اردو ڈراما

روایت اور تجربہ

ڈاکٹر عطیہ نشاط

اردو ڈراما

روایت اور تجربہ

ڈاکٹر عطیہ نشاط

اس مقالے کو الہ آباد یونی ورسٹی نے
ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری کے لئے منظور کیا ہے

پہلی اشاعت ۱۹۷۳
مطبع .... نیشنل آرٹ پریس، الہ آباد۔۳
قیمت ...... پندرہ روپے

نصرت پبلشرز
وکٹوریہ اسٹریٹ۔ لکھنؤ

محترم اور شفیق رہنما

ڈاکٹر سید مسیح الزماں

کے نام

وہ شمعِ بارگہِ خاندانِ مرتضوی
رہے گا مثلِ حرم جس کا آستاں مجھ کو
نفس سے جس کے کھلی میری آرزو کی کلی
بنایا جس کی مروّت نے نکتہ داں مجھ کو

عطیہ

جملہ حقوق بحق مصنّف محفوظ

فہرست مضامین

ابتدائیہ :

(۱) ڈراما فن اور زندگی کے آئینہ میں

(۲) سنسکرت ڈرامے کے اصول

(۳) یونانی ڈرامے کے اصول

پہلا باب :

(۱) اُردو ڈرامے کا پس منظر اور آغاز

(۲) نوٹنکی

(۳) بھانڈوں کی نقلیں

(۴) راس لیلا اور رام لیلا

(۵) یاترا

(۶) نواج کی سکنتلا

(۷) کاظم علی جوان کی شکنتلا

(۸) واجد علی شاہ کے رہس اور دوسری ڈرامائی کوششیں

(۹) امانت لکھنوی: اندر سبھا

(۱۰) اندر سبھا کا اسٹیج اور اُس کی پیش کش

(۱۱) مداری لال کی اندر سبھا

(۱۲) نتائج

دوسرا باب :

(۱) مغربی اثرات

(۲) راجہ گوپی چند اور جلندھر اور بمبئی کا اسٹیج

(۳) پارسی تھیٹر کا پہلا اردو ڈراما "خورشید"

(۴) نسرواں جی آرام

(۵) محمود میاں رونق بنارسی

(۶) حافظ محمد عبداللہ

(۷) مرزا نظیر بیگ

(۸) پارسی تھیٹر۔ اس دور کی خصوصیات اور حاصل

تیسرا باب :

(۱) طالب بنارسی

(۲) مہدی حسن احسن لکھنوی

(۳) نرائن پرشاد بیتاب

(۴) آغا حشر کاشمیری

چوتھا باب : اردو ڈراموں کا ادبی دور

(۱) لکھنے والوں کی اسٹیج سے دوری اور اس کے اثرات

(۲) محمد حسین آزاد

(۳) مرزا محمد ہادی

(۴) عبدالحلیم شرر

(۵) عبدالماجد دریا بادی

(۶) پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی

(۷) پریم چند
(۸) برج نرائن چکبست
(۹) ان ڈراموں کی ناکامی کے اسباب

پانچواں باب : اُردو ڈراما اور تجربہ

(۱) بیسویں صدی کے تقاضے، مغربی تعلیم کے اثرات
ڈراما اور تھیٹر کی تہذیبی اور تعلیمی اہمیت
(۲) فلموں کا عروج اور پارسی تجارتی تھیٹر کا زوال
(۳) شوقیہ تھیٹر۔ لوگوں کے نقطۂ نظر میں تبدیلی
(۴) اشتیاق حسین قریشی
(۵) فضل الرحمٰن
(۶) عابد حسین
(۷) امتیاز علی تاجؔ
(۸) محمد مجیب
(۹) اپٹا (انڈین پیپلس تھیٹر ایسوسی ایشن)
(۱۰) پرتھوی تھیٹر
(۱۱) اختتامیہ

چھٹا باب : جدید اُردو ڈراما

(۱) مغرب میں حقیقت پسند تھیٹر کے خلاف ردِّ عمل
(۲) بے تکے (لایعنی) ڈرامے
(۳) برخت کا ایپک تھیٹر
(۴) اُردو ڈرامے میں نئی سمتوں کی تلاش

(۵) حبیب تنویر

(۶) کرشن چندر

(۷) محمد حسن

(۸) اس دور کا جائزہ

ساتواں باب : مجموعی تبصرہ

(۱) اردو ڈرامے کی روایت

(۲) تجربہ کی رہنمائی

(۳) تعلیمی اثرات اور ڈرامائی کوششیں

(۴) مغرب میں تھیٹر کی تحریکیں اور ان کے اثرات

(۵) اُردو اسٹیج کی موجودہ حالت

(۶) اُردو ڈرامے کی ترقی کی راہ میں رکاوٹیں

(۷) اُردو ڈرامے کا مستقبل

حرفِ اوّل

ڈراما کو عالمی ادب کی عظیم الشان صنف سمجھا جاتا ہے اور قدامت کے لحاظ سے بھی اسے برتری حاصل ہے۔ ہندوستان میں بھی سنسکرت ڈراموں کی اہم مثال موجود تھی۔ لیکن اُردو میں اس کا آغاز بہت دیر میں ہوا۔ اس صنف کی بدقسمتی یہ بھی تھی کہ پیدا ہوتے ہی اسے عوام نے اپنی گود میں لے لیا اور یہ خواص کے لیے باعث ننگ و عار رہ کر ترقی کی منزلیں طے کرتی رہی۔ اپنی بنیادی خصوصیات کے اعتبار سے چونکہ ڈراما صرف پڑھنے کی نہیں بلکہ کھیلنے کی چیز ہے اور ڈراما نگار کے قلم کے علاوہ اداکاروں اور اسٹیج کا بھی محتاج ہے اس لیے اس کی ترقی کے راستے میں بھی رُکاوٹیں رہیں اور اُردو میں بہت دنوں تک اسے سنجیدہ صنف نہیں سمجھا گیا۔ محمد عمر اور نور الٰہی کی کتاب "ناٹک ساگر" اردو میں پہلی ایسی کتاب ہے جس میں اُردو ڈراما نگاروں کا ذکر کیا گیا اور ڈرامے کے آغاز و ارتقا کا بھی ایک نقشہ پیش کیا گیا۔ بادشاہ حسین کی کتاب "اُردو میں ڈراما نگاری" عبد السلام خورشید کا کتابچہ "اُردو ڈراما" بعض پہلوؤں سے اس پر اضافے ہیں۔ آزادی کے بعد ڈاکٹر صفدر آہ نے "ہندستانی ڈراما میں اداکاری اور پیش کش کے پہلوؤں پر نظر ڈالی اور سید مسعود حسن رضوی نے واجد علی شاہ اور امانت کی خدمات پر روشنی ڈالی۔ ڈاکٹر عبد العلیم نامی کا مقالہ "اردو تھیٹر" کے نام سے شایع ہو رہا ہے اور اب تک تین جلدیں شایع ہوئی ہیں۔ ان میں تحقیق کے لیے بہت سا مواد موجود ہے۔ پاکستان میں اسلم قریشی کی کتاب "ڈراما نگاری کا فن" اور عشرت رحمانی کی کتاب "اردو ڈرامے کا ارتقا" ڈرامے کی تنقید پر مفید کتابیں ہیں، پھر بھی اُردو ڈرامے اور اسٹیج کے بہت سے پہلو عدم توجہی کا شکار رہیں اور ڈرامے سے دلچسپی رکھنے والے طالب علم کے لیے اُردو میں بہت کم مواد

ملتا ہے۔ اس کمی کو محسوس کر کے میرے شفیق استاد ڈاکٹر سید مسیح الزماں نے میری ریسرچ کے لیے "اردو ڈرامے کی روایت اور تجربہ" کا عنوان تجویز کیا، جس پر یہ مقالہ پیش کیا گیا ہے۔

اس مقالے کا مقصد اُردو ڈرامے کی تاریخ پیش کرنا نہیں بلکہ اُن اہم رجحانات کو واضح کرنا ہے جو اُردو ڈرامے کے آغاز سے لے کر اب تک نمایاں ہوتے رہے۔ اس سلسلے میں ابتدائی ڈرامائی کوششوں کا بھی ذکر کیا گیا ہے اور اس سے پہلے ابتدائیہ میں سنسکرت اور یونانی ڈراموں کے اصول پیش کر دیے گئے ہیں۔ امانت نے اپنی ذہانت سے اندر سبھا کی جو شکل مرتب کی تھی اُس نے اردو میں ایک نئی طرح ڈال دی اور اندر سبھا یا صرف سبھا کا لفظ ڈرامے کے معنوں میں استعمال کیا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ اس کی خصوصیات نے ڈرامے کی شکل اختیار کر لی۔ روایت کا مفہوم جو میرے پیش نظر ہے اسے میں نے اپنی جگہ پر واضح کر دیا ہے اور برابر یہ بات مدِنظر رکھی ہے کہ اس روایت میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں ان کا تجربہ سامنے آتا رہے۔

دوسرے باب میں مغربی ڈراموں کے ابتدائی اثرات بمبئی میں ڈرامے سے غیر ملکیوں کی دل چسپی اور اس کے نتیجے میں اُردو ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے اور انیسویں صدی کے آخر تک کے اہم ڈراما نگاروں کی خصوصیات سامنے لائی گئی ہیں۔ پارسی تھیٹر کے پہلے دستیاب ڈرامے خورشید کے علاوہ آرام، ظریف، حافظ محمد عبداللہ، نظیر بیگ، رونق وغیرہ کے ڈراموں پر تبصرہ پہلی بار اس کتاب میں نظر آئے گا جس سے انیسویں صدی کے اُردو ڈراموں کے بہت سے گوشے اندھیرے سے روشنی میں آ گئے ہیں۔ ڈراموں کی خصوصیات کے ساتھ ساتھ اسٹیج، اداکاری اور پیش کش کو بھی نظر میں رکھا گیا ہے اور یہ اس مطالعہ کی اہم خصوصیت ہے۔

تیسرے باب میں تھیٹر کے ان ڈراما نگاروں کا ذکر ہے جنھیں بیسویں صدی میں شہرت نصیب ہوئی اور جن کی کوششوں سے پارسی تھیٹر نے اپنے بلند ترین کارنامے پیش کیے۔ مہدی حسن احسن لکھنوی، آغا حشر وغیرہ کا بیان کر کے پارسی تھیٹر کی حدوں اور ان کی روایتوں پر بھی تبصرہ کیا گیا ہے۔

چوتھے باب میں اُردو کے ادبی ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد، مرزا محمد ہادی، شرر، عبدالماجد، چکبست، کیفی، پریم چند وغیرہ نے اُردو میں ڈراموں کی کمی کو محسوس کر کے جو

کوششیں کی ہیں ان کو پیش کیا گیا ہے اور دکھایا گیا ہے کہ اُردو ڈراموں کی جو روایت پارسی تھیٹر نے بنادی تھی اس سے کس طرح علاحدگی اختیار کی گئی ہے۔ ان ڈراموں کی ناکامی کے اسباب پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

پانچویں باب میں اصلاح کی خواہش کے رسمی آغاز کا ذکر کیا گیا ہے۔ اور شوقیہ تھیٹر کے رواج اور تھیٹر کے متعلق لوگوں کے نقطہ نظر میں تبدیلی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ مغربی ادب سے اچھی واقفیت رکھنے والے ڈراما نگاروں مثلاً عابد حسین، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، سید امتیاز علی، محمد مجیب وغیرہ کے ڈراموں کا جائزہ بھی لیا گیا ہے تاکہ اندازہ ہو کہ اُردو ڈراما اب کس سمت میں چل پڑا ہے۔ پرتھوی تھیٹر، اپٹا وغیرہ کا ذکر بھی اسی باب میں ہے جس سے اس دور کی فضا اور عام خصوصیات سامنے آجاتی ہیں۔

چھٹے باب میں ڈرامے کی نئی سمتوں کی تلاش پیش کی گئی ہے اور اختصار کے ساتھ جدید مغربی اثرات میں برخت کے ایپک تھیٹر اور بے تکے ڈراموں کے تجربات کے ساتھ اُردو میں جدید ڈرامائی کاوشوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ حبیب تنویر، اور کرشن چندر، محمد حسن وغیرہ اسی سلسلے میں آگئے ہیں۔

ساتویں باب میں پورے مطالعہ کا حاصل پیش کیا گیا ہے اور دکھایا گیا ہے کہ اردو ڈراموں کی روایت کس طرح قائم ہوئی اور تجربہ کی خواہش نے اس میں کیسے کیسے راستے نکالے۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا یہ مقالہ اُردو ڈرامے کی تاریخ نہیں ہے اس لیے ڈراما نگاروں کے سب ڈراموں کا جائزہ لینے کی طرف توجہ نہیں کی گئی اور نہ یہی کوشش رہی ہے کہ ہر ڈراما نگار کا ذکر ضرور آجائے۔ چاہے اس نے اس کی روایت کی تعمیر یا تبدیلی میں کوئی نمایاں حصہ لیا ہو یا نہیں۔ جن اہم ڈراما نگاروں کو لیا گیا ہے ان کے یہاں سے مثالیں پیش کرنے کا مقصد صرف اُن خصوصیات کو واضح کرنا ہے جو ڈرامے کی ساخت یا ترکیب سے متعلق ہیں۔ انیسویں صدی کے ڈرامے چونکہ کم یاب ہیں اس لیے ان میں سے اقتباسات زیادہ دیے گئے ہیں۔ جس سے کہیں کہیں بے جا طوالت کا احساس ہو سکتا ہے۔ ایک ایکٹ کے ڈراموں، منظوم ڈراموں اور ترجموں کو اس جائزے میں نہیں رکھا گیا ہے۔

اردو ڈرامے کی عمر اگرچہ بہت زیادہ نہیں پھر بھی اب تک اس کا کوئی ایسا جائزہ نہیں پیش کیا گیا جو آغاز سے موجودہ دور تک کے ڈراموں پر حاوی ہو۔ امید کرتی ہوں کہ میری اس کوشش سے اردو ڈراما کی روایت واضح ہو گی اور تجربوں نے جو راستے نکالے ہیں ان کی تصویر سامنے آجائے گی جس سے ڈرامے کا مطالعہ کرنے والوں کو مدد ملے گی اور اُس سرمایہ کا اندازہ ہو گا جس کا بیشتر حصہ گم نامی اور کس مپرسی میں پڑا ہوا ہے۔

اس مقالے کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ اس میں ڈراموں کے ساتھ اس کے اسٹیج کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے اور اس حقیقت پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ پیش کش ڈرامے کا اہم بلکہ بنیادی پہلو ہے جسے اردو کے ناقدین عموماً نظر انداز کرتے رہے ہیں۔

انیسویں صدی کے ڈراموں کی فراہمی ایک بڑا مسئلہ تھی کیونکہ ان میں زیادہ تر کسی زمانے میں شائع ہونے کے باوجود اب کم یاب ہیں۔ اس سلسلے میں میں نے دہلی، بمبئی، لکھنؤ، بنارس کے سفر کیے اور انڈیا آفس لائبریری، لندن سے کچھ ڈراموں کی نقلیں حاصل کیں۔ پاکستان سے کچھ ڈرامے ملے اور الٰہ آباد یونیورسٹی لائبریری کے علاوہ اسٹیٹ لائبریری الٰہ آباد، ہندستانی اکیڈمی الٰہ آباد، پبلک لائبریری الٰہ آباد، بنارس ہندو یونیورسٹی لائبریری، گنگا پرشاد میموریل لائبریری لکھنؤ، امیرالدولہ لائبریری لکھنؤ سے استفادہ کیا۔

یہ مقالہ ڈاکٹر مسیح الزماں صاحب کی نگرانی میں تیار ہوا ہے۔ جب میں حمیدیہ کالج میں پڑھتی تھی تب سے میں ڈاکٹر صاحب کے علم و فضل، طالب علموں سے ہمدردی، خلوص و محبت، ڈراموں اور تقریبوں کی تنظیم وغیرہ کے ذکر سُن کر نادیدہ اُن کی عقیدت مند ہو گئی تھی۔ الٰہ آباد یونیورسٹی میں آنے کے بعد خوش قسمتی سے ان کی شاگردی کا فخر حاصل ہوا اور ان کی بصیرت، سنجیدگی اور ذوقِ عمل کے ساتھ ان کی شخصیت کی بوقلمونی نے مجھے بے حد متاثر کیا۔ ان کی ذات میرے لیے اُس خضر کی سی ہے جس کے نقشِ قدم کو میں نے اپنے شعوری سفر کے ہر قدم پر چراغ راہ بنایا ہے۔ عنوان کی تجویز سے لے کر آخری مرحلے تک یہ مقالہ بھی ان کی جھڑکیوں، فہمائشوں اور مسکراہٹوں کے ساتھ مواد کی تلاش، نوٹس کی ترتیب، مسودوں کی تصحیح و ترمیم میں انہماک کا نتیجہ ہے۔ ریسرچ کے دوران میں اچانک وہ بنارس ہندو یونیورسٹی کے صدر شعبۂ اردو، فارسی و عربی ہو کر چلے

گئے تو میرے ہاتھ پیر پھول گئے۔ ایسے وقت میں استاد محترم پروفیسر احتشام حسین صاحب نے بڑا سہارا دیا اور برابر میرا کام دیکھتے اور رہنمائی کرتے رہے۔ ڈاکٹر صاحب بھی تعطیلات میں الہ آباد آتے رہتے اور مختصر قیام اور مصروفیت کے باوجود مجھے وقت دیتے تھے۔ اور اب کہ وہ پھر اعزاز و اکرام کے ساتھ واپس آگئے ہیں، یہ مقالہ ان کی توجہ سے مکمل ہو گیا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین صاحب کی شفقت اور اپنائیت، وسیع مطالعہ، گہری نظر اور امداد کے لیے ہر وقت آمادگی نے مجھے جو اعانت و قوت بخشی ہے اس کے بغیر بھی یہ مقالہ مکمل نہیں ہو سکتا تھا۔ ایسے کیمیاگر جہاں موجود ہوں وہاں کی مٹی بھی اکسیر ہو جائے تو عجب نہیں۔

سید امتیاز علی تاج مرحوم کے خلوص نے مجھے بہت متاثر کیا۔ انھوں نے میرے خطوط کے جوابات تفصیل سے دیے۔ رونق و آرام کے ڈرامے مجھے بھیجے اور میرے کام میں برابر دلچسپی لیتے رہے۔ خدا ان کی مغفرت کرے۔

یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن کی طرف سے مجھے اس کام کے لیے جونیئر فیلوشپ ملا تھا۔ جو ۱۹۶۷ء سے ۱۹۷۰ء تک جاری رہا۔ اس مالی امداد کے بغیر شاید میرے لیے اس مقالے کو مکمل کرنا ممکن نہ ہوتا۔

پرورش اور تربیت میں گھر کی فضا، والدین کے برتاؤ اور ان کے نقطۂ نظر کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ یوں تو سب ہی اپنی ماں کے قدموں کے نیچے جنت سمجھتے ہیں لیکن میں سمجھتی ہوں کہ جس ہمت اور مضبوطی سے میری امی نے ترقی کی راہ پر چلنے میں میری اعانت کی ہے میری گھریلو ذمہ داریوں کو اپنے سر اٹھا لیا ہوا اور زندگی کے کنکریلے راستوں سے میرے لہو لہان تلووں پر ہمدردی کا مرہم رکھا ہے اس نے مجھے آج اس مقالے کی تکمیل کی توفیق دی ہے اور میرے خوابوں کو حقیقت کا راستہ دکھایا ہے۔ یہ بھی جنت ہے۔ میرے والد محمد حسن خاں صاحب نے بھی اپنی ملازمت کی عدیم الفرصتی کے باوجود بچپن سے اب تک شفقت و محبت سے میرے حوصلوں کو دیکھا ہے۔ میری کامیابیوں پر خوش ہوئے ہیں اور مقاصد کی تکمیل میں مدد پہنچائی ہے۔ اور جب سے اقبال احمد صاحب میری زندگی میں داخل ہوئے نئے ماحول اور نئی ذمہ داریوں نے میری دنیا بدل دی۔ اس بدلی ہوئی دنیا میں بھی ترقی کی لگن اور ادبی مطالعہ کی راہ پر گامزن رہنے کی تڑپ میرے

دل میں موجود رہی ہے اور اس جوت کو جگائے رکھنے میں ان کی امداد بھی شامل حال رہی ہے۔ اس امداد کی جو اہمیت میری نظر میں ہے وہ شکریہ کے الفاظ سے ظاہر نہیں ہوسکتی۔

ان لوگوں کے علاوہ اس مقالہ کی تکمیل میں اور بہت سے بزرگوں، ساتھیوں، عزیزوں سے مجھے مدد ملی ہے جن کی میں شکرگزار ہوں۔ خصوصاً میرے ماموں جناب سید احمد حسین صاحب (کراچی) جناب ولایت علی بیگ، صاحب، محترمہ ارجمند بانو صاحبہ، ڈاکٹر آر۔ آر۔ مسیح (اسسٹنٹ لائبریرین، الہ آباد یونی ورسٹی لائبریری)، جناب ربانی خاں، جناب حامد ندیم اور عزیزہ ثمن سارسوت کی ممنون ہوں جنھیں میں نے وقت بے وقت تکلیفیں دی ہیں اور ان کے خلوص کا فائدہ اٹھایا ہے۔

عطیہ نشاط

۱۸ر فروری ۱۹۷۲ء

ابتدائیہ

ڈراما، فن اور زندگی کے آئینہ میں

تمام اصنافِ ادب میں ڈراما ایک اہم اور زوردار صنفِ ادب کی حیثیت رکھتا ہے جس کے اعلیٰ ترین نمونے ادبِ عالیہ میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اگرچہ اس کے بلند ترین نمونے بھی قدیم دور سے لے کر آج تک برابر پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ اور علمی پیش کش کی وجہ سے ہزاروں سال سے یہ لوگوں کو متحرک اور متاثر کرتا آ رہا ہے مگر زمانہ کے حالات، مذاق اور ماحول میں ․ کمی تبدیلیاں آتی رہی ہیں۔ تبدیلی کی خواہش بدلتی ہوئی زندگی کے مطالبات کے مطابق فن کو ڈھالنا اور اس کو زندگی کا آئنہ دار بنانے کی تڑپ تجربے کی محرک ہوتی ہے اور اسی لیے ڈرامے کا فن اور اسٹیج کے اصول بدلتے رہے ہیں۔ قدیم وجدید ڈرامے کے تصورات کو سامنے رکھ کر ہی تہذیب کے اُس تسلسل کو سمجھا جا سکتا ہے اور رفتہ رفتہ ان تبدیلیوں میں روحِ عصر دیکھ کر ادب کے کارواں کی رفتار اور انسان کی جمالیاتی کوششوں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

دنیا کے ڈرامائی ادب کے مقابلے میں اردو ڈراما کی عمر ابھی بہت کم ہے۔ دراصل یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ ابھی دورِ طفولیت سے نکل آیا ہے کیونکہ تقریباً سوا سو سال کا زمانہ ایسی عظیم صنفِ سخن کے لیے یوں ہی کم ہے۔ پھر اسٹیج سے علاحدگی اور معاشرتی حیثیت سے ڈراما کرنے کو معیوب اور گھٹیا سمجھنے کی وجہ سے اس کی جو ترقی ہو سکتی تھی وہ بھی نہ ہو سکی۔ لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سوا سو سال کی مختصر مدت میں اردو ڈراما ارتقا کی بہت سی منزلوں

سے گزرا ہے اور ایک طرف قومی اور ملکی روایتوں کی آغوش میں اس کی پرورش ہوئی۔ دوسری طرف غیر ملکی اثرات نے اس کی پرداخت میں حصّہ لیا۔ انیسویں صدی کا نصف آخر اور بیسویں صدی کا زمانہ ہندوستانی معاشرت میں جن انقلابات اور تغیرات کا زمانہ ہے اس نے ڈرامے کو بھی مختلف راہوں سے روشناس کرایا۔ تہذیبی اقدار، تعلیمی حالات اور معاشری ڈھانچے میں جو تبدیلیاں آئیں ان کے ذکر کا یہاں موقع نہیں لیکن ان سب نے ڈراموں پر گہرا اثر ڈالا۔ اور یہ شوق تفریح کے ساتھ ساتھ جلب منفعت کا بھی ذریعہ بن گیا۔ ان مختلف تبدیلیوں کا جائزہ آئندہ ابواب میں لیا جائے گا۔ لیکن ان سے پہلے تمہید کے طور پر سنسکرت اور یونانی ڈراموں کے اصول کا مختصر خاکہ پیش کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے تاکہ دنیا کے ڈرامائی ادب کی دو اہم روایتیں پیش نظر ہو جائیں۔ جیسا کہ آگے چل کر بیان کیا گیا ہے یہ کہنا بہت دشوار ہے کہ اُردو ڈرامے کے آغاز پر براہ راست سنسکرت ڈراموں یا یونانی ڈراموں کا اثر ہے کیونکہ ہندستان میں سنسکرت ڈراما عروج کی منزل پر پہنچ کر غروب کی کیفیت سے آشنا ہو چکا تھا اور یونانی روایت اُردو والوں سے اتنی دور تھی کہ اس کا اثر بھی سوچنا خیالِ محال کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر بھی اُردو گنگا جمنی کلچر کا نمونہ ہونے کی وجہ سے اُن روایتوں کی ورثہ دار ہے جو آریائی تہذیب کا جز بن کر ہم تک پہنچی ہیں اور شعوری نہ سہی غیر شعوری طور پر ہماری تخلیقی کاوشوں کے پس پشت موجود ہیں۔ اور یونانی ڈرامے کی روایت ابتدا میں نہ سہی بعد کو علم و آگہی کو وسعت دینے آ پہونچی اور پارسی تھیٹر کے ڈراموں پر ایک حد تک اثر انداز ہو گئی۔ اس لیے ان دو اہم ڈرامائی روایتوں کا ذکر مختصر طور پر کیا جاتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے

سنسکرت ادب کی قدیم اور وسیع ڈرامائی روایت پر کسی غیر ملکی ڈرامائی روایت کا اثر تلاش کرنا کسی صحت مند نظریہ کا تعارف نہیں کراتا۔ سنسکرت ڈراموں کی ابتدا کے بارے میں یقینی طور سے کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن اس میں دو رائیں نہیں ہیں کہ نظم کے مقابلے میں ڈراموں کی ابتدا پہلے ہو چکی تھی۔ ثبوت کے طور پر سنسکرت کے کاؤشاستر काव्यशास्त्र کے

عالموں کے ان مکالموں کو پیش کیا جا سکتا ہے جہاں انھوں نے یہ تسلیم کیا ہے کہ رَس سدھانت ناٹک شاستر سے ماخوذ ہے[1]۔ سنسکرت ڈراموں کا یہ سلسلہ اشوگھوش سے شروع ہو کر بیسویں صدی تک کبھی تیز تو کبھی دھیمی رفتار سے چلتا رہا۔ سنسکرت ڈراموں کی جن روایتوں کا پتہ اشوگھوش کے ڈراموں سے ملتا ہے ان کی واضح شکل کالیداس کے ڈراموں میں ملتی ہے۔ کالیداس نے خود بھاس، سومل، کوی پُتر جیسے ڈراما نگاروں کا حوالہ دیا ہے[2]۔ سومل اور کوی پُتر کی تصانیف ابھی تک دستیاب نہیں ہو سکی ہیں لیکن بھاس کی چند تصانیف کا پتہ لگ چکا ہے[3]۔

اگرچہ سنسکرت ناٹک پر موجودہ کتابوں میں سب سے قدیم کتاب بھرت مُنی کی ناٹیہ شاستر ملتی ہے لیکن اس میں اس کی ایسی ترقی یافتہ شکل نظر آتی ہے کہ اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ اس سے پہلے ناٹک کا فن کافی ترقی کر چکا تھا۔ اسی موضوع کی دوسری تصانیف دھننجے کا "دش روپک" ساگرنندی کا "ناٹک لکش کوش" وغیرہ ہیں۔ وشوناتھ کے "ساہتیہ درپن" کے چھٹے باب میں ڈرامے کے اصولوں پر بحث کی گئی ہے۔ یہ سبھی تصانیف بھرت کے "ناٹیہ شاستر" کا سہارا لے کر لکھی گئی ہیں[4]۔ بھرت نے اس تصنیف میں ڈرامے کی ادبی حیثیت اور ڈرامے پر پیش کیے جانے والی دونوں شکلوں پر بہت وسیع پیمانے پر سائنٹیفک طریقے سے روشنی ڈالی ہے۔ اسی لیے اس میں ادبی نظریے کے مطابق ڈرامے کے مختلف اجزا مثلاً پلاٹ، کردار، مکالمہ، تکنیک وغیرہ کے ساتھ اسٹیج، ہیرو، اداکاری کے مختلف طریقے اور جسمانی حرکات، کپڑے، ہتھیاروں کا استعمال، میک اپ، موسیقی اور رقص وغیرہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

بھرت نے ڈرامے کو اداکاری کا فن مانا ہے۔ ڈرامے میں انسانی حرکات و سکنات کا اس طرح اظہار ہونا چاہیے کہ انسان کے خیالات، جذبات اور اس کی زندگی یا کائنات

۱؎ بچن سنگھ: ہندی ناٹک ص ۱۱ ۲؎ بچن سنگھ: ہندی ناٹک ص ۱۲ ۳؎ (بھاس کے تیرہ ڈراموں کی اشاعت شری وندرم سے گن پتی شاستری نے کی ہے) ہندی ناٹک۔ بچن سنگھ ص ۱۲

۴؎ ہندی ناٹک۔ پرپاشچات پربھاؤ۔ وشوناتھ مشر ص ۳

۵؎ ″ ″ ″ ″ ص ۳

کی مختلف صورتیں اور حالات اس میں پوری طرح عیاں ہو جائیں، اداکاران چیزوں کو جسمانی حرکات اور گفتگو وغیرہ کی بہترین اداکاری کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ اس نقالی کا مقصد دیکھنے والوں کے دل میں کسی خاص جذبہ کو بیدار کر کے انھیں دُنیا کے لطائف سے محظوظ کرانا ہے۔ اس عمل کو بھرت نے "رس کو محسوس کرنا" اور اس سے حاصل ہونے والے بے پناہ لطف کو "رس" کا نام دیا ہے۔ اور رس ہی ان کے مطابق ڈرامے کا خاص جُز ہے[1]۔ دوسرے ناٹک شاستروں نے بھی ان کے اس خیال کی تائید کی ہے۔

ہر قسم کے سنسکرت ڈراموں کے لیے "روپک" کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس میں اُپ روپک یعنی ادنیٰ درجے کے ناٹک بھی شامل ہیں۔ روپک کی دس قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) नाटक ناٹک:۔ سب سے زیادہ رائج قسم جس کا نمونہ کالیداس کا "شکنتلا" ہے۔

(۲) प्रकरण پرکرن:۔ یہ ناٹک کی طرح ہوتا ہے لیکن اس کا پلاٹ عوام کی روزمرّہ زندگی کے متعلق ہونا چاہیے۔ اس کا نمونہ شدرک کا "مرچھ کٹکم" ہے۔

(۳) समवकार سم وکار:۔ یہ ایک طرح کا عہد ماقبل کا ڈراما ہوتا ہے۔ اس کا پلاٹ جوش دلانے والا ہونا چاہیے۔ اس کا کوئی نمونہ اب موجود نہیں ہے۔

(۴) ईहामृग اہامرگ:۔ دیوی اور دیوتاؤں کے کرداروں کے ساتھ سازشوں کا ڈراما ہوتا ہے اس کے نمونے کبھی نہیں ملتے۔

(۵) डिम ڈِم:۔ یہ خوفناک قسم کا ڈراما ہوتا ہے اس میں شرنگار رس، رومان اور ہاسیہ رس (ہنسی لانے) کی ممانعت ہے۔ اس میں ۱۶ اُدھت ہیرو ہوتے ہیں۔

(۶) व्यायोग ویایوگ: ایک ایکٹ کا رزمیہ ڈراما ہوتا ہے۔ اسے آر بھٹی اداکاری میں پیش کیا جاتا ہے[2] اس کے لیے شرط ہے کہ صرف ایک ہی دن کے واقعات

---

[1] ہندی ناٹک پر پاشچات پربھاؤ۔ وشوناتھ مشر ص۳ [2] ہندوستانی ڈراما: صفدر آہ ص۳۹

پیش کیے جائیں۔ اس کا نمونہ بھاس کا ڈراما مدھما ویایوگ ہے۔

(۷) انک अंक : ایک انک کا غمناک ڈراما ہوتا ہے جس میں عام انسانی کردار ہوتے ہیں۔ اور ایک عورت پر جنگ وخوں ریزی کے اثرات غمناک انداز میں دکھائے جاتے ہیں۔ آخر میں ظالموں کا زوال دکھایا جاتا ہے۔ اس کا نمونہ بھاس ڈراما "اروبھنگ" ہے۔

(۸) پرہسن प्रहसन : ایک طرح کی ایک ایکٹ کی کامیڈی ہے۔ اسے صرف ہاسیہ رس سے تیار کیا جاتا ہے۔

(۹) بھان भाण : ایک ایکٹ کا ایک کرداری ڈراما ہوتا ہے۔ اس میں ایک ہی کردار کے ذریعہ مختلف کرداروں کی اداکاری پیش کی جاتی ہے۔ وہ اس اداکاری میں اکثر کسی غیبی شخصیت سے سوال اور جواب کرتا ہے لیکن اس سوال وجواب میں آواز اس کی اپنی ہی ہوتی ہے۔ بھان کے نمونے شرنگار بھان کے نام سے شایع ہوئے ہیں[1]

(۱۰) دی تھی वीथी : یہ بھی بھان سے ملتا جلتا ہوتا ہے۔ اس میں ایک ہی کردار ہوتا ہے۔ ڈراما بہت چھوٹا سا ہوتا ہے۔ اب اس کے نمونے نہیں ملتے۔

اسی طرح اُپ روپک کی ۱۸ قسمیں بتائی جاتی ہیں۔

(۱) ناٹیہ راسک : رقص وموسیقی کا رومانی ڈراما ہوتا ہے جیسے "ولاسوتی"۔

(۲) کادیہ : ایک ایکٹ کا شعر وشاعری کا ڈراما ہوتا ہے۔ یہ نیم آپرا قسم کا ہوتا ہے جیسے "باد ودے" यादवोदय

(۳) ہلیش हल्लाश : گانے بجانے کے جلسے کی صورت میں آپرا نما ڈراما جس میں ایک مرد اور دس عورتیں ہوتی ہیں جیسے "کیل ریوتک" केलिरैवतक

(۴) پرستھانک : نیچے طبقے اور چھوٹی ذات والے داس داسیوں کا نیم آپرا ہوتا ہے جیسے "شرنگار تلک"۔

(۵) شری گدت श्री गदित ایک طرح کا نیم آپرا، اس میں قسمت کی دیوی

---

[1] ہندوستانی ڈراما: صفدر آہ۔ ص ۳۹

شری پیش کی جاتی ہیں اور ہیروئن اس کی نقل کرتی ہے جیسے "کریڑا رساتل"۔

(۶) ناٹیکا :۔ چھوٹے چھوٹے ناٹکوں کو کہتے ہیں۔

(۷) گوشٹھی :۔ ایک ایکٹ کا رومانی ڈراما جیسے "ریوت" مدنکا۔

रैवतमदनिका

(۸) سٹک सट्टक :۔ پراکرت زبان میں اَدبھت رس (تحیر) کا ڈراما جیسے "کرپور منجری"۔

(۹) پرے کھن प्रेक्षण :۔ ایک ایکٹ کا رزمیہ ڈراما جیسے "بالِ بدھ"

बालिबघ

(۱۰) راسک :۔ یہ رومانی ڈراما ہوتا ہے اس میں پانچ ایکٹ ہوتے ہیں۔ جیسے "مینکا ہت" मेनकाहित

(۱۱) شِلپک :۔ ناستک ہیرو کا ڈراما جس میں مذہب پر بحث ہو جنگ لڑی جائے جیسے "کنکاوتی مادھو"

(۱۲) اُلّا پیہ :۔ دیوبانی اور رومانیت کا ڈراما جیسے "دیوی مہادیو"۔

(۱۳) سنلاپک संलापक :۔ مرگھٹ، جادو اور طلسمات کا ڈراما جیسے "مایا کپالک" मायाकपालिक

(۱۴) وِلاسکا :۔ ایک ایکٹ کی رومانی کامیڈی ہوتی ہے۔

(۱۵) دُرملِکا :۔ چار ایکٹ کی کامیڈی ہوتی ہے۔

(۱۶) پرکرنکا :۔ چھوٹا سا پرکرن ہوتا ہے۔

(۱۷) تروٹک त्रोटक :۔ انسانوں اور دیوتاؤں کا مخلوط ڈراما جیسے وکرمورو شی विक्रमोर्वशी

(۱۸) بھانِکا :۔ چھوٹا بھان قسم کا ڈراما۔ اس میں ہیروئن زیادہ ہوشیار، سنجیدہ اور سمجھدار ہوتی ہے لیکن ہیرو اتنا ہوشیار نہیں ہوتا۔

تین اصولوں کی بنا پر روپک کے حصے کیے گئے ہیں۔

(۱) پلاٹ :- سنسکرت میں پلاٹ کو 'وستو' کہتے ہیں۔
(۲) ہیرو :- سنسکرت میں ہیرو کو نائک اور ہیروئن کو نائکہ کہتے ہیں۔
(۳) جذبہ- یارس۔
پلاٹ کی دو قسمیں ہوتی ہیں :-
(۱) ادھیکارک आधिकारिक :- وہ حصہ جس کا تعلق ڈرامے کے ضروری کرداروں سے ہوتا ہے۔
(۲) پراسنگک یا امدادی प्रासंगिक :- وہ حصہ جس کا تعلق ہیرو اور ہیروئن کے علاوہ تمام دوسرے کرداروں سے ہوتا ہے اس کا مقصد اصل پلاٹ کو مکمل کرنا، کہانی کے حُسن میں اضافہ کرنا اور ڈرامے کے مقصد کی وضاحت کرنا ہوتا ہے۔

کسی ڈرامے کی خاص کہانی کو ادھیکارک کہتے ہیں۔ اور بیچ بیچ میں آجانے والے قصّوں کو پراسنگک کہتے ہیں۔ پراسنگک قصّے ایک ڈرامے میں کئی ایک ہو سکتے ہیں۔ جو پراسنگک قصہ ایک بار شروع ہو کر ادھیکارک قصّے کے ساتھ برابر چلتا رہتا ہے۔ اُسے 'پتاکا' کہتے ہیں اور قصّے کے جو وقت کے لیے آجاتے ہیں انھیں پرکری کہتے ہیں۔

پلاٹ کی اور بھی تین قسمیں مانی گئی ہیں۔
(۱) پرکھیات کتھا प्रख्यात :- ملک کی تاریخی یا روایتی حکایتوں سے ماخوذ ہوتے ہیں۔
(۲) اتپادیہ کتھا उत्पाद्य :- شاعر کے تخیل سے لیا جاتا ہے۔
(۳) مشر کتھا मिश्र :- ملے جُلے قصّے ہوتے ہیں۔

قصّے میں جو غیر دلچسپ حصّے ہوں یا اسٹیج پر پیش کیے جانے کے لائق نہ ہوں تو ڈرامانگار کو کسی خاص کردار کے ذریعہ ان کی طرف صرف اشارہ کر دینا چاہیے لیکن جن حصّوں میں مٹھاس ہو، جو دل کے تاروں کو چھیڑتے ہوں انھیں پوری طرح جذباتی اداکاری کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ ساتھ ہی یہ بھی دھیان رکھنا چاہیے کہ پراسنگک قصّوں کو ساتھ لیتے ہوئے رس مفقود نہ ہونے پائے۔
سنسکرت ڈرامے کی کہانی کے خاص مقصد پر نظر رکھتے ہوئے پلاٹ کے پانچ منازل یا مرحلے

مانے جاتے ہیں :۔

(۱) آرمبھ یا آغاز۔

(۲) یتن :۔ سعی یا جد و جہد ۔

(۳) پراپتیاشا प्राप्त्याशा : کامیابی کے مواقع ۔

(۴) نیاتاپتی नियताप्ति :۔ یعنی رکاوٹوں کے دور ہونے کی وجہ سے کچھ کامیابی ۔

(۵) پھلاگم :۔ حصول یا مراد ۔

خاص حصّے کو پیش کرنے کے لیے ابتدائی بیقراری کو آرمبھ کہتے ہیں۔ اختتام تک پہنچنے کے لیے جد و جہد کو یتن کہتے ہیں۔ پراپتیاشا کی حالت میں اس ذریعہ سے اختتام کے آثار نمایاں ہوجاتے ہیں۔ لیکن کچھ ناکامی کا بھی خدشہ رہتا ہے۔ نیاتاپتی میں اس کام کے ہوجانے کی قوی اُمید ہوجاتی ہے صرف ایک آدھ رُکاوٹ باقی رہ جاتی ہے اور سب سے خاص وسیلہ کے حصول کی حالت کو پھلاگم کہتے ہیں ۔

ان منازل کو آپس میں ملحق کرنے کے لیے کئی چھوٹے چھوٹے سین ہوتے ہیں ان کو سندھی کہتے ہیں۔ یہ پانچ قسم کی ہوتی ہیں :۔

(۱) مکھ :۔ मुख (۲) پرتی مکھ :۔ प्रतिमुख

(۳) گربھ :۔ गर्भ (۴) ومرش : विमर्श

(۵) نرو ہن : निर्वहण

یہ منازل دراصل پلاٹ کے وہ مقامات ہیں جہاں سے اس میں خاص پیچیدگی یا گھماؤ آتے ہیں ۔

وشوناتھ نے "ساہتیہ درپن" میں ان منازل کا ذکر کرتے ہوئے ان پر خاص طور سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جس طرح بغیر جسمانی اعضا کے انسان کام کرنے کے قابل نہیں ہوتا اسی طرح ان تمام "سندھیوں" کی غیر موجودگی میں نظم بغیر اعضا کے ہوکر مفلوج ہوجاتی ہے اور وہ کام کے قابل نہیں رہ جاتی پھر بھی ان چیزوں کا استعمال صرف ادبی نظریہ سے نہیں بلکہ

رس کے مظاہرہ کے ساتھ ہونا چاہیے۔[1]

ہیرو:۔ ہیرو کسی اونچے خاندان کا ہونا چاہیے۔ انکسار، تیاگ، جذبۂ قربانی، خوبصورتی، فراخ دلی، فصاحت، عزم کی مضبوطی، قول کی پختگی، عمدہ اطوار وغیرہ اوصاف کے ساتھ اس کا مذہبی ہونا بھی ضروری ہے۔

ہیرو کی ان خوبیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔

(۱) دھیرودات:۔ धीरोदात्त (۲) دھیرللت:۔ धीर ललित

(۳) دھیر پرشانت:۔ धीर प्रशान्त (۴) دھیرودھت:۔ धीरोद्धत

دھیرودات ہیرو، سنجیدہ، منکسر مزاج، نرم دل اور اپنے عزم کا مضبوط ہوتا ہے۔

دھیر للت ہیرو دوسری خوبیوں کا مالک ہوتے ہوئے مطمئن طبیعت، نرم برتاؤ کرنے والا اور رقص و موسیقی کا شائق ہوتا ہے۔

دھیر پرشانت ہیرو دوسری اچھی خوبیوں کا مالک ہوتے ہوئے کوئی برہمن ہوتا ہے۔

دھیرودھت ہیرو چالاک، ہوشیار اور جنگ جو ہوتا ہے۔

ہیرو کے عشقیہ سلسلے کے متعلق اس کے چار اقسام بتائے گئے ہیں۔

(۱) انوکول:۔ अनुकूल انوکول ہیرو کی صرف ایک ہیروئن ہوتی ہے اور وہ اُسے دل و جان سے پیار کرتا ہے۔

(۲) دکشن:۔ दक्षिण دکشن، ہیرو کے کئی ایک ہیروئن ہوتی ہیں لیکن وہ سب کو ایک طرح سے چاہتا ہے۔

(۳) شٹھ:۔ शठ شٹھ، ہیرو کے کئی ایک سے تعلقات ہوتے ہیں لیکن وہ ہوشیاری سے سب کو راز رکھتا ہے۔

(۴) دھرشٹ:۔ धृष्ठ دھرشٹ ہیرو اپنے تمام تعلقات کو بڑی ڈھٹائی سے نمایاں رکھتا ہے۔

---

[1] وشوناتھ کوی راج "ساہتیہ درپن" نول کشور پریس لکھنؤ ص۲۳

ہیرو کا ہر وقت کا ساتھی "وِدوشک" کہلاتا ہے جو ہنسی مخول اور ظرافت سے اپنے دوست کو خوش رکھتا ہے۔ اور ہیرو کو محبت کی سازشوں میں مدد دیتا ہے۔ پلاٹ کی تکمیل کے لیے اس قسم کا کردار ضروری سمجھا جاتا ہے۔

ہیروئن:۔ بھرت نے ہیروئن کی چار قسمیں بتائی ہیں:[1]

(۱) دِویا:۔ दिव्या (۲) نرپ پتنی नृपपत्नी

(۳) کُل استری कुलस्त्री (۴) گنیکا गणिका

لیکن آگے چل کر دھننجے کے بتائے ہوئے تین اقسام زیادہ مانے گئے۔

(۱) سوکیا:۔ स्वकीया (۲) پرکیا: परकीया (۳) سامانیہ सामान्य

(۱) سوکیا:۔ یعنی ہیرو کی بیوی۔

(۲) پرکیا:۔ یعنی دوسرے کی عورت یا ایک دوشیزہ جیسے شکنتلا۔

(۳) سامانیہ:۔ یعنی معمولی طبقہ کی عورت یا فاحشہ عورت۔

ان سبھی نایکاؤں میں عالم شباب میں کچھ مخصوص صفات پیدا ہو جاتی ہیں جنھیں نایکہ کے النکار کہتے ہیں ان کی تعداد اٹھائیس ہے۔

رس

رس آٹھ قسم کے ہوتے ہیں۔ ان کی ترجمانی انسانی جذبات پر منحصر ہے۔

(۱) شرنگار: (محبت) (۲) کرُنا: (درد) (۳) ہاسیہ: (مزاح)

(۴) رودر: (غصہ) (۵) بھیانکا: (ڈر و خوف) (۶) ویبھتس: (نفرت)

(۷) اَدبھت: (حیرت) (۸) ویر: (شجاعت)

شرنگار رس کے دو حصّے کیے جاسکتے ہیں:

(۱) وِپرلمبھ विप्रलम्भ :۔ محبت کا جذبہ عالم جدائی میں۔

(۲) سنبھوگ: सम्भोग :۔ یعنی محبت کا جذبہ وصال کی حالت میں۔

---

[1] وشو ناتھ مشر: ہندی ناٹک پر پاشچات پربھاؤ ص ۳۲

جب کہ دونوں محبت کی گرمی محسوس کر رہے ہوں۔ ڈرامے کے دوسرے اجزا پلاٹ، کردار، مکالمہ وغیرہ بھی اسی رس کے ذریعہ دکھائے جاتے ہیں۔

ناٹک کا آغاز

ناٹک کا آغاز "نان‍دی" اور سوتر دھار نٹ اور نٹی کی آمد سے ہوتا ہے۔ نان‍دی سارے پلاٹ کا اختصار بتا دیتا ہے۔ ناٹک کے اس حصے کو "پرستاونا" کہتے ہیں۔[۱] سوتر دھار کہانی کی سلسلہ جنبانی کرتا ہے۔ مثلاً وہ بتائے گا کہ اب کون سا ایکٹر داخل ہوگا۔ سوتر دھار عام طور پر سامعین کو کسی میٹھے گیت سے محظوظ کرتا ہے جو عموماً کسی موسم کی خوبصورتی کے متعلق ہوتا ہے۔

سنسکرت ڈراموں میں کھیل کا آغاز اور انجام دعا سے ہوتا ہے۔ اس دعا کو "بھرت واکیہ" کہتے ہیں۔ بھرت واکیہ لکھنا بڑی قابلیت کا کام تھا۔ اُسے مبارک مانا جاتا اور اس میں پورے ڈرامے کا لب لباب موجود ہوتا تھا۔ ڈرامے کے بھرت واکیہ کی مقبولیت ڈرامے کی کامیابی سمجھی جاتی تھی۔

سفر، قتل عام اور لڑائیاں سنسکرت ڈرامے میں نہیں دکھائی جاتیں۔ ان کا صرف کسی طرح سے ذکر کیا جاتا ہے۔ ہیرو کی موت کسی صورت میں نہیں دکھائی جاتی۔

سنسکرت ڈراموں میں مکالمے پانچ طرح کے ہوتے ہیں[۲]:-

(۱) پرکاش प्रकाश (۲) سوگت स्वगत (۳) جنانتک जनान्तिक (۴) اپوارت अपवारित اور (۵) اکاش بھاشت आकाशभाषित

پرکاش تو وہ آواز ہوتی ہے جسے اسٹیج پر بھی لوگ سنتے ہیں۔
سوگت کتھن SOLOLIQUI وہ ہوئی جسے کوئی کردار خود کہتا ہے لیکن اسٹیج کے

---

[۱] مقدمہ جے کرشن چودھری: خواب شیریں صفحہ ۲۸
[۲] وشوناتھ مشر: ہندی ناٹک پر پاٹنچات پربھاؤ ص ۳۵-۳۶

دوسرے کردار نہیں سنتے۔

جناننک کتھن وہ ہوتا ہے جو دوسرے لوگوں کے سامنے دو آدمی بات کرتے ہیں لیکن دوسرے اُسے نہیں سُن پاتے۔ تماشائیوں پر یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ یہ دو آدمیوں کی آپسی گفتگو ہے۔ اس میں ایک آدمی اپنا ایک ہاتھ اُٹھا کر اپنی انگلیوں کو کھڑا کر کے اشارہ کرتا ہے اور دوسرا آدمی گھوم کر دوسرے اداکار سے کچھ رازداری کرتا ہے اور اُس کی یہ بات چیت صرف دوسرا آدمی ہی سُن سکتا ہے۔

آکاش بھاشت میں کوئی ایک کردار اسٹیج پر کھڑا ہو کر آسمان کی طرف سر اٹھا کر اس طرح باتیں کرتا ہے جیسے وہاں سے کوئی اُس سے بول رہا ہو اور خود ہی کہتا ہے "کیا تم یہ کہتے ہو؟" اور پھر خود ہی اس کا جواب دیتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے کی خصوصیات

(۱) **پیچیدگی:**۔ سنسکرت ڈراموں کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی پیچیدگی ہے۔ شروع میں ہی "پرستاونا" کو پیش کرنے میں خاص صلاحیت کی ضرورت ہے۔ اس کے بعد پلاٹ کی سلسلہ جنبانی میں مختلف "سندھیوں" کو پیش کرنے میں خاص دقت ہوتی ہے۔ اسی طرح کردار نگاری میں ہیرو، ہیروئن، ویلن وغیرہ میں موجود مختلف خصوصیات کو بھی دکھانا مشکل ہوتا ہے۔

(۲) **محدود نظریۂ حیات:** سنسکرت ڈراموں کی دوسری خصوصیت اس کا محدود نظریۂ حیات ہے۔ وہ زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہتا ہے جہاں خواہ دامِ الفت کی اسیری ہو یا کسی حکومت میں بدنظمی کا چرچا، کامیابی یقینی ہے۔ اس لیے سنسکرت ڈرامے دل خوش کرنے والے ہوتے ہیں۔ ان کا انجام طربیہ ہوتا ہے۔ حیات کے متعلق یہ محدود نظریہ کردار نگاری میں ہیرو میں تمام صلاحیتوں کی موجودگی سے ظاہر ہوتا ہے۔

(۳) **جاگیردارانہ نظام سے زیادہ لگاؤ:** یہ لگاؤ بھی سنسکرت ڈراموں کی ایک بڑی صفت ہے اس لیے اس میں ہیرو کو اعلیٰ خاندان کا دکھایا جاتا ہے۔ عام طور سے سنسکرت

ڈراموں میں کسی راجہ، راجکمار بادشاہی خاندان کے کسی فرد کو ہیرو کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس طرح ناٹک شاستر کے اونچے خاندان کا مطلب صرف شاہی خاندان سے رہا ہے۔ سنسکرت ڈراموں کے پلاٹ بھی اس لیے شاہی خاندان سے منسلک رہے ہیں۔ ان میں یا تو کسی راجکمار کی محبت کا ذکر ہوتا ہے یا کسی سلطنت میں بدانتظامی کا چرچا۔ انھیں پابندیوں کی وجہ سے بعض مناظر سنسکرت ڈراموں میں دکھانا منع ہیں۔

زبان: کسی بڑے ڈرامانگار نے بھرت کے ناٹیہ شاستر کے اصولوں سے انحراف نہیں کیا بلکہ بڑی ہوشیاری اور کامیابی سے اس کو اپنایا ہے۔ بھرت کو مُنی کے لقب سے نوازا اور اُن کے اُصولوں کو متبرک اور مکمل طور سے صحیح سمجھ کر اختیار کیا۔ آسان زبان کی طرف سبھی بڑے ڈرامانگاروں نے دھیان دیا ہے۔ کالیداس کی زبان شروع سے آخر تک بہت آسان ہے اور اس میں ایک طرح کا بہاؤ پایا جاتا ہے۔ یہی بات بھوبھوتی کے "اتر رام چرت" کے متعلق بھی کہی جاتی ہے۔ "مرچھ کٹک" میں بھی مشکل الفاظ یا پیچیدگی تلاش کرنا آسان نہیں ہے۔ لیکن مراری ناٹک کافی مشکل ہے۔[1]

ان ڈراموں میں جہاں تک مکالموں کا تعلق ہے وہ زیادہ تر نثر میں ہیں جہاں بیانیہ ہے یا جہاں شاعر نے اپنی قوت تخیل کا سہارا لیا ہے وہاں منظوم مکالمے ملتے ہیں۔

ان ڈراموں میں ہیرو اور دوسرے خصوصی کردار، معمولی کردار پراکرت اور اس کی دوسری شکلوں کا استعمال کرتے ہیں۔ شاستری نقطۂ نظر سے خاص ہیروئن کو اور دوسرے مونث کرداروں کو شورسینی میں، غلاموں، داسیوں کو ماگدھی میں، شہزادوں، تاجروں وغیرہ کو اردھ مگدھی میں، وِدُوشک کو پراچی میں اور بڑے کرداروں کو پراچی میں بولنا چاہیے۔ لیکن یہ اصول سختی سے نہیں برتے گئے۔[2] اظہار خیال کی یہ خصوصیت صرف سنسکرت ڈراموں میں ہے۔

سنسکرت ڈرامے المیہ نہیں ہوتے۔ اس خصوصیت کے متعلق پروفیسر ولسن لکھتے ہیں:

"ہندو ڈرامے کبھی مصیبت بھرا انجام پیش نہیں کرتے اور جیسا کہ جانسن کہتا ہے۔"

---

[1] سری کرشن داس: ہماری ناٹیہ پرمپرا ص۱۱ [2] جے کرشن چودھری: خواب شیریں۔ مقدمہ ص۴۹

صرف یہی امر شیکسپیر کے زمانے میں ٹریجڈی بنانے کے لیے کافی تھا۔ اگرچہ ہندو ڈرامے انسانی دل کے ہر قسم کے جذبات کو متحرک کرتے ہیں وہ اپنے مقصد کو حاضرین کے دل پر کسی ناخوشگوار اثر کے پیدا کرنے سے حاصل نہیں کرتے۔ ڈراموں میں درحقیقت ٹریجڈی ہوتی نہیں۔ ہندو ڈراموں میں ٹریجک انجام کی عدم موجودگی نادانستہ فروگذاشت کا نتیجہ نہیں۔ یہ انجام ڈرامے کے ایک قاعدے کی رو سے ممنوع قرار دیا گیا ہے۔ ہندوؤں کے ان ڈراموں کی روش جنہیں کلاسیکی ڈرامے کہا جا سکتا ہے شاندار متانت اور عظمت کی حامل ہے۔ اس کے اخلاقی مقاصد و مطالب کو کسی حالت میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ایک مصنف نے ایک مثال کے ذریعے جس سے قدیم اور موجودہ شاعری واقف ہے بیان کیا ہے کہ تھیٹر کی سب سے بڑی غرض یہ ہے کہ انسانی زندگی کی ناگوار لیکن مفید تلخی کو شکراندود کیا جائے۔"[1]

سنسکرت ڈرامے کی یہ تمام پابندیاں زیادہ تر بھرت کی وضع کی ہوئی ہیں۔ محققین کا خیال ہے کہ ان میں ان قوانین کی پابندی نہیں کی گئی۔ بھاس کے ڈراموں میں کہیں کہیں موت اور لڑائیاں اسٹیج پر دکھائی گئی ہیں[2]۔ اسٹیج پر غسل کے لیے یا جیسے کہ سوپن واسودتم میں پانی اشک آلودہ چہرہ کو دھونے کے لیے لایا جاتا ہے اس کے علاوہ بھاس کے ڈراموں کے آغاز میں "سوتر دھار" بعد کے کلاسیکی ڈراموں کی بہ نسبت قدرے مختلف ہے اور یہ بھاس کی خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔

سنسکرت ڈراموں کا زوال

ہندوؤں کی تہذیبی اور معاشی حالت کے زوال کے ساتھ ہی سنسکرت ڈراموں کا بھی زوال شروع ہوا۔ اور بھوبھوتی کی تصانیف سے سنسکرت ڈراموں کا سلسلہ بتر بتر ہونے لگا تھا۔ ڈراموں میں اسٹیج کے اجزا کے بجائے منظوم حصوں پر زیادہ دھیان دیا گیا۔

---

[1] جے کرشن چودھری: خواب شیریں مقدمہ ص۴۹ [2] جے کرشن چودھری: مقدمہ خواب شیریں ص۵۰

سنسکرت ڈراموں کے زوال کا ایک بہت بڑا سبب اس زبان کی "راج بھاشا" کی اہمیت کا گھٹ جانا تھا۔ عہد وسطیٰ میں پراکرت اور اپ بھرنش زبانوں کو "راج بھاشا" کا لقب ملنے لگا تھا۔ اس طرح سنسکرت کے ڈراما نگاروں کی شاہی نشستوں میں حوصلہ شکنی ہونے لگی۔ پھر ہندوستان کی تاریخ میں عہد وسطیٰ میں ہندوستان کا اتری حصہ جن چھوٹی چھوٹی حکومتوں میں تقسیم ہوگیا تھا اُن میں برابر کسی راج کماری سے شادی کرنے کے لیے یا اپنی بڑائی کا سکہ جمانے کے لیے جو لڑائیاں ہوا کرتی تھیں ان سے متاثر فن کار کہاں تک طربیہ انجام کے ڈرامے لکھ سکتا تھا۔ ڈراما اپنی شکل میں اسٹیج پر ہی دکھایا جاسکتا ہے۔ اور اس کے لیے پُرسکون ماحول ضروری ہے۔ اس لیے اندرونی جھگڑوں کا یہ ماحول ادب کی اس شاخ کے لیے مہلک ثابت ہوا۔ عہد وسطیٰ میں بُدھ اور جین نظریوں کے آپسی ٹکراؤ سے بھی سنسکرت ڈراموں میں رُکاوٹیں حائل ہوگئیں[1] ان مذاہب کے ماننے والے اس ادبی شکل کو نامناسب مانتے تھے۔ اس لیے ان نظریات کے پھیلاؤ کے ساتھ سنسکرت ڈراموں کا زوال شروع ہونے لگا۔ اس کے بعد ہندوستان میں اسلامی تہذیب داخل ہوئی اور یہ مذہب بھی راگ کرنا نامناسب سمجھتا تھا۔ اس طرح سنسکرت ڈراموں کا اسٹیج پر پیش کرنا قریب قریب ختم ہوگیا۔

سنسکرت ڈراما نگاروں نے اعلیٰ پایہ کے ڈرامے اور عمدہ اسٹیج پیش کیا۔ ان کی توجہ سے اداکاری کا فن رقص و موسیقی کی مدد سے بامِ عروج کو پہنچ گیا تھا۔ لیکن بدقسمتی سے زوال ہر چیز کا ہوا اور سنسکرت ڈراموں کے زوال سے ہندوستانی اسٹیج پر برسوں کے لئے سناٹا چھا گیا۔

یونانی ڈراموں کے اصول

قدیم یونانیوں کے متعلق ہمیں جو کچھ معلوم ہوتا ہے اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ طرزِ معاشرت کے اعتبار سے سادگی پسند تھے بلکہ ان کے متعلق یہ فقرہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ سادہ زندگی اور اعلیٰ خیالات رکھتے تھے۔ دیوی دیوتاؤں پر ان کا عقیدہ تھا اور وہ سمجھتے تھے کہ معمولی طریقے سے زندگی گذار کر ہی انسان ان تمام خطرات سے محفوظ رہ سکتا ہے جو اس کی گھات میں لگے رہتے ہیں۔ انھیں اپنے یونانی ہونے، اپنی مادری زبان اور رہن سہن کے طرز

[1] وشوناتھ مشر: ہندی ناٹک پر پاشچات پربھاؤ

وغیرہ پر فخر تھا۔

بہت شروع میں ڈائونیسس DIONYSUS دیوتا کی وہ پرستش کرتے تھے۔ اسی کی شان میں گیت لکھے اور گائے جاتے تھے[1] یونان کے تمام مقامی تیوہاروں پر اسی دیوتا کے سامنے رقص کیا جاتا تھا لیکن سالانہ جلسہ مارچ میں ہوتا تھا۔ اس موقع پر جو عوامی ناچ پیش کیے جاتے تھے انھیں کے خاموش ڈرامے PANTOMIME یونانی ڈرامے کی شکل اوّلیں ہیں۔

ڈائونیسیا DIONYSIA کا میلہ چھ دنوں تک چلتا رہتا تھا۔ پہلا دن تو اسی جلوس کے نکلنے میں گذر جاتا۔ جب ڈائیونیسس DIONYSUS کا بت اپنے مندر سے بڑی شان وشوکت کے ساتھ تھیٹر تک لے جایا جاتا تھا۔ جہاں وہ میلے بھر رہتا تھا۔ باقی پانچ دنوں میں ان گانوں کا مقابلہ ہوتا جو دیوتا کی تعظیم میں لکھے جاتے تھے۔ مندر کے پجاریوں کو عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ خاص طور سے اُس پجاری کو بیچ میں جگہ دی جاتی تھی۔ جو ڈائونیسس DIONYSUS دیوتا کی خدمت کے لیے مامور تھا۔

یونانی ڈراما نگار اپنے کام کی ذمّے داری کا پورا احساس رکھتا تھا۔ وہ لوگوں کا نمائندہ سمجھا جاتا تھا اور تماشائی اُس کے کھیل کو صرف اسی لیے نہیں دیکھنے آتے تھے کہ اس کے کلام سے محظوظ ہوں اور اداکاروں کی تعریف کریں۔ بلکہ وہ ان سے کچھ سبق لینے کی بھی توقع رکھتے تھے جس سے بہتر زندگی گذارنے کا سلیقہ آسکے۔ اس طرح ڈراما نگار ملک کے ذہن وکردار کی تعمیر میں بڑی اہمیت رکھتے تھے۔ اگر کامیاب تماشے میں انھیں معقول معاوضہ نہ ملتا تو بھی لوگوں سے قریب آنے کا موقع تو انھیں مل ہی جاتا تھا۔ اکثر اخلاقیات کو ڈرامے کا موضوع بنایا جاتا اور ان کے جملے کہاوتوں کی طرح لوگوں کی زبان پر ہوا کرتے تھے۔ ڈراما لکھنے والا شاعر، موسیقار، گلوکار، رقاص اور ڈرامے کی پیش کش سے متعلق تمام لوگ عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔

مقابلہ منعقد کرنے کا طریقہ بہت معمولی تھا۔ ڈراما لکھنے کے بعد اور مقابلے کے منتظین کے حوالے

کر دیا جاتا تھا۔ اگر وہ ڈراما کھیلنے کے لائق سمجھا جاتا تو اُسے کسی پیسہ لگانے والے کے حوالے کر دیا جاتا۔[1] تاکہ وہ سرمایہ لگا کر اسے پیش کر سکے۔ ان ڈراموں میں سرمایہ لگانے والے وہ دولت مند ہوا کرتے تھے جو "کوری گس" GHOREGUS ہونے کے آرزومند ہوتے تھے۔ کوری گس اپنا سرمایہ لگا کر کسی ڈرامے کی پیش کش کی تیاری کرتا۔ اگر وہ فراخ دل ہوتا تو موسیقار اداکار وغیرہ کو اچھی اجرت بھی ملتی اور بہتر اداکاری بھی دکھائی جاتی۔ ساتھ ہی تمام شاہانہ لباس اور دوسری چیزیں مہیا کی جاتیں اور اس طرح ڈرامے کو کامیاب بنانے کی ہر ممکن کوشش کی جاتی۔

اچھے نقاد آج ہی کی طرح اُس وقت بھی ڈرامے کی خوبیوں پر ہی نظر رکھتے تھے لیکن تماشائیوں کی اکثریت، لباس کی تڑک بھڑک، گانوں اور رقص سے متاثر ہوتی تھی۔ ججوں کی تعداد پانچ ہوتی تھی۔ وہ اپنے فیصلے میں سختی برتتے تھے پھر بھی عوام کی رائے سے متاثر ہوتے تھے۔

یونانی ڈراموں کے اصولوں کے متعلق پروفیسر محمد اسلم قریشی کی رائے ہے:[2]

"یونانی المیہ کی تعمیری خصوصیات میں اس دور کے تھیٹر میں ناظرین کا انبوہِ کثیر، جائے عمل اور بولنے والے مقام کی تنگی اور اداکاروں کے بھاری بھرکم روایتی لباس کو بڑی حد تک دخل ہے۔ یہ تین عناصر قدیم یونانی ڈرامے کے اصولوں کو سمجھنے میں بہت حد تک ممد و معاون ہو سکتے ہیں۔"

اس کی تفصیل یوں ہے کہ اداکار اچھے لباس پہنتے، ان کی بھاری اور گونج دار آواز ہونا ضروری تھا۔ کیونکہ اسے کھلے ہوئے میدان میں ہزاروں کے مجمع کے سامنے اپنی اداکاری کا مظاہرہ کرنا پڑتا تھا۔ اسٹیج کی جگہ محدود ہوتی تھی جس کی وجہ سے اسٹیج کی آرائش اور مناظر کے بدلنے میں دقت ہوتی تھی۔ تماشائیوں کا ہجوم کثیر ہوا کرتا تھا۔ اسی لیے اسٹیج پر اداکاروں کے چہرے کے اُتار چڑھاؤ واضح طور پر نہیں دیکھے جا سکتے تھے۔ چہروں پر استعمال ہونے والے نیچے اصل اتار چڑھاؤ کو چھپا لیتے تھے۔ اور مجبوراً کوئی خاص اثر یا جذبہ چہرہ پر طاری رہتا اور ان وجوہات سے

---

[1] اسلم قریشی: ڈراما نگاری کا فن ص ۲۴

کرداروں کی حیثیت کٹھ پُتلی کی سی رہ جاتی تھی جو دوسروں کے اشارے پر نپے تلے انداز میں کھیل کرتا رہے۔ تھیٹر کی حدیں بہت وسیع اور کھلی ہوئی ہوتی تھیں اس لیے جلدی سے ادا کیے گئے فقرے اور دھیمی آوازیں تماشائیوں تک نہیں پہنچ پاتی تھیں۔ یہی وجہ تھی کہ ڈرامے کے مقالے روزمرہ کے انداز میں نہ ہو کر منظوم ہوا کرتے تھے اور محدود جگہ میں نپے تلے قدم اٹھاتے تھے اور انھیں وجوہات سے ڈرامے میں شدید جذباتی کیفیت کی پیش کش ناممکن تھی۔ اداکار جو بھی اشارہ کرتا وہ دور بیٹھے ہوئے تماشائی کو بھی سمجھ میں آجاتا۔

اسٹیج کی بناوٹ میں دو قسم کی مشینیں استعمال کی جاتی تھیں۔ پہلا حصہ "ایسی کلیما" ECCYCLEMA ہوتا تھا۔[۱] جو لکڑی کا ایک چھوٹا سا پلیٹ فارم ہوتا تھا۔ یہ پہیوں پر چلتا تھا اور اسے اندر کی طرف کے اسٹیج کے پہلو میں رکھا جاتا تھا۔ جب اسٹیج پر اس کی ضرورت پڑتی تو دروازہ کھول دیا جاتا اور اس گاڑی کو اسٹیج پر ڈھکیل دیا جاتا۔ جو کچھ اسٹیج پر نہیں دکھایا جاسکتا تھا یعنی جو کچھ محل کے اندر یا مندر کے اندر ہوتا تھا۔ اسے اس حصہ کے ذریعہ ظاہر کیا جاتا تھا۔ جیسے لاش ڈھونے کا کام ہے اس حصّے پر لاش دکھائی جاتی اور مقتول اپنا ہتھیار لیے ہوئے اس کے پاس کھڑے رہتے۔

دوسرا حصہ وہ ہوتا تھا جس کے ذریعہ دیوتاؤں وغیرہ کو آسمان سے اُترتا ہوا دکھایا جاتا۔ مثلاً آپالو APOLLO ہرمیز HERMES یا دوسرے یونانی دیوتا جو ڈرامے میں حصہ لیتے آتے اور بدقسمت انسانوں کا فیصلہ کرکے ڈرامے کو اختتام پر پہنچا دیتے۔

موت، خون ریزی، ظلم و تشدد کے مناظر عملاً اسٹیج پر نہیں دکھائے جاتے تھے بلکہ اسٹیج پر اُن کا ذکر کر دیا جاتا تھا۔ ارسطو لڑائی جھگڑے اور خون ریزی کے مناظر کو اسٹیج پر پیش کرنے کے خلاف تھا۔ وہ روئداد کی ترتیب کے سلسلے میں کہتا ہے:۔

" اس میں جو واقعات بیان کیے جائیں اگر کوئی انھیں صرف سُن سکے اور منظر پر دیکھ نہ سکے تب بھی اس کے دل میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوں....

اگر منظر پر نمائش کے ذریعہ یہ اثر پیدا کیا جائے تو اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اپنے فن میں خام ہے.........." [1]

یونانی ڈراما نگاروں نے اپنے موضوعات کے لیے مواد کی فراہمی زیادہ تر ہومر HOMER اور دوسری لوک کہانیوں سے کی ہے۔ اس لیے اِن ڈراموں میں تحیّر کا ڈرامائی اثر نہیں رہتا تھا۔ کیوں کہ عوام ان کہانیوں سے واقف ہی نہیں ہوتے تھے بلکہ ان کے شائق بھی تھے۔ وہ تو صرف یہ دیکھنے کے لیے بےچین رہتے تھے کہ کس طرح شاعر "اوڈیپس" (OEDIPUS) اگامنان AGAMEMNON اور انٹی گونی ANTIGONE کی کہانیوں کو پیش کرے گا۔ قدیم یونانی المیہ پر خاص اثر اس لیے بھی طاری رہا کہ المیہ ایک مدت تک مذہبی اور قومی تیوہار بنا رہا۔ اور درسی لگاؤ کی وجہ سے اس کا موضوع محدود تھا۔ زندگی کی حقیقتوں کی عکاسی نہ ہونے کے برابر تھی۔

شروع میں یونانی ڈرامے کو ٹریجڈی بھی کہا گیا ہے۔ ٹریجڈی کی ابتدا یونانی حکایات کے دھندلکوں سے ہوتی ہے۔ اور اسی اعتقاد کو یونانی شعرا نے اپنا موضوع بنا کر عروج دیا۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ رقص سے ہی یونانی ڈرامے کی ابتدا ہوئی ہوگی۔ اس لیے کہ رقص کے مظاہرے آسانی سے تمثیل میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

یونانی ڈرامے کا پہلا نمائندہ تھیس پس THESPIS کہا جاتا ہے۔ اس نے اپنی تمثیل نگاری کا مظاہرہ سب سے پہلے ایتھنز میں کیا۔ اس سے پہلے وہ اپنے گاؤں میں ڈراما کھیلا کرتا تھا۔ اس کے فن میں بھدے پن کے ساتھ گہرائی تھی۔ اس کے ڈراموں میں ایک ہی کردار ہوتا تھا جیسے سنسکرت میں بھان روپک ہوتا ہے۔ اسے وہ خود تنہا ہی اسٹیج پر پیش کرتا تھا۔ وہ اپنے ڈرامے خود ہی لکھتا اور پیش کرتا تھا۔ اس کا کوئی ڈراما مکمل دستیاب نہیں ہوتا۔

اسی دوران میں مختلف ڈراما نگاروں نے تمثیل کی پیش کش میں کچھ تبدیلیاں کیں۔ کوئیریلوس نے ماسک کو بہتر بنایا۔ پراٹی ناس نے ڈرامے کو طنزیہ عنصر سے روشناس کرایا۔ اور فری نیکوس نے عورتوں کے نیچے (ماسک) ایجاد کیے۔ اس طرح اسٹیج پر کرداروں میں تمیز کرنے میں بہت

---

[1] ارسطو: بوطیقا: مترجمہ عزیز احمد ص ۹۱

ہو گئی۔ اس مشترکہ کوشش سے سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ یونانی تھیٹر کی تاریخ مرتب کرنے میں آسانی ہو گئی۔ ۵۲۵ قبل مسیح یونانی کلاسیکی ٹریجڈی کا موجد اسکائلس AESCHYLUS پیدا ہوا۔ اس نے ایک کردار کی جگہ دو کرداروں سے کام لیا۔ اس کے آخر عمر کے ڈراموں میں تین کردار بھی آئے ہیں۔

اسکائی لس سے پہلے ڈراما نگاروں نے ترقی کی راہیں کھول دی تھیں۔ اسکائی لس نے بکھرے ہوئے نقوش کو مرتب کیا اور وہ یونان کا پہلا عظیم ڈراما نگار کہلایا۔ کرداروں میں تبدیلی کے ساتھ اس نے اور بھی ردّ و بدل کیے۔ تصویروں اور پردوں سے پس منظر پیدا کرنے کا طریقہ بھی اسکائی لس نے ایجاد کیا۔ اسکائی لس نے اپنے مشہور ڈرامے "یبلی منٹ" کا پلاٹ دیو مالا سے لیا ہے۔ یہ ڈراما تمثیلی ٹکنیک کے مطابق لکھا گیا ہے۔ جو اسکائی لس کے دور کی ایجاد ہے۔

یونان کی تہذیبی روایات کا تقاضا یہ تھا کہ ڈراما نگار ڈراموں کے پلاٹ دیو۔ مالائی قصہ کہانیوں سے اخذ کرے اس لیے تماشائی قریب قریب ہر ڈرامے کے قصے سے پہلے سے واقف ہوتے تھے اور اسی لیے انھیں ڈرامے میں تشویش کا منصر SUSPENSE نہیں ملتا تھا۔ ان کا ڈراما دیکھنے کا مقصد صرف سننا رہتا تھا۔ اداکاروں کی حرکات و سکنات ان کے لیے خاص اہمیت نہیں رکھتی تھیں۔ وہ یہ سننے کے لیے بے چین رہتے تھے کہ ڈراما نگار نے کس کہانی کو کس انداز میں اشعار کا جامہ پہنایا ہے۔ اسکائی لس کے زمانے میں تمثیلی تہواروں میں شریک ہونے والے ڈراما نگار کے مقابلے کے لیے چار ڈرامے پیش کرتے تھے۔ پہلے تین ڈرامے لیے ہوتے تھے۔ جنھیں اصطلاح میں TRILOGY یعنی تمثیلی کہا جاتا تھا۔ اس میں ہر ڈرامے کا اپنے طور پر پلاٹ کے لحاظ سے مکمل ہونا اور دوسرے حصوں سے اس کی کہانی کا منکشف ہونا بھی ضروری تھا۔ اسکائی لس جس دور سے تعلق رکھتا تھا اس میں خیر و شر کا تصور مافوق الفطرت عناصر کا ہی حامل ہو سکتا تھا۔ جہاں دیوتاؤں کا راج ہو وہاں انسان کی طاقت پست پڑ جاتی ہے۔ اسکائی لس کا نظریہ یہ تھا کہ آسمانی مصیبتوں کو روکنا محال ہے۔ غم، تاریکی، موت ایسی مصیبت کے پروردہ ہیں جن سے نجات حاصل کرنا محال ہے۔ اس نظریہ کے باوجود وہ ڈراموں کے آخر میں شر کو خیر کا پیش خیمہ بنا کر تماشائیوں کو بہتر زاویہ نظر دے جاتا ہے۔

عمر کے آخر دنوں میں اسکائی لس بحیثیت ڈراما نگار زیادہ مقبول نہیں رہ سکا کیونکہ اسی کے

ڈرامے پرانے خیال کے قرار دئے گئے۔ پرانی نسل دم توڑ رہی تھی۔ لوگ نئی چیزوں کی طرف مائل تھے۔ لوگوں کو سوچنے سمجھنے کی آزادی تھی۔ نتیجہ کے طور پر ایک ایسی جماعت قائم ہو گئی جو دیوی دیوتاؤں کی اندھی تقلید کی مخالفت کرنے لگی لیکن اپنا عقیدہ ظاہر کرنے کی ہمت نہیں تھی۔ کیونکہ ایسا کرنے سے بڑی بڑی سزائیں بھگتنے کا خوف تھا۔

اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ سفوکلیز کے عہد میں بھی لوگ مذہبی عقیدے کے غلام تھے۔ سفوکلیز نے لوگوں کے نظریے کو سمجھا اور مذہب کی تشہیر کو ضروری نہیں سمجھا۔ اس نے حق و باطل کی جنگ کو دکھایا اور آخر میں حق کی فتح دکھائی۔ اسی سے یونانی ٹریجڈی کا تصور مکمل ہو جاتا ہے۔

سفوکلیز SOPHOCLES اسٹیج کی ٹکنیک میں اچھی مہارت رکھتا تھا۔ اس کی موجودگی میں یونانی اسٹیج نے کافی ترقی کی۔ اس کے عہد میں تمثیلی کا رواج متروک نہیں ہوا تھا۔ لیکن سفوکلیز نے اس کا کوئی خاص اثر نہیں لیا۔ وہ اپنے ڈراموں کے پلاٹ دیومالائی قصے کہانیوں اور مذہبی روایات سے لیتا تھا۔ اس نے کسی خاص تاریخی واقعہ کو بھی ڈرامے کا موضوع نہیں بنایا۔ پھر بھی اس کے ڈراموں میں عوام کے دل کی دھڑکنیں اسکائی لس کے ڈراموں کے مقابلے میں زیادہ صاف سنائی دیتی ہیں۔ "اجاکس" اس کا پہلا المیہ ڈراما سمجھا جاتا ہے بعد میں اس کا ایک اور ڈراما "انٹگونی" منظر عام پر آیا۔ یہ ڈراما یونانی ڈراما نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

اسکائی لس کے ڈرامے طویل تقریر معلوم ہوتے تھے۔ ان میں حرکت اور عمل کی کمی تھی۔ دراصل ابتدائی دور میں اسٹیج پر کورس کو پیش کر دینا ہی ڈراما سمجھا جاتا تھا۔ لیکن سفوکلیز نے ڈرامے میں حرکت اور عمل پیدا کیا۔ کرداروں کے تقابل سے ڈرامے میں شدت پیدا کی۔

یونانی ڈراما نگاروں میں سفوکلیز کے بعد یوری پڈیز EURIPIDUS کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یوری پڈیز کی ڈرامائی ٹکنیک مغربی تھیٹر سے کافی ملتی ہے۔ وہ نئی نسل کی نمائندگی کر رہا تھا۔ لوگوں میں مذہب کی اندھادھند تقلید کم ہو گئی تھی لیکن پلاٹ کے انتخاب میں اب بھی قید باقی تھی کہ خاص کر تاریخی قصے کہانیوں سے ہی پلاٹ لیے جائیں۔ یوری پڈیز نے اس روایت کو ختم کرنا چاہا۔ لیکن ناکام رہا۔ پھر بھی اس نے کئی تبدیلیاں کیں۔ ایک تو کرداروں کو عوام سے قریب لا کر انھیں حقیقی رنگ میں پیش کیا۔ دوسرے انھیں کرداروں کے ذریعہ واقعات کا فلسفیانہ اظہار کیا۔

آخر میں لوگ اس کے ڈراموں سے بدظن ہو گئے تھے۔ کیونکہ ان کے ذریعہ مذہب پر چوٹیں کی گئی تھیں۔ اس نے تقریباً ۱۹ ڈرامے لکھے ان میں المیہ و طربیہ، طنزیہ سبھی شامل ہیں۔

یوری پڈیز EURIPIDUS کے ساتھ ہی یونانی ٹریجڈی کا دور ختم ہو جاتا ہے۔ پانچویں صدی کے دوسرے ڈراما نگاروں کے کارنامے محفوظ نہ ہونے کی وجہ سے تاریخ خاموش ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد ایچی ایس اور ایگاتھون دو ڈرامہ نگاروں کے نام آتے ہیں۔ انھوں نے اس فن میں جو اضافہ کیا اس کا پتہ نہیں چلتا۔ ایگاتھون کے فن کو افلاطون نے سراہا ہے۔ یوری پڈیز کی زندگی میں ہی یونانی کامیڈی کا دور شروع ہو چکا تھا۔ طربیہ یونانیوں کے لیے ایک نئی چیز تھی۔ ارسٹوفنیز نے جب دیکھا کہ لوگ یوری پڈیز کی تلخیوں اور طنزوں سے تنگ آچکے ہیں تو اس نے موقع سے فائدہ اٹھا کر طربیہ کو رواج دیا اور کامیاب بھی ہوا۔

ارسطو اپنے وقت کا سب سے بااثر مفکر گذرا ہے۔ اس نے انسانی فطرت اور افعال کا جائزہ لینے کے بعد ڈرامے کی فنی شکل معین کی ہے۔ اس نے ڈرامے کے فن کو فن کی صورت میں دیکھا ہے اور اس کی بنیاد غم و خوف سے تزکیہ جذبات قرار دیا ہے۔

ارسطو ڈرامے کے لیے عمل کو ضروری سمجھتا ہے اور عمل کی موجودگی، اداکاری، ڈرامے کی پیش کش ہر چیز میں ہونا ضروری ہے۔ عمل ہی تماشائیوں کے احساسات میں حرکت پیدا کرتا ہے اور عمل پر ہی ڈرامے کی کامیابی اور مقبولیت کا انحصار ہوتا ہے۔ اس لیے عمل کی تکمیل کے لیے اس نے چھ اجزا ضروری بتلائے ہیں۔

۱۔ قصہ۔ ۲۔ کردار۔ ۳۔ مرکزی خیال۔

۴۔ مکالمہ۔ ۵۔ موسیقی ۶۔ سجاوٹ۔

ڈرامے میں غم انگیز مناظر کو دیکھنے سے ناظرین کرب و اضمحلال میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اور اس احساس سے خود ان کی مصیبتوں کا بوجھ جو ان کے ذہنوں پر سوار ہوتا ہے ہلکا ہو جاتا ہے۔ اُسے تزکیۂ نفس کہتے ہیں۔ ارسطو کے مطابق ڈرامے میں یہ حصہ سب سے اہم ہوتا ہے جو المیہ میں موجود ہوتا ہے۔ وحدتِ عمل کے بعد وحدتِ زماں کو بھی ضروری بتایا گیا ہے تاکہ ڈرامے میں جو کہانی پیش کی جائے اس کے لیے ضمنی واقعات بھی اس طرح اسی مدت میں گذریں کہ اصل کہانی سے ان کا تعلق معلوم ہو۔

اِدھر اُدھر کے واقعات بیان کر کے کہانی کو اُلجھایا نہ جائے۔ وحدتِ زماں سے اُن کا مطلب یہ ہے کہ جو واقعات پیش کیے جائیں وہ آفتاب کی ایک گردش یعنی ۲۴ گھنٹوں یا ۱۲ گھنٹوں میں پیش کیے جائیں۔ اس کے بعد وحدت مکاں کو بھی بعض نقادوں نے اتنا ہی اہم قرار دیا ہے۔ وحدت مکاں سے ان کا مطلب یہ ہے کہ ڈرامے میں پیش آنے والے واقعات جن جگہوں پر پیش آئیں وہ آپس میں ایک دوسرے سے قریب ہونا چاہیے۔ ان تمام وحدتوں کی ضرورت اس لیے محسوس کی گئی کہ ناظرین متاثر ہوں۔ آخر میں بعض ناقدوں نے وحدتِ تاثر کو بھی ضروری سمجھا۔ وحدتِ تاثر اصل میں اوپر بتائی گئی تینوں وحدتوں کا حاصل ہے۔ وحدتِ تاثر کو اہمیت تو دی جاتی ہے لیکن اس کے لیے تینوں وحدتوں کی پابندی بعض لوگ ضروری نہیں سمجھتے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کہتے ہیں۔

> "شیکسپیر، وکٹر ہیوگو، گوئٹے وغیرہ مشہور ڈراما نگاروں نے تینوں وحدتوں کی سختی سے پابندی نہیں کی اور جدید ڈراما نگاروں نے صاف صاف اس کا اظہار کر دیا ہے کہ میکانکی شرطوں سے اثر پیدا کرنے کی کوشش اعلیٰ فن کاری کے منافی ہے۔ واقعات کی ترتیب اور مقامات کا انتخاب وغیرہ ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیت پر ہے کہ وہ کس طرح ناظرین کے سامنے ایسا ڈراما پیش کرتا ہے جس میں اثر موجود ہو۔"[۱]

اس طرح یونانی ڈرامے اور تھیٹر پر غور کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یونانی ڈراما نگار جن اصولوں کے پابند تھے ان کے کیا وجوہات تھے۔ ساتھ ہی یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ یونانی المیہ کی بعض فنی خصوصیات اس وقت کے ماحول اور حالات کا نتیجہ ہیں۔ جیسے قدیم ڈرامے کو سنگیت یا کورس CHORUS اور رقص نے متاثر کیا۔ اس کو دو طرح سے دیکھا جا سکتا ہے۔ پہلا منظوم مکالموں کی وجہ سے یونانی المیہ کو انفرادیت نصیب ہوئی۔ دوسرا۔ چونکہ مناظر کی تبدیلی ناممکن تھی اس لیے شاعر کو مجبوراً اپنے منظر کو ایک ہی

---

[۱] ڈاکٹر مسیح الزماں: معیار و میزان۔ ڈراما۔ اصول اور اقسام ص ۱۲-۱۳

وقت کا اور اس کے عمل کو ایک ہی دن کا پابند رکھنا پڑتا ہے اور اسی لیے وقت اور مقام کی وحدتیں ڈرامے کے اصول قرار پائیں + +

پہلا باب

۱۔ اُردو ڈرامے کا پس منظر
۲۔ نوٹنکی
۳۔ بھانڈوں کی نقلیں
۴۔ راس لیلا اور رام لیلا
۵۔ یاترا
۶۔ نواج (نواز) کی شکنتلا
۷۔ کاظم علی جوان کی شکنتلا
۸۔ واجد علی شاہ کا رہس اور دوسری ڈرامائی کوششیں
۹۔ امانت لکھنوی: اندر سبھا
۱۰۔ اندر سبھا کا اسٹیج اور اُس کی پیش کش
۱۱۔ مداری لال کی اندر سبھا
۱۲۔ نتائج

اُردو ڈرامے کا آغاز اور پس منظر

روایت اُن خیالات، عقائد اور رسوم کا نام ہے جو ہمارے آباء اجداد کے ذریعہ سے ہم تک پہنچے ہیں۔ تہذیب کا کارواں جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے معیار و مذاق کے بہت سے اصول سمیٹتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ ہر دور رسم و رواج کے اس سلسلے میں اضافہ کرتا جاتا ہے اور اس طرح روایت کا دامن وسیع ہوتا چلتا ہے۔ اسی لیے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ ہر دور کے تجربوں میں جو تجربے قبول عام کی سند حاصل کر لیتے ہیں وہ روایت کا جُز بن جاتے ہیں۔ اصل میں دیکھا جائے تو ہم لوگ خود ہی روایت کے بنانے والے ہیں اور جو تجربہ قبولیت حاصل کرلے اجس پر باقاعدہ عمل ہونے لگے وہ روایت کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔

روایت کے تصور میں وضع داری، تقدس اور ماضی پرستی کا بھی بڑا عُنصر شامل ہوتا ہے اور اسی لیے اس کی حدیں بعض اوقات بہت زیادہ مضبوط ہوتی ہیں جن سے انحراف کرنا ہر آدمی کا کام نہیں ہوتا۔ لیکن اس ماضی پرستی کے ساتھ ساتھ اس میں ایک طرح کی فراخ دلی بھی ہوتی ہے جیسے بہتا ہوا دریا جس میں نئی نئی ندیاں ملتی رہتی ہیں اور دریا کی رفتار میں اپنے سرمایہ سے اضافہ کرتی رہتی ہیں۔ برساتی پودوں کی طرح تجربے نئی نئی شکلیں دکھاتے رہتے ہیں، نئے ہیولے پیش کرتے رہتے ہیں لیکن وقت کی بے رحم دھوپ ان پودوں کی آزمائش کرتی ہے اور ان میں سے کچھ ہی توانائی حاصل کرکے دھرتی میں اپنی جڑیں مضبوط کر پاتے ہیں اور اس بڑے گلستاں کا جُز بن جاتے ہیں۔ باقی فنا ہو کر ناکام تجربوں کی حیثیت سے کبھی

تاریخ میں جگہ پاتے ہیں اور کبھی ان کی اتنی اہمیت بھی نہیں رہتی۔

یہ خیال کرنا درست نہ ہوگا کہ ادب یا آرٹ کی ہر ہیئت میں مختلف اور متضاد روایتیں ہوتی ہیں جنھیں کلاسیکی روایت، رومانی روایت، اشاراتی روایت وغیرہ کہا جاسکتا ہے۔ روایت صرف ایک ہی ہوتی ہے جس کی مختلف سمتیں ہوتی ہیں اور ہر تحریک کے بہترین نمونے ذوق و تجربے کے سہارے اپنی قسم کے گھٹیا نمونوں سے اوپر اٹھ کر روایت کے دھارے میں شامل ہو جاتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر مسیح الزماں:[1]

"روایت کا مفہوم بعض لوگوں کے ذہن میں ایسے معین اور مقرر اصولوں کا سا ہے جو قدامت اور عقیدت کے تسلسل کے سہارے ایک عرصے تک دنیائے ادب میں اپنا سکہ چلاتے رہتے ہیں اور جنھیں وقت کے تقاضے پیچھے ڈھکیل کرنئے قوانین کی جد و جہد کرتے ہیں۔ اس مضمون میں روایت کا لفظ ان معنوں میں استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ ادب ایک بڑھنے اور پھیلنے والی چیز ہے۔ یہ افکار و خیالات احساس و تصورات کا آئینہ ہے جو مادی تغیرات کے ماتحت اپنے زاویے اور جلوے بدلتا رہتا ہے۔ ان جلووں کی رنگارنگی میں اگرچہ واضح طور پر کسی مخصوص منزل کی طرف کوئی بنا بنایا راستہ نہیں دکھائی دیتا لیکن پھر بھی مجموعی حیثیت سے رفتارِ ادب کی ایک سمت کا اندازہ ضرور کیا جا سکتا ہے۔ اس سمت کا احساس شاید ہر شاعر یا ادیب کے یہاں نہ ملے لیکن تخلیقی ادب کی ایک رُو اہم فنکاروں کے یہاں ضرور نظر آجاتی ہے۔ مختلف ادوار اور مختلف اصناف میں اسی سمت کی وجہ سے ایک طرح کا منطقی ربط اور ذہنی ہم آہنگی بھی نظر آجاتی ہے۔ ارتقا کی اسی سمت کے لیے میں روایت کا لفظ استعمال کرتا ہوں۔"

روایت کا لفظ جب ہم ڈرامے کے سلسلے میں استعمال کرتے ہیں تو اس سے ماضی کے کسی دَور کے ڈرامائی اصول اور طرز مراد نہیں ہوتے بلکہ اس سے اصولوں کا وہ تسلسل مراد ہے

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: اردو مرثیہ کی روایت (گفتگو نمبر ۲، ۱۹۶۷ء) ص ۱۹۵

جو ڈرامے کی روح میں جاری وساری تھا اور جس کی مدد سے سیکڑوں تماشائیوں کا ہجوم آٹھ آٹھ گھنٹے تک ڈراما دیکھنے کے لیے جمع رہتا تھا۔ اس ضمن میں ہم کو ان پابندیوں اور ضرورتوں کو بھی سامنے رکھنا ہوگا جو اُس وقت ڈراما کرنے میں رائج تھیں۔ اس لیے کہ دراصل ڈراما اپنے اظہار کے لیے اسٹیج کا محتاج ہے اور اسٹیج ہی اس کی پیدائش اور رہنمائی کا فرض انجام دیتا رہا۔ اس لیے ڈراموں کے متن ان کی ساخت اور ترقی کو اچھی طرح سے اسی وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ہم اسٹیج کے طریقوں کو بھی سمجھتے رہیں۔ اور ہندوستانی اسٹیج کے حالات، اس میں پردوں اور روشنیوں کے استعمال، تماشائیوں کے درجے اور مذاق کو بھی نظر میں رکھیں۔ اس طرح اُردو ڈرامے کا جائزہ اس کے اسٹیج کا بھی جائزہ ہوگا۔ اور خالص ادبی ڈراموں کو چھوڑ کر اسٹیج کی روایت کو بھی ڈرامے کے ساتھ ساتھ سمجھنا ہوگا۔

جیسا کہ ابتدائیہ میں لکھا جا چکا ہے ہندوستان میں سنسکرت ڈراموں نے اس فن کی اہمیت کو ایک زمانے میں بہت بڑھا دیا تھا اور ایسے بلند نمونے پیش کیے تھے جو آج بھی دُنیا میں عزّت کی نگاہوں سے دیکھے جاتے ہیں لیکن تاریخی اسباب کی بنا پر یہاں کے معاشی ڈھانچے میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ تصورات اور خیالات کے اعتبار سے دوسری تہذیب حاوی ہوگئی جس کے نظریے مختلف تھے۔ چنانچہ ڈرامے کا فن تقریباً ختم ہوگیا۔ اداکاری اور پیش کش کا فن نچلی سطح پر ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں آگیا جو اسے وقتی تفریح کے لیے استعمال کرتے تھے۔ بہت جنوب میں کچی پڑی KACHIPUDI کی شکل میں تو سنسکرت ڈرامے کی جھلک باقی رہی لیکن زیادہ تر اس نے عوام کی گود میں پناہ لی اور مختلف علاقائی ضرورتوں کے پیش نظر اس کی الگ الگ شکلیں ہوگئیں جن میں کچھ کا بیان ذیل میں کیا جاتا ہے۔

نوٹنکی :

اُردو اسٹیج کی ابتدا میں ڈرامے جن صورتوں میں پیش کیے گئے ہیں ان میں نوٹنکی، سنگیت، جنگ نامہ، بھانڈوں کی نقل، کٹھ پتلیوں کا تماشا اور آلھا وغیرہ آتے ہیں۔ یہ شکلیں

صوبۂ متحدہ اور وسط ہند سے پھیل کر پورے شمالی ہند اور پنجاب تک میں رائج ہو گئی تھیں۔ دوسری طرف بنگال میں یاترا، میلاد وغیرہ کا رواج تھا۔ رفتہ رفتہ انھیں کی ترقی یافتہ شکلیں ڈرامے اور تھیٹر میں تبدیل ہوتی گئیں۔

جب سنسکرت اور ہندی ناٹک کا زوال ہو گیا تو اُردو تھیٹر کی ابتداء سے پہلے ہندستان میں چاروں طرف رقص و موسیقی کی گرم بازاری تھی لیکن خاص طور سے اودھ میں نوٹنکی کی گرم بازاری نظر آئی۔[1] نوٹنکی اپنے طور پر نقالی میں دن دونی رات چوگنی ترقی کرتی رہی اور بہت جلد اس نے سنگیت ناٹک کی شکل اختیار کر لی۔ وہ قصہ میں پلاٹ اور اداکاری شامل ہونے لگی۔ اس کو پیش کرنے کا طریقہ ایسا نہیں تھا جسے اسٹیج کہا جا سکتا لیکن پھر بھی دو پردوں اور دوسرے ساز و سامان کے ساتھ اُسے پیش کیا جاتا تھا۔ زنانہ پاٹ لڑکوں سے ادا کرایا جاتا تھا۔ نوٹنکی کھیلنے والی کمپنیاں ہوا کرتی تھیں جو گاؤں گاؤں اور قصبوں میں چکر لگایا کرتی تھیں۔ کسی تیوہار، میلے ٹھیلے اور شادی بیاہ میں نوٹنکی کا کھیل دکھا کر پیسے جمع کرتیں۔ اکثر یہ چھوٹے چھوٹے شہروں میں بھی چکر لگاتی تھیں۔ اس کے ساتھ ہی کٹھ پتلیوں کا تماشا اور بھانڈوں کی نقلیں بھی جاری تھیں جو مختلف علاقوں میں پھیلی ہوئی تھیں۔ پنجاب میں نوٹنکی کا رواج زیادہ تھا وہاں پنجابی زبان کے سنگیت ہیر رانجھا، سوہنی مہنوال، سسی پنوں وغیرہ کھیلے جاتے تھے۔

