ سے نبٹنا ہوگا اور اگر تم شعلہ ہو تو میں بجلی ہوں — اگر مجھے شبہ بھی ہوا کہ تم کوئی چال چل رہی ہو یا کسی ادھیڑ بن میں لگی ہو، تو تم جانتی ہو، مجھے کیا کچھ معلوم ہے، یہ بجلی تمھیں پھونک کر راکھ کر دے گی۔

دلآرام جہاں دیدہ، محلوں کے ادب و آداب اور سیاست و سازش سے بخوبی آگاہ ہے۔ وہ جانتی ہے، اس شعلہ کو بھڑکا کر اس کی آگ سے خود اسی کو اس کی بہن کو کیوں کر جلایا جا سکتا ہے، اس موقعہ پر وہ نرم پڑ جاتی ہے لیکن وقت آنے پر سب کو بھسم کر ڈالنے کی تدبیر کر لیتی ہے۔

ثریا کی یہی بے باکی اور صاف گوئی اس کے اور انارکلی کے حق میں زہر ثابت ہوتی ہے اور ثریا جو عمر سے بڑھ کر زیرک بننے کی کوشش کرتی ہے، اپنے خاندان کے لیے زہر قاتل ثابت ہوتی ہے۔

بختیار

بختیار — ولی عہد سلیم کا مصاحب خاص اور جاں دوست و ہمراز ہے۔ یہ بھی ایک ضمنی کردار ہے لیکن مہر و وفا اور ان تمام خصائص کا پیکر بن نظر آتا ہے، جو مصنف نے اس کی فطرت میں سموئے ہیں۔ ہر قیمت پر سلیم کو تخت حکومت پر متمکن، مغلیہ ہند کا عالی وقار شہنشاہ، باپ کا فرماں بردار فرزند ارجمند اور آرام و سکون کے آغوش میں دیکھنے کا آرزومند ہے۔ جس وقت وہ سلیم کو ناصح مشفق بن کر سمجھاتا ہے کہ دلآرام کو اس کی اور انارکلی کی خفیہ ملاقاتوں کا بھید معلوم ہوگیا ہے اور وہ انتقام سے درگزر نہ کرکے شہنشاہ اکبر کو اس راز سے آگاہ کر دے گی اس لیے انارکلی کی محبت سے منہ موڑ لو اور اس شہر، اس خطرناک فضا کو چھوڑ کر یہاں سے دور فوجوں کی سرداری یا دلفریب مناظر کی خاموشی میں سب کچھ بھول جاؤ۔ اس موقعہ پر سلیم بے قراری کا اظہار کرکے اس کی نصیحت نہیں سننا چاہتا اور کسی بے باک اقدام کا قصد

کرتا ہے، تو وہ بار بار سلیم کو سمجھاتا اور منت و سماجت سے راہ راست پر لانے کی تدبیر کرتا ہے، وہ کہتا ہے:

بختیار: اگر تم نے ایک غلطی کا علاج دوسری غلطی سے کیا تو تم غلطیوں کے انبار کے نیچے دب جاؤ گے۔

(وقفہ کے بعد) تم اپنے الفاظ سے پھر و گے۔ لیکن ایک اہم مقصد کے لیے۔ تم دودمانِ مغلیہ کے چشم و چراغ ہو۔ ظلِ الٰہی اور تمام مغلیہ ہند کی نظریں تمہارے مستقبل میں عظمتوں کے خواب دیکھ رہی ہیں، جو کچھ ہو چکا، ہو چکا، ظلِ الٰہی کی خاطر، مغلوں کی خاطر، خود انارکلی کی خاطر، اسے بھول جاؤ۔

مہارانی

مہارانی ۔ سلیم کی شفیق ماں ہے۔ اس کے پہلو میں راجپوت عورت کا ممتا بھرا دل ہے۔ وہ ہر موقعہ اور ہر پہلو پر سلیم کی طرف داری پر مجبور ہے، وہ کسی قیمت پر اسے کبیدہ خاطر اور ملول نہیں دیکھ سکتی۔

کہیں وہ شہنشاہ کو سمجھاتی ہے۔

کہیں ولی عہد کو مناتی ہے،

اور آخر میں بیٹے کی نامرادی سے دل شکستہ ہو کر اکبر اعظم کے سامنے عام بیوی کی طرح شوہر کا حق مانگنے کھڑی ہو جاتی ہے۔ مہارانی کا یہ کردار مختلف موقعوں پر اسی انداز و اسلوب میں پختہ نظر آتا ہے۔

یہی حال انارکلی کی ماں کا ہے، جو ابتدا میں بیٹی کی شان و مرتبت پر شاداں و فرحاں ہے، لیکن آخر میں اس کے بین اور شیون محل سرا کی دیواروں کو ہلاتے سنائی دیتے ہیں۔

غرض کردار نگاری کے لحاظ سے مصنف نے کہیں کوئی ایسی لغزش و کوتاہی نہیں دکھائی جہاں ایک معمولی کیریکٹر کی سیرت میں اس کے قول یا عمل سے ذرا سا بھی تضاد کا شائبہ ظاہر ہو سکے اور یہ ایسی کامیابی ہے کہ ڈراما انارکلی کو دنیا کی کسی ترقی یافتہ زبان و ادب کے شاہکار کے مقابلہ میں پیش کر کے ہم پلہ و ہم سر ہونے کا دعویٰ کیا جا سکتا ہے۔

مکالمے

ڈراما میں کردار نگاری اور مکالمہ نویسی لازم و ملزوم ہوتی ہے۔ کردار نگاری کا تکملہ اسی وقت ممکن ہے جب ہر کردار کے مکالموں میں موقعہ و محل کے لحاظ سے زبان و بیان کی موزونیت اور اس کے عمل و حرکت کے ساتھ اس کے گفتار میں مطابقت ہو۔ اس کے ساتھ ہی کامیاب مکالمہ نویسی کی بنیادی

صفت یہ ہے کہ وہ کسی موقع پر جامد و ساکت محسوس نہ ہوں بلکہ ڈرامائی کیفیت میں اُبھار اور جذب و کشش پیدا کرتے چلے جائیں اور ترقی کی مناسب رفتار کو برقرار رکھتے ہوئے فطری و منطقی تصادم کا ایسا گورکھ دھندا یا دل فریب جال بُن کر تیار کر دیں جو بظاہر قارئین یا تماشائی کے ذہن کبھی یہ اثر قبول کرنے کو آمادہ ہوں کہ "جیسے یہ بھی میرے دل میں ہے" اور کبھی حیرت و استعجاب میں مبتلا ہو کر تذبذب میں پڑے ہوئے یہ سوچنے میں مصروف ہوں کہ اب کیا ہوگا؟ یا اس فقرہ کا جواب مدمقابل کردار سے کیسے بن پڑے گا؟ اس کے ساتھ ہی ناظرین کو آخر تک انجام کی خبر نہ ہو، اور محویت انھیں سوچنے سمجھنے کی مہلت نہ دے۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ مکالموں کی ایک بڑی خوبی بلکہ لازمہ یہ ہے کہ ہر کردار کی گفتار اس کی فطرت اور منشائے وقت کے مطابق ہونے کے ساتھ موقعہ کے عین مطابق ہونا ضروری ہے اس کے لیے ڈراما نگار کا زبان و بیان پر کامل قدرت رکھنا اور اپنے کرداروں کے مزاج اور عادات و اطوار کو سمجھنا از بس لازمی ہے، اور انارکلی کے مکالموں میں یہ قدرت شروع سے آخر تک ہر کردار کے بیان میں پوری طرح موجود پائی جاتی ہے۔

جس شان و مرتبہ کا کردار ہے وہ اسی اسلوب میں اپنے مزاج کی ترجمانی کرتا سنائی دیتا ہے بعض ناقدین نے انارکلی کی زبان پر کچھ اعتراضات کئے ہیں۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن معمولی خامیوں کے باوجود محاسن کا مرتبہ کہیں زیادہ بلند و ارفع ہے۔ مکالموں کی چستی، برجستگی، لطافت کلام اور حسن بیان قدم قدم پر دامنِ دل کھینچتے نظر آتے ہیں۔

یہاں پروفیسر محمد سعید مرحوم کی رائے قابلِ غور ہے۔ انھوں نے بجا فرمایا ہے کہ

> "انارکلی کے مصنف نے مناظر کو اپنے موضوع کا ہم پلہ بنانے کی انتہائی کوشش کی ہے اور ہر ایک منظر میں اشخاصِ فسانہ کی حرکات و سکنات، بات چیت، تراش خراش اس منظر کی عمومی کیفیت کے عین مطابق ہے۔ الفاظ میں شاعری ہے مگر تک بندی نہیں، حرکات میں زندگی ہے مگر خفت نہیں، غرض جو لفظ ہے دل نشیں اور جو حرکت ہے وہ دل کش ہے
>
> بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات   عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

منظر نگاری

انارکلی میں مصنف نے ہر منظر کا ایسا مفصل نقشہ پیش کیا ہے جس کے تعارف سے وہ تمام کوائف چشم تصور کے سامنے پھر جاتے ہیں جن کی تصویر کشی کی گئی ہے، اور یہ ایسی خصوصیت ہے کہ

اس سے پہلے اُردو ڈراما نگاری میں قطعاً مفقود تھی۔ اس لحاظ سے اسے جدید فن تمثیل کا ایک مکمل و پُرکار نقش تسلیم کیا جاتا ہے۔ جن ناقدین کے خیال میں انارکلی اسٹیج پر کھیلے جانے کے لیے موزوں نہیں۔ وہ اس منظر نگاری کو دیکھ کر اس مغالطہ کی تصحیح کرسکتے ہیں جس کے ذریعہ اس ڈرامے کو نہایت آسانی اور سہولت سے اسٹیج پر آراستہ پیراستہ کیا جاسکتا ہے۔ جس مقام پر جس منظر کا نقشہ کھینچا ہے، اس کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

مثلاً

.. دربار مغلیہ کی سطوت

.. خواصوں کی مجلس آرائی

اور!

.. شاہانہ جشن

وغیرہ — کی شان و شوکت کلی و جزوی طور پر پیش نظر ہو جاتی ہے۔ کہیں کہیں جزویات نگاری میں تسامح نظر آتا تھا لیکن یہ ابتدائی ایڈیشن ہی میں تھا اس کے بعد نظر ثانی کے بعد مصنف نے تصحیح کر دی ہے، اس لیے ناقدین کا یہ مغالطہ بھی دور ہوگیا ہے اور ماحول و فضا کی موزونیت کلیتاً برقرار نظر آتی ہے۔

منفرد ڈراما

ایک ناقد[5] کا یہ قول واقعی طور پر انارکلی کی بجا صفت ہے کہ

"اردو ڈرامے کی تاریخ میں انارکلی ایک منفرد قوت ہے — ...... انارکلی سے پہلے بھی مختلف تھیٹریکل کمپنیوں کے زیرِ اہتمام بے شمار ناٹک لکھے گئے اور اس کے بعد متعدد اثرات کے تحت بہت سے ڈرامے لکھے گئے جو منزل دریافت کی تھی اسے آج بھی راہ رووں کی کم کوشی کی شکایت ہے۔"

یہ خیال کہ انارکلی کی اساس، قدیم روایتی اسٹیج کے سہ بابی ڈراموں پر رکھی گئی۔ اس حد تک درست ہے کہ اس میں روایتی لوازم کو ایک حد تک ملحوظ رکھا گیا اور اس لحاظ سے ایسا کیا گیا کہ اردو اسٹیج کو روایتی مگر جدید انداز کا ایک انقلاب انگیز ڈراما میسر آسکے۔ یہ ہمارے قدیم تھیٹر کی بدنصیبی تھی کہ اس کے باوجود وہ اس شاہکار سے مستفید نہ ہو سکا اور اس کا شاید ایک سبب یہ بھی تھا کہ تھیٹر برصغیر

---

[5] ڈاکٹر محمد حنیف فوق

پاک و ہند میں رو بہ زوال ہو رہا تھا، تاہم انار کلی جدید فنی لوازم کی تکمیل کرتے ہوئے لکھا گیا۔ بہر نوع اگر انار کلی گرتے ہوئے اردو اسٹیج کی تعمیر میں کام آجاتا تو یہیں سے اردو تھیٹر کے جدید دور ترقی کا آغاز ممکن ہو جاتا۔

بعض معترضین کے نزدیک انار کلی ایک مسائلی تمثیلی اور فکری پلاٹ پر لکھا ہوا عام زندگی کا ڈراما نہیں ہے بلکہ اس میں قدیم روایتی ناٹکوں کی طرح سلاطین کے عشق و محبت اور رنج و رقابت کی داستان ہے۔ یہ اعتراض محض کم فہمی اور حقائق سے روگردانی پر مبنی ہے۔ ورنہ انار کلی کی فضا شاہانہ سطوت اور تاریخی روایات کو پیش کرنے کے ساتھ قدیم جاگیردارانہ نظام اور عام انسانی اقدار کے درمیان ایسی متضاد و متصادم کیفیات کی آئینہ دار ہے، جہاں شہنشاہ کا پندار ایک اونیٰ بے بس کنیز اور انسان دوست بیٹے کے وفا پرست دل سے ٹکرا کر پاش پاش ہوتا نظر آرہا ہے۔

انار کلی المیہ کس کا ہے؟

یہاں میں ڈاکٹر سید احتشام حسین رضوی لکھنوی کی رائے سے کلیتہً متفق ہوں، وہ انار کلی کے المیہ کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

.. "انار کلی میں اصلی کش مکش کیا ہے؟

.. کیا یہ کہ سلیم انار کلی کو نہ پا سکا؟

.. کیا یہ کہ دلآرام نے اپنے مجروح پندار کا انتقام لینے کے لیے سلیم کا راز اکبر پر فاش کر دیا؟

.. کیا یہ کہ شہنشاہ باپ اور ولی عہد بیٹے کے تعلقات خراب ہو گئے ہیں جن کا اثر مغل حکومت کے استحکام پر پڑا؟

یقیناً یہ سارے پہلو ڈرامے میں موجود ہیں لیکن میرے خیال میں یہ ڈراما سلیم یا انار کلی کا المیہ نہیں ہے بلکہ اکبر کا ہے۔ اس کے یہاں ایک باپ اور ایک شہنشاہ کے درمیان کش مکش ہے اور جوان کے مابین توازن قائم رکھنے یا کوئی تیسرا راستہ نکالنے میں کامیاب نہیں ہوتا یہ اس کی شکست ہے۔ اس کا شاہانہ جلال انار کلی کو تو دیوار میں چنوا سکا، لیکن بیٹے کے دل میں باپ کی حیثیت سے جگہ نہ بنا سکا۔ آویزش کی یہی نوعیت اسے ایک مسائلی ڈراما (PROBLEM PLAY) بناتی ہے۔ امتیاز علی تاج نے اس کا پورا خیال رکھا ہے کہ اس خارجی کش مکش کے علاوہ جو اسٹیج پر دکھائی جا سکتی ہے۔ یہ داخلی کش مکش بھی عمل اور مکالمے سے نمایاں ہوتی ہے۔"

انارکلی کے مطالعہ سے یہ حقیقت واضح ہوجاتی ہے کہ ڈراما نگار نے قدیم شاہی دور کے واقعات دہراتے ہوئے جزوی طور پر کئی ایسے اشارات کئے ہیں جن سے عصری معاشرہ اور زندگی کی کش مکش کی طرف پوری طرح توجہ دلانا مقصود ہے۔ اس لیے یقیناً اس ڈرامے کو عصر جدید کی مکمل سماجی تمثیل کہنا درست ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ تاثراتی لحاظ سے انارکلی کسی جدید ترقی یافتہ حزنیہ یا (ٹریجڈی) سے کم مرتبہ کا نہیں جس میں حقیقت نگاری بھی اس انداز میں موجود ہے جتنی فنی صداقت جلوہ گر نظر آتی ہے۔

دیگر خصوصیات

واقعہ یہ ہے کہ انارکلی میں فنی وحدتوں کو پورے طور پر برقرار رکھتے ہوئے عام انسانی سطح کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں ایک شہنشاہ، رانی، شہزادہ اور کنیز کے جذبات کے لیے مختلف و متضاد پیمانے کام میں نہیں لائے گئے۔ بلکہ سب ایک ہی سطح پر نظر آتے ہیں۔ سب کے جذبات کو ایک ہی انداز اور پیمانہ پر ناپا گیا ہے اور یہی فنی وحدت اس کے تمثیلی کمال کی شاہد ہے۔

گو انارکلی میں ہیئت کے لحاظ سے کسی حد تک تجربہ کیا گیا ہے مگر روایت سے بغاوت عمل میں نہیں آئی ہے، اس کے باوجود آغاز سے انجام تک فطری اسلوب کی ہنرمندی نمایاں ہے یقیناً ڈرامے کا موضوع ایک کنیز کی شہزادے سے محبت ہے، ایک جانب ولی عہد سلیم کے پیروں میں ملک گیری اور حکمرانی کی زنجیریں ہیں، دوسری جانب کنیز کی محبت' ان زنجیروں کو کاٹ کر انسانی اتصال کا راستہ ہموار کرنا چاہتی ہے، اگر یہ کش مکش حکمرانی اور محبت کے درمیان نہیں بلکہ دو انسانوں کی معاشرتی حیثیت کے درمیان ہے اور یہ شہزادہ و کنیز کے درجوں میں بٹے ہوئے نہیں بلکہ محض سلیم اور انارکلی ہیں۔ اس طرح یہ طبقاتی کش مکش عام انسانی جذبات، معاشرہ اور ماحول سے جدا کر کے نہیں پیش کی گئی۔

تعمیر تمثیل کا معمار

جیسا کہ ابتدا میں بیان کیا جا چکا ہے۔ انارکلی تین مثلثوں میں منقسم ہے جس کی ترتیب میں مصنف کا فنی شعور قدم قدم پر نمایاں ہے:

(۱) عشق (۲) رقص اور (۳) موت

اور یہی مثلث اس ڈرامے کے تین ایکٹ یا ابواب ہیں۔

پہلے باب کے ابتدائی منظر میں سلیم اور انارکلی کے عشق کا آغاز ہوتا ہے۔ اسی منظر میں ڈرامے کے تمام نمایاں اور اہم ضمنی کرداروں سے تعارف بھی کرایا گیا ہے اور اسی میں دلآرام کے زوال کی اطلاع ملتی ہے جس کا نتیجہ نادرہ کا عروج اور "انارکلی" کے خطاب سے سرفراز ہونا ظاہر کیا

کیا جاتا ہے۔ یہی آغاز کا نقطۂ عروج ہے جو آیندہ کے اہم تصادم اور کش مکش کی خبر دیتا ہے اور اندازہ ہو جاتا ہے کہ دلآرام آگے چل کر کوئی ایسی سازش کرے گی جو ڈرامائی کش مکش اور خارجی تصادم کا موجب بنے گی۔ انارکلی کے تعارف کے ساتھ ایک طرف اس کی محبوبیت اور گلگوں صفت نازک فطرت و وفاپرستی کا اندازہ ہوتا ہے وہیں اس منظر کے ختم ہوتے ہوتے تصادم کے ابھار (RISING CONFLICT) کی خبر بھی ملتی ہے۔

دوسرے منظر میں شہزادہ سلیم کی وارفتہ مزاجی اپنی گفتار و رفتار اور حرکات و سکنات کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے اور اکبر و سلیم یعنی شہنشاہ سے زیادہ باپ اور شہزادہ سے زیادہ بیٹے کے تعلقات و جذبات سے تعارف ہوتا ہے اور تدریجی ارتقا ابھرتے ہوئے تصادم کی شکل اختیار کرتا نظر آتا ہے اس کے واقعات اور عمل میں تضاد و کش مکش کے ساتھ فکری ہم آہنگی اور فنی وحدت نمایاں ہے۔

تیسرے اور چوتھے منظر میں یہی کشاکش زیادہ واضح ہو کر تذبذب کی طرف بڑھنے لگتی ہے۔ ان تمام مناظر میں عشق کی مختلف کیفیات و جذبات عروج و ارتقا کی فطری منازل طے کرتے رہتے ہیں۔

دوسرے باب میں دلآرام کی سازش، اکبر کی سلیم کو راہ راست پر لانے کی تدبیر، دلجوئی اور پیچ در پیچ کش مکش، تصادم کی تکمیل میں ترقی کے امکانات پیدا کرکے عشق کے زوال کی خبر دیتی نظر آتی ہیں، اس ایکٹ کا عنوان تاج نے "رقص" اس لیے تجویز کیا ہے کہ اس کے منظر میں رقص و سرود کی وہ محفل آراستہ ہوتی ہے جو انجام کی دردناکیوں اور تیسرے باب کی نشان دہی کرتی ہے۔

تیسرے باب میں سازشوں کے سامنے موت کے مہیب عفریت کی شکل اختیار کرکے انارکلی کو نگل لینے اور سلیم کی محبت پر نامرادی و بربادی کی مہر ثبت کرکے ڈرامے کو ایک المناک حزنیہ کی صورت میں انجام پر پہنچاتے ہیں۔

پروفیسر مرزا محمد سعید مرحوم نے درست فرمایا ہے کہ :

> "فن تعمیر میں جو خشت و سنگ کا مفاد ہے، وہی مفاد ڈرامے کی ترکیب میں مختلف مناظر کا ہے اور جس طرح ایک محتاط معمار خشت و سنگ کے انتخاب و ترتیب کا خاص خیال رکھتا ہے اسی طرح ایک ماہر ڈرامانویس اپنے مناظر کے انتخاب و ترتیب پر اپنی توجہ صرف کرتا ہے۔ تاج کی ماہرانہ صناعی و فنی تعمیر بھی انارکلی میں

اسی عروج کو پہنچی ہوئی نظر آتی ہے۔"

"تاج نے یک بابی ڈرامے بھی لکھے۔ نشری کھیل بھی اور کئی طویل تمثیلیں "قسمت" وغیرہ بھی لکھیں، لیکن ڈراما انارکلی ان کا ایک ایسا غیرفانی شاہکار ہے جو فنی شعور کے جلال و جمال کا پیکر حسین ہے، شعر و نغمہ کی لطافت اور فصاحت و بلاغت کا رنگ د نور جلوہ گر ہے۔"

چند نمایاں محاسن

ڈراما انارکلی کے مکالموں میں فطری آہنگی اور سماجی کشمکش کی جو کیفیت نمایاں ہے اس کی مثالیں حسب ذیل ہیں:

تیسرے باب کے پہلے منظر میں سلیم کی ماں مہارانی سلیم کو سمجھا رہی ہے۔ یہ وہ وقت ہے جب انارکلی کو زنداں خانہ میں ڈال دیا گیا ہے۔

رانی : آج تو کہہ رہا ہے بچے؛ اس ننھے سے دل میں ماں باپ کے خلاف اتنا زہر بھر گیا ہے؟ صرف اس لیے کہ وہ نہیں چاہتے کہ تو حرم کی ایک کنیز سے شادی کرے، اور دنیا کی نظروں میں اپنے آپ کو سبک بنالے؟

سلیم : میں جانتا ہوں یہ دنیا کس طرح دیکھنے کی عادی ہے (غصّے سے مڑکر) جائیے! دنیا کی عظیم ترین سلطنت کی لخت جگر کو میرے پہلو کی زینت بنا دیجیے، اور میں پھر بھی دنیا کی یہ سرگوشیاں آپ کے کانوں تک پہنچا دوں گا، کہ اس احمق کو دیکھو جس نے سیاست کے پیچھے اپنے آپ کو بیچ ڈالا۔ جائیے! فردوس سے میرے لیے ایک حور مانگ لائیے، پھر بھی میں دنیا کی نظروں میں یہ طعنے لکھے ہوئے دکھا دوں گا کہ یہ دلفریب عورت کی دلفریبیوں کو کیا جانے؟ (نفرت سے) ..... دنیا اور اس کی نظریں! پھر اگر انارکلی کو اپنا لینے پر دنیا یہ کہے کہ محبت اندھی ہے، تو میں دل کھول کر ہنس سکتا ہوں۔"

اور پھر یہی شہنشاہ باپ کی ظالمانہ ضد اور بے رحمی کے خلاف بغاوت کا اعلان اور جاگیردارانہ نظام پر شدید طنز کرتا ہے:

سلیم : ان سے کہہ دیجیے، اگر وہ بادشاہ ہیں تو میں بادشاہ کا بیٹا ہوں، اگر ان کی رگوں میں مغلیہ

خون دوڑ رہا ہے تو میری رگوں میں راجپوتوں کا لہو بھی بے تاب ہے ، اور میں جانتا ہوں ، تلوار سے کیا کیا کام لیا جا سکتا ہے ۔"

رانی : بچّے ! سلیم ! تجھے کیا ہو گیا ؟ تو سلیم ہے نا ؟ میرا بیٹا ! اور یہ تو بول رہا ہے ؟

سلیم : (بھرائی ہوئی آواز میں) سلیم آپ کا بیٹا — آپ کا اور اکبر اعظم کا بیٹا — نامراد اور رسوا بیٹا — بدبخت شہزادہ !

دوسرا رُخ

اس کے ساتھ زبان و بیان کی بعض خامیاں بھی کہیں کہیں نظر آتی ہیں جو معلوم نہیں کتابت کا سہو ہیں یہ کم توجہی کا سبب ۔

اس منظر میں ثریا فریاد کے ساتھ ساتھ سلیم کو لعن طعن کرتے ہوئے انار کلی کی بے بسی پر نالہ و شیون کرتی ہے ۔ اس موقعہ پر سلیم بیزار ہو کر اس سے یوں مخاطب ہوتا ہے :

سلیم : چلی جا ! چلی جا ! نہیں تو میں کچھ ایسا کر بیٹھوں گا کہ فطرت خود ششدر رہ جائے گی ۔

یعنی چہ ؟

ایک موقعہ پر سلیم ، بختیار سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :

سلیم : جو آ رہا ہے آنے دو ..... کون جانے اس کے ہونٹ پر تبسم آجائے یا آنکھ میں آنسو ۔

ہونٹ پر تبسم وجدان کو کھٹکتا ہے ۔

اکبر ایک آخری منظر میں دلآرام سے مخاطب ہو کر پوچھتا ہے :

اکبر : لڑکی ! تجھے شیخو اور انار کلی کے کیا تعلقات معلوم ہیں ؟

یہاں کہنا یہ ہے کہ

"تجھے شیخو اور انارکلی کے تعلقات کے بارے میں کیا معلوم ہے ؟" یا :

"تو شیخو اور انار کلی کے تعلقات کے بارے میں کیا جانتی ہے ؟"

ایسی بعض اور معمولی مثالیں بھی ملتی ہیں جن کا شمار اعلیٰ محاسن کے مقابلہ میں کوئی خاص نہیں ہے ۔

تاج صاحب چونکہ آغا حشر سے خاصے متاثر ہیں اس لیے اس ڈراما کے مکالموں میں کہیں کہیں خطیبانہ انداز کا پرتو ملتا ہے گو کہ وہ خود حشر کے اس اسلوب پر معترض ہیں لیکن ان کے یہاں وہی

کیفیت اس انداز میں نظر آتی ہے

سلیم، بختیار سے مخاطب ہے :

تمام دنیا باغی ہے..... بادشاہ خدا سے..... تمول افلاس سے..... مصلحین انصاف سے..... اور اب جو کچھ باقی ہے وہ بھی باغی ہوگا۔ سب کو باغی ہو جانے دو، اور دیکھتے رہو کہ آگ اور خون اور موت و جنون کے اس دیوانے ہنگامے میں سے دیکھتا ہوا کیا نکلتا ہے۔

پھر ایک اور موقع پر اسی منظر میں کہتا ہے :

سلیم : ایک طرف موت کے خون آلود دانت ہیں اور دوسری طرف غریب الوطنی کے زہر آلود کانٹے اور دونوں کے درمیان تقدیر، پُراسرار، ششدر اور چپ چاپ !

غالباً حشر کے آخری دور کے ڈراموں سے متاثر ہو کر تاج نے اس طرز ادا کو اپنے لیے مرغوب **پایا**، جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں کہ

"حشر نے آخری زمانہ میں جو ڈرامے لکھے وہ انداز تحریر کی ندرت اور دلآویزیوں کے اعتبار سے زیادہ قابلِ قدر تھے"

ان معمولی باتوں کے علاوہ حشر کی ڈراما نگاری کا ایک اور اثر بھی نمایاں نظر آتا ہے وہ یہ کہ جو زور اور شکوہ انارکلی کی ابتدائی مناظر اور دوسرے ایکٹ میں ہے وہ تدریجی طور پر تیسرے ایکٹ میں شکست پڑ جاتا ہے حتیٰ کہ آخری دو مناظر نسبتاً دھیمے دھیمے سے محسوس ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اس کے تمام جاندار کردار اس آخری حد تک پہنچ کر تھک سے گئے ہوں یا مصنف نے ان کو بجھا ہوا دیکھ کر محض ان کے حال پر چھوڑ دیا ہو۔ نتیجہ یہ کہ جو بھرپور تاثر اس عظیم و شاندار المیہ کا ہونا چاہیے وہ اس کے انجام سے قائم نہیں ہوتا۔ البتہ وہ اعتراض درست نہیں جو بعض اصحابِ فن سے نابلد ہونے کی صورت میں بغیر سوچے سمجھے کرتے رہے ہیں مثلاً :

ایک پروفیسر صاحب کا بیان ہے کہ " اس ڈراما کی ایک اہم خامی خود کلامی کی افراط ہے۔ اردو کے ڈراموں سے بحث نہیں کیونکہ تاج کے فن کا سرچشمہ تو بقول ان کے مغربی ڈرامے ہیں۔ پرانے زمانہ کے اچھے انگریزی ڈراما نگار بھی خود کلامی کو ناگزیر مواقع پر استعمال کرتے تھے، آج کل اسے سخت معیوب سمجھا جاتا ہے"۔ وغیرہ وغیرہ

حقیقت یہ ہے کہ تاج کی خود کلامی جہاں اور جس موقع پر ہے انھوں نے موقع و محل کے لحاظ سے اسے ناگزیر بنا کر پیش کیا ہے اور جسے فاضل معترض نے عیب کہا ہے وہ حسن معلوم ہوتی ہے اور یہ خود کلامی جس کردار کی زبان سے ادا ہوئی ہے وہ اس لیئے بھی لازمہ بن گئی ہے کہ اس کے کردار کے دل یا ضمیر کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ کوئی فرد ایسا نہیں جو کسی مشفق سے مشفق رازدار یا ساتھی کو ہر وقت پہلو میں لئے رہے یا ہر بات ہر وقت اس پر ضرور ظاہر کرے۔ کئی دفعہ عام زندگی میں ایسا ہوتا ہے کہ ایک شخص پریشانی یا حزن و ملال میں تنہائی ہی میں سکون محسوس کرتا ہے اور اس عالم میں وہ جو کچھ سوچتا ہے ایک ماہر فن کار اس سوچ بچار کو موزوں و لطیف الفاظ میں خود کلامی کے ذریعہ واضح کر کے ایسا کیف پیدا کر دیتا ہے کہ ہزار مکالموں سے بھی ممکن نہ ہوسکے۔

مثلاً :

سلیم یاس و ناامیدی کی حالت میں اپنی خواب گاہ میں نامرادی کا پیکر بنا بیٹھا دنیا کے ہنگاموں عیش و آرام اور ہمدردیوں سے بیزار ہے، اس وقت وہ اپنے دلی جذبات کو بے دلی سے کرتا سنائی دیتا ہے اسی موقع پر ایک ملاح کے گانے کی آواز سنائی دیتی ہے جسے سن کر کہتا ہے :

"راوی کے دل شاد ملاح !
تو کیوں نہ گائے۔ لہریں نیند میں بہہ رہی ہوں، اور کشتی اپنے
آپ چلی جارہی ہو، پھر بھی نہ گائے ؟ تو کیا جانے ! جب وقت کی
ندی بہتے بہتے سست پڑ جاتی ہے، اور امید ساتھ چھوڑ دیتی ہے،
تو کیا ہوتا ہے ؟

یقیناً یہاں خود کلامی ناگزیر ہے اور وہ لطف و اثر پیدا کرنے کی ضامن ہے جو کسی دوسرے مقابل کردار کی موجودگی کی صورت میں اس سے یہ حال بیان کرنے سے ممکن نہ ہوسکتا تھا۔ اسی طرح اکثر مواقع پر خود کلامی کا یہی اسلوب ہے جو قطعاً معیوب نہیں کہا جاسکتا۔ مثلاً زندان خانہ میں انارکلی کی خود کلامی یا دلآرام کا سازش کی تدبیر سوچنے کے دوران میں از خود باتیں کرنا وغیرہ۔

اس حقیقت سے اہلِ فن انکار نہیں کرسکتے کہ خود کلامی جدید ڈرامے میں بھی ضرورت اور موقع کے لحاظ سے خامی تصور نہیں کی جاتی۔ مغرب کے نئے ڈراما نگاروں نے آج کے ڈراموں میں بھی موزوں خود کلامی کو حسن و خوبی کے طور پر ناگزیر بنا کر استعمال کیا ہے، اور برابر کر رہے ہیں۔

برنارڈ شا، ابسن، اور یوجین اونیل وغیرہ اعلیٰ ماہرین تمثیل نے اس طرز کی خود کلامی سے بطور محاسن کام کیا ہے۔

ایک اور ناقد، انارکلی کے تعارفی منظر پر اعتراض کرتے ہوئے ابتدائی واقعات کا کھوج لگانے میں گم ہو کر کہتے ہیں :

> " ایک واقعہ جو ڈراما کے آغاز سے پہلے ہو چکا ہے کب ہوا ؟ اس کا پتا ڈراما پڑھنے سے کم از کم مجھے نہیں لگا۔ ایک جملہ ہے " اب انارکلی کی بہار ہے " اور جب اس کی بہار کی آمد کا سراغ لگاتا ہوں تو آخر میں پھر کسی کنارے نہیں لگ پاتا۔ بات ان دو جملوں سے آگے نہیں بڑھتی
>
> دلآرام : مگر سان نہ گمان، یہ کایا پلٹ ہوئی تو کیونکر ؟
>
> عنبر : ہوتی کیوں کر ؟ رات کو جشن تھا، نادرہ نے میدان جو خالی دیکھا تو خوب بن ٹھن کر جا شامل ہوئی ۔"

معلوم نہیں ناقد کس بات کا پتہ لگانے کی فکر میں ایسے ڈوب گئے کہ انھیں نہ اپنی خبر اور نہ فن کی باریکیوں کی، ورنہ معاملہ بالکل واضح ہے۔ ان دو جملوں میں مُبتدا اور خبر سب موجود ہیں۔ انارکلی نے جشن میں اکبر اعظم کے دل پر اپنے فن کا سکہ جمایا اور دلآرام کی غیر حاضری میں اس کی جگہ لینے میں کامیاب ہو گئی۔ انارکلی کی بہار کا دور آگیا اور دلآرام کی کمان اتر گئی وہ خزاں نصیب ہو گئی۔

یہاں یہ بات ذہن نشین کر لینا ضروری ہے کہ ڈراما، افسانہ یا ناول کے پرداز سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ کسی تعارف یا آغاز کے لیے طویل تشریحی بیان ڈرامے کے لیے معیوب ہے۔ نیز ڈرامے کے لیے ضروری ہے کہ ابتدا میں کسی ایسے واقعہ کی طرف اشارہ کیا جائے جس سے تماشائی یا ناظرین چونکتے ہو کر پوری طرح اس طرف متوجہ ہو جائیں اور ہمہ تن انتظار ہو کر دیکھنے یا پڑھنے میں مشغول ہوں کہ آگے کے واقعات کیا ہیں ؟ یہ سوچیں کیا کچھ ہو چکا ہے اور اس کے نتیجہ میں کیا کچھ ہونے والا ہے اور یہ کیفیات نہایت خوبی سے ان دو جملوں میں موجود ملتی ہیں۔ علاوہ ازیں ڈرامے میں ایک حسن رمزیت بھی ہے اور تاج نے اس موقع پر اسی رمز و کنایہ سے کام لے کر درباری جشن اور گزشتہ واردات کی جانب موثر و دل کش اسلوب میں اشارے کیے ہیں۔ پھر آگے کے مکالموں سے ان حالات پر مزید روشنی پڑتی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ منظر ان دو جملوں پر ختم نہیں ہو جاتا، بلکہ عنبر، مروارید اور زعفران تمام کنیزوں کی گفت گو سے ساری کیفیت آشکار ہونے کے بعد کافور اور دلآرام کے مکالموں سے سب کچھ وضاحت ہو جاتی ہے !

بہر صورت اکثر اعتراضات فن سے ناواقفیت کا نتیجہ ہیں اور کچھ ایسے ہیں جو بعض ناقدین نے

بے جا انداز میں اپنی شان انتقاد کے جوش سے مجبور ہو کر اس لیے کر ڈالے ہیں کہ انارکلی کی غیر معمولی شہرت سے مرعوب ہیں اور اس کے مقابلہ میں اپنی فن دانی سے مرعوب کرنا چاہتے ہیں غرض انارکلی کے محاسن اور خامیوں کا جائزہ لینے کی غرض سے انصاف و دیانت سے کام لینا ضروری ہے۔

مشتے نمونہ ....

اس نادرہ کار تصنیف کے چند اقتباسات پیش ہیں جن کے مطالعہ سے وہ تمام نمایاں کردار در نمایندہ واقعات و مناظر سامنے آتے ہیں جن کا گزشتہ اوراق میں ذکر گیا گیا ہے اور ان کیفیات کی چند مثالیں ذہن نشین ہو جاتی ہیں جو ایک کامیاب ڈرامے کے رموز و نکات سمجھنے کے لیے از بس ضروری ہیں :

بَاب اَوّل

چوتھا منظر

حرم سرا کے پائیں باغ کا ایک الگ تھلگ حصّہ :

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 حصّے 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 پھول دار جھاڑیاں ہیں۔ باغ کی چار دیواری تک چار چھوٹی چھوٹی سہ دریوں کو جاتی ہیں۔ یوں باغ کا یہ حصہ چار سرسبز قطعوں میں تقسیم ہو گیا 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 دل کش 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 آ رہے ہیں۔ باغ کے سکوت میں جھینگروں کی آواز کے سوا اور کچھ مخل نہیں۔

انار کلی 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 گھٹنوں پر رکھ لیتی ہے۔

انار کلی : سلیم! تمھیں کیا مل گیا! میری نیند کو لوٹ کر۔ میری راحت کو غارت کر کے تمھیں کیا مل گیا سلیم! پھر تم نے محبت کے پیغام بھیجے۔ کیوں سلگتی ہوئی چنگاری کو دہکا دیا! 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 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 ہوا آگے آتا اور حوض کے کونے کے قریب خاموش کھڑا ہو جاتا ہے]

سلیم : (کچھ دیر بعد آہستہ سے) انار کلی!

انار کلی : (چونک کر سہم جاتی ہے) کون؟

سلیم : (سامنے کی سیڑھیوں کی طرف بڑھتے ہوئے) سلیم!

[انار کلی، سلیم کو دیکھ کر 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 انار کلی؟ 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۔

[انار کلی کا ہاتھ پکڑ کر اسے بٹھا دیتا ہے انار کلی یوں بیٹھ جاتی ہے جیسے کل کی گڑیا ہے کہ پیچ دبا دینے پر بیٹھنے کے سوا چارہ نہیں۔ سلیم خود کھڑا رہتا ہے]

کاش شہنشاہ کا بھی یہی قانون ہوتا۔

[انار کلی اس طرح بیٹھی ہے گویا اسے کچھ معلوم نہیں کہ وہ کہاں ہے اور اس کے پاس کون ہے۔ سلیم منتظر ہے کہ شاید وہ کچھ بولے آخر خود گفت گو

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]

میرا آنا تمھیں ناگوار ہوا؟

(انارکلی اب بھی کھوئی بیٹھی ہے اور جمی ہوئی نظروں سے سامنے کہیں دُور تک رہی ہے)

ہاں میں مخل ہوا، میں تمھاری تنہا خوشیوں میں مخل ہوا، مگر پھر میں کیا کرتا انارکلی!

(توقف کے بعد)

کاش تمھیں معلوم ہوتا۔ پوری طرح معلوم ہوتا۔

(انارکلی پر وہی نیم بے ہوشی کی سی کیفیت رہتی ہے۔ سلیم کی جھجک دور ہوتی جارہی ہے)

تم نہیں جانتیں تم نے کیا کر دیا۔ میں خود بھی نہیں جانتا۔ سب نہیں جانتا انارکلی (تامل کے بعد) تم نے میری تمام آسائشوں، تمام راحتوں کو اپنی ہستی میں سمیٹ لیا، تم نے میری کائنات کا رس چوس لیا۔ اے نازنیں! تم ایک معجزے کی طرح میرے سامنے آئیں اور میری آرزوں کی نیند ٹوٹ گئی۔ تم نے اپنی حیران نظروں سے مجھ کو دیکھا اور میری روح میں لاتناہی محبت کے شعلے بھڑک اٹھے۔ تم چلی گئیں اور میری تمام دنیا تمھاری آرزوں 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) میں جانتا ہوں مجھ کو نہ آنا چاہیئے تھا مگر بے بس پروانے کا کیا قصور...... اور یہ کتنی بڑی ترغیب تھی، مگر پھر ایک بار گم شدہ فردوس کی جھلک...... اور میں انسان ہوں کمزور انسان...... میں دنیا سے تھک گیا تھا، میں اپنے آپ سے تنگ گیا تھا۔

[انار کلی کے چہرے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ سن 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، پھر میں جاتا ہوں۔ تم نے ایک جانباز کے بیٹے کو اس کی زندگی کی قیمت بتا دی۔ انار کلی ایک جانباز کے بیٹے کو۔ میں جاتا ہوں۔

[سلیم سر جھکائے مایوسی کی تصویر بنا رخصت ہونے کے لیے مڑ جاتا ہے۔ انار کلی سر اٹھا کر ایک محویت کے عالم میں اسے دیکھتی رہتی ہے ذرا دیر بعد الفاظ خود بخود اس کی زبان پر آجاتے ہیں]

انار کلی : 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 : (لپک کر اس کے قریب آجاتا ہے) مذاق! خدایا! آہیں اتنی بے اثر! آنسو اتنے بے ثمر! انار کلی! یوں بھی سمجھا جا سکتا تھا؟ تم نے یوں کیوں سمجھا؟

انار کلی : (جھجکتی ہے گوشۂ چشم کا آنسو پونچھتی ہے) پھر میں کیا سمجھتی؟ ہندوستان کا نیا چاند ایک چکور کو چاہتا ہے۔ کیسی ہنسی کی بات! آہ تم شہزادے ہو..... بڑے..... بہت بڑے....... میں ایک کنیز ہوں ناچیز..... بے حد ناچیز..... شہزادہ کنیز کو چاہے گا؟ کیسی ہنسی کی بات!

سلیم : (سلیم ایک لمحہ متامل رہ کر) اب بھی تیرے دل میں شبہ موجود ہے۔ تو اے انار کلی! تو اے اس دل کی ملکہ! اے ہندوستان کو اپنے قدموں میں دیکھ۔

(سلیم گھٹنوں کے بل ہو کر انار کلی کا ہاتھ تھام لیتا ہے اور فرط محبت سے اسے چومتا ہے)

انار کلی : آہ! آہ!

(بیتاب ہو کر کھڑی ہو جاتی ہے)

سلیم : (اٹھتے ہوئے) انار کلی! میری اپنی انار کلی۔ تو میری ہے۔ صرف میری ہے۔

(ہاتھ پکڑ کر اسے سیڑھی سے اتارتا ہے، اور آغوش میں لے لیتا ہے)

انار کلی : صاحبِ عالم! صاحبِ عالم!

[جذبات کی شدّت سے ہانپ رہی ہے اپنے آپ کو سلیم کی آغوش میں چھوڑ دیتی ہے، سلیم اسے چوم لیتا ہے، انارکلی یک لخت آغوش سے علیحدہ ہوکر دُور ہٹ جاتی ہے۔]

یہ نہیں ہوسکتا۔ یہ کبھی نہیں ہوسکتا۔ یہ ہو بھی گیا تو زمین اپنا منہ پھاڑ دے گی، آسمان اپنے چنگل بڑھا دے گا۔ یہ خوشی کی دنیا برداشت سے باہر ہے، اس کا انجام تباہی ہے۔ شہزادے جاؤ۔ بھول جاؤ۔

سلیم : اس کے قریب جاکر محبت سے اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دیتا ہے) ہم دونوں ایک دوسرے سے چمٹے ہوئے ہوں تو پھر کوئی خوف نہیں۔ آسمان ہمیں کھینچ لے اور ہم نئی روشنیوں میں اٹھتے چلے جائیں۔ زمین ہمارے پیروں کے نیچے سے سرک جائے اور ہم نامعلوم اندھیرے میں گرتے چلے جائیں، تمھارے بازو ڈھیلے نہ پڑیں تو یہ سب شیریں ہوگا انارکلی بے انتہا شیریں۔

(سلیم کا آغوش تنگ ہوتا چلا جارہا ہے)

انارکلی : (تقریباً سانس میں) اللہ! یہ ممکن ہے؟ پھر اس کا انجام کیا ہوگا؟ اللہ! اس کا انجام کیا ہوگا؟

سلیم : انجام مجھ سے پوچھو انارکلی!

انارکلی : (یک لخت تڑپ کر الگ ہوجاتی ہے) آہ ٹھہرو، سنو! (آواز پر کان لگادیتی ہے۔ آخر بے تابی سے) کوئی ہے۔ شہزادے کوئی ہے جاؤ تم چلے جاؤ۔

سلیم : (آہٹ لینے کے لیے کان آواز پر لگاتا ہے، پھر بے فکری سے) کوئی نہیں۔

انارکلی : (سراسیمگی کے عالم میں سر ہلا رہی ہے) اونہیں 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) پھر مجھ سے ملوگی؟

انارکلی : (ہاتھ اُٹھاکر) ہاں! مگر میری خاطر!"