بھانڈوں کی نقلیں:

انیسویں صدی کے لکھنؤ میں فارغ البالی اور بے فکری نے تفریح کے ذرائع کو بہت وسیع کیا۔ طوائفوں، گانے والیوں کے ساتھ ساتھ بھانڈوں کے باکمال طائفے دور دور سے آکر یہاں بس گئے تھے۔ کشمیری بھانڈوں کی یہ صفت تھی کہ وہ اپنے کمالات بڑی شان سے دکھاتے تھے۔ ان نقلوں کو باقاعدہ ڈراما تو نہیں کہا جا سکتا لیکن فن ڈراما کی ایک شاخ ضرور کہہ سکتے

---

[1] عشرت رحمانی: اردو ڈرامے کی ایک صدی: ادب لطیف ڈراما نمبر ص ۴۱

ہیں۔ ان میں پلاٹ یا قصہ نہیں ہوتا تھا۔ ان میں چھوٹے چھوٹے ہنسانے والے مزاحیہ ڈرامے ہوا کرتے تھے جن میں من گھڑت واقعات کو مزاحیہ انداز میں پیش کیا جاتا تھا۔ بھانڈوں کی نقلوں کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ لوگ فی البدیہہ بولتے تھے اور بہروپ بھر کر اس طرح صحیح نقل اُتارتے تھے کہ معلوم ہوتا تھا کہ پہلے سے تیار کیا ہوا افسانچہ ہے۔ اس کو پیش کرنے میں کسی قسم کی جھجھک یا بناوٹ نہیں ہوتی تھی۔ ان نقلوں میں زنانہ کردار خوبصورت لڑکے ادا کرتے تھے۔ ان کو یہ تعلیم بچپن سے دی جاتی تھی۔ ان کے سر کے بال بڑھا کر لمبی لمبی چوٹیاں رکھی جاتیں اور گانے اور ناچ کی ٹریننگ دی جاتی تھی۔[1]

لکھنؤ میں میلوں، بازاروں، جشنوں، بڑی بڑی دعوتوں اور خوشی کی تمام تقریبوں میں بھانڈ ضرور ہوتے تھے جو اپنی مضحک نقلوں سے حاضرین کا دل خوش کرتے تھے۔ بھانڈوں کا یہ قول مشہور ہے کہ "محفل ویران جہاں بھانڈ نہ باشد" شاہی محفلیں بھی بھانڈوں سے خالی نہیں ہوتی تھیں۔[2]

بھانڈوں کے ساتھ ڈومنیوں کے طائفے بھی ہوا کرتے تھے۔ بھانڈ مردانہ محفلوں میں تفریح کا سامان مہیا کرتے تھے اور ڈومنیاں زنان خانہ میں اپنے کمالات دکھاتی تھیں۔ جس طرح بھانڈ زنانہ کردار کے لیے خوب صورت لڑکوں کا انتخاب کرتے تھے اُسی طرح ڈومنیاں اپنے طائفے میں موٹی تگڑی عورتوں کو مردانہ کردار ادا کرنے کے لیے مقرر کر دیا کرتی تھیں۔ یہ نقلیں بادشاہوں اور نوابوں کے دربار میں پیش کی جاتی تھیں اور رئیس گھرانوں میں بھی دکھائی جاتی تھیں۔

شادی بیاہ اور دوسرے خوشی کے مواقع پر بھی اسی قسم کی محفلیں آراستہ ہوتیں۔ اور شمالی ہند، ممالک متحدہ آگرہ و اودھ اور صوبہ متوسط و بہار وغیرہ میں ان کا چرچا عام تھا۔[3]

---

[1] سید مسعود حسن رضوی: اردو ڈراما اور اسٹیج ص

[2] عشرت رحمانی: اردو ڈرامے کی ایک صدی: ادب لطیف ڈراما نمبر ص ۴۹

[3] عشرت رحمانی: اردو ڈرامے کی ایک صدی۔ ادب لطیف ڈراما نمبر ص ۴۹

بھانڈوں اور ڈومنیوں کی طرح ہجڑوں کا بھی ایک گروہ تھا۔ یہ بھی نقلیں کر کے لوگوں کو ہنساتے تھے۔ یہ صورتیں تو عیش و نشاط کی محفلوں کے لیے مخصوص تھیں۔ فن ڈراما کے بنیادی سلسلے میں چند مذہبی کڑیاں بھی ملتی ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

راس لیلا اور رام لیلا :

رام لیلا میں رامائن سے ماخوذ سیتا اور رام کے قصے کو لے کر مذہبی طور پر پیش کیا جاتا ہے اسے سال میں چند خاص دنوں میں دکھایا جاتا ہے۔ رام لیلا دسہرے کے موقع پر خاص طور سے ملک کے گوشہ گوشہ میں رچائی جاتی ہے۔ بنگالی میں اسی کو یاترا کہا جاتا ہے اور قدیم بنگال میں اسی کی سفری صورت کو یاترا کہا گیا ہے۔

رام لیلا میں مشاق اور پیشہ ور ایکٹر کام نہیں کرتے تھے۔ چھوٹے چھوٹے لڑکے رام لچھمن اور سیتا کی شبیہیں بنائے جاتے تھے اور یہ ایک ثواب کا کام سمجھا جاتا تھا۔ یعنی رام لیلا کو صرف مذہبی حیثیت حاصل تھی۔ ڈرامے کی حیثیت سے اس کی کوئی اہمیت نہیں تھی اور آج بھی اس کی یہی حالت ہے۔[1]

یاترا :

یاترا ناٹک ہمارے ملک کے ابتدائی مذہبی ڈرامے تھے۔ ابتدا میں شکتی یاترا، شیو یاترا، رام یاترا، کرشن یاترا وغیرہ کا رواج تھا۔

ان یاتراؤں میں عموماً مرد ہی حصہ لیا کرتے تھے۔ زنانہ کردار نوجوان خوش رو لڑکے ادا کرتے تھے۔ مکالمے منظوم ہوا کرتے تھے۔[2] پس منظر کی فکر کسی کو نہیں ہوا کرتی تھی۔ زمین پر دری بچھا دی جاتی تھی۔ سبھی اداکار ایک ساتھ اسٹیج پر آ جاتے تھے۔ کھیل شروع ہونے سے پہلے باجا بجنے لگتا تھا۔ اس کے شور سے ماحول گونج اُٹھتا۔ باجے کی آواز سن کر آس پاس کے گاؤں کے لوگ جمع ہو جاتے تھے۔ یہ باجے عام طور سے دو گھنٹے تک بجتے رہتے تھے۔ پھر اداکاری شروع

---

[1] سید مسعود حسن رضوی : اردو ڈراما اور اسٹیج ص

[2] سری کرشن داس : ہماری ناٹیہ پرمپرا ص ۱۸

ہوتی۔ ایک کونے میں کپڑا تان کر آڑ کر دی جاتی جہاں اداکار لباس تبدیل کرتے۔ اکثر تو لوگ سب کے سامنے داڑھی مونچھیں لگالیتے اور اتار دیتے تھے۔ پارٹ ادا کرتے کرتے رُک کر حقہ کا کش لگانا، مونچھیں رکھے ہی زنانہ کردار ادا کر لینا، مرے ہوئے کردار کا خود ہی سامنے سے ہٹ جانا، یہ سب معمولی باتیں تھیں جن کو کوئی نامناسب نہیں سمجھتا تھا۔ منظر بدلنے کی اطلاع بھی خود اداکار کہہ کر دے دیتا اور مقام بدلنے کی اطلاع بھی وہی دے دیا کرتا۔ لیکن ان تمام کمزوریوں اور بھونڈے پن کے باوجود یاترا ناٹکوں کے گیتوں اور کہانیوں میں اتنا زور اتنی طاقت، اتنا اثر، اتنا درد، اتنی کشش، اتنی چوٹ رہتی کہ تماشائی گھنٹوں سب کچھ بھول کر کھڑے کھڑے انھیں دیکھتے اور خود کو فراموش کر کے انھیں کرداروں کے ساتھ ہنستے اور روتے تھے۔

پرانی یاتراؤں میں رادھا کے پارٹ کو زیادہ اہمیت دی جاتی۔ کرشن کی جدائی میں رادھا کی آہ وزاری، مالتی، کنداک وغیرہ سے کرشن کے بارے میں دریافت کرنا، کرشن کی پرانی یادیں، رادھا کی چوڑیوں اور بال سے کرشن کا کھیلنا، آلتے سے کرشن کا رادھا کا پیر رنگنا، ان کے سر میں پھول لگانا، سجانا، سنوارنا، کرشن کا حد درجہ پیار میں ڈوب کر رو دینا۔ ان سب باتوں کی یاد رادھا کو آتی مگر جب گوالنیں کرشن کو چور، جھوٹا اور مکّار کہتیں تو ان کے لیے یہ باتیں ناقابل برداشت ہو جاتیں۔ اسی وقت چندراولی آتی اور وِرنداون کے لتاکنجوں میں رادھا کو بے ہوش پاتی۔ اس منظر کو دیکھ کر چندراولی جو رادھا سے ہمیشہ حسد اور رشک رکھتی پگھل جاتی اور وہ بھی رادھا کے حُسن اور پیار کی تعریف کرنے لگتی۔ اس کے بعد گوپوں اور گوپیوں کی باری آتی۔ وہ بھی کرشن کی جُدائی کا دُکھڑا روتے۔ ان تمام مناظر کے بیچ بیچ میں خاص آدمی آ کر مناظر بدلنے کی اطلاع دیتا۔ یا کہانی اور گیتوں کے اصل مطلب کو سمجھاتا۔

اوپر کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یاترا ناٹکوں کا خاص موضوع کرشن میلا رہا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی دوسری کہانیوں پر بھی اس کے بہت سے موضوعات منحصر ہوا کرتے تھے۔

یاترا ناٹکوں کا اثر ملکی زبانوں کے ڈراموں پر کافی پڑا۔ ہمارے ناٹکوں میں باہری تبدیلی ضرور ہوئی لیکن ان کی روح یا بنیاد کبھی نہیں بدلی۔ یاترا منڈلیوں نے ہمیشہ خود کو وقت اور حالات کے مطابق ڈھالا اور ضرورت کے مطابق باجوں، سنگیت، کہانی کا موضوع

اور ٹکنیک میں بھی تبدیلی ہوئی۔

ودیا مندر ناٹک منڈلی نے قدیم رادھا کرشن کے پیار سے متاثر ہو کر دنیاوی عشق کو ڈراموں میں دکھایا۔[1] یہ کچھ غیر اہم بات نہیں تھی۔ اسی طرح بنگلہ ناٹک کے آچاریہ شری گریش چند گھوش نے یاترا ناٹکوں سے متاثر ہو کر یاترا منڈلی کی مدد سے ناٹک پیش کیے اور اداکاری کی ان کے "دکش یگ" दक्षयज्ञ "دھرو چرتر" ध्रुवचरित्र اور نل دمینتی नलदमयन्ती منظوم ڈرامے ہیں۔ ان سب ناٹکوں پر یاترا ناٹکوں کی چھاپ ظاہر ہے۔[2]

نواج کی شکنتلا:

مغلیہ زمانے کے معاشرتی حالات کا جہاں تک پتہ چلتا ہے اس میں ناٹک کھیلے جانے کی صورتیں انھیں عوامی شکلوں میں ملتی ہیں جن کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ تعلیم یافتہ درباری طبقہ ایران کی علمی اور ادبی روایتوں سے اس قدر متاثر تھا کہ اس کے لیے ڈرامے کا وجود ہی نہیں رہ گیا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس عہد میں سنسکرت ڈراموں کو مقامی زبانوں میں لکھا گیا تو اس کی ڈرامائی شکل بدل گئی اور وہ منظوم قصوں کی شکل میں بیان کیا گیا۔ اس کی بڑی واضح مثال نواج (نواز) کوی کی "شکنتلا" ہے جو چوپائی کی شکل میں ہے۔ یہاں اس غلط فہمی کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ اردو اور ہندی کے بعض مؤرخین نے نواز کی شکنتلا کو ڈراما قرار دیا ہے۔ مثال کے طور پر چند مصنفین کی رائیں پیش کی جاتی ہیں:-

"نواز نام ایک مصنف نے فرخ سیر میں شکنتلا کا ترجمہ بھاشا میں لکھا۔"[3]

"عالمگیر کا لاڈلا فرزند محمد اعظم شاہ ہندی سے بے حد الفت رکھتا تھا۔ نواز ایک مسلمان شاعر نے اعظم شاہ کی خواہش سے ۱۷۱۶ء میں شکنتلا ناٹک لکھی۔"[4]

---

[1] سری کرشن داس: ہماری ناٹیہ پرمپرا ص ۱۸۹

[2] 〃 〃 ص ۱۸۹

[3] محمد حسین آزاد: آب حیات ص ۵۹

[4] حافظ محمود شیرانی: پنجاب میں اردو طبع ثانی ص ۱۶۲

" کالیداس کی اصل کتاب کا ترجمہ برج بھاشا میں ۱۷۱۶ء میں نواز کبیشر نے مولی خاں پسر فدائی خاں سپہ سالار فرخ سیر کے حکم سے کیا تھا اور برج بھاشا سے اُردو ترجمہ جوان نے کیا۔"[1]

" فارسی کے زیر اثر چند تماشے مخلوط فارسی اور پراکرت میں تیار ہوئے۔ اس قسم کا ایک تماشا نواز نامی ایک شخص نے شاہ فرخ سیر کے حکم سے کیا تھا۔"[2]

ان بیانات سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نواز نے شکنتلا ناٹک کا ترجمہ اُردو میں کیا۔ یہ تمام باتیں غلط ثابت ہو چکی ہیں۔ دراصل اس ترجمہ کی زبان برج بھاشا ہے۔ ایک اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔

شکنتلا کیتو کچھ کرے　　سنگیتں مدھپ نہ ٹارے ٹارے
بن میں مُدھکر بہت ستائی　　سکنتلا تب ٹیر سنائی
رشی یہ موڈگ ہر ہر تا وہو　　با با پی سوں موہیں بچا دھو
کاٹت ادھر مدت نہیں تالے　　ہوتو نہیں کچھ ہاتھن چھارے
رشی سن یہ ہا سو بڑھا یو　　ہم کو نیں بن کاج بلا یو
یا گیتم سوں آنی بچاوے　　نرپ دشنیت ہیں تیں جو ہلاوے
تب نرپ نکسی ڈرمن تیں باہیر　　بھیو شن کے آگے جا ہیر
نپٹ بنچ کہت یو آیو　　کہو کہو کے تمھیں ستایو
رشی نر ہیں بن مول بکانی　　تینوں جھکیں ڈری اکولانی
ٹھاڑی رہ سکی نہیں ڈولے　　جس کی سی رہی کچھ نہیں بولے
انسویا تب من دارو کینو　　مہاراج کہہ اترو دینو[3]

---

[1] رام بابو سکسینہ: تاریخ ادب اردو حصہ نثر ص۱۱
[2] بادشاہ حسین: اردو میں ڈراما نگاری۔ ص۲۶
[3] نواز کرت شکنتلا ص۲۹

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی اس بارے میں لکھتے ہیں :

(۱) "نواز ہندی یعنی برج بھاشا کا شاعر تھا اور ہندی تلفظ کے موافق نواج تخلص کرتا تھا۔ (۲) نواج کی شکنتلا ناٹک نہیں ہے۔ ایک منظوم قصہ ہے جو ہندی کی مختلف بحروں (کبت، دوہا، ہری گیت، چوپائی) میں بیان کیا گیا ہے۔ ناٹک کی کوئی خصوصیت اس میں موجود نہیں۔ خود نواج اسے ناٹک نہیں بلکہ کتھا یعنی قصہ کہتا ہے" لہ

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نواج کی شکنتلا ناٹک نہیں ہے بلکہ ایک قصہ ہے جو برج بھاشا میں لکھا گیا ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں بھی جب شکنتلا کے قصے کو کاظم علی جوان نے آسان اُردو نثر میں لکھا تو اس کے ساتھ بھی اُردو کے مورخین نے یہی غیر ذمہ داری برتی اور بہتوں نے اُسے دیکھے بغیر اس کا ذکر اس طرح کیا جیسے وہ ڈراما ہو۔ کاظم علی جوآن کی شکنتلا کے بارے میں حسب ذیل بیانات ملاحظہ ہوں :

" اسی قسم کا ایک تماشا نواز نامی شخص نے تیار کیا تھا اس کا سلیس اردو میں ترجمہ ۱۸۰۱ء میں کاظم علی جوان نے کیا" (بادشاہ حسین: اُردو میں ڈراما نگاری ص۵۰)

" کاظم علی جوان کو اس خصوص میں دوسرے ڈراما نویسوں پر ایک قسم کا تقدم حاصل ہے کہ انھوں نے اس کے ذریعہ اردو کو پہلی مرتبہ ڈرامے سے روشناس کرایا"

(سید محمد: ارباب نثر اُردو ص۲۰)

"......... اس لیے غالباً شکنتلا ناٹک کے ترجمے کے سوا قدما کے دور میں اُردو زبان میں ڈرامے کا کوئی نمونہ قائم نہ ہو سکا"۔ (شعر الہند جلد دوم ص۱۹۹)

" کاظم علی جوآن کی یہ شکنتلا ناٹک اُردو کا ڈراما ہے"۔

(ڈاکٹر اعجاز حسین : مختصر تاریخ ادب اُردو ص۲۹۱)

لہ سید مسعود حسن رضوی : نگارشات ادیب ص۱۷۱

"کاظم علی جوآن کی یہ شکنتلا اُردو میں پہلا ناٹک یا ڈراما ہے۔ یہ صنف ادب بھی لٹریچر کا ایک ضروری جز ہے اور اس کے آغاز کا بھی اس کالج کے سر سہرا ہے"۔ (حامد حسن قادری: داستان تاریخ اُردو ص ۱۱۶)

ان بیانات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کاظم علی جوآن کی شکنتلا کو اُردو میں پہلا ڈراما سمجھا جانا چاہیے۔ لیکن یہ تمام بیانات غلط ہیں۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے اپنے ایک مضمون میں تفصیل سے کاظم علی جوآن کی شکنتلا کے اقتباسات دے کر اسے واضح کیا ہے کہ وہ ڈراما نہیں کیونکہ اس میں مکالمے نہیں ہیں نہ اس کی ساخت ڈرامے کی طرح ہے جس میں مناظر کی تبدیلی وغیرہ کے حساب سے الگ الگ ٹکڑے ہوں:

"کاظم علی جوان سنسکرت اور انگریزی دونوں زبانوں سے ناواقف تھے اس لیے انھیں اس کا اندازہ تو نہیں ہو سکتا تھا کہ کالی داس نے اسے ناٹک کی شکل میں لکھا ہے اور انگریزی میں اس کا جو مشہور ترجمہ ہے وہ بھی ناٹک ہی کے روپ میں ہے۔ اٹھارویں صدی میں تھیٹر کی روایت ہندوستان میں تقریباً ختم ہو چکی تھی۔ اسٹیج میں ناٹک کھیلنے کی طرف لوگوں کا خیال ہی نہیں جاتا تھا اور ادبی حیثیت سے بھی صنف ڈراما اس زمانے کے مصنفین کے لیے تقریباً بعید از قیاس صنف تھی۔ قصّوں اور کہانیوں کا رواج تھا۔ غالباً انھیں اثرات کے ماتحت تواز نے بھی اس کی ڈرامائی شکل بدل دی۔ اور جب فورٹ ولیم کالج میں اُسے اُردو میں لکھا گیا تو اس کی شکل ایک نثری قصے کی ہو گئی اور اسی لیے جوآن نے بھی اسے داستان کے نام سے یاد کیا ہے"۔[1]

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے زمانے میں بھی اُردو میں ڈراما

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: نیا دور لکھنؤ: مئی ۱۹۶۵ء (کاظم علی جوان کی شکنتلا) ص ۵

کا وجود نہیں تھا۔ نواز کی شکنتلا اور کاظم علی جوان کی شکنتلا کے بارے میں بعض مصنفین نے انھیں ڈراما قرار دے کر غلط فہمی پھیلا دی ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ یہ صنفِ سخن اُردو سے دور تھی اُس وقت فارسی اور عربی کا سکہ چل رہا تھا اور ان زبانوں میں ڈراما نہیں تھا۔ اس لیے لوگوں کا ذہن بھی اُدھر نہیں گیا۔ کالیداس کے ڈرامے شکنتلا کی شہرت کی وجہ سے اس کو بھی اسی طرح لکھا گیا جیسے میر حسن کی مثنوی سحر البیان کو نثرِ بے نظیر کے نام سے لکھا گیا یا گل بکاؤلی وغیرہ کے قصے اردو نثر میں لکھے گئے۔ انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں ہمارا جو ادبی ماحول تھا وہ ڈرامے کی شکل و صورت سے بیگانہ تھا۔ بقول ڈاکٹر مسیح الزماں "ادبی حلقوں کی یہ بے اعتنائی اور ڈرامے سے بیگانگی صدیوں کی تہذیبی روایتوں کا عکس ہے"۔

دہلی یونی ورسٹی کے رسالہ اردوے معلّٰی قدیم اردو نمبر میں ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے "اردو کا قدیم ڈراما" کے عنوان سے ایک مختصر نوٹ لکھ کر ایک ڈرامے کا ایک سین پیش کیا ہے جو ان کے قیاس کے مطابق ۱۸۱۶ء سے پہلے لکھنؤ میں لکھا گیا۔ جو مخطوطہ انھوں نے دیکھا اس پر نہ کتابت کا سال تحریر ہے نہ تصنیف کا زمانہ نہ مصنف کا نام۔ صرف اس قیاس پر کہ یہ ڈراما ایک ایسے شخص کی ملکیت رہ چکا ہے جو ۱۸۱۶ء سے ۱۸۱۸ء تک لکھنؤ میں رزیڈنٹ تھا۔ یہ طے کر لینا کہ یہ نسخہ اس نے لکھنؤ میں اپنے دوران قیام میں حاصل کیا ہوگا مستند نہیں ہو سکتا۔ اسے اس کے مصنف نے "سانگ" یعنی سوانگ قرار دیا ہے اس لیے خیال ہوتا ہے کہ یہ کومک کے قسم کی چیز ہے جس کا رواج مغربی اثرات کے تھیٹر میں بہت تھا۔ جو مختصر اقتباس دیا گیا ہے اس میں مکالمے بہت ثقیل زبان میں اور لمبے ہیں اور قصہ بہت مختصر سا ہے۔ جب تک اس کی تصنیف کی تاریخ نہ معلوم ہو اسے اردو کا پہلا ڈراما نہیں کہا جا سکتا۔

واجد علی شاہ کا رہس اور دوسری ڈرامائی کوششیں

رقص و موسیقی کی ترقی کے لحاظ سے انیسویں صدی کا لکھنؤ ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس سلسلے میں لکھنؤ کے سلطان عالم واجد علی شاہ رقص و موسیقی کے سب سے بڑے نمائندے مانے گئے ہیں۔ عجیب اتفاق ہے کہ واجد علی شاہ کا نام عیش پرستی کے لیے ضرب المثل ہوگیا ہے لیکن دراصل یہ اُن کے بدنام کرنے کا سلسلہ ہے جو انگریز مورخین نے اختیار کیا۔ ورنہ ہندوستان کے بہت سے بادشاہ ان سے زیادہ عیش پرست اور رنگین مزاج گزرے ہیں۔ واجد علی شاہ کی اہمیت ہمارے اس مطالعہ کے سلسلے میں اس لیے ہے کہ انھیں شعر و ادب کے علاوہ دوسرے فنون لطیفہ سے بڑی گہری دل چسپی تھی۔ رقص و موسیقی کی سرپرستی تو بہت سے بادشاہوں نے کی ہے لیکن زیادہ تر ان لوگوں کی سرپرستی ایک تماشائی کی حیثیت سے تھی۔ اکبر، محمد شاہ رنگیلے۔ نصیر الدین حیدر وغیرہ کا نام اس سلسلے میں قابل ذکر ہے رقص کے نئے طریقوں کی ایجاد اور مختلف راگنیوں کا اختراع اور موسیقاروں کے ساتھ گہری دل چسپی وغیرہ کا ذکر کسی اور کے بارے میں نہیں ملتا۔ واجد علی شاہ کو ان چیزوں سے گہری دل چسپی تھی اور ان کی یہی دل چسپی ان کو راس لیلاؤں کی طرف لے گئی اس لیے کہ راس لیلاؤں میں کرشن جی اور گوپیوں کی چھیڑ چھاڑ کو دل چسپ رقص کے انداز میں دکھایا جاتا ہے۔ وہ حُسن پرست اور نفاست پسند تھے۔ رقص و موسیقی کا ذوق انتہا کو پہنچا ہوا تھا۔ فرصت کے اوقات میسّر تھے اور پھر دولت کی فراوانی تھی۔ رقص و موسیقی کے ماہرین کے قدرداں ہونے کے ساتھ ساتھ خود بھی ان چیزوں میں اچھی دستگاہ رکھتے تھے۔ اتفاق سے ان کا زمانۂ حکومت ایسا تھا کہ انگریزوں نے انتظامِ مملکت میں ان کا دخل دینا مناسب نہیں سمجھا اس لیے ادھر سے مجبور ہو کر فرصت کے ان اوقات کو انھوں نے فنون لطیفہ میں صرف کیا۔ پہلے تو انھوں نے کئی طرح کے عوامی رقص ترتیب دیے جنھیں رہس مبارک کہا جاتا تھا۔

"فرصت اور روپے کی فراوانی نے پہلے تو انھیں اس عوامی رقص کی بہت سی قسمیں ترتیب دینے کی طرف متوجہ کیا جسے "رہس مبارک" کے نام سے پکارا جاتا تھا پھر اس کے لیے "رہس خانہ" تعمیر ہوا۔ اس میں ناچنے گانے کے لیے نوجوان لڑکیاں اور ان کے تعلیم دینے والے ملازم ہوئے اور یہ شوق مختلف منزلوں سے گزرتا ہوا اس جگہ پہنچا کہ بادشاہ کی طبّاعی نے "رادھا کنھیا کا قصّہ" کے نام سے ایک ایسی چیز تصنیف کی جو کرشن لیلا اور ڈرامے سے ملتی جلتی تھی۔"[1]

انھیں چیزوں سے مل کر اُن کے دماغ نے ایسے کھیل ترتیب دیے جنھیں رقصی ڈراما (ڈانس ڈراما) کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔

رہس کی حقیقت :

رہس کا مطلب "راس" ہے جو سری کرشن کی ایک لیلا ہے۔ ایسا کہا جاتا ہے کہ سری کرشن نے گوپیوں سے وعدہ کیا تھا کہ وہ جاڑوں میں ان کی تمنا پوری کریں گے۔ جب جاڑا آیا تو انھوں نے بندرابن میں بانسری بجانا شروع کی۔ گوپیاں اُسے سُن کر بے قابو ہو گئیں اور اپنے کام چھوڑ کر وہاں پہنچ گئیں۔ اس طرح انھیں سری کرشن کی قربت نصیب ہو گئی جس سے وہ مغرور ہو گئیں۔ کرشن نے ان کا غرور توڑنے کے لیے خود کو ان کے درمیان سے غائب کر دیا۔ اب گوپیاں جدائی میں بے قرار ہو گئیں۔ ان کی جدائی کے گیت گاتی رہتیں۔ آخر کار کرشن پھر ان کے بیچ آ گئے اور ان کی دنیا میں بہار لوٹ آئی۔ کرشن ان کو ساتھ لے کر جمنا کے کنارے چلے گئے۔ تمام گوپیاں گھیرا بنا کر کھڑی ہو گئیں اور کرشن ان کے درمیان اس طرح کھڑے ہو گئے کہ ہر دو گوپی کے بیچ ایک کرشن دکھائی دیتے۔ اس طرح تمام رات ان گوپیوں

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: مقدمہ "امانت کی اندر سبھا" ص ۸

نے کرشن کے ساتھ بسر کی اور صبح کو سب گھر پہنچ گئیں۔[1]

جیسا کہ اوپر بتایا گیا ہے کہ جب کرشن اچانک گوپیوں کے بیچ سے غائب ہو گئے تو گوپیاں ان کی حرکتوں کی نقلیں کر کر کے گیت گاتیں اور انھیں یاد کرتیں اس طرح کرشن کی زندگی کے واقعات کی نقلیں بھی "رہس" میں شامل ہوتی ہیں۔ واجد علی شاہ بھی ان دونوں چیزوں کو مانتے ہیں۔

"ان کی کتاب "بنی" کا چوتھا باب جو رہس کے بیان میں ہے اس میں دو فصلیں ہیں۔ پہلی فصل چھتیس ایجادی رہسوں میں اور دوسری فصل "رادھا کنھیا کے دو طرح کے قصوں" میں ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ واجد علی شاہ 'رہس' کے لفظ سے کبھی جتھے کے ناچ مراد لیتے ہیں اور کبھی کرشن کے واقعات زندگی کی تمثیل۔ ان دونوں چیزوں میں امتیاز کرنے کی غرض سے ایک کو رہس کا ناچ اور دوسری کو رہس کا ناٹک یا کھیل یا جلسہ کہہ سکتے ہیں۔ تو رہس کے یہ دونوں مفہوم اگر نظر میں نہ ہوں تو واجد علی شاہی رہس کے بارے میں غلط فہمیاں ناگزیر ہیں"۔[2]

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے واجد علی شاہ کو اُردو کا پہلا ڈراما نگار قرار دیا ہے اور ان دونوں رقصی ڈراموں کو جن کا نام "رادھا کنھیا کا قصہ" ہے مثال کے طور پر پیش کیا ہے لیکن ان دونوں قصوں پر اگر ہم غور کریں تو نہ یہ ڈرامے کی شکل اولیں کہے جا سکتے ہیں اور نہ ان کو لکھنے والا ڈراما نگار کہا جا سکتا ہے۔ "رادھا کنھیا کا قصہ" "اردو ڈراما اور اسٹیج" کے ضمیمہ میں شامل ہے۔ اس کے پیش نامہ میں لکھا ہے:

"یہ ڈراما "رادھا کنھیا کا قصہ" کے نام سے واجد علی شاہ نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں ۱۲۵۸ھ اور ۱۲۵۹ھ کے درمیان لکھا تھا اور بعد کو اپنی کتاب 'بنی' میں شامل

---

[1] سید مسعود حسن رضوی: اردو ڈراما اور اسٹیج ص ۹۳
[2] " " " " ص ۹۲

کر دیا جو ۱۸۵۲ء کی تصنیف ہے۔ پورا ڈراما ایک مسلسل بیان کی صورت میں لکھا گیا ہے اور اس کے بیچ بیچ میں اداکاروں کے لیے ہدایتیں بھی لکھ دی گئی ہیں جو سرسری نظر میں اس بیان کا جز معلوم ہوتی ہیں۔"

"رادھا کنھیا کا قصہ" ایک عمولی کہانی ہے اس کے خاص کردار رادھا اور کنھیا ہیں جن کے گرد کہانی کے تانے بانے نظر آتے ہیں۔ صحرا ایک غم زدہ عورت ہے جس نے جوگ لے لیا ہے۔ غربت جوگن کا خادم ہے۔ صحرا غربت سے بتاتی ہے کہ وہ اس لیے غم زدہ ہے کہ اس نے برسوں سے رادھا کنھیا کا ناچ نہیں دیکھا ہے۔ غربت عفریت سے ملتا ہے اور اس کی مدد سے رادھا کنھیا کا ناچ ہوتا ہے جس میں چند پریاں شریک ہوتی ہیں۔ رادھا اور کنھیا کے ناچ میں جو گانا ہوتا ہے یا جس واقعہ کو لے کر یہ ناچ رچایا جاتا ہے وہ یوں ہے۔ کنھیا کو رادھا سے پیار ہے اور رادھا کنھیا پر فدا ہیں۔ کبری ایک دوسری معشوقہ ہے جسے کنھیا نے حُسن کی دولت عطا کی تھی اور اس کا کبڑا پن دور کیا تھا۔ ناچ کے درمیان رادھا روٹھ جاتی ہیں۔ وجہ پوچھنے پر بتاتی ہیں کہ مُرلی کہاں چھوڑ آئے ضرور کبری کو دے آئے ہو گے۔ کنھیا صفائی پیش کرتے ہیں لیکن بے سود۔ اس کے بعد رام چیرا ایک تجویز پیش کرتا ہے کہ للتا کو بلا کر گواہی دلائی جائے تب رادھا کو یقین آئے گا۔ اس کے بعد کافی ہنسی مذاق ہوتا ہے اور تب مُرلی مل جاتی ہے۔ رادھا خوش ہوتی ہیں۔ اس طرح قصہ تمام ہوتا ہے۔

کسی قصہ کو ڈراما کہنے کے لیے جس عمل و حرکت کشمکش اور تصادم کی ضرورت ہوتی ہے اس کا یہاں نام بھی نہیں ہے۔ قصہ دو حصّوں میں تقسیم کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ صحرا اور غربت ایک طرف ہیں جو ناچ دیکھنا چاہتے ہیں اور رادھا کنھیا پریاں وغیرہ دوسری طرف ہیں جو ناچ دکھاتے ہیں۔ ان دونوں کے بیچ عفریت ہے جو دونوں کا تعلق بناتا ہے ورنہ آخر میں کہیں صحرا اور غربت کا ذکر نہیں ملتا۔ کرداروں میں کوئی پیچیدگی کوئی اُلجھن نہیں ہے۔ سیدھے سادے کردار ناچ گانوں کی لڑیوں میں گوندھے گئے ہیں۔ رادھا کنھیا کے قصہ پر "کرشن لیلا" کی گہری

چھاپ ہے۔ غالباً انھیں لیلاؤں سے متاثر ہو کر واجد علی شاہ نے یہ قصّہ ترتیب دیا ہوگا۔ یہ ان کی طبیعت کی جدّت پسندی ہے کہ اُنھوں نے رقص کی مختلف شکلوں کو ایک سلسلے میں پرونے کی کوشش کی اور ایک قصّہ ایسا ترتیب دیا جس کے ذریعہ مختلف انداز کے رقص پیش کیے جا سکیں۔ ایک قصّہ کو کرداروں کے ذریعہ پیش کرنے کی یہ کوشش ڈرامے کی ابتدائی منزل ہے اور اسی لیے ان کی اس کوشش کو اُردو ڈرامے کا پہلا قدم کہا جا سکتا ہے لیکن اس ابتدائی کوشش کا ڈراما نہیں کہا جا سکتا۔

اردو ڈرامے کے اِس پہلے قدم کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے عناصر یہ نظر آتے ہیں:۔

۱۔ ایک سیدھا سا معمولی قصّہ۔

۲۔ رقابت کی ہلکی سی کشمکش۔

۳۔ نثر میں معمولی مکالمے۔

۴۔ بیچ بیچ میں رقص اور رقص کے انداز میں بعض واقعات اور جذبات کا اظہار۔

۵۔ معمولی درجہ کا مزاحیہ حصّہ۔

یہ وہ ابتدائی ڈھانچہ ہے جو اردو ڈرامے کی عمارت کے لیے نیو بنا اور جس پر اس کی عمارت تعمیر ہوئی۔ سنسکرت یا یونانی ڈرامے کے اُصول اور مغرب کے اسٹیج سے ناواقفیت کی وجہ سے واجد علی شاہ کے سامنے کوئی اسٹیج یا ڈراما نہیں تھا۔ ہو سکتا ہے کہ کچھ لوگوں کی زبانی انھوں نے یہ سن لیا ہو کہ یورپ میں ایسے کھیل ہوتے ہیں جن میں ایک قصّہ کے کردار کی حیثیت سے لوگ پارٹ کرتے ہیں۔

"لکھنؤ کا شاہی اسٹیج" میں درج ہے کہ واجد علی شاہ نے اپنی مثنوی "دریائے تعشق" کا بھی ڈراما کھیلا تھا لیکن اس کی نوعیت عام ڈراموں سے مختلف تھی۔ اس کے لیے کوئی مخصوص اسٹیج نہیں تھا بلکہ مثنوی کے مختلف واقعات حقیقی شکل میں پیش کیے گئے تھے۔ برات کا جہاں بیان ہے وہاں شان و شوکت سے سچ مچ کی برات آئی، باغ کے لیے بیچ بیچ کے پودے ایک حصہ میں لگے

گئے۔ اس طرح پورے باغ میں مختلف تاریخوں میں اس کے مختلف واقعات پیش کیے گئے۔ چونکہ یہ کسی اسٹیج پر پیش نہیں کیا گیا اس لیے اسے ڈراما تو نہیں کہا جاسکتا پھر بھی مختلف کردار اور واقعات زیادہ وسیع حصے میں دکھلائے گئے اور ان کی نقل پیش کی گئی۔

واجد علی شاہ کی یہ کوششیں بذات خود تو ڈراما نہیں کہی جاسکتیں لیکن ان سے یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ ان کے اندر ڈراما پروڈیوسر کی روح چھپی ہوئی تھی جو انھیں اس کی طرف اکساتی رہتی تھی اور وہ اپنی طبیعت کی اُپج سے ایسی صورتیں نکالا کرتے تھے جو ڈرامے کا نقش اولیں کہی جاسکتی ہیں۔ انھیں کوششوں کی وجہ سے اندر سبھا کا وجود ممکن ہوسکا جس کا ذکر اب ہم کرتے ہیں۔

امانت لکھنوی۔ اندر سبھا میں ڈرامائی عناصر

واجد علی شاہ کے حکم اور نگرانی سے قیصر باغ میں جو رہس کھیلے جاتے تھے اُن کی شہرت لکھنؤ میں ہر طرف پھیل گئی۔ اور بالخصوص لکھنؤ کے عوام و خواص میں واجد علی شاہ یوں بھی بہت محبوب و مقبول تھے اور شخصی حکومتوں کے دور میں بادشاہ پر رعایا کی نظریں لگی رہتی ہیں اور اس کی تمام سرگرمیوں سے انھیں دل چسپی ہوتی ہے اور اسی کی پیروی کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ ناچ گانے کا شوق لکھنؤ کے عوام و خواص میں بہت زیادہ تھا۔ چنانچہ رہس خانے کی ان سرگرمیوں کا حال سُن کر اس کے چرچے ہر طرف ہونے لگے اور امانت لکھنوی نے ایک کھیل تیار کیا جس کا سببِ تصنیف انھوں نے "شرح اندر سبھا" میں یوں لکھا ہے:

"دل میں درپردہ عشق کی آگ تھی، طبیعت کو حسن سے لاگ تھی۔ وضع کے خیال سے نہ کہیں جاتا تھا نہ کہیں آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی، بیگانہ ازلی، رفیق شفیق مونس و غمخوار، قدیمی جاں نثار، شاگرد اول، موزوں طبیعت تخلص عبادت، عاشقِ کلامِ امانت، انھوں نے ازراہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے

طور پر طبع زاد نظم کرنا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے۔ آخرالامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا، دم بدم شوق زیادہ ہوا......

...... غرض کہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ ہجری میں "اندرسبھا" اس جلسے کا نام رکھ کر، بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔"[1]

"اندرسبھا" کی تصنیف کے پس منظر پر اس سے روشنی نہیں پڑتی۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کا خیال ہے کہ:

"واجد علی شاہ کے رہس جن میں رادھا کنھیا کے قصّے کو بھی پیش کیا جاتا تھا جو امانت کی رسائی سے دور تھے۔ ان میں حصّہ لینے والی عورتوں کو پریوں کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ اس لیے ان کی رعایت سے امانت کا ذہن راجہ اندر کے اکھاڑے کی طرف گیا ورنہ ان رہسوں میں راجہ اندر سے متعلق کوئی کردار نہیں تھا۔ امانت نے رہس مبارک کی شہرت اس کے ناچ گانوں کے چرچے اور اپنے عہد کے تفریحی تصورات اور رجحانات کو مدنظر رکھ کر اپنی تخلیقی قوت سے ایک ایسا "جلسہ" ترتیب دیا جس میں اس عہد کے عام ناظر یا تماشائی کی تسکین کا سامان ہو۔"[2]

اس بیان سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ واجد علی شاہی رہس کی شہرت اور اس کے قصّے نے "اندرسبھا" کو متاثر کیا لیکن پروفیسر احتشام حسین کا خیال ہے کہ:

"اندرسبھا کی کہانی میں نہ کوئی جدّت تھی نہ کوئی ندرت۔ ہندو دیومالا کے مشہور کردار راجہ اندر کے گرد ایک معمولی سی کہانی کے تانے بانے سے منظوم ڈراما تیار کیا گیا تھا جس پر میرحسن کی مثنوی سحرالبیان کا غیر معمولی اثر نظر آتا ہے لیکن امانت نے اس خلا کو اس طرح پُر کر دیا کہ گویا اسی وقت ڈراما کی دیوی جاگ اٹھی اور بہت سے دوسرے شاعروں نے

---

[1] وقار عظیم: اندرسبھا، ص ۱۶۳ [2] ڈاکٹر مسیح الزماں: امانت کی اندرسبھا۔ مقدمہ ص ۱۲

امانت کی تقلید میں اندر سبھائیں لکھیں جو تقریباً اسی قسم کے اسٹیج پر اور اسی قسم کے ساز و سامان سے پبلک کے سامنے کھیلی گئیں۔ اندر سبھاؤں کے موضوع کوئی سماجی اہمیت نہ رکھتے تھے۔ اگر ان سے کوئی نتیجہ نکلتا ہے تو یہی کہ مسلمان ہندو دیو مالا سے نہ صرف واقفیت رکھتے تھے بلکہ اپنے ادبی اور تمدنی مظاہر میں ان سے کام بھی لیتے تھے، اُن سے اپنی ذہنی تفریح کا سامان فراہم کرتے تھے۔"[1]

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ امانت رہس کی شہرت سے متاثر ضرور ہوئے تھے لیکن اندر سبھا کا کوئی کردار یا کوئی جُز اس سے ماخوذ نہیں ہے۔ سب کچھ ان کا طبع زاد ہے انھوں نے جو کچھ بھی لیا اپنے اردگرد کے ماحول سے لیا۔ مثنوی خوانی کا رواج اس وقت عام تھا۔ اندر سبھا میں بھی مشہور مثنویوں کی جھلک نظر آتی ہے۔ قصہ میں پریوں کے گانے اس وقت کے مجروں کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اندر سبھا کا سنِ تصنیف ۲ اگست ۱۸۵۲ء بتایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے بیان کے مطابق امانت نے اپنے بیان میں "اندر سبھا" کی تصنیف میں صرف ہونے والی مدت کا ذکر نہیں کیا۔ ان کے خیال کے مطابق جب امانت نے "اندر سبھا" لکھنے کا ارادہ کیا اس وقت اُن کی زبان میں لکنت تھی۔ لوگوں سے ملنا جلنا بھی کم تھا اس لیے فرصت کے اوقات زیادہ تھے پھر بہت سی غزلیں جو ڈرامے میں موجود ہیں پہلے کی کہی ہوئی ہیں اس لیے اندر سبھا جیسی نظم کہنے میں زیادہ وقت نہ لگا ہوگا۔ اس طرح اُن کے قیاس کے مطابق ڈھائی ماہ میں اُنھوں نے اسے لکھ ڈالا ہوگا، اگر اس سے دوگنا وقت بھی لگا ہو تو ۱۸۵۲ء کے اندر ہی مکمل ہو گئی ہوگی۔

"اندر سبھا" مکمل کر چکنے کے بعد اُسے دوستوں کو سُنایا گیا اور پسندیدگی کا اندازہ کیا گیا۔ ظاہر ہے اچھی چیز کی شہرت جلد پھیلتی ہے۔ ایک سے دوسرے تک اس کی دلچسپی پہنچ گئی اور یہ قصہ اتنا پسند خاطر ہوا کہ لوگوں کو اسے "جلسہ" کی شکل میں پیش کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اب دوسری

---

[1] پروفیسر احتشام حسین: عکس اور آئینے (جدید اردو ڈراما) ص ۲-۷۳

منزل پیش کش کی آئی ہے۔ پیش کش کی منزل تک پہنچنے میں کافی دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اندر سبھا پہلی بار پیش کی جا رہی تھی اس لیے اس کے ریہرسل کے وقت کافی لوگ جمع ہو جاتے۔ آپس میں جھگڑا بھی کرتے اور اس طرح اس تماشے کی تیاری میں کافی دشواری پیش آئی۔ ان دشواریوں سے امانت کافی بددل ہو گئے تھے لیکن حوصلہ ختم نہیں ہوا اور تمام دشواریوں کے باوجود بھی یہ تماشا ڈیڑھ برس میں مکمل ہو گیا۔ اس کی وضاحت امانت نے ان الفاظ میں کی ہے۔

"شہرت گھر گھر ہوئی، اہل محلہ کو خبر ہوئی دو شخص اس جلسہ کی تیاری پر آمادہ ہوئے، ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔ رفتہ رفتہ بعد از ہزاراں ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا مگر اپنے نزدیک بیکار ہوا کس ریاض سے ایک درخت لگایا آخر کو اس سے رنج کا پھل پایا۔ خیر جو ہوا سو بہتر ہوا۔ اپنا تو قول ہے "تقدیر سے گلہ ہے کسی سے گلہ نہیں"۔"

اس حساب سے شوال ۱۲۶۸ھ (اگست ۱۸۵۲ء) کے ڈیڑھ سال بعد یعنی ربیع الثانی ۱۲۷۰ھ (جنوری ۱۸۵۴ء) میں اندر سبھا پہلی بار کھیلی گئی۔

اندر سبھا کا جلسہ لوگوں کے سامنے پیش کیا گیا۔ کافی مقبول ہوا گھر گھر اس کی دھوم مچ گئی لوگوں نے اس کے فقرے اور اشعار زبانی یاد کر لیے اور اپنی گفتگو میں ان کا استعمال کیا۔ اس کی شہرت سے متاثر ہو کر لوگوں نے اسے شایع کرنا چاہا تو امانت نے اس کی اجازت بخوشی دے دی۔

اندر سبھا کی کہانی کو غور سے دیکھا جائے تو اس میں مثنوی سحر البیان، گلزار نسیم اور دوسرے قصّوں کے اجزا کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے اس کہانی میں کُل آٹھ کردار پیش کیے گئے ہیں۔ راجہ اندر کی شوقین طبیعت اس معاشرت کی تعیش پسندی کی ایک جھلک پیش کرتی ہے۔ اس کے بعد چار پریاں ہیں جن میں سے تین کوئی اہم کام نہیں انجام دیتیں صرف رقص و نغمہ پیش کرتی ہیں۔ دو دیو ہیں اور شہزادہ گلفام۔ گلفام کا کردار اہم ہونا

چاہیے تھا لیکن پورے قصّے میں وہ بے جان ہے۔ بہت سے موقعے ایسے آتے ہیں جب وہ اہم کارنامے انجام دے سکتا ہے لیکن غالباً امانت کے سامنے جو مثنویاں یا قصّے تھے اُن کے ہیرو چونکہ نااہل دکھائے گئے ہیں اس لیے وہ بھی گلفام کا کوئی اصلاحی پہلو نہیں پیش کر سکے۔ عام طور سے قصّوں میں ہیروئن ہی پیش پیش نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ کام امانت نے سبز پری سے لیا ہے۔

پوری کہانی پر سبز پری چھائی ہوئی ہے اُس میں ہمّت اور حوصلہ ہے، جوش اور تڑپ ہے۔ وہ گلفام سے محبّت کرتی ہے۔ پری اور آدمی زادے سے محبّت ہمّت کا کام ہے۔ جب شہزادہ دربار میں جانے کی خواہش کرتا ہے تو دوراندیشی سے وہ اُسے وہاں کے خطرات سے آگاہ کرتی ہے اور ہر طرح سے سمجھاتی ہے لیکن گلفام اپنی ناعاقبت اندیشی سے خود بھی گرفتار ہوتا ہے اور پری کو بھی مصیبت میں ڈالتا ہے۔ وہاں بھی سبز پری عقل مندی سے کام لیتی ہے اور جوگن کا بھیس بدل کر شہزادے سے ملنے کی صورت نکال لیتی ہے۔ آخر میں اپنی ہی کوششوں سے اپنے محبوب کو جیتنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ قصّہ میں جو بھی حرکت ہے، کشمکش ہے اسی سبز پری کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔

اندر سبھا میں ڈرامائی عناصر۔ عمل۔ تشویش۔ تصادم

کہانی کی شروعات اس طرح ہوتی ہے کہ راجہ کے دربار میں آنے کے بعد دیو کو حکم ہوتا ہے کہ پریاں باری باری لائی جائیں اور مجرا سنائیں۔ پھر اعلان ہوتا ہے کہ

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

اس شعر کے ختم ہوتے ہی پکھراج پری آتی ہے اور نو ۹ شعر کی ایک غزل پیش کرتی ہے اس میں راجہ کو دعا دیتی ہے کہ اُس نے اُسے یاد کیا اور دربار میں آنے کا شرف بخشا۔ اس دعائیہ کے بعد ایک ٹھمری، ایک بسنت، ایک غزل، ایک ہولی اور پھر دو غزلیں پیش کرتی ہے اس طرح کُل چھ گانے گاتی ہے۔ اس کے بعد راجہ کی درخواست پر اس کی بغل میں جا کر بیٹھ جاتی ہے اور اعلان ہوتا ہے کہ :

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

اس کے بعد نیلم پری آتی ہے اور واقعات کی ترتیب پہلے جیسی ہے۔ شعرخوانی کے بعد چھند پیش کرتی ہے۔ ٹھمری، ہولی، غزل، غزل دوسری، غزل تیسری، اس کے بعد نیلم پری جا کر راجہ اندر کے پہلو میں بیٹھ جاتی ہے۔ اس کے بعد۔

سبھا میں لال پری کی سواری آتی ہے

وہ آکر شعرخوانی کرتی ہے اس کے بعد چھند پیش کرتی ہے۔ پھر ٹھمری، ساون، غزل ساون، ہولی غزل، دوسری غزل اور اس کے بعد راجہ کے پہلو میں بیٹھ جاتی ہے۔

اس طرح اندر سبھا کا آدھا حصہ تو صرف ان پریوں کی آمد اور ان کے گانے اور رقص سے بھرا پڑا ہے جس میں عمل نام کی کوئی چیز نہیں دکھائی دیتی۔ دراصل عمل شروع ہوتا ہے سبز پری کی آمد سے۔ ؎

آتی نئے انداز سے اب سبز پری ہے
لب سُرخ ہیں، پر سبز ہیں پوشاک ہری ہے
استاد عجب عاشق و معشوق کے ہیں نام
شہزادۂ گلفام ہے یہ سبز پری ہے

اور اس طرح اس طوفان کے اثرات نمایاں ہوتے ہیں جو محبت کی اس داستان میں پوشیدہ ہیں۔ سبز پری آتی ہے اور شعرخوانی کرتی ہے۔ اس کے بعد ہی راجہ کو نیند آجاتی ہے اور سبز پری باغ میں چلی جاتی ہے۔ یہاں سے ڈرامے میں عمل شروع ہوتا ہے۔ وہ دیو سے کہتی ہے۔ ؎

زندہ نہ رکھے گا مجھے سُن لے گا جو راجہ
شہزادۂ گلفام کی صورت پہ مری ہوں
وہ شمع ہیں پروانہ ہوں، وہ سرو ہیں قمری
وہ گُل ہے جہاں میں میں نسیم سحری ہوں

اس کے بعد دیو اس سے پتہ دریافت کرتا ہے تو کہتی ہے۔ ؎

چھلا میں دے آئی ہوں اپنا اُسے نشان
سبز نگوں کی آب سے تو اس کو پہچان

اس کے بعد راجہ بیدار ہوتا ہے اور پھر گانا شروع ہو جاتا ہے۔ ان گانوں سے ڈرامے کے عمل میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے لیکن جب سبز پری جوگن بن کر راجہ کے دربار میں حاضر ہوتی ہے اور گانے گاتی ہے تو اُن گانوں سے تو حرکت اور عمل میں کوئی رکاوٹ نہیں پیدا ہوتی بلکہ یہ

گانے ڈرامے میں تشویش بڑھاتے ہیں۔ راجہ اندر جوگن کے گانے سے خوش ہو کر اُسے گلوری دینا چاہتا ہے لیکن وہ نہیں لیتی اور دوسرا گانا شروع کر دیتی ہے۔ اس کے بعد راجہ اسے ہار دینا چاہتا ہے وہ اس سے بھی انکار کرتی ہے۔ اس کا یہ انکار ناظرین کے شوق کو تیز کرتا ہے کہ آخر وہ کیا چاہتی ہے وہ ایک گانا اور گاتی ہے۔ اس کے بعد راجہ شال دیتا ہے وہ لینے سے انکار کرتی ہے اور کہتی ہے:

"رومال انھیں دیجیے جو تنگ دست ہیں۔ فقیر اپنی کملی میں مست ہیں۔ عشق کی گرمی نے مارا ہے۔ پشمینے سے کنارا ہے۔ راجہ کے دور میں پہلے سے آئی ہوں۔ جو مانگوں سو پاؤں۔"

اس طرح وہ مُنہ مانگی مراد لینا چاہتی ہے۔ یہ حصہ کہانی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اسی کی بدولت اسے ڈراما کہا جاتا ہے۔ اس حصہ میں گانوں کے ذریعہ تشویش کو بڑھایا گیا ہے۔

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ تصادم کو ڈرامے کی جان کہنا چاہیے۔ 'اندر سبھا' میں تصادم کا پہلو راجہ اندر کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ جب اسے سبز پری اور گلفام کی محبت کا علم ہوتا تو پُرانی روایتوں میں جکڑا ہونے کی وجہ سے کہتا ہے ؎

تھڑی ہے تری ذات بنیاد پر — کہ عاشق ہوئی آدمی زاد پر
بنایا اری تو نے انساں کو یار — بقولِ حسن سُن تو اے نابکار
ترا رنگ غیرت سے اُڑتا نہیں — تجھے کیا پری زاد جڑتا نہیں

راجہ اندر کا انکار اور حکم اصل میں اُس معاشرت کی نمائندگی کرتا ہے جہاں پُرانی روایتوں پر پابندی ہے اور جو طبقوں کی تقسیم پر سختی سے عمل کرتا ہے۔ سبز پری اس روایتی پابندی کے خلاف بغاوت کرتی ہے اور اپنی کوششوں سے کامیاب بھی ہو جاتی ہے۔ اس کہانی کا انجام نئے اور پُرانے خیالات کی ٹکر ہے۔ ایک طبقہ پرانی روایتوں سے چمٹے رہنا خوبی سمجھتا ہے۔ دوسرا طبقہ نئی ضرورتوں کو محسوس کر کے نئے خیالات اپناتا ہے۔ یہ ٹکر، یہ کشمکش اس سماج کا نقشہ پیش کرتے ہیں جہاں فن کاروں میں بیداری شروع ہو چکی تھی۔ وہ نئی چیزوں کو قبول کرنے کی

صلاحیت رکھتے تھے۔ وہ ایک بہتر اور صحت مند سماج میں سانس لینا چاہتے تھے جہاں انسان خود ساختہ زنجیروں میں جکڑا ہوا اپنی آرزوؤں اور حسرتوں پر آنسو نہیں بہانا چاہتا بلکہ زندگی کی ضرورتوں کو اپنی سعئ کامل سے حاصل کر کے ایک کامیاب زندگی گزارنے کا متمنی ہے۔

کہانی میں اس بات کا اندازہ شروع سے ہوتا ہے کہ ڈرامے کی ترتیب میں سب سے پہلی جگہ رقص و موسیقی کو دی گئی ہے۔ اندر سبھا کے تمام کردار گانوں کی اہمیت کا ذکر ضرور کرتے نظر آتے ہیں۔ کہانی کے شروع میں راوی کہتا ہے ؎

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

اس کے بعد راجہ اندر کی زبانی کہلایا جاتا ہے۔ ع

'جی مرا ہے چاہتا جلسہ دیکھوں آج'

اور حکم دیتا ہے ؎

لاؤ پریوں کو میری جلدی جاکر یاں باری باری آن کر مجرا کریں یہاں

گانوں کی اتنی اہمیت صرف اس وجہ سے تھی کہ گانے تفریح کا خاص ذریعہ تھے منظوم مکالموں اور غزلوں کے علاوہ اندر سبھا میں اکتیس[۳۱] گانے ہیں جن میں سترہ غزلیں، آٹھ ٹھمریاں اور باقی گیت ہیں۔ 'اندر سبھا' میں گانوں کی زیادتی کی وجہ سے اکثر لوگوں کو اس پر 'آپرا' OPERA کا دھوکا ہوتا ہے لیکن 'اندر سبھا' آپرا نہیں ہے۔ اس طرز کی کوئی چیز اس وقت لوگوں کے سامنے نہیں تھی، گانوں کی کثرت اس مذاق کی نمائندگی کرتی ہے جو آج بھی ہندوستانی فلموں میں عروج پر ہے۔

ڈرامے اور پیش کش کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ 'اندر سبھا' کی پیش کش کے سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الزماں لکھتے ہیں:

"کھلی جگہ پر شامیانہ تان کر ایک طرف پندرہ بیس فٹ لمبی اور لگ بھگ اتنی ہی

چوڑی جگہ اسٹیج کے لئے مخصوص کر کے باقی جگہ تماشائیوں کے لئے چھوڑ دی جاتی تھی۔ اسٹیج کے داہنے کنارے پر آگے کی طرف ایک تخت یا چوکی بچھائی جاتی جسے قالین، گاؤتکیے وغیرہ سے سجایا جاتا۔ اس کے پیچھے تین کرسیاں رکھی جاتیں۔ کرسیوں کے بائیں طرف ایک قدم پیچھے سازندوں کی قطار بیٹھ جاتی۔ انھیں کے ساتھ گانے والے بھی بیٹھتے تھے۔ سازندوں کے پیچھے لال رنگ کا پردہ تانا جاتا تھا۔ اور اداکار پردہ ہٹنے پر سازندوں کے بائیں جانب سے اسٹیج پر داخل ہوتے تھے۔ راجہ اندر کے اسٹیج پر آنے سے پہلے سازندوں کے ساتھ بیٹھے ہوئے مغنی ایک ساتھ مل کر پہلے اس کی آمد گاتے ہیں۔ جب یہ کورس ختم ہوتا ہے تو پردہ ہٹا دیا جاتا ہے۔ مہتاب چھٹتی ہے اور اس کی روشنی میں راجہ اندر اسٹیج پر آتا ہے .... پری کے رنگ کی مناسبت سے مہتاب کی روشنی بھی ہوتی تھی۔

دوسری پریوں کا داخلہ بھی اسی طرح ہوتا ہے۔ لال پردہ ڈراپ (Proscenium) کے طور پر استعمال نہیں کیا جاتا کیونکہ پروسینیم تو پورے اسٹیج کو تماشائیوں کی نگاہوں سے اوجھل کر دیتا ہے اور یہ لال پردہ صرف آنے والے کردار کو تماشائیوں سے چھپاتا ہے۔ راجہ اندر کا تخت، اس کے پاس کرسیاں، کرسیوں پر بیٹھی ہوئی پریاں، سازندے اور گانے والے سب تماشائیوں کے سامنے رہتے ہیں ......"[1]

'اندر سبھا' کی پیش کش کا یہ طریقہ امانت کے زمانہ میں رائج تھا۔ اس کے بعد اس نے عوامی تھیٹر کی شکل میں مقبولیت حاصل کی تو بھی اس کا طریقہ یہی تھا لیکن اسی درمیان بمبئی میں تھیٹر نئی کروٹیں بدل رہا تھا۔ پارسیوں کا رجحان خاص طور سے ڈرامے کی طرف تھا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے اس وقت کی کیفیت اس طرح بیان کی ہے:

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: امانت کی اندر سبھا۔ ص ۲۸-۲۷

"بمبئی میں تھیٹر کی ایک جدید تحریک سانس لینے لگی تھی۔ ہندو ڈرامیٹک کور تو کچھ دنوں میں ٹوٹ گئی لیکن پارسیوں میں دھیرے دھیرے دھیرے ڈرامے کا شوق پیدا ہوا اور ۱۸۶۰ء تک متعدد شوقیہ ڈراما کلب قائم ہو گئے جو کبھی کبھی ڈرامے دکھانے لگے۔ ۱۸۶۲ء میں پہلی بار گرانٹ روڈ بمبئی تھیٹر ہال میں اندر سبھا پیش کی گئی جس میں آگے کے پردے PROSCENIUM کا استعمال کیا گیا تھا۔ پورے ناٹک کو پانچ مناظر میں بانٹا گیا تھا۔ پہلا سین سبز پری کا ناچ گانے کے بعد راجہ اندر کے سو جانے کے بعد ختم ہوتا تھا۔ دوسرے منظر میں سبز پری، کالا دیو اور گلفام آتے تھے۔ یہ باغ کا منظر تھا لیکن پیچھے کا پردہ تصویر دار نہیں تھا۔ اس منظر میں راجہ اندر اور پریاں بھی اسٹیج پر موجود نہیں تھیں۔ تیسرے منظر میں پھر راجہ اندر کا دربار پیش کیا گیا تھا اور یہ وہاں ختم ہوتا تھا جہاں راجہ اندر گلفام کو کنوئیں میں قید کیے جانے کا حکم دیتا ہے۔ چوتھے سین میں جوگن دکھائی جاتی ہے اور پانچواں پھر راجہ کے دربار کا تھا۔"[1]

۱۸۷۰ء میں جب وکٹوریہ الفریڈ وغیرہ کمپنیاں تجارتی نقطۂ نظر سے ڈرامے کھیلنے لگیں تو ہر کمپنی اندر سبھا ضرور دکھاتی تھی۔ ۱۸۷۳ء میں الفنسٹن ناٹک منڈلی نے 'اندر سبھا' بڑی خوبی کے ساتھ پیش کی۔ مصور پردوں کا استعمال کیا گیا۔ اور مشین کے ذریعہ سوتے ہوئے گلفام کو اڑا کر لاتے ہوئے دکھایا گیا اور اس کے کمالات کو دیکھ کر لوگوں کو حیرت ہوئی تھی۔ یہ طریقے الفریڈ، نیو امپیریل تھیٹریکل کمپنی اور کورنتھین وغیرہ کمپنیوں نے اختیار کر لیے اور اندر سبھا کو بھی اسی رنگ میں پیش کیا جانے لگا جو پارسی کمپنیوں کا عام رنگ تھا۔

اوپر کی پوری بحث سے حسب ذیل نتیجے نکلتے ہیں:

۱۔ اندر سبھا واجد علی شاہ کے رہس اور رادھا کنھیا کے قصے کی شہرت سن کر لکھی گئی اور اگرچہ

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: امانت کی اندر سبھا صفحہ ۳

اس کا کوئی ثبوت نہیں کہ امانت نے کبھی شاہی رہس دیکھا تھا مگر اس کے تفصیلی بیان تو ضرور سُنے ہوں گے۔ اسی لیے اس کی ساخت پر واجد علی شاہ کے رہس کا اثر صاف نظر آتا ہے۔ اس کے ڈھانچے میں بھی وہی کیفیت ہے کہ قصہ کوئی پیچیدہ نہیں بلکہ گانے اور ناچ کو پیش کرنے کے لیے ایک قصہ کا سہارا لیا گیا ہے تاکہ لوگوں کے مذاق کی تسکین ہو سکے۔

۲۔ امانت نے اس میں اضافہ ضرور کیا ہے۔ قصہ نسبتاً زیادہ لمبا اور اتار چڑھاؤ رکھنے والا ہے۔ مثنوی سحرالبیان اور دوسرے رائج قصوں سے متاثر ہو کر انھوں نے شہزادے کے اُٹھائے جانے، راجہ اندر کے دربار میں ناچ کے لیے جانے (گلزار نسیم) وغیرہ کا بیان کیا ہے۔ اس طرح قصہ لمبا بھی ہو گیا ہے اور پریوں کے ناچ گانے اور راجہ اندر کے سو جانے کے بعد سے اس میں قصہ پن بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے بعد واقعات تیزی سے پیش آتے ہیں اور ڈرامائی عمل کا جو ٹھہراؤ ڈرامے میں موجود تھا وہ رفع ہو گیا ہے۔

۳۔ قصہ میں امانت نے کشمکش اور تصادم کے عناصر بھی رکھے ہیں۔

۴۔ مکالمے اگرچہ کم اور بیشتر نظم میں ہیں لیکن ان سے قصہ کو آگے بڑھانے اور ڈرامائی اثر پیدا کرنے کا کام لیا گیا ہے۔

۵۔ کردار اسٹیج پر آنے سے پہلے اپنی آمد گا کر اپنا تعارف کراتے ہیں۔

اس طرح امانت کی اندر سبھا واجد علی شاہ کے بنائے ہوئے ڈھانچے پر ایک عمارت کی تعمیر ہے۔ اِسی بنیادی ڈھانچے کو لے کر انھوں نے اسے بہت آگے بڑھایا ہے اور رہس کو ڈرامے کی سرحدوں میں داخل کر دیا ہے۔

مداری لال کی اندر سبھا:

امانت کی اندر سبھا کے بعد جو سب سے مشہور ڈراما نظر آتا ہے وہ مداری لال کی اندر سبھا ہے۔ اودھ کے عوامی اسٹیج کی مقبولیت کا یہ نتیجہ تھا کہ امانت کی روایت کو سامنے رکھ کر متعدد ناٹک

لکھے گئے، جو ناٹک کے بجائے "اندر سبھا" یا صرف "سبھا" کہلاتے تھے۔ اس لیے کہ ناٹک کے نام کو اودھ کے عوامی اسٹیج پر کھیلے جانے والے تماشوں سے مربوط نہیں کیا گیا تھا۔

مداری لال کی اندر سبھا کا مصنف کون ہے اس کے بارے میں لوگوں کو اختلاف ہے اس کی تحقیق بھی اس وقت ہمارے موضوع سے باہر ہے۔ اتنا ضرور مدِ نظر رکھنا ہے کہ اس مشہور ڈرامے کی ساخت کیسی ہے اور اس سے اردو ڈرامے اور اسٹیج کی روایت کس طرح آگے بڑھی۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے اپنے ایک مضمون میں مداری لال کی اندر سبھا کو امانت کی اندر سبھا کی روایت کی توسیع بتایا ہے اور اس کے مخالف حصوں کو اسی تماشے کا بتایا ہے اگرچہ کردار مختلف ہیں۔

"تھیٹر کے نقطۂ نظر سے مداری لال کی اندر سبھا کی ساخت بھی امانت کی ایسی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ امانت نے تھیٹر کی جو روایت بنا دی اس کی تقلید مداری لال کے پیش نظر ہے۔ کچھ اختلافات ضرور ہیں۔ مثلاً امانت کے یہاں دیووں اور گلفام کے علاوہ جتنے کردار ہیں سب کے سب اسٹیج پر داخل ہونے سے پہلے اپنی آمد کا اعلان کرتے ہیں یا دوسرے ان کی آمد گاتے ہیں۔ مداری لال کے یہاں صرف ہیرو اور ہیروئن کے لیے یہ خصوصیت ہے باقی کردار بغیر کسی تمہید یا اعلان کے اسٹیج پر آجاتے ہیں۔ ڈرامے کے آخر میں بھی کورس نہیں ہے بلکہ ہیروئن کی "ہولی" پر ناٹک کا خاتمہ ہوتا ہے۔"[1]

ناظرین کے لیے زیادہ سے زیادہ گانے پیش کرنے کا مقصد مداری لال کے یہاں بھی موجود ہے۔ چنانچہ اس میں سولہ گیت ہیں جن میں ٹھمریاں، بسنت، بارہ ماسہ وغیرہ ہیں جو موقع موقع سے پیش کیے گئے ہیں۔ غزل کی شکل میں مکالمے ہیں جو گا گا کر پیش کیے جاتے ہیں۔ ترجیع بند، خمسہ، مسدس بھی ہیں تاکہ تنوع برقرار رہے اور سننے والے بددل نہ ہوں۔ یوں بھی ایک دو مقام پر غزلیں گائی

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: مداری لال کی اندر سبھا (مضمون مطبوعہ)

گئی ہیں۔ ان گانوں میں بھی امانت کا اثر صاف جھلکتا ہے۔ مثلاً امانت کی اندر سبھا کی مشہور غزل جو لال پری پیش کرتی ہے ؎

دل کو مرغوب ہے ٹھنڈی جو ہوا ساون کی　　　مانگتا ہوں میں دعا حق سے سدا ساون کی

مداری لال کے یہاں شہزادی اسی زمین میں ترجیع بند پیش کرتی ہے۔ اس کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں ؎

سیرِ گلشن نہ خوش آئی نہ ہوا ساون کی　　　فصل رہتی ہے ان آنکھوں میں سدا ساون کی

کیفیت کیا میں اٹھاؤں گا بھلا ساون کی　　　بر میں دل بر ہو تو ہو سیر کی جا ساون کی

یار بن کس کو خوش آتی ہے گھٹا ساون کی

جی اُڑائے لیے جاتی ہے گھٹا ساون کی

دیکھ اُس سبزۂ خط کو میں زمانہ بھولی　　　ایسی بے ہوش ہوئی اپنا بیگانہ بھولی

سوسنی لب پہ میں مسّی کا لگانا بھولی　　　پنجۂ سُرخ پہ مہندی کا رچانا بھولی

یار بن کس کو خوش آتی ہے گھٹا ساون کی

جی اُڑائے لیے جاتی ہے گھٹا ساون کی

مداری لال کا پلاٹ امانت کے پلاٹ سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں تک کہ اس میں اندر کا کردار ایسا بنیادی کردار نہیں جیسا کہ امانت کے یہاں ہے اور جس کی وجہ سے امانت نے اپنے ڈرامے کا نام "اندر سبھا" رکھا۔ مداری لال کے یہاں تو اندر کا کردار تھوڑی دیر کے لیے آخر کے حصّہ میں آتا ہے۔ مگر پھر بھی امانت کی نقل میں "اندر سبھا" کا نام دیا گیا ہے۔ مداری لال کے یہاں ہیرو اور ہیروئن کی شادی ہو جاتی ہے اور اس کے بعد ہیرو کو ایک پری کوٹھے پر سے اُٹھا لے جاتی ہے۔ گویا پری، دیو اور مافوق الفطرت عناصر پیدا کرنے کے لیے اِس قصّہ کو امانت کے طرز پر بڑھایا گیا ہے ورنہ شکار کے دوران ہیرو اور ہیروئن کا سامنا ہو جاتا ہے اور درد فراق کا کچھ دیر اظہار کرنے کے بعد دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ وزیر زادی دونوں کو ملانے کا وسیلہ بنتی ہے۔

ڈرامے میں تصادم کا عنصر پری کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے جو شہزادے کو پرستان اُٹھا لے جاتی ہے اور اس پر جان و دل سے فدا رہتی ہے مگر شہزادہ اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ سوال و جواب اشعار کی صورت میں ہیں۔ جن پر امانت کی اندر سبھا کی چھاپ نمایاں ہے۔

مداری لال کی اندر سبھا کے سب مکالمے منظوم ہیں، غزل، ترجیع بند، مسدس وغیرہ سے دلی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے اور یہ سب قصّہ کا جُز معلوم ہوتے ہیں۔ صرف گیت، ٹھریاں، ہولی، بسنت وغیرہ الگ سے گیت معلوم ہوتے ہیں ورنہ غزلیں وغیرہ ڈرامے کا جُز معلوم ہوتی ہیں اور مکالموں کا کام دے کر قصّہ کو آگے بڑھانے میں مدد دیتی ہیں۔ یہ خصوصیت اس میں امانت سے الگ ہے۔ امانت کے یہاں زیادہ تر غزلیں ایسی ہیں جو ناظرین کو سُنانے کے لیے مناسب زمینوں اور مترنم بحروں میں لکھی گئی ہیں لیکن وہ قصّہ کا جُز نہیں۔ مگر مداری لال کے یہاں یہ بات نہیں۔ مثلاً بسنت کے متعلق اشعار دیکھیے ؎

شہزادی:

عالم پہ رنگ اپنا یہ چھایا بسنت نے ۔۔۔ جوڑا بسنتی سب کو پنھایا بسنت نے
جوبن نیا ہر اک کا بنایا بسنت نے ۔۔۔ دل میں اُمنگ، جوش دکھایا بسنت نے
میری بغل میں آج جو ہوتا وہ خوش خرام ۔۔۔ میں بھی مٹاتی آج کے دن حسرتیں تمام
بوس و کنار ہی میں بسر کرتی صبح و شام ۔۔۔ پیتی مے وصال میں عشرت کا بھر کے جام

سب گلشنِ جہاں کو کھلایا بسنت نے
لیکن مجھے یہ داغ دکھایا بسنت نے

جواب دینا وزیرزادی کا:

باغِ جہاں میں رنگ مچایا بسنت نے ۔۔۔ خلقت کو زعفرانی بنایا بسنت نے
جوشِ جوانی دل میں اُٹھایا بسنت نے ۔۔۔ پژمردہ خاطروں کو کھلایا بسنت نے
خوشبوؤں سے گُلوں کے معطر ہوئے مشام ۔۔۔ بادِ بہار کا یہ جہاں پر ہے فیضِ عام

خلقت کا چار سو ہے گلوں پر ہے اژدہام　　ہر شخص کو خوشی ہے ہر اک کو ہے دھوم دھام

ہے ہے بڑا غضب یہ دکھایا بسنت نے

تجھ سے ترے صنم کو بچھڑایا بسنت نے

فنِ شاعری کے نقطۂ نظر سے اگر دیکھا جائے تو مداری لال کی "اندر سبھا" بہت معمولی درجہ کی نظم کا نمونہ کہی جائے گی۔ ڈھیلے مصرعے، زبردستی کے الفاظ، نامناسب قافیے، حروف کا گرنا وغیرہ عیوب، برابر نظر آتے ہیں۔ مکالمے طویل ہیں۔ جن میں بھرتی کے اشعار بہت زیادہ رکھے گئے ہیں۔ ڈرامے کے عناصر تشویش اور تصادم میں امانت کے یہاں سے کوئی ترقی نہیں ملتی۔ البتہ تسلسل کا عنصر زیادہ کہا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ گیتوں کے علاوہ زیادہ تر غزلیں، ترجیع بند وغیرہ موضوع کی مناسبت سے ہیں اور ڈرامے کا جُز معلوم ہوتے ہیں

●

اُردو ڈرامے کا یہ ابتدائی اسٹیج جو امانت کی کوششوں کا نتیجہ تھا اپنے پیچھے ایک لمبی روایت رکھتا ہے۔ قدیم سنسکرت اسٹیج حالات سے مجبور ہو کر دم توڑ چکا تھا اور ڈرامائی روایتیں کرشن کی راس لیلا اور رام لیلا کی شکل میں موجود تھیں۔ ان کے علاوہ بنگال میں جاترا اور ملک کے دوسرے حصوں میں بھوئی　भवई　اور "تماشا" کے دکھانے والے تھے۔ بھانڈوں، بھگت بازوں اور بہروپیوں میں بھی اس کے کچھ پہلو نظر آتے تھے۔ ان سب کے اثر سے کہ سلطان عالم واجد علی شاہ نے اپنی طبیعت کی اپج سے اسٹیج کے لیے ایک نئی چیز تیار کی جسے انھوں نے "رَہس" کا نام دیا۔ یہ بیلے، آپیرا، رقصی ڈراما DANCE DRAMA کا معجون مرکب تھا جس میں ان سب چیزوں کے اجزا مل جاتے ہیں۔ لیکن پھر بھی تمام تر مماثلت نہ ہونے کی وجہ سے اسے کسی ایک مروجہ صنف کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

واجد علی شاہ کی ان کوششوں کی خبر سُن کر اودھ میں جو عوامی اسٹیج تیار ہوا وہ اپنی خصوصیات کی وجہ سے شاہی اسٹیج سے، بہت الگ ہے۔ اودھ کا عوامی اسٹیج خود حالات نے پیدا کر دیا تھا۔

اور اس میں عمل سے زیادہ گانا سننے اور ناچ دیکھنے کے موقعے فراہم کرنے کی طرف توجہ کی گئی تھی۔" اندر سبھا" کے اس اسٹیج نے مقبولیت عام حاصل کی اور اس طرح کے ناٹک کیے جانے لگے جنھیں اس کی تقلید میں "سبھا" یا" اندر سبھا" کہا جاتا تھا۔ چاہے ان میں اندر کے دربار کا منظر ہو یا نہ ہو۔" اندر سبھا" اسٹیج کی ایک روایت بن گیا اور اس کے طرز پر بہت سے ڈرامے لکھے اور کھیلے گئے، جیسے مداری لال کی اندر سبھا، موہن سبھا، پریوں کی ہوائی مجلس، بزم سلیمان وغیرہ۔ ان میں سے ہم نے اس باب میں امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کا جائزہ لیا ہے تاکہ اس روایت کی خصوصیات واضح ہو جائیں۔

دوسرا باب

۱۔ مغربی اثرات
۲۔ "راجہ گوپی چند اور جلندھر" اور بمبئی کا اسٹیج
۳۔ پارسی تھیٹر کا پہلا اُردو ڈراما "خورشید"
۴۔ نسرواں جی آرام
۵۔ محمود میاں رونق بنارسی
۶۔ حسینی میاں ظریف
۷۔ حافظ محمد عبداللہ
۸۔ مرزا نظیر بیگ
۹۔ پارسی تھیٹر۔ اس دور کی خصوصیات اور حاصل

مغربی ممالک میں ڈراما وہاں کی ادبی اور تہذیبی زندگی کا اہم جُز سمجھا جاتا ہے اور یورپ کے تمام ملکوں میں اس فن میں ترقی ہوتی رہی ہے۔ اسی بنا پر قیاس کیا جاتا ہے کہ جب ہندوستان کی دولت کی کشش سب سے پہلے پرتگالیوں کو اس ملک میں لائی اور دھیرے دھیرے انھوں نے تجارت کرتے کرتے اپنے مقبوضات بنا لیے اور اُن کی ایک کثیر تعداد رہنے لگی تو اُن کے اپنے ملک کی زندگی کے بہت سے عناصر یہاں بھی آگئے۔ غیر ملکی مہم جو لوگوں میں جفاکشی کے ساتھ ساتھ تفریح کی طلب بھی ہوتی ہے۔ اس لیے خیال ہوتا ہے کہ تفریح کے طور پر ڈرامے بھی کیے جانے لگے تاکہ ان لوگوں کا دل بہل سکے اور اپنے ملک کی زندگی کی جھلکیاں بھی نظر آئیں۔

تفریح کے علاوہ ان لوگوں کے ساتھ عیسائی پادریوں کا گروہ بھی چلتا تھا جو اپنے مذہب کا پرچار کرتے رہتے تھے۔ اس پرچار کا جز معجزاتی ڈرامے (MIRACLEPLAYS) بھی تھے جن میں حضرت عیسیٰ کی زندگی کے مختلف واقعات کو ڈرامے کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے کوئی حوالہ دیے بغیر یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ پرتگالی ہندوستان کے طول و عرض میں ۱۵۵۰ء کے بعد سے" اندوستانی" زبان میں ڈرامے دکھلاتے تھے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

"چونکہ انھوں نے مشرق قریب و بعید اور دیگر ممالک کی تجارت سے دولت کثیر حاصل کی تھی اور انتہائی مذہب پرست واقع ہوئے تھے اس لیے وہ حضرت عیسیٰ کی زندگی کے اہم پہلو بغرض فلاحِ عام و خاص اندوستانی زبان میں دکھلاتے تھے۔ وہ اپنی مذہب پرستی میں اس قدر سرمست تھے کہ یورپ کے تھیٹروں خاص کر فرینچ اور اسپین میں جو اصلاحات و ایجادات ہوتی تھیں انھیں وہ جلد سے جلد اندوستانی اسٹیج پر رائج کر دیتے تھے۔ ترمیم

وتنسیخ اور ترقی کا یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہا جب تک کہ پرتگیز مشرق و مغرب میں حکمراں اور وسط دکن اور دہلی آگرہ اور اس کے قرب وجوار میں باشندگان ہند کو آسمانی روشنی دکھلانے کے لیے قائم ودائم رہے ۱۸۵۰ء کے بعد سے ہندوستانی یا ماڈرن اُردو اسٹیج میں ڈرامے دکھلائے جانے لگے تھے۔"[1]

یہ ڈرامے کون سے تھے ان کی زبان کیا تھی۔ ۱۵۵۰ء کے قریب کھڑی بولی کی شکل کیا تھی یہ سب باتیں اسی وقت طے کی جاسکتی ہیں جب اُن کھیلوں کی زبان کا کوئی نمونہ ہمارے سامنے موجود ہو۔ ڈاکٹر نامی کے پاس ایسا کوئی نمونہ نہیں ہے نہ انھوں نے اس کا کوئی ذکر ہی کیا ہے کہ اندوستانی زبان سے ان کی کیا مراد ہے۔ اگر اس زبان کا نمونہ مل جائے تو ڈرامے کی تاریخ سے قطع نظر لسانی تاریخ کی بھی بہت سی گتھیاں سلجھ جائیں۔ اگر اندوستانی زبان سے مراد کھڑی بولی کا کوئی روپ ہے جیسا کہ اقتباس کی آخری سطر سے واضح ہوتا ہے تو یہ سوچنا ہوگا کہ اس وقت اُردو زبان یا کھڑی بولی کی جو حالت تھی اُس میں کس حد تک ڈرامے لکھے جاسکتے تھے۔ بالفرض ان ڈراموں کا کھڑی بولی میں، ہونا ثابت بھی ہوجائے تو ان کو ماڈرن اُردو اسٹیج قرار دے دینا ہمارے نزدیک درست نہیں۔ ان ڈراموں کے بارے میں ڈاکٹر نامی نے کوئی اور بات نہیں لکھی۔ موجودہ حالت میں ان ڈراموں کا اُردو میں ہونا محض ایسے قیاس پر مبنی ہے جسے دوراز کار کہا جائے گا۔

ہندوستان کی بساط سیاست پر جب انگریزوں نے دوسری یوروپی قوموں کے مہرے پیٹ دیے اور اُن کے قدم یہاں مضبوطی سے جم گئے، تو اُن کی زندگی کے جز کی حیثیت سے ہندوستان میں ڈرامے کیے جانے لگے۔ یہ ڈرامے زیادہ تر چھاؤنیوں میں یا ایسے مقامات پر ہوتے تھے جہاں انگریزوں کی بڑی تعداد مقیم ہوتی تھی۔ انگریزوں کے باقاعدہ تھیٹر قائم کرنے کا قدیم ترین ثبوت

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی: اُردو تھیٹر جلد اول ص ۱۴۳

ڈگلس کی کتاب BOMBAY AND WESTERN INDIA جلد اوّل ص ۲۱۰ پر جس کے ساتھ تقریباً ۱۷۵۰ء درج ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بمبئی میں ۱۷۵۰ء میں ایک تھیٹر موجود تھا۔[1] لیکن بمبئی گزٹ میں وہاں کے سب سے پہلے تھیٹر کی تعمیر کا سال ۱۷۷۰ء درج ہے جو عوام سے چندہ لے کر تعمیر کیا گیا تھا۔ اس تھیٹر میں جسے بمبئی تھیٹر کہا جاتا ہے ڈراموں کے کھیلے جانے کی تفصیل بقول ڈاکٹر نامی ۱۷۷۹ء کے پہلے نہیں ملتی۔[2]

۲۲ مارچ ۱۸۰۰ء سے یہ تھیٹر نیلام گھر کی حیثیت سے استعمال ہونے لگا مگر ۱۸۰۶ء سے اس تھیٹر میں تماشے دکھلائے جانے لگے۔ ۱۸۱۸ء میں اس تھیٹر کو دوبارہ بنوایا گیا اور پہلی جنوری ۱۸۱۹ء سے اس میں باقاعدہ ڈرامے کیے جانے لگے۔ یہ سب ڈرامے انگریزی کے ہوتے تھے جس میں شوقیہ ڈراما کرنے والے حصہ لیتے تھے لیکن اخراجات کے مقابلے میں آمدنی کم ہوتی رہی۔ چنانچہ مجبور ہو کر اس کی مجلس منتظمہ نے ۱۸۳۵ء میں اس کی عمارت کو نیلام کر دیا۔ ۱۸۴۵ء میں کچھ لوگوں کی تحریک پر دوبارہ ایک تھیٹر قائم کرنے کا ارادہ کیا گیا۔ چنانچہ جگن ناتھ شنکر سیٹھ کی تحریک پر ایسٹ انڈیا کمپنی نے بمبئی تھیٹر کے نیلام سے بچی ہوئی رقم نئے تھیٹر ہال کے لیے دینا منظور کر لی اور گرانٹ روڈ پر نیا تھیٹر ہال تعمیر ہوا جس میں ۱۸۴۶ء سے انگریزی ڈرامے دکھلائے جانے لگے۔

اس سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ بامبے تھیٹر کی ابتدا سے اس کے نیلام ہو کر گھٹنے تک یعنی ۱۸۳۵ء تک اس میں ہندوستانیوں کے داخل ہونے کی ممانعت تھی۔ اس لیے بمبئی تھیٹر میں جو ڈرامے ہوتے تھے اُن کا براہِ راست اثر ہندوستانیوں کی زندگی پر نہیں پڑ سکتا تھا۔ گرانٹ روڈ تھیٹر جب تعمیر ہوا ہے تو اس کے لیے جگناتھ شنکر سیٹھ نے اپنی زمین بغیر کسی معاوضے

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی: اُردو تھیٹر جلد اوّل ص ۱۳۳

[2] 〃 〃 〃 〃 ص ۱۳۵

کے دی تھی۔ اس کے علاوہ اس میں دوسرے ہندوستانیوں نے بھی چندے دیے تھے چنانچہ مجلس منتظمہ میں جگناتھ شنکر سیٹھ کی آواز کافی اہمیت رکھتی تھی۔ ان کی خواہش یہ ہوئی کہ نئے باہبے تھیٹر میں مراٹھی ڈرامے بھی اسٹیج کیے جائیں۔ اس لیے ۱۸۵۳ء میں جگناتھ شنکر کی قائم کردہ انجمن نے جس کا نام "ہندو ڈرامیٹک کور" تھا کچھ ڈرامے پیش کیے[1]

مالی حیثیت سے ان ڈراموں میں کافی نقصان ہوا۔ اس لیے جگناتھ شنکر سیٹھ نے یہ سوچا کہ اردو ڈرامے بھی پیش کیے جائیں تاکہ اس نقصان کی کچھ تلافی ہو سکے اس لیے انھوں نے بھاؤ داجی لاڈ سے "راجہ گوپی چند اور جلندھر" نام کا ڈراما لکھوا کر ۶ نومبر ۱۸۵۳ء کو پیش کیا اور اس طرح بقول ڈاکٹر عبدالعلیم نامی باہبے تھیٹر کے اسٹیج پر اردو کا پہلا ڈراما کھیلا گیا[2]

یہ امر بحث طلب ہے کہ "راجہ گوپی چند اور جلندھر" کو مکمل نقل یا ڈراما ہے اور اسے اردو ڈرامے کا نقطۂ آغاز کہا جا سکتا ہے یا نہیں۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے اس سلسلہ میں جو باتیں اٹھائی ہیں انھیں یہاں پیش کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے:-

"ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کا خیال ہے کہ یہ ڈراما اردو میں تھا لیکن نہ انھوں نے اس کی کہانی بیان کی ہے نہ کوئی اقتباس پیش کیا ہے نہ کسی کتاب، رسالے یا اخبار میں اس کے ذکر کا حوالہ دیا ہے جس سے یہ اندازہ کیا جا سکے کہ اس کی زبان کس حد تک اردو تھی۔ اس کے مختلف مناظر میں عمل، تشویش اور تصادم کے اجزا ہیں یا نہیں۔ دوسرے الفاظ میں کیا "گوپی چند اور جلندھر" کو ڈراما کہا بھی جا سکتا ہے یا نہیں۔ نامی صاحب نے جو ثبوت پیش کیے ہیں ان سے اتنا تو ضرور ثابت ہوتا ہے کہ "گوپی چند اور جلندھر" کے نام سے کوئی چیز مختلف تاریخوں میں پانچ بار اسٹیج پر پیش کی گئی لیکن اس پر انھوں نے

---

[1] اردو تھیٹر جلد اول ص ۱۷۹

[2] " " " ص ۱۸۰

نے کوئی روشنی نہیں ڈالی کہ یہ ڈراما تھا بھی یا نہیں۔ ہم نے ڈاکٹر نامی سے گفتگو کر کے اس پہلو پر تشفی کرنا چاہی لیکن موصوف سے کوئی مدد نہیں مل سکی اس لیے کہ "راجہ گوپی چند اور جلندھر" کو انھوں نے خود بھی نہیں پڑھا نہ اسے دیکھا اور نہ ان کے علم میں اس کے کسی نسخے کا کہیں وجود ہے۔"[1]

اس طرح جب تک "راجہ گوپی چند اور جلندھر" مل نہ جائے اس کے بارے میں قطعی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا البتہ اسے اُردو کے جدید اسٹیج کا آغاز ضرور کہا جا سکتا ہے۔ وہ نقل یا کومک ہی سہی لیکن مغربی انداز کے اسٹیج پر اُردو میں کچھ پیش کرنے کی کوششیں نومبر ۱۸۵۳ء ہی سے شروع ہوئیں۔ "گوپی چند اور جلندھر" کے ساتھ ۲۶ نومبر ۱۸۵۲ء کو بمبئی تھیٹر میں ایک مختصر کومک شری منت جی بھی پیش کیا گیا تھا۔ اس کے بعد بھی کبھی کبھی گجراتی اور مراٹھی ڈراموں کے ساتھ اُردو کامک پیش کیے جاتے رہے۔ ان کامکوں کے بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بھانڈوں کی نقل کی طرح تفریح طبع کے لیے پیش کیے جاتے تھے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں بعض کرداروں یا لوگوں کی کچھ کمزوریوں کو نمایاں کر کے ان کا خاکہ بھی اُڑایا جاتا تھا۔

افسوس ہے کہ ۱۸۷۱ء تک اُردو ڈراما دکھانے کی جو کوششیں بمبئی میں ہوتی رہیں اُن میں کا کوئی ڈراما دستیاب نہیں ہوتا ورنہ ان ڈراموں سے ان کے فنی ارتقا کا اندازہ کیا جاتا۔ ابھی تک بمبئی کے جدید اُردو اسٹیج کا جو قدیم ترین اُردو ڈراما ملا ہے وہ "خورشید" ہے۔

"۱۸۷۱ء اُردو تھیٹر کی دنیا میں خاص اہمیت رکھتا ہے اس لیے کہ تقریباً اس زمانے سے تجارتی تھیٹر کو فروغ حاصل ہوا اور لوگوں کو اُردو ڈراموں کے پیش کرنے میں مالی منفعت کا پہلو نمایاں طور پر نظر آنے لگا۔ بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے "خورشید" نامی ڈراما گجراتی سے اُردو میں ترجمہ کیا اور اُسے دادا بھائی پٹیل نے تیار کرایا۔

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: اردو ڈراما انیسویں صدی میں۔ شب خون۔ الہ آباد۔ جولائی ۱۹۶۶ء

اس کے لیے بڑے اہتمام سے مصور کے پردے بنوائے گئے، جن سے پس منظر کو اُبھارا گیا۔ آگے کا بڑا پردہ جسے ڈراپ کہتے تھے وہ بھی بڑی لاگت سے تیار ہوا۔ مختلف اداکاروں کے لیے زرق برق لباس بنوائے گئے۔" لہ

وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے خورشید کو وکٹوریہ تھیٹر میں پیش کیا۔ ڈراما بڑی کامیابی سے کھیلا گیا اور لوگوں نے اُسے بہت پسند کیا۔ بمبئی میں جو ڈرامے لکھے اور کھیلے گئے ان میں خورشید سب سے قدیم بتایا جاتا ہے۔

خورشید کے مترجم نے اس کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ یہ ہندوستانی زبان کا پہلا ڈراما ہے۔ اگر اس بیان کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو کہنا چاہیے کہ بمبئی میں تجارتی اردو اسٹیج کا آغاز ۱۸۷۱ء سے ہوا۔ خورشید کی کامیابی سے جو ہمت افزائی ہوئی اس کے نتیجہ میں الفریڈ کمپنی نے "جہاں بخش گل رخسار" بڑی تیاری کے ساتھ پیش کیا۔ لوگوں نے اُسے بھی بہت پسند کیا اور اس زمانے سے مصور پردوں کا رواج شروع ہوا۔ دربار، محل، جنگل، گاؤں، بازار وغیرہ کے پس منظر کو خوبصورت پردوں کے ذریعہ پیش کیا جاتا تھا اور ان کے استعمال کے بغیر تجارتی طور پر ڈراما دکھانے کا رواج ہی نہیں رہ گیا۔

مصور پردوں کے علاوہ اس وقت کے تھیٹر میں اہم چیز موسیقی تھی۔ مختلف اداکاروں کو باقاعدہ موسیقی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ "خورشید" اور "جہاں بخش گل رخسار" میں گانوں کی کثرت تھی اس کے مختلف کرداروں کے سلسلے میں یہ اطلاع ملتی ہے کہ اس میں "خورشید" کا پارٹ پہلے ... کے لیے تجویز ہوا تھا لیکن گانوں کی زیادتی کی وجہ سے خورشید جی بالیوالا کو دیا گیا۔ ٢ے

اسی زمانے سے اردو ڈرامے کی تاریخ میں تھیٹر کو وہ اہمیت حاصل ہو گئی کہ ڈرامے کی تاریخ تھیٹر کی تاریخ بن گئی۔

لہ ڈاکٹر مسیح الزماں: انیسویں صدی میں اردو ڈراما ۱۸۷۱ء کے بعد۔ شب خون۔ الہ آباد۔ اگست ۱۹۶۷ء

٢ے اردو کا پہلا دستیاب شدہ ڈراما: نوائے ادب۔ بمبئی۔ جنوری ۱۹۶۶ء۔

پارسی تھیٹر کا پہلا اُردو ڈراما "خورشید"

پارسی تھیٹر کا پہلا اُردو ڈراما جو دستیاب ہو سکا ہے "خورشید" ہے جسے پہلے گجراتی میں ایدل جی جمشید جی کھوری نے لکھا تھا اور پھر بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے اُردو میں اس کا ترجمہ کیا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں اسے ترتیب دے کر شائع کرنے جا رہے ہیں۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے "خورشید" کا مترجم آرام کو بتایا ہے۔ ان کی عبارت یہ ہے:

"رستم و سہراب اُردو کی کامیابی کے بعد دادی پٹیل نے ایدل جی کھوری سے ایک ڈراما بنام "سونا نا مول نی خورشید" گجراتی میں لکھوایا اور آرام سے اس کا ترجمہ "خورشید" کے نام سے کرایا۔ اس میں خورشید بالی والا اور کیپٹن جی میڈن نے جو کمپنی کے بہترین منشی تھے دل کھول کر کام کیا۔ ڈراما بہت کامیاب رہا۔" [۱]

ڈراما خورشید غالباً ڈاکٹر نامی کی نظر سے نہیں گزرا۔ میں ۱۹۶۰ء میں جب بمبئی گئی تھی تو ڈاکٹر نامی کی خدمت میں بھی حاضر ہوئی تھی لیکن انھوں نے خورشید کے سلسلے میں کوئی رہنمائی نہیں کی۔ جب مجھے یہ ڈراما ملا تو اس میں واضح طور پر پہلے صفحہ پر یہ عبارت نظر آئی:

سونے کے مول کی

خورشید

ہندوستانی ناٹک

وکٹوریا ناٹک منڈلی کے لیے

گجراتی زبان میں

---

[۱] اُردو تھیٹر جلد دوم ص ۳۵

ایدل جی جمشید جی کھوری نے لکھا
اس کے بعد ایک پارسی صاحب

سیٹھ بہرام جی فردوں جی مرزبان

نے ہندوستانی زبان میں ترجمہ کیا

اس سے واضح ہوتا ہے کہ خورشید کے مترجم نسرواں جی مہرواں جی آرام نہیں بلکہ بہرام جی فردوں جی مرزبان ہیں۔ یہ ۱۸۷۱ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لیے ترجمہ کیا گیا۔ اس میں پانچ ایکٹ ہیں جو پچیس مناظر پر منقسم ہیں۔ آغاز میں کورس ہے اور خاتمہ بھی گانے پر ہوتا ہے۔ سب ملا کر انیس[19] گانے ہیں جن میں تقریباً آدھی غزلیں ہیں۔

ڈرامے کا قصہ یہ ہے کہ دہلی کا بادشاہ فتح شاہ اپنی بیوی خورشید سے ناراض ہو کر اُسے نیلام کرنے کا حکم دے دیتا ہے اور یہ قیمت مقرّر کرتا ہے کہ ایک گز چوڑا ایک گز لمبا اور ایک گز گہرا حوض جو بھی سونے سے بھر دے وہ خورشید کو لے جائے۔ فتح شاہ کا کوتوال جو خورشید پر نظر رکھتا تھا یہ امید رکھتا تھا کہ یہ قیمت دے کر اُسے حاصل کر لے گا لیکن نیلام کے وقت فیروز جو ظاہر میں سوداگر مگر اصل میں فیض آباد کے بادشاہ کا لڑکا ہے آپہنچتا ہے اور دُگنی قیمت ادا کر کے خورشید کو حاصل کر لیتا ہے۔ خورشید جو کوتوال کی بدنظری کی وجہ سے اس سے بہت نالاں تھی فیروز سے بہت خوش ہوتی ہے اور اس کی وفادار بیوی بن جاتی ہے۔ فیروز اپنی بیوی کے ساتھ سندھ چلا جاتا ہے اور وہاں ایک مکان لے کر رہنے لگتا ہے۔ مال و دولت ختم ہو جانے کی وجہ سے خورشید کی بنائی ہوئی ایک شال فروخت کرنے بادشاہ کے محل پہنچتا ہے۔ خورشید کے حُسن کا شُہرہ سُن کر سندھ کا بادشاہ ملک شاہ پہلے ہی اس کا شیدا تھا۔ جب اُسے معلوم ہوا کہ خورشید اُسی کے شہر میں موجود ہے تو اپنے محل میں فیروز کو روک کر اس نے خورشید کو دھوکے سے بُلوا لیا اور طالبِ وصل ہوا لیکن خورشید راضی نہیں ہوئی۔ جب خورشید کو یہ محسوس ہوا کہ ملک شاہ زبردستی اپنا مقصد حاصل کرنے کا تو اس نے چار ماہ کی مہلت مانگی

بادشاہ نے اس کی بات مان کر اُسے چار ماہ کی مہلت دی اور ایک محل میں رکھ دیا چار ماہ پورے ہونے والے ہی تھے کہ کھڑکی سے خورشید نے فیروز کو سڑک پر دیکھا جو اس کے فراق میں در در کی ٹھوکریں کھاتا پھر رہا تھا۔ اس نے اس سے کہا کہ رات کو دو گھوڑے لے کر کھڑکی کے نیچے آجائے تو وہ دونوں کسی طرف نکل چلیں گے۔ یہ بات ملک شاہ کے درباری مسخرے غازی خان نے سُن لی اور چونکہ وہ بھی خورشید پر مائل تھا اس لیے فیروز سوتا ہی رہا وہ پہلے ہی خورشید کو گھوڑے پرلے کر چل دیا۔

جب بہت دور جا کر خورشید کو معلوم ہوا کہ جس کے ساتھ وہ آئی ہے وہ فیروز نہیں ہے۔ تو بہت گھبرائی اور حیلے بہانے سے اپنے کو اُس کے پنجے سے چھڑا کر بھاگ نکلی جنگل میں اُسے دو شہزادے ملے جو اُسے دیکھتے ہی فریفتہ ہو گئے۔ چکمہ دے کر یہ ان کے بیچ سے بھی بچ نکلی اور مردانہ بھیس اختیار کر لیا۔ تاکہ اب تو لوگوں کی ہوسناکیوں سے بچ سکے گی۔ جنگل میں فیروز کی بہن گل چہرہ اپنی سہیلیوں کے ساتھ شکار کھیل رہی تھی اُسے خورشید مردانے بھیس میں باحال تباہ ملی۔ وہ اُسے گھر لے گئی اور خبر گیری کر کے اچھا کیا۔ بادشاہ نے خورشید کو جس نے اپنا نام تیمور رکھ لیا تھا وزیر بنا دیا اور اس کی بیٹی گل چہر اس پر عاشق ہو گئی اور شادی کے لیے اصرار کرنے لگی۔ تیمور نے چار ماہ کی رخصت لی اور خورشید کی تصویر دروازے پر لٹکا دی۔ آخر ایک دن فیروز اور دونوں شہزادے ادھر آنکلے اور تصویر دیکھ کر آپس میں جھگڑنے لگے۔ قصہ بادشاہ تک پہنچا جہاں سب نے ایک دوسرے کو پہچان لیا اور ہنسی خوشی سب مل کر شاد و خرم ہوئے۔

ڈرامے میں پچیس سین ہیں اور بہت سے مناظر فضول کے لیے بڑھائے گئے ہیں۔ قصہ کو بڑھانے اور اس میں پیچیدگی پیدا کرنے کی کوشش میں واقعات کو طول دیا گیا ہے۔ ڈراما کا سارا زور انھیں پیچیدگیوں پر ہے کہ خورشید کا حُسن کس طرح اس کی دشواریوں کا سبب بنتا ہے اور جہاں بھی وہ پہنچتی ہے ایک نہ ایک انسان کی شکل میں بھیڑیا اسے اپنی ہوس کا

شکار بنانے کے لیے مل جاتا ہے اور یہ بے چاری اپنی آبرو بچانے کے لیے طرح طرح کے جتن کرتی رہتی ہے۔ اس لحاظ سے ڈرامے میں تشویش اور تصادم کے عناصر موجود ہیں۔ اگرچہ پلاٹ کو گٹھا ہوا اور مربوط نہیں کہا جا سکتا۔

مکالمے نثر میں ہیں اور اس لحاظ سے یہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جس میں نثر میں مکالمے رکھے گئے ہیں۔ کہیں کہیں پر بعض کرداروں نے اشعار بھی پڑھ دیے ہیں۔ مکالموں کی زبان میں اُردو محاوروں کی غلطیاں بھی ہیں اور بعض دوسری کمزوریاں بھی مگر پھر بھی مترجم نے اُنھیں پُرزور بنانے کی کوشش کی ہے اور جابجا قافیوں کا استعمال بھی کیا ہے۔ مثلاً :

کوتوال : (داخل ہو کر) مبارک خورشید! آپ کا حال احوال تو خوش ہے ؟

خورشید : خوشی ناخوشی کو تجھے کیا درکار ؟

کوتوال : جب جان تجھ پر قربان تب میری جان ! تیری درکار نہیں ؟ خدا شاہد ہے میں تجھے جگر سے چاہتا ہوں۔

خورشید : چاہتا ہے ، کس کو چاہتا ہے ؟ اپنی جورو کو چاہ ! اپنے فرزند کو چاہ ! اپنی عزت کو چاہ !