[سلیم لپک کر حوض کے دوسری طرف جاتا ہے اور روش سے اتر کر کنارے کی جھاڑیوں کے پیچھے غائب ہوجاتا ہے۔ انارکلی سہمی ہوئی دونوں ہاتھوں سے سینہ تھامے کھڑی ہے۔]

انارکلی : اللہ ! میرے اللہ !

(دلآرام بڑے اطمینان سے داخل ہوتی ہے)

دلآرام : (طنز کے تبسم سے) تم یہاں ہو انارکلی ؟

(دلآرام کے منہ سے کوئی لفظ نہیں نکل سکتا۔ پھٹی پھٹی نظروں سے دلآرام کو تکتی رہتی ہے)

اور تم تنہا ہو ؟

انارکلی : (اس کا سانس کہتا ہے) ہاں !

دلآرام : (جھاڑیوں کی طرف دیکھتے ہوئے) ابھی یہاں کون باتیں کر رہا تھا ؟

انارکلی : (اضطراراً جھاڑیوں پہ دزدیدہ نظر ڈالتے ہوئے) کوئی نہیں !

دلآرام : میں باتوں ہی کی آواز سن کر ادھر آئی تھی۔

انارکلی : (سراسیمگی سے) مَیں گا..... مَیں..... میں اپنے ہی سے باتیں کر رہی تھی۔

دلآرام : (مسکرا کر) تم اتنی سہمی ہوئی کیوں ہو ؟

انارکلی : (اور سراسیمہ ہو کر) نہیں تو !

دلآرام : میں جانتی ہوں انارکلی۔

انارکلی : (جیسے بجلی گر پڑی) کیا ؟

دلآرام : یہاں کون موجود تھا ؟

انارکلی : (سہم کر) کون تھا ؟

دلآرام : اوہ تم مت ڈرو۔ میں اس قدر بے وقوف نہیں کہ اس کا نام لے دوں ابھی اس کا وقت نہیں، لیکن یاد رکھو انارکلی ! مَیں جانتی ہوں اُس راز کی قیمت بھی جانتی ہوں، وہ بازار بھی جانتی ہوں جہاں یہ فروخت ہو سکتا ہے۔ ہاں، میں اس کی قیمت بھی مقرر کر چکی ہوں، پر میں تم کو کیوں بتاؤں۔ مَیں جاتی ہوں میں جاتی ہوں انارکلی بیگم ! پھر تم اپنے سے باتیں کرو۔

(مذاق سے جھک کر تعظیم بجا لاتی اور رخصت ہوتی ہے)

انارکلی : (مبہوت ہو کر اسے تکتی رہ جاتی ہے، پھر سمٹ کر ہر طرف اس طرح پریشان نگاہوں سے دیکھتی ہے گویا خطروں میں گھری ہوئی ہے۔) میرے اللہ ! یہ کیا ہو گیا۔ یہ سب خواب تھا یہ

رات، سلیم، دلآرام، کتنی جلدی! کیا کچھ! کیا ہو گا؟ ہائے اب کیا ہوگا؟

کھڑی کھڑی لڑکھڑا سی جاتی ہے، حوض کے کنارے کا سہارا لیتی ہے، ایک سیڑھی پر جیسے گر پڑتی ہے، ہاتھ پیشانی پر یوں رکھ لیتی ہے گویا دماغ میں خیالات کا جو طوفان برپا ہے اسے روک کر کچھ سمجھنا چاہتی ہے)

[ثریا داخل ہوتی ہے، انارکلی اس کے قدموں کی آہٹ سُن کر چونک پڑتی ہے، اور اسے تکتی ہے]

ثریّا : (ہنس پڑتی ہے) وہ آئے؟

انارکلی : کون؟

ثریّا : صاحب عالم!

انارکلی : (حیرت کے عالم میں اسے دیکھتے ہوئے) یہ تونے کیا کیا تھا ثریّا؟

ثریّا : کیا؟

انارکلی : میری رسوائی کا سامان!

ثریّا : (قریب آکر محبت اور تعلق خاطر سے انارکلی کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیتی ہے) کیا ہوا آپا انھوں نے کیا کہا؟

انارکلی : وہی جو کہا کرتی تھی۔

ثریّا : پھر؟

انارکلی : وہی ہوا جو مَیں کہا کرتی تھی؟

ثریّا : کیا؟

انارکلی : (منہ موڑ کر) میری تیرہ بختی!

ثریّا : (انارکلی کے سامنے ہو کر) کیوں؟

انارکلی : دلآرام نے ہمیں دیکھ لیا۔

ثریّا : ہائے دیکھ لیا!

انارکلی : ہاں اسے سب کچھ معلوم ہو گیا اور کچھ دیر بعد تمام دنیا کو معلوم ہو جائے گا۔

(انارکلی سر جھکائے آنکھیں بند کئے فکر اور اندیشے کی تصویر نظر آرہی ہے)

ثریا : (کھوئی ہوئی نچلی سیڑھی پر بیٹھ جاتی ہے، کچھ دیر بعد خاموشی سے اور گھبرا کر) آپا! پھر اب کیا ہوگا؟

(انارکلی آنکھیں کھول دیتی ہے اور چپ رہتی ہے۔ خاموشی خوفناک ہے۔ ثریا یہ معلوم کرنے کو بے قرار ہے کہ انارکلی کیا سوچ رہی ہے)

آپا! ہم کیا کریں؟

(انارکلی اسی طرح گم سم بیٹھی رہتی ہے۔)

(ثریا سے نہیں رہا جاتا، جھنجھوڑ کر) آپا!

انارکلی : (ثریا کا ہاتھ پکڑ کر وحشت ناک نظروں سے ادھر ادھر دیکھتی ہے) ننھی تم جاؤ، جا کر سو رہو۔

ثریا : (پریشانی کے عالم میں بہن کا منہ تکنے لگتی ہے) اور تم؟

انارکلی : (بھرائی ہوئی آواز میں) میں جاتی ہوں۔

ثریا : کہاں؟

انارکلی : جہاں رسوائیوں کا خوف نہیں۔

ثریا : (بے قرار ہو کر کھڑی ہو جاتی ہے) آپا!

انارکلی : (توقف کے بعد) مجھے مرجانا چاہیئے ثریا!

ثریا : (چمٹ کر) کیا کہہ رہی ہو؟

انارکلی : (کچھ دیر تیز تیز سانس لیتی رہتی ہے) موت کے سوا اب کہیں ٹھکانا نہیں۔ (کچھ دیر چپ رہ کر) لوگ کیا سمجھیں گے، کیا کچھ کہیں گے؟ سوچ تو کن نظروں سے مجھے دیکھیں گے۔ اس ایک ایک نظر کو برداشت کرنا ایک ایک موت کے برابر ہوگا (ذرا دیر سوچ کر) اور ثریا! پھر بیگموں کا غضب..... ظلِ الٰہی کا عذاب، اور آخر میں ذلت کی موت (ذرا دیر متامل رہ کر یک لخت کھڑی ہو جاتی ہے) میں ابھی مرجاؤں۔ اسی چپ چاپ میں یہ ملول روح اس دنیا سے اکیلی رخصت ہو جائے (آب دیدہ ہو جاتی ہے) میری موت دلآرام کی زبان بند کر دے گی، اس امید میں بھی اطمینان ہے (ثریا کو اشک بار دیکھ کر) تو رو رہی ہے ثریا؟ نہ رو ننھی نہ رو! اور دیکھ اماں کو کچھ نہ بتائیو۔

ثریا : (انارکلی سے لپٹ کر روتے ہوئے) آپا۔ میری آپا! یہ نہیں ہو سکتا۔

(اسے الگ کرنے کی کوشش کرتی ہے) دیوانی ہوئی ہے ثریّا مجھے چھوڑ دے، وقت گزرا چلا جارہا ہے۔ چاند ڈوب جائے گا! اندھیرے میں مجھ کو راوی کی لہروں سے ڈر معلوم ہوگا۔ مجھے جانے دے۔

ثریّا : آپا! میری آپا!

(سسکیاں بھرتی ہوئی بازو کھول دیتی ہے)

انارکلی : (ذرا دیر آنکھیں بند کئے خاموش کھڑی رہتی ہے، چہرے پر کرب کے آثار ہیں) میری ثریّا! میری ننھی ثریّا (بڑے جوش سے ثریا کو سینے سے چمٹا لیتی ہے)

اب رخصت!

ثریّا : آہ نہیں! میں تمھارے ساتھ مروں گی۔ میں تمھارے ساتھ مر سکتی ہوں۔ تمھارے بغیر جی نہیں سکتی۔

انارکلی : (ثریّا کے سر پر ہاتھ پھیر کر) نہیں ننھی! یہ نہیں ہو سکتا۔ تم جاؤ جیو، اور دیکھو، صاحبِ عالم سے کہہ دینا۔

(سلیم یک لخت جھاڑیوں کے پیچھے سے نکل کر روش پر آجاتا ہے)

سلیم : سلیم خود سننے کو موجود ہے۔

ثریّا : (انارکلی کو چھوڑ دیتی ہے اور بھاگ کر سلیم کا دامن پکڑ لیتی ہے) آہ بچائیے! بچائیے! میری آپا کو بچائیے۔ دلآرام نے دیکھ لیا۔ آپ کو اور ان کو دیکھ لیا۔ وہ کہہ دے گی۔ سب سے کہہ دے گی۔ ہائے پھر کیا ہوگا۔ یہ مرنے کو جارہی ہیں شہزادے! شہزادے!

سلیم : (سامنے آتے ہوئے) یہی خدشہ مجھے راستے سے واپس کھینچ لایا (انارکلی کے قریب پہنچ کر) لیکن انارکلی! دلآرام نے ہم کو اکٹھے نہیں دیکھا۔

انارکلی : (سر جھکا کر) وہ جانتی ہے۔ وہ سب کچھ جانتی ہے۔ اس کی گفتگو میں کینہ تھا، ایک پیاس تھی۔

ثریّا : ہاں۔ وہ کہہ دے گی۔ میں اسے جانتی ہوں۔ وہ ضرور سب سے کہہ دے گی۔

سلیم : وہ جرأت نہیں کرسکتی۔ اس نے دیکھا نہیں، وہ کسی کو دکھا نہیں سکتی۔ یہ ناممکن ہے۔

انارکلی : آہ تم نہیں جانتے۔ تم نہیں جان سکتے۔ تم شہزادے ہو تم تک شبہ کی نظریں نہیں پہنچ سکتیں۔

انار کلی کنیز ہے۔ صرف وہم اس کو مروا ڈالنے کو کافی ہے۔

سلیم : (جوش میں آکر) نہیں! انارکلی سلیم کے پہلو سے نوچی نہیں جا سکتی۔ ناممکن ہے۔ ناممکن انار کلی! نہ کہو۔ یوں نہ کہو۔ میری زندگی کی اکیلی خوشی اتنی ناچیز نہیں۔ تم نہیں جانتیں تم میرے لیے کیا ہو۔ سلیم تمھارے بغیر نہیں جی سکتا۔ نہیں جی سکتا۔ انارکلی! اگر تم پر آنچ آئی، اس پر قیامت آئے گی۔ تم نہ رہیں وہ نہ رہے گا۔ میں چھوڑ سکتا ہوں ان محلوں کو، اس سلطنت کو، سب کو، تیرے ساتھ میں دنیا کے تنگ ترین گوشے پر قانع ہو سکتا ہوں۔ غربت میں، مصیبت میں، ہر طرح۔ اگر سلیم مغلیہ ہند کا بادشاہ بنا تو تُو اس کی ملکہ ہوگی، اگر تُو نہیں تو وہ بھی نہیں۔ میری انارکلی! میری اپنی انارکلی۔

(انارکلی کو آغوش میں لے لیتا ہے۔)

انارکلی : آہ! آہ!

(ایک بے بس چیز کی طرح اپنے آپ کو سلیم کی آغوش میں چھوڑ دیتی ہے)

ثریا : اللہ!

(مخلصی کے احساس سے آنکھیں بند کر لیتی ہے)

(دلآرام ان دونوں کو بغیر معلوم ہوئے حوض کے کنارے تک آ پہنچتی ہے)

دلآرام : ہندوستان کے آیندہ بادشاہ کو اپنی ملکہ مبارک ہو!

[انارکلی چونک کر دلآرام کو دیکھتی ہے اور بے ہوش ہو کر سلیم کے بازوؤں میں گر پڑتی ہے۔ ثریا سہم کر سلیم کا دامن پکڑ لیتی ہے، سلیم پریشانی کے عالم میں دلآرام کو دیکھتا ہے۔ دلآرام کے چہرے پر طنز کا خفیف سا تبسم ہے۔]

(پردہ)

✤

باب سوم

دُوسرا منظر

سلیم زندان خانہ میں انارکلی سے خفیہ ملاقات کے لیے جاتا ہے

زنداں :

اسی روز آدھی رات کو :

ایک تہ خانہ جس کی اونچی اونچی دیواریں سیل کی وجہ سے شورآلود ہیں۔ چھت کے قریب ایک سلاخ دار روزن ہے جو باہر زمین کی سطح سے اونچا ہونے کے باعث اس تہ خانہ میں ہوا اور روشنی آنے کا اکیلا راستہ ہے۔ سامنے ایک دروازہ ہے جس کے باہر تہ خانے سے دو سیڑھیاں اونچی ایک مختصر سی ڈیوڑھی ہے۔ تہ خانے کی سیڑھیاں اسی ڈیوڑھی میں آکر ختم ہوتی ہیں۔ دروازہ میں سلاخیں لگی ہیں اور باہر کی طرف ایک بھاری قفل پڑا ہے۔ تہ خانے میں سیاہی مائل پتھر کا فرش ہے۔ کونے میں پرال کا ایک ڈھیر ہے جو قیدیوں کے لیے بستر کا کام دیتا ہے۔

روشنی کے لیے طاق میں جو چراغ رکھا تھا بجھ چکا تھا۔ تہ خانے میں اندھیرا ہے۔ صرف روزن میں سے باہر کا آسمان اور اس کے تارے نظر آرہے ہیں یہی روشنی ہے جس کی امداد سے اگر آواز کی رہنمائی میں غور سے دیکھا جائے تو تہ خانے کے درمیان انارکلی کھڑی ہوئی ایک نسبتاً کم تاریک دھبے کی طرح نظر آرہی ہے۔

حرم کی جشن کی جگمگاہٹ کے بعد آج جب اس کے دماغ پر سے تیز و تند شراب کا اثر رفتہ رفتہ زائل ہوا تو اس نے اپنے آپ کو اس تیرہ و تاریک محبس میں پایا۔ وہ روتی رہی، چیختی رہی، چلاتی رہی، لیکن اس کی فریاد کی کچھ شنوائی نہ ہوئی۔ اسے کچھ یاد نہیں، وہ یہاں کب اور کیوں کر لائی گئی۔ اس کے دماغ پر اب تک ایک غبار سا چھایا ہوا ہے اور اس کے سہمے ہوئے حواس اسے یقین دلانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ یہ سب کچھ نیند میں گزر رہا ہے۔

انارکلی : ٹوٹ جا۔ نیند ٹوٹ جا۔ میں تھک گئی۔ سانس ختم ہو جائیں گے۔ مرجاؤں گی۔ یہیں۔ نیند میں۔ پھر کیا ہوگا (دونوں ہاتھ سینے پر رکھ کر بے قراری سے سر ہلاتی ہے) صاحبِ عالم! مجھے جگا دو۔ جہاں سو رہی ہوں۔ اس جگہ۔ میرے سینے پر سر رکھ دو۔ میری بھنچی ہوئی مٹھیاں کھول دو۔ مجھے آواز دو۔ آہستہ سے۔ دل کی دھڑکن میں۔ سانس کی گرمی میں۔ کوئی سن نہ لے۔ صرف میں سنوں 'میری انارکلی۔ میری اپنی انارکلی' ! میں کہوں 'سلیم ! سلیم ! سلیم' ! خواب کی دنیا میں آوازیں مل جائیں۔ تمہاری گود میں آنکھیں کھول دوں۔ میں بولوں 'صاحبِ عالم ! میرے بادشاہ !' تم کہو 'انارکلی ! میری نادرہ ! اور پھر دونوں مسکرا پڑیں۔ میں تمھیں یہ بھیانک خواب سناؤں۔ تم مجھے اپنی آغوش میں لے لو۔ اور قہقہہ لگاؤ۔ تم سے لپٹ جاؤں اور میں بھی قہقہہ لگاؤں اور پھر اکٹھے کوئی سہانا خواب دیکھنے لگیں۔ محبت کا، روشنی کا جھکتا ہوا، جگمگاتا ہوا — '

(چونک کر سہم جاتی ہے۔ تہ خانے کا اوپر کا دروازہ کھلنے کی آواز آتی ہے)

"کون ؟ — اماں۔ میری اماں ! اماں میری اماں" !

(دوڑ کر دروازے کی طرف جاتی اور اسے ڈھکیلتی ہے)

"راستہ نہیں ! اماں۔ میری اماں ! راستہ نہیں"

[سہم کر سکڑی ہوئی کھڑی ہے۔ کسی کے سیڑھیوں پر سے اترنے کی آواز آتی ہے۔ خطرے کے احساس سے سراسیمہ ہو کر کبھی چھپنے کے لیے کونوں کی طرف بڑھنا چاہتی ہے کبھی بھاگ جانے کو دروازے کی طرف رخ کرتی ہے، ایسی متوحش ہے کہ کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ کیا کرے۔ منہ سے ایک مدھم سا کانپتا ہوا شور نکل رہا ہے۔ آخر چکر کھا کر گر پڑتی اور بے ہوش ہو جاتی ہے۔ ڈیوڑھی میں روشنی اور سائے نظر آتے ہیں۔ ذرا سی دیر بعد سلیم اور اس کے پیچھے پیچھے داروغۂ زنداں داخل ہوتا ہے۔ سلیم نے فرغل پہن رکھی ہے۔ داروغۂ زنداں نے روشنی کے لیے ایک دوشاخہ اٹھا رکھا ہے۔ اس کی مدھم روشنی میں اس دُبلے پتلے سیاہ فام شخص کی کھچڑی داڑھی، عقاب نما

ناک اور چھوٹی چھوٹی آنکھیں خوفناک معلوم ہوتی ہیں۔ داروغۂ زنداں دوشاخہ کو ایک طاق میں رکھ دیتا ہے۔

سلیم : (مڑ کر) تم باہر ٹھہرو!

داروغہ : (تامل سے) میں نے اس کا وعدہ نہ کیا تھا۔

سلیم : میں نے تنہا ملاقات کرنے کی قیمت ادا کی ہے۔

داروغہ : تنہائی میں ملاقات اَن مول ہے۔

سلیم : ملاقات یوں ہی ہوگی۔ تمھیں قیمت سوچنے کی پھر اجازت ہے۔

داروغہ : یہ میری موت اور زندگی اور میرے خاندان کی راحت و رسوائی کا سوال ہے۔

سلیم : (رُکھائی سے) مَیں تجھ سے کام لوں گا۔

داروغہ : (تامّل سے) مجھے بہت شبہ ہے۔

سلیم : (کڑک کر) کمینے تُو سمجھتا ہے، مجھے پیاسا لَوٹا دے گا، ترستا پھیر دے گا۔

داروغہ : میں بے بس ہوں۔

سلیم : میں ولی عہد ہوں اور تمھاری اس بے بسی کی داستان شہنشاہ کے کانوں تک پہنچانے کے بہت سے ذریعے ابھی تک رکھتا ہوں۔

داروغہ : (مرعوب ہوکر) صاحب عالم!

سلیم : (حقارت سے) باہر جا!

داروغہ : (جاتے جاتے) لیکن صاحب عالم مجھے معلوم ہے، انارکلی کے متعلق اپنے فرائض کی کوتاہی سے زیادہ کسی داستان کا ظلِ الٰہی کے کانوں تک پہنچنا خطرناک نہیں۔

سلیم : (اَن سنی کرکے) اس وقت لَوٹ جب میں پکاروں گا۔

داروغہ : (ڈیوڑھی میں سے) میں اس وقت لوٹوں گا جب فرض مجھے پکارے گا۔

(داروغہ تہ خانہ کی سیڑھیوں کی طرف مُڑ جاتا ہے)

سلیم : (غصّے سے) کمینہ بدمعاش!

(مڑ کر اِدھر اُدھر انارکلی کو دیکھتا ہے) انارکلی! انارکلی! تم کہاں ہو؟

(آگے بڑھتا ہے، انارکلی سے ٹھوکر لگتی ہے)

خداوندا! زمین پر (جلدی سے بیٹھ جاتا ہے) زندہ ہونا؟ (ہلا کر) انارکلی! انارکلی!

(اس کا سر اپنی گود میں رکھ لیتا ہے) انارکلی بولو آنکھیں کھولو! ہوش میں آؤ انارکلی!

انارکلی : (بولتی ہے مگر آنکھیں بند ہیں) صاحبِ عالم! — صاحبِ عالم — یہ تم ہی ہو نا — میں نے پہچان لیا — تمھاری آواز سن رہی ہوں — پکارو — اور زور سے — جھنجھوڑو!

سلیم : انارکلی! میری جان جاگو! دیکھو تمھیں سلیم جگا رہا ہے۔ تمھارا سلیم۔

انارکلی : (نیم وا آنکھوں سے) میں جانتی تھی — تم مجھے جگاؤ گے — اسی گرم نیند سے — اپنی ٹھنڈی گود — اپنے شاہی محل میں جگاؤ گے! — کیسی پیاری بات — پر اب تک تم کہاں تھے؟ میں اس تپتی اور جھلستی ہوئی نیند میں — روتی رہی — چیختی رہی — تمھیں پکارتی رہی۔

سلیم : (ہلاکر) انارکلی! اب تک بے ہوش ہو۔ جاگو! میری روح جاگو!

انارکلی : جاگ گئی۔ تم سے بول نہیں رہی؟ تمھاری آواز سن نہیں رہی؟ میرے ہوش حواس تو تم ہو۔ تمھارے ہوتے میں کیوں بے ہوش ہونے لگی۔

سلیم : (پریشانی سے اسے تکتے ہوئے) انارکلی! تم دیوانی ہوگئی ہو؟

انارکلی : (بیٹھ جاتی ہے) تم سے کس نے کہا؟ ظلم کی ان کلوں نے جو میرے رونے پہ ہنستے تھے۔ کھلکھلاتے تھے قہقہے مارتے تھے درندے! (انگلی ہونٹوں پر رکھ کر) چپ چپ! دیکھو سنو! ویران نیند میں سے ان قہقہوں کی گونج آرہی ہے (سہم کر سلیم سے چمٹ جاتی ہے) میرے پاس سے نہ جانا۔ صاحبِ عالم نہ جانا! وہ مجھے جیتا نہ چھوڑیں گے۔ مار ڈالیں گے۔ چھری بھونک کر۔ گلا گھونٹ کر۔ گھور کر صرف کھل کھلا کر۔

سلیم : (سراسیمگی سے) انارکلی! خدا کے لیے ہوش میں آؤ۔ محبت کا واسطہ ہوش میں آؤ۔

انارکلی : (سلیم کا منہ تکتے ہوئے) میں کیا کروں۔ کچھ کہو تو۔ تم صرف حکم دو! کنیز مانے گی۔

سلیم : (مضطرب ہو کر ادھر اُدھر دیکھتا ہے کہ کیا کرے۔ پھر بے بسی کے عالم میں انارکلی کا منہ تکنے لگتا ہے) انارکلی یاد کرو۔ کیا ہوا تھا۔ میرے ساتھ مل کر یاد کرو۔ کیا ہوا تھا۔ جہاں مجھ کو چھوڑا تھا۔ وہیں سے مجھ کو ساتھ لو۔

انارکلی : کہاں سے؟

سلیم : (ہاتھ اس کے گرد ڈال کر) تمھیں جشن کی رات یاد ہے؟

انارکلی : (سوچتے ہوئے) جشن کی رات؟ — ہاں ہاں۔ وہاں تم تھے۔ میری عمر بھر کی آرزو روشنیوں،

اور خوشبوؤں میں سلیم بن کر بیٹھی ہوئی تھی اور میں تھی — بس تم تھے اور میں تھی —— میں تھی اور تم تھے —— میں گا رہی تھی' تم مسکرا رہے تھے —— میں ناچ رہی تھی —— تم جھوم رہے تھے اور جنت زمین پر اتر آئی تھی — کاش میں اسی جنت میں گیت اور ناچ بن کر رہ جاتی۔

سلیم : ہاں ہاں اور پھر؟

انارکلی : اور پھر؟ ہاں جیسے جہنم کا سب سے گہرا اور اندھیرا غار پھٹ پڑا۔ کالے اور اندھیرے دھوئیں نے ہمیں ایک دوسرے سے کھو دیا اور شعلوں کی پتلی پتلی' لمبی لمبی اور بے قرار زبانیں لپک پڑیں' میرا دم گھٹ کر رہ گیا۔ اور

سلیم : اور تمھیں نہیں معلوم یہ کیا ہوا تھا؟

انارکلی : (سلیم کو تکتے ہوئے) تم بتاؤ۔

سلیم : ظلِ الٰہی نے ہم دونوں کو محبت کے اشارے کرتے ہوئے دیکھ لیا تھا یاد نہیں ان کی وہ گرج؟

انارکلی : (سوچتے ہوئے) یاد آگیا۔ آگیا۔ آسمان پھٹ پڑا تھا۔ پناہ۔ پناہ!

سلیم : اور پھر وہ حبشی غلام۔ ان کا تم کو گرفتار کرنا۔

(انارکلی سکڑ کر سلیم کے ساتھ لگ جاتی ہے)

اور پھر وہ تمھیں یہاں قید خانے میں ڈال گئے۔

انارکلی : قید خانے میں (اِدھر اُدھر دیکھ کر) ہم کہاں ہیں؟ قید خانے میں؟ مجھے یاد آگیا (پیشانی پر ہاتھ رکھ لیتی ہے) میرے دماغ پر کیا آگیا تھا' یوں ہی ہے' سب کو معلوم ہو چکا۔ یوں ہی ہونا تھا۔ میں قید میں ہوں۔ میری اماں! میری ثریا! میں قید میں ہوں (سر جھکا لیتی ہے) تم بھی قید ہو صاحب عالم؟

سلیم : (دروازے پر ایک نظر ڈال کر کھڑا ہو جاتا ہے اور اپنے ساتھ انارکلی کو بھی کھڑا کر لیتا ہے) میں تمھیں لے جانے کو آیا ہوں۔

انارکلی : ظلِ الٰہی مان گئے؟ مجھے تم کو دے ڈالا؟

سلیم : نہیں میں ان کی چوری سے تمھیں بھگا لے جانے کو آیا ہوں۔

انارکلی : بھگا لے جانے کو؟

سلیم : وہ تمھیں مار ڈالیں گے۔

انارکلی : مار ڈالیں گے (سوچتے ہوئے) اور پھر نعش رہ جائے گی (لجاجت سے) نہیں نہیں۔ میری جان کیوں لیتے ہیں۔ میں نے کیا کیا ہے؟ میں تمھیں چاہتی ہوں۔ اس لئے؟ اور تو کچھ نہیں چاہتی۔ مجھے چاہنے دیں۔ میں چاہتی رہوں گی۔ صرف چاہتی رہوں گی۔ اور چاہتی چاہتی آپ ہی مرجاؤں گی۔

سلیم : (جوش سے) یہ ناممکن ہے تم میرے ساتھ بھاگ کر جاؤ گی۔

انارکلی : کہاں؟

سلیم : جہاں ظلِ الٰہی کی شعلہ بار نظریں نہیں پہنچ سکتیں۔ جہاں ان کی پیشانی کی شکنوں کا سایہ نہیں پڑ سکتا۔ جہاں محبت آزادی کے سانس لیتی ہے۔ محبت ہنستی ہے۔ محبت کھیلتی ہے۔

انارکلی : (سوچتے ہوئے) ایسی جگہ! ایسی جگہ!

سلیم : (جذبات سے بے تاب ہوکر انارکلی کو بازو میں لے لیتا ہے) تو میرے دل کے سنگھاسن پر بیٹھ کر حکومت کرے گی۔ تو میری دنیا کی ملکہ ہوگی۔ اور میں تیری دنیا کا غلام! اور وہاں رنگین جھاڑیوں کی معطر ٹھنڈک میں، جہاں کلیاں لجا کر رہی جا رہی ہوں گی اور چاند محبت کی سوچ میں چپ چاپ تھم گیا ہوگا۔ مغرور عاشق، تھکے ہوئے چاہنے والے آرام کریں گے۔ تو میرے زانو پر سر رکھ کر آنکھیں بند کر کے لیٹے گی اور صرف میرے سانس میں محبت کو سنے گی۔ اور جب تو مسکرا کر آنکھیں کھول دے گی۔ تو چاند ہنستا ہوا چل دے گا۔ کلیاں کھل کھلا کر ہم پر گرنے لگیں گی۔ اور پھولوں کے نرم اور معطر ڈھیر کے نیچے دو دھڑکتے ہوئے دل ڈوب جائیں گے۔

انارکلی : (بے تابی سے) چلو۔ ادھر کو چلو۔ وہاں کون سا راستہ ہے؟

سلیم : (غرغل میں سے تلوار نکال کر) وہ یہاں ہے۔

انارکلی : (ڈر جاتی ہے) تلوار؟ خودکشی؟ نہیں! دوسری دنیا میں! یہاں نہیں!

سلیم : یہاں یا وہاں۔

انارکلی : (گھبرا کر) وہ تمھیں پکڑ لیں گے۔ مجھے تم سے چھین لیں گے۔ محبت بچھڑ جائے گی۔ پھر کیا ہوگا؟

سلیم : تقدیر ہی جانتی ہے۔

انارکلی : (سلیم کے ساتھ لگ کر) یوں نہ کرو۔ یوں نہ کرو۔ تم کسی مصیبت میں پھنس جاؤ گی میں کیا

کروں گی ؟ یوں نہیں۔ یوں نہیں۔ اس میں خطرہ ہے۔ نہ جانے کیا ہے ؟

سلیم : ہم اکٹھے مرنے کو بھی تیار ہیں ـــ تیار ہیں انارکلی ؟

انارکلی : (کچھ دیر سلیم کا منہ تکتی رہتی ہے) ہاں تیار ہیں۔

سلیم : تو آؤ۔ میرے بازوؤں میں آؤ۔ میں تمھیں اس زنداں اور قلعے میں سے خون کی کیچڑ میں سے گزار لے جاؤں گا۔ باہر برق رفتار گھوڑے ہمارے منتظر ہیں اور باقی تقدیر جانتی ہے۔

(سلیم بازو کھول دیتا ہے۔ انارکلی اس سے لپٹ جاتی ہے)

باب سوم

تیسرا منظر

اکبر اعظم کی خواب گاہ میں مہارانی اور اکبر کے درمیان مکالمت

اکبر کی خواب گاہ

اسی رات میں اور تقریباً اسی وقت۔

ایک مختصر، مگر تکلف سے آراستہ حجرہ، جس کی چھت ماہی پشت انداز کی ہے۔ دیواروں کا بیشتر حصہ قرمزی مخمل کے بھاری بھاری پردوں سے جن پر سیاہ ریشم سے بڑے بڑے نقش بنے ہیں چھپا ہوا ہے۔ صرف سامنے کی دیوار کے درمیانی حصے پر سے پردے سرکے ہوئے ہیں جہاں ایک خوش وضع جالی دار محراب ہے۔ محراب کے جھروکے میں سے نیلے آسمان پر چند تارے ٹمٹماتے نظر آ رہے ہیں۔

ایرانی قالینوں کے فرش پر دائیں کونے میں سونے کے بھاری بھاری جڑاؤ پایوں کا ایک پلنگ بچھا ہے۔ جس پر تانبے کے رنگ کا پلنگ پوش پڑا ہے۔ سرہانے ایک ہشت پہلو میز پر تلوار اور دو شاخہ رکھا ہے۔ بائیں طرف ایک بیش قیمت تخت پر زری کے کام کی مسند بچھی ہے اور اس پر تکئے رکھے ہیں، دائیں بائیں دیوار کے ساتھ نیچی چوکیوں پر زریں پھول

دالانوں میں رتن مالا اور کرن پھول کی رنگینیوں میں سے یاڈل، نواری اور نرگس کے پھول ابھر ابھر کر عطر بیز ہیں۔

کمرے کے درمیان میں اکبر ایک کشمیری فرغل پہنے ہاتھ ایک ہشت پہلو میز پر ٹکائے کھڑا سامنے گھور رہا ہے۔ پیچھے تخت پر رانی بیٹھی ہے:

رانی : مہاراج! رحم کیجیے۔ پہلے میری التجا تھی اس کو چھوڑ دیجیے۔ اب میری فرمائش ہے۔ انارکلی کو سلیم کے لیے چھوڑ دیجیے۔

اکبر : انارکلی کو سلیم کے لیے؟ یہ تم کہہ رہی ہو رانی؟

رانی : سب کچھ سوچ کر، سب کچھ سمجھ کر۔ سب پہلوؤں پر غور کر کے۔

اکبر : تمھارا مشورہ ہے کہ میں اپنی زندگی کے تمام خواب چکنا چور کر ڈالوں؟ وہ خواب جو میرے دنوں کا پسینہ، میری راتوں کی نیند، میری رگوں کا لہو، میری ہڈیوں کا مغز ہیں۔ تمھارا مشورہ ہے کہ میں اُن سب کو چکنا چور کر ڈالوں؟

رانی : (کچھ کہنا چاہتی ہے، مگر نہیں کہتی، سر جھکا لیتی ہے) اولاد کے لیے کیا کچھ نہیں کیا جاتا۔

اکبر : (دبے ہوئے جوش سے) کیا کچھ نہ کیا گیا۔

رانی : (سر جھکائے ہوئے) پھر اب بھی ہم کیوں نہ ماں باپ کا حق ادا کریں۔

اکبر : اور اس سے کب تک اولاد کے فرض کی امید نہ رکھیں؟

رانی : (سر اٹھا کر) کیوں امید رکھیں؟ ہم ہی تو تھے جو اولاد کی آرزو میں سائے کی طرح اُداس پھرتے تھے۔ ہم ہی تو تھے جو اولاد پاکر دونوں جہان حاصل کر بیٹھے تھے اور ہمارے ہی لیے تو اس کا ایک تبسّم زندگی کے تمام زخموں پر مرہم تھا۔ ہم تو صرف اس لیے اس کی تمنا کرتے تھے کہ اس سے ہمارا ویران دل آباد ہو اور ہم اپنی موت کے بعد بھی اس میں زندہ رہ سکیں، پھر اس سے توقع کیسی؟

اکبر : تم ماں ہو، صرف ماں۔

رانی : (جل کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ ضبط کی کوشش کرتی ہے، مگر نہیں رہا جاتا۔ پھٹ پڑتی ہے) میں خوش ہوں کہ میں صرف ماں ہوں اور مجھ کو رنج ہے کہ آپ شہنشاہ ہیں، صرف شہنشاہ۔

اکبر : (منہ موڑتے ہوئے) ہم اسے محبت کی غیر ضروری نرمی سے بگاڑنا نہیں چاہتے۔

رانی : (جھڑک کر) سختی ایک نوجوان اور جوشیلی طبیعت کو سنوار نہیں سکتی۔

اکبر : (سر ہلاتا ہوا میز کے دوسری طرف چلا جاتا ہے) لیکن اسے سنوارنا ہی ہوگا۔ سنورے بغیر اس کا قدم ہندوستان کے تخت کو نہیں چھو سکتا۔

رانی : وہ آپ کے ہندوستان کے تخت کو جہنم سمجھتا ہے، جہاں انارکلی ہو، وہ جگہ اس کی جنت ہے۔

اکبر : (مڑکر رانی کو دیکھتا ہے) یہاں تک ؟

رانی : اس کی رگوں میں خون جوانی کے گیت گا رہا ہے اور جوانی کی نظروں میں ہندوستان ایک عورت سے زیادہ قیمت نہیں رکھتا۔

اکبر : (رانی کو تکتے ہوئے) ہندوستان ایک عورت سے سستا ہے ؟

رانی : وہ یہی کہتا ہے۔

اکبر : خود سلیم ؟

رانی : خود سلیم۔

اکبر : (سامنے مڑکر ہاتھ پیشانی پر رکھ لیتا ہے) آہ ! میرے خواب ! وہ ایک عورت کے عشووں سے بھی ارزاں تھے ؟ — فاتح ہند کی قسمت میں ایک کنیز سے شکست کھانا لکھا تھا۔

رانی : (سر جھکا کر حاسوس ہو جاتی ہے، ذرا دیر بعد سر اٹھا کر) جو ہو چکا، بدل نہیں سکتا، جو آنے والا ہے اسے سدھاریئے۔

اکبر : (مایوسی کے تلق اور غصے سے) اور کیا آئے گا ؟ میرے دل کو اجاڑ دینے کے بعد وہ میرے جسم کو بھی ویران کر ڈالنے کا آرزومند ہے ؟

رانی : کیا کہتے ہیں مہاراج ! یہ سوچنے سے پہلے وہ اپنی جان گنوا ڈالے گا۔

اکبر : (غم سے سر جھکا کر) اس کے وہی معنی ہیں۔ ہم، ہماری آرزوئیں، ہماری راحت، ہماری زیست، سب اس کے لیے بے معنی لفظ ہیں۔ اس کا سب کچھ انارکلی ہے۔ اس کے دل میں ماں باپ کی یہ قدر ہے۔

رانی : اس کے دل میں اپنی محبت کا اندازہ اس کی موجودہ حالت سے نہ لگایئے، یہ جنون آرام سے گزر جانے دیجئے اور پھر دیکھئے سلیم کیا بن جاتا ہے۔

اکبر : (رانی کو تکتے ہوئے) اور یہ جنون کس طرح گزرے گا ؟

رانی : چڑھا ہوا دریا بند لگانے سے نہ رکے گا، اسے انارکلی کو لینے دیجئے، وہ اسے اپنی بیگم بنالے۔ انارکلی کا ہو کر وہ ہمارا سلیم بن جائے گا۔

اکبر : (کچھ دیر سامنے دیکھتا رہتا ہے) اسے اپنا بنانے کے لیئے میں ایک کنیز کا ممنونِ احسان نہیں بننا چاہتا (توقف کے بعد) جو کچھ وہ چاہتا ہے اسے کرنے دو' ـــــ اور جو کچھ میں چاہوں گا، میں کروں گا۔

رانی : (مایوس ہو کر چلتی ہے اور پلنگ کے قریب پہنچ کر رک جاتی ہے) میں پھر کہوں گی، آپ شہنشاہ ہیں صرف شہنشاہ۔

اکبر : (خاموش کرنے کو ہاتھ اٹھا کر) ہم اور کچھ نہیں سننا چاہتے ـــــ ہم سوچیں گے، اور کل صبح انارکلی کا فیصلہ ـــــ

(انارکلی کی ماں دیوانہ وار اندر گھس آتی ہے)

ماں : انارکلی کا فیصلہ؟ میری غریب بچی کا فیصلہ! اسے بخش دے ظلِ الٰہی! اے شہنشاہ! اے غریبوں کی قسمت کے والی!

اکبر : (حیرت اور غصے سے) بغیر اجازت یہاں آنے کی جرأت!

ماں : (دو زانو ہو کر) بندے خدا کے حضور میں بغیر اجازت جا سکتے ہیں اور تو خدا کا سایہ ہے۔ مہربان شہنشاہ ہے، اور وہ میری بچی ہے، میری زندگی کی آس ہے، خطاوار ہے، مگر تو کریم ہے، وہ گنہگار ہے، مگر تو رحیم ہے۔ بخش دے۔ للہ اس کو بخش دے

اکبر : جاؤ اور فیصلے کا انتظار کرو۔

ماں : میں کہاں جاؤں شہنشاہ! مجھے کہیں قرار نہیں۔ رانی! تم عورت ہو (اٹھ کر رانی کے پاؤں پکڑ لیتی ہے) بچے کی ماں ہو۔ ان ٹیسوں کو جانتی ہو۔ میں تمہارے پیروں کو چومتی ہوں۔ کہہ دو مجھے مار ڈالیں۔ میں دنیا سے سیر ہو چکی۔ میرے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالیں مگر اس ناشاد نے دنیا کا کچھ نہیں دیکھا۔ اسے بخش دیں۔

اکبر : (دروازے کی طرف رُخ کر کے) اسے لے جاؤ۔

(خواجہ سرا داخل ہو کر اسے اٹھاتے ہیں)

ماں : میں یہیں ختم کر دی جاؤں گی۔ یہیں ہوش و حواس کھو بیٹھوں گی، مجھے ہاتھ پھیلانے دو۔ خون کو خون کے لیے التجا کر لینے دو۔ شاید وہ بچ جائے۔ میری جان، میرے جگر کا ٹکڑا۔ میری نادرہ!

(خواجہ سرا لے جانے کو کھینچتے ہیں)

رانی تم بولو! شہنشاہ ایک رحم کی نظر ڈالو۔ یہ بڑھیا جی اٹھے گی۔

(اکبر سر جھکائے خاموش کھڑا رہتا ہے)

ظالمو! نہ کھینچو! رحم! الٰہی تو ہی سُن۔ خلق الٰہی نہیں سنتا۔ اے آسمان پھر تو ہی مدد دے۔ رانی مدد نہیں کرتی۔ ان کے دلوں کو نرم بنا کہ انھیں میرا دکھ معلوم ہو سکے۔

(اکبر بے قراری سے سر ہلاتا ہے۔ خواجہ سرا انارکلی کی ماں کو زور سے کھینچتے ہیں)

ہائے مجھے یوں نامُراد نہ لے جاؤ۔ میں یہاں سے نکلتے ہی دم توڑ دوں گی۔ یہ منصف آسمان گر پڑے گا۔ اس ظلم کا، اس قہر کا انتقام لے گا۔

(خواجہ سرا کھینچتے چلاتی کو زبردستی لے جاتے ہیں پیچھے پیچھے رانی آنسو پونچھتی ہوئی خاموش چلی جاتی ہے)

اکبر : (توقف کے بعد سر آسمان کی طرف اٹھا کر) نامراد باپ، اور مایوس شہنشاہ۔ یوں تیرے خواب تمام ہوئے (آنکھیں بند کر کے سر جھکا لیتا ہے) دنیا سے، واقعات سے اور تقدیر تک سے لڑنے کے بعد کون جانتا تھا، مجھ کو یہ درد انگیز مرحلہ طے کرنا پڑے گا (گہری آہ بھر کر) جس کے لیے خود سب کچھ کیا تھا اس سے، اپنی اولاد سے، شیخو سے الجھنا ہوگا۔ توقف کے بعد بے قراری سے) یاس، یاس! ہندوستان کیوں اور جہان بانی کی آرزو کیوں (سوچتے ہوئے ملول نظروں سے) اس کے لیے جس نے ایک حسینہ کی آنکھوں پر باپ کو فروخت کر ڈالا۔ اس کو باپ نہیں چاہیئے۔ باپ کی محبت نہیں چاہیئے۔ باپ کا ہندوستان نہیں چاہیئے۔ وہ صرف انارکلی کو لے گا۔ ایک کنیز کو جو اسے انداز دکھائے اس کے سامنے ناچے، اور اس سے اشارے کنائے کرے (ہاتھ پیشانی پر رکھ لیتا ہے) آہ میرے خواب! (انتہائی مایوسی کے عالم میں مڑ کر تخت تک پہنچتا ہے اور اس کے قریب خاموش کھڑا ہو جاتا ہے) کل رات وہ اپنی جنت میں تھا، اگر دلارام نہ دکھاتی — کہاں ہے وہ ؟ — وہ ضرور کچھ زیادہ جانتی ہوگی!

(مڑ کر تالی بجاتا ہے)

(خواجہ سرا داخل ہوتا ہے)

دلآرام!

(خواجہ سرا اُلٹے پاؤں واپس جاتا ہے)

(تخت پر بیٹھ کر) میرے ہی بیٹے کی محبت، اگر ایک کنیز چاہے تو مجھ کو بخش سکتی ہے۔

آہ شیخو! تم اکبر کی کنیز کو اکبر ہی کے سینے پر نچانا چاہتے ہو۔

(انتہائی صدمہ کے مارے سر جھکا لیتا ہے)

(دلآرام داخل ہو کر مجرا بجالاتی ہے)

(کچھ دیر چپکا اسے دیکھتا رہتا ہے) لڑکی! تجھے شیخو اور انارکلی کے کیا تعلقات معلوم ہیں؟

دلآرام : (سراسیمگی سے) ظلِ الٰہی کچھ نہیں۔

اکبر : جواب دینے سے پہلے سوچ۔

دلآرام : میں نے سچ کہہ دیا۔

اکبر : (پر معنی انداز میں) تو نے سچ نہ کہا تو تجھ سے سچ کہلوایا جائے گا۔

دلآرام : (سہم کر) ظلِ الٰہی! ظلِ الٰہی!

اکبر : ایک لفظ نہیں جو کچھ ہم دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے سوا ایک لفظ نہیں۔

دلآرام : (بڑھ کر دوزانو ہو جاتی ہے، لجاجت سے) میں کچھ نہیں جانتی۔

اکبر : (دلآرام کی گردن دونوں ہاتھوں سے پکڑ کر) کمینی جھوٹ! تو نے دکھایا۔ صرف تُو دیکھ سکی۔ تمام جشن میں سے صرف تُو، جو اس وقت ہمارے حضور میں موجود تھی، جو سب سے زیادہ مصروف تھی، تُو جانتی تھی، تجھے اس کی توقع تھی، کہنا ہوگا دلآرام سب کچھ جو تُو جانتی ہے، ورنہ کہلوایا جائے گا۔

دلآرام : مجھے بخش دیجیے۔ مجھے بخش دیجیے

اکبر : تیرا دوسرا غیر ضروری لفظ پوچھنے کے ذرائع تبدیل کر دے گا۔

دلآرام : (سہمی ہوئی آواز میں) وہ مجھے برباد کر ڈالیں گے۔ ظلِ الٰہی کے عتاب میں لے آئیں گے۔

اکبر : کون؟

دلآرام : (ادھر ادھر دیکھ کر) صاحب عالم!

اکبر : شیخو؟ وہ جرأت نہیں کر سکتا۔

دلآرام : (اکبر کے پیروں کو ہاتھ لگا کر) ان کی دھمکی خوفناک تھی ——— افشائے راز کی

سزائے موت سے بھی زیادہ ہولناک تھی ؟

اکبر : کیا ؟

دلآرام : مجھ پر وہ جھوٹا الزام لگایا جائے گا جو واقعات نے انار کلی پر لگایا.....

اکبر : ..... کہ تو سلیم کو چاہتی ہے ؟

دلآرام : اور محبت کی مایوسی نے مجھے یوں انتقام لینے پر آمادہ کیا۔

اکبر : تو ہمارے سایہ عاطفت میں ہے۔ بول !

دلآرام : (کھڑی ہو کر، اِدھر اُدھر دیکھتی ہے) وہ رات کو باغ میں ملتے تھے اور ان کی ملاقاتیں خطرناک ارادوں سے بھری ہوئی تھیں۔

اکبر : (دلآرام کو تکتے ہوئے) وہ ارادے۔

دلآرام : (لجاجت سے) مجھے جرأت نہیں پڑتی۔

اکبر : (کڑک کر) کہے جا !

دلآرام : (تامل کے بعد) وہ ظل الٰہی کے دشمنوں پر آنچ لانے اور ہندوستان کے تخت پر قبضہ پانے کی تجویزیں کرتے تھے۔

اکبر : (دلآرام پر یوں نظریں گاڑ کر، گویا سب کچھ اس کے جواب پر منحصر ہے) شیخو بھی ؟

دلآرام : انار کلی صاحب عالم کو اس پر آمادہ کرتی تھی۔

اکبر : (گرج کر) تو جھوٹ بول رہی ہے جھوٹ۔

دلآرام : (پیروں میں گر کر) ظل الٰہی کے حضور میں زبان سے جھوٹ نہیں نکل سکتا۔

اکبر : اس سے انار کلی نے کہا — ؟

دلآرام : ایک طرف باپ ہے اور دوسری طرف محبوب۔ دونوں میں سے جو پسند ہو چن لو ؟

اکبر : (بالوں سے پکڑ کر دلآرام کا چہرہ اوپر کرتا ہے) اور شیخو نے دونوں میں سے محبوب کو پسند کیا ؟

دلآرام : وہ کھوئے سے گئے، مگر انار کلی رو پڑی، وہ اٹھے اور ان کا ہاتھ تلوار پر گیا۔ انھوں نے انار کلی کے کان میں کچھ کہا۔ اور وہ مسکرانے لگی۔

[اکبر دلآرام کو چھوڑ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ ایذا کے احساس سے آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ اس کا بدن آگے پیچھے یوں جھوم رہا ہے گویا پیروں میں جسم کو سنبھالنے کی تاب نہیں رہی۔ آخر لڑکھڑا کر تخت پر بیٹھ جاتا ہے]

میں چُھپ کر سُن رہی تھی تو صاحب عالم کی نظر مجھ پر پڑ گئی ۔ یہ سمجھ کر کہ یہ گفت گو بارگاہِ عالی تک پہنچا دوں گی ۔ انھوں نے مجھے دھمکی دی کہ انارکلی کا نام زبان سے نکالنے پر تجھ کو پچھتانا ہوگا ۔ مہابلی کے سامنے جھوٹی شہادت پیش کی جائے گی کہ تو خود ہم کو چاہتی ہے اور جب ہم نے تجھ کو مایوس کر دیا تو تو نے اپنی ناکامی کا انتقام لینے کو یہ ڈھنگ نکالا ۔ مَیں سہم گئی ۔ میری زبان بند ہوگئی ۔ مجھے جہاں پناہ کے حضور میں ایک لفظ زبان سے نکالنے کی جرأت نہ ہوئی لیکن مَیں اس فکر میں گھلتی رہی ۔ ایسے موقع کی تاک میں رہی جہاں میری زبان رہے اور شہنشاہ کی نظریں دیکھ سکیں ۔

اکبر : (صدمے کے مارے سُن سا یوں ہی بیٹھا ہوا ہے گویا اس بھری دنیا میں اکیلا اور تہی دست رہ گیا ہے، آہستہ سے) بس کر ۔ بس کر ۔

دلآرام : (ملال سے) صاحبِ عالم بے قصور ہیں، معصوم، بہکائے گئے ۔

(خواجہ سرا آتا ہے)

خواجہ سرا : مہابلی، دارو غۂ زنداں شرفِ باریابی چاہتا ہے ۔

اکبر : کون ؟

خواجہ سرا : داروغہ جو زنداں میں انارکلی کا محافظ ہے ۔

اکبر : (منہ دوسری طرف کر کے) ہر زبان پر یہی نام میری تضحیک کر رہا ہے ۔ (توقف کے بعد خواجہ سرا سے) اس وقت کیا چاہتا ہے ؟

خواجہ سرا : اسے کچھ بے حد ضروری کام ہے ۔

اکبر : (ذرا دیر خاموش رہ کر) بلاؤ ۔

(خواجہ سرا اُلٹے پاؤں واپس جاتا ہے)

(توقف)

دلآرام : (لجاجت سے) مہابلی ۔ لونڈی کو معاف کیجئے ۔ میرے الفاظ نے سماعت عالی کو صدمہ پہنچایا ۔ مگر پھر میں کیا کرتی ، کس طرح ظلِّ الٰہی کی جان کو خطرے میں دیکھتی ، اور چُپ رہتی ۔

ادبی ڈراما
اور
یک بابی تمثیل

قدیم و جدید

۱۵

ادبی ڈراما

اردو ڈراما کا ایک انداز اسٹیج اور تھیٹر سے جداگانہ خالص ادبی ہے۔ اس انداز کے مصنفین میں برصغیر کے وہ مشاہیر ادب شامل تھے جنھوں نے ڈراما کو سنجیدہ طرز کی ادبی صنف تصور کیا اور تجارتی اسٹیج کی عامیانہ روش کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ سنجیدہ پلاٹ پر مبنی سلیس و فصیح زبان میں طبع زاد تمثیلیں لکھیں، جن کا پایہ ادبی لحاظ سے بلند تھا، نیز مغربی ڈراموں کے تراجم بھی پیش کیے۔

ادبی ڈراموں کی تصنیف کا آغاز مولانا محمد حسین آزاد دہلوی نے اپنی تاریخی تمثیل "اکبر" سے کیا۔ پھر اس دور کے دوسرے ادیبوں نے بھی اس طرف توجہ کی لیکن اس کے لکھے ہوئے ڈراموں میں سے کوئی بھی اس دور کے اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکا کیونکہ وہ ان تقاضوں پر پورے نہیں اتر سکے جو ذوق عامہ کی مقبولیت حاصل کرتے۔

آزاد دہلوی

شمس العلماء مولانا محمد حسین آزاد آزاد اُردو کے صاحب طرز انشا پرداز، جدید طرز شاعری کے بانی اور مستند مورخ 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 شیکسپیئر کے ڈراما "میکبتھ" کا اُردو ترجمہ شروع کیا۔ اس کا ابتدائی حصہ اخبار میں شائع ہوا مگر کچھ ہی 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، اس کے چہیتے شہزادے جہانگیر اور ملکہ نورجہاں کی تاریخی داستان پر مبنی ہے۔ یہ بھی مکمل نہ ہوا تھا کہ مولانا کو مرض جنون کی شدت نے بیکار کر دیا اور نا تمام چھوڑنا پڑا۔

شیخ عبدالقادر مرحوم نے ۱۹۰۶ء میں اپنے رسالہ "مخزن" میں اس ڈراما کے کچھ حصے شائع کیے تھے۔ یہ ڈراما ادبی حیثیت سے خاص اہمیت رکھتا ہے لیکن فنی کارگیری 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 خطابت و طوالت نے اثر اور زور کم کر 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 رہی سہی ڈرامائیت کا بھی خاتمہ ہو گیا۔

کیونکہ اس کی تکمیل بیانیہ اسلوب پر کی گئی۔

ڈراما اکبر

اس ادبی تمثیل کا اقتباس درج ذیل ہے۔

اس ڈرامے میں "منظر" کی جگہ "جھلک" کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ منظر نگاری کا انداز روایت یا حکایت کا ہے اور یونانی ڈرامے کی طرز پر "کورس" کے عنوان سے نئے منظر کے آغاز پر گزشتہ واقعات کی مختصر تفصیل بیان کی گئی ہے۔ قدیم سنسکرت ناٹک میں راوی کے یہ فرائض "سوتر دھار" انجام دیتا تھا۔ ملاحظہ ہو۔

تیسری جھلک

کورس:

جس وقت رخصت کی نگاہیں ملیں۔ محبت کا اثر دل و جان میں برابر دوڑ گیا۔ لڑکی کے پیش نظر ایک خونی بجلی چمکی۔ کسی نے داہنے سے آواز دی "خاوند کا خون ہو گیا"۔ کوئی بائیں سے بولا "بلا سے بادشاہی تو پائی" پھر دیکھتی ہے،

ایک تخت شاہانہ پر جہانگیر بادشاہ بنا بیٹھا ہے۔ یہ بادشاہ کی بیگم بنی
بیٹھی ہے اور مہر سلطنت ہاتھ میں۔ عالم میں نور کی چاندنی ہے۔ لڑکی سہم
گئی۔ حیران پریشان، کچھ پشیمان، کچھ شادمان۔

نورجہاں جب گھر گئی تو شہزادے کی ملاقات کی ساری داستان ماں کو سنائی۔ وہ سنتے ہی سمجھ گئی مگر دل میں کھٹک گئی۔ بادشاہ بیگم کے پاس کبھی کبھی ملنے جایا کرتی تھی اور وہ بھی اس سے بہت محبت کرتی تھی، اسی وقت سوار ہو کر محل میں گئی اور جو کچھ بیٹی سے سنا تھا حرف بہ حرف سنایا۔ بیگم نے کہا کہ بی بی تم گھبراؤ نہیں۔ مَیں اس کے ایسے کان مروڑوں گی کہ یاد کرے بلکہ حضور سے کہہ کر اس کا پورا علاج کراؤں گی۔

اکبر بیگم اقبال

بیگم : حضور کے شیخو جی نے تو کام کیا۔

اکبر : خیر باشد؟

بیگم : مرزا ابو الحسن بیوتات کی بی بی بڑی صاحب سلیقہ اور صاحب عصمت ہے۔ کبھی کبھی میرے پاس آتی ہے۔ اس کے ساتھ اس کی لڑکی بھی آتی ہے۔ بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ حضور نے بھی اسے دیکھا ہوگا۔

اکبر : ہاں ہاں۔ شاید میں نے بھی اسے دیکھا ہے۔ سبز رنگ۔ بھولی بھولی باتیں کرتی تھی۔ چونچال لڑکی تھی۔ وہ تو بڑی ہو گئی ہوگی۔

بیگم : وہی وہی۔ غرض کل جو مینا بازار لگا تھا تو اس میں وہ بھی آئی تھی، شیخو جی کی اور اس کی ایک روش پر کہیں مٹھ بھیڑ ہو گئی اور اس سے اس طرح کی باتیں کیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی نگاہ اس کی طرف اچھی نہیں۔

اکبر : کبھی بچپن میں یہ اور وہ ساتھ کھیلے ہیں؟

بیگم : کبھی نہیں۔

اکبر : پہلے کبھی اِس کی اُس کی بات ہوتے سنی ہے؟

بیگم : نہیں!

اکبر : اس کا نام کیا ہے؟

بیگم : مہر النساء۔

اکبر : بلاؤ شیخو جی کو۔

(اقبال خواجہ سرا شیخو جی کو لے کر حاضر ہوا)

شیخو جی! کل تم نے مینا بازار میں کسی کو گلدستہ دیا؟

جہانگیر : مہرالنساء کل روش پر چلی جاتی تھی۔ اس نے مجھے نہایت ادب سے جھک کر سلام کیا۔ میرا جی خوش ہوا، ہاتھ میں گلدستہ تھا وہی دے دیا۔

اکبر : کچھ باتیں بھی ہوئی تھیں؟

جہانگیر : ہاں یہ بھی پوچھا تھا کہ تمھیں یہ باتیں کس نے سکھائیں۔ وہ بولی بزرگوں کی تربیت نے۔

اکبر : بس اور تو کچھ نہیں؟

جہانگیر : اور تو کچھ یاد نہیں۔

اکبر : اے شیخو جی (اور روبہ فلک) دیکھئے خدا کو کیا منظور ہے؟

ایک طرف حسن ابدال کا گلزار ہے۔ قدرتی بہار ہے۔ پھول چہچہاتے ہیں۔ سبزے لہلہاتے ہیں، قدرتی نہریں، آب رواں کی لہریں۔ دوسری طرف اٹک کا کنارہ، پہاڑ کا آتارا۔ دریا کے زور، موجوں کے شور، بیچ میں دامن کوہ ہے۔ اکبری فوجوں کا انبوہ ہے۔ خدائی شان وشکوہ ہے، جہانگیر شہزادہ سارے دن شکار کھیلا ہے۔ شام کو تھکا ماندہ پھر کر آیا ہے۔

جہانگیر : آج تو بدن چُور چُور ہو گیا

مصاحب : حضور! شہاب کو بلاؤں؟ چپّی کرے۔

جہانگیر : بدن کی چپّی سے کیا ہوتا ہے۔ دل تھک گیا ہے۔ جان تھک گئی ہے۔ ایسی تھکن میں نے آج تک نہیں دیکھی۔

مصاحب : کہہ تو نہیں سکتا، لیکن تھوڑا سا عرق انگور نوش فرمائیں تو ساری کلفتیں ابھی دور ہو جائیں۔

جہانگیر : شراب؟ شراب؟ آج تک تو خدا نے محفوظ رکھا ہے۔

مصاحب : حضور جاہیں سو فرمائیں مگر یہ تو وہ شے ہے کہ بہشت کی نعمتوں میں داخل ہے۔ کیا عرض کروں۔ بادشاہ پیئے تو ہفت اقلیم زیر قدم ہو جائے۔ وزیر پیئے تو جہاں زیر قلم ہو جائے بزدل کو دلیر، مرد کو جوان مرد بنائے۔ ہمت کو چڑھاتی ہے، حوصلہ بڑھاتی ہے، دل کو بہلاتی ہے۔ بڈھے کے لیے جوانی ہے۔ جوان کی زندگانی ہے۔ بہادر اسی سے تلوار لڑتا ہے۔ آدمی شیر کو شکار کرتا ہے، بے ہمت ملاّ نے مسجدوں میں کیوں پڑے ہیں؟ زاہدوں کے

چہرے زرد کیوں پڑے ہیں۔ حضور! دوا کے لیے تو مضائقہ نہیں۔ آج کل حکیم ہمام نے ایک مرکب نسخہ جہاں پناہ کے لیے کھچوایا ہے اکسیر کا حکم رکھتا ہے۔

جہانگیر : ہاں!

مصاحب : حضور جہاں پناہ نے منظور فرمایا تو پھر کیا مضائقہ۔

جہانگیر : اچھا سب کا فتویٰ یہی ہے تو تم ہی جاؤ۔ جلد آؤ۔

مصاحب : حضور! عرق حاضر ہے۔

یہ حاضر ہے۔ سبحان اللہ! شیشہ کو تو ملاحظہ کیجیے۔ کیا زعفرانی رنگ ہے۔ گل پر شبنم ہے۔ ساقی کے ہاتھ پر جام جم ہے۔ دیکھنے ہی سے آنکھوں میں نور آتا ہے۔ پینے سے کیا دل کو سرور نہ ہوگا؟ حضور! یہ وہ شے ہے کہ آگ کے لیے ہوا ہو جائے۔ قطرہ میں پڑے تو دریا ہو جائے جان کو روشن کرے، دل کو چمن، چمن کو گلشن کرے۔ عقل کو پر لگائے۔ آنکھوں پر عینک چڑھائے۔ پرستان کی سیر دکھائے۔ پری کو شیشے میں اتار لائے۔

(ایک جام پیا اور مصاحب کی طرف دیکھا۔ لبوں پر تبسم،
مصاحب نے ادب سے سلام کیا)

جہانگیر : فی الحقیقت عجب عالم سرور ہے۔ آج تک یہ لطف حاصل نہ ہوا تھا، حرام کیوں کر ہو گئی؟ گلاب، کیوڑہ، بیدمشک سب عرق ہی ہیں۔ عرق انگور نے کیا گناہ کیا کہ حرام ہو گیا۔

مصاحب : دم مارنے کا مقام نہیں۔ شاعر ہندی بھی یہی تعجب کرتا ہے ؎

کافر شراب پینے سے کافر ہوا میں کیوں
کیا ڈیڑھ چلّو پانی سے ایمان بہہ گیا

ملاّؤں کی باتیں ہیں۔ شاعر فارس کہتا ہے ؎

مے خور و مے خور کہ شوی رستگار
آتش دوزخ نکند بر تو کار
گر نشود ایں سخنم باورت
دست بہ مے ترکن و بر شعلہ دار

جہانگیر : ارے ظالمو! ڈرو خدا سے۔ اگر گناہ سے باز نہ رہو، تو شرماؤ، نہ کہ اس پر ناز کرو، اور اتراؤ۔

مصاحب : حضور! بندے روسیاہ کیا ناز کریں گے۔ کریم الرحیم کی رحمت پر ناز ہے ؎

پی لاکھ بار ساقی، کی لاکھ بار توبہ
اب کر چکا ہیں توبہ، توبہ ہزار توبہ

جہانگیر : چلو! بس بہت کفر بک چکے۔ اب مجھے بھی نیند آئی ہے۔ تم بھی جاکر آرام کرو

مصاحب : ؎ ملک ہووے یا در فلک یار ہووے
تو سویا کرے بخت بیدار ہووے
مے عقل و دانش سے جوں نورِ خورشید
ترا ساغرِ عقل سرشار ہووے

چوتھی جھلک

پہلا سین

اکبر : ابوالفضل! دکن کا روزنامچہ دیکھ لیا۔

ابوالفضل : جہاں پناہ! دیکھ لیا۔ اقبال شاہنشاہی ہے سب فضل الٰہی ہے۔

اکبر : شیخ جی کا بھی کوئی خط آیا؟

ابوالفضل : جہاں پناہ! آج ہی آیا ہے۔

اکبر : شیخ جی کیا لکھتے ہیں اور ہمارے شیخو جی کیا کرتے ہیں؟

ابوالفضل : شیخو جی شیخ جی کو خاطر میں نہیں لاتے۔ خلوت پسند کرتے ہیں۔ دربار کم کرتے ہیں۔ تمام اہل دربار اور دکن کے سردار آتے ہیں بیٹھ بیٹھ کر چلے جاتے ہیں۔

راجہ مان سنگھ : غلام بھی سنتا تو ایسا ہی ہے مگر خدا حضور کو سلامت رکھے۔ شہزادے کے بھی یہی عیش کے دن ہیں، جو باتیں ہیں، مقتضائے سن ہیں

اکبر : آخر ہم بھی تو کبھی اس سن میں تھے جب ہمارے سامنے یہ بیباکیاں ہیں تو ہمارے بعد کیا کچھ کریں گے۔ سخت مشکل ہے۔

ابوالفضل : جہاں پناہ مشکل تو یہ ہے کہ شراب کی طرف بہت رغبت ہو گئی ہے اور خدا نہ کرے جو کچھ کر اس کا انجام نظر آتا ہے۔

اکبر : ایسی باتوں میں مصاحبوں کی تدبیر کا بڑا اثر ہوتا ہے ان کو لکھو۔

ابوالفضل : مہابلی! اُنہی خانہ خرابوں کی خرابیاں ہیں۔ نادان دوست ہیں۔ بے مغز پوست ہیں۔ وقت کے یار ہیں۔ انجام کے عیّار ہیں۔ عارف روم انھی کے حق میں کہتا ہے ؎

اے برادر دور باش از یارِ بد
یارِ بد بدتر بود از مارِ بد
مارِ بد تنہا ترا بر جان زند
یارِ بد بر دین و بر ایمان زند

اکبر : شیخو جی تو شراب پیتا نہ تھا۔ یہ بلا کہاں سے اس کے پیچھے لگ گئی؟

مان سنگھ : لوگ حکیم صاحب کی حکمت کہتے ہیں۔ یہ بھی حضور میں حاضر ہیں

حکیم ہمام : بلاگردان شاد ؎

مے کہ بدنام کند اہل خرد را غلط است
بلکہ مے میشود از صحبتِ ناداں بدنام

غلام و تنتیکہ تجویز کردہ بود۔ اول گفتہ بود کہ شراب دواست نہ کہ ہمیں آب و ہمیں غذا۔

مان سنگھ : حضور! اس کم بخت میں عیب یہی ہے کہ دوا ہو کر رہ نہیں سکتی۔

اکبر : ابوالفضل! اچھا شیخ جی کو ہماری طرف سے خط لکھو۔ اور شیخو جی کو تم خط لکھو کہ ان نادان دوستوں کو دفع کرو۔

تم نے سنا! شیخو جی نے دکن کا بندوبست اچھا کیا۔

حکیم ہمام : سب حضور کا اقبال ہے۔ شہزادے کی طبیعت نے کمال صلاحیت کے ساتھ انقلاب کیا۔

اکبر : جی چاہتا ہے کہ اب تو شیخو جی کے سر پہ سہرا بندھا دیکھیے۔

بیربل : مہابلی! حضور کا جی چاہا ہے تو ہو ہی جائے گا۔

اکبر : ابوالفضل! مناسب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی مہارانی ہو جو بادشاہ بیگم بن کر حکمرانی کرے۔

ابوالفضل : مہابلی! عین مناسب ہے اور چند در چند مصلحتوں سے مناسب ہے۔

اکبر : دیوان جی! تمھیں یاد ہے جس دن جودھپور کے حساب کا کاغذ تم نے پیش کیا تو ہم نے تم سے کہا تھا کہ راجہ اودے سنگھ کے ہاں کا حال دریافت کرو اور ہو سکے تو تصویر منگاؤ۔

ٹوڈرمل : مہابلی! غلام نے اسی دن تعمیل کی تھی۔ تصویر حاضر ہے۔ اور حال بھی دریافت کیا تھا۔

صورت، سیرت، شرم، حیا کا طور طریقہ جو رانیوں اور شہزادیوں کو چاہیے، سب خوبیاں موجود ہیں۔

اکبر : بیربل! یہ تصویر تو دیکھو۔ اس لڑکی کا قیافہ کیا کہتا ہے؟

بیربل : حکیم جی! تم دیکھو۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیشانی میں جو اقبال ستارہ کی طرح چمکتا ہے صاف کہتا ہے کہ تاج کو اس کے خاندان سے باہر نہ جانے دوں گا۔

حکیم ہمام : فی الحقیقت عجب نور اقبال ہے اور آنکھ میں حیا ہے کہ طبیعت کے تحمل مزاج کی بردباری سے خبر دیتی ہے۔ چہرے پر رعب داب تنہا نہ ہے۔ آیندہ اقبال خداوندی سب پر غالب ہے۔

اکبر : ابوالفضل! کیا صلاح ہے۔ راجہ پہلو تو نہ بچائے گا؟

ابوالفضل : مہابلی کے اقبال نے دلوں میں دل داری کے نہال ایسے پرورش کئے ہیں کہ جو چاہیں وہی پھل لائیں۔ مگر شہزادے کی طبیعت کی طرف سے ذرا خیال ایسا نہ ہو کہ کریں کچھ اور۔ اور ہو جائے کچھ اور۔

ٹوڈرمل : حضور! عمر بھی ایک اثر رکھتی ہے۔ خدا حضور کا سایہ سر پر سلامت رکھے۔ آپ ہی سمجھ جائیں گے۔

اکبر : آخر ہم ہمیشہ بڈھے ہی تو نہ تھے۔ جب ہم نے گجرات کی یلغار میں ۲۷ منزل کو ۶ دن میں طے کیا تو ہماری کیا عمر تھی؟

خان خاناں: حضور کوئی ۳۰-۳۱ برس کی۔

اکبر : اللہ اکبر! خان خاناں۔ دیکھو! کل کا ذکر معلوم ہوتا ہے۔ یہ تو مجھے یاد ہے کہ حملہ کے وقت نشان تمھارے ہاتھ میں دیا اور تمھیں تیرھواں برس تھا۔ جب ہیمو کا معرکہ مارا ہے تو ہم بھی تیرہ ہی برس کے تھے مگر یقین جاننا کہ ایسی ایسی باتوں کا کبھی خیال تک بھی نہ آیا۔

ٹوڈرمل : مہابلی! کہاں وہ اور کہاں آپ ع

چہ نسبت خاک را با عالم پاک

اکبر : ابوالفضل! ہمارا جی چاہتا ہے کہ تمھارے ہاتھ میں صندل ہو، اور بیربل کے ہاتھ سے اس مبارک بادی کا ٹیکا لگے اور حق یہ ہے کہ تمھاری سربراہی کے بغیر یہ معاملہ رو براہ نہ ہو گا۔

ابوالفضل : جو مہابلی کا حکم ہو۔ غلاموں کی عین سعادت ہے۔

اکبر : بیربل ! دیکھو تو لگن کیا ہے ؟

بیربل : مہابلی ! لگن تو وہ ہے کہ کبھی برسوں ہی کے بعد آتی ہوگی۔

اکبر : اچھا تو تم سدھ گنیش اور ابوالفضل بسم اللہ کریں ! آج ہی پا تراب کر جاؤ اور راجہ سے جو گفت گو ہو، ہمیں مفصّل لکھو۔

+

مہاراجہ : دیوان !

اودے سنگھ : راج کاک۔

دیوان : راجہ بیربل اور ابوالفضل باغ میں داخل ہو گئے۔

مہاراجہ : دیوان جی ، جاؤ اور لے آؤ ! پر کچھ ملاحظہ بھی باد۔

دیوان : بہت خوب !

دیوان : مہاراج ! وہ حاضر ہیں۔

راجہ : اچھا (خلوت میں) کچھ نبض بھی دیکھی ؟

دیوان : وہ تو کب کھلتے ہیں، پر دربار کے پرچہ نویس نے کچھ قربت کا اشارہ کیا تھا۔ شاید وہی ہو۔

مہاراجہ : ہری ہری۔ اب تدبیر ؟

دیوان : مہاراج خود دانا ہیں۔

مہاراج : جہاں تک بنے، ٹالو، نہیں تو (دل میں کہا) سنگ آمد و سخت آمد۔

دیوان : ہاں۔ آخر راجہ بھاڑا مل نے کیا کیا (خود اکبر کو بیٹی دے ہی دی)

راجہ : اچھا اندر لاؤ۔

(دیوان، بیربل اور ابوالفضل کو لے حاضر ہوا)

بیربل : آشیرباد۔

مہاراجہ : نمشکار۔

ابوالفضل : اقبال بامراد ، عمر دراز ، دولت زیاد۔

مہاراجہ : براجیے ! براجیے !

راجہ بیربل : حضور کے مزاج۔

مہاراجہ : سب ایشور کا فضل ہے۔ تم صاحبوں کے مزاج؟

راجہ بیربل اور ابوالفضل : سب مہاراج کی کرپا ہے۔

مہاراجہ : کہئے! ہمارے مہابلی کا مزاج اچھا ہے؟

ابوالفضل: مہاراج! سب فضل خدا ہے۔ جہاں آپ جیسے نیک نیت باصفا رفیق، رنج راحت کے شریک ہوں۔ وہاں خدا کا فضل ہی ہوگا۔

راجہ بیربل: مہابلی نے بھی بہت آشیرباد فرمائی ہے اور لکھم کشل۔

ابوالفضل : مہابلی نے نہایت اشتیاق کے ساتھ مہاراج کا مزاج پوچھا ہے، اور ارکان دولت کے ساتھ راج پاٹ کی سلامتی کی دعا فرمائی ہے۔

مہاراجہ : سب ایشور کی دیا اور مہابلی کا اقبال ہے۔ ہمارے راج کنور کو مہابلی کے سایہ میں ایشور پروان چڑھائے، وہ آج کل کس ملک کے بندوبست میں ہیں؟

راجہ بیربل : پورب دسا میں ہیں۔

دیوان : ایشور کی دیا سے جو جو باتیں راج کماروں اور شہزادوں کو چاہئیں، سب موجود ہیں، ہمت کے بلی، ہاتھ کے سخی، نیت کے ولی۔

مہاراجہ : صورت کیسی موہنی ہے۔ دیکھے سے پیار آتا ہے۔ ہم نے دو دفعہ درشن کئے تھے۔ ایک دفعہ شیر کے شکار میں۔ پھر مہابلی کے سامنے تیر لگا رہے تھے۔

دیوان : مہابلی تو ٹھاکردوارے میں ہیں۔ راج کنور کی تصویر ہر دم سامنے ہے

بیربل : مہاراج! دل کا درپن دل ہے، انھیں بھی آپ کا ذکر کرتے اکثر سنا ہے۔

ابوالفضل : مہابلی کو تو آپ سے بڑی محبت ہے۔ جو بھروسہ آپ کے اخلاص اور محبت پر ہے وہ کسی پر نہیں۔ کیوں راجہ جی؟

بیربل : ہاں اس دن شکارے پھرتے ہوئے جو آپ کا وکیل سامنے آگیا تو ہنس کر بولے کہ ان لوگوں نے بزرگوں کا وطن ہم سے چھڑا دیا ورنہ ترکستان کے باغوں کا درخت ہندوستان میں کب ہرا ہوا ہے؟

مہاراجہ : سب مہابلی کی دیا ہے۔ ہم سے کیا خدمت ہو سکتی ہے۔

ابوالفضل: مہابلی کو بھی معلوم ہے کہ آپ کو شہزادے سے دلی الفت ہے بلکہ ان کی تو آرزو یہ ہے کہ تیموری تاج کو اس طرح سجائیں جس سے راج اور سلطنت کا ایک کاج ہو جائے۔

بیربل : ہاں! پر ایسی باتیں، مہاراج ہی کی خوشی پر چھوڑی ہیں۔ فرماتے تھے کہ اس معاملہ میں اپنی خوشی کو ہم نے ایسا رکھا ہے جیسے بڈھا چاہے جوان ہو جائے، سورج چاہے آسمان ہو جائے۔

مہاراجہ : ہرے ہرے ہرے۔

دیوان : گنوانو ا بدھیاندانو! تم سوچو، پیوند سے پیوند ہوتا ہے۔ ترک اور راجپوت کا پیوند ہو گیا؟

ابوالفضل : مہاراج! راجپوت اور ترک کا کیا ذکر ہے۔ اب تو جو وہ سو آپ۔ مہابلی کا تو ہر وقت یہی کلام ہے ؎

من و تو نیست میانِ من و تو

ابوالفضل : راجہ جی (بیربل سے) اب کے دسہرے کا جشن یاد ہے جس وقت تم مہابلی کو پوجا کر واکے لائے اور ہاتھ پکڑ کر تخت پر بٹھایا، نرنکار کا پرکاش نظر آتا تھا۔

بیربل : مہاراج! جن لوگوں نے دوئی کو دل سے اٹھا دیا ہے تو وہ ایک کو مانتے ہیں اور ایک کو پہچانتے ہیں۔ وہی اندھیرے میں، وہی اُجالے میں، وہی گورے میں، وہی کالے میں، مہابلی کی دیا اور آپ کی کرپا سے آج دین اور دھرم ایک ترازو میں تُل رہے ہیں۔

ابوالفضل : مہاراج یہ سب لوگوں کی باتیں ہیں۔ نہیں تو وہی رام۔ وہی رحمان۔ نام الگ ہیں، انجام ایک ہے۔ دو آنکھیں ہیں نظر کا کام ایک ہے۔ خواہ کھڑگ کہیں خواہ تلوار کہیں جوہر وہی۔ آب وہی، کاٹ وہی، گھاٹ وہی۔

بیربل : مہاراج! راجپوت اور ترک کا تو ذکر ہی نہیں اگر ہے تو راج اور تاج کا پیوند ہے۔

دیوان : اچھا اگر یہ پیوند اتحاد اور یگانگت بڑھانے کے لیے ہے تو مہابلی ایک نہیں سیوں دفعہ دیکھ چکے اور سارا عالم دیکھ چکا کہ مہاراج کو جان و مال سے کسی حال میں دریغ نہیں پھر اس بات کی کیا ضرورت؟

ابوالفضل : حضور کی یہ خوشی ہے کہ دُود مٹھاس جدا جدا ہیں۔ شیر و شکر ہو جائیں۔ شیریں ہیں۔ شیریں تر ہو جائیں۔

دیوان : اس اَن میل پیوند سے کیا حاصل؟

ابوالفضل : دیوان جی بے حاصل نہ کہو۔ دو درخت جدا جدا اُگے ہیں۔ جدا پھولتے پھلتے ہیں۔ پر جب دونوں کا پیوند ہوتا ہے تو پھل کے رنگ روپ، بو باس کا اور لذت کا کیا عالم ہو جاتا ہے۔

مہاراجہ : دیوان جی! دیکھتے ہو، سامنے کون کون ہے۔ ان سے تقریر میں کون جیتے گا۔ اس معاملہ کو پنڈتوں کے بوستھے پر چھوڑ دو۔

(سرگوشی)

ابوالفضل : راجہ جی! معرکہ آپ نے مار لیا ہے۔ پر اس وقت کو جانے نہ دینا۔

ابوالفضل : مہاراج! ہمارے دھرم مورت راجہ جی کچھ کم ہیں۔

مہاراجہ : ہرے ہرے۔ مالا کے دانے دیکھ لو۔ سب برابر ہیں۔ فرمایئے۔ دھرم مورت پرجو کیسے شاستر سے کہیے۔

بیربل : مہاراج! آپ کا دھرم شاستر راج مت۔ اس کا بوستھا یہی کہ جو مہابلی کی خوشی۔

ابوالفضل : بس راجہ جی! آگے کہنے کی کچھ حاجت نہیں۔ شبھ لگن مبارک گھڑی دیکھ کر ٹیکا دیجئے اور مہابلی کو مبارک باد کی عرضی لکھیے۔

آغا بداق قلیچ بیگ پرگھوتم پنڈت آغا زمانہ

آغا بداق : السّلام علیکم!

قلیچ بیگ : وعلیکم السّلام۔ فرمایئے کدھر سے؟

آغا بداق : دربار سے۔ جشن تھا۔ وہیں دوڑ دوڑ کر ساری رات پامال کی ہے۔

قلیچ : ہاں کچھ حال تو سنایئے!

آغا بداق : خاک! تیموریہ کی ترکی تمام ہو گئی۔

قلیچ : خیر باشد؟

آغا بداق : خدا کی قدرت ہے۔ تیموری دربار چنگیزی جشن۔ بنیوں کی برات ہو گئی۔ ایک وہ وقت تھا کہ بادشاہ دوگانہ پڑھ کر تسبیح ہاتھ میں لیے آتے تھے۔ شیخ الاسلام ہاتھ پکڑ کر تخت پر بٹھاتے تھے۔ پہلے فاتحہ پڑھ خود نذر دیتے تھے۔ پھر کہتے تھے کہ ظل اللہ کو آداب بجالاؤ۔ غل ہوتا تھا کہ جہاں پناہ بادشاہ سلامت۔ آج اسی بادشاہ کو جوتشی کی ساعت بموجب پوجا کر کے براہمن لایا۔ تخت پر بٹھا کر ڈنڈوت کی اور بولا کہ مہابلی بادشاہ سلامت۔

قلیچ : ہیں یہ کیا ہوا؟

آغا بداق : ایک بات ہو تو کہوں۔ ادنیٰ تو یہ ہے کہ ڈاڑھی رخصت۔ ماتھے پر تلک کا سکہ بیٹھا۔

قلیچ : لاحول ولا قوت۔

آغا بداق : ایک بادشاہ؟ حضرت! کتنے ہی چہرے صفا چٹ ہو گئے۔

(پرگھوتم پنڈت سامنے سے آگئے)

(آغا بداق اور قلیچ کی سرگوشی)

بس ان لوگوں کی بن آئی ہے۔

آغا بداق : بندگی پنڈت جی! بندگی۔ کہیئے کہاں سے؟

پنڈت : دربار سے۔

قلیچ : مبارک ہو صاحب! آج تو بڑی دھوم دھام کی۔

پنڈت : دھن پرماتما۔ دھن پرماتما۔ دین دھرم کانٹے کی تول، اور شیر بکری ایک گھاٹ ہوگئے۔ مرجا جی! بڑے آنند رہے۔

قلیچ : بھلا پنڈت جی کچھ آپ تو کہیئے۔

پنڈت : اکبر دولہا، سر پر راجوتی چیرا۔ اس پر مکٹ دھرا۔ ماتھے پر ٹیکا۔ چہرہ صفا بصفا۔ ہاتھ میں کنگنا۔ گلے میں جامہ۔ جب سنگھاسن پر بیٹھا۔ بس نرنکار ہی نرنکار تھا۔ کیوں مرجا جی؟

آغا بداق : واہ پنڈت جی! بادشاہی تو نہیں خدائی تھی۔ یہ سب تمہارا ہی ظہور تھا۔ جب کشتیاں لائے اور اشرفی جواہر کے مینہ برسائے۔ امیر امرار کیسے گرے، جیسے کبوتر دانے پر یا بچے بیدانے پر۔ انوپ تلاؤ دیکھا، اشرفیوں سے بھرا تھا۔ دم بھر میں اڑ گیا۔

قلیچ : واہ وا۔ واہ وا۔ ہمارا بادشاہ عجب ہفت رنگی بادشاہ ہے۔ فرنگی انجیل لائے تو سر آنکھوں پر۔ آتش پرست آئے تو آتش خانے گرم۔ پر یہ نیا رنگ ہے۔

پنڈت : مہاراج! اب اور ہی پرکاش ہے۔ گؤ کا آدر مان۔ جزیہ معاف۔ اتوار کا ذبح۔ جور و بر ناروا ظلم موقوف۔

(پنڈت جی رخصت)

(آغا زمانہ آئے)

مرزا بداق : لو! ڈاڑھی کے شوقین آئے۔ ذرا اسے پانی لگا رکھیئے!

آغازمانہ: ترپہ ترپے، بات تو کہیے!

قلیچ: بس صفاچٹ - آج کا خواب اور تعبیر کیا؟

آغازمانہ: خیر! یہ وہم کچھ نئے تو نہیں۔ محلوں میں ہون ہوتا تھا۔ دسہرہ کو راکھی بندھتی ہی تھی! ہاتھ پر باز بیٹھتا ہی تھا۔ اب کھلم کھلا ہی سہی۔

آغابداق: ابوالفضل! فیضی بھی کچھ نہیں کرتے۔

آغازمانہ: واہ! وہ؟ بڑے گرو ہیں۔ پیروں میں پیر، عالموں میں عالم، شاعروں میں شاعر، مسخروں میں مسخرے، سپاہیوں میں سپاہی، آتشکدہ میں موبد کون تھے، انجیل کے مترجم کون تھے؟ ابوالفضل دین الٰہی کے خلیفہ کون تھے؟ ابوالفضل، دونوں آفت ہیں، فتنہ، قیامت ہیں۔

آغابداق: وہ پچھلی رات اکیلا میدان۔ ذکر الٰہی میں صبح کرنا، نور سحر سے دامن بھرنا۔ حاجی بننا۔ آگرہ سے اجمیر تک پیدل چلنا۔

قلیچ: صاحب! جس دن حج کو قافلہ رخصت کیا۔ خود احرام باندھ تھوڑی دور ساتھ ہوا، اور پکارا کہ "لبیک، لبیک، (میں حاضر ہوں، میں حاضر ہوں) اس وقت کی تاثیر اللہ اکبر! دلوں سے ایک شور اٹھا کہ پتھر بھی پانی ہوگئے ہوں گے!