کوتوال : تو ہی جورو اور تو ہی زندگی، خورشید بغیر روشنی کہاں ؟

خورشید : اے بے ادب دیوانے ! زرا زبان کو سنبھال ! فقط میرا نام ہی تیری تمام عزت اور زندگی کو ڈبانے کو بس ہے۔ اگر کوئی رذیل خورشید پُر نور کے حضور پہنچنے کی ہمت کرے تو وہ اُس کی آتش تیز سے بجھ جاوے۔ کبھی غلیظ بھونرا مدپورے پاس جانے کا ارادہ کرے تو خفا ہوئی مکھی اپنے ڈنک سے اُس کو مار ڈالے گی۔ تو بہرِ خدا یہاں سے جا !

ایک دوسری جگہ کی گفتگو دیکھیے :-

گُل چہر : اے دل آرام ! تیرے درمیان آنے سے میری نظر چوک گئی نہیں تو اس وقت اس ہرن کو جیتا پکڑ لیتی۔ بہن ! تیرے آنے سے میں نے ایک اچھا بدلہ کھویا۔ تجھے معلوم ہے کہ

ایسا شکار پکڑے جانے میں اپنے والد سے اپن کو کتنا بڑا انعام ملتا، اور بھی تمام شہزادوں میں اپنی بہادری آشکارا ہوتی۔

دل آرام: بہن گل چہرا اس میں میرا کچھ قصور نہیں۔ میں تو سمجھی تھی کہ تیرا ارادہ تیر سے بدھنے کا ہوگا۔

داسی: واری جاؤں تم دونوں پر کیسی آپ کی خوبی۔ آپ کے لہو کے تیر نخچیروں کا شکار کرتے ہیں اور تمھارے پلک کے تیر تو بھلے بھلے شہزادوں کا دل فگار کرتے ہیں۔

گل چہر: (دور نظر کرکے) دوڑو دوڑو! ابھی وہ ہرن باورا بن کر ادھر سے اُدھر بھاگتا ہے۔ چاروں اطراف گھیر لو، میں بھی پیچھے آتی ہوں شتابی کرو۔

منظوم مکالمے بالکل نہیں۔ البتہ کوئی کردار کہیں کہیں پر چند شعر پڑھ دیتا ہے۔ دوگانے کے طور پر گانے ضرور ہیں لیکن اندر سبھا کے طرز پر منظوم مکالمے بالکل نہیں۔

خورشید بمبئی کے پارسی تھیٹر کے لیے لکھا گیا اور اس کے لکھنے والے کے سامنے مغربی ڈراموں کے کچھ نمونے تھے جو بمبئی میں کھیلے جاتے تھے۔ اس کے سامنے پارسی اسٹیج بھی تھا جس پر کبھی شوقیہ اور کبھی کاروباری نقطۂ نظر سے گجراتی اور مراٹھی زبان میں ناٹک دکھائے جاتے تھے جو محض تفریح کے لیے ہوتے تھے۔ کچھ ڈراموں کے نام بھی بعض مصنفین نے لکھے ہیں لیکن اب تک جو سب سے پہلا اُردو ڈراما اس اسٹیج پر کھیلا جانے والا ہے وہ خورشید ہی ہے۔ اس کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے مصنف یا مترجم کے سامنے اندر سبھا کا نقشہ ضرور تھا لیکن اس نقشے سے انھوں نے اخذ فیض نہیں کیا بلکہ نئے ڈھنگ سے ڈرامے کو ترتیب دیا۔

اس وقت مصوّر پردوں کا استعمال شروع ہوا تھا اس لیے مختلف مناظر کے پردے کمپنی نے بنوائے تھے۔ مکالمے لکھنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے جو طریقہ استعمال کیا گیا ہے وہ بھی اندر سبھا کی روایت سے الگ ہے اور صاف بتاتا ہے کہ بمبئی میں پارسی اسٹیج نے ڈرامے کا نیا انداز قائم کیا جس کی ابتدا "خورشید" سے ہوتی ہے۔

•

نسروان جی مہروان جی آرام

بمبئی میں جو ڈرامے لکھے اور کھیلے گئے اُن میں ۱۸۷۲ء سے پہلے کا کوئی ڈراما نہیں ملتا اس لیے ۱۸۵۳ء سے ۱۸۷۱ء تک کی ڈرامائی کوششوں کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ۱۸۷۱ء کے بعد جو ڈرامے ملتے ہیں ان میں مناظر کی باقاعدہ تفصیل ہے اور جو گانے دیے گئے ہیں وہ قصے سے ربط رکھتے ہیں۔ یہ خصوصیت اس اندر سبھا میں بھی ہے جو مداری لال کی اندر سبھا کہلاتی ہے۔ چونکہ مغرب کے اثر سے بمبئی کے اسٹیج پر آگے کا پردا جسے ڈراپ کرٹین کہتے ہیں لگایا جاتا تھا اور پیچھے کی طرف رنگے ہوئے پردے لگائے جاتے تھے جن سے کسی منظر کو پیش کیا جاتا تھا اور دونوں طرف متعدد پہلو لگے ہوتے تھے جن کی آڑ سے ادا کار داخل ہوتے تھے یا باہر جاتے تھے اس لیے مناظر وغیرہ کی تقسیم پائی جاتی ہے۔ لیکن ان خصوصیتوں کو چھوڑ کر جب ان ڈراموں پر نظر ڈالی جائے تو ان پر مغرب کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ مختلف تھیئٹر کمپنیاں اندر سبھا بھی دکھاتی تھیں اور دوسرے ڈرامے جو اس دور میں لکھے گئے اور وہ مقبول ہوئے وہ بڑی حد تک اندر سبھا کی روایت کے پابند ہیں یعنی ان میں مکالمے منظوم ہوتے ہیں۔ تھوڑی تھوڑی دیر بعد گانے پیش کیے جاتے ہیں اور گانوں کے ساتھ رقص بھی ہوتا ہے۔ مثال کے لیے نسروان جی مہروان جی آرام کے بعض ڈرامے دیکھے جا سکتے ہیں۔

آرام اُردو کے پہلے ڈراما نویس ہیں جنھوں نے تھیئٹروں سے وابستہ ہو کر اس کام کو بطور پیشے کے اختیار کیا اور بہت سے ڈرامے ترجمہ و تصنیف کیے۔ آرام نے ایک ڈراما "لعل و گوہر" کے نام سے لکھا۔ نصیر الدین ہاشمی نے "دکن میں اُردو" میں عارف الدین ہاشمی کی ایک مثنوی "لعل و گوہر" کا ذکر کیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ آرام نے اپنے ڈرامے "لعل و گوہر" کا پلاٹ اسی دکنی مثنوی سے اخذ کیا ہو۔ آرام ایک پارسی ڈراما نگار تھے۔ ان کا شمار اُردو کے ابتدائی ڈراما نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ ان کا تعلق وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے تھا۔ اس ناٹک منڈلی کے منتظم کنور جی ناظر

اور دادی پٹیل تھے۔ یہ تھیٹر کمپنی پہلی کمپنی تھی جس نے اُردو کے طویل ڈرامے بمبئی میں باقاعدہ پیش کرنا شروع کیے تھے۔ اسی کمپنی نے اُردو کا پہلا ڈراما "خورشید" پیش کیا تھا۔ اس کمپنی نے دوسرا ڈراما 'نورجہاں' پیش کیا تھا۔ یہ ڈراما بھی ایدل جی کھوری نے گجراتی میں لکھا تھا اور اس کا اُردو ترجمہ نسروان جی مہروان جی آرام نے کیا تھا۔ اس طرح ڈراما نورجہاں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کا دوسرا اور آرام کا لکھا ہوا پہلا ڈراما تھا جو اسٹیج پر آیا۔ 'نورجہاں' کے بعد انھوں نے ایدل جی کھوری کے گجراتی ڈرامے "حاتم" کا اُردو ترجمہ کیا۔ نورجہاں اور حاتم کے دیباچے ان ڈراموں کے گجراتی مصنّف ایدل جی کھوری نے لکھے تھے۔ ان ڈراموں میں اُن کے مترجم کا بھی ذکر ہے۔ لیکن نہ مترجم کا تخلص آرام بتایا گیا ہے اور نہ کہیں یہ لکھا ہے کہ ان میں شعرگوئی کی بھی صلاحیت تھی۔ حالانکہ نورجہاں کے دیباچے میں یہ لکھا ہے کہ مترجم نے ڈرامے کے آخر میں دو تین مرتبہ مزاحیہ پارٹ بڑھائے ہیں جن سے ڈراما دلچسپ ہو گیا ہے۔

اسی طرح ڈراما حاتم کے دیباچے میں ایدل جی کھوری نے مترجم کو صرف "گجراتی اور ہندوستانی زبان میں مہارت رکھنے والا پارسی نوجوان" لکھا ہے۔ یہاں بھی اُن کے تخلص "آرام" یا اُن کے شاعر ہونے کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا۔ ڈراما "جہانگیر شاہ و گوہر" کا دیباچہ نسروان جی مہروان جی نے خود ہی لکھا ہے۔ یہ ڈراما بقول مصنّف کے آپرا ہے۔ اس میں وہ لکھتے ہیں:

> "یہ بتانا بے جا نہ ہوگا کہ میں شاعر نہیں ہوں نہ ہی سخن ور ہونے کا دعویٰ کرتا ہوں کیونکہ شاعری کے وسیع میدان میں آنے کی مجھ میں ہمت نہیں ہے۔ یہ کام میں نے فقط شوق کے لیے کیا ہے۔ میں اس میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں وہ میں منصف مزاج اور دانشمند پبلک پر چھوڑتا ہوں۔" [1]

---

[1] آرام کے ڈرامے: مرتبہ امتیاز علی تاج ص۱۲ جلد دوم۔

ڈاکٹر نامی کے مطابق آرآم نے سندرجہ ذیل ڈرامے لکھے تھے :-

(۲) ہیرا :- ڈراما :- بمبئی والنٹیر تھیٹریکل کمپنی کے مالک وِٹھل داس نے یہ ڈراما آرآم سے لکھوایا۔

سے لکھوایا۔

(۳) باغ و بہار۔

(۴) بہرام اور شیریں۔

(۵) جواں بخت :- نامی صاحب نے اس کے متعلق کچھ نہیں لکھا لیکن امتیاز علی تاج کے سطابق یہ ڈراما شکسپیر کے "مرچنٹ آف وینس" سے اخذ کیا گیا تھا۔

(۶) چندراولی :- اس ڈرامے کی کہانی کا کچھ تعلق بنگال سے تھا۔

(۷) حاتم طائی :- امتیاز علی تاج کے مطابق یہ ڈراما ایدل جی کھوری نے لکھا اور آرآم نے ترجمہ کیا۔ یہ ڈراما ۱۸۷۲ء میں شایع ہوا تھا۔

(۸) عالمگیر :

(۹) گُل بکاولی :- حاتم کے اسٹیج پر آنے سے پہلے یہ ڈراما تقریباً پچاس بار اسٹیج ہو چکا تھا۔ چنانچہ ۱۸۷۱ء کے آس پاس اسٹیج پر آیا ہوگا۔

(۱۰) گوپی چند

(۱۱) لیلیٰ مجنوں

(۱۲) نور جہاں

(۱۳) الہٰ دین۔ عجیب و غریب چراغ :- (آپرا)

(۱۴) بے نظیر بدر منیر

(۱۵) پدماوت

(۱۶) پریوں کی ہوائی مجلس، عرف قمر الزماں مہ لقا :- (آپرا)

(۱۷) جہانگیر شاہ اور گلنار عرف دُرِ ناسُفتہ :- (آپرا)

(۱۸) چھل بٹاؤ اور سوہنا رانی، عرف جیسا کرنا ویسا بھرنا:۔ آپرا۔ ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔

(۱۹) خراب بخت عرف نادان کی دوستی اور جی کا جنجال:۔ آپرا۔

(۲۰) شکنتلا، عرف گنوایا ہوا چھلا:۔ آپرا۔

(۲۱) لعل اور گوہر:۔ آپرا۔

(۲۲) لیلیٰ مجنوں:۔ آپرا۔

(۲۳) لیلیٰ مجنوں عرف پاک محبت۔

فہرست میں ”لیلیٰ مجنوں“ تین بار آیا ہے لیکن نامی صاحب نے کہیں یہ واضح نہیں کیا کہ تینوں کی کہانی مختلف ہے یا ملتی جلتی ہے اور ایک ہی نام سے تین ڈرامے لکھوانے کی کیا ضرورت پیش آئی تھی۔

آرام کا ڈراما ”نور جہاں“ بمبئی کی الفنسٹن ناٹک منڈلی کا پہلا اردو ڈراما ہے جو ۱۸۷۲ء میں بمبئی تھیٹر گرانٹ روڈ کے اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا۔ مصنف اسی ڈرامے کو پلاٹ اور بناوٹ کے اعتبار سے اپنے دوسرے بہت سے ڈراموں سے بہتر قرار دیتے ہیں۔ مثال کے لیے چند مکالمے پیش کیے جاتے ہیں:

رامشگروں کا گانا

اے کہیں زمک زمک چمکت نر آوے

حور کی صورت، مور کی مورت، ماہ بھی پھر چھپاوے۔ کہیں زمک

من موہن یہ بن ٹھن جب سیر چمن کو جاوے

گل و بلبل ہر رنگیں پھول اور بلبل بھی سر جھکاوے۔ کہیں زمک

نور جہاں کی بانکی ادا کی زیادہ کرے تعریف کیا

فلک کا ملک دیکھے جھلک، فلک میں غش کھاوے کہیں زمک

شبیر شاہ: اے عقل مند وزیرو! دلاور سردارو! نام آور امیرو! میں نے یہ ارادہ کیا ہے کہ جو کوئی شخص اس چور کو پکڑ میرے حضور میں لا حاضر کرے گا، اُس کو بہت سے زر و مال کی نوازش کہ میری عزیز دختر، آشکار عرش و فرش، شہزادی نور جہاں کا دست مبارک اُس کو دے، بہت سا سرفراز کروں گا۔

نور جہاں: میری زندگی کا کنول او رخت میرے نام آور والد کی مہربانی کی آب سے اب تک سرسبز رہا ہے اور میری مراد کی تمام کلیوں نے شگفتہ ہو میرے دامنِ اُمید کو خوشبو دار گلوں سے بھر، عالم کو اُن کی مہک سے معطر کیا ہے جیسا کہ آفتاب عالم تاب تخت فیروزہ کو زینت بخشی ہو، آسمان کی بادشاہت کرتا ہے، ویسا ہی میں حُسن کا تاج سر پہ دھر پاک دامنی کے تخت پر بیٹھ، روئے زمین کی شہنشاہیت کرتی ہوں۔ آج قبلہ گاہ عالم نے مجھے ایک بہت سخت شرط کا قول دینے کے لیے بلوائی ہے۔ اے جواں مردو! میرے والد بزرگوار کے فرمانِ مبارک کے تابع ہو، میں میرا سیمیں دست جو بھی شخص شاہزادہ یا فقیر، مفلس یا تونگر، جو کوئی اس چور کو پکڑ لائے گا، اس کو دینے کا اقرار کرتی ہوں۔

ایک وزیر زادہ: اس دن سے قصد کرتا ہوں چور کا
کردوں خرچ میں خزانہ مرے زور کا

ایک پہلوان: پکڑوں در حال وہ چور زبردست
اور لوں اُس حور بہشت کا میں دست

ایک سردار: جب تک رگوں میں ہے رنگین خوں
پکڑ لاؤں چور ساری دنیا کو ڈھونڈ

مہابت خاں: مجھے یقین ہے کہ وہ چور جو پانچ برس ہوئے بن دہشت اپنا کام کرتا ہے اس کو پکڑنے کی کسی کی بھی طاقت نہیں ہے۔ اگر کوئی بھی پکڑ لائے، تو میں اپنا ہاتھ قلم کردوں۔

صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس ڈرامے کے ترجمے اور ترمیم کا کام ایسے شخص نے کیا ہے جس نے اُردو زبان کتابوں کے ذریعہ سیکھی ہے اور جس کے کانوں میں دہلی یا لکھنؤ کی بول چال اور محاورہ کبھی نہیں پڑا اس لیے جہاں تک زبان، محاورے وغیرہ کا تعلق ہے اُس میں جا بجا گجراتی انداز بہت صاف دکھائی دیتا ہے لیکن زبان کی صحت اور چٹخارے کو نظر انداز کرتے ہوئے قابل غور بات یہ ہے کہ جب یہ ڈراما لکھا گیا تو اس زمانے کے تماشائیوں کے مذاق کو مدنظر رکھ کر ڈرامے کی زبان کو اسٹیج کی ضروریات کے لیے بھلے برے طور پر موزوں بنانے کی کوئی کوشش کی گئی یا نہیں ؟ ایک نمایاں خصوصیت طرز تخاطب کی نظر آتی ہے۔ مثلاً" سرفراز کو توال، جہاں آشکار پدر بزرگوار، اے داد پناہ" وغیرہ۔ تخاطب کے اس انداز میں تعلقات یا قرابت داری کے باہمی ربط کو بھی مدنظر رکھا جاتا ہے جس کے ذریعے سے پتہ چل جاتا ہے کہ ایک کردار کا دوسرے سے جذباتی تعلق کیا ہے۔

اس زمانے میں عوام کو سحر و طلسم کی محیر العقول داستانیں بہت مرغوب تھیں۔ اسٹیج کے بہت سے ڈرامے ان داستانوں سے اخذ کرکے یا ان ہی کے انداز پر خود سوچ کر تیار کیے گئے تھے۔ ان داستانوں کی شدید مگر ڈھیلی ڈھالی رفتار کے واقعات میں کرداروں کے نقش آفریں ہونے پر مطلق توجہ نہ کی جاتی تھی۔ مبالغے سے کام لے کر انھیں اس حد تک مثالی بنا کر پیش کیا جاتا تھا کہ ان میں سے انسانی خصوصیات یکسر خارج ہو جاتیں۔ اس طرح کردار سپاٹ اور میکانکی سے بن کر رہ جاتے تھے۔ نورجہاں کے کردار اس اعتبار سے غنیمت معلوم ہوتے ہیں کہ عام روش سے ہٹ کر ان میں کہیں کہیں بعض دلچسپ تفصیلیں مل جاتی ہیں۔

آرام کا ایک دوسرا ڈراما" ہوائی مجلس عرف قمر الزماں ماہ لقا" یہ مختصر سا ڈراما ہے جو تمام تر منظوم ہے۔ پلاٹ میں کوئی خاص خوبی نظر نہیں آتی۔ داستانی انداز کا سادا سا پلاٹ ہے۔ مکالموں میں کوئی حسن یا اسٹیج کی ضروریات کی کسی فہم کا ثبوت نہیں ملتا۔ مناظر میں بھی دکھاوٹ کے ایسے امکان نہیں جو تماشائیوں کو متحیر کرنے کے لیے مہیا کیے جاتے ہیں۔ پھر بھی

یہ ڈراما اپنے وقت میں کافی مقبول ہوا۔ مثال کے لیے اس کا ایک سین ملاحظہ کیجیے۔

پردا چھٹا۔ گوہر کا باغ

(گوہر کا پلنگ پر سوئے ہونا۔ پریوں کا گا کے اُٹھانا)

پریاں۔ (لاوَنی) بیدار ہو گوہر پیاری! ملکہ ہماری
گُل کھلے ہیں ہر سو چلی ہے بادِ بہاری

حیرت ہے آج کا سونا یہ کیسا بولو — شکریں دہن، لبِ لعل کو اپنے کھولو
یوں چشمِ صدف سے اشکِ گہر مت رولو — اٹھو گل سے رُخ کو گلاب سے اب دھولو
یہ زلفیں بنالو بگڑ گئی ہیں ساری — گُل کھلے ہیں ہر سو چلی ہے بادِ بہاری

گوہر کا ایک آہ بھر کر گاتا ساتھ بے قراری کے'

گوہر: پیشِ نظر وہی ہے مرے شعلہ نور کا — یارب بشر نہیں تھا وہ جلوہ تھا طور کا
یا برق تھی یا شعلہ تھا یا قدرتِ خُدا — یا باغ میں گذر ہوا جنّت کی حُور کا
بند آنکھیں میری کر دیا تھا اس کے نور نے — گُل شمع کر دیا مرے عقل و شعور کا
اس بُت کے آگے سجدہ کریں شیخ و برہمن — دیر و حرم میں غل ہے اُسی کے ظہور کا

پریاں۔ گانا: جوبن تیرو جگت میں بھلا رے
تو یہ بل بل گیوٗ پریاں متواری — جوبن

بن ٹھن بیٹھی چھیل چھبیلی — لپٹے جال میں تن اور مَن
گھونگھٹ ہنس ہنس کھول ری سُندر — تجھ پہ ہم جاویں واری۔ جوبن

گوہر: میرے دل دار کا بتلادو ٹھکانا مجھ کو — خوش نہیں لگتا یہ میلہ۔ یہ بہانا مجھ کو
صاف دیوانی کیا اس نے دکھا کر صورت — ڈھونڈھتے اس تو لازم ہوا جانا مجھ کو
کیوں نہ میں رویا کروں یاد مجھے آتا ہے — کہ ہر اک بات میں ہنس ہنس کے ہنسانا مجھ کو
نام پوچھا نہ مرا اور نہ دیا اپنا نشاں — تجھے منظور تھا شاید کہ جلانا مجھ کو

پریاں۔ گانا: کہا مانو گوہر دھیرو دھیر
نیند بھی نکس گئی چین بھی من لے گئی
لاگے کلجوا میں تیر۔ کہا مانو گوہر

گوہر۔ گانا: مورا رے برمایو سانحی جیوڑا
میرو جاوے اکارت جوبنوا۔ مورا رے
پیتم سنگ مورے دہن کو بسورے
مدھوا بھربھر پلا۔ مورا رے

پریاں۔ دادرا: گوہر موری رووت رووت کاہے آنسو بہاوے
دیکھ کے سپنا برائے اپنا کاہے جیا جلاوے۔ گوہر موری
کاہو کی تاب آکے جناب باغ میں مُنھ دکھاوے
پاؤں فرشتہ رکھے اگریاں جان سے اپنی جاوے۔ گوہر موری

گانا: ہے ہے گوہر ہو گئی دیوانی کیسی آئی بلا ناگہانی
تیرے دل دار کی دے نشانی ہو گئی حاصل ہمیں شادمانی
اس کو سمجھا کے لائیں گے جانی جو ہے تیرا گُلِ زندگانی
کیوں بہاتی ہے آنکھوں سے پانی کردے اظہار دردِ نہانی
سُن زلیخا نے کیا خاک چھانی ہے کہاں تیرا یوسفِ ثانی
تیرا لے جائے گا یارِ جانی کرنا تو عیش بھر جاودانی

(جانا پریوں کا)

گوہر: سُکھ ناہیں بالم بن من کو ذرا دیو نہ دُکھ دکھیاری ہوں میں
جانِ من جانِ من جانی رے دن رین نہیں نہ لاگا رے
ملاؤ جانی مورا ملاؤ جانی سُکھ ناہیں

صبا جا کر تو اُس گُل کو سُنا جلدی خبر میری

یتری معشوق مرتی ہے بس اب صورت دکھا تیری ۔ سُکھ ناہیں

اس ڈرامے کے بارے میں امتیاز علی تاج کی رائے یہ ہے :

"اس کھیل کی غیر معمولی مقبولیت کی وجہ اگر یہ نہیں تو پھر وہی ہو سکتی ہے جس نے اندر سبھا کو نصف صدی سے زیادہ عرصہ اُردو اسٹیج کا کھیل بنائے رکھا۔ یعنی اس کے گانے بہت زیادہ پسند کیے گئے ہوں گے ۔ اس کے گانوں کی ایک خصوصیت نمایاں ہے کہ یہ خلاف آرام کے دوسرے ڈراموں اور راگ ناٹکوں کے ان میں خیال، ٹھمری اور دادرے نہیں بلکہ صرف غزلیں ہی غزلیں ہیں۔ اس کھیل میں غزلوں میں شعوری کوشش کا دخل زیادہ نظر آتا ہے"۔ [1]

آرام نے نثر کے ڈرامے بھی لکھے اور منظوم ڈرامے بھی لکھے۔ نثر کے ڈراموں میں گوپی چند، حاتم طائی، گُل بہ صنوبر چہ کرد، گُل بکاؤلی، باغ و بہار، جواں بخت اور عالم گیر ان کی تصانیف ہیں۔ ان میں سے بیشتر ڈرامے انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہیں۔ امتیاز علی تاج مرحوم نے ان کو حاصل کر کے مجلس ترقیِ ادب لاہور کی طرف سے اُردو کلاسیکی ادب سیریز میں کئی جلدوں میں شایع بھی کر دیا ہے۔

نثر میں لکھے ہوئے ڈرامے کی مثال کے لیے آرام کا ایک ڈراما "گل بہ صنوبر چہ کرد" پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ اُردو کی ایک پرانی داستان ہے جس کی کہانی سے اخذ کر کے آرام نے چار ایکٹ کا یہ ڈراما وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لیے لکھا اور منڈلی نے یکم اگست ۱۸۷۳ء کو اسے پہلی بار بمبئی میں اسٹیج پر پیش کیا۔ اسے آرام کا ڈراما قرار دینے میں صرف ڈاکٹر نامی کے بیان پر بھروسہ کیا گیا ہے۔

---

[1] امتیاز علی تاج : آرام کے ڈرامے ۔ جلد سوم ۔ مجلس ترقی ادب لاہور ص۲

ابتدائی اُردو ڈراموں کے مکالموں میں نظم اگرچہ بہت زیادہ استعمال میں لائی گئی لیکن نثر میں بھی ڈرامے لکھے گئے، جو نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ چند ڈرامے ایسے بھی لکھے گئے جن کے مکالمے اوّل سے آخر تک نثر میں ہیں۔ ایسے ڈرامے زیادہ تعداد میں نہ لکھے جانے کی وجہ اس کے سوا اور کچھ نہیں معلوم ہوتی کہ اس زمانے کے تماشائیوں کو منظوم ڈراموں کے سامنے نثر کے ڈرامے پھیکے معلوم ہوتے تھے۔ اسی لیے قبولیت حاصل نہ کر سکے۔

دل آرام: اب آپ سوال کی بات چھوڑو، بے گناہوں کے قتل سے ہاتھ اُٹھا، منہ موڑو۔ کسی خوب صورت نیک سیرت سے اپنی شادی کرو، خانہ آبادی کرو۔

مہر انگیز: اے دل آرام! تو کیا دیوانی ہو، باتیں بناتی ہے۔ شادی کا لفظ زبان پر لاتی ہے۔ میں بچہ نہیں ہوں کہ بغیر امتحان کسی نوجوان پُر ارمان کو اپنا شوہر بناؤں۔ واہ ری واہ! خوب سمجھاتی ہے۔ اگر پرستان سے پری زاد یا آسمان سے حور بھی اتر آئے میں قبول نہ کروں گی، جب تک میرے سوال کا جواب باصواب نہ دے گا۔ اس کی اجل آئی ہے، یہی بات ٹھہرائی ہے، میں نے قسم کھائی ہے۔

دل آرام: قربان ہوں، واری جاؤں، تیرا سوال لاجواب ہے، فرشتوں کی کیا تاب ہے، پھر انسان ضعیف و ناتواں کا کیا حساب ہے۔ اے مہر انگیز! کیوں اپنی جوانی خاک میں ملائے دیتی ہے کہ ناحق خون بندگاں اپنی گردن پر لیتی ہے۔ یہ خیال خام ہے، ازبون انتقام ہے۔ تجھے زیبا ہے کہ میری نصیحت پر دھیان دھرے۔

مہر انگیز: اری نادان! دھیان دھرنا جوگیوں کا کام ہے۔ یہ نصیحت اس کو کر جس کی عقل خام ہے۔ بھلا میرے سوال کا جواب تو دے؟ (گل بصنوبر چہ کرد)

بمبئی کے بہت سے اردو ڈراموں کی زبان پر گجراتی کی نثر کا گہرا اثر پایا جاتا ہے۔ یہ نثر گجراتی کے انگریزی داں مصنفوں نے شیکسپیر اور دوسرے مغربی ڈراما نویسوں کی تصانیف کے مطالعے کے بعد اپنی زبان میں پیدا کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کے بعد اُردو کے

ایسے مصنفین تھیٹر کی دنیا میں آئے جو اپنی زبان مقابلتہً زیادہ جانتے مگر انگریزی سے یکسر ناواقف تھے تو ان کے ڈراموں نے اندر سبھا کا تغزل اور مثنویوں کا انداز بیان اپنی ڈرامانویسی کے لیے اختیار کیا۔ نظم مقفّیٰ کے بعد نثر مقفّیٰ کا رواج ہوا۔" گل بہ صنوبر چہ کرد" اس اعتبار سے ایک غیر معمولی چیز کہی جاسکتی ہے کہ اردو ڈرامے کے ابتدائی زمانے میں جب ڈرامے کی مناسب زبان سمجھی جاتی تھی۔ یہ نثر میں لکھا گیا۔

اوّلیت اور شہرت کی بدولت آرام بمبئی کی تھیٹریکل دنیا میں بہت مشہور ہوئے۔ آرام پہلے شخص تھے جنھوں نے ڈرامانویسی کو پیشے کے طور پر اختیار کیا اور اسٹیج کے لئے طرح طرح کے بہت سے ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں کی تعداد زیادہ ہونے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت کی تھیٹر کی دنیا میں ان کے ڈراموں کی مانگ تھی اور مانگ اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب تھیٹر دیکھنے والے ان کے ڈراموں کو شرف قبولیت بخشیں۔

محمود میاں رونق

بعض لوگ رونق کو بنارسی لکھتے ہیں لیکن جن لوگوں کو ان کے ڈرامے پڑھنے کا موقع ملا ہے وہ ڈراموں کی خصوصیات کو دیکھتے ہوئے رونق کو کبھی بنارسی نہیں کہہ سکتے۔ رونق کی تحریروں کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان میں دکنی محاورے اتنے زیادہ استعمال ہوئے ہیں جو کسی ایسے اہل قلم کی تحریر میں نظر آنا مشکل ہیں جو شمالی ہند میں پرورش پاکر دکن گیا ہو۔ اشعار تک میں دکنی محاوروں کا بے ساختگی سے آجانا اس کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وہ دکن میں پیدا ہوئے تھے اور بچپن سے ان کے کان دکنی زبان سے مانوس تھے۔

مہدی حسن احسن نے "نامۂ احسن" میں لکھا ہے "مصنفین ناٹک ساگر نے ان کو بنارسی لکھا ہے مگر میری معلومات میں یہ دکنی تھے۔ ان کا لب و لہجہ بمبئی کے ساکنوں سے بہت ملتا جلتا ہے"۔ ڈاکٹر نامی کا خیال ہے کہ ان کے آبا و اجداد بنارس کے تھے لیکن ان کی تربیت دکن میں ہوئی جہاں وہ اپنی نانی کے ساتھ رہتے تھے۔

عمر کے بیشتر حصے میں رونق کا تعلق وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے رہا۔ انھوں نے اسی منڈلی

کے لیے کئی طبع زاد اور بہت سے پرانے کھیل از سرِ نو لکھے تھے۔ ان کی زندگی میں بالیوالا ۱۸۸۵ء کی نمائش کے موقع پر اپنی کمپنی انگلستان لے گئے تھے۔ اس زمانے میں وہاں جس طرح کے کھیل پسند کیے جا رہے تھے انھیں دیکھ کر اور ڈرامے کے ناشروں کے ہاں سے چھپے ہوئے ڈرامے لے کر کمپنی نے اپنے ملک کے تماشائیوں کے ذوق کی مناسبت سے چند ڈرامے منتخب کیے۔ اور انھیں اپنے ساتھ لے آئی۔ وطن واپس آکر یہ ڈرامے اُردو میں منتقل کرنے کے لیے رونق کے سپرد کیے گئے۔ رونق نے ان میں سے چند ڈرامے اخذ و ترمیم کے بعد اُردو کے مروجہ انداز کے مطابق نظم میں تحریر کیے۔ یہ ڈرامے انگریزی اور اُردو میں کوئی خاص مقام نہیں رکھتے۔ ان کی خصوصیت یہ تھی کہ ایک ایسے ملک کے ڈراما نویسوں کے طریقۂ فکر کا نتیجہ تھے جو ڈرامے کی ٹکنیک سے واقف تھے اور یہ بھی جانتے تھے کہ ڈرامے کی کیا خصوصیات اسٹیج پر جا کر کھلتی اور تماشائیوں کے لئے لطف اندوزی کا باعث ہوتی ہیں۔ اس لیے اُن کے اسٹیج پر آنے سے ڈراما لکھنے اور تماشا دیکھنے والوں کا ذوق سست رفتار داستانی تماشوں سے ہٹ کر ڈرامائی انداز کی لذتوں سے واقف ہو گیا۔

ڈاکٹر نامی لکھتے ہیں :۔

"رونق نے صرف پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی میں ملازمت کی۔ اس میں وہ اداکار کی حیثیت سے ملازم ہوئے اور اسی کے اسٹیج پر وہ خود کشی کے مرتکب ہوئے۔"[1]

رونق کی وفات کے متعلق ڈاکٹر نامی نے زیادہ تفصیلات اپنے ایک مضمون میں بیان کی ہیں جو رسالہ 'ادب لطیف' میں شایع ہوا تھا :

"بائی رتن بائی (خورشید جی بالیوالا کے بھانجے دوراب جی دھن جی شاہ گمر اس کی بیوی) نے بیان کیا ہے کہ رونق کی بیوی بہت آوارہ اور بدچلن تھی اور بار بار تنبیہ کے باوجود اپنی شرمناک حرکتوں سے باز نہیں آتی تھی۔ رونق اس کو مارتے پیٹتے اور زدوکوب کرتے

---

[1] اُردو تھیٹر۔ جلد دوم ص۸۳

کرتے لیکن وہ ذرّہ برابر بھی پروا نہ کرتی تھی۔ رونق نے اتوار کی سہ پہر کو جب کہ "عاشق کا خون عرف دامن پر دھبا" اسٹیج ہو رہا تھا اپنے ہاتھ سے اپنی گردن استرے سے کاٹ لی۔ تماش بینوں نے پہلے اسے ایکٹنگ سمجھا لیکن جب ونگس سے اداکار دوڑ پڑے۔ اور ہر طرف سے شور و غل بلند ہوا تو تماشائی گھبرا گئے اور بھاگنے لگے۔ فوراً ڈراپ ڈال دیا گیا۔ دوراب جی کو اطلاع بھیجی گئی۔ وہ پریشان حال آئے۔ کمپنی کی طرف سے کفن دفن کا انتظام کیا گیا۔"[1]

رونق کی تصانیف حسب ذیل ہیں :۔

۱۔ بے نظیر بدر منیر

۲۔ لیلیٰ مجنوں۔

۳۔ انجام الفت عرف ہمایوں ناصر

۴۔ پورن بھگت

۵۔ سیف السلیمان عرف معصوم معصومہ

۶۔ ستم ہامان عرف فریب اسرائیل

۷۔ عاشق صادق عرف ہیر رانجھا

۸۔ حاتم بن طے عرف افسر سخاوت

۹۔ طلسم زہرہ عرف رنج کا بدلہ گنج

۱۰۔ فسانہ عجائب عرف جان عالم انجمن آرا

۱۱۔ انصاف محمود شاہ عرف عمران روسیاہ

۱۲۔ عجائبات پرستان عرف بہارستان عشق

۱۳۔ ظلم اظلم عرف جیسا بونا ویسا پانا۔

---

[1] ادب لطیف، لاہور فروری ۵۶ء ۱۹

۱۴۔ خواب گاہ عشق عرف بے داد مشق۔

۱۵۔ خواب محبت عرف نادان کی دوستی اور جی کا جنجال۔

۱۶۔ غرور رعد شاہ عرف چندہ حور و خورشید نور۔

۱۷۔ سنگین بکاؤلی۔

۱۸۔ نقش سلیمانی عرف شدادی بہشت۔

۱۹۔ فریب فتنہ عرف چاہت زر۔

۲۰۔ جفائے ستم گر عرف گھڑی کی گھڑیال۔

۲۱۔ کالی کا بھوگ۔

۲۲۔ نورالدین و حسن افروز۔

۲۳۔ چنبیلی گلاب۔

۲۴۔ میاں پستو بیوی کھٹمل۔

کہا جاتا ہے کہ رونق نے صرف پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی میں ملازمت کی۔ اس میں
ہ اداکار کی حیثیت سے ملازم ہوئے۔ ان کے ڈراموں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے
ٹ اچھے ہیں۔ خیالات عام لکھنے والوں سے بالاتر ہیں۔ مثال کے لیے اُن کے ڈرامے "سانحۂ دلگیر
رف رانجھا ہیر" کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ کہانی پنجاب کی دلکش فضا میں پروان چڑھتی ہے انشا
ایک شعر ہے۔ ؎ سنائی رات کہانی جو ہیر رانجھا کی

تو اہل درد کو پنجابیوں نے لوٹ لیا

رونق نے اصل کہانی کو کچھ ردّ و بدل کر کے پیش کیا ہے۔ بمبئی کا عام تماشائی پنجاب کی اس حکایت
بلکہ تفصیلات سے واقف نہیں تھا اس لیے مختلف قسم کی تبدیلیاں زیادہ نہیں کھٹکتیں۔

ڈرامے کے دوسرے ایکٹ میں رانجھا ملازمت سے برطرف کر دیا جاتا ہے اور ہیر کی
ں غیر ہو جاتی ہے۔ رانجھا درویش کا بھیس بدل کر آتا ہے اور ہیر پر اپنی اصلیت

ظاہر کر کے جوجک اور شیدا کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ ہیر کو علاج کے لیے ناگ مندر پہنچا دیں۔ اس طرح وہاں سے ہیر کو لے کر رات کے وقت فرار ہو جاتا ہے اور ایک سرائے میں پڑاؤ ڈالتا ہے۔ پیچھا کرتے ہوئے شیدا بھی بھیس بدل کر اسی سرائے میں پہنچ جاتا ہے۔ رانجھا کے پانی مانگنے پر پانی میں زہر ملا کر دیتا ہے۔ رانجھا تڑپتے ہوئے جان دے دیتا ہے۔ شیدا رانجھا کی لاش کو ٹھوکر مارتا ہے۔ برافروختہ ہیر خنجر سے اُسے ہلاک کر دیتی ہے۔ اور آخر میں خود بھی خودکشی کر لیتی ہے۔

پنجاب کی اس دیہاتی حکایت کے اصل واقعات سے قطع نظر کر لیا جائے اور اس بات کا خیال رکھا جائے کہ اُردو اسٹیج پر طویل ڈرامے پیش ہونے کے چند ہی سال بعد رونق نے یہ ڈراما پیش کیا تو اس کی منطق، مناظر کی سیدھی سادی بندش، کرداروں کی کفایت قابلِ قدر ہے۔ یہ منظر ملاحظہ کیجیے:۔

پردہ چھٹا: باغ (رانجھا احوال فرقت گاتے آنا)

رانجھا:۔ (لاوَنی)

تجھے کیا کروں اے بادِ بہار، گل و گلشن کو آگ لگے، جب پاس نہ ہووے یار۔
آئی بسنت اور پھولے ٹیسو، کھلے کنول کے پھول؛ بھونرے تو سب شاد ہے پرہے دل میرا ملول۔
گلوں سے بلبل کو پیار۔ تجھے کیا کروں اے بادِ بہار
سبزہ لہراتا ہے، چشمے سارے ہیں پُرآب
فضا دیکھو ہر اک شجر کی دل ہے مرا بیتاب، میرے پہلو میں نہیں دل دار
دیکھ کے نرگس شہلا آنکھیں آتی ہیں اس کی یاد۔ ان آنکھوں نے جادو کر کے کیا مجھے برباد
انھیں کا ہوا ہوں میں بیمار ______
میری طرح سے سنبل! ترا کیوں ہے پریشاں حال؟ دیکھا تو کیا گل کے بھالے زلف کے کالے بال
مجھ سی کیوں تجھ پر ہے غم کی مار؟

[رانجھا کا آنا ہیر کی صورت دیکھ کر بے ہوش ہونا، ہیر کا رانجھا کے حسن پر حیران ہونا]

ہیر:- (مخمس)

کون ہے، کیا یہ فلک پر سے اُتر آیا قمر! دن کو نکلا ہے قمر یا کہ ہے مہرِ انور!

لے گیا دل جو مرا یہ تو وہی ہے دلبر! للہ الحمد شبِ غم نے اُٹھایا بستر

مرحبا طالعِ بیدار مبارک ہو سحر

(ہیر رانجھا کا سر اپنے زانو پر لے کر)

کیوں نہ لوں زانو پہ سر رکھ کے بلائیں ہر بار کس کو ایسا نہ پسند آئے گا کیسے دل دار

زلفیں سنبل سی ہیں، آنکھوں میں ہے نرگس کی بہار سرو قد، غنچہ دہن، سیبِ ذقن، گل رخسار

اس کے نقشے پہ تصدق کروں سارا گلزار

رانجھا ــــ مخمس۔ (ہوش میں آکر)

تو نے بے ہوش پہ یک جلوہ مجھے یار کیا رکھ کے پھر سر مرا زانو پہ، بہت پیار کیا

[رانجھا کے ہوش میں آنے کے بعد ہیر اٹھ کے محجوبانہ الگ جا کھڑی ہوتی ہے]

ہوش آیا مجھے تو منہ سے کیوں عار کیا؟ بے خودی پر جو کرم اتنا تھا دل دار کیا

بدحواسی میں مجھے اور گرفتار کیا

غش تو آیا مجھے کیوں لیتے نہیں میری خبر؟ غش تو آیا مجھے لے پھر بھی مرا زانو پہ سر

غش تو آیا مجھے کیوں دور کھڑے ہو دلبر! غش تو آیا مجھے کر مہر کی پھر مجھ پہ نظر

لوں بلائیں تری آ پاس تو اے رشکِ قمر!

ہیر: ذرا مہرباں ہوش میں آئیے ذرا اتنے بھی اب جوش میں آئیے

یہ کس طرح کے کرتے ہو تم کلام؟ دکھا ہے مجھ اپنا کیا ہم کو رام؟

سمجھ کر تمھیں ایک بے کس غریب تمھارے ہوئے درد کے ہم طبیب

تو بس آپ نے پاؤں پھیلا دیا ہمیں اپنا عاشق تصور کیا

نزاً: آنکھیں لڑاؤ چلو دور ہو ❊ میں سمجھی کہ تم غیرتِ حور ہو

ہمیر: تھی بیہوشی اچھی ہمیں ہوش سے ❊ فقیروں کو کیا کام ہے جوش سے

سمجھتی ہیں آپ اپنے کو رشکِ حور ❊ بھلا میرے عاشق ہوں پھر کیوں حضور؟

بنے ہیں طبیب آپ میرے اگر ❊ تو کیجیے دوا میری اب جلد تر

تمھاری محبت کا بیمار ہوں ❊ تم ہی سے دوا کا طلب گار ہوں

رونق کا ایک اور ڈراما "عجائبات پرستان" ہے۔ یہ ڈراما گجراتی رسم الخط میں تھا جسے پروفیسر سید حسن نے اُردو رسم الخط میں منتقل کیا ہے۔ وہ عجائبات پرستان کے متعلق لکھتے ہیں:

"رونق کے ڈراموں میں مزاحیہ عُنصر بھی ہے لیکن یہ عُنصر اصل پلاٹ سے جُدا نہیں، جیسا کہ بعد کے اکثر خصوصاً آغا حشر کے بعض ڈراموں میں ملتا ہے۔ رونق کے ناٹکوں کا یہ مزاحیہ عُنصر قصّے کے کرداروں کی گفتگو سے پیدا ہوتا ہے۔ اس میں وہ فحاشی اور عُریانی نہیں ہے جو بعد کے ڈراموں میں داخل ہو گئی تھی۔ کم از کم اُن ڈراموں میں جو میرے پاس موجود ہیں یہی وصف دیکھنے میں آتا ہے۔ اُن ناٹکوں میں سب سے زیادہ مذاقیہ حصّہ عجائبات پرستان میں ملتا ہے۔ بلکہ اس ناٹک کے اصلی پلاٹ کی بنیاد ہی کچھ حد تک مزاح پر ہے۔"[1]

اس ڈرامے کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ رونق نے شاید اپنے کسی حریف کی ہجو کی ہے۔ شاعر شاعراں کی زبانی جو الفاظ جس بر خود غلط انداز میں کہلوائے گئے اور اُن پر ڈرامے کے دوسرے کرداروں کے ذریعے جلے دل کے پھپھولے جس طرح پھوڑے گئے ہیں اُن سے اچھا خاصا یقین ہوتا ہے کہ کسی ہم عصر شاعر نے رونق کے ڈراموں یا اُن کی شاعری پر نکتہ چینی کی ہو گی جس کا جواب دل کھول کر دینے کے لیے رونق نے اس ڈرامے کا ذریعہ اختیار کیا۔ اپنے حریف سے یوں انتقام لینے کی مثال اُردو کے کسی دوسرے ڈرامے میں شاید نہ ملے۔

دوسرے باب کے پہلے منظر میں شاعری کے کردار کی زبانی کہلایا گیا ہے۔

کسی کے شعر پر رونق جو پاتے ہیں ❊ بڑھانے کے عوض اس کو گھٹاتے ہیں

---

[1] نوائے ادب، بمبئی جولائی ۱۹۵۳ء

یہ تو آپ اپنے کو جب ناحق بڑھاتے ہیں — تو عاجز ہو کے یہ ہم بھی سُناتے ہیں
حریفاں بادہا خوردند و رفتند — تہی خم خانہا کردند و رفتند

کچھ آگے بڑھ کر شاعرِ شاعراں کو شاعری یوں مخاطب کرتی ہے:

تو آپ اپنی ہی مارے ہے لاف ہم سے — ہے پھر چاہتا کیسا انصاف ہم سے
نہیں اشرفِ حال ہو قائل قال — اے سفلے تو کیا ہوگا اشرف ہم سے
تو مجرم جہاں میں ہیں دنیا میں رونق — غلیظ ہوگا، تو ہوگا کیا صاف ہم سے

آخر میں شاعری یہ کہہ کر رخصت ہو جاتی ہے:

جو ہم ایسے خراباتی نہ ہوتے — صفائی تم میں پھر جاتی، نہ ہوتے
اے جنگلی تم ہی گر آکر نہ بستے — تو پھر شہروں میں دیہاتی نہ ہوتے

غرض شاعرِ شاعراں جہاں بھی آتا ہے، مکالموں میں خود اس کی زبانی نامعقول اور دوسروں کی زبانی چُبھتی ہوئی ایسی باتیں لکھی گئی ہیں جن سے یہ بات چھپی نہیں رہتی کہ رونق اپنے اس ڈرامے میں شاعرِ شاعراں سے انتقام لینے پر تلے ہوئے ہیں۔

"عجائباتِ پرستان" خاصا کمزور کھیل ہے۔ اس کی کہانی بہت معمولی ہے۔ تسلسل میں بھی کوئی حسن نظر نہیں آتا بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کھیل فی الحقیقت پہلے ہی باب کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ دوسرا باب غالباً کھیل کی مدت بڑھانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ اس میں کوئی خاص ایسی بات نہیں ہوتی جو مرکزی خیال سے خاص تعلق رکھتی ہو۔

کرداروں کے اغراض و مقاصد صاف نہیں۔ کرداروں کے انکشاف میں بھی بے ساختگی نہیں ہے۔ صنوبر پری باغ ارم کے شہزادے شمشاد پر عاشق ہو کر اُسے اٹھا لاتی اور اس کی بے التفاتی سے بگڑ کر اُسے قلعے میں قید کر دیتی ہے۔ پرستان میں اس کے عشق کا چرچا ہوتا ہے تو پریاں اسے ایک تو آدم زاد کی محبت میں گرفتار ہونے پر لعن طعن اور دوسرے اس بات پر ملامت کرتی ہیں کہ تو بوالہوس اور موذی ہے کہ اپنے محبوب کو قید کر کے خوار کر رہی ہے جس پر صنوبر پری یہ جواب دیتی ہے:

اگر اس کو اپنا پسند ہے رقیب　　تو اس کو بنا دیں گے اس کا حبیب
ملا دیں گے ہم اُس کے دلدار سے　　نہ ہرگز کریں رشک اغیار سے

صنوبر پری سے شہزادے کے ملتفت نہ ہونے سے یہ نتیجہ اگر خود ہی نکال لیا جائے کہ اسے کوئی "رقیب" پسند ہے تو اس بات کا سُراغ کہیں نہیں ملتا کہ یہ کون ہے۔ بہرحال شمشاد سے اپنی رقیب گلبدن کا نام معلوم ہوتے ہی صنوبر پری شمشاد کو گلبدن سے ملانے لے جاتی ہے۔ اس کے بعد گلبدن اپنے محل میں "غمزے کرتے ہوئے آتی ہے"۔ پروفیسر سید حسن کی رائے میں کھیل میں مزاح کا عنصر بہت زیادہ ہے۔

"ظلم عمران روسیاہ عرف انصاف محمود شاہ" رونق کا مشہور کارنامہ ہے۔ نامۂ احسن میں مہدی حسن احسن نے انصاف محمود شاہ کے متعلق لکھا ہے:

"ان کی تصنیفات میں محمود شاہ کا تماشا گل سرسبد ہے۔ اس اعتبار سے کہ یہ قصہ ایک ہی رات میں ختم ہو جاتا ہے یعنی تمام افسانہ ایک ہی رات کا واقعہ ہے۔ یہ نہایت عمدہ صفت ہے۔"

رونق کا ایک اور ڈراما "ظلم اظلم" نہ صرف وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے بلکہ اپنے زمانے کے بہت مشہور ڈراموں میں سے ہے۔ اس کھیل کو بمبئی میں غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی تھی۔ وکٹوریہ ناٹک منڈلی کبھی بیسویں صدی کے آغاز میں جب لاہور آئی تو "ظلم اظلم" اس کے تماشوں کی فہرست میں شامل تھا۔ اسٹیج پر اس ڈرامے کی غیر معمولی کامیابی کی ایک خاص وجہ اس پلاٹ کی خوبی ہے۔ جو مخلوط ضرور ہے لیکن ان گڑھ سا ہے۔ چار شخص نورالنسا پر عاشق ہیں اور وہ ان چاروں سے مختلف موقعوں پر خلاف توقع یوں دوچار ہوتی رہتی ہے کہ ڈرامے کے واقعات کا رُخ بدلتا چلا جاتا ہے۔ اظلم کا ظلم وجور اسے اپنے بھائی کے ساتھ ترکِ وطن پر مجبور کرتا ہے۔ سمندری سفر میں طوفان آجانے سے جہاز ٹوٹتا ہے اور بھائی سے بچھڑ کر نورالنسا ایک نمازی اور پرہیزگار

امیر کے ہاتھ آتی ہے جو اس کے ساتھ شفقت سے پیش آتا ہے اور پناہ دیتا ہے۔ امیر کا ملازم اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے نورالنسار کا پیچھا کرتا ہوا ظلم بھی یہاں آپہنچتا ہے اور ملازم کی معرفت نورالنساء تک رسائی پیدا کر لیتا ہے۔ اُدھر نمازی پرہیزگار امیر کی نیت میں فتور آجاتا ہے۔ ان عشاق کی ناکامیوں کے نتیجے میں آمنا سامنا شہزادے سے ہو جاتا ہے۔ غرض کہ کھیل میں ہموار واقعات کی دلچسپ اور اہم تفصیلات سے لطف پیدا نہیں ہوتا بلکہ جگہ جگہ پلاٹ کے ایسے موڑ اور اچنبھے رکھے گئے ہیں جو تماشائی کی توجہ کھیل پر مرکوز رکھتے ہیں اور چونکہ کھیل کا مرکزی کردار ایک بے یار و مددگار لڑکی ہے اور سارے ظلم و ستم اس پر ٹوٹتے ہیں اس لیے تماشائی کھیل سے غیر معمولی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔

"خونِ عاشق" ڈاکٹر نامی کے خیال کے مطابق رونق کا آخری ڈراما ہے۔ "خونِ عاشق" سے پہلے کرداروں میں کرداروں کی انفرادیت نظر نہیں آتی۔ ان کے کردار عام انسانوں سے نہیں داستانوں کے مثالی کرداروں سے مشابہت رکھتے ہیں۔ "خونِ عاشق" کے کرداروں میں مستِ ناز، جانباز، اسفل اور دوسرے کردار خواہ سیرت نگاری کے استادانہ کمال سے پیش نہ کیے گئے ہوں تاہم کردار نویسی کی موٹی موٹی خصوصیات اُن میں صاف نظر آتی ہیں اور بہ مقابلہ داستانی کرداروں کے زیادہ جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں:

"خونِ عاشق کی زبان تو اُسی زمانے کے بیشتر ڈراموں کی طرح نظم ہی میں ہے لیکن رونق کی نظم اور دوسرے ڈراما نویسوں کی نظم میں فرق نمایاں ہے۔ دوسروں کی نظم عموماً صرف مطلب کے بیان سے سروکار رکھتی ہے۔ رونق کے یہاں اس میں مناسب بحر اور قافیہ و ردیف کے ساتھ جذبے اور ادائیگی کے امکانات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ؎

کہاں ہیں بھلا ایسے میرے نصیب — جو گھر مرے آئے وہ میرا حبیب
سائل کو سخی کوئی اُٹھاتا نہیں در سے — مہماں کو اُٹھاتے ہیں بھلا یوں کہیں گھر سے
روتا تھا صبح و شام کو بھر بھر کے آہ سرد — آئینہ لے کے دیکھو ہوا چہرہ کیسا زرد

خونِ عاشق کی خصوصیات دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ خونِ عاشق رونق کا طبع زاد ڈراما نہیں ہے بلکہ اس میں وکٹورین زمانے کے کسی چلتے ہوئے کاروباری ڈرامے سے بہت زیادہ استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ اعزاز رونق کو ہی نصیب ہو سکا کہ اُردو کے پیشہ ور اسٹیج کے سست اور ڈھیلے ڈھالے ڈراموں میں انھوں نے خونِ عاشق جیسا ڈراما لکھا۔ جو اس زمانے کو دیکھتے ہوئے زیادہ ترقی یافتہ ڈراما قرار دیا جا سکتا ہے۔

رونق کی ڈراما نگاری کے متعلق جناب احسن "نامۂ احسن" میں لکھتے ہیں :۔

"منشی رونق صاحب کی تصنیفات سے معلوم ہوتا ہے کہ نہایت ذکی، نہایت طبیعت دار اور بڑے جدید الذہن تھے۔ فی الجملہ جوہر علم سے بھی آراستہ نظر آتے ہیں۔ تخیلات شاعری ارفع و اعلیٰ تھے۔ ان کی نظم بحیثیت تخیل پاکیزہ گراں بہا ہے مگر بحیثیت زبان وفن کے کمزور ہے۔ زبان اُردو کی خامی جابجا محسوس ہوتی ہے لیکن جذباتِ انسانی کے مصور ہیں۔ ان کی کلیات کو شیخ عبداللہ صاحب نے اصلاح دے کر اپنی ملک بنا لیا ہے۔ اتفاقات سے ان کو پلاٹ بہت اچھے اچھے دستیاب ہوئے ہیں۔ ان کے شاعرانہ خیالات ہندوستانی توقع سے بالاتر ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے یا تو خود فی الجملہ علم انگریزی کے ماہر تھے یا کسی ذریعے سے ان کو مغربی اہل قلم کے ترجمے مل جاتے تھے۔"

رونق کے ڈراموں میں منظوم مکالموں کے سوال و جواب کا لطف ضرور ہے اور اس سے پارسی تھیٹر کی فضا اور سامعین کے ذوق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے لیکن ڈرامے کے عناصر کا اُن کے یہاں فقدان ہے۔ مشہور قصوں میں بھی انھوں نے تشویش اور تصادم کے عناصر کو نمایاں کرنے کی کوشش نہیں کی اور ساری توجہ سوال و جواب پر رکھی ہے۔ اس میں بھی

فطری انداز بیان سے دوری ہے اور مثنوی طلسم الفت یا فریب عشق و لذت عشق و بہار عشق وغیرہ کی جھلک نظر آتی ہے۔ معلوم نہیں احسن لکھنوی کو مغربی ڈرامے کے کون سے عناصر ان کے یہاں نظر آئے کہ انھیں خیال ہوا کہ رونق انگریزی کے ماہر یا مغربی ڈراموں سے واقف تھے۔

حسینی میاں ظریف[1]

حسینی میاں ظریف کا نام بھی اس عہد کے ڈراما نگاروں کے ساتھ لیا گیا ہے۔ ناٹک ساگر میں ان کے بارے میں لکھا ہے:

"ظریف کے ڈراموں کی غرض و غایت محض تفنن طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا۔ اس لیے ان میں اصول اور منشا کی تلاش عبث ہے۔ نہ پلاٹ کی خوبی ہے نہ ڈرامے کی شان۔ کیریکٹر نگاری خارج از عمل ہے۔ نظم و نثر بہت خام ہے مگر باوجود اس کے ظریف سزاوار تحسین ہے کہ اس نے امانت کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری کر کے اتنا تناور درخت بنا دیا۔ ان کاوشوں سے اور کچھ فائدہ نہ ہوا مگر یہ کیا کم ہے

---

[1] حسینی میاں ظریف کا بیان تحقیقی مقالے میں شامل نہیں کیا تھا۔ بعض کرم فرماؤں نے اسے دیکھ کر ظریف کی کمی کے بارے میں مجھے متوجہ کیا تو میں نے زبانی وہ وجہیں بیان کیں جن کی بنا پر ظریف کو میں الف خاں حباب اور احمد حسین وآفر سے بھی کم درجہ سمجھتی ہوں۔ میرا خیال ہے کہ ظریف نے اردو ڈرامے کی روایت پر کوئی اثر نہیں ڈالا اور اسی لیے میں نے ان کا ذکر نہیں کیا۔ عام شہرت کی بنا پر چونکہ بعض دوسرے لوگوں کو بھی ظریف کی کمی محسوس ہو سکتی ہے اس لیے استاد محترم ڈاکٹر مسیح الزماں کے ارشاد کے مطابق مقالے کی اشاعت کے وقت یہ بیان شامل کیا جا رہا ہے۔

کہ ملک کے ہر حصّے کے باشندوں کو اُردو کی چاٹ لگ گئی۔ اس سے مجال انکار نہیں کہ ہندوستان میں زبانِ اُردو کی ترویج بحدِ کمال حسینی میاں ظریف کے طفیل ہے۔"[1]

یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ نظم و نثر خام اور پلاٹ، کردار نگاری وغیرہ میں کوئی خوبی نہ ہونے کے باوجود کس طرح امانت کے لگائے ہوئے پودے کو تناور درخت بنانے کا سہرا ظریف کے سر باندھا گیا۔ عبارت کے آخری حصہ میں اُردو زبان کی ترویج واشاعت پر جو رائے ظاہر کی گئی ہے اُس کی بنیاد یہ ہے کہ ظریف کے نام سے بہت سے ڈرامے شایع ہوئے اور انھیں پڑھ پڑھ کر لوگ خوش ہوئے اور ان ڈراموں کی مقبولیت کی وجہ سے اُردو کی ترویج ہوئی۔

ڈاکٹر نامی نے ظریف کا نام غلام حسین لکھا ہے۔ پروفیسر سید حسن کے مطابق ان کی پیدائش ۱۸۱۳ء کے قریب ہوئی۔ وہ میسور کے رہنے والے تھے۔ بمبئی کی سکونت اختیار کر لی تھی۔ معمولی درجہ کے تعلیم یافتہ اور ادنیٰ درجہ کے شاعر تھے۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر نامی نے دادا بھائی رتن جی تھونتھی کا یہ قول نقل کیا ہے جو وکٹوریا ناٹک کمپنی کے ممتاز اداکار اور کئی تھیٹر کمپنیوں کے مالک و ڈائرکٹر تھے:

"ظریف بھگوان داس کے یہاں ملازم تھا۔ تین روپے ماہوار تنخواہ پاتا تھا۔ ہماری کمپنی کے ڈرامے چُرا چُرا کر لکھتا اور بیچتا تھا۔"[2]

حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ جمنا داس بھگوان داس بمبئی کے ایک کتب فروش اور ناشر تھے۔ تھیٹر کی مقبولیت اور عام چرچوں سے ان کے دل میں یہ بات آئی کہ اگر یہ ڈرامے چھاپ دیے جائیں تو لوگ انھیں خوب خریدیں گے اور اچھا نفع ہوگا۔ مگر جو ڈرامے مختلف

---

[1] ناٹک ساگر ص ۳۷۶

[2] اردو تھیٹر جلد دوم ص ۱۱۸

ڈراما نگار اپنی اپنی کمپنیوں کے لیے لکھتے تھے وہ آسانی سے ملتے نہ ہوں گے اور ملیں بھی تو ان کے چھاپنے کی اجازت کے لیے معاوضہ دینا پڑتا۔ اس کے لیے انھوں نے یہ ترکیب نکالی کہ حسینی میاں ظریف کو ملازم رکھ لیا کہ وہ یہ ڈرامے حاصل کر کے ان میں کچھ ترمیم و تنسیخ کر دیں تاکہ وہ ان کے نام سے شایع کیے جا سکیں۔ ظریف کے نام سے جو ڈرامے ملتے ہیں ان میں بیشتر کے سرورق کی عبارت ہی سے پتہ چل جاتا ہے کہ دوسروں کے مشہور ڈراموں کو کاٹ چھانٹ کے چھاپا گیا ہے۔ مثلاً ڈراما لیلی مجنوں کے سرورق پر یہ قطعہ موجود ہے:

لیلی مجنوں کا تماشا دیکھیے لے ظریف ازرہِ انصاف سے قابل تعریف ہے
اس کو جمنا داس نے چھپوا کیا ہے مشتہر از سرِ نو جو کیا آرام نے تصنیف ہے

بادشاہ حسین نے لکھا ہے کہ "روتق کے بعد اوریجنل تھیٹر کمپنی نے ظریف کو ڈراما نگار مقرر کیا لیکن نامۂ احسن میں احسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ انھوں نے نہ کسی کمپنی میں کام کیا اور نہ کسی کمپنی نے ان سے کام لیا۔ ہمارے نزدیک احسن لکھنوی کی بات زیادہ مستند ہے۔ ظریف کسی تھیٹر کمپنی سے متعلق نہیں رہے اور ان کی مقبولیت کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نام سے بہت سے ڈرامے چھپے ہوئے ہیں۔ عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

"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 کسی قدر مبالغہ بھی ہو 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 پہنچائی 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 سرِ فہرست ہے۔" [1]

---

[1] عشرت رحمانی: اردو ڈراما کا ارتقا صـ ۲۸۶

پروفیسر سید حسن کا بھی یہی خیال ہے کہ ظریف کسی تھیٹر کمپنی سے متعلق نہیں تھے۔[1] انھوں نے بتیس ڈراموں کی فہرست دی ہے جو ظریف کے نام سے مشہور ہیں۔ ان میں تیس ڈاکٹر رام بابو سکسینہ اور چوبیس ڈاکٹر نامی کی کتابوں میں درج ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ صرف دو ڈرامے "نتیجۂ عصمت عرف رنج و راحت یعنی آصف و مہوش" اور گلزار عصمت عرف نیرنگ عشق" ظریف کی تصنیف ہیں۔ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

"ظریف کے ہنر میں جو خامیاں ہیں وہ درحقیقت فن اسٹیج سازی سے ناواقفیت اور ناتجربہ کاری کا نتیجہ ہیں۔ یہ خامیاں ان کے طبع زاد ڈراموں میں نمایاں ہیں۔ پلاٹ سست اور سپاٹ اور حرکت و عمل سے خالی ہیں۔ مکالموں میں کشش اور کرداروں میں جان نظر نہیں آتی۔ موضوع بھی کوئی اجتماعی مسئلہ نہیں بلکہ انفرادی اخلاق کی اصلاح ہے۔ ظریف کے ڈرامے نتیجۂ عصمت کا ایک سین زبان و بیان اور مکالمے کے نمونے کے طور پر ذیل میں نقل کیا جاتا ہے:

(آصف کو آتے ہوئے دیکھ کے کہنا)

اکبر: دیکھو دیکھو، وہ جو آتا ہے ہمارا چھوٹا بھائی ہے۔ شاید ہماری خرابی کی خبر پایا ہے۔ ضرور ہمارے لینے کو آیا ہے۔ بھائی اب کیا کریں، چلو کہیں چھپ جائیں۔

(چھپنا دونوں کا مارے غیرت کے، آنا آصف کا گاتے ہوئے)

آصف: غزل ۔ کوئی کہو کیا مرے یار کو پہچانتے ہو ۔ طرز

ہیں کہاں بھائی مرے کوئی سنا دو مجھ کو میرے بھائیوں کا پتہ بہر خدا دو مجھ کو
ڈھونڈھتا پھرتا ہوں ملتا نہیں بھائیوں کا پتہ جانتے ہو کوئی للّٰلہ بتا دو مجھ کو
کیا کروں آہ نہیں تاب جدائی اے ظریف غم سے مر جاؤں گا جلد ملا دو مجھ کو

(لپٹ جانا آصف کے گلے سے دونوں بھائی کا اور کہنا)

آدم: کہیں کیا بھائی جان تم سے نہایت شرمساری ہو بگڑ تا بن کے صد افسوس یہ قسمت ہماری ہے

---

[1] حسینی میاں ظریف: آج کل، اکتوبر ۱۹۷۲

اکبر: جو کچھ گزرا سو گزرا معاف کر بہر خدا بھائی — کہا مانے نہیں تیرا یہی قسمت کی خواری ہے

آدم: خدایا توبہ کرتا ہوں بُری عادت چھڑا میری — کہ دولت بھائی کی بھی میں جوا میں کھیل ہارا ہے

اکبر: نشے میں میں نے بھی دولت عیش و عشرت کر اُڑا ڈالا — خطا کی ہم نے تجھ بھائی سے کرتے انکساری ہے

آصف: اے میرے بھائی تم اب دل شاد ہو — مفلسی کی قید سے آزاد ہو

ہے جو دولت پاس میرے بے شمار — تم ہو مالک ہے گا تم کو اختیار

دور کردو تن سے اپنے یہ لباس — پہن لو کپڑے نئے ہیں میرے پاس

شہر کو اپنے چلو اے بھائی جاں — سونپ دوں گا تم کو میں اپنی دکاں

اس نمونے سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ظریف کی علمی لیاقت کے بارے میں اوپر جو رائے دی گئی ہے وہ صحیح ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ ظریف نے سب سے پہلے ڈراموں میں مزاحیہ عُنصر داخل کیا، لیکن جب اُن کے لکھے ہوئے ڈرامے زیادہ سے زیادہ دو ہیں اور اُنھیں بھی کسی کمپنی نے پیش نہیں کیا تو نہ اُن کا اثر اُردو ڈرامے کی روایت پر پڑ سکتا ہے اور نہ اُن کے بارے میں یہ رائے ہو سکتی ہے۔ غالباً اُن کے تخلص ظریف کی وجہ سے یہ سوچ لیا گیا ہو۔

اوپر کے بیانات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ظریف نہ تو باقاعدہ ڈراما نگار تھے اور نہ اُنھیں اسٹیج کے مطالبات سے واقفیت تھی۔ نہ وہ کسی کمپنی میں ملازم تھے کہ ڈائرکٹر اور اداکار اسٹیج کی ضروریات کا انھیں احساس دلا کر ڈرامے کی مقبولیت کی خاطر ان میں اضافہ یا ترمیم کراتے۔ 'آرام'، 'رونق'، 'امانت'، 'وافر' وغیرہ کے ڈراموں میں انھوں نے جو ترمیم کی ہے وہ نہ ادبی اعتبار سے اُن کو بہتر بنانے کے لیے ہے نہ ڈرامائی اعتبار سے اونچا کرنے کے لیے۔ اُن کی غرض صرف تجارتی ہے۔ اس لیے ان کو ادبی ڈراما نگاروں کی صف میں بھی شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اُردو ڈراما کی یہ بدقسمتی ہے کہ اس پر لکھنے والوں نے سرسری طور پر ظریف کے ڈراموں پر نظر ڈالی اور ان کی اصلیت جانے بغیر صرف اُن کی تعداد سے مرعوب ہو کر انھیں اُردو کے ممتاز ڈراما نگاروں میں شامل کر لیا۔

حافظ محمد عبداللہ

حافظ محمد عبداللہ چتورا ضلع فتح پور ہسوا کے رہنے والے تھے۔[1] اُن کے ڈراموں کے سرِورق پر "حافظ محمد عبداللہ صاحب رئیس چتورا متعلقہ پرگنہ و ضلع فتح پور ہسوا پروپرائٹر انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی" لکھا ہوا ملتا ہے۔ بعض ڈراموں کے سرورق پر اس کے ساتھ ساتھ یہ عبارت بھی ملتی ہے:

بظلِ حمایت عالی جناب معلّی القاب سری سوائی مہاراج رانا نہال سنگھ جو کندر بہادر والی دھولپور پیٹرن کمپنی مذکورہ۔

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی ان کی ذاتی کمپنی تھی جس کے سرپرست مہاراج رانا نہال سنگھ والیِ ریاست دھولپور تھے۔ یہ کمپنی ہندوستان کے مختلف شہروں میں دورہ کر کے ڈرامے کھیلا کرتی تھی۔ حافظ عبداللہ اپنی کمپنی کے لیے خود ہی ناٹک لکھا کرتے تھے۔

اُن کے ڈراموں پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اس وقت کے مشہور و مقبول قصوں کو ڈراموں کی شکل میں لکھا تھا۔ ڈراموں کے ناموں ہی سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ مشہور قصوں، داستانوں، یا مثنویوں پر مبنی ہیں۔ یا دوسرے مشہور ڈراموں کو کچھ ترمیم کے ساتھ نیا رنگ دے دیا گیا ہے۔ کچھ ڈراموں کے نام یہ ہیں:

۱۔ ناٹک پسندیدہ آفاق معروف بہ علی بابا و چہل قزاق
۲۔ ناٹک وقائع دلگیر ” عشق صادق رانجھا ہیر
۳۔ تماشائے دلپذیر ” بے نظیر بدر منیر
۴۔ گنجینۂ محبت ” طلسم اُلفت

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی: اُردو تھیٹر جلد دوم ص ۱۳۶

۵۔ ثمرۂ نیک و بد سلوک معروف بہ عشق بکاؤلی و تاج الملوک

۶۔ ذخیرۂ عشرت ؍؍ اندر سبھا امانت

۷۔ سوانح قیس مفتون ؍؍ عشق لیلیٰ و مجنوں

۸۔ شکنتلا ناٹک

۹۔ سخاوت حاتم طائی متعلق بہ عشق منیر شامی

۱۰۔ فسانۂ غمگین معروف بہ عشق فرہاد و شیریں

اوپر کی فہرست سے ناٹکوں کے دوہرے نام رکھنے کی خصوصیت واضح ہوتی ہے جس میں پہلا ڈراما نگار اپنے ناٹک کو اوروں سے الگ کرنے کے لیے رکھتا ہے اور دوسرے ٹکڑے سے اس مشہور قصّے کی طرف لوگوں کو متوجہ کرتا ہے جس پر اس ڈرامے کا پلاٹ مبنی ہے۔ دونوں ناموں میں قافیہ کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ دوہرے نام رکھنے کی خصوصیت اس زمانے کے تمام ڈراموں میں ملتی ہے۔ البتہ قافیہ کا التزام سب ڈراما نگار نہیں رکھتے۔ مثلاً رونق بنارسی کے بعض ڈراموں کے نام یہ ہیں :

۱۔ عاشق کا خون عرف ہیر رانجھا

۲۔ حاتم بن طے ؍؍ افسر سخاوت

اسی طرح طالب بنارسی کے ڈراموں کے نام یہ ہیں :

۱۔ لیل و نہار عرف خوبیِ تقدیر

۲۔ خزانۂ غیب ؍؍ چور دروازہ

یا حسینی میاں کے ڈراموں کے نام یہ ہیں :

۱۔ بکاؤلی عرف غنچۂ عشق

۲۔ خدا دوست ؍؍ انجام سخاوت

لیکن ان ڈراما نگاروں کے بھی ایسے ڈرامے موجود ہیں جن کے ڈراموں میں قافیہ کا خیال

پلاٹ حافظ عبداللہ کے ڈرامے چونکہ اس عہد کے مشہور قصّوں اور ڈراموں پر مبنی ہیں۔ اس لیے ان کے پلاٹ میں انھوں نے کوئی خاص تبدیلی نہیں کی کیونکہ ان کے ناظرین عام طور پر پہلے سے واقف ہو کر آتے تھے کہ ڈرامے میں کیا ہونے والا ہے اور ناٹکوں کے اشتہار سے کمپنی کے مالک بھی یہ بتا دینا چاہتے تھے کہ اُن کے ڈرامے کا پلاٹ کیا ہے۔ اس طرح پلاٹ میں تشویش SUSPENSE کا جو عُنصر ہوتا ہے وہ نہ ڈراما نگار کے مدِّ نظر ہوتا تھا نہ ناظرین کے۔ شیریں فرہاد، لیلیٰ مجنوں، بے نظیر و بدر منیر، اندر سبھا، مثنوی طلسم اُلفت وغیرہ کی کہانیاں لوگوں کو معلوم تھیں۔ اور اسی نام سے دوسری کمپنیاں بھی ناٹک دکھایا کرتی تھیں۔ اس لیے واقعات میں ترمیم کرنا بھی نہ ڈراما نگار کا مقصد تھا اور نہ ناظرین اس کی توقّع کرتے تھے۔ البتہ چونکہ ناٹک کا وقت محدود ہوتا تھا اس لیے لمبے قصّوں میں ان ڈراما نگاروں کو اختصار کرنا پڑتا تھا اور بہت سے واقعات کم کر دیے جاتے تھے اور کہیں کہیں معمولی سی ترمیم بھی ہوتی تھی۔ مثال کے لیے حافظ عبداللہ کا ڈراما گنجینۂ محبت معروف بہ طلسم اُلفت پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا۔

گنجینۂ محبت آفتاب الدولہ قلق کی مشہور مثنوی طلسم الفت پر مبنی ہے جو لکھنؤ کی مشہور ترین مثنویوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اس مثنوی کو حافظ عبداللہ سے پہلے الف خاں حباب نے "شرار عشق یعنی طلسم ارض الاماں" کے نام سے اور جنرل وکٹوریہ ناٹک کمپنی کے لیے لکھا تھا۔ لیکن حافظ عبداللہ نے اسے بہتر بنانے کے لیے خود ڈرامائی روپ دیا اور چونکہ مثنوی کا قصہ بڑا تھا اس لیے اسے دو حصّوں میں تقسیم کیا۔ خود لکھتے ہیں:

"چونکہ اس ناٹک میں پانچ ایکٹ ہیں جن کی ضخامت معمولی دو کھیلوں سے بھی زیادہ ہے لہذا اس کو دو حصّوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ حصّہ اوّل دو ایکٹ کا

رکھا گیا جو پہلی شب میں دکھلایا جائے گا اور حصّہ آخر تین ایکٹ کا جو دوسری شب میں اختتام پائے گا۔" ؎۱

"طلسمِ اُلفت" اور "گنجینۂ محبت" کے پلاٹ پر نظر ڈالنے سے اس میں جا بجا معمولی فرق نظر آتے ہیں۔ مثلاً "طلسم الفت" کی ابتدا یوں ہوتی ہے۔ بڑی منّتوں مرادوں کے بعد شاہِ عالم کے یہاں ایک لڑکا پیدا ہوتا ہے جس کا نام جانِ جہاں رکھا جاتا ہے۔ بڑا ہو کر وہ قصّہ گو سے عشق و محبت کی داستانیں سنتا ہے اور قیس و فرہاد کے پرانے قصّوں سے بد دل ہو کر آنکھوں دیکھے واقعات اور داستانیں سُننا چاہتا ہے اور قصّہ گو سے کہتا ہے ؎

قصّۂ قیس و وامق و فرہاد — ہو گئے کُہنہ انتہا سے زیاد
اگلے قصّوں کا حال کیا معلوم — جھوٹ ہیں یا کہ سچ خدا معلوم
ذائقہ ہے نئی حکایت میں — ذائقہ کچھ تو ہو روایت میں
اب پُرانے ہوئے یہ افسانے — ہم تو ہیں ذکرِ نو کے دیوانے

"گنجینۂ محبت" کے ابتدائی منظر میں شہزادہ قصّہ خواں سے اس طرح مخاطب نظر آتا ہے ؎

سُن تو اے قصّہ خواں، سُن تو اے قصّہ خواں، کر بند اپنی زباں — سُن
ہے یہ کہانی، بے حد پرانی، کہہ تازہ اک داستاں — سُن
ہو جو کہ سچا آنکھوں کا دیکھا، وہ واقعہ کر بیاں — سُن

"طلسم اُلفت" میں شہزادہ والدین سے رخصت ہو کر شہزادی کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ "گنجینۂ محبت" میں وہ اپنے ایک مصوّر دوست ندیم کو ہمزاد بناتا ہے۔ جو شہزادے کی تصویر لے کر تاجر کے بھیس میں شہزادی عالم آرا کے پاس پہنچتا ہے اور اُسے تصویر دکھاتا ہے اور عالم آرا

؎۱ عبداللہ دیباچہ گنجینۂ محبت معروف بہ طلسم الفت ص ۱

کی تصویر لاکر شہزادے کو دکھاتا ہے تب شہزادہ عالم آرا سے ملنے کے لیے روانہ ہو جاتا ہے۔

"طلسمِ اُلفت" کے پلاٹ کی ایک پیچیدگی یہ ہے کہ عالم آرا کی چھوٹی بہن گلشن آرا دھوکا دے کر پہلے شہزادے سے شادی کر لیتی ہے بعد میں جب حال کھلتا ہے تو شہزادہ عالم آرا سے شادی کرتا ہے۔

'طلسم الفت' میں حُسن آباد کا بادشاہ سلیمان بخت لڑکیوں کی شادی کے سلسلے میں اپنی بیوی سے مشورہ کرتا ہے لیکن گنجینۂ محبت میں بادشاہ اور وزیر کے درمیان یہ بات چیت دکھائی گئی ہے۔

اس قسم کے بہت سے اختلافات واقعات کے سلسلے میں پائے جاتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے عبداللہ نے مثنوی طلسمِ اُلفت کے خاکے کی پابندی کی ہے۔ یہی بات اُن کے دوسرے ڈراموں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔

کردار جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے اس عہد کی مثنویوں میں بھی ایسے کردار نظر آتے ہیں جو رنگین مزاج اور دل پھینک ہوتے ہیں۔ شہزادیوں کا کردار زیادہ تر اس طرح پیش کیا جاتا ہے جیسے وہ کسبیاں یا زنانِ بازاری ہوں۔ اس کے بارے میں مولانا حالی نے بھی لکھا ہے:

> "اس مطلب کے ذہن نشین کرنے کے لیے ہم چند شعر مثنوی طلسم الفت کے نقل کرتے ہیں۔ ایک قصّہ گو شہزادہ عشق آباد یعنی جانِ جہاں سے حُسن آباد کی شہزادی عالم آرا کا حال اپنی آنکھوں دیکھا بیان کر رہا ہے کہ جب میں حُسن آباد میں پہنچا تو ایک شخص نے مجھ سے عالم آرا کے حُسن و جمال کا ذکر کرنے کے بعد یہ کہا:
>
> دیکھنا بھی تو اس کا مشکل ہے — کہ وہ لیلیٰ میانِ محمل ہے
> آدمی کیا ملک سے پردہ ہے — بلکہ چشمِ فلک سے پردہ ہے
>
> ..... مگر اسی بیان میں اُس کا ذکر کرتے ہوئے یہ ارشاد ہوتا ہے کہ

باغ میں جس دریچے میں وہ جاکر بیٹھتی ہے وہاں ؎

تہہ بام اژدہام رہتا ہے — مجمعِ خاص و عام رہتا ہے
مشق جور و ستم کسی پر ہے — چشم لطف و کرم کسی پر ہے
ناز سے ایک سے کلام کیا — ایک کو غمزہ سے تمام کیا
وصل کا ایک سے کیا اقرار — ایک مشتاق سے کیا انکار

غرض کہاں تک لکھوں دور تک ایسے ہی اشعار جن سے بے پردگی بلکہ غایت درجہ کا بیسواپن پایا جاتا ہے چلے جاتے ہیں۔"[1]

گنجینۂ محبت کے پہلے ایکٹ کے تیسرے سین میں شہزادے کی تصویر دیکھنے کے بعد شہزادی عالم آرا کی یہ حالت ہوتی ہے۔ وہ غزل کے یہ اشعار گاتی ہے ؎

چبھ گئی ہے دل میں یہ تصویر پیاری ان دنوں — کر رہی ہے کاٹ کا خنجر کی کٹاری ان دنوں
دیکھ کر تصویر جاناں دل نہیں قابو میں آہ — جاتی ہے جانِ جہاں پر جاں ہماری ان دنوں
چشم گریاں رکھتی ہے ہر دم بپا طوفانِ اشک — رات دن رہتا ہے شغلِ آہ و زاری ان دنوں

شہزادی کی تصویر دیکھ کر شہزادہ بے ہوش ہو جاتا ہے اور اس حالت پر بادشاہ عالم شاہ یوں مرثیہ خوانی کرتا ہے ؎

اے میرے پیارے پسر نورِ نظر لختِ جگر — وارثِ تخت نگین و پسر و گوہر و زر
میں تو موجود ہوں تم کرتے ہو دنیا سے سفر — حالتِ زار پہ میری نہیں افسوس نظر

اس ضعیفی میں مجھے جانِ پدر چھوڑ چلے
پارہ پارہ کیا دل اور کمر توڑ چلے

عبداللہ کے ڈراموں کو ساخت کے اعتبار سے دیکھ لینا چاہیئے تاکہ اردو پیشہ ور اسٹیج پر

---

[1] حالی: مقدمہ شعر و شاعری ص۲۱۳

جو ڈرامے کھیلے جا رہے ہیں اُن میں تبدیلیوں کا اندازہ ہو سکے۔ جہاں تک ڈرامے کی ابتدا کا تعلق ہے حافظ عبداللہ کے ڈرامے کی ابتدا لازمی طور پر کورس سے نہیں ہوتی اور جن ڈراموں میں آغاز میں کورس ہے وہ بھی حمد سے شروع نہیں ہوتا بلکہ ڈرامے کے پلاٹ کے اعتبار سے جس چیز کی ضرورت ہوتی ہے وہ موضوع اختیار کیا جاتا ہے۔ جن ڈراموں میں کورس سے ابتدا نہیں ہوتی اُن میں کہیں منظوم مکالمے ہوتے ہیں کہیں کسی کردار کی تنہا شعر خوانی۔ یہ سب ڈرامے گانوں اور اشعار سے بھرے ہوئے ہیں۔ نثر کا استعمال بہت کم کیا جاتا ہے اور وہ بھی مقفیٰ ہوتی ہے۔ باقی مکالمے منظوم ہوتے ہیں اور غزل، مثنوی، مسدس، ٹھمری، دادرا، نوحہ، مستزاد اور رباعی وغیرہ مختلف شکلوں میں پائے جاتے ہیں۔ جہاں ضرورت ہوتی ہے کردار یہ اشعار تحت اللفظ پڑھتے ہیں۔ یا گاتے ہیں۔ جہاں جہاں گانے کی صورت ہے وہاں طرز، دھن، تال وغیرہ کا بیان کر دیا گیا ہے۔

"تحفہ سیزدہم صدی معروف بہ فریب فتنہ و نتیجہ بدی" یہ ڈراما ۱۸۸۰ء میں حافظ محمد عبداللہ نے اپنی کمپنی کے لیے جس کا نام انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی تھا، شایع کیا۔ اس ناٹک میں دو ایکٹ ہیں۔ پہلے ایکٹ میں چھ سین اور دوسرے ایکٹ میں آٹھ سین ہیں۔ یہ پورا ڈراما بھی نظم میں ہے اگرچہ مختلف حصوں میں مختلف بحریں اور مختلف اصناف نظم ہیں۔ مثلاً پہلے ایکٹ کے پہلے سین میں دو جواری جوا کھیلتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ اوپر صنفِ سخن ٹھمری لکھی ہوئی ہے اور جواریوں کے مکالمے اس طرح ہیں:

جعلی: بھائی مجھ سے چوسر کی ایک بازی کھیلو جی —— بھائی۔

خود پسند: سو سو کی ہو بازی۔

جعلی: گت ہو بس تازی —————— بھائی۔

خود پسند: میرے ہیں یہ پو بارہ۔

جعلی: میرے ہیں یہ اٹھارہ۔

جدا ہوتا رہتا ہے اور کچھ دیر کے بعد جعلی چلا جاتا ہے اور خود پسند کی محبوبہ فتنہ داخل ہوتی ہے۔ اُسے دیکھ کر خود پسند یوں گانے لگتا ہے:

ٹھمری۔ دُھن گلیاں۔ تال۔ قوالی۔ طرز۔" چُن چُن کلیاں"

کبھی جھمک جھمک جوں برق چمک محبوبہ ہماری آتی ہے

تن میں بھڑک ہے دل میں دھڑک ہے میرے لیے گھبراتی ہے

ٹھاٹھ ادا کا، ناز بلا کا، غمزے عجیب دکھلاتی ہے

سولہ برس کی پوری ہوس کی جب تو مجھے یہ بھاتی ہے

فتنہ کا جواب:

کہروا۔ دُھن کا لنگڑا۔ تال کہروا۔

رہوں تیری سدا میں اب ہمدم شب و روز صنم — رہوں

بھیجوں کس سے کون تجھے دے

رکھوں خط کر کر جو رقم، شب و روز صنم — رہوں

اس کے بعد خود پسند اور فتنہ گیت گاتے ہیں۔

دھن زنہ جھنجھوٹی ——— تال قوالی

خود پسند: ستم ہی کرنا جفا ہی کرنا، نگاہِ اُلفت کبھی نہ کرنا

تمھیں قسم ہے ہمارے سر کی، ہمارے حق میں کمی نہ کرنا — ستم ہی کرنا

دو اور اشعار کے بعد فتنہ کا جواب

کرے نصیحت کوئی تمھیں کیا کہ تاب قیل و قال کی ہے

ہو ذی شعور آپ ہی سمجھ لو جگہ یہ کیسے خیال کی ہے

اس کے جواب میں خود پسند ایک غزل گاتا ہے۔

اوپر کی ان مثالوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو ڈراما اس وقت تک اندر سبھا کی

روایت سے بہت دور نہیں گیا۔ اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما لکھنے والوں کے پیشِ نظر وہی مقصد ہے کہ لوگوں کو طرح طرح کے گانے سنائے جائیں اور یکسانی کو دور کرنے کے لیے ان میں تنوع پیدا کیا جائے۔ برابر گانوں کی دُھنیں بدلتی رہتی ہیں اور کبھی کبھی تحت اللفظ اشعار پڑھے جاتے ہیں لیکن ڈراموں میں منظوم ہونے کی خصوصیت برقرار ہے اور چاہے غصہ کا منظر ہو یا خودکشی کا، مرنے کی حالت کا بیان ہو یا وصال کی خوشی دکھائی گئی ہو سب جگہ مکالمے اشعار میں ادا کیے گئے ہیں۔

اس خصوصیت کے علاوہ جہاں تک ڈراموں میں تصادم کا تعلق ہے اس کی طرف بھی ڈرامانگاروں کی خاص توجہ نہیں معلوم ہوتی۔ واقعات میں ہلکی سی پیچیدگی تو نظر آتی ہے اور اُن میں کہیں ہلکی سی مخالفت کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے لیکن احساسات اور خیالات کی کوئی ٹکر، دو قوتوں کا تصادم اور اس سے پیدا ہونے والے نتائج نظر نہیں آتے جن کا نتیجہ یہ ہے کہ ڈرامے کا زور یا دوسرے الفاظ میں جسے ڈرامائی کیفیت کہہ سکیں ان ڈراموں میں نظر نہیں آتی۔

مرزا نظیر بیگ

مرزا نظیر بیگ شہر آگرہ کے رہنے والے تھے ان کا تخلص بھی نظیر تھا۔ ناٹک فسانہ عجائب معروف بہ جانِ عالم و انجمن آرا کے سرورق پر لکھا ہے:

فسانہ عجائب ناٹک معروف بہ
جان عالم و انجمن آرا مؤلفہ
مرزا نظیر بیگ صاحب متوطن شہر آگرہ
ایکٹر
انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی
باعانت شاعر نامدار یگانہ روزگار
جناب حافظ محمد عبداللہ صاحب رئیس جیوترا و پروپرائٹر کمپنی مذکورہ

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نظیر بیگ ڈراموں میں ایکٹر کی حیثیت سے ملازم تھے۔ دیباچہ میں رقم طراز ہیں۔

"جب کمپنی مذکورہ شہر آگرہ میں اول مرتبہ ۱۸۸۲ء میں آئی تو اپنے شائقین معنی نگاہ و ناظرین مہر آگاہ سے اپنی ہنرمندی کی داد پائی۔ مجھ کو تماشے دیکھنے کا ایسا شوق پیدا ہوا کہ تاریخ ۱۵ دسمبر ۱۸۸۲ء کو بزمرۂ ملازمان کمپنی مذکورہ داخل ہو گیا جب سے برابر کار ایکٹری پر مقرر ہوں"۔ لہ

ناٹک ست ہریش چندر کے سرورق پر یہ تحریر ہے:

"مؤلفہ جناب نظیر بیگ صاحب تخلص بہ نظیر متوطن شہر آگرہ ڈائرکٹر دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی و شاگرد خاص جناب حافظ محمد عبداللہ صاحب متخلص بہ حافظ بانی دی انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی آف فتحپور ہسوا حسب فرمائش جناب بی شیریں جان صاحبہ ایکٹریس دی پارسی جوبلی کمپنی و جناب محمد وزیر خاں صاحب مینجر دی مون آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی"۔

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۹۱ء میں نظیر بیگ حافظ عبداللہ کی امپیریل تھیٹریکل کمپنی سے الگ ہو کر پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی میں ڈائرکٹر ہو چکے تھے۔ اداکاری کے ساتھ ساتھ ان میں ہدایت کاری اور ڈرامانگاری کی صلاحیتیں بھی تھیں جن کی بنا پر وہ ترقی کرتے گئے اور جوبلی تھیٹریکل کمپنی کو چھوڑ کر راجپوتانہ مالوہ تھیٹریکل کمپنی کے منیجنگ ڈائرکٹر ہوئے۔ اور پھر لائٹننگ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی کے منیجنگ ڈائرکٹر اور حصہ دار ہوئے۔ ان کے ڈرامے حقیقت رائے عرف انصاف خورشید ضیاء کے دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ۲۲ اپریل ۱۹۰۱ء کو