مرزا رسوا لکھنوی

(ولادت: ۱۸۵۸ء، وفات: ۱۹۳۱ء)

مرزا محمد ہادی لکھنؤ کے قدیم مغل خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ انھوں نے اپنے والد کے زیر تربیت علوم متداولہ کی تحصیل کی۔ پھر مروجہ انگریزی تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے اور انجینیری کی سند حاصل کرکے محکمہ ریلوے میں اوورسیئر ہوگئے۔ مرزا صاحب کی تنوع پسند و جدت طراز طبیعت کو مختلف علوم و فنون سے شغف تھا۔ چناں چہ علم کیمیا اور ہیئت و نجوم میں کامل مہارت حاصل کی۔ اسی کی تکمیل کے لیے عبرانی اور عربی زبانیں سیکھیں اور فلسفہ میں مرتبہ فضیلت حاصل کیا۔ ایک مدت تک لکھنؤ کرسچین کالج میں فارسی و عربی کے استاد رہے۔ فلسفہ میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کرکے فلسفہ کے اعلیٰ معلم مقرر ہوئے۔

مرزا صاحب نے ہیئت و نجوم میں متعدد آلات ایجاد کئے اور اس سلسلے میں خاص چھان بین کی۔ ان کی تقویم بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ مرزا کو فن موسیقی میں بھی اعلیٰ مہارت حاصل تھی۔ مولانا ابوالکلام نے ستار نوازی میں ان سے شرف تلمذ حاصل کیا۔ اردو میں مشرقی موسیقی کے نوٹیشن کی ایجاد کی۔ اردو ٹائپ

ڈراما کی ترقی و ترویج میں ان کا بڑا حصہ ہے۔ وہ ایک بلند پایہ مورخ بھی تھے۔ ان کی تصانیف میں متعدد علمی ادبی اور تاریخی کتب شامل ہیں۔ اردو کی جدید ناول نویسی کے صف اوّل کے صاحب طرز ناول نگار تسلیم کیے جاتے ہیں۔ مشہور ناول " امراؤ جان آدا " کے علاوہ ان کی تصانیف میں ایک درجن چھوٹے بڑے معاشرتی و رومانی ناول شامل ہیں۔

مرزا شیوا بیان ادیب ہونے کے ساتھ پُرگو شاعر تھے۔ غزل گوئی کے علاوہ مثنویاں بھی لکھیں جن میں (۱) نوبہار (۲) صبحِ اُمید خاص ہیں۔

شاعری میں مرزا اور رسوا تخلص کرتے تھے۔ اردو ڈراما کے دورِ وسطیٰ میں رسوا نے قدیم تھیٹر کی اصلاح و ترقی کی طرف بھی توجہ کی، اور دو ڈرامے لکھے۔ ایک منظوم ڈراما " لیلیٰ مجنوں " ہے جو ۱۸۵۸ء میں تصنیف کیا اور دوسرا مختصر نثری کھیل " طلسمِ اسرار "۔ جو افلاطون کے فلسفۂ الہیات کے اہم نکات پر مبنی ہے۔

مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی

مولانا عبدالحلیم شرر اردو ناول نویسی کے ارکانِ خمسہ میں نمایاں درجہ رکھتے ہیں۔ اپنے دَور کے اُردو تھیٹر کو دیکھ کر ان کے دل میں ڈراما کی اصلاح کا شوق پیدا ہوا۔ اس سلسلہ میں انھوں نے دو معاشرتی اصلاحی ڈرامے لکھے:

(۱) شہیدِ وفا (۲) میوۂ تلخ۔

مولانا نے ان ڈراموں کے انداز میں طرزِ قدیم سے ہٹ کر جدت پیدا کرنے کی کوشش کی، لیکن فنی خوبیاں پیدا نہ کرسکے۔ صرف موضوع کی افادیت اور ادبی شان کے لحاظ سے اصلاحی تمثیل کے نمونے تسلیم کئے جاتے ہیں۔

منشی احمد علی شوق قدوائی

منشی احمد علی شوق قدوائی مستند قادر الکلام شاعر تھے۔ قدیم اردو ڈراما کی اصلاح کے پیش نظر انھوں نے بھی ڈراما نویسی کی طرف توجہ کی اور دو ڈرامے

(۱) میکفرن دلوسی (۲) قاسم و زہرہ

پیش کئے۔ یہ دونوں ڈرامے منظوم ہیں اور 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 ڈراما 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 مدنظر رکھا مگر ہنگامی ضروریات کے لیے ان کی زبان کارآمد ثابت نہ ہوسکی۔ شوق کو فن ڈراما سے دل چسپی تھی نہ واقفیت۔ گو ان کی زبان عام بول چال اور آسان روز مرہ کی حیثیت رکھتی ہے، مگر ان ڈراموں کی ترکیبی ہیئت میں ڈراما کا نمونہ پیش نہ کرسکے۔ البتہ بیان کی فصاحت و سلاست قابلِ داد ہے، جو شوق کی قادرالکلامی کا خاصہ سمجھی جاتی تھی۔ مثنوی کی بحر میں مکالمت کا دل کش انداز ہے مگر عمل مفقود۔ مثلاً قاسم و زہرہ جو "لیلیٰ مجنوں" داستان معاشقہ کے انداز پر ہے، اس میں ہیروئن کی ماما امیرن زہرہ کے عاشق 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 اس پر وبال
وہ کم بخت غارت ہو جو لکھے میں جائے — وہ دنیا سے اُجڑے، اسے گور کھائے
خدا جانے بکتا ہے کیا کیا مُوا — کوئی پی کے ہو جیسے بہکا ہوا

مولانا ظفر علی خاں

مولانا ظفر علی خاں ملک کے نامور ادیب تھے، اور اردو 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 "جنگ 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 وجدید طرز کے درمیان نثر و نظم میں ہے اور مکالموں میں شستہ و سلیس انداز میں شعر خوانی کی گئی ہے۔ اس میں قوم پرستی و حب الوطنی کو نمایاں کرکے 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 وفاپرستی سے وطن کی آزادی کی حفاظت کرنا دل دوز طریقہ پر دکھاکر اپنے ملکی عوام کو غلامی سے نجات حاصل کرنے کی طرف متوجہ کیا گیا ہے۔ عام دل چسپی کی خاطر حسن 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 تمہید مولانا عبدالحق معتمد انجمن ترقی اردو نے لکھی تھی جس میں ڈرامے کی ادبی خوبیوں اور داستان کے مفید و سیاسی ماحول پر تبصرہ کرتے ہوئے برصغیر کے عہدِ حاضر کی سیاست پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔

مولانا نے ایک مختصر تمثیل "تولہ بھر ریڈیم" بھی لکھی جو نہایت دل چسپ کومیڈی ہے، اور

ایک معاشرتی تمثیل "نازلی بیگم کا انصاف" بھی ان کی تمثیل نگاری کی یادگار ہے۔

برق لکھنوی

منشی جوالا پرشاد برق لکھنوی، قصبہ محمدی (سیتاپور) معزز ہندو خاندان کے تعلیم یافتہ فرد تھے۔ وہ ۱۸۶۳ء میں پیدا ہوئے۔ بی۔ اے کی ڈگری حاصل کر کے ایل ایل بی کا امتحان پاس کیا اور ۱۸۸۴ء میں وکالت شروع کی، پھر جج کے عہدے پر فائز ہو گئے۔ اردو ادب سے خاص لگاؤ تھا۔ ان کے مضامین اودھ پنچ لکھنؤ میں شائع ہوتے تھے۔ خوش فکر شاعر بھی تھے اور ناول نگار بھی۔ ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی لیکن زیادہ تر شیکسپیئر کے تراجم کرتے رہے۔ طبع زاد ڈراما کوئی نہیں لکھا۔ البتہ مترجم بہت کامیاب تھے۔

ان کی تصانیف کی فہرست حسب ذیل ہے:

(۱) مثنوی بہار (۲) دولتمن (ناول) (۳) مرنامتی (ناول) (۴) پرتاپ (۵) روہنی۔

یہ پانچوں بنکم چندر چٹرجی کے بنگلہ ناولوں کے تراجم ہیں۔

ڈراموں میں حسب ذیل ہیں:

(۱) آتھیلو (نثری ترجمہ) (۲) معشوقۂ فرنگ (رومیو جیولیٹ کا منظوم ترجمہ)

ان دونوں کی ادبی حیثیت، حسنِ بیان اور سلاست زبان کے لحاظ سے قابلِ داد ہے۔

عبدالماجد دریابادی

مولانا عبدالماجد دریاآباد۔ ضلع بارہ بنکی (اودھ) کے ممتاز رؤسا اور ذی علم خاندان کے اعلیٰ فرد ہیں۔ وہ اردو کے ایک بلند پایہ فلسفی، ادیب اور صاحب طرز صحافی ہیں۔ ان کی علمی و ادبی فضیلت مسلم ہے اور وہ خشک علمیت کے قائل نہیں بلکہ ادب و فنون کی جملہ اصناف سے سلامتیٔ ذوق کے ساتھ پوری دلچسپی رکھتے ہیں۔ شعر و نغمہ اور ڈراما سے خاص شغف ہے۔ مولانا اصلاحی انداز میں ایک معاشرتی ڈراما "زود پشیماں" لکھا جس میں کم سنی کی شادی کے نقائص بڑی خوبی سے تحریر کیے 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 لیے 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

نورالٰہی، محمد عمر صاحبان

نورالٰہی اور محمد عمر، یہ دونوں ادیب برّصغیر میں اپنی مشترکہ ادبی مساعی کی بدولت "یک نام و

یک ذات تصور کیے جاتے تھے۔ ان حضرات نے افسانے بھی لکھے ڈرامے بھی اور اردو میں ڈرامانگاری کی پہلی تاریخی و تنقیدی کتاب "ناٹک ساگر" بڑی خدمت انجام دی۔ گو یہ کتاب بجائے خود کوئی جامع تذکرہ نہیں اور اس میں تحقیق و تنقید ہر دو لحاظ سے خامیاں پائی جاتی ہیں، تاہم پس منظری سرمایہ کی حیثیت سے یقیناً ایک مفید اضافہ ہے۔

ان حضرات نے زیادہ مغربی زبانوں سے خصوصاً مولیئر کے ترجمے سلیس اردو میں پیش کیے۔ 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 کیے جا چکے ہیں۔ ان کی تصانیف و تراجم میں مشہور حسب ذیل ہیں:

۱۔ روح سیاست (یہ ڈراما ابراہم لنکن صدر امریکہ کی زندگی اور سیاسی عقائد و مقاصد سے متعلق ہے)

۲۔ جانِ ظرافت (فرانسیسی ڈرامانگار 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 ہے)

۳۔ بگڑے دل (مولیئر کے مزاحیہ ڈراما کا ترجمہ ہے)

۴۔ قزاق (مشہور جرمن شاعر و ڈرامانویس شلر کا ترجمہ ہے)

۵۔ تطفل کی موت (مورس میٹر لنک کے ایک فلسفیانہ ڈراما کا ترجمہ ہے)

۶۔ تین ٹوپیاں (یہ بھی فرانسیسی فارس کا ترجمہ ہے)

۷۔ ہمہ خانہ آفتاب (فرانسیسی طنزیہ تمثیل کا ترجمہ ہے)

پریم چند

منشی پریم چند کا اصلی نام دھنپت رائے تھا۔ موضع مڈھورا لہی متصل پانڈے پور ضلع بنارس میں ۱۸۸۰ء میں پیدا ہوئے۔

والد کا نام عجائب لال تھا جو ڈاک خانہ میں کلرک تھے۔ ۱۹۱۴ء میں کالج کی تعلیم سے فارغ ہوئے۔ لیکن اس سے پہلے اسکول ہی میں زیر تعلیم تھے کہ ۱۹۰۱ء میں کہانیاں لکھنا شروع کر دی تھیں۔ ۱۹۰۷ء میں ایک تاریخی ناول کا اردو میں ترجمہ کیا اور اسی سال ان کی کہانیوں کا مجموعہ "سوزِ وطن" کے نام سے زمانہ پریس کانپور سے شائع ہوا۔ اس وقت تک "نواب رائے" کے فرضی نام سے لکھا کرتے تھے۔ ۱۹۱۲ء میں ہندی ناول "پریما" لکھا، پھر ایک اردو ناول "جلوۂ ایثار" تصنیف کیا، اور ۱۹۱۳ء میں ان کا مشہور ناول "بازارِ حسن" شائع ہوا۔ اسی زمانہ میں "سیوا سدن" اور اس کے بعد "گنجِ عافیت" تصنیف کیے۔ ۱۹۲۰ء میں سیاسی تحریک میں حصہ لینے لگے اور دیہات سدھار، نیز دوسرے اصلاحی اور رفاہی کاموں میں

مصروف ہوگئے، لیکن افسانہ نویسی کا سلسلہ جاری رہا۔ اب ان کے افسانوں میں اصلاح دیہات اور قومی بیداری کا رنگ زیادہ نمایاں نظر آنے لگا۔ اسی سال منشی صاحب نے ایک پریس قائم کیا اور اپنا مشہور ہندی رسالہ "ہنس" جاری کیا۔ اسی رسالہ میں ان کی اہلیہ شیورانی معاون کی حیثیت سے کام کرتی تھیں کیونکہ وہ خود ہندی ادب میں خاص شہرت اور مقبولیت کی مالک تھیں۔

پریم چند صاحب طرز انشاپرداز اور اپنے اسلوب افسانہ نگاری و ناول نویسی کے موجد تسلیم کئے جاتے ہیں۔

ان کے دو ڈرامے طبع زاد اور چند انگریزی ڈراموں کے ترجمے ان کی یادگار ہیں، اُردو تصانیف میں:

(۱) کربلا (ڈراما: پانچ ایکٹ) (۲) روحانی شادی (ڈراما) شامل ہیں۔

اور تراجم حسب ذیل ہیں:

ہندی میں کالزوردی کے ڈراموں کے تراجم:

(۱) چاندی کی ڈبیا (۲) ہڑتال (۳) نیائے (۴) انکار (اناطول فرانس کا ترجمہ)

(۵) شب تار (مارس میٹرلنک کا ترجمہ)

ڈراما "کربلا" رسالہ "زمانہ" کانپور میں بالاقساط ۱۹۲۶ء سے ۱۹۲۸ء تک شائع ہوا۔ اسے بمبئی میں ایک کمپنی نے اسٹیج کرنے کا ارادہ کیا لیکن مسلمانوں نے شدید احتجاج کرکے اس ارتکاب کو روک دیا۔ منشی جی نے فلمی کہانی "مل یا مزدور" بھی لکھی جو ناکام ہوئی۔ ان کے مشہور ناول "بازارِ حسن" اور "سیوا سدن" کے آثار پر بھی فلمیں تیار کی گئیں جو خاصی مقبول ہوئیں۔

پریم چند ایک بلند پایہ ناول نگار و افسانہ نویس ہیں۔ ڈراما نگاری میں ان کو کوئی امتیازی درجہ حاصل نہ ہو سکا۔

دَورِ جدید

گزشتہ چالیس سال کی مدت میں برصغیر کے چند مستند ادیبوں نے ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی۔ انھوں نے ادبی طرز کے ڈرامے تصنیف بھی کئے اور بیرونی زبانوں کے کامیاب ڈراموں کے تراجم بھی پیش کئے لیکن یہ دور وہ تھا کہ جب اُردو اسٹیج کی شمع گل ہو چکی تھی اور اس کی جگہ فلم کی روشنی نے چکا چوند پیدا کر رکھا تھا۔ اسٹیج کے خاتمہ کا سبب بعض ناقدین کی نظر میں فلمی صنعت کا عروج ہے لیکن یہ درست نہیں کیونکہ جن ترقی یافتہ ممالک میں فلمی صنعت آسمانِ ترقی پر ہے اور نئی نئی تکنیکی ایجادیں اور ندرتیں پیدا ہو رہی ہیں۔ جدید تجربات کئے جا رہے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی جدید تھیٹر میں بھی جدت طرازیاں جاری ہیں اور ڈراما عروج پر

نظر آتا ہے۔ بہ ہر صورت اگر برِ صغیر میں بھی تعلیم یافتہ دَور میں تھیٹر قائم رہتا اور اچھے ڈرامے ستند ادیبوں کی توجہ سے میسر آتے تو اسٹیج کی تابانی بھی ماند نہ پڑتی۔

لیکن ہمارے ادبی ڈراموں میں اسٹیج کے تقاضوں کو زیادہ دخل نہ تھا۔ گو ان ڈراموں میں جدید مغربی ڈرامے کی قدریں ہیئتی ترقی کے ساتھ ملتی ہیں اور ان میں اکثر فکری و فنی لحاظ سے قابل قدر کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن اسٹیج کی ضروریات کو پورا کرنے کی ان میں سے بہت کم میں صلاحیت پائی جاتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ کلبوں اور کالجوں کے اسٹیج پر محدود شائقین کے لیے کھیلے گئے، لیکن برِ صغیر میں تھیٹر کی روایت کو آگے بڑھانے اور اسٹیج کو ترقی دینے کی کوئی منضبط اور شعوری کوشش و تنظیم موجود نہ تھی اس لیے ادبی تمثیل کی ترویج کے امکانات بھی زیادہ روشن نظر نہ آئے اور آزادی سے پہلے تک کوئی قابل ذکر ترقی نہ ہو سکی۔

آزادی کے بعد پاکستان اور بھارت میں جدید تھیٹر کے قیام کی تدبیریں عمل لائی گئیں۔ پاکستان میں پاکستان آرٹ کونسل لاہور، کراچی اور راولپنڈی۔ اسٹار تھیٹرز اکیڈمی لاہور۔ لاہور پلے ہاؤس لاہور، کراچی ڈراما گلڈ اور چند دوسرے پبلک ادارے مختلف شہروں میں وجود میں آئے۔ پاکستان آرٹ کونسل کو حکومت کی سرپرستی حاصل ہے۔

ان اداروں میں جدید ڈرامے کی ترویج کے لیے ساعی بروئے کار لائی جا رہی ہیں۔

اسی طرح بھارت میں پرتھوی تھیٹر بمبئی۔ نیشنل تھیٹرز نئی دہلی اور دوسرے نیم سرکاری اور پبلک ادارے قائم ہوئے۔ ان کے ذریعہ ڈرامے اور تھیٹر کی ترقی کا اہتمام ہو رہا ہے لیکن ابھی تک باقاعدہ مستقل تھیٹر کے قیام کی دونوں ملکوں میں سے کہیں کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے ممکن ہے آیندہ باضابطہ پیشہ ور تھیٹر کی تشکیل عمل میں آ سکے اور یہ ادارے ڈرامے کی مستقل ترقی و عروج کا پیش خیمہ ثابت ہوں۔

جدید ادبی ڈراما نگار

مندرجہ ذیل فہرست میں ان ادیبوں کی تفصیل ہے، جنھوں نے گزشتہ تیس چالیس سال کے عرصہ میں ڈرامے لکھے۔

ملاحظہ ہو :

۱۔ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی :

(۱) ڈراما راج دلاری (۲) مراری دادا

۲۔ مولانا نیاز فتح پوری

(۱) ڈراما اصحاب کہف (۲) ڈراما جھانسی کی رانی

۳۔ عنایت اللہ دہلوی

(۱) ڈراما انطونی کلوپیٹرا (۲) ڈراما شادلیر (۳) ڈراما میکبتھ (۴) ڈراما ہملیٹ

(چاروں ڈرامے شیکسپیئر کے ترجمہ ہیں)

۴۔ سید ابن الحسن فکر :

ڈراما خوابِ نیم شب (شیکسپیئر کا ترجمہ

۵۔ امیر احمد علوی :

ڈراما خواب پریشاں

۶۔ جگت موہن لال رواں لکھنوی :

ڈراما فریب عمل (ترجمہ)

۷۔ منشی دیا نرائن نگم :

ڈراما انصاف (ترجمہ)

۸۔ ڈاکٹر نعیم الرحمٰن :

ڈراما نائن (ترجمہ)

۹۔ سجاد حیدر یلدرم :

جلال الدین خوارزم شاہ (ترجمہ)

۱۰۔ عزیز احمد :

ڈراما معمار اعظم (ابسن کا ترجمہ)

۱۱۔ مجنوں گورکھپوری :

(۱) ڈراما سالومی (ترجمہ) (۲) ڈراما آغاز ہستی (ترجمہ) (۳) ڈراما الحرا (ترجمہ)

(۴) ڈراما ارنسٹ (ترجمہ)

۱۲۔ غلام باری علیگ :

ڈراما بیکار (ترجمہ)

۱۳۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی :

ڈراما بھید (ترجمہ)

۱۴۔ نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی (۱) ڈراما ہلاکِ فریب (ترجمہ)

(۲) ڈراما زنگاری بیگم

۱۵۔ پنڈت سدرشن :

آنرری مجسٹریٹ

۱۶۔ عبدالمجید سالک :

ڈراما چترا (ٹیگور کا ترجمہ)

۱۷۔ شاہد احمد دہلوی :

(۱) ڈراما نرگس جمال (۲) ڈراما پروین و ثریا (ترجمہ)

۱۸۔ ساغر نظامی :

(۱) ڈراما دولت (۲) ڈراما شکنتلا (منظوم)

۱۹۔ روش صدیقی :

ڈراما معصوم کلیسا (منظوم)

۲۰۔ قاضی عبدالغفار :

ڈراما سیب کا درخت (ترجمہ)

۲۱۔ کرنل مجید ملک :

ڈراما انجام

۲۲۔ سید انصار ناصری :

ڈراما سلمیٰ (ترجمہ)

۲۳۔ پروفیسر سید احمد شاہ بخاری پطرس :

(۱) ڈراما تائیس (ترجمہ) (۲) سیب کا درخت (ترجمہ)

۲۴۔ ڈاکٹر محمد دین تاثیر :

(۱) راما لیلائے وطن (۲) ڈراما سیب کا درخت (ترجمہ)

۲۵۔ تمکین کاظمی :

ڈراما جمیل (ترجمہ)

۲۶۔ آمنہ نازلی :

ڈراما دوشالہ

۲۷۔ خادم محی الدین :

ڈراما گڑیا کا گھر (ترجمہ)

۲۸۔ ڈاکٹر عابد حسین :

(۱) ڈراما پردۂ غفلت (ترجمہ) (۲) ڈراما (ترجمہ)

۲۹۔ محمد اکبر، فاقانی :

(۱) ڈراما زندگی (ترجمہ) (۲) ڈراما مالن (ترجمہ) (۳) پگمیلین (برنارڈ شاہ سے ترجمہ)

۳۰۔ سید بادشاہ حسین :

(۱) ڈراما معمہ (۲) انتخاب جداگانہ

۳۱۔ عبدالباسط :

ڈراما گڑیا کا گھر (ترجمہ)

۳۲۔ رام سروپ کوشل :

ڈراما نورجہان

جدید اسٹیج کے ڈرامے

ذیل میں ان ڈراما نگاروں کے اسمائے گرامی درج کیے جاتے ہیں، جنھوں نے نئے طبع زاد ڈرامے بھی لکھے، ترجمے بھی کیے۔ ان میں سے زیادہ تر ایسے ڈرامے ہیں جو اسٹیج کی ضروریات کو مدنظر رکھ کر لکھے گئے، اور اکثر موجودہ اسٹیج پر کہیں نہ کہیں کھیلے گئے۔ ان ڈراموں کی مدت ۱۹۲۵ء سے ۱۹۶۶ء تک محیط ہے اور اس میں کل برصغیر کے قابل ذکر ڈراما نگار شامل ہیں :

۱۔ مفتی گوہر شادانی :

(۱) ڈراما اکبر (۲) ڈراما نغمۂ رباب (۳) ڈراما رانا پرتاپ

۲۔ مرزا عظیم بیگ چغتائی : ڈراما مرزا جنگی

۳۔ ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی :

(۱) ڈراما ہمزاد (۲) ڈراما صیدزبوں (۳) ڈراما نیم شب

(۴) ڈراما سنگ اسود (۵) ڈراما بت تراش (۶) ڈراما نقش آخر (۷) ڈراما کٹھ پتلیاں

۴۔ پروفیسر محمد مجیب :

(۱) ڈراما خانہ جنگی (۲) ڈراما انجام (۳) ڈراما آزمائش

(۴) ″ حبۂ خانم (۵) ″ دوسری شام (۶) ″ ہیروئن کی تلاش

۵۔ عصمت چغتائی :

ڈراما دھانی بانکپن

۶۔ پروفیسر محمد فضل الرحمٰن :

(۱) ڈراما ظاہر و باطن (۲) ڈراما نئی روشنی

(۳) " حشرات الارض (۴) " آیندہ زمانہ

۷۔ ریوتی سرن شرما :

ڈراما دشمن

۸۔ ابراہیم جلیس :

ڈراما اُجالے سے پہلے

۹۔ خواجہ احمد عباس :

(۱) ڈراما اَنناس اور ایٹم بم (۲) ڈراما دیوار (۳) ڈراما پٹھان

۱۰۔ علی سردار جعفری :

ڈراما یہ کس کا خون ہے؟

۱۱۔ اوپندر ناتھ اشک

(۱) ڈراما قیدِ حیات (۲) ڈراما صبح و شام

۱۲۔ بیگم قدسیہ زیدی :

(۱) ڈراما آذر کا خواب (ترجمہ) (۲) ڈراما خالد کی خالہ (ترجمہ)

(۳) " گڑیا گھر (ترجمہ) (۴) " شکنتلا (ترجمہ)

(۵) " جان ہار (ترجمہ)

۱۳۔ ڈاکٹر محمد حسین :

میرے اسٹیج ڈرامے (مجموعہ)

۱۴۔ حبیب تنویر :

ڈراما آگرہ بازار

۱۵۔ اصغر بٹ :

ڈراما امانت

۱۶- جاوید اقبال :

ڈراما گردش

۱۷- سید امتیاز علی تاج :

ڈراما اُف یہ بیویاں

۱۸- سعادت حسن منٹو

ڈراما دیرا (ترجمہ)

۱۹- مرزا ادیب :

(۱) ڈراما شیشہ کی دیوار (۲) ڈراما نند کمار

۲۰- ناصر شمسی :

ڈراما ترے کوچے سے ہم نکلے

۲۱- کمال احمد رضوی :

(۱) ڈراما جرم و سزا (ترجمہ) (۲) ڈراما سب ٹھاٹھ پڑا (ترجمہ)

۲۲- خلیل صحانی :

ڈراما ہماری بستی (ترجمہ)

۲۳- سید رضی ترمذی :

(۱) ڈراما زندگی کی مہلت (ترجمہ) (۲) ڈراما ترا مہمان (ترجمہ)

۲۴- ہاجرہ مسرور :

(۱) ڈراما نوری خالہ (۲) ڈراما فدّو میاں

۲۵- آغا بابر :

(۱) ڈراما سیز فائر (۲) ڈراما بڑا صاحب (ترجمہ)

۲۶- حجاب امتیاز علی :

ڈراما چچا بھتیجیاں

۲۷- بانو قدسیہ :

(۱) ڈراما آدھی بات (۲) ڈراما منزل بہ منزل

(۳) ,, اک ترے آنے سے پہلے (۴) ڈراما اہل کرم (۵) ڈراما بزدل

(۶) ڈراما زمین کی بھوک (۷) ڈراما اہل علم

۲۸۔ انتظار حسین :

(۱) ڈراما خوابوں کے مسافر (۲) ڈراما ہماری بستی (ترجمہ) (۳) ڈراما مایا

۲۹۔ خواجہ معین الدین حیدرآبادی :

(۱) ڈراما لال قلعہ سے لالو کھیت تک (۲) ڈراما زوال حیدرآباد

(۳) " جو چپکے وہ سونا (۴) ڈراما غالب بندر روڈ پر (۵) ڈراما وادیٔ کشمیر

۳۰۔ نعیم طاہر و یاسمین طاہر :

(۱) ڈراما آپ کی تعریف (۲) ڈراما سوئے کہاں

۳۱۔ عشرت رحمانی (راقم الحروف)

(۱) ڈراما لال قلعہ کی شام (۲) ڈراما نیا سویرا

(۳) " ہنسی ہنسی میں (۴) " کالا سورج

(۵) " مشاطہ (۶) " آپ کون ؟

اس کے علاوہ دونوں ملکوں میں چند نئے لکھنے والوں نے اسٹیج کی ضروریات کے تحت ڈرامے تصنیف اور ترجمے کیے ہیں، اس سے توقع کی جاتی ہے کہ موجودہ اسٹیج کی روز افزوں سرگرمیوں کی بدولت ہمارے جدید ڈرامے کا امید افزا دور شروع ہوگا۔

—— ✣ ——

ایکانکی کھیل
یا
یک بابی تمثیل

تاریخی جائزہ

واقعہ یہ ہے کہ ڈراما، تخلیقی ادب کی ایک صنف ہونے کے باوجود بھی اپنی تخلیق و ترقی کے سلسلہ میں ایک ایسے لازمہ کا محتاج ہے جس کا تخلیق کی ان داخلی تحریکات سے دور کا بھی واسطہ نہیں جو دوسری اصناف ادب کو فہم و شعور دیتی ہیں۔ مثلاً شاعر کا شعر کہنا، افسانہ نویس ناول نگار یا نقاد کا اپنے اپنے ادبی کارنامے تخلیق کرنا کسی لازمہ کا محتاج نہیں، اور ان میں سے ہر ایک اپنی تصنیف و تخلیق کے معاملہ میں مطلقاً آزاد ہوتا ہے برخلاف اس کے ڈراما نگار کی تخلیقی تشکیل اسٹیج کی رہین منت ہے اور یہی سبب ہے کہ برصغیر پاک و ہند میں اردو ڈرامے کے، دوسرے ممالک کی طرح ترقی نہ کر سکنے کا موجب اچھے اسٹیج کی کمی بلکہ نایابی تھا' پارسی اسٹیج کے تجارتی مقاصد، اعلیٰ اسٹیج کی تعمیر و ترقی کے ضامن نہ بن سکے اور جب رہا سہا کوئی اسٹیج بھی باقی نہ رہا تو ڈراما نگاری کا دوسرے الفاظ میں خاتمہ لازمی تھا۔ ہمارے ڈرامے کی کمی یا پستی کی وجہ اسٹیج کی پستی ہے اور زوال کا سبب بھی اسی پست تھیٹر کا زوال ہے۔

جس طرح اردو ادب میں ناول، مختصر افسانہ اور خود ڈراما غیر ملکی خصوصاً انگریزی ادب سے مستعار لیا گیا، اردو اسٹیج اور تھیٹر کے انحطاط کے ساتھ اردو ادب میں مختصر ایک ایکٹ کا ڈراما بھی بیرونی ادب کے ذریعہ داخل ہوا۔

جہاں تک اُردو میں ایکانکی کھیل یا یک بابی تمثیل (ایک ایکٹ کا ڈراما) کی تاریخی حیثیت کا تعلق ہے۔ اس کی مدت پچاس سال سے بھی کم ہے، کیوں کہ ۱۹۲۱ء میں مولانا ظفر علی خاں نے سب سے پہلے ایک انگریزی افسانہ "تو ر بھر ریڈیم" کے نام سے مکالماتی کہانی کی صورت میں لکھا اور غالباً یہی پہلی یک بابی تمثیل ہے۔ جو اُردو میں لکھی گئی۔ اس کے بعد مولانا مرحوم ہی نے ایک اور ایکانکی کھیل "نازلی بیگم کا انصاف" تحریر کیا یہ بھی انگریزی افسانہ سے ماخوذ تھا۔ کئی ادیبوں نے بعد میں کچھ ترجمے کئے اور راقم الحروف نے ۱۹۲۶ء میں طالب علمی کے دوران میں دو طبع زاد مختصر ڈرامے "شہیدِ معصیت" اور "عید کی شام" لکھے، جو رسالہ "نیرنگ" رام پور میں شائع ہوئے۔

جدید ادبی ڈراما شروع میں چند سال طویل مکمل تمثیلوں کے نمونے پیش کرتا رہا مگر جدید دَور کے اردو 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 پلاٹ 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 (COMICAL INTERLUDE) کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا تھا۔ انگلستان اور اٹلی میں بھی شروع شروع میں اس صنف کو باقاعدہ ڈراما یا ادبی حیثیت حاصل نہ تھی۔ بلکہ "نقل" 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 لیے اسٹیج کے طویل ڈراموں میں زیادہ وقت گزارنا شاق گزرنے لگا تو اس ضرورت کو محسوس کیا گیا کہ ان کی تفریحات و ادبیات کے اشتغال میں زیادہ سے زیادہ اختصار روا رکھا جائے۔ چناں چہ یورپ کے اسٹیج پر جدید مختصر ڈراما فنّی حیثیت سے نمودار ہوا۔ ادب میں مختصر افسانہ نویسی کی ایجاد اور ترقی اسی رجحان و تقاضہ کا موجب ہے۔ نجی تھیٹر اور کالجوں کے اسٹیج پر ابسن 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 کی منازل طے کرنے لگا۔

برصغیر پاکستان و ہند میں بیسویں صدی کا ایک ثلث گزرتے گزرتے تھیٹر اور ڈرامانگاری کو زوال نصیب ہو چکا تھا۔ بعض اہلِ 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 گل ہو رہی تھی۔ تھیٹر کا خاتمہ

ہونے لگا۔ ڈراما محض کتابی حیثیت میں باقی رہ گیا، لہٰذا ادبی تمثیل مغربی تراجم و تلخیص کے ذریعہ شکل سے برقرار رہی جو چند ارباب علم وادب کی ساعی کی رہین منت تھی۔ 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 لیے موجود نہ تھی۔ کم فرصتی طویل کتابی ڈراما سے دل چسپی نہ لے سکتی تھی۔ چناں چہ اردو ادب میں بھی مختصر افسانہ کی طرح مختصر ڈراما اور ایکانکی کھیل کی قبولیت لازمی تصور کی گئی۔ اور اس طرح ہمارا ادب نئے دور کی صنف سے آشنا ہوگیا۔ ایکانکی کھیل کا شعور ہمارے ادب میں کم و بیش ۱۹۲۱ء سے باقاعدہ نمودار ہو کر ترقی پذیر ہوا۔ کچھ عرصہ تک صرف تراجم پیش کیے جاتے رہے لیکن بعد میں اپنے ملکی تقاضوں کے ماتحت معاشرتی و اخلاقی اور نیم سیاسی کھیل تصنیف کیے جانے لگے، اور یہ سلسلہ ترقی کے ساتھ برابر جاری ہے

مختصر ڈراما کی ترقی میں کسی حد تک فلمی کھیل کی تحریک کا حصہ 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 کلیتہً جدید ایک ایکٹ ڈراما کی ہیئت اختیار کیے ہوئے تھا۔

یک بابی ڈرامے کے لوازم

اس ڈراما کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ پلاٹ خواہ تاریخی ہو یا سماجی، رومانی ہو یا اخلاقی اس کے داخلی اور خارجی اثرات ناظر پر فوراً مرتب ہوتے چلے جاتے ہیں لیکن یہ خوبی اسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے جب مکالمہ میں پوری احتیاط برتی جائے۔ گھسی پٹی اور ڈھیلی ڈھالی لمبی تقریریں ایک ایکٹ کے ڈراما کا سب سے بڑا عیب ہیں۔ مکالمہ چاہے پیچیدہ ہو مگر اس کے سمجھنے میں عام ذہن کو بھی دقت محسوس نہیں ہونی چاہیے۔

موقعہ بہ موقعہ نزاکت بڑھانا،

واقعات کو پیچیدہ بنا کر بلندی اور عروج تک پہنچانا

اور

ناظر کو انجام کے سوچ بچار میں مؤکر کے اختتام کو کامیاب حد تک پہنچا دینا ڈراما کی شان ہے اگر ان باتوں کو بے موقع ٹھونس ٹھانس کے ساتھ ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے اور کسی واقعہ کو حد سے زیادہ پیچ دار بنا دیا جائے، جس سے خواہ مخواہ الجھن پیدا ہو، یا انجام کو غیر موزوں طریقہ پر اتنا حیرت ناک یا غیر متوقع بنایا جائے، جسے دماغ قبول نہ کرے، اور وہ ناگوار معلوم ہونے لگے تو ڈراما میں بدنما عیوب پیدا ہو جاتے ہیں، اور یہ خامیاں ڈراما نویس کی ناکامی کا سبب بن جاتی ہیں۔ کامیاب ڈراما خواہ کسی مقصد

کے لیے بھی لکھا جائے۔ وہی ہے جس کے واقعات اور افراد سے ناظرین کو دل چسپی اور ہمدردی پیدا ہو، یا قابل نفرت افراد سے گھن آنے لگے، یا وہ اپنے چاروں طرف کے ماحول کو بھول کر تھوڑی دیر کے لیے ڈرا کی دنیا میں کھو جائیں۔ اس کے ایک ایک فرد کے ساتھ اس طرح رہنے لگیں گے کہ اس کی ایک ایک حرکت اور عمل اور ہر فقرہ پر ان کے جذبات برانگیختہ ہوں، اس کی کامیابی کو اپنی کامیابی اور اس کی ناکامی کو اپنی ناکامی سمجھنے لگیں ــ اور یہ اسی صورت میں ہوتا ہے، جب ڈراما نویس ایک اعلیٰ کاریگر کی مانند اپنی مہارت کے ایسے نمونے پیش کرے کہ ناظرین کے دل و دماغ پر چھا جائے۔

مختصر ڈراما نگار کے فرائض

یہ ہر حالت میں یاد رکھنا چاہیے کہ ڈراما زندگی ہے اور ہر نامناسب اور غیر موزوں فعل و عمل زندگی کو غیر دلچسپ اور ناخوشگوار بنا دیتا ہے ـ یہی حال ڈراما میں بھی ہوتا ہے، اس لیے ماہر ڈراما نگار وہی فن کار بن سکتا ہے جو زندگی کے نشیب و فراز سے واقف ہو، اور نفسیاتی اصول سے اسے بخوبی مہارت ہو۔ اگر واقعات کو صاف صاف انداز میں بغیر پیچیدگی کے سیدھے لفظوں میں ظاہر کر دیا جائے تو ڈراما باقی نہیں رہتا۔ لیکن پیچیدگی کے زور میں جیسا پہلے بیان کیا جا چکا ہے۔ اگر تسلسل بگاڑ دیا جائے یا ترتیب میں الجھن اور بے ربطی پیدا ہو جائے تو غیر فطری کیفیت نمایاں ہو جائے گی اور زندگی سے بُعد ڈراما کی فنی ہلاکت کا سبب ہوگا۔ اس لئے ضروری ہے کہ پلاٹ کے اعتبار سے ہر واقعہ میں بیان کا تسلسل قائم رہے، اور ہر ذیلی منطقی اور نفسیاتی اصول سے مکمل ہو، بیان میں زور ہو مگر شگفتگی اور روانی کے ساتھ دل کشی لازمی ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے ماحول کا لحاظ رکھنا بھی ڈراما نویسی کا پہلا فرض ہے۔ اس کا کارنامہ ایک ماہر مصور کی طرح یہ ہے کہ اپنے پلاٹ کی داخلی اور خارجی کیفیات کی اُجاگر تصویریں اس طرح پیش کر دے کہ دیکھنے یا سننے والے اپنے آپ کو اس ماحول کا ایک قریبی فرد سمجھیں۔ اور اس سے دلی لگاؤ محسوس کرنے لگیں اس کی قلمی تصویریں زندگی کے اُبھرے ہوئے نقوش بن جائیں جو کاغذ پر ہوں یا اسٹیج کے پردہ پر، فلمی اسکرین پر ہوں یا ریڈیو کی دنیا میں انسانیت کے زندہ نمونے معلوم ہوں، اس مقصد کے لیے تمام افراد کی بول چال (مکالمہ) کا، ان کے ماحول اور حیثیت یا رتبہ کے مطابق ہونا ضروری ہے۔ اگر مکالمہ میں ماحول کی رعایت نہ برتی جائے تو ڈراما فنا ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کتنا ہی دل چسپ کیوں نہ ہو، اس فنی کمزوری سے ناقص بن جاتا ہے۔

غرض ایک ایکٹ کا ڈراما زندگی کی مختصر مگر مکمل تفسیر ہے اور کامیاب ڈراما نویس کے لیے ایک

سچا شارح ہونا ضروری ہے۔

آگے قدم!

جوں جوں یورپ اور امریکہ کے جدید ادب کی مختلف اصناف سے اردو میں ترجمے ہوتے گئے۔ اُردو ایکانکی کھیل بھی یہاں ترویج پاتا گیا۔ مختصر ڈرامے کا میدان چوں کہ طویل کمل ڈرامے سے ایک حیثیت سے جداگانہ اور اس کی اشاعت کے ذرائع سہل الحصول تھے، اس لیے بھی اسے ترویج و ترقی کے زیادہ مواقع میسر آئے۔ یک بابی تمثیل یا مختصر ڈرامے کے لئے اسٹیج کے لوازم کی اتنی ضرورت نہیں جتنی کمل ڈرامے کے لیے ہے۔ اس لیے اس کی تخلیق افسانہ اور ناول یا شعر کی طرح آزادی سے ممکن ہے۔ ایک بڑی وجہ مختصر ڈرامے کی ترقی کی یہ بھی تھی۔ دوسرے جدید تعلیم یافتہ دور میں جہاں ہمارا ادب ترقی پذیر حالت میں غیر ملکی اعلیٰ اقدار سے روشناس ہو کر افسانہ اور ناول میں ہئیتی تبدیلیوں اور جدید تشکیل کا باعث ہوا۔ ایکانکی کھیل کے لئے بھی یہی وسعت و سہولت مہیا ہوئی، اس لیے اردو میں مختصر ڈرامے کے پنپنے کے زیادہ روشن امکانات پیدا ہوئے۔ اور دورِ جدید کے مستند ادیبوں نے اس کی طرف پورے شعور سے توجہ کی اور قدیم اسٹیج ڈرامے کے مقابلہ میں مختصر ڈرامے کو قدرِ اوّل کے مُربّی مل گئے۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے، ایکانکی کھیل کی اشاعت کا عام میدان ادبی رسائل یا کتابی شکل ہے۔

مختصر ڈراما نگار

مختصر ڈراما نگاروں کی زیادہ تر تخلیقات خواہ تراجم ہوں یا طبع زاد، رسالوں اور کتابوں کی زینت بنیں، یا پھر اسکولوں اور کالجوں کے محدود و مختصر اسٹیج پر کم مدّت میں کھیلے جانے لگے۔ فلمی ترویج کے باعث اہلِ ذوق اسٹیج کے ڈرامے جو مختصر عرصہ میں دیکھنا چاہتے تھے۔ اس لیے کلبوں اور کالجوں نے مختصر ڈرامے کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔

جہاں تک فنی لوازم کا تعلق ہے، ایکانکی ڈرامے کے لئے بھی وہی عناصر ضروری قرار پاتے ہیں جو ایک طویل اور کمل ڈرامے کے لیے ہیں، البتہ چوں کہ اس کا کینوس محدود و مختصر ہے، اس لیے افسانہ کی طرح اس میں بھی تمام لوازم اختصار و ایجاز سے سمونا لازم قرار پاتے ہیں۔

ہمارے مختصر ڈراما نگاروں کی فہرست یوں تو خاصی طویل ہے لیکن ان میں قابلِ ذکر مندرجۂ ذیل ہیں:

۱۔ مولانا ظفر علی خاں:

(۱) ڈراما نازلی بیگم کا انصاف (۲) ڈراما تولہ بھر ریڈیم۔

۲- آغا محمد اشرف :

ڈراما ترپاہٹ

۳- حامد اللہ افسر میرٹھی :

مختصر ڈراموں کا مجموعہ ' ہفت پیکر

۴- پطرس بخاری :

چند انگریزی ڈراموں کے ترجمے

۵ - سردار علی جعفری :

تین مختصر ڈرامے

۶- سیّد علی ظہیر :

(۱) ڈراما بیمار (۲) ڈراما نئی تصویریں

۷- حمیدہ برنی :

(۱) ڈراما سوتیلا بیٹا (۲) ڈراما یہ بمبئی ہے

۸- خلیل صحافی :

چند انگریزی ڈراموں کے تراجم، جن میں حسب ذیل شامل ہیں :

(۱) مزاحیہ ڈرامے (۲) ٹیگور کے ڈرامے اور (۳) شہزادی

۹- مولانا عبدالمجید سالک :

ٹیگور کے مختصر ڈراموں کے تراجم

۱۰- سبط حسن :

تین مختصر ڈرامے

۱۱- قدرت اللہ شہاب :

ڈراما سرخ فیتہ

۱۲- سیّد عابد علی عابد :

چند بنگلہ ڈراموں کے تراجم

۱۳- عشرت رحمانی :

(۱) ڈراما شہیدِ معصیت (۲) ڈرامہ ایک رات ..... وغیرہ

۱۴۔ علی عباس حسینی :

مجموعہ ایک ایکٹ کے ڈرامے

۱۵۔ مرزا ادیب :

متعدد ڈرامے جو چار مجموعوں کی صورت میں شائع ہو چکے ہیں۔

(۱) آنسو اور ستارے (۲) لہو اور قالین (۳) ستون

(۴) فصیلِ شب (۵) پسِ پردہ

(ان میں نثری کھیل بھی شامل ہیں)

۱۶۔ نورالٰہی محمد عمر :

مولیئر کے مختصر ڈراموں کے تراجم اور دوسرے طبع زاد یک بابی کھیلوں میں قابلِ ذکر حسب ذیل ہیں :

(۱) ڈرامے چند

(مختصر طبع زاد ڈراموں کا مجموعہ)

(۲) پنچم مدھم (ترجمہ) (۳) لاگ ڈانٹ

(مولیئر کی کومیڈی کا ترجمہ)

۱۷۔ سید سجاد حیدر یلدرم :

پرانا خواب

۱۸۔ حکیم محمد یوسف حسن :

مجموعہ پروازِ خیال

۱۹۔ ہاجرہ مسرور :

مختصر ڈراموں کا انعام یافتہ مجموعہ "وہ لوگ" جو چھ ڈراموں پر مشتمل ہے۔

۲۰۔ خدیجہ مستور :

ڈراما کھڑکی

۲۱۔ صالحہ عابد حسین :

(۱) مختصر ڈراموں کا مجموعہ : "زندگی کے کھیل" (۲) شادی

(۳) بڑے میاں (۴) آنکھ کا ڈاکٹر

۲۲- کرتار سنگھ دُگل :

مجموعہ : ''اُڑ پر کی منزل''

۲۳- ناصر شمسی :

مجموعہ : ''سحر ہونے تک''

۲۴- سید احمد رفعت جمالی :

ڈراما چٹانیں

۲۵- رفعت جمال :

(۱) ڈراما ناری (۲) مختصر ڈراموں کا مجموعہ

۲۶- آئی ایس جوہر :

ڈراما جوتشی

۲۷- محمد تقی دہلوی :

(۱) ڈراما راکشش (۲) ڈراما سنیاسی

۲۸- احمد ندیم قاسمی

ڈراما : ''مستقبل کے سوداگر''

نئے افق

بچّوں کا ڈراما

۱۶

بچّوں کے لیے اردو میں دل چسپ اور مفید لٹریچر کی جو کمی اب سے تیس چالیس سال پہلے محسوس کی جاتی تھی اب وہ بڑی حد تک دور ہوتی جا رہی ہے۔ بچّوں کے لیے تفریحی اور افادی لٹریچر کا روز بروز اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ دل کش اور جاذب نظر ماہنامے، اور حسین باتصویر کتابیں مختلف موضوعات پر شائع کی جا رہی ہیں۔ طباعت کی سہولتوں کے ساتھ اس سلسلہ میں معقول ترقی نظر آ رہی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ابھی ہم دوسرے ترقی یافتہ ملکوں کے مقابلہ میں بہت پیچھے ہیں اور خاطر خواہ مواد، مختلف سن و سال، اذہان و مدارج کے لحاظ سے نسبتاً ضرورت سے بہت کم ہے۔

بچّوں کے لیے لٹریچر کے علاوہ صحت مند اور مفید تفریح کے سامان میں کھیل کود کے مختلف طریقے بھی ہیں لیکن اس معاملہ میں اسکولوں نے قابل قدر اہتمام کیے ہیں۔

البتہ بچّوں کے تھیٹر کا فقدان ہے اسی لیے بچّوں کا ڈراما ابھی تک ابتدائی منزل سے آگے نہیں بڑھا۔ حالاں کہ برّصغیر پاک و ہند میں حصول آزادی سے پہلے اس سلسلہ میں کوئی منظم و مربوط تحریک موجود نہ تھی باستثنائے چند مدارس کہ جہاں سالانہ جلسوں کے موقعوں پر کبھی ایک ڈراما کھیلا جاتا یا اِکّا دُکّا اسکولوں میں ڈرامیٹک کلب قائم تھے جہاں سال میں زیادہ سے زیادہ دو مرتبہ کوئی کھیل اسٹیج کر لیا جاتا۔ اس لیے اس دور میں موزوں تمثیلچے بہت کم لکھے گئے۔

جہاں تک بچّوں کے تھیٹر کا سوال ہے۔ قیام پاکستان کے بعد بھی ہمارے یہاں کوئی باضابطہ تحریک یا تنظیم تو بچّوں کے تھیٹر کے قیام کی غرض سے نہیں ہوئی۔ البتہ ٹل تھیٹر یا بچّوں

کا تھیٹر' کے نام سے لاہور' اور راولپنڈی میں ایک دو کلب یا ادارے قائم ضرور ہوئے۔

پاکستان آرٹ کونسل میں دس بارہ سال سے پتلیوں کا تماشا دکھایا جاتا ہے۔ ابھی ان اداروں کی کامیابی کے لیے توجہ اور سرمایہ کی ضرورت ہے۔ حقیقت میں تھیٹر ہی وہ واحد جگہ ہے جہاں بچوں کے لیے صحت مند اور موثر تفریح میسر آ سکتی ہے اور جہاں ہماری نئی پود کے ہونہار جمع ہو کر اپنے ذہن رسا، فطری صلاحیت اور ذوقِ صحیح کی بالیدگی کے امکانات تلاش کر سکیں اور اس مقام کے کمسن شائقین کو ڈرامائی تفریح کے صحت مند لوازمات مہیا ہو سکیں۔

تھیٹر کی موجودگی میں نوعمر بچے عام فلمیں دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں' یا پھر فرصت کے اوقات میں ادھر اُدھر گھوم پھر کر فضول وقت صرف کرتے ہیں۔ انگلستان' امریکہ اور روس و چیکوسلاویکیہ میں سالہا سال سے اس قسم کے تھیٹر موجود ہیں جو بچوں کے ان اہم تفریحی مقاصد کی تکمیل بہ احسن وجوہ کر رہے ہیں۔

بچوں کے لیے جو تھیٹر قائم ہونا چاہیئے اس کا منشا و مقصد یہ ہے کہ وہاں صرف بچوں کی دلچسپی کے سادہ ڈپر کار ڈرامے کھیلے جائیں۔ اداکاروں میں خصوصی طور پر مختلف سن و سال کے بچے شریک ہوں اور تماشائیوں کی بڑی تعداد بچوں پر مشتمل ہو قطع نظر اس کے کہ بڑی عمر کے لوگ بھی ان کی دل چسپ سرگرمیوں سے لطف اندوز ہو سکیں۔

بچوں کا تھیٹر اور پاکستان

کچھ عرصہ سے لاہور میں بچوں کے تھیٹر کی تحریک نسبتاً ترقی پر ہے۔ ایک نجی ادارہ کے مہتمم بچوں کے ادیب عزیز اثری ہیں۔ یہاں محدود پیمانہ پر بچوں کے لیے لکھے ہوئے ڈرامے اسٹیج کیے جاتے ہیں۔

چلڈرنز لٹل تھیٹر گروپ کے نام سے ایک اور ادارہ معذور اور نادار بچوں کی تفریح کے لیے قائم ہے۔ اگر اس کی سرگرمیوں میں باقاعدگی و تسلسل ہو تو یہ نہایت اہم ضرورت کی تکمیل کر سکتا ہے۔

کئی اداروں کے زیر اہتمام بچوں کے لیے کچھ فلمیں بنائی جا رہی ہیں جن کی کہانیاں قومی و اصلاحی مسائل پر مبنی ہیں۔ اداکاروں میں زیادہ تر کم سن بچے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک زمانہ سے ریڈیو پاکستان کے ہر اسٹیشن پر بچوں کے پروگرام میں مختصر ڈرامے نشر کیے جاتے ہیں۔ یہ ڈرامے اُردو زبان کے علاوہ مختلف علاقائی زبانوں میں بھی ہوتے ہیں۔ اس طرح بچوں کے ادیبوں کو حسب ضرورت ڈرامے لکھنے کی تحریک ہوتی ہے اور اس بہانہ سے نوعمر ذہنوں اور کم سن اہل ذوق کی صلاحیتوں کی پرورش کے امکانات موجود ہیں۔

گزشتہ چار سال کی مدت سے پاکستان ٹیلی ویژن کارپوریشن نے بچوں کے لیے ڈرامے اور پتلیوں کا تماشہ شروع کرکے بچوں کے لیے تھیٹر کی راہیں ہموار کر دی ہیں لیکن ابھی تک اس قسم کے ڈراموں کی تعداد معدودے چند ہے۔ ممکن ہے یہ سلسلہ آگے ترقی کرے اور ارباب نظر کو اسٹیج کی ضرورت و اہمیت کا احساس ہو۔

جہاں ڈراموں کی اشاعت کا تعلق ہے، بچوں کی درسی کتابوں میں کبھی ایک آدھ ڈراما شامل ہے اور بعض اوقات رسالوں میں کبھی چھپتے رہتے ہیں اور ان میں سے اکثر ڈرامے کچھ اسکولوں کے بچے اپنے اسکولوں میں سال میں ایک بار اسکول اسٹیج پر کھیلتے رہتے ہیں اور تعلیمی بورڈ کی جانب سے انعامی مقابلہ کا انتظام بھی کیا جاتا ہے۔

چناں چہ ان اسباب و عوامل کے پیش نظر بچوں کے لیے تھیٹر اور تھیٹر کے لئے بچوں کے ڈرامے نسبتاً زیادہ تعداد میں زیادہ اہتمام سے لکھے جانے کی توقع ہوتی جا رہی ہے۔ بہر صورت ان حالات میں پاکستان میں بچوں کے ڈرامے کے پنپنے کے سامان پیدا ہو رہے ہیں۔ ادھر چند مختصر ڈراموں کے مجموعے بھی شائع ہو چکے اور ہو رہے ہیں، جنھیں بچے شوق سے پڑھتے اور اسٹیج کرنے کی ترغیب حاصل کر رہے ہیں، کیوں کہ ظاہر ہے کہ ڈراما صرف مطالعہ کرنے کی چیز نہیں بلکہ حرکت و عمل کے ساتھ اسٹیج پر کھیلے جانے کے لیے ہے۔ اس مختصر تمہید کے بعد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ بچوں کے ڈراموں پر ایک سرسری نظر ڈالی جائے نیز موجودہ بھارتی اسٹیج اور ترقی پذیر تھیٹر کا مختصر جائزہ پیش کیا جائے۔

ہئیتی تشکیل و لوازم

بچوں کے ڈرامے کی ہئیت اور لوازم پر غور کرنے کے لیے ہمیں ارسطو کے قول کی روشنی میں اس امر کی شہادت ملتی ہے کہ

> "نقالی انسان کی جبلت میں داخل ہے۔ یہ بچپن ہی سے نظر آتی ہے
> اس کے ارتقائے کمال کا نام ڈراما ہے۔"

یہ حقیقت ناقابل انکار ہے کہ ہر بچہ پیدا ہوتے ہی نقالی کرتا ہے۔ وہ بولنے، چلنے، کھانے پینے، ہنسنے رونے تک میں نقالی سے کام لیتا ہے۔ کھیل کود میں اکثر بچوں کو بہروپ بھرتے اور از خود نقالی کرتے

نوٹ:- اس باب کے سلسلہ میں بھارتی ڈراموں کی اطلاعات کے لیے ہم اطہر پرویز صاحب کے رہین منت ہیں جنھوں نے اس سلسلہ میں بڑی کاوش سے چھان بین کی ہے۔

دیکھا جاتا ہے، بچوں کا نہ کھیلوں میں بہروپ شامل ہے۔ مثلاً چور سپاہی، وہ کبھی چور بنتے ہیں تو کبھی بادشاہ، کبھی دولہا اور دولہن بنتے ہیں تو اپنے گڈّے اور گڑیوں کے ماں باپ اور اس وقت ان کا ہر فعل بڑوں کی نقل ہوتا ہے۔ بچے اپنے بڑوں کی حرکات و سکنات کا بڑے غور سے مطالعہ کرتے ہیں اور پھر موقع بہ موقع چھپ کر اس کو نقل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی اس بات کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے بڑوں کی نقل کرتے ہوئے ان کی شخصیت کے نمایاں اور بعض اوقات مضحک اور منفی پہلوؤں کا انتخاب کرتے ہیں، اور یہی ان کا کردار نگاری کا تصوّر ہے۔ ان کو کردار نگاری کرنے کے لیے کسی شعوری کوشش کی ضرورت نہیں۔ وہ اپنے ذہن میں اس منظر کو اتنی اچھی طرح سمو لیتے ہیں کہ انھیں دوبارہ پیش کرنے میں محض یادداشت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ وہ کون سا انداز ہو سکتا ہے کہ جن کے ذریعے ان کی جبلّت کا مکمل طور پر اظہار ہو سکے۔ بچے فطرت سے سب کچھ سیکھتے ہیں۔ اس کے لیے ان کے فارم بھی فطری ہونے چاہئیں۔ ان فطری فارموں کو سمجھنے کے لیے ہمیں ذرا اس کی تاریخ پر اجمالی نظر ڈالنی ہوگی، اور اس کی مدد سے ہمیں بچوں کے ناٹکوں کے روپ رنگ کو سمجھنا ہوگا۔ مسلمان بادشاہوں کے دور میں ہندوستانی ناٹک نے گاؤں میں جاکر پناہ لی تھی اور وہاں نوٹنکیوں اور نقلوں کی شکل میں اس نے اپنے آپ کو زندہ رکھا تھا۔ شہروں میں اس نے اپنا تعلق مندروں سے قائم کر لیا۔ جہاں اس نے رام لیلا اور کرشن لیلا کے ساتھ ساتھ بعض اوقات سماجی مسائل کو بھی اجمالی طور پر اپنے احاطے میں لے لیا۔ اس طرح یہ چراغ نوٹنکی، نقل اور راس لیلا کی شکل میں جلتا رہا اور جب فضا ساز گار ہوئی تو وہ باہر نکلا۔ لیکن آج ہمارا اسٹیج مغربی تھیٹر کی ترقی یافتہ شکلوں سے متاثر نظر آتا ہے۔ ہمارے خیال میں یہی بنیادی وجہ ہے کہ ہمارا تھیٹر باوجود تمام تر ذوق و شوق کے ترقی کی منزلوں میں رینگ رینگ کر چل رہا ہے، کیوں کہ اس کے اندر ہماری روایات نظر نہیں آتیں، لیکن اس کے برخلاف بچوں کے تھیٹر کی اساس قدیم ہند کی نوٹنکیوں اور لیلاؤں پر رکھی آتی ہے یعنی دیہاتی نوٹنکیوں اور لیلاؤں میں جس فنی سادگی کو دخل ہے وہ بچوں کے تھیٹر کے لیے بھی مفید اور کارآمد ہو سکتی ہے۔

ہم نے نوٹنکی کو مثال کے طور پر پیش کیا۔ کیوں کہ لوک رنگ ہی ایسی شکل ہے جو بچوں کے ڈرامے کو آگے بڑھانے کے کام آ سکتی ہے۔ اس میں نہ سیٹ کی پرابلم ہوتی ہے اور نہ سین تبدیل کرنے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ بچوں کے ذہن کو کسی پیچیدہ پلاٹ سے نہ الجھانا چاہیے۔ ان کے لیے چھوٹے موٹے روزمرّہ کے واقعات کے اندر جو مزاح ہوتا ہے، اسے نمایاں کرنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ اس مزاح کا

رشتہ واقعہ سے منسلک ہو تو وہ زیادہ جاندار ہوتا ہے۔ یہی بات نوٹنکی کی بھی جان ہے۔ اس میں سوانگ نقل اور بھانڈوں کے تماشوں کا عکس جھلملاتا ہے۔ نوٹنکیوں نے عوام کی پسند کے سہارے اپنی سادگی کو برقرار رکھا ہے۔ اور آج بھی ہم بچوں کو نوٹنکیاں دکھا کر ان کی پسندیدگی کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ جس طرح نوٹنکیوں میں اداکاروں اور سامعین کا رشتہ بالکل قریب کا ہوتا ہے۔ وہی رشتہ بچوں کے ڈرامے میں بھی جان ڈال سکتا ہے۔ نوٹنکیوں میں انسان کے طور طریقوں کو مبالغہ آرائی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ نقالی کے شاندار نمونے ہوتے ہیں۔ اس میں ننھی منی حکایتیں اور پہیلیاں ہوتی ہیں۔ قہقہے، حاضر جوابی، مسخرہ، دھینگامشتی، قلابازی، غرض یہ کہ سبھی کچھ ہوتا ہے جو مجموعی طور پر ایک شاندار کھیل بن جاتا ہے۔ بچوں کے یہاں یہ تمام لوازم ایک دلچسپ اور شاندار تھیٹر کی تعمیر کر سکتے ہیں۔ اس تھیٹر کے لیے کسی عمارت کی ضرورت نہ ہوگی، کیوں کہ اداکاروں اور ناظرین کے درمیان کوئی مدِ فاصل بھی نہ ہوگی۔ اسے قدیم ہند یا یونانی تھیٹر کی طرح ''اوپن ائیر'' میں کھیلا جا سکتا ہے۔

ڈرامے کے مسائل

اس کے ساتھ اب ہم آج کے بچوں کے ڈراموں کے مسائل پر غور کریں تو ہم کو یہ سمجھنے میں آسانی ہوگی کہ ان مسائل کو ہماری روایتی نوٹنکیاں یا لوک تھیٹر کیسے حل کر سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ہم کو یہ بھی معلوم ہوگا کہ بچوں کو ڈراما کرنے میں کون کون سی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ مثال کے طور پر سیٹ اور منظر کی بار بار تبدیلی ان کے ڈراما کرنے میں کبھی کبھی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ بڑے اور بھاری سٹ بچوں کے ذہن سے ان کے رول کی اہمیت کو کم کرتے ہیں۔ بڑے سیٹ بچوں کی شخصیت کو اُبھرنے نہیں دیتے۔ بچہ اپنے آپ کو محسوس نہیں کرتا۔ پھر منظروں کی تبدیلی ڈرامے کی تاثیر کو کم کر دیتی ہے، اس لیے بہتر ہے کہ بچوں کے ڈراموں میں سیٹوں اور منظروں کی تبدیلی بار بار نہ ہو۔

بچے وعظوں اور نصیحتوں سے گھبراتے ہیں، اس لیے بچوں کے ڈراموں میں اس کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے کہ کہانی میں کوئی سبق ایسا نہ ہو جو کہانی سے علیحدہ ہو جائے بلکہ سبق کو پلاٹ سے گتھا ہونا چاہیے۔ بچوں کے لیے موضوعات بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں، وہ اگر روزمرہ کی بے کیف زندگی سے متعلق ہوں جیسے اسکول کی زندگی، تو اندیشہ ہے کہ وہ مسئلہ نہ کھڑا ہو جو کبھی ایران کے اسٹیج پر بننے کے سلسلے میں پیش آیا تھا کہتے ہیں کہ جب شہادت امام حسین کا آخری منظر آتا تھا تو لوگ یزید کو لعن طعن کرنے میں حد سے تجاوز کر جاتے تھے اور پتھراؤ کی نوبت آجاتی تھی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یزید کا رول ادا کرنے کے لیے قیدیوں کا انتخاب کیا جانے لگا۔ اسی طرح بچوں کے ڈرامے میں اگر اسکول کی زندگی پیش کی گئی تو ہر بچہ اسکول ماسٹر بننا چاہے گا نہ کہ

مار کھانے والا طالب علم، وہ ڈرامے میں سچ بول کر انعام حاصل کرنے والا طالب علم بھی بننا نہیں چاہے گا کیونکہ اس ڈرامے کا مذاق تربیت یافتہ بھی ہوتا ہے، وہ ڈرامے میں ڈرامائی عنصر تلاش کرتے ہیں۔ وہ ایسا رول چاہتے ہیں جس میں وہ اپنی شخصیت کو ابھار کر پیش کر سکیں اور اپنے علاوہ کچھ اور ہو سکیں۔

بچوں میں تاریخی ڈرامے بہت مقبول ہوتے ہیں لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ انھیں بادشاہ، وزیر، شہزادی اور ملکہ بننے کا موقع ملتا ہے۔ زرق برق لباس ہوتا ہے تلوار اور ڈھال ہوتی ہے۔ یہاں وہ اچھا لڑکا بن کر انعام حاصل کرنے کے بجائے باغی سپاہی بننا پسند کرے گا۔

بچے ڈراما اس کے پلاٹ کی زبان، اسٹیج کے اندر داخل ہونے اور نکلنے تک سب کچھ دیکھتے ہیں۔ وہ ہر گوشے سے اسے متحرک اور فعال بنانا چاہتے ہیں۔ انھیں خاموش اداکاری، بلا حرکت مکالموں کے ادا کرنے میں لطف نہیں آتا۔ وہ خاموش رہنے کے بجائے حماقت کی بات کو دہرانے میں زندگی سمجھتے ہیں۔

جہاں تک کہ ڈرامے کے مواد کا تعلق ہے بچے ایسے مواد کو پسند کرتے ہیں، جسے ان کا ذہن اک دم گرفت میں لا سکے۔ وہ بات جو کہی گئی ہے، وہ چاہے روزمرہ کی ہو لیکن اسے خصوصی اہمیت ضرور مل جائے۔ یہ مواد تاریخی کہانیوں میں بھی ہو سکتا ہے۔ دل چسپ لوک کہانیاں، پریوں کی کہانیاں بھی ڈرامے کا موضوع بن سکتی ہیں۔ بالکل چھوٹے بچوں کے ڈراموں میں گانے ضرور ہونے چاہئیے۔ اس لیے کہ ذرا بڑی عمر ہونے کے بعد انھیں واقعات کو مربوط کرنے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر وہ کہانی میں گانے کی کمی کو خود ڈرامے سے پورا کرنا چاہتے ہیں۔ دل چسپ واقعات ان کی توجہ اپنی طرف مرکوز رکھتے ہیں۔ وہ ہر لمحہ واقعات کی جزوی کیفیت کو بدلتے دیکھنا چاہتے ہیں۔ اگر مکالمہ طویل ہو، اور ایک ہی موضوع پر دیر تک بات ہوتی رہے تو بچے جمائیاں لینا شروع کر دیتے ہیں۔ ان کے یہاں حرکت اور عمل ڈرامے کی جان ہے، اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ ڈراما طویل نہ ہو، اس لیے نہیں کہ بچے اداکاری نہ کر سکیں گے بلکہ اس لئے کہ زیادہ طول دینے میں ڈرامے کی تاثیر کم ہونے کا اندیشہ ہے۔ بچوں کے لیے دیر تک تذبذب قائم رکھنا مشکل ہے۔

بچوں کے ڈراموں میں المیہ یا ٹریجڈی سے بچنا چاہیئے۔ ڈرامے کا مقصد ان کے لیے مسرت بہم پہنچانا ہونا چاہیئے۔ وہ زندگی کے مسائل سمجھنے کے لیے ڈراما نہیں دیکھتے۔ اس لیے ڈرامے کو ٹریجڈی سے بچانا چاہیئے۔ یوں بھی ٹریجڈی ہمارے ڈرامے کی قومی روایت نہیں ہے۔

مختصر جائزہ۔ دورِ وسطیٰ

برصغیر میں اردو میں بچوں کے ڈراموں کا جائزہ لیں تو ہمیں حصول آزادی سے پہلے کے دور پر

نظر ڈالنا ہوگی۔ ہمیں یہ معلوم ہو سکے کہ کب سے اب تک اس سلسلے میں کیا کام ہوا ہے۔ بچوں کے ڈراموں کے معاملے میں جامعہ ملیہ دہلی نے پیش قدمی کی۔ ڈاکٹر ذاکر حسین اور ڈاکٹر سید عابد حسین جیسے اہل علم اور ماہر تعلیم نے خود ڈرامے لکھے۔ اور ان کے اسٹیج کرنے میں خصوصی دلچسپی لی۔ ڈاکٹر ذاکر حسین نے ایک ڈراما "دیانت" لکھا۔ یہ ڈراما جامعہ ملیہ کے یوم تاسیس کے موقع پر ۱۹۳۱ء میں اسٹیج کیا گیا۔ اس کا بنیادی پلاٹ ایک لوک کہانی سے ماخوذ ہے۔ یہ ڈراما چونکہ اسٹیج کرنے کے لیے لکھا گیا تھا۔ اس لیے اسٹیج کے تمام مسائل مصنف کے سامنے تھے۔ اس کے اندر جو سبق ہے وہ کہانی کے ساتھ گتھا ہوا ہے۔ ایک لمحہ کے لیے بچے یہ محسوس نہیں کر سکتے کہ انھیں کوئی سبق دیا جا رہا ہے۔ وہ اس دیانت دار لکڑہارے کے ساتھ ہمدردی رکھتے ہیں جو اپنی دیانت داری کے باوجود مصیبت میں مبتلا ہے لیکن پھر آخر کار ظالم بادشاہ کو اس کے ظلم کی سزا ملتی ہے۔ یہ ڈراما مقصد اور فن کا حسین امتزاج ہے۔

ڈاکٹر سید عابد حسین کا ڈراما "شریر لڑکا" ہر چند کوئی لوک کہانی نہیں ہے اس کا موضوع جامعہ ملیہ کے مدرسے کی اقامتی زندگی سے ماخوذ ہے اور اس کا فنی خمیر انھی طالب علموں کی زندگی سے اُٹھتا ہے، اس میں گہری مقامیت ہے لیکن اس کے باوجود اس میں ہمہ گیر اپیل ہے۔ اس میں واقعات کا تانا بڑی تیزی سے بدلتا رہتا ہے، اور تذبذب آخیر تک قائم رہتا ہے۔ مقصد کہانی سے مربوط ہے۔ بچے محسوس نہیں کر سکتے کہ انھیں کوئی نصیحت کی جا رہی ہے۔ یہ ڈراما پہلی بار فروری ۱۹۳۲ء کو جامعہ میں اسٹیج کیا گیا۔

جامعہ کے ایک اور استاد مولوی عبدالغفار مدھولی نے اس صنف میں گہری دلچسپی لی۔ انھوں نے ڈراموں کے ساتھ ساتھ چھوٹے چھوٹے اسکیچ بھی لکھے جو کیمپ فائر میں کھیلے جا سکتے ہیں۔ عبدالغفار مدھولی کے ڈراموں میں

(۱) چور لڑکا (۲) قوم پرست طالب علم (۳) محنت (۴) اسکول کی زندگی اور (۵) کایا پلٹ قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن ان کے بعض ڈرامے مشکل ہی سے اسٹیج کیے جا سکتے ہیں اور اگر کیے جائیں گے تو اپنا اثر کھو دیں گے مثلاً : قوم پرست طالب علم

اس میں منظروں کی تبدیلی ذرا ذرا سی دیر بعد ہوتی ہے، پھر کہیں مدرسہ ہے تو کہیں جلسہ گاہ، کہیں عدالت ہے تو کہیں جیل خانہ، غرض کہ آدھ گھنٹہ کے ڈرامے میں سبھی کچھ ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر عبدالغفار مدھولی نے اسٹیج کو اہمیت دی ہے۔ موضوع کے معاملے میں ان کے یہاں مقصدیت حاوی ہے جو بعض جگہوں پر ڈرامے کو غیر دلچسپ بھی بنا دیتی ہے

جس زمانے میں ڈاکٹر ذاکر حسین اور ان کے رفقا دہلی میں بچوں کے تھیٹر کی اولین عمارت کا

سنگ بنیاد رکھ رہے تھے۔ راقم الحروف نے ماڈل پبلک ہائی اسکول نئی دہلی میں بچوں کے لیے ڈراما کلب کی بنیاد ڈالی اور طلبا کے ساتھ مل کر کئی ڈرامے اسٹیج کیے۔ ان میں قابل ذکر حسب ذیل تھے جو راقم الحروف نے خود لکھے:

(۱) سونے کا کھیت (۲) انعام (۳) میاں کون؟

لاہور میں محمد عمر نورالٰہی صاحبان، امتیاز علی تاج، چراغ حسن حسرت اور غلام عباس اسی طرح کے بنیادی کام کر رہے تھے۔ اس سلسلے میں ان کے ڈرامے ننھی گڑیا (غلام عباس) اور کالا دیو (محمد عمر نورالٰہی صاحبان)، میاں ظفر نکالے گئے (چراغ حسن حسرت)، انوکھا دربار (سید امتیاز علی تاج) قابل ذکر ہیں۔ ان ڈراموں میں بڑی خوبی یہ ہے کہ کامیابی کے ساتھ اسٹیج کیے جا سکتے ہیں۔ ان کے لکھنے والوں کے سامنے اسٹیج کبھی نہیں ہٹا۔ جب یہ ڈرامے شائع ہوئے تو ان میں پروڈکشن نوٹ بھی شامل تھے جس میں بڑی چابک دستی سے اسٹیج کے لیے مفید اشارے دیے گئے۔ یہ ڈرامے ایک سبق پر مشتمل ہیں اور ان میں بچوں کے ناٹک کی تمام خوبیاں سموئی ہوئی ہیں۔

لاہور کے ممتاز ناشر رائے صاحب منشی گلاب سنگھ نے ڈراموں کی اشاعت میں غیر معمولی دلچسپی لی اور متعدد کتابیں شائع کیں۔ ان کے یہاں سے خان احمد حسین خاں کے تاریخی ڈراموں کا ایک مجموعہ "بچوں کے تھیٹر" کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں مصنف کے دس ڈرامے شامل تھے:

(۱) ہرش (۲) ایک کی فتح (۳) سلطانہ رضیہ (۴) اصلی خوشی کی سڑک (۵) چاند بی بی، (۶) بدی کا انجام (۷) کاروبار (۸) نیت کا پھل اور (۹) پرائی آگ۔

خان احمد حسین خاں کے ڈراموں میں مکالمے بڑے چست اور ڈرامائی عنصر لیے ہوئے ہیں لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کو ڈرامے کی تکنیک پر پورا عبور نہ تھا اس لیے دل چسپ ہونے کے باوجود اسٹیج کرنے میں دقت پیدا ہوتی ہے۔

رائے صاحب منشی گلاب سنگھ نے منشی غلام جعفر بی اے جرنلسٹ کے ڈرامے

(۱) بندھن (۲) سفارشی چِٹھی اور (۳) حصہ برادرانہ

شائع کیے۔ اس مجموعے کا نام "سدابہار ڈرامے" تھا۔ بندھن اور حصہ برادرانہ لوک کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔ ان کے مکالمے بہت اچھے ہیں۔ یہ ڈرامے اسٹیج کیے جا سکتے ہیں۔

"ایک سیب کی قیمت" اور "بے تعصبی کا انعام" پروفیسر منظور حسن ڈراماٹسٹ کے لکھے ہوئے ہیں، اسے بھی رائے صاحب منشی گلاب سنگھ نے شائع کیا ہے۔ ان کی کہانیاں بہت جان دار ہیں لیکن

جو لطف پڑھنے میں ہے وہ شاید اسٹیج کرنے میں باقی نہ رہے۔

ہونہار بک ڈپو لاہور نے عبدالمجید بھٹی کا ڈراما "مٹی کے کھلونے" شائع کیا۔ یہ ڈراما بچوں کے لیے دل چسپی سے اسٹیج کیا جا سکتا ہے۔ یہ ڈراما پلاٹ کے اعتبار سے کامیاب ہے اور نقطۂ عروج بڑے شاندار طریقے سے آتا ہے۔ عبدالمجید بھٹی اس زمانے میں "ہونہار" کے ایڈیٹر تھے۔

مکتبہ جامعہ نے اپنے پہلے دور میں پروفیسر اسداللہ کاظمی کا ایک ڈراما "بزم کی جیت" شائع کیا۔ یہ ڈراما جامعہ کی روایت کے مطابق تعلیمی تھا۔ یہ بچوں کے لیے سبق آموز اور آسانی سے اسٹیج کیا جا سکتا تھا۔

ایک زمانے میں عبدالحق اکیڈمی حیدرآباد نے بچوں کے ریڈیو ڈرامے چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا تھا۔ یہ ڈرامے شجاع احمد قائد کے لکھے ہوئے تھے۔ یہ معلوماتی بھی ہیں اور کسی حد تک دل چسپ بھی۔ ان میں گھریلو فضا بھی ہے اور چست مکالمے بھی ہیں لیکن مقصد اپنے فن پر بری طرح حاوی ہے۔ اس لیے یہ ڈرامے بچوں میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ کر سکے۔ اس سلسلے کے چند ڈرامے یہ ہیں:

(۱) دسترخوان (۲) سمندری جہاز (۳) پڑوس (۴) چھو منتر کا دھاگا (۵) جنگ کے بعد کیا ہوگا؟ (۶) سادہ زندگی (۷) کپڑے۔

یہ ڈرامے بچوں کے ریڈیائی ڈراموں کی خشتِ اوّلین میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔

اسی زمانے میں محمد یوسف آوارہ نے "بچوں کا تھیٹر" کا سلسلہ قائم کر کے چند ڈرامے لکھے:

(۱) شاہ جہاں کا انصاف (۲) خدائی دعویٰ (۳) اکبر اعظم اور گدڑیا (۴) ڈاکٹر جینگ اور ڈورا (۵) ملک معظم (۶) شاہی محل (۷) انوکھا ملاپ۔

ان ڈراموں میں کہیں کہیں گانے بھی ہیں۔ یہ ڈرامے اسٹیج بھی کیے جا چکے ہیں، تاہم ان کا معیار بلند نہیں۔

جدید دور

حصول آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں یوں تو بچوں کے لیے کافی ڈرامے لکھے گئے اور لکھے جا رہے ہیں لیکن ان میں بیشتر لکھنے والے ایسے ہیں جو اسٹیج سے واقف نہیں ہیں اس لیے زیادہ تر محض پڑھنے کے لیے ہوتے ہیں۔

بھارت

بیگم قدسیہ زیدی نے بچوں کے لیے چند کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ امتیاز علی تاج کے خاکوں سے بیگم قدسیہ زیدی نے "چچا چھکن کے کارنامے" مرتب کیے۔ چچا چھکن کا یوں بھی ڈرامائی کردار ہے۔ بیگم زیدی ڈرامے کے فن سے واقف تھیں۔ اس لیے چچا چھکن کی شخصیت ان کے ہاتھوں نکھر گئی۔

"شیر کا دادا" بیگم زیدی کا ایک کامیاب ڈراما ہے۔ یہ ڈراما ایک پرانی لوک کہانی سے ماخوذ ہے۔ اس ڈرامے میں ایک چالاک اور شریر بندر ایک ظالم شیر کو اس کے ظلم کی سزا دیتا ہے۔ یہ ڈراما شیر اور بندر وغیرہ جانوروں کے چہرے لگا کر کھیلا جا سکتا ہے۔ اس میں بہت اچھے گانے ہیں جو ڈرامے کے حسن کو بڑھاتے ہیں۔

بیگم قدسیہ زیدی نے اور بھی ڈرامے لکھے ہیں جو اسٹیج کیے جا سکتے ہیں۔ "روگی لومڑی" کے نام سے انھوں نے فرینگ کا رینٹر کے ڈرامے کو اُردو میں منتقل کیا جو پیام تعلیم میں بالاقساط شائع ہوا۔ اسی زمانے میں احمد جمال پاشا کا ایک ڈراما "کھیل" شائع ہوا، جس میں بچے کھیل ہی کھیل میں والدین کی بڑی اچھی نقل کرتے ہیں جس سے والدین کی شخصیت کا منفی پہلو اچھی طرح ابھر کر آتا ہے۔ یہ ڈراما بچوں کی نفسیات کا آئینہ دار ہے اور بچے اسے بڑے مزے میں اسٹیج کر سکتے ہیں۔

حبیب تنویر ڈرامے کے کل وقتی کارکن ہیں اور عرصے سے ہندوستانی تھیٹر میں ڈائرکٹر کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ انھیں ڈرامے سے گہری دل چسپی ہے۔ و تقریباً بارہ تیرہ سال سے ان کا اسٹیج سے گہرا تعلق رہا ہے اور اسی سلسلے میں یورپ میں اعلیٰ تعلیم حاصل کر چکے ہیں اور یورپ کے ترقی یافتہ (بچوں کے) تھیٹر دیکھ چکے ہیں۔ انھوں نے پچھلے دنوں بچوں کے کئی ڈرامے لکھے اور کھیلے ہیں۔

ان کا ڈراما "گدھا" نئی دہلی میں ۲۷ دسمبر ۱۹۵۲ء کو بچوں نے کامیابی سے اسٹیج کیا۔ یہ ڈراما مشہور لوک کہانی "جونپور کے قاضی" سے ماخوذ ہے۔ اس میں لوک کہانی کے ساتھ ساتھ بچوں کی حکومت کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما بعد کو جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر بھی پیش کیا گیا۔ "جونپور کا قاضی" بذات خود دلچسپ کہانی ہے، اس میں چند خاص کرداروں نے اور بھی جان ڈال دی ہے۔

حبیب تنویر کا دوسرا ڈراما جو انھیں بچوں میں مقبول کرنے کے لیے کافی ہے "میرا" ہے۔ یہ ہندوستان کی تاریخ کے اہم واقعات کو لے کر لکھا گیا ہے، اس کا صحیح لطف اسٹیج ہی پر آسکتا ہے۔ یہ مختلف شہروں میں اسٹیج ہو چکا ہے۔

حبیب تنویر نے مرزا فرحت اللہ بیگ کی موسموں کی کہانی کو بھی ڈرامے کا روپ دیا ہے۔ یہاں زبان مرزا فرحت اللہ بیگ ہی کی ہے۔

حبیب تنویر نے بچوں کے جو طبعزاد ڈرامے لکھے ہیں، وہ زیادہ تر پڑھنے کے لیے ہیں جیسے:

(۱) آگ کی گیند (۲) دودھ کا گلاس..... وغیرہ

اطہر پرویز نے بھی بچوں کے کئی ڈرامے لکھے، ان میں دو ڈرامے سنسکرت تھیٹر کی روایات کو سامنے رکھ کر لکھے گئے:

(۱) گلیلی گلیلیو اور (۲) چراغ سے چراغ جلتا ہے ۔ یہ ڈرامے آسانی سے اسٹیج کیے جاسکتے ہیں۔
بھارت میں بچوں کے لیے نئے ڈراما نگاروں میں ہاجرہ بیگم، اظہر افسر اور سراج انور کے نام قابل ذکر ہیں۔

پاکستان میں ڈراما

پاکستان میں بچّوں کے لیے ڈراما لکھنے والوں کی مجموعی تعداد خاصی ہے گو ان میں سے زیادہ تر کتابی انداز کے ڈرامے لکھتے رہے ہیں یا پھر نشری تقاضوں کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اس کا بدیہی سبب یہی ہے کہ بچّوں کے تھیٹر کی متقاضی ضروریات پر بہت کم توجہ کی جا سکی ہے۔

بیشتر جن اصحاب کا ذکر کیا گیا ہے ان کے علاوہ مرزا ادیب، لطیف فاروقی، نظر زیدی، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ایک مدت سے بچّوں کے ڈرامے لکھتے چلے آئے ہیں

مرزا ادیب کے ڈراموں کے دو مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے متعدد ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوئے، اور اکثر بچّوں کے رسالوں میں چھپے اور چھپتے رہتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے موضوع اخلاقی، تاریخی اور اصلاحی ہوتے ہیں۔ زبان سلیس اور شستہ ہے مگر پلاٹ اور تدبیر کاری میں بچّوں کی نفسیات کو ملحوظ رکھنے کی طرف پوری توجہ نہیں کی گئی ہے لیکن ان میں سے اکثر صرف پڑھے جانے کے لائق ہیں کیوں کہ ان میں ڈراما عمل و حرکت سرے سے مفقود نظر آتی ہے۔ صرف مکالمہ نگاری کا لطف ہے۔ ان میں چند کھیل اس نقطۂ نظر سے کامیاب ہیں، اور آسانی سے اسٹیج کیے جاسکتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں "فریادی کون ہے" "ڈھینچوں ڈھینچوں" اور "نئی لڑکی" بہت خوب ہیں۔

ان کے علاوہ دوسرے لکھنے والوں کے تقریباً تمام ڈرامے صرف کتابی اور ریڈیائی ہیں اور یا رسالوں میں چھپے یا نشر ہوئے ہیں۔ ان میں شاید کوئی بھی ابھی اسٹیج کی زینت نہ بن سکا۔ البتہ مطالعہ کے لئے دل چسپی اور اصلاح کے ضامن ہیں۔ ان سب کی زبان آسان اور عام فہم ہے۔

نئے لکھنے والوں میں ابوالحسن نغمی، بیگم سرور طفیل، کمال احمد رضوی کے طبع زاد اور تراجم قابل ذکر ہیں۔

ابوالحسن نغمی نے ریڈیو کے لیئے بچّوں کی انگریزی لوک کہانیوں کے اساس پر کئی دل چسپ اور سبق آموز ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں مشہور انگریزی کہانی "سنڈریلا" کی بنیاد پر لکھا ہوا ڈراما "ستارہ" خاص ہے —
بیگم سرور طفیل کا ایک مجموعہ "پھول اور دوسرے ڈرامے" شائع ہو چکا ہے، ان کے ڈراموں کے پلاٹ بھی زیادہ تر انگریزی کہانیوں سے لیئے گئے ہیں۔ چند ایسے بھی ہیں جن میں بچّوں کی عام اور روزمرہ کی زندگی پیش کی گئی ہے۔

کمال احمد رضوی اسٹیج کے فن کار ہیں لیکن انھوں نے بچوں کے تھیٹر اور ڈرامے کی طرف اسی انداز میں کوئی توجہ نہیں کی جس سے بچوں کے تھیٹر کی ترقی میں مدد مل سکتی یا اسٹیج کی سرگرمیوں میں کوئی اضافہ ہو سکتا کیونکہ ان کا تمام وقت اور توجہ بڑوں کے لیے ڈراما اور تھیٹر آراستہ کرنے میں صرف ہوتی ہے۔ انھوں نے بچوں کے لیے جو ڈرامے لکھے ہیں وہ سب انگریزی ڈراموں کے ترجمے ہیں جو "شیخ غلام علی اینڈ سنز" تاجرانِ کتب لاہور کے [illegible] سب کے سب اسی ادارے نے شائع کیے ہیں ان میں سے چند یہ ہیں:

(۱) جادو کی بوتل (۲) خوبصورت شہزادی (۳) سمندر کا نمک (۴) چالاک بلی

(۵) دماغ کی تلاش

ان کی زبان سلیس ہے مگر بعض مقامات پر بیان میں الجھاؤ اور لفظی ترجمہ کی کھٹک ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زیادہ تر سرسری توجہ اور کم فرصتی میں لکھے گئے۔ اس لیے ان میں سے اکثر نظرِ ثانی کے محتاج ہیں، البتہ انھیں اسٹیج کے لیے از سرِ نو ترتیب دیا جا سکتا ہے کیوں کہ بنیادی طور پر سب بچوں کے انگریزی تھیٹر کے تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر تصنیف کیے گئے ہیں۔

فاروق جہاں تیموری کے چند کھیل ریڈیو سے بچوں کے پروگرام میں نشر کیے جانے کی غرض سے لکھے جو اسٹیج کے کام نہیں آ سکتے مگر ان میں سے بعض ڈراموں کی زبان اور اندازِ بیان عام فہم اور دل چسپ ہے۔ ریڈیائی ضروریات کے پیشِ نظر مختلف اسٹیشنوں کے لیے کئی اور اصحاب نے بھی اسی قسم کے ڈرامے لکھے ہیں، جن میں طبع زاد اور تراجم دونوں شامل ہیں۔

بعض طباعتی اداروں نے بھی چند مجموعے شائع کیے ہیں جو محض کتابی ہیں۔ اور مطالعہ کے کام آ سکتے ہیں مثلاً

"بچوں کے ڈرامے" مطبوعہ فیروز اینڈ سنز لاہور،

اسی قسم کا ایک مختصر مجموعہ "اچھے ڈرامے" قومی کتب خانہ لاہور نے بھی شائع کیا ہے۔ اس میں چھ ڈرامے ہیں۔

مستند ادیبوں میں سے بہت کم اصحاب نے بچوں کے لیے کارآمد ڈرامے لکھے۔ اس سلسلہ میں فیض احمد فیض کی مساعی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے پاکستان آرٹ کونسل سے پتلیوں کے تماشہ (PUPPET SHOW) میں کھیلے جانے کے لیے چند لطیف اور سبق آموز کھیل لکھے۔ ان کے مکالموں کی زبان رواں، شستہ اور عام فہم ہے اور ان میں ڈرامائی عمل و حرکت بھی حسبِ ضرورت موجود ہے۔

ان کا ایک ڈراما "ٹکٹ کھو گئے" اور "بیگم صاحبہ" بہت خوب ہیں۔

شوکت تھانوی مرحوم نے اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں ریڈیو کے لیے چند کھیل لکھے تھے۔ ان میں سے بعض معمولی ترمیم کے ساتھ اسٹیج کیے جاسکتے ہیں۔ ان میں "چچا بارہ بانی" ، "بچہ [illegible]" تفریحی اور اصلاحی تمثیلچے ہیں، جن میں ہنسی ہنسی میں کار آمد نکتے بیان ہوئے ہیں۔

سید امتیاز علی تاج نے بچوں کے لیے نئے ڈرامے بہت کم لکھے۔ ان کا ایک کھیل "[illegible]" کی نہایت پرلطف ہے۔ یہ بچوں کے تھیٹر کے لیے مؤثر طریقے سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ میاں عطاء الرحمن مرحوم نے ریڈیو کے لئے متعدد ڈرامے تصنیف اور ترجمے کیے تھے جو مخصوص تقاضوں کے پیش نظر دل چسپ اور کار آمد ہیں۔ ان میں "انصاف" اور "تارا" (اسٹڈیو) خاص ہیں۔

حبیب اللہ اوج نے عام فہم زبان میں چند ڈرامے تصنیف کیے جو نشر ہوئے یا رسالوں کی زینت بن چکے ہیں۔ ان میں "قاضی کا انصاف" اچھا اصلاحی کھیل ہے۔

اور عنایت اللہ کے چند نشری کھیل بھی بچوں کی نفسیات اور فہم و لیاقت کے مطابق نہایت عمدہ ہیں۔

راقم الحروف نے طالب علمی کے زمانے سے بچوں کے لئے ڈرامے لکھے۔ ایک مجموعہ "بچوں کے کھیل" پرواز سنز لاہور کے اہتمام سے شائع ہوا ہے۔ بیس ڈرامے آل انڈیا ریڈیو کے بچوں کے پروگرام کے لیے لکھے تھے۔ یہ تاریخی، معلوماتی اور مزاحیہ انداز کے مختلف موضوعات پر مشتمل طبع زاد تھے۔

گزشتہ بیس سال کی مدت میں تیس کے قریب نئے ڈرامے تصنیف کیے۔ جن میں بچوں کی ذہنی ساخت اور فطری رجحانات کو ملحوظ رکھ کر ان کی اپنی زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سے اکثر ریڈیو پاکستان سے نشر ہو چکے ہیں۔ بعض اسٹیج پر کھیلے گئے، اور مقبول ہوئے مثلاً :

(۱) کرایہ کا ڈبہ (۲) کباب (۳) اچھی لڑکی اور (۴) خالہ جان آگئیں۔

پاکستان ٹیلی ویژن سروس کے لیے چھ نثری ڈرامے اور دو منظوم کھیل لکھے۔ نثری ڈراموں میں تمام تر تفریحی و اصلاحی ہیں اور منظوم ڈرامے جدید اوپیرا کے انداز میں قومی پلاٹ کی بنیاد پر تصنیف کئے گئے ہیں۔

(۱) سبز پرچم اور (۲) چھ ستمبر۔

مختصر ڈراموں کے تین مجموعے شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور کے زیر اہتمام شائع ہوئے ہیں، ان میں

ہر ایک مجموعہ میں ایک ایک درجن ڈرامے شامل ہیں۔ اس تالیف کا مقصد بچوں میں ڈرامائی دلچسپی پیدا کرنا اور ان کے تھیٹر کی ضروریات کو مناسب انداز میں پورا کرنا ہے۔ اس لئے اس کا ہر کھیل اپنے موضوع کے لحاظ سے عام فہم، اور دلکش ہونے کے ساتھ اسٹیج کے موجودہ تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔

ان مجموعوں میں تنوّع کی غرض سے چند مشہور اور کامیاب ادیبوں کے موزوں ڈرامے بھی شامل کئے ہیں تاکہ سند رہیں، اور حسب ضرورت نونہالوں کے کام آئیں۔

توقع کی جاتی ہے کہ پاکستان میں بچوں کے تھیٹر کی تحریک جلد یا بہ دیر کامیابی حاصل کرے گی۔ اور بچوں کا ڈراما جدید تقاضوں کے مطابق مستقبل قریب میں ترقی کی منازل پر پہنچے گا جس کی بنیاد جدید ترقی ڈرامے کے علاوہ عوامی تھیٹر کے اصولوں پر رکھی جائے گی۔

جدید نشری ڈراما

ریڈیو اور ٹیلی ویژن

ریڈیو ڈراما

مختصر جائزہ

ریڈیائی ڈراما یا ریڈیو ڈراما جدید نشری ادب کی ایک مقبول و مخصوص صنف بن چکا ہے۔

برصغیر ہند و پاک میں آل انڈیا ریڈیو کے آغاز کے ساتھ ۱۹۳۵ء میں نشریات کا سلسلہ شروع ہوا۔ اس سے پہلے مدراس، بمبئی، کلکتہ اور لاہور میں پبلک سرمایہ سے نجی ریڈیو کلب قائم تھے جو مقامی طور پر موسیقی اور تقاریر کے پروگرام نشر کرتے تھے۔ یہ محدود لاسلکی اسٹیشن تھے اور ان کے پروگرام کی کوئی منظم و مربوط ترتیب نہ تھی۔ چند خاص مقامات پر لاؤڈ اسپیکروں کے ذریعہ ان کے نشر کیے ہوئے بے ضابطہ پروگرام سن لیے جاتے تھے۔ کبھی کبھار مقامی زبان میں یا انگریزی اور اردو میں کوئی ڈراما بھی نشر ہو جاتا تھا۔

جب دہلی اسٹیشن کا قیام آل انڈیا ریڈیو کے سرکاری محکمہ کے زیرِ نگرانی عمل میں لایا گیا تو باضابطہ براڈ کاسٹنگ سروس کا آغاز ہو گیا اور اسی زمانہ سے ریڈیو ڈراما کی باقاعدہ تاریخ شروع ہوئی۔ ریڈیو ڈراما کی تکمیل کے کئی دور آئے۔ پہلا دور ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۹ء تک چار سال ان ابتدائی مراحل کا زمانہ تھا جب ریڈیائی ڈراما کی جزئیات کا جائزہ لیا جاتا رہا۔ اس کے لوازم اور اصول وضع کیے جاتے رہے۔ پھر یکے بعد دیگرے اس مدت کے دوران میں لاہور، پشاور، لکھنؤ، بمبئی، مدراس، کلکتہ اور ڈھاکہ وغیرہ مقامات پر ریڈیو اسٹیشن قائم ہوئے۔

دوسرا دور ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۲ء تک تھا، جب تکنیکی تجربات سے ریڈیو ڈرامے کے امکانات کی جانچ پڑتال ہوتی رہی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ریڈیو اسٹیشنوں پر ڈراما کنٹرول پینل کی آمد اور نصب سے ڈرامے کی تشکیل کے لیے ایک سے زائد اسٹوڈیو کے استعمال کی کوشش کی گئی اور موسیقی و اصوات کے امتزاج

سے ڈرامے کے لئے مزاج اور فضا کی تخلیق پر توجہ دی گئی اس کے بعد ڈرامے کی تکمیل کے دور کا آغاز ہوا۔
جب ریڈیو کے لئے وسیلۂ اظہار کے جملہ امکانات سے باخبر ہونے کے بعد مصنفین نے ایسے کھیل لکھنا شروع کئے جن کو خالصتاً نشریاتی تکنیک کو ملحوظ رکھ کر سوچا گیا تھا اور جنھیں کلیتاً مائکروفون کے امکانات اور مجبوریوں کو ذہن نشین کرنے کے بعد ضبط تحریر میں لایا گیا تھا۔