لہ ناٹک فسانۂ عجائب۔ مرزا نظیر بیگ۔ ص ۱

لہ ناٹک بجرا بجاوی عرف گلزار عاشقی

اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی آف آگرہ قایم کی جس کے لیے مالی امداد لالہ موج ناتھ خلف لالہ دین دیال ساکن جوہری بازار آگرہ نے دی تھی۔ چھ ماہ تک چلنے کے بعد ۲۲ نومبر ۱۹۰۱ء کو نقصان کی وجہ سے کمپنی بند کر دی گئی۔ اس کے بعد مرزا نظیر بیگ مختلف کمپنیوں سے وابستہ رہے جن میں بہار ہند تھیٹریکل کمپنی آف پنجاب اور بے نظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی وغیرہ ہیں۔

چونکہ وہ خود اداکار کی حیثیت سے ڈراموں میں پارٹ کیا کرتے تھے اس لیے وہ اس وقت کے عوام کے مزاج اور پسند سے اچھی طرح واقفیت رکھتے تھے۔ "گلرو زرینہ" بھی انھوں نے اسی طرز پر لکھا۔ اس کا قصہ انھوں نے شاہ نامہ فردوسی سے لیا ہے۔ دیباچے میں رقم طراز ہیں۔

"میں نے یہ ناٹک ایک مشہور و معروف سے کریعنی شاہنامہ فردوسی سے نقل داستان بیزن نیزہ کا لیا ہے اور اس کا نام تماشہ عشق و عاشقی کا گنجینہ معروف بہ نئی طرز گلرو زرینہ موسوم کیا ہے۔ اکثر چیزیں دیگر شعرا کی طبع زاد بعد ترمیم کے اس میں ڈالی گئی ہیں"۔

زبان سادہ اور آسان ہے۔ مکالمے اس کے منظوم اور تفریح کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ اس کی کہانی میں کوئی پیچیدگی نہیں ہے۔ عام قصوں کی طرح دو دلوں کی محبت کی داستان ہے۔ دونوں کے ملنے میں کوئی رکاوٹ نہیں ہے لیکن دونوں کی شادی ہونے میں دو بادشاہوں کے آپس کی نفرت حائل ہو جاتی ہے۔ وہ بھی تھوڑی دشواریوں کے بعد حل ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کا پلاٹ سیدھا سادا ہے پھر بھی اس میں عمل کا حصہ اچھا خاصا ہے۔ شروع ہی میں گلرو اپنی بہادری کا کمال دکھانے کو بے چین نظر آتا ہے۔ موقع ملتے ہی وہ فوراً صحرا جانے کو تیار ہو جاتا ہے۔ دلیر دھونکل اس کے ہمراہ کیا جاتا ہے وہ شروع ہی میں گلرو سے بدلہ لینے کی ٹھان چکا ہے۔ اور یہاں پر پہونچ کر اپنی چال میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس کا یہ عمل ڈرامے میں تصادم پیدا کرتا ہے۔ جانوروں کا شکار کرنے کے بعد دھونکل اُسے گمراہ کرنے کے لیے سرحد چین کا راستہ دکھاتا ہے۔ گلرو زرینہ کے دامِ اُلفت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ زرینہ

بیدار مغز ہے۔ اپنی چال سے وہ گلرو کو چھین لے جاتی ہے اور صادق کو رازداری کے بدلے میں ایک ہار دیتی ہے۔ یہ قصہ ڈرامے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ صادق دربان بادشاہ کا خاص ملازم ہے۔ اس کی دُور اندیش نگاہیں لالچ میں نہ پڑ کر دور تک سوچتی ہیں۔ ممکن ہے یہ راز کسی اور طرح فاش ہو جائے اور وہ بادشاہ کی نظروں میں اپنا اعتبار کھو دے۔ اس کشمکش میں وہ بے باک کے ذریعہ بادشاہ تک یہ خبر پہنچا دیتا ہے۔ اس کا یہ عمل ڈرامے میں تشویش پیدا کرتا ہے۔

تصادم جسے بعض ڈرامائی ناقدوں نے ڈرامے کی جان کہا ہے۔ صادق دربان کے راز فاش کرنے اور سفّاک شاہ کی برہمی سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک طرف گلرو اور زرینہ کی محبت ہے دوسری طرف دو بادشاہوں کی مخالفت۔ سفّاک شاہ گلرو کے خون کا پیاسا نظر آتا ہے۔ زرینہ کی محبت پر شک کی آنچ آجاتی ہے۔ وہ اس کشمکش میں ہے کہ ایک طرف یہ شک اور دوسری طرف اس کی تمام آرزوئیں موت سے ہم کنار ہونے جا رہی ہیں۔ زرینہ اس حکم کے خلاف بغاوت کرتی ہے اور اپنی گہری محبت، حکمت عملی، ہمّت و استقلال کے بل بوتے پر اپنی محبت کو جیت لیتی ہے۔ وہ انفرادی طور پر کامیاب ہے۔

ڈرامے کا خاص مقصد تفریح کا سامان مہیّا کرنا ہے۔ قصّے میں تشویش کے عناصر بھی تھوڑے تھوڑے موجود ہیں۔ اس دَور کے مذاق کے مطابق گانوں، منظوم مکالموں اور غزلوں سے ڈرامے کی دل کشی کو برقرار رکھا گیا ہے کیونکہ گانا اس وقت کی دل کشی کا خاص ذریعہ تھا۔ ہیرو اور ہیروئن کی آپس کی گفتگو زیادہ تر منظوم مکالموں کے ذریعہ پیش کی گئی ہے مثلاً۔

زرینہ: اجی جناب خطا تو پیچھے دیکھی جائے گی مگر یہ تو بتاؤ کہ ؎

غیر کے گھر میں نڈر ہو کے یہ آنا کیسا — عورتوں کو بھلا تلوار دکھانا کیسا

گلرو: کیا مجال ہے میری جو میں خنجر دکھا سکوں — اور پھر تمھیں تمھارے ہی گھر پر ڈرا سکوں

آپ نے اس وقت کچھ ایسا ہی فرمایا تھا — جس پر مجھے تلوار کا خیال آیا تھا

یہ کام مجھے جان کے ہرگز نہیں ہوا | شرمندہ یاں کے آنے سے ہوں یہ میں چلا

زرینہ: اچھا تم مسافر ہو تو خیر آؤ ے

بیٹھو آرام کرو سیر کرو بر سرِ آب | بھیج دی جائے گی کچھ آپ کی خاطر بھی شراب

ہم مسافر کی مدارات کیا کرتے ہیں | اُسے آرام بہر طور دیا کرتے ہیں ؛

ڈرامے میں جہاں کہیں کسانوں کی گفتگو پیش کی گئی ہے وہ نثر میں ہے اور دیہاتی زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے اور اس طرح مزاح کا تھوڑا بہت رنگ پیدا ہو گیا ہے۔

کامک کے ذریعہ رجوا جو ایک کسان ہے اس کے گھر کا نقشہ پیش کیا ہے۔ اس کی کوئی خاص ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔ لیکن قصہ کی یکسانی میں ضرور تبدیلی آجاتی ہے اور ہم تھوڑی دیر کے لیے محلوں کے حبس سے نکل کر صحرا کی کھلی ہوا میں سانس لینے لگتے ہیں۔ جہاں پر سرسبز کھیت پیلی مٹی سے لیپے گئے جھونپڑے اور ان پر نارنجی کھپریل اور وہاں رجوا کا مسخرہ پن ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔

رجوا: اری موری ماں بہت پولا باندھے ہیں۔ بڑے بڑے دو بوجھ بنائیں گے۔ ایک میں اور ایک تو سر پر رکھ کر لے جائیں گے۔ ہاٹ میں بیچ لائیں گے۔

گلاب دئی: بلہاری، بلہاری پوت بتا تو کتنے پولا باندھے ہیں؟

رجوا: گن نو کے اوپر پانچ دھرے تو کتنے بھئے؟

گلاب دئی: نو پر پانچ دھرے تو چودہ بھئے۔

رجوا: ہاں اُن میں سے سات گھٹائے تو؟

گلاب دئی: آٹھ دھرے تو پندرہ بھئے۔

رجوا: پندرہ بھئے۔ اچھا ان میں دو چھوٹے ہیں۔ انھیں مت گنو اور چار گوردھن کے اور تین سائیں کے نکال دو۔

گلاب دئی: ارے تو تو نے کیا کیا؟ دو چھوٹے ہیں تین سائیں کے چار گوردھن کے تو

پورا نکس گئے چھ رہے۔

رجوا: نا ہیں چھ نا ہیں۔ اُن میں تین تین سیٹھ کے باپ کے ہیں اور ماں سکھارے آدار ہا دلکے تین پیسہ کے گڑے کر آئی ہے دو پولا وا کو چلے جائیں گے ۔

گلاب دئی: یہ تو ایک نہ بچے بارہ برس دتی میں رہے اور بھاڑ جھونکا۔ سارے دن گھاس کاٹی اور شام کو تنکا بھی ہاتھ نہ آیا۔

گلرو زرینہ میں مختلف اوقات میں مختلف کرداروں کی زبانیں ادا کی گئی ہیں ۔ بے شمار اشعار اور منظوم مکالموں کے علاوہ ستائیس ٹھمریاں ہیں نو گیت اور تین غزلیں ہیں۔ گیتوں اور ٹھمریوں کی کثرت اُسی ہندوستانی مذاق کا تقاضا ہے جس کا اثر آج بھی ہندوستانی فلموں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ٹھمری کے سلسلے میں مختلف تالوں اور راگنیوں کا ذکر آتا ہے۔ گیتوں کے علاوہ سوز، قوالی، ترانہ، کھٹا، دادرا، ترووٹ، کلیان، دھر پلہ وغیرہ بھی گانوں کی شکل میں موجود ہیں۔ اس میں ایک غزل حافظ عبدالغفور صاحب، عاشق منیجر دی امپیریل تھیٹریکل کمپنی کی ہے۔ اور ایک ٹھمری جناب محمد اسماعیل منیجر گلزار ہند تھیٹریکل کمپنی کی ۔

گلرو زرینہ کے ۳۸ گانوں میں مختلف اصناف کا جو تناسب ہے وہ بھی اُس زمانے میں اُن کی مقبولیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اُن میں ستائیس ٹھمریاں ہیں۔ اس تعداد سے اندازہ لگایا جاتا ہے کہ ٹھمریاں اُس وقت زیادہ پسند کی جاتی تھیں۔ اُن کے بولوں میں سوز اور تڑپ ہے۔ ان میں تصنع نہیں ہے۔ اِن کے ذریعے جذبات کی پیش کش بھی کی گئی ہے۔ ٹھمری لکھنؤ کی خاص چیز ہے[1]

"غزل کے بعد اس عہد میں سب سے زیادہ ٹھمریاں مقبول معلوم ہوتی ہیں۔ موسیقی میں یہ ہے بھی لکھنؤ کی خاص چیز جسے اس عہد میں فروغ حاصل ہوا۔"

ٹھمریوں کا استعمال سب سے پہلے امانت نے اندر سبھا میں کیا۔ اندر سبھا کی دل کشی کا

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: امانت کی اندر سبھا۔ ص ۲۶

خاص سبب اس کی غزلیں، ٹھمریاں اور گیت ہیں۔ اور اُن کا ترنم ہے۔ اسی وجہ سے لوگوں نے اندر سبھا کو اتنا پسند کیا۔ اندر سبھا بمبئی میں بھی کھیلی گئی۔ اور مقبولیت عام کا شرف حاصل کیا۔ اُس عہد کے ڈراموں میں گانے کا جُز بہت اہم تھا اور اُن پر بڑی حد تک ڈراموں کی کامیابی کا دار و مدار رہتا تھا۔

"گلرو زرینہ" نیو امپیریل تھیٹریکل کمپنی کے لیے لکھا گیا تھا۔ اور ڈراموں کے ساتھ یہ کمپنی اندر سبھا بھی کھیلتی تھی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ چونکہ اندر سبھا میں ٹھمریوں کی طرف عوام نے پسندیدگی ظاہر کی اس لیے نظیر بیگ نے بھی گلرو زرینہ میں ٹھمریوں کو اہمیت دی ہے۔

ڈرامے کا آغاز ایک طرح کے کورس سے ہوتا ہے اور خاتمہ ٹھمری سے ہوتا ہے جا بجا منظر نگاری بھی ملتی ہے۔

کرداروں کے ناموں کے انتخاب میں بھی ایک خصوصیت ہے۔ چین کا بادشاہ سفاک شاہ ہے جو ظالم طبیعت کا انسان ہے۔ گُلرو خوب رو ہیرو ہے اُس کے حُسن ہی پر شہزادی فریفتہ ہو جاتی ہے۔ دلیر دھو نکل سے ظاہر ہے کہ کوئی لحیم شحیم بھدے جسم کا پہلوان ہوگا۔ زرینہ خوبصورت شہزادی کا نام ہے۔ دایہ کا نام رازدار ہے۔ صابر وزیر کئی نازک موقعوں پر صبر کرتا ہے۔ صادق دربان سچائی سے کام لیتا ہے۔ عقیل وزیر عقل سے کام لینا سکھاتا ہے۔

اس طرح ناموں سے خصوصیات کا اندازہ کرنا رمزیہ کی خصوصیت ہے جسے نظیر بیگ نے پیش کیا ہے۔ نظیر بیگ کے کچھ ڈراموں کے نام حسب ذیل ہیں۔

ڈراموں کے نام:

(۱) گلرو زرینہ۔ ماخوذ۔ شاہنامہ فردوسی۔

(۲) فسانہ عجائب ناٹک معروف بہ جان عالم و انجمن آرا۔ فسانہ عجائب۔

(۳) گلستان بے بہا یا تائید خداداد۔

(۴) تماشہ تنویر خورشید معروف بہ عشق گلبدن و بین شہزادی۔

(۵) طلسماتی پتلی معروف بہ سحر سامری جمشیدی۔

ڈاکٹر نامی نے اُردو تھیٹر میں اُن کے ۳۲ ڈراموں کے نام لکھے ہیں جن میں تنویر خورشید اور گلستان بے بہا کے نام نہیں ہیں۔

ڈراموں کے نام سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نظیر نے اس وقت کی کسی نہ کسی مشہور تصنیف سے پلاٹ لیا ہے۔ اس لیے پلاٹ میں کوئی نئی بات نہیں ہے۔ دیکھنے والا بھی یہ پہلے سے جانتا ہے کہ اس کہانی میں کیا دکھایا جائے گا۔ البتہ انھوں نے ان قصّوں کو اسٹیج کی سہولتوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے تھوڑا بدل دیا ہے۔ کچھ چیزیں گھٹا بڑھا دی ہیں۔ مثال کے طور پر ۱۸۸۸ء میں انھوں نے رجب علی بیگ سرور کی مشہور تصنیف فسانۂ عجائب کی بنیاد پر ایک ناٹک لکھا جس کا نام "فسانۂ عجائب ناٹک۔ جانعالم و انجمن آرا" رکھا۔ یہ ناٹک انھوں نے اپنی کمپنی کے لیے لکھا تھا۔ جو اس کمپنی کے دوسرے تماشوں میں شامل کر لیا گیا۔

فسانۂ عجائب کا قصّہ یوں ہی کافی لمبا ہے۔ اس کو اگر اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے لکھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس میں واقعات کم کر دیے جائیں گے اور عوام کو محظوظ کرنے کے لیے ٹھمریاں، گانے اور غزلیں شامل کر دی جائیں گی۔ لہٰذا مرزا نظیر نے اسی لحاظ سے کچھ تبدیل کر لیا ہے۔ اُنھوں نے پورے قصّہ کو تین ایکٹ میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے ایکٹ میں پانچ سین ہیں، دوسرے میں چھ اور تیسرے میں پانچ سین ہیں۔ اصل قصّے میں جو کام بولتے ہوئے توتے سے لیا ہے وہ یہاں ایک خواجہ سرا سے لیا گیا ہے۔ کیونکہ اسٹیج پر بولتا ہوا توتا نہیں دکھایا جا سکتا۔ اسی طرح تھوڑی سی تبدیلی وزیر زادے کا نام تبدیل کر کے دکھائی گئی ہے۔ ناٹک میں وزیر زادے کا نام میمون خصال ہے اور ہیروئن کا ماہ طلعت کی خوبصورتی پر اس کی نگاہ کا پڑنا ایسا پہلو پیش کرتا ہے جو سرور کے یہاں نہیں ملتا۔

ناٹک کی کہانی اس طرح تین ایکٹ میں تقسیم کی گئی ہے:

پہلا ایکٹ: اس میں پانچ مناظر ہیں۔ ماہ طلعت کے حُسن کی تعریف کی جاتی ہے جس میں خواجہ سرا شریک نہیں ہوتا اس پر شہزادی برہم ہو جاتی ہے۔ جان عالم آجاتا ہے۔ خواجہ سرا انجمن آرا کے حُسن کی تعریف کرتا ہے۔ تصویر دکھاتا ہے۔ جان عالم اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ ادھر وزیر زادہ ماہ طلعت کو حاصل کرنے کے لیے جان عالم کی جان کا دشمن ہو جاتا ہے۔ جب اسے جان عالم کی موجودگی کا علم ہوتا ہے تو وہ خوش ہو جاتا ہے۔ دورانِ سفر میں جان عالم کی ملاقات ساحرہ سے ہوتی ہے اور وہ اس پر محبت جتا کر اس سے نقش سلیمانی حاصل کر لیتا ہے۔ جس کی مدد سے بہت سی مشکلیں حل ہوتی ہیں۔ جان عالم کی جدائی میں ماہ طلعت غم زدہ سی رہتی ہے۔ میموں خصال اس پر اظہار عشق کرتا ہے اور ناکام رہتا ہے۔ اِدھر شہزادی مہر نگار جان عالم کو جوگیا لباس میں دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔

دوسرا ایکٹ: معلوم ہوتا ہے کہ خواجہ سرا جان عالم سے بچھڑ کر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اس کے ہمراہ ماہ طلعت بھی ہوتی ہے۔ شہپال انجمن آرا پر عاشق ہے اور اُسے اپنی قید میں رکھتا ہے۔ میموں خصال خواجہ سرا کو دھیان سے ہٹانا چاہتا ہے۔ اِدھر نقش سلیمانی کی مدد سے جان عالم شہپال پر فتح یاب ہو کر انجمن آرا کو حاصل کر لیتا ہے۔ اس سے شادی کر کے واپس لوٹتا ہے کہ راستہ میں مہر نگار کے یہاں ماہ طلعت اور خواجہ سرا سے ملاقات ہوتی ہے۔

تیسرا ایکٹ: یہاں جان عالم اور وزیر زادہ شکار کو جاتے ہیں۔ جان عالم ایک مرے ہوئے بندر میں اپنی روح کو منتقل کر دیتا ہے۔ میموں خصال جان عالم کے ڈوبنے کی خبر سناتا ہے۔ آخر میں بندر پھر غائب ہو جاتا ہے اور جان عالم اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ میموں خصال انجمن آرا سے اظہارِ عشق کرتا ہے۔ وہ برہم ہو جاتی ہے۔ شہپال میموں خصال کو جان عالم سمجھ کر مار ڈالتا ہے۔ جان عالم شہپال کو مار ڈالتا ہے اور اس طرح انجمن آرا کو حاصل کرتا ہے۔ آخر میں سب ہنسی خوشی مل جاتے ہیں۔

اس ڈرامے کا انداز بھی وہی ہے جو عام طور پر انیسویں صدی کے ڈراموں کا تھا۔ مکالمے منظوم ہیں جیسے اندر سبھا میں پیش کئے گئے ہیں۔ مثنوی اور مسدس کی شکل میں بھی بہت سے مکالمے ہیں۔ نثر کا استعمال بہت کم ہے اور جو ہے وہاں مقفّیٰ نثر ہے۔ مثال کے طور پر آخر میں ساحرہ کی زبان سے یہ فقرے ادا ہوئے ہیں۔

ساحرہ : تو تین تولے اس سے گن، کھانا برابر تین دن، ہوگا۔ تیرا سولہ کا سن، آئے نکل عورت کے بن (ساحرہ کا جانا)

خواجہ سرا : ہرگز نہ پھر تو کھاؤں میں۔ عورت کہاں سے لاؤں میں۔ ناحق کہیں مرجاؤں میں۔ بستی میں جس دم آؤں میں۔

جان عالم : او مسخرے ہرگز نہ ڈر، ہم دیں گے تجھ کو مال و زر۔ دس بیس سے تو بیاہ کر، رہ عشق میں آٹھوں پہر، چل اب تو جا کر زود تر، میرے پدر کو کر خبر، میں مہر کے جا نیمے پر، دے آتا ہوں اس کو گھر۔

منظوم مکالمے کی اس مثال سے اُس وقت کے تھیٹر کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اور ساتھ ہی کرداروں پر بھی روشنی پڑتی کہ کس طرح وہ اتنی جلدی بے تکلف ہو جاتے تھے۔

مرد اور عورت کی باہمی ملاقات جہاں بھی دکھائی گئی ہے وہاں بہت جلدی بوس و کنار کے منازل تک گذر ہو جاتی ہے۔ خصوصاً عورتوں کی بات چیت میں بازاری پن جھلکتا ہے۔ وہ پیش قدمی کرنے میں ذرا بھی نہیں جھجکتیں۔ بعض جگہ وہ شہزادیوں سے ایسے الفاظ ادا کراتے ہیں جو بعید از قیاس ہیں۔ مثلاً ماہ طلعت میموں خصال سے تنگ آکر کہتی ہے۔

ارے بچا میموں خصال مجھ کو ستاتا ہے ارے بچا۔ پا کے اکیلی یہ تو حرامی، عشق اپنا مجھ سے بھی جتاتا ہے۔ ارے بچا۔

"رقص و سرود ہی کے ذریعہ واجد علی شاہ نے اپنے رہس تیار کیے۔ اور اندر سبھا کی تخلیق کے پسِ پشت بھی یہی جذبہ موجود تھا۔ یہ اہمیت آج ہماری فلموں میں بھی

دیکھی جا سکتی ہے۔"[1]

ناٹک فسانۂ عجائب میں کُل اُنیس غزلیں ہیں۔ اس کے علاوہ نو ٹھمریاں ایک ہولی، دادرا اور نوحہ ہے۔ ان گانوں سے دو کام لیے گئے ہیں۔ ایک تو یہ دیکھنے والوں کو محظوظ کرتے ہیں۔ دوسری طرف کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

اس وقت کے رواج کے مطابق ڈراما نگار نے ہر گانے کے ساتھ نئی طرز بھی لکھ دی ہے۔ ان گانوں کے متعلق اپنے مضمون میں ڈاکٹر مسیح الزماں لکھتے ہیں :

"ڈراما پڑھ کر مرزا نظیر بیگ کے مبلغ علم اور قوتِ نظم کے متعلق ایک عام رائے قائم کی جا سکتی ہے۔ ان کی استعداد معمولی تھی۔ لیکن تھیٹر کے ایک اداکار کے مبلغ علم کو ذہن میں رکھتے ہوئے اشعار میں جو روانی اور صفائی ہے وہ قابلِ داد ہے۔ پانچ چھ سال کے تھیٹر کے تجربہ نے مرزا نظیر کو ڈرامائی کا کافی شعور دے دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مناظر میں ٹھہراؤ نہیں ہے .... ڈراما نگار نے ڈرامے کے سترہ مناظر کو مختلف پردوں کے ساتھ اس طرح ترتیب دیا ہے کہ مناظر کے درمیان کا وقفہ بہت کم ہو جائے اور شائقین کو انتظار نہ کرنا پڑے۔"[2]

مکالمے سوال و جواب کے انداز میں دل چسپ ہیں۔ اکثر جگہ کردار خود کلامی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ اندر سبھا کی پیش کش کو ذریعہ تفریح بنانے کے لیے جو روایتیں چلی آ رہی تھیں وہ کسی نہ کسی صورت میں یہاں بھی موجود ہیں۔

اس طرح ناٹک کے ذریعہ اس وقت کے تھیٹر کے عام رجحانات پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے۔

●

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: ناٹک فسانۂ عجائب - تہذیب الاخلاق لاہور

[2] " " " " "

پارسی تھیٹر: اس دور کی خصوصیات اور حاصل

جیسا کہ ہم اس سے پہلے بیان کر چکے ہیں پارسی تھیٹر مغربی اثرات کے ماتحت شروع ہوا لیکن یہ اثرات باقاعدہ اور بہت سوچے سمجھے نہیں تھے۔ یعنی اس کی ابتدا کرنے والوں نے مغرب کے کسی ملک میں جا کر نہ اس کی تربیت لی تھی نہ اس کی ٹکنیک کا مطالعہ کیا تھا اور نہ انھیں مغرب کے اچھے تھیٹروں کے دیکھنے کا موقع ملا تھا۔" بامبے تھیٹر" میں جو غیر ملکی مغربی طرز کے ڈرامے مغربی اسٹیج کی روایات کے مطابق کرتے تھے انھیں کو دیکھ کر ہندوستانیوں نے بھی انھیں شروع کیا لیکن جب شوقیہ ڈراما کمپنیوں کے ساتھ تجارتی کمپنیاں بھی قائم ہو گئیں اور ایک ایک شو میں ٹکٹوں کی بکری سیکڑوں تک پہنچنے لگی تو ڈراموں کو اور زیادہ مقبول بنانے کے لیے اس میں بہت سی تبدیلیاں کی گئیں۔

"بمبئی کا اسٹیج الزبیتھی اسٹیج کی نقل تھا۔ جو ہال بنے ہوئے تھے ان میں باقاعدہ اسٹیج بنا ہوا تھا اور جب کسی دوسری جگہ پارسی منڈلیاں ڈرامے کرتیں تو بنچوں اور تختوں وغیرہ سے ایک اونچا اسٹیج بنا لیتی تھیں۔ دونوں حالتوں میں آگے کا پردہ ہوتا تھا اور پیچھے صرف ایک سادہ پردہ ہوتا تھا۔ پہلو میں دونوں طرف ایک ایک ونگ (WING) ہوتے تھے۔ روشنی کا انتظام مٹی کے تیل کے لیمپوں سے ہوتا تھا۔ رفتہ رفتہ شوقیہ ڈرامے نے تجارتی صورت اختیار کر لی۔ اس میں لوگوں کو مالی فائدے کا پہلو نظر آنے لگا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کافی سرمایہ لگا کر کچھ پارسی میدان میں آ گئے اور اُنھوں نے مصوّر پردوں کا استعمال شروع کر دیا۔ منشی، درزی، موسیقار اور اداکار ملازم رکھے گئے اور ڈراموں کی تیاری اور پیش کش ہونے لگی۔ جس میں ایک دوسرے پر بازی لے جانے کی کوشش کرنے لگا۔"[1]

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: اُنیسویں صدی میں اُردو ڈراما، شب خون اگست ۱۹۶۶ء ص۲

بازی لے جانے کی اس کوشش میں اُن لوگوں نے پیش کش پر زیادہ توجہ کی اور چونکہ اُس وقت کی تھیٹر کمپنیاں تماشائیوں کو سب سے زیادہ اہمیت دیتی تھیں اور ان کی اکثریت کم تعلیم یافتہ تھی جو سستی تفریح کی تلاش میں تھیٹر دیکھنے آتی تھی اس لیے اس کو اپنی طرف متوجہ کرنے اور داد و تحسین لینے کے لیے اسٹیج کے کرتبوں کی طرف دھیان دیا گیا۔ ان کمپنیوں نے اس کا اہتمام کیا کہ جادو کے کرشمے اور حیرت انگیز واقعات اسٹیج پر اس طرح دکھائے جائیں کہ لوگ دنگ رہ جائیں اور اُن کی سمجھ میں نہ آئے کہ یہ آخر ہو کیسے گیا، بقول ڈاکٹر مسیح الزماں:

"اُس وقت کے تھیٹر میں کرتبوں اور کرشموں کا رواج تھا۔ ایسی مشینیں اور ترکیبیں نکالی گئیں جن کی مدد سے حیرت انگیز مناظر اسٹیج پر پیش کیے جائیں۔ اندر سبھا کے ڈرامے میں گلفام مسہری پر اُڑتا ہوا آتا ہے اور سبز پری کے اُڑتے ہوئے تخت کا پایا پکڑے ہوئے اندر کی محفل میں جاتا نظر آتا ہے۔ دیکھتے دیکھتے دیو زمین میں سما جاتے، چھبیلی بھٹیارن کو شہزادہ تیروں کا نشانہ بناتا اور تیر اس کے جسم میں پیوست نظر آتے، مجنوں اپنے گریبان کی ایک دھجی پھاڑ کر لیلیٰ کے پاس روانہ کرتا اور وہ دھجی اسٹیج سے ہوا میں اُڑتی ہوئی پورے ہال یا خیمے کا چکر کاٹ کر ایک طرف چلی جاتی اس قسم کے مناظر دیکھ کر لوگ دنگ رہ جاتے اور انھیں کو تھیٹر کا کمال سمجھتے تھے۔"[1]

یہ خیال اور معیار پارسی اسٹیج کی ترک بھڑک کا بھی ذمے دار ہے۔ چمکتے ہوئے جھلملاتے کپڑے، زیورات، شوخ رنگوں کا استعمال اور ضرورت سے زیادہ میک اَپ ابھی اس کی خصوصیت ہے۔ انیسویں صدی میں بجلی کا استعمال تھیٹروں میں شروع نہیں ہوا تھا۔ لیکن گیس کی لالٹینیں استعمال ہونے لگی تھیں جس کی روشنی میں ناظرین کے سامنے چمک دمک پیش کی جاتی تھی۔

تیز روشنی کی کمی اور لاؤڈ اسپیکر کی عدم موجودگی میں ناظرین کی کثرت کا یہ تقاضا

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: انیسویں صدی میں اُردو ڈراما۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء ص ۷

تھا کہ مکالمے اونچی آواز سے ادا کیے جائیں اور جذبات کے اظہار میں چشم و ابرو کے اشارے یا چہرے کے اُتار چڑھاؤ کو مدِ نظر نہ رکھا جائے کیونکہ اسٹیج کے سامنے بیٹھی ہوئی خلقت میں صرف پہلی دوسری صف والے اسے دیکھ سکتے تھے۔ اس کے بجائے ہاتھ ہلا کر زور زور سے مکالمے ادا کر کے ڈرامائی عمل کے مختلف حصّوں کو نمایاں کیا جائے تاکہ سارے ناظرین اسے سمجھ سکیں۔ پارسی تھیٹر میں میلو ڈرامائی عناصر کی بھی یہی وجہ ہے اور اسی لیے چیخ پکار، شور و شغب، تلوار بازی، کُشتی، خنجر وغیرہ کا استعمال بہت ہوتا ہے۔

پارسی تھیٹر میں ڈراما نگار کی حیثیت اس اعتبار سے مرکزی کہی جا سکتی ہے کہ وہ کمپنی کے مالک اور ایکٹروں کے درمیان کی کڑی تھا۔ اور ناظرین اور اسٹیج کے درمیان بھی کڑی کا کام کرتا تھا۔ ایک طرف کمپنی کے ملازمین کی صلاحیتیں ہوتی تھیں دوسری طرف مالک کی فرمائش اور ان دونوں میں توازن وہی پیدا کرتا تھا۔ اور اسی توازن کے ساتھ تماشائیوں کی خواہشات اور اُن کی پسند کو بھی مدِ نظر رکھنا ضروری تھا۔ اس لیے کہ کامیاب ڈراما تب ہی سمجھا جاتا تھا جب پردہ گرنے پر "ونس مور" "ونس مور" کے نعروں سے پنڈال گونجنے لگے۔ ناظرین کے اس ردِ عمل کے لیے حسبِ ذیل چیزوں کا خیال رکھنا ضروری تھا۔

۱۔ کمپنی کے جو ایکٹر زیادہ مقبول ہیں اُن کو زیادہ سے زیادہ پارٹ دیا جائے۔

۲۔ کہانی میں ایسے موقعے فراہم کیے جائیں جس میں لوگوں کو جذباتی انتہا کی صورت دکھائی جا سکے۔

۳۔ ایسے مزاحیہ مناظر پیش کیے جائیں جو پبلک کے مذاق کے مطابق ہوں۔ اور جنھیں سُن کر عوام لطف اُٹھا سکیں۔ ان کی ضرورت ایسی زیادہ تھی کہ کبھی الگ مزاحیہ ٹکڑے اور کبھی ڈرامے کے درمیان میں چھوٹے چھوٹے مزاحیہ سین رکھے جاتے تھے۔ جن کا تعلق اصل قصّہ سے نہیں ہوتا تھا۔ ان مزاحیہ ٹکڑوں کو کامک (Comic) کہا جاتا تھا۔ بقول ڈاکٹر نامی۔

"اُردو کا پہلا کامک" شری بنت جی" کے نام سے بمبئی تھیٹر پلے ہاؤس میں دکھلایا گیا۔"[۵]

کامک دکھانے کا ان کا کوئی خاص مقصد اصلاحی یا تنقیدی مقصد ہوا کرتا تھا۔ مثال کے طور پر دو تین کامک کا نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔

دھنجی: ایک بے ایمان پارسی تھا جس کا نام دھنجی تھا۔ اس کی گھڑیوں کی دوکان تھی۔ مرمت کے لیے جو گھڑیاں اُس کے پاس آتیں اُس کے اچھے پُرزے بدل دیا کرتا تھا۔ لوگ اس کی اس عادت سے بیزار تھے۔ اُس کے نام پر ایک کامک تیار کیا گیا اور اُس میں دکھایا گیا کہ کس طرح دھنجی مرمت کے لیے آئی ہوئی گھڑیوں کے پرزے بدل دیتا ہے۔ لوگ اس کی عادت سے ہوشیار ہو گئے اور اس کی دوکان پر مرمت کرانا چھوڑ دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دھنجی کو اپنی دوکان بند کرنی پڑی۔

اسی طرح "شری رام" کا کامک دکھلایا گیا۔ وہ ایک طوائف تھی۔ وہ ہر روز شام کو سج دھج کر نکل جاتی نوجوانوں کو باتیں بنا کر گھر لاتی اور شراب پلا کر بے ہوشی میں ان کا مال غائب کرتی۔ کامک دیکھنے کے بعد وہ اس قدر شرمندہ ہوئی کہ اپنا پیشہ ترک کر دیا۔

جن لوگوں کا کامک دکھایا جاتا وہ رشوت دے کر ایسا کرنے سے روکنا چاہتے لیکن یہ منڈلیاں کبھی رشوت نہ لیتیں۔

اس طرح کئی ایک کامک اور نقلوں کا پتہ چلتا ہے۔

۱۔ گھڑی کی گھڑیال عرف جفائے ستمگر۔

۲۔ نورالدین عرف حسن افروز۔

۳۔ میاں پستو اور بیوی کھٹمل۔ وغیرہ وغیرہ۔

کبھی کبھی ایسا بھی کیا جانے لگا کہ مزاحیہ کردار ڈرامے کا حصہ ہونے لگے۔ مثال کے لیے

---

[۵] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ اُردو تھیٹر۔ جلد اوّل ص ۲۲

الف خاں حباب کے ڈرامے۔

"نیرنگ قاف" کا یہ سین پیش کیا جاتا ہے جس سے مزاح کی سطح کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

پیرمرد: چپ بے ادب زبان سنبھال کر بات کرنا۔

(سب گھبرا کے دیکھتے ہیں)

سبز قبا: آپ کون ہیں؟

پیرمرد: ہم کو حکیم لاثانی بکٹ لاثانی کہتے ہیں۔ اپنے دوست ارژنگ سے غزالہ کا پتہ سنا تھا۔

سبز قبا: کیونکر قدم رنجہ فرمایا؟

پیرمرد: اپنے دوست ارژنگ سے سُنا تھا کہ میری صاحبزادی کا پتہ سبز قبا کے مکان پر ملتا ہے۔ اگر موقع پاؤں تو ایک دن جاؤں گا۔

غزالہ: آپ مہتر ارژنگ کا پتہ بتا سکتے ہیں؟

پیرمرد: ہاں بتا تو سکتے ہیں مگر تھوڑا سا خرچ ہوگا۔

خوش اطوار: بھلا کس قدر چاہیے؟

پیرمرد: ایک ہلکا سا توڑا ہزار اشرفی کا۔

سبز قبا: یہ بسر و چشم منظور ہے۔

پیرمرد: تو پتہ ملنا بھی نہیں دور ہے۔

سبز قبا: (نوکر سے) جلد ہزار اشرفی کا توڑا حاضر کرو۔

خوش اطوار: یا اللہ کہیں یہ چچا مہتر ارژنگ تو نہیں ہیں۔

غزالہ: (دل میں) اس بڈھے کے ہتھکنڈوں سے شبہہ معلوم ہوتا ہے۔

سبز قبا: (اشرفی دیتا ہے) بڑے میاں لیجیے بسم اللہ سدھاریے۔

پیر مرد: بھلا سُنو تو اگر ارژنگ نہ ملے تو کوئی دوسرا آدمی بُلا لاؤں۔
سبز قبا: ہائیں یہ کیا واہیات بات ہے؟
خوش اطوار: الٰہی خیر۔

پورا ڈراما تین ابواب پر مشتمل ہے۔ تیسرے کے آخر میں یہ کامک ہے۔ ڈرامے کے آخر میں کامک دکھانے کا سلسلہ کم و بیش ۱۸۸۵ء تک جاری رہا۔ اس کے بعد اصل ڈرامے کے ساتھ دکھلایا جانے لگا۔ آرام، افسوں، بزرگ بیکس، جوہر، حباب، رونق، ظریف، عبداللہ، نظیر بیگ، وغیرہ نے ڈرامے سے الگ کومک لکھے۔ جو الگ حیثیت رکھتے ہیں۔

مثال کے لیے حافظ عبداللہ کے کومک "نورالدین و حسن افروز سے ایک سین پیش کیا جاتا ہے:۔

غزل، دھن، ہربنس، تال، دادرا۔

ابراہیم: تھوڑے کرم میں بندہ ہوں سرکار آپ کا — آپ ایک بار میرے میں سو بار آپ کا
: پھیلا رہے ہو راہ میں جو دام زلف یوں — ہو گا نہ کون کون گرفتار آپ کا

حُسن افروز: جب تو لیجیے یہ پیالہ میرے ہاتھ سے نوش کیجیے۔
ابراہیم: دیکھو پیاری میں نے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ شراب تو ہرگز نہیں چھونے کا۔
حسن افروز: تم نے مے سے جو اجتناب کیا۔ لذّت زیست کو خراب کیا۔

ابراہیم: ماں پیاری نہ پی مدام شراب — اپنے مذہب میں ہے حرام شراب
حُسن افروز: جب تو مذہب یہ ہی رہو صاحب — میرے عاشق نہ تم بنو صاحب
ابراہیم: عاشق تمھارا ہوں نہ کہ جام شراب کا — انکار مجھ کو ہے تو ہے نام شراب کا
حسن افروز: عاشق ہیں میرے آپ میں عاشق شراب کی — پھر مے سے بڑھ کے قدر کروں کیوں جناب کی
معشوق سے میرے تمھیں انکار ہے حضور — بندی چلو بس آپ سے بیزار ہے حضور
ابراہیم: ہوں بہت حیران کہ دل کس پر مرا قربان ہے — جو بُت کافر غضب کا دشمن ایمان ہے

چھوٹ جائے گو کہ لے دل دین اور ایمان اب پر نہیں چھوڑوں گا ہرگز میں پری کا دھیان اب

(ابراہیم کا حسن افروز کو منانا اور اس کا بیزار نظر آنا)

پیتا ہوں پیتا ہوں تو مجھ سے ہو بیزار نہیں اب مجھے پینے پلانے میں کبھی انکار نہیں

(ابراہیم کا ساغر بھر کر حسن افروز کے منہ لگانا)

حسن افروز: نہ پیوں گی نہ پیوں گی نہ پلاؤ صاحب تم نہ پیمانہ مرے منہ سے لگاؤ صاحب

ابراہیم: پی لو پی مری جان آپ پہ قربان ہوں میں آپ کا اب تو سدا تابع فرمان ہوں میں

حسن افروز: اب جو فرمان مرا توڑا تو یہ یاد رہے بس چلی جاؤں گی گھر آپ کا آباد رہے

پی لے یہ مری آتش جو ہے میری چاہ تجھے مجھ کو تو مہر سمجھ سمجھوں گی میں ماہ تجھے

(ابراہیم کا جام پہ جام پینا)

ابراہیم: واہ ری شراب واہ ری تیری لذت میں بالکل احمق تھا۔ جو تجھ سے محروم رہا۔ اب تیرے پینے سے عمر بھر منہ نہ موڑوں گا بلکہ تجھ کو تا قیامت نہ چھوڑوں گا۔ اے میری جان اب مجھ پر کرم فرما۔ کوئی چیز گا کر سنا

پارسی منڈلیاں "پنٹو مائم" کے طرز پر خاموش کامک بھی دکھایا کرتی تھیں۔ وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے مدراس میں "کویک ڈاکٹر" کے نام سے ایک خاموش کامک پیش کیا تھا جو بہت پسند کیا گیا۔

(۴) ڈرامے میں ایسے مناظر لائے جائیں جن میں حیرت انگیز کرتبوں کو پیش کیا جائے۔ اور تماشائی انگشت بدنداں ہو کر داد دیں۔ اس کے لیے طرح طرح کی تدبیریں کی جاتی تھیں۔ سبز پری کا تخت ہوا میں اڑتا ہوا دکھایا جاتا جس کا پایہ پکڑے ہوئے گلفام نظر آتا تھا۔ لکھنؤ کے عوامی اسٹیج کے ایک کونے میں دیو شہزادے کو لیے جاتا تھا۔ اور وہاں ناظرین کی نظروں کے سامنے کھڑا رہتا تھا۔ وہاں یہ سب چیزیں فرض کر لی جاتی تھیں۔ لیکن پارسی تھیٹر نے کرتبوں سے یہ کرشمے دکھانا شروع کیے۔ اور جو کہا جاتا تھا۔ اس کو ہوتا ہوا دکھانے کی کوشش کرتے تھے۔ اس طرح

فریب حقیقت پیدا کیا جاتا تھا اور ناظرین کے تخیلات پر یہ چیزیں چھوڑی نہیں جاتی تھیں۔

جب الفرڈ ناٹک منڈلی نے "جہاں بخش گُل رُخسار" اسٹیج کیا پورا ڈراما مشینوں کے ذریعہ دکھایا گیا تھا۔ اس کے کئی سین نے لوگوں کو حیرت میں ڈال دیا۔ جیسے۔

(۱) ایک دیو برتن سے نکلتا ہے اور جادو کے کرشمے دکھا کر گل رخسار کو گرفتار کر کے خود بخود غائب ہو جاتا ہے۔

(۲) ایک پیر مرد پہاڑ سے اُترتا ہے اور ہوا میں معلق کھڑا رہتا ہے۔

(۳) پہاڑ کا پھٹنا دکھایا جاتا ہے۔

(۴) ہفت خوان میں اولے پڑتے ہیں۔

(۵) جنگل میں آگ لگنے کا سین دکھایا گیا ہے۔

(۶) ہفت خوان پھٹتا ہے اور ٹکڑے ہوا میں غائب ہو جاتے ہیں۔

یہ ڈراما ان کرامات کی وجہ سے کافی مقبول ہوا۔ جب یہ دکھایا جاتا تھا تو ایک طرح کا میلہ سا لگا رہتا تھا۔

پارسی تھیٹر نے فریب حقیقت (ILLSION OF REALITY) کی فکر میں ان چیزوں کو ناظرین کے سامنے اصلی کر کے دکھانے کی کوشش کی اور اس کے لیے بہت سے کلوں اور مشینوں کا استعمال ہونے لگا۔ اسٹیج کے فرش میں کھٹکے دار دروازے یا پٹرے ہوتے تھے جو وقت ضرورت اندر کی طرف کھُل جاتے تھے۔ اور کوئی کردار اچانک ناظرین کے سامنے سے غائب ہو جاتا یا سامنے آجاتا تھا۔ ڈوریوں اور تار کی مدد سے ہوا میں اُڑنے کے مناظر پیش کیے جاتے۔

(۵) روشنی کا اور رنگ کی تبدیلی کا اہتمام کرنا بھی ضروری تھا۔ اور اسی طرح لباس میں بھی بھڑکیلا پن مدنظر رکھا جاتا تھا۔ اس لیے کہ نگاہوں کو خیرہ کرنے، دل کو لبھانے اور شان و شوکت سے لوگوں کو مسحور کرنے کا مقصد پیش پیش تھا۔

عموماً ان کمپنیوں میں اداکاروں کی تعداد چالیس سے لے کر پچاس تک ہوتی تھی۔ عورتوں

کے پارٹ لڑکوں کو دیے جاتے تھے اور اسی لیے ہم آغوش ہونے اور پیار کرنے کے مناظر ان ڈراموں میں کثرت سے ملتے ہیں ورنہ اُس وقت کا ہندوستانی ماحول ایسا تھا کہ طوائفیں بھی برسرِعام اس طرح کے مناظر میں حصہ لینے کے لیے تیار نہیں ہوتی تھیں۔ ان پارٹوں پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لڑکوں کے لیے لکھے گئے ہیں۔

اس طرح پارسی تھیٹر نے اُردو ڈراموں کو ایک دوسرے راستے پر لگایا۔ جس میں ناظرین کی اہمیت زیادہ تھی۔ اور ڈرامے کے ساخت کی اندرونی خوبیوں سے زیادہ پیش کش کی ٹکنیک پر زور دیا جاتا تھا۔ مغرب میں بھی انیسویں صدی کرتبی اسٹیج کے عروج کا زمانہ ہے۔ جب ڈرامے کی کامیابی کا انحصار ان کرتبوں پر ہوتا تھا جو پیش کش میں دکھائے جاتے تھے۔ اور جس سے ناظرین دنگ رہ جاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ تجارتی ناٹک کمپنیوں نے ان پہلوؤں پر زور دیا۔ اور اس دور کے ڈراموں میں اُن کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

○

تیسرا باب

(۱) طالب بنارسی

(۲) مہدی حسن احسن لکھنوی

(۳) نرائن پرشاد بیتاب

(۴) آغا حشر کاشمیری

پچھلے باب میں عبداللہ، نظیر بیگ وغیرہ کا ذکر کیا جا چکا ہے اور ان کے ڈراموں کی ساخت پر ایک نظر ڈالی جا چکی ہے۔ رفتہ رفتہ ڈراما دیکھنے والوں میں ان کھیلوں کی مقبولیت بڑھی اور وہ لوگ جو صرف ڈرامے میں ناچ گانا یا حیرت انگیز کرشمے دیکھنے جایا کرتے تھے کچھ اور چیزوں کا مطالبہ کرنے لگے۔ کمپنیوں کے مالک بھی اسٹیج کے کرتبوں کے ساتھ ساتھ ڈراموں کی اچھائی کی طرف متوجہ ہوئے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد کی تھیٹر کمپنیوں کے مالکوں کے پاس ڈراما نویسی کا تصور تو تھا یعنی اُردو عبارت پر زیادہ عبور رکھنے والے لوگوں کو انھوں نے اس اُمید پر رکھا اور ان کی خدمات حاصل کیں کہ ان ڈراموں کی سطح کچھ بلند ہو جائے۔ چنانچہ اس دور کے بعد کے ڈراموں پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کی توقعات بیجا نہیں تھیں۔ ان نئے ڈرامہ نگاروں نے اُردو ڈراموں کی سطح کو بلند کیا اور اسے بہتر بنانے کی کوشش کی۔ ان لوگوں میں طالب بنارسی، آغا حشر اور مہدی حسن احسن لکھنوی کے نام نمایاں ہیں۔ جن کا الگ الگ جائزہ لینا مناسب ہے۔

طالب بنارسی:

اُن کا پورا نام پنڈت ونایک پرشاد طالب بنارسی ہے۔ یہ بنارس کے رہنے والے تھے۔[۱] انھوں نے تجارتی کمپنیوں کے لیے متعدد ڈرامے لکھے جو طبع زاد بھی تھے

---

[۱] خمخانۂ جاوید جلد پنجم میں ان کا حال یوں درج ہے:

"منشی ونایک پرشاد خلف الرشید منشی روشن لال سابق قانون گو تحصیل بنارس کایستھ ...

اور جن میں پرانی داستانوں کو نیا رنگ دے کر ڈرامے کی شکل میں پیش کیا۔
راسخ دہلوی اور ان کے بعد داغ کے شاگرد ہوئے۔ بالی والا جو پارسی اسٹیج کے مشہور ایکٹر اور پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی کے مالک تھے طالب کو بہت مانتے تھے۔ انھوں نے اپنی کمپنی کے ڈراما نویس کی حیثیت سے طالب کو مقرر کیا۔ پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی اس وقت ہندوستان کی مشہور کمپنی تھی جو شہر شہر کے دورے کرتی تھی اور خراج تحسین حاصل کرتی تھی۔ بالی والا اس کمپنی کی جان تھے اور اپنی کامیاب اداکاری سے شائقین کا دل موہ لیتے تھے[۱]۔ ان کی وجہ سے

---

* سرِیواستوا بزرگوں کا وطن قصبہ اترولہ ضلع گونڈہ ہے۔ آپ کے جدِ امجد منشی درگا پرشاد جو ضلع گورکھپور میں سررشتہ دار عدالت خفیفہ تھے۔ وہاں سے تبدیل ہو کر بنارس میں آرہے تھے۔ انگریزی، ہندی، اردو، فارسی کی تعلیم وہیں پائی۔ ابھی تعلیم ادھوری تھی کہ آپ نے ملک کے نامور اردو اخبارات میں اخلاقی، تمدنی اور سیاسی مضامین لکھنے شروع کیے۔ انشاپردازی میں مہذب ظرافت اور شوخی کا رنگ نمایاں ہوتا تھا۔ ...... مختاری کا امتحان دے کر الٰہ آباد ہائی کورٹ سے سند لی تھی مگر طبیعت کا رجحان شاعرانہ مذاق اور علمی مشاغل کی طرف تھا۔ قانونی جھگڑوں میں دل نہ لگا۔ بنارس سے کلکتہ چلے گئے۔ دو سال تک ڈاک خانے کے محکمہ میں کام کیا۔ اس درمیان میں ڈرامے دیکھنے اور لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔"

[۱] محمد عمر نورالٰہی کے اس بیان سے ان کی اہمیت ظاہر ہوتی ہے:
"بالی والا کومیڈی کے بادشاہ تھے۔ ہندوستان تو کیا دنیا میں بھی اگر کوئی بہترین کومیڈین ہوگا تو بالی والا سے شاید ہی بڑھ کر ہو۔ آپ نے متین طبیعت پائی تھی، چھچھورا پن نام کو نہ تھا۔ عامیانہ مذاق سے کوئی علاقہ نہ رکھتے تھے۔ اور متانت اور سنجیدگی سے کام کرتے۔ تماشائی ہنستے ہنستے لوٹن کبوتر بن جاتے تھے۔ اپنے آپ کو کیرکٹر کا جز بنا لیتے تھے اور جو کچھ فن کے جوہر دکھانے ہوتے پارٹ ہی سے پیدا کرتے۔ اپنی طرف سے کچھ اضافہ کرنا ہرگز روا نہ رکھتے تھے۔ ہم نے اپنی آنکھوں سے ان کے کمال کے کرشمے دیکھے ہیں۔ ہمیں ان سے ذاتی نیاز حاصل تھا۔ اس وقت بھی جب شباب کا دولہ ختم ہو کر پیری کا آغاز تھا۔ تماشائی سے کھچا کھچ بھرے ہوئے منڈوے میں کان پڑی ++

یہ کمپنی بہت کامیاب رہی۔ مقبولیت بہتوں کو غلط فہمی کی فردوس میں پہنچا دیتی ہے۔ اسی غلط فہمی میں، ہندوستان کے شہروں کو گویا تسخیر کر کے اس کمپنی نے انگلستان کا رُخ کیا۔ وہاں ان ڈراموں کو کون پوچھتا۔ چنانچہ کئی لاکھ روپے کا نقصان ہوا اور سفر سے ناکام پھری۔ طالب بنارسی ایسی مشہور کمپنی کے ڈراما نویس ہونے کی وجہ سے اس وقت بہت اہم شخصیت رکھتے تھے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے ان کے ڈراموں کی حسب ذیل فہرست پیش کی ہے۔

۱۔ اندر سبھا

۲۔ بکرم بلاس یعنی سات اندھے۔ سنہ ۱۹۱۱ء

۳۔ چراغ چین عرف الہ دین سنہ ۱۹۰۵ء

۴۔ چمنِ عشق سنہ ۱۸۸۴ء

۵۔ خزانۂ غیب عرف چور دروازہ یعنی چور کے گھر میں مور علی بابا چالیس چور۔ سنہ ۱۸۹۲ء

۶۔ دل بر و دل شیر عرف چوری و سرزوری۔ سنہ ۱۸۹۰ء

۷۔ رام لیلا۔

۸۔ ستیہ ہریش چندر (راجہ) (مہاراجہ) سنہ ۱۸۹۵ء

۹۔ سنگین بکاؤلی (اندر شراب) سنہ ۱۹۰۰ء

۱۰۔ طلسماتِ گل۔ سنہ ۱۸۹۲ء

۱۱۔ عاشق کا خون دولت پہ دھبہ عرف دولت کا پیارا جیتے جی ما۔

+ آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ یکایک آپ نمودار ہوئے اور آن واحد میں سناٹا چھا گیا۔ انہوں نے کام شروع کیا کہ تماشائیوں کے غلغلۂ تحسین نے آسمان سر پر اٹھا لیا۔ کبھی سر کے اشارے سے اور کبھی ذرا جھک کر شکریہ ادا کیا۔ ہاتھ کے اشارے سے چپ رہنے کی درخواست کی تو پھر وہی عالم خاموشی تھا۔" (ناٹک ساگر ص ۳۶۵)

۱۲۔ علی بابا چالیس چور عرف نصیب کا زور۔

۱۳۔ فسانۂ عجائب۔ سنہ ۱۸۸۴ء

۱۴۔ کرشمۂ قدرت عرف اپنی یا پرائی۔ سنہ ۱۸۹۲ء

۱۵۔ لیل و نہار عرف تقدیر کا کھیل۔

۱۶۔ مہاراجہ گوپی چند۔

۱۷۔ نگاہِ غفلت عرف بھول میں بھول کانٹوں میں پھول۔ سنہ ۱۸۸۸ء

۱۸۔ نل دمینتی سنہ ۱۸۸۵ء[1]

ڈاکٹر نامی کا خیال ہے کہ طالب نے سنہ ۱۸۸۴ء سے ڈرامے لکھنا شروع کیے اور یہ سلسلہ سنہ ۱۹۱۱ء تک چلتا رہا۔ اس طرح کم و بیش ۲۸ برس تک انھوں نے تجارتی کمپنیوں کی خدمت کی اور ڈراما نگاری میں پرانی روایت کے پابند رہے۔ طالب نے اپنے سب ڈرامے پارسی وکٹوریہ کمپنی کے لیے لکھے۔ اور تمام زندگی اسی کمپنی سے متوسل رہے۔ وہ اپنے وقت کے کامیاب ڈراما نگاروں میں شمار کیے جاتے تھے اور ان کے ڈراموں کو تھیٹر کی دنیا میں کافی مقبولیت حاصل تھی۔ اُن کے ڈرامے "ہریش چندر" پر اُردو تھیٹر کی یہ سطریں روشنی ڈالتی ہیں۔

> کافی تیاری کے بعد "ہریش چندر" دکھلایا گیا اور واقعی اس نے ہندوؤں میں ہلچل مچادی اور مستقل ڈیڑھ سال تک دکھلایا جاتا رہا اور ایک ہزار بار سے زائد دکھلایا گیا۔ اس سے نہ صرف بالیوالا بلکہ دادا بھائی ٹھوٹھی اور محمد علی ابراہیم نے بھی لاکھوں روپیہ پیدا کیے۔ ماسٹر اشرف خاں فرماتے ہیں کہ انھوں نے اس سے بہتر آج تک کوئی ڈراما نہیں دیکھا۔[2]

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی: ببلیو گرافیا اُردو ڈرامہ ص ۱۰۳

[2] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ اُردو تھیٹر جلد دوم ص ۱۰۱

"خورشید جی بالیوالا کے انتقال کے بعد طالب نے کسی دوسری کمپنی کی ملازمت نہیں کی اور بقیہ زندگی ایک ہندی ہفت روزہ" دنکٹ شورم" کی خدمت میں گزار دی۔ ۱۹۲۲ء میں بمبئی میں انتقال کیا۔"[1]

" ناٹک ساگر" کے مطابق طالب کا انتقال ۱۹۱۴ء میں ہوا اور ہمارے نزدیک یہی تاریخ زیادہ قابل اعتبار ہے۔ طالب کی زبان سادہ اور تصنع سے پاک ہے۔ بعض ڈرامے ہندی زبان میں بھی لکھے ہیں۔ ان کی زبان الگ ہے۔ "ناٹک ساگر" میں لکھا ہے کہ "یہ پہلے ڈراما نویس ہیں جنھوں نے اسٹیج کو پورے طور پر نثر سے آشنا کیا اور ہندی گانوں کی جگہ اُردو گانے مروّج کیے۔" اس سے پہلے ڈراموں کے بارے میں جو کچھ لکھ چکی ہوں اس سے ظاہر ہے کہ یہ خیال درست نہیں۔ مثال کے لیے ان کے ڈرامے "لیل و نہار" سے چند مکالمے پیش کیے جاتے ہیں:

شہناز: کیوں بھائی فلک سیر کدھر گئے؟

اشرف: ہوا کھانے ٹھنڈی سڑک پر گئے۔

شہناز: بیٹا دیکھا اسے ذرا بھی ہمارا دھیان نہیں۔

فیروز: اماں تمھارے نام کا یہ خط رکھا ہوا ہے۔

شہناز: میرے نام کا خط پڑھ تو۔ بیٹا کیا لکھا ہے۔

فیروز۔ مخدوم مربی شہناز بیگم سلامت افسوس ہے کہ بھائی کے گھنہ میں تمھارا حق حلال پایا نہیں جاتا۔ نکاح نامہ جس کا بھائی نے ذکر کیا تھا وہ بھی ہاتھ میں نہیں آتا کہ جسے میں خاندان میں لاتا۔ اماں خدا کرے اس خط کا لکھنے والا اس وقت میرے سامنے ہوتا تو اس نالائق کو تحریر کا مزہ چکھاتا۔

شہناز۔ بیٹا: کلیجہ کڑا کرو۔ آگے بڑھو۔

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ اُردو تھیٹر جلد دوم۔ ص ۱۰۸

فیروز: اب تمھارا اس مکان میں رہنا ہماری تمھاری آبرو کا اندیشہ ہے۔ اس واسطے تم کہیں اور جاکر رہوگی تو بہتر ہوگا۔ اپنا پتہ مجھے دیتی رہنا۔ میں تمھارا وظیفہ دیتا رہوں گا۔ تمھاری خبر لیتا رہوں گا۔ والسلام۔ راقم۔

فلک سیر: اماں نہ رُو، ہم بھوکے مریں گے فاقہ کریں گے مگر اس موذی کا وظیفہ کبھی نہ لیں گے۔ بس آج سے اس مکان کو سلام ہے۔ یہاں کا دانہ پانی ہم پر حرام ہے۔

شہناز: آفریں۔ خدا بیٹا دے تو ایسا دے۔

فیروز: اماں جان دل بار بار گواہی دیتا ہے کہ تمھارا نکاح نامہ اسی گھر میں رکھا ہوا ہے۔

اشرف: صاف آپ کے چچا نے تمام تلاش کرایا۔ ساری تلاشی میں پاس رہا لیکن کہیں نہ پایا تراس رہا۔

فیروز: بھائی شاید نظر چوک گئی ہو۔ یا ظالموں نے دغا دی ہو۔ جب تک میں خود نہ تلاش کروں گا چین نہ پاؤں گا۔

ان کے ڈراموں کے جو مطبوعہ نسخے ہمیں دیکھنے کو ملے اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ زیادہ تر دوسرے ڈراما نگاروں کے ڈراموں کو پھر سے لکھا ہے۔ بیشتر رونق کے ڈراموں کو نیا قالب دیا ہے اور اس کا اظہار بھی سرورق پر کر دیا گیا ہے۔ ان کے ڈراموں میں گانے زیادہ تر اُردو غزل کے عام انداز کے ہیں لیکن چاہے وہ منظوم مکالمے ہوں یا گانے دونوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو میں ان کی استعداد معمولی تھی اور انھیں مصنف اور ڈراما نگار کے بجائے منشی کہا جا سکتا ہے۔ جگہ جگہ مصرعے ناموزوں ہیں۔ کہیں تو قافیے بھی نہیں ہیں۔ اس میں کچھ حصہ تو طباعت کی غلطیوں اور کاتب کی عنایتوں کا ہے لیکن جو اشعار موزوں ہیں ان سے بھی فن شعر میں ان کی مہارت کا پتہ نہیں چلتا۔ جابجا دوسروں کی غزلیں بھی شامل کر دی گئی ہیں۔ "نل دمینتی" میں فارسی کے اشعار اور غزلیں بھی ہیں۔

طالب کے ڈراموں کے پلاٹ ڈھیلے ڈھالے ہیں اور کم وبیش وہی طرز ہے جو حافظ عبداللہ اور نظیر بیگ وغیرہ کا ہے۔ ان کے زیادہ تر ڈرامے پرانے قصّوں پر مبنی ہیں اور غالباً پارسی وکٹوریہ کمپنی کے مالک کی فرمایش پر اس لیے لکھے گئے کہ اُس وقت کی دوسری مقبول کمپنیاں اس قسم کے ڈرامے دکھا رہی تھیں۔ ان ڈراموں کے کردار، پلاٹ یا کشمکش میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی۔ فرق ہے تو صرف اتنا کہ زبان سادہ اور قافیہ کے التزام سے پاک ہے اور نثر کا کچھ حصّہ زیادہ ہے۔

ان کے آخر زمانے کا ایک ڈراما "لیل و نہار"[1] یہ خصوصیت رکھتا ہے کہ اس میں بادشاہوں کی زندگی کے بجائے اس وقت کی معاشرتی زندگی کی تصویر ایک متمول گھرانے کے قصے میں پیش کی گئی ہے۔ اور غیر معمولی یا خلاف عقل واقعات سے پرہیز کیا گیا ہے۔ یہ غالباً اُس عام فضا کا اثر ہے جو بیسوی صدی میں تھیٹر میں نظر نہیں آتی ہے اور جن کے اثر سے لوگ فطری واقعات اور معاشرتی زندگی کی پیش کش کی طرف متوجہ ہونے لگے تھے۔

> امتیاز علی تاج نے اپنے ایک مقالہ میں اسی طرف اشارہ کیا ہے۔
> ان کے ڈرامے "لیل و نہار" کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اُردو کے پہلے ڈراموں کی طرح اس کا تعلق بادشاہوں اور نوابوں کی رومانوی زندگی سے نہیں بلکہ ایک متمول شخص کے خاندانی واقعات سے ہے اور وہ سب واقعات اس نوع کے ہیں جن میں کوئی بھی انوکھی یا عجوبہ بات نہیں معلوم ہوتا ہے ان کی

---

[1] ڈاکٹر نامی نے "لیل و نہار" کو طالب کے ابتدائی ڈراموں میں شمار کیا ہے لیکن ہمارے نزدیک امتیاز علی تاج کا خیال زیادہ صحیح ہے کہ یہ ان کے آخر دور کی یادگار ہے۔

طبیعت میں اس زمانے کے رومانوی ڈرامے کے خلاف ردِ عمل پیدا ہوا اور انھوں نے پوری کوشش کی کہ" لیل و نہار" کو اس قسم کے تمام اثرات سے پاک رکھیں،" [1]

مہدی حسن احسن لکھنوی:

مہدی حسن احسن لکھنوی کا نام ڈاکٹر نامی نے اُردو تھیٹر میں سید میر مہدی حسن اور بیلوگرافیا اُردو ڈراما میں سید میر مہدی خاں لکھا ہے۔ چونکہ ان کے والد کا نام میر حسن علی تھا اس لیے ان کے نام کے ساتھ "خان" درست نہیں معلوم ہوتا۔ اُن کے نانا آغا حسن ازل لکھنؤ کے مشہور شاعر اور مثنوی زہرِ عشق کے مصنف تصدق حسین خاں عرف نواب مرزا شوق کے سگے بڑے بھائی تھے۔ قدیم طرز پر ان کی فارسی و عربی کی تعلیم ہوئی تھی موسیقی، سپہ گری، بانٹ، بنوٹ وغیرہ بھی سیکھی تھی۔ آغا علی شمس اور خورشید علی نفیس سے شاعری پر اصلاح کا فیض اُٹھایا تھا۔ ان کے ڈراموں کی ایک فہرست درج ذیل ہے [2]:

۱۔ اوتھیلو — سنہ ۱۹۰۴ء

۲۔ بزمِ فانی (عشق گلنار فیروز (ترانہ دل سوز) (اردیو جولیٹ) سنہ ۱۸۹۸ء

۳۔ بھول بھلیاں (کمیڈی آف ایررز) — سنہ ۱۹۰۱ء

۴۔ تاج نیکی۔

۵۔ چلتا پُرزہ۔

۶۔ چندراولی۔ (چندراولی نیک نیت) حسن کی دیوی (گلستان عصمت) (گلستان عفت) — سنہ ۱۹۰۹ء

---

[1] امتیاز علی تاج۔ اُردو کا پرانا تھیٹر۔ نقوش سنہ ۱۹۶۶ء ص۱۰

[2] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ بیلوگرافیا اُردو ڈراما۔ ص۱

۷۔ خونِ ناحق (مارِ آستیں) (ہیملٹ) ۱۸۹۸ء

۸۔ دلفروش (مرچنٹ آف وینیس) ۱۹۰۰ء

۹۔ زہرِ عشق (دستاویزِ محبت) ۱۸۹۷ء

۱۰۔ شریف بدمعاش (فریبِ صورت عیاش) (زاہدِ عیاش) ۱۹۰۳ء

۱۱۔ کنگ نارا (ستمِ آشکارا) ۱۹۰۴ء

ڈراموں کے ناموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے متعدد ڈرامے شیکسپیر کے ڈراموں سے اخذ کیے ہیں۔ بعض مصنّفین نے انھیں ترجمہ بھی لکھا ہے۔ محمد عمر اور نور الٰہی صاحبان نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ "شیکسپیر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن کو حاصل ہے۔"[1]

لیکن ان ڈراموں کے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترجمہ سے اُن کو دور کا بھی واسطہ نہیں۔ پلاٹ کی کچھ موٹی موٹی باتیں لے لی گئی ہیں اور بیچ بیچ میں مزاحیہ سین اور باتیں اپنی طرف سے بڑھا کر اُسی قسم کا ڈراما تیار کر دیا ہے جو اس زمانے کی تھیٹر میں رائج تھا۔ مثلاً ان کا ڈراما "دل فروش" جو شیکسپیر کے مشہور ڈرامے "مرچنٹ آف وینس" کا چربہ ہے۔ بہت سے غیر ضروری مناظر سے بھرا گیا ہے۔ عدالت کا مشہور منظر جس میں پورشیا فاضلانہ بحث کرتی ہے۔ "دل فروش" میں نہ صرف مختصر ہے بلکہ اس میں تشویش SUSPENSE کا وہ عنصر بھی موجود نہیں جو "مرچنٹ آف وینس" کی جان ہے۔ اس کے علاوہ شائلاک کی بیٹی کے عشق اور فرار کا ایک ذیلی قصّہ اور اس میں ایک نجومی کا کردار محض تفریح کے لیے بڑھایا گیا ہے۔ وہ خود بھی اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔[2]

---

[1] ناٹک ساگر ص ۳۶۷

[2] عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقا ص ۳۱۵-۳۱۶

"میرا مقصود شیکسپیر کا پلاٹ حاصل کرنا تھا جہاں سے ملے۔ میرے ڈراموں میں نثر سے زیادہ نظم، اور میری نظمیں مختلف سبجیکٹ پر مشتمل ہیں، مثلاً بے ثباتی عالم، عشق و محبت، وصل و ہجر، بے وفائی، شجاعت، واقعات عالم، جذبات صادقہ، واردات قلبیہ وغیرہ وغیرہ۔ میں نے شیکسپیر کے خیالات شاعرانہ سے فائدہ نہیں اُٹھایا۔ ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنائی ہے۔ میرے نزدیک شیکسپیر کے خیالات ہندوستان کے اسٹیج پر اکثر ناموزوں تھے، جو میں نے نکال دیے، میرے نزدیک شیکسپیر کے خیالات میں حسب مقتضائے زمانہ اضافہ کی ضرورت تھی جو کیا گیا میں نے شیکسپیر کے خیالات میں کہاں کہاں دخل و تصرف کیا۔ اس کی مفصل بات لکھنا ایک طولانی تصنیف کا مدوّن کرنا ہے۔ یہاں تک کہ پلاٹ میں ایک تغیر عظیم واقع ہو گیا ہے۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ شیکسپیر کو اصلاح دے کر اظہار قابلیت کرنا چاہتا ہوں بلکہ اظہار ضرورت مقصود ہے۔ میں نے اپنے احساس کے تابع ہو کر کام کیا ہے۔ اچھا کیا یا بُرا یہ ایک الگ سوال ہے۔ میرے ڈرامے میں کسی کی فکر عالی کا پیوند نہیں۔"

"دل فروش" کے مکالموں میں بہت سے مکالمے منظوم ہیں اور جہاں نثر کا استعمال کیا گیا ہے ان میں بھی قافیے کا لحاظ برابر رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ حصہ پیش کیا جاتا ہے۔

طلحہ: کون سی چیز میرے پاس جانا۔ جو یہاں تک آپ کا ہوا آنا۔ جائیے جائیے اپنا علاج کرائیے۔

محسن: پیاری ہمارا علاج تو ہے تمھارے پاس۔

طلحہ: میرے پاس کون سا نسخہ جانا۔

محسن: شربت دیدار کا پلانا۔

طلحہ: کیا ضرور ترسنا ترسانا یہ میرا مکان ہے یا دوائی خانہ۔

مُحسن : اجی دواؤں خانہ کیا بلکہ شفاخانہ۔

طلحہ : تکلف برطرف بلکہ پاگل خانہ۔

مُحسن : ارے مہ جبیں دل نشیں کون مجنون ہے اس مکان کا مکیں۔

طلحہ : ایک چھوڑ دو تین۔ ایک میں دوسرے آپ تیسرے میرے باپ۔

مُحسن : باپ تو تمھارا بالکل پاگل ہے۔ اس کے دل میں یہ خفقت سمایا ہے کہ مسلمان میری دولت لے جائیں گے مجھے کسی آفت میں پھنسائیں گے۔

طلحہ : آخر تم بھی ہو مسلمان سارق دل و جان غارت گر دین و ایمان رات کو چھپ کر چوری چوری آتے ہو۔ مال اُڑا لے جانے کی گھاتیں لگاتے ہو۔ اُس کی لڑکی کو چُل دیا اور لوٹ لیا۔

مُحسن : حُسن کی دولت والوں نے بے دل مفلس کو لوٹ لیا
کون کہے مُنھ سے اپنے جس کو تم نے لوٹ لیا
تیر نگہ قاتل نے دل و جان محسن کو لوٹ لیا
ہائے بتوں نے ایک مسلمان مومن کو لوٹ لیا

طلحہ : بھولے نہیں تھے بیچارے ہم نے جن کو لوٹ لیا
یوں تو نہیں کہتے کہ اک لڑکی کمسن کو لوٹ لیا

مُحسن : خیر یوں ہی سہی میں نے ہی تم کو لوٹ لیا۔ مگر جو مال لوٹ میں ہاتھ آتا ہے اُسے لوٹنے والا ہی پاتا ہے تو بس اب چلیے میرے ساتھ۔

اس حصّہ سے احسن لکھنوی کے ڈراموں کا مزاحیہ انداز بھی معلوم ہوتا ہے۔ وہ اگرچہ خود اُس عام ذہنیت کو پسند نہیں کرتے تھے لیکن ڈراما کمپنی کے مالکوں اور عوام کے ذوق سے مجبور ہو کر ان کو یہ حصّے لکھنا پڑتے تھے۔

صحیح معنوں میں شیکسپیر کا کوئی ڈرامہ اب تک اُردو اسٹیج پر نہیں آسکا۔ تھیٹروں سے

وابستہ ڈراما نگار انگریزی زبان پر اتنی مہارت نہیں رکھتے تھے کہ شیکسپیر کے ڈراموں کا ترجمہ کر سکتے۔ زیادہ تر لکھنے والوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کا قصہ سن لیا اور اُسے اپنی طرف سے مشرقی معاشرت کا جامہ پہنا کر پیش کر دیا۔ اس انداز سے شیکسپیر کے جو ڈرامے اُردو میں کامیاب ہوئے ہیں ان میں سے ایک احسن لکھنوی کا "بزم فانی" ہے۔ جو "رومیو جولیٹ" کے پلاٹ پر لکھا گیا ہے۔ اس کا شمار ان کامیاب ڈراموں میں کیا جاتا ہے جنھوں نے داستانی راگ ناٹکوں کو ختم کر کے اُردو کو ڈرامے کے صحیح ذوق سے آشنا کیا۔ اس کا پلاٹ نہایت بارونق ہے۔ نامساعد حالات میں بے بس اور پوشیدہ محبت کی کشمکش تمام وقت تماشائیوں کی ہمدردی اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس میں کام کرنے والے کردار اپنی جذباتی دنیا میں نامانوس سے نہیں لگتے اور اُمید و بیم کے مواقع ان تاثرات کو تیز تر کر دیتے ہیں۔ اس طرح عشق و محبت کی اس لطیف، دل کش اور زندہ جاوید رہنے والی داستان نے اُردو اسٹیج کو بہت سی ایسی خصوصیتوں سے واقف کرایا۔ جن سے وہ پہلے ناواقف تھے۔

"بزم فانی" کا پلاٹ "رمیو جولیٹ" کا پلاٹ ہے۔ اپنی ضرورت کے مطابق بعض جگہ تبدیلیاں کر لی گئی ہیں۔ مثلاً ہندوستانی تماشائیوں کی دل چسپی کا خیال کرتے ہوئے احسن نے اس قصہ کو مشرقی معاشرت کا جامہ پہنایا ہے۔ اس طرح نہ صرف واقعات بدلے ہیں بلکہ جذباتی اظہار کے اعتبار سے کیریکٹر بھی مشرقی بنا دئے ہیں۔ اور ان میں محبت کی وہ تڑپ اور کشمکش دکھائی ہے۔ جو میر حسن اور مرزا شوق کی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ ابھی اس کوشش میں انھیں خاطر خواہ کامیابی ہوئی ہے۔ ڈرامے میں بعض تبدیلیاں ایسی بھی ہیں جہاں وہ نباہ نہ سکے۔ لیکن ایسی چھوٹی چھوٹی باتیں نظر انداز کرنے کی روایت سی بن گئی ہے جو چیزیں وہ بخوبی نباہ لے گئے ہیں اُن میں سے ایک ہے گلنار اور فیروز کی ملاقات کا منظر۔ "رمیو اور جولیٹ" میں جولیٹ کے یہاں جلسہ رقص ہوتا ہے

جس میں ایک مخالف خاندان کا فرد رومیو چہرے پر نقاب ڈالے آتا ہے اور جولیٹ سے مل کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ احسن لکھنوی نے "بزم فانی" میں گلنار کے یہاں جلسۂ رقص دکھایا ہے۔ جہاں فیروز سازندہ بن کر آتا ہے۔ اور گلنار پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ یہ منظر کچھ اس طرح پیش کیا گیا ہے:

فیروز: کیا سندر روپ سروپ پھبن رخسار پہ ہے کیا پھول سی لالی
کیا مدھ بھرے نین کے سین چلیں کیا شوخ نگاہیں چتون متوالی
سج دھج کی پھبن از حد جوبن ہے شانِ خدا ہر بات نرالی
زلفوں کے لٹک سے دل کو جھٹک رہی سر کو پٹک جیسے ناگن کالی

گلنار کو تنہا دیکھ کر فیروز اس سے باتیں کرتا ہے۔ اس وقت انا پہنچتی ہے اور فیروز اسے دیکھ کر چلا جاتا ہے۔ گلنار کے منہ سے بے اختیاری میں نکل جاتا ہے "ہائے دل"

انا: ہے ہے چہرہ کیا تمتمایا ہوا ہے، کیا ہے؟ کیا دل میں درد ہے؟

گلنار: دل میں وہ درد ہے جس درد کا چارہ ہی نہیں ٭ واں لڑی آنکھ جہاں اپنا گزارہ ہی نہیں

انا: کیا کہا پھر تو کہو۔ کیا ہے یہ نقشہ اس وقت؟

گلنار: (ٹالنے کو) آ گیا یاد یوں ہی۔

انا: نہیں نہیں کچھ دال میں کالا کالا ہے۔ جو یہ شعر زبان سے نکالا ہے۔ دیکھو اگر مجھ کو نہ بتاؤ گی تو بہت پچھتاؤ گی۔

گلنار: رات کے جاگنے سے طبیعت کسل مند ہوئی جاتی ہے۔ آنکھ بند ہوئی جاتی ہے۔ اس کے سوا اور کچھ نئی بات نہیں۔

انا: اچھا بتاؤ جو تمہارے سامنے سے شانہ ملائے سر کو جھکائے منہ کو چھپائے ابھی باتیں کر رہا تھا۔

گلنار: کہاں؟ کوئی بھی نہیں۔

انا: ہاں ہاں کوئی بھی نہیں۔

گلنار: میں سمجھتی ہوں بوا تم کو دھوکہ ہوا۔

انا: اری لڑکی مجھ سے چندراتی ہے۔ مجھ بڑھیا کو باتوں میں اُڑاتی ہے۔

گلنار: خیر یوں ہی سہی کوئی ہو گا۔ یہاں تو ازدہام تھا۔ جلسہ عام تھا۔ مگر مجھ سے کسی کو کیا کام تھا۔

انا: ہاں ہاں جلسہ عام تو تھا۔ مگر تم سے جو شخص ہمکلام۔ وہ تو کوئی خاص عالی مقام تھا

حالِ دل بل گیا ہے اک پل میں　　تاڑ بیٹھی نگاہِ اوّل میں

دونوں دونوں جگہ نہیں چھپتے　　عشق دل میں شراب بوتل میں

احسن کی گلنار اس قسم کی ہیروئن ہے جن سے سحرالبیان اور زہر عشق میں ملاقات ہوتی ہے۔ ہیرو بھی اسی ماحول کا پروردہ ہے۔ فیروز شروع ہی میں یہ غزل گاتا ہوا داخل ہوتا ہے۔ ؎

مائلِ طرزِ جنوں کب دلِ ناداں نہ ہوا　　کون سا دن تھا جو میں چاک گریباں نہ ہوا

فیروز کا دوست عزیز مسعود داخل ہوتا ہے اور تسلیم عرض کرتا ہے۔

فیروز: وقت کیا ہو گا؟

مسعود: نو کا گھنٹہ ابھی بجا ہو گا۔

فیروز: ؎ نہیں کاٹے سے کٹتے ہجر کے دن　　جدائی کا ہر اک پل اک برس ہے

مسعود: کس واسطے ہے یہ حال جی کا

فیروز: دیوانہ ہوا ہوں اک پری کا

مسعود: عشق خانہ خراب ہوتا ہے　　دل کا آنا عذاب ہوتا ہے

فیروز: جس کو کہتے ہیں اہلِ دل تسکیں　　اس کا وہ اضطراب ہوتا ہے

مسعود: آپ کو جو فکر میں پاتا ہوں　　دوستی کرتا ہوں سمجھاتا ہوں

ڈرامے میں جا بجا اشعار بھی ملتے ہیں اور اس وقت کے ذوق کے مطابق مقفّیٰ نثر بھی

ملتی ہے۔ لیکن پھر بھی جذبات کے اظہار کے لیے بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔
پنڈت برج موہن تاتریہ کیفی کی رائے ہے کہ:[1]

"احسن ایک مقام پر اپنے گلنار فیروز میں شیکسپیر کے رومیو جولیٹ سے اونچے چلے گئے ہیں۔ گلنار اور فیروز کی خفیہ شادی ہو جانے کے بعد گلنار کا ایک رشتہ دار فیروز سے لڑائی مول لیتا ہے اور مجادلہ میں فیروز کے ہاتھ مارا جاتا ہے۔ خون کرنے کے بعد فیروز کے لیے اس کے سوا چارہ نہیں کہ شہر سے فرار ہو جائے۔ شیکسپیر کے یہاں رومیو جولیٹ سے مل کر چلا جاتا ہے اور جولیٹ مغموم ہے کہ اوپر سے اس کی ماں آجاتی ہے۔ احسن کے یہاں فیروز کے رخصت ہو جانے کے بعد گلنار بے ہوش ہو جاتی ہے۔ ماں داخل ہو کر یہ سمجھتی ہے کہ اس کا یہ غم اپنے مقتول عزیز کے لیے ہے۔ چنانچہ کہتی ہے" افسوس! افسوس! افسوس! اس نادان کے نازک دل پر مرزا کی موت کا کس قدر اثر ہے اپنے بیگانے سے بے خبر ہے۔ شاید روتے روتے گر گئی"۔

گلنار اور فیروز کی محبت کو یہ تڑپا دینے والی داستان اپنے اندر المیہ عنصر رکھتی ہے۔ اس کا انجام المیہ ہوتا تو بہت اچھا ہوتا لیکن تماشائیوں کے ذوق کے مطابق احسن نے بزم فانی کا انجام خوشی پر رکھا ہے جو ذرا کھٹکتا ہے۔ یورپ میں بھی تماشائیوں کی خوشنودی کے خیال سے "رمیو جولیٹ" کو خوش انجام کھیل بنا کر دکھایا جا چکا ہے۔

بہر حال "بزم فانی" چند کامیاب اور یادگار ڈراموں میں سے ہے۔ زبان بے تکلف ہے۔ ایکٹنگ کی کافی گنجائش ہے۔ اسی ڈرامے نے اچھے ڈرامے کی خصوصیات کو نمایاں کیا۔ احسن لکھنوی کے ڈراموں میں گانوں کی تعداد کافی زیادہ ہے۔ دل فروش میں انتیس[29] گانے

---

[1] بہ حوالہ مضمون "بزم فانی" امتیاز علی تاج ادبی دنیا لاہور نومبر ۱۹۳۲ء

ہیں۔ اور قطعات و اشعار اس کے علاوہ۔ اسی طرح بزم فانی میں بھی چوالیس گانے ہیں۔ خونِ ناحق کا بھی یہی حال ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ اسٹیج پر گانا سننے اور زرق برق لباس پہنے ہوئے اداکاروں کو دیکھنے کا لوگوں کو زیادہ شوق تھا۔ ڈرامے میں واقعات کہ تیز رفتاری سے دیکھنے کا لوگوں کو شوق نہیں تھا۔ اس وجہ سے احسن لکھنوی بھی فرمایش کی تعمیل کرنے پر مجبور تھے۔ اتنا ضرور ہے کہ انھوں نے اپنی لکھنویت اور شاعرانہ مہارت سے ان گانوں میں الفاظ کا استعمال اچھا کیا ہے اور مکالموں اور گانوں کی زبان میں صفائی، رواق اور شگفتگی کا اضافہ کیا ہے۔ ان کے جو گانے غزل کے روپ میں ہیں ان مصرعوں میں چستی موجود ہے اور وزن و بحر کی پابندی کی گئی ہے۔ ان باتوں کی وجہ سے ان کے ڈراموں میں ایسی ادبی شان نظر آتی ہے۔ جو نظیر بیگ، عبداللہ وغیرہ کے یہاں نہیں ملتی۔ مثال کے طور پر "دلفروش" کا یہ دوگانا پیش کیا جاتا ہے۔

محسن: پیار موہنیاں نبھانا ہوگا۔
طلحہ: غم جو ہوگا اٹھانا ہوگا۔
محسن: عاشق کو بوسہ شیریں لبوں کا دینا ہوگا دلانا ہوگا۔
طلحہ: بھر بھر کے جام شرابِ محبت پینا ہوگا پلانا ہوگا۔
محسن: یہ چرچے تو الفت کے بھی رہیں گے ہم نہ ہوں گے زمانہ ہوگا۔

احسن کی زبان کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

"انھوں نے مکالموں کی زبان میں فصاحت اور برجستگی کے خوشگوار اسلوب کا اضافہ کیا۔ گانوں میں بھی جدت اور دل کشی کو ملحوظ رکھا۔ انھوں نے گانوں کی زبان اُردو آمیز ہندی بھاشا اختیار کی۔"

اس سلسلے میں خود احسن صاحب جواز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ہمارے نزدیک اُردو، فارسی، عربی، ہندی ہر زبان کے الفاظ کو ناٹک کے

گانوں میں داخل ہونے کا حق ہے اور حسب مقتضائے ضرورت ان زبانوں میں گانے ملیں گے۔ لیکن میں نے ہمیشہ سے اُردو ڈرامے 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 مذاق سلیم اس کا فیصلہ کرے گا ...... بہرحال گانے بنانے کے لیے بھاشا زبان نہایت موزوں و دل فریب ہے۔ اور ہندی بھاشا میں اس صنف میں اُردو کا ایک جزو لطیف ہے۔ اس زبان کی لذت تماشا دیکھنے والوں کو اسٹیج پر نچا دیتی ہے۔''

احسن کے اس بیان سے ان کے گانوں کی زبان پر بھی روشنی پڑتی ہے اور عشرت رحمانی کے الفاظ میں:[1]

ان ڈراموں میں فنی لوازم کا نقدان یا پستی کا سبب متقاضی ضروریات کے مطابق گانوں کی کثرت ہے جو ڈرامائی عمل اور تصادم و کشمکش میں بڑی حد تک رکاوٹ پیدا کرتی ہے اور دوسرے معنوں میں ڈراما نگار اپنے پلاٹ اور کردار 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 افراد تمثیل گانے کی صلاحیت رکھتے ہوں اور ہر ممکن طریقے 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 احسن کے ڈرامے ابتدائی دور کی بہت سی خامیوں سے پاک اور ادبی حیثیت سے بھی بہتر ہیں۔''

---

[1] عشرت رحمانی: اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۳۱۶

مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو مہدی حسن احسن نے اُردو ڈرامے کی دنیا میں ایک تبدیلی ضرور پیدا کی۔ حالات کی مجبوریوں کو دیکھتے ہوئے انھوں نے زبان و بیان میں روانی و برجستگی پیدا کی۔ چُست مصرعوں سے مکالموں کو دل کش بنایا اور جو گانے غزل کے علاوہ مختلف دھنوں پر لکھے۔ ان میں بھی اُردو الفاظ کا خاص خیال رکھا۔ کردار نگاری یا تشویش کے عناصر میں تو وہ کوئی گہرائی پیدا نہیں کر سکے لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان ڈراموں کو اگر پڑھا جائے تو پہلے کے ڈراموں کے مقابلے میں ان میں ترقی نظر آتی ہے۔ اس زمانہ کی اسٹیج کو ذہن میں رکھ کر اگر سوچا جائے تو یہ ڈرامے یقیناً عوام کی تفریح کا باعث ہوتے ہوں گے اور واقعات کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ اچھے گانوں اور چست مکالموں کی وجہ سے وہ ناظرین کا دل موہ لیتے ہوں گے۔

منشی نرائن پرشاد بیتاب

منشی نرائن پرشاد دہلوی بھی اس زمانہ کے مشہور ڈراما نگار ہیں جن کے زیادہ تر ڈرامے ۱۹۱۳ء سے پہلے لکھے گئے۔ انھوں نے بھی اس دور کے رجحان کے مطابق شیکسپیئر کے ڈراموں کو اُردو کا جامہ پہنایا ہے۔ ان ڈراموں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے شیکسپیئر کو اُردو میں منتقل کرنے کی کوشش میں دوسروں سے زیادہ اصل کی مطابقت کا لحاظ رکھا ہے۔ اس سلسلے میں دشواری سب کے سامنے آتی ہے کہ انگلستان کی معاشرت اور رسم و رواج سے پلاٹ کا تانا بانا تیار کیا جاتا ہے۔ ہندوستان کے سماجی حالات وہاں سے بالکل مختلف ہیں۔ یہاں کے کرداروں کے ساتھ وہی واقعات نامناسب معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ زبان اور محاورے کی پابندی رکھ کر ایک مصنّف کے خیالات کو دوسری زبان میں پیش کرنا اور بھی دشوار ہوتا ہے۔ ان دشواریوں کا احساس بیتاب کو بھی تھا۔ چنانچہ اپنے ڈرامے" جو آپ پسند کریں" کی تمہید میں اس طرح لکھتے ہیں:

"اچھے خیالات خواہ کسی زبان میں بیان کیے جائیں دل میں چٹکیاں لئے بغیر نہیں رہتے۔ اس واسطے ہم عالی دماغ شیکسپیر کے بیش بہا جواہر جن کے صندوقچوں میں انگریزی تالے لگے ہوئے ہیں اُردو کی چابی سے کھول کر جوہریانِ سخن کی نظر بند کرتے ہیں خواہ یہ کام ہماری لیاقت سے باہر ہی کیوں نہ ہو۔ جن صاحبوں کو ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا اتفاق پڑا ہے وہ تو اس لذت سے اچھی طرح آشنا ہیں کہ ایک ایک جملے پر کیا دانت کھٹے ہوتے ہیں اور اصل فقرے کا صحیح مطلب ادا کرنے کے علاوہ وہی لطف قائم رکھنے کے لیے کیسی کیسی جاں فشانیاں ہوتی ہیں۔ اُردو زبان میں انگریزی نام حالانکہ (کمخواب میں گاڑھے کا پیوند) بالکل بے جوڑ ایک کریہہ پہلو ہے۔ تاہم انگلینڈ کے رسم و رواج نے ہمیں اس پر مجبور کیا کہ یہ نام نہ بدلیں۔ کیونکہ ہم ہندوستانی پردہ نشین خاتون کو بے پردہ کشتی کے دنگل میں نہیں لا سکتے۔ اور نہ ہم مترجم ہونے کی حیثیت سے اصلی شاعر کے آزاد خیال اور فور سیبل تحریر پر ذاتی مذاق کا گھونگھٹ ڈالنے کے مستحق ہیں۔"

یہ ڈراما "جو آپ پسند کریں" شیکسپیر کے مشہور ڈرامے AS YOU LIKE IT کا ترجمہ ہے۔ اس کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کرداروں کے نام بھی نہیں بدلے۔ اور ترجمے میں بھی مناظر اور واقعات میں اپنی طرف سے کوئی خاص تبدیلی نہیں کی۔ مکالمے بھی سلیس نثر میں ہیں۔ کہیں کہیں پر اشعار البتہ داخل کر دیے ہیں۔ روزالینڈ اسٹیج پر جو خط پڑھتی ہوئی داخل ہوتی ہے اُسے بیتاب نے اس طرح لکھا ہے:

پیاری روزالینڈ

خاور سے باختر تک کب ہے جواب تیرا — آئینہ دار ادنیٰ ہے آفتاب تیرا
یوں جلوہ گر نہ ہوتیں یہ حُسن کی شعاعیں — بادِ صبا نے اُلٹا لیکن نقاب تیرا
تصویریں اچھی اچھی کھینچیں اگرچہ لاکھوں — ہوتا ہے پھر بھی ان میں بس انتخاب تیرا

ذکر اس میں کچھ نہیں لے با حجاب تیرا[1] چہرہ پہ اب کسی کے جمتی نہیں یہ آنکھیں

ایسے دو تین مقامات کے علاوہ اس ڈرامے میں گانے بھی ہیں۔

انگریزی زبان کو اُردو میں منتقل کرنے میں بیتاب نے عبارت کی سلاست اور شگفتگی کا خیال نہیں رکھا۔ چنانچہ ان کے مکالموں میں فطری انداز بالکل نہیں۔ عبارت بہت ثقیل اور جملوں کی ساخت پیچیدہ ہے۔ مثال کے لیے آرلینڈو اور روزا لینڈ کی یہ گفتگو ملاحظہ ہو:

آرلینڈو: سرپٹ کس کا وقت دوڑتا ہے؟

روزا: اس ملزم کا جو پھانسی پر چڑھایا جاتا ہے اگرچہ وہ اپنی معمولی رفتار سے ہی چلتا ہے مگر اُسے بہت جلد گزرتا محسوس ہوتا ہے۔

آرلینڈو: کس کا وقت بالکل نہیں چلتا؟

روزا: ایام تعطیل میں وکیل اور بیرسٹروں کا کیونکہ کچہری بند ہونے کے دن سے کھلنے کے دن تک وہ آرام کرتے ہیں اور اس عرصہ میں وقت کا گزرنا انھیں محسوس نہیں ہوتا۔

آرلینڈو: خوب صورت نوجوان تم کہاں رہتے ہو؟

روزا: اس دہقانی کے ساتھ (جو میری بہن نہیں ہے) اس بن کے کنارے جس طرح ساڑھی دوپٹہ پر کناری۔

آرلینڈو: کیا تم یہیں کے رہنے والے ہو؟

روزا: ایک خرگوش کی طرح کہ جہاں پالا گیا وہیں کا ہو رہا۔

آرلینڈو: تمھاری آواز اور طرزِ تکلم صحرائیوں سے نہیں ملتی۔

روزا: یہ بات تو میں نے بہت آدمیوں سے سُنی ہے مگر حقیقت حال یہ ہے کہ میرے چچا نے جو اپنی جوانی میں ایک لائق اور شائستہ آدمی تھے گفتگو کرنا سکھایا ہے۔ وہی اپنی معشوقہ کو رجھانا خوب جانتے تھے کیونکہ ایک مرتبہ وہ عاشق ہوئے تھے عشق و محبت

---

[1] بیتاب: "جو آپ پسند کریں۔"

کے برخلاف کئی مرتبہ لکچر دیئے خداوند کریم کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ میں عورت نہیں ہوں اور میرا ان عیبوں سے (جو انھوں نے عورتوں کی ذات میں بیان کیے ہیں) کچھ بھی تعلق نہیں ہے۔

ڈراما "گورکھ دھندا" میں جو شیکسپیر کے ڈرامے "کامیڈی آف ایررز" کا ترجمہ ہے اس میں انھوں نے اصل کی پابندی نہیں رکھی بلکہ اپنے عہد کے دوسرے ڈرامانگاروں کی طرح صرف پلاٹ کا ڈھانچہ لے کر اسے اپنے طور پر لکھا ہے۔ اس کی عبارت میں وہ اغلاق نہیں ہے جو "جو آپ پسند کریں" میں ہے اور مکالموں میں اشعار کی بھی بھرمار ہے۔

"زہری سانپ عرف کٹورہ بھر خون" میں مکالمے اور بھی شگفتہ ہیں۔ البتہ عبارت جا بجا کمزور ہے اور زبان میں سطحیت اور ہلکا پن ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عوام کی پسند کا زیادہ خیال رکھا گیا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔

کلثوم: لو حمید یہ تو کلیل میں غلیل بُری رہی۔ اکبری سے بچھڑنے کا وقت آ گیا۔

حمید: کیا پھوپھی جان کیا ہوا؟

کلثوم: ہو گئیں محدود پیار کی باتیں ٭ اب تو ٹھنڈی بھرا کرو سانسیں
چاہنے والے لاکھ اب چاہیں: اب نہ ہوں گی گلے میں یہ بانہیں
اب نہ ہو گی یہ چھیڑ آپس کی: کل ہوا کھاؤ گے بنارس کی

حمید: تو کیا بنارس جانے کا حکم ہو گیا ہے؟

کلثوم: تمھارے ابا حکم دے گئے ہیں اور عنقریب اکبری کی شادی کہیں اور کرنے والے ہیں۔

حمید: تو کرنے دو کیا حرج ہے؟

کلثوم: کیا حرج ہے۔ ؎
بنارس کی بستی کیسے بھائے گی   وہاں اکبری کہاں سے آئے گی

اکبری: دیکھو پھوپھی اماں باتوں میں انگارے برسانا۔ ان سنگ مجھے صلواتیں سُنانا ؎

آپ کی زباں اب تو بس میں نہیں — اب پہونچنے لگیں کہیں سے کہیں

کلثوم: ظاہرا قہر ٹوٹتے ہوں گے — دل میں لڈو پھوٹتے ہوں گے

بیٹا تو اس ہری چگ کی باتوں میں نہ آنا۔ آنکھیں ملانے کا ڈر نہیں مگر دل نہ ملانا۔

دو برس پہلے زہرہ سے پیاری کوئی نہ تھی اب جو ہے سو اکبری ہے۔

حمید: خوب بدنام میرا نام کرو ∴ جاؤ بس جاؤ اپنا کام کرو

بیتاب کے ڈراموں میں زبان میں صفائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن ایک خاص حیثیت سے وہ اپنے دور کے تمام ممتاز ادیبوں پر فوقیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے دیو مالا کے مشہور اور اہم ترین واقعات کو بڑی خوبی سے ڈرامے کا جامہ پہنایا ہے۔ ان ڈراموں میں ہر طرح کے ناظرین کے مذاق کا خیال رکھا گیا ہے اس لیے سبھی نے اسے پسند کیا۔ بیتاب کے اس دکھائے ہوئے راستے پر آگے چل کر آغا حشر گام زن ہوتے ہیں۔

بیتاب کے ڈراموں میں مزاحیہ حصے پست مذاقی کا آئینہ ہیں جن میں سستا مزاح اور عوامی گفتگو کے ساتھ ساتھ ابتذال بھی ملتا ہے۔ مثال کے طور پر "فریب نظر" سے یہ حصہ ملاحظہ ہو:

ذاکر: ابے او بدتمیز بڈھے اندھا ہے کیا۔ کیچڑ کے بھرے ہوئے لگیڑوں سے میرا ڈیڑھ حاشیہ خراب کر دیا۔

تیمور: بیٹا معاف کرو مجھ سے قصور ہوا۔

ذاکر: قصور کا بچہ ابھی لپڑ کی آدں تو آنکھیں کھل جائیں۔

تیمور: صاحبزادے میرا طور خراب ہے معاف کرو۔

ذاکر: طور خراب ہے تو جیتے کیوں ہو۔ جاؤ قبر کا نوالہ ہو جاؤ نا۔

تیمور: ضعیف آدمی کو اس قدر سختی اچھی نہیں ہے۔ کبھی تم بھی ہماری طرح ضعیف ہونے والے ہو۔

ذاکر : اچھا ذری الگ کو بیٹھو۔ بُو آتی ہے۔ سڑیل کہیں کا۔

تیمور : (دل میں) داماد تو بڑا ہی لائق ملا ہے۔ گفتگو کس قدر نرم ہے کہ پتھر کو موم کر ڈالے
غصہ تو ایسا آتا ہے کہ اُلو کے پٹھے میں دو چار جوتے لگاؤں مگر نہیں استقلال سے
پوری ہی کیفیت معلوم کروں (ذاکر سے) آج کا دن تو نہایت خوش نما ہے۔ ابر
کی ہلکی ہلکی........