شروع میں لکھنے والوں کے لئے کئی مشکلات تھیں۔ ایک بات تو یہی تھی کہ یہ وسیلۂ اظہار بالکل نیا تھا۔ اس کی مخصوص اور بنیادی ضروریات وتعینات سے مصنفین پوری طرح واقف نہ تھے۔ پھر ان کے سامنے اسٹیج کے لئے لکھے ہوئے ڈرامے موجود تھے۔ ان کی پستی اور فنی بے ربطیوں نے محرکات کو اور الجھا دیا اور اس کے علاوہ سب سے بڑی دشواری یہ درپیش ہوئی کہ مستند ادیبوں کے یہے جنھیں اسٹیج ڈرامے کا مطالعہ یا محدود تجربے کا دعویٰ تھا، ریڈیائی ڈرامے کی منزل پر پہنچنے تک کرداروں کی فراوانی، پلاٹ کی پیچیدگیاں، مناظر کی پیہم تبدیلی، مکالموں کی طوالت کو راہ میں حائل پایا۔ اس نئی صنف ادب (ریڈیو ڈراما) کے محرکات بالکل مختلف اور جداگانہ تھے۔ اسٹیج کی تطویل لاطائل کے مقابلہ میں پلاٹ کا اختصار، مکالموں کی سادگی اور مناظر کی کمی اہم لوازم قرار پاتے ہیں۔ ان سب دشواریوں اور پابندیوں کی وجہ سے مصنفین کے طرز ادا میں ژولیدگی اور ان کی آزادئ فکر وتشکیل میں رکاوٹ پیدا ہونے لگی۔ اکثر لکھنے والے اسٹیج کے ناظرین کو سامنے رکھنے کی وجہ سے یہ بات نہیں سمجھتے تھے کہ ریڈیو ڈراما صرف کانوں ہی سے دیکھا اور سنا جاتا ہے۔ چنانچہ عرصہ دراز تک یہ صنف محض چند باکار مصنفین کی کاوشوں تک محدود رہی۔ رفتہ رفتہ نشری کارکنان کے سعی وعمل اور ڈرامائی پیش کش کی دلچسپیوں میں اضافہ کے باعث لکھنے والوں کو یہ دکی آسامیاں کھائی دینے لگیں۔ آخرکار ریڈیو پروڈیوسروں کی جدوجہد سے ایسی وسعتیں اور سہولتیں پیدا ہوئیں کہ ریڈیو ڈراما نگاروں کی ایک معقول تعداد میدان میں آگئی جن کی انتھک مساعی اور تجربہ کار پروڈیوسروں کے پرعزم تعاون سے یہ نئی صنف عام سامعین کے لئے پرکشش بننے لگی۔ کامیاب ڈرامے نئے نئے فنی تجربات کے ساتھ وجود میں آنے لگے اور مستند ادیبوں کے علاوہ چند نئے ریڈیو ڈراما نگار بھی نمودار ہو کر کامیابی کی منزل تلاش کرتے نظر آنے لگے لیکن ابھی ریڈیو ڈراما کی جدید صنف ادب ارتقائی منازل طے کر لینے کے بعد بھی فنی لحاظ سے تجرباتی دور میں ہے کیونکہ ترقی یافتہ ممالک کی نشریات کے لئے بھی کامل عروج کی منزل نہیں آئی ہے حالانکہ ان کے ادب میں فن ڈراما ترقی کے اعلیٰ مدارج حاصل کئے ہوئے ہے۔ اس کے مقابلہ میں اردو ڈرامے کی پستی اور اسٹیج کا فقدان مسلم ہے۔ اس کے باوجود کہ برصغیر میں اسٹیج کی روایت موجود نہ تھی اور اگر کسی صورت میں تھی بھی تو برائے نام، لیکن ریڈیو ڈرامے کے لئے خاطر خواہ عملی ترقی وترویج کے امکانات تلاش کئے گئے۔ اور گو

موجودہ دور میں جبکہ اس کے آغاز کو بمشکل ۳۲ سال کی مدت گذری ہے، ریڈیائی ڈراما قبولیت عام کی منزل میں داخل ہو چکا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد جہاں برصغیر میں تقسیم کے دوسرے دشوار گذار مراحل طے ہوئے ارباب قلم واہل علم بھی بٹ گئے۔ چنانچہ ریڈیو پاکستان کو ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کے بعد نشریات کو کامیاب بنانے کے لئے نئے دور کا آغاز کرنا پڑا۔ ملک میں اس وقت صرف تین ریڈیو اسٹیشن پشاور، لاہور اور ڈھاکہ موجود تھے اور وہ بھی اس حالت میں کہ ان کے مشینی پرزے غائب تھے، دفتروں کے فائل یا تو جلا دیئے گئے یا غائب کر دیئے گئے تھے۔ بارہ سال میں جو نشری مواد تینوں اسٹیشنوں پر جمع ہوا تھا وہ بھی غت ربود ہو چکا تھا۔ اس کے ساتھ ہی نئے ڈراما نگاروں اور معدودے چند مستند ادیبوں کو نشری ڈرامے لکھنے کے لئے نئی مملکت کے نئے مسائل اور قومی و معاشرتی فضا کو پیش نظر رکھنا تھا۔ چنانچہ اب نئے سرے سے ریڈیو ڈرامے نے اپنا سفر شروع کیا۔ دونوں ملکوں کی نشرگاہوں نے بعض پرانے کامیاب ڈرامے دہراتے رہنے پر اکتفا کیا اور جدید متقاضی ضروریات کے مطابق گنتی کے ڈرامے نشر ہوئے۔ ان مشکلات کو عبور کرنے میں ریڈیو پاکستان کے عملے نے پوری تن دہی اور مستعدی سے کام کیا اور ان کے مجاہدانہ عزم و عمل کا نتیجہ یہ ہوا کہ پاکستان میں موجود پرانے لکھنے والوں کی کم تعداد کے باوجود خود تصنیف کر کے یا نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کے ذریعہ کسی نہ کسی طرح وقت کے اس نئے چیلنج کو قبول کرنے میں کم ہمتی کا ثبوت نہ دیا۔ آخر راستہ کی ناہمواریاں دور ہونے لگیں اور رفتہ رفتہ نئی منزل کی کامیابی کے روشن نشان نظر آنے لگے۔ ریڈیو اسٹیشنوں کے نئے قیام وانصرام کے ساتھ جہاں نشریات کی دوسری اصناف ادب و ثقافت کی تکمیل کے نت نئے سامان کیے گئے ریڈیو ڈرامے کی ترویج بھی بیش از بیش عمل میں آ گئی۔ اس وقت ملک میں حسب ذیل ریڈیو اسٹیشن موجود ہیں جو اردو کے علاوہ اپنی علاقائی زبانوں میں حسب ضرورت خاصی تعداد میں ڈرامے نشر کر رہے ہیں:-

۱۔ لاہور، ۲۔ پشاور، ۳۔ کراچی، ۴۔ راولپنڈی، ۵۔ حیدرآباد، ۶۔ کوئٹہ اور ۷۔ آزاد کشمیر میں مظفرآباد۔

یہ تھا مختصر جائزہ ریڈیو ڈرامے کے دور ارتقا کا۔

اس ہوائی تمثیل گری کی عمر صرف ۳۲ سال ہے۔

ریڈیائی ڈرامے کے لوازم

عام ایکانکی ناٹک یا ایک ایکٹ ڈراما جو چھپنے یا اسٹیج کے لئے لکھا جائے۔ اس میں آنکھوں سے

دیکھنے کی اداکاری سما سکتی ہے لیکن ریڈیو ڈراما صرف سننے کے لیے ہے آنکھوں سے اس کا تعلق نہیں۔ یہاں تمام تر اداکاری کے جوہر "زبان" ہی سے دکھائے جاتے ہیں اور کان ہی ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں گویا "سماعت" ہی کے ذریعہ سے بصارت کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ اس لئے حرکات و سکنات اور اعمال و افعال کی نمائش صرف گفتگو یا مکالمہ ہی کے ذریعہ سے ہوتی ہے۔

ریڈیو کے لئے نہ صرف مشاہیر اہل قلم نے ڈرامے لکھے اور لکھ رہے ہیں بلکہ بہت سے نئے لکھنے والے بھی اس طرف متوجہ ہو گئے ہیں اور ان کی سرگرمیوں کو مد نظر رکھتے ہوئے توقع کی جاتی ہے کہ وہ نہ صرف ادب بلکہ زندگی کی نئی تعمیر میں بھی مقبول حصہ لیں گے۔

چونکہ ریڈیو کی دنیا تیس بتیس سال کی مدت گذرنے پر بھی ہمارے لئے نئی ہے اس لئے ضرورت ہے کہ لکھنے والے ان تمام امور و نکات سے بھی واقف رہیں جن کا جاننا فنی حیثیت سے ڈراموں کی تکمیل و تحقیق کے لئے ضروری ہے۔ یورپ اور امریکہ میں جہاں نشریات کا فن بہت ترقی پر ہے آئے دن نئے تجربے کئے جا رہے ہیں اور برابر ان کی اشاعت ہوتی آئی ہے۔ ماہرین اپنے تجربات عام نشر نگاروں تک پہنچاتے ہیں، نقاد ان پر نکتہ چینی کرتے ہیں، بحث مباحثے ہوتے ہیں اور فنی چھان بین جاری ہے لیکن ہمارے یہاں ابھی ہر قسم کے تنقیدی لٹریچر کی کمی ہے، اس لحاظ سے تجربہ و تحقیق کی بھی کمی ہے۔

ریڈیو ڈراما لکھنے والے مختصر ڈراما کے نام سے غلط فہمیوں میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور دقیق و مبسوط پلاٹ کا انتخاب کر کے ڈراما کے تمام لوازم کی پابندیوں میں الجھ جاتے ہیں۔ حالانکہ ریڈیو ڈراما اس عام روش سے بالکل الگ ہے۔ ریڈیو کا اسٹیج صرف کانوں کے لئے ہے اس لئے دقیق نکات اور پیچیدگیاں یہاں کام نہیں دیتیں۔ سادگی اس کا ضروری جزو ہے اور اس کے پلاٹ، واقعات کی ترتیب وغیرہ میں وہ سادگی درکار ہوتی ہے اور مائکروفون کا یہ اسٹیج اسٹوڈیو کی چہار دیواری میں عام اسٹیج کی پابندیاں برداشت نہیں کر سکتا۔ زمان و مکان کی وحدت کا تعین بھی یہاں ضروری ہے۔ اسٹیج پر ایک سین اگر ایک کمرہ میں دکھایا جاتا ہے تو دوسرا سین سڑک یا جنگل میں۔ اور اس طرح زمان و مکان کی تبدیلی کے لحاظ سے مناظر کا بدلنا بھی ضروری ہو جاتا ہے جو آسان کام نہیں۔ مثلاً اگر اسٹیج کے ڈراما میں ۱۰؍ دسمبر ۱۹۴۶ء کا ایک دن نظر آتا ہے اور اس کے دوسرے حصہ میں ۱۰؍ دسمبر ۱۹۴۸ء کا دن دکھانا مقصود ہے تو اس دو سال کے فرق کا دکھانا، افراد کی عمروں اور دیگر خصوصیات کے لحاظ سے آسان نہیں لیکن ریڈیو کا کھیل تو لفظوں کا کھیل ہے۔ دو جملوں میں گھر سے جنگل پہنچ گئے اور ایک صفحہ الٹ دیا تو پورے سال کا کیلنڈر ہی پلٹ گیا۔ اس لئے یہ تعین بھی مخصوص انداز کا ہوتا ہے۔

دوسری غلط فہمی بعض اصحاب کو یہ ہوتی ہے کہ ریڈیو ڈراما کو وہ اس قدر ہیچ سمجھ لیتے ہیں کہ ان کے نزدیک ہر وہ ڈراما جسے اسٹیج قبول نہ کر سکے ریڈیو کے لئے موزوں ہو سکتا ہے۔ یا کسی صاحب نے ایک ڈراما طباعتی ضرورت کے لئے لکھا اور جب وہ شائع ہونے کے قابل نہ سمجھا گیا تو ریڈیو اسٹیشن کی نذر کر دیا۔

الغرض ڈراما کو یا تو اس قدر بھاری بھرکم بنایا جاتا ہے کہ مائکروفون اسے سنبھال نہیں سکتا اور یا اس قدر پھسپھسا اور نکما کہ ایک معمولی اداکار بھی اس پر محنت کرنے سے گریز کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایسے ڈراموں کی اکثریت نشری مقاصد کی تکمیل نہیں کر پاتی اور روزانہ مختلف ریڈیو اسٹیشنوں پر تازہ بہ تازہ ڈرامے موصول ہوتے ہیں لیکن افسوس کے ساتھ مجبوراً واپس کیے جاتے ہیں۔ ڈراما نگار حضرات کو لکھنے سے پہلے ریڈیو کی بندشوں اور فنی مفاہمتوں کا اندازہ کر لینا چاہیے اور یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ ریڈیو پروڈیوسر اور ڈائرکٹر ہر اس چیز کو خوشی سے قبول کر سکتے ہیں جس کے لئے ان کو یہ اطمینان ہو جائے کہ ان کے اسٹیشنوں کے علاقہ کے سننے والے رغبت سے سنیں گے اور اس کی تیاری میں جو محنت اور وقت صرف ہوگا وہ اکارت نہ جائے گا۔ ریڈیو کے ڈراما کا انتخاب کرنے کے لئے کارکن متعلقہ کو دو باتوں کا لحاظ رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اول یہ کہ زیر غور ڈراما بڑی حد تک تکنیک کے مطابق ہے یا نہیں؟ دوسرے یہ کہ سامعین کی اکثریت اسے دلچسپی سے سنے گی یا نہیں؟

چوں کہ طبائع اور ذوق مختلف ہوتے ہیں اس لئے یہ تو ممکن نہیں کہ ہر کھیل جو ریڈیو سے نشر کیا جائے، ہر شخص کو یکساں پسند آئے لیکن باستثنائے چند کثرت رائے اس کے حق میں ہونی چاہیئے۔

ریڈیو ڈراما کوئی انوکھی چیز نہیں، جس کے لئے کسی مخصوص اہلیت کی ضرورت ہو بلکہ ہر خوش ذوق اہل قلم اس صنف میں کامیابی حاصل کر سکتا ہے بشرطیکہ ابتدائی فنی لوازم کو اور اسٹوڈیو مائکروفون کی پابندیوں اور ضرورتوں کو پہلے سمجھ لیا جائے۔ بعض حضرات فنی لوازم کا مفہوم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ جس ڈراما میں صوتی اثرات کی بھرمار کر دی جائے وہ مکمل ریڈیو ڈراما ہے۔ مائکروفون ہلکی پھلکی چیز کو آسانی سے قبول کر سکتا ہے۔ ہر قسم کی شدت اور غیر ضروری کثرت صوتیات کی ہو یا موسیقی کی ریڈیو ڈراما کے لئے معیوب ہے۔ دراصل صوتی اثرات اور موسیقی دونوں کی ہدایات ڈراما نگار کے ذمے نہیں بلکہ انھیں پروڈیوسر پر چھوڑ دینا چاہیے۔ اس قسم کے تمام اثرات اور اشارات پروڈکشن میں شامل ہیں۔ اس لئے یہ پروڈیوسر ہی کا کام ہے کہ اسٹوڈیو کی موجودہ حالت اور ڈراما کی ضرورت کو مدنظر رکھ کر پیش کش کا مسودہ PRODUCER'S SCRIPT ترتیب دیتے وقت ان سب باتوں کا خود ہی خیال

کرے اور موقع و محل کے مطابق حسب ضرورت ان کا موضوع استعمال کرے۔ مصنف ان جزوی تفصیلات میں نہ پڑے ورنہ بہت کم مصنفین ایسے ہیں جنھیں اسٹوڈیو کی اندرونی حالات پر عبور حاصل ہے۔ نہ جانے کتنی ہے وہ اس پر قابو پا سکتے ہیں۔ البتہ نشری لوازم کو ملحوظ رکھنا اور مسودہ کی تزئین نشریہ میں ان کی تکمیل اور اشارے کرنا مصنف کے فرائض میں شامل ہے۔

ریڈیو ڈراما لکھنے کی طرف جو شائقین شروع سے توجہ کرنا چاہتے ہیں ان کے لئے آسان اور ضروری طریقہ یہ ہے کہ ہر نشری ڈراما کو زیادہ سے زیادہ تعداد میں نہیں لیکن اس کے ساتھ ہی یہ مناسب ہے کہ نشری ڈراموں کا بغور مطالعہ بھی کریں۔ انگریزی میں چند مجموعے .B. B. C[a] اور .B. C. N[b] کے ڈراموں کے ملتے ہیں۔ ان کا مطالعہ یقیناً مفید ہے اور اب جب کہ برصغیر میں نشری ڈرامے کو ایک مستقل صنف ادب کا مقام حاصل ہو چکا ہے خود اردو نشری ڈراموں کے متعدد مجموعے دستیاب ہیں جن سے استفادہ حاصل کر سکتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما تحریر کرتے وقت جن تقاضوں کو بنیادی طور پر ملحوظ رکھنا لازم ہے ان کی مختصر تفصیل یہ ہے:

۱۔ ریڈیو ڈراما زمان و مکان کی قید سے آزاد ہے اس لئے ڈراما نگار اپنے ڈرامے کے لئے حسب مرضی مختلف مقامات اور مناظر کے مختلف گوشوں کو شامل کرنے کا مجاز ہے۔ یہاں اسٹیج اور اس کی سیٹنگ کی پابندیاں موجود نہیں، نہ کوئی چار دیواری یا مقامی حد بندی ہے۔ محض تخیل کی آزاد روی، صوتی اثرات کے ذریعہ وقت اور مقام کی تبدیلیوں اور مناظر کی صوتی عکاسی کے فرائض انجام دے سکتی ہے۔

۲۔ ریڈیائی ڈرامے میں مکالموں کی اولین اہمیت ہے، یہاں حرکات و سکنات اور رفتار کے عمل کا کوئی دخل نہیں، صرف گفتار ہی سے سب کام لئے جاتے ہیں اس لئے الفاظ کے دروبست، زبان کی موزونیت اور مکالموں کی چستی و برجستگی پر سب سے زیادہ توجہ لازمی ہے۔ کوئی لفظ کوئی فقرہ غیر ضروری استعمال نہ کیا جائے ورنہ ڈرامائی تسلسل، ربط اور تذبذب میں فرق آنے کا اندیشہ ہے، جھول اور بے ربطی پیدا ہو جانے سے اہم سے اہم پلاٹ اور دلچسپ سے دلچسپ واقعات پر مبنی ڈراما انجام میں اپنی کشش اور اثر کھو بیٹھتا ہے۔ واضح ہو کہ کرداروں کی آمد و رفت (ENTRY-EXIT) کا کام بھی الفاظ اور صوتی اثرات سے لیا جاتا ہے۔ تکنیکی لحاظ سے ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کا سب سے بڑا حسن یہ ہے کہ الفاظ میں

---

[a] BRITISH BROADCASTING CORPORATION (LONDON)

[b] NATIONAL BROADCASTING CORPORATION (U.S.A)

صوتی لپک ہو اور کرداروں کے مرتبہ، درجہ اور عمر حیثیت کا لحاظ رکھ کر الفاظ کا انتخاب کیا جائے تاکہ موزوں آوازوں کے ساتھ سماعت کے لئے ان کا صوتی ردعمل مناسب اور موثر ثابت ہو۔ یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ الفاظ کا انتخاب مصنف کا کام ہے لیکن موزوں آوازوں (صداکاروں) کا انتخاب ہدایت کار کی ذمہ داری ہے۔

۳۔ مکالموں کے لئے الفاظ کا انتخاب کرتے ہوئے یہ یاد رکھنا لازم ہے کہ ایک اسٹیج ڈرامے کے لئے جس انداز کے پرشکوہ الفاظ اور جملوں کی ضرورت ہوتی ہے ریڈیو ڈرامے کے لئے اس سے مختلف انداز میں نرم اور دھیمے لہجہ میں ادا ہونے والے مختصر اور موزوں الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے جنھیں مائکروفون کی نزاکت برداشت کر سکے اور ادائیگی کے وقت سماعت سہولت اور سرعت سے قبول کر کے محظوظ یا متاثر ہو سکے۔ ریڈیو ڈرامے کے لئے طویل مکالمے اور خود کلامی کی بہت کم گنجائش ہے، اس لئے جہاں تک ہو سکے انھیں غیر ضروری سمجھ کر احتراز کیا جائے، اختصار و ایجاز اور سریع الفہم انداز بیان ریڈیائی ڈراما کا سب سے بڑا حسن ہے۔

۴۔ صوتی اثرات کی بھرمار تکنیک کی کوئی خاص خوبی نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ریڈیائی ڈرامے کو مقامی پابندی سے آزاد رکھا جا سکتا ہے اور محض صوتی اثرات کے ذریعہ کرداروں کو آن کی آن ہزاروں میل کی مسافت صرف ہوائی جہاز کے صوتی ریکارڈ سے طے کرائی جا سکتی ہے۔ جہاز، ریلیں، موٹر، ٹرک ہر قسم کی مشینیں اور گاڑیاں دوڑانا، ایک اشارے میں آسمان و زمین کی طنابیں کھینچ کر رکھ دینا اور سین سینریوں اور بھاری پردوں کی تبدیلیوں سے بے نیاز ہو کر اپنے کرداروں کو دنیا کے گوشے گوشے میں لئے پھرنا نہایت آسان ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ خواہ مخواہ اس سہولت سے فائدہ اٹھانے کی غرض سے صوتی اثرات کا استعمال لازم قرار دینا اور بے ضرورت، بے محل، صوتی ہنگامہ آرائی پیدا کرنا ریڈیو ڈراما نگار کا اولین فرض ہے۔ بلکہ یہ تکنیکی سہولتیں اس لئے میسر ہیں کہ پلاٹ اور واقعات کے لحاظ سے جہاں اور جس قسم کی کوئی خاص ضرورت درپیش ہو، انھیں استعمال میں لایا جائے لیکن غیر ضروری استعمال پر پابندی عائد کرنا خود ایک کامیاب ڈرامانگار کا اپنا کام ہے۔ ہر موقع پر اس بات کا لحاظ ضروری ہے کہ ریڈیو ڈرامے کی بنیادی ضرورت مکالمے ہیں اور انھی سے زیادہ سے زیادہ کام لینا چاہئے، انھی کو پرزور، بامحاورہ، بامعنی بنانا چاہئے اور ان کو سماعت کا موثر ذریعہ بنانے کی غرض سے کسی صوتی اثر کو بطور امداد استعمال کرنا چاہئے۔

ریڈیو ڈراما چونکہ سامعین کے تخیل کے اسٹیج پر کھیلا جاتا ہے اس لئے اگر سننے والوں کی تھوڑی

سی مدد کر دی جائے یعنی جو کچھ الفاظ میں بیان ہو رہا ہے اس کی صوتی تصویر کشی کے لئے موزوں صوتی اثر کا اشارہ یا نغمہ کی دھن کی علامت شامل کر دی جائے تو وہ اپنے تصور اور ذوق کے مطابق اس تخیلی خاکہ میں رنگ بھر کر پیش کردہ منظر کے ماحول، کرداروں کی شکل و صورت اور مزاج کی تشکیل کر سکتے ہیں اور اسٹیج کی لازمی وحدتوں سے آزاد ہو کر گفتار و صوتیات کے سہارے واقعات کے نقش و نگار مکمل ہو جاتے ہیں۔ اس تکمیل کے لئے مصنف کی چابک دستی، ہدایت کار کی فنی سوجھ بوجھ اور کارکردگی کے ساتھ سامعین کا تعاون لازم و ملزوم ہیں۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے، ریڈیو ڈرامے کی تکنیک میں مسلسل تجربات اور ندرت و ندرت کے سامان کئے جا رہے ہیں۔ موجودہ مصنفین کو ان سے مستفید ہو کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی سعی و کوشش کرنا ہے اور اپنے موجودہ قومی مسائل اور تہذیبی تقاضوں کے پیش نظر اپنے ڈراموں کے لئے دلچسپ اور موثر پلاٹ اور مرکزی خیال چننا ہیں تاکہ ہمارا موجودہ نشری ڈراما زندگی سے قریب تر ہو کر صداقت کا آئینہ دار بن سکے۔

ڈراما نگار اور ڈرامے

نشریات کے دور آغاز میں چونکہ ہمارے لکھنے والوں کے لئے یہ میدان نیا ہے اس لئے اکثر اسٹیج کے طویل اور ایک ایکٹ کے اردو ڈراموں کی بنیاد پر اخذ و اقتباس کے ذریعہ یا غیر ملکی ڈراموں کے تراجم سے کام لیا جاتا رہا۔ شروع میں ہم نے اس باب کے جائزہ میں اس امر کا اظہار کیا ہے کہ اردو کے ریڈیو ڈرامے کے ۳۲ سالہ سفر میں کون کون سی منزلیں طے کی گئیں۔ یہاں چند منتخب اور کامیاب و مقبول ڈراموں کے اقتباس مثال کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔ اس سے پہلے دور اول سے آج تک کے ریڈیو ڈراما نگاروں کی اجمالی فہرست پیش کرنا ضروری ہے۔ برصغیر میں ریڈیو کے قیام کے بعد سب سے پہلے جن مصنفین نے اس کے لئے ڈرامے لکھے اور تدریجی ترقی میں حصہ لیا ان کے اسمائے گرامی یہ ہیں:

۱۔ مفتی گوہر شادانی، ۲۔ سید امتیاز علی تاج، ۳۔ سید انصار ناصری، ۴۔ عشرت رحمانی راقم الحروف ۵۔ میاں لطیف الرحمٰن مرحوم، ۶۔ فضل حق قریشی، ۷۔ سعادت حسن منٹو مرحوم، ۸۔ کرشن چندر، ۹۔ رفیع پیرزادہ ۱۰۔ اوپندر ناتھ اشک، ۱۱۔ سید رفعت جمالی، ۱۲۔ ناصر شمسی، ۱۳۔ سید عابد علی عابد، ۱۴۔ محمود نظامی مرحوم، ۱۵۔ شوکت تھانوی، ۱۶۔ راجندر سنگھ بیدی، ۱۷۔ عصمت چغتائی، ۱۸۔ احمد ندیم قاسمی، ۱۹۔ انتصار حسین، ۲۰۔ مرزا ادیب، ۲۱۔ احترام اللہ، ۲۲۔ محمد نقی نور مرحوم، ۲۳۔ راجہ فاروق علی خاں، ۲۴۔ ریوتی سرن شرما، ۲۵۔ شمن گورگانی، ۲۶۔ سلطان الیف حسین، ۲۷۔ نسیم الظفر مرحوم، ۲۸۔ جاوید اقبال، ۲۹۔ باسط سلیم، ۳۰۔ یوسف ظفر

۳۱۔ ممتاز مفتی ، ۳۲۔ ناظر غزنوی ، ۳۳۔ راجہ مہدی علی خاں مرحوم ، ۳۴۔ حجاب امتیاز علی ، ۳۵۔ مہندر ناتھ ، ۳۶۔ مولانا نیاز فتحپوری ، ۳۷۔ سلام مچھلی شہری ۔

یہ وہ نام ہیں جنھوں نے آل انڈیا ریڈیو کے ابتدائی بارہ سال کے دور میں ڈرامے لکھے ۔ ان میں سے بعض حضرات و خواتین آزادی کے بعد اس میدان سے کنارہ کشی اختیار کر گئے یا دنیا سے رخصت ہو چکے ہیں اور باقی میں سے چند ایک اب بھی اپنے ملکی تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر نئے ڈرامے لکھ رہے ہیں لیکن ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جو جدید فنی تکنیک کے مطابق ہیئتی تبدیلیوں کی طرف متوجہ ہوئے ، البتہ بعض نئے لکھنے والے دونوں ملکوں میں فکری و فنی لحاظ سے جدت و ترقی کے امکانات تلاش کرنے میں مصروف ہیں ۔

گزشتہ بیس سال کے عرصہ میں پاکستان اور بھارت دونوں ملکوں میں ریڈیو ڈرامے کی ترقی و ترویج میں جن ارباب قلم نے حصہ لیا اور مصروف کار ہیں ان کی تفصیل درج ذیل ہے :

پاکستان :

۱۔ اشفاق احمد ، ۲۔ انتظار حسین ، ۳۔ ہاجرہ مسرور ، ۴۔ خدیجہ مستور ، ۵۔ کمال احمد رضوی ، ۶۔ مجتبیٰ حسین ، ۷۔ ریاض فرشوری ، ۸۔ سلیم چشتی ، ۹۔ سلیم احمد ، ۱۰۔ بانو قدسیہ ، ۱۱۔ باقی صدیقی ، ۱۲۔ نجیبہ فصیح احمد ، ۱۳۔ آغا ناصر ، ۱۴۔ سید رضی ترمذی ۔

قدیم لکھنے والوں میں سے مندرجہ ذیل حضرات کبھی ابھی نشری ڈرامے لکھنے سے کنارہ کش نہیں ہوئے اور بالالتزام حسب ضرورت نئے ڈرامے پیش کرتے رہتے ہیں :

۱۔ احمد ندیم قاسمی ، ۲۔ ممتاز مفتی ، ۳۔ مرزا ادیب ، ۴۔ انتصار حسین ، ۵۔ سید عابد علی عابد ، ۶۔ راقم الحروف عشرت رحمانی ، ۷۔ باسط سلیم ، ۸۔ جاوید اقبال ، ۹۔ حجاب امتیاز علی ۔

متقدمین میں سے بعض اصحاب کی پرانی تخلیقات مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہوتی رہتی ہیں ۔

بھارت :

بھارت میں آل انڈیا ریڈیو کے لئے نشری ڈراما نگاروں میں مندرجہ ذیل اصحاب ابھی تک مصروف کار ہیں ۔ ان میں بعض نئے مگر کامیاب ڈراما نگار بھی ہیں :

۱۔ سلام مچھلی شہری ، ۲۔ اوپندر ناتھ اشک ، ۳۔ نریش مہتہ ، ۴۔ کرتار سنگھ دگل ، ۵۔ رضیہ سجاد ظہیر ، ۶۔ صالحہ عابد حسین ..... وغیرہ ۔

ان کے علاوہ ہندی ڈراما نگاروں کی طویل فہرست ہے۔

قدیم ڈراموں میں آل انڈیا ریڈیو بھی دور اول کے لکھنے والوں کے منتخب نشری کھیل دُہراتا ہے۔

مثال کے طور پر!

یہاں نشری ڈرامے کے نمونے پیش کرنے کی غرض سے دو کامیاب ڈراموں سے اقتباسات درج ہیں۔ یہ دونوں طبع زاد ہیں۔ ان میں ایک قدیم دور کا ڈراما سید انصار ناصری کی مقبول تصنیف "بختاور" ہے اور دوسرا دورِ جدید کا کامیاب معاشرتی کھیل "بھنور" ہے۔

ڈراما بختاور

سید انصار ناصری مشہور ادیب، ریڈیو کے کامیاب ڈراما نگار اور پروڈیوسر ہیں۔ فنِ نشریات پر عبور رکھتے ہیں اور ڈپٹی ڈائرکٹر جنرل ریڈیو پاکستان کے عہدے سے ریٹائر ہو چکے ہیں۔ انھوں نے ریڈیو کے لئے متعدد ڈرامے لکھے ہیں۔

اس ڈرامے میں ایک فاقہ زدہ، بے روزگار تعلیم یافتہ نوجوان کی کہانی پیش کی گئی ہے جو در در ملازمت کے لئے پھرتا اور بالآخر ایک شعبدہ باز پروفیسر کے پاس جان جوکھوں میں ڈال کر ایک خطرناک نوکری اختیار کر لیتا ہے تاکہ اس کے بچوں کو روٹی ملے۔

اس اقتباس میں ڈرامے کا جو حصہ پیش کیا جا رہا ہے اس میں یہ نوجوان بختاور شعبدہ باز پروفیسر گڈوانی کے پاس ملازمت کے لئے آتا ہے۔ آگے کا منظر ملاحظہ ہو:

فیڈ اِن

(قدموں کی آواز، دور سے قریب)

(بختاور پروفیسر کے ملازم بلراج سے مخاطب ہے)

بختاور : پروفیسر گڈوانی کا یہی بنگلہ ہے؟

بلراج : ہاں! کیا چاہتے ہو؟

بختاور : میں ان سے ملنا چاہتا ہوں۔

بلراج : آپ کا نام؟

بختاور : مجھے بختاور کہتے ہیں۔

بلراج : ابھی خبر کرتا ہوں۔ آپ یہاں ورانڈے میں بیٹھئے۔

(جاتا ہے ـــــ خاموشی)

بختاور : (آہ کے ساتھ) ہا۔ دیکھئے کیا ہوتا ہے۔ خدا مالک ہے۔ کوئی نہ کوئی ضرور رکھ لیا ہوگا۔

بلراج : ابھی آتے ہیں (خاموشی)۔ شاید آپ نوکری کی تلاش میں آئے ہیں۔

بختاور : ہاں، آیا تو ہوں۔ (خاموشی) آہ ـــــ

بلراج : کیا کوئی دکھ ہے؟

بختاور : ہاں زندگی کا دکھ ہے۔

بلراج : ہا ـــ یہ دکھ تو سب کو ہے۔

بختاور : کیوں، تمھیں بھی کوئی دکھ ہے؟

بلراج : بہت ہے۔

(خاموشی)

دونوں ایک ساتھ: آہ

(خاموشی)

بلراج : اچھا، آؤ میرے ساتھ۔ پروفیسر صاحب کے پاس۔

پروفیسر : کیا تم نوکری چاہتے ہو؟

بختاور : جی ہاں! اسی سلسلہ میں حاضر ہوا ہوں۔ مجھے عرصہ سے کام کی تلاش تھی۔ آج اتفاقیہ طور پر معلوم ہوا کہ آپ کو ملازم کی ضرورت ہے۔ میں ہر طرح آپ کی خدمت کے لئے حاضر ہوں۔ مجھے آپ ہر کام کے لئے مستعد پائیں گے۔ میں ٹوکری ڈھونے کے لئے، زمین کھودنے کے لئے، پتھر پھوڑنے کے لئے تیار ہوں، اگر آپ حکم دیں گے تو میں اپنے پنجوں سے ـــ اپنے دانتوں سے زمین کھودوں گا مشکل سے مشکل کام کروں گا۔ اگر ..... اگر میرے بچوں کو روٹی ملے تو ......!

پروفیسر : اچھا! تمھارے بچے بھی ہیں! کتنے بچے ہیں؟

بختاور : پانچ بچے ہیں۔

پروفیسر : اچھا! کیا تم آرٹسٹ بھی ہو؟

بختاور : جی نہیں۔ جی ہاں۔ جی ہاں۔ یعنی کہ کچھ نہیں جانتا لیکن میں کوشش کروں گا۔ کوشش کروں گا۔ اصل میں کلرک ہوں۔ شروع سے کلرک ہی رہا ہوں۔

پروفیسر : ہوں۔

بختاور : کیا آپ آرٹسٹ ہیں جناب ؟

پروفیسر : آرٹسٹ۔ ارے۔ کیا تم مجھے نہیں جانتے ؟

بختاور : جی ہاں۔ ایں کیوں نہیں۔ لیکن .....

پروفیسر : میں پروفیسر گڑوانی بلائے آسمانی ہوں۔

بختاور : بلائے آسمانی۔ کیوں نہیں۔ کیوں نہیں۔ آپ کا چہرہ۔ آپ کی آواز۔ بلاشبہ۔ بے شک۔

پروفیسر : اس وقت دنیا میں میرا ثانی نہیں۔ کوئی میرا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ ہم لوگ خاندانی آرٹسٹ ہیں اور آرٹ کے بھی پیچھے اپنی جان نثار کرتے ہیں۔

بختاور : کیوں نہیں۔ کیوں نہیں۔ بے شک۔

پروفیسر : میرا باپ سوگز کی بلندی پر تار پر ناچتا تھا اور نیچے آگ دہکتی رہتی تھی۔ ایک دن توازن یعنی BALANCE بگڑ گیا اور وہ منٹ بھر میں خاک کا ڈھیر ہو گیا۔ کتنا شاندار انجام۔ کتنی زبردست قوت، ہے کہ نہیں !

بختاور : جی ......!

پروفیسر : اور ..... میرے دادا شیر کا سا جبڑا رکھتے تھے۔ ہاتھی سے زور آزمائی کرتے تھے۔ ایک دن ہاتھی بگڑ گیا۔ ہاتھی نے بھرے مجمع میں انھیں اٹھا کر دے مارا۔ ہڈیاں پسلیاں سب ایک ہوگئیں۔ کتنی شاندار موت۔ ہے کہ نہیں ؟

بختاور : جی .....

پروفیسر : اور ..... میرا بھائی خوبصورت کڑیل جوان کالے شیر کا نوالہ بنا۔ اور ..... پھر چھوٹا بھائی لوہے کے پنجرے میں موٹر سائیکل چلاتا تھا۔ ایک دن ٹکرا گیا۔ سر کے چھ ٹکڑے ہو گئے۔ بھیجا باہر نکل پڑا۔ کیسی عمدہ موت ..... ؟

بختاور : جی .....

پروفیسر : اور میں اپنی والدہ کا شاگرد ہوں۔

بختاور : آپ کی والدہ محترمہ کا کیسے انتقال ہوا ؟

پروفیسر : نہیں۔ وہ ابھی زندہ ہیں۔ بڑھیا ہوگئی ہیں۔

(چندے خاموشی)

بختاور : کیا میں دریافت کر سکتا ہوں کہ مجھے کیا خدمت دی جائے گی؟

پروفیسر : بہت معمولی کام۔ بچہ بھی کر سکتا ہے۔

بختاور : بہت اچھا۔ میں ہر طرح حاضر ہوں۔

پروفیسر : پہلے میں تمھارا امتحان کروں گا۔

بختاور : بڑی خوشی سے۔ میرا خط بہت صاف ہے۔ بک کیپنگ سے بھی واقف ہوں۔ ڈبل اکاونٹ رکھ سکتا ہوں۔

پروفیسر : فضول باتیں نہیں چاہئیں ـــــ بلراج!

(جاتا ہے)

(FOOTSTEPS CONTINUES)

بلراج : (دور سے) جی جناب!

بختاور : فضول باتیں نہیں چاہئیں ـــــ واہ ـــــ ارے یہ اکٹھی چار چار بندوقیں کیسی۔؟ بھائی بلراج صاحب ... ذرا یہ تو بتاؤ۔ یہ پروفیسر صاحب کرتے کیا ہیں؟

بلراج : ارے جانتے نہیں۔ ایک نمبر نشانہ باز ہیں۔

(FOOTSTEPS)

بختاور : نشانہ باز۔ خدایا خیر!

پروفیسر : (دور سے) ہاں ہاں۔ بس بس۔ یہیں رکھ دو۔ ٹھیک ہے۔ (قریب سے) ادھر آؤ بختاور!

بختاور : جی حاضر....

پروفیسر : وہ دیکھو وہ نشانہ ہے۔ اسے ٹارگٹ کہتے ہیں۔ تم وہاں کھڑے ہو جاؤ۔ ٹارگٹ سے لگ کر۔

بختاور : ٹارگٹ سے لگ کر؟

پروفیسر : کچھ کرنا نہیں ہے۔ خالی چپ چاپ کھڑے رہنا ہے، بغیر ہلے جلے۔ اور بلراج! موم بتی ادھر لاؤ۔ ہوں۔ اور لو۔ یہ لو۔ اسے یوں ہاتھ پھیلا کر مضبوطی سے پکڑے رہو۔ بس۔

بختاور : لیکن آپ کریں گے کیا آخر ؟

پروفیسر : کریں گے کیا۔ ہم اسے بجھادیں گے۔

بختاور : لیکن جناب یہ تو نہایت آسانی سے بجھائی جاسکتی ہے۔ اے (شوف) یہ دیکھئے بجھ گئی۔

پروفیسر : کیا کرتے ہو۔ ڈر لگتا ہے ؟

بختاور : جی نہیں۔ لیکن پھر بھی ــــ ڈر کی تو بات ہے ہی صاحب۔

پروفیسر : جانتے ہو۔ یہ کہہ کر تم نے میری کتنی بے عزتی کی ہے۔ زبردست انسلٹ لیکن تم مجھے جانتے نہیں۔ میرے کمال کو نہیں جانتے۔ اس لئے معافی کے قابل ہو۔ ادھر آؤ۔ میں تم سے اپنا انٹروڈکشن کراؤں۔ ادھر آؤ۔

بختاور : جی۔ (دو ایک قدم)

پروفیسر : دیکھو، تمہاری آنکھیں ٹھیک ہیں، صاف دکھائی دیتا ہے، دور تک ؟

بختاور : جی۔ جی۔ ہاں۔ جی ہاں۔

پروفیسر : وہ دیکھو سامنے ایک درخت ہے ؟

بختاور : جی ہاں صاحب۔

پروفیسر : اس کی چوٹی پر وہ چھوٹی سی ٹہنی کے قریب ایک پھول ہے ؟

بختاور : جی۔

پروفیسر : دکھائی دیا ؟

بختاور : جی ہاں وہ ہے۔

پروفیسر : اس کی کتنی پتیاں ہیں ؟ گنو.....

بختاور : جی..... ایک..... دو..... تین..... چار..... ہیں۔

پروفیسر : اچھا تو دیکھو۔ اس کی ایک ایک پتی اڑاتا ہوں۔ ہوشیار !

(GUN FIRE)

پروفیسر : باقی کے ہیں ؟

بختاور : تین۔

پروفیسر : (SHOOT) اب ؟

بختاور : دو۔

(SHOOT)

پروفیسر : اب ؟
بختاور : ایک ۔

(SHOOT)

پروفیسر : اب ؟
بختاور : ایک بھی نہیں ۔
پروفیسر : کہو کیا کہتے ہو ..... ہے کچھ کمال ؟
بختاور : ہے کیوں نہیں صاحب ۔ کیوں نہیں ۔ زبردست کمال ہے ۔
پروفیسر : اب تو تمھیں ڈر نہیں لگے گا ؟
بختاور : گنجائش تو نہیں ہے جناب لیکن .....
پروفیسر : جاؤ تو پھر کھڑے ہو ٹارگٹ کے سامنے ۔ موم بتی جلاؤ بلراج !
بختاور : لیکن جناب ایک گزارش تھی ۔ اگر آپ اس موم بتی کو کسی بوتل کے منھ میں لگا کر پھر شوٹ کریں تو کیسی تجویز ہے ؟
پروفیسر : اس طرح بجھانا کون سا کمال ہے ؟
بختاور : لیکن موم بتی تو وہی کی وہی رہے گی ۔ ایک ہی بات ہے ۔
پروفیسر : ایک ہی بات کیسے ہے ؟ تم تو نرے بیوقوف ہو ۔ اس طرح بجھانے میں رسک (RISK) کیا ہے ؟ RISK جانتے ہو ؟ کسے کہتے ہیں ؟ ڈر یا اندیشہ ، سمجھے ۔ زیادہ سے زیادہ RISK یہی ہے کہ بوتل ٹوٹ جائے گی لیکن جب موم بتی تمھارے ہاتھ میں ہو یا تمھارے سر پر رکھی ہو ، اس طرح اگر ایک ذرا میرا نشانہ بہکے تو گولی تمھارا بھیجا اڑا دے ۔ یہ ہے RISK ۔ اسی کو لوگ دیکھتے ہیں اور اسی کی تعریف کرتے ہیں ۔ اسی RISK کی قیمت ہے ۔ کرتب خود کوئی چیز نہیں ۔ اصلی چیز ہے RISK ۔ جتنا زیادہ RISK اتنا ہی بڑا کمال ۔
بختاور : جی ہاں ۔ سمجھ تو گیا ۔
پروفیسر : تو پھر چلو ٹارگٹ پر ۔
بختاور : بہتر ہے ۔

پروفیسر : (نشانہ باندھتے ہوئے) ہاتھ پھیلاؤ۔ اور پھیلاؤ۔ اور۔ بس۔ اب ٹھیک۔ ہلنا مت۔ ورنہ گولی لگ جائے گی۔ بالکل سیدھے۔ ہلو مت۔ دیکھو ہلو مت۔ ہلو مت۔ ہوشیار!

بختاور : (گھبرا کر) نہیں۔ نہیں صاحب! میں نہیں کر سکتا۔ میں نہیں کر سکتا..... میرے بس کا نہیں۔ معاف کیجیے۔ معاف کیجیے۔ میرا سانس گھٹنے لگا۔

پروفیسر : اب بھی ڈرتے ہو؟

بختاور : اجی ڈر کی تو ایسی تیسی۔ اس کپکپی کا کیا کروں۔ معاف کیجیے۔

پروفیسر : جاؤ تو پھر دفع ہو۔ نکلو یہاں سے۔ تم دو کوڑی کام کے نہیں۔ تم نے میری بے عزتی کی میرے نشانہ کا بھروسہ نہیں کیا۔ اس نشانے کا جس نے دنیا کو حیرت میں ڈال رکھا ہے۔ جانتے ہو بیس برس سے میں یہ کام کرتا ہوں اور اب تک ہزاروں آدمیوں پر پریکٹس کی ہے کسی کو بال برابر بھی نقصان نہیں پہنچا (شہ) ! تم جیسے ڈرپوک کا کیا علاج۔ اور یہ تو کیا ہے، میں اس سے بڑا کرتب کرتا ہوں۔ جانتے ہو رہ گیا۔ ایک تختہ کے سامنے آدمیوں کو کھڑا کرتا ہوں اور گولیوں سے اس کے ارد گرد اس طرح لکیر بناتا چلا جاتا ہوں جیسے پنسل سے خط پھیر دیا ہے۔ یہ کرتب دیکھ کر لوگ خوشی کے مارے دیوانے ہو جاتے ہیں اور مجھ پر روپیوں اور اشرفیوں کی بارش ہوتی ہے، بارش۔ سمجھے (شہ) تم ڈرپوک ہو۔ کام چور ہو۔ چلو نکلو یہاں سے اور آئندہ کسی سے مت کہنا کہ میرے بچے بھوکے ہیں۔ تم خود ان کو پالنا نہیں چاہتے۔ تمھیں اپنی جان بہت پیاری ہے۔ جاؤ نکلو۔ بزدل۔ کم ہمت۔ ڈرپوک۔

بختاور : (مردہ لہجہ میں خود) میرے بچے۔ میں خود ان کو پالنا نہیں چاہتا۔ میں ڈرپوک ہوں۔ کم ہمت ہوں۔ کام چور ہوں۔ میں بزدل ہوں۔

پروفیسر : کیا کہتے ہو؟

بختاور : ہاں۔ میں ڈرپوک ہوں۔ بچپن سے ڈرپوک ہوں۔ لیکن ....

پروفیسر : لیکن کیا بچوں کو بھوکا مارو گے؟

بختاور : نہیں نہیں۔ میں تیار ہوں۔ میں تیار ہوں۔

(آواز بڑھاتے ہوئے)

ہاں میں کروں گا۔ میں کر سکتا ہوں۔ میں کروں گا۔

(دوڑ کر ٹارگٹ کے پاس جاتا ہے)

میں کروں گا۔ میں تیار ہوں۔ پروفیسر میں تیار ہوں۔ چلو جلدی۔ جو چاہے کرو۔

پروفیسر : شاباش!

بختاور : شاباش نہیں پروفیسر۔ میرے بچوں کو روٹی ملے گی؟

پروفیسر : ہاں ہاں بہت۔ جتنی تم کہو۔ شاباش۔ ریڈی! ہلومت.....

(SHOOT)

بختاور : (ڈر کر) اف۔

پروفیسر : ڈرو نہیں۔ اسٹیڈی!

(SHOOT)

تم بڑے بہادر آدمی ہو۔

بختاور : میرے بچوں کو روٹی ملے گی؟

پروفیسر : اسٹیڈی!

(SHOOT)

بختاور : (دیوانہ وار زور سے ہنستا ہے) ہاہاہا......ہا......ہا......ہا......ہا..... میرے بچوں کو روٹی ملے گی۔

پروفیسر : اسٹیڈی! (زور سے)

(SHOOT)

بختاور : (قہقہہ۔ دیوانہ وار قہقہے لگاتا ہے) ہاہاہا.... ہاہاہا.... میرے بچوں کو روٹی ملے گی۔

پروفیسر : (زور سے) اسٹیڈی!

(SHOOT)

بختاور : (زور سے ہنستا ہے) ہاہاہا...... میرے بچوں کو روٹی ملے گی...... ہاہاہا..... میرے بچوں کو روٹی ملے گی۔

(فیڈ آؤٹ)

ڈراما "بھرم"

اشفاق احمد نامور افسانہ نگار اور آج کل کے جانے پہچانے ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی کامیاب و مقبول شخصیت ہیں۔ انھوں نے ریڈیو پاکستان کے لیے متعدد ڈرامے لکھے "تلقین شاہ" کا ڈرامائی کردار ان کے تعارف کے لیے کافی ہے۔ جدید دور کی نشری تکنیک کو برتنے اور تعمیر معاشرت کے دلچسپ اور اصلاحی موضوعات پر ڈرامے لکھنے میں ان کا خاص حصہ ہے۔

"بھرم" ان کا ایک کامیاب ترین نشری ڈراما ہے جو کئی بار کئی اسٹیشنوں سے نشر ہو چکا ہے۔

خلاصہ :

"میرزا احسن بیگ خاندانی نواب ہیں۔ وہ زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ مکمل طور پر دیوالیہ ہو چکے ہیں لیکن بھرم کو قائم رکھنے پر تمام توانائیاں صرف کر رہے ہیں۔ ان کی نواسی حُسنا اپنے نانا ابا سے چھپ چھپ کر رات گئے تک سلائی کی مشین پر ایک درزی سے اجرت لے کر کپڑے سیتی ہے اور اس طرح گزر اوقات ہوتی ہے۔ حُسنا کا بھائی خورشید بری صحبتوں کا شکار ہو چکا ہے۔ وہ گاہے گاہے نانا ابا سے چھپ کر چور دروازے سے حویلی میں آتا ہے اور اپنی بہن خورشید سے قرض ادھار مانگ کر لے جاتا ہے۔ نانا ابا نے اپنی حویلی میں خورشید کا داخلہ بند کر رکھا ہے۔

نواب احسن بیگ کے چند احباب انھیں سمجھانے آتے ہیں کہ نواب صاحب قبلہ اپنی اقدار کو بدلئے اور زمانے کے مطابق خود کو ڈھال لیجیے۔

آخر میں آوارہ بیٹے کی بدچلنی کا خمیازہ ان کی شریف اور نیک اطوار نواسی اور خود انھیں بھگتنا پڑتا ہے۔ نواسی بھرم رکھنے کی کوشش میں جان قربان کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔"

اس ڈرامے کا اقتباس ملاحظہ ہو :

فیڈ ان :

(مشین کی آواز۔ حسنا سلائی کی مشین پر بیٹھی کپڑا سی رہی ہے۔)

حسنا : (مایوسی کے ساتھ) اوں ہونہہ (آواز دے کر) ماما..... ماما.....

ماما : (دور سے) میں قربان، میں صدقے..... (قریب آکر) مجھے آواز دی تھی کیا؟

حسنا : دیکھو تو سہی، اس مشین کو کیا ہوا ہے۔ میں باریک تر پائی کرتی ہوں، یہ نگندے بھرتی جاتی ہے۔

ماما : موئے اڑ گئے۔ ہمیں عورتیں جان کر بے کار چیز دے دی۔ اور قسط لینے کو کیسا بے قرار ہو جاتا ہے، ہفتہ بھر پہلے تقاضا شروع کر دیتا ہے۔

حسنا : تو دیکھو تو سہی اسے ہوا کیا ہے؟

ماما : لو بی بی۔ میں کلموئی کون سی سوئی ساز ہوں جو اس کے اینچ پینچ سمجھوں گی۔ ہو گی کوئی خرابی۔

حُسنا : تو پھر یہ خرابی کیسے دور ہو ماما؟

ماما : کوئی ایک خرابی ہو تو دور بھی ہو۔ یہ تو برے دنوں کی بات ہے بی بی، سونے کو ہاتھ لگاؤ مٹی ہو جائے۔ یہ نگوڑی لوہے کی مشین ہے۔

حسنا : پھر.....؟

ماما : میں جانوں اس کی سوئی کھنڈی ہے۔ کھینچ پڑتی ہے تو دھاگہ ٹوٹ جاتا ہے۔

حسنا : اور جو میں دس دن سے کہہ رہی ہوں کہ ایک پتا ولایتی سوئیوں کا لیتی آنا، اس پر توجہ نہیں فرمائی ماما حضور نے۔

ماما : قربان جاؤں۔ موا پتا گو لی لگنا کون سا بے دام آتا ہے۔

حسنا : ٹیلر ماسٹر سے کہا ہوتا وہ خود لے کے دیتا۔ ایک تو اس کمبخت کا مہینوں کا کام دنوں میں کریں اور اجرت کے لئے مارے مارے پھریں۔ تو اس کے پاس گئی تھی؟

ماما : ایک بار، بجلی ٹوٹے، موا جھپٹ باز۔ آج جاؤ تو کل آنے کو کہتا ہے، کل جاؤ تو پرسوں۔

حسنا : زنجیرے کی کڑھت کے پیسے بھی نہیں دیئے؟

ماما : کہتا تھا، کرایہ دیا ہے۔ کاریگروں کی تنخواہیں ادا کی ہیں، جو ہاتھ تھا سب لگ گیا، اب اگلے ہفتے دوں گا۔

حُسنا : ہم کوئی اللہ واسطے جان گنواتے ہیں۔ یہ اچھی شرافت ہے۔ سلمہ ستارے جیسا ٹیڑھا کام

شام کو دے کر صبح مانگتا ہے اور اجرت کے نام اتار چڑھاؤ کی باتیں۔ اس سے کہہ دینا آئندہ ہم اس کا کام نہیں کریں گے۔

ماما : اس کا نہ کریں گے تو صدقے کسی اور کا کریں گے۔ پیسے دینے کے معاملے میں یہ جھپ جا لیے سبھی ایک سے ہیں۔

حسنا : لیکن میں تو اب تھک گئی ہوں ماما۔ سوئی بھر دانی ہو تو تمھیں آوازیں دیتی ہوں۔ گھر گنتے ہوں تو تمھیں پکارتی ہوں تنکر کرد، اس بڑھاپے میں تمھاری نظر ٹھیک کام کرتی ہے۔

ماما : قربان جاؤں، ایک مشکل ہو تو آدمی اس کا گلا بھی کرے۔ یہاں تو چاروں طرف مصیبتوں نے گھیرا ہے۔ نواب صاحب اگلے بھرم کے مارے یہی سمجھتے ہیں کہ اب بھی نوابی ٹھاٹ ہیں، وظیفہ لگا ہوا ہے۔ چاروں طرف ہُن برستا ہے۔

حسنا : انھوں نے اچھے دن دیکھے ہیں ماما۔ اب آخری عمران کا بھرم بنا ہی رہے تو اچھا ہے۔

ماما : اللہ جانے کس کی آخری عمر ہے، ان کی یا کسی اور کی۔

حسنا : کیوں ماما؟

ماما : مجھے تو یہ سب کچھ دیکھ کر ہول سا آنے لگتا ہے۔ خدا خیر کرے، نواب بیگم نے جس ارمان سے تمھیں پالا تھا۔ میں نے (آبدیدہ ہو کر) میں نے جس چاؤ سے تمھیں گود کھلایا تھا، اب دن رات سوئی مارتے دیکھتی ہوں تو کرکہ یہ گھونسہ سا لگتا ہے۔

حسنا : (ہنس کر) ماما تو تو واقعی بوڑھی ہوتی جا رہی ہے۔

ماما : (اپنی دھن میں) اس دن کی آس تھی۔ اللہ کرے تمھارے ہاتھ پیلے ہوں۔ ہاتھیوں پر تیری برات آئے اور میں چھپر کھٹ پر گوٹہ کناری والے کپڑے پہن کر تیرے دولھا سے سو سو سلام کرواؤں۔

حسنا : اور اب دن میں ٹیلر ماسٹر کو سلام کرنے جاتی ہے —— ہے نا؟

ماما : بھاڑ میں جائے ماسٹر ٹیلر اور اس کا الغاروں دھندا۔ میں تو تجھے اس حال میں دیکھ کر مر جاتی ہوں۔

حسنا : ماما اس سے کہا ہوتا —— کہ گوٹے سلمے کے جو تیس روپے باقی تھے وہ تو دے دے۔ تیسرا مہینہ جا رہا ہے۔

ماما : کوئی ایک تیس اس سے لینے ہیں، بجلی پڑے۔ ایسی میٹھی میٹھی باتیں کرتا ہے کہ دوسری

بات نہیں سوجھتی۔ سرخ شال پہ دو قدّے بوٹے کے دس ایک۔ زری کی اچکن پہ تاگا توڑ رفو کے بیس، ایک زنانہ کوٹ پہ.....

حسنا : چھوڑو ماما۔ یہ چھوٹی چھوٹی رقمیں نہ اس نے دینی ہیں نہ دے گا۔ تم سلمے کی اجرت تو لو۔ زنجیرے کی کڑھت پھر دیکھی جائے گی۔

ماما : پھر کیوں دیکھی جائے گی۔ دیدوں کا تیل جلایا ہے۔ نہ دن کو آرام، نہ رات کو چین۔ کام لے کر جاؤ تو موئی اوپر والیوں کی طرح نوچ نوچ کر دیکھتا ہے۔ نہ بات کا سلیقہ، نہ آداب نہ قرینہ، اللہ جانے کیسا دیس ہے، کیسے لوگ ہیں۔

حسنا : تو ایک بھی فکر نہ کر ماما۔ جب تک تیری حسنا کے ہاتھ میں سوئی ہے، آنکھیں سلامت ہیں، اسی دیس کو تیرا معین آباد بنائے رکھوں گی۔

ماما : نہ رہیں میری آنکھیں جو تجھے یوں کام کرتے دیکھوں۔ جی میں آتی ہے کہ منہ پھاڑ کے نواب صاحب سے کہہ دوں، یہ معین آباد نہیں، کسی سرکار سے وظیفہ نہیں آتا، کوئی تعلقداری کا علم نہیں۔ کلیجہ پھٹ جائے تو پتہ چلے کہ گھر کا ٹھاٹھ کیسے چلتا ہے۔

حسنا : تم نانا حضور کے پیچھے کیوں پڑی ہو ماما؟

ماما : اے ہے، وہ جو آنکھیں موندے، انڈے کے شہزادے بنے یہ سمجھتے ہیں کہ سرکار سے توشہ بندھا ہے تو اسی کے نام وظیفہ لگا ہے۔ گھر میں سونے چاندی کے بقچے پڑے ہیں۔ ان سے کچھ نہ کہو۔

(وقفہ)

فیڈ اِن :

نواب : آداب عرض، حضور خواجہ صاحب۔

فیڈ اِن :

(خواجہ صاحب کی آواز دور سے قریب ہوتی اور وہ سامنے آتے ہیں۔)

خواجہ : تسلیمات، تسلیمات.....

نواب : تشریف رکھیے، تشریف رکھیے۔ خواجہ صاحب! عید کا چاند سال بھر بعد پھر بھی نظر آتا ہے، مگر آپ.....

خواجہ : کیا عرض کروں حضور بس وہ ..... کچھ ..... کام ..... کچھ رگڑے جھگڑے، شرمندہ ہوں کہ ....

نواب : آغا صاحب ملتے رہے، شاہ صاحب کے ساتھ صحبتیں رہیں۔ ایک ہم ہی ایسے بدنصیب تھے جو روتے یار کی دید سے محروم رہے۔

خواجہ : کچھ بس نہیں چلتا مرزا صاحب! زمانہ بدل گیا ہے، نہ وہ اگلے سے لوگ، نہ وہ ان کی باتیں۔ دکانوں کی الاٹمنٹ تھی، سو چند نابکاروں نے نالش کر دی۔ زمین ہے تو یہاں کی بٹائی ہماری سمجھ میں نہیں آتی۔ کرایہ دار الگ تنگ کرتے ہیں۔ یقین جانئے میں تو اسی ریوڑی کے پھیر میں دیوانہ ہو گیا ہوں۔

نواب : خواجہ صاحب بات کہنے کی نہیں لیکن آپ کو اپنا سمجھ کر عرض کرتا ہوں کہ عزت آئینہ ہے، صاف اور چمکدار اور خواجہ صاحب ذرا سی گرم سانس اسے دھندلا دیتی ہے۔ آپ نے خاندانی رکھ رکھاؤ کا دامن چھوڑ دیا تو یہ نوبت آئی۔ کس بھلے مانس نے کہا تھا کہ آپ خواجہ ہو کر دو دو ٹکے کے آدمیوں کے سامنے الاٹمنٹ کی بھیک مانگتے پھریں۔ معاف کیجئے گا۔

خواجہ : اب میں عرض کروں۔ کثیر العیال ہوں۔ ذرائع آمدنی .....

نواب : گھٹیا بات کر دی آپ نے خواجہ صاحب۔ آمدنی کے ذرائع کبھی مسدود نہیں ہوتے۔ باز بھوکا مر جائے گا لیکن مینڈک پکڑنے کیچڑ میں نہ اترے گا، مجھے کہنا نہیں چاہئے۔

خواجہ : آپ بجا فرماتے ہیں لیکن کبھی اس خاکسار کی آنکھ سے دیکھا ہوتا تو معلوم ہوتا کہ حالات کس درجہ بدل چکے ہیں اور کیسے کیسے بازوں کے نشیمن زاغ و زغن کے جنگل میں آ گئے ہیں۔

نواب : میں نہ مانوں گا خواجہ صاحب! نہ مانوں گا۔ نہ مانوں گا۔ یہاں آ کر کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلایا، جھولی نہیں کی، پھر بھی دیکھئے وہی رنگ ہے، وہی ٹھاٹھ ہے، زیادہ نہ ہو گا تو کم بھی نہیں۔

خواجہ : تو پھر بندہ یہی عرض کرے گا کہ آپ اسم اعظم کا ورد جانتے ہیں۔

نواب : یہ آپ انیلے پن کی بات کرتے ہیں۔ خواجہ صاحب! زمانہ بھرنے کو بھرتا ہے، سرکار سے جب بھی وظیفہ بندھا تھا، اب بھی ہے۔ کوئی اسے روک نہیں سکتا۔ کسی کی مجال نہیں جو .....

خواجہ : آپ خود جا کر لاتے ہیں وظیفے کی رقم یا.....

نواب : توبہ کیجئے۔ میں تو کسی شاگرد پیشہ کو کبھی نہ بھیجوں، خود آ کے دے جاتے ہیں میری نواسی کے نام ہے وظیفہ۔ سرکار کا کارندہ آتا ہے دے جاتا ہے۔ جو انعام بخشش ہمارے گھرانے کی ریت ہے، حسنا دے دیتی ہے اور آپ جانتے ہیں کتنی سگھڑ ہے میری بچی۔

خواجہ : خورشید مرزا کو معاف نہیں کیا آپ نے ؟

نواب : اس مردود کا میرے سامنے نام نہ لیجئے۔ بدی اور حرام کاری اس کے پیچھے سائے کی طرح لگی ہے اور نواب احسن بیگ نے جسے ایک بار اپنے حضور سے نکال دیا، پھر اس پر ہمارے سارے خاندان کے دروازے بند ہو گئے۔

خواجہ : میں نے سنا.....

نواب : آپ نے ٹھیک سنا۔ میں نے اسے ورثے سے بے دخل، جائیداد سے عاق کر دیا ہے۔ اب میرے مال و دولت، ترکے اور جائیداد کی واحد مالک حسنا ہے۔ اور خدا کا شکر ہے، اس کی وجہ سے میرے گھر کی روایات زندہ ہیں۔ عزت زندگی کی طرح ہے خواجہ صاحب۔ ایک بار مٹ جاتی ہے تو پھر دوبارہ نہیں ملتی۔

خواجہ : بے شک! بے شک! میں نے سنا ہے، خورشید مرزا رہتے اسی شہر میں ہیں۔

نواب : آپ بڑے گھرانے کے فرزند ہیں خواجہ صاحب، اس کھوج مٹے کا نام یہاں نہ لیجئے۔ اس چار دیواری میں میری آپ کی نواسی سانس لیتی ہے..... خدا کے لئے خواجہ صاحب .....

خواجہ : میں ایسی جرأت پہ نادم ہوں، لیکن صبح کا بھولا اگر شام کو گھر آ جائے تو .....

نواب : تو نواب احسن بیگ وہ گھر چھوڑ دے گا، شہر چھوڑ دے گا، ملک چھوڑ دے گا۔

خواجہ : ہم چند بہی خواہوں نے یہی سوچا تھا کہ آپ کی زندگی، زندگی کا آخری پہرہ ہے اگر.....

نواب : (طیش میں آ کر) آپ نے غلط سوچا تھا۔ دیوانہ بن گیا تھا۔ میرے باپ دادا کی عزت کو جو رہا ہے میں نیلام کرنے کا سوچا تھا ـــــ بہی خواہ! میرے بال سفید ہو گئے ہیں، بینائی کم ہو گئی ہے، کمر جھک گئی ہے تو کیا! میرے وقار کی پشت خم نہیں ہوئی۔ کیا

آپ مجھ سے یہی کہنے آئے تھے ؟

خواجہ : معذرت خواہ ہوں کہ میں یہاں آکر آپ کی پریشانی کا باعث ہوا۔

نواب : (دھیمے انداز میں) آپ تو ہماری آنکھوں کا نور ہیں خواجہ صاحب! ملنے کو جی ترس جاتا ہے، آپ تو نہیں آتے۔ آپ کی یاد البتہ ہمیشہ ہمارے ساتھ رہتی ہے۔ جو بات آپ نے کی، آغا صاحب نے بھی کہی۔ مجھ سے صبر کا دامن چھوٹ گیا، وہ اٹھ کر چلے گئے۔ میں معذرت بھی نہ کر سکا۔

خواجہ : میری ناقص رائے میں .....

نواب : کئی پرانے وضع دار احباب جھلسے دیئے رہتے تھے، اب نئی نئی کاروں میں سوار ہو کر مجھے رائے دینے آتے ہیں، اور ان کی رائے! خدا شاہد ہے مجھے یوں لگتا ہے جیسے بخار میں پھنکتے ہوئے جسم پر کسی نے برفاب کا چھپکا مارا ہو۔

خواجہ : یہاں کے ڈی۔ ایس۔ پی۔ شیخ سلطان ....

نواب : میں نے اس کے باپ کو منصفی میں ایک آسامی دلوائی تھی۔

خواجہ : ان کا سارا کنبہ آپ کا احسان مند ہے۔

نواب : ہوا کرے!

خواجہ : ان سے ایک ایسا کام آپڑا ہے جو ......

نواب : آپ کا مطلب ہے، میں اس کے حضور جا کر آپ کی سفارش کروں! کتنی لایعنی بات ہے۔

خواجہ : آپ خود تشریف نہ لے جائیے .....

(وقفہ)

فیڈ اِن :

نیا منظر

خورشید مرزا : (سرگوشی میں) میں مرنے سے نہیں ڈرتا باجی۔ خاندان کی عزت لٹ جانے کا خوف ہے۔ پولیس میرے پیچھے لگی ہے۔ نہ جانے کب مجھے پکڑلے۔ زنداں میں ڈال دے۔ میری .....

حسنا : پولیس ؟

خورشید مرزا : دشمنوں نے چوری کا جھوٹا الزام مجھ پر لگایا ہے۔ مجھ میں نہ مقدمہ لڑنے کی ہمت

ہے، نہ ضمانت بھرنے کو پیسہ۔ میری مدد کرو باجی .... میری اچھی باجی، مجھے کہیں دور بھیج دو۔

حسنا : ضمانت بھرنے کے لئے کتنی رقم درکار ہوگی ؟

خورشید : تمہارے دیئے ہوئے پیسوں سے کام نہ چل سکے گا۔ باجی نہیں تو دشمن مجھے مار ڈالیں گے۔ میری بوٹیاں نوچ لیں گے۔

حسنا : میں امانت میں خیانت نہیں کرسکتی۔ اگر نانا حضور نے پوچھا تو میں کیا کہوں گی ؟ یہ نہیں ہوسکتا، ہرگز نہیں ہوسکتا۔

خورشید : اور تم چاہتی ہو باجی کہ میں بے موت مر جاؤں۔ لوگ ہمارے خاندان کی عزت بھرے بازار میں نیلام کردیں۔ نانا ابا کو کچہریوں میں کھینچتے پھریں ؟

حسنا : خدا کے لئے خورشید ایسی باتیں نہ کرو۔ میرے پاس اس وقت ڈیڑھ سو کے قریب ہیں۔ اگر ان سے تمہارا کام بن جائے تو شوق سے لے جاؤ۔

خورشید : ڈیڑھ دو سو سے کام چل سکتا تو میں یہاں آتا ہی کیوں۔ کم و بیش اتنے تو میرے پاس بھی ہیں۔ مجھ پر رحم کھاؤ باجی۔ میں تمہارا بھائی ہوں، تمہارا سگا بھائی۔ مجھے اس سرد مہری سے نہ دیکھو۔

حسنا : کیا تم یہ ہار بیچ ڈالو گے خورشید ؟

خورشید : امی مرحومہ کی نشانی میں کیسے بیچ سکتا ہوں۔ مہینے دو مہینے کے لئے گروی رکھ دوں گا۔ اس عذاب سے جان چھوٹ جائے گی۔ لوگوں کو دیا ہوا قرضہ واپس ملے گا تو چھڑوا لوں گا اور پھر یقین کرو باجی ایک رات اسی طرح میں اپنے خاندان کی امانت تمہیں لوٹا جاؤں گا۔

حسنا : وعدہ کرو کہ لوٹا دو گے۔

خورشید : (روہانسا ہوکر) میں لاکھ مردود و مقہور سہی باجی لیکن کمینہ نہیں ہوں۔ دنیا بھر میں ہر ایک سے بے ایمانی کرسکتا ہوں لیکن اپنی باجی، اپنی بہن سے نہیں۔ میرا دل ڈرتا ہے۔ ذرا ٹھہرو۔ دیکھتی ہوں کہیں، وعدہ کرو خورشید ....

حسنا : ایک دفعہ کہہ جو دیا باجی، تمہاری چیز ہوتی تو میں جو چاہتا کرتا۔ لیکن امی جان .... امی مرحومہ ....

(آواز بھرا جاتی ہے)

حسنا یہیں ٹھہرے رہو، میں ابھی لاتی ہوں۔

خورشید (ذرا سا وقفہ)

(کسی چیز کے گرنے کی آواز)

نواب : (دور سے) کون ہے ؟

حسنا : میں ہوں نانا ابا !

نواب : اتنی رات گئے کیا ہو رہا ہے حسنا ؟

حسنا : کچھ نہیں نانا جان۔

نواب : اور .... یہ آواز کس کی تھی ؟

حسنا : ماما ہے۔

نواب : ماما کہاں ہے ؟

(آواز دے کر)

ماما .... ماما .....

(آواز قریب آرہی ہے)

(دروازہ پیٹ کر)

کہاں ہے ماما ؟ کون ہے ؟ دروازہ کھولو حسنا۔ دروازہ کھولو۔....

حسنا : بھاگ جاؤ .... خدا کے لئے بھاگ جاؤ ..... نانا حضور آگئے ہیں۔

نواب : مجھے ڈبہ تو تھماؤ، کیا کر رہی ہو۔ جلدی کرو۔

(نواب دروازہ پیٹ رہا ہے)

حسنا : خدا کے لئے بھاگ جاؤ۔ جلدی کرو۔ (ہانپتی ہے) پھر آجانا۔ میں وعدہ کرتی ہوں کہ تمھیں دھوکہ نہ دوں گی۔

(نواب پکار رہا ہے اور دروازہ پیٹ رہا ہے۔)

نواب : دروازہ کھولو۔ یہ کس کی آواز ہے۔ تمھارے کمرے میں کون ہے ؟ حسنا حسنا۔ ماما۔ ماما۔ تم بولتی کیوں نہیں ہو ؟

حسنا : کھولتی ہوں نانا جان۔

(دروازہ کھلتا ہے)

نواب : کون تھا حسنا؟

حسنا : کوئی بھی نہیں۔

نواب : کس کے ساتھ باتیں کر رہی تھیں تم۔ بتاؤ۔ جلدی بتاؤ۔

حسنا : کسی کے ساتھ نہیں، کوئی بھی نہیں۔

نواب : ماما کہاں ہے؟

(حسنا خاموش رہتی ہے)

میں پوچھتا ہوں ماما کہاں ہے۔ کون تھا یہ؟ بتاؤ۔ بتاؤ۔

حسنا : کوئی نہیں۔

نواب : میرے کان دھوکا نہیں کھا سکتے۔ بتاؤ کون تھا؟

حسنا : نہیں بتا سکتی۔

نواب : حسنا!

(سسکیاں بھر کر) نہیں بتا سکتی نانا جان نہیں بتا سکتی۔

(نواب کو دوستوں کی باتیں یاد آتی ہیں۔)

(یہ آوازیں پس منظر میں گونجتی ہیں:)

(آغا: "اور کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے نواب صاحب کہ بدلی ہوتی ہوا بڑے دروازے سے داخل ہو کر عزت اور شرافت کا ڈھونگ چور دروازے سے دھکیل کر لے جاتی ہے۔")

(خواجہ: "پھر نہ دروازے رہتے ہیں نہ دریچے۔")

(شاہ: "اور لوگ کہتے ہیں شرافت کے جنازے کی نماز بھی جائز نہیں۔")

نواب : حسنا (گرج کر) یہ سلمے ستارے کے ملبوسات، یہ زیورات کا ڈبہ، میرے خاندان کی عزت، میرے گھرانے کا وقار، یہ سب کچھ سمیٹ کر تو اپنے ساتھ لے جا رہی تھی؟ بدلتی ہوا لونڈی پر سوار، نو دولتے سوداگروں کی کنیز۔ میں ابھی زندہ ہوں اور میری عزت، میری غیرت بے حیا لڑکی، تو سمجھتی تھی نواب احسن بیگ مر گیا، شرافت کا جنازہ نکل گیا؟

(پستول چلاتا ہے)

حسنا : (چیخ کر) نانا جان!

(نواب بے سکت ہو کر اونچے اونچے سانس لیتا ہے)

(گلی میں دور سے آواز آتی ہے۔)

فقیر : یارھویں والے دے ناں دے یاراں پیسے تے یاراں مٹھاں آٹا
یارھویں والے دے ناں دا ......

"اوئے تینوں ستیا جاگ نہ آئی
اوئے چڑیاں بول پیاں"

(آہستہ آہستہ فیڈ آؤٹ ہوتا ہے۔)

ٹیلی وژن ڈراما

آغاز ٹیلی وژن ایجاد کو کچھ زیادہ مدّت نہیں گزری یوں سمجھنا چاہیئے کہ جتنا عرصہ برِصغیر پاک و ہند میں ریڈیو اور اس کے ڈرامے کے آغاز کو ہوا ہے، تقریباً اتنا ہی عرصہ دنیا میں ٹیلی وژن کو گزرا ہے۔

لندن میں اس کی ابتدا ۱۹۳۶ء میں ہوئی اور بی بی سی[1] نے باقاعدگی سے ٹیلی وژن کے پروگرام پیش کرنا شروع کئے۔ پھر اس سے پورے چھ سال بعد ۱۹۴۲ء میں این بی سی[2] نے ٹیلی وژن کے پروگرام دکھانا شروع کیے۔

آواز کو دور تک پہنچانے کی طرح برقی لہروں میں تصویروں کو تبدیل کرنے کا تجربہ پہلی مرتبہ مغربی سائنسداں ڈبلو ہال واکس نے ۱۸۸۰ء میں کیا تھا مگر اس کو زیادہ کامیابی حاصل نہ ہو سکی تھی، اور یہ تجربہ ابتدائی منزل میں رہا۔ پھر کئی سال تک مختلف ملکوں کے ماہرین اس سلسلہ میں نئے تجربے کرتے رہے۔ بالآخر ۱۹۲۵ء میں ایک برطانوی ماہر سائنس ایل بائیرڈ نے اس میں مزید کامیابی حاصل کی اور امریکی ماہر سی ایف جینکنز کے انکشافات نے اس میں ترقی کے نمونے پیش کیے۔ ان دونوں ماہرین کے تجربات کی روشنی میں برقی لہروں کے ذریعہ تصویر کو نشر کرنے کا طریقہ دریافت کر لیا گیا اور اس کو ٹیلی وژن کی کامیاب دریافت کا پہلا عملی تجربہ کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ اس وقت سے روشنی اور سایہ کے امتزاج سے تصویری عکس کو برقی لہروں میں منتقل کر کے دور تک پہنچانے میں کامیابی حاصل ہوئی لیکن ابھی باضابطہ کسی پروگرام کو ٹیلی کاسٹ کرنا ممکن نہ ہو سکا۔ اس کے لیے تجربات کا سلسلہ جاری رہا۔ جس میں گیارہ سال بعد عملی کامیابی نصیب ہوئی۔

---

[1] BRITISH BROADCASTING CORPORATION.

[2] NATIONAL BROADCASTING CORPORATION.

چنانچہ یورپ اور امریکہ میں ترقی کے تدریجی منازل تیزی سے طے کیے جاتے رہے۔ تجربات کی رو بڑھتی رہی اور چند سال مدت میں ٹیلی وژن کے ذریعہ تعلیمی اور تفریحی پروگرام جگہ جگہ اس کثرت سے دکھائے جانے لگے کہ اخبار اور ریڈیو کی طرح اور اس سے کہیں زیادہ موثر و مقبول انداز میں ٹیلی وژن عوامی رابطہ کا ایک اہم ترین ذریعہ بن گیا۔

در اصل ٹیلی وژن کی ایجاد جدید سائنس کا ایک حیرت انگیز اور دل نشین کارنامہ ہے لیکن اس کی روزافزوں ترقی کا سبب صنعت و حرفت کی غیر معمولی ترقی ہے۔ کم فرصتی کے صنعتی دور میں عوام کو اخبارات پڑھنے کی مہلت ملنا دشوار ہے۔ ریڈیو اس کمی کو پورا کرنے میں ایک حد تک ممدد و معاون تھا لیکن ٹیلی وژن کے ذریعہ ابلاغ کے جو امکانات وسیع و دلکش اسلوب سے عام ہوتے گئے وہ کسی اور ذریعہ سے ممکن نہ تھے۔ ٹیلی وژن نے کسی حد تک لوگوں کو فلموں سے بھی بے نیاز کر دیا۔ گو ٹیلی وژن کے تجربات کی برق رفتار ترقی میں فلم کی تکنیک کو بڑا دخل ہے۔ چونکہ ٹیلی وژن اپنے تمام سامان تفریح و تعلیم اور اسباب و ابلاغ کے ساتھ آسانی سے گھر گھر پہنچ کر عوام کی معلومات میں اضافہ کا موجب بننے اور انھیں گھر بیٹھے مختلف دلچسپیوں کے فراہم کرنے کا موثر آلہ ثابت ہو گیا۔ اس لیے یہ دور جدید کی ایک عظیم ترین ایجاد تسلیم کی جاتی ہے۔ جس کی افادیت اور اثر آفرینی مسلّم ہے۔

ٹیلی وژن پر ترقی یافتہ ملکوں میں تفریحی مقاصد کے علاوہ درس و تدریس کی متقاضی ضروریات کو پورا کیا جاتا ہے کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں۔

گو ٹیلی وژن اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد بھی تجرباتی دور میں ہے اور اس کی اعلیٰ کارگزاری کے لیے جگہ جگہ نت نئے تجربے جاری ہیں۔ لیکن اس کے موجودہ نتائج، عمل اور افادیت کا اندازہ کر کے یہ کہنا پڑتا ہے کہ مختصر مدت میں بھی اس نے دنیا کے مختلف ممالک میں حیرت انگیز ترقی کے مدارج حاصل کیے ہیں اور لوگوں کو اپنا گرویدہ بنا لیا ہے۔ اس کے پروگراموں میں ترقی یافتہ ملکوں میں تفریحی فلمیں، درسی اسباق، لکچر، سائنسی تجربات، خبریں، ہر قسم کی کھیلیں، ڈرامے اور تفریح و تفنن کے سامان شامل ہیں۔

برصغیر پاک و ہند میں سب سے پہلے بھارت میں آل انڈیا ریڈیو دہلی سے ۱۹۵۵ء میں ٹیلی وژن کا آغاز ہوا، لیکن اس کے پروگراموں میں پندرہ منٹ سے نصف گھنٹہ تک کی مدت میں صرف تعلیمی تقریریں اور مختصر معلوماتی فلمیں دکھائی جاتی رہیں۔ تقریباً دس سال تک اس تجرباتی سلسلہ میں کوئی خاص ترقی و اضافہ عمل میں نہ لایا گیا۔ رفتہ رفتہ یہ پروگرام، ڈراموں اور فلموں کی نمائش پر مشتمل ہو گئے۔ اس کے علاوہ خبریں اور کھیل بھی شامل ہیں۔

پاکستان میں ٹیلی وژن

پاکستان میں ٹیلی وژن کا آغاز نومبر ۱۹۶۴ء میں ہوا جب کہ لاہور میں ایک جاپانی کمپنی .N E C کے تعاون سے محدود طاقت کا تجرباتی ٹی وی اسٹیشن قائم ہوا۔ اور اس کے ایک ماہ بعد مشرقی پاکستان کے مرکزی شہر (ڈھاکہ) میں اسی انداز کا ایک مختصر اسٹیشن کھولا گیا۔ اس کے اسٹاف میں زیادہ تر پاکستانی اراکین شامل تھے۔ جن میں سے بعض ریڈیو پاکستان کے عملہ سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے وسیع نشری تجربات کے ساتھ انھوں نے ملکی و غیر ملکی ماہرین سے کچھ عرصہ فنی مہارت حاصل کی تھی۔ کیمرہ مین تمام تر پاکستانی تھے۔ انجینیروں میں اکثریت پاکستانی ماہرین کی تھی اور پروگرام پروڈیوس کرنے والوں میں سب کے سب پاکستانی افراد تھے۔ ان میں چند خواتین بھی شامل تھیں۔ مئی ۱۹۶۷ء میں یہ تجرباتی اسٹیشن باقاعدہ کارپوریشن کی صورت اختیار کر گئے۔ اور اب پاکستان ٹیلی وژن کارپوریشن کے نام سے ایک لمیٹڈ کمپنی کا قیام عمل میں لایا گیا۔ جس کے سرمایہ میں حکومت کے علاوہ نجی حصہ دار بھی شریک ہیں۔

نومبر ۱۹۶۷ء میں ٹیلی وژن کارپوریشن کا پہلا باضابطہ اور منظم اسٹیشن کراچی میں قائم ہوا جس کی اپنی عمارت اور مکمل فنی مشینوں اور آلات سے مزین وسیع اسٹوڈیو زپر مشتمل ہے۔ اس کے بعد راولپنڈی میں راولپنڈی اسلام آباد ٹیلی وژن اسٹیشن قائم ہوا۔

یہ چاروں اسٹیشن روزانہ باضابطہ تین سے چار گھنٹے تک مسلسل مختلف قسم کے تفریحی و تعلیمی پروگرام پیش کرنے میں مصروف ہیں۔ علاوہ ازیں راولپنڈی میں ٹیلی وژن ٹریننگ انسٹی ٹیوٹ قائم ہے، جہاں اعلیٰ ماہرین نئے اراکین کو ٹیلی وژن کی فنی تربیت اور پروگراموں کی پیش کش کے طریقے عملی تجربات کے ذریعہ سکھاتے ہیں۔ پاکستان ٹی وی کارپوریشن کے ذرائع اور وسائل ابھی محدود ہیں لیکن مختصر عرصہ میں عملہ کی غیر معمولی جانفشانی اور انتھک مساعی نے خاطر خواہ کامیابی حاصل کی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ مقامی طور پر ناظرین کی بڑی تعداد محظوظ و مستفید ہو رہی ہے اور قومی ثقافت و تہذیب کے مختلف گوشوں کی ترویج نیز معلومات عامہ کے ابلاغ میں یہ پروگرام بڑی حد تک معاون ثابت ہو رہے ہیں۔ توقع کی جاتی ہے کہ چند ہی روز بعد محدود اسٹیشن اپنے اپنے علاقوں میں دور رسی کے ذرائع اور طاقت حاصل کر لیں گے اور ملک کے دوسرے شہروں میں بھی نئے اسٹیشن قائم ہو کر اپنی دلچسپ افادیت کو عام کرتے نظر آئیں گے۔

ٹیلی وژن ڈراما

ٹیلی وژن ڈراما فنی لحاظ سے اپنے لوازم و عناصر میں جداگانہ ہے۔ اس کی تحریر اور پیش کش کے اسلوب ریڈیو ڈراما سے علیحدہ، اسٹیج اور فلم سے ملتے جلتے ہیں لیکن بنیادی طور پر نشری دائرۂ عمل میں ریڈیو سے مماثل ہیں۔ دونوں میں کوئی فرق ہے تو یہ کہ ریڈیو

کے ذریعہ صرف آواز کو برقی لہروں میں تبدیل کر کے دور دراز تک سنایا جاتا ہے اور ٹیلی وژن کے ذریعہ بیک وقت آواز اور تصویر دونوں کو برقی عکاسی کے ذریعہ دور رس بنایا جاتا ہے۔

ٹیلی وژن کی ڈراما نگاری کے لیئے ایک مبتدی کو یہ اصول یاد رکھنا چاہیئے کہ ریڈیو کے ڈرامے میں جو عمل صرف الفاظ (مکالموں) کا ہوتا ہے۔ٹیلی وژن میں یہ کام الفاظ اور عمل و حرکت دونوں مل کر انجام دیتے ہیں۔گویا ریڈیو ڈرامے میں چلنے پھرنے اور ہر عمل کی صوتی عکاسی مکالموں کے ذریعہ کی جاتی ہے اور انھیں موثر بنانے کی غرض سے سامعین کے مشاہدہ کی اعانت کے لیے صوتی اثرات شامل کئے جاتے ہیں لیکن ٹی وی ڈراما میں اسٹیج اور فلم کی طرح سب کچھ نظروں کے سامنے ہوتا ہے اور مکالموں کی ادائیگی بھی ساتھ ساتھ جاری رہتی ہے۔یوں سمجھنا چاہیئے کہ ٹی وی ڈراما اسٹیج ڈرامے کے انداز میں ہوتا ہے۔اس لئے اس کے لوازم بنیادی طور پر اسٹیج ڈرامے سے ملتے جلتے ہیں جن کا مفصل ذکر اس کتاب کے ابتدائی ابواب میں آچکا ہے البتہ یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ ٹی وی ڈرامے کا اسٹیج عام تھیٹر کے اسٹیج سے محدود ہے،اس لیے یہاں عمل و حرکت،چلت پھرت وغیرہ کا دائرہ نسبتاً محدود ہے۔اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ٹی وی کی اداکاری میں اس کے عمل و حرکت کی نمائش کیمرہ کی آنکھ ہی کے ذریعہ ہوتی ہے اور کیمرہ کی محدود مگر دور رس وزود اثر آنکھ کا دائرہ عمل زیادہ وسیع نہیں ہوتا۔اس کے ساتھ ہی گفتار کی صوتی عکاسی کا عمل مائیکروفون کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اسی حالت میں مائیکروفون اور کیمرہ کے امتزاج سے یہ ڈراما اسٹیج کیا جاتا ہے اور اس لئے اس کی تحریر اور پیش کش میں کسی حد تک فلمی تکنیک کے لوازم کو بھی کام میں لایا جاتا ہے۔مختصر طور پر یہ سمجھنا آسان ہوگا کہ کوئی ٹی وی ڈراما وہ ہے جو اسٹیج کے لئے لکھا جائے اور فلم کی طرح سکرین پر پیش کیا جائے۔اس لحاظ سے فنی حیثیت قرار پاتی ہے کہ اس کی تحریر میں اسٹیج ڈرامے کے لوازم بھی برتے جاتے ہیں جنھیں کہانی یا پلاٹ کی ترتیب کے بنیادی عناصر سمجھا جانا ضروری ہے اور اپنی پیش کش کا خاکہ فلمی منظرنامہ کے اسلوب پر مرتب ہوتا ہے۔

ٹی وی ڈراما کی مدت ریڈیو ڈرامے کی طرح محدود و مختصر ہے یعنی بیس منٹ سے ۴۵ منٹ تک یا زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹہ کی میعاد ہو سکتی ہے۔اس لیے پلاٹ اور واقعات کا کینوس اس اختصار کو محدود رکھنا ضروری ہے۔اس کے لیے مندرجہ ذیل نکات کا لحاظ لازم ہے۔

(۱) زبان آسان عام فہم،مکالموں کے جملے مختصر اور مؤثر ہوں تاکہ ہر عام و خاص کی سمجھ میں آسکیں۔

(۲) کہانی کے انتخاب میں عام دلچسپی کا لحاظ رکھا جاتا ہے لیکن اس کے واقعات میں ڈرامائی لوازم کے باوجود غیر معمولی پیچیدگی اور گنجلک پیدا نہ کی جائے کہ ناظرین سمجھنے میں الجھن محسوس کریں۔

نہ اتنی سادگی ہو کہ واقعات کے دروبست میں سپاٹ پن نظر آئے اور ناظرین اکتا جائیں۔ طویل مکالموں اور الجھے ہوئے فقروں سے پرہیز لازم ہے۔

(۳) اسٹوڈیو کی حدود کے پیش نظر مناظر کی ترتیب میں سادگی لازم ہے۔ جگہ اور وقت کی قلت، بھاری سیٹ کی آراستگی اور بار بار منظر کی تبدیلی کی متحمل نہیں ہوسکتی اس لئے دو تین سے زیادہ سیٹ مناظر مناسب نہیں۔ بیرونی مناظر جن سے واقعات کی دلچسپی اور اثر میں کوئی خاص اضافہ ہوتا ہو، وہ ایک دکھائے جاسکتے ہیں لیکن ان کی مدت ڈرامے کے دوران (DURATION) کے تناسب سے مجموعی ۵۔۱۰ فیصد سے زیادہ نہ ہونی چاہئے۔

(۴) ڈرامے کے کرداروں کی تعداد غیر معمولی نہ ہونی چاہئے۔ ایک کامیاب ٹی وی ڈرامے کے لئے چار سے سات کردار موزوں ہیں۔ بعض حالات میں دس بارہ کردار لائے جاسکتے ہیں لیکن ان میں نمایاں کرداروں کی تعداد (مردانہ زنانہ مل کر) پانچ چھ سے زیادہ نہ ہوں۔ ورنہ واقعات میں خلط مبحث اور غیر ضروری ربط پیدا ہونے کے امکان ہوسکتے ہیں۔

(۵) ٹی وی ڈرامے کے پلاٹ یا کہانی کے انتخاب میں وہی اصول یا ضابطہ مدنظر رکھا جاتا ہے جو ریڈیو ڈرامے کے لئے یعنی غیر مہذب شوخی اور غیر سنجیدہ ظرافت جو فحاشی یا بداخلاقی میں داخل ہوجائے سخت معیوب ہے۔ کیوں کہ ٹی وی پروگرام کے دیکھنے والوں میں بیک وقت ایک گھر میں ہر عمر مزاج اور رشتہ کے افراد شامل ہوتے ہیں۔ ایسے واقعات، حرکات یا مکالمے جنھیں سن کر بیٹا، بیٹی، ماں باپ کی موجودگی میں یا بہن بھائی خجالت یا خفت اور الجھن محسوس کریں۔ ٹی وی ڈرامے کے لئے ناقابل برداشت ہیں۔ یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ بعض واقعات اور حرکات یا فقرے اسٹیج ڈرامے یا فلم میں دکھائے جاسکتے ہیں جو عموماً خلاف شائستگی نہ معلوم ہوں لیکن ٹی وی ڈرامے کا مزاج انھیں گوارا نہیں کرسکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اسٹیج اور فلم کے تماشائی اس ڈرامے یا فلم کو دیکھنے ارادۃً تھیٹر ہال میں پہنچتے ہیں لیکن اس کے خلاف ٹی وی پروگرام کی ہر شق اور ڈراما کا ہر حصہ گھروں میں داخل ہوکر بلا ارادہ ناظرین کو دیکھنے اور سننے پر مجبور کرتا ہے اس لئے ٹی وی ڈرامے میں ان امور کا لحاظ رکھنا اور احتیاط برتنا مصنف، ہدایت کار اور اداکار کا فرض اولین قرار پاتا ہے۔ علاوہ ازیں جو مزاح و طنز ذوق سلیم پر بار ہو وہ ہر لحاظ سے معیوب ہے۔