ذاکر : بس بک بک نہ کرو۔ بیٹھنا ہے تو خاموش بیٹھو۔

گورکھ دھندا، کرشن سدھار، قتل نظیر، پتنی پرتاپ، رامائن، مہابھارت، زہری سانپ، فریب محبت وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ ان کے یہاں قافیہ پیمائی اور عبارت آرائی بھی ہے لیکن شوخی کا فقدان بھی ہے۔

بیتاب اُردو ڈراما نگاری میں صرف اِس خصوصیت کے مالک ہیں کہ انھوں نے ڈراما نگاری کی اصلاح کے لیے بمبئی سے "شیکسپیر" نام کا ایک رسالہ بھی نکالا اور شیکسپیر کے بعض ڈراموں کو اُردو میں اصل کے مطابق منتقل کرنے کی کوشش کی۔ لیکن اس کوشش میں وہ یہ بھول گئے کہ ڈرامے میں مکالموں کی زبان فطری بول چال کے مطابق ہونی چاہیے۔ اس لیے ان کے یہ ترجمے توجہ کے لائق نہیں سمجھے گئے۔ بیتاب نے ہندو روایات اور دیومالا کے واقعات پر جو ڈرامے لکھے ہیں اس کی وجہ سے انھیں خصوصیت حاصل ہو گئی ہے۔ لیکن ڈرامے کی ساخت اور انداز میں انھوں نے کوئی تبدیلی نہیں کی۔

آغا حشر:

اُنیسویں صدی عیسوی کے آخر میں اُردو اسٹیج پر حافظ محمد عبداللہ اور نظیر بیگ وغیرہ کے کارنامے دل چسپی کا مرکز بنے ہوئے نظر آتے ہیں جن میں فرسودہ قصے، گانوں اور رقص کی بھرمار تو ہے لیکن خیالات کی بلندی، کہانی کی سنجیدگی، نزاکت طبع اور شوخیِ تحریر مفقود ہے جہاں فن محض تجارت کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ اس کے شائقین وہ عوام ہیں جن میں ادنیٰ اور اعلیٰ درجے کے لوگ شامل ہیں۔ چھوٹی بڑی بے شمار تھیٹر کمپنیاں ہیں اور اسی قدر لکھنے والے اور اس لیے ایک ہی انداز کی بھرمار ہے۔ ایک ہی ڈھرے پر چلنے والے ڈراما نویس ہیں۔ ان حالات میں تھوڑی سی بھی اصلاح کرنے والوں کو قدردانی کی نگاہ سے دیکھا جانا فطری تھا۔ اس تلاش میں ہماری نظریں احسن اور بیتاب پر ٹھہر جاتی ہیں۔ ان لوگوں نے ڈرامے کی خاص خدمت انجام دی اور اپنے تماشائیوں کو رقص و موسیقی کی اندھا دھند فضا سے نکال کر نثر اور ترجموں سے بھی روشناس کرایا۔ لیکن ان کی تمام کوششیں اس سفر کا آغاز تھیں جس کی علم برداری آغا حشر کو نصیب ہوئی۔ پروفیسر آل احمد سرور کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ:-

" انھوں نے اپنی ساری زندگی ڈرامے کے لیے وقف کر دی تھی۔ اس کے ذریعہ سے انھوں نے روپیہ بھی کمایا اور شہرت بھی حاصل کی۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے ڈرامے کے فن کو بھی بلند کیا۔ خود بھی فن کی منزلیں طے کیں اور فن کو بھی ترقی دی اس میں اپنی بلند آہنگ شخصیت اور بے پناہ قدرت سے وسعتیں پیدا کیں۔ جذبات کے ہیجان میں طوفان کا زور اور موجوں کا شور دکھایا۔ تیز شہنائی اور تند نقاروں سے کان بہرے بھی کیے اور ہلکی اور لطیف کیفیتوں سے روح میں اہتزاز بھی پیدا کیا۔ انھوں نے اپنا واسطہ براہ راست عوام سے رکھا اور عوام کے راستے سے وہ

خواص کے دلوں تک پہنچے۔ ڈاکٹر جانسن کے مقولے پر انھوں نے ساری عمر عمل کیا۔

"قبول عام کسی کی مقبولیت کی آخری سند ہے"۔ ؎[1]

حشر نے تقریباً ۳۲، ۳۳ سال تک فن ڈراما نگاری کو سنوارا، اس کو نئی راہوں سے آشنا کیا، اسے وسعت بخشی اور خاطر خواہ کامیابی حاصل کی۔ انھوں نے شیکسپیر کے بعض ڈراموں کا آزاد ترجمہ کیا۔ پلاٹ کا ماخذ مغربی ڈرامے تھے۔ لیکن ان کا ماحول اور اس کے کردار ہندوستانی تھے۔ مغربی ڈراموں کے علاوہ ان کے بعض ڈراموں کے ماخذ مشرقی بھی ہیں۔ مثال کے طور پر "سیتا بن باس" کا پلاٹ رامائن سے لیا گیا ہے۔ اسی طرح "بھیشم پرتگیا" کا ماخذ مہابھارت سے اور "رستم و سہراب" کا پلاٹ فردوسی کے شاہنامے سے ماخوذ ہے۔

ان کی ڈراما نگاری کے دور کو چار حصوں میں تقسیم کر لیا گیا ہے تاکہ مختلف ادوار کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ ہر دور تدریجی ارتقا کا مظہر ہے۔ کسی بھی فن کار کا یہ کمال ہے کہ وہ اپنی فن کارانہ صلاحیتوں کو زمانہ کے بدلتے ہوئے مذاق کے مطابق بدلتا رہے۔ اور خود کو عوام کی پسند کے مطابق ڈھال سکے اور ساتھ ہی فن کا معیار بھی آہستہ آہستہ بلند کرتا رہے۔ اور تماشائی بھی اس کے عادی ہوتے جائیں۔ آغا حشر میں یہ صلاحیت تھی۔ انھوں نے خود کو کمپنی کے مالکوں کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی نہیں بنایا۔ بلکہ پہلے سے بہتر بناتے رہے۔ آغا حشر ڈراما نگاری کی دنیا میں اس لیے شہرت جاوداں کے مالک ہوئے کہ انھوں نے اپنے فن میں اتنی لچک پیدا کر لی تھی کہ ہر دور میں عوام کے مزاج کے مطابق اس میں کچھ نہ کچھ مل جاتا ہے۔ اس طرح وہ اپنی پسند اور عوام کی پسند میں توازن رکھنے میں کامیاب ہوئے۔

"آغا حشر موضوع کے اعتبار سے اپنی زبان کو فارسی آمیز اردو اور سنسکرت آمیز ہندی بنا لیتے تھے۔ اس لیے تھیٹر دیکھنے والوں میں انھیں بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔

؎[1] پروفیسر آل احمد سرور: تنقیدی اشارے (ہندوستانی ادب میں آغا حشر کا درجہ) ص ۱۵۰

کبھی قدیم ڈراموں کے انداز میں مقفیٰ ڈرامے لکھ کر، کبھی رواں اور جاندار گفتگو کے ذریعہ سے انھوں نے اُردو ڈرامے کو ایک نیا قالب عطا کیا۔ اگر تجارتی اغراض سے الگ ہوکر وہ آزادی سے ڈرامے لکھتے تو یقیناً اس سے بہتر لکھ سکتے تھے۔"[1]

آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں میں "اسیرِ حرص" "مارِ آستین" اور "مرید شک" خاص سمجھے جاتے ہیں۔ یہ ڈرامے کم و بیش اس فضا اور ماحول میں لکھے گئے، جو حافظ عبداللہ، نظیر بیگ اور ان کے دوسرے معاصرین نے پیدا کر رکھا تھا مزاحیہ عنصر بہت پست اور عامیانہ مذاق کا ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان ڈراموں میں بیشتر حصہ کی ادائیگی کے لیے دھنیں وغیرہ بھی لکھی رہتی تھیں۔

آغا حشر نے اپنے پہلے دور ہی کے ڈراموں میں نثر کو داخل کیا اور گانوں پر زور کم کیا۔ ابتدائی دور کے گانوں میں ہندی کا اثر غالب ہے اور ان میں ہندی الفاظ کی زیادتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ڈرامے "اسیرِ حرص" کا ابتدائی کورس جسے "ٹائٹل سانگ" کہتے تھے حسبِ ذیل ہے :۔

سہیلیاں : دینا ناتھ موہے ڈوبت اُتارو، اُگارو، کرنا نہ سونیاں سے بھلکے بھول سے اودھار، کرو پار، بھوگا ست دارو۔ تمرو نام نہیں۔ دن سرن کو جگ مجھ دھام تمری دیا سے۔ دھام جیا من سے بام۔ تو کو تجے ڈوبنے ساگر میں سنسار، جاوے نہیں پار۔ رہے منجدھار ہووے نہیں پار، تیری لیلا۔ جو کو نہیں بھولا دا کہ نہیں ٹھار حشر کو سہارد۔[2]

اس ڈرامے کے ایک اور گانے سے بھی یہی خصوصیت ظاہر ہوتی ہے۔

سہیلیاں : چلتی چپلا چنچل چال سندریا البیلی + جوبن رسماتی ڈولے میں امرت رس گھولے

---

[1] احتشام حسین : ادب اور سماج ص۵۴

دوہرا: ایک تو نینا مدھ بھرے دوجے انجن سار اے بھوری کہیں دیت ہے جو بناای تھیار[1]

آہا آہا شان نرالی او ہو ادہو بھولی بھالی نئی نویلی ہے نار۔ چلتی چیلا

گانوں کی زبانی کے علاوہ مکالموں کی عبارت میں یہ بات نہیں ہے۔ ان میں قافیوں کا بھی التزام کیا گیا ہے۔ اور اشعار بھی استعمال کیے گئے ہیں۔ عموماً یہ اشعار ایسے ہیں جو مکالے میں زور اور جوش پیدا کرتے ہیں اور ان سے جو بات پیدا کی گئی ہے ان میں اور زیادہ مضبوطی پیدا ہوتی ہے۔ مثال کے لیے اسی ڈرامے "اسیر حرص" کا یہ حصہ پیش کیا جاتا ہے:

چنگیز: کیوں اے شاہِ زمانہ آپ نے اس غلام کو بھی پہچانا۔

ناصر: شیطان کو کون نہیں پہچانتا بلکہ ہر ایک شخص پہچانتا ہے۔ ؎

شکل و صورت دیکھ لی اور سب رعونت دیکھ لی

نام پہلے سے سُنا تھا آج صورت دیکھ لی

چنگیز: مغرور تو زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے مگر اتنا اکڑا ہوا ہے۔ ؎

سر سے غرورِ مسند مخمل نہیں گیا رسّی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

ناصر: عزت والے مصیبت میں کب ڈرتے ہیں تارے دن کے بدلے اکثر رات کو چمکتے ہیں ؎

بھری برسات میں جن ندی نالوں میں روانی ہے اُنھیں گرمی میں دیکھو تو نہ موجیں ہیں نہ پانی ہے

مگر دریا کو اس گرمی سے ہرگز غم نہیں ہوتا اُگا دو آگ بھی اس میں تو پانی کم نہیں ہوتا

عطر کی مٹی میں بھی مل کر مہک جاتی نہیں توڑ بھی ڈالو تو ہیرے کی چمک جاتی نہیں

جان جائے گی مگر جوہر نہ جائے گا کبھی قید میں بھی شیر کی شیرانہ خو جاتی نہیں

چنگیز: تو تُو نے بادشاہی اس لیے چاہی کہ مجھ سے ہی کرے لڑائی۔ میں تیرا کون تھا نا سزائی۔

ناصر: کون؟

چنگیز: یہ چچازاد بھائی۔

---

[1] اسیر حرص: باب پہلا۔ منظر پہلا۔ ص ۶

ناصر: اُف۔ بھائی کا نام لے کر تو نے میرے مرحوم چچا کو قبر کی میٹھی نیند سے جگا دیا۔ اس کے مُردہ دل کو ہلا دیا۔ ارے ناسزائی[1]۔ چچا زاد بھائی اور اُس سے یہ بُرائی۔ لعنت ہے تیری نقصائی۔ سے

جن کی گودوں میں پلا دشمن اُنھیں کا ہو گیا — تو نہیں پیدا ہوا اک سانپ پیدا ہو گیا[1]

اقتباس سے اندازہ ہو گا کہ آغا حشر کو فقرے بازی اور برجستہ گوئی میں کمال حاصل تھا۔ انھوں نے اپنے مکالمے میں بھی اپنے اس ہنر کا استعمال بڑی خوبی سے کیا ہے۔ ان کے ان مکالموں میں بلند آہنگی بھی موجود ہے اور اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ قافیہ پیمائی اور اشعار کے استعمال میں انھوں نے بولنے والے کی شخصیت اور کردار کے اظہار کا خیال رکھا ہے۔ اس کا فرق اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ہم حشر اور ان کے معاصرین کا تقابلی مطالعہ کریں۔ احسن لکھنوی کے مشہور ڈرامے "خونِ ناحق" کا یہ اقتباس تخیل کی بلند پروازی اور مکالموں کی عبارت آرائی کے نقطۂ نظر سے اہم معلوم ہوتا ہے:

ریحانہ: بی بی میں صدقہ، میں واری، چھوڑو یہ آہ و زاری، یہ خیال دل سے دُور کرو، سیر باغ میں طبیعت کو مسرور کرو، دیکھو کیا آراستہ گُل زار ہے۔

مہر بانو: میری آنکھوں میں یہ سب خار ہے۔

ریحانہ: ٹھنڈی ہوا سے ہیں کیا چمن زار۔

مہر بانو: یہاں عشق نے کر دیا بدن زار۔

ریحانہ: نہیں کھلے فصلِ گُل میں سارے پھول۔

مہر بانو: مل کے تم سب کرو ہمارے پھول۔

ریحانہ: صبا اتراتی ہوئی کس جانبِ گلزار پھرتی ہے۔

مہر بانو: صبا پھرتی ہے یا دل میں مرے تلوار پھرتی ہے۔

ریحانہ: گُہر کی طرح غلطاں ہے جگر قطرے ہیں شبنم کے۔

---

[1] اسیر حرص: باب دوسرا۔ سین پہلا۔ ص ۵۰-۴۹

مہر بانو: نہیں شبنم یہ آنسو ہیں ہماری چشم پُر نم کے۔

ریحانہ: ناز پھولوں پہ ہے عنادل کو۔

مہر بانو: سُن لے وہ میرے نالۂ دل کو۔

ریحانہ: جن کی پٹریوں پر اینڈتے طاؤس پھرتے ہیں۔

مہر بانو: خزاں آئی ہے اپنی زیست سے مایوس پھرتے ہیں۔[1]

احسن لکھنوی ہی کے اس ڈرامے کے ایک اور اقتباس پر بھی اس لیے نظر ڈال لینا ضروری ہے کہ ان کے نثری مکالموں کا انداز بھی سامنے آجائے:

ریحانہ: ہیں ہیں پیارے جہانگیر یہ کیا حال ہے کس طرف خیال ہے۔ جہانگیر پیارے یہ کیسے اشارے۔ مُنہ سے بولو۔ زبان کھولو۔

جہانگیر: کیا مجھ سے کہتی ہو۔ کیا کہتی ہو۔ کیوں کہتی ہو۔

مہر بانو: ہاں سچ کہتا تھا سلیماں یہ تو کچھ ویسا ہی ہے ساماں۔ جی اِدھر دیکھو۔ کیسا اٹھکھیلیوں کی چال جھوم جھوم چلتے ہو۔ دل ملتے ہو۔

ان مکالموں کے مقابلے میں جب حشر کے مکالمے دیکھے جائیں تو ان کے یہاں یہ خصوصیت نمایاں طور پر نظر آتی ہے کہ انھوں نے عام بول چال کے ذریعہ اپنے خیالات کو دل کش بنانے کی کوشش کی ہے۔

یوں تو مزاحیہ عنصر اس دور کے ڈراموں میں بہت کم ہوتا ہے اور حشر نے بھی بازاری قسم کے مذاق کو تسکین دینے کا خیال رکھا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں صرف بازاری ہی گفتگو نہیں بلکہ معاشرت پر طنز کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔

جھنجھٹ: ہیں یہ کون؟ حماقت بیگ! کم بخت کا پیٹ ہے یا پلاؤ کی دیگ! یہ

---

[1] احسن لکھنوی۔ خون ناحق۔ باب دوسرا۔ ص۲

کم بھی عجیب نا ہنجار و نا بکار ہے ۔ سن دیکھیے تو ساٹھ کے بھی پار ہے ۔ اور صورت دیکھیے تو ایک کم سن عورت حسینہ بیگم پر بے سمجھے بوجھے نثار ہے مگر اس کو نہیں معلوم کہ وہ تو اس کے بیٹے سلیم کی دل دار ہے ۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ سلیم کو خبر ہو جائے ۔ اگر ہو گئی تو عجب نہیں کہ باپ کو چچا ہی بنا کر چھوڑے ۔

ارے یہ کم بخت ادھر کو ہی آتا ہے ۔ اب ذرا چھپ کر دیکھوں کہ کیا رنگ لاتا ہے ۔

(جھنجھٹ کا چھپ جانا اور حماقت بیگ کا آنا)

مرزا : فکر ۔ فکر ۔ فکر ! جتنی فکر مجھ کو ہے اتنی فکر اگر کوئی ساہوکار کرتا تو مفلس بینک کا حصہ دار بن جاتا ۔ اگر جنرل کو پر کرتا تو ٹرانسوال کا ستیاناس ہو جاتا ۔ کم بخت مجھے جورو بھی ملی تو عقل سے خالی ۔ ایک درجن بچے دینے والی

جھنجھٹ : (خود) باپ رے ؟

مرزا : اس پر طرہ یہ کہ ایک نوجوان لڑکی کا عشق ۔ یعنی حسینہ کا عاشق کہلایا ۔ ہائے ہائے پیاری حسینہ ! اب کیسے ہو گا جینا ؟ (اپنا گلا دباتا ہے)[1]

اپنی ڈراما نگاری کے دوسرے دور میں "سفید خون" "صید ہوس" اور "شہید ناز" جیسے ڈرامے لکھ کر آغا حشر نے خراج تحسین حاصل کیا ۔ ان تینوں ڈراموں کے پلاٹ شیکسپیر کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں ۔ مگر آغا حشر نے دوسرے ترجموں کی طرح ان میں بھی شیکسپیر کی مطابقت مدنظر نہیں رکھی ، بلکہ کچھ واقعات اور حالات لے کر ان میں اپنے عہد کے ڈراموں کی مقبول خصوصیت داخل کر دی اور واقعات کو بھی ایسے موڑ دیے ہیں کہ المیہ کے بجائے طربیہ کر دیا ہے تاکہ ناظرین کو زیادہ پسند آسکے ۔ اس کی وجہ یہی سمجھ میں آتی ہے کہ وہ ناظرین کو ہر وقت پیش نظر رکھتے ہیں ۔ ڈرامے کی ترتیب اور ساخت کے وقت انھیں نظر انداز نہیں کرتے ۔

---

[1] آغا حشر اور ان کے ڈرامے مرتبہ وقار عظیم ۔ اسیر حرص ۔ باب پہلا سین تیسرا ص۲۱

"خوبصورت بلا" اس دور کا طبع زاد ڈراما ہے لیکن اس کا انداز بھی "شہید ناز" اور "صید ہوس" سے الگ نہیں۔

اس دور کے مکالموں میں پہلے کے مقابلے میں یہ فرق محسوس کیا جا سکتا ہے کہ قافیہ کا التزام ان میں کم ہو گیا ہے۔ اور گفتگو کا انداز پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگرچہ بلند آہنگی برقرار ہے جس کی وجہ سے ادائگی کی سہولت بھی ہے کیونکہ لاؤڈ اسپیکر نہ ہونے کی وجہ سے اداکاروں کو اتنے زور سے مکالمے ادا کرنے پڑتے تھے کہ سامنے دور تک بیٹھے ہوئے ناظرین کی آخری صف تک اُن کی آواز پہنچ جائے۔ "سفید خون" کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

خاقان: ہمارے آنے کی خبر پائی۔ نہ کسی نوکر کو بھیجا نہ خود پیشوائی کو آئی۔

سعدان: واقعی یہ برتاؤ خلاف ادب ہے۔

خاقان: اچھا تو تم خود جاؤ اور ہماری صاحبزادی کو بلا لاؤ۔

ارسلان: حضور والا۔

خاقان: کیا وہ نہیں آتی ہے کیا وہ بغاوت دکھاتی ہے۔ ارے جاؤ اس سے کہو کہ بوڑھا باپ اپنی بیٹی کو ملنا چاہتا ہے۔ شہنشاہ خاقان اپنی پیاری دل آرا کو یاد فرماتا ہے۔

دل آرا: میں بہت مسرور ہوں کہ حضور والا نے قدم رنجہ فرماکر 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 کے قبر میں میری بیوی نہیں بلکہ وہ عورت دفن ہے جس نے سانپ کے بچّے کو اپنی اولاد سمجھ کر پالا[1]

مزاحیہ حصّہ میں بھی پھکڑپن سے ہٹ کر ظرافت میں طنز کے پہلو پیدا کرنے کی کوشش نظر آتی ہے اور معاشرت کی عام کمزوریوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ "خوبصورت بلا" کے

---

[1] سفید خون۔ پہلا باب۔ پردہ پانچواں۔ مرتبہ عشرت رحمانی ص ۴۶-۴۵

کا ایک حصّہ دیکھیے :

سیفو : بھلا میاں میں تم کو کوئی پٹا خاسی جورو لادوں تو طغرل بیگ سے سفارش کرکے مجھے بھی خان بہادر کا خطاب دِلا دو۔

خیر سلاّ : ابے خان بہادری کے خطاب کو لے کر کیا کرے گا۔ وہ تو آج کل ٹکے سیر بکتا ہے۔ جو بلّی چوہے کی آواز سے گھبراتے ہیں وہی آج کل خان بہادر کہلاتے ہیں۔

سیفو : اچھا یہ نہیں تو شیر جنگ کا خطاب دلا دو۔

خیر سلاّ : ہاں یہ دلادوں گا کیونکہ کل تو نے دو چوہے مارے تھے۔

سیفو : اچھا سنو۔ میرے خیال میں جتنی عورتیں ہیں۔ اب سب کی فہرست پیش کرتا ہوں۔ فلاں محلّے میں میٹھو گھاس والا رہتا ہے اس کی ایک لڑکی ہے۔

خیر سلاّ : ارے مجھے کیا کوئی گھسیارہ سمجھا ہے جو گھسیارے کی لڑکی سے شادی کراتا ہے۔

سیفو : تو پھر تم جیسے مداری کو گھسیارے کے سوا کون لڑکی دے گا۔

خیر سلاّ : ابے دے گا کیوں نہیں ؟ ذات، صفات اور شرافت اگلے زمانے میں دیکھا کرتے تھے۔ اب تو فقط پیسے کو دیکھتے ہیں۔ جہاں چار پیسے دیکھ پاتے ہیں بڑے بڑے اپنی لڑکی دینے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ (ایجنٹ کا آنا)

ایجنٹ : جناب تسلیم عرض ہے۔

خیر سلاّ : آداب عرض ہے۔

ایجنٹ : جناب آپ کا نام۔

خیر سلاّ : مرزا خیر سلاّ بیگ۔

سیفو : اماں کاہے کو جھوٹ بولتے ہو۔

خیر سلاّ : ارے چُپ رہ۔ دوسرے کے سامنے عزّت کیوں اُتارتا ہے۔ مگر آپ کون صاحب ہیں۔

ایجنٹ: ہم انڈین میرج کمپنی لمیٹڈ کے ایجنٹ ہیں اور فلاں مقام پہ ہمارا ہیڈ آفس ہے۔
خیر سلاً: میں سمجھا نہیں کہ آپ کیا کہتے ہیں۔
ایجنٹ: ہمارا یہ کام ہے کہ دنیا کی آبادی بڑھادیں۔ جورو کو شوہر اور شوہر کو جورو دلادیں۔[۱]

آخری دور کے ڈراموں میں یہودی کی لڑکی "خواب ہستی" "رستم وسہراب" "آنکھ کا نشہ" وغیرہ ہیں جن کا شمار حشر کے بہترین ڈراموں میں کیا جاتا ہے۔ یہ ڈرامے دوراز کار خیالی داستانوں کے بجائے زندگی سے قریب ہیں۔ انھوں نے خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ منصور احمد نے اپنے ایک مضمون میں ان کے بعض خیالات پیش کیے ہیں جس کے یہ الفاظ قابل غور ہیں۔

"میں وقت اور سوسائٹی کی حالت کو ہمیشہ پیش نظر رکھتا ہوں۔ اور اس کے مطابق اپنا اصلاحی پروگرام مرتب کرتا ہوں۔ میں نے مقفٰی اور بے سر و پا ڈراموں کو جن کا آج سے بیس برس پہلے بہت رواج تھا اسٹیج کو خیرباد کہنے پر مجبور کردیا ہے۔ لیکن مجھے پبلک کو ادبی ڈرامے کے لیے تیار کرنے پر کئی سالوں تک انتظار کرنا پڑا۔"[۲]

آخری دور کے ڈراموں میں ان کے یہاں ترتیب کا سلیقہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ انھوں نے واقعات کو ڈرامے کے دوسرے عناصر پر فوقیت دی ہے۔ اور اشعار گانے اور مزاح کے ٹکڑے ہنرمندی سے اس طرح لاتے ہیں کہ وہ واقعات یا کرداروں پر غالب

---

[۱] خوبصورت بلا۔ (آغا حشر کے ڈرامے) مرتبہ وقار عظیم۔ باب پہلا سین دوسرا صفحہ ۱۵۱-۱۵۲
[۲] منصور احمد: "ہندوستان کے شیکسپیر آغا حشر کاشمیری ڈرامہ کیوں لکھتے تھے" مطبوعہ ادبی دنیا لاہور۔ سالنامہ ۱۹۳۵ء

نہ آجائیں۔ ڈرامے کی زبان اگرچہ شگفتہ اور تخیلی ہے لیکن قافیہ پیمائی سے پرہیز کیا گیا ہے۔ مثلاً "رستم وسہراب" کے پہلے باب کے پہلے سین کا حصّہ پیش کیا جاتا ہے۔

نیلا آسمان، ہنستا ہوا چاند۔ جگمگاتے ہوئے ستارے کتنی حسین رات، دن کے سوتے ہی دُنیا کی خوب صورتی جاگ اُٹھی۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ درخشاں نظارے قدرت کی شاعری ہے اور رات چاندنی کی چادر اوڑھے ہوئے اس حسین شاعری کا مطالعہ کر رہی ہے۔

کنیز: اور مجھے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سمنگان کی شہزادی کے حُسن کا مقابلہ کرنے کے لیے نیلم کے تخت پر بیٹھی رات کی ملکہ چاند کا آئینہ سامنے رکھ کر اپنے سیاہ بالوں میں تاروں کے موتی پرو رہی ہے۔

تہمینہ: تم نے میرے حُسن کی تعریف کرنا کس سے سیکھا ہے؟

کنیز: حسن کے مصاحب سے۔

تہمینہ: کون مصاحب؟

کنیز: آپ کا آئینہ۔ وہی آئینہ جس کے اندر آپ کا چہرہ اس طرح نظر آتا ہے گویا چاندی کے چشمے میں سونے کا پھول تیر رہا ہے۔[۱]

اس دور کے بیشتر ڈراموں میں آٹھ دس گانوں سے زیادہ نہیں ہیں۔ "رستم وسہراب" میں تو صرف ایک ہی گانا ہے۔ مکالموں میں اشعار کا استعمال بھی بہت کم ہو گیا ہے۔ پلاٹ کو دیکھا جائے تو ان میں بعض ملک کی عام زندگی میں معاشرتی اور قومی مسائل سے متعلق ہیں۔ کہیں کہیں پر علامتی اور تمثیلی انداز بھی رکھا گیا ہے۔ مثلاً "یہودی کی لڑکی" میں غلامی اور آزادی کی جو کشمکش دکھائی گئی ہے وہ ہندوستان کی سیاسی فضا کی جھلک دکھاتی ہے۔

---

[۱] "رستم وسہراب" مرتبہ عشرت رحمانی۔ پہلا اب۔ سین تیسرا ص ۳۱-۳۲

آغا حشر کے اسلوب اور طرز ادا کی ایک اور اہم خصوصیت جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے یہ ہے کہ انھوں نے ایسے ڈرامے بھی لکھے ہیں جن کی زبان فارسی ترکیبوں اور الفاظ سے بچ کر ہندی الفاظ کو اپناتی ہے۔ ان ڈراموں کو ایک حد تک ہندی ڈرامے کہا جا سکتا ہے۔ "آنکھ کا نشہ" "سیتا بن باس" "بھیشم پرتگیا" وغیرہ ڈراموں کو دیکھ کر یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ آغا حشر کو ہندو روایات سے اچھی واقفیت تھی۔ آغا حشر نے ہندو مذہب تاریخ اور روایات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ کیونکہ ایک زمانے میں وہ پنجاب میں آریہ سماجی مبلغوں سے مناظرہ کرنے کے لیے مشہور تھے۔ ان کا یہ علم اور مطالعہ ان کی ڈرامہ نگاری میں بھی کام آیا اور ان ڈراموں کو انھوں نے نہ صرف زبان کے اعتبار سے بلکہ خیالات اور معلومات کے اعتبار سے بھی ہندو دھرم کے مزاج کے قریب رکھا۔ "آنکھ کا نشہ" کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:۔

سروجنی: بس اور نہیں۔ اگر تمھارے پاس میرے لیے دیا نہیں ہے تو کیا اپنے لیے دھرم بھی نہیں ہے۔

بینی: سنسار کا ہر ایک منش دھرم کی پوجا کر سکتا ہے۔ کنتو کنتو کبھی ایسا سمے بھی آجاتا ہے جو دھرم کو استری کے روپ کی پوجا کرنی پڑتی ہے۔

سروجنی: استری کے روپ کی پوجا دھرم نہیں منش کی لالسا کرتی ہے۔ ہٹو مجھے جانے دو۔

بینی: ٹھہرو میری آگیا بنا تم یہاں سے نہیں جا سکتیں۔

سروجنی: تمھاری آگیا۔ تم کون ہو جو مجھے روکتے ہو؟

بینی: ابھی تک نہیں پہچانا۔ اچھا تو لو پہچان لو (حلیہ تبدیل کر لینا)

سروجنی: یہ کیا! دو موہے سانپ کی طرح منش کے دو روپ بولو۔ بولو تم ناشوک نہیں تو پھر کون ہو؟

بینی: یہ بھی جاننا چاہتی ہو؟ اچھا تو سنو میرا نام بینی بابو ہے۔

سروجنی: یہ نام تو میں نے اپنے سوامی کے منھ سے کئی بار سنا ہے۔ تمھیں تو میرے پتی دیو اپنا متر بتاتے تھے۔

بینی: جب تک تمھارے روپ کی بھکتی نہیں سیکھی تھی۔ تمھارے پتی دیو کا رتبہ تھا۔ کنتو متر کی متر تا اور متر کی روپ وان استری کا منا دونوں ساتھ نہیں رہ سکتیں۔ اِس ہردے میں اور کوئی نہیں ہے۔ کیول ایک ہی ہے اور وہ تم ہو۔[۱]

آغا حشر کے ڈراموں میں تشویش (SUSPENSE) اور تصادم (CONCLICT) کے عناصر بھی نظر آتے ہیں۔ آغا حشر سے پہلے کے ڈراموں میں خارجی تصادم ہلکے درجے کا نظر آتا ہے۔ لیکن داخلی تصادم نہیں کے برابر ہے۔ آغا حشر کے یہاں اندرونی تصادم کی مثالیں بھی ملتی ہیں، جو کرداروں کے اندر جلوہ نما ہوتا ہے۔ اُن کے ڈرامے "رستم و سہراب" میں ایک طرف گُرد آفرید سہراب کی محبت میں گرفتار ہے اور دوسری طرف اپنے وطن کی محبت سہراب کے خلاف ہتھیار اُٹھانے پر مجبور کرتی ہے۔ ان دونوں کی کشمکش سے ڈرامے کو عروج حاصل ہوتا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین کے خیال میں:

> "انھوں نے ڈراما نگاری میں کوئی بڑا انقلاب نہیں پیدا کیا۔ مگر ادبی اور تفریحی دونوں حیثیتوں سے انھوں نے اسے کچھ اوپر ضرور اُٹھایا وہ روایتی انداز نظر کو ختم نہ کر سکے۔ لیکن بے مقصد قصہ گوئی سے ہٹ کر انھوں نے سماجی مسائل کو بھی اپنے ڈراموں میں جگہ دی اور قدیم حدوں کے اندر ہی نیا رنگ دروغن استعمال کر کے اسٹیج کو چمکا دیا۔"[۲]

ان کے شروع کے ڈراموں میں مزاحیہ حصّے موجود ہیں جن کی مثال بھی پیش کی جا چکی ہے۔ اُردو ڈراموں میں عموماً کامک کا یہ حصہ اصل پلاٹ سے الگ ہوتا تھا۔ آغا حشر نے پہلے تو مزاحیہ حصّہ کو اصل پلاٹ کا جُز بنا کر پیش کیا۔ "ترکی حور" اس کی مثال ہے۔ جس کا مزاحیہ

۱۔ آنکھ کا نشہ۔ باب دوسرا۔ سین چوتھا۔

۲۔ پروفیسر احتشام حسین: افکار و مسائل "(آغا حشر کی ڈراما نگاری)" ص ۲۳۳

حصّہ اگر ڈرامے سے نکال دیا جائے تو اُس کی تعمیر ہی بکھر جائے گی۔ بعد کے ڈراموں میں تو اُنھوں نے کامک کا حصّہ نکال ہی دیا ہے۔ "آنکھ کا نشہ" "رستم وسہراب" وغیرہ میں مزاحیہ حصّہ ہے ہی نہیں۔

ڈرامے میں کردار غیر معمولی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ بے جان پلاٹ بھی ان کے عمل اور گفتگو سے جاندار بن جاتے ہیں۔ آغا حشر کا دَور مافوق الفطرت اور مثالی کرداروں کو ہی سامنے رکھتا تھا۔ آغا حشر نے اس روایتی انداز کو بدلا حالانکہ ان کے کردار بھی بیشتر مثالی ہیں لیکن پھر بھی اس عام سطح سے بلند ہیں۔ انھوں نے ڈراموں کے ذریعہ سماج کے کسی نہ کسی گوشے کی نقاب کشائی کی ہے اور سبب و انجام کی منزلوں سے گذر کر کسی خاص طبقہ کی نمائندگی کی ہے۔ اِن کے ڈراموں میں وزیر، شہنشاہ، ملکہ، خادمہ، بیگم، ظالم، وفادار وطن، جاں نثار، شرابی، ڈاکو، طوائف، وفادار، بے وفا، قاتل غرض ہر ٹائپ کے کردار ہیں اور اپنے انداز کی آپ ہی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے کرداروں میں ایک خصوصیت عام طور سے ملتی ہے کہ مصیبت اور پریشانی میں احساسِ شکست کے بجائے مصیبتوں سے لڑنے کا حوصلہ دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے لیے رستم وسہراب کے یہ مکالمے ملاحظہ ہوں:

گستہم: اس کی امداد و رہنمائی سے سُہراب کی فوج قلعہ کے محفوظ مقامات اور سامان جنگ کے ذخیروں پر قبضہ کر لیا۔ عنقریب قسمت کی کمان سے اپنے ترکش کا آخری تیر چلانا چاہتی ہے۔ اب ہمارے لیے کوئی اُمید باقی نہیں رہی۔

گرد آفرید: (تڑپ کر) کیوں باقی نہیں رہی۔ جب تک غلامی سے نفرت باقی ہے غیرت باقی ہے۔ جسم میں ایک بھی سانس اور قلعہ میں ایک بھی جاں باز باقی ہے۔ اُمید باقی رہے گی۔ ہم فانی دنیا میں لازوال زندگی لے کر نہیں آئے ہیں۔ جب مدّتِ حیات محدود فنا لازمی، اجل یقینی ہے تو عزت و شرافت کے ساتھ مرو، بہادروں کی طرح مرو۔ بوڑھے اپاہج، ناکارہ ہو کر بیماری کے بستر پر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مرنے کے بدلے

قوم پر قربان ہو کر مادرِ وطن کے آغوش میں مرو، نا اُمیدی سامنے سے دور ہو۔ آؤ بس!
فتح یا موت .... [1]

ظلم و تشدد، مخالفت اور دغا بازی سے ان کے کرداروں کو شکست نہیں ہوتی۔ بلکہ یہ حادثات ان کو اور بھی توانائی اور حوصلہ بخشتے ہیں۔ "یہودی کی لڑکی" کا "عذرا" "اسیر حرص" کا ناصر "خوبصورت بلا" کی طاہرہ "رستم و سہراب" کی گرو آفرید وغیرہ ایسے ہی کردار ہیں جو زندہ جاوید تو نہیں لیکن پھر بھی انسان کے اس حوصلے اور ہمت کی نمائندگی ضرور کرتے ہیں جو مصیبتوں کی آندھیوں میں شمع اُمید روشن کیے رہتے ہیں۔ البنھا، تحسین، حسنہ وغیرہ ایسے معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں جو سماج کی صالح اقدار کی محافظ ہیں۔ بروٹس، شمسہ، چنگیز وغیرہ ظلم و تشدد کی انتہا کا نقشہ پیش کرتے ہیں، جگل، افسر، سورداس ایسے کردار ہیں جو طوائف اور شراب کو زندگی کا ساتھی بنا کر سماج میں تباہی اور بربادی کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس طرح حشر نے اردو ڈرامے کو ہر طرح کے کردار عطا کیے ہیں پہلے ڈرامہ نگاروں کے مقابلہ میں ان کے کردار کٹھ پتلی نہیں معلوم ہوتے۔ وہ سب سوچتے اور سمجھتے ہیں۔ ان کے ذہنوں میں بھی مختلف اور متضاد جذبات سے ہل چل پیدا ہوتی ہے۔

نسوانی کرداروں کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے پچھلے ڈرامہ نگاروں کی طرح ہیروئن کو طوائف سے ملتے جلتے انداز میں پیش نہیں کیا بلکہ عورت کے کئی روپ پیش کیے ہیں۔ ان کے یہاں ماں، بیٹی، بیوی، بہن، محبوبہ، طوائف سب موجود ہیں۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عورت کی فطری شرم و حیا، نرم دلی، وفا شعاری اور پاک بازی کو اُنھوں نے اُجاگر کرنے کی برابر کوشش کی ہے۔ "آنکھ کا نشہ" کی سروجنی کا کردار اس ہندو عورت کا مثالی کردار ہے جو اپنے شوہر کو اپنا سب کچھ سمجھتی ہے۔ باوجودیکہ اس کا شوہر جگل کام لتا نامی طوائف کے پیچھے سروجنی کو بھول جاتا ہے۔ اور ساری دولت لٹا دیتا ہے تب بھی وہ

[1] "رستم و سہراب" باب دوسرا۔ سین ساتواں۔

اس سے بدل نہیں ہوتی۔ "ترکی حور" میں رشیدہ کا کردار بھی اسی طرح کا وفادار بیوی کا کردار ہے۔ "خواب ہستی" میں عباسی ایک بُری عورت کا کردار ہے جو بیوہ ہو کر بھی نواب اعظم کے لڑکے صولت سے تعلقات پیدا کر کے اُسے باپ کے قتل پر اُکساتی ہے۔ اور جب صولت اپنے ہاتھ سے اپنے باپ کا خون نہیں کر سکتا تو ایک دن عباسی خود ہی نواب اعظم کو مار ڈالتی ہے لیکن اس جُرم کے بعد لیڈی میکبتھ کی طرح اس کا چین اور سکون اُڑ جاتا ہے۔ اس کا ضمیر ہر وقت اُسے ملامت کرتا ہے۔ وہ دیوانگی کی حالت میں یوں بڑبڑاتی ہے:۔

عبّاسی: کیا یہ ہاتھ کبھی صاف نہیں ہوں گے؟ کیا دنیا کے تمام سمندر مل کر میرے ہاتھ سے یہ خون کا داغ دھو سکتے ہیں؟ میرے صاحب تم چونک کر سب کچھ بگاڑ دو گے۔ کانپو نہیں۔ ڈرو نہیں۔ داغ، لہو کا داغ، سُرخ داغ۔

ان مکالموں میں اگرچہ شیکسپیر کے ڈراموں کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ لیکن آغا حشر نے اس کردار میں اس حد تک جان پیدا کر دی ہے کہ اِسے تخلیقی کہہ سکتے ہیں۔ یوں تو ہر طرح کے کردار ہیں لیکن اکثریت مثالی کرداروں کی ہے۔ جو اچھے ہیں وہ آخر تک اچھے ہیں، جو کردار بُرے ہیں وہ آخر تک بُرے ہیں۔ کرداروں کی یہ خصوصیت ہر دور میں پائی جاتی ہے۔ ان خامیوں کے باوجود آغا حشر اپنے دور کے تمام لکھنے والوں میں افضل ہیں۔

یہاں یہ ضروری ہے کہ آغا حشر کے وقت کے اسٹیج کی صورت پر بھی روشنی ڈالی جائے۔ کیونکہ انھوں نے اپنے ڈرامے اسٹیج پر کھیلے جانے کے لیے لکھے تھے۔ اس لیے ان کے ڈراموں اور اسٹیج میں گہرا ربط ہے۔ اس وقت مصوّر پردوں کا رواج عام ہو چکا تھا۔ اور پہلو کا اسٹیج ہوا کرتا تھا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کی تحقیق کے مطابق:

"اسٹیج پر مختلف مناظر کے پردے جگہ کی ضرورت کے اعتبار سے اسٹیج پر آگے پیچھے لگا دئے جاتے تھے۔ اور عموماً اوپر سے نیچے کی طرف کھلتے تھے۔ ضرورت کے وقت انھیں اوپر کھینچنے کے لیے گراریاں لگی ہوتی تھیں۔ ڈورے دیکھنے میں ایسا

معلوم ہوتا تھا کہ اداکار ایک تصویر کے فریم کے درمیان کام کر رہے ہیں۔ اس لیے ڈرامے کی اصلاح میں اس قسم کے اسٹیج کو تصویر فریم اسٹیج PICTURE FRAME STAGE کہتے ہیں۔ ناٹک کمپنیاں مختلف شہروں میں دورے کرتی رہتی تھیں۔ جن شہروں میں تھیٹر ہال بنے ہوئے تھے وہاں کے ہالوں میں .... ورنہ خیمے اور شامیانے لگا کر تماشا دکھایا جاتا تھا۔ اسٹیج عموماً تین چار فیٹ اونچا ہوتا تھا۔ گیس کی روشنیاں اسٹیج پر بھی لگی ہوتی تھیں اور ہال کے اندر بھی ڈرامے کے وقت ہال کی روشنیاں بجھائی نہیں جاتی تھیں...... ڈرامے کا کوئی گانا اگر ناظرین کو پسند آتا اور وہ اصرار کرتے تو اُسے دوبارہ بھی پیش کر دیا جاتا تھا اور اس میں ڈرامے کے تسلسل کی پروا نہیں کی جاتی تھی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد بڑے شہروں میں گھومنے والے اسٹیج بھی لگ گئے تھے۔ پہلوؤں کے درمیان اسٹیج ایک بڑی سی گول پلیٹ ہوتا تھا۔ جو نیچے سے کل کے ذریعہ گھوم جاتا تھا۔ اس کا آدھا حصہ ایک وقت میں ناظرین کے سامنے ہوتا تھا۔ پچھلے آدھے حصے پر کارکنان آئندہ کا منظر ترتیب دے لیتے تھے اور جب منظر بدلتا تھا تو وہ منظر گھوم کر سامنے آجاتا تھا۔ اس طرح مناظر کے بدلنے میں زیادہ وقت نہیں لگتا تھا۔"[1]

جہاں تک حشر کی عالم گیر شہرت کا تعلق ہے ان کی شخصیت ذاتی طور پر کئی خصوصیات کی حامل تھی۔ ڈرامے کے ساتھ ان کو فطری لگاؤ تھا۔ ایک ماہر فنکار کی طرح وہ بڑی چابک دستی سے پلاٹ کو اپنے قلم کے حوالے کرتے اور پھر شگفتگی، جدت، شوخی، برجستگی، روانی کے فوارے سے پھوٹ پڑتے۔ ان میں شاعرانہ صلاحیت کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ انداز بیان بالکل

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: معیار و میزان ص ۵۱، ۵۰

بے تکلفانہ تھا۔ ان ساری چیزوں کا امتزاج اوروں کے یہاں اس انداز میں نہیں ملتا جیسا حشر کے یہاں نظر آتا ہے۔

حشر اُردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی صلاحیتوں اور تجربے سے اس میں بڑی ترقّی پیدا کی۔ اُن کی خصوصیات کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ ان ڈراموں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ڈرامے فنّی ارتقا کے سلسلے میں ایک قدم ضرور آگے بڑھاتے ہیں لیکن ڈرامے کے مغربی اصول کو پیش نظر رکھا جائے تو اُن کے یہاں مغرب کے اعلیٰ ڈراموں کے مقابلے میں سطحیت اور ڈھیلا پن نظر آتا ہے۔ ان کی نظر حاضرین کو خوش کرنے کی طرف زیادہ رہتی ہے۔ لیکن کردار نگاری کی باریکیاں اور نفسیاتی موڑ پیدا کرنے کی طرف وہ برائے نام توجّہ کرتے ہیں۔ پلاٹ کی تشکیل میں بھی ایک حد تک سپاٹ پن ہوتا ہے۔ تصادم اور کشمکش جس سے ڈراما عروج کو پہنچتا ہے اُن کے یہاں اس شدّت اور بلندی تک بھی نہیں پہنچتا جو مغرب کے مقبول ڈراما نگاروں کے متوسط درجے کے ڈراموں میں ملتا ہے۔ اس کی وجہ بھی اوپر بیان کی جا چکی ہے۔ بہر حال ان کمزوریوں کے باوجود اُنھوں نے اُردو ڈراموں کو زور عطا کیا اور ان کی تنظیم اور ساخت میں خاطر خواہ اضافہ کیا۔ اسی لیے ان کا نام اُردو اسٹیج اور ڈرامے کی تاریخ میں زندہ جاوید رہے گا۔

ہر ادبی تجربے کے سلسلے میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ روایت آسانی سے دامن نہیں چھوڑتی، آغا حشر ایک طرف اُردو ڈرامے اور اسٹیج کی روایت میں جکڑے ہوئے تھے۔ دوسری جانب عوام کے تفریحی مذاق کی سطح کو پیش نظر رکھنے پر مجبور تھے۔ تاہم اُن کا بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے پلاٹ، کردار، مکالمہ، نقطہ نظر، زبان و بیان اور طرز ادا ہر پہلو سے اُردو ڈرامے کو اپنے پیش روؤں سے آگے بڑھایا اور پارسی اسٹیج کو وہاں پہونچا دیا جہاں وہ اس کے پہلے نہیں پہونچا تھا۔ ادبی نقطہ نظر سے اُن کا یہی کارنامہ ہے جس کی اہمیت کو محسوس کر کے عقیدت مندوں نے انھیں "اُردو کا شیکسپیئر" کہا ہے۔

چوتھا باب

اُردو ڈراموں کا ادبی دور

(۱) لکھنے والوں کی اسٹیج سے دوری اور اس کے اثرات

(۲) محمد حسین آزاد

(۳) مرزا محمد ہادی

(۴) عبدالحلیم شررؔ

(۵) عبدالماجد دریابادی

(۶) پنڈت برج موہن وتاتریہ کیفیؔ

(۷) پریم چند

(۸) برج نرائن چکبست

(۹) ان ڈراموں کی ناکامی کے اسباب

اُردو ڈراموں کا ادبی دَور

پچھلے ابواب میں ہم نے اُردو ڈرامے کی اس روایت کا جائزہ لیا جو ایک طرف اودھ کی فضا میں پروان چڑھی اور اندر سبھاؤں کی شکل میں ملک کے طول و عرض میں پھیل گئی۔ دوسری طرف پارسی تھیٹر کی وہ روایتیں تھیں جو بمبئی سے نکل کر ہندوستان کے دوسرے حصّوں میں پھیلیں۔ یہ کم و بیش تجارتی تھیٹر کی روایت تھی جس میں مالی منفعت کا پہلو پیش پیش تھا اور کمپنی کے مالکوں، ڈراما نگاروں، ایکٹروں سب کے سامنے مقبولیت اور پیسہ کمانے کا نقطۂ نظر تھا۔ لیکن اس فضا سے الگ ملک میں نئی زندگی کروٹیں لینے لگی تھی۔ ایک نیا نظام یہاں کی فضاؤں میں تبدیلیاں پیدا کر رہا تھا اور اس کا نتیجہ یہ تھا کہ لوگ پُرانے طرز سے غیر مطمئن تھے۔ ان کے دل میں یہ احساس تھا کہ اُردو ڈرامے کا جو رُخ پارسی کمپنیوں کے اشارے سے مقبولِ عام ہو رہا تھا وہ ادبیت سے دور اور عوام پسندی کی وجہ سے ابتذال کی طرف مائل تھا۔ اس لیے اصلاح کی خواہش نے لوگوں کو ڈرامے میں بھی نیا راستہ نکالنے کی طرف مائل کیا۔

انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ہندوستان کی سماجی اور ادبی زندگی میں ایک انقلاب ہوتا نظر آتا ہے اور ادب اور زندگی میں نئی شاخیں پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ انسان کے سوچنے اور سمجھنے کے طریقوں میں تبدیلیاں، معاشی نظام کی تبدیلیوں کا عکس ہوتی ہیں۔ ہندوستان کا سماج صدیوں سے جاگیردارانہ دباؤ سہتا آیا تھا۔ لوگوں کے اخلاق اور تہذیب پر جاگیردارانہ اثرات دیکھے جا سکتے تھے۔ بنے ہوئے نظام کی عزّت کرنا، اصولوں پر پابند رہنا، بزرگوں کے خیالات کی قدر کرنا، پرانی رسوم کو اپنائے رہنا۔

اس نظام کی خصوصیت تھی۔ لیکن مغرب کے اثر سے ہندوستان کی اس پرانی فضا پر جو نئے اثرات پھیلنا شروع ہوئے تھے ان سے یہ ڈھانچا بدلنے لگا۔ صنعتی ترقیاں ہوئیں۔ نئی تعلیم سے لوگ فائدہ اٹھانے لگے، اچھی ملازمتیں ملنے لگیں۔ اسی طرح غور و فکر کے طریقے بھی بدلے نتیجہ کے طور پر قدیم اور جدید کی ٹکر ہونے لگی۔

اُردو ادب میں بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور ان تبدیلیوں کے بانی وہی لوگ تھے جو کسی نہ کسی شکل میں نئے حالات سے متاثر تھے۔ ان تبدیلیوں میں جہاں نذیر احمد نے ناول کی طرف توجہ کی، حالی نے سوانح عمری کی طرف، آزاد نے جدید شاعری اور مزید مضامین کا اضافہ کیا وہاں انھوں نے ڈرامہ کی طرف بھی توجہ کی اور انگریزی سے متاثر ہو کر اس صنف سے اُردو کو مالا مال کرنے کی جانب قدم اٹھایا۔ تھیٹر اور اسٹیج سے الگ ہٹ کر دیکھا جائے تو اُردو ڈراموں کا ادبی انداز بھی اپنی حیثیت رکھتا ہے۔ اس انداز کو فروغ دینے والے وہ لوگ ہیں جنھوں نے ڈرامے کو سنجیدہ طرز کی ادبی صنف مانا اور اسے تجارتی تھیٹر کے ابتذال کی حدود سے اٹھانا چاہا۔ انھوں نے سنجیدہ قسم کے پلاٹ لیے اور آسان اور فصیح زبان میں طبع زاد تمثیلیں لکھیں جس کا درجہ ادبی لحاظ سے بلند تھا۔ ساتھ ہی مغربی ڈراموں کے ترجمے بھی کیے۔

محمد حسین آزاد ـــــ ڈراما اکبر

ادبی ڈراموں کا آغاز مولانا محمد حسین آزاد کی تمثیل "اکبر" سے ہوتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے پنجاب کے دوران قیام میں ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی۔ پہلے انھوں نے لاہور کالج کے پرنسپل صاحب کی فرمائش پر شیکسپیر کے ڈرامے "میکبتھ" کے کچھ حصہ کا ترجمہ کیا مگر جلد ہی اُس سے طبیعت اُلجھنے لگی کیونکہ ترجمہ کے انداز کو اگر اپنے طریقہ پر قائم رکھتے تو انگریزی زبان کا لطف جاتا رہتا اور اگر اصل کا لحاظ رکھتے تو اپنا انداز قائم رکھنا

دشوار ہوتا۔ اس لیے وہ ترجمہ ادھورا رہ گیا۔ اس کے بعد ۱۸۸۸ء کے قریب جہانگیر اور نور جہاں کے واقعات پر ایک ڈراما لکھنا شروع کیا جس کا تھوڑا ہی حصّہ تیار ہوا تھا کہ دیوانگی نے مجبور کردیا اور بعد کو اسے ان کے ایک شاگرد نامر نذیر فراق نے مکمل کردیا۔

محمد حسین آزاد نے اس ڈرامے کے ابتدائی سین ہی لکھے تھے۔ ان پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں صلاحیت تو بڑی تھی، عبارت میں جان بھی ہے۔ لیکن شاید انھیں ڈراما دیکھنے کا کبھی اتفاق نہیں ہوا تھا یا اگر ڈرامے دیکھے بھی ہوں گے تو پارسی تھیٹرکمپنیوں کے ڈرامے دیکھے ہوں گے۔ انگریزی زبان سے بھی ان کی واقفیت زیادہ نہیں تھی۔ دوسروں سے سُن سنا کر قصّے کو سمجھا جاسکتا ہے لیکن ڈرامے کی ساخت کا سمجھنا بہت مشکل ہے۔ انھوں نے اپنے ڈرامے میں "سین" کی جگہ "جھلک" کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کی ابتدا بڑی دل کش اور موثر زبان میں کی ہے۔

پہلی جھلک: وقت کا فرشتہ ہوں۔ میرے پروں کی قینچی اطلسِ زمانہ کو کترتی چلی جاتی ہے۔ میری بغل میں انقلابوں کا ذخیرہ ہے۔ ابھی خوشی ابھی ملال، ابھی بدر ابھی ہلال، ابھی اوج ابھی زوال، ابھی بارش ابھی خشک سال، ابھی خزاں ابھی بہار ہے۔ یہ جنگل ہے یہ گلزار ہے پر اسی سے اس کی بہار ہے، یہ نہ ہو تو وہ بیکار ہے۔ مدت تک خون خرابے شور شرابے ہوئے، اب ذرا اعتدال کا موسم آیا ہے۔ الٰہی تیرا شکر، اتفاق کا غرقِ اختلاف برطرف، آگ پانی کا میل، بلکہ پانی آگ پر تیل، مچھلیاں چاہیں تو ہوا میں اُڑیں، کبوتر چاہیں تو پانی میں رہیں۔ ہاں ورق اُلٹ جا، زمانے پلٹ جا، دوئی ہٹ جا، رات دن ہو جا، فتنے سو جا، صبا بہار کو بلائے، بہار کو پھول کھلا دے، نیساں موتی برسا، ہوا جہاز کنارے لگا، سورج سونا بنا، سخاوتیں ہوں گی، جہاز و جنس منفعت اُتارو۔ تجارتیں ہوں گی، عالمو آؤ خوش خوانیاں کریں، ہنرمندوں کی قدردانیاں کریں، اکبر بادشاہ کلانور میں تخت نشین ہو چکا، فرمان جاری ہو گئے۔[1]

---

[1] محمد حسین آزاد: ڈرامہ اکبر۔ صفحہ ۹

ڈرامے کا آغاز اکبر کے بچپن سے ہوتا ہے۔ وہ ہیمو سے جنگ کرنے جانے والا ہے۔ اس میں عبارت بہت زور دار ہے۔ بیچ بیچ میں اشعار بھی ہیں۔ نثر میں قافیہ پیمائی بھی ہے۔ مگر لمبی لمبی تقریریں اسٹیج کے لیے نامناسب ہیں۔ مناظر کا بیان زبانی زیادہ ہے۔ گویا آزاد نے چیزوں کو دکھانے سے زیادہ بیان کرنے کو مدِ نظر رکھا ہے۔ پیش کش میں جابجا ناول کا سا انداز ہے جو سرشار کے فسانۂ آزاد سے ملتا جلتا ہے۔ مثال کے لیے یہ مقام ملاحظہ ہو :-

بازارِ حُسن : آج باغ میں جوانانِ چمن سر جھکائے کھڑے ہیں، موجِ آبِ رواں کی چادر کترتی ہے، شبنم نقابیں تیار کرتی ہے، نرگس اُدھر نہ دیکھیو، سوسن دراز زبان کو روکیو، آج گل و بلبل میں باتیں ہوں گی، اکبر نے مینا بازار سجوایا ہے اور بیگمات کے ساتھ امیروں، وزیروں کی بیبیوں کو بلایا ہے۔ پرندہ پر نہ مارنے پائے، ایک شاہ آئے ایک شہزادہ آئے۔ شہزادہ نشہ میں لڑکھڑاتا ہے، بھیڑ بھاڑ سے گھبراتا ہے۔ ایک روش پر اکیلا جانکلا۔ سامنے سے دیکھتا ہے کہ ایک نوجوان لڑکی گلاب کا پھول ہاتھ میں لیے چلی آتی ہے۔ وہ تو اکیلی ہے مگر بادِ نسیم پنکھا جھلتی ہے۔ گلوں کی سُرخی چہرے پر قربان ہوتی ہے۔ تبسم پیش لب رقص کرتا آتا ہے۔

جہانگیر : (دل میں کہتا ہے) یہ پھولوں بھری ٹہنی ہے۔ کیسی لہکتی ہے۔ صبا نے بہار کی پیشوازپہنی ہے۔ کیسی مہکتی آتی ہے۔ تارا ہے کسی نے آسمان سے اُتارا ہے یا پری ہوا سے اُتر پڑی ہے۔ نہیں۔ نہیں۔ کوئی ارمان بھری ہے۔ ماں باپ کے نازوں کی پلی ہے۔ پر خدا جانے کس باغ کی کلی ہے۔

کورس : ایک تو جوانی دیوانی، اس پر شراب ارغوانی، شہزادہ مست مخمور تھا۔ اُسے دیکھ کر آنکھیں کھل گئیں۔

جہانگیر : (دل میں کہتا ہے) الامان۔ الامان۔ حسن۔ اللہ رے تیری شان۔

واہ! کیا جلوۂ نیرنگ ہے سبحان اللہ ⁕ کچھ عجب رنگ عجب ڈھنگ ہے سبحان اللہ
کیا ترا چہرۂ گل رنگ ہے سبحان اللہ ⁕ کیا ترا طرۂ شب رنگ ہے سبحان اللہ"

یہ ڈراما ادبی حیثیت سے خاص حیثیت رکھتا ہے لیکن اس میں ڈرامائی فن کا فقدان نظر آتا ہے۔ تصویر کشی اور منظر نگاری وسیع ہے جو آزاد کی خصوصیت ہے۔ مگر مکالموں کی طوالت نے اثر اور زور کم کر دیا ہے۔ اس طرح داستان تو مکمل ہو جاتی ہے مگر ڈراما نہیں بنا کیونکہ اس کی تکمیل بیانیہ اسلوب پر کی گئی ہے بقول ڈاکٹر مسیح الزماں :۔

"آزاد کی ذہانت میں کسے کلام ہو سکتا ہے لیکن ڈرامے کے لیے اسٹیج کا جو شعور ہونا چاہیے وہ (آزاد) اس سے کوسوں دور معلوم ہوتے ہیں۔ مناظر کی تقسیم اور واقعات کا بہاؤ بالکل غیر ڈرامائی ہے۔ ہیمو اور اکبر کی جنگ سے ڈرامے کی ابتدا پر کیگ بیتھ کا اثر ہو سکتا ہے لیکن اس ڈرامے کی ساخت کو اس سے صدمہ ہی پہنچتا ہے۔"[2]

مرزا محمد ہادی رسوا : مرقع لیلیٰ مجنوں

محمد حسین آزاد کے بعد دوسری ادبی کوشش مرزا محمد ہادی کی ہے۔ جنھوں نے ڈرامے کی طرف توجہ کی اور اپنی طبیعت کی اُپج اور ذہانت کا مظاہرہ کیا۔ وہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد کے زیر نگرانی حاصل کی۔ پھر انگریزی کی طرف متوجہ ہوئے اور انجینیری پڑھ کر ریلوے میں اوورسیر ہو گئے۔ مرزا صاحب نے تنوع پسند طبیعت پائی تھی۔ مختلف قسم کے علوم و فنون سے یکساں دل چسپی رکھتے تھے۔ علم کیمیا اور ہیئت و نجوم میں کامل مہارت حاصل

---

[1] محمد حسین آزاد۔ ڈرامہ اکبر۔ ص ۲۹-۲۸

[2] ڈاکٹر مسیح الزماں: "انیسویں صدی میں اردو ڈراما" شب خون اگست ۱۹۶۷ء

کی تھی۔ ایک مدت تک لکھنؤ کرسچین کالج میں فارسی اور عربی کے استاد کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔ انھوں نے فلسفہ میں امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری بھی حاصل کی۔ وہ ایک بلند پایہ مورخ بھی تھے۔ بہت سی علمی کتابیں بھی لکھیں۔ انھوں نے قدیم تھیٹر کی اصلاح اور ترقی کی طرف بھی دھیان دیا اور دو ڈرامے لکھے۔ ایک منظوم ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنوں" ہے اور دوسرا مختصر نثری کھیل "طلسم اسرار" ہے۔ یہ ڈراما افلاطون کے فلسفۂ الٰہیات کے اہم نکات پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔

"مرقع لیلیٰ مجنوں" ۱۸۹۹ء میں لکھا گیا۔ مرزا محمد ہادی میں اچھی صلاحیت تھی۔ لیکن ڈراما لکھتے وقت ان کے سامنے مثنوی اور غزل کے نمونے موجود تھے اور اسی طرز پر انھوں نے مرقع "لیلیٰ مجنوں" لکھنے کی کوشش کی۔ دیباچہ میں لکھتے ہیں:

"ایک نئی بات دل میں آئی ہے۔ جی چاہتا ہے کہ لیلیٰ مجنوں کے افسانہ کو مرقع بناؤں۔ نجد کے کوچہ و بازار، دشت و کہسار کے نقشے کھینچوں۔ حسن و عشق کی خیالی تصویریں آنکھوں سے دکھاؤں۔ ناظرین کے دل سے آہ نکلے زبان سے واہ نکلے۔"

اس حوصلہ کے ساتھ انھوں نے "لیلیٰ مجنوں" کے قصے کو ڈرامے کی صورت میں پیش کیا ہے۔ کہانی کو پیش کرنے کا انداز مثنوی جیسا ہے اور بحریں بھی زیادہ تر مثنوی کی ہیں۔ ڈرامے کے شروع میں تختۂ ناٹک وغیرہ نہیں دیا گیا۔ ڈراما اس طرح شروع ہوتا ہے۔

[بہت سے لوگ آکے گاتے ہیں]

ترانہ

یہ لطف جہاں کے کم نہ ہوں گے اے دل — کس دن یہ غم و الم نہ ہوں گے اے دل
مے پی، شبِ ماہتاب میں اے خانہ خراب — مہتاب تو ہوگا، ہم نہ ہوں گے اے دل

ساقی نامہ

بہار آئی ہے اے ساقی شراب روح پرور دے — مہک پھولوں کی جس ساغر سے آتی ہے وہ ساغر دے

چمن میں صبح کو اُٹھتے ہیں شعلے آتشِ گل سے صبوحی کے لیے ہم کو بھی ساقی آتشِ تر دے
کیا ہے سبز کیا کیا فصلِ گل نے زرد پتّوں کو دوائے زردیٔ رُخ کے لیے تو آب احمر دے
لہو کی بوند بھی اب جسمِ لاغر میں نہیں باقی علاجِ ناتوانی کے لیے خونِ کبوتر دے
گھٹا گھنگھور چھائی ہے جھما جھم مینھ برستا ہے لبالب آج اے ساقی پیالے بھر کے ساغر دے

اس کے بعد پہلے ایکٹ سے قصّہ شروع ہوتا ہے۔ یونانی المیہ کی طرح ڈرامے کی ابتدا میں عنوان PROLOGUE اور خاتمہ پر تمت مرقع EPILOGUE ہے جسے کورس کہا جاتا ہے۔ کل قصّہ پانچ ایکٹ اور باون سین پر تمام ہوا ہے۔ مناظر کی تقسیم بھی گڑبڑ ہے جسے ڈرامائی نہیں کہا جا سکتا۔ دیباچہ میں اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

"اب خیال یہ تھا کہ کون سا قصّہ پُرغم اور واقعۂ ماتم والم لکھوں جو عموماً طبائعِ اہلِ ہنر کو مرغوب ہو۔ الف لیلیٰ الٹ پلٹ کر دیکھتا تھا کہ انھیں دنوں بعض احباب کے اصرار سے متواتر تھیٹر کے جلسوں میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے بھی پسند تھا۔ اب کے دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں، ان کا نازو انداز، رونا دھونا، جان کھونا، سب کچھ دل کو بھایا مگر لب و لہجہ روزمرّہ پسند نہ آیا۔ یہ دل بے قرار جہاں جاتا ہے ایک نئی بات نکھاتا ہے۔ ذوقِ شعر و سخن بچپن سے طبیعت میں ہے۔ نشوونما ایسے شہر میں پائی شاعری جس کی طینت میں ہے۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی نہیں معلوم ہوتی ...... ذوقِ سخن سرائی نے صلاح دی کہ تو بھی انھیں متعارف قصّوں سے کوئی قصّہ لے کر مرقع بنا۔ دوستوں کو جو اس قصّے کی اطلاع ہوئی مجھے اور بھی دیوانہ بنایا۔ اصرار کو حد سے بڑھایا۔ چند تماشبیں کہہ کر حضرت استادی مکرمی

جناب مرزا محمد جعفر صاحب اوج کی خدمت میں لے جاکر سُنائیں۔ بعد حک و اصلاح ارشاد فرمایا، مناسب ہے کہ تمام بحور مرقع میں آجائیں تاکہ مبتدی موزوں طبعوں کو مفید تر ہو۔ تعمیلِ حکمِ حضرتِ استاد کو عین سعادت سمجھ کے اس پر بھی کاربند ہوا۔"[1]

اِس اقتباس سے واضح ہوجاتا ہے کہ مرزا محمد ہادی نے متعدد ذہنی کیفیات کے بیان کو ڈرامے کا مقصد سمجھا تھا۔ زبان ان کی نظر میں مناسب نہیں تھی۔ اسی لیے اس ڈرامے کو لکھتے وقت انھوں نے زبان اور مقصد دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھا۔ اسے اسٹیج پر کس طرح پیش کیا جاسکے گا۔ یہ اہم نکتہ نظرانداز کر گئے۔ اور اسی لیے فنی اعتبار سے مرقع لیلیٰ مجنوں بے کیف اور طویل ڈراما ہے۔ کہانی پرانی اور معمولی ہے جو چند کرداروں عبداللہ، مجنوں، لیلیٰ، طرّار، زہرہ وغیرہ کے گرد چکّر لگاتی رہتی ہے۔ طویل مکالمے پیش کیے گئے ہیں جن سے طبیعت اُکتا جاتی ہے۔ اسی طرح کرداروں کی زبان سے پوری پوری غزلیں ادا کرائی گئی ہیں۔ خود کلامی سے بھی کام لیا گیا ہے لیکن جہاں چھوٹے چھوٹے مکالمے ہیں وہاں روانی اور روزمرہ سے طبیعت محظوظ ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ یہ مکالمے ملاحظہ ہوں:

خیلا: اجی تم جھوٹوں کے سردار نکلے — دغاباز، عیّار، مکّار نکلے
طرّار: ترے واسطے گھر سے دلدار نکلے — غضب ہے اگر تو دل آزار نکلے
خیلا: سمجھتی تھی زردار میں تم کو پہلے — مگر تم تو بالکل ہی نادار نکلے
طرّار: نکل چل مرے ساتھ توڑے کے زیور — تو کچھ آرزوئے دلِ زار نکلے
خیلا: سُنیں گی جو بوبو تو ماریں گی جوتے — نہ یہ بات منھ سے خبردار نکلے

اس مختصر جائزے سے یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مرقع لیلیٰ مجنوں مکالموں کی صورت میں لیلیٰ مجنوں کا قصہ ہے جسے بہت سے مناظر میں تقسیم کردیا گیا ہے۔

---

[1] رُسوا: مرقع لیلیٰ مجنوں۔ ص ۶،۵

ڈرامے میں مناظر کی تقسیم اس طرح ہوتی ہے کہ دیکھنے والوں کا ذہن واقعات کے درمیانی خلا کو پورا کرے۔ اور ہر منظر سامنے پیش کرنے کی ضرورت نہ پڑے۔ دوسرا پہلو یہ مدِنظر ہوتا ہے کہ مناظر کی تبدیلی بار بار اور کثرت سے نہ ہو۔ مرزا محمد ہادی نے ان دونوں باتوں کا خیال نہیں رکھا۔ اس کے علاوہ ڈرامے کی تعمیر میں کشمکش اور تصادم اس انداز سے نہیں ملتے جو ڈرامے میں جان ڈال دے۔ انھیں وجوہ کی بنا پر مرقعِ لیلیٰ مجنوں اپنے اندازِ بیان، رواں اور دل کش اشعار کے باوجود ناکام ڈراما ہے۔ بقول ڈاکٹر مسیح الزماں:

"مرزا محمد ہادی کی ہمہ گیری اور ہمہ دانی ڈرامے کے میدان میں اپنے جوہر دکھا سکتی تھی لیکن "مرقعِ لیلیٰ مجنوں" کے نام سے جب انھوں نے اس صنف پر قلم اُٹھایا تو مثنوی اور غزلِ مسلسل کی بحروں میں اُلجھ کر رہ گئے۔ مرزا صاحب افلاطون کی بوطیقا سے واقف تھے اور ممکن ہے کہ انھوں نے انگریزی ڈرامے بھی پڑھے ہوں۔ اردو کے مروجہ ڈرامے انھوں نے اسٹیج پر دیکھے تھے۔ اور انھیں کو بہتر ادبی سطح پر لانے کے لیے یہ ڈراما لکھا تھا۔"[1]

اُردو ڈرامے کی یہ بدنصیبی ہے کہ مرزا رسوا جیسا فن کار جو ارسطو کی بوطیقا سے واقفیت رکھتا ہو ڈرامے کو اسٹیج اور تھیٹر سے الگ کرکے اس کے اصولوں کو سمجھے بغیر ڈرامے لکھنے پر آگیا اور ناکامی سے دوچار ہوا۔

عبدالحلیم شرر: ڈراما "شہیدِ وفا"

مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی اُردو ناول نویسوں میں خاص درجہ رکھتے ہیں۔ اپنے دور کے اُردو تھیٹر کی خامیوں کو دیکھتے ہوئے ان کے دل میں بھی اصلاح کا شوق پیدا ہوا اور

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں۔ "انیسویں صدی میں اُردو ڈراما"۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء

انھوں نے دو اصلاحی ڈرامے لکھے۔ (۱) شہیدِ وفا اور (۲) بیوۂ تلخ۔

"شہیدِ وفا" ایک خاص مقصد کو لے کر لکھا گیا ہے۔ پلاٹ سیدھا سادا ہے۔ اس وقت کے دوسرے ڈراموں کا انداز یہاں بھی دکھائی دیتا ہے لیکن کہانی میں نیا پن ہے "یوسف" کہانی کا ہیرو کسی قاضی کا بیٹا ہے۔ وہ صفیہ پر عاشق ہے جو ایک دوسرے قاضی کی خوبصورت لڑکی ہے۔ غرناطہ کی سرزمین میں ان کی محبت پروان چڑھتی ہے۔ صفیہ یوسف کو پسند کرتی ہے لیکن شادی کے لیے رضامند نہیں ہوتی۔ یوسف اسی غم میں دیوانہ سا ہو جاتا ہے کہ زینب اسے بتاتی ہے۔

"لو اب تم بے قرار ہی ہو تو بتائے دیتی ہوں۔ میں جانتی ہوں صفیہ جس لیے تمھاری درخواست نہیں منظور کرتی۔ خدا جانے کیونکر اس کے دل میں خیال آگیا کہ کہتی ہے۔ یوسف اگر عیسائیوں سے مقابلہ کر کے ناموری پیدا کریں تو میں اُن کے نکاح میں جا سکتی ہوں اور یوں غیر ممکن ہے" اب تم ہی بتاؤ کہ یہ تم سے ہوگا؟"

اس کا جواب یوسف نے اس طرح دیا:

"کیوں ہونے کیوں نہ لگا۔ اسپین میں بھلا کوئی مجھ سے بھی بڑھ کر بہادر ہے۔ میں بڑا بہادر ہوں پیاری صفیہ تیرے عشق نے مجھے بڑا بہادر بنا دیا ہے۔"

اور اس کے بعد یوسف سر سے کفن باندھ کر میدان جنگ میں پہنچ جاتا ہے جہاں اسے بڑی کامیابی ہوتی ہے۔ شادی کی تاریخ مقرر ہوتی ہے لیکن اس سے پہلے ہی جنگ کی ضرورت کے پیش نظر یوسف کو میدان میں جانا پڑتا ہے۔ وہ بہادری سے لڑتا ہے اور زخمی ہو جاتا ہے۔ صفیہ اسے گھر لاتی ہے۔ یہاں اس کا علاج ہوتا ہے اور وہ پھر صحت یاب ہو جاتا ہے۔ دوبارہ شادی کی تیاری ہوتی ہے کہ یوسف ایک مہم میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ فوج کے افسر کو وہ اپنی داستانِ غم سناتا ہے۔ افسر اس کی روداد سے متاثر ہو کر اسے ایک شب کی مہلت دیتا ہے کہ وہ اپنی محبوبہ سے رخصت لے آئے۔ یوسف صفیہ سے ملتا ہے اور نکاح نہ کرنے کی معذرت چاہتا ہے۔ صفیہ پاگل سی ہو جاتی

ہے اور یوسف کی منتیں کرتی ہے کہ وہ واپس نہ جائے۔ لیکن یوسف عہد شکنی کو برا سمجھتا ہے اور آخری بار "خدا حافظ" کہہ کر چلا جاتا ہے۔ افسر اسے حسب وعدہ وہاں دیکھ کر بہت متاثر ہوتا ہے اور اُسے رہا کرنا چاہتا ہے کہ حاکم کا حکم نامہ آتا ہے کہ یوسف کو قتل کر دیا جائے۔ اسی وقت ابویحییٰ صفیہ کے والد وہاں پہنچتے ہیں اور خود بھی یوسف کے ساتھ قتل ہونے کی خواہش ظاہر کرتے ہیں تاکہ اس پیری میں بیٹی کا غم دیکھنے سے بچ جائیں۔ یوسف قتل کر دیا جاتا ہے اور اس کے بعد ہی صفیہ تڑپتی ہوئی وہاں پہنچتی ہے اور خود بھی سینہ میں خنجر پیوست کر لیتی ہے۔ دیکھنے والے اس نظارے کی تاب نہیں لا سکتے اور زینب کی آہ و بکا کے ساتھ اس ڈرامے کا خاتمہ ہوتا ہے۔

زینب : آہ! اس عشق کے راز داروں میں اکیلی میں ہی باقی رہ گئی۔ خدا ظالموں سے بدلہ لے۔ مجھ میں اتنی جرأت نہیں کہ اپنے آپ کو ہلاک کر ڈالوں۔ یوسف شہید وفا تھا۔ آہ وفاداری نے اس کی جان لی۔ نہیں۔ یوسف ہی نہیں صفیہ بھی شہید وفا ہے۔

سپہ سالار : "بے شک یہ دونوں شہید وفا تھے!"

اس طرح یہ المیہ یوسف اور صفیہ کا نہیں ہے بلکہ اس جذبہ، اس تڑپ اور اُمنگ کا ہے جو محبت کے خیال کے ساتھ کسی عاشق کے دل میں اندر ہی اندر پروان چڑھتا رہتا ہے۔ کوئی نہیں جانتا کہ اس جذبہ سے کیسے کیسے کام لیے جا سکتے ہیں۔ یہ تڑپ اگر فرہاد بن کر کوہ کنی کر سکتی ہے تو یوسف بن کر میدان جنگ میں جان کی بازی بھی لگا سکتی ہے۔ دراصل مصنف کا اصل مقصد یہی ہے کہ عورت اگر چاہے تو اس طرح مرد کے دل میں حب الوطنی کا جذبہ پیدا کر سکتی ہے۔ جہاں تک اس مقصد کی پیش کش کا سوال ہے مصنف کو کامیابی ہوئی ہے لیکن فنی خوبیوں کی کمی نظر آتی ہے۔ زبان سادہ اور آسان ہے۔ جذبات نگاری اچھی ہے۔ مثال کے لیے چند نمونے پیش کیے جاتے ہیں :

ضعیف العمر : ٹھہرو! ٹھہرو! ذرا مجھے آلینے دو۔

سپہ سالار: یہ کون شخص ہے؟ (اپنے ہمراہیوں کی طرف خطاب کرکے) کوئی پہچانتا ہے؟
دو چار آدمی: حضور ہم لوگوں نے تو اس کی صورت آج تک کبھی نہیں دیکھی۔
ضعیف العمر: (قریب آکر) کیا یہ ہو سکتا ہے کہ اس نوجوان کے عوض تم لوگ مجھے قتل کرڈالو؟
سپہ سالار: نہیں یہ کیوں کر ہو سکتا ہے۔ کسی بے جرم کو لے کے ہم لوگ ایک مجرم کو نہیں رہا کر سکتے۔
ضعیف العمر: مجرم کون نہیں، غرناطہ میں جو مسلمان ہے وہ تمھارا مجرم ہے۔
سپہ سالار: اس نوجوان نے ہمارے بہت سے بہادر سپاہیوں کو قتل کیا ہے جن کے خون کا معاوضہ اس شخص کے قتل کرنے کے سوا ہم کو اور کسی طرح نہیں مل سکتا۔
ضعیف العمر: کیا یہ بھی نہیں منظور ہے کہ اس نوجوان کے عوض تم جس قدر چاہو زر لے لو۔
سپہ سالار: اس بارے میں تحقیق ہو چکی اور مجھے معلوم ہے کہ حضور شاہ کیسٹیل کو منظور نہیں اس نوجوان سے ہمارے سپاہیوں کو ایسا صدمہ نہیں پہنچا کہ روپئے سے ان کے آنسو پونچھ سکیں۔
ضعیف العمر: آہ! ظالمو اگر یہ دونوں باتیں نہیں منظور ہیں تو یہ تو ہو سکتا ہے کہ مجھے اس کے ساتھ قتل کرڈالو۔"

پورا ڈراما تین ایکٹ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے ایکٹ میں آٹھ سین ہیں اور دوسرے و تیسرے ایکٹ میں سات سات سین ہیں۔ یہ ڈراما بھی اسٹیج پر نہیں پیش کیا جا سکتا۔ شررؔ نے اس ڈرامے میں قدیم طرز سے الگ ہٹ کر جدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن فنی خوبیاں پیدا کرنے میں ناکام رہے۔ صرف موضوع کی افادیت اور ادبی شان کے لحاظ سے اسے اصلاحی تمثیل کا نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اسلامی تاریخ کے پس منظر میں شررؔ نے اس ڈرامے میں بھی شجاعت اور جواں مردی کے جذبات اُبھارنے کی کوشش کی ہے۔ زبان اچھی ہے۔ لیکن مناظر کی کثرت غیر ضروری ہے اور پلاٹ بھی خاصا طویل ہے

شادی کی تاریخ کا طے ہونا اور کسی نہ کسی وجہ سے اس کا ملتوی ہو جانا، تشویش کے عناصر پیدا کرتا ہے۔ لیکن ایسی تشویش ہے جسے پڑھنے والا محسوس کرتا ہے کہ زبردستی ڈراما نگار اسے طول دینا چاہتا ہے۔ شائستہ پسندی سر پر ایسی سوار ہے کہ کرداروں میں کوئی کمزوری نہیں آنے دیتے۔ جس کی وجہ سے کردار عام انسان نہیں معلوم ہوتے۔ اصول اور آدرش ہر جگہ غالب ہے۔

عبدالماجد دریابادی: ڈراما زود پشیماں

بیسوی صدی کے ادبی ڈراما نگاروں میں ظفر علی خاں اور عبدالماجد دریابادی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے ڈرامے "جنگ روس و جاپان" اور "زود پشیماں" سے جدید طرز کے مسائلی ڈراموں کا آغاز ہوا۔ "جنگ روس و جاپان" میں وطن پرستی کے جذبہ کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔

"زود پشیماں" ۱۹۱۷ء میں لکھا گیا۔ پہلے اسے رسالہ میں شائع کیا گیا اور اس کے بعد کتابی صورت میں ڈراما نویس کی جگہ "ناظر" کے فرضی نام سے شائع کیا گیا۔ یہ ایک معاشرتی ڈراما ہے جو اس وقت وجود میں آیا۔ جب اصلاح معاشرت کی تحریک زوروں پر تھی۔ مولانا عبدالماجد اردو کے ایک بلند پایہ فلسفی، ادیب، صاحب طرز صحافی ہیں۔ انھوں نے وقت کی ضرورت کو پیش نظر رکھتے ہوئے معاشرت کے ایک پیچیدہ اور اہم مسئلے کو "زود پشیماں" میں سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ بچپن کی شادی یا لڑکے اور لڑکی کی مرضی کے بغیر طے کیے ہوئے رشتے کس طرح المناک نتائج سامنے لاتے ہیں، اس ڈرامے کا موضوع ہیں۔ سجاد حیدر نے اس ڈرامے پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

> "میں خوش ہوں کہ "ناظر" نے اس طرف توجہ کی اور وہ ایک بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ زود پشیماں ادبی حیثیت سے اور کیرکٹر نگاری کی حیثیت سے ایک تصنیف لطیف ہے۔

"........ جس مسئلہ کو انھوں نے موضوع تصنیف قرار دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہماری موجودہ سوسائٹی کے اہم ترین مسائل میں سے ہے۔ حق انتخاب مناکحت میں بالکل فریقین کو دیا جائے یا نہ دیا جائے اور دیا جائے تو کس حد تک، والدین اس حق کو کس حد تک استعمال کرتے ہیں۔ اور اب تک من حیث المجموع انھوں نے اس حق کے استعمال میں ایسی قبیح غلطیاں کی ہیں جیسی کہ نواب باقر حسین سے سرزد ہوئیں اور آیا دو نوجواں سوز دل، رفاقت مادام الحیات کے تمام لوازمات پر ایک دوربیں نظر ڈال سکتے ہیں...... میری رائے میں یہ یہ مسائل نہایت غور طلب ہیں اور "زود پشیماں" ان مسائل کے تاریک و غیر منکشف پہلوؤں میں سے ایک پہلو پر نہایت دل چسپ اور نہایت موثر روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "زود پشیماں" کی ٹریجڈی سوائے ہماری سوسائٹی کے اور کہیں نہیں ہو سکتی "۔ [1]

اس ڈرامے کا مقصد یہ ہے کہ ہیئت اجتماعی کی اصلاح شخصی، واقعاتی اور روزمرہ کے حادثات سے کی جائے۔ زبان صاف اور سادہ ہے۔ ڈرامے کے اکثر کردار بہت جذباتی ہو جاتے ہیں۔ جابجا ہدایت اللہ کی تقریروں سے ڈرامے کے مقصد پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ایک جگہ نواب باقر سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

ہدایت اللہ: تعجب ہے کہ یہ الفاظ میں آپ کی زبان سے سن رہا ہوں۔ ایک طرف تو آپ سوشل رفارم کا دعویٰ کرتے ہیں اور یہ جانتے ہیں کہ ازدواج کے متعلق جتنے لغو مراسم ہمارے یہاں رائج ہیں وہ سب مٹ جائیں۔ اور پھر اسی کے ساتھ آپ اپنے ذاتی معاملے میں اس قدر تاریک خیالی کا اظہار کرتے ہیں کہ آپ کے نزدیک

---

[1] عبدالماجد: زود پشیماں، ص ۵

انتخاب زوج میں لڑکے لڑکی کی آواز کو مطلقاً دخل نہ ہونا چاہیے اور یہ صرف والدین کا کام ہے کہ اپنے مال و اسباب کی طرح جہاں چاہیں مناسب قیمت لے کر اپنی اولاد کو بیع کر دیں ؟

باقر: (برافروختہ ہو کر) میں نہیں سمجھتا اس تقریر سے آپ کا کیا مطلب ہے ؟ کیا آپ یہ چاہتے ہیں کہ اصلاح معاشرت کی تھیوریاں پیش کر کر کے میرے ہاتھوں میری مصلحتوں کا خون کرا دیں ؟ اگر یہ منشا ہے تو اس میں ہرگز آپ کو کامیابی نہیں ہو سکتی۔

اکثر جگہ مکالمے طویل اور خطابت کا رنگ اختیار کیے ہیں۔ بعض جگہ مشرف اور ماسٹر کی آپس کی بات چیت اس طرح مزاحیہ انداز میں پیش کی گئی ہے کہ ہم ہنسے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اور اس طرح مسئلہ کی شدید کشمکش سے ہٹ کر تھوڑی دیر کے لیے ان کی دل چسپ باتوں سے محظوظ ہو لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ مکالمے پیش کیے جاتے ہیں۔

مشرف: مجھے تو امانت کا کلام نہایت پسند ہے۔ دیکھیے کیا بے مثل فرمایا ہے ؎

میری تربت پر لگایا نیم کا اس نے درخت
بعد مرنے کے مری توقیر آدھی رہ گئی

ماسٹر: واقعی کیا خوب کہا ہے۔ ایسے ہی کلام کو سُن کر آدمی وجد میں آجاتا ہے۔ نیم۔ درخت۔ آدھی۔ تربت دیکھو۔ کس شادابی کے ساتھ یہ سب لفظ زمین شعر میں اُگ آئے ہیں۔ نکتہ یہ ہے کہ درخت ہمیشہ زمین میں اُگتا ہے۔ اور تربت بھی ہمیشہ زمین ہی میں ہوتی ہے۔ اس لیے کیا اچھا درخت کا اُگنا ثابت کیا ہے۔ بلاغت اسے کہتے ہیں۔

مشرف: اس سے بھی بڑھ کر امراؤ جان والے حضرت قزاق کا رنگ پسند ہے۔ شعر سنیے ؎

جو تو مل جائے جاڑے میں تو پھر کیا غم ہے سردی کا
تری زلفیں ہوں شانے پر دوشالہ ہو نہ کمبل کا

ماسٹر: کیا معاملہ بندی ہے۔

مشرف: ہمیں رشک آئے اپنے پر ہمیں سے بیر پیدا ہو
ہم ایسے دو نظر آئیں اگر معشوق احول ہو

ماسٹر: اسے مضمون آفرینی کہتے ہیں۔

مشرف: تکلف بر طرف صاحب اگر ایسے ہی نازک ہو :۔ بہن لو نور کے کپڑے نہ جالی ہو نہ ململ ہو

ماسٹر: نازک خیالی کی انتہا کردی۔

مشرف: بس اے قزاق، بس طبعِ قیامت خیز کو روکو

غضب ہو جائے گا فوجِ سخن میں جو ہلچل ہو

عبدالماجد نے مزاح میں بھی عالمانہ اور ادیبانہ رنگ رکھا ہے جس سے طبیعت محظوظ ہوتی ہے اور پڑھے لکھے لوگوں کے مذاق کا اچھا نمونہ سامنے آتا ہے۔ انھوں نے مزاح کا پہلو پیدا کر کے مشرف کے کردار کے مختلف پہلو بھی پیش کیے ہیں۔ اور اسے احمق امیرزادے کی شکل میں سامنے لائے ہیں جو اپنے فاضل اتالیق کے ساتھ گفتگو کر کے اپنی حماقتوں کا ثبوت دیتا ہے۔ استاد جو تعلیم و تربیت کے لیے رکھا گیا ہے اپنی تنخواہ پر پہلے نظر رکھتا ہے اور جانتا ہے کہ عقل کی کمی کو وہ دور نہیں کر سکتا لیکن انتہا پسندی اس میں بھی نمایاں ہے۔ شروع ہی میں ایک انگریزی کپڑے کی دوکان میں مشرف جس طرح اپنی عقل کے جوہر دکھاتا ہے وہ ایک مثالی بیوقوف کا کردار ہے۔ جوشِ اصلاح میں ڈراما نگار نے اس کی شخصیت کو بہت مسخ دکھایا ہے تاکہ یوسف (ہیرو) کے مقابلہ میں اس کی برائیاں سامنے آئیں۔

بچپن میں پہلے سے شادی طے کر لینے اور اس میں لڑکے لڑکی کی رائے نہ لینے کے ساتھ ساتھ قدیم و جدید طرزِ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر ڈراما نگار نے رائے کا اظہار کیا ہے اور قدامت پرستی پر جا بجا چوٹ لگائی ہے۔ یہ مقصد اس قدر واضح ہے کہ ڈرامے کی رفتار کا خون ہو گیا ہے اور واقعات تیزی سے پیش نہیں آتے بلکہ کرداروں میں مختلف موضوعات پر بحثیں زیادہ ہوتی ہیں۔ یہ بحثیں طویل ہیں جس میں ایک ایک کردار کبھی کبھی ڈیڑھ ڈیڑھ، دو دو صفحے تک بولتا چلا جاتا ہے۔

دوسرا پہلو اس ڈرامے کی زبان ہے جس میں تحریری انداز زیادہ ہے اور بول چال کو نظرانداز کیا گیا ہے۔ اسٹیج پر ان کی ادائیگی خوبی سے نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر حسنہ اور یوسف

کے یہ مکالمے دیکھیے جس میں ہیرو اور ہیروئن کو اظہار محبت کے جذبات انگیز اور اہم نفسیاتی موقع پر اس طرح پیش کیا گیا ہے۔

یوسف: اچھا تو کیا تم کسی ایسی صورت کو دل سے پسند کروگی جس سے میرے تمھارے جائز طور پر دائمی یکجائی کا سامان ہو جائے؟

حسنہ: میں اقرار کر چکی ہوں کہ آپ کی صحبت کو، آپ کے ساتھ رہنے کو دل سے پسند کرتی ہوں۔

یوسف: نہیں نہیں میرے سوال کے جواب میں "ہاں" یا "نہیں" کہو۔

حسنہ: اچھا آپ ہی کے لفظوں میں "ہاں"!