(۶) ٹی وی ڈرامے کے کرداروں کا انتخاب اور واقعات کی ترتیب میں یہ امر بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ کسی پیشہ، طبقہ یا خاص فرد کی دل آزاری یا توہین نہ ہونے پائے۔ طنز میں براہ راست کسی پیشہ

یا مخصوص فرد کی تضحیک گوارا نہ کی جائے۔ یہاں تک احتیاط ضروری ہوتی ہے کہ بڑھاپے یا کسی بیماری کا تذکرہ کرتے ہوئے یا نابینا، کبڑے یا کانے کا کردار پیش کر کے یا کسی کی معذوری پر طنز کرنا یا ہنسی اڑانا ہرگز زیبا نہیں۔ ممکن ہے ناظرین میں سے کوئی شخص ایسا ہو جو اسے ذاتی تضحیک تصور کرے یا اپنی معذوری پر رنجیدہ ہو تو یہاں ٹی وی کے ذریعہ تفریح کے بجائے دل آزاری کا امکان پیدا ہوگا۔

(۷) ٹی وی ڈرامے میں اسٹیج یا فلم کے ڈرامے کی طرح عمل و حرکت کا ہونا ضروری ہے۔ صرف ایک جگہ بیٹھے بیٹھے یا کھڑے کھڑے مکالمے ادا کرتے رہنا ریڈیو ڈرامے کے دائرہ عمل میں تو شامل ہے مگر ٹی وی ڈرامے کے لئے عیب ہے۔

ٹریجیڈی میں غم واندوہ کی شدت اور درد و کرب کا غیر معمولی اظہار نامناسب ہے۔ رومانی جذبات کے اظہار میں حدود سے تجاوز غیر موزوں ہے اور کومیڈی میں خوش مذاقی، سنجیدہ ظرافت اور شائستہ شگفتگی کو حسن تصور کیا جاتا ہے۔ ہر کیفیت میں احتیاط و سنجیدگی ملحوظ رکھنا ازبس ضروری ہے۔

ڈراما نگار

پاکستان میں ٹیلی وژن کا آغاز ہوا تو ظاہر ہے کہ باقاعدہ اسٹیج کی عدم موجودگی کے باعث تجربہ کار ڈراما نگاروں کی بیحد کمی تھی۔ جن اصحاب نے اس طرف توجہ کی ان میں بعض نئے اور ناتجربہ کار لکھنے والے بھی تھے جو ایک دو ڈراموں سے زیادہ نہ لکھ سکے اور ابتدا ہی میں ان کی تنگ دستی اور ناکردہ کاری کا ثبوت مل گیا۔ چنانچہ میدان چھوڑ گئے۔

مستند ڈراما نگاروں میں سے بعض اصحاب نے ڈرامے لکھے۔ ان میں وہ بھی جنھیں ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کا تجربہ تھا اور فلم تکنیک پر بھی عبور رکھتے تھے۔ مگر چند نامور ڈراما نگاروں نے تجربے کے باوجود ٹی وی ڈرامے کے لئے تاہنوز قلم نہیں اٹھایا۔

ڈرامائی پیش کش کی تکمیل کے لئے ٹی وی کے اراکین نے تقریباً تمام تجربہ کار ادیبوں کو دعوت شرکت دی۔ اس سلسلہ میں کچھ اہل قلم نے اپنے پرانے ریڈیو ڈراموں کو ٹی وی کے تقاضوں کے مطابق نئی تشکیل کے ساتھ پیش کیا اور بعض لکھنے والوں نے غیر ملکی ڈراموں کے اخذ و تراجم کو اردو میں منتقل کیا۔ محدود تعداد میں طبع زاد ڈرامے بھی تصنیف کئے گئے جن میں قومی معاشرت و تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے اور موخرالذکر سعی یقیناً قابل قدر ہے۔ غیر ملکی ڈراموں کے کامیاب تراجم بھی ٹی وی ڈرامے میں اضافہ کا موجب ہیں۔ بشرطیکہ ان کے واقعات کو مقامی انداز اور قومی مزاج کے مطابق بنایا جائے اور غیر ملکی تہذیب کے ایسے نمونے پیش نہ کئے جائیں جن کی پیروی سے ہماری نئی پود کے کردار اور سیرت پر ناگوار اثر مرتب ہونے کا اندیشہ ہو۔

ٹی وی ڈراما نگاروں کی جو تقسیم مندرجہ بالا سطور میں پیش کی گئی ہے اس ترتیب سے ذیل میں قابل ذکر لکھنے والوں کی فہرست درج کی جاتی ہے۔

۱۔ ریڈیو ڈراموں کی جدید تشکیل

(۱) رفیع پیر زادہ، (۲) سید انصار ناصری، (۳) سید امتیاز علی تاج، (۴) آغا ناصر وغیرہم بعض مرحوم مصنفین کے ریڈیائی ڈراموں کے اقتباس بھی پیش کیے گئے۔

۲۔ غیر ملکی ڈراموں کے اخذ و تراجم

(۱) کمال احمد رضوی (۲) سلیم چشتی (۳) ریاض فرشوری وغیرہم۔ قدیم اسٹیج کے چند ڈراموں کی ٹیلی وژن تشکیل بھی پیش کی گئی۔

۳۔ طبعزاد معاشرتی ڈراموں کے مصنف

(۱) بانو قدسیہ (۲) اشفاق احمد (۳) اطہر شاہ خاں (۴) انور سجاد (۵) انتظار حسین (۶) انتصار حسین (۷) مقبول جلیس (۸) خدیجہ مستور (۹) ذاکر حسین (۱۰) رشید عمر تھانوی (۱۱) ذکار الرحمن (۱۲) سلیم احمد (۱۳) عشرت رحمانی وغیرہم۔

متذکرہ بالا ادیبوں میں سے بعض نے تراجم کے علاوہ طبعزاد ڈرامے بھی لکھے جن میں آغا ناصر، کمال احمد رضوی، ریاض فرشوری اور سلیم چشتی وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے علاوہ چند نئے لکھنے والوں نے بھی دو ایک ڈرامے لکھے ہیں جو مجموعی حیثیت سے غنیمت کہے جا سکتے ہیں۔ اگر ان کی یہ خوبی فنی لوازم اور متقاضی ضروریات کو بخوبی سمجھ کر جاری رہیں تو امید کی جاتی ہے کہ مستقبل قریب میں وہ کامیاب ڈرامے پیش کر سکیں گے۔

مکمل ڈراموں کے علاوہ غیر ملکی ٹیلی وژن فلمی سلسلہ کے انداز میں لاہور، کراچی اور راولپنڈی اسٹیشنوں سے ڈرامائی خاکوں کی سلسلہ وار اقساط بھی پیش کی جاتی رہی ہیں جن میں سے اکثر عام ناظرین کی دلچسپی کا ذریعہ ثابت ہوئی ہیں۔ ان میں خاص طور سے ذکر کے لائق حسب ذیل ہیں:۔

لاھور سے:

(۱) ٹاہلی تھلے (پنجابی خاکوں کا سلسلہ) مصنفہ اشفاق احمد

(۲) الف نون (عام دلچسپی کے مزاحیہ خاکے) مصنفہ کمال احمد رضوی

(۳) لاکھوں میں تین مصنفہ اطہر شاہ خاں

(۴) اُچے برج لاہور دے مصنفہ اشفاق احمد

(۵) میری ڈائری مصنفہ بانو قدسیہ

(۶) کارواں سرائے مصنفہ اشفاق احمد

لاہور سے خاموش خاکوں کے دو سلسلے۔ مختصر خاکوں کے چند سلسلے بھی پیش کئے گئے جو مختلف مصنفین کے اشتراک سے لکھے گئے۔

کراچی سے :

مختصر ڈراموں کا ایک سلسلہ ٹیلی کاسٹ کیا گیا جس میں ملک کے نامور افسانہ نگاروں کی منتخب کہانیاں ڈرامائی شکل میں پیش کی گئیں۔ اس کا عنوان تھا "میری پسندیدہ کہانی" یہ سلسلہ خاصا مقبول و مرغوب ہوا۔ جن مصنفین کی کہانیاں پیش کی گئیں ان میں مندرجہ ذیل شامل ہیں۔

(۱) احمد ندیم قاسمی (۲) غلام عباس (۳) مرزا ادیب (۴) خدیجہ مستور (۵) اشفاق احمد (۶) قدرت اللہ شہاب (۷) انتصار حسین (۸) ابراہیم جلیس (۹) قاسم محمود وغیرہم۔

ان کے علاوہ ٹی وی کارپوریشن کے مختلف اسٹیشنوں سے بچوں کے لئے مختصر ڈرامے بھی پیش کئے گئے جو دلچسپ ثابت ہوئے لیکن اس سلسلہ میں کارپوریشن کو خاص توجہ اور انہماک سے کام لینے کی ضرورت ہے کیوں کہ بچوں کی تفریحی تعلیم کا ایک مؤثر ذریعہ ڈراما بھی ہے اور بچوں کے لئے ان کے پروگرام میں پُرلطف، مفید اور سبق آموز ڈراموں کی معقول تعداد پیش ہوتے رہنا ضروری ہے۔

آخر میں ٹیلی وژن ڈرامے کا نمونہ پیش کرنے کے لئے ایک کامیاب تمثیل کا اقتباس درج کیا جاتا ہے کیوں کہ اس جدید نثری صنف ادب کا مطالعہ شائقین کے عموماً اور طلبار کے لئے خصوصاً دلچسپی اور افادیت کا باعث ہوگا۔

ریت کے جھاگ

تصنیف: بانو قدسیہ

یہ ڈراما بانو قدسیہ کی طبع زاد تصنیف اور کامیاب معاشرتی تمثیل ہے جو ٹیلی کاسٹ ہو کر عام و خاص ناظرین سے داد حاصل کر چکا ہے اور ناقدین کی نظر میں بہترین ڈراموں میں ممتاز درجہ

رکھتا ہے۔

●

یہ کہانی ایک استانی کی زندگی سے تعلق ہے جس نے اپنی زندگی کا زریں عہد اپنے گھر والوں کی دیکھ ریکھ میں صرف کر دیا ہے۔ وہ چاہتی تو آج اس کے حالات بہتر ہوتے لیکن اس وقت تو ذہنی طور پر بے یار و مددگار خوشیوں سے تہی زندگی گذار رہی ہے۔

●

اس گھر میں اباجی اور جانی ماموں دو بزرگ ہیں۔ یہ دونوں ایک عرصہ سے بیکار ہیں۔ انھوں نے جوانی میں بھی کام کو اہمیت نہیں دی تو اب بڑھاپے میں جب کہ جسم ان کا ساتھ نہیں دیتا وہ کیا کام کریں گے؟ سارا دن تاش کھیلتے ہیں۔ پچھلے دنوں کو یاد کرتے ہیں۔ چونکہ وحیدہ اس گھر کا مرد ہے اس لئے اس کے آرام کا بھی ساتھ ساتھ خیال رکھتے ہیں۔ امی ان عورتوں میں سے ہے جس نے بھائی اور شوہر کے اخراجات بیٹی کی تنخواہ سے پورے کئے۔ بچوں سے محبت کرتی ہے۔

رشید ساتویں جماعت کا لڑکا سردا سلف لاتا ہے۔ بسوں میں ڈنڈی مارتا ہے اور چوری چوری سگریٹ نوشی کرتا ہے۔ اسے پڑھائی سے کوئی دلچسپی نہیں۔ فلم ایکٹر بننا چاہتا ہے۔

سعیدہ۔ جو ایکٹرس رہ چکی ہے اور اب شکستہ صورت گھر لوٹ آئی ہے۔ جس کا خیال ہے کہ باقی زندگی قربانیوں کے لئے نہیں ہے بلکہ زندگی تو نام ہے اپنی ذات کو فربہ کرنے کا۔ وہ نہ تو قناعت پسند ہے نہ ماحول سے مفاہمت پیدا کر سکتی ہے۔ وہ اس ماحول میں توانا لہر کی طرح داخل ہوتی ہے اور سارا گھر بھنور میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

نیاز صاحب۔ انشورنس ایجنٹ۔ انھیں لوگوں کی جوتیاں سیدھی کرتے اتنے برس ہو چکے ہیں کہ اب ان میں ایک فطری قسم کی خوشامد پیدا ہو گئی ہے۔ اپنے لئے فیصلہ کرنے کی قوت نہیں رکھتے۔ ان کمزوریوں کے باوجود فلمی ہیرو کی طرح خوش شکل اور اشتعال انگیز ہیں۔

منظر

یہ متوسط گھرانے کا کمرہ ہے۔ ایک طرف بوسیدہ صوفے اور دری بچھی ہے۔ دوسری جانب ایک پرانی وضع کی کھڑکی ہے جس کے سامنے لوہے کی سلاخیں اور بعد ازاں شیشے لگی ہوئی کھڑکی کے پٹ ہیں۔ اس کھڑکی کے سامنے وحیدہ کی میز کرسی بچھی ہے جس پر وہ بیٹھ کر پرچے دیکھ رہی ہے۔

سیٹ کے ایک طرف ایک تخت بچھا ہے جس پر ابا اور جانی ماموں بیٹھ کر عموماً تاش کھیلتے ہیں۔ درمیان میں کوٹھے پر جانے والی سیڑھیاں ہیں۔ ایک ڈریسنگ ٹیبل بھی اس کمرے میں موجود ہے جس پر کتابیں کاپیاں زیادہ اور شیشیاں کم ہیں۔ دیوار پر جا بجا خطاطی کے نمونے ٹنگے ہیں۔ جس وقت کیمرہ کھلتا ہے پہلے ہوا کے ریلے سے کھڑکی کے دونوں پٹ بند ہوتے ہیں اور شیشیوں پر پانی کا چھینٹا پڑتا ہے۔ کیمرہ پیچھے ہٹتا ہے تو دکھاتے ہیں کہ وحیدہ بیٹھی ہے۔ وہ نزدیک کی عینک لگاتی ہے اور لال نیلی پنسل سے امتحانی پرچے دیکھنے میں مشغول ہو جاتی ہے۔ اس دوران پیچھے سے آواز اوورلیپ[1] ہو جاتی ہے۔

جانی : (گنگنانے کی دھن میں گاتے ہوئے) نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں

ابا : پھینکو بھی پتہ۔

[جس وقت ابا اور جانی ماموں کی آوازیں آتی ہیں وحیدہ سر اٹھا کر دیکھتی ہے۔ جیسے یہ آوازیں اس کے کام میں مخل ہوئی ہوں۔ اب کیمرہ لوٹ کر تاش کھیلنے والوں پر جاتا ہے۔ ابا اور جانی ماموں دونوں دقیانوسی نکمے بڈھے ہیں جنھیں تاش کھیلنے اور پرانی باتوں کے دہرانے کے علاوہ اور کوئی کام نہیں۔]

جانی : بس اسی طرح ایک رات بارش آئی تھی، سن بیالیس میں اسی طرح رات کے وقت۔

ابا : یہ رہا رمی کا ہاتھ اب۔

جانی : تم فائدہ اٹھاتے ہو مجھے باتوں میں لگا کر۔

ابا : وحیدہ بیٹی سو جاؤ اب۔ رات زیادہ ہو گئی ہے۔

(وحیدہ کیمرہ کے سامنے ہے)

وحیدہ : ابا بس اب یہ چالیس پرچے رہ گئے ہیں دیکھنے والے۔

ابا : (جمائی لے کر) اتنی محنت نہ کیا کرو وحیدہ۔

جانی : (پتہ پھینک کر) اب یہ محنت نہ کرے گی تو کیا ہم محنت کریں گے۔ سڑک کے روڑے۔ چکی کے نچلے پاٹ۔ چلو تمھاری باری ہے۔

(ابا پتہ پھینکتا ہے)

ابا : کیا رکھوں اور کیا پھینکوں۔ سارے ہی پتے کام کے ہیں اور سارے ہی نکمے ہیں۔ لے اکٹھی پھینکی۔

---

[1] OVERLAPE

جانی : یہی ملک الموت کبھی سوچتا ہے کس کو رہنے دوں اور کس کو لے جاؤں، سبھی کام کے ہیں اور سبھی نکمے۔ پنسل تو بن گیا اپنا لو۔ یہاں کا اکا۔ اگر اس طرح نہ سوچتا ملک الموت تو میں تم کیوں بیٹھے رہ جاتے۔

ابا : ٹوڈرمل کی دی ہوئی حویلی جب میرے باوا نے بیچی تو ایک عزیز سمجھانے آئے۔ بولے۔ بیٹے مت بیچ، مت بیچ۔ بزرگوں کی خریدی ہوئی جائیداد بیچا نہیں کرتے (پتہ پھینک کر) پچھلی بار مجھے حکم کی بیگم درکار تھی گیم ختم ہوگئی پر نہیں۔ اور اب یہ خدا جانے چوتھی بیگم ہے حکم کی کر یا کچھ یہ

جانی : سن بیالیس میں بھی اسی طرح بارش آئی تھی۔ ایک رات۔ اچانک۔

[اب کیمرہ وحیدہ پر واپس جاتا ہے۔ وہ پنسل کو منہ میں لئے چبا رہی ہے۔ کھڑکی کے سامنے باہر کی طرف کوئی اجنبی آن کھڑا ہوا ہے۔ ایک درخت کے پتوں کا سایہ اس پر پڑ رہا ہے۔ اس نے فلیٹ ہیٹ پہن رکھی ہے اور اس کی کمر کیمرے کی جانب ہے۔ اس پر پانی کے چھینٹے پڑ رہے ہیں۔ وحیدہ کی اس طرف پشت ہے۔]

وحیدہ : (ورق الٹتے ہوئے) پانچ اور سات بارہ ...... اور تین ...... بارہ اور تین پندرہ اور چھ اکیس اور اکیس ..... اکیس ...... اکیس اور پندرہ چھتیس۔

ابا : باقی پرچے کل دیکھ لینا بیٹا۔ کل اتوار ہے۔

وحیدہ : نہیں ابا۔ کل میں دیر تک سوؤں گی اور اوپر والی منزل صاف کروں گی۔ کل وقت نہیں ملے گا۔

[اب ماں اندر سے آتی ہے۔ یہ جھگڑالو عورت نہیں ہے۔ زندگی نے اسے تھکا دیا ہے اور زندگی کے خلاف اس کے دل میں چھپا چھپا سا گلہ کرتے ہیں۔]

ماں : یہ تم پھر کھیل رہے ہو تاش ـــــ جان محمد اس موئے تاش کے وہی باون پتے۔ بار بار اس کو کیا دیکھتے ہو تم دونوں۔

جانی : تمھاری موئی زندگی کے بھی تو دو ہی رنگ ہیں ہنسی کا اور غمی کا۔ جگ بیت گئے۔ خلق خدا آتی جاتی ہے پر سمجھنے کا نام نہیں لیتی۔ وہی غم ہیں اور وہی خوشی..... پھینک پتہ۔

(اماں وحیدہ کے پاس آتی ہے۔)

ماں : دیکھو تو وحیدہ میرے ہاتھ میں کیا چبھتا ہے؟ (انگلی سے چھو کر) یہاں بظاہر تو کچھ نظر نہیں آتا پر ذرا دباؤ پڑے تو درد ہوتا ہے۔ ہائے۔

جانی : آپا سفلے کے پچھتاوے کی طرح خود بخود درد نہیں ہوتا۔ دبانے پر ہوتا ہے۔

[وحیدہ اٹھ کر ڈریسنگ ٹیبل کی دراز سے سوئی دھاگا لاتی ہے۔]

ماں : (اوپر سیڑھیوں کی طرف دیکھ کر) جو کہیں تم کو اس قدر غصہ نہ آتا تو اوپر والی منزل سے اس وقت بنو کی آواز آتی۔

جانی : چلو آپا۔ کوئی اور آجائے گا۔ کرائے کے مکان میں لوگ آتے جاتے ہی رہتے ہیں۔

ماں : کون جانے اس کے ساتھ بچے ہوں کہ ....

[وحیدہ آتی ہے ماں ایک دم چپ ہو جاتی ہے]

وحیدہ : دکھائیے اماں (ہاتھ میں سے کانچ نکالتی ہے)۔

ابا : ویسے سچ کہوں۔ ایسا کمینہ کرائے دار میں نے آج تک نہیں دیکھا۔

جانی : بھول بھی جاؤ اسے۔

وحیدہ : یہ دیکھئے کانچ کا ننھا سا ٹکڑا۔

ماں : (ایک دم وحیدہ کا سر چوم کر) تو نے ہمیشہ میرے جسم سے چلتے کانچ کے ٹکڑے نکالے (ایک دم شیشے پر نظر پڑتی ہے) یہ کون ہے؟

ابا : کون؟

جانی : کہاں؟

ماں : ادھر۔ باہر۔ کھڑکی کے سامنے۔

ابا، جانی : (پاس آتے ہوئے) ہماری کھڑکی کے پاس۔ بارش کی وجہ سے رکا ہوا ہے۔

ماں : ذرا اندر ہی بلا لو، باہر بہت ٹھنڈ ہے۔

جانی : جانے دو آپا۔ چھاؤں میں بیٹھنے کو کہو تو پہلے لوگ بیٹھتے ہیں، پھر پھل کھاتے ہیں اور آخر میں درخت کے مالک ہو جاتے ہیں۔

[باپ دروازہ کھول کر باہر دیکھتا ہے۔ تھوڑی سی بارش اور ہوا کا ریلا اندر آتا ہے۔ وحیدہ پھر خاموشی سے پرچے دیکھنے میں مشغول ہو جاتی ہے۔]

دوسرا منظر

وحیدہ : رشید! یہ ٹرے اوپر لے جاؤ۔

رشید : کیا باجی ؟

وحیدہ : یہ ٹرے اوپر لے جاؤ نیاز صاحب کے پاس ۔

رشید : اچھا جی (ٹرے لے کر اوپر جاتا ہے)

[وحیدہ کچھ کاپیاں نکال کر پنسل سے دیکھنے کے لئے کھولتی ہے ۔ اب اماں آتی ہے ۔ اس کا سانس کچھ اکھڑا ہوا ہے اور ہاتھ میں ایک کھلا ہوا خط ہے ۔]

امی : وحیدہ!

وحیدہ : جی!

امی : سعیدہ کا خط ہے ۔

وحیدہ : (ایکدم اٹھتی ہے جیسے سانپ سونگھ گیا ہو) کس کا خط ؟

امی : سعیدہ کا ۔

وحیدہ : (زیر لب) مس فوزی کا ۔

امی : وہ ..... یہاں آرہی ہے ۔ یہاں ہمارے پاس ۔

وحیدہ : ہمارے پاس ۔ کیوں ؟

امی : (ایکدم خط پڑھتے ہوئے) میری زندگی کا سنہرا باب ختم ہو چکا ۔ رئیس نے مجھے طلاق دے دی ہے ۔ میں بے سہارا ہوں ۔ میری بچی کو سٹوڈیو کی زندگی نہیں چاہئے ۔ میں آپ کے پاؤں پکڑ کر کہتی ہوں مجھے پناہ دیجئے ۔ خدا کے لئے ۔ اللہ کے واسطے ۔

وحیدہ : (آہستہ) اور آپ نے کیا سوچا ہے ۔

امی : میں کیا سوچتی ہوں ..... وہ تو کل صبح یہاں پہنچ رہی ہے ۔

وحیدہ : اور آپ سب نے ..... اسے معاف کر دینے کا فیصلہ کر لیا ہے ؟

امی : (سر جھکا کر) اس کی چھوٹی سی بچی بھی تو ساتھ ہو گی وحیدہ ..... چھوٹی سی بیکی ..... بیکی بھی کیسا پیارا نام ہے ___ ہے نا ۔

[ماں دیکھتی ہے کہ وحیدہ گم سم کھڑی ہے ۔ وہ چوروں کی طرح اس کی طرف دیکھ کر خط پر نگاہیں مرکوز کئے چلی جاتی ہے ۔ اوپر سے رشید آرہا ہے ۔]

رشید : (ہنستا ہوا) توبہ اس طرح کھانا کھانے لگا باجی جیسے برسوں کا بھوکا ہو ___ عجیب آدمی ہے ۔ بستر میں گھس کر کھانا کھاتا ہے ۔

[رشید بولتا ہوا باہر چلا جاتا ہے۔ اب وحیدہ کمرے کی جانب پشت کر کے کھڑکی کی جانب منہ کئے کھڑی ہے۔ طبلہ گت توڑا بجاتا ہے۔ پھر کیمرہ پین کر کے دکھاتا ہے کہ سیڑھیوں کی طرف سے نیاز آتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں جھوٹے برتن ہیں۔ وہ ٹرے لئے شکر گذاری کے موڈ میں بولتا ہوا وحیدہ کی طرف بڑھتا ہے۔]

نیاز : آپ لوگوں کا شکریہ بجالانا دراصل ممکن ہی نہیں۔ مجھے تو یہاں ..... آکر ایک لمحے کے لئے بھی یہ احساس نہیں ہوا کہ میں غیر ہوں۔ تین ماہ کے وقفے میں ایک بار بھی ایسی کوئی بات نہیں ہوئی جو ..... یہ برتن ہیں آپ کے گھبرا کر آپ ..... چپ چپ کیوں کھڑی تھیں ؟

[وحیدہ کی پشت اب بھی اس کی طرف ہے۔]

نیاز : کبھی کبھی مجھے شبہ ہونے لگتا ہے جیسے ..... میں بھی اسی گھر کا ایک فرد ہوں..... جیسے میں کسی لمبے سفر سے لوٹا ہوں ...... اور گھر والوں سے تھوڑی سی غیریت بھی ہے اور فاصلے کی وجہ سے ..... محبت ـــــ میں بھی ..... ذرا زیادہ شدت پیدا ہو گئی ہے۔ آپ سمجھتی ہیں ناں ..... آپ .....

[یکدم وحیدہ مڑتی ہے۔ اس کے رخساروں پر آنسو جھل جھل برس رہے ہیں۔]

نیاز : میں معافی چاہتا ہوں۔ دراصل ..... میرا ارادہ ..... آپ کو ..... تکلیف دینے کا نہیں تھا۔ میں تو ..... شکر گذاری کے طور پر ..... میں تو احسان مندی کے عوض ..... میں تو ..... خدا کے لئے چپ ہو جائیے ..... یہ آپ کے برتن لوٹانے آیا تھا میں تو ..... اگر آپ کو میری کسی بات سے رنج پہنچا ہے تو میں چلا جاتا ہوں۔

[نفی میں سر ہلاتی ہے]

نیاز : میری کسی بات سے ..... آپ رو رہی ہیں ..... میں دراصل .....

[وحیدہ نفی میں سر ہلا کر آنسو پونچھتی ہے۔]

نیاز : آپ جیسے اچھے لوگوں کو رونا نہیں چاہئے۔ آپ ..... کی شادی کیوں نہیں ہوئی ـــــ معاف کیجئے (جاتے ہوئے) مجھے تو ڈھنگ سے ہمدردی کرنا بھی نہیں آتی۔ میں ہمیشہ ..... بے تکی باتیں کہہ بیٹھتا ہوں۔

وحیدہ : جس سے میری منگنی ہوئی تھی۔ وہ .....

نیاز : (دلچسپی سے) جی ۔ وہ ؟

وحیدہ : تب میں ایف ۔ اے ۔ کے آخری سال میں تھی ۔ اور فوراً شادی کرنا چاہتے تھے ..... لیکن ...... مجھ پر .....

نیاز : جی آپ پر ؟

وحیدہ : مجھ پر سارے خاندان کا بوجھ آ پڑا ..... اور .....

نیاز : جی اور .... ؟

وحیدہ : انھیں شادی کی جلدی جو تھی ..... اسی لئے ــــ بس ۔ نہ ہو سکی ۔

نیاز : (ہاتھ ملتے ہوئے) مجھے بہت سخت افسوس ہے میں ..... پتہ نہیں کیوں اپنے آپ کو ..... قصور وار محسوس کرتا ہوں ..... جیسے ..... آپ کی ..... جیسے میں ضامن ہوں آپ کی ..... اس بے بسی کا ۔

[وحیدہ محبت اور تعجب سے اس کی طرف دیکھتی ہے ۔]

وحیدہ : آپ بھی اس طرح سوچتے ہیں ۔ آپ بھی .....

نیاز : میں لوگوں سے بھاگتا ہوں ..... کیوں کہ لوگ میرے لئے دلدل ہیں ۔ میرے کندھے اتنے مضبوط نہیں کہ ہر شخص کے دکھ اٹھا سکیں اور ..... اور میرے دل میں اتنی وسعت ہے اتنی جگہ ہے کہ میں چاہتا ہوں دنیا بھر کے انسانوں کا غم ..... دل میں بسا لوں اور ــــ یہی غم ــــ

[وحیدہ دکھ سے اپنا سر میز پر رکھتی ہے ۔ نیاز وحیدہ کے سر پہ ہاتھ پھیرتا ہے ۔ منظر تبدیل ہو جاتا ہے ۔]

(DISSOLVE)

تیسرا منظر

منظر اس طرح تبدیل ہوتا ہے کہ پچھلے منظر میں جوں ہی نیاز وحیدہ کے سر پر ہاتھ رکھتا ہے وہ غائب ہو کر دوسرا کمرہ دوسری طرف تخت پوش پر بیٹھی سعیدہ کو دکھاتا ہے ۔ جس کے سر پر جانی ماموں ہاتھ پھیر رہا ہے اور وہ رو رہی ہے ۔ وہ اس وقت اپنے ہی گھر میں آئی ہوئی ایک ناخواندہ مہمان کی حیثیت سے ہے ۔ اس کے پاس اس کی بیٹی بیکی بیٹھی ہے

[سعیدہ عمر میں وحیدہ سے بڑی ہے لیکن لباس، تراش خراش کی وجہ سے کم عمر نظر آتی ہے۔ بال کٹے ہوئے۔ میک اپ گہرا اور لباس بہت چست ہے۔ بچی خوش شکل اور اعلیٰ لباس میں ملبوس گود میں ایک گڑیا لئے کھڑی ہے۔ تخت پوش پر ایک دو سوٹ کیس بھی دھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔]

سعیدہ : کیا آپ لوگوں کے دل میں میرے لئے رتی بھر محبت نہیں رہی ہے؟ کیا.... میں آپ لوگوں کے قدموں میں.... رہ نہیں سکتی — ؟ کیا ایک گناہ گار کو معافی نہیں مل سکتی — بتائیے جانی ماموں.... بتائیے ناں!

جانی : تمہیں یہاں آنے سے پہلے سوچنا چاہئے تھا سعیدہ کہ.... کہ تم اس گھر کو کس طرح اچانک چھوڑ کر گئی تھیں۔ جس روز تم نے اس گھر کو چھوڑا تھا، اپنے لئے نئی راہ تلاش کی تھی اسی روز

سعیدہ : میں ان کا خون ہوں۔

جانی : اسی روز تم نے اس خون سے انکار کر دیا تھا۔

سعیدہ : میں ہاتھ جوڑتی ہوں جانی ماموں — میں بہت دیر آئینہ خانہ میں رہ آئی ہوں — مجھے اب اپنے گھر میں پناہ دیجئے۔ خدا کے لئے اللہ کے واسطے۔

[جس وقت وہ یہ جملہ بولتی ہے اس وقت اماں اور ابا اندر سے آتے ہیں۔ دونوں کے چہرے کرب سے ستے ہوئے ہیں۔]

امی : ہم نے تجھے اللہ کے واسطے دیئے تھے سعیدہ! ہم نے تجھ سے کہا تھا دیکھ سعیدہ اس راہ پر نہ جا — ہمیں اس بدنامی سے پناہ دے جو تیرے بعد ہمیں چھید ڈالے گی لیکن تو نے اپنے بوڑھے والدین کی پرواہ نہ کی تھی۔

سعیدہ : ابا!

ابا : مجھے ابا نہ کہہ سعیدہ! میں تیرا ابا نہیں ہوں۔

سعیدہ : میں بڑی امید لے کر آئی تھی یہاں —

ابا : ہمارے گھر میں تیرے لئے کوئی امید نہیں — جدھر سے آئی ادھر ہی لوٹ جا۔

[اس وقت وحیدہ آتی ہے۔ وہ بڑے عزم سے آگے بڑھتی ہے۔]

وحیدہ : خوش آمدید آپا — بازگشت مبارک ہو۔!

[سعیدہ بھاگ کر اس سے بغل گیر ہوتی ہے۔ وحیدہ نے سعیدہ کو گھر میں رکھنے کا فیصلہ

توکر لیا ہے لیکن اسے دل میں بسانے کا عزم نہیں کر سکی۔ اس کے برعکس امی ابا اور جان بظاہر اسے گھر میں رکھنے پر تلے بیٹھے ہیں لیکن ان کا دل اس کے خلاف نہیں ہے۔

سعیدہ : تم کس قدر بدل گئی ہو وحیدہ۔

وحیدہ : بس ایسے ہی ہے ـــــ بس یہی سامان ہے آپ کا۔

[رشید آتا ہے]

سعیدہ : باقی سب سٹیشن پر چھوڑ آئی ہوں۔ اگر ابا اجازت دیں گے تو....

وحیدہ : اپنے گھر میں کوئی پوچھ کر نہیں آیا کرتا آپا۔ اندر سامان لے چلو رشید۔

[رشید سوٹ کیس اٹھاتا ہے]

ابا : رہنے دو رشید۔

سعیدہ : خدا کی قسم میں بدل چکی ہوں۔ میں وہ سعیدہ نہیں ہوں ابا جی۔

وحیدہ : اندر لے چلو سامان رشید۔

[سعیدہ وحیدہ اور باپ کا چہرہ دیکھتی ہے]

ابا : پچھتاؤ گی وحیدہ۔ بہت پچھتاؤ گی۔

وحیدہ : میں جانتی ہوں ـــــ اور پھر بھی میں انھیں یہاں رکھنے پر مجبور ہیں۔

[جانی اور رشید سامان لے جاتے ہیں]

بچی : یہ.....کون ہیں ممی ؟

سعیدہ : یہ تمھاری نانی جان ہیں بچی ـــــ نانی جان۔

بچی : نانی جان ؟ آپ تو کہتی تھیں کہ نانی جان بہت بڑھی ہوگئی ہوں گی ـــــ یہ تو جوان ہیں۔

سعیدہ : چپ کرو۔

[اب کیمرہ بچی کے ساتھ چلتا ہے اور باقی سب آؤٹ آف کیمرہ ہو جاتے ہیں۔ وہ نانی کی طرف بڑھتی ہے۔ امی کے چہرے پر خوشی، غم اور ضبط کے آثار ہیں۔]

بچی : اب میری نانی جان ہیں ؟

[خوشی سے امی کی آنکھوں میں آنسو آتے ہیں لیکن وہ منہ سے کچھ کہہ نہیں سکتیں فقط سر ہلاتی ہیں]

بچی : تو پھر آپ مجھے پیار کیوں نہیں کرتیں ؟ میری سہیلی کی نانی تو اسے بہت پیار کرتی ہیں۔

[یکدم امی اسے بازوؤں میں لے لیتی ہے]

بچی : آپ کے بال سفید کیوں ہیں ؟

امی : اس لئے کہ نانیوں دادیوں کے بال تو سفید ہی ہوا کرتے ہیں ۔

بیکی : لیکن نانی جان ـــــ میری سہیلی کی نانی کے تو سارے بال کالے ہیں (ہنس کر) میں بتاؤں نانی جان ـــــ وہ اپنے بالوں کو رنگتی ہیں ۔ امی کی ساری بوڑھی سہیلیاں اپنے بال رنگتی ہیں ۔ میں نے خود دیکھا ہے ۔

امی : ایسی باتیں نہیں کیا کرتے ۔

بیکی : پچھلے سال امی نے بھی اپنے سارے بال سرخ کر لئے تھے نانی جان ۔

امی : تم کو میں کہانی سناؤں ۔

(دھیان ہٹانے کی خاطر)

.... (ختم)

ـــــــــــ

ختم شد

اپنی خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

کلیات اقبال (اردو)	عکسی صدی ایڈیشن	۱۸/۰۰
فکر اقبال	خلیفہ عبدالحکیم	۳۰/۰۰
اقبال کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی	ظہیر الدین احمد جامعی	۱۰/۰۰
اقبال: شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	۱۴/۰۰
تصورات اقبال	مولانا صلاح الدین احمد	۱۲/۵۰
بانگ درا (عکسی)	علامہ اقبال	۸/۰۰
بال جبریل (عکسی)	"	۷/۰۰
ضرب کلیم (عکسی)	"	۷/۵۰
ارمغان حجاز (عکسی)	"	۴/۵۰

غالبیات

غالب: شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۱۰/۰۰
غالب: تقلید اور اجتہاد	پروفیسر خورشید الاسلام	۲۰/۰۰
فلسفی غالب	احمد رضا	۶/۰۰
اطراف غالب	ڈاکٹر سید عبداللہ	۱۵/۰۰

ادب و تنقید

نظم جدید کی کروٹیں	وزیر آغا	۱۲/۰۰
تنقید اور احتساب	"	۱۰/۰۰
اردو شاعری کا مزاج	"	۳۰/۰۰
تخلیقی عمل		۱۴/۰۰
آج کا اردو ادب	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۱۲/۰۰
تنقیدیں	پروفیسر خورشید الاسلام	۲۰/۰۰
اسلوب	سید عابد علی عابد	۱۴/۰۰
انسان اور آدمی	محمد حسن عسکری	۸/۰۰
ستارہ یا بادبان	"	۱۲/۰۰
اردو ڈراما تاریخ و تنقید	عشرت رحمانی	۱۵/۰۰
اردو ڈراما کا ارتقاء		۳۰/۰۰
یونانی ڈراما	عتیق احمد صدیقی	۱۴/۰۰
مضامین نو	خلیل الرحمن اعظمی	۱۶/۰۰
میں، ہم اور ادب	ابن فرید	۱۶/۰۰
جنگ آمد	کرنل محمد خاں	۱۴/۰۰

اردو لسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۸/۰۰
نیا افسانہ	وقار عظیم	۹/۰۰
منٹو کے نمائندہ افسانے	مرتبہ اطہر پرویز	۹/۰۰
اردو کے تیرہ افسانے	اطہر پرویز	۱۰/۰۰
نمائندہ مختصر افسانے	ڈاکٹر طاہر فاروقی	۳/۷۵
شاعری اور شاعری کی تنقید	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۱۲/۰۰
غزل اور مطالعہ غزل	"	۲۰/۰۰
جدید شاعری	"	۲۵/۰۰
غزل اور درس غزل	اختر انصاری	۶/۰۰
غزل کی سرگزشت	"	۷/۰۰
حالی اور نیا تنقیدی شعور	"	۵/۰۰
ارمغان علی گڑھ	پروفیسر خلیق احمد نظامی	۲۰/۰۰
سرسید: ایک تعارف	"	۱۶/۰۰
اردو مثنوی کا ارتقاء	عبدالقادر سروری	۶/۰۰
انتخاب مثنویات اردو	مغیث الدین فریدی	۳/۵۰
مثنوی گلزار نسیم	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۳/۰۰
اردو زبان و ادب	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۷/۵۰
اردو ادب کی تاریخ	عظیم الحق جنیدی	۷/۵۰
مقدمہ شعر و شاعری	ڈاکٹر وحید قریشی	۶/۰۰
تنقیدی سرمایہ	عبدالشکور	۳/۵۰
شعاع ادب	شرافت حسین مرزا	۲/۷۵
تحقیقی مطالعہ انیس	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱/۵۰
نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی	فرحت اللہ بیگ	۱/۷۵
دلی کا یادگار شاہی مشاعرہ	"	۱/۵۰
منتخب ادبی خطوط	مغیث الدین فریدی	۱/۲۵
سفینۂ ادب	محمد حسن	۳/۰۰
مجموعہ نظم حالی	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۲/۹۵
ساقی نامہ مع شرح	علامہ اقبال	۰/۹۵
تصویر درد	"	۰/۷۵
انتخاب مضامین سرسید	آل احمد سرور	۳/۵۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

ہماری خاص مطبوعات

اقبالیات

کلیات اقبال (اردو) صدی ایڈیشن ۱۸/-
فکرِ اقبال — خلیفہ عبدالحکیم ۳۰/-
اقبال۔ شاعر اور فلسفی — وقار عظیم ۱۴/-
اقبال کی کہانی کچھ میری کچھ اُن کی زبانی — ظہیر احمد جامعی ۱۰/-
اقبال فن اور فلسفہ — ڈاکٹر نورالحسن نقوی ۶/-
تصورات اقبال — مولانا صلاح الدین احمد ۱۲/۵۰
بانگ درا (عکسی) — علامہ اقبال ۸/-
بال جبریل — " ۷/-
ضرب کلیم — " ۷/-
ارمغانِ حجاز (اردو) — " ۴/۵۰

غالبیات

غالب: تنقید اور اجتہاد — پروفیسر خورشید الاسلام ۲۰/-
غالب شخص اور شاعر — مجنوں گورکھپوری ۱۰/-
اطراف غالب — ڈاکٹر سید عبداللہ ۱۵/-
فلسفی غالب — احمد رضا ۶/-

لسانیات

اردو لسانیات — ڈاکٹر شوکت سبزواری ۸/-
اردو زبان و ادب — ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۵/۵۰

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقاء — عبدالقادر سروری ۶/-
مثنوی گلزار نسیم — ظہیر احمد صدیقی ۳/-
مثنوی سحرالبیان — " ۳/۵۰

افسانے

اردو کے تیرہ افسانے — مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز ۲/-
منٹو کے نمائندہ افسانے — " ۹/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے — ڈاکٹر قمر رئیس ۱۰/-
نیا افسانہ — وقار عظیم ۱۰/-
نمائندہ مختصر افسانے — محمد طاہر فاروقی ۲/۷۵

ڈرامے

یونانی ڈراما — عقیل احمد صدیقی ۱۶/-
اردو ڈراما کا ارتقاء — عشرت رحمانی ۳۰/-
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید — عشرت رحمانی ۱۵/-
انارکلی — ڈاکٹر محمد حسن ۵/-

ادب و تنقید

تنقیدیں — پروفیسر خورشید الاسلام ۲۰/-
تنقیدی تناظر — ڈاکٹر قمر رئیس ۲۰/-
منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے — " ۱۵/-
ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ — رشید حسن خاں ۲۵/-
شناسا چہرے — ڈاکٹر محمد حسن ۱۵/-
مضامین نو — خلیل الرحمن اعظمی ۱۶/-
ہم اور ادب — ابن فرید ۱۶/-
غزل اور درس غزل — اختر انصاری ۶/-
غزل کی سرگذشت — " ۷/-
حالی کا تنقیدی شعور — " ۵/-
اردو ادب کی تاریخ — عظیم الحق جنیدی ۵۰/-
مقدمہ شعر و شاعری — مقدمہ از ڈاکٹر وحید قریشی ۶/-
نظم، نثر اور شعر — منظر عباس نقوی ۶/-
ارمغانِ علی گڑھ — پروفیسر خلیق احمد نظامی ۲۰/-
سرسید ایک تعارف — " ۱/۲۵
انتخاب مضامین سرسید — آل احمد سرور ۳/۵۰
نظم جدید کی کروٹیں — وزیر آغا ۱۲/-
تنقید اور احتساب — " ۱۰/-
اردو شاعری کا مزاج — " ۳۰/-
تخلیقی عمل — " ۱۴/-
انسان اور آدمی — محمد حسن عسکری ۸/-
ستارہ یا بادبان — " ۱۲/-
آج کا اردو ادب — ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۲/-
غزل اور مطالعہ غزل — ڈاکٹر عبادت بریلوی ۲۰/-
شاعری اور شاعری کی تنقید — " ۱۶/-
جدید شاعری — " ۲۵/-
اسلوب — سید عابد علی عابد ۱۴/-
بجنگ آمد — کرنل محمد خان ۱۴/-
باغ و بہار — سلیم اختر ۱۰/-
نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ اُن کی زبانی — فرحت اللہ بیگ ۲/۵۰
مجموعہ نظم حالی — ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۶/۹۵

کامرس

ہائر سیکنڈری بک کیپنگ (حصہ اول) — ڈاکٹر محمد عارف خاں ۲۰/-
ہائر سیکنڈری بک کیپنگ (حصہ دوم) — ڈاکٹر محمد عارف خاں ۲۰/-
ایڈوانسڈ اکاؤنٹس — " ۲۵/-
جدید طریقہ و تنظیم تجارت (بزنس میتھڈ اینڈ آرگنائزیشن) — " ۳۰/-

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشنز) — محمد ہاشم قدوائی ۱۴/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹیکل تھاٹ) ۷/۹۵
جمہوریہ ہند کا دستور (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) — " ۷/۵۰
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) — " ۷/۵۰
تاریخ و تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری) — ایس اے ہاشمی ۱۵/-
اسلامی تاریخ — " ۵/-

متفرق

جدید تعلیمی مسائل — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی ۶/۷۵
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے — مسرت زمانی ۸/۵۰
رہبر صحت — " ۴/۵۰
علم خانہ داری — " ۴/۵۰
بچوں کی تربیت — " ۵/-
اردو صرف — محمد انصار اللہ ۲/۹۵
اردو نحو — " ۱/۹۵
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر — " ۴/۵۰
گلدستۂ مضامین و انشاء پردازی — " ۵/۹۵
فیروز اللغات (جیبی) ۷/-

ایجوکیشنل بک ہاؤس مسلم یونیورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