یوسف: بس بس حسنہ تم نے اس جواب سے گویا تازہ زندگی بخش دی۔ اگر میں تمھارے سامنے زیادہ چرب زبانی سے اظہار شوق نہ کر سکا تو اسے شوق کی کمی پر محمول نہ کرنا۔ کوئی جذبہ جب حد کمال کو پہنچ جاتا ہے تو اس کا اظہار الفاظ کے ذریعہ سے نہیں ہو سکتا۔ ایسے موقع پر شاید سکوت کلام سے زیادہ بلیغ ہوتا ہے اور خاموشی گفتگو سے بہتر ترجمان شوق بن سکتی ہے لیکن ہاں ابھی تم نے میرے سوال کے جواب میں "ہاں" کہا تھا۔ اسے دوبارہ کہو۔ دردمند دل ہر تازہ اقرار سے تازہ لطف حاصل کرتا ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ تم جلد اپنے اقرار کو بھول جاؤ۔"

کش مکش کا عنصر ڈرامے میں شروع سے آخر تک موجود ہے لیکن طرفین کے خیالات شروع ہی سے اس طرح سامنے آجاتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ سب کردار اپنے اپنے طرز خیال پر سختی سے عامل ہیں اور ان کے خیالات میں تبدیلی کا کوئی سوال نہیں۔ اصلاح کے لیے انھیں کرداروں میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرنی۔ ایسے ڈرامے کا انجام سوا المیہ کے اور کچھ دکھایا ہی نہیں جا سکتا تھا۔

گانوں کو ڈرامے کا ضروری حصہ سمجھ کر عبدالماجد نے سات گانے بھی رکھے ہیں جو سب کی سب غزلیں ہیں اور ان پر بھی ادبی رنگ غالب ہے۔

مجموعی حیثیت سے "زود پشیماں" کامیاب ڈراما تو نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ اس سے یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ اس نئی صنف کو ادبی حیثیت دینے کے لیے لوگ کوشاں ہیں اور اُردو تھیٹر کے ڈراموں کی ادب سے دوری سے بیزار ہو کر ڈراموں کو ادبی حیثیت دینا چاہتے ہیں۔ "زود پشیماں" ایسی ہی کوشش ہے جس میں بیسویں صدی کے جوش اصلاح کی نمائندگی ملتی ہے اور ادیبوں کے اس رجحان کا پتہ چلتا ہے جو ایک طرف ادب کو مقصد سے قریب کرنا چاہتے ہیں اور دوسری طرف اسے تفریح کی حدوں سے نکال کر معاشرت کی اصلاح کا آلہ بنانا چاہتے ہیں۔ "زود پشیماں" میں اصلاح کا جذبہ بہت تیز ہے اور اس کی ڈرامائیت پر غالب آگیا ہے۔

پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی: ڈراما راج دلاری

پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی کا ڈراما "راج دلاری" جو ۱۹۱۲ء میں لکھا گیا اصلاحی ڈراما ہے جس میں تعلیم نسواں، آزادیٔ نسواں، عقد بیوگاں اور معاشرتی اصلاح کی دوسری صورتوں کی حمایت کی گئی ہے۔ اس کی تقریظ میں کنور سین نے ڈرامے کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا ہے:

> "یہ ڈراما ان تمام عیبوں سے پاک ہے جو آج کل تھیٹروں کے ناٹکوں کو مخربِ اخلاق ثابت کرتے ہیں اور بہ لحاظ انشا پردازی اس کا پایہ بہت اونچا ہے۔ امید قوی ہے کہ یہ بے نظیر تصنیف دو نتیجے پیدا کرے گی۔ تجارتی ہندوستانی اسٹیج میں اصولی انقلاب اور اصلاح بروے کار لانا اور ہمارے اعلیٰ درجہ کے ادیبوں اور انشا پردازوں کو ڈراما نویسی کی طرف متوجہ کرنا ہے۔ اس کا مضمون ایک اہم مسئلہ پر روشنی ڈالتا ہے۔ جو آج کل ہندوستان کے ہر تعلیم یافتہ مرد و زن کے لیے قابل غور ہے۔ سوال یہ ہے کہ انگریزی تعلیم و تربیت اور مغربی شائستگی کو کس درجہ تک ہم اپنے گھروں میں جگہ دیں۔"[1]

---

[1] راج دلاری ص۱۔ (دہلی پرنٹنگ ورکس دہلی)

ڈرامے کی ہیروئن راج دلاری کو اس کے والدین مغربی طرز کی تعلیم دیتے ہیں اور اس کی شادی ایک تعلیم یافتہ روشن خیال نوجوان جانکی ناتھ سے ہو جاتی ہے جو بعد میں ڈپٹی کلکٹر ہو جاتا ہے۔ راج دلاری لڑکیوں کا اسکول، یتیم خانہ، ودھوا آشرم وغیرہ کھولتی ہے اور نئے خیالات کا پرچار کرتی ہے جس میں شہر کے معززین کی حمایت بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے بعد پلاٹ کی پیچیدگیاں بڑھتی ہیں اور واقعات کا سلسلہ افریقہ تک جا پہنچتا ہے۔ کل ملا کر ڈرامے میں سینتالیس[۴۷] سین ہیں۔ بعض مناظر بہت لمبے ہیں جن میں اصلاحی مباحث پیش کیے گئے ہیں۔ واقعات بھی زیادہ ہیں جن کی وجہ سے ڈرامے کا مرکزی خیال دوسری باتوں میں اُلجھ جاتا ہے۔ مکالموں میں ادبی تحریری زبان استعمال کی گئی ہے اور اس کا خیال نہیں رکھا گیا کہ عام بول چال کے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ نہ الفاظ کی ترتیب ویسی ہے کہ بے ساختہ بات چیت معلوم ہو۔ اس کے علاوہ مکالموں کی طوالت ڈرامے کو سست کر دیتی ہے مثلاً:

راج : ان کو اسٹوڈیو کھلوا دیں گے۔ اپنا کام بھی کریں گے اور ہمارے اسکول میں لڑکیوں کو تصویر کا کام بھی سکھائیں گے۔ روز تم دیکھتی ہو۔ روزی کی لڑائی کیسی بھیانک کی ہوتی ہے۔ بہت کم ایسے مرد ہیں جو اپنی کمائی سے اپنے کُنبے کا گزارہ اور بچوں کی مناسب تعلیم کا خرچ چلا سکتے ہیں۔ سرکار کس کس کو نوکری دے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بھوکا کیا نہ کرتا۔ لوگوں میں پہلے مایوسی پھر شکایت اور ناراضی اور بے چینی پھیلتی جاتی ہے تم دیکھنا اور دس برس میں کیا گل کھلتے ہیں۔ ملازمت کی طرح پیشوں کا میدان بھی تنگ ہوتا جائے گا اور ملک اور سرکار کو بڑی دقت کا سامنا ہوگا اور اور خرابی یہ پیدا ہو گئی ہے کہ روزی کی تنگی کی وجہ سے یورپ کی طرح یہاں بھی نوجوانوں کے دلوں میں یہ خیال چھا گیا ہے کہ شادی سے پرہیز کریں۔

روز : موجودہ حالت کا یہ موازنہ تم نے بالکل ٹھیک کیا ہے مگر اس کا علاج کیا سوچا ہے۔

راج : کہ مرد اور عورت دونوں اس زندگی کی لڑائی میں حصہ لیں۔ سینا پرونا۔ کاڑھنا بُننا وغیرہ تو معمولی چیزیں ہیں۔ میں نے بالفعل تین پیشے عورتوں کے لیے تجویز کیے ہیں۔ جو پردے میں رہ کر بھی کر سکتی ہیں۔ دائی کا کام اور زنانہ علاج۔ اس کی تعلیم آپ کے ذمہ ہے۔

روز : بسرو چشم۔[1]

راج : دانت بنانا۔ کتنی عورتیں بڑی عمر میں دانتوں کی جدائی سے بدہضمی کا شکار ہو جاتی ہیں۔ کسی کو چھوت کا خیال اور کسی کو پردے کا لحاظ دانت بنوانے میں حارج ہوتا ہے۔ جب ہندو عورت کو ہندو دانت بنانے والی اور مسلمان عورت کو مسلمان دانت بنانے والی مل سکے گی تو وہ ضرورت پر ضرور اس سے کام لے گی۔ اس طرح عورتوں کو جو تصویر بنانی جانتی ہوں گھروں میں بہت کام مل جائے گا۔ میرا یہ اندازہ ہے کہ کم سے کم ایک صدی تک یہ تینوں پیشے عزت اور آمدنی کا ذریعہ بنے رہیں گے۔

روز : وہ دن جلد آنے والا ہے کہ لوگ اپنی لڑکیاں تمھارے پیچھے پیچھے لیے پھریں گے کہ انھیں اسکول میں داخل کر لو اور تم کہو گی کہ کسی کلاس میں جگہ نہیں ہے اچھا جان کی خیر سناؤ کچھ۔

راج : وہ اپنی والنٹر فوج میں اب لفٹنٹ ہو گیا ہے۔

جیسا کہ دیباچہ اور پیش لفظ سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ فن ڈراما کی اصلاح کا تصور ان لوگوں کے سامنے یہ ہے کہ ڈراما عشق و محبت کے بیانات اور پوچ اور لچر مزاح سے پاک ہو۔ اور یہ کہ اس سے اچھی اخلاقی تعلیم حاصل کی جا سکے۔ اس جذبے کے پیش نظر راج دلاری میں موضوع کی اصلاح تو ملتی ہے۔ واقعات اور مکالموں سے سماج میں رائج بری رسموں کے خلاف

---

[1] کیفی۔ راج دلاری۔ ایکٹ سوم ص ۱۱۶

آواز اُٹھائی گئی ہے اور قدامت پرستی کی وجہ سے جو غلط تصورات دلوں میں گھر گئے ہیں ان پر ضرب لگائی گئی ہے اس لیے طویل اور مدلل بحثوں کی ضرورت پڑی. جن کے پڑھنے سے تقریری مقابلوں کا منظر سامنے آجاتا ہے۔ لیکن اُردو ڈراما اور اسٹیج جن فنی نزاکتوں سے دوچار تھا وہ دوری راج دلاری اور مراری دادا میں بھی برقرار ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ڈرامے کا فن اسٹیج کا فن ہے۔ اسے عمل، ڈرامائی تصادم اور گذرنے والے واقعات کی تیز رفتاری مدنظر رکھ کر ہی اُبھارا جا سکتا ہے جس کی طرف پنڈت کیفی نے بھی توجہ نہیں کی۔

راج دلاری کے کردار ڈھلے ڈھلائے کردار ہیں۔ وہ اچھے یا بُرے، کاہل یا ہونہار پہلے ہی سے ہیں اور ان میں کوئی ارتقا نظر نہیں آتا۔ یہ آزمائشوں سے گذرتے ضرور ہیں لیکن یہ آزمائشیں ان کرداروں کو ڈھالنے میں مدد نہیں کرتیں۔ اس ڈرامے میں بہت سے گانے رکھے گئے ہیں۔ جو زبان و بیان کے اعتبار سے درست ہیں۔ بعض غزلیں ہیں بعض گیت لیکن اِن گیتوں یا غزلوں کا ڈرامے کی رفتار و عروج میں کوئی حصّہ نہیں ہے۔ مجموعی حیثیت سے راج دلاری بھی اصلاحی کوشش کا نتیجہ ہونے کے علاوہ ساخت یا ترکیب کے اعتبار سے کوئی بہتر نمونہ پیش نہیں کرتا۔

پریم چند : ڈراما کربلا

پریم چند کا اصل میدان کہانیوں کی دنیا ہے لیکن انھوں نے ادبی ڈراموں کی طرف بھی توجہ کی ہے اُن کے تین ڈرامے ہیں۔

۱۔ شب تار۔ یہ ماترلنک کے کسی ڈرامے سے ماخوذ ہے۔

۲۔ کربلا۔ سنہ ۲۸-۱۹۲۶ء

۳۔ روحانی شادی سنہ ۱۹۳۳ء

اِن کے علاوہ اناطول فرانس کے ایک ڈرامے کا ترجمہ "انکار" کے نام سے کیا۔ ڈراما نویسی

کے متعلق خود اُن کا کہنا ہے[1]

"ناٹک لکھنا بچوں کا کھیل نہیں ہے خونِ جگر پینا پڑتا ہے۔ میرے خیال میں ایک ناٹک لکھنے کے لیے پانچ سال کا وقت بھی کافی نہیں بلکہ اچھا ڈراما زندگی میں ایک ہی بار لکھا جا سکتا ہے۔ یوں قلم گھِسنا دوسری بات ہے۔ بڑے مبصروں کا قول ہے کہ ڈراما زندگی میں ایک ہی لکھا جا سکتا ہے۔"

اُنھوں نے اپنی تصانیف میں وقتی مسائل کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ وہ بیداری کے نقیب تھے سادگی اور خلوص اُن کی شخصیت کے جوہر تھے۔ اُنھوں نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا

کربلا: کربلا اُن کا مشہور ادبی ڈراما ہے۔ یہ ڈراما "زمانہ" کانپور میں ہر ماہ شائع ہوا تھا۔ ڈاکٹر نامی اس کے بارے میں لکھتے ہیں[2]

"چونکہ اس میں واقعاتِ کربلا پیش کیے گئے تھے اس لیے مسلمانوں نے اس کی سخت مخالفت کی، خود ہندو اخبارات نے مصنّف پہلے دے کی۔ پریم چند جب ایک ہندی اسٹوری بنام "مل" لکھ رہے تھے تو اسٹوڈیو (بمبئی) کے احاطے میں ان کی چند مسلمانوں سے تو تو میں میں ہو گئی اور انھوں نے "کربلا" پھاڑ کر ان کے منھ پر دے مارا اور بہت سے ناشائستہ الفاظ کہے۔ ایک جرمن خاتون مسز نرگس ہنرے نے بیچ بچاؤ کیا۔"

یہ ڈراما کل پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے۔ پہلے ایکٹ میں سات سین ہیں۔ دوسرے ایکٹ میں تیرہ سین اور تیسرے ایکٹ میں سات چوتھے ایکٹ میں دس اور پانچویں میں چھ سین ہیں۔

کہانی اس طرح ترتیب دی ہے۔ امیر معاویہ کی وفات کے بعد یزید شہر میں اپنی خلافت

---

[1] "زمانہ" ماہانہ کانپور۔ پریم چند ستمبر

[2] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی "اُردو تھیٹر حصہ سوم ۱۹۵۹ء"

کی منادی کراتا ہے اور اس سازش میں ضحاک، ولید اور مروان اس کے ساتھی ہیں۔ حضرت امام حسین کو جب یہ اطلاع ملتی ہے تو اُنھیں سخت افسوس ہوتا ہے اس لیے کہ بیعت کے حق دار وہ خود تھے۔ مسجد میں اِس سلسلے میں حضرت عباس سے مشورہ کر رہے ہیں کہ مروان اور ولید آتے ہیں اور امام حسین سے یزید کے نام کی بیعت لینے کی درخواست کرتے ہیں۔ امام حسین انکار کر دیتے ہیں اور وہ لوگ ناکام واپس جاتے ہیں۔ حضرت عباس امام حسین سے گھر چلنے کی درخواست کرتے ہیں جس پر امام حسین فرماتے ہیں "نہیں عباس اب لوٹ کر گھر نہ جاؤں گا۔ ابھی میں نے خواب دیکھا ہے کہ نانا آئے ہیں اور مجھے چھاتی سے لگا کر کہتے ہیں۔ بہت تھوڑے عرصہ میں ایسے آدمیوں کے ہاتھ شہید ہو گا جو اپنے کو مسلمان کہیں گے اور وہ مسلمان نہ ہوں گے میں نے تیری شہادت کے لیے کربلا کا میدان چنا ہے اُس وقت تو پیاسا ہو گا لیکن تیرے دشمن تجھے پانی کا ایک قطرہ بھی نہ دیں گے۔ تیرے لیے جنت میں بہت اونچا درجہ مخصوص کیا گیا ہے۔ مگر وہ درجہ شہادت کے بغیر حاصل نہ ہو گا۔ یہ فرما کر نانا تشریف لے گئے"۔ اس بشارت پر امام حسین حق اور صداقت کے لیے ایمان کی حفاظت کے لیے اپنے کنبہ والوں اور چند خیر خواہوں کو ساتھ لے کر کوفہ کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔ کوفہ پہنچ کر بھی ان کی کوشش صلح کی ہوتی ہے وہ حضرت عباس سے کہتے ہیں "نہیں ابھی نہیں۔ میں جنگ میں پہلا قدم بڑھانا نہیں چاہتا۔ میں ایک مرتبہ پھر صلح کی تحریک کروں گا۔ ابھی تک میں نے شام کے لشکر سے کوئی تقریر نہیں کی۔ سرداروں سے کام نکالنے کی کوشش کرتا رہا۔ اب میں جوانوں سے روبرو باتیں کرنا چاہتا ہوں"۔ لیکن اُنھیں بیعت کے لیے مجبور کیا گیا۔ اور وہ اِس سے انکار کرتے ہوئے جنگ کے لیے تیار ہو گئے۔ شمر سے کہتے ہیں "تو اِس شرط پر صلح کرنا میرے لیے غیر ممکن ہے۔ خدا کی قسم میں ذلیل ہو کر تمھارے سامنے سر نہ جھکاؤں گا اور نہ خوف مجھے یزید کی بیعت قبول کرنے پر مجبور کر سکتا ہے۔ اب تمھیں اختیار ہے ہم بھی جنگ کرنے کے لیے تیار

ہیں۔" اور اس طرح تمام ساتھی شہید ہو جاتے ہیں۔ بیگمات بے گھر ہو جاتی ہیں امام حسین بھی جام شہادت پی لیتے ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے ڈرامے میں نیا پن نہیں ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ ضرور نیا ہے۔ ڈراما نگار نے ادبی تخلیق پیش کرنے کے لیے اس موضوع کا انتخاب کیا۔ اس کے پہلے کسی نے اس موضوع پر کوئی ڈراما نہیں لکھا تھا۔ میر انیس نے صنف مرثیہ کے فروغ کے لیے واقعہ کربلا کو اپنا موضوع بنایا۔ اگر پریم چند کو اس ڈرامے کے لکھنے کے بعد مسلمانوں کی طرف سے وہ مایوسی ہاتھ نہ آتی جس کا شروع میں ذکر کیا گیا ہے تو شاید اس واقعہ پر اور لوگ بھی قلم اٹھاتے اور نادر نمونے پیش کرتے۔

واقعہ کربلا کو ڈرامے کا موضوع بنانا واقعی ہمت کا کام ہے جہاں تک اس کی ادبی حیثیت کے تعین کا سوال ہے پریم چند کی اس کوشش کو سراہا جا سکتا ہے زبان بہت صاف اور رواں ہے۔ مکالموں کا انداز بھی قریب قریب فطری سا ہے مثال لیۓ چند مکالمے پیش کیے جاتے ہیں۔

علی اکبر: دریا کے کنارے خیمے لگائے جائیں۔ ٹھنڈی ہوا آئے گی۔

عباس: بڑے فراغت کی جگہ ہے۔

حسین: (آنکھوں میں آنسو بھرے ہوئے) بھائی لہراتے ہوئے دریا کو دیکھ کر دل بھر آتا ہے۔ مجھے خوب یاد ہے کہ اس جگہ ایک بار والد مرحوم کی فوج ٹھہری تھی بابا بہت غمگین تھے۔ اُن کی آنکھوں سے آنسو نہ تھمتے تھے۔ نہ کھانا کھاتے تھے نہ سوتے تھے۔ میں نے پوچھا یا حضرت آپ اس قدر بے تاب کیوں ہیں۔ مجھے چھاتی سے لپٹا کر بولے" بیٹا تو میرے بعد ایک دن یہاں آئے گا اس دن تجھے میرے رونے کا سبب معلوم ہوگا۔" آج مجھے اُن کی وہ بات یاد آتی ہے۔ اُن کا رونا بے سبب نہیں تھا اس جگہ ہمارے خون بہائے جائیں گے۔ اسی جگہ ازواج مطہرات قید کی جائیں گی۔

اسی جگہ ہمارے سارے ساتھی شہید کیے جائیں گے۔ اسی جگہ کا وعدہ میرے نانا سے اللہ تعالیٰ نے کیا ہے اور اس کا وعدہ تقدیر کی تحریر ہے۔

(جناب زینب خیمے سے باہر نکل آتی ہیں)

زینب: بھیّا! یہ کون سا صحرا ہے کہ دیکھو خوف سے کلیجہ منھ کو آرہا ہے۔ بانو بہت گھبرائی ہوئی ہیں اور اصغر چھاتی سے مُنھ نہیں لگاتا۔

حُسین: یہی کربلا کا میدان ہے۔

زینب: (دونوں ہاتھوں سے سر پیٹ کر) بھیّا میری آنکھوں کے تارے تم پر میری جان نثار ہو۔ ہمیں تقدیر نے یہاں کہاں لاکے چھوڑا۔ کیوں کہیں اور نہیں چلتے۔؟

حُسین: بہن کہاں جاؤں۔ چاروں طرف کے ناکے بند ہیں۔ زیاد کا حکم ہے کہ میرا لشکر یہیں اُترے۔ مجبور ہوں لڑائی بن بحث نہیں کرنی چاہتا۔ ڈرامے کی دل چسپی ڈرامے کی دل چسپی کے لیے اس میں ایک رومانی داستان بھی موجود ہے اور شعر و شاعری کی چاشنی بھی۔

(شام کا وقت ہے نسیمہ باغیچہ میں بیٹھی آہستہ آہستہ گا رہی ہے)

دفن کرنے چلے تھے جب مرے گھر سے مجھے
کاش تم بھی دیکھ لیتے روزنِ در سے مجھے

سانس پوری ہو چکی دنیا سے رخصت ہو چکا
تم اب آئے ہو اُٹھانے مرے بستر سے مجھے

کیوں اُٹھاتا ہے مجھے میری تمنا کو نکال
تیرے در تک کھینچ لائی تھی یہی گھر سے مجھے

ہجر کی شب کچھ نہیں مونس تھا میرا اے قضا
اک ذرا رو لینے دے مل مل کے بستر سے مجھے

یاد ہے لیکن اب تک وہ زمانہ یاد ہے
جب چھڑایا تھا فلک نے میرے دلبر سے مجھے

(وہب آتا ہے نسیمہ خاموش ہو جاتی ہے)

وہب: خاموش کیوں ہو گئیں۔ یہی سُن کر میں آیا تھا۔

نسیمہ: اپنا درد کیوں سُناؤں جب کوئی سننا نہ چاہے۔

وہب: شکوہ کرنے کا حق تو میرا ہے۔ پھر اسے تم زبردستی چھینے لیتی ہو۔

نسیمہ: تم کہتے ہو تم میرے ہو مجھے اس کا یقین نہیں آتا۔ مجھے ہر دم یہی اندیشہ رہتا ہے کہ تم مجھے بھول جاؤ گے۔ تمھارا دل مجھ سے بیزار ہو جائے گا۔ مجھ سے بے اعتنائی کرنے لگو گے۔ یہ خیال دل سے نہیں نکلتا۔ تب میں رونے لگتی ہوں اور غم ناک خیالات خوفناک صورتیں اختیار کر کے مجھے چاروں طرف سے گھیر لیتے ہیں۔ مجھے اب گمان ہوتا ہے کہ ہماری بہار بہت تھوڑے دنوں کی مہمان ہے۔ میں تم سے منت کرتی ہوں کہ مجھ سے بے اعتنائی نہ کرنا۔ ورنہ میرا جگر پاش پاش ہو جائے گا۔ مجھے یہاں آنے کے پہلے کبھی نہ معلوم ہوا تھا کہ میرا دل اتنا نازک ہے۔

وہب: میری کیفیت اس کے بالکل برعکس ہے۔ میرے دل میں ایک نئی قوت پیدا ہو گئی ہے مجھے خیال ہوتا ہے کہ اب دنیا کی کوئی فکر کوئی ترغیب کوئی تمنا میرے دل پر فتح نہیں پا سکتی۔ ایسی کوئی طاقت نہیں ہے جس کا میں مقابلہ نہ کر سکوں۔ یہاں تک کہ مجھے اب موت کا بھی غم نہیں ہے۔ محبت نے مجھے بے خوف، دلیر اور مستحکم بنا دیا ہے۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ محبت دل کی کیمیا ہے۔

نسیمہ: وہب تمھاری ان باتوں سے مجھے وحشت ہو رہی ہے۔ شاید کہیں ہماری تباہی کے سامان ہو رہے ہیں۔ اب میں تمھیں جانے نہ دوں گی۔ مجھے اس کی فکر نہیں ہے کہ کون خلیفہ ہوتا ہے۔ اور کون امیر۔ مجھے مال و زر جاگیر کی مطلقاً تمنا نہیں۔ میں تمھیں چاہتی ہوں۔ صرف تمھیں......

آخر میں وہب بیعت نہیں قبول کرتا اور امام حسین کا ساتھ دیتے ہوئے شہید ہو جاتا ہے۔

پریم چند کو مناظر قدرت کے بیان کرنے پر کمال حاصل ہے۔ کہانیوں میں ایسی سیکڑوں مثالیں موجود ہیں جہاں مناظر کے مرقعے پیش کیے ہیں لیکن ڈرامے میں بھی

حسب عادت انھوں نے جگہ جگہ مناظر کی تصویر کشی کی ہے۔ یہ سین ملاحظہ کیجیے:

(دوپہر کا وقت ریگستان میں حضرت حسین کے قافلے کا پڑاؤ۔ بگولے اُٹھ رہے ہیں۔ حضرت امام حسین اصغر کو گود میں لیے خیمے کے دروازے پر کھڑے ہیں)

حُسین: یہ گرمی نگاہیں جلتی ہیں۔ پتھر کی چٹانوں سے چنگاریاں نکل رہی ہیں جسم جھلسا جاتا ہے۔ بچوں کے چہرے سنولا گئے ہیں۔ یہ لامتناہی سفیدی۔ یہ وسیع ریگستان اس کی کہیں حد بھی ہے۔ یا نہیں۔ جن لوگوں نے پیاس کے مارے ہوک ہوک پانی پی لیا ہے اُن کے کلیجوں میں درد ہو رہا ہے اب تک کوفہ سے کوئی قاصد نہیں آیا۔"

ڈراما کربلا پڑھنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اسے لکھتے وقت پریم چند کے سامنے میر انیسؔ کے مرثیے تھے۔ بعض جگہ بالکل وہی الفاظ شعر کے بجائے مکالمے کے انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ مثال کے لیے عون اور محمدؐ کے میدان جنگ میں جانے کے اشتیاق کو پریم چند اس طرح بیان کرتے ہیں۔

شہر بانو: ہے ہے بہن تم نے کیا ستم کیا۔ اب ننھے ننھے بچوں کو جنگ میں جھونک دیا۔ ابھی علی اکبر بیٹھا ہوا ہے۔ عباس موجود ہی ہیں۔ ایسی کیا جلدی پڑی تھی۔

زینب: یہ کس کے روکے رُکتے تھے۔ کل ہی سے ہتھیار سجے منتظر بیٹھے تھے۔ رات بھر تلواریں صاف کی گئی ہیں اور یہاں آئے ہی کس لیے تھے۔ زندگی باقی ہے تو دونوں پھر آئیں گے۔ مرجانے کا غم نہیں۔ آخر کس دن کام آتے۔ جہاد میں چھوٹے بڑے کی تمیز نہیں رہتی۔ رسول پاک کو کیا منہ دکھاتی۔

فنی نقطۂ نظر سے ڈرامے میں خامیاں بھی نظر آتی ہیں۔ طویل مکالمے اور خود کلامی سے طبیعت اُکتا جاتی ہے۔ ایران میں ایسے ڈراموں کو رواج مدت سے ہے جس میں واقعات کربلا کے مختلف مناظر پیش کیے جاتے ہیں۔ مختلف اداکار حضرت عباس، شمر وغیرہ کا پارٹ کرتے ہیں۔ لیکن ہندوستان میں مذہب کا جو تصور ہے

اس میں یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ اداکار مذہبی شخصیتوں کا پارٹ کریں اور لوگ اس کو گوارا کریں۔ اس لیے پریم چند نے یہ تو کبھی سوچا ہی نہ ہوگا کہ "کربلا" کبھی اسٹیج پر بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ پھر بھی چونکہ واقعہ کربلا میں حق و باطل کی زبردست کش مکش ہے اور خیر و شر کی قوتیں مختلف مرحلوں پر ٹکراتی رہتی ہیں۔ اس لیے واقعات پر مشتمل زبردست ڈراما ضرور لکھا جاسکتا ہے لیکن پریم چند کا کربلا اس کشمکش اور تصادم کو ڈرامائی انداز سے پیش کرنے کے بجائے ناول کے بیانیہ انداز سے پیش کرتا ہے۔ مناظر کی تقسیم جذباتی تصادم کو اپنے عروج پر پہونچنے نہیں دیتی۔

برج نرائن چکبست : کملا

اُردو میں ڈراما شروع سے تفریح اور تجارت کا ذریعہ بنا رہا اس لیے بہت دنوں تک بڑے ادیب اور شعرا نے اس کی طرف توجہ نہیں کی کیونکہ یہ اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا اور جب متوجہ ہوئے تو انھوں نے تفریح، عوامی مذاق اور اسٹیج کی ضرورتوں کو نظر انداز کیا اس لیے زیادہ کامیابی نہ ہو سکی۔ ادیبوں اور شاعروں میں محمد حسین آزاد، شرر، رسوا، پنڈت کیفی، ظفر علی خاں، عبدالماجد دریا آبادی وغیرہ اس کی طرف متوجہ ہوئے اور ان میں سے اکثر انگریزی فن ڈراما نگاری سے واقف تھے۔ لیکن ان پر یا تو اصلاحی مقصد غالب آگیا یا انھیں فن پر اتنی قدرت حاصل نہ تھی کہ ڈراما کو جاندار بنا سکیں۔ اس لیے ان بزرگوں کے بیشتر ڈرامے ناکام رہے۔

پنڈت برج نرائن چکبست بھی اسی زمرہ میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ قومی اصلاح اور قومی تعمیر کے جذبات سے مملو ہے۔ یہ محبت کا اظہار کہیں قومی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ کہیں مذہبی، کہیں سیاسی اور کہیں اصلاحی، قدیم ملکی روایات اور رسم و رواج کا ذکر بھی ان میں موجود ہے۔ انھوں نے سوشل نظمیں بھی

لکھی ہیں۔ ان نظموں میں ان کا اصلاحی خلوص ہر جگہ نمایاں ہے۔ اکبر کی طرح وہ بھی مغرب کی اندھا دھند تقلید کے خلاف تھے۔ انھوں نے عورتوں کے لیے خاص طور پر نظمیں لکھیں۔ ان کی تعلیم اور اصلاح پر زور دیا۔ وہ عورتوں کی تعلیم اور آزادی کا مطلب مغرب پرستی، فیشن پرستی، اور بے حجابی و بے حیائی نہیں سمجھتے تھے۔ مشرقی تہذیب کے فدائی تھے۔ برق اصلاح، قوم کی لڑکیوں سے خطاب، پھول مالا، دردِ دل، آوازۂ قوم وغیرہ نظمیں اصلاحی جذبات سے مملو ہیں۔ ان کا مقصد معاشرت کی خرابیوں کی پردہ دری اور معاشرت کے تباہ کن اور تاریک تر پہلوؤں کو بے نقاب کرنا تھا۔ جب انھوں نے معاشرت کی خرابیوں کو بے نقاب کرنے کا بیڑا اٹھایا تو یہ محسوس کیا کہ سب سے تباہ کن وہ غلط معیار ہیں جن پر معاشرتی نظام قائم ہے۔ جب انھوں نے ڈرامے کے لیے قلم اُٹھایا تو یہی جذبہ اُن پر غالب آیا۔ افسوس یہ ہے کہ جس طرح ان کی زندگی کے حالات تفصیل سے نہیں ملتے اسی طرح اس بات کا بھی پتہ نہیں چلتا کہ انھوں نے اپنا ڈراما "کملا" کس خاص موقع پر لکھا۔ ایک بات جو یقین سے کہی جا سکتی ہے وہ یہ ہے کہ "کملا" ۱۹۱۸ء سے پہلے شائع ہو چکا تھا کیونکہ "صبح وطن" کے پہلے اڈیشن میں جو ۱۹۱۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا تھا اس ڈرامے کا اشتہار موجود ہے۔

پنڈت کشن پرشاد کول نے جو چکبست کے بہت عزیز دوستوں میں تھے اور ذاتی علم کی بنا پر بہت سی باتیں بیان کرتے تھے، پروفیسر احتشام حسین سے فرمایا کہ "کملا" ایک بار اسٹیج بھی کیا گیا تھا۔ اور اس پیش کش میں جو دقتیں پیش آتی تھیں ان کو سامنے رکھ کر کچھ تبدیلیاں بھی کی گئی تھیں۔[1]

---

[1] اس بات کا ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ کملا کی جو کاپی گنگا پرشاد میموریل لائبریری لکھنؤ میں محفوظ ہے اس میں جگہ جگہ سرخ روشنائی سے جملے تبدیل کیے گئے ہیں۔

یہ ڈراما پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے۔ اسی لیے اس کا مقصد اس کے پھیلاؤ میں غائب ہو جاتا ہے۔ اس کا مرکزی خیال بے جوڑ کی شادی ہے۔ اور شادی کے سلسلے کے بعض رسم و رواج سے شادی کے اصل مقصد کو نظرانداز کر دیتے ہیں۔

اس کے خاص کردار ٹھاکر ہری ہر سنگھ، کملا، سورج سنگھ، جیت سنگھ، اجیت سنگھ، گجراج سنگھ، چمپا کو شلا وغیرہ ہیں۔ قدامت پسند ٹھاکر گھرانے کے ایک زمیندار کے گھر کے ہی افراد کے آپسی اختلاف سے کیسے خطرناک موڑ آجاتے ہیں۔ یہی کہانی میں دکھایا گیا ہے۔ ایک طرف سے ولایت سے آیا ہوا سورج سنگھ ہے جو اجیت سنگھ اور اپنی بہن کملا کو شادی سے پہلے ایک دوسرے سے متعارف کرانا مناسب سمجھتا ہے اور اجیت سنگھ کو اپنے گھر بلا کر کملا کا سامنا بھی کروا دیتا ہے۔ دوسری طرف ٹھاکر ہری ہر سنگھ کی قدامت پرستی ہے۔ جیت سنگھ جو ڈرامے میں سارے داخلی اور خارجی تصادم کا ذمہ دار ہے۔ ایک طرف سورج سنگھ اور کملا کی حوصلہ افزائی کرتا ہے اور دوسری طرف ہری ہر سنگھ تک سب باتیں پہنچا بھی دیتا ہے۔ وہی اجیت سنگھ کی ایک تصویر کملا کو دیتا ہے اور پھر دوسری طرف ٹھاکر صاحب کو جا کر اس کی خبر کر دیتا ہے۔ ٹھاکر صاحب، سورج سنگھ اور کملا کو گھر سے نکال دیتے ہیں جس کے بعد گھر کا سارا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے اور ایک ایک کر کے تقریباً سارے اہم کردار موت کی آغوش میں چلے جاتے ہیں۔ اس طرح ہری ہر سنگھ کی قدامت پرستی اور جہالت کی وجہ سے ایک بھرا پرا گھر تباہ ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے کی کہانی میں چکبست نے ان مسائل پر روشنی ڈالی ہے جو اس کی تصنیف کے زمانے میں ہندوستانی سماج میں لوگوں کو متوجہ کر رہے تھے۔ قدیم و جدید کی کشمکش کے کئی رخ اس میں نظر آتے ہیں۔ صاحب حیثیت لوگ اپنے لڑکوں کو اعلیٰ تعلیم کے لیے ولایت بھیجتے تھے اور وہ وہاں جا کر اپنی تہذیب سے برگشتہ ہو کر ایسے صاحب بہادر ہو جاتے تھے کہ اپنی زبان بھی نہیں بول سکتے تھے۔ ایک طرف سورج سنگھ ہے جو

انگریزی طور و طریق میں ایسا غرق ہے کہ ٹھیک سے اُردو بھی نہیں بول سکتا۔ دوسری طرف اس کا زمیندار باپ ٹھاکر ہری ہر سنگھ ہے جو دیہاتی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ باپ اور بیٹے کی تہذیبی سطحوں کا یہ فاصلۂ خیالات کی ایک ٹکر کا سامان مہیا کرتا ہے اور اس تصادم سے ڈرامے کو آگے بڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ مصنف نے اجیت سنگھ کے کردار میں اس اعتدال کی تصویر دکھائی ہے جو نئی تہذیب کو اپنانے اور پرانی روایتوں کا لحاظ رکھنے کے درمیان ہے لیکن اس کا کردار اتنا مختصر ہے کہ کوئی واضح اثر قائم نہیں ہوتا۔

شادی کے مسئلہ میں لڑکی اور لڑکے کی پسند کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے اور ٹھاکر ہری ہر سنگھ کے ایسے قدامت پرست آدمی کے لیے یہی صدمہ بہت شدید ہے کہ اس کی لڑکی اپنے ہونے والے منگیتر کو پسند کرتی ہے اور اس کی تصویر اس کے پاس نکلتی ہے۔ ٹھاکر ہری ہر سنگھ کے کردار میں ایک جاہل اور قدامت پسند ٹھاکر کی پوری تصویر سامنے آتی ہے جو غصہ میں پاگل پن کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ اسی قدامت پرستی اور غصہ میں پاگل ہو کر وہ پہلے اپنے اکلوتے بیٹے کو گھر سے نکال دیتا ہے اور پھر اپنی لڑکی کو بھی آدھی رات میں گھر سے نکل جانے کا حکم دے دیتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سارا گھر مٹ جاتا ہے سب تباہ ہو جاتے ہیں اور خاندان کا نام و نشان بھی نہیں رہ جاتا۔

ڈرامے کو انجام کی طرف لے جانے میں چیت سنگھ کا ہاتھ ہے جو اپنی سازش سے دلوں میں غلط فہمی پیدا کرتا ہے اور اپنے ذاتی فائدے کے لالچ میں ساری تباہی کا سبب بنتا ہے لیکن شاید یہ کہا جا سکے کہ وہ خود بھی نہیں سمجھتا تھا کہ اس کی حرکتوں کا انجام ایسا بھیانک ہوگا۔ ٹھاکر ہری ہر سنگھ کا ذہن دقیانوسی خیالات سے جتنا وابستہ تھا اس کا اندازہ چیت سنگھ کو بھی نہیں تھا۔ اس کی چال تو یہ تھی کہ کملا کی

شادی اجیت سنگھ سے چھوٹ کر اس کے دوست گجراج سنگھ سے ہو جائے تاکہ اس کا مالی فائدہ ہو سکے۔ وہ نہیں سمجھ سکتا تھا کہ ٹھاکر ہری ہر سنگھ کملا کے بکس میں اجیت سنگھ کی تصویر پا کر اتنے ناراض ہو جائیں گے۔ چکبست نے اس ڈرامے کے اندر ہی جیت سنگھ کو اس کی حرکتوں کا بدلہ دے دیا ہے۔

ڈرامے میں مناظر کی جس طرح تقسیم کی گئی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ برج نرائن چکبست کو اسٹیج کی براہ راست واقفیت نہیں تھی۔ ڈرامانگار نے یہ سوچا ہی نہیں ہے کہ مختلف مناظر کے پیش کرنے میں کیا کیا دشواریاں سامنے آئیں گی اور پیش کش کی قدروں کو سامنے رکھ کر انھوں نے نہ مناظر کو کم کرنے کی کوشش کی ہے اور نہ اس کا خیال رکھا ہے کہ بہت سے مناظر صرف ذکر کر کے ناظرین تک پہنچائے جا سکتے ہیں اور ان کو سامنے اسٹیج پر پیش کرنے کی جو دقتیں ہیں انھیں بیان کرنے میں سٹ کی تعمیر کی زحمتوں سے بچا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر جیت سنگھ کو جس منظر میں بس کھوپڑا کاٹتا ہے یا اُس کی بیوی اور ساس کی آمد جب کہ لاش کا گوشت پرندے اور جانور کھا چکے ہیں اور پھر چتا میں اس کا جلا جانا صرف ذکر کر کے اس سٹ کی تعمیر سے بچا جا سکتا تھا۔ اسی طرح چمپا اور کملا سادھو کی کُٹیا سے جب نکلتی ہیں تو ملاحوں کے ساتھ کا سین یا آخری منظر بھی پیش کش کے اعتبار سے بہت دشوار ہے جس میں دریا بھی دکھایا جائے، دور سے آتی ہوئی ناؤ بھی دکھائی جائے اور کملا اور اُس کی ماں اور بہن کا ڈوبنا بھی دکھایا جائے، اسی طرح اور بھی بہت سے مناظر کم کیے جا سکتے ہیں۔

اس ڈرامے کے مکالمے بہت اچھے ہیں اور چکبست نے جابجا گفتگو کے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔ خاص کر کملا کے خواب کا سین جس میں وہ اجیت سنگھ سے گفتگو کرتی ہے۔ محبت بھرے انداز گفتگو کا بہت اچھا نمونہ ہے۔ یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ ٹھاکر ہری ہر سنگھ اور اس کی بیوی کوشلا کو چھوڑ کر کوئی دوسرا کردار دیہاتی زبان میں گفتگو

نہیں کرتا یہاں تک کہ سادھو، روہنی مالن، چمپا یا ملاح بھی دیہاتی زبان میں نہیں بولتے۔

چکبست نے اس ڈرامے میں گانوں کو بھی داخل کیا ہے۔ اور مختلف ذوق کا لحاظ رکھ کر غزلیں بھی شامل کی ہیں اور گیت بھی، ڈرامہ کی ابتدا ایک گیت سے ہوتی ہے۔ پانچ گیتوں کے علاوہ دو بھجن ہیں اور چار غزلیں۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ موقع و محل کی مناسبت سے چکبست نے ہندی اور اردو کے قدیم شعرا کا کلام بھی شامل کر لیا ہے۔ جس سے تاثر کی گہرائی میں مدد ملتی ہے۔ مثال کے طور پر چوتھے سین کے آخر میں جب کملا اپنے گھر والوں اور سنگیتر سے دور چمپا کے گھر میں تنہائی کی زندگی گذار رہی ہے تو یہ بھجن گاتی ہے۔" میں تو سکھی پریم دیوانی مورا درد نہ جانے کوے"۔ یہ بھجن میرا بائی کا ہے۔ اسی طرح پانچویں سین کے شروع میں اجیت سنگھ کملا کی یاد میں غالب کی یہ غزل پڑھتا ہے۔[۵]

"یہ کہاں تھی اپنی قسمت کہ وصالِ یار ہوتا"

غزلوں میں یہ لحاظ رکھا گیا ہے کہ ان میں تھیٹر کا مروجہ رنگ ہو۔ یہ غزلیں اور گیت زیادہ تر چکبست ہی کے کہے ہوئے ہیں اور یہ بات قابل غور ہے کہ اس ڈرامے میں جو غزلیں چکبست نے لکھی ہیں وہ ان کے عام تغزل سے مختلف ہیں۔

ڈرامے میں تصادم اور تشویش کے عناصر خوبی سے موجود ہیں۔ البتہ طوالت میں اس کا مقصد غائب ہو جاتا ہے جیسا کہ دوسری جگہ ذکر کیا جا چکا ہے۔ مناظر کی تقسیم سے اسٹیج سے ناواقفیت ٹپکتی ہے اور اسی وجہ سے ڈرامے کی حیثیت سے تو یہ کامیاب نہیں ہو سکتا لیکن یوں پڑھنے میں خاصا دلچسپ ہے اور آخر وقت تک دل میں تشویش باقی رہتی ہے جس سے پڑھنے والا ذہن برابر قصہ میں لگا رہتا ہے۔ چکبست نے اس زمانے کے قصہ گوئی کے معیار کے مطابق ہر پہلو کی انتہائی حدیں دکھائی ہیں اور انجام تک پہنچتے پہنچتے تقریباً سارے کرداروں کو موت کے گھاٹ اتار دیا ہے۔ کرداروں کو اس طرح ختم کر دینا کسی مسئلہ کا حل نہیں ہے لیکن مصنف کی بیچارگی

دکھاتا ہے کہ اس کو ان مسائل کا اور کوئی حل نظر نہیں آیا۔ اس ڈرامے میں بھی قدامت پرستی اور بہت زیادہ غصہ کا برا انجام دکھانے کے علاوہ مصنف نے ان مسائل کا کوئی بہتر حل پیش نہیں کیا۔ شاید پورے گھر کی تباہی اور الم ناک انجام دکھا کر بالواسطہ چکبست نے ان چیزوں سے نفرت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بہر حال کملا اپنی بعض خامیوں کے باوجود اردو ڈرامے کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ یہ برج نرائن چکبست جیسے اہم شاعر اور ادیب کی کوشش ہے۔ دوسرے یہ کہ عصری مسائل کو پیش نظر رکھ کر اپنے زمانہ میں دو تہذیبوں کی کشمکش اور اصلاح رسوم کے خیالات عام کرنے کے لیے ڈرامہ کا ذریعہ اختیار کرکے چکبست نے نیا راستہ نکالا ہے۔ اس کے مکالمے برمحل اور اچھے ہیں جن میں مختلف طبقوں کے جذبات اور نفسیات کا خیال رکھا گیا ہے۔ گانوں میں بھی معیار کی بلندی کے ساتھ ساتھ عام پسندیدگی مدِنظر رکھی گئی ہے جو مصنف کے ستھرے ادبی ذوق کی دلیل ہے۔ عام طور پر اس کے شائع ہوکر لوگوں کے پاس نہ پہنچنے کی وجہ سے اسے اردو کے ادبی ڈراموں میں شمار نہیں کیا جاتا حالانکہ ڈرامہ اکبر، مرقعۂ لیلیٰ مجنوں، شہیدِ وفا، زود پشیماں وغیرہ سے جو ادبی ڈراموں کی روایت قائم ہوتی ہے اُسے آگے بڑھانے میں "کملا" کا اہم حصہ ہے اور اسے بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کے ادبی ڈراموں میں ممتاز جگہ ملنی چاہیے۔

●

ادبی ڈراموں پر نظر ڈالنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اندر سبھا سے متأثر اردو تھیٹر میں جو ڈرامے دکھائے جاتے تھے ان کی ایک روایت بن گئی تھی جو آرام، عبداللہ، نظیر بیگ وغیرہ کے یہاں نظر آتی ہے۔ یہ لوگ عوام کے ذوق کو سب سے آگے رکھتے تھے اور چونکہ اسٹیج تجارتی تھا اس لیے مروجہ ڈھنگ کے ڈراموں سے زیادہ انحراف نہیں کرسکتے تھے۔ جدت کی خواہش اور طبیعت کی اُپج سے بنے بنائے سانچے میں

تھوڑی بہت تبدیلی کر لیتے تھے تاکہ ناظرین ایک ڈرامے سے دوسرے ڈرامے میں تھوڑا بہت فرق کر سکیں لیکن ڈرامے کی ساخت بدلنے کی ہمت کسی میں نہیں تھی۔ اگر کسی میں تبدیلی کا جذبہ پیدا بھی ہوا ہو تو کمپنی کے مالکوں نے ناکامی کے ڈر سے اُسے قبول نہ کیا ہوگا۔ آغا حشر، مہدی حسن احسن وغیرہ کو کچھ حد تک آزاد کہا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ ڈراما نگار کی حیثیت سے ان کی ایسی شہرت ہوگئی کہ یہ تبدیلیوں پر زور دے سکے اور ان کے نام کا ایسا اثر تھا کہ کمپنی کے مالکوں نے بھی ان کی ترمیموں کو قبول کر لیا۔ لیکن مروجہ تھیٹر اور اس کے تماشائی کو یہ لوگ بھی نظر انداز نہیں کرتے تھے۔ اس لیے مزاحیہ ٹکڑے اور دوسری بہت سی خصوصیات ان کے یہاں پرانے ڈراموں کی ملتی ہیں۔

ادبی ڈرامے چونکہ مروّجہ اسٹیج سے غیر متعلق تھے اس لیے ان پر ان روایتوں کی پابندی لازمی نہیں تھی جو اس وقت کے ڈراموں کا خاصہ بن گئی تھیں۔ "مرقع لیلیٰ مجنوں" "زود پشیماں" وغیرہ کے دیباچوں سے بھی یہ واضح ہوتا ہے کہ ان لوگوں کا مقصد ڈرامانگاری کے مروجہ طریقوں کو بدلنا اور اس میں اصلاح کرنا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ روایت میں تبدیلی کی خواہش نے انھیں تجربوں کے راستے پر گامزن کیا اور محمد حسین آزاد سے لے کر پریم چند تک سب نے روایت سے علاحدگی اختیار کی اور اپنی اپنی سمجھ کے مطابق تجربے کیے۔ یہ تجربہ کرنے والے انسانی نفسیات اور علوم پر گہری نظر رکھتے تھے اور اُردو زبان پر انھیں قدرت تھی۔ عوام کو نظر انداز کرکے انھوں نے اسے اونچے درجے کی ادبی چیز بنانے کی کوشش کی تاکہ اُردو ڈراما دوسرے اصناف کے مقابلے میں آجائے۔ آخر انیسویں اور بیسویں صدی کی ابتدائی چوتھائی ہندوستانی سماج میں اصلاح کی خواہش اور پرانی رسموں کی جکڑ بند سے نکلنے کا زمانہ ہے۔ زندگی کو بدلنے کی آرزو سب کو بے چین کیے ہے۔ یہی بے چینی اور تڑپ ڈرامے کے میدان میں بھی ان لوگوں کو لے آئی اور انھوں نے اس میں نئے راستے نکالنے کی کوشش کی۔ اتفاق یہ ہے کہ ڈراما کو صحیح

طور پر سمجھنے کے لیے اسٹیج سے اس کا تعلق ضروری ہے۔ لیکن یہ صورت ان لوگوں کے لیے ممکن نہیں تھی۔ انھوں نے ڈراما نگاری کو بھی ناول وغیرہ کی طرح کی چیز سمجھا جسے صرف ذہانت سے سمجھا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامائی عمل کو وہ ٹھیک سے سمجھ نہیں سکے۔ اور فنی اعتبار سے یہ سب ڈرامے ناقص ٹھہرتے ہیں مگر ان سے یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ اُردو کے ڈراما نگار بھی نئے راستوں کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ ان کے نئے تجربوں سے ڈراموں میں ادبیت کی روایت قائم ہوئی اور لوگ اسے معیاری چیز بنانے کی کوشش میں لگے۔ ان تجربوں نے آگے کے راستے کھولے اور اُردو ڈرامے کو ایک طرح کی قوت اور مضبوطی عطا کی۔

پانچواں باب

(۱) بیسویں صدی کے تقاضے، مغربی تعلیم کے اثرات، ڈراما اور تھیٹر کی تہذیبی اور تعلیمی اہمیت

(۲) فلموں کا عروج اور پارسی تجارتی تھیٹر کا زوال

(۳) شوقیہ تھیٹر۔ لوگوں کے نقطۂ نظر میں تبدیلی۔

(۴) اشتیاق حسین قریشی

(۵) فضل الرحمٰن

(۶) عابد حسین

(۷) امتیاز علی

(۸) محمد مجیب

(۹) اپٹا (انڈین پیپلس تھیٹر ایسوسی ایشن)

(۱۰) پرتھوی تھیٹر

(۱۱) اختتامیہ

بیسویں صدی نے ہندوستانی سماج میں بڑی تبدیلیاں کیں۔ مغربی طرزِ تعلیم نے ذہنوں کو عقلیت کی طرف مائل کیا اور بیشتر انگریزی کے ذریعہ سے لوگ مغربی علوم اور طرزِ فکر سے متاثر ہونے لگے۔ نوکر شاہی اور صنعتی نظام نے زندگی میں تبدیلیاں پیدا کیں۔ شہروں کی تہذیب میں فرق آیا۔ فنونِ لطیفہ کی طرف لوگوں کا رویہ بدلا اور موسیقی، رقص، ڈراما کو پیشہ ور لوگوں کے لیے مخصوص نہیں سمجھا جانے لگا۔ بلکہ اسے اپنی تہذیب کا سرمایہ قرار دیا گیا۔ ان فنون کی تعلیم اسکولوں اور کالجوں میں بھی دی جانے لگی اور ان سے واقفیت، شائستگی کا معیار قرار پائی۔ رقص و موسیقی کی اس سلسلے میں جتنی حوصلہ افزائی ہوئی اتنی ڈرامے کی تو نہیں ہوئی پھر بھی لوگوں کا رویہ بدلنے لگا اور شوقیہ تھیٹر کا سلسلہ یو پی، دہلی، حیدرآباد وغیرہ میں بھی چل پڑا۔ تعلیمی اداروں میں بھی کبھی کبھی ڈرامے کھیلے جانے لگے۔ ان کا آغاز پہلے انگریزی ڈراموں سے ہوا۔ پھر اُردو ڈرامے بھی کھیلے جانے لگے۔ اس کے لیے اُردو میں لکھے ہوئے ڈراموں کی ضرورت ہوئی۔ ظاہر ہے کہ پارسی تھیٹر کمپنیوں میں جو ڈرامے کھیلے جاتے تھے وہ تعلیمی اداروں میں پیش نہیں کیے جا سکتے تھے۔ مرقعِ لیلیٰ مجنوں، زود پشیماں وغیرہ بھی یہ مقصد پورا نہیں کر سکتے تھے۔ اس لیے لوگ ڈراما نگاری کی طرف اس مقصد سے متوجہ ہوئے۔

جس طرح جدید شاعری کی ابتدا پنجاب سے ہوئی اسی طرح تعلیمی اداروں میں ڈراما کھیلنے کا رواج بھی پنجاب ہی سے شروع ہوا۔ محمد عمر، نورالٰہی نے ۱۹۲۴ء میں اُردو ڈرامے کے مستقبل پر اس طرح اظہارِ رائے کیا ہے:

"پیرس کی یہ فراخ دلی اس بات کی بیّن دلیل ہے کہ ڈراما اربابِ نظر کے دلوں میں گھر کر رہا ہے اور ادبا اُسے مُنہ لگانے لگے ہیں۔ انگلستان میں بھی صورتِ حال

ڈرامے کے منتہائے کمال پر پہونچنے کا پیش خیمہ تھی۔ اب اردو ڈرامے کے لیے یہ پہلی منزل تھی جو غیر محسوس طریقہ پر طے ہوگئی۔ اب دوسری منزل درپیش ہے۔ اور ایسے اسٹیج کی ضرورت لاحق ہوئی ہے جو بااصول ڈراموں کی نمائش کا اہتمام کرے۔ موجودہ تھیٹروں سے یہ توقع رکھنا بے سود ہے۔ خود انگلستان کے تھیٹروں نے جدید رنگ کے ڈراموں کو اسٹیج کرنے سے انکار کر دیا تھا۔۔۔۔۔۔

اس لیے یہ ازبس ضروری ہے کہ لوگوں کو طرح جدید کا خوگر بنا دینے کے لیے پیرس کے تھیٹر "لبری" برلن کے "فری بون" اور انگلستان کے "ری پرٹری تھیٹر" کھولا جائے اور لوگوں کو دکھایا جائے کہ بااصول ڈرامے کیسے ہوتے ہیں۔ جب اس ذوق کے تماشائی پیدا ہو جائیں گے تو مصنفوں اور تھیٹروں کا پیدا ہو جانا معمولی بات ہے۔ لیکن یہ ایسی عالی نگاہی ہے جس کے پورے ہونے کا کوئی سامان نظر نہیں آتا۔ مگر کالجوں اور اسکولوں میں ایسے ڈراموں کی نمائش آسانی سے ہو سکتی ہے اور اس طرح ڈرامے کی بہت کچھ اصلاح ممکن ہے۔ پنجاب کے کالجوں میں اب انگریزی ڈراموں کی جگہ اردو ڈرامے کیے جاتے ہیں اور بہت کامیاب رہتے ہیں۔"[1]

نئے حالات میں اس کی ضرورت محسوس کی جانے لگی کہ اسٹیج سے ربط ڈرامانگار کے لیے بہت ضروری ہے اور فن ڈرامانگاری کو اسی وقت ترقی نصیب ہو سکتی ہے جب ڈراموں کے اسٹیج کرنے کا سلسلہ بھی شروع ہو۔ صرف علمی لیاقت سے ڈرامے کی تکنیک پر عبور حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی اس ضرورت کو محسوس کر کے رقم طراز ہیں:

"اردو کے ادیبوں اور فضیلت مآب حضرات سے ایک بات ضرور کہنی ہے اور وہ یہ ہے کہ اگر ناٹک کے نصیب جاگیں اور وہ ایک کھیل لکھنے بیٹھیں تو یاد رکھیں

---

[1] محمد عمر نورالٰہی۔ ناٹک ساگر۔ ص ۴۲۰۔۴۱۹ (مبارک علی لاہور)

کہ وہ ایک ناٹک ہے۔ ناول یا مسائل فلسفہ و اخلاق کا رسالہ نہیں ہے۔

نئی ڈراما نویسی کے قواعد بھی ہیں اور اسٹیج بھی مسلّمہ ضوابط کا پابند ہے۔ یہاں محض فضیلت اور تخییل سے کام نہیں چلتا۔ پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ جوزف ایڈیسن، گولڈاسمتھ اور جانسن جیسے علمار اور ادیبوں کے ناٹک جب اسٹیج کے لیے پیشہ در اصحاب کے سامنے آئے تو ان میں کیا کیا اصلاحیں کی گئیں"۔[1]

ان خیالات سے ظاہر ہوتا ہے کہ پارسی تھیٹر کی روایت سے الگ ہٹ کر تجربوں کی ضرورت ملک کے ذمہ دار اہل قلم محسوس کر رہے تھے اور اپنی ذاتی اپج سے جن لوگوں نے تجربے کیے تھے ان کی خامیوں کا بھی علم تھا اسی وجہ سے اس پر زور دیا جانے لگا کہ ڈراما کی ترقی کے لیے اسٹیج کا ہونا ضروری ہے۔

جس وقت تک اُردو ڈراما نگار ان تجارتی اور تفریحی تھیٹروں کے لیے لکھتے رہے جن کے پیش نظر کوئی اعلیٰ ادبی مقصد نہ تھا یا اگر تھا بھی تو وہ بھی تجارتی اور تفریحی مقاصد پر قربان کر دیا جاتا تھا اس وقت تک اس کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی کہ ڈرامے کی ساخت میں کوئی بنیادی تبدیلی کی جائے۔ اس کا نتیجہ تھا روایت پر قائم رہنا۔ آغا حشر اور بعض دوسرے ڈراما نگاروں نے روایت سے جتنا انحراف کیا وہ بھی ایسا نہ تھا جس کے لیے یہ کہا جا سکے کہ انھوں نے کسی نئی ڈراما نگاری کی بنیاد ڈالی۔ یہ حقیقت ہے کہ ان میں سے بعض مغربی ڈراموں سے واقف تھے۔ لیکن انیسویں صدی سے یورپ کی ڈراما نگاری میں جو تبدیلیاں ہو رہی تھیں ان کے متعلق ابھی کچھ بھی معلوم نہ تھا۔ اس لیے اگر وہ مغرب کا اثر قبول بھی کرتے تھے تو وہ اثر محض وہاں کے کلاسیکی عہد تک محدود تھا۔ یہ بات پچھلے باب کے مطالعہ سے بھی واضح ہو گئی کہ وہ طالب ہوں یا مہدی حسن احسن،

---

[1] مقدمہ ناٹک ساگر ص ۲۳

بیتاب ہوں یا آغا حشر ان میں سے ہر ایک نے جن مغربی ڈراموں کا ترجمہ کیا یا ان سے اپنا مواد اخذ کیا وہ سب قدیم تھے اور سچ تو یہ ہے کہ اس اثر کو قبول کرنے میں بھی انھوں نے فن کے مختلف پہلوؤں پر زیادہ توجہ نہیں کی تھی بلکہ دلچسپی کو پیش نگاہ رکھا تھا۔

بیسویں صدی میں بھی جہاں تک اردو کا تعلق ہے۔ حالات تقریباً دوسری جنگ عظیم کے بعد بدلنا شروع ہوئے اور جیسا کہ ادب کے ہر صنف میں ہوا تھا مغربی ادب کے اثرات نئے تجربوں پر مجبور کرنے لگے۔ یورپ اور امریکہ کی طرف سے صرف سائنسی ایجادات نہیں آئی تھیں۔ بلکہ نئے سیاسی فلسفیانہ اور ادبی افکار بھی آئے تھے۔ اور چونکہ سائنس کی ترقی کی وجہ سے ان خیالات کا ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونا بہت آسان ہو گیا تھا اسی لیے وہ انقلابات جو مغربی ممالک میں ہوتے تھے ہندوستانی فکر اور ذہن پر بھی تیزی سے اثر انداز ہونے لگے تھے۔ ان اثرات کا مطالعہ ہم مغربی ادب کے آئینہ میں، فلم کے پردوں پر، اخبار اور رسائل کے صفحات پر اور نئی تعلیم کے مسائل کے ذریعہ بڑی آسانی سے کر سکتے ہیں۔ ہندوستان جو آزادی کی جدوجہد میں بہت آگے بڑھ چکا تھا۔ اب انھیں سیاسی اور فلسفیانہ خیال سے اثر قبول کرنے لگا تھا جو دنیا کے دوسرے ممالک میں عام ہو رہے تھے اور سیاسی پابندیوں کے باوجود جدید یوروپی تحریکات سے فائدہ اٹھانے کے متمنی تھے۔ یہی وہ بات تھی جس نے روایت کے ڈھانچے کو توڑ کر نئی راہوں پر چلنے کی آمادگی پیدا کی۔

پارسی تھیٹر کا طریقہ یہ تھا کہ مکالمے زور زور سے ادا کیے جاتے تھے اور اداکار کے لیے ممانعت تھی کہ اس کی پیٹھ کبھی ناظرین کی طرف نہ ہونے پائے۔ مغرب میں حقیقت پسندی کی لہر نے اسٹیج اور پیش کش میں جو تغیر پیدا کر دیا تھا اس کا نتیجہ تھا کہ معاشرتی مسائل ڈرامے کا موضوع قرار پائیں اور عام زندگی کو جہاں تک ہو سکے اصل کے مطابق بنا کر پیش کیا جائے تاکہ دھوکہ ہو۔ اس فریب حقیقت (ILLUSION OF REALITY) کو پیدا کرنے کے لیے سادہ نثر میں مکالمے لکھنے کی طرف توجہ ہوئی اور مسائل کو سامنے رکھ کر

ڈرامے لکھنے کا آغاز ہوا۔ ڈراما نگاروں کی توجہ گانے اور مزاحیہ مناظر (کامک) کی طرف سے ہٹ گئی۔ ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب وغیرہ ادیب مغربی ممالک گئے، اور وہاں انھوں نے مغربی تھیٹر اور اس کے رجحانات کا مطالعہ کیا۔ جو لوگ نہیں جا سکے وہ بھی کتابوں اور رسائل کے ذریعہ نئے رجحانات سے اثر پذیر ہوئے۔ غرض اُردو ڈرامے کی دنیا میں پارسی تھیٹر کی روایت سے الگ ایک نئی فضا قائم ہو گئی جو حقیقت پسند اسٹیج کی طرف قدم بڑھائے ہوئی تھی۔ اس سلسلے میں چند ممتاز ڈراما نگاروں کا الگ الگ جائزہ لینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

اُردو میں یوں بھی باقاعدہ ڈراما نگاروں کی تعداد کم ہے اور بیسویں صدی میں بھی اس احساس کے باوجود کہ اسے باقاعدہ ایک فن کی حیثیت سے ترقی کرنا چاہیے، بہت کم ادیبوں نے اس کی طرف توجہ کی۔ بعض تو ایسے تھے کہ ان کی دل چسپی دوسرے اصناف کی طرف تھی، بھولے بھٹکے کوئی ڈراما لکھ دیتے تھے۔ اس لیے یہ کہنا مشکل ہے کہ سنجیدگی سے کن لوگوں نے اس صنف ادب اور اس کی جانب توجہ کی۔ کچھ لوگوں کے ذہن میں مغربی ڈراما نگاری کی پوری تاریخ تھی، اس کی روایت اور تجربات کا علم تھا لیکن عملاً جب انھوں نے ڈراما لکھا تو وہ کامیابی حاصل نہ کر سکے جیسے پنڈت کیفی۔ لیکن چند ڈراما نگاروں نے کسی نہ کسی حیثیت سے اپنی راہ الگ بنائی۔ ان میں ڈاکٹر اشتیاق حسین، ڈاکٹر عابد حسین، فضل الرحمٰن، پروفیسر محمد مجیب، امتیاز علی تاج خاص طور پر توجہ کے مستحق ہیں۔

ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی:

تقسیم ہند سے پہلے اشتیاق حسین قریشی دہلی کے سینٹ اسٹفنس کالج میں تاریخ کے استاد تھے لیکن ادب سے دل چسپی انھیں ڈراما نگاری کی طرف بھی لے گئی۔ دہلی میں جو ڈرامے کی اصلاح کی طرف قدم اُٹھ رہے تھے ان سے متاثر ہو کر انھوں نے متعدد ڈرامے

لکھے جن میں گناہ کی دیوار، ہمزاد صید زبوں اور نقش آخر مشہور ہیں۔ اُردو ڈرامے کی گری ہوئی حالت دیکھ کر ان کے دل میں بھی یہ جذبہ پیدا ہوا کہ اس زبان میں اچھے ڈرامے لکھے جائیں اور انھوں نے اپنے طرز پر ابلسن اور برناڈ شا کی طرح لکھنے کی کوشش کی۔ ایک جگہ وہ اُردو ڈرامے کو بہتر بنانے کے سلسلے میں اپنی رائے اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

> "میرا عقیدہ ہے کہ جب تک مناظر کی کثرت کو ترک نہ کیا جائے گا ہم ڈرامے کو زندگی کی صحیح تصویر نہیں بنا سکتے۔ اس لیے کہ اس طرح تضیع وقت کے علاوہ صحیح ماحول اور فضا کے پیدا کرنے میں دشواری ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ دور از کار تمسخر اور فضول گانوں کی بیماری نے اُردو ڈراموں کو جس قدر نقصان پہنچایا ہے وہ ارباب نظر سے پوشیدہ نہیں۔"

سینٹ اسٹفنس میں طلبا ڈرامے کھیلتے بھی تھے اور اس طرح اشتیاق حسین قریشی کو اپنے ڈراموں کو اسٹیج پر دیکھنے کا بھی موقع ملا۔ ان کے ڈرامے عموماً کسی نہ کسی معاشرتی مسئلہ کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ صید زبوں ایک ایسی شادی کی کہانی ہے جس میں میاں اور بیوی کا مزاج ایک دوسرے کے مخالف ہے اور بیوی مظلوم کی حیثیت سے پیش کی گئی ہے جو اپنی نیک مزاجی اور حُسن کے باوجود ہر وقت شوہر کے عتاب کا مرکز بنی رہتی ہے اور ان کی زندگی تباہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ انھوں نے اس ڈرامے میں ایک خوش حال مسلمان گھرانے کا ماحول اچھی طرح پیش کیا ہے لیکن ان کے کردار انتہا پسند اور مثالی ہیں۔ مزمّل شوہر کے روپ میں ایک غصہ ور جاہل اور سفّاک آدمی نظر آتا ہے۔ پورے ڈرامے میں اسے اور کسی حالت میں پیش ہی نہیں کیا گیا۔ اسی طرح زینت بیوی کے روپ میں تمام عیوب سے پاک، نیک دل، وفا شعار عورت کی طرح پیش کی گئی ہے جو شروع سے آخر تک مظالم سہتی رہتی ہے۔ جعفر اور دوسرے کردار بھی نمونے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔

مکالموں کو دیکھا جائے تو ان میں چستی کم نظر آتی ہے اور بول چال میں کتاب کی عبارت

کی کیفیت زیادہ ملتی ہے۔ البتہ شریف مسلمان گھرانے کا نقشہ کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔ اور رسم ورواج، وضع داری اور شرافت کے نام پر عورت کی مظلومیت اور گھٹن کو سامنے لایا گیا ہے۔ اس طرح سماجی تصورات اور زینت کی ٹکر دکھائی گئی ہے جو ایک مضبوط شکنجے میں ایک بے بس پرندے کی تصویر ہے۔ مثال کے لیے زینت اور اس کے پچھلے منگیتر جعفر کی گفتگو کا ایک منظر پیش کیا جاتا ہے۔ باوجودیکہ زینت کو جعفر سے محبت تھی لیکن والدین کی مرضی کے آگے سر تسلیم خم کرکے زینت نے جعفر کے بجائے مزمّل سے شادی کرلی جو بہت دولت مند تھا۔ شادی کے بعد مزمّل زینت سے طرح طرح کی بدسلوکی کرتا رہا۔ جعفر جو زینت کا قریبی رشتہ دار تھا ایک دن اُس سے ملنے آتا ہے:۔

جعفر: کیسے؟ آپ اچھی طرح ہیں؟

زینت: جی ہاں، خدا کا شکر ہے، آپ اچھی طرح ہیں۔

جعفر: (رنجیدہ لہجے میں) جی ہاں، اللہ کا شکر ہے، زندہ ہوں۔

زینت: ابا جان اور اماں جان اچھی طرح ہیں؟

جعفر: جی ہاں، آپ کو بہت بہت دعا کہی ہے۔

زینت: بہت دن سے اشرف میرے پاس نہیں آیا۔

جعفر: اس کا امتحان ہو رہا تھا۔ کل ختم ہو جائے گا۔ اس کے بعد آئے گا۔

زینت: زکیہ بھی نہیں آئی۔

جعفر: وہ بھی اشرف کے ساتھ آئے گی (تھوڑی دیر خاموش رہتا ہے) ...... زینت کیا بات ہے؟ تم رنجیدہ معلوم ہوتی ہو!

زینت: (اپنے جذبات کو چھپا کر) نہیں آپ کا خیال ہے، میں رنجیدہ نہیں ہوں۔

جعفر: تمہاری یہ کوشش فضول ہے، میں بچپن سے تمہارے مزاج کو جانتا ہوں، مجھے اچھی طرح معلوم ہے کہ یہ خوشی کا چہرہ نہیں ہے۔

زینت: نہیں۔ آپ کو غلط فہمی ہوئی ہے، میں بالکل خوش ہوں۔

جعفر: جھوٹ، بالکل جھوٹ، آخر چھپانے سے کیا فائدہ؟ کیا بات ہے، تمھیں کیا رنج پہنچا ہے؟

زینت: کچھ نہیں، کچھ نہیں،......... کچھ نہیں۔

(وہ ضبط کرنے کی بہت کوشش کرتی ہے، لیکن ناکام رہتی ہے اور بالآخر رونے لگتی ہے)

جعفر: زینت! زینت! خدا کے واسطے ضبط کرو!

زینت: تم سب مرد نہایت بے درد ہوتے ہو، پہلے تو کھود کھود کر میرے دل کا حال پوچھتے رہے، اور جب میں ضبط نہ کر سکی تو مجھے ضبط کا حکم دیتے ہو...... تم لوگوں میں عورت کا مزاج سمجھنے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی۔

جعفر: زینت، یہ بات نہیں ہے، میں تمھیں رنجیدہ نہیں دیکھ سکتا، میں نے تمھیں بچپن میں ہمیشہ ہشاش بشاش پایا، اب بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ تم خوش نظر آتی ہو، میں جب کبھی تم سے ملتا ہوں تمھیں رنجیدہ پاتا ہوں، بہت دن سے یہ بات سوچ رہا تھا کہ اس کا سبب دریافت کروں لیکن جرأت نہیں ہوتی تھی، اس لیے کہ خیال ہوتا تھا کہ تم شاید اسے پسند نہ کرو، اور اُسے دخل در معقولات سمجھو، آج تم ہر روز سے زیادہ مضمحل اور پریشان نظر آئیں تو مجھ سے ضبط نہ ہوا اور پوچھ بیٹھا، میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ میں نے ہمدردی کی وجہ سے یہ سوال کیا تھا، اگر یہ خیال ہوتا کہ تمھیں اس سے اتنی تکلیف ہوگی تو دریافت نہ کرتا۔ مجھے افسوس ہے!

زینت: نہیں افسوس کی کوئی بات نہیں، میں آپ سے ناراض نہیں ہوں، آپ نے ہمدردی کی وجہ سے دریافت کیا تھا، یہ میری کمزوری تھی کہ بچوں کی طرح رونے لگی، اس میں آپ کا کیا قصور ہے؟

جعفر: زینت تم مجھے صاف صاف بتادو کہ ماجرا کیا ہے؟ اس طرح غم میں گھُلنے سے کیا فائدہ؟

زینت: آپ کو بتانے سے کیا فائدہ ہوگا؟ اس معاملہ میں آپ بھی اتنے ہی بے بس ہیں جتنی میں ہوں۔

جعفر: کم سے کم اگر تم مجھ سے اچھی طرح باتیں کروگی اور اپنے دل کی حالت بیان کردوگی تو تمھارے دل کی بھڑاس ہی نکل جائے گی۔

زینت: دل کی بھڑاس نکالنے سے فائدہ؟

جعفر: لیکن اس طرح تو تم مرجاؤ گی

زینت: موت اس زندگی سے بہتر ہے جس میں صبح و شام تو تو میں میں ہو، نہ نوکر چاکر کا خیال، نہ کسی بات کا لحاظ!

جعفر: تم ان باتوں کا خیال نہ کیا کرو۔

زینت: یہ کیوں کر ممکن ہے، میں انسان ہوں، تنگ آگئی ہوں۔ میں نے اتنے دن تک برداشت کیا۔ اب برداشت نہیں ہوتا

جعفر: لیکن برداشت نہیں کروگی تو اور کیا کر سکتی ہو؟

زینت: یہی ہے اور کیا کر سکتی ہوں، جی میں آتا ہے کہ اس گھر سے نکل کھڑی ہوں اور جہاں سینگ سمائیں چلی جاؤں۔ لیکن یہ کیونکر ممکن ہے؟ آہ! ہم شریف زادیوں کے لیے دُنیا ایک بڑا قید خانہ ہے جس میں ہمارا بال بال بندھا ہے۔ ہم میں اتنی طاقت کہاں ہے کہ اس قید سے آزاد ہو سکیں! ہمیں تو مرکر ہی آزادی مل سکتی ہے!

جعفر: تم اس قدر پریشان نہ ہو! ممکن ہے مزمّل کا مزاج بدل جائے۔

زینت: ان کا مزاج! نہ بدلا ہے، نہ بدلے گا! مزاج تو انسان کا بدل سکتا ہے جو بیچارہ خاک کا بنا ہوا ہے، وہ تو جن ہیں اور آگ کا خمیر ہے، ان کا مزاج نہیں بدل سکتا۔

جعفر: افسوس زینت! معلوم ہوتا ہے کہ تم نے بڑی سختیاں برداشت کی ہیں کہ تمھارے معصوم اور نرم دل میں اس قدر مایوسی اور تلخی پیدا ہو گئی ہے...... کاش میں اس کا علاج کر سکتا۔

زینت: تلخیاں، تلخیاں، جعفر اب تم نے زبان کھلوائی ہے تو سنو، شادی سے آج تک میں ایک آگ میں بھنکتی رہی ہوں...... ایک لمحہ کی خوشی، ایک ساعت کا آرام، ایک گھڑی کا سکون میسر نہیں ہوا، میں نے شادی کی راحت نہ جانی، ہر روز اسی اُمید میں رہی کہ اپنی نرمی اور بردباری سے ان کے غصہ کو فرو کر سکوں گی، اپنی عاجزی، انکسار، اور خدمت گزاری سے ان کا دل نرم کر لوں گی، لیکن یہ ممکن ہی نہ ہوا، اب مجھ سے کوشش بھی ممکن نہیں، اب میں ہار مانتی ہوں اور اس کوشش کو چھوڑے دیتی ہوں!

جعفر: نہیں زینت، ایسا نہ کرو، تم نے ان حالات کا بڑی بہادری سے مقابلہ کیا ہے، ذرا اور ہمت باندھے رہو تو شاید بیڑا پار ہو جائے اور خدا تمھارے عیش کو رنج سے بدل دے! خدا ہمیشہ اُن کی مدد کرتا ہے جو آخری وقت تک ہمت نہیں ہارتے، اور اپنی کوششوں کو جاری رکھتے ہیں۔

زینت: بس خاموش رہو۔ میں اس کی مستحق نہیں ہوں کہ خدا میری مدد کرے۔

ڈرامے کو جس طرح پیش کیا گیا ہے اس میں شروع کے منظر کو چھوڑ کر مظالم کا سلسلہ ہے۔ جس سے اس گھر کی تباہی کا نقشہ تو سامنے آتا ہے لیکن گھریلو زندگی کی کوئی تصویر نہیں اُبھرتی اور اس طرح یہ کردار ڈھلے ڈھلائے لکڑی یا لوہے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ اشتیاق حسین کا سارا زور اس پر ہے کہ شوہر اگر بیوی کے ساتھ ظالمانہ برتاؤ کرے تو اُسے بھی طلاق حاصل کرنے کی آزادی ہونا چاہیئے اور اسی بات پر زور دینے پر وہ اتنا منہمک رہے ہیں کہ ڈراما انتہا پسندی کا شکار ہو گیا ہے۔

نفرت کا بیج کا موضوع کینہ پروری اور بدنفسی ہے۔ بہت سے لوگ اپنی مراد حاصل

کرنے کے لیے لوگوں کی سفارش حاصل کرتے ہیں لیکن اپنے بہی خواہوں کی ہمدردی اور اعتماد نہیں رکھتے اور ناکامی کا سامنا ہونے پر دوستوں سے متنفر ہوکر ان کے دشمن ہوجاتے ہیں۔ مکروہ دغا اور فریب کے پس منظر میں انسانی تعلقات کو اس ڈرامے میں خوبی سے پیش کیا گیا ہے اور اشتیاق حسین کو یہ بات واضح کرنے میں کامیابی ہوئی ہے کہ ایک صاف باطن اور نیک نفس آدمی کو اس دُنیا میں کیسے کیسے تجربات ہوتے ہیں اور کس طرح لوگ خواہ مخواہ اس کے دشمن ہوکر اس کی جان تک لینے میں دریغ نہیں کرتے۔ اس ڈرامے کی خامی یہ ہے کہ اس میں عمل کی رفتار بہت سُست ہے جس کی وجہ سے تشویش کا عُنصر گہرا نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ واقعات میں دل چسپی کو مدنظر نہیں رکھا گیا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ڈراما بحیثیت مجموعی سُست رہتا ہے۔

ان کا ڈراما ُ نقش آخر ُ غدر کے پس منظر میں مسلمانوں کے زوال کی کہانی ہے اور سرسید کی تحریک کی تائید میں نئے تہذیبی اثرات کو قبول کرنے کی سفارش ہے۔ ساخت کے اعتبار سے یہ ڈراما بہت ڈھیلا ہے۔ ابتدائی مناظر میں غدر کے پہلے کی تہذیبی زندگی کا نقشہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو بڑی حد تک کامیاب ہے لیکن یہی حصہ جو بیان کے اعتبار سے دل چسپ ہے ڈرامے کی رفتار اور اس کے عروج میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔ بیچ کے بہت سے مناظر جس میں غدر کے ہنگاموں کی اطلاع دی گئی ہے زائد اور بے کار معلوم ہوتے ہیں۔ اس ڈرامے کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ پورا ڈراما ایک سٹ پر لکھا گیا ہے اور ایک ہی مکان میں بہادر شاہ کے دربار، غدر کے ہنگامے، انگریزوں کا قتل اور پھر ان کی فوجوں کا انتقام، بریلی اور پانی پت کے راستوں کی لوٹ مار پیش کی گئی ہے۔ اسی لیے ڈرامے میں بیانیہ انداز زیادہ ہے اور تصادم وکشمکش کا عنصر پوری طرح اُبھر کر سامنے نہیں آتا۔ باری باری سے کردار آکر جو کچھ باہر ہورہا ہے اس کا بیان کرتے ہیں۔ مجلس میں تو یہ عیب اور بھی نمایاں ہوجاتا ہے اور اسی وجہ سے یہ ڈراما ناکام رہتا ہے۔

اشتیاق حسین قریشی نے اپنے ڈراموں کے ذریعے اُردو میں سنجیدہ ڈراموں کی روایت کو تقویت بخشی اور مختلف سماجی مسائل کو لے کر ابسن کی طرح ڈرامے لکھے۔ ان کے یہ ڈرامے ساخت اور ٹکنیک کے اعتبار سے تجزیہ ہی کہے جائیں گے۔ اس لیے کہ انھوں نے گانوں وغیرہ کے عنصر کو بالکل نکال دیا ہے۔ مکالموں میں عام گفتگو کا انداز ہے اور متوسط طبقے کی معاشرت کو انھوں نے سامنے لاکر بعض معاشرتی مسائل کی طرف لوگوں کا دھیان دلایا ہے۔

"صید زبوں" یا "نفرت کا بیج" میں ان مسائل کا کوئی حل پیش نہیں کیا گیا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ کس طرح بعض حالات بُرے نتائج تک پہنچا دیتے ہیں۔ غالباً اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ لوگ ان خرابیوں کو دور کرنے کی طرف مائل ہوں 'نقش آخر' میں انھوں نے زندگی کے نئے رجحانات کا خیر مقدم کیا ہے اور قدامت پرستی کو چھوڑنے کی تلقین بھی کی ہے۔ بوڑھے باپ کی بنائی ہوئی تصویر کو تبدیل کردینے کی رائے علامتی اعتبار سے زندگی کو بدل دینے اور نئی قدروں کو قبول کرنے کی تجویز ہے۔

اشتیاق حسین قریشی کے ڈرامے ادبی حیثیت سے ضرور اہمیت رکھتے ہیں لیکن انھیں کوئی ترقی یافتہ اسٹیج نصیب نہیں ہو سکا۔ کالج کا اسٹیج معمولی رہا ہوگا پھر بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے فن ڈراما نگاری پر خاص طور سے توجہ نہیں کی تھی اور وہ اچھے خاصے موضوعات میں پوری ڈرامائی قوت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ بعض حیثیتوں سے فضل الرحمٰن کے ڈراموں میں زیادہ اُرجنیلٹی (جدّت)، جوش اور ٹکنیکی تنوع کی خواہش نظر آتی ہے۔

•

محمد فضل الرحمٰن :

محمد فضل الرحمٰن نے ولایت میں تعلیم حاصل کی ہے اور انگریزی ادب سے دلچسپی رکھنے کے علاوہ عالمی ادب کی مختلف تحریکوں سے واقف ہیں۔ اُردو میں اچھے ڈراموں کی کمی کو محسوس کرکے انھوں نے بھی اس میدان میں قدم اُٹھایا اور پردۂ ظاہر و باطن، نئی روشنی، حشرات الارض وغیرہ ڈرامے لکھے۔ انھوں نے محض عشق و محبت کی داستان کو ڈرامے کا موضوع نہیں بنایا بلکہ ابسن کی تقلید میں سماجی مسائل کو سامنے رکھا اور اصلاحِ معاشرت کی طرف لوگوں کو متوجہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

پردہ : جیسا کہ نام سے ظاہر ہے قدامت پرستی کے خلاف ایک آواز ہے جس میں عورتوں کو چار دیواری کے اندر قید رکھنے کے رواج کی مذمت کی گئی ہے۔ ایک عیسائی ڈاکٹر ایک نواب صاحب کی بیمار لڑکی کو دیکھنے آتا ہے اور اس گھرانے کا پُرانا دوست ہونے کی وجہ سے اتنے سخت پردے کے خلاف سمجھتا ہے۔ لڑکی کا منگیتر جو پہلے سے پردہ کرنے کا مخالف ہے ڈاکٹر کی شہ پاکر پردہ اُٹھا دینے کے لیے لڑکی پر زور دیتا ہے۔ کچھ دن کے بعد لڑکی اور منگیتر ایک پارک میں چہل قدمی کرتے ہیں جس سے شہر میں کھلبلی مچ جاتی ہے۔ نواب صاحب لڑکی اور ہونے والے داماد کو گھر سے نکال دیتے ہیں اور وہ دونوں ڈاکٹر متھو کے گھر آکر رہنے لگتے ہیں۔ یہیں پر ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔ ڈرامے میں عمل برائے نام ہے۔ لمبی لمبی تقریریں اور مباحثے ہیں جن میں عام بول چال کا رنگ نہیں ہے بلکہ وہ ٹھوس ادبی تقریریں معلوم ہوتی ہیں۔ بیچ بیچ میں کچھ غزلیں بھی رکھی گئی ہیں جو گانے کی کمی پوری کرتی ہیں لیکن وہ بھی بے موقع معلوم ہوتی ہیں۔ پردہ کے مسئلہ کو بھی بہت سطحی ڈھنگ سے لیا گیا ہے اور اسے روزمرہ زندگی سے ہٹ کر پیش کیا گیا ہے جس سے کردار بے جان سے معلوم ہوتے ہیں۔

ظاہر و باطن اور نئی روشنی علی الترتیب شیریڈن کے "اسکول فار اسکینڈل" اور "دارا ٹولس" سے ماخوذ ہیں جنھیں ہندوستانی کرداروں کے ساتھ ہندوستانی فضا میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ مزاحیہ ڈرامے ہیں اور ان میں بعض خیالات اور کرداروں کا خاکہ اُڑایا گیا ہے۔ نئی روشنی کو دہلی کے ڈرامہ فیسٹول میں انعام بھی ملا۔ چونکہ شیریڈن کے سامنے جو سوسائٹی تھی اس کے رسم و رواج ہندوستانی سماج سے مختلف ہیں اس لیے صرف نام بدل دینے سے وہ سب واقعات ہندوستانی زندگی پر پورے نہیں اُترتے۔ یوں بھی طربیہ (کامیڈی) کی غیر سنجیدگی ایک غیر حقیقی ماحول پیش کرتی ہے جو ہندوستانی سماج کے پس منظر میں اور بھی غیر حقیقی ہو جاتا ہے۔

ظاہر و باطن میں یہ نکتہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فراخدل اور عالی حوصلہ آدمی ایک معاملہ فہم اور حالات پر قابو رکھنے والے آدمی سے بہتر ہے۔ زکی اور رفیق دو بھائی ہیں جو ایک خوب صورت دولت مند لڑکی کاملہ کے خواہش مند ہیں۔ رفیق سے کاملہ کی منگنی ہو چکی ہے۔ وہ شراب نوشی، عیش پسندی اور فضول خرچی میں اپنی ساری جایداد کھو دیتا ہے جب کہ اس کا بھائی زکی ان عیوب سے پاک ہے۔ کاملہ کے سرپرست نواب نوشہ اس پر مائل ہیں کہ کاملہ کی شادی رفیق کے بجائے زکی سے کریں مرزا شگفتہ جو رفیق اور زکی کے چچا ہیں افریقہ کے مشہور تاجر ہیں۔ اپنی جائداد کا وارث بنانے کے لیے خود ہندوستان آئے ہیں اور اپنے کو ایک نادار رشتہ دار کہہ کر رفیق اور زکی سے مالی امداد کے طالب ہوتے ہیں تاکہ امتحان لے سکیں کہ ان دونوں میں بہتر آدمی کون ہے۔ زکی ان کی مدد کرنے سے معذرت کرتا ہے لیکن رفیق جس کا بال بال قرض میں ڈوبا ہوا ہے اپنا آخری سرمایہ جو کتابوں کی صورت میں ہے چار سو روپیہ میں نیلام کر دیتا ہے اور اس میں سے دو سو روپیہ نادار رشتہ دار کو بھجوا دیتا ہے۔ اس طرح فیصلہ ہو جاتا ہے کہ رفیق بہتر آدمی ہے کیونکہ اس کا ظاہر خراب ہے لیکن باطن اچھا ہے اس لیے کہ وہ سخی ہے۔

اس سطحی طریقہ سے اچھے اور برے کی پہچان کرنا بیسویں صدی کے ناظرین کے لیے موثر نہیں، پھر اس میں نواب خوشہ کی بیوی دلآرا اور بیگم حکمت جیسی عورتوں کا کردار ہندوستانی فضا میں میل نہیں کھاتا۔ ظاہر و باطن میں عمل تو پردہ سے ضرور زیادہ ہے اور مزاح کا حصّہ بھی ملازم کے لیے رکھا گیا ہے لیکن یہ ڈراما بھی پھیکا پھیکا سا لگتا ہے۔

نئی روشنی شیریڈن کے ایک طربیہ سے ماخوذ ہے جس کے پلاٹ میں دل کشی کی یہ صورت رکھی گئی ہے کہ ایک امیر زادہ اور ایک عالی خاندان لڑکی میں محبت ہو جاتی ہے اور وہ ارادہ کرتے ہیں کہ والدین کی مرضی کے خلاف چوری چھپے شادی کر لیں۔ اتّفاق سے ان کے والدین بھی اپنے طور پر آپس میں انھیں دونوں کی شادی طے کرتے ہیں لیکن چونکہ اصلیت کا علم انھیں نہیں اس لیے یہ لوگ شادی سے انکار کر کے ایک کشمکش پیدا کر دیتے ہیں۔ بعد میں جب معاملہ کھُلتا ہے تو ہنسی خوشی شادی ہو جاتی ہے۔ تشویش کا عنصر ڈراما میں اچھا ہے لیکن نئی روشنی اور نئے خیالات کا تصوّر اس ڈرامے میں بھی یہی نظر آتا ہے کہ لڑکے لڑکی کی شادی میں ان کی اپنی رائے کا بھی دخل ہونا ضروری ہے۔ جدید زندگی کا یہ تصور بہت سطحی ہے۔

حشرات الارض ہماری توجہ بعض سماجی مسائل پر مرکوز کرتا ہے اس میں قومی زندگی کا مسئلہ پیش کیا گیا ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے حشرات الارض پر اپنی رائے کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

"حشرات الارض کا انتخاب میں نے اس لیے کیا کہ اس میں قومی زندگی کا ایک مخصوص مسئلہ پیش کیا گیا ہے۔ سماجی کارکن قومی خدمت اور عوامی بہبود کے پردے میں کیا کرتے اور ایمان داری سے سوچنے والوں کا گلا کس طرح گھونٹتے ہیں۔ یہ اس ڈراما کا موضوع ہے۔ موضوع نیا نہیں۔ البسن نے اس پر ایک غیر معمولی ڈراما لکھا ہے۔ حشرات الارض کی ابتدا بڑی شان سے ہوتی ہے لیکن موضوع

لکھنے والے کے قابو سے باہر ہو جاتا ہے۔ اس لیے اسے مربوط رکھنے کے لیے بعض بے ضرورت کردار اور بعض مصنوعی مواقع فراہم کرنے پڑتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مکالمے کی برجستگی اور موضوع کی دل چسپی کے باوجود خاتمے تک پہنچتے پہنچتے اس کا اثر بالکل زائل ہو جاتا ہے۔ ڈرامے کا خاص کردار ڈاکٹر مجاہد بہت سے معرکے سر کرنے کے بعد تمام سماجی برائیوں سے لڑنے کے لیے ایک کتاب لکھنے کا ارادہ کر لیتا ہے۔ یہاں پلاٹ کا عمل ڈھیلا ہو گیا ہے اور اس موضوع کی کش مکش ڈراما نگار کے قلم کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔"[۱]

فضل الرحمان کے کئی ڈرامے اور ہیں اور بہت سی دل چسپیوں کے حامل ہیں لیکن ان کے ڈراموں کی سب سے بڑی کمزوری ان کے مکالمے ہیں۔ وہ بول چال کا عام انداز پیش کرنے کے بجائے اسے زیادہ تر ثقیل بنا دیتے ہیں جس سے بے تکلف گفتگو کا لطف باقی نہیں رہتا بلکہ زبان کتابی معلوم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر نئی روشنی کا یہ حصہ دیکھیے جس میں جواں بخت اور دل ربا (ڈرامے کے ہیرو اور ہیروئن) کا مکالمہ پیش کیا گیا ہے۔

دل رُبا: کسی کے جذبات کی توہین کرنا آپ کے دین و مذہب میں روا ہے۔

جواں بخت: جنگ اور محبت میں سب کچھ روا ہے۔ نئی تہذیب کی دل دادہ لڑکیاں بغیر عشق و محبت کے شادی نہیں کرتیں، عشق کے لیے تھوڑی سی پرکاری کی ضرورت ہے۔

دل رُبا: پہلے ہی کیوں نہ کہا کہ واقعہ یوں ہے۔

جواں بخت: یہ کسے خبر تھی کہ اس قصہ کا یہ انجام ہونے والا ہے۔

۱؂ پروفیسر احتشام حسین "جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل" ص ۱۱ آج کل دہلی ڈراما نمبر جنوری ۱۹۵۹ء

دل رُبا : یوں بھی آپ مجھ سے ملاقاتیں کر سکتے تھے۔ نام بدل کر دھوکہ دینا کیا ضرور تھا۔

جواں بخت : اس وقت غالباً وضاحت بیگم کو کوئی اعتراض نہ ہوتا اور بغیر ان کی مخالفت کے تمھارے دل میں میری محبت کیسے پیدا ہوتی۔

دل رُبا : (خفا ہو کر) آپ نے مجھے بے وقوف بنایا ہے۔ تمام دنیا کے آگے میری ہتک کی ہے۔ اب میں کسی کو منہ دکھانے کے قابل نہیں رہی۔

جواں بخت : دل رُبا! کیسی باتیں کرتی ہو۔ اس میں ہتک کی کیا بات ہے۔

دل رُبا : زمانہ مجھ پر ہنسے گا کہ آخر وہی بات کی جس سے دور بھاگا کرتی تھیں۔ جاہل عورتیں پھبتیاں اُڑائیں گی۔ اَن پڑھ طعن تشنیع کریں گے۔

جواں بخت : دل رُبا۔ ذرا ٹھنڈے دل سے غور کرو۔ یہ ہمارا تمھارا معاملہ ہے۔ کسی تیسرے شخص کو اس میں دخل دینے کا کیا حق ہے۔

دل رُبا : میں ایک معمولی لڑکی کی طرح زندگی بسر کرنا نہیں چاہتی۔

مکالموں میں یہی پھیکا پن تمام ڈراموں میں موجود ہے۔ فضل الرحمان کے ڈراموں پر تنقید کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں :

"فضل الرحمان بھی ہمارے بڑے ڈرامہ نویس ہیں لیکن انھوں نے اپنی توجہ زیادہ تر مغربی ڈراموں کے ترجموں کی طرف صرف کی۔ یہ صحیح ہے کہ انھوں نے یہ ترجمے بڑی آن بان سے کیے اور مغربی ڈراموں کو ہندوستان کے اسٹیج پر بھی اجنبی معلوم ہونے نہ دیا...... فضل الرحمان کو اسٹیج کے تقاضوں کا پورا احساس ہے لیکن انھیں زیادہ سنجیدگی کے ساتھ اور تخیل ڈراموں کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔"[1]

---

[1] ڈاکٹر محمد حسن : آج کل دہلی (ڈراما نمبر) جنوری ۱۹۵۹ء

فضل الرحمان کے ڈراموں میں مزاح کی سطح بلند ہے۔ انھوں نے ادبی چاشنی کا خیال رکھا ہے اور کئی قسم کے مزاحیہ پہلو نکالے ہیں۔ مثلاً نئی روشنی میں فصاحت بیگم کو جو ہیروئن کی خالہ ہیں اور اعلیٰ خاندان سے تعلق رکھتی ہیں بھاری بھرکم الفاظ استعمال کرنے کی عادت ہے اگرچہ وہ زیادہ پڑھی لکھی نہیں ہیں لیکن گفتگو میں ادبی الفاظ استعمال کرکے علمیت کا اظہار کرتی رہتی ہیں۔ بہت سے الفاظ ان میں غلط اور بے محل ہوتے ہیں اس سے ڈرامانگار نے مزاح پیدا کیا ہے:

فصاحت بیگم: ہمارے ملک میں ایک زبوں اور موزوں رسم یہ پڑگئی ہے کہ سرپرست لڑکی کی مرضی کے بغیر نسبت ٹھہرا دیتے ہیں جس کے سبب سے میاں بیوی کی ساری زندگی خراب ہو جاتی ہے۔

نواب: ٹھیک ہے۔

فصاحت بیگم: گھریلو زندگی کا تمام عیش ملذذ ہو جاتا ہے۔ ایک دوسرے سے ہمدردی نہیں ہوتی اور مصیبت میں کوئی کسی کا مونس و مردم خوار نہیں رہتا۔

دل رُبا: خالہ جان آپ کیا فرمانا چاہتی ہیں؟

فصاحت بیگم: میں نے تصفیہ کیا ہے کہ بغیر تمھاری رضامندی کے تمھارا بیاہ نہ کروں گی تاکہ کل کے دن کوئی یہ نہ کہہ سکے کہ فصاحت بیگم نے جبر و تشدد سے کام لےکر ایک اجنبی کے پلّے باندھ دیا۔

نواب: بی بی آخر تمھیں کیا اعتراض ہے؟ لڑکا پڑھا لکھا خوب صورت، شریف اور پھر میری جائداد کا اکلوتا وارث ہے۔

فصاحت بیگم: بڑے بزرگ بچّوں کی فلاح و بہبود کے لیے جو تجویز کریں اس کو قبول کرنا ان کا اوّلین وظیفہ ہے۔

دل رُبا: میں اپنے دل سے مجبور ہوں۔

فصاحت بیگم: یہ دل گردہ کا بہانہ بے کار ہے۔ جس وقت تمھارے مرحوم خالو کے ساتھ میری شادی ہوئی تھی تو کیا میرا ان پر دل آیا تھا یا میں نے ان کی صورت دیکھی تھی یا نام سُنا تھا؟ کچھ بھی نہیں۔ فقط متوکل باللہ ابا جان نے مرحوم کے ساتھ میرا نکاح پڑھوا دیا۔ خدا ہی بہتر جانتا ہے کہ شادی کے بعد ہم دونوں میں کس درجہ محبت پیدا ہو گئی۔ مرحوم کس مہربانی اور شفقت سے پیش آتے تھے اور میں ان کی کتنی دل گیری کرتی تھی!!

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مجموعی حیثیت سے فضل الرحمان کے ڈرامے ناکام ادبی ڈراموں کی فہرست میں اضافے ہیں جنھیں پڑھ کر بھی کوئی گہرا تاثر پیدا نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسٹیج کی ضروریات اور تماشائی کے ردِ عمل کی طرف انھوں نے کوئی توجہ نہیں کی جس کی وجہ سے ان کے ڈرامے بے جان سے ہیں اور جن مسائل کو اُٹھانے کی کوشش کی گئی ہے وہ بھی سطحیت کی نذر ہو کر رہ گئے ہیں لیکن یہ نقطۂ نظر سخت گیری پر مبنی ہے فضل الرحمان فن سے واقف ہیں اور انھوں نے اُردو میں نئے موضوعات کے ساتھ آنے کی کوشش کی ہے اگرچہ زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ اس کے برعکس ڈاکٹر عابد حسین نے ایک قابلِ ذکر ڈراما لکھا لیکن وہ اُردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک اضافہ اور فکر انگیز تجربہ کی حیثیت رکھتا ہے۔

ڈاکٹر عابد حسین

ڈاکٹر عابد حسین نے بھی اُردو ڈرامے کا معیار بلند کرنے کی کوشش کی اور جو چند مختصر ڈرامے انھوں نے لکھے ہیں اُن میں پردۂ غفلت کو ایک خاص درجہ حاصل ہے۔ فلسفہ کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے جب وہ جرمنی گئے تو انھوں نے وہاں کی تہذیبی زندگی سے بھی اثر قبول کیا اور ہندوستان کی معاشرتی پستی، قدامت پسندی اور تنگ نظری کے خلاف آواز اُٹھانے کے لیے ڈرامے کا ذریعہ اختیار کیا۔ پردۂ غفلت پہلی بار ۱۹۲۵ء میں برلن (جرمنی) سے شائع ہوا اور غالباً وہیں لکھا بھی گیا۔ اپنے خیالات کو موثر بنانے کے لیے ڈاکٹر عابد حسین نے ایک قدامت پسند زمیندار گھرانے کو چُنا جو زندگی کی نئی تبدیلیوں سے مطابقت نہیں کر پاتا اور پُرانے جاگیردارانہ نظام کی قدروں کو سینے سے لگائے زندگی گذارنا چاہتا ہے۔ یہ کیفیت جو میر الطاف حسین کے گھرانے کی دکھائی گئی ہے اکثر مسلمان زمیندار گھرانوں کی تھی اور وہ سب جدید و قدیم کی اس ٹکر میں اپنے کہنے حالات کے مطابق ڈھال نہیں پاتے تھے۔ پُرانے نظام کی ٹوٹی ہوئی کشتی کے ڈوبتے ہوئے تختوں سے چمٹے ہوئے رفتہ رفتہ بربادی کی طرف جا رہے تھے۔ ڈاکٹر عابد حسین کا یہ ڈراما مسائلی ڈراموں کی اچھی مثال ہے جس میں انھوں نے نئی زندگی کے تقاضوں اور حالات کی تبدیلی کے احساس کو فلسفیانہ مکالموں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ اسی وجہ سے پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں :

"پہلی جنگ عظیم کے بعد جرمنی کا ملک تباہ ہوا تھا لیکن کچھ ہی دنوں کے اندر اس کے علم و فن نے پھر انگڑائی لی تھی اور جرمنی میں ڈرامے کا احیا ہوا تھا۔ نوجوان ڈاکٹر عابد حسین نے اُن ڈراموں کی ٹکنیک اور ان کے فکری پہلوؤں کو دیکھا تھا اس لیے کسی حد تک اس میں اس حقیقت پسندی نے

سادگی اور فطری کیفیت کے ساتھ راہ پائی ہے جو اس وقت کے یوروپی اور جرمنی ڈراموں میں نظر آتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ جدید تعلیم یافتہ طبقہ اپنی مذہبی روایات کے اندر جس طرح ایک نئی زندگی کے خواب دیکھ رہا تھا آزادی اور اصلاح معاشرت کے جذبات سے جس طرح بھر گیا تھا۔ زمیندار طبقہ جس قسم کے بحران میں مبتلا تھا اور عقائد کی دنیا میں روایت اور درایت کے درمیان جو کشمکش جاری تھی اس کا عکس اس ڈرامے میں بھی ہمیں نظر آتا ہے[1]"

الطاف حسین کی بیوی رقیہ خاتون اور ان کے بھائی احمد حسین اس ڈرامے میں قدامت پرستی کے سب سے بڑے نمائندے ہیں۔ منوا اور ان کے شوہر محسن ان کے مددگار ہیں۔ منظور، سعیدہ اور محمد علی زندگی کے نئے تقاضوں کے علم بردار ہیں اور اسی کشمکش سے عابد حسین نے ڈرامے کی تعمیر کی ہے۔ یہ ٹکر جائیداد کی تقسیم کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے لیکن اس جائیداد کی تقسیم کے پس پشت یہ خیالات ہیں کہ پرانے طریق زندگی اور نئے تصورات کا ساتھ نہیں ہو سکتا۔ نئی دنیا بسانے کے لیے پرانی بوسیدہ عمارت کا چھوڑنا ضروری ہوتا ہے۔ اسی سلسلے میں ہندوستانی مسلمانوں میں پردے کا مسئلہ سب سے اہمیت رکھتا ہے جس کی پابندی یہاں کے لوگ اصول دین یعنی روزہ نماز سے بھی زیادہ اہم سمجھ کر کرتے ہیں۔ حالانکہ پورے معاشرتی ڈھانچے کو بدلنے میں یہ سب سے بڑی رکاوٹ ہے اور اس کے بغیر معاشرتی ڈھانچے میں تبدیلی لانا ممکن نہیں ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ پرانے تصورات پر بھی پرانے زاویوں سے عابد حسین نے چوٹ لگائی ہے۔ مشترکہ خاندان کا مسئلہ، ساس اور بہو کے جھگڑے، عورتوں کی تعلیم، شادی کے مسئلے میں لڑکی اور لڑکے کی رائے وغیرہ پر بھی انھوں نے رائے دی ہے اور ان سب کو ترقی

---

[1] پروفیسر احتشام حسین: نیا اردو ڈراما۔ عکس اور آئینے ص ۲۱-۲۲

کی راہ کی رکاوٹیں بتایا ہے۔

عابد حسین نے معاشرتی اصلاح کے مسئلہ کو "پردۂ غفلت" میں زیادہ گہری نظر سے دیکھا ہے۔ اگرچہ فضل الرحمان اور اشتیاق حسین قریشی کے یہاں بھی بعض ایسے ہی مسائل اُٹھائے گئے ہیں لیکن اُن کے مقابلے میں پردۂ غفلت میں سماج کی جڑوں کو گہرائی سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

"پردۂ غفلت میں سب سے نمایاں کردار کرامت علی کا ہے جس کے متعلق ڈاکٹر مسیح الزماں لکھتے ہیں:[1]

> "شیخ جی ایک بڑے بزرگ ہونے کے ساتھ ساتھ سعیدہ اور منظور یعنی نئی قوتوں کے نمائندوں کا ساتھ دیتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شیخ جی کا کردار عابد حسین نے سب سے زیادہ محنت سے مرتب کیا ہے۔ ان کا کردار ارتقا یا وقت کا علامتی کردار ہے اور ان کی آواز وقت کی آواز۔"[1]

کرامت علی کے علاوہ رقیہ خاتون، الطاف حسین اور درگا سہائے کے کردار نمائندہ کردار ہیں جن سے ڈرامے کے ارتقا میں مدد ملتی ہے اور کشمکش میں زور پیدا ہوتا ہے۔ اپنے طبقہ کے نمائندہ کردار ہونے کی وجہ سے ان کرداروں کی تشکیل میں بھی عابد حسین نے اپنی مہارت دکھائی ہے۔

اس ڈرامے میں عمل کی رفتار بہت سُست ہے اور اسی لیے یہ ڈراما تصادم اور کشمکش کی خصوصیات کے باوجود اعلیٰ درجہ کا ڈراما نہیں ہو سکا۔ اس کی سطح بھی بہت اونچی ہے اور پورے ڈرامے پر ایک عالمانہ سنجیدگی چھائی ہے جو ڈرامے کی عام مقبولیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر مسیح الزماں۔

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: "پردۂ غفلت" معیار و میزان ص۵۹

"ڈرامے میں دل چسپی کے دوسرے عناصر کا بھی فقدان ہے۔ شیخ جی کی لمبی لمبی تقریریں ہیں۔ یہ باتیں اگرچہ بہت نپی تُلی اور سنجیدہ ہیں لیکن زندگی میں آدمی ہر وقت تو سنجیدگی نہیں چاہتا۔ شیخ جی نے دنیا کا مطالعہ گہری نظر سے کیا ہے۔ وہ بڑے اچھے خیالات رکھتے ہیں۔ سوسائٹی میں ایک انقلاب کے خواہاں ہیں اور حالانکہ اپنے اعتبار سے مذہب کے بڑے سخت پابند ہیں لیکن اس کے باوجود لوگ ان کو مذہب سے بیگانہ سمجھتے ہیں۔ ان کے سنجیدہ شعروں کے ساتھ ڈراما اپنی دل چسپی کے اعتبار سے اسی وقت قابل توجہ ہو سکتا ہے۔ جب اس کا کوئی اور کردار جذبات کی گرمی اور عقل کے اندھے پن کو پیش کرتا۔ یوں بھی سعیدہ اور محمد علی کا کردار زندگی کی آگ بہت کم رکھتا ہے۔ یہ ڈراما نگار کے ہاتھوں میں آدمی سے زیادہ کاٹھ کے پتلے معلوم ہوتے ہیں جو خود محسوس نہیں کرتے۔ جن کے سینے میں جذبات کے شعلے نہیں دہکتے۔ جو زندگی میں ہر وقت بےحد سنجیدہ نظر آتے ہیں۔"[1]

مجموعی حیثیت سے پردۂ غفلت اُردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک روشن ستارہ کی حیثیت رکھتا ہے جس میں معاشرتی مسائل پر گہری فلسفیانہ نظر ڈالی گئی ہے اور ایک پُرانے زمیندار گھرانے کی زندگی کو حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔ عورتوں کا مزاج اُن کی تیزی اور بامحاورہ گفتگو بھی کامیابی سے سامنے لائی گئی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ ہے کہ ڈرامے کی تعمیر فنکارانہ طور پر کی گئی ہے۔ یوروپی ڈرامے سے متاثر ہو کر مسائلی ڈراموں کو پیش کرنے کی یہ بڑی کامیاب کوشش ہے اور اُردو ڈراموں کی بے بضاعتی کو دیکھتے ہوئے پردۂ غفلت بہت اہم تخلیق ہے جس نے اُردو ڈرامے کو نئے راستے پر لگانے میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ اگر کامیابی، ہر دل عزیزی اور ادبی حُسن کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اُردو کا

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: "پردۂ غفلت" معیار و میزان ص ۵۹

کا سب سے کامیاب ڈراما انار کلی ہے جس کے خالق امتیاز علی تاج ہیں۔ جنھوں نے نہ صرف ڈرامے لکھے بلکہ اس کی تاریخ مرتب کرنے کی کوشش کی اور تحقیق و تفتیش سے کلاسیکی ڈراما نگاروں کی تخلیقات یک جا کر کے شائع کیں۔ افسوس ہے کہ ان کی ناوقت غیر فطری موت نے اس عظیم الشان منصوبے کو مکمل نہ ہونے دیا۔

امتیاز علی تاج :

امتیاز علی تاج کا مشہور ڈراما انار کلی ڈراما نگار کے قول کے مطابق ۱۹۲۲ء میں لکھا گیا اور ۱۹۳۲ء میں پہلی بار اس کی اشاعت ہوئی اور اسی وقت سے اُردو داں طبقہ اس ڈرامے سے متعارف ہوا۔

انار کلی اُردو کا مشہور ترین ڈراما ہے۔ اسے ادبی حلقوں میں جتنا سراہا گیا وہ شاید اور کسی ڈرامے کے حصّے میں نہیں آیا اور اس سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ڈراما اپنے دل کش مکالموں اور ماحول آفرینی کے باعث پڑھنے والوں کو مسحور کر لیتا ہے۔ انار کلی کی خوبی یہ ہے کہ صدیوں پہلے کی مغلیہ شان و شوکت اور شاہی قلعہ کی زندگی کی ایسی دل کش تصویر پیش کی گئی ہے جس سے لوگ بہت متاثر ہوتے ہیں اور اگرچہ ابتدائی مناظر میں عمل کی رفتار بہت سُست ہے لیکن اُردو کے وہ پڑھنے والے جو عموماً ناول اور افسانے کے عادی ہیں ابتدائی سُست رفتار مناظر کو بھی ناول کی طرح پڑھ کر اس میں محو ہو جاتے ہیں۔ اس کی کہانی امتیاز علی تاج نے بڑی چابک دستی سے بنائی ہے اور عشق و محبت کے تصادم کی متعدد صورتیں پیش کر کے کہانی کو دل چسپ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الزماں لکھتے ہیں :

"انار کلی میں خارجی اور داخلی دونوں طرح کے تصادم ملتے ہیں اور کسی شیشے کی نکونی قلم سے چھنتی ہوئی روشنی کی طرح رنگا رنگ جلوے پیش کرتے ہیں۔ دل آرام،

سلیم اور انارکلی کا ایک مثلث ہے جس میں دل آرام سلیم پر فریفتہ ہے اور سلیم انارکلی پر۔ انارکلی کے دل میں بھی سلیم کی محبت ہے لیکن دل آرام سے اُسے کوئی جلن نہیں۔ ہاں انارکلی کی چھوٹی بہن ثریا ضرور دل آرام سے ٹکراتی ہے۔ دل آرام اپنا مقصد حاصل کرنے کے لیے ہر چیز سے ٹکرانے پر تیار ہے۔ انارکلی اس کے راستے کا سب سے بڑا کانٹا ہے اسی لیے وہ مکر و فریب، مکاری، جعل سازی، غرض محبت کی جنگ میں تمام حربوں کا استعمال جائز سمجھتی ہے۔ دل آرام، اکبر اور انارکلی کا بھی ایک مثلث ہے۔ انارکلی کے عروج نے محل سرا میں دل آرام کے وقار کو دھچکا لگایا ہے۔ اس لیے وہ اس سے حسد کرتی ہے۔ اکبر کے دل میں دل آرام کی جو جگہ تھی اسے انارکلی نے حاصل کرلیا ہے۔ اس کے علاوہ سلیم، اکبر اور انارکلی کے تصادم کا بھی ایک مثلث ہے۔ اکبر سلیم کو ایک رومان پرست شہزادے کے بجائے عالی حوصلہ شہنشاہ کے روپ میں دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ سلیم کا ایک کنیز سے دیوانہ وار محبت کرنا پسند نہیں کرتا اور پھر اس کنیز سے جس پہ خود اس کی نظر عنایت ہو۔ ان تین مثلثوں کو تاج نے بڑی خوبی سے ملا کر عمل کا دلچسپ خاکہ مرتب کیا ہے۔"[1]

انارکلی کے کرداروں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے سب اہم کرداروں میں داخلی تصادم بھی موجود ہے۔ خصوصاً اکبر اور انارکلی کے کرداروں میں یہ کشمکش فن کارانہ بلندی پیدا کرتی ہے۔ امتیاز علی تاج کو انسانی نفسیات پر گہرا عبور ہے اور انھوں نے اپنے کرداروں کو تہہ دار بنایا ہے جس سے ان کے کرداروں کی شخصیت

---

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں: "معیار و میزان" ص ۶۳-۶۵

اُجاگر ہو جاتی ہے۔ وہ نفسیاتی ردِ عمل کا لحاظ ہر موقع پر رکھتے ہیں اور لہجہ و الفاظ کے انتخاب اور طرزِ ادا میں بھی بڑی گہرائی پیدا ہو گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض لوگ انارکلی کو مسائلی ڈرامے کی صف میں شمار کرتے ہیں کیونکہ اس میں بعض انسانی تعلقات کی کشمکش ایسے ہی ڈھنگ سے پیش کی گئی ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے لکھا ہے:

"انارکلی میں اصل کشمکش کیا ہے؟ کیا یہ کہ سلیم انارکلی کو نہ پا سکا؟ کیا یہ کہ دل آرام 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، 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 انارکلی کا المیہ نہیں بلکہ اکبر کا ہے۔ اس کے یہاں ایک باپ اور ایک شہنشاہ کے درمیان کشمکش ہے اور جوان لے درمیان توازن برقرار رکھنے یا کوئی تیسرا راستہ نکالنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ یہ اس کی شکست ہے۔ اس کا شاہانہ جلال انارکلی کو تو دیوار میں چنوا سکا لیکن بیٹے کے دل میں باپ کی حیثیت سے جگہ نہ پا 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 کشمکش کے علاوہ جو اسٹیج پر دکھائی جا سکتی ہے۔ یہ داخلی کشمکش بھی عمل اور مکالمے سے نمایاں ہوتی رہے۔"[1]

ساخت کے اعتبار سے انارکلی کا پلاٹ مضبوط اور گٹھا ہوا ہے۔ آغا حشر، احسن لکھنوی اور بیتاب وغیرہ کے ان ڈراموں کو جو انارکلی سے پہلے لکھے جا چکے ہیں ان سے مقابلہ کیا جائے

---

[1] پروفیسر احتشام حسین: عکس اور آئینے ص ۲۹

تو صاف ظاہر ہے کہ ضمنی پلاٹ کا ایک سلسلہ جو اُردو ڈراموں کا خاص عُنصر بن گیا تھا۔ کم ہوتے ہوتے برائے نام رہ گیا ہے۔ جہاں پہلے یہ ضمنی پلاٹ مزاح کے لیے ڈرامے سے غیر متعلق ہوتے تھے وہاں رفتہ رفتہ یہ پلاٹ کا ایسا جُز ہونے لگے جنھیں اگر نکال دیا جائے تو بھی ڈرامے کے عمل یا قصّے پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ ایسے کردار تفریح کے لیے ہوا کرتے تھے۔ انار کلی میں زعفران اور ستارہ کے کرداروں سے یہی کام لیا گیا ہے لیکن کہانی کے تانے بانے میں انھیں اس طرح کھپا دیا گیا ہے کہ اس کا جُز معلوم ہوتے ہیں۔ اور ان سے محلسرا کی فضا آفرینی میں مدد ملتی ہے۔

انار کلی میں انداز تخاطب پر پرانے ڈراموں کا اثر نمایاں ہے۔ اس میں اثر آفرینی سے زیادہ اس عہد کے تھیٹر کی جھلک ملتی ہے۔ مثال کے لیے یہ مکالمے پیش کیے جاتے ہیں:

اکبر: ہاں تم انار کلی! ماہ کامل کو ننھے ستاروں پر فتح حاصل کرنے کے لیے ہالے کی ضرورت نہیں۔ تو پھر اے نازنین! یہ زرق برق پوشاک کس لیے۔
"تیری آواز ایک شراب ہے مگر اے جنّت ارضی کی حور اب کوئی رقص کر۔"

عام طور سے اُردو ڈراموں کے پلاٹوں میں جو بے قاعدگیاں نظر آتی تھیں اُن سے انار کلی بچا ہے۔ ایکٹ یا باب اور مناظر کی تقسیم میں تناسب اور حُسن ملتا ہے۔ اس میں واقعات کی بے جا بھرمار نہیں ہے بلکہ اکثر جگہ جملوں سے بات آگے بڑھائی گئی ہے۔ شروع میں دل آرام کی فکر انگیزی اور جد و جہد کے سوا کہیں خاص عمل نظر نہیں آتا۔ لہروں پر ملاح کی کشتی کے آہستہ آہستہ بہنے کی کیفیت ہے۔ دل آرام اور ثریا دو ایسی موجیں ہیں جو متحرک دکھائی دیتی ہیں۔ جشن میں انار کلی کے عرق پینے کے بعد ایک طوفان موج زن ہو جاتا ہے جس میں ہر لہر ایک اُمڈتی بپھرتی موج بن جاتی ہے۔ جو کردار عمل کا اظہار نہیں کرتے وہ گفتگو کے ذریعے زور و شور دکھاتے ہیں اور یہی تمام

چیزیں انجام تک پہنچتے پہنچتے ایک تناؤ سا بنادیتی ہیں جو اتحادِ عمل کی اچھی مثال کہی جا سکتی ہے۔)

ڈرامے میں کل ۱۲ مناظر ہیں۔ چار سلیم کے ایوان کے دو زندان کے، ایک زندان کے اندر دوسرا باہر۔ باقی سات قلعے کے مختلف حصّوں کے ہیں۔ اس طرح اتحادِ مقام کا عنصر بھی ڈرامے میں موجود ہے۔

جہاں تک اتحادِ زماں کا تعلق ہے ڈرامے کے آغاز سے انجام تک چوبیس گھنٹے سے زیادہ کا عرصہ ضرور لگتا ہے لیکن جو وقفے ڈراما نگار نے دیے ہیں وہ کہانی کے لیے ضروری ہیں۔ ان وقفوں کے بغیر وہ ذہنی اور جذباتی سفر اطمینان بخش طریقے سے پیش نہیں کیا جا سکتا جو ڈراما نگار کا مقصود ہے اور جس کے بغیر ڈرامے کی ساخت مکمل نہیں ہوتی۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ واقعات کی رفتار جتنے وقت کا مطالبہ کرتی ہے اس کا انارکلی میں خیال رکھا گیا ہے اور اس طرح اتحادِ زماں مصنوعی طور پر موجود ہے۔

انارکلی کی نمایاں خصوصیت اس کی زبان ہے۔ اوپر بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اس کے مکالمے بہت دل کش ہیں۔ ان مکالموں میں محاوروں کی پابندی کے ساتھ ایسی شگفتگی اور چستی ہے کہ اس سے ان کرداروں میں جان سی پڑ گئی ہے اور ان کی گفتگو کے لطف نے ان شخصیتوں کو اور کامیاب بنا کر پیش کر دیا ہے۔ مثال کے لیے ایک مختصر مقام پیش کیا جاتا ہے جس میں یہ کیفیت موجود ہے:

زعفران: (بختیار کو دیکھ کر ذرا شرماتی ہے لیکن بہت جلد سنبھل جاتی ہے)
حضور مہارانی جی نے بھیجا تھا کہ

ستارہ: (بات کاٹ کر شوخی سے) جھوٹ بالکل جھوٹ۔ میں بتاؤں حضور۔ ابھی ابھی آپ سنور کر آ رہی تھیں راستے میں مل گئی میں کہنے لگیں چلو صاحب عالم کی طرف چلیں۔

زعفران: حضور اس کی نہ سنیے بکتی ہے۔ سپاٹن کہیں کی۔

ستارہ : (بات کاٹ کر) میں نے کہا اور اگر صاحب عالم نے پوچھا کہ کیسے آئیں تو کیا کہیں گے؟ بولیں کہہ دیں گے مہارانی جی نے بھیجا ہے۔

زعفران : (ناز سے بگڑ کر) نہیں مانے گی ستارہ؟

ستارہ : (شوخی سے بار بار ان کی طرف دیکھتے ہوئے) اور میں نے کہا واپس آنے پر مہارانی جی نے پوچھا کہاں گئی تھیں تو کیا جواب ہو گا؟ بولیں کہہ دیں گے صاحب عالم نے بلوایا تھا۔

زعفران : (کھسیانے پن سے) حضور چل کر پوچھ لیجیے مہارانی جی سے، چڑیل کہیں کی اچھا یاد رکھیو تو۔[1]

انار کلی کی ساخت اور اسلوب کے متعلق عشرت رحمانی لکھتے ہیں :

"گو انار کلی میں ہیئت کے لحاظ سے کسی حد تک تجربہ کیا گیا۔ 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 مگر یہ کشمکش 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 انار کلی ہیں۔ اس طرح یہ طبقاتی کشمکش عام انسانی جذبات، معاشرہ اور ماحول سے جدا کر کے نہیں پیش کی گئی۔"[2]

---

[1] امتیاز علی تاج : انار کلی۔ باب دوم منظر اوّل ص۵۳

[2] عشرت رحمانی : اُردو ڈراما کا ارتقا ص۱۴۵

امتیاز علی تاج تھیٹر سے اچھی طرح واقف ہیں اور ذاتی طور پر پیش کش کا تجربہ رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود انھوں نے انارکلی میں اسٹیج کی ضرورتوں کو نظرانداز کیا ہے۔ اسے اگر اسٹیج پر پیش کیا جائے تو آٹھ نو گھنٹے سے کم وقت نہیں لگے گا۔ اس میں خود کلامی کے مکالمے ضرورت سے زیادہ طویل ہیں اور مناظر غیر ضروری حد تک لمبے کر دیے گئے ہیں۔ اس سے عمل کی رفتار دھیمی پڑ جاتی ہے اور ڈراما گھسٹنے لگتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مکالموں میں ادبیت پیدا کرنے اور خوب صورت ترکیبوں سے سجانے میں وہ اس طرح کھو جاتے ہیں کہ ختم کرنے کا دھیان نہیں رہ جاتا۔

انارکلی کی فضا رومانی ہے اور اس قصے میں روایتی ہونے کے باوجود اتنی گہرائی اور سچائی ہے کہ ہم اسے سچ سمجھنے لگتے ہیں۔ بشیر احمد ہاشمی نے صحیح لکھا ہے کہ "انارکلی کو دیکھ کر یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ اگر ایسا نہیں ہوا تو کاش ایسا ہوا ہوتا۔" اس میں کوئی شک نہیں کہ تاج نے اس ڈرامے میں خونِ جگر کی نمائش کی ہے۔ فنی ومدتوں کو 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 سے ناپا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈراما انارکلی "تاج" کا غیر فانی شاہکار ہے اور اب تک کے اُردو ڈراموں میں اسے مقبول ترین کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ موجودہ ادب کے اہم ادیبوں میں جس نے سب سے زیادہ اس فن کی طرف توجہ کی وہ پروفیسر محمد مجیب ہیں۔

محمد مجیب :

پروفیسر محمد مجیب کے ڈرامے اُردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک نئے موڑ کا پتہ دیتے ہیں کیونکہ انھوں نے حقیقت نگاری کے اصولوں کو پیش نظر رکھ کر زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ اُن کے ڈرامے "حبہ خاتون" "ہیروئن کی تلاش" "آزمائش" اور "خانہ جنگی" اُردو کے اہم ڈراموں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان ڈراموں میں انھوں نے اسٹیج کے تقاضوں کو مدّنظر رکھنے کی کوشش کی ہے اور مسائل زندگی سے سروکار رکھا ہے۔ انجام، کھیتی، دوسری شام سماجی کہے جا سکتے ہیں اور روزمرّہ زندگی کے کسی نہ کسی رُخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان میں فرد اور سماج کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔

ان کا ڈراما "کھیتی" جو ۱۹۳۸ء میں لکھا گیا ایک مختصر ڈراما ہے جو سماجی کش مکش کو پیش کرتا ہے اور نام نہاد لیڈروں کے چہروں کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ حسام الدین اس نوجوان طبقہ کی نمائندگی کرتا ہے جو حالات کا جائزہ لیتے ہوئے اپنی صلاحیتوں کے اعتبار سے اپنے لیے مناسب جگہ بنا لیتے ہیں اور اپنے فیصلے اور اصولوں پر اٹل رہتے ہیں۔ وہ اس کی پروا نہیں کرتا کہ پرانی پیڑھی کیا کہہ رہی ہے۔ کیا کر رہی ہے بلکہ وہ وقت کے تقاضوں کو تجربوں کی روشنی میں دیکھتا ہے اور اپنی قوت ارادی سے عمل پیرا ہو جاتا ہے۔ کرم علی ایک مالدار تاجر ہے۔ دلدار حسین زمیندار ہیں جو میونسپلٹی کے ممبر ہیں۔ یہ لوگ ان قوم پرستوں اور لیڈروں کی نمائندگی کرتے ہیں جو سرپرستی کی آڑ لے کر قوم کو گمراہ کرتے ہیں۔ جھوٹے فتوے دیتے ہیں۔ مذہب، ملت ذات پات کا فرق جتا جتا کر قوم کو مختلف فرقوں میں تقسیم کرا کے کمزور بنا دیتے ہیں اور اپنے مفاد کے لیے بڑے سے بڑے فساد کرانے سے بھی گریز نہیں کرتے۔

اس ڈرامے میں مکالمے بے حد طویل ہیں اور بعض جگہ تو کسی ایک کردار کی گفتگو نے دو تین صفحے گھیر لیے ہیں۔ ڈرامے کا تاثر خود کلامی سے مسخ ہو جاتا ہے۔

"انجام" مذہبی ٹھیکہ داروں کو ان کے اصلی روپ میں پیش کرتا ہے جس میں فرد کے اعمال اور مذہبی سرپرستوں کی کشمکش دکھائی گئی ہے۔ ایک انسان زندگی کی تگ ودو سے گزرنے کے بعد آخر میں جب پیچھے گھوم کر ماضی پر نظر ڈالتا ہے تو اسی نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ حق و فرض کی ادائیگی میں کبھی انصاف اور کبھی بے انصافی کرتے ہوئے زندگی کی سب سے قیمتی دولت ذہنی سکون کھو چکا ہے۔ سب سے خاص کردار نجم الدین کا ہے۔ زندگی کا ایک بڑا حصہ انھوں نے عدالت میں جج کی کرسی پر بیٹھ کر گزارا ہے اور زندگی کی اچھی بری سبھی قدروں کو اپنایا ہے۔ ریٹائر ہونے کے بعد اپنی زندگی سے غیر مطمئن سے ہیں۔ جیسے وہ گناہ گار ہوں۔ جانے وہ کون سا بوجھ ہے جس کے تلے وہ دبے جا رہے ہیں۔ مذہبی ٹھیکہ داروں کی نمائندگی کے لیے مجیب نے درگاہ کا ماحول پیش کیا ہے۔ جہاں پُر مرید، مجاور جیسے ظاہر دار، اسلام پرست مذہب کا ڈھونگ رچاتے ہیں اور کسب معاش کے لیے دعا، تعویذ، گنڈا دے کر لوگوں کو وہم میں مبتلا کر کے ان کا خون چوستے اور گمراہ کرتے ہیں۔ ان کو مذہب کی حقیقت سے دور لے جاتے ہیں۔ بظاہر وہ خود کو عام لوگوں سے بالاتر ظاہر کرتے ہیں لیکن حقیقت میں وہ بھی گناہ و ثواب اور زندگی کی لذتوں سے سیراب ہوتے ہیں۔

اپنی ذہنی الجھن دور کرنے کے لیے اور اپنا کھویا ہوا سکون واپس لینے کے لیے نجم الدین پیر صاحب کی خاطر میں ہزاروں روپیہ خرچ کرتے ہیں۔ دعا اور تعویذ پر یقین کرتے ہیں اور ان لوگوں کی دی ہوئی ہدایت پر عمل کرتے ہیں لیکن چونکہ ان کا باطن تاریک ہے انھیں اپنے کیے ہوئے گناہوں کا احساس ہے اس لیے ان کا ضمیر برابر ملامت کرتا ہے اور انھیں دعا تعویذ سے کوئی نجات حاصل نہیں ہوتی۔

آخر میں یہ پردہ اُٹھتا ہے کہ نجم الدین کو بیوقوف بنا کر مذہبی ٹھیکہ داروں نے اچھی خاصی رقم وصول کرلی۔ ایک طرف وہ پہلے ہی زندگی سے بیزار گناہوں کی تلافی میں پریشان ہیں۔ اوپر سے یہ فریب انھیں اور بھی رنجیدہ کر دیتا ہے۔ ظاہر و باطن کی یہ کش مکش اپنی منتہا کو پہنچتی ہے اور ضمیر سے لڑتے لڑتے وہ اتنے کمزور ہو جاتے ہیں کہ رات کی تاریکی میں بڑھتا ہوا سایہ جو انھیں ہمیشہ ڈرایا کرتا تھا ایک رات ان کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ وہ سایہ دراصل ان کے ضمیر کی آواز تھی جو رات کی تنہائی میں وہم کی شکل میں ان کی طرف بڑھتی ہے۔ نجم الدین کی موت پر ڈراما اختتام کو پہنچتا ہے اور اس کا اثر بھرپور پڑتا ہے۔ لیکن ڈراما نگار نے جس مقصد کو پیش کیا ہے وہ اس طرح چھا گیا ہے کہ دوسرے لطیف پہلوؤں کی طرف ان کا دھیان نہیں جاتا۔ کوئی زنانہ کردار سامنے نہیں آتا۔ بعض جگہ کسی کردار کی زبانی زنان خانے میں سلام کہلایا گیا ہے یا زنان خانے کی خیریت دریافت کی گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ زنان خانے میں کوئی کردار ہے جو سامنے نہیں آتا۔ بظاہر اس پردے کی کوئی وجہ معلوم نہیں ہوتی۔ لیکن ڈراما نگار کے پیش نظر جو موضوع ہے وہ نجم الدین اور چند دوسرے مذہبی پیشواؤں کے ذریعہ پیش کر دیا گیا ہے اور اسی مقصد کی پیش کش میں ڈراما نگار اس طرح کھو جاتا ہے کہ اس کا مزاج ہی نہیں بن پاتا کہ وہ دوسرے لطیف پہلوؤں کی طرف اشارہ کر سکے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈرامے میں یکسانیت زیادہ ہو گئی۔ ایک سی باتیں ایک سے مسئلے سُنتے سُنتے طبیعت اُکتا جاتی ہے۔ اس ڈرامے میں کرداروں کے ساتھ اور محنت کی جاتی تو ایک دردمند دل رکھنے والی بیٹی یا رفیقۂ حیات کی خاصی گنجائش تھی۔

فرد کی الجھنیں اور نفسیاتی نظام کا ردِّ عمل محمد مجیب نے بہت کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ایک کردار کی داخلی کش مکش اور اس کے پہلو بہ پہلو سماجی اداروں کی تنقید نے اس ڈرامے کو اُردو کے اچھے نفسیاتی ڈراموں کی صف میں کھڑا کیا ہے اور اردو ڈرامے کو

نئی وسعت سے آشنا کیا ہے۔

فنی نقطہ نظر سے اس ڈرامے پر روشنی ڈالی جائے تو کئی کمزوریاں سامنے آتی ہیں۔ کردار نگاری بھی کمزور ہے ۔ نجم الدین کا کردار اور روشن ہو سکتا تھا لیکن تمام وقت وہ ضمیر کی ملامت میں اسیر نظر آتے ہیں۔ اگر وہ کردہ گناہوں کی تلافی کا کوئی اور راستہ نکال لیتے تو ایک کامیاب زندگی کے مالک کہے جا سکتے تھے لیکن وہ خود باطن کی تاریکی میں اس طرح گم ہو جاتے ہیں کہ راہ نہیں پلٹتے۔ اس ڈرامے کے مکالمے اس قدر طویل ہیں کہ طبیعت اُکتا جاتی ہے اور ظاہر ہے کہ اس طرح اسٹیج پر ہر کردار اتنی طویل گفتگو ادا کرے گا تو تماشائی اُکتا جائیں گے۔

خانہ جنگی، حبہ خاتون، آزمائش، تاریخی ڈرامے ہیں جو کسی اہم تحریک یا مسئلہ کو لے کر لکھے گئے ہیں۔ خانہ جنگی ۱۹۴۰ء میں لکھا گیا اس میں نفاق کی برائیوں اور خانہ جنگی کی تباہیوں کا انجام دکھایا گیا ہے اور اتحاد کی خوبیوں سے روشناس کرایا ہے۔ اس کے افراد اپنی انا کے تحفظ کا خیال رکھتے ہوئے اپنے عقائد اور عزائم کے ساتھ پوری قوت سے ٹکراتے نظر آتے ہیں۔ ان کے مکالموں سے عتاب بھی نازل ہوتا ہے اور مقاصد کی مصلحتیں بھی جھلکتی ہیں اور ان کے اعمال کا سلسلہ ڈرامے کو ایسے خاتمے پر پہنچا دیتا ہے جس کا راز ان قصوں کی تہہ میں پوشیدہ ہے۔ ڈرامے کا اصل موضوع ان دونوں فرقوں کے مختلف اقدار کی کشمکش ہے۔ ایک طرف دارا اور سرمد ہیں جو ہندو مسلم اتحاد اور روشن خیالی و بے تعصبی کی مثال ہیں۔ شیخ سرمد کی شخصیت روحانی پیشوا اور معلّم ہونے کے ساتھ ساتھ سچائی اور اصول پرستی کا نمونہ ہے۔ دوسری طرف اورنگ زیب اور اس کے دربار کے علماء جن کے شرعی احکام سے تمام لوگ متاثر ہیں۔ ڈرامے میں یہ مقاصد مکالموں کے پردے میں پیش کیے گئے ہیں جہاں دارا اور اورنگ زیب کے مکالموں سے چنگاریاں نکلنے لگتی ہیں اور دلوں کی رنجش میدان جنگ کی اس خوں چکاں کشمکش

سے بڑا دائرہ گھیر لیتی ہے۔ شروع میں دارا شاہ جہاں سے اُلجھتا ہے کہ اورنگ زیب سے جنگ کرے گا۔ وہ ایک ضدی اور انجام سے بے فکر نوجوان کی طرح سامنے آتا ہے مگر رفتہ رفتہ اس کے اور اورنگ زیب کے اختلافات واضح ہوتے جاتے ہیں تو دارا اپنی روشن خیالی، ترقی پسندی اور خلوص سے اورنگ زیب سے بلند تر ہو جاتا ہے اور اس کی یہی خصوصیات اورنگ زیب کو اور بے چین کر دیتی ہیں۔

چند تاریخی کرداروں کے پردے میں ہندوستانی تہذیب کی اس کش مکش کو پیش کیا گیا ہے جو مغل عہد میں اکبری دور کے بعد ایک ملی جلی تہذیب کی شکل میں ظاہر ہو رہی تھی اور واضح طور پر اس کے دو رُخ تھے جس کی نمائندگی بعض علماء اور بعض صوفی اور بادشاہ کر رہے تھے۔ ایک گروہ کا خیال تھا کہ مذہب مل جل کر رہنے کا نام ہے اور تمام مذاہب ایک ہی راستے کی طرف نمائندگی کرتے ہیں۔ دوسرا گروہ یہ سمجھتا تھا کہ اسلام ایک خاص دین ہے اس میں کسی دوسرے مذہب کی آمیزش سچی مذہب پرستی سے دور کر دیتی ہے۔ اکبر کے عہد میں پہلے گروہ کو خاص تقویت حاصل ہوئی لیکن اس کے بعد سے مذہب پرست علماء نے آہستہ آہستہ اپنی گرفت مضبوط کر لی۔ یہاں تک کہ شاہ جہاں کے آخری زمانے میں یہ کش مکش داراشکوہ اور اورنگ زیب کے تصادم کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے خانہ جنگی کے بارے میں اس طرح لکھا ہے:

"پانچ مناظر کا یہ ڈراما خوبصورتی سے آغاز و ارتقا کی منزلیں طے کرتا ہے۔ شروع سے دارا اور اورنگ زیب کے خارجی تصادم کے ساتھ اس داخلی تصادم کو بھی واضح کرتا چلتا ہے جو ظاہر پرستی، ریاکاری، مصلحت بازی، اور حق، انصاف و آزادی ضمیر کے درمیان موجود ہے۔ جیسے جیسے ڈراما آگے بڑھتا ہے آخرالذکر تصادم زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ سرمد کے قتل کی خبر اُسے نقطۂ عروج پر پہنچا دیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود نقطۂ عروج پر پہنچ کر ناظرین

پر اس کا ایسا گہرا اثر نہیں ہوتا جیسا کہ دنیا کے بڑے المیہ ڈراموں کے
پڑھنے یا دیکھنے سے ہوتا ہے۔" لہ

پروفیسر محمد مجیب نے بڑی ڈرامائی چابکدستی سے اس اصولی اور تہذیبی تصادم کو خانہ جنگی کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں نہ صرف ان کی کردار نگاری بلکہ مکالمہ بھی بہت جاندار ہو گیا ہے اور بعض عالمانہ بحثوں کی وجہ سے اس میں ایک ایسا فطری عنصر پیدا ہو گیا ہے جو اسے بے حد گراں قدر عنصر بناتا ہے۔ کردار نگاری اچھی ہے۔ سرمد کا کردار بہت محنت سے پیش کیا گیا ہے۔ مکالموں کی طوالت یہاں بھی موجود ہے۔ پھر بھی کئی حیثیتوں سے "خانہ جنگی" مجیب کا ایک کامیاب ڈراما سمجھا جاتا ہے۔

"حبہ خاتون" بھی مجیب صاحب کا ایک اہم ڈراما ہے اس کے متعلق وہ خود لکھتے ہیں:

"یہ اس سوانح عمری کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے جیسے مولانا مہجور نے حال ہی میں مرتب فرمایا ہے۔ ڈراما لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ حبہ خاتون کی شخصیت کا اندازہ ہو جائے۔ اس میں صرف چند واقعات لئے گئے ہیں جو میرے خیال میں مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔" لہ

اکبر اعظم کے زمانے میں حبہ خاتون "کشمیر کشمیریوں کا ہے" کی تحریک کو پیش کرتا ہے۔ حبہ خاتون کشمیر کی ایک حسین، ذہین اور روشن خیال خاتون تھیں۔ کسی بھی شخصیت کو شخصیت کہنے کے لیے اس میں غیر معمولی قوتِ فکر و عمل، مستقل مزاجی، حوصلہ مندی جیسے جوہروں کا ہونا ضروری ہے۔ پروفیسر مجیب کے الفاظ میں:

"شخصیت کو جانچنے کا صحیح معیار یہ ہے کہ ہم دیکھیں کہ وہ اپنے آپ کو کیسے مقاصد

لہ ڈاکٹر مسیح الزماں: معیار و میزان ص۱۴۹

لہ محمد مجیب: حبہ خاتون۔ (دیباچہ) ص۵

کا خادم بناتی ہے اور انھیں حاصل کرنے کے کیسے وسائل منتخب کرتی ہے۔
صحیح مقاصد کو صحیح اخلاقی طریقے سے حاصل کرنا شخصیت کی معراج ہے۔"[۱]

حبہ خاتون کو اگر ان اوصاف کے آئینے میں دیکھا جائے تو وہ بڑی شخصیت کی مالک نظر آتی ہے۔ اس کی زندگی میں کسی طرح کا تضاد نہیں ہے وہ دلی اور دماغی اُلجھنوں سے آزاد ہے اور محل میں رہ کر بھی ایسی زندگی گذارتی ہے کہ جیسے خانقاہ میں رہتی ہو۔ ڈراما کشمیر کے حسین نظارے سے شروع ہوتا ہے۔

حبہ خاتون میں مجیب نے اس بات کا لحاظ رکھا ہے کہ عوام ہر سطح پر سامنے نہیں آتے۔ اس ڈرامے میں اخلاقی اور رومانی اقدار، اس کی معنی خیز غزلیں، رسیلے گیت اور رومانی مناظر نے اسے خوب صورت تخلیق بنا دیا ہے۔ فنی پہلو سے اس میں کچھ کمزوریاں بھی ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین کے خیال میں:

"حبہ خاتون میں جو وقت صرف ہوا ہے وہ بھی وحدت تاثر پر اثر انداز ہوا ہے۔ ڈرامے میں وقت کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ ارسطو کے وقت سے آج تک اسے وحدت تاثر کا جز سمجھا گیا ہے۔ ارسطو نے خود یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ٹریجڈی کو سورج کے ایک چکر یا اس سے کچھ زیادہ میں مکمل ہو جانا چاہیے...... حبہ خاتون میں وقت سے جو فاصلے ہیں وہ پوری طرح مربوط نہیں ہوتے اس لیے واقعات کا بہاؤ رکتا ہوا نظر آتا ہے اور گو کہانی زندگی کے اہم ترین واقعات کو جوڑ کر ہی مرتب کی گئی ہے لیکن تماشائی کی قوت متخیلہ بعض حصوں کی خانہ پُری نہیں کر سکتی اس لیے ڈرامے کا آخری تاثر ہلکا رہتا ہے اور خاتمہ جہاں تاثر کو بھرپور ہونا چاہیے تھا مبہم اشارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔"[۱]

---

[۱] پروفیسر احتشام حسین: نیا اُردو ڈراما، عکس اور آئینے ص ۳۲

دوسری شام ۱۹۵۶ء میں لکھا گیا ہے۔ کہانی اچھی ہے۔ کردار نسبتاً جان دار ہیں اور سچی روز و شب کی طرف لگے ہوئے نظر آتے ہیں "فن برائے فن" یا "فن برائے زندگی" کے مسئلے کو رومان کا رنگ دے کر پیش کیا ہے۔ فن اور زندگی کی کش مکش اس کہانی کی جان ہے۔ ہیرو چودھری ایک آرٹسٹ ہے فن اس کی زندگی کا مقصد ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ صرف اسی مقصد کے لئے زندہ ہے۔ ہر وہ چیز جو اس کے مقصد میں سدِّ راہ معلوم ہو اُسے خیرباد کہنے کو تیار ہے اور ہر وہ چیز جو اس کے مقصد کے حصول میں مددگار ثابت ہو اُسے اپنانے کے لیے تیار ہے۔ اپنی پہلی بیوی کو اسی لیے چھوڑ دیتا ہے دوسری بیوی کے ساتھ رہتا ہے جو اس کے فن کی قدردان ہے اور اپنی صلاحیت سے اسے ایسے اطمینان بخش ماحول میں رکھتی ہے اور حوصلہ افزائی کرتی ہے جس سے اُس کی فن کارانہ صلاحیتیں اُبھر سکیں اور وہ شہرت کے بامِ عروج تک پہنچ جائے۔ واقعات بتاتے ہیں کہ چودھری نے اپنی پہلی بیوی کو صرف اس لیے چھوڑا ہے کہ وہ اس کے ساتھ وہ توازن، وہ ہم آہنگی، طبیعت کا وہ میلان پیدا نہ کر سکی جو دوسری بیوی نے کر لیا اور چودھری نے یہ تغیر اپنے مقصد اور فن کی بقا کے لیے قبول کیا۔ ڈرامے میں جہاں کہیں اُس کی پہلی بیوی سامنے آتی ہے گریہ وزاری کرتی ہوئی سامنے آتی ہے۔ اس سے دو پہلو واضح کیے گئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کی بیوی جاہل اور بے عقل ہے۔ وہ گریہ وزاری کر کے اپنا کھویا ہوا حق واپس لینا چاہتی ہے لیکن ایسی صلاحیت نہیں رکھتی کہ دوسری خوبیاں خود میں پیدا کر کے اُسے جیت لے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ اُسے گریہ وزاری کرتا دیکھ کر چودھری کے اندر کا شوہر تو متاثر ہوتا ہے لیکن اس کے اندر کا فن کار کسی طرح اس بیوی کو قبول کرنے کے لیے تیار نظر نہیں آتا تو اصل کش مکش فن اور زندگی کی ہے۔ اصول اور محبت کی ہے۔ اسے محبت سے لگاؤ نہیں ہے۔ جنس کی کشش اسے نہیں کھینچتی بلکہ وہ ایک کامیاب فن کار بننا چاہتا ہے اور اس کامیابی کے لیے جس توازن، ہم آہنگی اور رفاقت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے یہ سب کچھ اسے شیاما میں ایک ساتھ مل جاتا ہے۔

وہ اسے چاہنے لگتا ہے تاکہ وہ اِن جذبوں کو فنّی صورت دے سکے۔

کہانی میں کب اور کہاں ایسا موڑ آجاتا ہے کہ چودھری اور شیاما ایک دوسرے سے دور ہونے لگتے ہیں، یہ واضح نہیں ہوتا۔ یہ ضرور ہے کہ فن کار اپنے فن میں ایسا غرق ہو جاتا ہے کہ وہ عورت کے فطری تقاضوں کی طرف متوجہ نہیں ہو پاتا اور اس کی کمزوری کا بھی خیال نہیں کرتا۔ چودھری کی صرف فن سے لگاؤ رکھنے والی طبیعت نے اس کی شخصیت کو سیپ میں رہنے والا گھونگھا بنا دیا ہے اور زندگی کے دوسرے پہلوؤں سے چشم پوشی کرتے رہنے کا انجام یہ ہوتا ہے کہ فن کار کی زندگی میں چمکنے والا نیا سورج تھوڑی دیر کا اُجالا دے کر معدوم ہو جاتا ہے اور بہت جلد دوسری شام آجاتی ہے۔

اس ڈرامے کے مکالمے روانی اور با محاورہ زبان کی اچھی مثال ہیں:

چودھری: میری طرف سے تم بے فکر رہو۔ مجھے تصویروں میں فریم لگانے ہیں اور اس میں رات کے ۱۲ بج جائیں گے۔

شیاما: اور میرا کام۔ بس یہ رہ گیا ہے کہ تم کو کام کرتے دیکھتی رہوں۔

چودھری: اچھا اب میرے کام پر بھی رشک کرنے لگی ہو۔

شیاما: (طنز کے ساتھ) میں آپ کے کام پر رشک کروں تو آپ کا کیا بگڑ جائے گا۔ اب تو اس کے بہت سے قدر کرنے والے پیدا ہو گئے ہیں۔ اب وہ زمانہ گیا جب آپ کہتے تھے کہ جو تصویر بناتے ہیں میرے لیے بناتے ہیں۔ اب تو شکنتلا نے آپ کے کام کی نمائش کا انتظام کیا ہے۔ آپ مشہور ہو جائیں گے۔ آپ کے گرد دُھن برسے گا۔ آپ بڑے بڑے آدمیوں سے مصوری پر گفتگو کریں گے۔ آپ کی تصویر اخباروں میں چھپے گی۔ آپ کو نہ میری ضرورت ہے نہ میرے رشک کی پروا![1]

---

[1] محمد مجیب: دوسری شام ص۵۶

چودھری کا کردار مرد کی عورت سے دلچسپی اور خود غرضانہ لگاؤ کی اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں فنِ مصوری پر جس تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے اور مختلف قسم کے آرٹ پر روشنی ڈالی گئی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ خود مجیب صاحب کو فن مصوری سے بے حد لگاؤ ہے اور یہ اُن کے اندر کا مصوّر یا فن کار بے چین تھا، ایسے کردار کی تخلیق کے لیے جس کی زبان سے وہ اپنے تمام خیالات کا اظہار کر سکیں اس لیے انھوں نے چودھری کے کردار کو فن کار کی صورت میں پیش کیا ہے۔

"ہیروئن کی تلاش" میں پڑھے لکھے روشن خیال لوگوں کے ذہنی پردوں پر جو تاریک سائے منڈلا رہے ہیں اُن پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

آزمائش بھی مجیب صاحب کا ایک تاریخی ڈراما ہے اس کے واقعات ۱۸۵۷ء کی جنگ کے گرد چکر لگاتے ہیں اور دہلی کی سیاسی، سماجی، اخلاقی اور جذباتی زندگی کے اُتار چڑھاؤ کو پیش کرتے ہیں۔ اس میں عوامی اقدار اور رجحانات کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔ انگریزوں کی حکومت کے خلاف جذبات بھڑکتے ہیں اور ایک تحریک کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ آزمائش کا مرکزی کردار بھی آزادی کے لئے جد و جہد کرتا ہے۔ اس جد و جہد میں جوان بوڑھے بچے، تعلیم یافتہ اور جاہل سب شریک ہیں۔ کوئی خاص ہیرو نہیں ہے بلکہ عوامی تحریک کے بدلتے ہوئے حالات اور واقعات کے موڑ خود ہی ہر موڑ پر ایک ہیرو بنا لیتے ہیں۔ اس میں متعدد کردار ہیں۔ کردار معمولی ہو یا غیر معمولی ایک بار اُبھرتا ہے یا بار بار لیکن اپنی شخصیت کے حدود میں بے کنار نظر آتا ہے۔

ہر انسان کی قدریں مختلف ہوتی ہیں۔ مجیب صاحب کی قدروں میں حبّ الوطنی کے جذبے کو اوّلیت حاصل ہے اور اس جذبہ کو خلوص و ایثار سے تقویت ملتی ہے۔ یہ قدریں کسی فردِ خاص سے متعلق ہو کر انفرادی ہو جاتی ہیں اور عوام سے قریب ہو کر اجتماعی کہلاتی

ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے واقعات میں اجتماعی قدروں کا نقشہ دیکھ کر مجیب نے اسے اپنا موضوع بنایا۔ سدھاری سنگھ کا اعلان انھیں قدروں کی حفاظت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

"آج رات تک ہم باغی کہلائے جا سکتے تھے۔ اب ہم مغل شہنشاہ کے فوجی ہیں اب باغی وہ ہے جو ہم سے لڑے۔ چاہے وہ ہندوستانی ہو یا انگریز۔ جو ہمارا ساتھ نہ دے وہ غدار ہے۔"[1]

کردار نگاری اچھی ہے۔ بخت خاں کا کردار بہت دل کش ہے۔ ڈراما کا جذباتی نقطۂ عروج وہ المیہ ہے جہاں منی (طوائف) وطن کے لیے جان دے دیتی ہے۔ وہ انگریز کی گولی کا نشانہ بن جاتی ہے۔ آخر وقت یوسف سے کہتی ہے:

"یوسف بھیا اب میرا کام ختم ہو گیا نا؟ میں نے زخموں کو دیکھنے کے لیے سر نہیں جھکایا۔"[2]

اس ڈرامے کی زبان سادہ ہے۔ جذبے کے خلوص اور عملی زندگی کا حسین نقش موجود ہے جس میں ڈرامے کا فنی حُسن بھی جلوہ گر ہے۔ کردار نگاری کی طرف خاص دھیان دیا گیا ہے۔

مجیب صاحب نے تمام ڈراموں میں اسٹیج کی ضروریات کو سامنے رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے اندر کا انشاپرداز بعض ڈراموں پر چھا گیا ہے اور مکالمے طویل ہو گئے ہیں۔ اُن کے سبھی ڈراموں میں یہ کمزوری اور اکتاہٹ موجود ہے۔ کہیں کہیں تاثر اور توازن بھی نظر انداز ہو جاتا ہے لیکن اگر واقعات کا گہرائی سے مطالعہ کر لیتے تو وحدتِ تاثر کی کمی بھی دور ہو جاتی۔

اُنھوں نے اُردو ڈراموں میں سنجیدگی، ٹھہراؤ اور مسائل کو خوبی سے برتنے کی اچھی

---

[1] محمد مجیب: آزمائش ص ۳۲، ۳۳   [2] محمد مجیب: آزمائش ص ۶۳

مثالیں پیش کی ہیں۔ ان کے پہلے کے ڈراموں کو دیکھا جائے تو یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ معاشرتی مسائل پر ان کی نظر زیادہ گہری ہے اور وہ باریک اور نازک مسائل کو عالمانہ نظر سے دیکھتے ہیں۔" دوسری شام" میں انھوں نے مصوری کے مختلف دبستانوں پر اچھی بحث کی ہے اور مصور کے کردار کو اس کے اصلی رنگ روپ میں پیش کیا ہے۔ انسانی کمزوریاں اور خوبیاں، نفسیاتی اُلجھنیں اور پیچیدگیاں ان کے ڈراموں میں کامیابی سے پیش کی گئی ہیں جن کی وجہ سے ان کے کردار سطحی یا لکڑی کے بنے ہوئے افراد نہیں معلوم ہوتے بلکہ سانس لیتے جیتے جاگتے کردار نظر آتے ہیں۔

ان ڈراموں میں پیش کش کی کمزوریاں ضرور ہیں۔ بحث کی تیزی میں مکالمے لمبے ہو جاتے ہیں اور عمل کم رہ جاتا ہے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ محمد مجیب نے اُردو کو نئی وسعتوں سے آشنا کیا اور مسائلی نفسیاتی ڈراموں کے اچھے نمونے پیش کیے۔

اپٹا : IPTA

یہ ایک اہم حقیقت ہے کہ ہندوستان میں عوامی قسم کے ناٹکوں، راسوں اور نوٹنکیوں کا رواج عہد قدیم سے چلا آتا تھا اور اسی نے اس فن کو یہاں زندہ رکھا تھا کیونکہ اس کا تعلق عوام کی زندگی، خاص کر مذہبی اور سماجی زندگی سے تھا۔ یوروپی اثرات نے شہری زندگی اور اس کی تفریحات کی طرف اس طرح متوجہ کیا کہ عوام کی زندگی نظروں سے اوجھل ہونے لگی۔ ترقی پسند تحریک نے ایک بار پھر اس رابطہ کی جڑیں مضبوط کرنے کی کوشش کی۔ اس کے اثر سے اُردو افسانہ، ناول، تنقید اور ڈراما ہی نہیں لوک کہانیوں اور لوک گیتوں کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ ان اہم تجربات نے ازسرِنو ہندوستان گیر پیمانے پر ناٹک سے دلچسپی لینے والوں کو بیدار کیا اور لوک تھیٹر، اوپن تھیٹر، لٹل تھیٹر، پبلک تھیٹر کی شکلوں میں نئے انداز کے اسٹیج اور ڈرامے کو جنم دیا۔ انڈین

پیوپلس تھیٹر ایسوسی ایشن بھی انھیں میں سے ایک ہے جسے آسانی کے لیے IPTA (اپٹا) کہا جاتا ہے۔

انڈین پی پلس تھیٹر ایک جوان سنگھالی خاتون انل ڈی سلوا (ANILDE SILDE) کی کوششوں سے بنگلور میں وجود میں آیا۔[1] اس کی ابتدا بھی انجمن ترقی پسند مصنفین کے اغراض و مقاصد کے تحت ہی تھی۔ اور کم و بیش اس کے ساتھ ساتھ اسے بھی کونپلیں نکالنے اور بڑھنے پھیلنے کا موقعہ ملا اور رفتہ رفتہ اس کی شاخیں ملک کے مختلف حصوں میں قائم ہو گئیں جو عوام کے جبر و استحصال کے خلاف چھوٹے بڑے ڈرامے کر کے لوگوں میں سیاسی شعور پیدا کرنے لگیں۔ یوں تو ہندوستان کی تمام اہم زبانوں میں اپٹا کی شاخیں ڈرامے کھیلتی تھیں لیکن اس کا ہندوستانی گروپ اُردو ڈراموں کے لیے خصوصیت رکھتا ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرح اپٹا کا مقصد بھی یہ تھا کہ سماجی مسائل کی طرف عوام کو متوجہ کیا جائے اور ڈراموں کے ذریعہ انھیں زیادتیوں اور سماجی نابرابری کا احساس دلا کے ایسی ذہنی سطح پر لایا جائے کہ وہ موجودہ سماجی اداروں سے بددل ہو کر انھیں تبدیل کرنے کے متعلق سوچنے لگیں۔ اپٹا کے ہندوستانی گروپ کے سب سے اہم ڈرامانگار خواجہ احمد عباس ہیں۔ جن کے ڈرامے "زبیدہ" نے سب سے پہلے اپٹا کو ہندوستان بھر میں مقبول بنا دیا۔

زبیدہ یو۔ پی کی ایک لڑکی ہے جو اپنے گھر کے قریب نوحہ و ماتم اور اصلاحی کارکنوں کے پُرجوش گانے سُن کر اس درجہ متاثر ہوتی ہے کہ پردہ چھوڑ کر سماجی فلاح کے کاموں میں لگ جاتی ہے۔ ہیضہ کے علاج کا انجکشن مہیا نہ ہوسکنے کی وجہ سے وہ راہی عدم ہو جاتی ہے۔ عباس نے اس ڈرامے میں ساخت کا نیا تجربہ کیا ہے اور

---

[1] بلکھراج آنند: دی انڈین تھیٹر ص ۵۶

شہری زندگی کے نعروں، جلوسوں کو مسلمان گھرانے کی اندرونی زندگی سے ربط دے کر زندہ اخبار کی طرح ڈراما تخلیق کیا ہے۔ انھوں نے اس تجربہ سے تھیٹر کی روایت میں بھی ایک تبدیلی کی اور دستاویزی (Documentary) ڈرامے کے قسم کی چیز لکھی۔

اپٹا کا ایک مقبول ڈراما علی سردار جعفری کا "یہ کس کا خون ہے"، جو جنوری اور فروری میں ۱۹۴۳ء میں سات بار بمبئی میں اسٹیج کیا گیا اور اس کے بعد اور شہروں میں بھی کھیلا گیا۔ اسی سال یہ کتابی صورت میں بھی شایع ہوا۔ اس ڈرامے میں جاپانیوں کے حملے کے خلاف عوام کو تیار کیا گیا ہے تاکہ وہ انگریزوں کی غلامی سے بیزار ہو کر کہیں فسطائیت کی غلامی میں نہ پڑ جائیں۔ چٹگاؤں کے علاقے میں ایک گاؤں کی عوامی تنظیم کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ سماج دشمن عناصر کی پول بھی کھل جائے اور لوگ واقف ہو جائیں کہ ان حالات میں عوام کے لیے کون سا صحیح راستہ ہے جس پر چل وہ عوامی حکومت قائم کر سکتے ہیں۔

خان بہادر علی حسین ایک بے عمل زمیندار ہیں جو ہر وقت بیمار رہتے ہیں ان کا لڑکا امجد رئیس زادوں کی سی زندگی بسر کرتا ہے اور ایک پرانے دہشت پسند امیو کمار گھوش کا دوست ہے۔ گھوش اب جاپانیوں کا ایجنٹ ہے اور ملک میں افرا تفری پھیلا کر عوام کو صحیح راستے سے بھٹکانے میں لگا رہتا ہے۔ علی حسین کی لڑکی سکینہ جو ایک کمیونسٹ لیڈر رفیق کی مداح ہے گھوش اور اس کے ساتھیوں کی سازش سے نفرت کرتی ہے اور ان کا پردہ فاش کرتی رہتی ہے۔ رفیق اور اس کے ساتھیوں کی کوششوں سے اس علاقے کے کسان منظم ہو جاتے ہیں اور جاپانیوں سے لڑنے کی تیاری کرتے ہیں۔ رفیق جاپانی بمباری میں اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور اسی کے خون سے رنگین جھنڈے کو لے کر کئی ہزار کسان اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور ہتھیار جمع کرتے ہیں۔ بالآخر علی حسین کی بندوق بھی کسان لے لیتے ہیں اور علامتی طور پر پرانے زمیندار طبقے کو شکست دے کر عوامی حکومت کی طرف قدم بڑھاتے ہیں۔

اس ڈرامے کا موضوع وقتی تھا۔ ۱۹۴۲ء، ۱۹۴۳ء میں جب جاپان کا خطرہ ہندوستان کی سرحد پر موجود تھا۔ اس وقت ضرورت تھی کہ فسطائیت کا روپ واضح کیا جائے جو ہندوستان کی دوستی کا دعویٰ کرکے اس وقت ہندوستانی عوام پر اپنی گرفت کر لینا چاہتا تھا۔ اس ڈرامے میں عمل کم اور مکالموں میں بحث زیادہ ہے۔ سکینہ اور اُس کے منگیتر اقبال کی بحث، سکینہ اور گھوش کی بحث سے مسائل تو سمجھ میں آتے ہیں لیکن کرداروں میں زندگی کی دھڑکنیں پیدا نہیں ہوتیں۔ اس کے علاوہ ڈرامے میں ٹکنیک کے کچھ تجربے نظر آتے ہیں جس میں پس پردہ آوازوں سے ماحول پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ ایسا معلوم ہونے لگتا ہے جیسے پبلک کے خیالات خبر ناموں (DOCUMENTARY) کے ذریعہ پیش کیے جا رہے ہیں۔ اسی ٹکنیک کی مدد سے ایک اور سین میں سکینہ کی ذہنی پریشانی اور مختلف خیالات کی کش مکش پیش کی گئی ہے۔

اپٹا نے "جادو کی کرسی" (بلراج ساہنی) میں ایک اور تجربہ پیش کیا تھا اور بغیر کسی خاص سیٹ یا سجاوٹ کے صرف ایک پردہ تان کر اور ایک کرسی رکھ کر حصول آزادی اور اس کے بعد کے مسائل پر گہرا طنز کیا تھا۔ اس ڈرامے میں میک اپ یا لباس پر بھی کوئی خاص توجہ نہیں کی جاتی تھی بلکہ حاضرین کے سامنے سب اداکار غیر رسمی سے انداز میں آکر مکالمے ادا کرتے تھے۔ گوگول کے "انسپکٹر جنرل" اور ہندوستانی ڈرامے (REMEMBERED FOR) کو "دیش بھگت" کے نام سے بھی اپٹا نے بہت کامیابی سے پیش کیا۔ عصمت چغتائی کی "دھانی بانکیں" کے ذریعہ ہندو مسلم فسادات کے پس منظر میں بڑی خوبی سے انسانی قدروں کو ابھارنے کا کام کیا ہے۔ خواجہ احمد عباس کا ڈراما "سرخ گلاب کی واپسی" بھی نئی ٹکنیک کی کامیاب مثال ہے جس میں فن کو مقصد پر قربان نہیں کیا گیا بلکہ دونوں کا کامیاب امتزاج پیش کیا گیا ہے۔

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

پرتھوی تھیٹر:

پچھلی تین دہائیوں میں اُردو ڈرامے اور اُردو تھیٹر میں سب سے نمایاں شخصیت پرتھوی راج کپور کی ہے۔ تھیٹر کے گہرے شعور اور شمالی مغربی ہندوستان کی دیہاتی روایتوں اور وضع داریوں کو سامنے رکھ کر پرتھوی راج نے دیوار اور پٹھان جیسے کامیاب ڈرامے تصنیف بھی کیے اور ملک کے طول و عرض میں اُنھیں دکھایا بھی۔ یہ دونوں ڈرامے فرقہ واریت کے خلاف ہیں جن میں دکھایا گیا ہے کہ انگریزوں کی حکومت سے پہلے اس ملک میں کس طرح ہندو مسلمان شیر و شکر ہو کر رہتے تھے جس کی یادگاریں آج بھی زندہ ہیں۔ انگریزوں نے فرقہ واریت کا زہر سماج میں بھر کر اسے گندہ کر دیا ہے۔ دیوار میں دو بھائیوں کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ جو پہلے ہنسی خوشی کے ساتھ رہتے تھے لیکن رفتہ رفتہ ان میں نفاق ڈال دیا گیا۔ یہاں تک کہ گھر کے بیچ دیوار کھینچ کر دونوں کے حصے الگ الگ ہو گئے۔ آخر میں جب افلاس، بھوک اور مصائب کے خلاف کسانوں نے عوامی بغاوت کی تو یہ دیوار ٹوٹ گئی اور دونوں بھائی ایک ہو گئے۔

پٹھان کی کہانی اس سے بھی زیادہ پُرجوش ہے اور اسے پرتھوی راج نے صرف ایک سیٹ پر بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ سرحدی صوبے میں ایک خان اور ایک ہندو کی دوستی کی اس کہانی میں وضع داری، شرافت، بات کا پاس رکھنے والوں کے کرداروں کو ان کی گھریلو زندگی کے پس منظر میں بڑی کامیابی سے اُبھارا گیا ہے۔ شادی، پیدائش کی تقریبوں کو حقیقت پسندانہ اسٹیج پر پیش کرنا پٹھان کی خصوصیت ہے۔ حالانکہ مرکزی خیال میں جاگیردارانہ زندگی اور اس کے اقدار سے ہمدردی ایک طرح کی رومانیت کی جھلک بھی پیدا کر دیتی ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں عمل دھیما رہتا ہے۔ لیکن جیسے جیسے منتہا کی طرف ڈراما بڑھتا ہے عمل تیز ہو جاتا ہے اور جب خاں اپنے ہندو دوست کی جان کے لیے اپنے لڑکے کو موت کی نذر کر دیتا ہے تو ڈراما نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔

پٹھان میں اگرچہ ماضی کی زندگی کا اس مشینی دور سے مقابلہ کر کے پُرانے طرزِ زندگی کو ترجیح دینے کی کوشش نظر آتی ہے لیکن اسے جدید ڈراما قرار دیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید مسیح الزماں لکھتے ہیں:

> "خیر و شر کی کش مکش میں شر کا زور و شور اور نیک کرداروں کے مصائب اور قربانیوں کی وجہ سے پرتھوی راج کا پٹھان الزبتھی ڈراموں کی یاد دلاتا ہے لیکن اسے ان معنوں میں جدید کہا جا سکتا ہے کہ اس میں مذہب کے نام نہاد ٹھیکہ داروں کے فتووں کے خلاف احتجاج کیا گیا ہے اور ملاؤں کے ذریعہ مذہبی تعلیمات کی جو غلط تعبیریں کی جاتی ہیں ان کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔" [۱]

ایسے وقت میں کہ ہندوستان فرقہ وارانہ فساد کی آگ میں دہک رہا تھا ہندو اور

---

[۱] ڈاکٹر مسیح الزماں: اُردو تھیٹر میں نئی آواز۔ مطبوعہ تہذیب الاخلاق لاہور۔ اکتوبر ۱۹۵۶ء

مسلمان جو صدیوں سے ایک ساتھ رہتے چلے آرہے تھے۔ ایک دوسرے سے نفرت کرنے پر اُبھارے جا رہے تھے۔ بستیاں اُجڑ رہی تھیں، سہاگ لُٹ رہے تھے۔ بھائی بھائی کے خون کا پیاسا ہو رہا تھا۔ پٹھان نے اس آگ کو دھیما کرنے اور بجھانے میں حصّہ لیا اور ملک کے طول و عرض میں پرتھوی راج نے یہ ڈراما پیش کرکے ایک اہم سماجی خدمت انجام دی۔

پرتھوی راج نے اپنے دوسرے ڈراموں میں کچھ اور مسائل کو بھی پیش کیا ہے۔ "پیسہ" میں غریب آدمی اور امیر آدمی دونوں کا کردار خود پرتھوی راج نے پیش کرکے لالچ، رشوت اور دھاندلی جو سرمایہ دارانہ نظام کی خصوصیات ہیں اُن کو نمایاں کیا ہے۔

پرتھوی راج کے ڈراموں کی بڑی خصوصیت ان کے کرداروں کی اصلیت اور ہندوستانیت ہے۔ ان کے سب کردار ہندوستانی زندگی میں پیوست نظر آتے ہیں۔ بقول فابیں بلورس:

"پرتھوی تھیٹرس کا ہر مرکزی خیال خالص ہندوستانی ہے اور اسے خالص ہندوستانی انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ اس تھیٹر کا کمال غالباً یہی ہے کہ اس نے قومی تھیٹر اور بین الاقوامی آرٹ میں فنی توازن برقرار رکھا ہے۔" [۱]

افسوس کی بات ہے کہ پرتھوی راج کے ڈرامے شائع نہیں ہوئے لیکن انھوں نے پیش کش کے ذریعہ تھیٹر دیکھنے والوں کے ذہن پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ ان کے شائع نہ ہونے کی وجہ سے ہم یہاں اُن کا کوئی اقتباس پیش نہیں کر سکتے اور نہ ان کے اجزا کا تجزیہ کر سکتے ہیں پھر بھی اُردو ڈرامے کی تاریخ میں ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اختتامیہ:

جدید ڈرامے کے اس دور پر جب ہم ایک نظر ڈالتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ بیداری کی لہر کے ساتھ اُردو ڈراما پارسی تھیٹر کی روایت سے الگ ہو کر نئے رجحانات کا آئینہ دار بن گیا۔ مغرب میں ابسن IBSEN نے مسائلی ڈراموں کی جو طرح ڈالی تھی اور جسے چیخوف CHEKHOV اور برناڈ شا BERNARD SHAW نے اپنے اپنے انداز میں آگے بڑھانے کی کوشش کی تھی اُردو ڈراموں پر بھی اثر انداز ہوا جس کی وجہ یہ تھی کہ انگریزی اور اس کے ذریعہ سے دوسری مغربی زبانوں کے ادب سے ہماری واقفیت بڑھ رہی تھی۔ انگریزوں کی غلامی کی بنا پر ہم سیاسی بنا پر ان کے اقتدار کے خلاف تھے۔ اور ان کی حکومت کے خلاف ان کے بنائے ہوئے کپڑوں اور دوسرے سامانوں کے خلاف تحریکیں چلائی جا رہی تھیں جس میں بہت سے دانشور عملی حصّہ لے رہے تھے لیکن بدیسی علوم کی طرف ہمارا رویّہ مخالفانہ نہیں ہوا اور ہم نے انگریزی تعلیم حاصل کر کے اس کے ذریعہ سے ادب کی جھولیاں جواہر سے بھر لیں۔ چنانچہ اشتیاق حسین قریشی، عابد حسین، امتیاز علی، محمد مجیب سب کے ڈراموں سے ہمیں ان نئی معلومات کا احساس ہوتا ہے جو مغرب کے راستے سے ہمارے ڈراما نگاروں میں آئیں۔ ان لوگوں نے جو ترجمے کیے ان میں بھی ایک حد تک ہندوستانی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی اور ہمارے دل کے قریب لانے کے لیے ان میں مقامی خصوصیات شامل کیں۔ لیکن ترجموں کے علاوہ جو طبع زاد ڈرامے لکھے ان میں ہمارے معاشرتی مسائل کو سامنے رکھا اور رسم و رواج کی برائیوں نئی اور پرانی زندگی، فرض اور محبت کی کش مکش کو پیش کیا۔

اس دور کے پہلے جو ادبی ڈرامے شرر، عبدالماجد وغیرہ نے لکھے ان میں ڈرامے کی

ٹکنیک کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ اسی دور کے ڈراما نویسوں نے اسٹیج کی ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھا ہے اور ان کے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ لوگ اسٹیج سے اتنے ناواقف نہیں ہیں لیکن غور کرنے سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اسٹیج سے ان کی واقفیت کتابی یا نظریاتی ہے۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈرامے کھیلے بھی گئے اور یہی دوسرے ڈراما لکھنے والوں کے بارے میں بھی کہا جا سکتا ہے مگر خود انھیں چونکہ اسٹیج کا ذاتی تجربہ نہیں ہے اس لیے بیشتر ان کے عمل کی رفتار سست ہے اور ان میں وہ ڈرامائی چستی نہیں ہے جو سنجیدہ ڈراموں کا حصہ ہے۔

ان لکھنے والوں نے اُردو ڈرامے کو حقیقت پسند اسٹیج تک پہنچا دیا کہ گفتگو کے انداز، عمل اور کرداروں میں فطری رنگ موجود ہو اور وہ ایسے مناظر پیش کریں کہ ناظرین کو حقیقت کا دھوکا ہو اور وہ سمجھیں کہ اسٹیج پر جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے وہ بعض انسانوں کی زندگی کا ایک حصہ ہے۔ اس دور کے ڈراما نگاروں کی توجہ بیشتر ڈرامے کے مرکزی خیال کی طرف رہی ہے اور انھوں نے معاشرتی اصلاح اور سماجی مسائل کو مدّنظر رکھا۔ اپٹا اور پرتھوی تھیٹر نے بھی اسٹیج کی انھیں روایتوں کو تقویت بخشی اور کامیاب اسٹیج کی پشت پناہی سے ترسیل کی منزل حاصل کی۔ یورپ میں بیسویں صدی نے آنکھ کھولنے کے کچھ ہی سال بعد حقیقت پسند اسٹیج سے انحراف کے تجربے دیکھنا شروع کر دیے ان تجربوں میں پیش کش اور ڈرامے کی تصنیف دونوں کے گہرے ربط کا بڑا دخل تھا اور اس کے لیے ڈرامے ہی نہیں بلکہ تھیٹر کی جدید تحریکوں کا اثر لینا بھی ضروری تھا۔ اسی لیے اس دور کے ڈراما نگاروں نے اپنے کو حقیقت پسند اسٹیج تک محدود رکھا اور پیش کش کے تجربوں کے ساتھ جدید تر ڈرامائی تکنیک کو ڈراما نگاروں کی جدید تر نسل کے لیے چھوڑ دیا تاکہ وہ ان کے ہاتھوں سے یہ سرمایہ لے کر اسے نئے آب و رنگ بخشیں۔ آئندہ باب میں ہم ان جدید تر اثرات کا جائزہ لیں گے جو تھیٹر اور ڈراما میں رونما ہوئے۔

چھٹا باب

جدید اُردو ڈراما

۱۔ مغرب میں حقیقت پسند تھیٹر کے خلاف ردِ عمل

۲۔ بے تُکے (لایعنی) ڈرامے

۳۔ برخت کا ایپک تھیٹر

۴۔ اُردو ڈرامے میں نئی سمتوں کی تلاش

۵۔ حبیب تنویر

۶۔ کرشن چندر

۷۔ ڈاکٹر محمد حسن

۸۔ اِس دَور کا جائزہ

ولیم آلیور WILLIAM OLIVER کا خیال ہے کہ لایعنی ڈراما ABSURD DRAMATIST اپنی فن کارانہ پیش کش کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنے موضوع اور مواد کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے اور اس کو پیش نظر رکھ کر ہم اسے عالمی ڈرامے کا ایک جز بنا سکتے ہیں۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ عقیدے کے اعتبار سے لایعنی ڈراما نگار ABSURD DRAMATIST یہ سمجھتا ہے کہ ہمارا وجود بے معنی ہے کیوں کہ ہم بغیر اپنی خواہش کے پیدا کر دیے گئے ہیں اور بغیر ہم سے پوچھے ہماری زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ اس موت اور زندگی کے درمیان ہمارا جسم مقید رہتا ہے۔[1] اُردو میں اس عقیدے کے شاعر اور افسانہ نگار تو بڑی تعداد میں پائے جاتے ہیں لیکن باقاعدہ ڈراما نگاروں نے اس کی طرف توجہ نہیں کی۔ کچھ یک بابی ڈرامے اور ریڈیو ڈراموں کے کچھ حصے اس نقطۂ نظر کا ضرور اظہار کرتے ہیں لیکن مکمل طور پر کوئی ڈراما ایسا نہیں لکھا گیا جو پوری طرح اس کی ترجمانی کر سکے۔ کرشن چندر نے سیمول بیکٹ SAMUEL BECKETT کے مشہور ڈرامے WAITING FOR GODOT کو اُردو کا جامہ پہنا کر "انتظار کے قیدی" کے نام سے شائع کیا ہے لیکن اسے اُردو داں طبقہ میں کوئی اہمیت نہیں حاصل ہو سکی۔ اس طرح آئنسکو IONESCO اور بریخت کے بعض چھوٹے ڈراموں کا ترجمہ ڈاکٹر مسیح الزماں نے بھی کیا ہے لیکن انھوں نے بھی اُردو ڈراما نگاری کی عام رفتار کو متاثر نہیں کیا۔

جیسا کہ پچھلے ابواب میں ظاہر کیا جا چکا ہے مغربی اثرات کے تحت کچھ اُردو ڈراما نگار سماجی حقیقت نگاری اور تاریخی واقعات کی طرف متوجہ ہوئے تھے۔ انھوں نے ابسن، برناڈ شا، چیخوف وغیرہ کا مطالعہ کیا تھا۔ اُن کے ترجمے پڑھے تھے اس لیے حقیقت پسندی

1: WILLIAM OLIVER – MODERN DRAMA – P 3–4

کی ایک عام لہر اُردو ڈرامے میں دوڑ چکی تھی اس کا اظہار ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب، فضل الرحمٰن، اشتیاق حسین قریشی وغیرہ نے اپنے اپنے انداز میں کیا ہے اور ہندوستان کے سماجی مسائل یا تاریخی واقعات کو بنیاد بناکر حقیقت پسندی کا ثبوت دیا تھا۔ ان حضرات نے عام طور سے نہ تو علامت نگاری سے کام لیا اور نہ نفسیاتی موشگافیوں میں اُلجھے اور نہ ایسے تجربے کیے جس سے ڈرامے کے فن میں کوئی پیچیدگی پیدا ہوتی۔ اُن کے پیش نظر وہی عام اسٹیج تھا جس پر آغا حشر وغیرہ کے تفریحی ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔ یہ کہنا بھی بہت مشکل ہے کہ ان ڈراما نگاروں نے گہری سنجیدگی کے ساتھ ڈراما نگاری کو اپنے تخلیقی جوہر ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا بلکہ جہاں تک اشتیاق حسین قریشی کے ایسے لکھنے والوں کا تعلق ہے انھوں نے تو خاص طور سے اپنے زیادہ تر ڈرامے کالج کے ڈراما کلب کے لیے لکھے اور واقعات اور اداکاری کو انھیں حدوں کے اندر رکھا جو طالب علموں کے امکان میں تھے لیکن جب غیر ملکی ڈراموں کا مطالعہ بڑھا اور ہندوستانی تھیٹر میں بھی تجربے کیے جانے لگے تو ڈرامے کو عوام سے قریب لانے کے لیے ان تجربوں سے بھی کام لیا گیا جو مغرب میں ہوئے تھے ان میں اسٹینس لاوسکی کے بعد سب سے واضح اثر جرمن ڈراما نگار برجیت کا معلوم ہوتا ہے جس نے حقیقت نگاری میں علامتیں شامل کر کے نئے تجربے کیے تھے اور کھیل اور تماشے میں زیادہ تر قریبی رشتہ پیدا کرنے کی کوشش کی تھی۔ ڈاکٹر مسیح الزماں ایک مضمون میں برخت BRECHT کے ایپک تھیٹر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"برخت کا خیال ہے کہ جب آدمی کے جذبات اُبھار دیے جاتے ہیں تو اس کی غور و فکر کی صلاحیتیں سلب ہو جاتی ہیں۔ وہ جذبات کی رو میں بہہ کر صحیح فیصلہ کرنے کے قابل نہیں رہتا اور ڈرامے کی سماجی اہمیت اور موڑوں پر سنجیدہ تنقیدی نظر نہیں ڈال سکتا اس لیے ڈرامے کی افادیت برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ناظرین کے جذبات کو برانگیختہ ہونے سے روکا جائے اور انھیں ان مسائل کے

بارے میں سوچنے پر مجبور کیا جائے جو ڈرامے کا موضوع ہیں اس کے لیے سب سے پہلے فریب حقیقت پیدا کرنے کے جذبہ ہی کو ختم کر دینا ہو گا۔ اس کی صورت یہ ہے کہ ناظرین کو برابر اس کا احساس دلایا جاتا رہے کہ وہ اسٹیج پر اسی لمحہ ہونے والے واقعات نہیں دیکھ رہے ہیں بلکہ وہ ایک تھیٹر میں بیٹھے ہیں اور ایسے واقعات کی نقل دیکھ رہے ہیں جو ماضی میں پیش آ چکے ہیں۔ ڈراما نگار یا پروڈیوسر کو یہ مد نظر رکھنا چاہیے کہ ناظر ڈرامے کے کرداروں میں کسی ایک کے ساتھ جذباتی ہم آہنگی پیدا کر کے اپنی تجزیاتی صلاحیت سے ہاتھ نہ دھو بیٹھے بلکہ اسے ایسے طریقے اختیار کرنا چاہیے کہ دیکھنے والا ڈرامے کے واقعات اور کرداروں سے اپنے کو الگ اور بے تعلق رکھے۔ برخت کا نظریۂ بے تعلقی ALIENATION کا نظریہ کہلاتا ہے اور اس کی بنیاد پر اس نے ڈراموں کی جو طرح ڈالی اسے ایپک تھیٹر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔"[1]

واقعیت پسند اسٹیج میں حقیقی زندگی کی مماثلت کی کوشش میں جدید طریقوں اور مشینوں کے استعمال سے ایسی فضا پیدا کر دی جاتی ہے کہ ناظرین دنگ رہ جاتے ہیں۔ کردار جن مرحلوں سے گزرتے ہیں دیکھنے والے بھی جذباتی طور پر ان کا ساتھ دیتے ہیں۔ وہ ہیرو کے غم میں ہیروئن کے ساتھ آنسو بہاتے ہیں اور وِلین کو ذلیل ہوتے دیکھ کر خوشی میں تالیاں بجاتے ہیں۔ ڈرامے کے اسی پہلو کو ارسطو نے تزکیۂ نفس KATHARSIS قرار دیا تھا۔ اور فن ڈراما میں یہ اصول مسلّم حیثیت رکھتا تھا۔ برخت نے اس مسلّم اصول پر ایسی ضرب لگائی کہ اس کی بنیادیں لرز گئیں اور ڈرامے میں فطرت پسندی یا واقعیت کے بجائے اشتراکی حقیقت نگاری کا نقطۂ نظر پیش کیا۔ ڈرامے کے کرداروں کے ساتھ ناظرین کی جذباتی ہم آہنگی برخت کے نزدیک فن کی بلندی میں پستی ہے۔ اسی لیے اس نے بے تعلقی کا

---

[1] فن ڈراما کا فرہاد: (مطبوعہ شب خون۔ الہ آباد شمارہ نمبر ا جون ۱۹۶۵ء)

نظریہ نکالا جس سے ناظرین جذباتی طور پر کرداروں سے متعلق نہ ہوں اور اپنے کو بھی اس ڈرامے کا حصہ سمجھیں جو پیش کیا جارہا ہے۔ اور انھیں یہ محسوس ہو کہ یہ اصل نہیں بلکہ نقل ہے جسے بعض لوگ پیش کر رہے ہیں۔ اس طریقِ کار کے فوائد ڈاکٹر مسیح الزماں کے الفاظ میں اس طرح پیش کیے جاسکتے ہیں۔

"برخت نے اپنے نظریات میں اشتراکی حقیقت نگاری کے بعض پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ ڈرامے کو عوام کی بیداری اور اس نئی قوت کا نمائندہ بنانے کی کوشش کی جو زندگی کو اشتراکی طرز پر ڈھال سکے، جو فن کو نئے ذرائع اظہار دے کر ایک نئے سماج کی تعمیر و تشکیل میں مدد دے سکے۔ اور اس فرق کو پورا کر سکے جو تاریخ نے اس کے سپرد کیا ہے۔

برخت کے نزدیک فن اور ادب کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ عوام کو اُن کی قوت کا احساس دلادے۔ لوگوں کو اس بات کا یقین دلانا ہے کہ اس دنیا میں کوئی چیز لازمی نہیں کوئی چیز ایسی نہیں جو پہلے سے واقعات کا سلسلہ معین کردے بلکہ واقعات اور حالات خود آدمی کی قوت عمل کا نتیجہ ہیں......... آج کی سرمایہ دارانہ تہذیب میں مقدر پرستی کی وبا عام ہے۔ اس کے اثرات دور کرنے کے لیے ایک اشتراکی حقیقت نگار کو ایسے ادبی نمونے پیش کرنا چاہیے جو لوگوں کی ذہنی صلاحیتوں کو بیدار کر کے انھیں سماجی ارتقا کے فطری اصول سمجھنے میں مدد دے۔ اس جدلیاتی کیفیت کو سمجھنے کے بعد ہی ان میں یہ یقین پیدا ہوگا کہ ایک نامناسب سماجی نظام، استحصال اور ظلم کی یہ دنیا ہمارا مقدر نہیں۔ یہ نہ بدل سکنے والی چیز نہیں ...... برخت کا ایپک تھیٹر اسی لیے ایک ایسی تماشا گاہ نہیں......

برخت کا ایپک تھیٹر اسی لیے ایک ایسی تماشا گاہ نہیں جہاں لوگ تفریح کرنے یا اپنی الجھنوں سے نجات حاصل کرنے آتے ہیں بلکہ تھیٹر اس کے نزدیک ایک تعلیم گاہ

ہے جہاں عوام کو ان کی قوت کا احساس دلایا جاتا ہے۔"[۱]

ایپک ڈرامے کی ساخت ڈھیلی ڈھالی بیانیہ انداز کی ہوتی ہے جس میں مختلف واقعات ایک سلسلے میں بڑے ضرور ہوتے ہیں لیکن قدیم ڈراموں کی طرح ایک واقعہ سے دوسرا واقعہ نہ مربوط ہوتا ہے نہ اس کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ اس کا پلاٹ مختلف چھوٹے چھوٹے پلاٹوں میں منقسم رہتا ہے جس کے واقعات اپنی جگہ مکمل ہوتے ہیں۔ ڈرامے کا اثر ایک دوسرے کے مخالف واقعات اور حالات کو سمونے اور ان کے الگ الگ جلوے دکھانے سے پیدا کیا جاتا ہے۔ حبیب تنویر کے آگرہ بازار میں برخت کی ڈرامائی ٹکنیک کا اثر نمایاں ہے اور اس ٹکنیک کے بغیر نظیر اکبرآبادی کی زندگی اس کامیابی سے پیش بھی نہیں کی جاسکتی تھی۔

۱۹۳۶ء کے بعد جب اُردو میں ترقی پسند تحریک کا بول بالا تھا ادب اور زندگی کے رشتہ کو مضبوط بنانے کے لیے ایسے عوامی فن کار ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے جو ادب کو سیاسی مقاصد کے لیے بھی استعمال کرنا چاہتے تھے۔ اس کا نتیجہ انڈین پیپلس تھیٹر کی شکل میں ظہور پذیر ہوا۔ ویسے تو بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور دوسری زبانوں میں بھی اس تحریک کے اثرات اُردو سے زیادہ نمایاں رہے۔ لیکن اردو میں خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، سردار جعفری اور بعض دوسرے ادیبوں کی تخلیقات اسی تحریک کے ذریعہ پیش کی گئیں۔ طرزِ اظہار کے اعتبار سے ان کا رشتہ ہندوستان کے قدیم ٹکنیکوں سے بھی جوڑا جاسکتا ہے لیکن جن ڈراموں نے کچھ ادبی اہمیت اختیار کی ان کے لیے عام ہندوستانی تھیٹر ہی استعمال کیے گئے۔ خواجہ احمد عباس کا "میں کون ہوں" اور "بیوہ" عصمت چغتائی کا "دھانی بانکپن" سردار جعفری کا "یہ کس کا خون ہے" ایسے ڈرامے ہیں جو حقیقت پسندی کا اچھا نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ تھیٹر کو عوام سے قریب لانے میں بھی سازگار ثابت ہوئے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اسی تحریک نے

۱۔ ڈاکٹر مسیح الزماں: برخت کا ایک تھیٹر: (نقوش۔ لاہور شمارہ نمبر)

آج کے اُن تھیٹروں کو جنم دیا ہے جو حبیب تنویر، ابراہیم القاضی اور شمع زیدی کی سرکردگی میں نئے رنگ کے ڈرامے پیش کر رہے ہیں۔ شاید یہ کہنا بھی غلط نہ ہو گا کہ جو نئے ڈرامے ان اسٹیجوں سے پیش کیے جاتے ہیں اُن میں سنسکرت کے فن ڈراما نگاری سے بھی خوشہ چینی کی گئی ہے۔ ایک گذشتہ باب میں جہاں ڈراموں اور نئے تجربوں کا ذکر کیا گیا ہے وہاں پر تھوی راج کپور کے عوامی ڈراموں کی طرف بھی توجہ دلائی گئی ہے لیکن ان سب پر پوری طرح اظہار خیال کرنے میں یہ دشواری ہے کہ ان کو وہ ادبی حیثیت حاصل نہ ہو سکی جو بعض نسبتاً پرانے ڈراموں کو حاصل ہو چکی ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ پرتھوی راج کے ڈرامے باقاعدہ شایع نہیں ہوئے ہیں۔

..بیسویں صدی عیسوی میں مغرب میں ڈراما نگاری میں جتنے تجربات ہوئے ہیں ان کا تذکرہ کرتے ہوئے ڈراما نگاری کے مشہور نقاد BAMBER GASCOGNE نے اپنی تصنیف "TWENTIETH CENTURY DRAMA" میں تجربوں کی بہتات اور بے اثری کا تذکرہ بڑی خوبی کے ساتھ کیا ہے وہ لکھتا ہے:[1]

"مختلف "ازموں" (نظریوں) کی زیادتی اس انتشار کا پتہ دیتی ہے جو

EXPRESSIONISM, IMPRESSIONISM SYMBOLISM, THEATRICALISM, NATURALISM MECHANISM, FUTURISM, PADALISM FORMALISM, CONSTRUCTIVISM,

کی شکلوں میں ظاہر ہوئے اور اس وجہ سے کوئی تعجب نہیں کہ ان میں سے ہر ایک کا تجربہ (ڈرامے میں) کم سے کم ایک بار ضرور کیا گیا۔"

ممکن ہے کہ اردو کے ریڈیو ڈراموں یا یک بابی ڈراموں میں ان کے دھندلے دھندلے

BAMBER GASCOGNE TWENTIETH CENTURY DRAMA

اثرات تلاش کیے جا سکیں۔ لیکن شعوری طور پر اُردو میں ایسے تجربے کم کیے گئے ہیں سب سے زیادہ جس طرز کا اثر نمایاں ہے اسے علامت نگاری سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس کی مختلف شکلیں کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، ڈاکٹر محمد حسن، جاوید اقبال، انور عنایت اللہ، اصغر بٹ کے ڈراموں میں نظر آتی ہیں۔ یہ کہنا کہ ان میں سے کون کس ادبی تحریک سے متاثر ہوا اور کس حد تک متاثر ہوا۔ بہت مشکل ہے۔ اتنی بات یقینی ہے کہ ان میں سے کسی کا فنی تجربہ مغربی ڈراما نگاری کے تجربوں سے آگے نہیں بڑھتا۔

حبیب تنویر : آگرہ بازار

حبیب تنویر کا "آگرہ بازار" ۱۹۵۴ء میں لکھا گیا۔ اور یوم نظیر کے موقع پر انجمن ترقی پسند مصنفین جامعہ ملیہ کی طرف سے ۱۴ مارچ ۱۹۵۴ء کو جامعہ ملیہ میں کھیلا گیا۔ اور تب سے بہت بار کھیلا جا رہا ہے۔ پچاسویں بار دسمبر ۱۹۷۰ء کو کھیلا گیا۔ کسی ڈرامے کی مقبولیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہی کافی ہے کہ ۱۶ برس کی مدت میں وہ پچاس بار اسٹیج پر پیش کیا جا چکا ہے۔

"آگرہ بازار" باقاعدہ ادبی ڈرامے کے ڈھنگ سے نہیں لکھا گیا بلکہ مختلف مناظر ہیں جو نظیر کی شاعری کے ذریعہ ایک دوسرے سے مربوط کر دیے گئے ہیں۔ دیباچہ میں حبیب تنویر رقم طراز ہیں :

> "نظیر کی نظموں کو ذرا غور سے دیکھا تو ہماری معاشرت کی بہت سی تصویریں نگاہ کے سامنے کھنچ آئیں جن کی رنگینی انشا کیا بڑے سے بڑے شاعر کے کلام کو پھیکا کر دیتی ہے۔ اس کی نظموں کے آہنگ میں رجائیت اور افادیت کی گونج سنائی دی اور میں اس خیال سے بھڑک گیا کہ نظیر کی آواز اردو کے ہر شاعر سے الگ ہے۔ مگر انسانیت کی آواز ہے۔ اور یہ ہمہ گیری کسی اور کو نصیب نہ ہوئی......

"...... ڈرامے کے لیے کش مکش کی تلاش میں تھا، نظیر کے حالات زندگی معلوم کر رہا تھا اور ان حالات کی تصدیق و تحقیق کے لیے سند میں ڈھونڈھ رہا تھا کہ مجھے یکایک اُردو شاعری کا سب سے بڑا ڈراما مل گیا۔"[1]

ڈرامے کا آغاز شہر آشوب سے اور اختتام آدمی نامہ سے ہوتا ہے۔ نظیر کی مندرجہ ذیل نظموں کے اقتباس اس ڈرامے میں شامل ہیں۔

(۱) شہر آشوب	(۲) پیسہ
(۳) مفلسی	(۴) خوشامد
(۵) جنم کنھیّا	(۶) بلدیو جی کا میلہ
(۷) دید بازی	(۸) روٹی
(۹) اکبر آباد	(۱۰) غزل
(۱۱) آگرے کی تیراکی	(۱۲) "
(۱۳) سراپا	(۱۴) مہادیو کا بیاہ
(۱۵) پیٹ	(۱۶) ککڑی
(۱۷) تربوز	(۱۸) تل کے لڈّو
(۱۹) کورا برتن	(۲۰) پتنگ
(۲۱) ریچھ کا بچّہ	(۲۲) ہولی
(۲۳) آدمی نامہ	

ڈراما پڑھنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حبیب تنویر کے سامنے دو مقصد ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ پہلا نظیر کو آگرے کے عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا، اور دوسرا آگرے کی

---

[1] حبیب تنویر: آگرہ بازار۔ ص ۲

زبوں حالی اور اقتصادی زوال کو پیش کرنا یہ دونوں مقاصد ایسے ہیں جن میں ڈراما کی فضا پیدا ہونے کے امکان تو بہت ہیں لیکن کش مکش اور تصادم کی وہ کیفیت جس سے ڈرامے میں عظمت پیدا ہوتی ہے اس کی گنجائش کم ہے۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے حبیب تنویر نے تخیل سے کام لیا ہے اور عوام کی روزمرّہ کی زندگی سے وہ مواقع چُن لیے ہیں جن سے اس دور کی کش مکش اور بدحالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً:

تربوز والا: اپنا تو وچار ہے تربوز بیچنا چھوڑ کے کو ستار چنا شروع کردیں۔ (دونوں ہنستے ہیں) یا پھر یہ سہر ہی چھوڑ دیں۔

لڈّو والا: پر جاؤ گے کدھر، سوال تو یہ ہے، چاروں اور لوٹ مار مچی ہے۔

تربوز والا: ایک جندگی نے کیا نہیں دکھایا۔ بڑے بڑے بادساہ دردر کی ٹھوکریں کھاتے پھر رہے ہیں تو ہم کس کھیت کی مولی ہیں بھیّا، چلیں بھئی دن بھر بیر توڑنا تو کرموں میں لکھا ہے تربوج! ٹھنڈا تربوج! (آہستہ آہستہ آواز لگاتا نکل جاتا ہے)

شاعر نما آدمی: (کتب فروش کی دوکان پر ایک کتاب دیکھتے ہوئے) ملاحظہ کیجیے کہتے ہیں ؎

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں
تھا کل تلک دماغ جنھیں تاج و تخت کا

کتب فروش: (اپنی مسند پر بیٹھے بیٹھے) واہ وا سبحان اللہ!

ہر چند میر بستی کے لوگوں سے ہے نفور
پر ہائے آدمی ہے وہ خانہ خراب کیا

ہمجولی: (جو دوکان کے سامنے والی بنچ پر بیٹھا ہے) اور ایک جگہ کہتے ہیں۔

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

لڈّو والا: (آہستہ آہستہ آواز لگاتے ہوئے) تل کے لڈّو دھیلے کے دو دو!

(باہر چلا جاتا ہے)

کتب فروش: سُنا ہے جنون کے دورے پڑنے لگے ہیں ان دنوں میر صاحب پر !
شاعر نما آدمی: دم غنیمت سمجھیے اسی سے اوپر ہونے کو آئی۔
ہمجولی: اور پھر کیا کیا زمانے دیکھے ہیں میر صاحب نے۔ اسی شہر میں عزیزوں کی بے وفائی دیکھی۔ گھر چھوڑا، وطن چھوڑا، دلّی چھوڑی۔ کہ ایک زمانے میں سخندانوں اور باکمالوں کا ملجا و ماوی تھی۔ در در کی خاک چھانی، ایرانیوں اور تورانیوں کے حملے دیکھے۔ افغانوں، روسیوں، راجپوتوں، جاٹوں اور مراٹھوں کی دستبرد دیکھی، دیکھا کہ دلّی کی گلیوں میں خون کے دریا رواں ہیں اور انسانوں کے سر کٹوروں کی طرح تیر رہے ہیں۔ اپنا گھر آنکھوں کے سامنے لٹتے دیکھا۔ ؎

"گھر جلا سامنے ایسا کہ بجھایا نہ گیا"

یہ سب دیکھا اب لکھنؤ میں گوشہ نشین ہیں اور فرنگیوں کی غارت گری دیکھ رہے ہیں (شاعر نما آدمی دوکان سے نیچے اتر آتا ہے اور بنچ کے پیچھے جہاں کہ ہمجولی بیٹھا ہے کھڑا ہو جاتا ہے)

کتب فروش: سچ کہتے ہو بھائی عجیب گردشوں کا زمانہ ہے۔ مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ سلطنت مغلیہ نہیں ہے ایک زبردست قوی ہیکل شیر ببر ہے جس پر سیکڑوں کُتّے بلیوں نے حملہ کر دیا ہے اور اسے زخموں سے چور اور لاچار دیکھ کر آسمان سے چیل اور گدھ بھی جمع ہو گئے ہیں اور ٹھونگیں مار مار کر اس کی تکا بوٹی کر رہے ہیں اور وہ شیر ہے کہ نہ تو اُسے کراہنے کی مُہلت ہے نہ مرجانے کا یارا[1]

پلاٹ کے اعتبار سے ڈرامے کی کہانی افسانہ معلوم ہوتی ہے۔ قصہ طبع زاد مختصر اور سیدھا سا ہے۔ حبیب تنویر نے سارا زور اس پر صرف کیا ہے کہ نظیر کے بارے میں وہ

---

[1] حبیب تنویر: آگرہ بازار

جو کچھ کہنا چاہتے ہیں اُسے ٹھیک ٹھیک اور دل چسپ انداز میں کہہ سکیں۔ انھوں نے نظیرؔ کی نظموں کو تاریخی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے اور انھیں نظموں کی بنا پر اس زمانے کی معاشرتی جھلک پیش کی ہے۔

ڈرامے کا زمانہ تقریباً ۱۸۱۰ء ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ شخصی حکومت کمزور پڑ چکی تھی۔ مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے ساتھ ملک میں انگریزوں کا اقتدار بڑھ رہا تھا۔ پرانا سماجی ڈھانچہ ٹوٹ پھوٹ رہا تھا۔ چاروں طرف افراتفری اور سیاسی بدامنی پھیل رہی تھی اور لوگوں کی اقتصادی حالت دن بدن گرتی جا رہی تھی۔ اس فضا کی تصویر کشی کے لیے انھوں نے ایسے ہی کردار چنے ہیں مثلاً تربوز والا، ککڑی والا، پتنگ والا، مداری، کتب فروش وغیرہ۔ انھیں کرداروں میں ککڑی والے کو حبیب تنویر نے ہیرو مانا ہے۔ کیونکہ اس کی جستجو، اس کی ابتدائی ناکامیاں وہ پہلو ہیں جو پلاٹ کو کش مکش کی طرف لے جاتے ہیں۔ کردار نگاری کوئی خاص نہیں ہے۔ کردار بھی ایک کے بعد دوسرے نہیں آتے بلکہ مجموعی طور سے ایک کردار بنتا ہے اور وہ ہے آگرہ بازار۔ پروفیسر احتشام حسین کے خیال کے مطابق[1]

"آگرہ بازار" میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ ہیرو نہ کوئی مخصوص نقطۂ نظر اور نہ کوئی بڑی کش مکش، لیکن ایک ایسی فضا ضرور ہے جو ہمیں تھوڑا بہت متاثر کرتی ہے تاہم دوسرے عناصر کی کمی اُسے ڈرامے کی حیثیت سے کمزور بنا دیتی ہے۔ محض فضا کا تاثر تھوڑی دیر باقی رہنے کے بعد غائب ہو جاتا ہے۔"

حقیقت یہ ہے کہ اگر ہم "آگرہ بازار" کو خالص ادبی نقطۂ نظر سے پڑھیں تو ہم اس سے وہ حظ حاصل نہیں کر سکتے جس کی ادبی ڈرامے کے مطالعہ سے اُمید کی جاتی ہے لیکن اسٹیج اور تھیٹر کے نقطۂ نظر سے "آگرہ بازار" کامیابی کی سرحدوں کو چھو لیتا ہے۔ کیونکہ ڈراما نگار کا اصل

---

[1] پروفیسر احتشام حسین: عکس اور آئینہ "نیا ڈراما"۔

مقصد ایک ایسے ماحول کو پیش کرنا ہے جو جاگیرداری کے زوال کے بعد معاشی پستی کی صورت میں نمایاں ہوا تھا۔ لیکن جس کے تحت سبھی طبقے اپنی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ ایک روایت کی شکل میں زندہ تھے ۔

پیش کش کے لحاظ سے قصے کو چار حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔

(۱) عوام کا افلاس اور بے روزگاری ۔ (۲) ادیبوں کا تساہل، تعصب اور زندگی سے فرار (۳) چھوٹے پیشہ وروں میں نظیر کی مقبولیت (۴) نظیر کا پیغامِ زندگی ۔

پہلا حصہ آگرے کے کناری بازار کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ پہلا ایکٹ شروع ہوتا ہے۔ "دو آدمیوں کا کورس"۔ شہر آشوب گاتے ہوئے ہال کی پشت سے داخل ہوتا ہے اور ہال میں سے ہوتا ہوا اسٹیج پر جاتا ہے۔ یہ لوگ فقیروں کے لباس میں ہیں۔ حاضرین کو مخاطب کر کے نظم سناتے ہیں اور نظم پڑھتے ہوئے ایک دائیں طرف سے اور دوسرا بائیں طرف سے اسٹیج کے باہر چلا جاتا ہے اور ساتھ ہی پردا اُٹھتا ہے۔ بازار کا منظر ہے عجب بے رونقی ہے۔ یہاں مداری کے ذریعہ تاریخی منظر بتایا گیا ہے۔ اس کی اکثر باتیں نظیر کی نظموں کی طرف اشارے کرتی ہیں۔ مثلاً برسات جاڑا، موت، بلدیو جی کا میلا، پتنگ، ہولی وغیرہ۔ بیوپار کی سرد بازاری کا پتہ چلتا ہے اور ککڑی والا ایک خاص مسئلہ پیش کرتا ہے کہ اس کی ککڑی پر کوئی نظم لکھ دے تاکہ وہ گا گا کر ککڑیاں بیچے اور اس سے خوش ہو کر لوگ خریدیں۔ افلاس سے پریشان حال ککڑی والے کی ترکیب اور ناکامی یہ وہ سیڑھیاں ہیں جس سے گذر کر پلاٹ کشمکش کی طرف بڑھتا ہے ۔

دوسرے حصہ میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اس زمانہ کے تذکرہ نویس، شاعر اور ادیب کاہلی اور توہم کا شکار ہو گئے ہیں۔ ان کی ادبی قدریں زندگی سے فرار اور بیزاری ظاہر کرتی ہیں۔ صحت مند ادب جس سے عوام مستفید ہوں ان کی نظر میں سستا اور گھٹیا ہے اور یہی ادب اور یہی شاعری سارے بازار میں گونجی ہوتی ہے ۔

تیسرے حصے میں پتنگ والے کا کردار اُبھرا ہے۔ اس کی شخصیت میں نظیر کی گہری جھلک ہے۔ یہ ہمیں نظیر کے کردار اور ان کی زندگی سے آشنا کراتا ہے۔ ڈرامہ اپنے عروج پر پہنچتا ہے۔ نظیر کی نظمیں سُن سُن کر عوام واہ واہ کرتے ہیں اور متعصب ادیب وغیرہ بُرا بھلا کہتے ہیں۔ آپسی تکرار ہوتی ہے اور پتنگ والے کی دوکان نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔

آخری حصے میں ککڑی والے کی کوششیں کامیاب ہوتی ہیں۔ وہ نظیر سے ککڑی پر نظم کہلوا لیتا ہے۔ اس طرح اس حصہ میں یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ادب کا زندگی سے گہرا تعلق ہے اور عوام کے لیے شاعری تخلیق کی جا سکتی ہے۔ نظیر کی انسان دوستی اور ہمہ گیری اس وقت سامنے آتی ہے جب سب مل کر "آدمی نامہ" گاتے ہیں۔ اس نظم میں ترنم کا نہیں بلکہ "یقیں محکم عمل پیہم" کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا پیغام آج کا پیغام ہے کہ۔

جو مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یہ سب دو گھنٹے کی مدت میں ایک ہی اسٹیج سٹنگ پر دکھایا گیا ہے۔ وحدت زمان و مکان کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔ آگرہ بازار دسمبر ۱۹۷۰ء میں پچاسویں بار کھیلا گیا۔ اور اس کی کامیابی کا اظہار انگریزی اخبار (Patriot)[1] نے ان الفاظ میں کیا ہے۔ (اردو ترجمہ)

"نظیر کی شاعری کو ڈرامے کی صورت میں پیش کرنا ایک زبردست چیلنج کا سامنا کرنا ہے لیکن یہ بات پرانی ہو چکی ہے کہ حبیب تنویر نے اس کا بیڑا اٹھایا اور کامیابی سے کر دکھایا۔ اس پیش کش میں سب سے زیادہ قابل توجہ وہ اعتماد ہے جس سے اداکار اسٹیج پر کام کرتے ہیں۔ ڈرامے کا آغاز ہوتے ہی تماشائی کرداروں کے ہمنوا ہو جاتے ہیں اور خاتمے سے پہلے اس میں شرکت محسوس کرنے لگتے ہیں۔ "آگرہ بازار" کی پچاس پیش کشوں میں یہی بات حبیب تنویر کا اہم ترین کارنامہ ہے۔"[1]

1: PATRIOT PAGE—1 NEW DELHI TUESDAY DECEMBER—8. 1970

ڈراما نگار کی کامیابی میں اس کے موضوع نظیر اکبر آبادی کا بھی کافی حصّہ ہے کیونکہ نظیر نے کافی مشاہدے کی بنا پر آگرے اور اس کے گرد و نواح کی اس زندگی کو اپنی نظموں میں قید کر لیا تھا۔ جو ہر طرف بکھری پڑی تھی۔ اس زندگی کا سب سے بڑا مظہر "آگرہ بازار" تھا جو کبھی تجارت اور خوش حالی کا ایک بڑا مرکز رہ چکا تھا۔ لیکن سماجی زوال کے چکر میں پھنس کر صرف ایک ڈھانچہ باقی رہ گیا تھا جس میں نظیر نے کم سے کم اتنی جان ڈال دی تھی کہ ہم اسے پہچان سکیں۔ آگرے کے اُمرا اور شرفا، شاعر و ادیب، تاجر اور پیشہ ور، شوقین عاشق مزاج نوجوان اور میلے ٹھیلوں سے دل چسپی لینے والے، اپنے تیوہاروں اور رسم و رواج پر جان دینے والے "تاریخ کی گردشوں سے بے خبر نظیر کی شاعری میں جگہ پاتے ہیں۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں ادبی حیثیت سے نہ سہی ان سب کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما اسٹیج پر عوام کے دل کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

صحیح صحیح تو یہ کہنا ناممکن ہے کہ حبیب تنویر تھیٹر کی نئی تحریکوں سے کس حد تک متاثر ہوتے ہیں اور کس مخصوص ڈراما نگار کا اثر انھوں نے کس حد تک قبول کیا ہے۔ لیکن اس ڈرامے کو پڑھنے اور اسٹیج پر دیکھنے کے بعد یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انھوں نے اسٹیج پر آنے والے کرداروں اور تماشائیوں کے درمیانی فاصلے کو بالکل کم کرنے کی جو کوشش کی ہے اس میں مشہور جرمن ڈراما نگار برخت کے تصوّرات کی آمیزش ہے۔ آزادی کے کچھ ہی دنوں کے بعد حبیب تنویر نے روس اور مغربی جرمنی کا دورہ کیا اور مشرقی جرمنی میں خاص طور پر ڈرامے کی پیش کش کی تعلیم حاصل کی۔ اس سفر نے ان کو برخت سے اور قریب کر دیا اور ایپک تھیٹر کے اصولوں کو انھوں نے ہندوستانی فضا میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ برخت کے متعدد ڈرامے مثلاً ست زواں کی نیک عورت، ہمت والی ماں، گلیلیو وغیرہ کو انھوں نے کئی بار اسٹیج کیا۔ اور مٹی کی گاڑی (مرچھ کٹک) رستم و سہراب، مرزا شہرت

وغیرہ جو کامیاب ڈرامے انھوں نے پیش کیے ان میں برخت کے ایپک تھیٹر کے اثرات بہت نمایاں ہیں۔ چونکہ حبیب تنویر نے بھی ڈرامے سے دل چسپی لینے کے لیے شروع ہی سے اس عوامی اسٹیج سے رشتہ قائم کرلیا تھا۔ جو اس صدی کی چوتھی دہائی میں INDIAN PEOPLES THEATRE MOVEMENT کی شکل میں نمودار ہوا تھا جس کے عوامی ڈراموں میں وہ اداکار کی حیثیت سے شریک ہوئے تھے اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستانی عوامی تھیٹر سے وابستگی کی بنا پر ڈرامے کے متعلق اُن کے جو نظریات تھے اس پر برخت کے افکار نے اور زیادہ جلا کردی ہوگی۔ افسوس یہ ہے کہ انھوں نے باقاعدہ ڈرامے لکھنے کی طرف توجہ نہیں کی۔ اور" آگرہ بازار" کے علاوہ کوئی دوسرا ڈرامہ شایع نہیں کیا جس سے ان کے نظریات پر اور زیادہ روشنی پڑ سکتی ہے۔ تاہم ڈرامے سے اُنھیں جو شغف ہے اُس کی بنا پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جہاں تک اُردو کا تعلق ہے حبیب تنویر نے بڑی کامیابی کے ساتھ اُسے ایک نیا موڑ دیا ہے۔

•

کرشن چندر: دروازے کھول دو

کرشن چندر بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار اور ناول نویس ہیں۔ اُنھوں نے بہت سے افسانے اور بہت سے ناول لکھے ہیں۔ اور کچھ ڈرامے بھی۔ ان کے ایک ایکٹ کے ڈراموں کا مجموعہ" دروازہ" کئی سال پہلے شایع ہوا تھا۔ پورے ڈرامے کی صورت میں اُن کا صرف ایک ڈراما" دروازے کھول دو" ہے اور بیکٹ کے مشہور ڈرامے WAITING FOR GODOT کو انھوں نے" انتظار کا قیدی" کے نام سے اُردو کا جامہ پہنایا ہے۔

" دروازے کھول دو" کا موضوع قومی یک جہتی ہے۔ یہ ایک ایکٹ کا ڈراما ہے جو ایک ہی سیٹ پر کھیلے جانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ ایک ہی سیٹ ناظرین کے سامنے رہتا ہے

اور مختلف لوگوں کے آنے جانے سے منظر کی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ رام دیال ایک تنگ نظر سیٹھ ہے جس نے بمبئی میں ایک بڑی بلڈنگ "کمل کنج" کے نام سے بنوائی ہے جس میں بہت سے فلیٹ ہیں۔ اس عمارت کی تعمیر میں اگرچہ مختلف مذہب کے لوگوں کا ہاتھ ہے جیسے بلڈنگ کا نقشہ بنگالی انجینیر نے بنایا ہے۔ راجستھان کے مزدوروں نے اینٹیں ڈھوئی ہیں۔ پنجابی بڑھئی نے دروازے اور کھڑکیاں بنائی ہیں۔ عبدالستار نے موزیک بنایا ہے۔ ڈی سوزا نے بجلی کی فٹنگ کی ہے اور رستم نوشیرواں نے سینٹری فٹنگ کی ہے۔ لیکن سیٹھ رام دیال اس میں رہنے کے لیے ایسے لوگ چاہتے ہیں جو نہ گوشت کھاتے ہوں نہ شراب پیتے ہوں۔ نہ اُردو بولتے ہوں نہ شلوار پہنتے اور پگڑی باندھتے ہوں۔ مچھلی، انڈا، پیاز، لہسن اس گھر میں نہیں آ سکتا۔ باری باری سے مختلف لوگ آکر ان فلیٹوں میں رہنے کے خواہش مند ہوتے ہیں لیکن کسی نہ کسی وجہ سے رام دیال کے معیار پر پورے نہیں اُترتے۔ بسم اللہ سائنس داں کو فلیٹ دینے پر رام دیال اس لیے تیار نہیں کہ وہ مسلمان ہے۔ آفتاب رائے کے کرایہ دار ہونے پر انھیں یہ اعتراض ہے کہ ان کی ایک سے زیادہ بیویاں ہیں۔ اور وہ انڈا بہت کھاتے ہیں۔ ماتھر صاحب پر یہ اعتراض ہے کہ وہ لکھنؤ کے ہیں اور بڑی نفیس اُردو بولتے ہیں۔ ڈاکٹر ایڈورڈ کو یو ماہر قلب کو اس لیے رکھنا نہیں چاہتے کہ وہ عیسائی ہیں۔ لیکن آخر میں سیٹھ پر دل کا دورہ پڑتا ہے اور ڈاکٹر کو یو ہی کی وجہ سے ان کی جان بچتی ہے۔ جان بچنے کے بعد رام دیال کی آنکھیں کھلتی ہیں اور اسے اس کا احساس ہوتا ہے کہ سب لوگوں کو مل جل کر رہنا چاہیے۔ جس طرح بلڈنگ کی تعمیر میں سب قوموں کا ہاتھ ہے اسی طرح سے کرایہ دے کر سب اس میں رہ بھی سکتے ہیں اور اس طرح کا امتیاز آپس میں نہیں برتنا چاہیے۔

کرشن چندر بڑے ماہر فن کار ہیں۔ تقریباً ہمیشہ اُن کا موضوع سماج ہوتا ہے۔ انھوں نے بڑی خوبی سے جابجا سرمایہ داروں کی تنگ نظری اور نفع خوری کے پہلو واضح

کیے ہیں۔ سیٹھ رام دیال ایک مثالی سیٹھ ہیں۔ اس طرح سبھی کردار نمائندہ TYPICAL کردار ہیں۔ رام دیال کا جوان لڑکا کمل کانت ہندوستان کے نئے شعور کی علامت ہے اور وہ تنگ نظری میں اپنے باپ کا ہم خیال نہیں۔ باپ اور بیٹے کے خیالات کی یہ کش مکش ایک جگہ بہت کھل کر سامنے آگئی ہے۔

کمل کانت: آپ بھی تو غضب کرتے ہیں پتا جی۔ آخر آپ اس بلڈنگ میں رکھیں گے تو کسے رکھیں گے۔ ایک بیوی والا مسلمان آپ نہیں رکھیں گے، اُردو بولنے والا آپ کو پسند نہیں۔ قوالی سننے والا آپ کو پسند نہیں۔ ماس مچھلی کھانے والا آپ نہیں چلتے۔ پنجابی کو آپ نہیں رکھیں گے۔ بنگالی کو آپ نہیں رکھیں گے۔ ملیالی کو آپ نہیں رکھیں گے۔ آخر آپ رکھیں گے تو کس کو رکھیں گے اس گھر میں۔ آدھا ہندوستان تو جات باہر کر دیا آپ نے!

رام دیال: اس گھر میں وہ رہ سکتا ہے جو مریاد اوادی ہے جیسے ہماری پراچین سبھتا اور سنسکرتی پر گورو ہے۔

کمل کانت: گورو تو مجھے بھی ہے اور ان سب کو ہے جو اس دیش میں رہتے ہیں مگر یہ دکرما دتیہ اور ہرش کا زمانہ نہیں ہے۔ سمے کے ساتھ ساتھ سبھیتا اور سنسکرتی دونوں بدلتے ہیں۔ اس دیش میں ہم سے پہلے نیگرو آئے۔ پھر دراوڑ آئے۔ پھر آریہ آئے۔ پھر منگول آئے۔ مسلمان آئے۔ انگریز آئے اور اب ایٹم بم آنے والا ہے۔ اس دنیا میں بھانت بھانت کا جنور رہتا ہے اور اپنی بولی بولتا ہے اور آپ کوئی ایک ڈھبا کوئی ایک دھرم سب پر لاگو نہیں کر سکتے۔ ہو نہیں سکتا...... چلے گا نہیں۔

رام دیال: (سختی سے) مگر اس بلڈنگ میں تو وہی چلے گا جو میں چاہوں گا جیسے اب تک آٹھ بلڈنگوں میں چلا ہے۔

کمل کانت: مگر یہ نئی بلڈنگ ہے۔[1]

[1] کرشن چندر: "دروازے کھول دو"۔ ص ۲۵، ۴۷

اس طرح کرشن چندر نے بدلتے ہوئے ہندوستانی ذہن کی تصویر کشی کرکے آہستہ آہستہ ترقی کرتے ہوئے سیکولر سماج کے نقوش اُبھارے ہیں۔ اس ڈرامے کی بڑی خوبی یہ ہے کہ شروع سے آخر تک تصادم CONFLICT اور تشویش (SUSPENSE) برقرار رہتی ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ قلبی دورہ پڑنے کے بعد یک بارگی جس طرح سیٹھ رام دیال کی ذہنیت بدلتی ہے وہ زیادہ قابلِ قیاس نہیں ہے۔ لیکن ڈرامے میں محدود وقت کی پابندی نے کرشن چندر کو ایسا قدم اُٹھانے پر مجبور کر دیا ہے۔ تبدیلیِ قلب کی یہ کیفیت خواجہ احمد عباس کے ڈرامے "اناناس اور ایٹم بم" سے ایک حد تک ملتی جلتی ہے۔

اس ڈرامے کی دوسری اہم خصوصیت اس کے مکالمے ہیں کرشن چندر نے بڑی خوب صورتی اور مہارت سے مختلف پیشہ وروں کی گفتگو، سیٹھ، اُس کے منشی اور مختلف صوبوں کے رہنے والوں کے خیالات اور ذہنیت کی ترجمانی مکالموں کے ذریعہ کی ہے۔ خواجہ احمد عباس نے "دروازے کھول دو" کے مکالموں کے متعلق بالکل ٹھیک لکھا ہے:

> "ایک جملہ آپ سُنتے ہیں بے اختیار ہنس پڑتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے ڈرامہ نویس نے ایک لفظی پھلجھڑی چھوڑ دی ہے لیکن بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ جملہ پھلجھڑی کی طرح آتشی پھول برسا کر بجھ نہیں گیا۔ وہ آپ کے شعور میں آپ کے دل و دماغ میں کھٹک رہا ہے۔ ایک مستقل کسک پیدا کر رہا ہے۔ تب آپ مصنف کے جملے کے اندرونی معنی کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں اور یہی اس کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔" [1]

اگرچہ ڈرامائی ٹکنیک کے نقطۂ نظر سے یہ کوئی بڑا کارنامہ نہیں ہے اور اپنے مقصد کی گراں باری کی وجہ سے کہیں کہیں نمایاں مقصدیت کا شکار ہو گیا ہے لیکن ڈرامائی مواقع اور حُسنِ اظہار کی وجہ سے آخر تک اپنی دل کشی نہیں کھوتا اور ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ کرشن چندر کا یہ تجربہ ناکام نہیں ہے۔

---

[1] خواجہ احمد عباس: اختتامیہ (دروازہ کھول دو) ص ۸۶-۸۷۔

ڈاکٹر محمد حسن :

ڈاکٹر محمد حسن اُردو کے اُن چند ڈراما نگاروں میں ہیں جنھیں اسٹیج کا براہ راست تجربہ ہے۔ انھوں نے دوسروں کے لکھے ہوئے ڈرامے بھی اسٹیج کیے ہیں اور اسی مقصد کے پیش نظر ڈرامے لکھے بھی ہیں جن میں اسٹیج کے تجربہ سے ترمیم و تنسیخ کی گئی ہے۔ تھیٹر سے دل چسپی رکھنے والے نوجوانوں کو یکجا کرکے انھوں نے بعض ڈرامے علی گڑھ، نینی تال اور دوسرے شہروں میں بھی پیش کیے ہیں اور اس طرح ڈرامے کے فن کو آگے بڑھانے میں عملی حصہ لے کر ایک مثال قائم کی۔ اُن کے ایک ایکٹ کے ڈراموں کا مجموعہ "پیسہ اور پرچھائیں" شایع ہو چکا ہے جس میں گوگول کے انسپکٹر جنرل اور ابسن کے ماسٹر بلڈر کا ترجمہ "معمار اعظم" بھی شامل ہے۔ "میرے اسٹیج ڈرامے" کے نام سے ان کے چھ ڈراموں کا مجموعہ بھی شایع ہو چکا ہے جس میں آخری ڈراما ایک بابی تمثیل ہے۔ ان مجموعوں کے علاوہ ان کے ایک بابی ڈرامے مختلف رسایل میں وقتاً فوقتاً شایع ہوئے ہیں۔ غالب کی زندگی پر تین ایکٹ کا ڈراما "کہرے کا چاند" سنجیدگی، گہرائی اور ڈرامائی نظر کا کامیاب امتزاج ہے جسے غالب صدی کی اس نوعیت کی تخلیقات میں بہترین کہا جا سکتا ہے۔

قدامت پرست مسلمان گھرانوں میں عورت کی مظلومیت، بے بسی، جاگیردارانہ نظام کے زوال میں کرداروں کا کھوکھلا پن۔ دل شکستگی اور بیچارگی میں بھی عورت کا ایثار و قربانی اُن کا خاص موضوع ہے جسے "سرخ پردے" میں انھوں نے طربیہ کا روپ دیا ہے۔ اور "محل سرا" میں المیہ کی شدت میں نمایاں کیا ہے۔ ایک ایکٹ کا مختصر ڈراما ہونے کی وجہ سے "سرخ پردے" میں عورت کی بیچارگی نمایاں کرنے کی گنجائش زیادہ نہیں تھی صرف اشارے کیے جا سکتے تھے جن کی بنا پر رضوانہ کو شادی کی رات خودکشی کرنا پڑی لیکن "محل سرا" میں

انھوں نے اس کے کئی پہلو دکھائے ہیں۔ اس نظام میں خاندان کی عزت کے نام پر مرد عورت کا استحصال کرتا ہے۔ شوہر اور باپ کی حیثیت سے بھی۔ اور بیٹے اور بھائی کی حیثیت سے بھی۔ شاہانہ اور ریحانہ اسی لیے بنی ہیں کہ وہ مصیبتیں اُٹھائیں اور نوکرانیوں کی طرح اپنے گھر کے مردوں کی اطاعت و فرماں برداری کرکے زندگی گزاریں۔ جب کہ نواب صاحب اور منظور رنگ رلیوں میں دولت لُٹائیں اور جائداد کو مہاجنوں کے مُنہ کا نوالہ بنا دیں۔ ریحانہ جس کی عمر تیس سے اوپر ہو چکی ہے۔ نوکرانیوں کی طرح زندگی گذارتی ہے۔ وہ بیمار ہے۔ اسے دورے پڑتے ہیں۔ لیکن اس کا بھائی منظور اور والد نواب صاحب اس کی شادی اس لیے نہیں کرتے کہ جائیداد کا ایک حصہ اس کے ساتھ چلا جائے گا۔ ان کا عذر یہ ہے کہ برابر کا رشتہ نہیں ملتا۔ اس تلخ محزوں زندگی میں سلیم ایک کرن بن کر آتا ہے وہ ریحانہ سے اظہار محبت کرتا ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جانے کی پیش کش کرتا ہے۔

سلیم : .... تم انسان ہو طوفان سے ٹکرا سکتی ہو۔ اگر ٹکرانے کے لیے کچھ نہ ہو تو انسان فولاد نہ بنے مُوم بن کر پگھل جائے اور ٹکرانے والی چیز طاقتور نہ ہو تو ٹکرانے والے کی توہین ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ تم سر بلند ہو۔ سر اُٹھاؤ بادلوں سے بھی اونچا، ستاروں سے بھی بُلند! تم آخر ڈرتی کس سے ہو۔

ریحانہ : خاندان کی عزت ۔

سلیم : میں جانتا تھا۔ خاندان نے تمھیں کون سی عزت دی ہے جس کا تمھیں اس قدر پاس ہے۔ ڈرپوک نہ بنو۔ ریحانہ ظالم اور مظلوم کا کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔ اور بزدلی کی سزا ہے عمر قید۔ ان بے رحم دیواروں سے راستہ مانگتے مانگتے مرجاؤ گی اور یہ ایک انچ نہ ہٹیں گی۔ اسی قید خانے میں تمھاری جوانی دم توڑ دے گی۔ اور خاندان کی عزت کا دامن بھیگے گا بھی نہیں ؎[1]

---

[1] ڈاکٹر محمد حسن: نئے ڈرامے "(محل سرا)" ایکٹ ۲ ص ۳-۲

ریحانہ تیار ہو جاتی ہے لیکن صدیوں کے رسم و رواج نے عورت کو بزدل بنا دیا ہے۔ پھر ایثار و قربانی کا جذبہ جب اُبھار دیا جائے تو وہ اپنی خوشی، اپنی مسرت اور اپنی ساری کائنات لُٹا دینے پر تیار ہو جاتی ہے۔ ریحانہ بھی اسی طرح اپنی خوشیوں کا گلا خود ہی گھونٹ دیتی ہے۔ وہ اپنے سے کہتی ہے۔

"ایک کمزور لمحے میں اُس نے تمھیں بُلایا۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تم اپنے بیمار، بدصورت اور ان پڑھ وجود سے اُس کی زندگی تباہ کر دو۔ تم اسے کیا دے سکو گی۔ اسے اتنی بڑی سزا نہ دو۔ خدارا اسے پیار کی اتنی بڑی سزا نہ دو۔ (ریحانہ دونوں ہاتھوں سے اپنے کان بند کر لیتی ہے) تم تو انھیں دیواروں میں گھٹ گھٹ کر مر جانے کے لیے پیدا ہوئی ہو۔ تم اب ایک لاش ہو۔ لاشوں کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ زندہ انسانوں کے گلے کا طوق بن جائیں"[۱]

"کہرے کا چاند" میں بھی عورت کے اِسی جذبہ کو نمایاں کیا گیا ہے۔ چودھویں بیگم کا ذکر بہت تھوڑا سا ہے لیکن مختصر ذکر میں بھی ایثار و قربانی کی اِس کیفیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مرزا غالب کے بچپن کے دوست بنسی دھر چودھویں بیگم سے کہتے ہیں۔

بنسی دھر: میں آپ ہی سے کچھ مانگنے آیا ہوں۔ آپ اِس گھرانے کی آرزو بچا سکتی ہیں۔ آپ نے مرزا نوشہ کا دل دیکھا مگر اس گھر کی خوشی، اس خاندان کی آبرومندی کا خیال نہیں کیا۔ مرزا نوشہ نے اپنا سب کچھ آپ پر وار دیا مگر آپ نے کبھی یہ بھی سوچا کہ کوئی اور عورت آپ ہی کی طرح نازک، آپ ہی کی طرح دردمند اپنا سب کچھ مرزا پر وار چکی ہے اور اس کے صلے میں اسے وہ پیار بھی نہیں ملا جو خوش قسمتی سے آپ کو مل گیا۔

---

[۱] ڈاکٹر محمد حسن: نئے ڈرامے (محل سرا) ایکٹ ۳ ص ۳۲

لڑکی: میں بھی انسان ہوں۔ میرے سینے میں بھی دل ہے پتھر نہیں ہے بھائی صاحب۔

بنسی: میں نے سنا تھا محبت قربانی دیتی ہے۔ قربانی لیتی نہیں۔

لڑکی: آپ نے غلط سُنا تھا۔ عورت بھی انسان ہوتی ہے۔ ہم گانے والیاں بھی انسان کا دِل رکھتی ہیں۔

بنسی: آپ ٹھیک کہتی ہیں۔ بہو بیگم بھی عورت ہیں اور ان کا دل بھی انسان کا دل ہے۔

لڑکی: میں کچھ نہیں جانتی۔ میں نے صرف اتنا سوچا تھا کہ درد سے چور شاعر کے دل کو اپنے پیار سے بھر دوں۔ پھر دل سوچنا سمجھنا کہاں جانتا ہے۔ اس کی تو اپنی ڈگر ہے اپنی راہ ہے۔

بنسی: ذرا سوچیے ایک گھر تباہ ہو جائے گا۔ آپ پسند کریں گی کہ یہ تباہی آپ کے نام لکھی جائے۔ ایک نامور گھر تاراج ہو جائے اور اس تباہی کی لپیٹوں میں ایک عورت کا دل، اس کا سہاگ ہی نہیں ایک شاعر کا مستقبل بھی جل جائے گا۔"[1]

اور چودھویں بیگم شادی کا جوڑا پہن کر، ہاتھوں میں مہندی رچا کر، پھولوں کے زیور سے آراستہ ہو کر ہیرے کی کنی سے جان دے دیتی ہے۔ "کہرے کا چاند" اگرچہ سوانحی ہے جس میں ڈرامانگار کی آزادی محدود ہے لیکن غالب کی شخصیت اور شاعری کو مدنظر رکھ کر اس میں واقعات کی ترتیب اور مکالموں کا انداز ایسا رکھا گیا ہے کہ اس سے نہ صرف ایک عظیم شاعر کی زندگی اور سماج سے اس کے رشتے بے نقاب ہوتے ہیں بلکہ ایک عہد اور ایک تہذیب کے زوال کا منظر بھی کامیابی سے سامنے آتا ہے۔ خصوصاً اس کا خاتمہ بہت موثر اور ڈرامائی اعتبار سے بڑا فن کارانہ ہے۔ انگریزوں کی فتح کا خیر مقدم کرنا، بجھے ہوئے دل سے نئی زندگی قبول کرنا، حقیقت سے آگاہ ہونے کی دلیل ہے۔ چراغوں میں اپنے ہاتھ سے لَو دے کر غالب کہتے ہیں:۔

---

[1] ڈاکٹر محمد حسن: کہرے کا چاند۔

"بیگم بھی تو زندگی کی پوری داستان ہے۔ اندھیروں میں چراغ جلانا ہی تو ہمارا منصب اور مقدر ہے۔ روشنی کے ساتھ اندھیرا اور اندھیروں کے ساتھ روشنی یہی زندگی ہے۔"

ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے کش مکش، تصادم اور عمل کی خصوصیات کے اعتبار سے مضبوط ساخت کے ہوتے ہیں۔ ان کے مکالموں میں چستی اور روانی بھی ہے۔ "موم کے بت" اور "فٹ پاتھ کے شہزادے" کی ساخت میں عام ڈراموں سے علاحدگی بھی برتی گئی ہے۔ آخر الذکر دونوں ڈراموں میں اگرچہ ڈرامائی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ پھر بھی جابجا ان میں زندگی کی سچائیوں، تلخیوں اور فریب کاریوں (ہپوکریسی) کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ان ڈراموں کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی ساخت کی مضبوطی اور کرداروں کی تراش ہے۔ یہ کردار سطحی یا کاٹھ کے کھلونے نہیں ہیں۔ "موم کے بت" کا جہانگیر پاگل کے روپ میں مصائب کا شکار ایک حساس نوجوان ہے جو افلاس اور تنگ دستی کے ہاتھوں اپنی محبوبہ کو دم توڑتے ہوئے دیکھتا ہے اور پھر دولت کی گود میں پہنچ کر اپنے کو فراموش کرنے کے بجائے اپنی محرومی اور اپنی محبت کو اس شدت سے محسوس کرتا ہے کہ تندیٔ صہبا سے اس کا آبگینہ پگھل جاتا ہے۔ "محل سرا" کی بیگم ستائی ہوئی عورت ہے جو وفاداری اور خدمت کو اپنا معیار بنائے ہوئے ہے۔ اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ اس کا لڑکا اور شوہر کس طرح رنگ رلیاں منا رہے ہیں۔ تنگی تُرشی میں بھی اپنی قسمت پر صابر و شاکر ہے۔ اس لیے کہ رواج کو اس نے خدا کا حکم سمجھ لیا ہے اور اسے بدلنے کا راستہ معلوم نہیں۔

ان ڈراموں میں آج کے سماجی مسائل میں چند کو لے کر انھیں بڑی خوبی سے نمایاں کیا گیا ہے۔ خطابت یا بے جا طوالت نہیں ہے اور اس کی وجہ ڈاکٹر محمد حسن کا ڈرامائی شعور ہے جو انھوں نے اسٹیج سے براہ راست متعلق رہ کر حاصل کیا ہے۔

●

قدسیہ زیدی کا نام بھی اُردو ڈراما کے موجودہ دور میں اہمیت رکھتا ہے۔ انھوں نے بعض ملکی اور غیر ملکی ڈراموں کو اُردو کا قالب پہنایا۔ گڑیا گھر، خالد کی خالہ، شکنتلا ان کے مشہور ڈرامے ہیں جنھیں انھوں نے اسٹیج کی ضرورتوں کے مدِ نظر اُردو میں منتقل کیا۔ "ہندوستانی تھیٹر" کے نام سے انھوں نے دہلی میں ایک ادارہ بھی قایم کیا تھا جس میں حبیب تنویر کا عملی تعاون بھی حاصل تھا۔ "ہندوستانی تھیٹر" کی وجہ سے اُردو ڈراموں کو تقویت ملی اور اُردو اسٹیج کو ایک سہارا ملا۔ ان کے ڈراموں میں سیٹ کا اہتمام بہت کم ہوتا تھا اور زیادہ تر ایک ہی بڑے سیٹ پر مختلف سطحیں (LEVEIS) دے کر انھیں مختلف جگہوں کی حیثیت دے دی جاتی تھی۔ جس حصہ پر اداکاری ہوتی تھی اُسی حصہ کو روشن رکھا جاتا تھا۔ اس طرح سیٹ کی تبدیلی میں برائے نام وقت صرف ہوتا تھا۔ قدسیہ زیدی کی لڑکی شمع زیدی نے بھی تھیٹر کی دُنیا پر اپنی دل چسپی مرکوز کر رکھی ہیں۔ اور برخت کے مشہور ڈرامے کو "کھریا کی لکیر" کے نام سے دہلی میں انھوں نے پیش کر کے کافی شہرت حاصل کی تھی۔ "کھریا کی لکیر" شایع نہیں ہوا۔

کرتار سنگھ دُگل نے بھی لمبا ایک ایکٹ کا ڈراما "دیا بجھ گیا" لکھ کر کافی شہرت حاصل کی اور یہ ڈراما اپنی بعض کمزوریوں کے باوجود بہت جگہ کھیلا گیا۔ اس ڈرامے میں قوم پرستی اور حب الوطنی کے جذبات اُبھارے گئے ہیں۔ کشمیر کی ایک بہادر ماں اپنے چہیتے بیٹے کو ملک سے غداری کرتے نہیں دیکھ سکتی اور وطن کی قربان گاہ پر اسے گولیوں کی نذر کر دیتی ہے۔ "میٹھا پانی" میں انھوں نے تقسیم ہند کے ہنگامے میں بھگائی ہوئی عورتوں کے واپس آنے کے مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے۔ یہ ڈرامے اصلاً ریڈیو ڈرامے ہیں جو ہمارے موضوع سے باہر ہیں۔ اسی طرح ریوتی سرن شرما، صالحہ عابد حسین، اقبال مجید کے ڈرامے بھی ہیں۔ حکومت کی طرف سے "سانگ اینڈ ڈراما ڈویژن" کے ماتحت کچھ ڈرامے تیار کرائے گئے جنھوں نے مختلف شہروں کا دورہ کیا لیکن یہ ڈرامے بھی شایع نہیں ہوئے۔

موجودہ دور میں منجو قمر، ید اللہی، جیالال ساز، ہربنس دوست، نصیح احمد وغیرہ نے بھی

ڈرامے لکھے لیکن ہمارا موضوع چونکہ اُردو ڈرامے کی تاریخ نہیں ہے اس لیے ان سب کا جائزہ لینے کی ضرورت نہیں۔ ان ڈراموں میں نہ تو ٹکنیک کی جدت ہے نہ مسائل کو پیش کرنے کا کوئی نیا انداز اپنایا گیا ہے۔ مختلف سماجی مسائل پر اشارے کرنا جو اس دور کے ڈراموں کی عام خصوصیت ہے ان ڈراموں میں بھی موجود ہے۔

اس دور کے ڈراموں پر ایک مجموعی نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اسٹیج نہ ہونے کی وجہ سے طبع زاد ڈراموں کی طرف اُردو میں کم توجہ کی گئی ہے۔ اگرچہ پیشہ ور اسٹیج میں ناظرین کی تفریح طبع کے لیے کچھ غلط چیزیں بھی شامل کرنا پڑتی ہیں لیکن تعلیم کی وسعت اور ڈرامائی شعور کی تربیت سے یہ اُمید کی جا سکتی ہے کہ پیشہ ور اسٹیج میں اچھے ڈرامے پیش کیے جائیں اور فن کا مظاہرہ کرنے کے لیے نئے نئے فن کار ایسی چیزیں سامنے لائیں جو ڈراما کو ترقی کی طرف لے جائیں۔ اُردو میں ڈراما لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کی صورت محض یہ ہے کہ خاص نمبر میں وہ شایع ہو جائے یا کتابی صورت میں آجائے تو لائبریریاں اُسے خرید لیں اور لوگ اسے اپنے کمرے میں بیٹھ کر پڑھ لیں۔ یونیورسٹیوں اور کالجوں میں ڈرامے کھیلنے کا رواج ہو گیا ہے لیکن اس کے سہارے کوئی خاص حوصلہ افزائی کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی۔ جن لوگوں میں لکھنے کی صلاحیت ہے وہ ایک ایکٹ کے ڈراموں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ یا ریڈیائی ڈراما لکھتے ہیں۔ یہ دونوں ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔ بنگالی میں ڈراموں کی روایت بہت شاندار ہے اور اسٹیج کے سہارے وہاں نئے نئے تجربے کیے جا رہے ہیں۔ "بہوروپی"، "انامیکا" وغیرہ ایسے ادارے ہیں جنھوں نے پرانے ڈراموں میں نئی روح دوڑائی ہے اور نئے ڈراموں کو تجربوں سے مالا مال کیا ہے۔ ہندی میں پیشہ ور اسٹیج نہیں ہے لیکن ڈراما نگار ڈراموں کی تصنیف کی طرف متوجہ ہیں اور نہ صرف جدید مغربی مصنفین کے ڈراموں کو ہندی میں منتقل کر رہے ہیں بلکہ نئے ڈرامے بھی لکھ رہے ہیں۔

بہرحال اُردو میں جو ڈراموں کا مختصر سرمایہ ہے اُس کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے

کہ موجودہ دور میں مختلف سماجی مسائل ہمارے ڈراما نگاروں کا موضوع بنے ہیں۔ حُبِّ وطن، انسان دوستی، امن، گھریلو اُلجھنیں، اقتصادی نابرابری، جنسی گھٹن، بے روزگاری، سرمایہ و محنت کی کشمکش میں سرمایہ داروں کی استحصال پسندی، سرکاری عہدوں سے غلط فائدہ اُٹھانے کی کوششیں، قومی یک جہتی، فرقہ واریت کے خلاف آواز وغیرہ خیالات کی گونج ان ڈراموں میں نظر آتی ہے جنھیں لکھنے والوں نے نفسیاتی گہرائیوں میں ڈوب کر پیش کیا ہے۔ اگرچہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فکر کی گہرائی اور کرداروں کا مطالعہ ہمارے ڈراموں میں ابھی تک اس منزل پر نہیں پہنچا ہے جو مغربی ڈراموں میں نظر آتا ہے۔ پھر بھی حالاتِ حاضرہ پر ان لکھنے والوں کی نظر گہری ہے۔ اور موجودہ ہندوستانی سماج کے پس منظر میں فرد اور سماج کے رشتوں کا انھوں نے بغور مشاہدہ کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے کردار سچے اور جاندار ہیں۔

ساتواں باب

مجموعی تبصرہ

(۱) اُردو ڈرامے کی روایت

(۲) تجربہ کی رہنمائی

(۳) تعلیمی اثرات اور ڈرامائی کوششیں

(۴) مغرب میں تھیٹر کی تحریکیں اور اُن کے اثرات

(۵) اُردو اسٹیج کی موجودہ حالت

(۶) اُردو ڈرامے کی ترقی کی راہ میں رُکاوٹیں

(۷) اُردو ڈرامے کا مستقبل

اُردو ڈرامے کے سارے ذخیرے پر پچھلے ابواب میں ایک نظر ڈالی گئی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے ملک میں سنسکرت ڈرامے کی عظیم روایت تھی جو رفتہ رفتہ ختم ہو گئی۔ سنسکرت زبان ہمیشہ خواص کی زبان رہی اور اسے کبھی عمومیت حاصل نہیں ہو سکی۔ عوام کی زبان پراکرتیں تھیں اور اُنھیں نے موقع پا کر اپنے دائرہ ہائے اثر کو پھیلایا اور ناٹک کا شوق بھی عوامی ذوق کی گود میں پرورش پانے لگا۔ مذہب کا سہارا لے کر کہیں یہ رام لیلا، کرشن لیلا کے روپ میں ڈھل گیا، کہیں بھانڈوں، بھگت بازوں، بہروپیوں کے ساتھ تفریح کا ذریعہ بنا رہا۔ ملک کے مختلف حصّوں میں تماشا، جاترا، کچی پُرڈی، نوٹنکی، کٹھ پتلی کا کھیل وغیرہ اس کی شکلیں بن گئیں جو میلے ٹھیلے، شادی بیاہ، جشن جلوس کے موقع پر لوگوں کا دل بہلاتی تھیں۔ نہ فن کی پابندیاں رہیں نہ اس کے تقاضے سمجھنے والے۔ پچھلے ایک ہزار سال میں ایرانی تہذیب نے ہندوستانی سماج میں جو اثرات دوڑائے وہ ڈرامے کی روایت سے خالی تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما گھورے کے پھول کی طرح اپنی زندگی کے بہانے ڈھونڈھتا رہا۔

جہاں تک اُردو کا تعلق ہے فورٹ ولیم کالج میں ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے شیکسپیر کے دو مشہور ڈراموں سے دو مکالمے (خود کلامی) اُردو میں ترجمہ کیے جو نثر کے ٹکڑے معلوم ہوتے ہیں۔ کاظم علی جوان نے جو شکنتلا لکھی وہ بھی نثر میں ہے۔ اس طرح اُردو پڑھنے والے اس صنف سے یکسر ناآشنا تھے۔ دربار اودھ میں نصیرالدین حیدر کے زمانے سے جن کوششوں کا پتہ چلتا ہے انھیں بھی روپ بھرنے کی کچھ جدتیں کہا جا سکتا ہے۔ واجد علی شاہ نے اپنے زمانۂ ولی عہدی سے اس سلسلے میں جو قدم اُٹھائے اُنھیں ڈرامے کا نقش اوّل کہا گیا ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس ایک طرح کے رقصی ڈرامے ہیں جن میں کچھ مکالمے، کچھ

مزاحیہ پہلو پیدا کر دئے گئے ہیں۔ ان کا پس منظر کرشن لیلا کے تماشے ہیں اور اس طرح ان کا منبع ہندوستان کی وہ عوامی روایت ہے جو صدیوں سے اس ملک کے باشندوں کو تفریح، اُمنگ اور حوصلہ بخشتی رہی تھی۔ واجد علی شاہی رہس کی شہرت سن کر امانت نے ڈرامے کی جو طرح ڈالی اس میں وہی عناصر کارفرما تھے جو اُس وقت کی تفریحی زندگی، جمالیاتی ذوق اور مقبولیت کی بنیاد تھے۔ ڈرامے کا تصوّر امانت کے پاس نہیں تھا۔ اسٹیج کا بھی کوئی شعور نہیں تھا۔ ناچ گانے مثنوی خوانی وغیرہ کو لے کر انھوں نے ایک پروگرام سا ترتیب دیا جس میں مختلف چیزیں ایک قصہ کے شیرازے سے مربوط ہوں۔ اسے اتفاق کہیے یا امانت کا فنی القا کہ انھوں نے پیش کش کا جو تصوّر سامنے رکھا وہ بھی بڑی حد تک انگلستان کے ابتدائی ڈراموں کی پیش کش سے ملتا تھا اور سبھا کے نام سے جو جلسہ ترتیب دیا، اُس میں بھی آپرا اور ڈراما کی ملی جلی خصوصیات نظر آتی ہیں۔

امانت کی اندر سبھا کو ایسی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس نئے قسم کے تماشے کا نام ہی اندر سبھا ہو گیا۔ بعد کو لکھنے والوں نے اس نام کا آخری جُز یعنی ''سبھا'' رکھا اور شمالی ہند کے اردو بولنے والے علاقے میں یہی ڈھانچہ ڈرامے کا ڈھانچہ قرار پایا۔ منظوم مکالمے جو زیادہ تر گا کے سنائے جاتے تھے۔ عمل کی رفتار کا کوئی تصوّر نہ تھا کیونکہ قصہ کی اہمیت صرف اتنی تھی کہ وہ مختلف گانوں، ناچ وغیرہ کی شیرازہ بندی کر دے۔ یہی وجہ ہے کہ منظوم مکالموں کے علاوہ ان ڈراموں میں گانوں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

پیش کش کے سلسلے میں معمولی ساز و سامان رہتا تھا۔ کسی کھلی جگہ پر تختوں کو یکجا کر کے اسٹیج بن جاتا، تماشائی اس کے آگے زمین پر بیٹھ جاتے۔ ایک رنگ کا (عموماً سرخ) پردہ دو آدمی تھام کر کھڑے ہو جاتے۔ اور اس طرح تماشائیوں کی آڑ ہو جاتی۔ وہ پردہ ہٹ جاتا تو کھیل شروع ہو جاتا تھا۔ سازندے اسٹیج پر موجود رہتے تھے۔ جو اداکار کام ختم کر چکتا وہ بھی ایک کونے میں بیٹھ جاتا تھا۔ اداکار سب مرد ہوتے تھے۔ عورتوں کا پارٹ لڑکے کیا کرتے تھے۔

..یہی وہ عوامی اسٹیج تھا جو امانت کی تخلیقی صلاحیتوں سے انیسویں صدی کے نصف میں اُبھرا اور مقبول ہوگیا۔ ہمہ گیر مذاق کی نبض پر امانت کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ یہی خصوصیات اُردو ڈراما کی مستقل روایت بن گئیں اور بعد کی ڈراما نگاری پر ان کا اثر بہت گہرا اور حاوی دکھائی دیتا ہے۔

مغربی اثرات یوں تو تعلیمی اور فکری دنیا میں شمالی ہندوستان میں بھی اثر انداز ہو رہے تھے۔ طرزِ فکر اور طرزِ زندگی میں تبدیلیاں ہو رہی تھیں لیکن ڈرامے کا تعلق صرف چھپے یا لکھے ہوئے کاغذ تک نہیں بلکہ یہ تہذیبی زندگی کا جز ہے اور جب تک اس کا ذوق جیتی جاگتی حقیقت کی طرح رگ و پے میں سرایت نہ کر جائے اس کا شعور پیدا نہیں ہو سکتا اس لیے کلکتہ، بمبئی جیسے بندرگاہوں میں جہاں مغربی باشندوں کی ایک بڑی تعداد آباد تھی اور ان کے طریقِ زندگی کا براہِ راست اثر پڑ سکتا تھا۔ ڈرامے کی طرف لوگوں کا دھیان گیا۔ مغربی قوموں کے افراد نے ڈراما کلب بھی کھول رکھے تھے جو مغربی طرز کے ڈرامے کرتے تھے۔ ان ڈراموں کو دیکھ کر اُردو میں ڈراما کرنے کا خیال بھی لوگوں کے دل میں پیدا ہوا جنھوں نے راجہ گوپی چند اور جلندھر کے نام سے پہلا ڈراما پیش کیا۔ اس کے پہلے بھی کچھ مزاحیہ ٹکڑوں کو اسٹیج پر پیش کرنے کے تجربے کیے جا چکے تھے جنھیں "کومک" کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔

بمبئی کے ان ڈراموں کا اسٹیج مغربی اسٹیج سے براہِ راست متاثر تھا اور اگرچہ صرف سامنے کا اور پیچھے کا پردہ ہوتا تھا لیکن اس کے اٹھنے اور گرنے کا انتظام ڈوریوں سے کیا جاتا تھا۔ ڈراما راجہ گوپی چند اور جلندھر کہیں نہیں ملتا، نہ اس کی کہانی وغیرہ کی تفصیل کہیں ملتی ہے اس لیے اس کی نوعیت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کے مناظر کی تقسیم، مکالموں کا انداز، گانوں کی تعداد وغیرہ کچھ معلوم نہیں۔ لیکن ساتھ میں کومک کا دکھایا جانا اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس میں غالباً تفریحی عنصر کم تھا۔ یہ ڈراما کل پانچ بار اسٹیج کیا گیا

جس کے بعد پھر کبھی اسے پیش کرنے کی کوشش نہیں ہوئی۔ اس سے بھی یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اسے لوگوں نے پسند نہیں کیا۔

بمبئی کی ڈرامائی کوششوں نے جب باقاعدہ تجارتی کمپنیوں کی شکل اختیار کر لی تو مغربی پیش کش کی طرف ان کی زیادہ تر توجہ ہوئی۔ زرق برق لباس، قیمتی ساز و سامان، مصوّر پردے استعمال کیے جانے لگے اور اسٹیج کی کرتب بازی کو ڈرامے کا فن سمجھا جانے لگا۔ ڈرامے کی تعمیر میں تصادم اور کش مکش کی طرف ان کی توجہ نہیں گئی اور اچھے اور بُرے آدمیوں کی سطحی مخالفت سے پلاٹ بنائے گئے۔ کردار نگاری اور دوسرے پہلوؤں کو یکسر نظر انداز کیا گیا۔ پارسی تھیٹر کا پہلا معروف ڈراما "خورشید" اس کا ثبوت ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا کی جو شہرت شمالی ہندوستان سے نکل کر ہندوستان گیر ہو چکی تھی اس نے پارسی تھیٹر کے ڈراموں پر گہرا اثر ڈالا۔ چنانچہ خورشید میں جا بجا منظوم مکالموں کے علاوہ انیس گانے ہیں۔ آرام، رونق، عبداللہ، نظیر بیگ، احباب وغیرہ کے ڈراموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کمپنیاں صرف پیش کش میں مغربی تھیٹر کی مقلد تھیں۔ ڈراموں پر اندر سبھا کا انداز حاوی نظر آتا ہے۔ ان کمپنیوں میں جیسے جیسے شمالی ہند کے اردو داں منشی داخل ہوئے ان پر اندر سبھا کا اثر بڑھتا گیا۔ خورشید، نور جہاں وغیرہ کے مقابلے میں عبداللہ وغیرہ کے ڈراموں میں اندر سبھا کا عکس زیادہ نمایاں ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عوامی مذاق کی تسکین کے پہلو اندر سبھا میں زیادہ تھے اور اودھ میں اسٹیج کی جو روایت اندر سبھاؤں کے ذریعہ قائم ہوئی، اس کی جڑیں اُن عوامی رجحانات میں تھیں جو راس لیلا، نوٹنکی وغیرہ میں صدیوں سے پرورش پا رہے تھے۔ بیت بازی، مشاعرے، مثنوی خوانی کے جلسے، مجرے بھی ان کا ایک پہلو تھے۔ پارسی تھیٹر کا اسٹیج تو مغربی تھا۔ لیکن ہندوستان میں اس کی مقبولیت کے لیے یہ ضروری ہوا کہ یہاں کا تجارتی تھیٹر مشرق و مغرب کے امتزاج سے جنم لے اور جب مشرقی عوامی تھیٹر کی روایت مغربی اسٹیج کی کرتب بازیوں سے

ہم کنار ہو گئی تو یہ تھیٹر کمپنیاں شہر شہر گھوم کر داد و تحسین حاصل کرنے لگیں۔

تجارتی تھیٹر کمپنیاں جو انیسویں صدی کی آخری چوتھائی میں وجود میں آئیں سب کی پارسیوں کی نہیں تھیں لیکن چونکہ ان کا رواج بمبئی سے شروع ہوا اور پہلے پہل پارسیوں ہی نے تجارتی تھیٹر کو فروغ دیا اور آخر تک اس میدان میں ان کی اکثریت رہی اس لیے اس طرز کی ساری کمپنیوں کو پارسی کمپنیاں اور اسٹیج کو پارسی اسٹیج کے نام سے یاد کیا جا رہا ہے۔ ان ڈراموں کی خصوصیات اس طرح بیان کی جا سکتی ہیں۔

۱۔ مکالمے زیادہ تر منظوم ہوتے تھے۔ بعض تحت اللفظ ادا کیے جاتے تھے۔ گانوں کے راگ، دھن، تال اور طرز کا اندراج بھی ہوتا تھا۔

۲۔ پانچ یا تین ایکٹ کے ڈرامے ہوتے تھے۔ ہر ایکٹ میں مناظر کی تعداد حسبِ ضرورت پانچ سے لے کر بیس تک ہوتی تھی۔ ہر منظر کی ابتدا میں عموماً پردہ کا نمبر بھی ہوتا تھا اور اس کے متعلق اشارہ بھی مثلاً پردہ نمبر ۵ دریا کا کنارا۔

۳۔ ڈراموں کے نام عموماً دُہرے ہوتے تھے۔

۴۔ ڈراموں کا آغاز کورس سے ہوتا تھا اور خاتمہ بھی زیادہ تر کورس پر۔

۵۔ زیادہ تر ڈرامے مشہور مثنویوں، قصّوں اور داستانوں پر مبنی ہوتے تھے اور مختلف ڈراما نگار انھیں قصّوں کو اپنی کمپنیوں کے لیے قریب قریب ایک ہی طرح لکھتے تھے۔ پلاٹ کی تعمیر اور اس میں تشویش کے عنصر کی طرف توجہ نہیں کی جاتی تھی بلکہ واقعات کا بیان ہوتا تھا۔ کرداروں کو بھی سطحی طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ گانوں کے لیے جا بجا موقعے نکالے جاتے تھے۔

۶۔ مزاحیہ حصّہ الگ ہوتا تھا جس کا اصل قصّہ سے تعلق نہیں ہوتا تھا۔ اس کے کردار بھی الگ ہوتے تھے۔ اصلی مناظر کے درمیان میں مزاحیہ حصّے پیش کیے جاتے تھے۔ ان حصّوں میں مذاق کی سطح بہت پست ہوتی تھی۔

۷۔ ان ڈراموں میں ہم آغوشی اور بوسے کے مناظر بھی ہوتے تھے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس وقت عورتوں کے پارٹ بھی مرد ہی ادا کرتے تھے۔

۸۔ ان ڈراموں کی زبان فارسی آمیز اُردو ہوتی تھی لیکن قواعدِ نظم کا لحاظ بہت کم رکھا جاتا تھا۔ حروف کا گرنا تو معمولی بات تھی۔ مصرعے ناموزوں، الفاظ غلط، قافیے نامناسب جنھیں اداکار گانے میں لہروں سے کر ٹھیک کر دیتے ہوں گے۔

۹۔ گانے زیادہ ہوتے تھے اور ان میں تنوّع کا خیال رکھا جاتا تھا۔ ہولی، بسنت، ٹھمری، دادرا، غزل، ترکیب بند، مثنوی، دوہرے وغیرہ ہوتے تھے۔ ہولی، بسنت، ٹھمری وغیرہ اور بعض کورس گانوں کی زبان ہندی ہوتی تھی۔

ان ڈرامانگاروں کے سامنے حقیقی ڈرامے کا کوئی نمونہ ہی نہیں تھا۔ ایک کمپنی کے ڈرامے دیکھ کر اسی نمونے پر ڈرامے تیار کیے جاتے تھے۔ کمپنی کے مالکوں کی رائے حرفِ آخر کی حیثیت رکھتی تھی اور وہ منشی جی کو جس قسم کی ہدایت دیتے تھے اسی کی تعمیل میں ڈراما تیار ہوتا تھا۔

بیسویں صدی کے آغاز کے قریب پارسی تھیٹر میں بعض ہوشیار ادیب بھی شامل ہو گئے۔ احسن لکھنوی، آغا حشر، بیتاب وغیرہ جنھوں نے زبان کی صحت کی طرف توجہ کی اور اس کا معیار بلند کیا۔ منظوم مکالموں کی جگہ مقفّٰی نثر استعمال کی جانے لگی لیکن مکالموں میں زور پیدا کرنے کے لیے اب بھی اشعار کی بھرمار ہوتی تھی۔ دشواری یہ تھی کہ ان لوگوں نے جب ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھا تو ایک نیا ڈھانچہ موجود تھا۔ اسی میں کچھ ترمیم کر سکتے تھے۔ ان ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر کسی پرانے مشہور قصہ پر مبنی ہوتے تھے یا اسی انداز پر بنائے جاتے تھے۔ کسی سخی یا ظالم بادشاہ کی کہانی ہوتی تھی جس کی سخاوت، عالی ظرفی، نیک نیتی کو اس کے عزیزوں یا وزیروں کی مکاری کے مقابل میں پیش کر کے نمایاں کیا جاتا تھا یا ظلم و ستم کی زیادتی کا برا انجام پیش کیا جاتا تھا۔ دوست کی بے وفائی، امانت میں خیانت وغیرہ کا موضوع بھی ہوتا تھا۔

آغا حشر نے ایک طرف گانوں کی تعداد گھٹائی۔ منظوم مکالموں کی جگہ نثر مقفّیٰ کو رواج دیا اور بعد کے ڈراموں میں اس میں بھی کمی کردی۔ دوسری طرف اُنھوں نے سماجی مسائل کو بھی موضوع بنایا۔ شراب خواری کی لعنتیں، طوائفوں کی لوٹ کھسوٹ، ایک بھائی کا دوسرے بھائی کی جائداد کا حصّہ ہڑپ کرلینے کی کوشش اور اس کے لیے قتل وغیرہ۔ اس کے علاوہ بعض ڈراموں میں حب الوطنی کے جذبے کو اُبھارا گیا اور ظالم حکومت کی بُرائی کی گئی۔

اس عہد میں انگریزی کے بہت سے ڈراموں کو اُردو میں پیش کیا گیا لیکن ان میں بھی ہندوستانی اسٹیج کے مذاق کی چیزوں کو داخل کرکے ان کی ساخت اور تعمیر مجروح کی گئی اور اس طرح یہ انگریزی کے ترجمے اُردو ڈرامے کی روایت میں ڈھل گئے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انگریزی سے ان ڈرامانگاروں کی واقفیت اگر تھی بھی تو بہت معمولی تھی، دوسرے یہ کہ تجارتی مقاصد کے پیشِ نظر وہ عوامی ذوق سے ہٹنا نہیں چاہتے تھے۔ کمپنی کے مالک کی آواز سب سے اہم ہوتی تھی اور اس کو عام رواج سے الگ ہٹنے پر راضی کرنا ممکن نہیں تھا۔ آج بھی اُردو فلموں کی ابتری کی یہ ایک بڑی وجہ ہے۔

آغا حشر سے کچھ پہلے ہی ڈرامے سے الگ مزاحیہ پلاٹ کا رواج کم ہوگیا تھا اور مزاح پیدا کرنے کے لیے ڈرامے میں کچھ کرداروں کو رکھ لیا جاتا تھا جو بیچ بیچ میں ڈرامے کی سنجیدگی سے ناظرین کی توجہ ہٹاکر ہنسی مذاق، فقرے بازی سے ان کا دل بہلاتے تھے۔ ان مزاحیہ حصّوں میں ابتذال کی کیفیت پھر بھی باقی رہی جو آغا حشر وغیرہ کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔

پارسی تھیٹر سے الگ ادبی ڈراموں کا ایک سلسلہ بھی نظر آتا ہے۔ اس کی محرک وہ ذہنی بیداری تھی جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں اردو ادب کی تمام اصناف پر اثرانداز ہو رہی تھی۔ انگریزی کی تعلیم نے ہمارے ذہنوں کو نئے افق دیے تھے۔ ناول،

سوانح عمری، تنقید، مضمون وغیرہ کی طرح ڈرامے کی طرف بھی لوگ متوجہ ہوئے اور اُردو میں اس صنف کی کمی کو دور کرنے کے لیے ڈرامے لکھنے لگے لیکن ان کی راہ میں سب سے بڑی دشواری یہ تھی کہ ڈراما دوسرے اصناف سے مختلف نوعیت رکھتا ہے۔ یہ پڑھے جانے سے زیادہ کھیلنے کی چیز ہے۔ ہرچند کہ ڈرامے پڑھے بھی جاتے ہیں لیکن صحیح ڈرامائی شعور حاصل کرنے کے لیے اسٹیج سے رابطہ رکھنا ضروری ہے۔ ہمارے یہاں کا یہ حال تھا کہ اسٹیج تجارتی کمپنیوں کے ہاتھ میں تھا اور اس میں شامل ہونا کیا، شرفا اسے دیکھنا بھی معیوب سمجھتے تھے۔ اس لیے ہمارے فاضل ادیبوں نے اس میدان میں جو کوششیں کیں وہ پانی میں اُترے بغیر پیرنا سکھانے کے مترادف تھیں۔ محمد حسین آزاد، مرزا محمد ہادی رسوا، شرر، عبدالماجد، برج موہن، دتاتریہ کیفی وغیرہ سب کے دل میں یہ جذبہ موجود تھا کہ:

۱۔ ڈرامے کے اعتبار سے اُردو تہی دامن ہے۔

۲۔ پارسی تھیٹر کے ڈرامے ادبی اعتبار سے بہت پست درجہ ہیں۔

۳۔ ڈراما ایک اعلیٰ درجہ کی صنف ہے جس نے دوسری زبانوں میں نفسیات انسانی کی حیرت انگیز نقاب کشائی کی ہے اور سماجی مسائل کے حل کرنے میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔

آزاد، رسوا اور شرر نے قصّہ گوئی کی مہارت اور صحت زبان کا خیال رکھا اور بعد والوں نے سماجی اصلاح کے پہلو پر اتنا زور دیا کہ ڈراما وعظوں کا مجموعہ ہو گیا۔ رسوا کا ڈراما سرتاسر نظم میں ہے۔ دوسروں کے یہاں اشعار کا استعمال بہت کم ہے۔ مکالمے سلیس نثر میں ہیں۔ لیکن اسٹیج کا کوئی تجربہ نہ ہونے کی وجہ سے یہ سب ڈرامے مکالموں کی صورت میں لکھے گئے ناول ہیں جن میں ڈرامائی عمل کا فقدان ہے۔ انھیں اسٹیج نہیں کیا جا سکتا اور یوں بھی پڑھنے میں ان مسائل کے بارے میں گہرا اور دیرپا اثر قائم نہیں ہوتا۔

اُردو ڈراموں کی جو روایت اندر سبھا سے شروع ہو کر پارسی تھیٹر کے ذریعہ بنی تھی

اور جسے عبداللہ، نظیر بیگ، رونق، احسن لکھنوی، آغا حشر اور بیتاب وغیرہ نے پائدار بنایا تھا۔ اس سے ان ادبی ڈراما نگاروں کے انحراف کو تجربہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ ڈرامے کی اُس حالت سے وہ غیر مطمئن تھے اور یہ بے اطمینانی انھیں راستے ڈھونڈ نکالنے پر مجبور کر رہی تھی جس کے نتیجہ میں اُنھوں نے اپنی سمجھ اور علم کے مطابق ڈرامے لکھے۔ انھوں نے اُس روایت سے علٰحدگی اختیار کی۔ اسٹیج سے قریب نہ ہونے کی وجہ سے انھوں نے جو راستے اختیار کیے وہ اُنھیں ڈرامے کی روح سے اور بھی دور ہٹا لے گئے۔ اتنا ضرور ہوا کہ سماجی مسائل ڈرامے کا موضوع بن گئے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ ابسن کا اثر ہو جس نے عبدالماجد، چکبست وغیرہ کو بادشاہوں، رئیسوں وغیرہ کے بجائے ہمارے درمیان کے کرداروں کا انتخاب کرنے کی طرف متوجہ کیا اور روزمرہ زندگی کے واقعات ڈرامے میں جگہ پانے لگے۔ پارسی تھیٹر کے کردار عام طور سے ایک مخصوص انداز (ٹائپ) کے ہوا کرتے تھے جن میں گہرائی اتنی کم ہوتی تھی کہ وہ بیشتر خاکے کیری کیچر (CARICATURE) معلوم ہوتے تھے۔ ادبی ڈراموں کے کردار ایک حد تک مثالی ہونے کے ساتھ ساتھ الگ شخصیت معلوم ہوتے ہیں۔ اس طرح ان ڈراما نگاروں نے کردار نگاری کے میدان میں ترقی کی۔

اشتیاق حسین قریشی، عابد حسین، فضل الرحمٰن وغیرہ کے یہاں ابسن، برناڈ شا، اور دوسرے مغربی ڈراما نگاروں کا اثر موجود ہے۔ بعض جگہوں پر تو مولیئر، شریڈن وغیرہ کے نام بھی لکھ دیے گئے ہیں۔ یہ زمانہ وہ تھا کہ انگریزی تعلیم کافی پھیل چکی تھی اور مغربی علوم ہندوستانی ذہن پر حاوی ہو چکے تھے۔ شوقیہ ڈراما کرنے کا سلسلہ اسکولوں، کالجوں میں شروع ہو گیا تھا اور یوں بھی کہیں کہیں بعض گروہ اس شغل میں دلچسپی لینے لگے تھے۔ تھیٹر کے ساتھ جو بدنامی، رسوائی اور ذلت کا تصور وابستہ تھا اس میں بھی کمی آ گئی تھی۔ پارسی تھیٹر، جو اپنی روایت میں آغا حشر وغیرہ کی لائی ہوئی تبدیلیوں کے بعد زیادہ تبدیلیاں

قبول کرنے پر تیار نہیں تھا۔ وقت کے ہاتھوں جمود اور یک رنگی کی دلدل میں پڑکر بے رنگ ہوتا جارہا تھا۔ کرتی اسٹیج مغرب میں موت سے ہم آغوش ہو چکا تھا۔ اور ہندوستان میں بھی گھومنے والے اسٹیج، ریلوے اسٹیشن، گھوڑدوڑ، ٹینس کورٹ وغیرہ کے بڑے بڑے سیٹ پیش کرنے والی کور نتھین اور الفریڈ ایسی کمپنیاں حیرت و استعجاب کا خراج ضرور وصول کر لیتی تھیں لیکن مکالمے بولنے کی پرانی روایت، ناظرین کی طرف سے پیٹھ نہ کرنے کے اصول، میلوڈرامائی حرکات کا زمانہ ایسا ختم ہو چکا تھا کہ یہ بڑے بڑے اسٹیج، یہ ساز و سامان کی چمک دمک، یہ حیرت انگیز مناظر بھی انھیں باقی نہ رکھ سکے اور پارسی تھیٹر عدم کی طرف قدم بڑھانے پر مجبور ہو گیا۔

یورپ میں جس حقیقت پسند اسٹیج کو اسٹینس لاوسکی نے رواج دیا تھا۔ اس نے تھیٹر کی دنیا میں انقلاب پیدا کر دیا۔ اسٹیج کے لیے ایک ایسے کمرے کا تصور جس کی چوتھی دیوار ناظرین کی طرف کی غائب ہے تھیٹر کی روایتوں کو یکسر بدل دینے کا سبب بنا۔ اب کرداروں کے لیے یہ ضروری نہیں رہ گیا کہ وہ ہر مکالمہ ناظرین کو مخاطب کر کے ادا کریں۔ مکالموں کے الفاظ بھی روزمرہ گفتگو کے مطابق ہونا لازم ہوئے۔ اس سے بھی بڑھ کر اداکاری کے انداز میں عام زندگی کی کیفیت پیدا کرنے کے رجحان نے لوگوں کے ذہن کو بالکل بدل دیا اور وہ ڈرامے میں ایک ایسی زندگی دیکھنے کے خواہش مند ہوئے جو ان کی زندگی سے بہت قریب ہوا اور جس میں ان کے مسائل، ان کی آرزوئیں، ان کی ناکامیاں ان کی مشکلات کا ذکر ہو۔

اُردو کے جدید ڈراما نگار مغربی اسٹیج کے ان رجحانات سے واقف تھے انھوں نے ابسن، چیخوف، گورکی، برناڈشا، ماترلنک وغیرہ کے ڈرامے پڑھے تھے۔ اس لیے انھوں نے بھی اپنے ڈراموں کو حقیقت پسندانہ اسٹیج کے مطابق بنانے کی کوشش کی۔ مختلف سماجی مسائل کو لے کر انھوں نے ہندوستانی زندگی کے پس منظر میں انھیں حل کرنے کی تجویز بھی پیش کی اور زندگی کے گہرے مشاہدے سے کرداروں کی تشکیل کر کے انھیں ہمارے دل کے قریب

بھی لائے۔

جیساکہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ان ڈراموں کا ماحول بالکل بدلا ہوا تھا۔ انھیں اس کی فکر نہیں تھی کہ تھیٹر ہال میں سب سے پیچھے بیٹھنے والی پبلک تالیاں بجائے، اس کی بھی فکر نہیں تھی کہ مکالمے کے الفاظ ایسے ہوں کہ ان کی رسائی ہال کی آخری صف کے کانوں تک ہو جائے۔ لاؤڈ اسپیکر کی ایجاد نے بلند آہنگی کو ختم کر کے فطری گفتگو اور حرکات کا رواج دینے میں مدد کی، کہانی کے بہاؤ میں رکاوٹ پیدا کرنے کے لیے گانے بھی نہ رہے اس لیے اب تجربے کی نئی منزل منظم ڈراموں کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ امتیاز علی تاج، محمد مجیب وغیرہ کے ڈرامے اپنی خامیوں کے باوجود اچھے نمونے ہیں۔ یہ بات ضرور کہی جاسکتی ہے کہ اردو میں منظم ڈراموں (WELL MADE PLAYS) کا دور اس وقت آیا جب مغرب میں اس کی طرف سے توجہ کم کی جا رہی تھی اور برخت کا ایپک تھیٹر یا علامتی ڈراموں کے ذریعہ لوگ ڈرامے کے دائرے کو وسیع کرنے لگے تھے۔ ایک رجحان منظوم ڈراموں کا بھی پیدا ہو گیا تھا۔

ریڈیو کے قیام نے اردو ڈراموں کو ایک اسٹیج مہیا کیا اور جب اسٹیج ملا تو لکھے ہوئے ڈراموں کی خامیاں بھی زیادہ محسوس ہوئیں۔ حالات کے تقاضوں سے لوگ نئے تجربوں کی طرف متوجہ ہوئے۔ ایسے تجربوں کی طرف جو محمد مجیب وغیرہ کے دائرۂ اثر سے باہر تھے۔ ان کے لیے مغرب کے جدید تھیٹر اور اس کی تحریکوں سے واقفیت ضروری تھی۔ جب تک ڈرامے کی پیش کش میں نئے طریقوں کا شعور حاصل نہ ہو۔ اُن نئی قدروں کا احساس نہ ہو جو جدید اسٹیج کی خصوصیت بن گئی تھیں۔ نئے تجربے ناممکن تھے۔ ریڈیو کی آغوش تربیت میں بڑھ کر حبیب تنویر نے اُردو ڈرامے کو نئی سمتوں سے آشنا کیا اور نئی راہیں نکالیں۔

فلم کی ترقی نے پُرانے کمرشل تھیٹر کو ختم کر ہی دیا تھا، فن کاروں کی جدت پسندی اور زندگی کی حقیقتوں کو گرفت میں لانے کی نت نئی کوششوں نے اُردو ڈراما نگاروں کو

ان نئے راستوں کی طرف متوجہ کیا جو مغرب میں عام ہو رہے تھے۔ بے تکے ڈرامے (ABSURD) بھی اُردو والوں کا مرکز بنے لیکن تھیٹر کی موجودگی کے بغیر تجرباتی ڈراموں کا فروغ پانا بہت دشوار ہے۔ الفاضی، حبیب تنویر، شمع زیدی وغیرہ کی کوششیں اُمید کی لو ٹمٹماتی رکھنے کے لیے ضرور ہیں لیکن ان کے ڈرامے شایع ہی نہیں ہوتے دوسرے زبان اُردو ہونے کے باوجود ان میں سے بیشتر ڈرامے اُردو کے ڈراموں میں شمار نہیں ہوتے۔ اس لیے تجرباتی ڈراموں کے لیے اُردو میں فی الحال ترجموں کا راستہ ہے۔ اسی راستے سے اُردو داں پبلک جدید ڈراموں سے واقف ہو سکتی ہے اور اُن کے رجحانات سمجھ سکتی ہے۔ جب ایسے ترجموں کی تعداد بہت ہو جائے تو شاید لکھنے والوں میں کوئی تحریک پیدا ہو۔ حالانکہ اسٹیج کی غیر موجودگی میں کامیابی تک پہنچنا مشکل نظر آتا ہے۔

کرشن چندر، محمد حسن، خواجہ احمد عباس میں سب سے زیادہ تجربے عباس کے یہاں نظر آتے ہیں۔ شاید بمبئی کے اسٹیج سے قریب ہونے کی وجہ سے یہ ہو یا ان کی ہمہ گیر صلاحیتوں کا نمونہ۔ بہرحال "زبیدہ" سے "لال گلاب کی واپسی" تک عباس کے یہاں نئے ذرائع اظہار کی تلاش نظر آتی ہے جو اپنی بعض کمزوریوں کے باوجود ڈرامے کو نئی وسعتوں سے آشنا کرتی ہے اور مستقبل کے لیے امید دلاتی ہے۔ محمد حسن کے ایک ایکٹ کے ڈراموں میں تو تجربے نظر آتے ہیں لیکن اپنے ڈراموں میں انھوں نے سماجی مسائل ہی کو اُبھارنے کی کوشش کی ہے اور "کہرے کا چاند" یا "محل سرا" میں منظم ڈرامے کا اچھا نمونہ پیش کیا ہے۔ کرشن چندر نے بھی وقت کے ایک اہم مسئلے کو ڈرامے کا موضوع بنایا ہے لیکن وہ گہرائی نہیں ہے جس کی ہم ایک بڑے ڈرامانگار سے توقع کر سکتے ہیں۔

اس وقت دہلی، لکھنؤ، حیدرآباد، الہ آباد، کان پور، بنارس وغیرہ میں شوقیہ ڈرامے، کبھی کبھی پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں بیشتر کی زبان اُردو ہوتی ہے لیکن چونکہ اُردو والے ان اداروں سے بہت کم وابستہ ہیں اس لیے ان سے اُردو ڈرامے کو کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچتا

اور ان میں سے بیشتر اردو ڈراموں کے نام سے پکارے بھی نہیں جاتے۔ بمبئی میں صورت حال تھوڑی سی مختلف ہے۔ وہاں اردو کے ڈرامے کھیلے جاتے ہیں اور ایک طرح کا شوقیہ اردو اسٹیج قائم ہے۔ سنگیت ناٹک اکاڈمی کی طرف سے بھی ڈراموں کا مقابلہ کیا جاتا ہے اور انعامات بھی دیے جاتے ہیں لیکن اتنے وسیع ملک اور اتنی وسیع آبادی میں ڈرامے کا ذوق پیدا کرنے اور ان کی رہنمائی کرنے کے لیے یہ کوششیں بہت کم ہیں۔ اردو ڈرامے کے لیے اسٹیج کا ذوق (STAGE SENSE) بہت ضروری ہے۔ جس طرح مشاعروں کے ذریعہ صدیوں میں ہمارا ذوق شعر سنورتا رہا ہے اسی طرح ڈرامے کے ذوق کی پرورش بھی ضروری ہے۔ ہمیں ڈراما لکھنے کے ساتھ ڈراما کرنے کے پہلو کو بھی اہمیت دینا چاہیے کیونکہ ڈراما کرنے ہی سے تجربے کو قبولیت کی سند بھی ملتی ہے۔ خامی یا گمرہی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ پانی میں اترے بغیر پیرنا نہیں آتا۔ اسی طرح اسٹیج سے براہ راست وابستہ ہوئے بغیر ڈرامائی عمل کی باریکیاں اور نکتے سمجھ میں نہیں آتے۔ ڈراما ناظرین تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے جس میں الفاظ کے علاوہ انسانوں کو بھی ترسیل کا آلۂ کار بنایا جاتا ہے۔ اداکاروں کو چھوڑ کر صرف الفاظ کے ذریعہ ڈرامے کو بلندیاں حاصل نہیں ہو سکتیں۔

بہر حال سماجی کوتاہیوں رکاوٹوں اور بے اعتنائیوں کے باوجود سو، سوا سو سال میں اردو ڈرامے نے ایک روایت بھی بنائی اور پھر تجربوں کی آغوش میں اس روایت سے الگ ہو کر نئی سمتیں بھی تلاش کیں۔ جادوئی کہانیوں، قدیم قصوں اور پھوہڑ چٹکلوں سے آگے بڑھ کر انسانوں کے مسائل اپنائے، ان کے دکھ درد کی ترجمانی اور انفرادی و اجتماعی زندگی کی گتھیاں سلجھانے کی طرف دعوتِ فکر بھی دی۔ عوامی اسٹیج کی ٹکنیک سے لے کر مغربی مقصدی پردوں کے رواج، پھر باکس سیٹ (BOX SET) اور علامتی (SYMBOLIC) اسٹیج تک کو اپنایا اور کرداروں

کے سطحی خصوصیات سے لے کر گہرے نفسیاتی مطالعوں تک کے نمونے پیش کیے۔ یہ سب مغربی علوم سے واقفیت کا فیض ہے اور اُردو میں جتنے تجربے بھی کیے گئے، وہ سب مغربی تھیٹر کے رجحانات سے متاثر ہو کر کیے گئے۔ تجربے کی یہ لگن، خوب سے خوب تر کی تلاش، نئے رجحانات کا استقبال اُردو کے لیے فال نیک ہے اور اگر یہ جذبہ برقرار رہا تو روشن خیالی کی بڑھتی ہوئی رو کی مدد پاکر اُردو کا ڈراما بھی سست مگر مضبوط قدموں کے ساتھ آگے بڑھتا جائے گا۔

کتابیات

	نام کتاب	مصنف
۱	ادب اور سماج	پروفیسر سید احتشام حسین
۲	اردو تھیٹر جلد اول	ڈاکٹر عبدالعلیم نامی
۳	" " دوم	"
۴	" " سوم	"
۵	اردو ڈراما اور اسٹیج	پروفیسر سید مسعود حسن رضوی
۶	اردو ڈرامے کا ارتقا	عشرت رحمانی
۷	اردو میں ڈراما نگاری	بادشاہ حسین
۸	آزمائش	پروفیسر محمد مجیب
۹	اسیر حرص	آغا حشر کاشمیری
۱۰	آغا حشر اور ان کا فن	اے۔ جی۔ اشرف
۱۱	آغا حشر اور ان کے ڈرامے	پروفیسر وقار عظیم
۱۲	افکار و مسائل	پروفیسر سید احتشام حسین
۱۳	آگرہ بازار	حبیب تنویر
۱۴	امانت کی اندر سبھا	ڈاکٹر مسیح الزماں
۱۵	انارکلی	سید امتیاز علی تاج
۱۶	انجام ستم	حافظ عبداللہ
۱۷	انجام ستم یا ظلم اظلم	محمود میاں رونق

۱۸	انجام	پروفیسر محمد مجیب
۱۹	اندر سبھا (مرتبہ)	وقار عظیم
۲۰	آنکھ کا نشہ	آغا حشر کاشمیری
۲۱	اودھ کا شاہی اسٹیج	پروفیسر سید مسعود حسن رضوی
۲۲	اودھ کا عوامی اسٹیج	"

ب

۲۳	ببلوگرافیا اُردو ڈراما جلد دوم	ڈاکٹر عبدالعلیم نامی
۲۴	بزم فانی	مہدی حسن احسن لکھنوی
۲۵	بھول بھلیاں	"
۲۶	بوطیقا۔ از ارسطو	عزیز احمد
۲۷	بے نظیر بدر منیر	نسروان۔جی مہروان۔جی آرام

پ

۲۸	پردہ	محمد فضل الرحمٰن
۲۹	پسندیدہ آفاق	حافظ عبداللہ
۳۰	پنجاب میں اُردو	حافظ محمود شیرانی

ت

۳۱	تجلیات حشر	محمد طفیل احمد امروہوی
۳۲	تحفہ سیزدہم صدی	حافظ عبداللہ
۳۳	تعبیر تشریح تنقید	ڈاکٹر مسیح الزماں
۳۴	تنقیدی اشارے	پروفیسر آل احمد سرور
۳۵	تنویر خورشید عرف عشق گلبدن	مرزا نظر بیگ

ج

۳۶	جہاں گیر شاہ اور گوہر	نسروان جی مہروان جی آرام
۳۷	جو آپ پسند کریں	نرائن پرشاد بیتاب

ح

۳۸	حاتم طائی	نسروان جی مہروان جی آرام
۳۹	حبہ خاتون	پروفیسر محمد مجیب
۴۰	حشرات الارض	محمد فضل الرحمان

خ

۴۱	خانہ جنگی	محمد مجیب
۴۲	خواب شیریں	جے کرشن چودھری
۴۳	خوب صورت بلا	آغا حشر کاشمیری
۴۴	خورشید	فریدون جی مرزبان جی
۴۵	خونِ ناحق	مہدی حسن احسن لکھنوی

د

۴۶	داستان تاریخ اردو	حامد حسن قادری
۴۷	دروازے کھول دو	کرشن چندر
۴۸	دل فروش	مہدی حسن احسن لکھنوی
۴۹	دوسری شام	محمد مجیب
۵۰	دھائی بانکین	عصمت چغتائی

ڈ

۵۱	ڈراما اکبر	محمد حسین آزاد

۵۲	ڈراما نگاری کا فن	محمد اسلم قریشی

ذ

۵۳	ذخیرۂ عشرت	حافظ عبداللہ

ر

۵۴	راج دلاری	برج موہن ناتریہ کیفی
۵۵	رستم و سہراب	آغا حشر کاشمیری
۵۶	روسی ادب	محمد مجیب

ز

۵۷	زبیدہ	خواجہ احمد عباس
۵۸	زود پشیماں	عبدالماجد
۵۹	زہری سانپ عرف کوڑہ بھرخون	نرائن پرشاد بیتاب

س

۶۰	سانحۂ دلگیر عرف رانجھا ہیر	محمود میاں رونق
۶۱	ستم عشق و الفت	مرزا نظیر بیگ
۶۲	سلور کنگ	آغا حشر کاشمیری

ش

۶۳	شکنتلا	حافظ عبداللہ
۶۴	شعرالہند	عبدالسلام ندوی
۶۵	شہید وفا	عبدالحلیم شرر

ص

۶۶	صید زبوں	ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی

ظ

۶۷	ظلم عمران روسیاہ	محمود میاں رونق

۶۸	ظلم عمران مردود	حافظ عبداللہ
۶۹	ظلم مست ناز	محمود میاں رونق

ع

۷۰	عجائبات پرستاں	محمود میاں رونق
۷۱	عکس اور آئینے	پروفیسر سید احتشام حسین

غ

۷۲	غرور رعد شاہ	محمود میاں رونق

ف

۷۳	فریب نظر	نرائن پرشاد بیتاب
۷۴	فسانۂ عجائب	مرزا نظیر بیگ

ک

۷۵	کربلا	پریم چند
۷۶	کملا	چکبست مرتبہ عطیہ نشاط
۷۷	کہرے کا چاند	ڈاکٹر محمد حسن
۷۸	کھیتی	محمد مجیب

گ

۷۹	گل بصنوبر چہ کرد	نسروان جی مہروان جی آرام
۸۰	گُل رو زرینہ	مرزا نظیر بیگ
۸۱	گلستانِ بے بہا	〃
۸۲	گنجینۂ محبت معروف بہ طلسم الفت	حافظ عبداللہ

ل

۸۳	لال گلاب کی واپسی (مطبوعہ لنڈن)	خواجہ احمد عباس

۸۴	لعل و گوہر	نسروان جی مہروان جی آرام
۸۵	لیل و نہار	طالب بنارسی

م

۸۶	مختصر تاریخ ادب اُردو	ڈاکٹر اعجاز حسین
۸۷	مراری دادا	برج موہن دتاتریہ کیفی
۸۸	مرقع لیلیٰ مجنوں	مرزا محمد ہادی رسوا
۸۹	معیار و میزان	ڈاکٹر مسیح الزماں
۹۰	میرے اسٹیج ڈرامے	ڈاکٹر محمد حسن

ن

۹۱	ناٹک ساگر	محمد عمر نور الٰہی
۹۲	نفرت کا بیج	ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی
۹۳	نقش آخر	″
۹۴	نگارشات ادیب	پروفیسر سید مسعود حسن رضوی
۹۵	نور جہاں	نسروان جی مہروان جی آرام
۹۶	نئے ڈرامے	ڈاکٹر محمد حسن
۹۷	نئی روشنی	محمد فضل الرحمان
۹۸	نیرنگ قاف عرف غزالہ ماہرو	الف خاں حباب

و

۹۹	وقائع دل گیر عرف راجا بھاریر	حافظ عبداللہ

ہ

۱۰۰	ہندستانی ڈراما	صفدر آہ
۱۰۱	ہوائی مجلس عرف قمر الزماں ماہ لقا	نسروان جی مہروان جی آرام

۱۰۲ یہ کس کا خون ہے — سردار جعفری

۱۰۳ یہودی کی لڑکی — آغا حشر کاشمیری

BOOKS IN ENGLISH

105. Anand, Mulk Raj : The Indian Theatre.
106. Bogard, T. & Oliver, W. : Modern Drama.
107. Bowers, F. : Theatre in the East.
108. Brustein, R. : The Theatre of Revolt.
109. Cohen, R. : Currents in Contemporary Drama.
110. Gascoigne, B. : Twentieth Century Drama.
111. Lumley, F. : New Trends in Twentieth Century Drama.
112. Millet, F. B. : Reading Drama.
113. Nicoll, A. : The Theatre and Dramatic Theory.
114. Rice, E. : The Living Theatre.
115. Styan, J. L. : The Elements of Drama.
116. Vargas, Luis ; Guide Book To The Drama.
117. Various Writers : Tradition & Experiment.
118. Wilson ; The Theatre of the Hindus.

हिन्दी पुस्तकें

११९. बच्चन सिंह : हिन्दी नाटक

१२०. नवाज : शकुन्तला नाटक

१२१. विश्वनाथ कविराज : साहित्य दर्पण

१२२. विश्वनाथ मिश्र : हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव

رسائل

ادبی دنیا	لاہور ۱۹۴۲ء
ادب لطیف	لاہور ڈراما نمبر ۱۹۵۶ء
آج کل	دہلی جنوری ۱۹۵۹ء
تہذیب الاخلاق	لاہور اکتوبر ۱۹۵۶ء
زمانہ	کان پور
شب خون	الہ آباد، جون ۱۹۶۵ء جولائی ۱۹۶۷ء
شاعر	بمبئی کرشن چندر نمبر
فنون	لاہور اپریل ۱۹۶۷ء
قند	مردان ڈراما نمبر
گفتگو	بمبئی ۱۹۶۷ء
نوائے ادب	بمبئی جنوری ۱۹۶۶ء
نقوش	۱۹۶۶ء، غالب نمبر ۱۹۶۹ء
نئی قدریں	حیدرآباد۔ ڈراما نمبر
تہذیب الاخلاق	لاہور، مارچ ۱۹۶۷ء
گفتگو	بمبئی نمبر ۲، ۱۹۶۷ء
نوائے ادب	بمبئی جولائی ۱۹۵۴ء
ادب لطیف	فروری ۱۹۵۶ء

بعض محققین کی رائیں

پروفیسر سید احتشام حسین
صدر شعبۂ اردو الٰہ آباد یونیورسٹی

ڈراما ادب کی عظیم ترین اصناف میں شامل کیا جاتا ہے لیکن اردو میں اس صنف نے خاطر خواہ ترقی نہیں کی۔ اس کے پس پشت جو سماجی، سیاسی اور تاریخی اسباب کام کر رہے تھے ان کی روشنی میں قدیم و جدید اردو ڈرامے کا جائزہ لینا ضروری تھا۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے اس کمی کو بڑی اچھی طرح پورا کیا ہے ان کے مقالے کو اردو میں اہم مقام ملنا چاہیے۔

پروفیسر نورالحسن ہاشمی، ایم۔ اے، پی۔ ایچ ڈی، ڈی۔ لٹ۔
صدر شعبۂ اردو لکھنؤ یونیورسٹی

ڈاکٹر عطیہ نشاط کا تحقیقی مقالہ "اردو ڈراما روایت اور تجربہ" حسن ترتیب و معیار تحقیق کا اچھا نمونہ ہے جس کے ہر باب سے ان کے مطالعہ کی وسعت اور موضوع سے گہری واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اگرچہ ڈرامے کی تاریخ پر اس سے پہلے بھی چند کتابیں لکھی گئی ہیں لیکن اس مقالے میں اردو ڈرامے اور اسٹیج کے متعلق بہت سے نئے حقائق سامنے لائے گئے ہیں اور جدید سائنٹفک نقطۂ نظر سے ڈرامے کے بعض پہلوؤں کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے متوازن اور سنجیدہ تنقیدی نظر سے ڈراما نگاروں کی خصوصیات، اسٹیج کی مختلف تحریکوں اور ڈرامے کے عہد بہ عہد بدلتے ہوئے رجحانات کا جائزہ لیا ہے۔ میرے نزدیک ڈرامے کے متعلق اردو کے تحقیقی اور تنقیدی ادب میں یہ کتاب ایک اہم اضافہ ہے۔

پروفیسر محمد حسن ایم۔ اے پی۔ ایچ ڈی صدر شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

ڈاکٹر عطیہ نشاط کا تحقیقی مقالہ "اردو ڈراما، روایت اور تجربہ" اردو کے تنقیدی سرمائے میں ایک اہم اضافہ ہے جس کے لیے ہم سب کو ڈاکٹر عطیہ نشاط اور ان کے نگراں ڈاکٹر مسیح الزماں کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ ان کی محنت توجہ اور رہنمائی سے ایسے موضوع پر اتنا گہرا اور مفید مقالہ سامنے آیا جس پر اب تک کوئی قابل ذکر کتاب نہیں لکھی گئی۔ اگرچہ کتابیات کی ترتیب ناقص ہے اور اردو ڈراموں کی تکنیک پر سنسکرت ڈراموں کی تکنیک کے اثرات پر بھی خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی پھر بھی اردو

کے ڈرامائی سرمایہ پر جیسی گہری نظر ڈالی گئی ہے اور ڈراموں کے تجزیہ میں جو تنقیدی طریق کار اختیار کیا گیا ہے اس نے اس کتاب کو ایک اعلیٰ ادبی کارنامہ بنا دیا ہے جس میں موضوع کے ساتھ پورا انصاف کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر مسیح الزماں، ام۔اے، ڈی۔لٹ

ریڈر شعبۂ اردو، الہ آباد یونی ورسٹی

ڈراما اُردو کی ایک پچھڑی ہوئی صنف ہے جس کے سنجیدہ مطالعے کی بہت کم کوشش کی گئی ہے۔ دراصل اسٹیج سے اس صنف کا ربط اتنا گہرا اور قریبی ہے کہ اس کا محرم ہوئے بغیر ڈرامے کے رموز تک رسائی دشوار ہے۔ اُردو کے بیشتر مورخ اور نقاد اسٹیج سے بالکل غیر متعلق ہیں اور اس بے تعلقی میں ڈرامے کی تفہیم و تشریح پانی میں اُترے بغیر پیرنا سیکھنے اور سکھانے کی سعی ہے جس پر ہنسی کے بجائے رونا آتا ہے۔ اِس وقت تک اُردو میں کوئی ایسی کتاب نہیں جو اُردو ڈرامے کے آغاز سے اب تک اس صنف کے تدریجی اِرتقا کی تصویر پیش کر سکے اور اسٹیج کے ضروریات اور عہد بہ عہد بدلتے ہوئے رجحانات کے دوش بدوش اُردو ڈرامے کی تبدیلیوں کا جائزہ سامنے لائے۔ اس کمی کو محسوس کرتے ہوئے میں نے عطیہ نشاط کی ریسرچ کے لیے یہ موضوع تجویز کیا تھا اور مجھے یہ دیکھ کر مسرت اور اطمینان ہے کہ بہت سی رکاوٹوں، اُلجھنوں اور دشواریوں کا مقابلہ کر کے انھوں نے یہ مقالہ تیار کر ڈالا جو ڈاکٹریٹ کی ڈگری کے لیے منظور بھی ہو چکا ہے۔ اگرچہ بہت سی جگہوں پر اسے بہتر بنانے کی گنجائش ہے لیکن موجودہ حیثیت میں بھی اسے میں ایک ادبی کارنامہ سمجھتا ہوں جس سے اُردو ڈرامے کا پورا خاکہ نظر میں آ جاتا ہے اور تھیٹر کے اہم رجحانات کے پس منظر میں اُردو ڈرامے کی جگہ سمجھ میں آجاتی ہے۔

ڈاکٹر عطیہ نشاط نے مغربی ڈرامے اور تھیٹر کے اہم رجحانات سے بھی واقفیت حاصل کی ہے اور اس صنف نے جو جدید رُخ اختیار کیے ہیں ان کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ اردو کا جدید تھیٹر جن تہذیبی اثرات کی آغوش میں پروان چڑھا ہے اس کا انھوں نے کامیابی سے احاطہ کیا ہے اور بکھرے ہوئے موجود مواد کی چھان بین کر کے اسے متوازن انداز سے پیش کیا ہے۔ بلا شبہہ اس کتاب سے اُردو ڈرامے کے مطالعہ کی راہیں روشن ہوں گی اور اس موضوع پر کام کرنے والوں کو بڑی مدد ملے گی۔

ڈاکٹر عطیہ نشاط ۱۹۴۵ میں الہ آباد میں پیدا ہوئیں۔ حمیدیہ گرلز کالج اور الہ آباد یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۶۴ میں اقبال احمد ایڈوکیٹ سے شادی ہوئی۔

۱۹۶۶ میں فرسٹ ڈویژن میں ام۔ اے پاس کیا اور ڈاکٹر مسیح الزماں کی نگرانی میں "اردو ڈراما: روایت اور تجربہ" پر ریسرچ کر کے ۱۹۷۲ میں ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کا تحقیقی مقالہ اردو ڈرامے کے مطالعے میں اہم اضافہ قرار دیا گیا ہے۔ ان کے مضامین اور کہانیاں اردو اور ہندی کے ادبی رسائل میں برابر شائع ہوتی رہتی ہیں اور تقریریں، فیچر وغیرہ ریڈیو پر سنے جا سکتے ہیں۔